

Herausgegeben von

Sabina Becker, Christoph Bode, Hans-Edwin Friedrich, Oliver Jahraus und Christoph Reinfandt

26

Robert Hermann

Präsenztheorie

Möglichkeiten eines neuen Paradigmas
anhand dreier Texte der deutschen Gegenwartsliteratur
(Goetz, Krausser, Herrndorf)



Ergon

Robert Hermann

Präsenztheorie

LITERATUR KULTUR THEORIE

Herausgegeben
von

Sabina Becker, Christoph Bode, Hans-Edwin Friedrich,
Oliver Jahraus und Christoph Reinfandt

Band 26

ERGON VERLAG

Robert Hermann

Präsenztheorie

Möglichkeiten eines neuen Paradigmas anhand
dreier Texte der deutschen Gegenwartsliteratur
(Goetz, Krausser, Herrndorf)

ERGON VERLAG

Zugl.: Diss., Ludwig-Maximilians-Universität München, 2018
Die vorliegende Arbeit wurde mit einem LMU-Abschlussstipendium gefördert.

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

© Egon – ein Verlag in der Nomos Verlagsgesellschaft, Baden-Baden 2019
Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung außerhalb des Urheberrechtsgesetzes bedarf der Zustimmung des Verlages.
Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen jeder Art, Übersetzungen, Mikroverfilmungen
und für Einspeicherungen in elektronische Systeme.
Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier.
Umschlaggestaltung: Jan von Hugo

www.ergon-verlag.de

ISSN 1869-9030
ISBN 978-3-95650-521-8 (Print)
ISBN 978-3-95650-522-5 (ePDF)

Inhaltsverzeichnis

1.	Einleitung	9
1.1	Kunst: ein Erlebnis?	9
1.2	Präsenz: ein analytischer Begriff?	18
2.	Präsenztheorie: Genese eines Paradigmas	25
2.1	Fundament: Wittgenstein und Heidegger	25
2.1.1	Intertextuelle Relevanz	25
2.1.2	Gemeinsame Rezeptionsgeschichte	29
2.2	Ludwig Wittgenstein	32
2.2.1	Die Grenze (I)	33
2.2.2	Die Logik	34
2.2.3	Sagen und Zeigen	35
2.2.4	Das Mystische	38
2.2.5	Das metaphysische Subjekt	40
2.2.6	Die Leiter-Metapher	45
2.2.7	Die Grenze (II)	48
2.3	Martin Heidegger	49
2.3.1	Das Sein (I)	49
2.3.2	Gleichursprünglichkeit	52
2.3.3	Der Augenblick	56
2.3.4	Verbergung und Entbergung	58
2.3.5	Gelassenheit	62
2.3.6	Der Unter-Schied	66
2.3.7	Das Sein (II)	69
2.4	Wittgenstein und Heidegger: Zusammenfassung	74
2.5	George Steiner	79
2.5.1	Transzendenz und Theorie	80
2.5.2	Gegenschöpfung und Verantwortlichkeit	84
2.5.3	Andersheit	88
2.5.4	Theologisierung der Kunst	91
2.5.5	Unmittelbarkeit	94
2.5.6	Zusammenfassung	95
2.6	Jean-Luc Nancy	97
2.6.1	X ist Y	97
2.6.2	Präsenz, Immanenz und Transzendenz	98
2.6.3	Identität und Passivität	102

2.6.4	Exscription und Berührung	105
2.6.5	Philosophie und Literatur	111
2.6.6	Zusammenfassung	115
2.7	Karl Heinz Bohrer	116
2.7.1	Plötzlichkeit, Präsens und Präsenz	117
2.7.2	Ästhetische Augenblicke	120
2.7.3	Transzendenz ohne Transzendenz	126
2.7.4	Selbstreferenz vs. Kontext	129
2.7.5	Zusammenfassung	135
2.8	Martin Seel	136
2.8.1	Erscheinen	137
2.8.2	Aktive Passivität	142
2.8.3	Radikale Immanenz	145
2.8.4	Rauschen und Rausch	148
2.8.5	Zusammenfassung	156
2.9	Dieter Mersch	157
2.9.1	Materialität und Amedialität	159
2.9.2	Alterität und Responsivität	164
2.9.3	Störungen	168
2.9.4	Leere und Fülle	173
2.9.5	Zusammenfassung	177
2.10	Hans Ulrich Gumbrecht	178
2.10.1	Sinn vs. Präsenz	180
2.10.2	Substanz und Epiphanie	187
2.10.3	Stimmung	194
2.10.4	Latenz	201
2.10.5	Zusammenfassung	205
2.11	Zusammenfassung und Vergleich der Ansätze	207
2.11.1	Äquivalente Begriffe	207
2.11.2	Singuläre Begriffe	215
2.11.3	Der Präsenzbegriff	215
2.11.4	Wiederkehrende Denkfiguren	217
2.11.5	Zwei Dimensionen, eine Theorie	220
2.12	Einordnung und Abgrenzung problematischer Begriffe	222
2.12.1	Metaphysik und Transzendenz	223
2.12.2	Mystik und Unmittelbarkeit	225
2.12.3	Esoterik und Okkultismus	227
2.12.4	Spiritualismus und Spiritualität	228
2.12.5	Zusammenfassung	231

2.13	Überschneidungen und Unterschiede zu anderen Denktraditionen	231
2.13.1	Differenztheorien	231
2.13.2	Rezeptionsästhetik	241
2.13.3	Emotionsforschung	245
2.13.4	Phänomenologie	252
2.13.5	Anthropologie	256
2.13.6	Zusammenfassung	259
3.	Präsenzanalysen	261
3.1	Präsenzanalytische Vorarbeiten	261
3.1.1	Bisherige Applikationsversuche	262
3.1.2	Kritische Beurteilung	269
3.2	Begründung der Textauswahl	272
3.3	Rainald Goetz: <i>Rave</i> (1998)	274
3.3.1	Schrift: das zu Überwindende	276
3.3.2	Epochen-Remix	285
3.3.3	Ohne-Worte-Zeit	293
3.3.4	Körper-Denken	299
3.3.5	Autor-Figur	306
3.3.6	Kaputt-Leben	310
3.3.7	Zusammenfassung	315
3.4	Helmut Krausser: <i>UC</i> (2003)	317
3.4.1	Hyperschizophrenie	319
3.4.2	Film-Bewusstsein	326
3.4.3	Musikalische Leere	331
3.4.4	Zehn Frauen, Zehn Dimensionen	335
3.4.5	Helmut als (Gegen-)Schöpfer	340
3.4.6	Schrift: das sich Verselbstständigende	344
3.4.7	Zusammenfassung	349
3.5	Wolfgang Herrndorf: <i>Tschick</i> (2010)	352
3.5.1	Schrift: das zu Verschleiernde	352
3.5.2	Drei Wirklichkeiten	359
3.5.3	Romantik 2.0	366
3.5.4	Alterität des Ostens	373
3.5.5	Epiphanien ohne Gott	378
3.5.6	Eintauchen	385
3.5.7	Zusammenfassung	388

4.	Ergebnisse und Schlussgedanken	391
4.1	Präsenz: ein analytischer Begriff	391
4.2	Kunst: ein Erlebnis	394
	Bibliografie	399
	Siglenverzeichnis	399
	Filme	399
	Primärliteratur	399
	Sekundärliteratur	400
	Danksagung	417

1. Einleitung

1.1 Kunst: ein Erlebnis?

Eine der wichtigsten Kritiken am akademischen Umgang mit Literatur stammt von Susan Sontag. In ihrem 1964 veröffentlichten Essay *Gegen Interpretation* (Englisch: *Against Interpretation*)¹ beklagt sie bei der Auslegung literarischer Texte einen „Primat des Inhalts“² bzw. eine „Überbetonung des Inhaltsbegriffs“³, was einer „offenkundigen Verachtung des äußeren Erscheinungsbildes“⁴ und einer „Rache des Intellekts an der Kunst“⁵ gleichkomme. Die damals gängige hermeneutische Interpretation fuße auf einer obsoleten Theorie der Mimesis, die bis Platon zurückreiche⁶ und letzten Endes nur zum „Herausgreifen einer Reihe von Elementen (das X, das Y, das Z und so weiter) aus dem Werkganzen“⁷ führe, was einer „Massenvergewaltigung“⁸ der Werke von Autoren wie Franz Kafka oder Samuel Beckett entspreche. Als Gegenprogramm stellt Sontag das „Erlebnis der Kunst“⁹ und die „sinnliche Unmittelbarkeit“¹⁰ artistischer Werke in den Vordergrund und kehrt dabei das Verhältnis von subjektivem Erlebnis und objektiver Textanalyse um:

Die Interpretation setzt ein sinnliches Erlebnis des Kunstwerks als selbstverständlich voraus und basiert darauf. Aber dieses sinnliche Erlebnis lässt sich heute nicht mehr ohne weiteres voraussetzen. [...] Unsere Kultur beruht auf dem Übermaß, der Überproduktion; das Ergebnis ist ein stetig fortschreitender Rückgang der Schärfe unserer sinnlichen Erfahrung. Sämtliche Bedingungen des modernen Lebens – sein materieller Überfluss, seine Überladenheit – bewirken eine Abstumpfung unserer sensorischen Fähigkeiten. Und im Hinblick auf diesen Zustand unserer Sinne, unserer Fähigkeiten (und nicht derer einer anderen Zeit) muß die Aufgabe des Kritikers bestimmt werden. Heute geht es darum, daß wir unsere Sinne wiedererlangen. Wir müssen lernen, mehr zu sehen, mehr zu hören und mehr zu fühlen. (Sontag 1980: 18)

Sontags Desiderat ist eindeutig: „Statt einer Hermeneutik brauchen wir eine Erotik der Kunst.“¹¹, heißt es im berühmten Schlussatz ihres polemischen Essays. Um eine solche ‚Erotik der Kunst‘ heraufzubeschwören, fordert sie vor al-

¹ Susan Sontag: *Gegen Interpretation* [1964]. In: Ders. *Kunst und Antikunst. Essays*. Übers. von Mark W. Rien. München: Hanser 1980, S. 9-18.

² Ebd., S. 10.

³ Ebd., S. 11.

⁴ Ebd., S. 12.

⁵ Ebd., S. 13.

⁶ Ebd., S. 10.

⁷ Ebd., S. 11.

⁸ Ebd., S. 13.

⁹ Ebd., S. 9.

¹⁰ Ebd., S. 14.

¹¹ Ebd., S. 18.

lem „ein verstärktes Interesse für die Form in der Kunst“¹² und ein damit einhergehendes „Vokabular der Form“¹³.

Die folgenden Jahre und Jahrzehnte sollten Susan Sontags Forderung nach einem Vokabular der Form mehr als nachkommen. Die verspätete Rezeption von Ferdinand de Saussures linguistischen Theorien und der Aufstieg des Strukturalismus leiteten eine Phase zwischen 1965 und 1980¹⁴ ein, die Terry Eagleton als „[t]he golden age of cultural theory“¹⁵ bezeichnet und die er mit den Theorien intellektueller Größen wie Jacques Lacan, Claude Lévi-Strauss, Louis Althusser, Roland Barthes, Michel Foucault, Raymond Williams, Luce Irigaray, Pierre Bourdieu, Julia Kristeva, Jacques Derrida, Hélène Cixous, Jürgen Habermas, Frederic Jameson and Edward Said verbindet. Das Resultat dieser „Theorieexplosion“¹⁶ war die Etablierung eines *Methodenpluralismus* in den Literaturwissenschaften, der neben der Hermeneutik analytische Ansätze wie den Strukturalismus, die Dekonstruktion, die Narratologie, die Diskursanalyse, die Psychoanalyse oder die Gender Studies an den Universitäten verankerte¹⁷. Vor allem der Strukturalismus, die Dekonstruktion und die Narratologie zeichnen sich durch ein ausgesprochen hohes Formbewusstsein aus, so wie Susan Sontag es verlangte. Phänomene wie das ‚Erlebnis der Kunst‘ oder die ‚sinnliche Unmittelbarkeit‘ ästhetischer Wahrnehmung wurden jedoch weiterhin von nahezu allen etablierten Methoden entweder ignoriert oder als theoretisch uneinholbar und somit als ‚unwissenschaftlich‘ verworfen.

Die Theorieexplosion der 1960er und 70er erlebte in den 80ern und 90ern keine Fortsetzung¹⁸ und in seinem Buch *After Theory* (2004) drückt Eagleton seinen Unmut darüber aus, dass seit dieser ‚goldenem Zeit‘ der Literatur- und Kulturwissenschaften kaum neue Theorien entstanden seien, die mit der Ambitioniertheit und der Originalität der oben aufgelisteten „founding mothers and fa-

¹² Ebd., S. 17.

¹³ Ebd.

¹⁴ Vgl. Terry Eagleton: *After Theory*. London: Penguin Books 2004, S. 24.

¹⁵ Ebd., S. 1.

¹⁶ Mario Grizelj und Oliver Jahraus: Einleitung: Theorie-theorie. Geisteswissenschaften als Ort avancierter Theoriebildung – Theorie als Ort avancierter Geisteswissenschaften. In: Ders. (Hg.) Theorie-theorie. Wider die Theoriemüdigkeit in den Geisteswissenschaften. München: Wilhelm Fink 2011, S. 9-14, hier: S. 9.

¹⁷ Eine gute Übersicht liefert hierzu vor allem Oliver Jahraus (Hg.) Kafkas „Urteil“ und die Literaturtheorie: zehn Modellanalysen. Stuttgart: Reclam 2010a und Ders. (Hg.) Zugänge zur Literaturtheorie: 17 Modellanalysen zu E.T.A. Hoffmanns „Der Sandmann“. Stuttgart: Reclam 2016.

¹⁸ Eine Ausnahme im deutschsprachigen Raum stellt in den 1990ern die Instrumentalisierung der Systemtheorie von Niklas Luhmann für die Zwecke der Literaturwissenschaft dar. Vgl. hierzu u.a. Dietrich Schwanitz: Systemtheorie und Literatur: ein neues Paradigma. Opladen: Westdeutscher Verlag 1990, Siegfried J. Schmidt: Literaturwissenschaft und Systemtheorie: Positionen, Kontroversen, Perspektiven. Opladen: Westdeutscher Verlag 1993 und Jürgen Fohrmann: Systemtheorie der Literatur. München: Wilhelm Fink 1996.

thers“¹⁹ vergleichbar wären. Nach dem Zeitalter der „high theory“²⁰ scheint also eine gewisse „Theoriemüdigkeit“²¹ eingekehrt zu sein, was jedoch keineswegs bedeutet, dass Phänomene wie ‚Theorie‘ und ‚Methode‘ allgemein ausgedient hätten, wie Eagleton betont:

There can be no going back to an age when it was enough to pronounce Keats delectable or Milton a doughty spirit. It is not as though the whole project was a ghastly mistake on which some merciful soul has now blown the whistle, so that we can all return to whatever it was we were doing before Ferdinand de Saussure heaved over the horizon. If theory means a reasonable systematic reflection on our guiding assumptions, it remains as indispensable as ever. (Eagleton 2004: 1f.)

Ein ‚Nach der Theorie‘ im Sinne einer Rückkehr zu einer vortheoretischen Literaturwissenschaft kann es somit nicht geben: „We can never be ‚after theory‘“²² Eagleton verweist jedoch darauf, dass kultur- und literaturwissenschaftliche Vorstellungen sich stets zusammen mit der Welt wandeln, die sie zu reflektieren versuchen, und dass unser aktuelles Zeitalter, die *Postmoderne*, sich scheinbar dem Ende zuneigt:

Cultural ideas change with the world they reflect upon. If they insist, as they do, on the need to see things in their historical context, then this must also apply to themselves. Even the most rarefied theories have a root in historical reality. [...] Cultural theory must be able to give some account of its own historical rise, flourishing and faltering. (Eagleton: 23)

With the launch of a new global narrative of capitalism, along with the so-called war on terror, it may well be that the style of thinking known as postmodernism is now approaching an end. It was, after all, the theory which assured us that grand narratives were a thing of the past. Perhaps we will be able to see it, in retrospect, as one of the little narratives of which it has been so fond. (ebd.: 221)

Ein Ende der Postmoderne glauben neben Eagleton auch viele andere Geisteswissenschaftler erkannt zu haben, was seit *After Theory* (2004) zu einer Inflation von Ismen zur Bezeichnung einer vorgeblich neuen Gegenwartskultur bzw. Gegenwartskunst geführt hat. Gilles Lipovetsky spricht in diesem Zusammenhang von einem ‚Hypermodernismus‘²³, der sich im Zuge von Phänomenen wie Globalisierung und Digitalisierung vor allem durch zwei simultane Tendenzen auszeichne:

Two tendencies exist together. The one that accelerates speeds tends to the disincarnation of pleasures; the other, on the contrary, leads to the anestheticization of enjoyment, the bliss of the senses, the quest for the quality of the moment. On the one hand we have a compressed time, one which is ‚efficient‘ and abstract; on the other hand, a time centred on the qualitative, on bodily pleasures – one which aims to make the pass-

¹⁹ Eagleton (2004), S. 1.

²⁰ Ebd., S. 2.

²¹ Grizelj und Jahraus (2011), S. 9.

²² Ebd., S. 211.

²³ Gilles Lipovetsky: *Hypermodern Times*. Cambridge: Polity Press 2005.

ing moment more sensual. It is this way that ultra-modern society presents itself as a disunited and paradoxical culture. This is a yoking of contraries that merely intensifies two major principles constitutive of technocratic and democratic modernity: the conquest of efficiency and the ideal of earthly happiness. (Lipovetsky 2005: 53f.)

Der Dualismus zwischen einer technologischen und rationalistischen ‚Entfleischlichung‘ der Welt einerseits und einer komplementären bzw. kompensatorischen Steigerung körperlich-emotionaler Aspekte andererseits drückt sich bei Lipovetsky auch in folgender Gegenüberstellung aus:

Cathedrals of consumption are flourishing, while spiritualities and ancient schools of wisdom are also in fashion; porn is flagrant and ubiquitous, while sexual habits are sensible rather than unbridled; cyberspace is making communication virtual, while individuals are voting overwhelmingly for live performances, collective parties, and evenings out with friends; paying for services is becoming the norm, while voluntary workers are becoming more numerous, and affection and emotion more than ever form the basis for the life of couples. It is obvious that the individual is no longer the faithful reflection of the hyperbolic logic of the media and the market. (Lipovetsky 2005: 54)

Aspekte wie Globalisierung, Digitalisierung und ein scheinbar neu entflammter Körper-Geist-Dualismus haben viele weitere Begriffe und Konzepte befeuert, wie zum Beispiel Alan Kirbys ‚Pseudomodernismus‘²⁴ und ‚Digimodernismus‘²⁵, Thomas Homscheids ‚Neomodernismus‘²⁶, Raoul Eshelman ‚Performatismus‘²⁷, Nicolas Bourriauds ‚Altermodernismus‘²⁸ oder Nicoline Timmers ‚Post-Postmodernismus‘²⁹.

Die überzeugendste Analyse im Hinblick auf eine neue Ästhetik seit der Jahrtausendwende liefern meines Erachtens jedoch Timotheus Vermeulen und Robin van den Akker mit ihren Überlegungen zu einer ‚Metamoderne‘³⁰, die sie als eine Ästhetik beschreiben, die epistemologisch sowohl der Moderne als auch der Postmoderne verhaftet bleibt, ontologisch zwischen beiden Epochen

²⁴ Vgl. Alan Kirby: The Death of Postmodernism and Beyond. In: Philosophy Now 58 (2006). Online: https://philosophynow.org/issues/58/The_Death_of_Postmodernism_And_Beyond (Zugriff: 21.11.2017).

²⁵ Vgl. Alan Kirby: Digimodernism. How New Technologies Dismantle the Postmodern and Reconfigure Our Culture. New York: Continuum 2009.

²⁶ Thomas Homscheid: Intertextualität. Ein Beitrag zu Literaturtheorie der Neomoderne. Würzburg: Königshausen & Neumann 2007.

²⁷ Vgl. Raoul Eshelman: Performatism or the End of Postmodernism. Aurora: The Davis Group Publishers 2008.

²⁸ Vgl. Nicolas Bourriaud (Hg.) Altermodern: Tate Triennial. London: Tate 2009.

²⁹ Vgl. Nicoline Timmer: Do you Feel it Too? The Post-Postmodern Syndrome in American Fiction at the Turn of the Millennium. New York: Rodopi 2010.

³⁰ Vgl. Timotheus Vermeulen und Robin van den Akker: Notes on Metamodernism. In: Journal of Aesthetics & Culture 2 (2010). Nur online: <https://doi.org/10.3402/jac.v2i0.5677> (Zugriff: 5.3.2018) und Robin van den Akker, Alison Gibbons und Timotheus Vermeulen (Hg.) Metamodernism: Historicity, Affect, and Depth after Postmodernism. London: Rowman & Littlefield International 2017, u.a. mit Beiträgen von Nicoline Timmer und Raoul Eshelman.

steht und historisch betrachtet beide hinter sich lässt, wie die drei Bedeutungen des griechischen Präfixes ‚meta‘ suggerieren sollen³¹. In einer Mischung aus „modern naïveté“ und „postmodern skepticism“ strebe die metamoderne Ästhetik nach einer „impossible possibility“³², die Züge einer *Neoromantik* aufweise:

Metamodern neoromanticism should not merely be understood as re-appropriation; it should be interpreted as re-signification: it is the re-signification of ‚the commonplace with significance, the ordinary with mystery, the familiar with the seamlessness of the unfamiliar, and the finite with the semblance of the infinite‘. Indeed, it should be interpreted as *Novalis*, as the opening up of new lands in situ of the old one. (Vermeulen und van den Akker 2010)

Novalis’ Romantisierung der Welt im Sinne einer Mystifizierung des Alltäglichen, einer Konfrontation mit der Alterität des Vertrauten und einer ästhetischen Verschränkung von physischer Endlichkeit mit evozierter Unendlichkeit glauben Vermeulen und van den Akker unter anderem in den Filmen von Wes Anderson, in den Gemälden von David Thorpe oder in Bauwerken wie der von Herzog & de Meuron entworfenen Elbphilharmonie in Hamburg zu erkennen.

Raoul Eshelman spricht in *Performatism or the End of Postmodernism* (2008) von ähnlichen Tendenzen in Filmen wie *American Beauty* (1999) oder *Die fabelhafte Welt der Amelie* (2001), und ordnet auch Romane wie Arundhati Roys *The God of Small Things* (1997) oder Yann Martel *Life of Pi* (2001) einer neuen Ästhetik zu³³. Während die Kunst und die Kultur sich seit längerem in einem Transformationsprozess befänden, hätten es die Kunsthistoriker laut Eshelman bisher jedoch versäumt, auf diese Veränderungen mit neuen und adäquaten Theorien zu reagieren³⁴, so wie es laut Eagleton eigentlich notwendig wäre („Cultural ideas change with the world they reflect upon.“³⁵).

Dieser Vorwurf stimmt aber nur teilweise. Denn seit dem Erscheinen von George Steiners Buch *Real Presences. Is There Anything in What We Say?* (1989) hat sich ein neuer kunsttheoretischer Diskurs entfaltet, zu dem unter anderem wichtige Monografien gehören wie Jean-Luc Nancys *The Birth To Presence* (1993), Karl Heinz Bohrers *Das absolute Präsens. Die Semantik ästhetischer Zeit* (1994), Martin Seels *Ästhetik des Erscheinens* (2000), Hans Ulrich Gumbrechts *Diesseits der Hermeneutik. Die Produktion von Präsenz* (2004) oder Dieter Merschs *Posthermeneutik* (2010). Es stimmt jedoch, dass die mitunter heterogenen Theisen der genannten Autoren erst seit einigen Jahren unter den Begriffen *Prä-*

³¹ Vermeulen und van den Akker (2010).

³² Ebd.

³³ Eshelman (2008), S. xiv und 13.

³⁴ Ebd., S. xii.

³⁵ Eagleton (2004), S. 23.

senz³⁶ bzw. *Präsenztheorie*³⁷ eine Subsumierung und somit eine klare Kontextualisierung erfahren haben.

Die neuen Begriffe und Konzepte dieser Werke umfassen dabei phänomenologisch fundierte und rezeptionsästhetisch orientierte Wendungen wie „Unmittelbarkeit“³⁸ und „Mysterium“³⁹, „Geburt“ („birth“)⁴⁰ und „Berührung“ („touching“)⁴¹, „absolute[s] Präsens“⁴² und „Epiphanie“⁴³, „Erscheinen“⁴⁴ und „Rauschen“⁴⁵, „Materialität“⁴⁶ und „Alterität“⁴⁷, oder „Substanz“⁴⁸ und „Versunkenheit in fokussierte Intensität“⁴⁹. Auf den ersten Blick scheinen diese Formulierungen in der Tat einer von Vermeulen und van den Akker beschworenen Neoromantik nahezustehen, und auch bei genauerer Betrachtung finden sich Passagen, die durchaus Züge einer Mystifizierung des Alltäglichen, einer Alterität des Vertrauten oder einer Verschränkung von physischer Endlichkeit und evozierte Unendlichkeit aufweisen:

Ich glaube, daß der Bereich der Musik im Zentrum des Bereichs der Sinnerfahrung des Menschen steht, des Zugangs des Menschen zu metaphysischer Erfahrung [...] In unserer Fähigkeit, in Musik Form und Sinn zu komponieren und darauf zu reagieren, liegt das Mysterium der Conditio humana begriffen. (Steiner 1990: 16)

Die aufgewiesene ‚Gravitation der Alterität‘, wie sie auf einzigartige Weise in der Stimme, aber nicht nur dort, aufscheint, [...] avanciert so zur Chiffre eines Verlusts an Intentionalität. (Mersch 2010: 264)

³⁶ Vgl. Hans Ulrich Gumbrecht: Präsenz. Hg. und mit einem Nachwort von Jürgen Klein. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2012.

³⁷ Vgl. u.a. Markus Rautenberg: Die Gegenwendigkeit der Störung. Aspekte einer postmetaphysischen Präsenztheorie. Zürich: Diaphanes 2009, S. 16, Oliver Jahraus: Geleitwort: Gegenwart als Provokation der Geistes- und Kulturwissenschaften. In: Tanja Prokic, Anne Kolb und Oliver Jahraus (Hg.) Wider die Repräsentation. Präsens/z Erzählen in Literatur, Film und Bildender Kunst. München: Peter Lang 2011, S. 7-9, hier: S. 8 und Christiane Schildknecht und Irina Wutsdorff: Einleitende Bemerkungen In: Ders. (Hg.) Präsenz und Text. Strategien des Transfers in Literatur und Philosophie. Paderborn: Wilhelm Fink 2016, S. 7-18, hier: S. 8.

³⁸ George Steiner: Von realer Gegenwart. Hat unser Sprechen Inhalt? Mit einem Nachwort von Botho Strauß. Übers. von Jörg Trobitius. München: Hanser 1990, S. 236.

³⁹ Ebd., S. 31.

⁴⁰ Vgl. Jean-Luc Nancy: The Birth to Presence. Stanford: Stanford University Press 1993, S. 5.

⁴¹ Ebd., S. 206.

⁴² Karl Heinz Bohrer: Das absolute Präsens. Die Semantik ästhetischer Zeit. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1994, S. 159.

⁴³ Ebd., S. 42.

⁴⁴ Martin Seel: Ästhetik des Erscheinens. München: Hanser 2000, S. 9.

⁴⁵ Ebd., S. 227.

⁴⁶ Dieter Mersch: Posthermeneutik. Berlin: Akademie-Verlag 2010, S. 140.

⁴⁷ Ebd., S. 121.

⁴⁸ Hans Ulrich Gumbrecht: Diesseits der Hermeneutik. Die Produktion von Präsenz. Übers. von Joachim Schulte. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2004, S. 78.

⁴⁹ Ebd., S. 124.

Die ästhetische Lust ist eine Lust des endlichen Daseins am endlichen Dasein. In dieser Endlichkeit aber entdeckt die ästhetische Anschauung die Gelegenheit einer Vergegenwärtigung unendlicher Möglichkeiten, die in der theoretischen und praktischen Verfügung nicht erfahren werden können. (Seel 2000: 220)

In einem literaturwissenschaftlichen Kontext, der sich um eine möglichst große Objektivität und um eine möglichst nüchterne Metasprache bemüht, wirken Formulierungen wie „metaphysische Erfahrung“, „Verlust an Intentionalität“ oder „ästhetische Lust“ allerdings obskur und deplatziert. Dieser Tatsache ist sich auch Hans Ulrich Gumbrecht bewusst, der wohl bekannteste Vertreter der Präsenztheorie:

Der Gebrauch solcher Begriffe gilt in den Geisteswissenschaften jedoch seit langem als Symptom eines erbärmlich schlechten intellektuellen Geschmacks. Ja, ich glaube die Möglichkeit einer anders als durch Sinn bewerkstelligen Bezugnahme auf die Welt ist mittlerweile gleichbedeutend mit dem höchsten Grad an philosophischer Naivität, und bis vor kurzem haben nur wenige Geisteswissenschaftler den Mut aufgebracht, diese potentiell verheerende und peinlich berührende Kritik mit Absicht auf sich zu lenken. (Gumbrecht 2004: 72)

Doch worum geht es den Denkern eigentlich, die im Rahmen dieser Arbeit als ‚Präsenztheoretiker‘ eingestuft werden, und was genau wollen sie mit neoromantisch und zum Teil mystisch anmutenden Formulierungen dieser Art bezoeken? Im Fokus aller sechs genannten Autoren (Steiner, Nancy, Bohrer, Seel, Mersch, Gumbrecht) stehen implizit oder explizit verschiedene „Arten ästhetischen Erlebens“⁵⁰ sowie daraus resultierende „Momente der Intensität“⁵¹. Auf diese Weise rückt neben der werkimmanenten Zeichenhaftigkeit von Kunstwerken auch der Aspekt der *körperlich-emotionalen Rezeption* in den Vordergrund. Dieter Mersch spricht in diesem Zusammenhang vom „Asemiotischen oder Nichtsemiotologischen“⁵² und von einer „Untilgbarkeit der Körper“⁵³.

Dieser wichtige Aspekt der Präsenztheorie korrespondiert mit den erwähnten kulturtheoretischen Beobachtungen von Gilles Lipovetsky, denen zufolge sich unsere ‚hypermoderne‘ Gegenwart durch einen Gegensatz aus technologisch bedingter Entfleischlichung („disincarnation of pleasure“⁵⁴) und einer komplementären bzw. kompensatorischen Wiederentdeckung des Körpers ("bodily pleasures [...] make the passing moment more sensual"⁵⁵) auszeichnet, wie auch Mersch argumentiert:

Denn mit der Tilgung der Körper, der Kapriziosität des Immateriellen, die jeder semiotischen Perspektive strukturell innewohnt, ist zugleich eine Geschichte verbunden, die

⁵⁰ Ebd., S. 117.

⁵¹ Ebd., S. 118.

⁵² Dieter Mersch: Was sich zeigt. Materialität – Präsenz – Ereignis. München: Wilhelm Fink 2002a.

⁵³ Mersch (2010), S. 144.

⁵⁴ Lipovetsky (2005), S. 53f.

⁵⁵ Ebd.

weit ins Selbstverständnis der westlichen Kultur reicht: das Begehren nach der Erlösung vom Leiblichen, dem Phantasma seiner Ersetzung, der Aufzeichnung und Kon servierung des Flüchtigen, der Überwindung der Zeit und damit des Todes. Sie korrespondieren mit dem Primat der Form, der Bevorzugung des Gestalteten, in der noch immer ein theologisches Motiv mitschwingt. [...] Die Gegenwart scheint diesen Traum in Gestalt des Technischen zu wiederholen und im Simulakrum zur Erfüllung bringen zu wollen. Dessen Ideal ist ein Denken ohne Leib, ein Fühlen, Wahrnehmen, Handeln ohne Körper. Die Entmaterialisierung der Zeichen folgt sowohl dem christlichen Ethos der Entfleischlichung der Seele als auch den Konstruktionen des Mathematischen, die deren eigentliche Erfüllung zu bieten scheint. Dass wir körperlos denken und denken wollen, dass wir schließlich die Fesseln des Realen durch die Maschine, den reinen Algorithmus zu transzendentieren trachten, bestimmt unser Schicksal spätestens seit dem *cogito* des Descartes, der Trennung zwischen *res cogitans* und *res extensa*, die im digitalen Netz, in der Turingmaschine ihr Modell und ihre endgültige Verwirklichung gefunden hat. Dem korrespondiert ein Konstruktivismus, der heute die Körper selbst, den Bios erreicht hat. (Mersch: 144f.)

Mersch postuliert damit, dass der Leib-Seele-Dualismus des Christentums und dessen philosophische Weiterführung durch René Descartes das Fundament des abendländischen Denkens bilden und dass dieses Denken in Gestalt moderner Medien und Apparate (Internet, Smartphones, Virtual Reality) auf eine Kulmination hinsteuere, deren Ziel letzten Endes eine Überwindung des Körpers sei. In diesem Zusammenhang kritisiert auch Gumbrecht, dass

das cartesianische *Cogito* dafür gesorgt hat, daß die Ontologie der menschlichen Existenz ausschließlich von den Vollzügen des menschlichen Geistes abhängt (Gumbrecht 2004: 34)

und verweist in *Stimmungen lesen* (2011)⁵⁶ zusätzlich darauf, dass angesichts der digitalen Revolution ein steigendes Bedürfnis nach intensiver und unmittelbarer Präsenz bestehe:

Dass wir den Stimmungen und der gesamten Präsenzdimension heute wohl mehr bewusste Aufmerksamkeit schenken als vor fünfzig, zweihundert oder fünfhundert Jahren [...], mag zu tun haben mit einem Alltag, der sich für die meisten von uns in einer Fusion aus Bewusstsein und Software vollzieht, also sozusagen unter Entzug von Präsenzerlebnissen. Dieser Entzug schafft Präsenzbedürfnisse und Präsenzsehnsüchte. (Gumbrecht 2011a: 15f.)

Vor dem Hintergrund eines immer mächtigeren Primats des Geistigen und eines immer größeren Entzugs von Präsenzerlebnissen üben nahezu alle Präsenztheoretiker explizit Kritik an streng semiotischen Theorien und Methoden wie der Hermeneutik oder der Dekonstruktion, da diese die Dimension der ästhetischen Wahrnehmung und der körperlich-emotionalen Rezeption kategorisch ausklammern würden. Diese Kritik sei aber nicht als der Versuch einer Falsifi

⁵⁶ Hans Ulrich Gumbrecht: *Stimmungen lesen. Über eine verdeckte Wirklichkeit der Literatur*. München: Hanser 2011a.

zierung dieser Theorien und Methoden zu verstehen, sondern vielmehr als eine auf ihnen aufbauende Erweiterung bzw. Vervollständigung:

Ausdrücklich sei ergänzt, dass es sich dabei *nicht* in dem Sinne um eine Überschreitung von Hermeneutik oder Dekonstruktion handelt, dass diese mit einer ‚Ästhetik des Ereigns‘ als einem *Anderen* konfrontiert wird, sondern lediglich um eine Verschiebung der Fragestellung, eine Transformation der Perspektive. Sie fügt ihrerseits der Verschiebung von der Hermeneutik zur Dekonstruktion eine weitere Dimension hinzu, die das ‚Hermeneutische‘ abermals instabil werden lässt. (Mersch 2010: 33f.)

Nachdem das ‚goldene Zeitalter‘ der Literatur- und Kulturtheorie in den 1960ern und 70ern Susan Sontags Forderung nach einem „verstärkte[n] Interesse für die Form in der Kunst“⁵⁷ mehr als nachgekommen ist, scheint es so, als würden die Präsenztheoretiker nun, über 50 Jahre nach *Against Interpretation* (1964), auch die zweite Forderung von Susan Sontag erfüllen wollen, nämlich die nach einem „sinnliche[n] Erlebnis des Kunstwerks“⁵⁸ und nach einem „mehr [...] sehen, mehr [...] hören und mehr [...] fühlen“⁵⁹. Sontags Desiderat, statt einer vergeistigten Hermeneutik eine „Erotik der Kunst“⁶⁰ zu praktizieren, scheint in Titeln wie *Diesseits der Hermeneutik* (Gumbrecht 2004) und *Posthermeneutik* (Mersch 2010) mitzuschwingen. Der Begriff ‚Erotik‘ könnte vor diesem Hintergrund als eine Metapher für das Phänomen der ‚Präsenz‘ gelesen werden.

Aus literaturwissenschaftlicher Sicht erhebt sich jedoch die Frage, ob die sensualistisch und mitunter mystisch aufgeladenen Begriffe und Konzepte der zitierten Präsenztheoretiker auch methodologisch brauchbar sind, also ob sich die theoretischen Ansätze der genannten Autoren für konkrete Textanalysen operationalisieren lassen. Denn anders als beispielsweise jüngste Ansätze der Neuroästhetik argumentieren die Denker der Präsenztheorie nicht empirisch, sondern „im strengen Sinn der phänomenologischen Tradition“⁶¹, wie Hans Ulrich Gumbrecht betont⁶². Das Fundament der sensuell-rezeptionsästhetisch ausgerichteten Präsenztheorie bilden somit nicht etwa Erkenntnisse der Neurobiologie oder der Kognitionspsychologie, sondern vor allem die existenzphilosophischen Überlegungen Heideggers und die sprachmystischen Thesen des frühen Wittgenstein⁶³. Die Konsequenzen dieser Ausrichtung sind eine introspektive Herangehensweise und ein metaphorreiches Vokabular, was die Frage aufwirft, ob die institutionalisierten Fächer der Kunswissenschaft überhaupt der

⁵⁷ Sontag (1980), S. 17.

⁵⁸ Ebd., S. 18.

⁵⁹ Ebd.

⁶⁰ Ebd., S. 18.

⁶¹ Gumbrecht (2004), S. 120.

⁶² Die phänomenologische Ausrichtung der sechs in dieser Arbeit behandelten Präsenzdenker wird in Kapitel 2.13.4 ausführlich thematisiert.

⁶³ Dieser Hintergrund wird in den Kapiteln 2.1 bis 2.4 eingehend behandelt.

richtige Ort für die Präsenztheorie sind, oder ob diese nicht doch besser in einer akademischen „Exterritorialität“⁶⁴ verbleiben sollte. Genau dieser Frage wird sich die vorliegende Untersuchung annehmen.

1.2 Präsenz: ein analytischer Begriff?

Um die methodologische Operationalisierbarkeit der Präsenztheorie zu prüfen, muss also geklärt werden, ob ‚Präsenz‘ und ähnliche Begriffe überhaupt als analytische Termini fungieren können. Der beste – und wahrscheinlich einzige – Weg, um dies herauszufinden, ist die praktische Anwendung präsenztheoretischer Begriffe und Konzepte auf konkrete Werke der Kunst. Die vorliegende Arbeit wird dabei implizit in vier Schritten verfahren:

1. Rekonstruktion
2. Selektion
3. Applikation
4. Evaluation

Der erste Schritt (Rekonstruktion) soll ganz im Sinne des Philosophieverständnisses des späten Wittgensteins „eine Ordnung herstellen: eine Ordnung zu einem bestimmten Zweck schaffen; eine von vielen möglichen Ordnungen; nicht *die* Ordnung“ (PU: 70)⁶⁵. Gemeint ist in diesem Fall eine Ordnung des Präsenzdiskurses⁶⁶, der, wie bereits erwähnt, im Wesentlichen die heterogenen Werke der sechs wichtigsten Präsenzdenker George Steiner, Jean-Luc Nancy, Karl Heinz Bohrer, Martin Seel, Dieter Mersch und Hans Ulrich Gumbrecht umfasst.

Zu diesem Zweck werden zunächst in den Kapiteln 2.1 bis 2.4 die zwei Philosophen behandelt, die auf die Thesen aller sechs Autoren erheblichen Einfluss hatten und die somit das philosophische Fundament der Präsenztheorie bilden: Ludwig Wittgenstein und Martin Heidegger. Kapitel 2.1 soll zunächst eine knappe Übersicht über die intertextuelle Relevanz beider Philosophen für die genannten Präsenzdenker geben, sowie eine kurze Geschichte der gemeinsamen Rezeption Wittgensteins und Heideggers in der Philosophie liefern. Die gemeinsame Rezeptionsgeschichte beider Denker soll verdeutlichen, warum es

⁶⁴ Waldemar Fromm: Einmaligkeit des Erlebens. Hans Ulrich Gumbrecht über Sinnkulturen und Präsenzkulturen. In: literaturkritik.de, 9.11.2004. Online: <http://literaturkritik.de/id/7427> (Zugriff: 10.7.2017).

⁶⁵ Ludwig Wittgenstein: Philosophische Untersuchungen [1953]. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1971.

⁶⁶ Der Begriff ‚Diskurs‘ wird in diesem Zusammenhang verwendet, um die Heterogenität der einzelnen Präsenzansätze und die noch nicht abgeschlossene Genese einer einheitlichen ‚Theorie‘ zu betonen.

kein Zufall ist, dass die Präsenztheorie ohne größere Widersprüche aus den Werken beider Philosophen schöpfen kann. Kapitel 2.2. und 2.3 werden sich dann jeweils einzeln den präsenztheoretisch relevantesten Theoremen der zwei Philosophen widmen, ehe in Kapitel 2.4 eine Zusammenfassung und eine Gegenüberstellung der wichtigsten Gemeinsamkeiten und Unterschiede mit Blick auf die Präsenztheorie erfolgen wird.

Die Kapitel 2.5 bis 2.10 werden sich anschließend den sechs einzelnen Präsenzdenkern und ihren wichtigsten und textanalytisch relevantesten Theoremen zuwenden, wobei die Ergebnisse der vorangegangenen Kapitel zu Wittgenstein und Heidegger immer wieder zur Vertiefung des Verständnisses herangezogen werden. Die Reihenfolge der sechs behandelten Präsenztheoretiker orientiert sich dabei chronologisch am Erscheinungsjahr ihrer jeweils ersten – oder wie im Falle von Steiner und Nancy einzigen – Monografie mit offenkundigem Bezug zum Präsenzphänomen, um die komplexe Genese des Diskurses und die damit verbundene Intertextualität der Werke möglichst effizient zu rekonstruieren.

Der zweite Schritt (Selektion) erfolgt zu großen Teilen bereits in der Darstellung der einzelnen Präsenzdenker und ihrer Theoreme in den Kapiteln 2.5 bis 2.10, da schon hier Begriffe und Konzepte immer wieder einer kritischen Prüfung und einem aufeinander aufbauenden Vergleich unterzogen werden. In Kapitel 2.11 erfolgen jedoch noch einmal explizit und jeweils separat eine strukturierte Abwägung der analytischen Brauchbarkeit bestimmter Termini, eine synthetische Arbeitsdefinition des Präsenzbegriffes, eine allgemeine Analyse wiederkehrender Denkfiguren sowie eine Arbeitsdefinition und eine modellhafte Darstellung der Präsenztheorie.

Kapitel 2.12 soll wissenschaftlich ‚heikle‘ Begriffe wie ‚Metaphysik‘, ‚Transzendenz‘, ‚Unmittelbarkeit‘ oder ‚Mystik‘, die in den Texten einiger Präsenztheoretiker eine wichtige Rolle spielen, im Lichte der bisherigen Ergebnisse einordnen und von anderen problematischen Begriffen und Vorstellungen abgrenzen. Kapitel 2.13 wird schließlich aufzeigen, welche Überschneidungen die Präsenztheorie mit anderen wichtigen Denktraditionen wie den Differenztheorien (Hermeneutik, Dekonstruktion und Systemtheorie), der Rezeptionsästhetik, der Emotionsforschung, der Phänomenologische und der philosophischen Anthropologie aufweist, und wo jeweils die Unterschiede der Präsenztheorie zu diesen Traditionen liegen.

Kapitel 3.1 leitet mit einer kritischen Übersicht zu bisherigen Applikationsversuchen der Präsenztheorie gewissermaßen den ‚praktischen‘ Teil dieser Untersuchung (Applikation) ein, wobei in Anbetracht der Tatsache, dass es sich bei der Präsenz um ein *performatives* Phänomen handelt, auch gesagt werden kann, dass dieser vermeintlich praktische Teil den eigentlichen Theorieteil dieser Arbeit

darstellt, da sich – ganz im Sinne Wittgensteins – erst hier das Potenzial der neuen Ansätze zeigt.

Die Applikation der Präsenztheorie soll dann anhand dreier Beispielanalysen erfolgen. Die Wahl fällt dabei auf drei längere Prosatexte der deutschen Gegenwartsliteratur, nämlich auf Rainald Goetz' *Rave* (1998), Helmut Krausser *UC* (2003) und Wolfgang Herrndorfs *Tschick* (2010). Die entscheidenden Kriterien bei der Auswahl dieser Werke waren *erstens* ihre Unterschiedlichkeit, die es erlaubt verschiedenste Strategien zur Produktion von Präsenz aufzuzeigen, *zweitens* ihre Länge von jeweils 250-500 Seiten, die ausreichend aber nicht überbordend viel Sprachmaterial für eingängige Analysen bereitstellt, und *drittens* ihr Erscheinungszeitraum, der ihre mögliche Zugehörigkeit zu einer ‚Metamoderne‘ bzw. zu einer neuen Präsenz-Epoche miteinschließt, wodurch sich eine besondere Relevanz der Texte ergibt. Eine ausführlichere und spezifischere Begründung der Textauswahl erfolgt in Kapitel 3.2, ehe in den Kapiteln 3.3 bis 3.5 die jeweiligen Analysen stattfinden.

Der vierte und letzte Teil dieser Untersuchung (Evaluation) wird schließlich in den Kapiteln 4.1 und 4.2 die Ergebnisse der drei Präsenzanalysen und damit die Applizierbarkeit der Präsenztheorie im Rahmen der literaturwissenschaftlichen Praxis kritisch bewerten und dabei abwägen, ob ein Mehrwert gegenüber anderen etablierten Theorien und Methoden der Literaturwissenschaft gegeben ist. Ausgehend davon soll ersichtlich werden, ob man bei der Präsenztheorie von einem *neuen Paradigma* sprechen kann, wie der Titel dieser Arbeit suggeriert.

An dieser Stelle sollte jedoch angemerkt werden, dass die vorliegende Untersuchung nicht den Anspruch erhebt, eine abgeschlossene und somit uneingeschränkt anwendungsbereite ‚Methode‘ nach dem Vorbild der Dekonstruktion oder der Systemtheorie zu präsentieren. Falls die Resultate dieser Arbeit überzeugen, wird es Aufgabe der Forschung sein, an die Rekonstruktionen, Selektionen und vor allem Applikationen der vorliegenden Untersuchung durch Kritik, Weiterentwicklung und weitere Applikationen auf verschiedenste Medien, Gattungen und Epochen anzuknüpfen. Erst so kann sich entscheiden, ob die *Präsenzanalyse* sich eines Tages in den Methodenpluralismus der Literaturwissenschaften einreihen wird.

Die Vorgehensweise dieser Arbeit erfolgt dabei im vollen Bewusstsein der Tatsache, dass die Rekonstruktion, Selektion und methodenähnliche Applikation des Präsenzdiskurses in Gestalt von ‚Präsenzanalysen‘ sowohl konzeptionell als auch begrifflich einigen Überlegungen der sechs zu behandelnden Präsenztheoretiker zuwiderlaufen. So würde sich George Steiner wahrscheinlich bereits gegen das Prädikat *Präsenztheoretiker* zur Wehr setzen, weil ihm zufolge das Wort ‚Theorie‘ in den Geisteswissenschaften ohnehin „sein Geburtsrecht verlo-

ren“⁶⁷ hat und im Grunde schon immer nichts anderes gewesen sei als „entweder eine der Selbstschmeichelei dienende Illusion oder eine Fehlanleihe aus der Domäne der Naturwissenschaften“⁶⁸. Karl Heinz Bohrer hingegen spricht von einer „Theorie des absoluten Präsens“⁶⁹ und auch Hans Ulrich Gumbrecht bezeichnet *Diesseits der Hermeneutik* als „einen bestimmten ‚theoretischen‘ Schachzug“, der seinen Lesern „[i]n einer Zeit also, da wir der ‚Theorie‘ müde geworden sind [...] neue Energie zuführen“⁷⁰ soll. Die Literaturwissenschaft hat sich daher trotz der Polemik Steiners dazu entschieden, von einer „Präsenztheorie“⁷¹ und entsprechend auch von Präsenztheoretikern zu sprechen, und wie Kapitel 2.11.5 („Zwei Dimensionen, eine Theorie“) zeigen wird, ist die vermeintliche *contradictio in adiecto* dieser Komposita ein unentbehrlicher Teil des Präsenzdiskurses.

Eine ähnliche Scheinproblematik liegt auch beim Begriff der ‚Methode‘ vor, den Gumbrecht in den Geisteswissenschaften als „mitunter ein wenig anmaßend“⁷² bezeichnet. In *Stimmungen lesen* heißt es hierzu:

Bezüglich der Möglichkeit und des Orientierungswertes von ‚Methoden‘ geht meine Skepsis noch weiter – denn ich glaube, dass wir Geisteswissenschaftler uns mehr auf die Fähigkeit zu gegenintuitivem Denken verlassen sollten als auf vorgezeichnete ‚Pfade‘ oder ‚Wege‘ (so die ursprüngliche Bedeutung des Wortes ‚Methode‘). (Gumbrecht 2011a: 29)

Vorauselnde Operationalisierungsbedenken dieser Art sind in der Philosophie jedoch kein Novum und haben die Literaturwissenschaft in der Vergangenheit auch nicht an der methodologischen Instrumentalisierung bestimmter Theorien gehindert, wie der Fall von Jacques Derrida verdeutlicht, der seine Dekonstruktion auch nicht mit einer ‚Methode‘ gleichsetzen wollte⁷³:

Was ich Dekonstruktion nenne, kann natürlich Regeln, Verfahren, Techniken hervorbringen, aber im Grunde genommen ist sie keine Methode und auch keine wissenschaftliche Kritik, weil sie eine Methode, eine Technik des Betragens oder der Lektüre ist, die ohne Rücksicht auf die idiomatischen Züge in anderen Zusammenhängen wiederholbar sein soll. Die Dekonstruktion ist keine Technik. Sie befasst sich mit Texten, besonderen Situationen, Signaturen, mit der Gesamtheit der Philosophiegeschichte, in der sich der Begriff der Methode konstituiert hat. Wenn die Dekonstruktion die Geschichte der Metaphysik und die des Methodenbegriffs untersucht, kann sie sich nicht einfach selbst als Methode darstellen. [...] Die Dekonstruktion ist also [...] keine Metasprache, [...] keine Disziplin, vor allem keine Metadisziplin. Ich würde lieber sagen, dass sie alle Disziplinen durchquert. (Derrida 1987: 71, 81 und 85 passim)

⁶⁷ Steiner (1990), S. 97.

⁶⁸ Ebd., S. 101.

⁶⁹ Bohrer (1994), S. 181f.

⁷⁰ Gumbrecht (2004), S. 17.

⁷¹ Jahraus (2011), S. 9 sowie Schildknecht und Wutsdorff (2016), S. 8.

⁷² Gumbrecht (2004), S. 39.

⁷³ Jacques Derrida im Gespräch mit Florian Rötzer. In: Florian Rötzer (Hg.) Französische Philosophen im Gespräch. München: Boer 1987, S. 67-87.

Auch wenn diese Arbeit wie bereits erwähnt nicht den Anspruch erhebt, eine in sich geschlossene Methode wie Derridas Dekonstruktion zu (re-)konstruieren, muss der Methodenbegriff bezüglich der Präsenzanalyse aufgrund von Gumbrechts Bedenken nicht gleich für alle Zeit verworfen werden. Wahrscheinlich ist es in diesem Zusammenhang das Sinnvollste, sich an Heideggers phänomenologischem Methodenbegriff in *Sein und Zeit*⁷⁴ zu orientieren, der ‚Methode‘ und „technischen Handgriff“ klar voneinander scheidet und einen flexiblen, objektabhängigen Methodenbegriff vertritt:

Je echter ein Methodenbegriff sich auswirkt und je umfassender er den grundsätzlichen Duktus einer Wissenschaft bestimmt, um so ursprünglicher ist er in der Auseinandersetzung mit den Sachen selbst verwurzelt, umso weiter entfernt er sich von dem, was wir einen technischen Handgriff nennen. (SuZ: 29)

Der Terminus der ‚Interpretation‘ ist im Rahmen der Präsenztheorie hingegen wirklich problematisch, da dieser Begriff von vielen Autoren – ähnlich wie bei Susan Sontag – entweder mit der Hermeneutik oder mit anderen streng semiotischen Theorien in Verbindung gebracht wird. Gumbrecht betont jedoch, dass die Präsenztheorie keineswegs eine Abschaffung der Interpretation anstrebt:

Was hieße es nun, dem Zeitalter des Zeichens ein Ende zu setzen – und was wäre dazu erforderlich? Was hieße es, der Metaphysik ein Ende zu setzen – und was wäre dazu erforderlich? Es kann bestimmt nicht heißen, dass wir Sinn, Bezeichnung und Interpretation preisgeben. Unter Bezugnahme auf das vorige Kapitel glaube ich, daß das ‚Jenseits‘ der Metaphysik nichts anderes bedeuten kann, als daß man zusätzlich zum Interpretieren noch etwas anderes tut, ohne freilich die Interpretation als ein elementares und wahrscheinlich unvermeidbares theoretisches Verfahren aufzugeben. Es würde bedeuten, daß man Begriffe ausprobiert und entwickelt, die uns in den Geisteswissenschaften die Möglichkeit geben könnten, zur Welt in ein Verhältnis zu treten, das komplexer ist als die Interpretation allein, komplexer als die bloße weltbezogene Sinnzuschreibung (oder um es mit Hilfe einer älteren Topologie zu sagen: komplexer als das Extrahieren von Bedeutung aus der Welt). (Gumbrecht 2004: 71)

Eine präsenztheoretisch geleitete Lektüre schließt also traditionelle Elemente einer Interpretation mit ein, fügt aber noch „eine weitere Dimension hinzu“⁷⁵, wie Mersch es ausdrückt, indem sie „zusätzlich zu hermeneutischen Begriffen nichtinterpretative Begriffe“⁷⁶ verwendet. Da es heuristisch jedoch widersprüchlich anmuten würde, von einer ‚Interpretation mittels nichtinterpretativer Begriffe‘ zu sprechen, wird für die Zwecke dieser Arbeit der Begriff der Interpretation daher konsequent gemieden. Statt von einer ‚Interpretation‘ wird stattdessen überwiegend von einer *Analyse* die Rede sein, weshalb diese Untersuchung auch keine ‚Präsenzinterpretationen‘ durchführt, sondern *Präsenzanalysen*. Dies

⁷⁴ Martin Heidegger: *Sein und Zeit* [1927]. Tübingen: Max-Niemeyer-Verlag 2006.

⁷⁵ Mersch (2010), S. 33f.

⁷⁶ Gumbrecht (1994), S. 71.

geschieht auch in Einklang mit einer Bemerkung von Martin Seel in *Die Macht des Erscheinens*⁷⁷:

Wie immer sie [= die ästhetische Wahrnehmung; R.H.] aber einsetzen mag, es ist das innere Ziel ihrer Vollzüge, auf eine Gegenwart von Erscheinendem aus zu sein. Weil das so ist, tut die *Theorie* dieser Wahrnehmung und ihrer Objekte gut daran, ihre Analysen bei der Präsenz des Erscheinens zu beginnen.“ (Seel 2007: 19)

In Anbetracht der obigen Ausführungen zum Theorie- und Methodenbegriff sowie zur Adäquatheit von vermeintlich widersprüchlichen Komposita wie ‚Präsenztheorie‘ wäre es allerdings nicht per se falsch, auch die Präsenzanalyse als eine (besondere) Form der Interpretation zu betrachten.

Der letzte grundlegende Begriff, der im Zuge dieser Untersuchung noch zu problematisieren bzw. zu entproblematisieren wäre, ist der im Untertitel dieser Arbeit vorkommende Terminus ‚Paradigma‘. Dieter Mersch spricht in seinen Texten unter anderem von einem „Paradigma der *différance*“⁷⁸ oder von einem „Paradigma der ‚Nachträglichkeit‘“⁷⁹, während er seine eigenen Überlegungen lediglich als eine „Verschiebung der Fragestellung“ oder als „eine Transformation der Perspektive“⁸⁰ bezeichnet, um wie bereits erwähnt nicht den Eindruck einer versuchten Falsifizierung bestehender Theorien oder Paradigmen zu erwecken. Gumbrecht findet bezüglich der „Affinitäten zwischen [seinen] Gedanken über ‚Präsenz‘ und einer Reihe neuerer Bücher aus verschiedenen Bereichen der Geisteswissenschaften“⁸¹ noch deutlichere Worte:

Diese vielfältigen Affinitäten konvergieren allerdings nicht in der Verheißung (oder Androhung) eines neuen geistigen Standpunkts oder eines neuen wissenschaftlichen Paradigmas. (Gumbrecht 1994: 13)

Da sich jedoch bereits die Skepsis der Präsenzdenker in Bezug auf Begriffe wie ‚Theorie‘, ‚Methode‘ oder ‚Interpretation‘ als widersprüchlich und als größtenteils unberechtigt herausgestellt hat, liegt es meines Erachtens im Auge des Betrachters darüber zu entscheiden, ob die Präsenztheorie als eine ‚Transformation der Perspektive‘ oder als ein ‚neues Paradigma‘ zu bezeichnen wäre. Merschs und Gumbrechts Zurückhaltung diesbezüglich könnte sowohl dem zunehmend inflationären Gebrauch des Begriffs ‚Paradigmenwechsel‘ geschuldet sein als auch den erwähnten Bedenken darüber, fälschlicherweise den Eindruck einer Negierung der Dekonstruktion oder der Hermeneutik erwecken zu können.

⁷⁷ Martin Seel: *Die Macht des Erscheinens. Texte zur Ästhetik*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2007.

⁷⁸ Mersch (2010), S. 76.

⁷⁹ Ebd., S. 97.

⁸⁰ Ebd., S. 33f.

⁸¹ Gumbrecht (1994), S. 13.

Wenn die Präsenztheorie aber tatsächlich nichts Geringeres darstellt als die theoretische Hinzufügung „eine[r] weitere[n] Dimension“⁸², dann kann in Anbetracht der Bedeutungsschwere und Tragweite des Begriffs ‚Dimension‘ meiner Ansicht nach auch von einem neuen Paradigma gesprochen werden. Zudem beschreibt der amerikanische Physiker und Philosoph Thomas S. Kuhn, der als der Begründer des Terminus ‚Paradigmenwechsel‘ gilt, Paradigmen als „Theorien in ihren Anwendungen in Bezug auf Begriffsbildung, Beobachtung und Apparaturen“⁸³. Da Gumbrecht fordert, „zusätzlich zu hermeneutischen Begriffen nichtinterpretative Begriffe zu entwickeln“⁸⁴ und Mersch eine „Transformation der Perspektive“⁸⁵ verlangt, liegen gemäß Kuhn die beiden aus geisteswissenschaftlicher Sicht relevanten Kriterien für ein neues Paradigma, nämlich eine neue Begriffsbildung und eine neue Art der Beobachtung, eindeutig vor.

Unter Berücksichtigung dieser begrifflichen Feinheiten kann nun mit der Rekonstruktion, Selektion, Applikation und Evaluation der Präsenztheorie begonnen werden.

⁸² Mersch (2010), S. 33f.

⁸³ Thomas S. Kuhn: Die Struktur wissenschaftlicher Revolution. 2., revidierte und um das Postskriptum von 1969 ergänzte Aufl. Übers. von Hermann Vetter. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1976.

⁸⁴ Gumbrecht (1994), S. 71.

⁸⁵ Mersch (2010), S. 33f.

2. Präsenztheorie: Genese eines Paradigmas

2.1 Fundament: Wittgenstein und Heidegger

Betrachtet man die unterschiedlichen philosophischen Bezugspunkte der sechs Theoretiker, die den Präsenzdiskurs in den vergangenen drei Jahrzehnten maßgeblich geprägt haben, so fällt auf, dass zwei Denker hier eine herausragende Stellung einnehmen: Ludwig Wittgenstein und Martin Heidegger. Die philosophische Schnittmenge dieser zwei Autoren soll daher das Fundament für die (Re-)Konstruktion des Präsenzdiskurses und für die methodologische Ausarbeitung einer literaturwissenschaftlichen Präsenzanalyse bilden. Ehe sich die vorliegende Untersuchung jedoch den einzelnen, für diese Zwecke relevanten Begriffen und Konzepten Wittgensteins und Heideggers widmen wird, soll zunächst eine Begründung der herausragenden präsenztheoretischen Relevanz dieser zwei Philosophen erfolgen. Diese Begründung fußt auf zwei Aspekten: *Erstens* auf der intertextuellen Relevanz beider Philosophen für die Texte von Steiner, Nancy, Bohrer, Seel, Mersch und Gumbrecht und *zweitens* auf der seit über 30 Jahren bestehenden gemeinsamen Rezeptionsgeschichte beider Autoren innerhalb der deutschen und anglo-amerikanischen Philosophie.

2.1.1 Intertextuelle Relevanz

Eine ausführliche intertextuelle Rekonstruktion des Einflusses von Wittgenstein und Heidegger auf die einzelnen Präsenztheoretiker wird in den Kapiteln 2.5 bis 2.10 erfolgen, weshalb in diesem Abschnitt durch einige Zitate und Verweise lediglich angedeutet bzw. vorweggenommen werden soll, inwiefern alle sechs Präsenztheoretiker an zentralen Stellen auf Wittgenstein oder Heidegger rekrutieren, sei es explizit oder implizit, sei es affirmativ oder kritisch.

Für George Steiner ist Wittgensteins Philosophie eng verbunden mit der geistesgeschichtlichen Aufkündigung einer jahrtausendealten Einheit von Wort und Welt⁸⁶. Mit dem *Tractatus* werde laut Seiner erstmals in der Philosophie der Paradigmenwechsel von einer „referentiellen Semantik zu einer Semantik interner Relationen“⁸⁷ deutlich, wodurch eine prinzipielle „Inkommensurabilität des Semantischen“⁸⁸ in den Vordergrund rücke. Diese Erkenntnis bildet die Grundlage von Steiners Kunstdefinition, die Literatur, Musik und bildende Kunst generell als eine „*Maximalisierung der semantischen Inkommensurabilität*“

⁸⁶ Steiner (1990), S. 139.

⁸⁷ Ebd., S. 143.

⁸⁸ Ebd., S. 114.

*hinsichtlich der formalen Ausdrucksmöglichkeiten*⁸⁹ begreift. Der Einfluss Heideggers auf Steiner wird deutlich, wenn Steiner mehrfach bei seinen Ausführungen zu Wittgenstein auf heideggerianische Begrifflichkeiten zurückgreift und so implizit Parallelen zwischen beiden Denkern suggeriert. So spricht Steiner bezüglich Wittgensteins Trennung von Sagen und Zeigen von einem „existentielle[n] Reich ,jenseits der Sprache“ und von „Kategorien empfundenen Seins“⁹⁰. Wenn Steiner konstatiert, dass Heideggers berühmter Ausspruch ‚Wissenschaft denkt nicht‘ auf lapidare Weise mit den Schlussätzen des *Tractatus* zusammenfällt⁹¹, dann wird diese Parallelführung sogar explizit.

In *The Birth to Presence* erläutert Jean-Luc Nancy, dass die Formulierung „to be born“ der eigentliche Name des Seins sei⁹², genauer betrachtet jedoch von keinem wirklichen ‚Namen‘ gesprochen werden könne, da das Sein sich rein performativ vollziehe, was Heideggers fundamentaler Problematisierung des Nomens ‚Sein‘ und des damit einhergehenden Antagonismus von Vollzug und Verdinglichung entspricht. Des Weiteren erinnert Nancys Doppelaspekt der ‚Inscription‘ und ‚Exscription‘ von Sprache stark an Heideggers Ur-Streit zwischen Verbergung und Entbergung⁹³, und wenn Nancy postuliert, dass Präsenz nicht auftreten könne, ohne die Art von Präsenz auszulöschen, die die Repräsentation gerne konkret benennen würde⁹⁴, dann folgt dies aufs Genaueste dem Diktum von Wittgenstein, dem zufolge man nicht sagen könne, was sich nur zeigen lässt.

Karl Heinz Bohrer setzt sich in *Plötzlichkeit*, seiner ersten Monografie über präsentische Phänomene, zunächst nur am Rande mit Heideggers Differenz zwischen uneigentlicher Gegenwart („Jetzt“-Zeit) und eigentlicher Gegenwart (ekstatische Zeit) auseinander⁹⁵, wobei er letztere Zeitwahrnehmung mit seinem eigenen Plötzlichkeits-Begriff gleichsetzt. In *Das absolute Präsens* hingegen, der ersten Monografie, in der sich Bohrer explizit mit Präsenz- bzw. Präsens-Phänomenen beschäftigt, befasst er sich ausführlich mit Heideggers Kunstphilosophie in dessen Aufsatz *Der Ursprung des Kunstwerks*⁹⁶ und lobt dabei vor allem Heideggers Ereignis-Begriff, den er als gelungenen Ausdruck einer „Selbstreferenz dichterischer Sprache“ sowie einer „Absage an die Repräsentation“⁹⁷ deutet. Scharfe Kritik übt Bohrer hingegen am Seins-Begriff Heideggers, den er als eine letztbegründende und somit metaphysische Referenz liest⁹⁸, mit dem

⁸⁹ Ebd.

⁹⁰ Ebd., S. 139.

⁹¹ Ebd., S. 280.

⁹² Nancy (1993), S. 2.

⁹³ Vgl. ebd., S. 338f.

⁹⁴ Vgl. ebd., S. 4f.

⁹⁵ Vgl. Bohrer [1981], S. 53.

⁹⁶ Vgl. Bohrer (1994), S. 95-120.

⁹⁷ Ebd., S. 106.

⁹⁸ Vgl. ebd., S. 136ff.

Heidegger seinen Ereignis-Begriff und seinen damit verbundenen „antimetaphysischen Ansatz“⁹⁹ selbst unterwandere¹⁰⁰. Auch in *Ästhetische Negativität* erfolgt eine höchst kritische, jedoch ebenso produktive Auseinandersetzung mit zentralen Theoremen von *Sein und Zeit*, anhand derer Bohrer sein Konzept der ästhetischen Negativität entwickelt¹⁰¹. In diesem Zusammenhang betrachtet er Wittgensteins Sprachskepsis als den einzigen philosophischen Ansatz in der ersten Hälfte des 21. Jahrhunderts, der mit Bohrers Negativitäts-Konzept korrespondiert¹⁰².

Auch Martin Seel geht in seiner *Ästhetik des Erscheinens* explizit auf Heideggers Gedanken einer *ekstatischen Gegenwart* ein, um seine Ausführungen über das „Erscheinen realer Präsenz“¹⁰³ in Natur und Kunst zu untermauern. Wenn Seel im Zuge seines präsentischen Erscheinungs-Begriffs von „Sein und Zeigen“¹⁰⁴ spricht, wird damit außerdem eine philosophische Nähe von Heideggers *Sein und Zeit* und Wittgensteins Differenz zwischen *Sagen und Zeigen* aus dem *Tractatus* angedeutet.

Die deutlichste Synthese aus den Texten Wittgensteins und Heideggers findet sich jedoch zweifelohne in der präsenzbasierten Medientheorie von Dieter Mersch. Bereits in seiner Habilitationsschrift *Was sich zeigt. Materialität – Präsenz – Ereignis* geht Mersch intensiv auf Wittgensteins Differenz zwischen Sagen und Zeigen ein¹⁰⁵, anhand derer er seinen *Performanz*-Begriff entwickelt¹⁰⁶. Acht Jahre später gibt Mersch an, dass sein gesamtes Konzept der *Posthermeneutik* an dieser Differenz ihr Modell findet¹⁰⁷. Die Philosophie Heideggers spielt für sein Denken jedoch eine mindestens ebenso wichtige Rolle. Begriffe und Theoreme wie das *Ereignis*¹⁰⁸, die *Gabe*¹⁰⁹ oder der *Unter-Schied*¹¹⁰ stellen die Grundlage für Merschs Konzepte der *Alterität* und *Responsivität* dar¹¹¹. Die Neigung zu einer Synthese von Wittgensteins und Heideggers Ansätzen zeigt sich zudem, wenn Mersch Heideggers Begriff des *Winks* synonym zu Wittgensteins *Zeigen* benutzt¹¹² oder wenn Heideggers *Sprung* ins Unbestimmbare mit Wittgensteins

⁹⁹ Ebd.

¹⁰⁰ Ich halte Bohrers Auslegung von Heideggers Seins-Begriff diesbezüglich für eine Fehlinterpretation, wie ich in Kapitel 2.7.3 ausführlich darlegen werde.

¹⁰¹ Vgl. Bohrer (2002), S. 190-196.

¹⁰² Vgl. ebd., S. 324.

¹⁰³ Seel (2000), S. 160f.

¹⁰⁴ Ebd., S. 242.

¹⁰⁵ Vgl. Mersch (2002a), u.a. S. 238ff.

¹⁰⁶ Vgl. ebd., S. 243.

¹⁰⁷ Vgl. Mersch (2010), S. 82.

¹⁰⁸ Vgl. u.a. Mersch (2002a), S. 16, Mersch (2002b), S. 234 und Mersch (2010), S. 96.

¹⁰⁹ Vgl. u.a. Mersch (2002a), S. 416, Mersch (2002b), S. 106 und Mersch (2010), S. 40.

¹¹⁰ Vgl. u.a. Mersch (2002a), S. 95 und Mersch (2010), S. 104.

¹¹¹ Vgl. u.a. Mersch (2002a), S. 403-424.

¹¹² Vgl. ebd., S. 34.

Prinzip des *Aspektwechsels* gleichgesetzt wird¹¹³. Verblüfft über die zahlreichen Parallelen dieser beiden Denker konstatiert Mersch unter anderem bezüglich des unsagbaren Vollzugscharakters von Sprache:

Es ist auffallend, dass Heidegger dafür dasselbe Wort findet wie Wittgenstein, denn die Sprache ist für ihn weniger eine Struktur, ein System von Bedeutungen, auch nicht eigentlich ein Werkzeug der Kommunikation, sondern, so der etwas manierete Ausdruck in *Unterwegs zur Sprache*, die ‚Zeige‘. Die ‚Zeige‘ nennt das, was im Prozess allererst zum Vorschein gelangt, dessen Sagen jedoch selbst nicht sagbar ist – ein Schluss, der auf bemerkenswerte Weise mit dem Wittgensteins übereinstimmt, wenn dieser Sagen und Zeigen im selben Satz als einander ausschließend konzipiert. (Mersch 2010: 165)

Für Hans Ulrich Gumbrecht spielen die Ansätze Wittgensteins hingegen keine besondere Rolle, dafür nimmt Heideggers Denken eine umso zentralere Stellung im Rahmen seines Präsenzdenkens ein. Gumbrecht selbst gibt dabei zu, „daß es für ihn immer schwieriger geworden ist, sich von der Philosophie Martin Heideggers losgelöstes Bild von der eigenen Arbeit zu machen“¹¹⁴. Tatsächlich koppelt Gumbrecht seinen *Epiphanie*-Begriff maßgeblich an Heideggers *Ereignis*-Begriff¹¹⁵, widmet sich ausführlich den Konzepten von *Sein*, *Dasein* und *In-der-Welt-Sein* aus *Sein und Zeit*, und setzt sich intensiv mit der Differenz zwischen *Erde* und *Welt* aus *Der Ursprung des Kunstwerks* auseinander¹¹⁶, um anschließend darauf aufzubauen seine kontroverse Dichotomie zwischen *Sinn-* und *Präsenzkulturen* zu entwerfen¹¹⁷. Des Weiteren übernimmt er ausdrücklich den exzentrischen Metaphysik-Begriff Heideggers, der nichts Über Sinnliches oder gar Religiöses bezeichnen soll, sondern ein starres, sinnbasiertes Subjekt-Objekt-Denken, das die unsagbare Präsenz von bestimmten Phänomenen missachtet¹¹⁸.

Es wird also deutlich, dass die Theoreme und Konzepte Wittgensteins und Heideggers eine tragende Rolle innerhalb der Präsenztheorien der sechs genannten Autoren einnehmen, weshalb das Denken dieser zwei Philosophen als *Fundament* der Präsenztheorie betrachtet werden kann. Mit dieser Metapher ist jedoch kein rigides Plateau gemeint, auf dem die genannten Theoretiker reibungslos und mit starrer Systematik ihre Überlegungen entfalten, sondern vielmehr eine breite, aber in sich kohärente philosophische Grundlage zur Ausarbeitung neuer Einstellungen, Methoden und Termini für einen präsenzbasierten Umgang mit Sprache, Literatur und Kunst, der sich in Begriffen wie ‚Geist‘, ‚Sinn‘ oder ‚Semiotik‘ allein nicht erschöpft.

¹¹³ Vgl. ebd., S. 395.

¹¹⁴ Gumbrecht (2004), S. 13.

¹¹⁵ Vgl. ebd., S. 132.

¹¹⁶ Vgl. ebd., S. 85-98. Gumbrechts ‚substantialistische‘ Deutung von Heideggers Seins-Begriff ist dabei hochproblematisch, wie in Kapitel 2.10.2 genauer erläutert wird.

¹¹⁷ Vgl. ebd., S. 100-106.

¹¹⁸ Vgl. ebd., S. 11.

2.1.2 Gemeinsame Rezeptionsgeschichte

Aber wie kommt es eigentlich, dass vor allem Martin Heidegger und Ludwig Wittgenstein eine so herausragende Position innerhalb des breit gefächerten Quellenkanons der genannten Theoretiker einnehmen, zu dem schließlich auch zahlreiche weitere Denker gehören wie beispielsweise Georges Bataille (vor allem bei Nancy¹¹⁹), Montaigne und Schopenhauer (vor allem bei Bohrer¹²⁰) oder Schelling, Walter Benjamin und Levinas (vor allem bei Mersch¹²¹)? Worin liegt die besondere präsenztheoretische Relevanz dieser zwei Philosophen begründet und welche Gemeinsamkeiten bzw. welche Schnittmenge weisen ihre Schriften auf? Auf den ersten Blick scheinen beide Denker neben ihrem gemeinsamen Geburtsjahr 1889 wenig miteinander gemein zu haben. Wittgensteins Interesse galt zeitlebens der Sprachkritik, wohingegen Heidegger sich vor allem mit Fragen der Ontologie und der Kunstphilosophie beschäftigte. Wittgenstein wird oft als Vater des sogenannten *linguistic turn*¹²² tituliert und im anglo-amerikanischen Raum überwiegend der Traditionslinie der *analytischen Philosophie* zugeordnet, die sich durch logisch-empirische Methodik oder durch eine sprachkritische Position auszeichnet, wohingegen Heideggers phänomenologisches Denken oft der sogenannten *Kontinentalphilosophie* zugeschrieben wird, der man zuweilen metaphysische Letztbegründungen und vage Argumentationsstrategien unterstellt¹²³.

Dennoch liegen seit den 1980er Jahren eine große Anzahl von Artikeln und Monografien vor, die sich explizit den Unterschieden und Gemeinsamkeiten dieser beiden Philosophen widmen¹²⁴. Im deutschsprachigen Raum stellt dabei Thomas Rentschs Dissertation *Heidegger und Wittgenstein. Existential- und*

¹¹⁹ Vgl. Nancy (1993), u.a. S. 308 und 316ff.

¹²⁰ Vgl. zu Schopenhauer Bohrer (1994), S. 176-181 und zu Montaigne Bohrer (2002), S. 197-228.

¹²¹ Vgl. zu Schelling Mersch (2002a), S. 382-400, zu Levinas Mersch (2002b), S. 14ff. und zu Benjamin Mersch (2002b), S. 28ff.

¹²² Richard Rorty bezeichnet in seinem Aufsatz zu Wittgenstein und Heidegger diesen Sammelbegriff, den er Gustav Bergmann zuschreibt, als eine Verlegenheitslösung, die im Wesentlichen dazu dienen solle, die neuen sprachkritischen Positionen um 1900 von der Transzendentalphilosophie Kants abzugrenzen. Vgl. Richard Rorty: Wittgenstein, Heidegger and the Reification of Language. In: Ders. Essay on Heidegger and Others. Philosophical Papers Volume 2. Cambridge: University Press 1991, S. 50-65, hier: S. 50.

¹²³ Obwohl mittlerweile viele Philosophen die Trennung zwischen analytischer Philosophie und Kontinentalphilosophie als wenig fruchtbar erachten, ist diese Trennung im anglo-amerikanischen Raum immer noch weit verbreitet. Vgl. hierzu vor allem Paul M. Livingston: Wittgenstein Reads Heidegger, Heidegger Reads Wittgenstein: Thinking Language Bounding World. In: Jeffrey A. Bell, Andrew Cutrofello und Paul M. Livingston (Hg.) Beyond the Analytic-Continental Divide: Pluralist Philosophy in the Twenty-First Century. New York: Routledge 2016, S. 222-248.

¹²⁴ Vgl. hierzu vor allem Herbert Hrachovec: Vorbei. Heidegger, Frege, Wittgenstein. Vier Versuche. Frankfurt a.M.: Roter Stern 1981, Walter Schweidler: Die Überwindung der Metaphysik. Zu einem Ende der neuzeitlichen Philosophie. Stuttgart: Klett-Cotta 1987,

Sprachanalysen zu den Grundlagen philosophischer Anthropologie aus dem Jahr 1985 immer noch die einschlägigste und ausführlichste Arbeit über die philosophischen Parallelen dieser zwei Autoren dar. In der erweiterten Neuauflage aus dem Jahr 2003 wird zudem kritisch die gemeinsame Rezeptionsgeschichte beider Philosophen beleuchtet¹²⁵. Rentsch konstatiert dabei eine „systematisch[e] Kompatibilität“ sowie eine „intensive wechselseitige Durchdringung“¹²⁶ der Ansätze von Wittgenstein und Heidegger. Diesen Umstand betrachtet er als Ausdruck einer philosophischen Anthropologie, die er aufgrund ihrer enormen Tragweite und Radikalität als eine *Zweite kopernikanische Wende*¹²⁷ nach der transzentalphilosophischen Wende von Immanuel Kant bezeichnet. In diesem Zusammenhang zählt Rentsch acht Gemeinsamkeiten zwischen Wittgenstein und Heidegger auf, die sich von früheren philosophischen Ansätzen radikal unterscheiden und die auch für die Präsenztheorie eine zentrale Rolle spielen:

1. Die Destruktion einer „Vorhandenheitsontologie“ bzw. „Vorhandenheitssemantik“
2. Die „Radikalisierung der Sinnkritik“ in Form eines „Fragwürdigwerden[s] des Sinns von Sein“ einerseits und einer „Rückfrage nach den Möglichkeitsbedingungen von sprachlichem Sinn und sprachlicher Bedeutung“ andererseits
3. Die „tiefgreifend[e] antcartesianisch[e] Kritik der klassischen Bewußtseinsphilosophie, eines Dualismus von privater ‚Innenwelt‘ und öffentlicher ‚Außenwelt‘ sowie des subjektzentrierten Denkens überhaupt“
4. Der „Rekurs auf die unhintergehbare *lebensweltliche Alltagspraxis* und das in ihr implementierte Hintergrundwissen“
5. Ein „Holismus, der auch die traditionellen Wahrheitskonzeptionen kritisiert“
6. Die Anwendung einer „Tiefenhermeneutik“, die von einer phänomenologischen „Ferne des Nahen“ ausgeht, die zufolge hat, dass „[d]ie eigentlichen Grundlagen seiner Forschung dem Menschen gar nicht auf[fallen]“
7. Das Phänomen des *Zeigens*, dem bei beiden „sowohl im Sinne des Sich-Zeigens der Phänomene [...] wie auch im Sinne der Aktivität des Zeigens, des Ausweisens – eine zentrale Bedeutung“ zukommt
8. Die Verbindung aus einer „Tiefenhermeneutik des in der Alltäglichkeit Verborgenen“ und eines „Zeigens und Sich-Zeigens des begrifflich-reflexiven Unsagbaren“ zu einer „methodisch exkludierten bzw. negativen Metaphysik“, wodurch die „tiefe strukturelle Entsprechung von *Sein und Zeit* und *Tractatus* sowie des Umfelds dieser Werke“ ersichtlich wird (Rentsch 2003: 15ff.; meine Gliederung)

James C. Edwards: *The Authority of Language. Heidegger, Wittgenstein, and the Threat of Philosophical Nihilism*. Tampa: University of South Florida Press 1990, Rorty (1991), Hirokiyo Furuta: *Wittgenstein und Heidegger: ‚Sinn‘ und ‚Logik‘ in der Tradition der analytischen Philosophie*. Würzburg: Königshausen & Neumann 1996, Hans Wilckens: *Philosophie als Antwort. Heidegger und Wittgenstein im Horizont der Frage nach der Zeit*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2010 und Lee Braver: *Groundless Grounds. A Study on Wittgenstein and Heidegger*. Massachusetts: The MIT Press 2012.

¹²⁵ Thomas Rentsch: *Heidegger und Wittgenstein. Existential- und Sprachanalysen zu den Grundlagen philosophischer Anthropologie*. 2., erw. Aufl. Stuttgart: Klett-Cotta 2003.

¹²⁶ Vgl. ebd., S. 14.

¹²⁷ Vgl. ebd., S. 60.

Unter diesen acht Aspekten hebt Rentsch besonders den expliziten bzw. impliziten „Anticartesianismus“¹²⁸ beider Philosophen sowie das damit verbundene „verdinglichungskritische Denken“¹²⁹ hervor. Diese beiden Formulierungen beziehen sich vor allem auf die scharfe Kritik beider Autoren am cartesianischen Leib-Seele-Dualismus, dessen sprachliche Manifestation beide im unreflektierten Subjekt-Objekt-Paradigma (im Folgenden kurz: SOP) der abendländischen Philosophie sehen. Rentsch bezeichnet das SOP im Rahmen seiner Überlegungen als eine *anthropologische Oberflächengrammatik*, wohingegen er Heideggers Prinzip der *Gleichursprünglichkeit* von Befindlichkeit, Verstehen und Rede¹³⁰ als eine *anthropologische Tiefengrammatik* auffasst¹³¹, die einen holistischen Charakter besitzt und eine Überwindung bzw. *Verwindung*¹³² des SOP darstellt. Diese Einteilung ist von fundamentaler Bedeutung für die Präsenztheorie, wie sich im Verlauf dieser Arbeit noch zeigen wird.

Das wichtigste Phänomen bzw. Prinzip zur Erkundung einer solchen Tiefengrammatik stellt bei Wittgenstein und Heidegger der „Aufweis bzw. die Fingierung von *Störungen*“¹³³ struktureller und wahrnehmungsbezogener Natur dar, sei es in einem alltäglichen, in einem wissenschaftlichen oder in einem artistischen Kontext. Mit dem Störungs-Begriff identifiziert Rentsch ein Prinzip, das über 30 Jahre später grundlegend für Dieter Merschs *negative Medientheorie* sein wird¹³⁴ und das auch bei den drei beispielhaften Präsenzanalysen dieser Arbeit eine zentrale Rolle spielt.

An dieser Stelle ließen sich noch zahlreiche andere Autoren zitieren, die wichtige Parallelen zwischen Wittgenstein und Heidegger aufweisen konnten. Da dieses Kapitel aber die besondere intertextuelle und rezeptionsgeschichtliche Relevanz beider Philosophen für die Präsenztheorie lediglich andeuten sollte, werden weitere Erkenntnisse aus der gemeinsamen Forschung zu Wittgenstein und Heidegger nicht hier, sondern im Verlauf der nächsten zwei Kapitel (2.2 und 2.3) und in der Zusammenfassung (Kapitel 2.4) eingearbeitet, die sich ausführlich den präsenztheoretisch relevanten Elementen der Schriften dieser zwei Autoren widmen. Als roter Faden bei der (Re-)Konstruktion der jeweiligen Theoreme wird dabei der Präsenzbegriff in seiner methodologischen Relevanz für die Literaturwissenschaft fungieren. Nach Abschluss dieser zwei Ein-

¹²⁸ Ebd., S. 92.

¹²⁹ Ebd., S. 92f.

¹³⁰ Heideggers Prinzip der Gleichursprünglichkeit wird in Kapitel 2.3.2 ausführlich erläutert.

¹³¹ Vgl. Rentsch (2003), S. 424f.

¹³² Der Begriff der Verwindung stammt von Heidegger und wird in Kapitel 2.3.7 ausführlich erläutert.

¹³³ Rentsch (2003), S. 162.

¹³⁴ Vgl. vor allem Mersch (2006), S. 226: „Die Umrisse einer negativen Medientheorie zeichnen sich dadurch ab. Ihre Basis sind negative Praktiken wie Eingriffe, Störungen, Hindernisse, konträre Konfigurationen“, sowie Mersch (2010), S. 111 und 167f.

zelbetrachtungen soll mit Rückgriff auf Rentschs acht Aspekte der systematischen Kompatibilität von Wittgenstein und Heidegger zusammenfassend gezeigt werden, dass die philosophische Schnittmenge beider Denker ein konsistentes und erklärmächtiges Fundament für alle weiteren methodologischen Überlegungen zur Präsenztheorie bilden kann.

2.2 Ludwig Wittgenstein

Anders als Martin Heidegger, der der Nachwelt eine 102-bändige, autorisierte Gesamtausgabe¹³⁵ hinterlassen hat, deren vollständige Veröffentlichung immer noch nicht abgeschlossen ist, beschränkt sich das Œuvre Ludwig Wittgensteins auf eine einzige zu Lebzeiten publizierte Monografie und auf fragmentarische Überlegungen, Notizen und fremde Mitschriften, von denen viele erst posthum strukturiert wurden und die seit 1984 in einer 8-bändigen Werkausgabe¹³⁶ angeordnet sind.

Als die zwei Hauptwerke Wittgensteins gelten der *Tractatus logico-philosophicus*, der 1921 zu Lebzeiten Wittgensteins veröffentlicht wurde, und die *Philosophischen Untersuchungen*, die 1953 posthum erschienen. Während das Hauptanliegen des *Tractatus* in einer Sprachkritik der abendländischen Metaphysik besteht, widmen sich die *Untersuchungen* vornehmlich Fragen des alltäglichen Sprachgebrauchs und der Epistemologie. Aus diesem Grund liefert der *Tractatus* wesentlich mehr Vergleichs- und Anknüpfungspunkte zum Gesamtwerk Heideggers, dessen großes Thema ebenfalls die Kritik des metaphysischen Denkens ist¹³⁷. Der *Tractatus* wird daher von den einzelnen Präsenztheoretikern auch wesentlich häufiger zitiert als die anderen Schriften Wittgensteins und auch die gemeinsame Rezeptionsgeschichte innerhalb der Philosophie neigt dazu, Heideggers Gesamtwerk teilweise ausschließlich mit dem *Tractatus* zu vergleichen, wie Hrachovec¹³⁸ und Furuta¹³⁹ es beispielsweise tun. Auch die folgenden Überlegungen werden sich mit Blick auf die Präsenztheorie überwiegend Theoremen des *Tractatus* widmen, wobei einige wichtige Aspekte aus Wittgensteins *Vortrag über Ethik* und aus den *Philosophischen Untersuchungen*

¹³⁵ Martin Heidegger: Gesamtausgabe. Hg. von Friedrich-Wilhelm von Herrmann. Frankfurt a.M.: Klostermann.

¹³⁶ Ludwig Wittgenstein: Werkausgabe. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1984.

¹³⁷ Allerdings operieren Wittgenstein und Heidegger dabei mit zwei sehr unterschiedlichen Metaphysik-Begriffen, die sich teilweise gegenseitig exkludieren, wie in Kapitel 2.4 ausführlich dargelegt wird.

¹³⁸ Vgl. Hrachovec (1981), u.a. S. 19: „Um Heidegger gerecht zu werden, muß man die Entwicklung seines Denkens vom Anfang bis zum Ende beschreiben. [...] Auf den frühen Wittgenstein angewandt ändert sich das Vorgehen [...] Die Auseinandersetzung mit ihm läßt sich als Auslegung eines einzelnen Buches führen.“

¹³⁹ Vgl. Furuta (1996), u.a. S. 152: „Wir möchten sehen, daß der *Tractatus* eine begrenzte Form der Seinsfrage bei Heidegger verkörpert.“

ebenfalls miteinbezogen werden. Aus dem *Tractatus* werden sechs Theoreme ausführlich behandelt:

1. Der Begriff der *Logik*
2. Die Differenz zwischen *Sagen* und *Zeigen*
3. Der Begriff des *Mystischen*
4. Der Begriff des *metaphysischen Subjekts*
5. Die *Leiter-Metapher* am Ende des Texts
6. Der Begriff der *Grenze*

Anders als die ersten fünf Theoreme steht der Begriff der *Grenze* allerdings für ein Prinzip, das sowohl die Klammer als auch den roten Faden des *Tractatus* bildet. Aus diesem Grund sollen ein paar einleitende Gedanken die Wichtigkeit dieses Terminus andeuten, ehe die anderen Theoreme behandelt werden und ehe dieser Begriff in Kapitel 2.2.7 abschließend geklärt wird.

2.2.1 *Die Grenze (I)*

Bereits im Vorwort des *Tractatus* gibt Wittgenstein an, mit seinem Buch „dem Denken eine Grenze ziehen“ zu wollen „oder vielmehr – nicht dem Denken, sondern dem Ausdruck der Gedanken“ (TLP: 7)¹⁴⁰. Mit dieser Metapher ist jedoch keine konkrete, gegenständlich zu verortende Grenze gemeint, wie Wittgenstein explizit problematisiert: „Denn um dem Denken eine Grenze zu ziehen, müßten wir beide Seiten dieser Grenze denken können (wir müssten also denken können, was sich nicht denken läßt)“ (TLP: 7). Daher stellt Wittgenstein klar, dass alle Grenzziehungen in seinem Buch als rein sprachlich aufzufassen sind: „Die Grenze wird also nur in der Sprache gezogen werden können und was jenseits der Grenze liegt, wird einfach Unsinn sein.“ (ebd.). Die Funktion dieser sprachlichen Grenzziehungen im *Tractatus* ist eine Kritik bzw. eine Eliminierung zahlreicher metaphysischer Diskussionen, die Wittgenstein als einen unreflektierten Nebeneffekt der mannigfachen sprachlichen Ausdrucksmöglichkeiten einstuft und polemisch als „Unsinn“ bezeichnet. Zu diesen metaphysischen Diskussionen zählen unter anderem die Frage nach dem Ursprung der Welt, die Frage nach dem Sinn des Lebens oder die Frage nach dem Wesen des Todes (TLP: 6.41 – 6.5). Um die genaue Beschaffenheit von Wittgensteins Grenz-Begriff nachvollziehen zu können, lohnt es sich zunächst seine Ausführungen zur *Logik* detailliert zu betrachten.

¹⁴⁰ Zitiert wird nach Ludwig Wittgenstein: *Tractatus logico-philosophicus* [1921]. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1963. Mit Ausnahme des Vorworts werden nicht die Seitenzahlen dieser Ausgabe angegeben, sondern die Nummerierung Wittgensteins.

2.2.2 Die Logik

Laut Wittgenstein besteht die Welt, so wie wir sie wahrnehmen, nicht nur aus einer additiven Ansammlung von Gegenständen, sondern aus *Sachverhalten*, die er wiederum als „eine Verbindung von Gegenständen (Sachen, Dingen)“ (TLP: 2.01) definiert. Jedes Objekt, jedes Gefühl und jedes abstrakte Phänomen kann also nur durch seine Verbindung zu anderen Objekten, Gefühlen oder abstrakten Phänomenen wahrgenommen werden. Ein Stein wird nicht einfach als Stein wahrgenommen, sondern stets in Abgrenzung zum Boden, auf dem er liegt, zur Luft, die ihn umgibt, oder in seiner Funktion als potenzielles Werkzeug oder als potenzielle Waffe. Sachverhalte ergeben sich daher nicht aus dem bloßen nebeneinander von Dingen, sondern aus den sich ändernden, spezifischen *Konfigurationen* bestimmter Gegenstände (TLP: 2.0272), innerhalb derer alle Dinge zusammenhängen „wie die Glieder einer Kette“ (TLP: 2.03.) Allen Gegenständen ist daher „wesentlich, der Bestandteil eines Sachverhaltes sein zu können“ (TLP: 2.011), und wenn ein „Ding im Sachverhalt vorkommen kann, so muß die Möglichkeit des Sachverhaltes im Ding bereits präjudiziert sein“ (TLP: 2.012). Wittgenstein begründet diesen Umstand mit der Behauptung, dass man sich zwar einen leeren Raum vorstellen könne, niemals jedoch ein Objekt ohne einen ihm umgebenden Raum (TLP: 2.013). Die Gesetzmäßigkeit dieser Verbindungen selbst nennt Wittgenstein die „Logik“ (TLP: 2.012) bzw. „die logische Form“ (TLP: 2.18).

Auf Grundlage dieses sehr weiten Logik-Begriffs entwirft der *Tractatus* eine strenge Repräsentationstheorie, der zufolge jedes mediale Abbild „ein Modell der Wirklichkeit“ darstellt (TLP: 2.12). Gemäß dieser Theorie entsprechen die einzelnen Elemente einer Fotografie, einer Zeichnung oder eines Satzes den Gegenständen, auf die sie referieren:

- 2.13 Den Gegenständen entsprechen im Bilde die Elemente des Bildes.
- 2.131 Die Elemente des Bildes vertreten im Bild die Gegenstände.
- 2.1511 Das Bild ist *so* mit der Wirklichkeit verknüpft; es reicht bis zu ihr.
- 2.1512 Es ist wie ein Maßstab an die Wirklichkeit angelegt.
- 2.171 Das Bild kann jede Wirklichkeit abbilden, deren Form es hat.

Ein Bild ist jedoch erst dann „richtig oder unrichtig“ (TLP: 2.21), wenn ihm die gleiche logische Form innewohnt, die auch den Konfigurationen der Wirklichkeit inhärent ist. „Logik“ bezeichnet bei Wittgenstein also *zum einen* die strukturierenden Gesetzmäßigkeiten hinter den Konfigurationen der Welt, *zum anderen* die strukturierenden Gesetzmäßigkeiten hinter den Konfigurationen medialer Abbildungen und *zusätzlich* die Gesetzmäßigkeiten der *Transformation* bestimmter Konfigurationen beim Übergang von Wirklichkeit zu Medium. Dennoch wohnt der Sprache und allen anderen Medien eine Unzulänglichkeit inne, die sich nicht tilgen lässt: die Tatsache, dass ein abbildendes Medium außer-

stande ist, die logische Form, die alle Abbildungen erst ermöglicht, mitabzubilden. Wittgenstein schreibt hierzu:

- 4.12 Der Satz kann die gesamte Wirklichkeit darstellen, aber er kann nicht darstellen, was er mit der Wirklichkeit gemein haben muß, um sie darstellen zu können – die logische Form. Um die logische Form darstellen zu können, müßten wir uns mit dem Satze außerhalb der Logik aufstellen können, das heißt außerhalb der Welt.

Was für die Sprache gilt, gilt analog auch für andere Medien: Keine Zeichnung, kein Foto, kein Film vermag es *während* einer Mediatisierung seine eigene Medialität mitzumediatisieren. Diese Unzulänglichkeit ist unter anderem grundlegend für Dieter Merschs *negative Medientheorie* und für seine darauf aufbauende *Posthermeneutik*¹⁴¹. Die Unmöglichkeit der Mediatisierung von Medialität selbst ist jedoch nicht die einzige Grenze, die Wittgensteins Logik-Begriff impliziert, wie folgende Sätze verdeutlichen:

- 5.552 Die Logik ist *vor* jeder Erfahrung – daß etwas *so* ist.
5.133 Alles Folgern geschieht *a priori*.
6.13 Die Logik ist keine Lehre, sondern ein Spiegelbild der Welt. Die Logik ist transcendental.
5.61 Die Logik erfüllt die Welt; die Grenzen der Welt sind auch ihre Grenzen. [...] Was wir nicht denken können, das können wir nicht denken; wir können also auch nicht *sagen*, was wir nicht denken können.

Wittgensteins Logik-Begriff setzt der Sprache somit eine dreifache Grenze: Die Logik ist Ursprung, Wirkung und Endpunkt der Sprache. Als Apriori bildet sie den Ursprung der Sprache, hinter den kein Satz je zurückfallen kann, als Wirkungsprinzip ist sie allen Sätzen inhärent, ohne jedoch selbst mediatisiert werden zu können, und als Endpunkt limitiert sie die sinnvollen Ausdrucksmöglichkeiten einer Sprache. Um auf den performativen Aspekt derartiger Grenzerfahrungen dennoch in irgendeiner Weise referieren zu können, stellt Wittgenstein dem Sagen einen komplementierenden Begriff zur Seite: *das Zeigen*.

2.2.3 Sagen und Zeigen

Die logische Form von Welt, Denken und Sprache lässt sich innerhalb eines Satzes oder eines Bildes nicht abbilden. Dennoch liegt es in der Natur von Abbildern, die logische Form *aufzuweisen*: „Seine Form der Abbildung aber kann das Bild nicht abbilden; es weist sie auf.“ (TLP: 2.172). Was Wittgenstein damit meint, wird im Verlauf des *Tractatus* präzisiert:

¹⁴¹ Mersch (2010), S. 106 bezeichnet diese Unzulänglichkeit als „ein Amediales“.

- 3.262 Was in den Zeichen nicht zum Ausdruck kommt, das zeigt ihre Anwendung.
Was die Zeichen verschlucken, das spricht die Anwendung aus.
- 4.121 Der Satz kann die logische Form nicht darstellen, sie spiegelt sich in ihm. Was sich in der Sprache spiegelt, kann sie nicht ausdrücken. Was sich in der Sprache ausdrückt, können *wir* nicht durch sie ausdrücken. Der Satz *zeigt* die logische Form der Wirklichkeit. Er weist sie auf.

,Aufweisen‘ und ,zeigen‘ werden von Wittgenstein synonym verwendet und bezeichnen beide deiktisch den performativen Aspekt aller Zeichensysteme („ihre Anwendung“). Es gibt Dinge und Sachverhalte, auf die klar referiert werden kann, die also *gesagt* werden können, und es gibt die logische Form, die sich lediglich *zeigt* bzw. die lediglich *gezeigt werden* kann. Dies bewegt Wittgenstein zu einem seiner bekanntesten Postulate: „Was gezeigt werden kann, kann nicht gesagt werden.“ (TLP: 4.1212). Diese Differenz zwischen Sagen und Zeigen ist laut Wilhelm Vossenkuhl keine *Erfindung* Wittgensteins, sondern eine *Entdeckung*¹⁴², die nichts Geringeres als das „Hauptproblem der Philosophie“¹⁴³ darstellt. Auf Grundlage dieser Differenz ist es Wittgenstein nämlich möglich, eine weitere folgenreiche Unterscheidung einzuführen, nämlich die normative Trennung von *sinnvollen*, *sinnlosen* und *unsinnigen* Sätzen.

Als ‚sinnlos‘ stuft Wittgenstein tautologische oder kontradiktorische Sätze ein (TLP: 4.461), deren Aussagewert er mit der Zahl ‚0‘ in der Arithmetik gleichsetzt (TLP: 4.4611). Als Beispiele für derartige Sätze ließen sich tautologische Sprichwörter wie ‚Ein Mann muss tun, was ein Mann tun muss‘ oder kontradiktorische Bonmots wie ‚Ich kann allem widerstehen, nur nicht der Versuchung‘¹⁴⁴ anführen.

„Unsinnig“ hingegen sind laut Wittgenstein „[d]ie meisten Sätze und Fragen, welche über philosophische Dinge geschrieben worden sind“ (TLP: 4.003). Gemeint sind damit hauptsächlich alle Fragen der Theologie, der Ontologie und der Ethik, die auf metaphysische Letztbegründungsinstanzen angewiesen sind und die das Vorstellungsvermögen des Menschen *per definitionem* übersteigen, wie folgende Sätze verdeutlichen:

- 6.41 Der Sinn der Welt muß außerhalb ihrer liegen. In der Welt ist alles wie es ist und geschieht alles wie es geschieht; es gibt *in* ihr keinen Wert – und wenn es ihn gäbe, so hätte er keinen Wert. Wenn es einen Wert gibt, der Wert hat, so muß er außerhalb alles Geschehens und So-Seins liegen. Denn alles Geschehen und So-Sein ist zufällig. Was es nicht-zufällig macht, kann nicht *in* der Welt liegen; denn sonst wäre dies wieder zufällig. Es muß außerhalb der Welt liegen.

¹⁴² Vgl. Wilhelm Vossenkuhl: Solipsismus und Sprachkritik: Beiträge zu Wittgenstein. Berlin: Parerga 2009, S. 86.

¹⁴³ Ebd.

¹⁴⁴ Oscar Wilde: Lady Windermeres Fächer [1892]. In: Vier Komödien. Übers. von Carl Hagemann. Wiesbaden: Walther Greif 1947, S. 26.

- 6.42 Darum kann es auch keine Sätze der Ethik geben. Sätze können nichts Höheres ausdrücken.
- 6.421 Es ist klar, daß sich die Ethik nicht aussprechen läßt. Die Ethik ist transcendental. (Ethik und Ästhetik sind Eins.)
- 6.4311 Der Tod ist kein Ereignis des Lebens. Den Tod erlebt man nicht. Wenn man unter Ewigkeit nicht unendliche Zeitdauer, sondern Unzeitlichkeit versteht, dann lebt der ewig, der in der Gegenwart lebt. Unser Leben ist ebenso endlos, wie unser Gesichtsfeld grenzenlos ist.
- 6.4312 Die zeitliche Unsterblichkeit der Seele des Menschen, das heißt also ihr ewiges Fortleben nach dem Tode, ist nicht nur in keiner Weise verbürgt, sondern vor allem leistet diese Annahme gar nicht das, was man immer mit ihr erreichen wollte. Wird denn dadurch ein Rätsel gelöst, daß es ewig fortlebe? Ist denn dieses ewige Leben dann nicht ebenso rätselhaft wie das gegenwärtige? Die Lösung des Rätsels des Lebens in Raum und Zeit liegt *außerhalb* von Raum und Zeit.
- 6.432 Wie die Welt ist, ist für das Höhere vollkommen gleichgültig. Gott offenbart sich nicht *in* der Welt.
- 6.5 Zu einer Antwort, die man nicht aussprechen kann, kann man auch die Frage nicht aussprechen. *Das Rätsel* gibt es nicht. Wenn sich eine Frage überhaupt stellen läßt, so kann sie auch beantwortet werden.

Alle metaphysischen Fragestellungen der Theologie, der Ontologie und der Ethik sind also laut Wittgenstein lediglich das Produkt eines bewussten oder unbewussten Sprachmissbrauchs und dürften eigentlich gar nicht existieren, weshalb die ganze Philosophie im Grunde nur aus „Sprachkritik“ (TLP: 4.0031) bestehe, deren Aufgabe es sei, die Unsinnigkeit solch metaphysischer Fragen festzustellen (TLP: 4.003). Wittgenstein bestreitet damit *nicht*, dass es einen Gott, ein Leben nach dem Tod oder eine höhere Ordnung der Ethik geben könnte, sondern stuft Überlegungen dieser Art schlicht als „Unaussprechliches“ (TLP: 6.522) ein, da sie sich sprachlich nicht näher beschreiben oder bestimmen lassen. Unsagbare Phänomene dieser Art stellen also eine Grenze dar, die sich den Menschen lediglich „zeigt“ (ebd.) und auf die man deshalb selbst nur deiktisch verweisen kann.

Sinnvoll sind somit *ex negativo* nur Sätze, die weder sinnlos noch unsinnig sind und in einem korrekten abbildenden Verhältnis zur Welt stehen. Dieser Gedankengang wird zu einer allgemeinen Schweigepflicht der Philosophie ausgeweitet, denn „[a]ll es was sich aussprechen läßt, läßt sich klar aussprechen“ (TLP: 4.116), und „[w]ovon man nicht sprechen kann, darüber muß man schweigen“ (TLP: 7.). Durch seine rigide Abbild-Theorie und dieses daraus resultierende Sprachverbot steht Wittgensteins *Tractatus* also ganz im Dienste einer normativen *Idealsprache*, die in philosophischen und linguistischen Kreisen um 1900 eine weit verbreitete Utopie darstellte.

Allerdings missachtet dieser Ansatz gänzlich die Tatsache, dass nicht allen Elementen einer ‚sinnvollen‘ Sprache zwingend eine abbildende Funktion kommt, die nur auf außersprachliche Sachverhalte referiert. Viele Formulierungen sind innersprachlichen Eigendynamiken geschuldet, die bestimmte soziale

Funktionen erfüllen und die Wittgenstein in seinen *Untersuchungen* als *Sprachspiele* bezeichnet (PU: 17)¹⁴⁵. Im Vorwort zu den *Untersuchungen* gesteht Wittgenstein daher „schwere Irrtümer“ (PU: 10) im *Tractatus* ein und verwirft sein Abbildungs-Paradigma zugunsten eines *Gebrauchs*-Paradigmas (PU: 35), dem zufolge die Aufgabe der Philosophie nicht in der Schaffung einer Idealsprache liegt, sondern in der Rekonstruktion und Explikation der alltagssprachlichen Regeln (PU: 69).

Dennoch hat Wittgenstein zu keinem Zeitpunkt den Logik-Begriff des *Tractatus* oder die Differenz von Sagen und Zeigen explizit widerrufen¹⁴⁶. Fallen gelassen wurde lediglich das Sprachverbot am Ende des *Tractatus*, da Wittgenstein in den *Untersuchungen* erkannt hat, dass auch sinnlose und unsinnige Sätze Teil von bestimmten Sprachspielen sind und einen essentiellen Bestandteil der *conditio humana* darstellen, wie die Begriffe des *Mystischen* und des *metaphysischen Subjekts* im *Tractatus* bereits andeuteten.

2.2.4 Das Mystische

Wie schon erwähnt werden die metaphysischen Fragen der Ethik, der Ontologie und vor allem der Theologie im *Tractatus* als *per definitionem* unbeantwortbar eingestuft und folglich als unsinnig abgetan. Dennoch verstößt Wittgenstein teilweise selbst gegen sein Gebot, von unsinnigen Dingen zu schweigen, indem er für die Begrenztheit des menschlichen Vorstellungsvermögens einen Begriff einführt, der selbst im höchsten Maße theologisch aufgeladen ist: *das Mystische*. Die drei entscheidenden Passagen hierzu lauten:

- 6.44 Nicht wie die Welt ist, ist das Mystische, sondern *dafß* sie ist.
- 6.45 Die Anschauung der Welt sub specie aeterni ist ihre Anschauung als-begrenztes-Ganzes. Das Gefühl der Welt als begrenztes Ganzes ist das mystische.
- 6.522 Es gibt allerdings Unaussprechliches. Dies *zeigt* sich, es ist das Mystische.

Das Mystische wird also definiert als „[d]as Gefühl der Welt als begrenztes Ganzes“. Das Wort „Gefühl“ suggeriert eine phänomenologische Erste-Person-Perspektive, die Phrase „Welt als begrenztes Ganzes“ knüpft an diese Perspektive an und impliziert nicht nur eine ontologische Begrenztheit der wahrgenommenen Welt, sondern auch eine epistemologische Begrenztheit des wahrnehmenden Subjekts. Innerhalb dieser gefühlten Begrenztheit wird ein Aspekt bzw. eine unsinnige Frage besonders hervorgehoben, nämlich die Frage nach dem *Dass* der Welt, also nach dem Phänomen der Existenz von Welt überhaupt.

¹⁴⁵ Zitiert wird nach Ludwig Wittgenstein: Philosophische Untersuchungen [1953]. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1971. Da Wittgenstein seine Gedanken nur im ersten Teil des Buchs nummeriert hat, werden im Folgenden lediglich die Seitenzahlen dieser Ausgabe angegeben.

¹⁴⁶ Vgl. Vossenkühl (2009), S. 99, Fußnote 10.

In seinem *Vortrag über Ethik* geht Wittgenstein ausführlicher auf dieses Phänomen ein. „Wie sonderbar, daß überhaupt etwas existiert“¹⁴⁷ (VüE: 14)¹⁴⁸, schreibt Wittgenstein dort und behandelt damit in leicht abgewandelter Form dieselbe Frage, die Martin Heidegger für die zentrale Frage der Metaphysik hält: „Warum ist überhaupt Seiendes und nicht vielmehr Nichts?“ (WiM: 20)¹⁴⁹. Aber anders als Heidegger, der das Nichts im Laufe seines Texts mit dem Sein gleichsetzt, stuft Wittgenstein sein eigenes Staunen über die Existenz der Welt als unsinnig ein, da man nur über etwas staunen könne, dessen Gegenteil vorstellbar sei. Die Nicht-Existenz der Welt bzw. das Nichts selbst sei jedoch nicht vorstellbar (VüE: 16), weshalb es sich bei diesem Satz – und damit auch bei der Frage Heideggers – im Grunde nur um einen weiteren Missbrauch von Sprache handle (VüE: 15). Allerdings spricht Wittgenstein während dieses Vortrags auch davon, dass es „der Trieb aller Menschen“ sei, „die je versucht haben, über Ethik oder Religion zu schreiben, über die sinnvolle Sprache – hinauszugelangen“ (VüE: 18f.). Zwar wird behauptet, dass ein solches „Anrennen gegen die Wände unseres Käfigs [...] völlig und absolut aussichtslos“ (VüE: 19) sei, doch wird dies als „Zeugnis eines Drangs im menschlichen Bewußtsein“ gewertet, den Wittgenstein „nicht anders als hochachten kann“ und den er „um keinen Preis lächerlich machen würde“ (ebd.). Die Affirmation eines solchen Anthropologiums findet sich in ähnlicher Form auch in den *Untersuchungen*:

Die Ereignisse der Philosophie sind die Entdeckung irgendeines schlchten Unsinns und Beulen, die sich der Verstand beim Anrennen an die Grenze der Sprache geholt hat. Sie, die Beulen, lassen uns den Wert jener Entdeckung erkennen. (PU: 68)

Die Mystifizierung der unsinnigen letzten Fragen der Philosophie im *Tractatus* ist also einem Staunen darüber geschuldet, dass es offensichtlich zur menschlichen Natur gehört, sich diese Fragen in abgewandelter Form wieder und immer wieder zu stellen, wohlwissend, dass dieses Unterfangen zum Scheitern verurteilt ist. Aus diesem Grund rekurren auch alle sechs in dieser Arbeit behandelten Präsenztheoretiker immer wieder staunend auf das ‚Dass‘ bestimmter Phänomene, sei es Dieter Mersch, der vom „Ereignis des ‚Daß‘ (quod)“¹⁵⁰ spricht, Hans Ulrich Gumbrecht, der sein Staunen mit dem ebenfalls hochgradig religiös besetzten Begriff der *Epiphanie* zum Ausdruck bringt¹⁵¹, oder George Steiner, der ein solches Staunen mit einer Offenbarung Gottes gleich-

¹⁴⁷ Eine Identität dieser Frage mit dem Begriff des Mystischen im *Tractatus* sieht auch Peter Hacker: Einsicht und Täuschung. Wittgenstein über Philosophie und die Metaphysik der Erfahrung. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1978, S. 118.

¹⁴⁸ Ludwig Wittgenstein: Vortrag über Ethik [1930]. In: Vortag über Ethik und andere kleine Schriften. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1989, S. 9-19.

¹⁴⁹ Martin Heidegger: Was ist Metaphysik? [1929] 6., durch Einleitung und Nachwort vermehrte Aufl. Frankfurt a.M.: Klostermann 1951, S. 20. Heidegger übernimmt diese Frage explizit von Leibniz.

¹⁵⁰ Mersch (2002a), S. 21.

¹⁵¹ Vgl. Gumbrecht (2004), S. 130ff.

setzt¹⁵². An dieser Stelle sollte jedoch betont werden, dass Wittgensteins Begriff des Mystischen keineswegs mit dem christlichen Gottesbild gleichgesetzt werden darf, wie Thomas Rentsch richtigstellt:

Wittgenstein war Mystiker. [...] Sein mystisches Selbst- und Weltverständnis bekundete sich jedoch nicht in einem schwärmerischen religiösen Enthusiasmus, sondern in Schweigen, Zurückgezogenheit und in einem Philosophieren, das von den letzten Dingen in sehr *indirekter* Weise zeugt. (Rentsch 2003: 288)

2.2.5 Das metaphysische Subjekt

Ausgehend von diesem Mystik-Begriff wird auch der exzentrische Subjekt-Begriff des *Tractatus* verständlicher. Allerdings sind Wittgensteins Ausführungen zum Subjekt bzw. zum Ich ausgesprochen vieldeutig. Wilhelm Vossenkuhl identifiziert zwei verschiedene Arten von Subjekten im *Tractatus*¹⁵³, Peter Hacker sogar drei¹⁵⁴.

Die Überlegungen zum Subjekt im *Tractatus* werden mit einem der bekanntesten Sätze des Buchs eingeleitet: „*Die Grenzen der Sprache* bedeuten die Grenzen meiner Welt.“ (TLP: 5.6). Um dieses Zitat richtig einordnen zu können, wiederholt Wittgenstein unmittelbar danach, dass die Logik das Denken, das Sagen und auch die Welt erfüllt und somit allen drei Phänomenen eine Grenze setzt (TLP: 5.61). Wittgenstein geht also implizit von einer *Gleichursprünglichkeit* von Logik, Denken und Welt aus, ein Prinzip, das sich an zentralen Stellen auch in Heideggers *Sein und Zeit* findet¹⁵⁵. Bezuglich des genauen Zusammenhangs zwischen Subjekt und empirischer Welt bringt Wittgenstein die Idee des Solipsismus ins Spiel:

- 5.62 Diese Bemerkung gibt den Schlüssel zur Entscheidung der Frage, inwieweit der Solipsismus eine Wahrheit ist. Was der Solipsismus nämlich *meint*, ist ganz richtig, nur lässt es sich nicht *sagen*, sondern es zeigt sich. Daß die Welt *meine Welt* ist, das zeigt sich darin, daß die Grenzen *der Sprache* (der Sprache, die alleine ich verstehe) die Grenzen *meiner Welt* bedeuten.

Um Missverständnissen vorzubeugen sollte betont werden, dass hier mit dem Begriff des Solipsismus kein *ontologischer Solipsismus* gemeint ist, also nicht die Überzeugung, dass nur das eigene Bewusstsein existiert und die gesamte Um-

¹⁵² Vgl. Steiner (1990), S. 13ff.

¹⁵³ Vgl. Vossenkuhl (2009), S. 119-132.

¹⁵⁴ Vgl. Hacker (1978), S. 109-114.

¹⁵⁵ Für Heidegger sind *Verstehen*, *Befindlichkeit* und *Rede* existenzial gleichursprünglich (vgl. SuZ: 161), ebenso wie *Dasein* und *In-der-Welt-Sein* (vgl. SuZ: 206). Heideggers Logik-Begriff ist hingegen keineswegs deckungsgleich mit Wittgensteins Logik-Begriff. Für Heidegger ist Logik identisch mit einer formalisierten Methode der Naturwissenschaften, die die Seinsfrage gänzlich ignoriert (vgl. SuZ: 10). Auf das Konzept der Gleichursprünglichkeit wird in Kapitel 2.3.2 ausführlich eingegangen.

welt lediglich ein Produkt dieses Bewusstseins darstellt¹⁵⁶, sondern ein *epistemologischer Solipsismus*, dem zufolge Erkenntnis bzw. gesichertes Wissen durch das eigene Bewusstsein entscheidend begrenzt wird. Peter Hacker spricht diesbezüglich von einem *transzendentalen Solipsismus*¹⁵⁷. Wittgenstein veranschaulicht diese Begrenztheit der menschlichen Erkenntnismöglichkeiten mit seiner berühmten Augen-Metapher:

- 5.633 Du sagst, es verhält sich hier ganz, wie mit Auge und Gesichtsfeld. Aber das Auge siehst du wirklich *nicht*. Und nichts am *Gesichtsfeld* lässt darauf schließen, daß es von einem Auge gesehen wird.

Dieser metaphorische blinde Fleck in der optischen Wahrnehmung kongruiert mit dem blinden Fleck bezüglich der eigenen Erkenntnismöglichkeiten: Denn anders als im Spiegel, in dem das Subjekt seinen empirischen Körper betrachten kann, ist es dem denkenden Subjekt nicht möglich, während des Denkens sein Denken selbst zu beobachten bzw. mitzudenken. Es wird also wieder der Gedanke aufgegriffen, dass die Logik, die die Welt erfüllt, sich weder in der Welt, noch in der Sprache, noch im Denken konkret ausdrückt, sondern sich lediglich in seiner Unsagbarkeit zeigt. Dies führt Wittgenstein zu zwei seiner radikalsten Sätzen: „Das denkende, vorstellende, Subjekt gibt es nicht.“ (5.631) und „Das Subjekt gehört nicht zur Welt, sondern es ist eine Grenze der Welt.“ (5.632). Man beachte, dass Wittgenstein hier nicht die Existenz eines denkenden Menschen leugnet, sondern vielmehr versucht, die Koppelung des Subjekt-Begriffs an das Subjekt-Objekt-Paradigma aufzuheben. Denn beginnend mit der cartesianischen Differenz zwischen *res cogitans* und *res extensa*, über den Deutschen Idealismus, bis hin zu Nietzsches Übermenschen-Konzept galt stets der Gedanke, dass das denkende Subjekt durch seine Vorstellungskraft sowohl die anderen Objekte seiner Umwelt als auch sich selbst hinreichend reflektieren könne, womit selbst das eigene Subjekt im Akt der Selbstreflexion zu einem Objekt gemacht werden konnte, und so im vorstellenden Subjekt zur Einheit gebracht wurde¹⁵⁸. Dieses Paradigma verwirft Wittgenstein, indem er implizit von drei Aspekten des Ichs spricht, von denen er nur eines als das wahre Subjekt betrachtet:

¹⁵⁶ Vgl. Wilhelm Vossenkuhl: Ludwig Wittgenstein. München: C.H. Beck 2003, S. 178. Vossenkuhl übernimmt verwirrender Weise Wittgensteins Wortwahl und spricht bezüglich des *Tractatus* von einem *metaphysischen Solipsismus* (ebd., S. 177), gemeint ist damit jedoch „nicht jene abstruse, von Russel beschriebene Einstellung, nach der nur der Solipsist existiert.“ (ebd., S. 178). Daher wird im Folgenden zwischen ontologischem und epistemologischem Solipsismus unterschieden.

¹⁵⁷ Vgl. Hacker (1978), S. 114.

¹⁵⁸ Vossenkuhl (2003), S. 179 bezeichnet diese „Innen-Außen-Differenz“ als „eine Art heilige Kuh der neuzeitlichen Philosophie des Geistes“. Wittgenstein wird in diesem Kontext auf S. 175 als „Anti-Cartesianer“ eingestuft.

- 5.631 Das denkende, vorstellende, Subjekt gibt es nicht. Wenn ich ein Buch schreibe „Die Welt, wie ich sie vorfand“; so wäre darin auch über meinen Leib zu berichten und zu sagen, welche Glieder meinem Willen unterstehen und welche nicht, etc., dies ist nämlich eine Methode, das Subjekt zu isolieren oder vielmehr zu zeigen, daß es in einem wichtigen Sinne kein Subjekt gibt: Von ihm allein nämlich könnte in diesem Buche nicht die Rede sein.
- 5.641 Es gibt also wirklich einen Sinn, in welchem in der Philosophie nicht-psychologisch vom Ich die Rede sein kann. Das Ich tritt in die Philosophie dadurch ein, daß die „Welt meine Welt ist.“ Das philosophische Ich ist nicht der Mensch, nicht der menschliche Körper, oder die menschliche Seele, von der die Psychologie handelt, sondern das metaphysische Subjekt, die Grenze – nicht ein Teil der Welt.

Wittgenstein spricht also erstens von einem „denkende[n], vorstellende[n] Subjekt“, zweitens von „meine[m] Leib“ und drittens von einem „metaphysische[n] Subjekt“ bzw. von einem „philosophische[n] Ich“. Peter Hacker folgt dieser Trias, wenn er im Verlauf seiner Ausführungen über Wittgensteins Subjekt-Begriff von einer „empirische[n] Wirklichkeit“¹⁵⁹, von einem „Ich, welches die Projektionsmethode denkt“¹⁶⁰, und von einem „metaphysischen Ich“¹⁶¹ spricht. Hacker argumentiert, dass Sprache ohne die Begleiterscheinung des individuellen Bewusstseins nichts als eine Hülse sei. Das Bewusstsein projiziere seine Inhalte mittels Sprache, doch beim Versuch, eben diese Projektionsmethode selbst sprachlich zum Ausdruck zu bringen, stoße das Bewusstsein an seine Grenzen. Diesen unsagbaren Teil des Bewusstseins nennt Hacker die „metasprachliche Seele“¹⁶², die dem blinden Fleck auf der Netzhaut in Wittgensteins Augen-Metapher entspreche. Da dieser Umstand selbst nicht sagbar sei, könne diesbezüglich auch nicht mehr von einem ‚Wissen‘ gesprochen werden, wie Vossenkuhl richtig feststellt, da Wissen stets intersubjektiv vermittelbar sein müsse. Dennoch stellt diese ‚unprojizierbare Projektionsmethode‘ des Bewusstseins – ein Ausdruck, der im Grunde nur eine Umschreibung von Wittgensteins Logik-Begriff ist – einen bestimmten Bewusstseinsinhalt dar, der nur dem Subjekt selbst zugänglich ist. Dies ist der Solipsismus, auf den Wittgenstein mit dem Satz „Ich bin meine Welt. (Der Mikrokosmos)“ (TLP: 5.63) verweist. Dieses solipsistische ‚Wissen‘, das streng betrachtet gar kein Wissen ist, sondern vielmehr ein „Gefühl“ (TLP: 6.45), eine unsagbare „Erfahrung“¹⁶³, bildet also trotz seiner Unsagbarkeit eine psychische Tatsache, die sich nicht ‚wegdenken‘ lässt. Hacker spricht hier von einem „nichtkontingente[n] Besitzverhältnis“¹⁶⁴ des Bewusstseins zu sich selbst. Da dieser Umstand jedoch nicht sagbar ist, kommt es auch

¹⁵⁹ Ebd., S. 111.

¹⁶⁰ Ebd., S. 109.

¹⁶¹ Ebd.

¹⁶² Ebd.

¹⁶³ Ebd., S. 112.

¹⁶⁴ Ebd., S. 112f.

zu keinem Konflikt zwischen dieser Art des Solipsismus und dem empirischen Realismus der alltäglichen Kommunikation, da beide Phänomene sich nicht berühren und somit streng genommen phänomenologisch zusammenfallen, wie Wittgenstein pointiert zusammenfasst:

- 5.64 Hier sieht man, daß der Solipsismus, streng durchgeführt, mit dem reinen Realismus zusammenfällt. Das Ich des Solipsismus schrumpft zum ausdehnungslosen Punkt zusammen, und es bleibt die ihm koordinierte Realität.

Wittgenstein verlässt mit diesen Ausführungen auf den letzten Seiten des *Tractatus* eindeutig den Bereich der analytischen Sprachphilosophie und betreibt stattdessen eine „Phänomenologie der solipsistischen Gemütsverfassung“¹⁶⁵. Dennoch verweisen sowohl Hacker als auch Vossenkuhl darauf, dass bereits Immanuel Kants Konzept des *transzendentalen Ichs* eine nahezu identische epistemologische Grenzfigur beschreibt¹⁶⁶, wie ein Zitat aus der *Kritik der reinen Vernunft* verdeutlicht:

Der Ausgang aller dialektischen Versuche der reinen Vernunft bestätigt nicht allein, was wir schon in der transzendentalen Analytik beweisen, nämlich daß alle unsere Schlüsse, die uns über das Feld möglicher Erfahrung hinausführen wollen, trüglich und grundlos seien; sondern er lehrt uns zugleich dieses Besondere: daß die menschliche Vernunft dabei einen natürlichen Hang habe, diese Grenze zu überschreiten, daß transzendentale Ideen ihr ebenso natürlich seien, als dem Verstände die Kategorien, obgleich mit dem Unterschiede, daß, so wie die letzteren zur Wahrheit, d. i. der Übereinstimmung unserer Begriffe mit dem Objecte führen, die ersten einen bloßen, aber unwiderstehlichen Schein bewirken, dessen Täuschung man kaum durch die schärfste Kritik abhalten kann. (Kant 1968: 426f.)¹⁶⁷

Vossenkuhl argumentiert aber, dass Wittgenstein anders als Kant dieses transzendentale Subjekt nicht als ein abstraktes, apersonales Konzept begreift, sondern als eine individuelle Erfahrung¹⁶⁸, für die der Begriff des ‚Subjekts‘ im Grunde nicht mehr angebracht ist. Aus diesem Grund geht Vossenkuhl auch von keiner Trias der Ichs bzw. der Subjekte aus wie Hacker, sondern von einer Dichotomie bestehend aus einem *empirischen Ich*, das ausschließlich aus dem Objekt des eigenen Körpers besteht, und einem *metaphysischen Ich*, zu dem sowohl das vorstellende Denken als auch die unsagbare solipsistische Grenzerfahrung gehören¹⁶⁹. Vossenkuhl folgt in dieser Dichotomie Wittgensteins Differenz

¹⁶⁵ Ebd., S. 115.

¹⁶⁶ Vgl. Vossenkuhl (2009), S. 121: „In diesem Sinn ist das Ich von Wittgensteins Solipsismus identisch mit Kants transzendentalem Ich, eben weil es dieselbe Grenzfunktion hat“, und vgl. Hacker (1978) S. 119: „Die Kantsche Vorstellung klingt bei Wittgenstein nach“.

¹⁶⁷ Zitiert nach Immanuel Kant: Kants Werke. Akademie-Textausgabe. Hg. von der Königlichen Preußischen Akademie der Wissenschaften. Band III: Kritik der reinen Vernunft [1787]. 2. Aufl. Berlin: De Gruyter 1968.

¹⁶⁸ Vossenkuhl (2009), S. 121.

¹⁶⁹ Vgl. ebd., S. 119ff.

zwischen Solipsismus und „reine[m] Realismus“ (TLP: 5.64) und deutet deshalb, angelehnt an den Zusammenfall dieser beiden Positionen zu einem „ausdehnungslosen Punkt“ (ebd.), Wittgensteins Begriff des metaphysischen Subjekts als keine Neudefinition des abendländischen Subjekt-Begriffs, sondern vielmehr als eine restlose Eliminierung des Subjekts¹⁷⁰, da es während einer mystischen Erfahrung im Grunde

gar kein Subjekt mehr gibt, sondern nur die Realität, die sich mit seinem logischen System beschreiben lässt. In diesem System gibt es kein metaphysisches Subjekt, sondern nur Sätze, Operationen und Funktionen. Das Subjekt und alle seine mehr oder weniger klaren Erscheinungen sind redundant geworden. (Vossenkuhl 2009: 122)

Diese These findet sich auch bei Klaus Puhl, dem zufolge Wittgensteins metaphysisches Subjekt „eigentlich undenkbar [ist], da nur Gegenstände gedacht werden können“¹⁷¹. Mit der Auflösung des denkenden Subjekts verändert sich jedoch auch die Wahrnehmung der Zeit grundlegend. Daher spricht Wittgenstein während seiner Ausführungen über den Tod davon, dass ‚Ewigkeit‘ nicht zwingend als „unendliche Zeitdauer“ verstanden werden muss, sondern auch als eine „Unzeitlichkeit“ betrachtet werden kann, und „[w]enn man unter Ewigkeit nicht unendliche Zeitdauer, sondern Unzeitlichkeit versteht, dann lebt der ewig, der in der Gegenwart lebt“ (TLP: 6.4311). Hacker verweist diesbezüglich auf Wittgensteins Vorlesungen von 1932–33, in denen Wittgenstein sagte, „daß er selbst oft versucht war zu sagen, daß alles, was wirklich und gewiß ist, die Erfahrung des gegenwärtigen Augenblicks sei“¹⁷². Dies legt nahe, dass auch die Erfahrung des Solipsismus, das Gefühl der Welt als begrenztes Ganzes und das Erscheinen des metaphysischen Subjekts eher als ephemere, exzeptionelle Augenblicke im Leben zu betrachten sind, und nicht als ein dauerhafter Zustand. Dieser Aspekt weist deutliche Parallelen zu Heideggers Augenblicks-Begriff in *Sein und Zeit* auf¹⁷³ sowie zum Begriff des *absoluten Präsens*, den Karl Heinz Bohrer und Dieter Mersch in ihren Texten behandeln¹⁷⁴.

¹⁷⁰ Vgl. ebd., S. 121.

¹⁷¹ Klaus Puhl: Subjekt und Körper. Untersuchungen zur Subjektkritik bei Wittgenstein und zur Theorie der Subjektivität. Paderborn: Mentis 1999, S. 32.

¹⁷² Hacker (1978), S. 115.

¹⁷³ SuZ, S. 338: „Die in der eigentlichen Zeitlichkeit gehaltene, mithin *eigentliche Gegenwart* nennen wir den *Augenblick*. Dieser Terminus muß im aktiven Sinne als Ekstase verstanden werden. Er meint die entschlossene, aber in der Entschlossenheit *gehaltene Entrückung* des Daseins an das, was in der Situation an besorgbaren Möglichkeiten, Umständen begegnet. [...] ‚Im Augenblick‘ kann nichts vorkommen, sondern als eigentliche Gegenwart läßt er *erst begegnen*, was als Zuhändenes oder Vorhandenes ‚in einer Zeit‘ sein kann.“

¹⁷⁴ Vgl. Bohrer (1994), S. 176: „Zeitlosigkeit im Sinne eines kontemplativen Akts absoluter, partiell unbewußter, jedenfalls nicht ich-geleiteter Vergegenwärtigung von Zuständen, Vorstellungsbildern, Wahrnehmungsgegenständen ist [...] die gemeinsame Konstante der Augenblicks-Metapher innerhalb der Literatur der klassischen Moderne“, und Mersch (2002), S. 134: „Allerdings ist unter dem Ausdruck ‚Materialität‘ kein vordergründig Stoffliches zu verstehen, vielmehr etwas, was sich von dort her erst *ereignet*. Er-

Wittgensteins Begriff des metaphysischen Subjekts lässt sich also weniger als eine Neudeinition des Subjekt-Begriffs verstehen, sondern vielmehr als die phänomenologische Beschreibung eines psychischen Ausnahmezustands, in dem sich das Subjekt-Objekt-Denken für eine bestimmte Zeit auflöst und sich stattdessen das unsagbare, mystische „Gefühl der Welt als begrenztes Ganzes“ (TLP: 6.45) einstellt. Wittgensteins ‚metaphysisches Subjekt‘ ist somit lediglich ein semantischer Platzhalter, der dazu dient, das Asemantische des Bewusstseins anzuseigen. Der Begriff stellt somit eine Verlegenheitslösung dar, die deiktisch auf unsagbare Bewusstseinsinhalte verweist. Diese sprachliche Verlegenheitslösung ist jedoch unvermeidlich, wie die Leiter-Metapher am Ende des *Tractatus* zu illustrieren versucht.

2.2.6 Die Leiter-Metapher

Wittgenstein beendet seinen *Tractatus* mit zwei Aussagen, die sich bei genauerer Betrachtung zu widersprechen scheinen:

- 6.54 Meine Sätze erläutern dadurch, daß sie der, welcher mich versteht, am Ende als unsinnig erkennt, wenn er durch sie – auf ihnen – über sie hinausgestiegen ist. (Er muß sozusagen die Leiter wegwerfen, nachdem er auf sie hinaufgestiegen ist.) Er muß die Sätze überwinden, dann sieht er die Welt richtig.
7. Wovon man nicht sprechen kann, darüber muß man schweigen.

Der apodiktische letzte Satz des Buchs erscheint wie die logische Konsequenz der Differenz zwischen Sagen und Zeigen bzw. zwischen sinnvollen und unsinnigen Sätzen. „Alles was sich aussprechen läßt, läßt sich klar aussprechen“, hieß es in 4.116, weshalb es wenig verwundert, dass Wittgenstein sein Werk mit einem Schweigegebot beendet, das alle unsinnigen Sätze aus dem philosophischen Diskurs zu verbannen scheint. In 6.54 gesteht Wittgenstein jedoch, dass auch die Sätze des *Tractatus* - zumindest teilweise – unsinniger Art sind, womit er zugibt, gegen sein eigenes Gebot verstoßen zu haben. Aus diesem Grund widerspricht Hacker auch der These, dass

die sogenannten ‚mystischen‘ Teile des Buches [...] aus den früheren Abschnitten des Buches folgen, daß man die Semantik nicht akzeptieren kann, ohne den Solipsismus, den ethischen Agnostizismus und die Theorie von der Nichtaussprechbarkeit der Ästhetik anzunehmen. (Hacker 1978: 110)

In der Tat erstaunt es, dass Wittgenstein nach über 100 Seiten formaler Sprachkritik auf den letzten Seiten seines Buchs plötzlich alle großen Fragen der menschlichen Existenz im Schnelldurchgang zu klären versucht und dabei von ‚Unaussprechlichem‘, ‚Mystischem‘ und von einem ‚metaphysischen Subjekt‘

scheinen, das kein ‚Etwas‘ beinhaltet, keine *Erscheinung-als*, sondern vornehmlich ein ‚Wirken‘, das geschieht. Seine Form ist das *Ereignen*, sein Zeitmodus das *absolute Präsens*: der *Augenblick*.

spricht, nur um am Ende selbst die Unsinnigkeit dieses Unterfangens zu konstatieren. Der performative Widerspruch dieses Verlaufs scheint jedoch strategisch gewollt. Denn um zu begreifen, wo genau die Grenze des Sagbaren „liegt“ bzw. wo genau sich eine solche Grenze zeigt, führt kein Weg am Unsinnigen vorbei. Darum spricht Wittgenstein davon, dass man „durch“ seine unsinnigen Sätze „auf“ sie hinaufsteigen muss, um „über“ sie steigen zu können, ähnlich einer Leiter, der man sich so lange bedient, bis man über sie hinausgestiegen ist, um sie dann von einem erhabeneren Punkt aus „wegwerfen“ zu können, wie es in 6.54 metaphorisch heißt. Meiner Ansicht nach kann diese Leiter-Metapher deshalb auf zwei Arten gelesen werden. Beide Lesarten implizieren jeweils eine andere Idealsprache:

Die erste Lesart deutet das Erklimmen der Leiter als einen Erkenntnisprozess, dessen Ziel es ist, die Gesamtheit der unsinnigen Sätze, die für Wittgenstein die abendländische Metaphysik bilden, zu „überwinden“ (TLP: 6.54), sie also ein für alle Mal hinter sich zu lassen. Der nicht weiter spezifizierte Ort, an dem der Kletterer ankommt, ist ein Ort der Weisheit, von dem aus es kein Zurück mehr geben darf, weshalb die Leiter auch weggeworfen werden „muß“ (ebd.). Für die Schaffung einer *philosophischen Idealsprache* ist die Überwindung der unsinnigen Sätze also normativ.

Die zweite Lesart ist komplexer und legt einen Widerspruch offen. Denn indem Wittgenstein davon spricht, dass man „über“ die unsinnigen Sätze „hinausgestiegen“ sein muss (ebd.), um die Metaphysik zu überwinden, also all das, was buchstäblich *über*¹⁷⁵ die Grenzen der Physik hinausgeht, und indem er einen Kletterer an einen unbestimmten Ort hinaufsteigen lässt, von dem aus es kein

¹⁷⁵ Martin Heidegger weist in seinen *Grundbegriffen der Metaphysik* darauf hin, dass die griechische Vorsilbe „meta“ eigentlich den deutschen Präpositionen „nach“ oder „hinter“ im Sinne einer örtlichen oder zeitlichen Reihenfolge entspricht. Der Begriff „Metaphysik“ wurde ursprünglich verwendet, um die Schriften von Aristoteles, die sich weder der Physik, der Logik oder der Ethik zuordnen ließen, irgendwie zu kategorisieren. „Meta-Physik“ bedeutete also ursprünglich so viel wie „das, was nach der Physik im Regal steht“. Die lateinische Entsprechung dieser Bedeutung von „meta“ ist die Vorsilbe „post“. „Meta“ bezeichnet im Griechischen jedoch auch den Umschlag von einer Sache hin zu einer anderen. Dieser zweiten Bedeutung von „meta“ entspricht im Lateinischen die Präposition „trans“, die im Lateinischen jedoch auch ein *Hinausgehen* bezeichnet. Heidegger argumentiert, dass so durch den lateinischen Begriff „Metaphysica“ ein „Umschlag der technischen Bedeutung“ der Vorsilbe „meta“ zu einer „inhaltlichen Bedeutung“ (GdM: 56) erfolgte. Die ursprüngliche Formulierung „meint jetzt nicht mehr das, was den Lehren über die Physik nachfolgt, sondern was von dem handelt, was sich von der *physica wegwendet* und sich zu anderem Seienden, zum Seienden überhaupt und eigentlich Seienden *hinwendet*. [...] Metaphysik wird zum Titel für die Erkenntnis des über das Sinnliche Hinausliegenden, für die *Wissenschaft* und *Erkenntnis des Übersinnlichen*“ (ebd.: 59). Für Heidegger stellt dieser Bedeutungswandel der Vorsilbe „nichts Beiläufiges“ dar, sondern „das Schicksal der eigentlichen Philosophie im Abendland“ (ebd.: 59f.). Vgl. Martin Heidegger: Die Grundbegriffe der Metaphysik. Welt – Endlichkeit – Einsamkeit. [1929/30]. In: Ders. Gesamtausgabe, II. Abteilung, Bd. 29/30. Frankfurt a.M.: Klostermann 1992.

Zurück mehr gibt, bedient sich Wittgenstein selbst einer äußerst plakativen Metapher für den metaphysischen Prozess der *Transzendenz*. Wäre das passende Bild für eine Überwindung der Metaphysik nicht vielmehr ein *Hinabsteigen* oder ein *Sturz* aus den hohen Sphären unsinniger Sätze? Die Intention der Leiter-Metapher (die Überwindung der Metaphysik) und ihre Form (der Aufstieg in unsagbare Sphären) bilden bei genauerer Betrachtung einen Widerspruch.

Dieser Widerspruch ist meiner Ansicht nach jedoch nicht als eine unglückliche Metapher-Wahl Wittgensteins zu werten, sondern als ein *Zeigen*: Denn die Sätze in 6.54 bringen in ihrer Widersprüchlichkeit die Grenze des sprachlich Sagbaren selbst zum Erscheinen, womit auf einer metasprachlichen Ebene genau das erreicht wird, was die letzten Seiten des *Tractatus* zu umschreiben versuchen: das Mystische, das Unsagbare, das Dass von Logik, Sprache und Welt selbst. Die letzten Sätze des *Tractatus* inszenieren eine sprachliche *Störung*, also das, was Thomas Rentsch als die wesentliche Methode von Wittgenstein und Heidegger zum Aufzeigen von Grenzphänomenen identifiziert hat¹⁷⁶. Das denkende und vorstellende Subjekt, dass die (sprachliche) Leiter hochgeklettert ist, befindet sich nun in einem suspendierten Zustand an einem nicht lokalisierbaren Ort und verwandelt sich in ein metaphysisches Subjekt, in einen ausdehnungslosen Punkt, über den sich nichts Weiteres aussagen lässt, weshalb Wittgenstein auch über den genauen Lokus und das weitere Schicksal des Kletterers schweigt. Passend dazu heißt es wenige Sätze vorher:

- 6.521 Die Lösung des Problems des Lebens merkt man am Verschwinden dieses Problems. (Ist nicht dies der Grund, warum Menschen, denen der Sinn des Lebens nach langen Zweifeln klar geworden wurde, warum diese dann nicht sagen können, worin dieser Sinn bestand.)

Was Wittgenstein mit der Leiter-Metapher eigentlich inszeniert, ist eine mystische Auflösung des Subjekt-Objekt-Paradigmas: Die Leiter (Objekt), die die Sprache verkörpert, wird weggeworfen, und der Kletterer (Subjekt), der das denkende und vorstellende Subjekt repräsentiert, schweigt fortan oder verschwindet ebenfalls, wodurch auch das ‚Problem des Lebens‘ sich auflöst. In Anbetracht dieser zwei Lesarten lassen sich aus dem Schlussatz des *Tractatus* nicht ein, sondern gleich zwei Postulate ableiten:

Erstens gilt, dass für die Schaffung einer *philosophischen Idealsprache* alle unsinnigen Sätze – ähnlich einer Leiter, über die man hinausgestiegen ist – weggeworfen werden müssen. *Zweitens* gilt, dass für die Evokation des Mystischen, für ein Aufzeigen des Unaussprechlichen, kein Weg an Widersprüchen und Ambivalenzen vorbeiführt. Die philosophische Idealsprache, die Wittgenstein mit

¹⁷⁶ Rentsch (2003), S. 161: „Wie nun legt man solche Phänomene frei, insbesondere verdeckte und verborgene Phänomene? Die Antwort Heideggers und Wittgensteins ist in wesentlichen Fällen der Analyse gleich: durch den Aufweis bzw. die Fingierung von Störungen.“

seinem Schweigegebot am Ende des *Tractatus* fordert, ist eine Sprache der sinnvollen Sätze, die *mystische Idealsprache* hingegen, die Wittgenstein durch seine Leiter-Metapher ebenso heraufbeschwört, ist eine Sprache der unsinnigen und der sinnlosen Sätze. Das Ziel dieser Arbeit ist es unter anderem zu zeigen, dass im Rahmen der Präsenztheorie genau diese unsinnigen und sinnlosen Sätze die *ästhetische Idealsprache* der Kunst darstellen. Wittgenstein selbst legte eine solche Nähe zwischen Philosophie und Ästhetik in einer Bemerkung nahe: „Ich glaube meine Stellung zur Philosophie dadurch zusammengefaßt zu haben, indem ich sagte: Philosophie dürfte man eigentlich nur *dichten*“ (VB: 483)¹⁷⁷.

2.2.7 Die Grenze (II)

Zusammenfassend wird so auch die Bedeutung des Begriffs der *Grenze* im *Tractatus* ersichtlich: Die Grenze der Logik, des Denkens und der Welt ist die Subjekt-Objekt-Spaltung selbst. Denn kein sinnvoller, kein sinnloser und kein unsinniger Satz kommt an dieser Spaltung vorbei. Darum muss auch Wittgenstein sich zur Explikation seiner Sprachphilosophie eines Kletterers (Subjekt) und einer Leiter (Objekt) bedienen, um beide überhaupt zum Verschwinden bringen zu können. Empirisch betrachtet lösen sich jedoch auch während einer mystischen Erfahrung weder das Medium der Sprache (die Leiter) noch das empirische Subjekt (der Kletterer) auf. Was sich jedoch während des Gefühls der Welt als begrenztes Ganzes sehr wohl auflöst, ist das intentionale, vorstellende *Denken*, das Subjekt und Objekt voneinander scheidet. Die Grenze wird damit aber nicht *überstiegen*, sie *verschwindet* vielmehr für eine bestimmte Zeit. Darum spricht Wittgenstein davon, dass der Solipsismus der subjektiven Welt mit dem reinen Realismus der objektiven Welt zu einem „ausdehnungslosen Punkt“ (TLP: 5.64) zusammenfällt: Die Differenz zwischen Subjekt und Objekt geht in eine unsagbare Identität über, die sich jedoch nicht in der Sprache selbst, sondern rein als Gefühl, also ausschließlich psychisch manifestiert.

Wittgensteins Prinzip der Grenze kann also als eine Repräsentation des Subjekt-Objekt-Paradigmas betrachtet werden. Die normative Botschaft „Wovon man nicht sprechen kann, darüber muß man schweigen“ schreibt somit vor, die in der Sprache und im vorstellenden Denken unüberwindbare Differenz zwischen Subjekt und Objekt zu akzeptieren und die Vereinigung beider Phänomene der unsagbaren Gefühlswelt des Individuums zu überlassen. Wittgensteins Überwindung der Metaphysik besteht somit aus der Feststellung, dass die Grenze zwischen Subjekt und Objekt *in der Sprache selbst* nicht überwunden werden kann. Diese Erkenntnis veranlasste Wittgenstein in den *Philosophischen Untersuchungen* auch dazu, sich ausschließlich den empirisch beobachtbaren Re-

¹⁷⁷ Ludwig Wittgenstein: Vermischte Bemerkungen. In: Ders. Werkausgabe, Bd. 8. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1984, S. 445-573.

geln der alltäglichen Kommunikation zuzuwenden und über alles Mystische fortan konsequent zu schweigen, anders als Martin Heidegger, der sein ganzes Leben der sprachlichen Überwindung des Subjekt-Objekt-Paradigmas widmete.

2.3 Martin Heidegger

Wie bereits erwähnt umfasst das Gesamtwerk Heideggers eine 102-bändige Gesamtausgabe mit zahlreichen zu Lebzeiten publizierten Monografien, Abhandlungen und Vorträgen. Die von den Präsenztheoretikern dabei am häufigsten zitierten Texte sind *Sein und Zeit*, *Was ist Metaphysik?*, *Der Ursprung des Kunstwerks* und *Unterwegs zur Sprache*. Für ein fundiertes Verständnis der Präsenztheorie sind meines Erachtens außerdem die Texte *Identität und Differenz* sowie *Zur Erörterung der Gelassenheit* von zentraler Bedeutung. Anders als bei Wittgenstein ist es also im Rahmen dieser Untersuchung nicht möglich, sich bei Heidegger auf einen einzigen Text zu fokussieren. Eine Gesamtanalyse von Heideggers Œuvre wäre allerdings auch nicht im Interesse dieser Arbeit und zudem im begrenzten Umfang dieses Kapitels kaum zu leisten. Stattdessen soll eine gezielte Selektion derjenigen Theoreme erfolgen, die für eine präsenztheoretische Methodologie unerlässlich sind. Diese wären:

1. Das Konzept der *Gleichursprünglichkeit*
2. Der Begriff des *Augenblicks*
3. Die Differenz zwischen *Verbergung* und *Entbergung*
4. Der Begriff der *Gelassenheit*
5. Der Begriff des *Unter-Schieds*
6. Der Begriff des *Seins*

Da der Terminus *Sein* jedoch mit Abstand das wichtigste Leitmotiv im Denken Heideggers bildet, ist es wie bei Wittgensteins *Grenze* ratsam, zunächst mit ein paar einleitenden Gedanken zum Sein und zu Heideggers Sprache allgemein zu beginnen, ehe in Kapitel 2.3.7 eine befriedigende Erläuterung dieses Begriffs erfolgen kann.

2.3.1 Das Sein (I)

Heidegger hat im Verlauf seines Lebens viele verschiedene Bezeichnungen gewählt, um auf die Komplexität des Seins hinzuweisen. In *Was ist Metaphysik?* setzt er das Sein mit dem ‚Nichts‘ gleich (WiM: 41), in *Zur Seinsfrage*¹⁷⁸ streicht er das Wort ‚Sein‘ kreuzförmig durch (ZS: 211), in seinen *Beiträgen zur Philosophie*

¹⁷⁸ Martin Heidegger: Zur Seinsfrage [1955]. In: Ders. Gesamtausgabe, I. Abteilung, Bd. 9. Frankfurt a.M.: Klostermann 1976, S. 385-427.

*phie*¹⁷⁹ schreibt er das Sein mit y (‘Seyn’) (BzP: 3) und in *Unterwegs zur Sprache*¹⁸⁰ identifiziert er das Sein mit einem ‚Geviert‘ aus „Himmel und Erde, Sterblichen und Göttlichen“ (UzS: 19).

Der Begriff des Seins und obskure Formulierungen dieser Art haben Heidegger in der akademischen Welt viel Kritik eingebracht. So stufte beispielsweise Robert Minder die Sprache von *Sein und Zeit* als eine „Schwarzwälder Version des deutschen Expressionismus“ ein und bezeichnete Heideggers Spätwerk als „pure Verbalvirtuosität“¹⁸¹. Hans Albert verurteilte den mitunter „esoterischen Jargon“¹⁸² Heideggers als eine „Heilslehre ohne Gott [...], in der das Sein die Stelle einnimmt, die in der christlichen Tradition Gott zukommt“¹⁸³. Heideggers Texte würden deshalb nur eine Faszination auf Leser ausüben, „die sich zwar in philosophischen Gefilden tummeln, in Wirklichkeit aber nach religiöser Erbauung suchen oder einen Religionsersatz nötig haben“¹⁸⁴. Für Albert besteht Heideggers Werk im Wesentlichen aus „Begriffs dichtung“¹⁸⁵, „Wortspielerie“¹⁸⁶, „Imponerporsa“¹⁸⁷ und einer „quasi-religiöse[n] Seinsmystik“¹⁸⁸. Ernst Tugendhat, der sich in seiner Habilitation mit dem Wahrheitsbegriff bei Husserl und Heidegger beschäftigt hat¹⁸⁹, behauptet sogar, dass Heideggers späte Texte „an einen indischen Mystiker erinner[n], der nur noch die Silbe ‚Om, om‘ wiederholt“¹⁹⁰.

Vorwürfe dieser Art verfehlten jedoch gänzlich den Anspruch von Heideggers Denken, der nie darin bestand, theoretische oder gar praktische Fragen der Philosophie in einer möglichst zugänglichen Sprache erschöpfend zu klären. Heideggers Philosophie stellt vielmehr ein „rastloses Experimentieren mit dem eigenen philosophischen Ansatz“¹⁹¹ dar, dessen Ziel nichts Geringeres als die

¹⁷⁹ Martin Heidegger: Beiträge zur Philosophie. Vom Ereignis [1989]. In: Ders. Gesamtausgabe, III. Abteilung, Bd. 65. Frankfurt a.M.: Klostermann 2003.

¹⁸⁰ Martin Heidegger: Unterwegs zur Sprache [1959]. In: Ders. Gesamtausgabe, I. Abteilung, Bd. 12. Klostermann 1985.

¹⁸¹ Robert Minder: Heidegger und Hebbel oder die Sprache von Meßkirch. In: Ders. (Hg.) Dichter in der Gesellschaft. Erfahrungen mit deutscher und französischer Literatur. Frankfurt a.M.: Insel 1966, S. 259.

¹⁸² Hans Albert: Traktat über kritische Vernunft. 5., erw. Aufl. Tübingen: Mohr Siebeck 1991, S. 166.

¹⁸³ Hans Albert: Kritik der reinen Hermeneutik: der Antirealismus und das Problem des Verstehens. Tübingen: Mohr Siebeck 1994, S. 2.

¹⁸⁴ Ebd., S. 11.

¹⁸⁵ Ebd., S. 17.

¹⁸⁶ Ebd., S. 19.

¹⁸⁷ Ebd., S. 264.

¹⁸⁸ Ebd., S. 17.

¹⁸⁹ Ernst Tugendhat: Der Wahrheitsbegriff bei Husserl und Heidegger. Berlin: De Gruyter 1967.

¹⁹⁰ Ernst Tugendhat: Anthropologie statt Metaphysik. 2., erw. Aufl. München: C.H. Beck 2010, S. 20.

¹⁹¹ Günter Figal: Martin Heidegger zur Einführung. Hamburg: Junius 1992, S. 8f.

Schaffung einer neuen Philosophiesprache ist, die bewusst die Nähe zur literarischen Sprache sucht. Ein solcher Ansatz hat naturgemäß viele Ambiguitäten und Irritationen zur Folge, und der Begriff des Seins, der zentralste und enigmatischste Terminus im Heideggers Werk, erweist sich in diesem Zusammenhang als der problematischste aller Begriffe, weshalb selbst Günter Figal, langjähriger Vorsitzender der Heidegger-Gesellschaft, in seinem Einführungsbuch empfiehlt, „die ‚Seinsfrage‘ erst einmal [zu] vergessen“¹⁹², um so einen leichteren Zugang zu Heideggers Denken zu finden. Meiner Ansicht nach führt jedoch bei einer präsenztheoretischen Betrachtung von Heideggers Œuvre selbst als Einstieg kein Weg am Seinsbegriff vorbei, weshalb es sich lohnt, diesbezüglich mit den einleitenden Passagen von *Sein und Zeit* zu beginnen, die eine erste Eingrenzung des Seinsbegriffs vornehmen.

Denn im Grunde liefert der Text bereits auf seinen ersten Seiten eine ziemlich konzise Beschreibung des Seins: „Sein liegt im Daß- und Sosein, in Realität, Vorhandenheit, Bestand, Geltung, Dasein, im ‚es gibt‘“ (SuZ: 7). Heideggers Sein ließe sich gemäß dieser Beschreibung als eine Verschmelzung von Wittgensteins Begriff des Mystischen („Nicht wie die Welt ist, ist das Mystische, sondern daß sie ist.“, TLP: 6.44) und dessen Logik-Begriff („Die Logik ist vor jeder Erfahrung – daß etwas so ist. Sie ist vor dem Wie, nicht vor dem Was.“, TLP: 5.552) auffassen¹⁹³. Der gemeinsame Nenner zwischen Heideggers Sein und Wittgensteins Mystischem wäre dabei das *Dass*, also das Phänomen der Existenz selbst. Um das Wesen des Seins genauer zu umkreisen, trennt Heidegger im Rahmen seiner berühmten ontisch-ontologischen Differenz das Sein heuristisch vom *Seienden*: „Seiend ist alles, wovon wir reden, was wir meinen, wozu wir uns so und so verhalten, seiend ist auch, was und wie wir selbst sind.“ (SuZ: 6f.). Auch hier ließe sich mit Wittgenstein gesprochen sagen, dass das Seiende *Dinge* (materielle Objekte), *Sachen* (Gedanken, Gefühle und Abstrakta) und *Sachverhalte* (Kontexte und Konfigurationen von Dingen und Sachen) beschreibt (TLP: 2.01), also alles, was *sagbar* ist, „alles, wovon wir reden“ können, wie Heidegger schreibt. Seiendes ist also sensuell erfassbar oder mittels Sprache eindeutig kommunizierbar, wohingegen das Sein als der „allgemeinste“ und „dunkelste“ (SuZ: 3), aber auch als der „selbstverständlichs“ (SuZ: 4) aller Begriffe bezeichnet wird, was Heidegger auch dazu verleitet, Sein eigentlich für „undefinierbar“ (ebd.) zu erklären.

Diese Undefinierbarkeit bezieht sich vor allem auf die Problematik, dass mit dem Begriff ‚Sein‘ trotz seiner substantivierten Form kein Ding, keine Sache

¹⁹² Ebd., S. 8.

¹⁹³ Furuta (1996), S. 152 schreibt diesbezüglich: „Sein und Logik meinen bei Heidegger die selbe Sache, die von uns im Dasein verstanden wird: Die Bedingung des Normativen im allgemeinen, d.h. die Bedingung der Wahrheit bzw. Richtigkeit schlechthin. [...] Der Begriff der Logik im *Tractatus* lässt sich in Heideggers Konzeption betrachten als eine bestimmte Auslegelgtheit des Seinsverständnisses im Dasein, die ein formales Aussehen hat.“

und auch kein bestimmter Sachverhalt bezeichnet werden soll, sondern ein Prozess bzw. eine *Performanz*, die das kleingeschriebene Verbalinfinitiv ‚sein‘ eigentlich treffender anzeigt. Daher verbindet Heidegger nach *Sein und Zeit* das Sein mit dem Begriff des *Ereignisses*¹⁹⁴, um so genauer auf das performative Wesen des Seins zu verweisen. Das Ereignis, um das es Heidegger dabei geht, ist der Akt des Fragens nach dem Sein selbst, der sich am deutlichsten in der Frage artikuliert „Warum ist überhaupt Seiendes und nicht vielmehr Nichts?“ (WiM: 20). Das Faszinierendste für Heidegger am menschlichen Bewusstsein, das er in SuZ mit dem Begriff des *Daseins* bezeichnet, ist die Tatsache, dass es diese Frage, die Wittgenstein in seinem *Vortrag über Ethik* explizit als eine unsinnige Frage einstuft, *überhaupt stellt*, weshalb er das menschliche Dasein vornehmlich definiert als ein Seiendes, dem es „in seinem Sein um dieses Sein selbst geht“ (SuZ: 12). Die Frage nach der genauen ‚Gestalt‘ oder nach dem genauen ‚Ort‘ des Seins wäre also wie folgt zu beantworten:

Die Antwort – und auch diese Idee findet sich bei Wittgenstein – muss im Vollzug des Fragens selbst gesucht werden. Oder noch drastischer ausgedrückt: Die Antwort besteht in der Tatsache, dass überhaupt gefragt wurde. (Jahraus 2004: 156)

Gemäß Wittgensteins Differenz zwischen Sagen und Zeigen ließe sich also sagen, dass das Seiende bei Heidegger alles Sagbare bezeichnet, wohingegen sich das Sein nur in seiner Autoperformanz¹⁹⁵ zeigt, so wie auch Wittgensteins Begriff der Logik. Um jedoch die immense Tragweite von Heideggers Seinsbegriff besser einordnen zu können, ist es zunächst hilfreich, ein grundlegendes und leider viel zu selten thematisiertes Konzept von *Sein und Zeit* näher zu beleuchten: die *Gleichursprünglichkeit*.

2.3.2 Gleichursprünglichkeit

Heideggers Konzept der Gleichursprünglichkeit steht dabei im Kontext einer intensiven Kritik der neuzeitlichen Philosophiegeschichte. Das zentrale Anliegen von *Sein und Zeit* ist dabei nichts Geringeres als „die phänomenologische Destruktion des „cogito sum“ (SuZ: 89). Gemeint ist damit ein auf René Descartes fußender Leib-Seele-Dualismus, der den Geist als unterbliche und somit metaphysische Entität ontologisch den Objekten der empirischen Welt überordnet. Laut Descartes *Meditationen* existieren in der Welt drei ‚Substanzen‘: Gott, die *res cogitans* und die *res extensa*. Res cogitans, wörtlich ‚denkende Din-

¹⁹⁴ In diesem Kontext gilt Heideggers Text *Beiträge zur Philosophie. Vom Ereignis*, der zwischen 1936 und 1938 entstand und erst posthum im Rahmen der Gesamtausgabe 1989 publiziert wurde, als die programmatische Schrift für die performative Wende in Denken Heideggers. Dieser Text wird mitunter auch als „heimliches, zweites Hauptwerk Heideggers“ bezeichnet, vgl. hierzu Oliver Jahraus: Martin Heidegger. Eine Einführung. Stuttgart: Reclam 2004, S. 165.

¹⁹⁵ Vgl. ebd., S. 156.

ge‘ sind die menschlichen Seelen bzw. die menschlichen Bewusstseine. Res extensa, wörtlich ‚ausgebreitete Dinge‘ bezeichnet hingegen alle materiellen Objekte der Welt, einschließlich des menschlichen Körpers. Descartes argumentiert im Rahmen seines *methodischen Skeptizismus*, dass nicht mit Sicherheit davon ausgegangen werden kann, dass alle Objekte der Umwelt wirklich real sind und nicht vielmehr ein Traum, den ein ‚böser Gott‘ erschaffen hat, um uns Menschen zu täuschen¹⁹⁶. Deshalb sei die einzige wirklich verlässliche Methode zur Versicherung der eigenen Existenz die Tatsache, dass man die Fähigkeit besitzt überhaupt zu denken¹⁹⁷. Aus diesem Gedankengang heraus entwickelt Descartes sein berühmtes *cogito, ergo sum*¹⁹⁸: ‚Ich denke, also bin ich‘. Heidegger wirft Descartes jedoch vor, mit diesen Überlegungen nicht weit genug gegangen zu sein:

Mit dem ‚cogito sum‘ beansprucht Descartes, der Philosophie einen neuen und sicheren Boden beizustellen. Was er aber bei diesem ‚radikalen Anfang unbestimmt lässt, ist die Seinsart der res cogitans, genauer der Seinssinn des ‚sum‘. Die Herausarbeitung der unausdrücklichen ontologischen Fundamente des ‚cogito sum‘ erfüllt den Aufenthalt der zweiten Station auf dem Wege des destruierenden Rückgangs in die Geschichte der Ontologie. (SuZ: 24)

Descartes erkläre Gott zum Schöpfer und zum Apriori des menschlichen Bewusstseins¹⁹⁹ und versäume es dadurch, dem Wesen des Seinsfrage genauer nachzugehen. In diesem Zusammenhang bilden für Heidegger die Begriffe „Subjekt, Ich, Vernunft, Geist, Person“ (SuZ: 22) alle eine philosophische Weiterführung des cartesianischen Cogitos, weshalb er unter anderem auch Immanuel Kant vorwirft, eine „ontologisch[e] Analytik der Subjektivität des Subjekts“ (SuZ: 24) niemals wirklich entwickelt zu haben.

Das „Phänomen des Welt Erkennens“ in der abendländischen Philosophie erschöpfe sich daher seit Descartes in der „Beziehung zwischen Subjekt und Objekt“ (SuZ: 60). Ein solches Subjekt-Objekt-Denken setze jedoch „ein zunächst weltloses bzw. seiner Welt nicht sicheres Subjekt voraus, das sich im Grunde erst

¹⁹⁶ Vgl. René Descartes: *Betrachtungen über die Grundlagen der Philosophie* [1641]. Übers. von Ludwig Fischer. Leipzig: Reclam 1925, S. 36: „Aber das Empfinden? – Auch dieses geschieht nur mit Hilfe des Körpers, und gar oft schien es mir ja auch im Traume, als empfinde ich, während ich nachher merkte, daß es nicht wahr sei!“

¹⁹⁷ Vgl. ebd., S. 33: „Ganz zweifellos bin aber eben darum auch ich, wenn er [= ein böser Gott; R.H.] mich täuscht; mag er mich nun täuschen, soviel er kann, das wird er doch nie bewirken können, daß ich nicht sei, während ich denke, ich sei etwas! und nachdem ich so alles wieder und immer wieder erwogen habe, muß ich schließlich konstatieren, daß der Satz: ‚Ich bin, ich existiere‘ unbedingt wahr ist, so oft ich ihn ausspreche oder denke.“

¹⁹⁸ Das berühmte Zitat „cogito, ergo sum“ ist eigentlich eine Verkürzung des Satzes „ego cogito, ergo sum“ aus Descartes‘ erst 1644 veröffentlichten *Principia philosophiae*. Vgl. René Descartes: *Die Prinzipien der Philosophie* [1644]. Übers. von Christian Wohlers. Hamburg: Meiner 2007.

¹⁹⁹ Vgl. Descartes (1925), S. 60.

einer Welt ver-sichern muß“ weshalb ein solches Subjekt stets die Tendenz habe, „die ‚Außenwelt‘ zunächst ‚erkenntnistheoretisch‘ in Nichtigkeit zu begraben, um sie dann erst zu beweisen“ (SuZ: 206). Das Subjekt nehme somit eine isolierte Position gegenüber seiner gesamten Umwelt ein, womit das Phänomen der Welt generell auf eine „Vorhandenheit“ (ebd.) reduziert werde und somit das fundamentale Phänomen des Seins sowie der genauere Zusammenhang zwischen dem menschlichen Denken und der Welt gänzlich in Vergessenheit gerate.

Aus diesem Grund verwirft Heidegger „zur Bezeichnung des Seienden, das wir selbst sind“ (SuZ: 46) explizit die Begriffe ‚Subjekt‘, ‚Seele‘, ‚Bewusstsein‘, ‚Geist‘, ‚Person‘, ‚Leben‘ und ‚Mensch‘. Zur Explikation des Verhältnisses von Bewusstsein und Welt werden stattdessen drei neue Termini eingeführt: ‚Da-Sein‘, ‚In-der-Welt-Sein‘ und ‚In-Sein‘ (SuZ: 54ff.)²⁰⁰. Substantivierte Syntagmen dieser Art sind typisch für Heideggers Sprache und wirken zunächst etwas gewöhnungsbedürftig. Tatsächlich sind solche Wortschöpfungen jedoch nicht Ausdruck eines Profilierungswahns, wie manche Kritiker behaupten, sondern stellen einen Versuch dar, mit experimentellen Mitteln das rigide Denkmuster des Subjekt-Objekt-Paradigmas zu durchbrechen, das der Struktur der Sprache selbst innewohnt²⁰¹. Statt also von einem ‚Subjekt‘ zu sprechen, das durch seine Vor-Stellung buchstäblich versucht, sich ‚vor‘ alle Objekte der Welt zu ‚stellen‘, um so ein distanziertes und isoliertes Verhältnis zur seiner Umwelt und in letzter Konsequenz auch zu sich selbst einzunehmen, charakterisiert Heidegger die menschliche Existenz zunächst nur durch die schiere Tatsache ihrer phänomenologischen Präsenz. Ähnlich wie Wittgenstein, der behauptet, dass zwar ein leerer Raum imaginierbar sei, niemals jedoch ein Ding ohne einen Raum (TLP: 2.013), geht auch Heidegger davon aus, dass Da-Sein nur in Beziehung zu Außenwelt existieren kann, weshalb jedes Da-Sein immer auch ein In-der-Welt-Sein ist: „Das Verständnis des In-der-Welt-seins als Wesensstruktur des Daseins ermöglicht erst die Einsicht in die existenziale Räumlichkeit des Daseins“ (SuZ: 56).

„In-Sein“ bezeichnet in diesem Zusammenhang weniger eine Räumlichkeit im physischen Sinne, sondern vielmehr den „formale[n] existenziale[n] Ausdruck des Seins des Daseins, das die wesenhafte Verfassung des In-der-Welt-seins hat“ (SuZ: 54). Die Präposition ‚in‘ und das Adverb ‚da‘ sollen also entgegen ihrer primären alltagssprachlichen Bedeutung nicht die Stellung eines Menschen innerhalb eines physikalischen Raums zum Ausdruck bringen, sondern

²⁰⁰ Ich werde jedoch an einigen Stellen zur Explikation bestimmter Zusammenhänge von Heideggers Terminologie abweichen und auch Begriffe wie ‚Mensch‘ oder ‚Psyche‘ verwenden.

²⁰¹ Vgl. Figal (1992), S. 9: „Wer Heideggers Philosophieren verstehen will, muß sich auf den experimentellen Charakter seines Werkes einlassen. Einen Zugang zu ihm findet man deshalb vor allem an den Brüchen und Bruchstellen.“

vielmehr die „Tatsächlichkeit des Faktums Dasein“ (SuZ: 56), das Dass der je eigenen Existenz. Die räumlichen Begriffe im ersten Teil von *Sein und Zeit* sind also vor allem metaphorisch zu verstehen.

Durch die phänomenologische Faktizität des In-Seins lösen sich jedoch alle Kausalitäten und Hierarchien nach dem Vorbild des Subjekt-Objekt-Schemas auf. Stattdessen werden Da-Sein und In-der-Welt-Sein als zwei Phänomene gedacht, die sich wechselseitig konstituieren und somit zwei Aspekte ein und desselben Phänomens bilden, nämlich des Seins. Aus diesem Grund kritisiert Heidegger auch die Vorstellung, „der Mensch sei zunächst ein geistiges Ding, das dann nachträglich ‚in‘ einen Raum versetzt wird“ (SuZ: 56). Da-Sein, In-der-Welt-Sein und In-Sein bilden folglich Aspekte einer phänomenologischen Einheit, die Heidegger mit dem Begriff der *Gleichursprünglichkeit* zueinander in Beziehung setzt (SuZ: 13). Diesem Ansatz zufolge entspringt weder das Dasein der Welt noch die Welt dem Dasein, womit die philosophischen Positionen des Realismus und des Idealismus beide umgangen werden:

Die Unableitbarkeit eines Ursprünglichen schließt aber eine Mannigfaltigkeit der dafür konstitutiven Seinscharaktere nicht aus. Zeigen sich solche, dann sind sie existenzial gleichursprünglich. Das Phänomen der *Gleichursprünglichkeit* der konstitutiven Momente ist in der Ontologie oft mißachtet worden zufolge einer methodisch ungezügelter Tendenz zur Herkunftsachweisung von allem und jedem aus einem einfachen ‚Urgrund‘ (SuZ: 131)

An dieser Stelle sollte jedoch betont werden, dass Heidegger mit seinem Konzept der Gleichursprünglichkeit weder die Existenz einer Realität fernab der eigenen psychischen Wahrnehmung leugnet noch die Erkenntnisse und Gesetze der Naturwissenschaft in Frage stellt. Heidegger betont, dass sein phänomenologischer Welt-Begriff keineswegs identisch mit dem Natur-Begriff der Naturwissenschaften ist: Natur sei „selbst ein Seiendes, das innerhalb der Welt begegnet und auf verschiedenen Wegen und Stufen entdeckbar wird“ (SuZ: 63), wohingegen ‚Weltlichkeit‘ „ein ontologischer Begriff“ sei, der „die Struktur eines konstitutiven Moments des In-der-Welt-seins“ (SuZ: 64) meint. ‚Welt‘ ist also ein phänomenologischer Begriff, der aus der Ersten-Person-Perspektive des Daseins heraus seine Relevanz erhält, während ‚Natur‘ ein naturwissenschaftlicher Begriff ist, dessen Geltungsraum in der Dritten-Person-Perspektive liegt. Die Frage, ob die Natur bzw. die Realität unabhängig vom Dasein existiert, stuft Heidegger als unbeantwortbar und somit als sinnlos ein (SuZ: 202), und die Frage nach der möglichen Beschaffenheit einer Realität vor der Geburt des ersten Menschen oder nach dem Tod des letzten Menschen gilt phänomenologisch als irrelevant:

Allerdings nur solange Dasein *ist*, das heißt die ontische Möglichkeit von Seinsverständnis, ‚gibt es‘ Sein. Wenn Dasein nicht existiert, dann ‚ist‘ auch nicht ‚Unabhängigkeit‘ und ‚ist‘ auch nicht ‚An-sich‘. Dergleichen ist dann weder verstehbar noch unverstehbar. Dann ist auch innerweltliches Seiendes weder entdeckbar, noch kann es in Verborgenheit liegen. *Dann* kann weder gesagt werden, daß Seiendes sei, noch daß es

nicht sei. Es kann *jetzt* wohl, solange Seinsverständnis ist und damit Verständnis von Vorhandenheit, gesagt werden, daß *dann* Seiendes noch weiterhin sein wird. (SuZ: 212)

Heidegger geht es also bei seinem Gleichursprünglichkeits-Konzept nicht um eine Verneinung der physischen Realität oder um eine Neuschreibung der Evolutionsgeschichte. Die philosophische Methode, die Heidegger *Sein und Zeit* explizit zugrunde legt, ist die Phänomenologie (SuZ: 27ff.), die er definiert als „[d]as was sich zeigt, so wie es sich von ihm selbst her zeigt, von ihm selbst her sehen lassen“ (SuZ: 34). Die Gleichursprünglichkeit von Da-Sein und In-der-Welt-Sein ist somit nicht als ‚objektives Wissen‘ zu verstehen, sondern als der Versuch einer Wahrnehmungsbeschreibung jenseits des Subjekt-Objekt-Denkens. Eine solche Wahrnehmung nennt Heidegger unter anderem ein ‚Aufbrechen‘ des Seins (SuZ: 134). Das Sein bildet somit eine Identitätsfigur, die die Differenzfigur des Subjekt-Objekt-Paradigmas aufzulösen versucht. Innerhalb dieses Paradigmenwechsels erfüllt die Reflexionsfigur der Gleichursprünglichkeit die Aufgabe einer näheren Beschreibung dieses Auflösungsprozesses, in dem die temporalen Kausalitäten und die logischen Hierarchien zwischen Subjekt und Objekt in der Wahrnehmung des Daseins phänomenologisch verschwinden. Heidegger begreift die temporäre Beschaffenheit dieser Wahrnehmung als einen *ekstatischen Augenblick*, wie im Folgenden erläutert werden soll.

2.3.3 Der Augenblick

Die Leitfrage von *Sein und Zeit* ist die Frage nach dem *Sinn* von Sein. Während sich der erste Teil des Buches mittels Raummetaphorik einer Beschreibung des Da-Seins und des In-der-Welt-Seins widmet, liefert der zweite Teil die Antwort auf die Frage nach dem Sinn von Sein: Der Sinn von Sein ist Zeit, oder konkreter gefasst, der Tod. Das Da-Sein wird im Zuge dieser Überlegung als ein „*Sein zum Tode*“ (SuZ: 234) charakterisiert, wodurch die Todesgewissheit zum zentralen Aspekt der Fundamentalontologie Heideggers wird. Aus diesem Grund bezeichnet Thomas Rentsch *Sein und Zeit* als „eine philosophische Lehre vom Tod, eine Thanatologie“²⁰². Dieser Aspekt erscheint zunächst recht trivial, doch das Phänomen des Todes erlaubt es Heidegger, sein Denken gänzlich dem Diesseits zuzuwenden und so die phänomenologische Beschaffenheit der *Zeitlichkeit* des Da-Seins genauer herauszuarbeiten.

So unterscheidet Heidegger im Zuge seiner Thanatologie zwischen einem *uneigentlichen* und einem *eigentlichen Zeitverstehen*“ (SuZ: 326ff.). Die uneigentliche Zeit ist das alltägliche, das „vulgäre Zeitverständnis“ (SuZ: 18), das im Wesentlichen zwischen einer unbestimmten Zukunft und einer unabänderlichen Vergangenheit „eingeschlossen“ ist (SuZ: 328), und das die Gegenwart nur

²⁰² Rentsch (2003), S. 141.

als eine Aneinanderreihung von bedeutungslosen *Jetzt*-Momenten erlebt, die sich summieren wie die Sekunden, Minuten und Stunden auf einer Uhr (SuZ: 422). Diese Zeitwahrnehmung nennt Heidegger die *Jetzt-Zeit* (ebd.), das „Gegenwärtigen“ (SuZ: 328) oder auch die ‚uneigentliche Gegenwart‘ (ebd.). Die dazugehörige vulgäre Vergangenheit bzw. „Gewesenheit“ (SuZ: 328) und die entsprechende Zukunft sind beide ebenfalls als uneigentlich einzustufen. Dieser alltäglichen Zeitwahrnehmung wird eine exzeptionelle Wahrnehmung gegenübergestellt, die sich durch eine „eigentlich[e] Zukunft“ auszeichnet. Diese Zukunft wird bestimmt durch ein „Vorlaufen in den Tod“ (SuZ: 384), womit das Bewusstsein und die Akzeptanz der Möglichkeit gemeint ist, dass der *eigene Tod jederzeit* eintreten könnte, eine Haltung, die Heidegger affirmativ als ein „Freisein für den Tod“ (ebd.) bezeichnet. Ein solches Zukunftsverständnis wirkt auf die Gegenwart ein und transzendiert die Grenzen zwischen den drei alltäglich-uneigentlichen Zeitdimensionen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, wodurch das entsteht, was Heidegger den *Augenblick* nennt:

In der Entschlossenheit ist die Gegenwart aus der Zerstreuung in das nächst Besorgte nicht nur zurückgeholt, sondern wird in der Zukunft und Gewesenheit gehalten. Die in der eigentlichen Zeitlichkeit gehaltene, mithin *eigentliche Gegenwart* nennen wir den *Augenblick*. Dieser Terminus muß im aktiven Sinne als Ekstase verstanden werden. Er meint die entschlossene, aber in der Entschlossenheit gehaltene Entrückung des Da-seins an das, was in der Situation an besorgbaren Möglichkeiten, Umständen begegnet. (SuZ: 338)

Diese Beschreibung entspricht dem, was George Steiner als *reale Gegenwart*, Jean-Luc Nancy als *Geburt zur Präsenz*, Karl Heinz Bohrer als *absolutes Präsens*, Martin Seel als *ästhetischen Augenblick*, Dieter Mersch als *Ek-stasis* oder Hans Ulrich Gumbrecht als *Epiphanie* bezeichnen. Es ist ein Heraustreten aus der „Zerstreuung“ des Alltags, bedingt durch eine „Entschlossenheit“ gegenüber der eigenen Todesmöglichkeit, durch die man bestimmte Dinge oder Sachverhalte („besorgbar[e] Möglichkeiten, Umstände“) eine gewisse Zeit lang („gehaltene Entrückung“) intensiv auf sich wirken lassen kann. Heidegger verwendet zur Beschreibung der drei Zeitdimensionen (Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft) den Begriff der *Ekstase* (SuZ: 329). Innerhalb eines Augenblicks komme es phänomenologisch zu einer sogenannten *ekstatischen Einheit* dieser drei Dimensionen, die Heidegger mit der Metapher des *Horizonts* (SuZ: 365) beschreibt. Auch hier wird wieder die Reflexionsfigur einer phänomenologischen Gleichursprünglichkeit forciert:

Wie die Gegenwart in der Einheit der Zeitigung der Zeitlichkeit aus Zukunft und Gewesenheit entspringt, so zeitigt sich gleichursprünglich mit den Horizonten der Zukunft und Gewesenheit der einer Gegenwart. (ebd.)

Diese zeitliche Gleichursprünglichkeit von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft korreliert mit der räumlichen Gleichursprünglichkeit von Da-Sein, In-der-Welt-Sein und In-Sein. Die phänomenologische Auflösung der zeitlichen

Trifurkation dient dabei der temporalen Destruktion der Kausalitäten des Subjekt-Objekt-Denkens. Mensch und Welt, Vergangenheit und Zukunft, Tod und Leben verschmelzen zu einem ekstatischen Augenblick, der sich in Form eines intensiven aber unsagbaren Gefühls manifestiert, das den Eindruck einer Transzendenz erweckt: „In der horizontalen Einheit der ekstatischen Zeitlichkeit gründend, ist die Welt transzendent.“ (SuZ: 421). Das Sein, das Heidegger als Gegenentwurf zum Subjekt-Objekt-Paradigma entwirft, zeigt sich somit nur in der Ekstase des Augenblicks. Diese Ausführungen Heideggers entsprechen im Wesentlichen Wittgensteins Gefühl, „daß alles, was wirklich und gewiß ist, die Erfahrung des gegenwärtigen Augenblicks sei“²⁰³, sowie seiner Beschreibung des Mystischen als „Gefühl der Welt als begrenztes Ganzes“ (TLP: 6.45), wobei das weltbegrenzende Phänomen in *Sein und Zeit* konkretisiert wird durch das je eigene Sein zum Tode.

2.3.4 Verbergung und Entbergung

Ekstatische Augenblicke dieser Art stellen jedoch eher eine Seltenheit dar. Dies liegt daran, dass bestimmte Elemente der Welt und der menschlichen Natur die meiste Zeit über danach trachten, das Sein zu *verdecken*, wie es in *Sein und Zeit* heißt (SuZ: 33), bzw. das Sein zu *verbergen*, wie es in *Der Ursprung des Kunstwerks*²⁰⁴ ausgedrückt wird (UdK: 40). Dennoch ist es möglich, in einen bestimmten Wahrnehmungsmodus zu gelangen, in dem das Sein sich *entdeckt* (SuZ: 83) bzw. *entbietet* (UdK: 25). Die Differenzpaare Verdecken/Entdecken und Verbergen/Entbergen sind bezogen auf das Sein synonym, beziehen sich jedoch auf unterschiedliche Phänomenbeziehungen.

In *Sein und Zeit* beschreibt Heidegger mit dem Begriff des ‚Verdeckens‘ zunächst ein gesamtgesellschaftliches Phänomen. Wie Thomas Rentsch feststellt, rekurriert Heidegger in *Sein und Zeit* mehrfach „auf die unhintergehbare *lebensweltliche Alltagspraxis* und das in ihr implementierte Hintergrundwissen“²⁰⁵, ähnlich wie Ludwig Wittgenstein in seinen *Philosophischen Untersuchungen*. Doch im Vergleich zu Wittgenstein, der in seinen *Untersuchungen* die Sprachspiele der alltäglichen Interaktion möglichst neutral zu rekonstruieren versucht²⁰⁶, fällt Heideggers Darstellung der alltäglichen Kommunikation ausgesprochen negativ aus. Für ihn ist die „durchschnittlich[e] Alltäglichkeit“ (SuZ: 16) des Menschen nämlich vor allem geprägt von einer „Indifferenz“ (SuZ: 40) gegenüber dem Wesen der Welt und gegenüber den eigenen Seinsmöglichkeiten.

²⁰³ Hacker (1978), S. 115.

²⁰⁴ Martin Heidegger: Der Ursprung des Kunstwerks [1935/36]. In: Ders. Gesamtausgabe, I. Abteilung, Bd. 5: Holzwege. Frankfurt a.M.: Klostermann 1977, S. 1-74.

²⁰⁵ Rentsch (2003), S. 15.

²⁰⁶ PU, S. 69: „Die Philosophie darf den tatsächlichen Gebrauch der Sprache in keiner Weise antasten, sie kann ihn am Ende also nur beschreiben.“

ten. Schuld an dieser Indifferenz sei das Phänomen der Gesellschaft bzw. der Öffentlichkeit selbst, dem Heidegger einen neuen Namen gibt, indem er ein apersonales Pronomen substantiviert: *das Man*. Dieses Man „schreibt die Seinsart der Alltäglichkeit vor“, die sich durch „Abständigkeit“, „Durchschnittlichkeit“ und durch eine „Einebnung aller Seinsmöglichkeiten“ auszeichnet (SuZ: 127). Oberflächliches „Gerede“ (SuZ: 169), zerstreuungssüchtige „Neugier“ (SuZ: 172) und leere, effekthascherische „Zweideutigkeit“ (SuZ: 173) bestimmen laut Heidegger den alltäglichen Diskurs, was dazu führe, dass das eigene Dasein von einer „Uneigentlichkeit“ (SuZ: 175) geprägt sei.

Heideggers vernichtendes Urteil über die alltägliche Kommunikation lautet deshalb: „Die Öffentlichkeit verdunkelt alles und gibt das so Verdeckte als das Bekannte und jedem Zugängliche aus.“ (SuZ: 127). Das Man nehme dem Dasein seine Verantwortlichkeit ab (ebd.) und biete als apersonale Instanz bequem und rund um die Uhr die Möglichkeit zur „Seinsentlastung“ (SuZ: 128). Heidegger konstruiert so einen Antagonismus zwischen dem „Mitsein“ (SuZ: 129) des alltäglichen Soziallebens und einem exzeptionellen „Selbstsein“, in dem „das Dasein die Welt eigens entdeckt und sich nahebringt“ (ebd.). Nur das Selbstsein kann also Sein entdecken, das Mitsein verdeckt Sein lediglich. Aus politischer, soziologischer oder ethischer Sicht ist es daher verständlich, dass *Sein und Zeit* mitunter als ein sozialfeindliches²⁰⁷ Werk interpretiert wurde und dass viele Kritiker diese antisozialen Aspekte als Keimzelle für die spätere nationalsozialistische Begeisterung Heideggers deuten²⁰⁸. Allerdings relativieren sich diese Vorwürfe, wenn man bedenkt, dass es gar nicht Heideggers Absicht war, mit *Sein und Zeit* eine Staatsphilosophie, eine Moralphilosophie oder gar eine umfassende Anthropologie zu entwerfen. Deshalb heißt es auf den ersten Seiten des Buches auch:

In der Absicht auf eine mögliche Anthropologie, bzw. deren ontologische Fundierung, gibt die folgende Interpretation nur einige, wenngleich nicht unwesentliche ‚Stücke‘ (SuZ: 17)

Diese anthropologischen ‚Teilstücke‘ sind das Individuum und dessen Zugang zum Sein. Aus diesem Grund greift Heidegger in *Sein und Zeit* ebenso wie Wittgenstein in seinem *Tractatus* die Reflexionsfigur des Solipsismus auf. Heidegger argumentiert, dass das Dasein sich vor dem In-der-Welt-Sein ängstigt, weil das Dasein während eines ekstatischen Augenblicks der Zerstreuung und der Fürsorge des Man beraubt und auf die Einsamkeit seiner eigenen Existenz vereinzelt wird. Diese existenzielle Angst vor dem Selbstsein ist laut Heidegger ein Anthropologicum:

das Wovor der Angst ist die Welt als solche. Die völlige Unbedeutsamkeit, die sich im Nichts und Nirgends bekundet, bedeutet nicht Weltabwesenheit, sondern besagt, daß

²⁰⁷ Vgl. Jahraus (2004), S. 135.

²⁰⁸ Vgl. ebd., S. 119.

das innerweltlich Seiende an ihm selbst so völlig belanglos ist, daß auf dem Grunde dieser *Unbedeutsamkeit* des Innerweltlichen die Welt in ihrer Weltlichkeit sich einzig noch aufdrängt. (SuZ: 187)

Die Angst vereinzelt und erschließt so das Dasein als ‚solus ipse‘. Dieser existenziale ‚Solipsismus‘ versetzt aber so wenig ein isoliertes Subjektding in die harmlose Leere eines weltlosen Vorkommens, daß er das Dasein gerade in einem extremen Sinne vor seine Welt als Welt und damit es selbst vor sich selbst als In-der-Welt-sein bringt. (SuZ: 188)

So wie Wittgensteins metaphysisches Subjekt dazu bestimmt war, als semantischer Platzhalter den Zusammenfall von Solipsismus und reinem Realismus anzuzeigen und so die Eliminierung des vorstellenden Subjekts auszudrücken, versucht auch Heidegger durch seinen Antagonismus zwischen dem Mitsein des Man – das einem philosophischen Realismus entspricht – und dem Selbstsein des Daseins – das einem epistemologischen Solipsismus²⁰⁹ entspricht – eine mystische Wahrnehmung der Welt jenseits von Sagbarkeit und Subjekt-Objekt-Denken zu beschreiben. Das Sein vereinzelt das Subjekt zu einem ausdehnungslosen, sprachlosen Punkt. Eine solche Wahrnehmung ist so ‚individuell‘ und so ‚privat‘ wie nur irgend möglich, weshalb der Vorwurf des Antisozialen oder gar des impliziten Totalitarismus einen Kategorienfehler darstellt.

Im Rahmen von Heideggers solipsistischer Existenzialanalyse stellt das Mitsein des Man jedoch durchaus einen Widerstand dar. Diesen Widerstand gilt es aber nicht zu ‚ignorieren‘ oder gar zu ‚bekämpfen‘, sondern vielmehr zu transzendieren bzw. zu modifizieren:

Das *eigentliche Selbstsein* beruht nicht auf einem vom Man abgelösten Ausnahmezustand des Subjekts, sondern ist *eine existentielle Modifikation des Man als eines wesenhaften Existenzials*. (SuZ: 130)

Die Umwelt des Individuums kann also sowohl die Gestalt eines seinsverdeckenden Mans als auch die eines seinsentdeckenden In-der-Welt-Seins annehmen. Der Begriff ‚Existenz‘ fungiert dabei als eine Art Oberbegriff, der beide Seinsmöglichkeiten einschließt. Die seinsentdeckenden Potenziale des Man werden vor allem deutlich, wenn man bedenkt, dass sich Heidegger nach *Sein und Zeit* intensiv einem sozialen System widmete, dem er eine herausragende Rolle bei der Entdeckung des Seins zusprach, nämlich der Kunst.

In *Der Ursprung des Kunstwerks* definiert Heidegger das Wesen der Kunst als „das Sich-ins-Werk-Setzen der Wahrheit des Seienden“ (UdK: 21). Diese ‚Wahrheit‘ ist nichts Geringeres als „die Unverborgenheit des Seins“ (UdK: 56). Kunstwerke stellen für Heidegger Medien zum „Entbergen“ (UdK: 25) des Seins und somit zur Produktion von ekstatischen Augenblicken dar. In *Unterwegs zur Sprache*

²⁰⁹ Heideggers ‚existenzialer‘ Solipsismus und Wittgensteins ‚metaphysischer‘ Solipsismus bezeichnen meiner Ansicht nach beide einen epistemologischen Solipsismus, da die individuell erlebte Auflösung des Subjekt-Objekt-Paradigmas ein *Gefühl* und somit im subjektiven Sinne ein ‚Wissen‘ darstellt, das sich – mit Wittgenstein gesprochen – nicht *sagen*, sondern bestenfalls *zeigen* lässt.

che geht er sogar so weit, eine „Nachbarschaft“ von Denken und Dichten zu postulieren (UzS: 163). ‚Entbergen‘ ist also ein Begriff, der sich bei Heidegger vornehmlich auf den Phänomenbezirk der Kunst bezieht, weshalb im Rahmen der Präsenztheorie die Differenz zwischen ‚Verbergen‘ und ‚Entbergen‘ auch häufiger aufgegriffen wird als die Differenz zwischen ‚Verdecken‘ und ‚Entdecken‘, die sich auf die öffentliche Kommunikation allgemein bezieht.

Doch auch in Bezug auf die seinsentbergende Kunst kommt Heidegger nicht ohne einen Antagonismus aus, der noch im Kunstwerk selbst das Sein zu verdecken droht. Anhand von Van Goghs berühmtem *Bauernschuh*-Gemälde (UdK: 18ff.) entwirft Heidegger einen „Streit“ zwischen *Erde* und *Welt* (UdK: 36). Van Goghs Gemälde zeige auf den ersten Blick nur ein paar abgenutzte Bauernschuhe, deren alltägliche Funktion in der Erleichterung der Feldarbeit liege. Die Schuhe würden dem Betrachter somit zunächst nur als ein „Zeug“ erscheinen, als etwas Gegenständliches, das sich durch eine bestimmte „Dienlichkeit“ auszeichnet (UdK: 18). Bei genauerer Betrachtung ließen die Schuhe jedoch auch die spezifische *Welt* erahnen, in der der Träger oder die Trägerin der Schuhe lebt. Die Schuhe würden metonymisch den mühsamen Alltag, die kulturelle Bedeutung und die damit verbundene Lebenswelt eines Bauern evozieren. Einer flüchtigen Betrachtung hingegen würden sich jedoch nur ein Paar Bauernschuhe zeigen, die zur Begehung der fruchtbaren Erde bestimmt sind. Diesen oberflächlichen, rein materiellen Aspekt des Kunstwerks, also alles, was „an dem als Gegenstand genommenen Werk so aussieht wie das Dinghafte im Sinne der geläufigen Dingbegriffe“ (UdK: 56f.), nennt Heidegger passenderweise die *Erde*. Die Erde ist jedoch auch „das Bergende“ (UdK: 28), „das wesentlich Sich-verschließende“ (UdK: 33), das die Welt des Kunstwerks ähnlich verdeckt wie das Man das Sein. Die *Welt* wird definiert als „das immer Ungegenständliche, dem wir unterstehen, solange die Bahnen von Geburt und Tod, Segen und Fluch uns in das Sein entrückt halten“ (UdK: 30f.). Interessant ist, dass Heidegger in seinem *Kunstwerk*-Text bei der Bestimmung des Welt-Begriffs Wittgensteins Differenz zwischen Sagen und Zeigen aufzugreifen scheint, wenn es heißt, dass sich „[d]as Wesen von Welt [...] auf dem Wege, den wir hier gehen müssen, nur anzeigen“ lässt (UdK: 30). Außerdem gibt Heidegger an, dass sich jede Kunstform, egal ob Literatur, bildende Kunst oder Musik, durch ein Phänomen auszeichnet, dass er „die Sage“ (UdK: 61) nennt. Mit dieser Sage ist jenes „entwerfende Sagen“ gemeint, „das in der Bereitstellung des Sagbaren zugleich das Unsagbare als ein solches zur Welt bringt“ (UdK: 61f.). Die ‚Sage‘ im *Kunstwerk*-Text umfasst also sowohl das Sagen als auch das Zeigen des *Tractatus*, das Logische und Abbilde ebenso wie das Mystische und Unaussprechliche. In *Unterwegs zur Sprache* nähert sich Heidegger der wittgensteinschen Terminologie sogar noch weiter an, indem er das Ur-Wesen der Sprache gänzlich mit dem Zeigen gleichsetzt: „Das Wesende der Sprache ist die Sage als die Zeige.“ (UzS: 242).

Erde und Welt zeichnen sich jedoch für den Rezipienten eines Kunstwerks nicht durch einen harmonischen Synchronismus aus, sondern durch einen *Streit*: „Indem das Werk eine Welt aufstellt und die Erde herstellt, ist es eine Anstiftung dieses Streits.“ (UdK: 36). Dieser Streit ist ein ständiges Wechselspiel zwischen Erde und Welt, ein Vexierbild, das zwischen gegenständlicher Oberfläche und abstrakten Evokationen changiert. Auf diese Weise stiftet der Streit sowohl die „Einheit“ als auch die „Bewegtheit“ eines Kunstwerks (ebd.). Es ist aber genau diese Bewegtheit, dieser eigentümliche Umschlag von Erde zu Welt, der ähnlich einer „Lichtung“ (UdK: 40) das, was das Kunstwerk in seinem Wesen wirklich auszeichnet, das *Dass* des Kunstwerks selbst, zum Vorschein bringt. In der *Performanz* des Streits zwischen Erde und Welt entbirgt sich also das mystische Sein.

Sowohl der Antagonismus zwischen Mitsein und Selbstsein als auch der Streit zwischen Erde und Welt offenbaren jedoch eine eigentümliche Denkfigur: Denn in beiden Fällen kommt Heidegger bei der Entbergung des einheitsstiftenden Seins nicht umhin, einen Dualismus zu entwerfen, der selbst der binären Logik von Subjekt und Objekt zu folgen scheint. Um also die phänomenologische Identität von Subjekt und Objekt im ekstatischen Augenblick einer Seinsentbergung evozieren zu können, scheint sprachlich kein Weg an binären Konstruktionen dieser Art vorbeizuführen, wie auch der Begriff der ‚Gelassenheit‘ demonstriert.

2.3.5 Gelassenheit

Während sich der Streit zwischen Erde und Welt im *Ursprung des Kunstwerks* primär mit der Objektseite der Kunstrezeption, als dem Kunstwerk selbst befasst, widmet sich Heidegger in seinem Text *Zur Erörterung der Gelassenheit*²¹⁰ der psychischen Einstellung²¹¹, die seitens des Rezipienten nötig ist, um einen ekstatischen Augenblick wahrscheinlich zu machen. In einem fiktiven Dialog zwischen einem ‚Forscher‘, einem ‚Gelehrten‘ und einem ‚Lehrer‘, der sich während eines Spaziergangs auf einem Feldweg abspielt, wird die „Frage nach dem Wesen des Menschen“ (Gel: 38) diskutiert. Der programmatiche Satz des Texts lautet dabei „ich will das Nicht-Wollen“ (ebd.). Dieser paradoxal anmutende Satz eröffnet ebenfalls einen Streit, nämlich den Dualismus zwischen Intentio-

²¹⁰ Martin Heidegger: Zur Erörterung der Gelassenheit. Aus einem Feldweggespräch über das Denken [1944/45]. In: Ders. Gesamtausgabe, I. Abteilung, Bd. 13: Aus der Erfahrung des Denkens. Frankfurt a.M.: Klostermann 1983, S. 37-74.

²¹¹ Obwohl Heidegger sich in *Sein und Zeit* vom Begriff der ‚Psyche‘ ebenso distanziert wie vom Begriff des ‚Subjekts‘ („Die existenziale Analytik des Daseins liegt vor jeder Psychologie, Anthropologie und erst recht Biologie.“; SuZ: 45) halte ich diesen Begriff im Rahmen der Präsenztheorie an bestimmten Stellen für hilfreich.

nalität und Nicht-Intentionalität. Letzteres Phänomen wird von Dieter Mersch auch mit dem Begriff der *Responsivität* bezeichnet²¹².

Mit dieser willentlichen Absage an das Wollen ist jedoch kein „kraftloses Gleiten- und Treibenlassen der Dinge“ (Gel: 41) gemeint, sondern vielmehr ein „Wachbleiben für die Gelassenheit“ (ebd.). Die Widersprüchlichkeit solcher Formulierungen, die Wittgenstein als *sinnlos* einstufen würde, ist gewollt, denn der Begriff ‚Gelassenheit‘ soll ein Phänomen bezeichnen, das „außerhalb der Unterscheidung von Aktivität und Passivität“ liegt (Gel: 41). Auch hier zeigt sich wieder die Tendenz, zwei vermeintlich gegensätzliche Aspekte ein und desselben Phänomens miteinander zu vereinigen.

Der „Horizont“ (Gel: 45), innerhalb dessen sich die Gelassenheit ausbreiten kann, wird zuerst als „eine *Gegend*“ (ebd.) bezeichnet, ehe diese vage Raummetapher umbenannt wird in eine „*Gegnet*“, eine typische Wortschöpfung Heideggers, die als archaische Form des Wortes ‚Gegend‘ ausgegeben wird. Definiert wird der Begriff wie folgt:

Die *Gegnet* ist die verweilende Weite, die, alles versammelnd, sich öffnet, so daß in ihr das Offene gehalten und angehalten ist, jegliches aufgehen zu lassen in seinem Beruhnen. (Gel: 47)

Heidegger schreibt in dieser Definition dem, was er zunächst als eine Art passiven Resonanzraum der Gelassenheit beschreibt, auch aktive Qualitäten zu, indem er zum Partizip I greift („verweilend“, „versammelnd“). Eine explizite Begründung der Wortschöpfung ‚*Gegnet*‘ liefert der Text nicht, ausgehend von dieser Definition ließe sich der Begriff aber entweder als eine (nicht gegenständliche) *Gegend*, die einem *begegnet*, oder als eine (nicht gegenständliche) *Gegend*, die etwas *entgegnet* paraphrasieren. Auf jeden Fall zeigt sich die Tendenz, die apersonalen Aspekte eines Rezeptionsphänomens als eine *Alterität* darzustellen, der sprachlich ein aktivischer, subjektähnlicher Status zukommt. Diese Denkfigur bildet im Wesentlichen das Fundament von Dieter Merschs Medienverständnis²¹³. Alteritäre und responsive Aspekte dieser Art finden sich auch in *Sein und Zeit*, wenn von einem „Rufcharakter des Gewissens“ (SuZ: 271) bzw. von einem „Ruf der Sorge“ (SuZ: 273) die Rede ist, der das Dasein aus dem existenzialen Modus des Man reißt und in den Modus des Selbstseins überführt. Allerdings bezeichnen dabei weder dieser ‚Ruf‘ noch die ‚*Gegnet*‘ eine metaphysische Instanz mit eigener Intentionalität, sondern vielmehr einen

²¹² Vgl. Mersch (2002a), S. 21, wo in Bezug auf das „*Ereignis des ‚Daß‘ (quod)*“ von einer „Umwendung des Bezugs“ bzw. von einem Übergang „von der Intentionalität zur Responsivität“ gesprochen wird.

²¹³ Vgl. Merschs ersten Satz aus seinen *Medientheorien zur Einführung* (2006), S. 9: „Es gibt Medien, weil es Alterität gibt.“ In seiner *Posthermeneutik* (2010), S. 122 postuliert Mersch einen „Primat von Alterität, der gleichzeitig die Abwendung von Sprache und Diskursivität sowie von Repräsentation und Mediation in der allgemeinsten Bedeutung einschließt“.

spezifischen Wahrnehmungsmodus, der außerhalb des Paradigmas von Wollen und Nicht-Wollen liegt. Daher auch der Satz: „*Das Dasein ruft im Gewissen sich selbst.*“ (SuZ: 275).

Folglich haben innerhalb einer solchen Gegnet auch „die Dinge, die in der Gegnet erscheinen, nicht mehr den Charakter von Gegenständen“ (Gel: 47), weshalb sich über eine solche Rezeptionserfahrung auch nichts sprachlich Exaktes mehr aussagen lässt. Vom Rezipienten wird deshalb ein „Warten, [...] aber niemals erwarten“ (Gel: 49) gefordert, das statt einer konkreten Vorstellung oder „Veranlassung“ die allgemeine Haltung eines „Sicheinlassen[s]“ (Gel: 51) voraussetzt. Diese paradoxale Figur findet sich bei Hans Ulrich Gumbrecht wieder, der diesbezüglich von einer „Versunkenheit in fokussierte Intensität“²¹⁴ spricht. Die ganze Komplexität der paradoxalen Dialektik von Wollen und Nicht-Wollen fasst Heidegger wie folgt zusammen:

Die Gelassenheit ist in der Tat das Sichloslassen aus dem transzendentalen Vorstellen und so ein Absehen vom Wollen des Horizonts. Dieses Absehen kommt nicht mehr aus einem Wollen, es sei denn, der Anlaß zum Sicheinlassen in die Zugehörigkeit zur Gegnet bedürfe einer Spur des Wollens, welche Spur jedoch im Sicheinlassen verschwindet und vollends in der Gelassenheit ausgelöscht ist. (Gel: 62)

Um der Realität eines Rezeptionsprozesses gerecht zu werden, gesteht Heidegger also auch der Gelassenheit eine anfängliche „Spur des Wollens“ ein, die im Rahmen einer ästhetischen Rezeption ganz konkret in der Absicht bestehen könnte, ins Kino zu gehen oder ein Buch aufzuschlagen, in der Hoffnung, dabei eine interessante ästhetische Erfahrung zu machen. Mit dem erfolgreichen Einsetzen der Immersion jedoch, also mit dem Eintritt ins Gegnet und mit der Entfaltung der entsprechenden Gelassenheit, weicht diese ursprüngliche Intentionalität einer responsiven Haltung, innerhalb derer sich das Subjekt-Objekt-Verhältnis von rezipierendem Subjekt und rezipiertem Objekt phänomenologisch in Gestalt einer Seinsentbergung auflöst. Die Präsenz des Kunstwerks bringt so das Subjekt-Objekt-Paradigma in einem ekstatischen Augenblick zum Verschwinden. Den Endpunkt eines solches Prozesses bildet erneut „etwas Unsagbares“ (Gel: 71), in diesem Fall ein Staunen aller drei Figuren im Text über die Schönheit der nächtlichen Sterne, deren Faszination nur noch mit poetischen Mitteln angezeigt werden kann: „Für das Kind im Menschen bleibt die Nacht die Näherin der Sterne.“ (Gel: 74).

Die affektiven und kognitiven Anteile einer solchen Gelassenheit lassen sich mit einem Konzept aus *Sein und Zeit* näher beschreiben, nämlich mit der existenziellen Gleichursprünglichkeit von *Befindlichkeit*, *Verstehen* und *Rede*. „Befindlichkeit“ ist dabei Heideggers ontologischer Begriff für das ontisch „Bekannteste und Alltäglichste: die Stimmung, das Gestimmt-sein“ (SuZ: 134). Affektive Stimmungen werden als die „ursprüngliche Seinsart des Daseins“ postuliert,

²¹⁴ Gumbrecht (2004), S. 124.

durch die das Sein dem Dasein selbst „vor allem Erkennen und Wollen und über deren Erschließungsstrategien hinaus erschlossen ist“ (SuZ: 136). Stimmungen kommt somit eine verständnisleitende Funktion zu²¹⁵, weshalb Heidegger behauptet, man müsse „grundsätzlich die primäre Entdeckung der Welt der „bloßen Stimmung“ überlassen“ (SuZ: 138). Hans Ulrich Gumbrecht folgt diesem Gedanken programmatisch in seinem Buch *Stimmungen lesen*²¹⁶.

In *Sein und Zeit* demonstriert eine Untersuchung der *Furcht* und seiner verschiedenen Ausprägungen (Erschrecken, Grauen, Entsetzen, Schüchternheit, etc.) beispielhaft das breite Spektrum an Stimmungen, die die Wahrnehmung lenken können (SuZ: 142). Otto Friedrich Bollnow hat in seinem an *Sein und Zeit* anknüpfenden Buch *Das Wesen der Stimmungen* eindrucksvoll aufgezeigt, wie viele weitere Affekte Heideggers Stimmungsbegriff theoretisch umfassen könnte²¹⁷.

Neben der Befindlichkeit wird als ein zweiter Aspekt der Welterschließung das ‚Verstehen‘ expliziert, dessen Gegenstand „das Sein als Existieren“ selbst ist (SuZ: 143). Die konkrete Ausprägung des Verstehens nennt Heidegger die *Auslegung* (SuZ: 148) und das, „worin sich Verständlichkeit von etwas hält“, also das, „[w]as im verstehenden Erschließen artikulierbar ist“, nennt Heidegger den *Sinn* (SuZ: 151). Stimmung und Verstehen lassen sich phänomenologisch jedoch nicht voneinander trennen: „Befindlichkeit hat je ihr Verständnis, wenn auch nur so, daß sie es niederhält. Verstehen ist immer gestimmtes.“ (SuZ: 142).

Gleiches gilt für den dritten Aspekt der Welterschließung, der sogenannten ‚Rede‘. Die Rede wird als die konkrete „Artikulation der Verständlichkeit“ (SuZ: 161) definiert, die jeder Auslegung und jeder Aussage stets zugrunde liegt. Zur Rede zählt Heidegger jedoch nicht nur die *Sprache*, die er als „Hinausgesprochenheit der Rede“ (ebd.) bezeichnet, sondern auch das *Hören* und das *Schweigen*, die er für ebenso wichtig erachtet. Ähnlich wie Wittgenstein spricht also auch Heidegger dem Schweigen eine entscheidende Funktion zu:

²¹⁵ In der literaturwissenschaftlichen Emotionsforschung findet sich ein entsprechender Ansatz vor allem bei Jean-Pierre Palmier: Gefühlte Geschichten. Unentscheidbares Erzählen und emotionales Erleben. München: Wilhelm Fink 2014, S. 9: „Denken und Fühlen sind neurologisch untrennbar, vielfältig vernetzt und immer im Austausch begriffen.“ Besonders bei experimentellen Erzählformen würden „emotionale Zugänge zu Texten offenbar eine verständnisleitende Funktion“ einnehmen (ebd.).

²¹⁶ Gumbrechts Ziel in diesem Buch ist es seine Leser „anhand der Stimmungskonfigurationen verschiedener Texte – prinzipiell aller Texte – einem besonders intensiven und intimen Erleben von Alterität auszusetzen“ (Gumbrecht 2011: 23).

²¹⁷ Vgl. Otto Friedrich Bollnow: *Das Wesen der Stimmungen*. 3., erw. Aufl. Frankfurt a.M.: Klostermann 1956. Bollnow wirft Heidegger jedoch vor, dass dieser „bisher nur die ‚gedrückten‘ Stimmungen fruchtbar gemacht hat und in ihrem ganzen Aufbau entscheidend von diesem Ausgangspunkt bestimmt bleibt“, weshalb sich Bollnow in seinem Buch verstärkt ‚gehobenen Stimmungen‘ wie Ausgelassenheit, Heiterkeit und Glück widmet (vgl. hierzu S. 44ff.).

Verschwiegenheit artikuliert als Modus des Redens die Verständlichkeit des Daseins so ursprünglich, daß ihr das echte Hören-können und durchsichtige Miteinandersein entstammt. (SuZ: 165)

Für die Präsenztheorie ist vor allem die Prämisse zentral, dass Rede, Befindlichkeit und Verstehen als „*existenzial gleichursprünglich*“ aufzufassen sind (SuZ: 161). Dies bedeutet, dass während eines ekstatischen Augenblicks, in dem alle drei Zeitdimensionen zu verschmelzen scheinen, beziehungsweise während eines Augenblicks der Gelassenheit, in dem das Dass der Welt anhand bestimmter Gegenstände auf unsagbare Weise erfahren wird, sich Interpretation, emotionales Erleben und potenzielle sprachliche Artikulierbarkeit weder kausal noch temporal hierarchisieren lassen. Dieser Umstand spiegelt sich präsenztheoretisch am deutlichsten in Hans Ulrich Gumbrechts „Gleichzeitigkeit von Präsenz- und Sinneffekten“²¹⁸ wider. Da eine solche Gelassenheit und empfundene Gleichursprünglichkeit von Sinn und Präsenz vor allem während einer intensiven Kunstrezeption zu erwarten ist, wie unter anderem Heideggers Ausführungen zum *Ursprung des Kunstwerks* nahelegen, würde eine literaturwissenschaftliche Würdigung dieses speziellen Wahrnehmungsmodus eine Ergänzung der antisubstantialistischen Ausrichtung etablierter Theorien wie beispielsweise der Hermeneutik oder der Dekonstruktion erfordern²¹⁹, da diese Theorien die Befindlichkeiten des Rezipienten als Instrument zur Textanalyse kategorisch ausschließen.

2.3.6 Der Unter-Schied

Die bisherigen Betrachtungen haben gezeigt, dass Heidegger in allen Aspekten seines Denkens stets nach der Vereinigung bestimmter Differenzen strebt. Die folgende Tabelle veranschaulicht dieses Prinzip anhand einiger behandelter Beispiele:

Phänomen A	Identitätsbegriff	Phänomen B
Wollen	Gelassenheit	Nicht-Wollen
Sagbares	Sage	Unsagbares
Erde	Streit	Welt
Vergangenheit	Augenblick	Zukunft
Ursache	Gleichursprünglichkeit	Folge
Subjekt	Sein	Objekt
Seiendes	ist	Sein

²¹⁸ Gumbrecht (2004), S. 34.

²¹⁹ Vgl. ebd., S. 72.

Das letzte Beispiel verdeutlicht, dass gemäß Heideggers Denken selbst innerhalb der ontisch-ontologischen Differenz, die mit den Begriffen ‚Seindes‘ und ‚Sein‘ angezeigt ist, noch eine Identität herrscht, wie der Text *Identität und Differenz*²²⁰ explizit thematisiert. Heidegger gibt dort an, dass der allgemeine Satz der Identität (A=A) immer „vom Sein des Seienden“ (IuD: 35) spricht. Zu jedem Seiendem gehöre also „die Identität, die Einheit mit ihm selbst“ (ebd.), womit ausgedrückt werden soll, dass Seiendes und Sein nur heuristisch getrennt werden können und im Grunde stets eine phänomenologische Einheit bilden. Der Verbalinfinitiv ‚ist‘ spielt dabei deiktisch eine entscheidende Rolle:

Sein des Seiendes heißt: Sein, welches das Seiende ist. Das ‚ist‘ spricht hier transitiv, übergehend. Sein west hier in der Weise eines Übergangs zum Seienden. Sein geht jedoch nicht, seinen Ort verlassend, zum Seienden hinüber, so als könnte Seiendes, zuvor ohne das Sein, von diesem erst angegangen werden. (IuD: 70f.)

Heidegger problematisiert hier implizit die Grenze sprachlicher Ausdrucksmöglichkeiten. Denn indem zwei Aspekten ein und desselben Phänomens zwei verschiedene heuristische Begriffe zugewiesen werden, entsteht stets der Eindruck, als würde es sich um zwei physisch separat lokalisierbare Gegenstände handeln, was jedoch bei Sein und Seiendem ausdrücklich nicht der Fall ist. Das große Sprachproblem Heideggers ist also der Umstand, „daß es sich beim Sein des Seienden und beim Seienden des Seins jedes Mal um eine Differenz handelt“ und so „die Differenz eigens in den Blick“ kommt (IuD: 68). Diese schriftlich oder gedanklich realisierte Differenz verleite einen aber dazu, diese Differenz als eine Relation aufzufassen, die unser Vorstellungsvermögen zum Sein und zum Seienden hinzugetan hat, wodurch „die Differenz zu einer Distinktion, zu einem Gemächte unseres Verstandes herabgesetzt“ werde (IuD: 69). Die Subjekt-Objekt-Struktur der Sprache scheint auf diese Weise fortwährend die Identität von Seiendem und Sein zu verbergen.

Anders gewendet scheint diese Identität jedoch auf eine bestimmte sprachliche Differenz angewiesen zu sein, um sich überhaupt *ereignen* zu können. Denn wie bezüglich des Augenblicks bereits erwähnt, handelt es sich bei allen Identitätsfiguren Heideggers stets um exzeptionelle und ephemere Ereignisse, die einem Widerstand (dem Man, der Erde, der Intentionalität) erst abgerungen werden müssen, ähnlich der Wittgenstein'schen Leiter, die man erst erklimmen muss, ehe man sich ihr entledigen kann. Sein muss daher zunächst immer aus einer Differenz heraus gedacht werden (IuD: 72), ehe der „Sprung“ in den „Abgrund“ der Unsagbarkeit vollzogen werden kann (IuD: 48). Diesen paradoxalen Prozess der sprachlichen Differenzerzeugung zum Zwecke der phänomenalen Differenzüberwindung nennt Heidegger den Unter-Schied:

²²⁰ Martin Heidegger: *Identität und Differenz* [1957]. In: Ders. Gesamtausgabe, I. Abteilung, Bd. 11. Frankfurt a.M.: Klostermann 2006, S. 27-110.

Sein im Sinne der entbergenden Überkommnis und Seiendes als solches im Sinne der sich bergenden Ankunft wesen als die so Unterschiedenen aus dem Selben, dem Unter-Schied.

(IuD: 71)

In *Unterwegs zur Sprache* greift Heidegger den Begriff erneut auf und versucht ihn dabei etwas genauer zu umschreiben:

Die Innigkeit von Welt und Ding west im Schied des Zwischen, west im Unter-Schied. Das Wort Unter-Schied wird jetzt dem gewöhnlichen und gewohnten Gebrauch entzogen. [...] Der jetzt gebrauchte Unter-Schied ist nur als dieser Eine. Er ist einzige. Der Unter-Schied hält von sich her die Mitte auseinander, auf die zu und durch die hindurch Welt und Dinge zueinander einig sind. (UzS: 22)

Der ‚Unter-Schied‘ bezeichnet also weder eine Distinktion noch eine Relation, sondern den paradoxalen Prozess der Erzeugung von Differenz zum Zwecke ihrer Überwindung, wobei diesem Prozess ein epiphaner Charakter zukommt: „Der Riß des Unter-Schiedes läßt die reine Helle glänzen. Sein lichtendes Fügen entscheidet die Auf-Heiterung von Welt in ihr Eigenes.“ (UzS: 25).

Der Unter-Schied bildet also die Bedingung für die Möglichkeit des Ereignisses der Identität von Seiendem und Sein. Der Begriff referiert jedoch nicht auf einen bestimmten Gegenstand im Sinne einer klassischen Signifikat-Signifikant-Beziehung, sondern auf die Performanz des Identitäts-Ereignisses selbst. Wenn es überhaupt ein Wort gibt, dass diesen Unter-Schied sprachlich zu repräsentieren vermag, dann sei es das Verb ‚sein‘; das semantisch sowohl die *Existenz* als auch die *Identität* bestimmter Phänomene bezeichnet. Heidegger fasst die gewaltige Bedeutung dieses alltäglichsten aller Verben deswegen wie folgt zusammen:

Das kleine Wort ‚ist‘, das überall in unserer Sprache spricht und vom Sein sagt, auch dort, wo es nicht eigens hervortritt, enthält [...] das ganze Geschick des Seins. (IuD: 79).

Im Grunde ist es jedoch die konzeptionelle bzw. narrative Ausrichtung des Texts *Identität und Differenz* selbst, der den Unter-Schied am eindrucksvollsten performiert. Denn im Verlauf des Texts erklärt Heidegger nicht nur Sein und Seiendes für phänomenologisch zusammengehörig, sondern auch Sein und Denken (IuD: 38) sowie Sein und Mensch: „Mensch und Sein sind einander übereignet. Sie gehören einander.“ (IuD: 40). Indem Heidegger aber mit Begriffen wie ‚Ereignis‘ oder ‚Unter-Schied‘ zuerst Sein und Seiendes, dann Sein und Denken und schließlich sogar Sein und Mensch zur Identität bringt, entsteht beim Leser der Eindruck, dass Heidegger im Grunde *alles* miteinander vereinen möchte, was sich überhaupt denken lässt. Diese textuelle Autoperformanz zeigt somit das, wovon sie spricht: den Unter-Schied. Dieser performative Aspekt ist es, den Heidegger selbst als einen „Sprung in die Wesensherkunft der Identität“ (IuD: 48) beschreibt, der das traditionelle Subjekt-Objekt-Denken in ein

Seins-Denken verwandeln soll, das man im Rahmen dieser Arbeit auch als ein Präsenz-Denken bezeichnen könnte.

2.3.7 *Das Sein (II)*

Unter Berücksichtigung aller bisher behandelten Termini, Aspekte und Konzepte kann nun abschließend eine genauere Bestimmung des Seins-Begriffs für die Zwecke dieser Arbeit erfolgen. Allerdings müssen zuvor noch ein paar zusätzliche Aspekte und Theoreme von Heideggers Denkens berücksichtigt werden, um die volle Tragweite des Seins-Begriffs zu umreißen. Aus den bisherigen Betrachtungen ist vor allem hervorgegangen, dass das Sein innerhalb der abendländischen Philosophiegeschichte ein alternatives Paradigma zum Subjekt-Objekt-Denken darstellen soll. In diesem Zusammenhang ist es unerlässlich, Heideggers Verständnis des Begriffs ‚Metaphysik‘ näher zu betrachten, zumal dieser Begriff auch innerhalb des präsenztheoretischen Diskurses viel Verwirrung gestiftet hat.

Anders als in der neuzeitlichen Philosophie und im alltäglichen Sprachgebrauch üblich identifiziert Heidegger das Metaphysische nämlich nicht mit etwas Außerweltlichem oder Übersinnlichem, sondern mit der Tendenz des Subjekt-Objekt-Denkens, alle unsagbaren Phänomene zu verdinglichen. Heideggers großer Vorwurf an die abendländische Metaphysik besagt, dass ein metaphysisches Denken stets Sein mit Seiendem verwechsle und so das Sein ‚vergesse‘ bzw. verberge (WiM: 11).

Der christlichen Theologie wirft er vor, das Jenseits schlicht als einen anderen „Ort“ bzw. als eine andere „Ordnung“ zu denken (GdM: 66), wodurch suggeriert werde, dass Sinnliches und Übersinnliches „in gewisser Weise gleichmäßig vorhanden“ seien (ebd.). In der Neuzeit habe sich René Descartes durch seine Philosophie zwar deutlicher dem Diesseits zugewandt, dabei jedoch das Subjekt zum „erste[n] Objekt des ontologischen Vorstellens“ (ÜdM: 72)²²¹ gemacht und somit das Subjekt neben Gott als eine allmächtige Instanz inthronisiert. Diesen Ansatz habe Kant dann in seiner Transzentalphilosophie weitergeführt, indem dieser das ontologische Fragen durch das erkenntnistheoretische Fragen ersetzt habe und so eine „Umdeutung des Seins in die Gegenständigkeit und Vorgestelltheit“ (ebd.) vollzogen habe. Hegels Philosophie „des absoluten Wissens als des Willens des Geistes“ (ÜdM: 74) betrachtet Heidegger als „[d]ie Vollendung der Metaphysik“ und auch Nietzsches religionskritisches Denken stellt für ihn nur eine weitere Kulmination der Metaphysik dar, da Nietzsches Übermenschen-Denken eine Auflösung des Seins zugunsten eines subjektbezogenen Willens zur Macht betreibe (ÜdM: 78). Auch den Rationalismus und den

²²¹ Martin Heidegger: Überwindung der Metaphysik [1936-1946]. In: Ders. Gesamtausgabe, I. Abteilung, Bd. 7. Frankfurt a.M.: Klostermann 2000, S. 67-98.

Siegeszug der Technologie im 20. Jahrhundert wertet Heidegger nur als eine Weiterführung des nietzscheanischen Willens zur Macht, da das technologische Denken lediglich ein *rechnendes Denken* sei (WiM: 44), dessen Grundprinzip die „Berechnung und [...] Einrichtung von Allem“ bilde (ÜdM: 78).

Die Theologen des Mittelalters, René Descartes, Immanuel Kant, G.W.F. Hegel, Friedrich Nietzsche und die Technokraten der Gegenwart stellen für Heidegger somit allesamt Seinsvergesser bzw. Seinsverberger dar. Die einzige Epoche, die sich laut Heidegger mit der Seinsfrage adäquat auseinandergesetzt habe, sei die griechische Antike gewesen. Die Schriften von Aristoteles hebt Heidegger dabei besonders hervor: „Mit Aristoteles hat die antike Philosophie ihren Höhepunkt erreicht, mit ihm beginnt ihr Abstieg und eigentlicher Verfall.“ (GdM: 53). In diesem Sinne kann Heideggers Philosophie als eine Art *Renaissance des Seins* aufgefasst werden.

Aus diesen Gründen versucht Heidegger den Begriff der Metaphysik von allem gegenständlichen Denken zu entkoppeln und stattdessen mit bestimmten Prozessen des Denkens selbst gleichzusetzen, vor allem mit der Frage „Warum ist überhaupt Seiendes und nicht vielmehr Nichts?“ (WiM: 20). In seinem Text *Was ist Metaphysik?* argumentiert Heidegger, dass sich dem Denken die Frage nach dem Sein erst erschließe, wenn man versucht, das Nichts selbst zu denken, weshalb er das Sein mit dem Nichts gleichsetzt. Da das pure Nichts, also die Nicht-Existenz der ganzen Welt, jedoch nicht vorstellbar sei, wird in diesem Zusammenhang nicht mehr von einem vorstellenden Denken gesprochen, sondern von einem „andenkenden“ Denken (ebd.).

Während Wittgenstein in seinem *Vortrag über Ethik* das Staunen über die Existenz der Welt als ein unsinniges „Anrennen gegen die Wände unseres Käfigs“ (VüE: 19) bezeichnet, da man sich eine Nicht-Existenz der Welt gar nicht vorstellen könne (VüE: 15), macht Heidegger genau dieses Anrennen gegen die Grenzen der Sprache zum Ausgangspunkt seiner „Wandlung der Metaphysik“ (WiM: 9). Konsequenterweise müsste man also bei Heidegger unterscheiden zwischen einer *uneigentlichen Metaphysik*, die durch Subjekt-Objekt-Denken und Verdinglichung die Illusion eines umfassenden Weltverständnisses schafft, und einer *eigentlichen Metaphysik*, die sich nur performativ in der (unsinnigen) Frage nach dem Sein bzw. nach dem Nichts zeigt.

Das Resultat eines solchen Fragens nach dem Nichts ist ein unsagbarer, ekstatischer Augenblick, den Heidegger als eine Form der Transzendenz beschreibt: „Sichhineinhaltend in das Nichts ist das Dasein je schon über das Seiende im Ganzen hinaus. Dieses Hinaussein über das Seiende nennen wir die Transzendenz.“ (WiM: 32). Das Sein ist für Heidegger somit sowohl *transzental*, also die Bedingung für die Möglichkeit der Frage nach dem Sein überhaupt, als auch *transzendent*, also eine Möglichkeit, über die Grenzen des Seienden phäno-

menologisch hinauszugelangen²²². Mit dieser Transzendenz ist jedoch kein körperlicher oder seelischer Übertritt in eine andere Welt gemeint, sondern eine *Denkart* bzw. ein *Wahrnehmungsmodus*, der über das Seiende hinausgeht. Man könnte hier Friedrich Glauners Begriff der „Sprachtranszendenz“²²³ ansetzen, der ein Phänomen beschreibt, das zwar sprachlich nicht identifizierbar, dafür aber erfahrbar ist, oder Ernst Tugendhats Begriff der „immanenten Transzendenz“²²⁴, den er definiert als ein „Übersichthinausgehen, das nicht mehr ein Übersichthinausgehen zu etwas Übersinnlichem ist, sondern ein Übersichthinausgehen innerhalb des Seins des Menschen“²²⁵.

Die große Widersprüchlichkeit von Heideggers Sprache besteht jedoch darin, dass eine solche Sprachtranszendenz, die über die Grenzen des Seienden und somit auch über die Grenzen der sprachlichen Subjekt-Objekt-Struktur hinausgelangen soll, nach wie vor nur mit den Mitteln einer Subjekt-Objekt-Sprache angezeigt werden kann:

Die Frage, ‚Was ist Metaphysik?‘ fragt über die Metaphysik hinaus. Sie entspringt einem Denken, das schon in die Überwindung der Metaphysik eingegangen ist. Zum Wesen solcher Übergänge gehört es, daß sie in gewissen Grenzen noch die Sprache dessen sprechen müssen, was sie überwinden helfen. (WiM: 39)

Aus diesem Grund weist Heidegger selbst darauf hin, dass beim Seinsbegriff stets die Gefahr besteht, „einem bloßen Wortgötzen zum Opfer [zu] fallen“ (GdM: 36), ähnlich wie bei all seinen anderen Identitätsbegriffen („Gelassenheit“, „Sage“, „Streit“, etc.). Das Sein in all seinen Aspekten und in all seinen sprachlichen Manifestationen („Nichts“, „Ereignis“, „Geviert“, etc.) muss also ebenso wie Wittgensteins Begriff der „Grenze“ als ein *semantischer Platzhalter* für ein Vollzugsphänomen verstanden werden, das sich ähnlich der logischen Form nicht abbilden bzw. verdinglichen lässt. Darum spricht Heidegger auch explizit davon, dass sich das Sein eigentlich nicht im Substantiv ‚Sein‘ zeigt, sondern im unausgesprochenen bzw. ungeschriebenen ‚ist‘ der sprachlichen Wahrnehmung selbst (GdM: 38). An einer Stelle, die ebenfalls an Wittgenstein erinnert, fasst Heidegger diesen Umstand wie folgt zusammen:

Das Sagen vom Nichts kann daher auch nie unvermittelt anheben wie z.B. die Beschreibung eines Bildes. Aber auf die Möglichkeit solchen Sagens vom Nichts lässt sich hinzeigen. (EiM: 29)²²⁶

Eigentliche Metaphysik wird also nicht durch die Schöpfung und Erläuterung von Identitätsbegriffen wie ‚Sein‘, ‚Nichts‘, ‚Gelassenheit‘ oder ‚Gleichursprüng-

²²² Vgl. Jahraus (2004), S. 88.

²²³ Friedrich Glauner: Sprache und Weltbezug. Adorno, Heidegger, Wittgenstein. Freiburg: Karl Alber 1997, S. 113.

²²⁴ Tugendhat (2010), S. 13.

²²⁵ Ebd., S. 15.

²²⁶ Martin Heidegger: Einführung in die Metaphysik [1935]. In: Ders. Gesamtausgabe, II. Abteilung, Bd. 40. Frankfurt a.M.: Klostermann 1983.

lichkeit‘ betrieben, sondern primär durch die explizite oder implizite Prozessualität des Fragens nach dem Sein des Seienden selbst. Ein solches Fragen nach dem Sein äußert sich vor allem in den drei unbeantwortbaren Welt-Fragen, die in Heideggers *Einführung in die Metaphysik* auf Seite 4f. explizit gestellt werden und die sich kategorisch wie folgt einordnen lassen:

Frage:	Lebensphänomen	Zeitphänomen	Kausalitätsphänomen
„aus welchem Grunde kommt das Seiende?“	Geburt	Vergangenheit	Ursprung
„auf welchem Grunde steht das Seiende?“	Leben	Gegenwart	Sinn
„zu welchem Grunde geht das Seiende?“	Tod	Zukunft	Jenseits

Diese fundamentalontologische Trifurkation wirkt zunächst trivial, doch gerade aufgrund ihrer Trivialität steht sie dem Dasein ontisch am Nächsten und ontologisch am Fernsten (SuZ: 16). Hierbei gilt, dass sich bereits durch den expliziten oder impliziten Akt des Fragens einer dieser drei Fragen eine Überwindung der uneigentlichen Subjekt-Objekt-Metaphysik und somit eine Transzendenz hin zur eigentlichen Seins-Metaphysik vollzieht. Eine eindeutige Antwort auf diese Fragen kann und muss nicht erfolgen, denn das Fragen selbst *ist* bereits die Überwindung der Metaphysik, in ihr zeigt sich das Sein.

Doch anders als bei Wittgensteins weggeworfener Leiter ist es mit einer einmaligen Überwindung der Metaphysik nicht getan, denn eine solche

„Überwindung der Metaphysik“ beseitigt die Metaphysik nicht. Solange der Mensch das animal rationale bleibt, ist er das animal metaphysicum. Solange der Mensch sich als vernünftiges Lebewesen versteht, gehört die Metaphysik nach dem Wort Kants zur Natur des Menschen. (WiM: 9)

Die Metaphysik lässt sich nicht wie eine Ansicht abtun. Man kann sie keineswegs als eine nicht mehr geglaubte und vertretene Lehre hinter sich bringen. [...] Denn die überwundene Metaphysik verschwindet nicht. Sie kehrt gewandelt zurück und bleibt als der fortwaltende Unterschied des Seins zum Seienden in der Herrschaft. (ÜdM: 69f.)

Das Leben bzw. das Da-Sein ist somit ein nie endender Streit zwischen Verbergung und Entbergung, zwischen uneigentlicher und eigentlicher Metaphysik. Aus diesem Grund verzichtet Heidegger ab seinem Text *Zur Seinsfrage* auch auf den Begriff der „Überwindung“ und spricht stattdessen nur noch von einer „Verwindung“ der Metaphysik:

Die Verwindung der Metaphysik ist die Verwindung der Seinsvergessenheit. Die Verwindung wendet sich dem Wesen der Metaphysik zu. Sie umrankt es durch das, wohin

dieses Wesen selbst verlangt, insofern es nach demjenigen Bereich ruft, der es ins Freie seiner Wahrheit hebt. Darum muß das Denken, um der Verwindung der Metaphysik zu entsprechen, zuvor das Wesen der Metaphysik verdeutlichen. Einem solchen Versuch erscheint die Verwindung der Metaphysik zunächst wie eine Überwindung, die das ausschließlich metaphysische Vorstellen nur hinter sich bringt, um das Denken ins Freie des verwundenen Wesens der Metaphysik zu gleiten. Aber in der Verwindung kehrt die bleibende Wahrheit der anscheinend verstoßenen Metaphysik als deren nunmehr angeeignetes Wesen erst eigens zurück. (ZS: 416)

Was Heidegger hier beschreibt, ist das Phänomen des Unter-Schieds: *Um zur Identität der Differenz zu gelangen, führt kein Weg an der Differenz der Identität vorbei.* Um das Sein im Seienden entbergen zu können, führt kein Weg an der Differenz zwischen Sein und Seiendem vorbei, die das Sein verbirgt.

Aus diesem Grund ist es auch ein Fehler, Heideggers Philosophie als „schwarzwälder Version des deutschen Expressionismus“²²⁷ oder als bloße „Wortspielerei“²²⁸ abzutun. Denn genau diese exzentrische Nähe zur literarischen Sprache ist es, der sich Heidegger bedienen muss, um das Sein performativ entbergen zu können. In diesem Zusammenhang weist Oliver Jahraus darauf hin, dass auch die einzigartige Leistung von *Sein und Zeit* nicht in einer bestimmten These oder in einer bestimmten Wortschöpfung besteht, sondern in der Tatsache, dass sich die zwei Teile des Werks wechselseitig (re-)interpretieren²²⁹, was der Struktur eines „formalen Roman[s]“²³⁰ gleichkommt. Dieser ästhetische Aspekt, der Heideggers *Sein und Zeit* in die Nähe der Literatur rückt, gilt umso mehr für alle Texte nach *Sein und Zeit*, die zunehmend den Selbstvollzug des Seins durch einen „Zusammenfall von Thema und Prinzip“²³¹, also durch einen Zusammenfall von Form und Inhalt, in den Vordergrund stellen.

Ernst Tugendhat hat also gar nicht unrecht, wenn er behauptet, dass Heideggers Spätwerk „an einen indischen Mystiker erinnert, der nur noch die Silbe ‚Om, om‘ wiederholt“²³². Denn die Essenz von Heideggers Werk ist in der Tat das ständige Wiederholen einer Seinsentbergung, einer Verwindung des Subjekt-Objekt-Paradigmas, die sich nicht *sagen*, sondern lediglich durch immer neue Begriffe und Formelemente *zeigen* lässt. Daher ist es durchaus treffend, über Heideggers Werk dasselbe zu sagen, was laut Dan Zahavi für die Phänomenologie im Allgemeinen gilt: Beide sind „eine endlose Meditation“²³³. Heideggers ‚Sein‘ kann also für die Zwecke dieser Arbeit als ein Performanzphänomen begriffen werden, das sich sprachlich explizit oder implizit in der Figur einer Identität

²²⁷ Minder (1966), S. 259.

²²⁸ Albert (1991), S. 166.

²²⁹ Vgl. Jahraus (2004), S. 142f.

²³⁰ Thomas Rentsch: Martin Heidegger. Das Sein und der Tod. Eine kritische Einführung. München: De Gruyter 1989, S. 108.

²³¹ Jahraus (2004), S. 153.

²³² Tugendhat (2010), S. 20.

²³³ Dan Zahavi: Phänomenologie für Einsteiger. Paderborn: UTB 2007, S. 42.

der Differenz äußerst, und das anthropologisch seine Entsprechung in den unbeantwortbaren Fragen nach dem Ursprung, dem Sinn und dem Danach von Leben und Welt hat. Dieser radikale, fast schon poetische Ansatz erklärt auch die große Relevanz Heideggers für die Literaturwissenschaft und vor allem für die Präsenztheorie.

2.4 Wittgenstein und Heidegger: Zusammenfassung

In Kapitel 2.1.2 wurde auf acht Gemeinsamkeiten hingewiesen, die Thomas Rentsch in den Texten von Ludwig Wittgenstein und Martin Heidegger identifiziert:

1. Die Destruktion einer „*Vorhandenheitsontologie*“ bzw. „*Vorhandenheitssemantik*“
2. Die „*Radikalisierung der Sinnkritik*“ in Form eines „*Fragwürdigwerden des Sinns von Sein*“ einerseits und einer „*Rückfrage nach den Möglichkeitsbedingungen von sprachlichem Sinn und sprachlicher Bedeutung*“ andererseits
3. Die „*tiefgreifend[e] anticartesianisch[e] Kritik der klassischen Bewußtseinsphilosophie*, eines Dualismus von privater ‚Innenwelt‘ und öffentlicher ‚Außenwelt‘ sowie des subjektzentrierten Denkens überhaupt“
4. Der „*Rekurs auf die unhintergehbare lebensweltliche Alltagspraxis* und das in ihr implementierte Hintergrundwissen“
5. Ein „*Holismus*, der auch die traditionellen Wahrheitskonzeptionen kritisiert“
6. Die Anwendung einer „*Tiefenhermeneutik*“, die von einer phänomenologischen „*Ferne des Nahen*“ ausgeht, die zufolge hat, dass „[d]ie eigentlichen Grundlagen seiner Forschung dem Menschen gar nicht auffallen]“
7. Das Phänomen des *Zeigens*, dem bei beiden „sowohl im Sinne des Sich-Zeigens der Phänomene [...] wie auch im Sinne der Aktivität des Zeigens, des Ausweisens – eine zentrale Bedeutung“ zukommt
8. Die Verbindung aus einer „*Tiefenhermeneutik* des in der Alltäglichkeit Verborgenen“ und eines „*Zeigens und Sich-Zeigens* des begrifflich-reflexiven Unsagbaren“ zu einer „*methodisch exkludierten bzw. negativen Metaphysik*“, wodurch die „*tiefe strukturelle Entsprechung von Sein und Zeit und Tractatus* sowie des Umfelds dieser Werte“ ersichtlich wird (Rentsch 2003: 15ff.; meine Gliederung)

Rentsch achter und letzter Punkt suggeriert, dass der Begriff des *Zeigens* und die damit verbundene *negative Metaphysik* die wichtigste Gemeinsamkeit beider Philosophen darstellt. Diese These deckt sich mit den bisherigen Ergebnissen dieser Arbeit. Die „*Zeige*“ (UzS: 242) sowie diverse Variationen des Verbs („*anzeigen*“, „*hinzeigen*“, „*aufzeigen*“) finden sich immer wieder an entscheidenden Stellen in Heideggers Schriften und selbst dort, wo ein entsprechendes Verb nicht vorkommt, ist stets davon die Rede, dass sich das Sein vornehmlich in einer Performanz zeigt, die das Identifikations- und Identitätsverbs „*ist*“ zum Ausdruck bringt.

Hier folgt Heidegger implizit zwei Postulaten Wittgensteins: „Was gezeigt werden kann, kann nicht gesagt werden.“ (TLP: 4.1212) und „Es gibt allerdings Unaussprechliches. Dies zeigt sich, es ist das Mystische.“ (TLP: 6.522). Dieser

Zeige-Begriff ist, wie Rentsch richtig herausstellt, Teil einer Tiefenhermeneutik, die bei einer alltäglichen Vorhandenheitsemantik ansetzt, um eine Überwindung des cartesianischen Subjekt-Objekt-Paradigmas zugunsten eines unsagbaren Holismus zu bewirken. Die damit einhergehende Sinnkritik beider Denker äußerst sich in Form einer radikalen Sprachkritik, die jedoch stets eingesteht, dass jede noch so ephemer und unsagbare Transzendenz der sprachlichen Grenzen ihren Ausgangspunkt immer in den beschränkten Mitteln der Sprache selbst nehmen muss, wie die folgenden zwei Zitate verdeutlichen:

Meine Sätze erläutern dadurch, daß sie der, welcher mich versteht, am Ende als unsinnig erkennt, wenn er durch sie – auf ihnen – über sie hinausgestiegen ist. (TLP: 6.54)

Zunächst kann die Überwindung der Metaphysik nur aus der Metaphysik selbst gleichsam in der Art einer Überhöhung ihrer selbst durch sie selbst vorgestellt werden.“ (ÜdM: 77)

Durch den gehäuften Einsatz von Präpositionen wird eine komplexe Raummetaphorik evoziert, die die Grenzen einer solchen Metaphorik mitanzeigt. In beiden Zitaten wird dabei die Metaphysik als etwas betrachtet, das es zu überwinden gilt, weshalb auch beide Autoren ihre jeweilige Philosophie als das Ende der traditionellen Philosophie begreifen²³⁴.

Gleichzeitig betreiben jedoch sowohl Wittgenstein als auch Heidegger zu einem gewissen Grad weiterhin Metaphysik. Wittgenstein tut dies auf den letzten Seiten des *Tractatus*, indem er über das ‚metaphysische Subjekt‘ und das ‚Mystische‘ spricht, und Heidegger tut dies im Grunde in all seinen Texten, indem er diverse Identitätsbegriffe wie ‚Sein‘, ‚Augenblick‘ oder ‚Gelassenheit‘ heraufbeschwört, die eine Transzendenz des Seienden zum Ausdruck bringen sollen. In beiden Fällen werden die Signifikate der genannten Begriffe jedoch als unsagbare Ereignisse deklariert, wodurch keine Metaphysik im Sinne einer verdinglichten Vorstellung betrieben wird. Von bildlichen Letztbegründungsinstanzen, wie beispielsweise ‚Gott‘ oder die ‚Dreifaltigkeit‘ im Christentum, distanzieren sich beide Autoren²³⁵, aber auch subjektbezogene Letztbegründungsversuche wie beispielsweise Descartes‘ ‚Seele‘, Kants ‚Vernunft‘ oder Nietzsches ‚Wille zur Macht‘ werden strikt abgelehnt.

An dieser Stelle enden jedoch die Gemeinsamkeiten beider Denker, denn genauer betrachtet stehen der normative Metaphysik-Begriff Wittgensteins und der normative Metaphysik-Begriff Heideggers einander diametral gegenüber. Diese Tatsache wird besonders manifest, wenn man die zwei Begriffe miteinan-

²³⁴ Vgl. hierzu auch Jahraus (2004), S. 163.

²³⁵ Wittgenstein tut dies im *Tractatus* vor allem mit dem Satz „Gott offenbart sich nicht in der Welt“ (TLP: 6.432), Heidegger tut dies wohl am deutlichsten in seinen *Beiträgen zur Philosophie*, wenn er das Sein mit dem Kommen ‚des letzten Gottes‘ gleichsetzt, jedoch einleitend über diesen schreibt: „Der ganz Andere gegen die Gewesenen, zumal gegen den christlichen“ (BzP: 403).

der vergleicht, die das jeweilige Leitmotiv ihrer Philosophien bilden: die *Grenze* und das *Sein*.

Während nämlich Wittgenstein mit seinem Begriff der Grenze und seiner Differenz zwischen Sagen und Zeigen eine binäre Denkweise zur Norm erhebt, macht Heidegger mit dem Sein die Vereinigung der Differenz zur Norm. Wittgensteins *Tractatus* vertritt somit einen normativen *Dualismus*, Heideggers Werk hingegen einen normativen *Monismus*. Diesen Umstand hat Hirokiyo Furuta in seiner Monografie zu Wittgenstein und Heidegger am deutlichsten herausgearbeitet. Furuta behauptet dabei, dass der sprachkritische Ansatz des *Tractatus* in der Philosophie Heideggers inkludiert werden kann:

Während Wittgenstein das Normative im begrenzten Zeug-Zusammenhang des sprachlichen Zeichengebrauchs konzipiert, stellt Heidegger das Normative in Frage im umfangreicheren Zusammenhang des Seins des Seienden, das wir um Umgang mit der Welt verstehen. (Furuta 1996: 146)

Die Inkludierbarkeit von Wittgensteins Sprachphilosophie ergibt sich durch Heideggers Seins-Begriff, der Wittgensteins Logik-Begriff zu absorbieren vermag:

Sein und Logik meinen bei Heidegger dieselbe Sache, die von uns im Dasein verstanden wird: Die Bedingung des Normativen im allgemeinen, d.h. die Bedingung der Wahrheit bzw. Richtigkeit schlechthin. [...] Der Begriff der Logik im *Tractatus* lässt sich in Heideggers Konzeption betrachten als eine bestimmte Ausgelegtheit des Seinsverständnisses im Dasein, die ein formales Aussehen hat. (Furuta 1996: 152)

Diese Absorptionsfähigkeit liegt wiederum in Heideggers Phänomenologie begründet, die wesentlich formloser und flexibler ist als Wittgenstein analytischer Ansatz, der eine „[l]ogische Subjektivität“²³⁶ konsequent ausschließt. Daher gelte:

Die Sprache, die ein und dieselbe Sache im oben vorgeführten Sinn, d.h. die Bedingung des Normativen selbst, aussagen soll, ist nach Wittgenstein Unsinn, für Heidegger Phänomenologie. (Furuta 1996: 148f.)

Wittgenstein und Heidegger widmen sich also ähnlichen Themen, operieren dabei jedoch mit Methoden, die unterschiedlichen Restriktionen folgen und deshalb auch zu unterschiedlichen normativen Schlussfolgerungen führen. Während Wittgenstein im Schlussatz des *Tractatus* befiehlt, über dasjenige zu schweigen, wovon man nicht sprechen kann, spricht Heidegger über dieses Unaussprechliche in seinen Werken unabirrt weiter. Dass beide Philosophen trotzdem für sich beanspruchen können, eine Überwindung der Metaphysik zu betreiben, hängt mit den jeweils unterschiedlichen Auffassungen des Begriffs ‚Metaphysik‘ zusammen:

²³⁶ Furuta (1996), S. 148.

Wittgensteins sprachphilosophischer Ansatz [...] lässt sich, von Spät-Heideggers Standpunkt her gesehen, als ein typisches Beispiel der Metaphysik verstehen. [...] Andererseits ist Heideggers Ansatz, aus dem bescheidenen Gesichtspunkt von Wittgenstein betrachtet, ein arroganter Versuch, die unbewegliche Wahrheit in seinem eigenen Wort zu verkörpern. Die Sätze von Heidegger sind absichtlich nicht bipolar. Solche Sätze sind typisches Beispiel der metaphysischen Aussagen nach Wittgensteins sprachlogischer Konzeption. (Furuta 1996: 154)

Wittgenstein und Heidegger müssten sich also im Grunde gegenseitig den Vorwurf der Metaphysik machen. Wittgenstein müsste Heideggers Identitätsbegriffe, die Sagen und Zeigen in eine monistische Einheit zu bringen versuchen, als metaphysischen Unsinn verurteilen, und Heidegger müsste Wittgensteins dogmatisches Schweigegebot am Ende des *Tractatus* als einen Aufruf zur Seinsvergessenheit abtun.

Genau an dieser Problematik krankt auch der Metaphysik-Begriff der Präsenztheorie. Denn durch die gemeinsame Rezeption von Wittgenstein und Heidegger wird der Begriff ‚Metaphysik‘ innerhalb des präsenztheoretischen Diskurses zu einem *Januswort*, zu einem Autoantonym, das neben einer bestimmten Bedeutung auch das genaue Gegenteil dieser Bedeutung mitzuführen scheint. Das Resultat ist eine sprachliche Verwirrung, die in Kapitel 2.12.1 („Metaphysik und Transzendenz“) geklärt wird.

Gegen Furutas antagonistische Darstellung spricht jedoch die Tatsache, dass Wittgenstein mit seinem Schweigegebot das Sein zwar aus dem philosophischen Diskurs verbannen möchte, dabei jedoch keineswegs eine Form der Seinsvergessenheit betreibt, da es ansonsten keinen Grund gäbe, auf den letzten Seiten des *Tractatus* überhaupt vom ‚metaphysischen Subjekt‘ oder vom ‚Mystischen‘ zu sprechen. Anders als Descartes, Kant, Hegel oder Nietzsche könnte Heidegger Wittgenstein nämlich nicht den Vorwurf machen, das Vergessen des Seins selbst noch vergessen zu haben²³⁷, da Wittgenstein das Sein in Form von Logik und Mystik *explizit* thematisiert, um es anschließend *bewusst* zu vergessen. Man könnte also sagen, dass Wittgenstein und Heidegger zu den gleichen Erkenntnissen bezüglich Sprache und Sein kommen, jedoch gegensätzliche normative Konsequenzen aus ihren Überlegungen ziehen.

Wie der Schluss von Wittgensteins *Vortrag über Ethik* jedoch zeigt, hatte Wittgenstein trotz des Schweigegebots am Ende des *Tractatus* größten Respekt für den Trieb des Menschen, „gegen die Wände unseres Käfigs“ (VüE: 19) anzurennen. Dies zeigt sich auch in der einzigen überlieferten Äußerung Wittgensteins zu Heidegger aus dem Jahr 1929, zwei Jahre nach der Publikation von *Sein und Zeit*:

Ich kann mir wohl denken, was Heidegger mit Sein und Angst meint. Der Mensch hat den Trieb, gegen die Grenzen der Sprache anzurennen. Denken Sie z.B. an das Erstaunen, daß etwas existiert. Das Erstaunen kann nicht in Form einer Frage ausgedrückt

²³⁷ Vgl. Jahraus (2004), S. 177.

werden, und es gibt auch gar keine Antwort. Alles, was wir sagen können, kann a priori nur Unsinn sein. Trotzdem rennen wir gegen die Grenzen der Sprache an. Dieses Anrennen hat auch Kierkegaard gesehen und es sogar ganz ähnlich (als Anrennen gegen das Paradox) bezeichnet. Dieses Anrennen gegen die Grenzen ist die *Ethik*. Ich halte es für sicher wichtig, daß man all dem Geschwätz über Ethik – ob es eine Erkenntnis gebe, ob sich das Gute definieren lasse etc. – ein Ende macht. In der Ethik macht man immer den Versuch, etwas zu sagen, was das Wesen der Sache nicht betrifft und nie treffen kann. Es ist a priori gewiß: Was immer man für eine Definition zum Guten geben mag, es ist immer nur ein Mißverständnis, das Eigentliche, was man wirklich meint, entspreche sich im Ausdruck (Moore). Aber die Tendenz, das Anrennen, deutet auf etwas hin. Das hat schon der heilige Augustinus gewußt, wenn er sagt: Was, du Mistvieh, du willst keinen Unsinn reden? Rede nur einen Unsinn, es macht nichts! (WK: 68f.)²³⁸

Obwohl Wittgensteins Äußerungen hier offensichtlich im Kontext seiner eigenen Überlegungen zur Ethik stehen und somit eine Verkürzung, wenn nicht gar eine Fehllektüre von *Sein und Zeit* darstellen²³⁹, kommt in diesem Kommentar dennoch eine Sympathie für die ‚Unsinnigkeit‘ von Heideggers Identitätsdenken zum Ausdruck.

Dies relativiert sowohl das Schweigegebot am Ende des *Tractatus* als auch den daraus resultierenden, vermeintlichen Antagonismus der Metaphysik-Begriffe von Heidegger und Wittgenstein. Ich halte es daher für produktiver, den gemeinsamen Nenner beider Denker in einer *negativen Metaphysik* anzusiedeln, so wie Thomas Rentsch es vorschlägt, da sowohl Wittgensteins Begriff der Grenze als auch Heideggers Begriff des Seins semantische Platzhalter für ein Ereignis darstellen, das mit einer phänomenologischen Auflösung des Subjekt-Objekt-Denkens einhergeht. Dieses Subjekt-Objekt-Denken und die Möglichkeit seiner Auflösung stellen für beide Philosophen die Essenz der *conditio humana* dar und bilden zugleich das theoretische Fundament der Präsenztheorie.

²³⁸ Ludwig Wittgenstein: Ludwig Wittgenstein und der Wiener Kreis. Gespräche, aufgezeichnet von Friedrich Waismann. Aus dem Nachlass herausgegeben von B.F. McGuinness. In: Ders. Werkausgabe, Bd. 3. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1989.

²³⁹ Livingston (2016) betont auf S. 227f., dass Heidegger das Sein keineswegs als einen ‚Unsinn‘ begreift, über den man besser schweigen sollte: „This is not a subjective ‚running-up against the boundaries of language‘ but something more like a *falling of meaning* into the world in the form of its capture by objective presence. [...] there is no suggestion that any part of this analysis [= *Sein und Zeit*; R.H.] involves recognizing the boundaries of language as such, or considering how the tendency to speak beyond them issues in nonsense. Moreover, although the possibility of keeping silent does indeed bear, for Heidegger, a primary disclosive significance, what it tends to disclose is not the limits of the world beyond which it is impossible to speak, but rather, quite to the contrary, the inherent positive structure of Dasein’s capability to make the world articulate and intelligible. This is not the obligatory silence, which concludes the *Tractatus*, beyond the bounds of language where nothing can be said, but rather the contingent silence that results from a ‚reticence‘ of which Dasein is always capable, and which is indeed at the root of Dasein’s strictly correlative capability of having something to say.“

Die folgende Tabelle fasst zum Abschluss alle für die Präsenztheorie relevanten Begriffe und Konzepte von Wittgenstein und Heidegger in einer übersichtlichen Darstellung noch einmal zusammen. Die grafische Parallelisierung bestimmter Theoreme soll dabei keine Synonymie der jeweiligen Begriffe suggerieren, sehr wohl aber gewisse philosophische Überschneidungen:

Wittgenstein	Heidegger
Sagen vs. Zeigen – logische Form vs. Unaussprechliches – ‚Wie‘ vs. ‚Dass‘ (der Welt)	Verbergen vs. Entbergen – Erde vs. Welt (= Streit) – Man vs. Selbstsein
metaphysisches Subjekt – Zusammenfall von Solipsismus und reinem Realismus	Gleichursprünglichkeit von – Da-Sein, In-Sein und In-der-Welt-Sein – Befindlichkeit, Verstehen und Rede
Mystisches – ‚Dass‘ der Welt – Gefühl der Welt als begrenztes Ganzes	Sein (= Nichts, Ereignis) – Augenblick – Gelassenheit
Grenze – Augen-Metapher – Leiter-Metapher	Unter-Schied – Differenz der Identität – Identität der Differenz
Überwindung der Metaphysik – Metaphysik = unsinnige Sätze	Verwindung der Metaphysik – Metaphysik = Subjekt-Objekt-Paradigma
negative Metaphysik	negative Metaphysik

2.5 George Steiner

Die erarbeiteten Aspekte aus der Philosophie Wittgensteins und Heideggers sollen nun im Folgenden zu einem tiefgreifenden Verständnis der wichtigsten zeitgenössischen Präsenztheorien beitragen. Wie in der Einleitung dieser Arbeit bereits erwähnt, verdankt der aktuelle Präsenzdiskurs seinen Namen unter anderem dem Titel der ersten Monografie, die sich nach dem ‚goldenem Zeitalter‘ der Literatur- und Kulturtheorie explizit mit Phänomenen wie der Unmittelbarkeit, der Alterität und der Präsenz von Kunst beschäftigt hat: George Steiners *Real Presences. Is There Anything in What We Say?* (1989), auf Deutsch erschienen unter dem Titel *Von realer Gegenwart. Hat unser Sprechen Inhalt?* (1990). Auch Hans Ulrich Gumbrecht, der fünfzehn Jahre später mit seinem Buch *Production*

of Presence: What Meaning Cannot Convey (2004), in Deutschland veröffentlicht als *Diesseits der Hermeneutik. Über die Produktion von Präsenz* (2004), maßgeblich zur Verbreitung des Präsenz-Begriffs im deutschsprachigen Raum beigetragen hat, gibt dieses Werk von Steiner als eine wichtige Inspiration für seine Thesen an²⁴⁰. Es liegt daher nahe, *Real Presences* als Startschuss des gegenwärtigen Präsenzdiskurses zu betrachten, auch wenn frühere Texte, wie beispielsweise Karl Heinz Bohrers *Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins* (1981), wichtige Präsenztheoreme präfigurieren bzw. implizit verhandeln²⁴¹.

2.5.1 Transzendenz und Theorie

Steiners essayistischer Text stellt jedoch nicht nur die erste zentrale Monografie im Rahmen der Präsenztheorie dar, sondern auch den mit Abstand polemischsten und kontroversesten Beitrag innerhalb dieser Debatte. Denn im Verlaufe dieses Buchs holt Steiner zu einem scharfzüngigen Rundumschlag gegen Hermeneutik, Dekonstruktion, Pop-Kultur sowie gegen den gesamten akademischen und journalistischen Literaturbetrieb der Gegenwart aus. Die größte Provokation des Buchs ist dabei Steiners „Setzen auf Transzendenz“²⁴², womit die Fähigkeit von Literatur und Kunst gemeint ist, über die Grenzen der Sprache hinaus auf ein metaphysisches Phänomen zu verweisen, das ganz konkret mit der Vorstellung von Gott gleichgesetzt wird:

Die These lautet, daß jede logisch stimmige Auffassung dessen, was Sprache ist und wie Sprache funktioniert, daß jede logisch stimmige Erklärung des Vermögens der menschlichen Sprache, Sinn und Gefühl zu vermitteln, letztlich auf der Annahme einer Gegenwart Gottes beruhen muß. Ich stelle die These zur Diskussion, daß insbesondere auf dem Gebiet der Ästhetik, also dem der Literatur, der bildenden Künste und musikalischer Form die Erfahrung von Sinn auf die notwendige Möglichkeit dieser ‚realen Gegenwart‘ schließen läßt. (Steiner 1990: 13f.)

Steiner verwendet diesen Gottesbegriff, um gewissen Literaturtheorien eine ‚Leere‘ zu attestiert und um seinen eigenen, theologisch fundierten Ansätzen eine ‚Fülle‘ zu bescheinigen²⁴³. Über die Dekonstruktion heißt es beispielsweise:

Die Dekonstruktion tanzt vor der alten Bundeslade. Dieser Tanz ist spielerisch, wie es ja auch der von Satyren ist, und zugleich – bei den subtileren Adepts (wie Paul de Man zum Beispiel) – erfüllt von Traurigkeit. Denn die Tänzer wissen, daß die Lade leer ist. (Steiner 1990: 165)

²⁴⁰ Vgl. Gumbrecht (2004), S. 78ff.

²⁴¹ Bohrers präsenztheoretische Thesen kristallisieren sich erst 1994 in seinem Buch *Das absolute Präsens. Die Semantik ästhetischer Zeit* explizit heraus.

²⁴² Steiner (1990), S. 14.

²⁴³ Vgl. Graham Ward: Heidegger in Steiner: In: Nathan A. Scott Jr. und Ronald A. Sharp. (Hg.) *Reading George Steiner*. Baltimore: Hopkins University Press 1994, S. 180-204, hier: S. 200.

Mit dieser Leere meint Steiner den „Mechanismus unendlichen Regresses, letztendlicher Unentscheidbarkeit“²⁴⁴, den er mit Jacques Derridas Konzept der *différance* gleichsetzt. Der dekonstruktivistischen Theorie zufolge besteht jeder geschriebene Text oder jedes Kunstwerk, das sich als Text auffassen lässt, aus bezeichnenden Entitäten (Signifikanten) und aus bezeichneten Entitäten (Signifikaten). Die Beziehung dieser beiden Entitäten gilt jedoch als instabil, weshalb jede erneute Lektüre eines Texts zu einer anderen Signifikant-Signifikat-Beziehung führt, was zur Folge hat, dass sich im Rahmen einer Textinterpretation kein stabiler Sinn generieren lässt. Stattdessen ist das Ergebnis jeder dekonstruktivistischen Lesart stets ein Wechselspiel von mindestens zwei sich gegenseitig subvertierenden Sinnbildungen, wodurch die Unabschließbarkeit und die Unbestimmbarkeit des Sinns selbst zum Sinn wird. Es entsteht eine schier endlose Kette von Relationen und Subversionen, die Derrida mit dem bewusst falsch geschriebenen Kunstwort *différance*²⁴⁵ bezeichnet. Eine solche *Differanz* – so die mitunter übliche deutsche Übersetzung – verweist auf die unvermeidliche Absenz von Sinn selbst, auf eine klaffende metaphysische Leere, in der auch das Wort ‚Gott‘ nur ein Signifikant ist, der auf ein nicht zu erfassendes, *transzendentales Signifikat*²⁴⁶ referiert. Steiner bezeichnet Derridas Philosophie und die daraus resultierende Interpretationsmethode daher als „eine ‚Null-Theologie‘ des ‚immer Abwesenden‘“²⁴⁷, die einem intellektuellen „Schattenboxen“ bzw. einer ästhetischen „Spiegelfechterei“²⁴⁸ gleichkämen. Für Steiner ist die Dekonstruktion somit der Inbegriff des „Nihilismus“²⁴⁹ und eine fundamentale Verkenntnung der Fähigkeit von Kunst zur Transzendenz.

Im Rahmen von Steiners theoretischem „Zweifrontenkrieg“²⁵⁰ gerät jedoch auch die traditionelle Hermeneutik in die Schusslinie. Anders als die Dekonstruktion ist die hermeneutische Methode zwar auf die Konstruktion eines eindeutigen und stabilen Textsinns ausgelegt, doch laut Steiner würden dabei systematisch wichtige Aspekte wie beispielsweise die Performanz des Kunstwerks und dessen emotionale Verinnerlichung außen vor gelassen:

Das Anliegen dieses gesamten Essays ist es, den Begriff der Hermeneutik so zu bestimmen, daß damit der Vollzug eines verantwortlichen Verständnisses, einer aktiven Aneignung definiert wird. [...] Die wahre Hermeneutik des Dramas liegt in seiner Büh-

²⁴⁴ Steiner (1990), S. 174.

²⁴⁵ Vgl. Jacques Derrida: Die *différance*. In: Ders. Randgänge der Philosophie. Übers. von Günther R. Sigl. Wien: Passagen 1988, S. 29-52.

²⁴⁶ Vgl. Jacques Derrida: Grammatologie. Übers. von Hans-Jörg Rheinberger und Hanns Zischler. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1974, S. 38f. und 125.

²⁴⁷ Steiner (1990), S. 299.

²⁴⁸ Ebd.

²⁴⁹ Ebd., S. 164.

²⁵⁰ Gerhard Kaiser: Theologisierung der Kunst oder Ästhetisierung Gottes? Zu George Steiners polemischem Essay „Von realer Gegenwart“. In: Ders. Spälese. Beiträge zur Theologie, Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. Tübingen: Francke (2008), S. 198-203, hier: S. 198.

nenaufführung (selbst ein lautes Vorlesen geht in der Regel tiefer als jede Theaterrezension). (Steiner 1990: 18f.)

Der Literaturwissenschaft allgemein wirft Steiner vor, durch die immer größere Anzahl von Sekundärtexten ein unendliches „Gerede“²⁵¹ zu generieren, das mittlerweile zu einer „Vorherrschaft des Sekundären und Parasitären“²⁵² geführt habe, wodurch Steiner bewusst seinen eigenen Berufsstand und seine eigene intellektuelle Daseinsberechtigung infrage stellt. Konsequenterweise wird deshalb auch der Begriff der literaturwissenschaftlichen ‚Forschung‘ als unpassend kritisiert:

Die ganze Vorstellung von Forschung in moderner Literaturwissenschaft wird beeinträchtigt von der offenkundig falschen Voraussetzung, daß zehntausende junger Leute irgend etwas Neues und Zutreffendes über Shakespeare oder Keates oder Flaubert zu sagen haben. In Wahrheit ist die Masse der Doktorarbeiten und Habilitationsschriften, die als ‚Forschung‘ auf literarischem Gebiet gemeint sind und dementsprechende Veröffentlichungen nach sich ziehen, nichts weiter als ein grauer Morast. (Steiner 1990: 54)

Steiner versteht den Forschungsbegriff der Literaturwissenschaften als eine Nachahmung des naturwissenschaftlichen Forschungsbegriffs im Zuge einer „Professionalisierung des akademischen Strebens“²⁵³, die vor allem einem hohen Finanzdruck geschuldet sei. Die Folge sei ein „eifrige[r] Anspruch auf theoretische Strenge und kumulative Entdeckung“²⁵⁴, die sich in der bürokratischen Formalisierung und im gewaltigen Volumen der Sekundärliteratur widerspiegeln. Aus diesem Grund wird auch der Begriff der ‚Theorie‘ attackiert, denn in den Geisteswissenschaften sei

der Begriff der Theorie und des Theoretischen, meint man ihn irgend verantwortlich, entweder eine der Selbstschmeichelei dienende Illusion oder eine Fehlanleihe aus der Domäne der Naturwissenschaften. (Steiner 1990: 101)

Die Verwendung des Theorie-Begriffs in der Literaturwissenschaft sei daher entweder Selbstbetrug oder reine Effekthascherei²⁵⁵, da eine geisteswissenschaftliche Interpretation und ein naturwissenschaftliches Experiment nicht die gleiche Grundlage hätten, weil vor allem die Möglichkeit einer objektiven empirischen Verifizierbarkeit fehle²⁵⁶. Steiners Urteil ist daher eindeutig: „Das Wort ‚Theorie‘ hat sein Geburtsrecht verloren.“²⁵⁷

²⁵¹ Steiner (1990), S. 17.

²⁵² Ebd., S. 18.

²⁵³ Ebd., S. 55.

²⁵⁴ Ebd.

²⁵⁵ Ebd., S. 104f.

²⁵⁶ Ebd., S. 105.

²⁵⁷ Ebd., S. 97.

Statt von ‚Forschung‘ und ‚Theorie‘ zu sprechen, wird daher vorgeschlagen, alle theoretisch bzw. methodisch fundierten Interpretationen als *Erzählakte* [„narratives“²⁵⁸] zu bezeichnen:

Wo sie [= die Theorien; R.H.] ganz auf der Höhe sind, handelt es sich bei diesen umkreisenden Akten der Argumentation um *Erzählakte*. Was sie in mehr oder weniger formal folgerichtiger und systematischer Verkleidung wiedergeben, sind Momente der Begegnung zwischen Erkenntnisvermögen und geschaffener Form, einer Begegnung, einer Quelle, deren erster Sprung ins Blickfeld immer intuitiv ist. Sie sind, wenn man so will, *Erzählungen über die Erfahrung von Form*. Sie erzählen Geschichten des Denkens. (Steiner 1990: 118f.)

Dieses Zitat verdeutlicht, dass Steiner trotz aller Polemik gegen die Literaturwissenschaft nicht den Fehler begeht, das Kind mit dem Bade auszuschütten und alle Errungenschaften des Formalismus und des (Post-)Strukturalismus leichtfertig über Bord zu werfen. Aus diesem Grund behält auch Roman Jakobsons chiastisches Diktum „die Poesie der Grammatik ist die Grammatik der Poesie“²⁵⁹ explizit seine Gültigkeit. In diesem Zusammenhang wird auch der Begriff der *Cortesia* eingeführt, der angelehnt an die lateinische Grundbedeutung des Wortes („Höflichkeit“, „Gastfreundschaft“) als eine besondere Art der formalen und emotionalen Aufmerksamkeit des Rezipienten für einen literarischen Text gedeutet wird. Steiner versucht diese Kombination aus kognitiven und affektiven Aspekten der Kunstrezeption im Begriff „Herzenstakt“²⁶⁰ („tact of heart“²⁶¹) zu vereinigen.

Diese spezielle Zugangsart wird in drei Ebenen aufgegliedert²⁶²: Erstens in eine *lexikalische Cortesia*, die sich auf paradigmatischer Ebene der Semantik und der Phonetik der Einzelwörter widmet, zweitens in eine *grammatikalische Cortesia*, die sich auf syntagmatischer Ebene der syntaktischen und stilistischen Besonderheiten annimmt, und drittens in eine *semantische Cortesia*, die sich mit dem extratextuellen Kontext und mit der ästhetischen Gesamtwirkung des Texts beschäftigt. Auch der Komplexität und Problematik einer eindeutigen Sinnbildung trägt Steiner Rechnung, indem er die Polyvalenz artistischer Sprache ins Zentrum seiner eigenen Kunstdefinition stellt:

Ich möchte Literatur (Kunst, Musik) als die *Maximalisierung der semantischen Inkommensurabilität hinsichtlich der formalen Ausdrucksmöglichkeiten* definieren. Ein Gegenstand, bei dem die Beschreibung seiner formalen Komponenten endlich sein kann, verlangt und erzeugt in diesem Zusammenhang unendliche Reaktion. (Steiner 1990: 114)

²⁵⁸ Steiner (1989), S. 86.

²⁵⁹ Steiner (1990), S. 213.

²⁶⁰ Ebd., S. 206.

²⁶¹ Steiner (1989), S. 149.

²⁶² Vgl. Steiner (1990), S. 208-218.

Diese Definition könnte ebenso von einem Dekonstruktivist stammen und tatsächlich räumt Steiner, trotz der erwähnten Kritik, der Dekonstruktion auch bedeutende Verdienste für die Literaturwissenschaft ein, denn die

neue Semiotik und die Akrobatik der Dekonstruktion haben dazu beigetragen, daß vieles, was im Studium der Literatur und Kunst festgefahren und in Formelhaftigkeit verkrustet war, wieder der Intelligenz zugänglich ist, wieder aufregend sein kann. (Steiner 1990: 118)

Bezüglich der elementaren Bedeutung formaler Mittel und der unauflöslichen Polyvalenz von artistischen Werken sind Steiner und Derrida also durchaus einer Meinung. Der Unterschied beider Denker liegt vielmehr in den phänomenologisch-anthropologischen Prämissen begründet, die das Fundament einer adäquaten Deutung von artistischer Form und semantischer Inkommensurabilität bilden sollen. Diesbezüglich lassen sich zwei gravierende Unterschiede zwischen George Steiners Ansatz und den Theorien des Poststrukturalismus identifizieren. Diese liegen *zum einen* in der Bedeutung der empirischen Produzenten und Rezipienten von Kunst und *zum anderen* im Phänomen der Alterität von Kunst selbst.

2.5.2 Gegenschöpfung und Verantwortlichkeit

Bezüglich des Aspekts der Kunstproduktion wendet sich Steiner zunächst gegen das poststrukturalistische Paradigma vom *Tod des Autors*, wie es vor allem Roland Barthes²⁶³ und Michel Foucault²⁶⁴ etabliert haben. Beide Autoren lehnen die Vorstellung ab, dass ein Subjekt ‚aus sich heraus‘ ein ‚originelles‘ Kunstwerk erschafft, so wie es die Genieästhetik des Sturm und Drang oder der Romantik beispielsweise postulierten, und stellen stattdessen den Text selbst in den Vordergrund, der als ein Resonanzraum literarischer Intertextualität und gesellschaftlicher Diskurse betrachtet wird. Dies hat zur Folge, dass zum einen die Deutungshoheit des Autors über sein eigenes Werk verloren geht, und zum anderen biografische Interpretationen, die sich auf mögliche Intentionen und psychologische Verfassungen des empirischen Autors beziehen, als haltlos verworfen werden, womit das Innenleben des Autors zu einem textanalytischen Tabu wird. In *Von realer Gegenwart* äußert sich zunächst auch Steiner kritisch gegenüber biografistischen Lesarten, denn

[d]er Rückgriff der Philologie auf das Biographische, auf die Intentionalität des Schriftstellers oder Künstlers oder Komponisten ist ein Minenfeld [und] [d]as Spektrum vorstellbarer Interaktion zwischen Leben und Werk, der philosophisch und semantisch

²⁶³ Roland Barthes: Der Tod des Autors [1967]. In: Fotis Jannidis (Hg.) Texte zur Theorie der Autorschaft. Stuttgart: Reclam 2000.

²⁶⁴ Michel Foucault: Was ist ein Autor? [1969] In: Daniel Defert et al. (Hg.) Schriften zur Literatur. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2003.

unsichere Status des Selbst als Denk- und Sprechgestalt, das alles ist zu fließend, linguistisch zu labil, als daß sich irgendeine deterministische Verbindung herstellen ließe. (Steiner 1990: 223f.)

Es wird jedoch versucht, den individuellen Schöpfungsprozess des Künstlers wieder stärker in den Vordergrund zu rücken. Dies geschieht, indem Steiner den Akt der Kunstproduktion als „eine *imitatio*, eine Wiederholung im eigenen Maßstab, des unzugänglichen ersten *fiat* (der ‚Urknall‘ der neuen Kosmologien)“²⁶⁵ versteht. Diese gewagte Analogie zwischen artistischer Produktion und kosmischem Urknall wird mit der philosophischen Denkfigur der *creatio ex nihilo* begründet, der Schöpfung aus dem Nichts. Dabei wird explizit die berühmte Frage von Leibniz aufgegriffen, die Heidegger in *Was ist Metaphysik?* mit dem Wesen der (eigentlichen) Metaphysik gleichsetzt:

Warum soll es Kunst geben, warum dichterisches Schaffen? Die Frage ist ein genaues Analogon zu jener von Leibniz gestellten: warum soll es nicht nichts geben? (Steiner 1990: 263)

Diese Frage, die für Heidegger die ontisch nächste und ontologisch fernste aller Fragen darstellt, mag philosophisch mitunter trivial anmuten, für die Kunst sieht Steiner in ihr jedoch den Kern aller Produktivität, da es „ästhetisches Schaffen“ nur gebe, „weil es die *Schöpfung* gibt“²⁶⁶, und keine Naturwissenschaft könne „die Tatsache entwaffnen, geschweige denn erhellen, daß die Welt ist, während sie auch hätte nicht sein können“²⁶⁷. *Von realer Gegenwart* betritt hier explizit eine anthropologisch-phänomenologische Ebene, in der das Phänomen der Unsagbarkeit eine entscheidende Rolle spielt:

Der Kern unserer menschlichen Identität ist nichts Größeres oder Geringeres als die zufällige Wahrnehmung der radikal unerklärlichen Gegenwart, Faktizität und wahrnehmbaren Substantialität des Geschaffenen. Es ist; wir sind. Das ist die elementare Grammatik des Unergründlichen. (Steiner 1990: 264)

Innerhalb einer solchen *conditio humana* stelle der Akt der artistischen Produktion nichts Geringeres als eine „*Gegenschöpfung*“²⁶⁸ („counter-creation“²⁶⁹) dar, die die göttliche Schöpfung aus dem Nichts – und somit Gott selbst – mимetisch nachzubilden versucht²⁷⁰. Das moderne Kunstideal der Innovation deutet Steiner daher als einen

Traum vom absoluten Sprung aus dem Nichts, von der Erfindung einer Ausdrucksform, die so neu wäre, so einzigartig für ihren Urheber, daß sie die vorherige Welt buchstäblich hinter sich lassen würde. (Steiner 1990: 264f.)

²⁶⁵ Steiner (1990), S. 264.

²⁶⁶ Ebd.

²⁶⁷ Ebd.

²⁶⁸ Ebd., S. 267.

²⁶⁹ Steiner (1989), S. 203.

²⁷⁰ Steiner (1990), S. 265f.

Künstler stünden daher in einer schöpferischen „Rivalität“²⁷¹ zu Gott, weil ihr Streben um Innovation Ausdruck einer „konkurrierende[n] Totalität“²⁷² sei. Laut Steiner spielen also alle Künstler bewusst oder unbewusst Gott, auch wenn die Vorstellung von einer artistischen *creatio ex nihilo* nur eine Illusion ist, denn „Fiktionen und formale Imaginationen holen sich im Lagerhaus der Welt ihre Auswahl und stellen neu zusammen. Ernte ist Einsammeln“²⁷³. Steiner streift bei seiner Argumentation auch gendertheoretische Gefilde, wenn er auf den gegenfreudianischen Gedanken des Gebärmutterneids rekuriert und dem männlichen Geschlecht ein erhöhtes Bedürfnis nach einer solchen Schöpfung aus dem Nichts attestiert, wohingegen Frauen diese Gabe bereits durch ihre Fähigkeit besäßen, Kinder zur Welt zu bringen²⁷⁴. Es wird jedoch ausdrücklich betont,

daß es in der Dichtung, in den Romanen, die von Frauen geschrieben wurden, eine ebenso zwingende Kraft zur Gegenschöpfung, zu lebenspendender Wiederbesitznahme und *corrigenda* der Welt gibt wie in den von Männern geschriebenen. (Steiner 1990: 270f.)

Das Entscheidende dieser Argumentation ist, dass Steiners Geburtsmetapher auf drei fundamentale Phänomene gleichzeitig zu referieren versucht, nämlich auf die Entstehung des Universums, auf die Geburt menschlichen Lebens und auf die Produktion von Kunst, wodurch eine Art Universallogik der Welt evolviert wird, die gewisse Anklänge an Wittgensteins Logik-Begriff im *Tractatus* aufweist. Jean-Luc Nancy wird diese komplexe Geburtsmetapher in seinem Buch *The Birth to Presence* ebenfalls aufgreifen.

Da Steiner allen ‚ernsten‘ Künstlern eine solche Hybris unterstellt, werden im Umkehrschluss alle Kunstwerke, die rein auf kommerziellen Erfolg ausgelegt sind, als minderwertiger und unmoralischer Kitsch verworfen:

Nur Schund, nur Kitsch und Kunstgewerbe, Texte, Musik, die allein zu kommerziellen oder propagandistischen Zwecken produziert werden, transzendentieren – überschreiten – tatsächlich die Moral. Dort findet sich die Pornografie der Bedeutungslosigkeit. (Steiner 1990: 193)

In diesem Zitat klingt bereits an, dass für Steiner Kunst und Moral untrennbar miteinander verbunden sind, wobei sein Moralbegriff weder einer antiquierten Ästhetik des Schönen noch einer pädagogisch-didaktischen Funktionalisierung verhaftet ist:

Jede reife Darbietung imaginerter Form, jede reife Bemühung, solche Darbietung einem anderen Menschen zu übermitteln, ist ein moralischer Akt – wobei ‚moralisch‘ fraglos beinhalten kann, daß Sadismus, Nihilismus, die Hervorbringung von Unver-

²⁷¹ Ebd., S. 267.

²⁷² Ebd.

²⁷³ Ebd., 268.

²⁷⁴ Ebd., S. 271.

nunft und Verzweiflung artikuliert werden. *L'art pour l'art* ist ein taktischer Slogan, eine notwendige Rebellion gegen philistriösen Didaktizismus und politische Kontrolle. Doch auf seine logischen Konsequenzen zurückgeführt handelt es sich um reinen Narzißmus. [...] Wir können in unserem persönlichen und gemeinschaftlichen Leben nicht mit der Erfahrung von Kunst in Berührung kommen, ohne zugleich mit moralischen Fragen höchst zwingender und bestürzender Art in Berührung zu kommen. (Steiner 1990: 191)

Steiners Präsenztheorie darf also keinesfalls mit einer gänzlich selbstreferentiellen und selbstgenügsamen *L'art pour l'art* verwechselt werden, denn

[k]ein ernstzunehmender Schriftsteller, Komponist, Maler hat je, selbst in Momenten von strategischem Ästhetizismus, daran gezweifelt, daß sein Werk Auswirkungen auf Gut und Böse hat auf die Erhöhung oder Verminderung der Summe der Humanität in Mensch und Stadt. (Steiner 1990: 193)

Die Produktion von Kunst wird somit normativ zu einem moralischen und spirituellen Akt erhoben. Diese Moralisierung und Theologisierung von Kunst spiegelt sich auch in der Beschreibung des Kunstrezipienten wider. Wie eingangs erwähnt, stellt *Von realer Gegenwart* den Versuch einer Neubestimmung der Hermeneutik dar, und zwar als den „Vollzug eines verantwortlichen Verständnisses“²⁷⁵ von Kunst. Eine Solche „Verantwortlichkeit“²⁷⁶ („answerability“²⁷⁷) antworte auf „den Ruf des Schöpferischen“²⁷⁸ und sei dabei „zugleich moralisch, geistig und psychologisch“²⁷⁹ beschaffen, wodurch das emotionale Innenleben des Rezipienten in den Fokus gerät. Der Einfluss Heideggers auf Steiner wird hier evident, wenn man an den „Ruf des Gewissens“ in *Sein und Zeit* denkt, dem das Dasein durch die Entbergung des Seins antwortet (SuZ: 307). Dieter Mersch wird später mit seiner *Responsivität*, der lateinischen Entsprechung dieses Begriffs, ein ähnliches Konzept entwerfen. In der englischen Originalausgabe seines Buches gibt Steiner drei zentrale Begriffe an, durch die sich eine bedeutungsvolle und intensive Kunstrezeption im Wesentlichen auszeichne²⁸⁰: „answerability“ („Verantwortlichkeit“), „personal engagement“ („persönliche Beschäftigung“) und „immediacy“ („Unmittelbarkeit“), wobei letzterer Begriff die primäre, intensive emotionale Wirkung von Kunst fernab von sekundären Erklärungen und Vermittlungen beschreiben soll. Termini dieser Art seien in der Literaturwissenschaft aufgrund des theatralischen Pathos vieler romantischer und postromantischer Texte extrem in Verruf geraten²⁸¹, weshalb man die textimmanenten, streng formbasierten Ansätze des Strukturalismus und der Dekonstruktion dankend angenommen habe, da diese durch ihre ratio-

²⁷⁵ Ebd., S. 18.

²⁷⁶ Ebd., S. 20.

²⁷⁷ Steiner (1989), S. 47.

²⁷⁸ Steiner (1990), S. 59.

²⁷⁹ Ebd., S. 20.

²⁸⁰ Steiner (1989), S. 47.

²⁸¹ Steiner (1990), S. 234.

nale Distanz zur emotionalen Innenwelt des Lesers besser zu einer postmodernen Kultur passen würden, die „sich cool gibt“²⁸².

Es wird also deutlich, dass Steiner mit seiner theologisch und moralistisch geprägten Argumentation vor allem die Rehabilitierung einer phänomenologisch-anthropologischen Perspektive innerhalb des Methodenkanons der Kunsthissenschaften anstrebt, die untrennbar mit einer Würdigung des emotionalen Innenlebens von Produzent und Rezipient einhergeht. In diesem Zusammenhang wird daher von einer ‚Grammatik der Überwältigung‘ („grammar of the overwhelming“²⁸³) gesprochen, die zur Folge hat, dass auch substantialistische Begriffe wie ‚Geburt‘, ‚Verantwortlichkeit‘ und ‚Unmittelbarkeit‘ ins akademische Begriffsinventar einfließen. Vor allem der Terminus der ‚Unmittelbarkeit‘ wird sich dabei im Laufe dieser Arbeit noch mehrfach als sowohl fruchtbar als auch hochproblematisch erweisen.

2.5.3 Andersheit

Der zweite große Aspekt, der George Steiner von vielen Poststrukturalisten unterscheidet, ist sein Umgang mit dem Phänomen der Alterität von Kunst. Dabei wird die semantische Inkommensurabilität von artistischen Werken, die semiotischen *blind spots*, die die Koexistenz konkurrierender Interpretationen erst möglich machen, nicht als eine *differance*, bezeichnet, nicht als ein strukturelles Kreisen um eine leere Mitte, sondern als ein die Welt erfüllendes „Mysterium“²⁸⁴. Dieser Terminus ist für Steiners Präsenztheorie von zentraler Bedeutung. Als Mysterium gilt dabei zum einen die *conditio humana* selbst in Gestalt der Frage, warum überhaupt etwas ist, und nicht vielmehr nichts, und zum anderen das laut Steiner primäre Medium zur Manifestation dieses Mysteriums, die Musik:

Ich glaube, daß der Bereich der Musik im Zentrum des Bereichs der Sinnerfahrung des Menschen steht, des Zugangs des Menschen zu metaphysischer Erfahrung [...] In unserer Fähigkeit, in Musik Form und Sinn zu komponieren und darauf zu reagieren, liegt das Mysterium der *Conditio humana* begriffen. Die Frage ‚Was ist Musik?‘ könnte sehr wohl eine Variation der Frage sein: ‚Was ist der Mensch?‘ (Steiner 1990: 16)

Die metaphysische Verklärung von Musik ist eigentlich ein typischer Topos der Romantik, allerdings finden sich derartige Stilisierungen und Mystifizierungen der Musik auch in unzähligen Büchern und Filmen der Gegenwart, wie auch die drei in dieser Arbeit behandelten Romane zeigen werden. Im Rahmen von Steiners Thesen gilt, dass die Musik als eine Art Komplement der Sprache fun-

²⁸² Ebd., S. 235.

²⁸³ Steiner (1989), S. 190.

²⁸⁴ Steiner (1990), S. 31.

giert, denn „Sprache erweist sich als lahm, wenn sie sich über Musik äußert“²⁸⁵. An dieser Stelle wird eine Brücke zu Wittgensteins *Tractatus* und zu dessen Schweigegebot geschlagen:

In der Vision der frühen Wittgenstein – und ‚Vision‘ ist der am wenigsten ungenaue Begriff – ist das existentielle Reich ‚jenseits der Sprache‘, sind die Kategorien empfundenen Seins, zu denen nur das Schweigen (oder die Musik) Zugang ermöglichen, weder fiktiv noch trivial. Im Gegenteil: Sie sind eigentlich die wichtigsten, lebensverwandelnden Kategorien, für die der Mensch empfänglich ist. (Steiner 1990: 139)

Schweigen und Musik werden also beide als gleichwertige Manifestationen des Mysteriums der *conditio humana* gedeutet. Die Tatsache, dass in Bezug auf Wittgensteins Theorie von „Kategorien des empfundenen Seins“ gesprochen wird, verdeutlicht, dass Heidegger und Wittgenstein gleichermaßen Einfluss auf die Thesen Steiners haben. Dem Werk Wittgensteins entnimmt Steiner dabei vor allem die Differenz zwischen *Sagen und Zeigen*, indem die akademische und journalistische Sekundärliteratur das Sagen verkörpert und die Musik bzw. das Schweigen des Rezipienten das Zeigen. Des Weiteren ist Steiners ‚Mysterium‘ stark angelehnt an Wittgensteins Begriff des *Mystischen*, den dieser als das aussprechliche „Gefühl der Welt als begrenztes Ganzes“ definiert (TLP: 6.45).

Wittgenstein wird jedoch nicht nur als Entdecker oder Explikator einer bestimmten Mystik thematisiert, sondern auch als der maßgebliche Verursacher eines Vertragsbruchs zwischen „Wort und Welt“²⁸⁶, der laut Steiner konstitutiv für das Denken der Moderne und Postmoderne ist. Denn anhand von Wittgensteins zwei Hauptwerken, dem *Tractatus* und den *Philosophischen Untersuchungen*, könnte man den geistesgeschichtlichen Paradigmenwechsel von einer *referentiellen Semantik*, in der Signifikant und Signifikat noch eindeutige Verbindungen bilden, hin zu einer *Semantik interner Relationen* erkennen, in der Signifikante nur noch als ein freies Spiel aufzufassen seien, das entweder auf wechselnde Signifikate oder nur auf sich selbst referiert²⁸⁷. Dieser Paradigmenwechsel ist vor allem unter dem Begriff des *linguistic turn* bekannt. Dieser habe zu einer zunehmenden Dominanz des Absenz-Motivs in der abendländischen Kultur geführt, das durch den Poststrukturalismus weiter verstärkt worden sei, weshalb sich immer mehr Menschen nach einer „direkten Begegnung mit jener ‚realen Gegenwart‘ oder der ‚realen Abwesenheit‘ jener Gegenwart“²⁸⁸ sehnen würden, die Steiner mit Begriffen wie ‚Gott‘, ‚Mysterium‘ oder ‚Andersheit‘ charakterisiert. Aus diesem Grund interessiert Steiner sich auch hauptsächlich für die letzten Seiten des *Tractatus*, also für den ‚mystischen Teil‘ des Werks, da dieser mit seinen eigenen anthropologisch-phänomenologischen Ansätzen gewisse Kompatibilitäten aufweist.

²⁸⁵ Ebd., S. 33f.

²⁸⁶ Ebd., S. 123.

²⁸⁷ Ebd., S. 143.

²⁸⁸ Steiner (1990), S. 59.

Vor diesem Hintergrund werden auch die zwei unsagbaren Endpunkte der menschlichen Existenz zu konstitutiven Phänomenen der Kunst erklärt, nämlich die Geburt und der Tod. Steiner schreibt hierzu:

In unserer Reaktion auf das Gedicht, das Musikstück, das Gemälde vollziehen wir innerhalb der Grenzen unserer eigenen minderen Kreativität die beiden definierenden Gegebenheiten unserer existentiellen Gegenwart in der Welt nach: die des Ins-Sein-tretens, wo nichts war, wo weiterhin nichts hätte sein können, und die der Ungeheuerlichkeit des Todes. (Steiner 1990: 274)

Steiner geht sogar so weit zu behaupten, dass *alle* Erzählungen „in ihrer letztlichen Struktur [...] Generalproben für den Tod“²⁸⁹ seien. Allerdings würden Kunstwerke die ausgezeichnete Eigenschaft besitzen, durch ihre mediale Beschaffenheit ihren Produzenten potenziell zu überdauern und so das Absolutum des Todes zu mildern²⁹⁰. ‚Geburt‘ und ‚Tod‘ stellen im Rahmen dieser Argumentation also nicht nur biologische Grenzfiguren dar, sondern vor allem Metaphern für die universelle Begrenztheit von Mensch und Welt. In diesem Kontext werden unter anderem René Descartes’ axiomatische Fundierung der Realität durch Gott, Immanuel Kants axiomatische Identität von Verstehen und Wahrnehmung, sowie die mathematischen Unvollständigkeitssätze von Kurt Gödel als Beispiele für eine universelle Begrenztheit des menschlichen Erkenntnisvermögens genannt²⁹¹, wodurch erneut eine (mystische) Universallogik im Sinne Wittgensteins evoziert wird. Steiner nennt diesbezüglich Wittgenstein und Heidegger zum ersten Mal in einem Atemzug: „Die fundamentale Begrenzung bleibt. So wird es auch ganz lapidar in Heideggers Satz ‚Wissenschaft denkt nicht‘ und am Ende des *Tractatus* konstatiert.“²⁹²

Diese fundamentale Begrenztheit bezeichnet Steiner mit Begriffen wie *Andersheit* („otherness“²⁹³), das Andere („the other“²⁹⁴) bzw. *Alterität* („alterity“²⁹⁵), die sich alle auf die Begegnung mit unsagbaren Phänomenen unserer Welt beziehen:

Weshalb es ‚das andere‘ und unsere Beziehung zu jener Andersheit gibt, seien sie theologischer, moralischer, gesellschaftlicher oder erotischer Art, seien sie solche intimer Teilhabe oder unversöhnlicher Differenz, ist ein zugleich bedrängendes wie tröstliches Mysterium. (Steiner 1990: 183f.)

Das große Verdienst der Kunst bestehe darin, uns durch „[d]ie unbegrenzte Mannigfaltigkeit formaler Artikulation und stilistischer Konstruktion“ immer

²⁸⁹ Ebd., S. 187f.

²⁹⁰ Ebd., S. 274.

²⁹¹ Ebd., S. 279.

²⁹² Ebd., S. 280.

²⁹³ Steiner (1989), u.a. S. 19.

²⁹⁴ Ebd., u.a. S. 4.

²⁹⁵ Ebd., u.a. S. 211. Steiner spricht in *Real Presences* jedoch häufiger von ‚otherness‘ oder ‚the other‘ als von ‚alterity‘.

wieder die „unbegrenzte Mannigfaltigkeit unserer Begegnungsweisen mit ‚dem anderen‘“²⁹⁶ vor Augen zu führen. Dieter Mersch meint Ähnliches, wenn er im Rahmen seiner Posthermeneutik von der *Alterität* des Mediums spricht, und auch Heideggers Begriff der *Gegnet* bezeichnet das Gefühl einer solchen Andersheit. Es ist genau dieses ontisch Nächste und zugleich ontologisch Fernste, dieses Triviale und zugleich Unsagbare, das laut Steiner stets den kleinsten bzw. größten gemeinsamen Nenner der Kunst bildet. Das schweigende, emotionale Erleben dieser Alterität ist die Transzendenz, auf die Steiner in seinem Buch setzt und die er – paradoixerweise – mit lauter Polemik proklamiert.

Zur wirkungsmächtigen Spezifizierung dieser Alterität greift Steiner, der selbst jüdischen Glaubens ist, auf die Mythologie des Christentums zurück, da diese die Kunst des Westens über Jahrtausende hinweg am meisten geprägt hat und auch weiterhin prägt. Aus diesem Grund vergleicht er am Ende seines Essays die gegenwärtige Lage unserer Kultur mit dem langen Samstag zwischen Karfreitag und Ostersonntag, zwischen dem Tod und der Wiederauferstehung Jesu Christi²⁹⁷, und spricht davon, dass in der neueren Kunst der Gegenwart kein Vergessen dieses Glaubens zu beobachten wäre, sondern vielmehr

ein negativer Theismus, ein besonders lebhaftes Gefühl der Abwesenheit Gottes, oder, um präzise zu sein, seines Abtretens. [...] Unsere ästhetischen Formen erkunden das Nichts, die Freiheit der Lücke, die durch den Rückzug (*Deus absconditus*) des Messianischen und des Göttlichen entsteht. (Steiner 1990: 298)

2.5.4 Theologisierung der Kunst

Angesichts solcher Passagen wäre es ein Leichtes, George Steiner religiöse Schwärmerei vorzuwerfen und *Von realer Gegenwart* jegliche intellektuelle Redlichkeit abzusprechen. Doch Steiners vielfach geschmähte, vermeintliche Theologisierung der Literaturwissenschaft kann bei genauerer Betrachtung auch als die kulturimmanente Rekonstruktion einer immer noch wirkungsmächtigen Mythologie verstanden werden, die im Rahmen einer Präsenztheorie als artistisches Sehnsuchtsmotiv bzw. als literaturwissenschaftliches Forschungsdesiderat refunktionalisiert wird. In diesem Kontext verweist Steiner unter anderem auch auf James Joyce' Begriff der ‚Epiphanie‘ und Walter Benjamins Begriff der ‚Aura‘²⁹⁸, die zum einen beide hochgradig religiös besetzt sind, zum anderen jedoch explizit auf Phänomene der artistischen Wahrnehmung jenseits von religiösen Dogmen referieren. Interessanterweise werden genau diese zwei Begriffe im Folgenden von allen wichtigen deutschsprachigen Präsenztheoretikern (Karl

²⁹⁶ Steiner (1990), S. 185.

²⁹⁷ Ebd., S. 300f.

²⁹⁸ Ebd., S. 151.

Heinz Bohrer, Martin Seel, Dieter Mersch, Hans Ulrich Gumbrecht) auf die eine oder andere Weise aufgegriffen.

Die christlichen Motive und die polemische Apodiktik in *Von realer Gegenwart* haben dennoch viele Autoren dazu veranlasst, Steiners Argumentation als eine Verkürzung der Ästhetik und der Theologie gleichermaßen zu kritisieren. Gerhard Kaiser wertet Steiners Verquickung von Kunstschöpfung und Religion als einen „Gewaltstreich“²⁹⁹, der zum einen versucht Kunst zu theologisieren und zum anderen Theologie zu ästhetisieren, wodurch die Komplexität beider Phänomene straflich reduziert werde³⁰⁰. Kaiser stimmt zwar mit Steiner darin überein, „daß Werke von Rang einen Bestand des Unaussprechlichen besitzen, der sich bis in die feinsten Nuancen der Form verästelt“³⁰¹, dieser Umstand alleine rechtfertige jedoch noch nicht die transzendenten Prämissen des Buchs, die vor das anthropologische „Geheimnis [...] von der Unergründlichkeit des Menschen als Gattungswesen und Individuum [...] einen Schutzschild namens Gott errichte[t]“³⁰². Tatsächlich verwundert es sehr, dass George Steiner, der sich über ein Jahrzehnt intensiv und produktiv mit dem Werk Martin Heideggers beschäftigt hat³⁰³, in *Von realer Gegenwart* durch seinen Rückgriff auf den Gott des Christentums die Strategie der Verdinglichung zu wählen scheint, um das Mysterium der Kunst sowie der menschlichen Begrenztheit zu erklären. Dieser Ansatz widerspricht gänzlich der unsagbaren Performanz des Seins, die Heidegger in nahezu all seinen Texten postuliert.

Aus genau diesem Grund geht Graham Ward auch davon aus, dass dieser und andere Widersprüche in *Von realer Gegenwart* nicht einer argumentativen Unzulänglichkeit geschuldet sind, sondern von Steiner bewusst erzeugt werden³⁰⁴. Die Tatsache, dass Steiner auf der einen Seite die stille Verinnerlichung und die kommentarlose Performanz von Kunst als die einzige adäquate Form der Interpretation postuliert³⁰⁵, und auf der anderen Seite mit blumigen Metaphern und reichlich Pathos eine religiöse Explikation der unsagbaren Wirkung von Kunst zu liefern versucht, ist ein offenkundiger Widerspruch, da Steiner selbst genau dort besonders viel spricht, wo er konsequenterweise schweigen müsste. Ein

²⁹⁹ Kaiser (2008), S. 202.

³⁰⁰ Vgl. ebd. Dieser Meinung ist auch Nicolas Tredell in Gerald Hammond, Raymond Tallis, und Nicolas Tredell: George Steiner's Real Presences: Three Perspectives. PN Review 71 (1990). Online: http://www.pnreview.co.uk/cgi-bin/scribe?item_id=4778 (Zugriff: 13.12.2016).

³⁰¹ Kaiser (2008), S. 201.

³⁰² Ebd., S. 202.

³⁰³ Vgl. hierzu vor allem Ward (1994), der die verschiedenen Phasen der Heidegger-Rezeption Steiners detailliert analysiert. Ward weist nach, dass Steiner sich bereits Mitte der 1960er mit Heidegger beschäftigte und ab 1975 dessen Ansätze explizit für seine Thesen aufgriff.

³⁰⁴ Vgl. Graham Ward: Review Article – George Steiner's *Real Presences*. Journal of Literature & Theology, Vol. 4, No. 2, (1990), S. 226-238.

³⁰⁵ Steiner (1990), S. 19.

weiterer eklatanter Widerspruch ist der Umstand, dass Steiner die Daseinsberechtigung der Sekundärliteratur in Zweifel zieht, obwohl er selbst seine berufliche Existenz der Publikation genau solcher Texte verdankt. Außerdem kritisiert der Autor innerhalb des akademischen Betriebs die Überproduktion von Forschungsarbeiten und Theorien, obwohl sein Buch und die darin neu eingeführten Theoreme und Termini („Präsenz“, „Unmittelbarkeit“, „Andersheit“ etc.) ebenfalls als der Versuch der Etablierung einer neuen Theorie aufgefasst werden können. Auch die vehemente, elitär anmutende Kritik am Kitsch und Schund der modernen Unterhaltungsindustrie wird konterkariert, indem der Autor selbst angibt, regelmäßig Epiphanien bei Edith Piafs Lied *Non, je ne regrette rien* zu erleben, obwohl der Text dieses französischen Chansons „infantil“, die Melodie „stentorisch“ und die Haltung, die das Lied befördert, „unattraktiv“³⁰⁶ seien. Aufgrund all dieser Widersprüche kommt Ward zu dem Schluss, dass *Von realer Gegenwart* nur oberflächlich mit religiösen Motiven arbeitet und vielmehr von Paradoxien handelt, die dem Wesen der Sprache inhärent sind³⁰⁷. Gemäß dieser Lesart sei auch Steiners ‚Gott‘ nicht als eine reale Entität zu verstehen, sondern vielmehr als ein semantischer Platzhalter für eine unsagbare Prozessualität:

The ‚God‘ Steiner names remains a question, a postulate. Despite the rhetoric of testimony this is not an espousal of orthodox Judaism nor, despite the concluding symbolism, of Christianity. The noun functions grammatically as part of a process, not substantiatively. (Ward 1990: 236)

Folgt man dieser Deutung, dann haben die Widersprüche in *Von realer Gegenwart* Methode. Die *real presences*, die realen Gegenwarten, denen sich das Buch inhaltlich widmet, wären dann auch formal realisiert, indem Steiner selbst auf argumentativer Ebene die Grenzen des sprachlich Darstellbaren aufzeigt. Dieser autoperformativen Aspekt wäre wiederum ganz im Sinne Heideggers, der in nahezu all seinen Texten diesen Widerspruch nicht nur thematisiert, sondern formal auch realisiert.

Ob Steiner diese Widersprüchlichkeiten bewusst oder unbewusst forciert, ist für den Präsenzdiskurs jedoch nur von sekundärer Bedeutung. Entscheidend ist, dass George Steiner nicht trotz, sondern gerade wegen seiner pathetisch-polemischen Sprache und wegen seines ambivalenten Gebrauchs christlicher Glaubenselemente gelungen ist, was er wollte: die Überwindung von Tabus und die Initiierung eines neuen Diskurses innerhalb der Literaturwissenschaft. Denn auch wenn man sich an der Großspurigkeit, an der Theatralik und am mitunter selbstgefälligen Egotismus von Steiners Sprache stößt³⁰⁸, so müssen ihm doch zwei Verdienste angerechnet werden: *erstens*, dass er viele zentrale Be-

³⁰⁶ Ebd., S. 241.

³⁰⁷ Vgl. Ward (1990), S. 227: „It seems to me that *Real Presences* is fundamentally about paradox; the paradox endemic to the performance of language.“

³⁰⁸ So wie Nathan A. Scott Jr.: Steiner on Interpretation. In: Nathan A. Scott Jr. und Ronald A. Sharp. (Hg.) Reading George Steiner. Baltimore: Hopkins University Press 1994,

griffe der Präsenztheorie erstmals prägnant in den Vordergrund gerückt hat, und *zweitens*, dass er durch seinen holistisch-phänomenologischen Ansatz³⁰⁹ und durch seine provokante Verwendung religiöser Motive die Gretchenfrage nach der Rolle der Metaphysik innerhalb der Literaturwissenschaft gestellt hat. In diesem Zusammenhang kann George Steiner – in gegenläufiger Analogie zum Atheisten Friedrich Nietzsche – als der ‚Präsenztheoretiker mit dem Hammer‘ bezeichnet werden, der mit essayistischer Polemik und christlichem Pathos erstmals eine „Wendung des Bezugs“³¹⁰ einleitet und allen nachfolgenden Präsenztheoretikern diskursiv den Weg ebnet, indem er die semiotische Dimension der Dekonstruktion um eine phänomenologische Dimension der Andersheit und der Verantwortung ergänzt.

2.5.5 Unmittelbarkeit

Zu den eindeutigen Versäumnissen von *Real Presences* zählt jedoch der unreflektierte Gebrauch des für die Präsenztheorie so wichtigen Begriffs der ‚Unmittelbarkeit‘ („immediacy“). Bezüglich der Produktion, Rezeption und Performanz von Kunst spricht Steiner immer wieder von einem „Unmittelbaren im Hinblick auf Texte, Kunstwerke und musikalische Kompositionen“³¹¹, doch bereits der mühsame Akt des Lesens scheint einer solchen Annahme zu widersprechen, da jede artistische Wirkung stets medial vermittelt ist³¹². Außerdem zeichnen sich Literatur und literarische Produktion maßgeblich durch explizite und implizite Intertextualität aus, und auch der oft langjährige Prozess des Schreibens, Überarbeitens und mehrfachen Korrigierens von literarischen Texten spricht nicht für eine ‚Unmittelbarkeit‘ des Werks, ebenso wenig wie die oft tage- oder wochenlange Leseerfahrung des Rezipienten, der zudem über ein hochkomplexes kulturelles Wissen verfügen muss, um die Bedeutung der Wörter, Sätze und Passagen eines Texts richtig einordnen zu können³¹³. Aus diesem Grund spricht Tredell auch nicht von einer schlichten Unmittelbarkeit, sondern von *erlebter Unmittelbarkeit* („experienced immediacy“³¹⁴), womit die *Wirkung* von bestimmten Werkelementen auf den Rezipienten gemeint ist:

S. 1-13, hier: S. 11 oder Gerald Hammond (1990), der Steiners Sprache als „grässlich“ („execrably“) bezeichnet.

³⁰⁹ Vgl. Tredell in Hammond (1990).

³¹⁰ Mersch (2010), S. 308: „Alle philosophische Bemühung unserer Untersuchungen diente allein diesem Zweck: Die ‚Wendung des Bezugs‘ zu einer ursprünglichen ‚Ver-Antwortung‘ als unausweichlich auszuweisen.“ Außerdem bezieht sich diese Wendung bei Mersch auch auf einen „Primat von Alterität, der gleichzeitig die Abwendung von Sprache und Diskursivität sowie von Repräsentation und Mediation in der allgemeinsten Bedeutung einschließt“ (S. 122).

³¹¹ Steiner (1990), S. 17.

³¹² Vgl. Kaiser (2008), S. 201.

³¹³ Vgl. Tallis in Hammond (1990).

³¹⁴ Tredell in Hammond (1990).

Steiner himself in effect acknowledges that such ‘experienced immediacy’ is, at least in part, mediated by learning, by philological, historical, social, culture and biographical knowledge, even if this knowledge becomes tacit in the moment of the ‘immediate’ encounter with the art-work: ‘experienced immediacy’ is, to some extent, a construction. To make these objections is not to deny such concepts as ‘experience’ and ‘immediacy’: it is, rather, to situate them – and possibly, thus, to enrich them – within contexts of ideologies and mediations. (Tredell 1990)

Unmittelbarkeit bezeichnet somit präsenztheoretisch vor allem ein psychologisches Phänomen bzw. ein phänomenologisches Theorem, das sich auf die emotionale Wirkung bestimmter artistischer Elemente bezieht, und nicht auf einen objektiven Tatbestand, der sich durch eine Dritte-Person-Perspektive empirisch verifizieren oder falsifizieren ließe. Diese Form der Unmittelbarkeit kann also als ein Aspekt der *Immersion* begriffen werden, als ein Phänomen, das Hans Ulrich Gumbrecht als ein Gefühl der „Versunkenheit in fokussierte Intensität“³¹⁵ beschreibt und Heidegger als *Gelassenheit*. In einem solchen Zustand löst sich phänomenologisch die Differenz zwischen Subjekt und Objekt auf, weshalb der Rezipient (Subjekt) das *Gefühl* hat, im rezipierten Kunstwerk (Objekt) aufzugehen, wodurch der Eindruck einer Unvermitteltheit entsteht. „Unmittelbarkeit“ ist in diesem Sinne also der psychologische *Effekt* einer – oft sehr mühseligen – artistischen *Konstruktion*, weshalb Gumbrecht auch von einer *Produktion* von Präsenz spricht, wie der Untertitel seiner wichtigsten Präsenz-Monografie anzeigt. Christiane Schildknecht und Irina Wutsdorff sprechen in diesem Zusammenhang von einer „Illusion von Unmittelbarkeit“³¹⁶. Steiner versäumt es in *Von realer Gegenwart*, diesen Umstand klarer herauszuarbeiten.

Das zweite große Versäumnis von Steiners Buch besteht schließlich in den fehlenden Beispielanalysen. Zwar werden zahlreiche bedeutende Werke der Musik und der Weltliteratur genannt, die dem Autor zufolge als ‚ernste Kunst‘ einzustufen sind und somit potenziell Epiphanien auslösen könnten, doch eine detaillierte und tiefscrifende Analyse der von Steiner vielgepriesenen semantischen Inkommensurabilität der formalen Ausdrucksmöglichkeiten, so wie sie Jean-Luc Nancy, Martin Seel oder Hans Ulrich Gumbrecht betreiben, bleibt aus. Nichtsdestotrotz können folgende Begriffe und Theoreme als wichtige methodologische Bausteine für eine Präsenzanalyse festgehalten werden:

2.5.6 Zusammenfassung

Theorem	Explikation
Transzendenz	Die Realpräsenz Gottes
Erzählakte	Alternativer Begriff für ‚Theorie‘

³¹⁵ Gumbrecht (2004), S. 124.

³¹⁶ Schildknecht und Wutsdorff (2016), S. 7.

Theorem	Explikation
Definition von Kunst: = Grammatik des Unergründlichen = Grammatik der Überwältigung	Die Maximalisierung der semantischen Inkomensurabilität hinsichtlich der formalen Ausdrucksmöglichkeiten eines Kunstwerks
Cortesia – lexikalische Cortesia – grammatisches Cortesia – semantische Cortesia	Formale und emotionale Ebenen einer Textanalyse
Gegenschöpfung	Kunst als ästhetische Nachahmung des kosmischen Urknalls
Geburt	Bezieht sich auf a) das zur Welt kommen eines Kindes b) den Urknall (<i>creatio ex nihilo</i>) c) die Produktion von Kunst
Tod	Bezieht sich auf a) das Ende des Lebens b) die allgemeine Begrenztheit der Welt c) das Wesen der Kunst
Musik	Bezieht sich auf a) eine spezifische Kunstform b) das Rätsel der <i>conditio humana</i> c) das Unsagbare der Kunst
Verantwortlichkeit	Moralische, geistige und psychologische Beschäftigung mit einem Kunstwerk durch Aufführung und/oder Interpretation
Unmittelbarkeit	Die erlebte Illusion der unvermittelten Wahrnehmung eines Kunstwerks; ein Aspekt der Immersion
Andersheit	Fremdartige und undeterminierbare Elemente bei der Wahrnehmung eines bestimmten Phänomens
Mysterium	Die Frage, warum etwas ist, und nicht vielmehr nichts
Gott	Der christliche Begriff für die unsagbare Performance von Phänomenen

2.6 Jean-Luc Nancy

In seiner mittlerweile über vierzigjährigen Laufbahn hat Jean-Luc Nancy über 50 Monografien und Sammelände sowie eine schier unüberschaubare Anzahl von Artikeln und Essays zu verschiedensten philosophischen und kulturwissenschaftlichen Themen veröffentlicht. Seine Interessen reichen dabei von kanonischen deutschen Philosophen (Kant, Hegel, Nietzsche, Heidegger) über radikale französische Denker (Bataille, Blanchot, Lacan, Derrida) bis hin zu Gegenwartsthemen wie Globalisierung, Film oder Techno-Musik³¹⁷. Nancys Werk wird oftmals dem Poststrukturalismus zugeordnet und nicht wenige verbinden seine Texte mit der dekonstruktivistischen Denkschule Jacques Derridas. Tatsächlich scheint es auf den ersten Blick auch nicht abwegig, Nancys Schriften dem Dunstkreis Derridas zuzuordnen, da beide Philosophen einen engen Kontakt pflegten und die Texte des jeweils anderen sehr schätzten³¹⁸. Bei genauerer Betrachtung ergeben sich jedoch gravierende Unterschiede zwischen beiden Philosophen³¹⁹.

2.6.1 X ist Y

Denn während Derridas Texte vor allem bemüht sind, wichtige Begriffe der abendländischen Philosophie, wie beispielsweise ‚Vernunft‘, ‚Freiheit‘ oder ‚Realität‘ als chronisch instabil und semantisch nicht eindeutig determinierbar offenzulegen, vermeidet Jean-Luc Nancy die sprachliche Aushöhlung solcher Begriffe. Stattdessen greift er an vielen Stellen auf komplexe und mitunter apodiktische Identitätsformeln zurück, wie zum Beispiel ‚Endlichkeit ist Sinn‘, ‚Endlichkeit ist Existenz‘, ‚Denken ist endlich‘, ‚Freiheit ist die Endlichkeit des Sinns‘ usw. Marie-Eve Morin irrt daher nicht, wenn sie die Essenz von Derridas Dekonstruktion auf die griffige Formel ‚X ohne X‘ bringt, während für Nancys Texte eher die Formel ‚X ist Y‘ bzw. ‚X existiert nicht ohne Y‘ gelte³²⁰. Dieses Prinzip bewirkt, dass Nancys Texte auf den ersten Blick affirmativer und etwas zugänglicher erscheinen als die Negationsakrobatik Derridas. Die folgenden Be trachtungen werden jedoch zeigen, dass die für Nancy so typischen Identitätsfiguren keine Komplexitätsreduktionen darstellen, sondern Teil eines philosophi-

³¹⁷ Eine gute Orientierung zum bisherigen Gesamtwerk Nancys bieten vor allem Ian James: *The Fragmentary Demand. An Introduction to the Philosophy of Jean-Luc Nancy*. Stanford: University Press 2006 und Marie-Eve Morin: *Jean-Luc Nancy*. Cambridge: Polity Press 2012.

³¹⁸ Nancy organisierte unter anderem 1980 zusammen mit Philippe Lacoue-Labarthe eine wichtige Konferenz zu Derrida mit dem Titel „Les Fins de l’homme“ („Das Ende des Menschen“). Derrida wiederum war Mitbegutachter von Nancys 1988 veröffentlichter Habilitation *L’expérience de la liberté*. Paris: Galilée 1988.

³¹⁹ Vgl. Morin (2012), S. 3.

³²⁰ Vgl. ebd., S. 3f.

schen Programms sind, das vor allem das Phänomen der Präsenz stärker in den Vordergrund rücken möchte.

Aus literaturwissenschaftlicher und präsenztheoretischer Sicht stellt Jean-Luc Nancys Sammelband *The Birth to Presence* (1993) mit Abstand die umfangreichste und meist rezipierte Publikation zu diesem Thema dar³²¹. Das Buch ist eine Sammlung von insgesamt 21 Aufsätzen oder Vorträgen, die zwischen 1976 und 1990 überwiegend auf Französisch veröffentlicht wurden und die anlässlich dieses Bandes von mehreren Übersetzern ins Englische übertagen wurden. Eine deutsche Übersetzung des Buchs liegt aktuell noch nicht vor. Da die einzelnen Artikel bzw. Kapitel des Bands durch die Präsenzthematik nur lose miteinander verknüpft sind, lassen sich anders als bei George Steiners *Real Presences* keine linearen Argumentationslinien rekonstruieren, weshalb die folgende Darstellung primär versuchen wird, wichtige präsenztheoretische Termini und wiederkehrende Denkfiguren zu identifizieren und diese unter anderem auf Parallelen und Unterschiede zu den Theoremen von George Steiner hin zu prüfen.

2.6.2 Präsenz, Immanenz und Transzendenz

Den Anfang dieser Überlegungen soll zunächst der Präsenzbegriff selbst bilden. ‚Präsenz‘ meint bei Nancy weder die rein faktische Anwesenheit einer Sache oder einer Person noch eine abstrakte Idee hinter den Dingen. Der Begriff verweist vielmehr auf das ephemere *Erscheinen* einer Sache und somit auf ein spezielles Phänomen der Wahrnehmung. Ein solches Erscheinen setzt Nancy – ähnlich wie George Steiner – metaphorisch mit einer Geburt gleich:

But ‚there is‘ is not itself a presence [...] It is there in the mode of being born: to the degree that it occurs, birth effaces itself, *and* brings itself indefinitely back. Birth is this slipping away of presence through which everything comes to presence. This coming is also a ‚going away‘. Presence does not come without effacing the presence that representation would like to designate. (Nancy 1993: 4f.)

Präsenz und Absenz werden bei Nancy als zwei Seiten ein und desselben Phänomens gedacht. Präsenz kann nur aus Absenz heraus entstehen und Absenz kann nur durch Präsenz seine Wirkung entfalten. Präsenz unterliegt somit einem ewigen Wechselspiel von Erscheinungen und Verschwinden. Heideggers Figur eines ‚Streits‘ zwischen Verbergung und Entbergung klingt hier deutlich an. Innerhalb dieses Vexierspiels kommt dem Phänomen der medialen Repräsentation eine besondere Rolle zu, denn wie dem oberen Zitat zu entnehmen ist, wohnt jedem Medium die Absicht inne, Präsenz eindeutig zu bezeichnen

³²¹ So gibt beispielsweise Hans Ulrich Gumbrecht in *Diesseits der Hermeneutik* (2004) auf S. 76 an, dass er vor allem wegen der Idee eines „Kontakt[s] zu den Dingen der Welt außerhalb des Subjekt/Objekt-Paradigmas [...] eine derart ausgeprägte Affinität mit dem Ausgangspunkt von Jean-Luc Nancys Buch *The Birth to Presence* empfinde“.

(„to designate“), um Präsenz so bewahren zu können. Da Präsenz jedoch als eine Geburt und somit als ein ephemeres Phänomen zu verstehen ist, entzieht sich die Präsenz konsequent der Repräsentation: „what is born has no form, nor is it the fundament that is born. ‚To be born‘ is rather to transform, transport, and entrance all determinations“³²². Die Signifikanten, aus denen heraus sich die Geburt der Präsenz vollzieht, werden durch diese Geburt in etwas verwandelt, das sich aller Signifikation entzieht. Aus diesem Grund lehnt es Nancy auch ab, seinen Präsenz- bzw. seinen Geburts-Begriff eindeutig zu definieren, da dies einer Sinnbildung und somit einer eindeutigen Signifikation gleichkäme:

I will not try to make it [= the birth to presence; R.H.] into one more accretion of sense. I will rather leave it, if this is possible, as the lack of ‚sense‘ that it ‚is‘. I will leave it exposed, abandoned. (Nancy 1993: 5)

Nancys Präsenzbegriff ist in vielerlei Hinsicht verwandt mit Derridas Begriff der *différance*. Beide bezeichnen einen Prozess, der sich einer eindeutigen Signifikation entzieht und somit unsagbar wird. Doch während Derrida mit der *différance* vehement das Phänomen der Abwesenheit in den Vordergrund rückt, versucht Nancy mit seiner Geburts-Metapher vor allem das Phänomen der Anwesenheit zu beleuchten. Derridas Absenz und Nancys Präsenz fußen jedoch beide auf einem dritten Begriff, der stets beide Phänomene beinhaltet: das Sein. Die Fundamentalontologie Heideggers bildet in vielerlei Hinsicht das philosophische Fundament sowohl Derridas als auch Nancys und somit gewissermaßen den kleinsten gemeinsamen Nenner beider Philosophen³²³. Wie bereits erwähnt stellt Heideggers Seinsbegriff jedoch nur einen semantischen Platzhalter für eine unsagbare Performanz dar, weshalb auch Nancy angibt, dass seine Geburtsmetapher nicht als eine Verdinglichung zu verstehen sei: „To be born is the name of being, and it is precisely not a name.“³²⁴ Namen und Nomen können Präsenz nicht festhalten, sie schaffen lediglich Absenz.

Wenn aber das Phänomen der Präsenz einer Geburt entspricht, dann müssen Phänomene wie Repräsentation oder Sinnbildung einem Tod gleichkommen. Nancy schreibt daher: „Death is the absolute signified, the sealing off of sense.

³²² Ebd., S. 2.

³²³ Vgl. Morin (2012), S. 21, James (2006), S. 7 und Martta Heikkilä: At the Limits of Presentation. Coming-into-Presence and its Aesthetic Relevance in Jean-Luc Nancy's Philosophy. Frankfurt a.M.: Peter Lang 2008, S. 22. Obwohl Heidegger offenkundig eine wichtige Inspiration für die Philosophie Nancys darstellt, wäre es dennoch übertrieben, Jean-Luc Nancy als einen ‚Heideggerianer‘ zu bezeichnen, da sein affirmativer Umgang mit Phänomen wie Gemeinschaft und Technologie, sowie seine ausführlichen Abhandlungen zu Aspekten wie Materialität und Körperlichkeit ihn von seinem Vorbild deutlich unterscheiden. Vgl. hierzu James (2006), S. 7f., Morin (2012), S. 26f. und Daniele Rugo: Jean-Luc Nancy and the Thinking of Otherness. Philosophy and Powers of Existence. London: Bloomsbury 2013, S. 2.

³²⁴ Nancy (1993), S. 2.

It is the *name*, but ‚to be born‘ is the verb.”³²⁵ Im Kontext dieser Todes-Metapher geht Nancy sogar so weit, jeden Akt der Sinnbildung als ein Todeswerk zu bezeichnen: “It is certainly neither false nor excessive to say that all production of sense – of a sense making sense *in this sense* – is a deathwork.”³²⁶ ‚Tod‘ verweist bei Nancy somit immer auf Repräsentation und Sinnbildung, ‚geboren werden‘ hingegen auf Performanz und Seinsentbergung. Begrifflich ergeben sich somit folgende Oppositionspaare:

Absenz	Präsenz
Tod (= Nomen)	geboren werden (= Verb)
Repräsentation	Performanz
Sinn	Sein

Diese Gegenüberstellung lässt sich bei Nancy um ein weiteres Oppositionspaar erweitern, das den Scheinantagonismus beider Seiten aufzulösen vermag: *Immanenz* und *Transzendenz*. Denn anders als bei George Steiner, der Immanenz als eine leere Weltlichkeit und Transzendenz als eine Manifestation Gottes begreift, versucht Nancy beide Begriffe an den Rand der Identität zu treiben, um sie so zu dekonstruieren:

The region from which presence comes and to which it goes, overflowing itself, ebbing within itself, is where transcendence and immanence would come to be confused in the very impossibility of their confusion. In this place, which is at once without place and in hundred places (312, to be exact), *the transcendent and the immanent would imitate each other*, in an impossible and tenacious imitation. (Nancy 1993: 349)

Indem Immanenz und Transzendenz einander bis zur Unkenntlichkeit nachahmen, erfolgt sowohl eine Mystifizierung der Immanenz als auch eine Säkularisierung der Transzendenz. Die phänomenologische Verschmelzung beider Phänomene kommt in Nancys Ausdruck *heart of things* bzw. *heart of thought* zum Ausdruck: „At the heart of thought, there is *some thing* that defies all appropriation by thought [...] This thing is nothing other than the immanent immobility of the fact *that there are things*.“³²⁷ Das Herzstück des Denkens liegt also im Staunen über das Phänomen der Existenz selbst, das sich in der Ur-Frage der Metaphysik äußert: „All our Ideas [...] rest on a belief in the virtue of the question ‚Why is there something, and not nothing?‘“³²⁸ Das triviale Staunen über die Existenz der Welt bildet also auch für Nancy die Grundlage allen Denkens: „Nothing can be thought [...] without the pondering or the weighing

³²⁵ Ebd., S. 3.

³²⁶ Ebd.

³²⁷ Nancy (1993), S. 169.

³²⁸ Ebd., S. 43.

of this unthinkable thinghood of thought.”³²⁹ Um auf diese „unvorstellbare Ge- genständlichkeit des Denkens“ trotzdem irgendwie referieren zu können, greift Nancy auf den Begriff *des Mystischen* zurück:

‘The delight of presence’ is the mystical formula par excellence. It is even the formula of mysticism in general, that is to say, of the metaphysics present in all mysticism. (Nancy 1993: 5)

Den Vorwurf, auf diese Weise lediglich eine negative Form von Theologie zu betreiben, kontert Nancy mit einer säkularen Lesart des Mystik-Begriffs:

This is not a mysticism of the ineffable, for it contains no secret of a hidden sense, of a Word beyond words. Instead, it is a mysticism of the fragility through which alone is disclosed what you will pardon me for calling, in spite of everything, a truth in human speech. As you see, I don’t reject the word ‚mysticism’ On the contrary, I will place it [...] under the patronage of a mystical teaching, that of Meister Eckhart: ‚Let us pray God to be free and quit of God.’ (Nancy 1993: 274)

„Mystik“ kann somit als eine transzendentale Immanenz bzw. als eine immanente Transzendenz verstanden werden. In seiner 2008 erschienenen *Dekonstruktion des Christentums*³³⁰ stellt Nancy noch einmal klar, dass Begriffe wie ‚Transzendenz‘ oder ‚Metaphysik‘ nicht ausschließlich mit einer Dimension assoziiert werden sollten, die außerhalb unserer Welt liegt, sondern vielmehr mit einem speziellen Wahrnehmungsmodus, der intensive Präsenzerfahrungen ermöglicht³³¹. Wenn Nancy also vom ‚Mystischen‘ oder von ‚Mystizismus‘ spricht, dann geschieht dies ähnlich wie bei Wittgenstein oder Heidegger ganz im Dienste einer *negativen Metaphysik*, die sich nicht in Begriffen wie ‚Transzendenz‘ oder ‚Immanenz‘ erschöpft, sondern vielmehr versucht, einzigartige Präsenzerfahrungen aus einer Ersten-Person-Perspektive heraus phänomenologisch zu beschreiben. Nancys Präsenzbegriff darf daher – anders als George Steiners Präsenzbegriff – keinesfalls mit einer Metaphysik gleichgesetzt werden, die sich auf eine außerweltliche Dimension bezieht³³². Er verweist stattdessen auf eine Transformation der Wahrnehmung, die aus immanenten Phänomenen wie Repräsentation und Sinn Phänomene wie Performanz und Sein gebiert, die zwar transzendent *anmuten* und mit einer gewissen Mystik einhergehen, die Sphäre des Diesseitigen jedoch nie verlassen. *Präsenz ist für Nancy also die phänomenologische Verschmelzung von Immanenz und Transzendenz zu einer säkularen Mystik.*

³²⁹ Ebd., S. 170.

³³⁰ Jean-Luc Nancy: Dekonstruktion des Christentums. Übers. von Esther von der Osten. Berlin: Diaphanes 2008.

³³¹ Vgl. Morin (2012), S. 69f.

³³² Dies betont auch Christopher Watkin: Phenomenology or Deconstruction? The Question of Ontology in Maurice Merleau-Ponty, Paul Ricoeur and Jean-Luc Nancy. Edinburgh: University Press 2009, S. 144: “presence is not the presence in the world of the other-worldly, the sacred or divine [...] presence is the act by which the thing is put forward [...] presence is fluid and context-sensitive.”

2.6.3 Identität und Passivität

Um zu verstehen, wie der spezielle Wahrnehmungsmodus beschaffen ist, der mit derartigen Präsenzerlebnissen einhergeht, ist eine tiefergehende Betrachtung von Nancys Identitätsbegriff notwendig. Laut Nancy verhält sich das Subjekt auf dreierlei Arten zum Phänomen der Differenz: Das Subjekt *erschafft* („makes“) Differenz, es *widerersetzt sich* („opposes“) der Differenz und es nimmt die Differenz in sich auf („assumes“, „resorbs“)³³³. Diese Prozesse beziehen sich auf die Subjekt-Objekt-Spaltung, mithilfe derer sich ein Individuum selbst reflektieren kann. Das Subjekt spaltet sich in Subjekt und Objekt auf, widerersetzt sich bestimmten Elementen des Objekts und bringt so das Objekt wieder zur Einheit mit dem Subjekt. Bevor ein Individuum eine solche Spaltung aber vollziehen kann, muss es zuvor bereits eine Form der Einheit, eine Form der Identität besessen haben, die sich aufspalten und später wieder zusammenfügen lässt. Nancy fasst diesen komplexen Prozess wie folgt zusammen: „only a self already one and the same can later relate itself to itself. One cannot posit A = A unless A is identical to itself in the first place“³³⁴.

Was hier beschrieben wird, ist nichts Geringeres als Heideggers Prinzip des *Unter-Schieds* (IuD: 71), dem zufolge jede Seinsentbergung auf eine zu verwindende Subjekt-Objekt-Differenz angewiesen ist. So ist beispielsweise der Satz ‚Seiendes ist Sein‘ nur aufgrund der ontisch-ontologischen Differenz zwischen Sein und Seiendem möglich. Aus diesem Grund identifiziert Nancy das Wesen des menschlichen Subjekts auch nicht mit dem Wort ‚Subjekt‘ oder mit dem Buchstaben ‚A‘ rechts oder links in der Identitätsgleichung ‚A = A‘, sondern mit dem *ist* dieser Gleichung, also mit ihrer *Performanz*:

The subject contains its difference from itself. The subject not only has this difference, it *is* this difference. If the subject did not differ from itself, it would not be what it is: a subject relating itself to itself. (Nancy 1993: 11)

Nancy definiert das menschliche Subjekt also über die Performanz der Denkfigur ‚A = A‘. Dieses Subjektverständnis entspricht mit Heidegger gesprochen der Seinsart des *Verfallens* und der *uneigentlichen Metaphysik* des Subjekt-Objekt-Denkens.

Um auf den originären Zustand des Individuums vor seiner identitären Aufspaltung in Subjekt und Objekt zu verweisen, führt Nancy die Differenz zwischen ‚Seele‘ bzw. ‚natürliche Geist‘ („soul or natural spirit“) und ‚Bewusstsein‘ („consciousness“) ein³³⁵. Während das Bewusstsein sich durch die Aufspaltung der eigenen Identität in Subjekt und Objekt konstituiere, zeige sich das Wesen der Seele eher in Suspensionszuständen wie beispielsweise dem Schlaf.

³³³ Ebd., S. 9f.

³³⁴ Ebd., S. 11.

³³⁵ Ebd., S. 15.

Dieser stellt für Nancy „die universale Essenz der Subjektivität“ dar³³⁶, weshalb der Schlafzustand ihm als ein Gegenentwurf zum cartesianischen Cogito dient: „ego patior, ego existo, or ,I sleep, I exist“³³⁷. Während der Wachzustand des Bewusstseins sich in der Gleichung ‚A = A‘ ausdrücken lässt, entspricht dem Schlafzustand schlicht der gleichungslose Buchstabe ‚A‘, der das Vorher und Nachher der Subjekt-Objekt-Spaltung repräsentiert.

Aus präsenztheoretischer Sicht kann jedoch argumentiert werden, dass intensive Kunstrezeptionen und daraus resultierende Präsenzerlebnisse das Potenzial besitzen, auch im Wachzustand die Subjekt-Objekt-Spaltung des Bewusstseins in einen ‚natürlichen Geist‘ zu überführen. Wachräume dieser Art entsprechen Heideggers Ausführungen zum *Augenblick* und zur *eigentlichen Metaphysik*. Nancy trägt diesem Phänomen mit seinem Begriff der *Passivität* Rechnung, der einen Zustand beschreibt, der über das Phänomen des Subjekts hinausgeht:

The state of passivity has the remarkable character of no longer being, or of barely, marginally being a state of the subject. [...] In this state, the diseased subject is ‚selfless‘: which is as much as to say that there is no subject, that this state is not *its own*. (Nancy 1993: 21f.)

Nancy versucht diese Auflösung der Subjekt-Objekt-Trennung präziser zu erläutern, indem er zwischen *Identität* und *Individualität* unterscheidet:

Passivity is not the state of an individuality constituted as identity. Passivity is an individuality without identity, which is not the same to itself and cannot relate itself to itself. [...] One can hardly say that the child is a passive individuality: rather, it is individualized passivity, numerically detached as a distinct unity. (Nancy 1993: 27)

Gemäß dieser Beschreibung ließen sich auch Präsenzerlebnisse als eine „individualisierte Passivität“ bzw. als eine „Individualität ohne Identität“ begreifen. Ein solcher Zustand erfordere jedoch eine gewisse „Aufgabe“ („abandonment“) des Willens, was paradoxe Weise wiederum selbst einen Willensakt darstellt:

all our spiritual exercises must be rid of the will, must disengage from ‚exercise‘ and ‚spirit‘. We would finally have to let ourselves be abandoned. At the end of words, that is what ‚thinking‘ would mean. (Nancy 1993: 43)

Passivität vollzieht sich also nicht gänzlich von selbst; man muss sie (aktiv) geschehen lassen („to let ourselves be abandoned“). Diese paradoxe Denkfigur erinnert stark an Heideggers *Gelassenheit*, die sich vor allem durch einen Willen zum Nicht-Wollen auszeichnet (Gel: 38). Bezogen auf das Phänomen der Kunstrezeption ließe sich sagen, dass der empirische Rezipient und sein individuelles Bewusstsein auch während eines Präsenzerlebnisses bestehen bleiben, der spezifische Wahrnehmungsmodus der Intentionalität, der konstitutiv für die Tren-

³³⁶ Ebd., S. 17.

³³⁷ Ebd., S. 18.

nung zwischen Subjekt und Objekt und somit für die eigene Identität ist, jedoch kurzzeitig deaktiviert bzw. transformiert wird.

Nancy spricht allerdings auch davon, dass die Passivität sich in einer abstrakten, immateriellen „Gegendlichkeit“ („areality“³³⁸) entfaltet, die aber keinesfalls als ein Ort im buchstäblichen Sinne verstanden werden darf:

It [= areality; R.H.] is its tracing, beginning from here. The here has no place: at every moment it is here and there, here and now, for here *is* now. (Nancy 1993: 47)

Dieses Konzept korreliert mit Heideggers *Gegnet* (Gel: 47), zumal Nancy angibt, dass von dieser immateriellen, nicht zu lokalisierenden Gegendlichkeit ein Ruf („ecceity“) ausgeht, der das Individuum zur Passivität auffordert, was sehr an Heideggers „Ruf der Sorge“ (SuZ: 273) gemahnt:

One abandons to a law, which is to say, always to a voice. [...] Ontology is thus a phonology. But here the voice is no longer an acoustic medium or the articulation of a discourse. The voice constitutes the law, to the extent that it orders [...] What this voice utters, however, perhaps can no longer be described as the command of an action [...] Perhaps this order says, in some strange way, *ecce homo* (Nancy 1993: 45f.)

Interessant ist, dass sowohl Heidegger als auch Nancy nicht umhinkönnen, ihrer Gelassenheit bzw. ihrer Passivität mit der Gegnet bzw. mit der Gegendlichkeit ein weiteres Substantiv an die Seite zu stellen, das aktivische Eigenschaften („this voice utters“) besitzt. Auch in Bezug auf den vordifferenziellen Zustand der Passivität scheint also sprachlich kein Weg an einer grammatischen Subjekt-Objekt-Trennung vorbeizuführen, auch wenn die semantischen Rollen vertauscht werden: Der aktive Mensch (Subjekt) wird passiv und der passive Ort (Objekt) wird aktiv. Übertragen auf den Rezipienten eines Kunstwerks bedeutet dies, dass der Rezipient (Subjekt; aktiv) das rezipierte Kunstwerk (Objekt; passiv) erst mit aktivischen Eigenschaften ausstatten muss, um selbst passiv werden und so in das Kunstwerk ‚eintauchen‘, mit ihm eins werden zu können. Die Immersion, die phänomenologische Verschmelzung mit einer Alterität ist also immer auf eine anfängliche Differenz („X = Y“ oder „A = A“) angewiesen, bevor es zur erlebten Einheit kommen kann („A‘“). Dieses Prinzip gilt für nahezu alle Theoreme Nancys: Passivität = Gegendlichkeit, Immanenz = Transzendenz, Geburt = Tod, Präsenz = Absenz, usw. All diese Figuren sind Manifestationen des Unter-Schieds, der stets auf die (sprachliche) Differenz der Identität angewiesen ist, um die (erlebte) Identität der Differenz performativ zeigen zu können.

Nancys Identitätsfiguren („X ist Y“) bzw. seine identitären Begründungsverhältnisse („X existiert nicht ohne Y“) bewirken also zweierlei: Zum einen dekonstruieren sich in solchen Konstellationen die jeweiligen Begriffe gegenseitig, zum

³³⁸ Nancy (1993), S. 47.

anderen wird aber auch ein Verschmelzen der jeweiligen Begriffe suggeriert, wodurch das Erscheinen, *die Geburt* von etwas Neuem evoziert wird und somit der Eindruck einer gewissen *Präsenz* entsteht. In diesem Doppeleffekt liegt der große Unterschied zur Philosophie Jacques Derridas, der im Rahmen seiner dekonstruktivistischen Argumentationen vor allem bestrebt ist, zentrale Begriffe der abendländischen Ideengeschichte nach dem Schema ‚X ohne X‘ semantisch auszuöhnen, um sie so als transzendentale Signifikate ohne reale Entsprechung zu entlarven³³⁹. Diese Art der Dekonstruktion suggeriert das Verschwinden, *den Tod* alter Vorstellungen, und evoziert somit stets eine gewisse *Absenz*. Die Unterschiede zwischen Derrida und Nancy werden noch wesentlich frappanter, wenn man sich zwei Begriffen aus *The Birth to Presence* zuwendet, die eine Brücke zwischen dem Sagbaren und dem Unsagbaren zu schlagen versuchen: Die Exscription („exscription“³⁴⁰) und die Berühring („touch“³⁴¹).

2.6.4 Exscription und Berühring

Exscription stellt sprachlich zunächst einen Gegenbegriff zur Inscription dar. Während letzterer Begriff mit dem Wort ‚Inscription‘ zu übersetzen ist, müsste Nancys Wortschöpfung sinngemäß mit ‚Ausschrift‘ übersetzt werden. Der Terminus suggeriert also ein bestimmtes Heraustreten bzw. Herausstehen der Schrift aus sich selbst, eine Art *Ek-stasis*, wie folgendes Zitat darlegt:

To write, to read, is to be exposed, to expose oneself, to this not-having (to this non-knowledge) and thus to ‚exscription‘. The exscribed is exscribed from the very first word, not as an ‚inexpressible‘ or as an ‚uninscribable‘ but, on the contrary, as writing’s opening, within itself *to itself*, to its own inscription as the infinite discharge of meaning – in all the senses in which we must understand the expression. Writing, reading, I excribe the ‚thing itself‘ – ‚existence‘, the ‚real‘ – which is only when it *is* exscribed, and whose *being* alone is what is at stake in inscription. By inscribing signification, we exscribe the presence of what withdraws from all signification, being itself (life, passion, matter ...). The being of existence is not unpresentable: it presents itself exscribed. (Nancy 1993: 338f.)

Das Exscribierte der Exscription ist „das Sein der Existenz“, der „unendliche Ausfluss von Bedeutung“, das Dass der Welt und des Sinns selbst, die Nancy als „das Ding an sich“ oder als „das Reale“ bezeichnet. Die Exscription erwächst dabei aus der Inscription, die mediale Repräsentation bildet stets den Ausgangspunkt „der Präsenz von dem, was sich jeglicher Signifikation entzieht“. Eine solche Exscription „präsentiert“ das Sein der Existenz, sie kann dieses Sein jedoch nicht in einer bestimmten Form repräsentieren, da es sich bei der Exscription nicht um ein verdinglichtes, sondern um ein performatives Phänomen handelt:

³³⁹ Ebd., S. 3.

³⁴⁰ Nancy (1993), S. 338.

³⁴¹ Ebd., S. 206.

This could still be the question of a generalized performativity of language: every statement would be performative of language: every statement would be performative but, in return, every thing would be exscription of statement. Exscription would be the performative [*performance*] of the performative [*performative*] itself. (Nancy 1993: 176)

‘Exscriptpion’ bezieht sich also auf die performativen Eigenschaften des Mediums Schrift während seiner Performance. Diese Definition rückt Nancys Begriff sehr in die Nähe von Wittgensteins Begriff des *Zeigens*, der ebenfalls auf die unsagbaren performativen Aspekte der Sprache verweist³⁴². Wittgenstein schreibt im *Tractatus* zudem, dass *das Mystische*, also die Tatsache, *dass* die Welt ist, sich lediglich in ihren mannigfachen Performanzen *zeigt*³⁴³. Auch Nancys Exscription trägt vor allem dem Staunen darüber Rechnung, dass so ein komplexes und polyvalentes Phänomen wie Schrift überhaupt existiert. Daher gilt: “The *exscription* of a text is the existence of its inscription”³⁴⁴. Nancys Exscription verweist also auf keine transzendenten Phänomene, im Grunde verweist sie nicht einmal auf außertextuelle Phänomene, sondern schlicht und ergreifend auf das Dass des Texts selbst. Ein solches Staunen über die Existenz von Sprache und Schrift mutet immanent und transzendent zugleich an: Es mutet immanent an, da auf keine außerweltliche Dimension rekurriert wird, und es mutet transzendent an, weil jeder Verweis auf das Mysterium der Existenz den Menschen zwangsläufig auf seine eigene ontologische und epistemologische Begrenztheit verweist und ein Gefühl unsagbarer Überwältigung auslösen kann, das die Sphäre der reinen Immanenz zu übersteigen scheint. Während ‚Passivität‘ ein Begriff war, der sich vor allem auf die psychologischen Aspekte einer phänomenologischen Grenzerfahrung bezieht, versucht der Terminus ‚Exscription‘ darauf zu verweisen, dass dem Medium Schrift stets die Eigenschaft innewohnt, seine eigene Begrenztheit und somit das Wunder seiner eigenen Existenz anzuseigen.

Dieses Potenzial zum Verweis auf die Tatsache seiner eigenen Existenz stellt für Nancy wie bereits erwähnt „das Herz der Dinge“³⁴⁵ dar. Diese Metapher deutet bereits an, dass Nancy im Vergleich zu Derrida eine Dimension in seine Überlegungen miteinzubeziehen versucht, die laut Derrida mittels Sprache gar nicht eingeholt werden kann, nämlich *die Sensualität des menschlichen Körpers*³⁴⁶. In *The Birth to Presence* ist es vor allem das Kapitel ‚Corpus‘, das sich intensiv mit

³⁴² Vgl. TLP 3.262: „Was in den Zeichen nicht zum Ausdruck kommt, das zeigt ihre Anwendung. Was die Zeichen verschlucken, das spricht die Anwendung aus.“

³⁴³ Vgl. TLP 6.44: „Nicht wie die Welt ist, ist das Mystische, sondern *dass* sie ist.“ und TLP 6.522: „Es gibt allerdings Unaussprechliches. Dies *zeigt* sich, es ist das Mystische.“

³⁴⁴ Nancy (1993), S. 107.

³⁴⁵ Nancy (1993), S. 339: „The heart of things: that is what we exscribe.“

³⁴⁶ Helmut Plessner unterscheidet im Rahmen seiner philosophischen Anthropologie zwischen einem ‚Körper‘, den man ‚hat‘ und zu dem man sich distanziert und mitunter auch antagonistisch verhalten kann, und einem ‚Leib‘, der man selbst ‚ist‘ und den man stillschweigend mit dem eigenen Subjekt gleichsetzt. Vgl. hierzu Helmuth Plessner: Lachen und Weinen. Eine Untersuchung der Grenzen menschlichen Verhaltens [1941]. In: Ders. (Hg.) Philosophische Anthropologie. Frankfurt a.M.: S. Fischer 1970, S. 11-171,

den Implikationen des Körpers für die Rezeption von Kunst auseinandersetzt. Dabei kritisiert Nancy zunächst, dass der menschliche Körper in der abendländischen Philosophie vor allem als ein Behältnis für die Seele oder als ein Träger abstrakter Gedanken begriffen werde³⁴⁷. Die Kunst hingegen habe es schon immer verstanden, sensuelle Reaktionen sowohl zu thematisieren als auch zu produzieren, wie folgenden Zitat etwas überspitzt zum Ausdruck bringt:

In a sense, one is tempted to say that if there has never been any body in philosophy – other than the signifier and the signified – in literature, on the contrary, there is nothing but bodies. (Nancy 1993: 193)

Laut Nancy kann ein literarischer Text auf drei verschiedene Arten einen Bezug zum Phänomen des Körpers herstellen³⁴⁸: *Erstens* kann er bestimmte körperliche Aspekte durch sprachliche Mittel imitieren, *zweitens* kann er die Körper seiner Figuren als Verkörperungen philosophischer, sozialer oder historischer Phänomene instrumentalisieren, und *drittens* kann er sich durch seine Materialität selbst als ein Körper inszenieren. Diese drei Aspekte werden auch eine wichtige Rolle für die drei Beispieldiskussionen im zweiten Teil dieser Arbeit spielen.

Aufgrund der vielfältigen Implikationen des Körpers in der Literatur geht Nancy sogar soweit, den Körper als den ‚totalen Signifikant‘ zu bezeichnen: „*Body* is the total signifier, for everything has a body, or everything is a body [...] and body is the last signifier“³⁴⁹. Der schwindende Einfluss der christlichen Lehre vom menschlichen Körper als Abbild Gottes habe jedoch ein spirituelles Vakuum in der abendländischen Kultur geschaffen, das sich in Form einer Sehnsucht nach körperlichen Darstellungen und körperlichen Erfahrungen fernab von Signifikation und Sinnbildung zeige:

Bodies call again for their creation. [...] No longer bodies that make sense, not the kind of creation that blows into them the spiritual life of the sign. But birth, the separation and sharing of bodies [...] This is indeed what writing is: the body of a sense that will never tell the signification of bodies, nor ever reduce the body to its sign. (Nancy 1993: 197)

Aus dieser Sehnsucht heraus plädiert Nancy für ein Literaturverständnis, das literarisches Lesen nicht als bloßes Entziffern von Sinnstrukturen begreift, son-

hier: S. 43: „Ein Mensch *ist* immer zugleich Leib [...] und *hat* diesen Leib als diesen Körper“. Da Nancy jedoch nicht auf diese Unterscheidung eingeht und zudem mehrfach das lateinische Wort ‚corpus‘ gebraucht, wird im Folgenden nur vom ‚Körper‘ die Rede sein. Dies geschieht zum einen, weil dieser Begriff etymologisch auf das lateinische Wort *corpus* zurückgeht, und zum anderen, weil das Wort ‚Körper‘ im alltäglichen Sprachgebrauch schon seit langem wesentlich verbreiterter ist als das Wort ‚Leib‘. Der Terminus ‚Körper‘ kann bei Nancy je nach Kontext auf beide Aspekte Plessners verweisen: den objektiven Körper und den subjektiven Leib. Diese zwei unterschiedlichen Wahrnehmungsmodi werden im Verlauf dieser Arbeit noch mehrfach thematisiert werden.

³⁴⁷ Nancy (1993), S. 192f.

³⁴⁸ Ebd., S. 193.

³⁴⁹ Ebd.

dern als ein ‚berühren‘ und ‚berührt werden‘: „one has to understand reading as something other than decipherment. Rather as touching, as being touched. Writing, reading: matters of tact“³⁵⁰. George Steiners ‚Herzenstakt‘ („tact of heart“)³⁵¹ klingt also auch bei Nancy an, allerdings speist sich bei ihm die überwältigende Wirkung bestimmter literarischer Texte nicht aus einer Realpräsenz Gottes, sondern aus der schier unendlichen Vielfalt und Kombinierbarkeit der menschlichen Sinne. Martta Heikkilä bezeichnet in diesem Zusammenhang Nancys Kunstverständnis als eine „gelebte Einheit der Sinne“³⁵², die sich aus einem heterogenen, schier endlosen Register von Sinneseindrücken zusammensetzt. Heikkilä verweist diesbezüglich zurecht auf eine gewisse Nähe zwischen Nancys Körperdenken und Heideggers Begriff der Stimmung³⁵³, der auf eine Gleichursprünglichkeit von Rede, Verstehen und Befindlichkeit fußt und somit eine gewisse Gleichrangigkeit von Körper und Geist impliziert³⁵⁴. Ähnlich wie Heideggers Stimmungsbegriff ist auch Nancys Körperbegriff vor allem um eine Überwindung des cartesianischen Körper-Geist-Dualismus bemüht³⁵⁵:

The body is senseless. [...] it enjoys nothing but ‚itself? It *rejoices* in itself. [...] This joy is its birth, its coming into presence, outside of sense, in the place of sense, taking the place of sense, and making a place for sense. [...] This does not mean that the body comes before sense, as its obscure prehistory or as its pre-ontological attestation. No, it gives sense a place, absolutely. Coming neither before nor after, the sense of the body is given as the place of sense, as its circumscription and its exscription, as its end and its birth, its limit and its outcome, its aim and its obstacle, its being and its abyss. One could say, the *finitude* of sense. (Nancy 1993: 203f.)

Nancy postuliert hier keine evolutionäre oder kausale Vorrangigkeit des Körpers, sondern betont vielmehr die limitierende Wirkung des Körpers auf das Phänomen des Sinns, das hier metonymisch für die Gesamtheit des menschlichen Geistes steht. Die Endlichkeit des menschlichen Körpers wird mit der Endlichkeit der individuellen Sinnbildung gleichgesetzt. Nancy folgt hier ganz Heideggers Thanatologie in *Sein und Zeit*, der zufolge das Dasein im Wesentlichen

³⁵⁰ Ebd., S. 198.

³⁵¹ Steiner (1989), S. 149.

³⁵² Heikkilä (2008), S. 161.

³⁵³ Ebd., S. 164.

³⁵⁴ Es sollte jedoch erwähnt werden, dass Nancy in seinen Schriften dem Phänomen des Körpers weitaus mehr Platz gewidmet hat als Heidegger in seinen Schriften. Vgl. hierzu u.a. Rugo (2013), S. 2: “Nancy starts precisely from a question Heidegger has left unanswered, that of the body, in order to articulate finite existence at the crossing of materiality and thought.” Auch Zahavi (2007), S. 65, kritisiert die Tatsache, dass Heidegger zwar den Tod zum wichtigsten Glied seiner Fundamentalontologie in *Sein und Zeit* macht, dabei jedoch nicht ausführlicher auf die Implikationen des menschlichen Körpers eingehet: „Gerade vor diesem Hintergrund erscheint Heideggers fehlende Erörterung der Leiblichkeit des Daseins problematisch. Nicht allein seine Raumanalyse gerät auf diese Weise ziemlich trocken und steril [...], sondern auch eine ganze Reihe anderer Analysen bleiben formalistisch und unanschaulich.“

³⁵⁵ Vgl. Morin (2012), S. 124.

chen durch die je eigene Todes-Sorge bestimmt ist (SuZ: 234). Nancy erklärt daher den Körper zum Absolutum des Sinns: „the body is the *absolute* of sense. The absolute is what is detached, what is placed or set apart“³⁵⁶. Die Berührung von Körpern, in welchem Kontext auch immer, stelle daher stets eine gewisse ontologische Grenzerfahrung dar, da jede Berührung einer Berührung der Endlichkeit von Sinn gleichkommt: “To touch is to be at the limit, touching as being at the limit – and this is indeed *being* itself, absolute being”³⁵⁷.

Nancy bleibt also auch bezüglich des Dualismus von Körper und Geist seinem janusköpfigen Prinzip treu: Zum einen wird durch die forcierte Identität von Sinn und Substanz eine Dekonstruktion beider Begriffe betrieben, zum anderen wird durch die phänomenologische Verschmelzung beider Phänomene eine Präsenz exscribiert, die auf die Grenze des sprachlich Darstellbaren und damit auf das ‚Wunder‘ der Existenz selbst verweist. Dieser Sachverhalt wird in folgendem Diktum noch einmal pointiert ausgedrückt:

If there is something rather than nothing, it is because there is this limit made body, these bodies made limit, and exposed by their limits. (Nancy 1993: 2006)

Vor dem Hintergrund dieses Körperverständnisses muss auch Nancys Exscription als ein körperliches Phänomen verstanden werden, denn *erstens* wohnt jedem literarischen Text die Fähigkeit inne, auf seinen eigenen Text-Körper und auf seine damit einhergehende Endlichkeit zu verweisen, und *zweitens* besitzt jeder literarische Text das Potenzial, intensive Präsenzerlebnisse zu erzeugen, die auf den Körper des Rezipienten einwirken. Beide Aspekte gehen fließend ineinander über, wenn das Ende eines Texts den Rezipienten auf seine eigene Endlichkeit verweist, weshalb unter anderem auch George Steiner der Ansicht ist, dass „in ihrer letztlichen Struktur“ alle Erzählungen „Generalproben für den Tod“³⁵⁸ darstellen. Die Exscription der Sprache und die Berührungen zwischen Textkörper und Leserkörper stellen somit Phänomene dar, die sich zwar nicht mittels Signifikation verdinglichen lassen, die sich jedoch in ihrem Vollzug, in ihrer Performanz zeigen und die so einen *realen* sensuellen Effekt auf den Rezipienten ausüben können³⁵⁹. Die affirmative und ausführliche Thematisierung dieser Dimension von Schrift und Literatur ist es, die *The Birth to Presence* zu wesentlich mehr macht als zu einem klassischen Text der Dekonstruktion.

³⁵⁶ Nancy (1993), S. 204.

³⁵⁷ Ebd., S. 206.

³⁵⁸ Steiner (1990), S. 187f.

³⁵⁹ James (2006), S. 229, begreift Nancys Ausführungen zur Exscription und zum Körper sogar als eine spezielle Form des *Realismus*: „art, for Nancy, is an exposure of truth, a touching of the ‚real‘ of a world, beyond or in excess of any mediation through signifying systems or discourses. [...] Art exposes or touches a fragment of world. This thinking of art is realist, then, but only insofar as art touches, only insofar as it is an ‚eternally intact touch of being‘ in which a fragment of the world is exposed.“

Allerdings begeht auch Nancy – ähnlich wie George Steiner – den Fehler, im Laufe seiner Ausführungen den Begriff der Unmittelbarkeit zu verunklaren. Christopher Watkin behauptet zwar, dass einer der wichtigsten Aspekte von Nancys Präsenzbegriff die konsequente Entkopplung von Präsenz und Unmittelbarkeit sei³⁶⁰, doch viele Passagen in *The Birth to Presence* lassen eine solche Entkopplung nicht wirklich erkennen. So spricht Nancy bezüglich des *heart of things*, also bezüglich des Staunens darüber, das überhaupt etwas ist und nicht vielmehr nichts, von einer gewissen Unvermitteltheit. Die Denkfigur und die Metapher, auf die er zur Erläuterung dieser Unvermitteltheit zurückgreift, wirken jedoch äußerst widersprüchlich:

Not immediate, this immediacy, and yet without mediation. A punctual, naked, impulsive conflagration of being. An imploding explosion of being-there. (Nancy 1993: 170)

Was man sich unter einer ‚nicht unmittelbaren Unmittelbarkeit ohne Vermittlung‘ vorzustellen hat, bleibt ebenso unklar wie das Bild einer ‚implodierenden Explosion‘. Es scheint, als würde Nancy hier bewusst in unsinnigen bzw. sinnlosen Bildern sprechen, um so die Dritte-Person-Perspektive und die Erste-Person-Perspektive, die Ebenen der objektiven und der subjektiven Betrachtung, bis zur Unkenntlichkeit miteinander zu vermengen. Für diese These sprechen noch einige andere Passagen. So spricht Nancy bezüglich seines *heart of things* auch von einer „immanence without immediacy“³⁶¹, erklärt andererseits das Phänomen des Schlafs aber zu einer „immediacy“, in der das Ich „„pure“ affection“³⁶² sein könnte, obwohl Nancy eigentlich wissen müsste, dass auch den im Schlaf erinnerten und neu produzierten Gedanken und Gefühlen stets die mediale Vermittlung des Körpers und seiner fünf Sinne vorausgeht. Das komplexe Verhältniss von Körper und Geist betrachtet Nancy jedoch nicht als einen Vorgang der medialen Vermittlung, sondern als eine „double immediacy“ bzw. eine „double ‚immediation‘“³⁶³, wobei er letzteres Wort selbst in Anführungsstriche setzt.

Diese Beispiele zeugen von einem unklaren bzw. polyvalenten Gebrauch von Begriffen wie ‚Unmittelbarkeit‘ oder ‚Mediation‘. Dieser Umstand scheint ähnlich wie bei Steiner einer inkonsistenten – oder bewusst vermiedenen – Trennung zwischen Dritter-Person- und Erster-Person-Perspektive geschuldet zu sein. Denn *realiter* ist Präsenz ohne Mediation nicht möglich, *phänomenologisch* betrachtet kann für das wahrnehmende Subjekt während einer Immersion jedoch durchaus ein Gefühl von Unmittelbarkeit entstehen. Bei einer solchen

³⁶⁰ Vgl. Watkin (2009), S. 145: „One crucial move that Nancy makes in refiguring presence is to break the equation of presence and immediacy, which he does by understanding presence as *techne*. [...] Presence is irreducibly technical and *techne* itself is irreducibly plural.“

³⁶¹ Nancy (1993), S. 182.

³⁶² Ebd., S. 18.

³⁶³ Ebd., S. 297.

,Unmittelbarkeit‘ handelt es sich jedoch nicht um so etwas wie eine ‚reale‘ Unmittelbarkeit, sondern um eine *erlebte Unmittelbarkeit* und somit um das psychologische Phänomen eines außergewöhnlichen Wahrnehmungsmodus.

2.6.5 Philosophie und Literatur

Wie bereits mehrfach erwähnt, können ein Nomen, ein Satz oder eine Abhandlung die Performanz von Sprache und das damit verbundene sensuelle Erleben dieser Performanz nicht abbilden. Nancy verweist jedoch darauf, dass literarische Texte mittels Exscription ihre eigene mediale und ontologische Begrenztheit ‚berühren‘ können. Ausgehend davon versucht *The Birth to Presence* artistisches Schreiben als eine Grenzerfahrung zu definieren, die mit dem Begriff *Poesie* bezeichnet wird. Dieser Terminus meint allerdings nicht nur die gattungsspezifischen Eigenschaften lyrischer Texte, sondern ganz allgemein

the limit of ‚literature‘ of ‚writing‘ where nothing is written but the coming of presence, a coming that can never be written or presented in any way. The edge on which writing writes only its own limit. (Nancy 1993: ix f.)

Ausgehend von dieser Definition vollziehen auch einige von Nancys Texten eine sprachliche Grandwanderung zwischen Philosophie und Literatur. Aus diesem Grund ist auch die erste Hälfte von *The Birth to Presence* mit ‚Existence‘ überschrieben, wohingegen der zweite, eher ‚praktische‘ Teil des Bands den Titel ‚Poetry‘ trägt. Die zweite Hälfte des Buchs handelt nämlich nicht nur von literarischen Phänomenen, sondern operiert zum Teil selbst mit literarischen Formen. Der Artikel ‚Vox Clamans in Deserto‘, der sich thematisch der Singularität der Stimme widmet, ist zum Beispiel als platonischer Dialog konzipiert, der Artikel ‚Hyperion’s Joy‘, der sich mit dem Motiv der Einheit bei Hölderlin beschäftigt, trägt die Form eines Briefwechsels zwischen zwei fiktiven Figuren und der Artikel ‚Noli me Frangere‘, der sich mit der Textform des romantischen Fragments auseinandersetzt, ist selbst in Fragmentform verfasst. Des Weiteren tragen Metaphern, Vergleiche, Assonanzen und viele weitere Stilmittel dazu bei, dass sich Nancys Texte über die Kunst an der Grenze zur Kunst selbst bewegen, was dem exakten Verständnis gewisser Passagen mitunter abträglich ist, dafür jedoch genau das erzeugt, was Nancy zu vermitteln versucht: eine Exscriptio, eine textuelle Berührung. Morin schreibt hierzu:

Nancy’s writings ‚on‘ art and ‚on‘ the body are not theoretical discourses about the body or about art, discourses that would turn them into concepts or ideas. Rather, these writings attempt to touch the body’s materiality, and hence to touch the element that interrupts discourse itself. The driving question behind these writings is: how to make the incorporeal side of discourse touch the materiality of a given body [...] That’s why these texts are often obscure and difficult to read. (Morin 2012: 125)

Nancys Hybridisierungen von Philosophie und Literatur versuchen durch den Vollzug der artistischen Form das zu zeigen, was die Philosophie nicht zu sagen vermag, nämlich dass Dass der literarischen Sprache selbst, oder um es mit George Steiner zu sagen, das Phänomen der *Maximalisierung semantischer Inkommensurabilität hinsichtlich der formalen Ausdrucksmöglichkeiten*³⁶⁴.

Nancys literarische Berührungsversuche beschränken sich jedoch nicht nur auf formale Nachbildungen dieser Art. Denn anders als George Steiner, der in *Real Presences* seiner Polemik gegen die Dekonstruktion und seinem Appell für mehr Unmittelbarkeit keine längere, präsenzbasierte Textlektüre folgen lässt, unternimmt *The Birth to Presence* den Versuch, einige der im Band entwickelten Konzepte und Begriffe im Rahmen einer literarischen Beispielanalyse zur Anwendung zu bringen. Die Wahl des Beispieldichts fällt dabei auf Charles Baudelaires Prosagedicht *Le Désir De Peindre* (1869)³⁶⁵.

Das Gedicht beschreibt zunächst die Obsession eines Malers für eine mysteriöse Frau, die ihm „so selten zu Gesicht gekommen und die so rasch entflohen ist“. Der Maler gibt im zweiten Satz des Gedichts an, diese Frau unbedingt abbilden zu wollen, spricht im letzten Satz aber auch davon, unter ihrem Blick langsam sterben zu wollen. Die Schönheit der Frau wird im Text mehrfach betont („Sie ist schön, und mehr als schön“), allerdings handelt sich dabei um eine morbide Schönheit, denn in ihr ist „das Schwarz in Überfluss vorhanden“ und ihre ganze Erscheinung erinnert an einen „Unheil verkündenden und berauschen Mond“. Nancy irrt daher nicht, wenn er die motivische und stilistische Ausrichtung des Gedichts unter anderem einer Ästhetik der Erhabenheit zuordnet, in der Faszination und Schauder aufeinandertreffen und in der nicht nur auf ein bestimmtes Objekt, sondern auf das Phänomen (ambivalenter) Schönheit selbst verwiesen wird³⁶⁶.

Das paradoxe Doppelverlangen des Malers, das Objekt seiner Begierde abzubilden und dabei in dieser Abbildung als Subjekt zu verschwinden, deutet Nancy zugleich als Ausdruck einer „philosophischen Erotik des Ästhetischen“ und einer „erhabenen Ästhetik der Erotik“. Diese chiastische Formulierung soll auf das komplexe Verhältnis von Präsenz und Absenz verweisen: Der ursprünglichen Präsenz der begehrten Frau folgt eine Absenz, die durch die Kunst des Malers wieder in eine Präsenz überführt werden soll, die die Präsenz des Malers in eine Absenz überführt. Diese paradoxe Konstellation kulminiert für Nancy in einem Lachen der begehrten Frau, das gegen Ende des Gedichts mit einer „herr-

³⁶⁴ Steiner (1990), S. 114.

³⁶⁵ Vgl. Nancy (1993), S. 368-390. Im Folgenden wird zitiert nach Charles Baudelaire: Der Spleen von Paris [1869]. Französisch und Deutsch. Herausgegeben, übersetzt und mit einem Nachwort versehen von Irène Kuhn. Darmstadt: WBG 2000, S. 142-144.

³⁶⁶ Vgl. Nancy (1993), S. 377f.: „Such truth is none other than what tradition has called the ‘sublime’: presentation of the impossible presence, beauty beyond beauty. Not something like ‘sublime painting’, but painting of the sublime itself.“

lichen, aus vulkanischer Erde aufgeblühten Blume“ assoziiert wird und das von „unbeschreiblicher Anmut“ ist. Die späte Erwähnung dieses bedeutungsschwangeren Lachens stellt für Nancy auf mehreren Ebenen eine „Überraschung“ dar:

The place and the moment of this surprise are, here, those of laughter. In this laughter, the presence (of a woman, of an artist, of beauty) desires itself in its surprising apparition – and surprises itself in its coming into presence. (Nancy 1993: 381)

Im Verlaufe der Analyse wird behauptet, dass nicht die Erscheinung eines bestimmten Lachens, etwa einer begehrten Frau, das Thema von Baudelaires Prosa gedicht sei, sondern das Phänomen der Erscheinung selbst, die überraschende Geburt einer Präsenz:

It is the desire to become, not the appearance, but the apparition, not the phenomenon, but the phenomenonalization, its *phainestai*. [...] A painting come from the depths of a painting, from a place where nothing is painted, but where everything is in the process of blooming into the miracle of its own apparition. (ebd.)

Das Ziel des Gedichts sei es nicht, ein bestimmtes Bild mittels Repräsentation „zu erobern“ und sich dann an diesem zu ergötzen, sondern die Lust am Malen selbst zum Ausdruck zu bringen. Diese Lust sei Teil eines endlosen Begehrens, das mit der Produktion eines bestimmten Gemäldes nicht ende, sondern stets nach neuen Präsenzerlebnissen strebe³⁶⁷. Dieses Begehen treffe jedoch nicht nur auf die Malerei zu, sondern auf alle Kunstformen. Die Malerei verweise nur metonymisch auf die Gesamtheit aller Künste:

By all appearances, painting in this poem represents poetry. Poetry thereby represents itself and art in general – by the detour of a poetic representation of painting that itself is a pictorial representation of poetry. (Nancy 1993: 384)

Das Motiv des Lachens sei jedoch von Baudelaire gut gewählt, weil es auf das responsive Wesen von Präsenzerlebnissen verweist. Denn ein Lachen ereigne sich stets überraschend, unterliege nicht einer Intentionalität und komme daher einer „Explosion“ gleich, einer spektakulären Geburt von Präsenz. Diese Präsenz speise sich in Baudelaires Gedicht jedoch vor allem aus der Tatsache, dass der Anlass, die Motivation und die konkrete Bedeutung hinter dem Lachen der begehrten Frau offen bleiben, wodurch eine unauflösliche Vieldeutigkeit entstehe:

No one knows why the woman is laughing [...] It could be irony, mockery, derision, amusement, gaiety, drunkenness, nervous exhaustion after the cruel dance ... It could be all of these things at once – or none of them. [Laughter] is the multiplicity of meanings as multiplicity and not as meaning or intention of meaning. Intention is abolished in laughter, it explodes there, and the pieces into which it bursts are what laughter laughs – laughter, in which there is always more than one laugh. (ebd.)

³⁶⁷ Vgl. ebd., S. 381.

Das Lachen im Gedicht verweise auf die Grenze des Repräsentierbaren selbst und somit auf „[t]he edge on which writing writes only its own limit“³⁶⁸. Die semantische Inkommensurabilität dieses Lachens stellt somit eine Absenz von Sinn dar, aus der die erlebte Unmittelbarkeit einer unsagbaren Präsenz erwachsen kann, in der sich Kategorien wie Subjekt und Objekt auflösen bzw. zu einer phänomenologischen Einheit verschmelzen. Dies erklärt auch, warum das lyrische Ich beim Anblick seines Werks ein Todesverlangen empfindet: Der Tod ist hier eine Metapher für die ekstatische Überwindung des Subjekt-Objekt-Paradigmas: „In the end, there is no more object of desire, and consequently, no more subject; it is no longer a desire: it is something that burns, and it is a joy.“³⁶⁹

Der Umstand, dass Baudelaire zur Thematisierung und Realisierung eines solchen Präsenzeffekts nicht über das Dichten schreibt, sondern über die Malerei, verweist auf zwei wichtige Aspekte: *Erstens* auf die Singularität und die schier unendliche Vielfalt artistischer Ausdrucksmöglichkeiten und *zweitens* auf den ‚Kern‘ all dieser Singularitäten, der sich in der kurzlebigen Geburt einer Präsenz erschöpft, die im Grunde keinen ‚Inhalt‘, keine ‚Essenz‘, keinen wirklichen ‚Kern‘ hat:

The arts cannot be represented one by way of another – and they never cease to pass into each other, to present themselves in place of one another. For none of them represents anything. Each of the arts is merely the coming into presence of *some* presence, which thereby models itself. Not of presence in general, nor of the essence of presence. Presence is without essence: this might be what, for want of being said, is laughed by the poem. (Nancy 1993: 389)

Nancys Lesart von Baudelaires ‚Die Lust zu malen‘ verweist mit diesem Zitat auf das große Paradoxon einer präsenzbasierten Methodologie, das sich überspitzt wie folgt ausdrücken lässt: *Jedes Kunstwerk ist einzigartig und alle Kunstwerke sind gleich.* Jedes Kunstwerk ist einzigartig, weil es bestimmte mediale, materielle und motivische Spezifika besitzt, die es zu einem singulären Erlebnis machen, und alle Kunstwerke sind gleich, weil die Präsenzeffekte, die sie erzeugen, stets ein Staunen über das Phänomen der Existenz selbst darstellen³⁷⁰. Nancys Ausführungen zufolge speist sich jedes Präsenzerlebnis in letzter Instanz aus einem Staunen darüber, dass es so etwas wie Gedichte, Malerei, Lachen oder den Menschen überhaupt gibt, und nicht vielmehr Nichts.

³⁶⁸ Ebd., S. ix f.

³⁶⁹ Ebd., S. 384.

³⁷⁰ Dieses Paradoxon sieht auch Martta Heikkilä (2008), S. 203f.: „According to Nancy’s main argument, characteristic to art is, above all, that it presents the fact *that* there is presentation. [...] However, I find it difficult to discern whether his analysis of particular works can, in the last instance, expose a truly *singular* way of presenting, or do they rather exemplify how a work of art is capable of presenting a figure – perhaps even a figure ‘in general?’“.

Bei genauerer Betrachtung beschränkt sich ein solches Paradoxon jedoch nicht nur auf potenzielle Präsenzanalysen. Denn auch die literaturwissenschaftliche Methode der Dekonstruktion würdigt zum einen die Einzigartigkeit jedes Texts und jeder Lektüre, gelangt zum anderen jedoch immer zur gleichen ‚Wahrheit‘, nämlich zur *différance*, zur unheilbaren Instabilität allen Sinns und zur unheilbaren Absenz aller außersprachlichen Phänomene. *Mit Nietzsche gesprochen könnte man also sagen, dass sich sowohl die Präsenzanalyse als auch die Dekonstruktion methodologisch betrachtet durch eine ewige Wiederkunft des Gleichen auszeichnen.* Diese Problematik wird im weiteren Verlauf dieser Arbeit noch einige Male thematisiert werden.

Das Strukturprinzip von Nancys Textanalyse hingegen folgt dem Grundprinzip seiner Philosophie: Nahezu überall werden Identitätsfiguren forciert. ‚Malen ist Kunst‘, ‚Kunst ist Lachen‘, ‚Lachen ist Überraschung‘, ‚Überraschung ist Präsenz‘, ‚Präsenz ist Absenz‘ usw. Identitätsketten dieser Art suggerieren eine holistische Einheit, die mit der Evokation einer bestimmten Präsenz einhergehen kann, doch sie laufen ebenso Gefahr, den Eindruck der Beliebigkeit zu erwecken. Dennoch stellt *The Birth to Presence* einen äußerst wertvollen Beitrag zur literaturwissenschaftlichen Theoriebildung dar, weil das Buch dekonstruktivistische Motive originell reinterpretiert und durch Aspekte wie Passivität, Exscription und Körperlichkeit auf eine seit Jahrzehnten sträflich vernachlässigte Dimension der Textanalyse verweist, und das, ohne dabei zwingend in außerweltliche Sphären zu geraten wie beispielsweise George Steiner.

2.6.6 Zusammenfassung

Theorem	Explikation
Präsenz	Die phänomenologische Verschmelzung von Immanenz und Transzendenz zu einer säkularen Existenz-Mystik
Geburt	Eine Metapher für die ephemere Wirkung einer Performanz, die sich der sprachlichen Repräsentation entzieht
Tod	Eine Metapher für Repräsentation, sprachliche Verdinglichung und Sinnbildung
Identität	Ein intentionaler Wahrnehmungsmodus, der sich durch die Aufspaltung, den Antagonismus und die Gleichsetzung von Subjekt und Objekt auszeichnet (A = A)

Theorem	Explikation
Passivität	Ein nicht-intentionaler Wahrnehmungsmodus, der sich durch eine Individualität ohne Identität, also durch eine erlebte Auflösung von Subjekt und Objekt auszeichnet
Exscription	Die Eigenschaft der Sprache, auf ihre eigene mediale und ontologische Begrenztheit und somit auf das ‚Wunder‘ ihrer eigenen Existenz verweisen zu können
Berühring	Die erlebte Unmittelbarkeit der sensuellen Wirkung eines Texts auf einen Rezipienten
Poesie	Das Potenzial der Literatur, explizit oder implizit auf ihre mediale, epistemologische und ontologische Begrenztheit zu verweisen und so Präsenzerlebnisse zu erzeugen
,X ist Y‘ / ,X existiert nicht ohne Y‘	Eine Denkfigur, die <i>zum einen</i> zwei oder mehr Begriffe miteinander dekonstruiert und <i>zum anderen</i> mittels Identität oder Abhängigkeitsverhältnissen eine Einheit von zwei oder mehr Phänomenen evoziert und auf diese Weise das Potenzial besitzt, Präsenzerlebnisse zu erzeugen

2.7 Karl Heinz Bohrer

In der deutschsprachigen Literaturwissenschaft stellen die Texte von Karl Heinz Bohrer den ersten systematischen Beitrag zum Präsenzdiskurs dar. Sein 1981 erschienenes Buch *Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Seins* präfiguriert bereits acht Jahre vor Steiners *Real Presences* viele präsenztheoretische Denkfiguren, die Bohrer später in weiteren Publikationen wie *Das absolute Präsens. Die Semantik ästhetischer Zeit* (1994), *Die Grenzen des Ästhetischen* (1998), *Ästhetische Negativität* (2002), *Ekstasen der Zeit. Augenblick, Gegenwart, Erinnerung* (2003) oder *Ist Kunst Illusion?* (2015) wieder aufgreift und kontinuierlich weiterentwickelt. Die genannten Bücher können zudem alle als Ausdruck einer literaturwissenschaftlichen und kulturpolitischen Agenda verstanden werden, die eine Rehabilitierung der ästhetischen Autonomie literarischer Texte anstrebt und Interpretationen, die primär außertextuell argumentieren, strikt ablehnt³⁷¹. Des Weiteren ist Karl Heinz Bohrer der erste Präsenztheoretiker im deutschsprachi-

³⁷¹ Vgl. hierzu v.a. Werner Jung: Ästhetik und Zeitgeist. Über Karl Heinz Bohrer. In: Weimarer Beiträge 40 (1994), S. 56-71, hier: S. 58f.

gen Raum, der sich in seinen Publikationen von George Steiners theologischer Deutung des Präsenzphänomens explizit distanziert³⁷² und seine eigenen Ansätze als „transzendentale Wahrnehmungskategorien“³⁷³ ohne metaphysische Implikation begreift.

2.7.1 Plötzlichkeit, Präsens und Präsenz

In der Frühphase seines Präsenzdenkens greift Bohrer zunächst auf den Begriff der Plötzlichkeit zurück, um damit eine „zeitlich[e] Modalität“ zu beschreiben, die an der „Grenze des ästhetischen Phänomens“³⁷⁴ anzusiedeln sei. „Plötzlichkeit“ bezieht sich dabei auf einen bestimmten „Modus“³⁷⁵ der individuellen Wahrnehmung, der sich vor allem durch „Diskontinuität“, „Nichtidentische[s]“ und „Inkommensurabilität“³⁷⁶ auszeichnet. Ein „Wahrnehmungsergebnis“³⁷⁷, dass von derartigen Aspekten geprägt ist, sei mit teleologischen, ontologischen oder gar normativen Kategorie nicht zu erfassen, sondern fuße vielmehr auf einer „Kontingenz in der Struktur der Elemente fiktionaler Sprache“³⁷⁸, auf einem unberechenbaren Wechselspiel zwischen ästhetischer Form und individueller Wahrnehmung. Bohrer gibt an, seinen Plötzlichkeitsbegriff unter Zuhilfenahme phänomenologischer Ansätze induktiv „aus der Beobachtung der subjektiven Sprachhandlungen“ frühromantischer Autoren gewonnen zu haben, weshalb seine Überlegungen vor allem „anthropologisch und psychologisch“³⁷⁹ motiviert seien.

Diese anthropologisch-phänomenologische Herangehensweise erlaube es, idealistische Vereinnahmungen der Kunst konsequent zu umgehen und stattdessen eine Art ‚Utopie des Inneren‘³⁸⁰ zu entwerfen, die sich auf textueller Ebene vor allem in der Darstellung besonderer Augenblicke manifestiere, die Merkmale einer Epiphanie besäßen:

³⁷² In *Das absolute Präsens* (1994), heißt es auf S. 181: „Diese Bedingung trennt das Theorem von dem absoluten Präsens auch von der Kunsthfilosophie, die George Steiner unter dem Begriff ‚reale Gegenwart‘ entwickelt hat. Dieser lässt gar keinen Zweifel aufkommen, daß die ‚Gegenwart‘ als ‚Gegenwart‘ des Johanneischen ‚Wortes‘ zu verstehen ist, daß heißt als Gegenwart ‚Gottes‘.“ In einem 1998 hinzugefügten Nachwort zu *Plötzlichkeit* (1981), S. 263, distanziert sich Bohrer nochmals von Steiners Ansatz: „Insofern führt der Vergleich mit George Steiners Buch *Von realer Gegenwart* (1990) in die Irre. Denn diese bedeutende Intervention des Signifikaten gegen die herrschende Dominanz der Signifikanten kommt letztlich nicht ohne das oberste Signifikat, Gott, aus.“

³⁷³ Ebd.

³⁷⁴ Ebd., S. 7.

³⁷⁵ Ebd.

³⁷⁶ Ebd.

³⁷⁷ Ebd., S. 7f.

³⁷⁸ Ebd.

³⁷⁹ Ebd., S. 218.

³⁸⁰ Angelehnt an Novalis' berühmtes Diktum „Nach innen führt der geheimnisvolle Weg“, auf das sich Bohrer in diesem Kontext bezieht. Vgl. ebd., S. 181.

Diese Verabsolutierung des ‚Jetzt‘ zum erscheinenden ‚Augenblick‘ zur poetologischen Struktur der ‚Epiphanie‘ ist durchgängig zu beobachten als ein Kennzeichen der modernen Literatur. (Bohrer 1981: 63)

Zur „modernen Literatur“ zählt Bohrer neben Autoren der Frühromantik wie Friedrich Schlegel und Novalis vor allem kanonische Autoren der klassischen Moderne wie Virginia Woolf, Marcel Proust, Robert Musil oder James Joyce. Von letzterem entlehnt Bohrer auch den Begriff der ‚Epiphanie‘ den Joyce erstmals im Roman *Stephen Hero* (1906 entstanden, 1944 posthum veröffentlicht) verwendet. Dort bezeichnet der Terminus eine „jähe geistige Manifestation“³⁸¹, die sich durch „Ganzheit“ („wholeness“), Harmonie („harmony“) und „Strahlkraft“ („radiance“) auszeichne³⁸². Laut Bohrer seien Joyces Epiphanie-Darstellungen jedoch nicht als metaphysische Offenbarungen, sondern als Ausdruck einer „rein ästhetischen Immanenz“³⁸³ zu begreifen, weshalb der entsprechende Begriff „strikt poetologisch“³⁸⁴ aufzufassen sei. Der Terminus gerät so in einen post-metaphysischen Bedeutungsrahmen, in dem alle theologischen Implikationen zu einer bloßen Metapher für den überraschenden Charakter einer intensiven ästhetischen Erfahrung werden³⁸⁵.

13 Jahre später, in *Das absolute Präsens*, greift Bohrer nur noch selten auf den Begriff der Plötzlichkeit zurück und versucht stattdessen, den intensiven Gegenwartscharakter bestimmter Leseerfahrungen mit dem Ausdruck ‚absolutes Präsens‘ zu beschreiben. Gemeint ist damit eine besondere Form der Gegenwärtigkeit, die große Gemeinsamkeiten mit Schopenhauers Begriff der *Kontemplation* aufweist. In *Die Welt als Wille und Vorstellung* beschreibe Schopenhauer damit jenen Zustand, „in dem das geniale Subjekt das Objekt der Kontemplation aus allen seinen raumzeitlichen Bedingungen herauslöst und es ‚isoliert vor sich‘ sieht, als Repräsentanz eines Ganzen“³⁸⁶. Dieser spezielle Wahrnehmungsmodus ermögliche es, „daß die ‚gewöhnliche Betrachtung der Dinge‘ aufhört und ein Sich-Versenken‘ eintritt“³⁸⁷, ein Zustand also, in dem sich das Subjekt selbst im Akt der Betrachtung verliert und im betrachteten Gegenstand gänzlich aufgeht,

das heißt, daß das Subjekt ‚sein Individuum‘ seinen Willen, vergißt und nur noch als reines Subjekt, als klarer Spiegel des Subjekts bestehen bleibt; so daß es ist, als ob der Gegenstand allein da wäre, ohne jemanden, der ihn wahrnimmt, und man also nicht mehr den Anschauenden von der Anschauung trennen kann, sondern beide *eines* ge-

³⁸¹ Bohrer [1981], S. 195.

³⁸² Ebd., S. 194f. Bohrer geht diesbezüglich davon aus, dass sich Joyce bei diesen drei Kriterien von Thomas von Aquin inspirieren ließ, demzufolge sich Schönheit durch drei Eigenschaften auszeichnet: *integritas (perfectio)*, *proprietio (consonantio)* und *claritas*.

³⁸³ Ebd., S. 201.

³⁸⁴ Bohrer (1994), S. 7.

³⁸⁵ Vgl. ebd., S. 42.

³⁸⁶ Ebd., S. 176.

³⁸⁷ Ebd.

worden sind, in dem das ganze Bewußtsein von einem einzigen anschaulichen Bilde gänzlich gefüllt und eingenommen ist. (Bohrer 1994: 177)

Diese Passage beschreibt die temporäre Überwindung bzw. Verwindung des Subjekt-Objekt-Denkens und der damit einhergehenden Intentionalität des rezipierenden Subjekts. Mittels *Immersion* („Sich-,Versenken“) stellt sich, mit Heidegger gesprochen, der Wahrnehmungsmodus der *Gelassenheit* ein, innerhalb dessen Subjekt und Objekt als eine phänomenologische Einheit *erlebt* werden. Das Individuum „vergisst“ gewissermaßen seinen eigenen Willen. Das „rein[e] Subjekt“, das während einer solchen Epiphanie entsteht, darf ähnlich wie Wittgensteins *metaphysisches Subjekt* nicht mehr als ein Subjekt im traditionellen Sinne verstanden werden, sondern eher als ein ausdehnungsloser Punkt innerhalb einer ihm koordinierten Realität (vgl. TLP: 5.64).

Aufgrund dieser modifizierten Wahrnehmung weicht die vorstellende Haltung des Subjekts, die analytische Distanz zum rezipierten Text oder Bild, zugunsten einer „absoluten Präsenz des gegenständlichen Bildes“, also einer Wahrnehmung, in die sich „keine intentionalen, teleologischen oder psychologisch-privaten Akte mehr mischen“³⁸⁸. Bohrers Unterscheidung zwischen ‚absolutem Präsens‘ und ‚absoluter Präsenz‘ legt nahe, dass sich der erste Ausdruck auf eine veränderte *zeitliche* Wahrnehmung während einer Epiphanie bezieht, während der zweite Ausdruck auf eine veränderte *räumliche* Wahrnehmung zu verweisen scheint. Aufgrund der untrennbar Verbindung dieser beiden Dimensionen führen Prokic et al. im Rahmen ihres Sammelbandes den Hybrid-Begriff „Präsens/z“³⁸⁹ ein, wobei der Schrägstrich die „parasitäre Symbiose“ der zwei einzelnen Termini zum Ausdruck bringen soll, die jeweils in „der temporalen Unverfügbarkeit von Gegenwart (Präsens)“ und in der „materiellen Besetzung dieser Negativität (Präsenz)“³⁹⁰ begründet liegt.

Bohrer postuliert, dass Darstellungen absoluter Präsens/z vor allem in der Literatur der klassischen Moderne anzutreffen seien. Entsprechende Passagen würden in den Texten dieser Epoche oft vier wichtige Merkmale aufweisen:

1. „Die Personen haben eine unendliche psychische Dimensionierung, aber sie erhalten keine benennbare Identität.“
2. „Die Welt der verbindlichen Normen ist im Rückzug begriffen.“
3. „Das gesellschaftskritische Motiv ist dem eigentlichen zeit-kontemplativen Thema nur äußerlich.“
4. „Das innere Zeitbewußtsein nimmt Phänomene eines glückhaften Lebensaugenblicks wahr, interessiert sich jedoch nicht für ‚Ideen‘ oder ‚Zukunft‘; die zur Sphäre der ‚monumentalen‘ Zeit gehören.“ (Bohrer 1994: 162, meine Gliederung)

³⁸⁸ Ebd.

³⁸⁹ Anne Kolb und Tanja Prokic: Be, Now, Here: Präsens/z-Repräsentationen wider die Repräsentation. In: Tanja Prokic, Anne Kolb und Oliver Jahraus (Hg.) Wider die Repräsentation. Präsens/z Erzählen in Literatur, Film und Bildender Kunst. München: Peter Lang 2011, S. 10-17, hier: S. 12.

³⁹⁰ Ebd.

Diese vier Aspekte könnten im Rahmen einer präsenztheoretischen Analyse auch für andere literarische Epochen interessant sein. Denn instabile Identitäten (1), die Überschreitung sozialer Normen (2), Reflexionen über das Wesen der Zeit (3) und die Darstellung emotionaler Ausnahmezustände (4) stellen Motive dar, die in nahezu allen literarischen Epochen und Gattungen auftreten und die oft mit intensiven Rezeptionserlebnissen in Verbindung gebracht werden.

Die vier genannten Darstellungsmerkmale des absoluten Präsens bzw. der absoluten Präsenz beziehen sich jedoch nur auf Aspekte der Figurenzeichnung und der textuellen Handlung. Bohrer versäumt es auf diese Weise, sprachliche Stilmittel oder konzeptionelle Strukturen in seine Überlegungen miteinzubeziehen und auf ihr präsentisches Potenzial hin zu prüfen. Zwar ist in Bezug auf die Gedichte von Ludwig Tieck und Charles Baudelaire mehrmals von einer „präsentischen Stimmung“ die Rede, doch welche sprachlichen Finessen, welche formalen Innovationen und Variationen diese Stimmung erzeugen, wird nicht genauer beleuchtet.

2.7.2 Ästhetische Augenblicke

Wie erwähnt greift Bohrer zur Benennung von Textpassagen und Rezeptionseffekten, die sich durch ein absolutes Präsens bzw. durch eine absolute Präsenz auszeichnen, mitunter auf theologische Begriffe wie ‚Epiphanie‘ oder ‚Ekstase‘ zurück. Der von Bohrer am häufigsten verwendete Terminus für derartige Passagen oder Effekte ist jedoch der ‚Augenblick‘, ein Begriff, den er Walter Benjamins Thesen *Über den Begriff der Geschichte* entnimmt³⁹¹. Hierzu heißt es:

[S]o konzentriert sich im Begriff des ‚Augenblicks‘ das eigentlich Aporetische von Benjamins utopischem Entwurf, nämlich die quasi surreale Methodologie, die historisch fortschreitende Zeit auf einen Augenblick der ‚Erleuchtung‘ zu reduzieren. (Bohrer 1981: 181)

Auch der Augenblicks-Begriff entbehrt also nicht einer theologischen Aufladung. Bohrer ignoriert jedoch bewusst die transzendenten Implikationen des Terminus und konzentriert sich stattdessen auf den Aspekt der intensiven Gegenwürigkeit: „Gegenwart“ meint dann nicht ‚Übergang‘, sondern etwas, das „in der Zeit entsteht und zum Stillstand gekommen ist“³⁹². Die eschatologische Bedeutung des benjaminschen Augenblicks wird also ausgeblendet, stattdessen gelte es vielmehr zu beachten,

daß diese ‚Augenblicks‘-Theorie kein Sonderfall der Benjaminschen Esoterik war, [...] sondern daß es sich hier um einen Regelfall der neu aufgekommenen Bewußtseinsliteratur handelt. Neben Proust sind als exemplarische Autoren zu nennen: James Joyce,

³⁹¹ Vgl. Bohrer [1981], S. 180f.

³⁹² Ebd., S. 181.

Virginia Woolf, André Breton und Robert Musil. Sie alle haben die Bewußtseins-Kategorie des subjektiven ‚Augenblicks‘ in die Objektivität einer Utopie zu überführen versucht. (Bohrer 1981: 185)

In *Plötzlichkeit* (1981) werden solche Augenblicke in der Literatur der klassischen Moderne vornämlich als „Anfälle eines extremen Glücksgefühls“³⁹³ beschrieben:

An die Stelle der Beschreibung von gesellschaftlichen Harmonie-Zuständen oder ihrer Umkehrung rückt bei den Autoren des gesteigerten ‚Augenblicks‘; bei Proust, James Joyce und Musil, das ‚Ich‘ im Zustand emphatischer Wahrnehmung, einer die soziale, aber auch bloß private Wirklichkeit transzenderenden ‚Ekstase‘ des ‚Glücks‘. (Bohrer 1981: 186)

13 Jahre später rücken in *Das absolute Präsens* (1994) neben derartigen Glücksgefühlen auch andere intensive Emotionen in den Fokus, wie beispielsweise die „Erwartungsangst“ oder der „Erscheinungsschrecken“³⁹⁴ in der attischen Tragödie. Erwartungsangst wird dabei definiert als

eine sich intensivierende, an ambivalenten, das heißt rätselhaften Sprachgesten und motivlichen Zeichen orientierende Erwartung auf etwas Angstbereitendes, aber nicht genau zu Benennendes [...], das unwiderstehbar näher kommt. (Bohrer 1994: 47)

Als Erscheinungsschrecken gilt hingegen

jene Zeitphase der Tragödie [...], in welcher die intensivste Epiphanie des Schreckens metaphorisch und motivlich formalisiert vollzogen wird. (ebd.)

Bohrer spricht in diesem Zusammenhang erstmals von einer „Epiphanie des Schreckens“ und betont dabei, dass „diese Epiphanie sowohl in der griechisch-römischen als auch in der modernen Literatur auftaucht“³⁹⁵, womit Schreckensemphänien ein epochenübergreifendes und somit anthropologisches Phänomen darstellen würden. Es wird jedoch darauf hingewiesen, dass bestimmte gesellschaftliche Konstellationen eine solche Schreckens-Ästhetik wahrscheinlicher machen als andere:

Offenbar begünstigte das Athen des 5. Jahrhunderts, die Spätrenaissance und die dekadente Moderne um 1900 die Darstellung des ästhetischen Schreckens. Und diese Begünstigung muss etwas zu tun haben mit einem Zurücktreten der theologisch und philosophisch-historischen Motivation des Diskurses. (Bohrer 1994: 61)

Neben ‚Epiphanien des Glücks‘ und ‚Epiphanien des Schreckens‘ benennt Bohrer weitere acht Jahre später in *Ästhetische Negativität* (2002) eine dritte Kategorie: den *negativen Augenblick*. Anhand einiger Texte von Giacomo Leopardi und Franz Kafka versucht Bohrer aufzuzeigen, dass literarische Werke imstande sind

³⁹³ Ebd., S. 216.

³⁹⁴ Bohrer (1994), S. 47.

³⁹⁵ Ebd., S. 61.

etwas zu evozieren, das philosophische Texte angeblich *per se* nicht zu denken vermögen, nämlich *das Nichts*³⁹⁶. Hierzu heißt es:

Die Philosophie denkt das Nichts nicht und sie kennt nicht den temporalen Gedanken der ästhetischen Negativität: Die metaphorische Form, den Gedanken vom permanenten Ende eines jeweiligen Anfangs, vom Immer-schon-gewesen-Sein des jeweiligen Jetzt, als die Condition humaine darzustellen, und dies ohne Zuhilfenahme einer Transzendenzidee, kann die Philosophie aus semantischen Bedingungen nicht. (Bohrer 2002: 197)

Es liege stattdessen in der Natur der Philosophie, nach einer „Besänftigung unserer Sehnsuchtsbewegung nach Glück“³⁹⁷ zu streben, wohingegen die Literatur das Privileg genieße, „die Negativität des Bewußtseins von verschwindender Präsenz“³⁹⁸ ausgiebig zu thematisieren und zu evozieren. Dieses Phänomen wird wie folgt definiert:

Negativität des Zeitbewußtseins meint die Reflexion des Augenblicks als notwendig defizitär, indem er die aporetische Figur eines Bewegungszustands darstellt, der im Nennen schon vorüber ist. (Bohrer 2002: 8)

Die Gedankenfigur eines Augenblicks, der im Zuge seiner sprachlichen Fixierung unweigerlich den Charakter einer entgleitenden Nachträglichkeit annimmt, findet sich auch in den Texten Jacque Derridas³⁹⁹ und anderer Poststrukturalisten. Bohrer interessiert sich jedoch weniger für die medienphilosophischen Aspekte dieses Phänomens, sondern vielmehr für seine emotionalen Implikationen. Ästhetische Augenblicke, die von einer solchen Negativität geprägt sind, könnten nämlich als ein anderer Modus, gar als eine Umkehrung der Glücksepiphanien verstanden werden, die in *Plötzlichkeit* und *Das absolute Präsens* thematisiert wurden:

Der negative Augenblick der ästhetischen Negativität kann als Umkehrung des emphatischen Augenblicks innerhalb der Klassischen Moderne (Virginia Woolf, James Joyce, Robert Musil, André Breton) verstanden werden, wobei er allerdings den Modus der Plötzlichkeit nicht aufgibt, worauf [...] poetische Attraktivität erst eigentlich gründet. [...] der emphatische Augenblick der Klassischen Moderne ist eben doch ein Versuch, die Ewigkeit unter der Bedingung moderner Agnostik zu gewinnen [...] Eine solche Emphatisierung ist in der semantischen Form der ästhetischen Negativität verunmöglicht, und in dieser Unmöglichkeit besteht ihre gedankliche Substanz. (Bohrer 2002: 9)

Augenblicke, in denen die Zeit sich schier unendlich auszudehnend scheint, werden in *Ästhetische Negativität* entweder als ‚emphatische Augenblicke‘ oder

³⁹⁶ Diese These wird in Kapitel 2.7.4 Gegenstand der Kritik sein.

³⁹⁷ Bohrer (2002), S. 375.

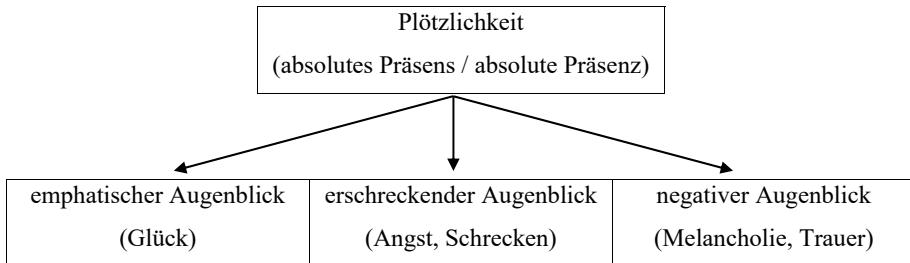
³⁹⁸ Ebd., S. 7.

³⁹⁹ „Das Postskriptum“ erzeugt bei Derrida stets eine „vergangene Präsenz“. Vgl. Jacques Derrida: Freud und der Schauplatz der Schrift. In: Ders. Die Schrift und die Differenz. Übers. von Rodolphe Gasché. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1989, S. 302-350, hier: S. 327.

schlicht als ‚positive Augenblicke‘⁴⁰⁰ bezeichnet und primär mit dem Gefühl *Glück* in Verbindung gebracht, während ‚negative Augenblicke‘, in denen Zeit als etwas Entgleitendes wahrgenommen wird, das sich nicht festhalten lässt, vor allem durch Emotionen bzw. Stimmungen wie *Trauer*⁴⁰¹ und *Melancholie*⁴⁰² geprägt sind. Auffällig ist außerdem, dass Bohrer, anders als beim emphatischen Augenblick oder beim erschreckenden Augenblick, den negativen Augenblick nicht mit dem Begriff der Epiphanie in Verbindung bringt, weshalb der Gültigkeitsbereich des Epiphanie-Begriffs nicht vollständig geklärt wird.

Es muss jedoch angemerkt werden, dass Bohmers Lektüren von Leopardi und Kafka im Zuge seiner Negativitäts-Argumentation selektiv und äußerst programmatisch wirken. So werden beispielsweise tröstliche Elemente in Leopards Lyrik konsequent verschwiegen, ebenso wie die vielen christlichen und jüdischen Motive der Transzendenz im Werk Kafkas⁴⁰³. Hinzu kommt, dass Bohrer sich bei Leopardi nur auf den Prosatext *Zibaldone* beruft und bei Kafka überwiegend Tagebucheinträge zitiert, wodurch „eine weitgehende Ausblendung des Ästhetischen selbst“⁴⁰⁴ stattfindet, um die es Bohrer eigentlich geht.

Dessen ungeachtet stellt Bohmers Typologie der ästhetischen Augenblicke einen ambitionierten Versuch zur differenzierten Beschreibung präsentischer Motive und präsentischer Rezeptionserlebnisse dar, der sich wie folgt veranschaulichen lässt:



Das verbindende Element dieser drei unterschiedlichen ästhetischen Augenblicke bildet der Begriff der *Intensität*. Dieser Terminus wird in Bezug auf die em-

⁴⁰⁰ Ebd., S. 195.

⁴⁰¹ Ebd., S. 203. In *Ekstasen der Zeit* (2003) führt Bohrer auf S. 15 den Begriff der *poetischen Trauer* ein. Gemeint sind damit literarische Darstellungen, die „die Vergänglichkeit des intensiven Augenblicks selbst“ betrauen.

⁴⁰² Ebd., S. 195.

⁴⁰³ Vgl. Jörg Schenuit: Schwindende Präsenz im negativen Augenblick. In: Deutsche Zeitschrift für Philosophie 51 (2003), S. 672-677, hier: 676.

⁴⁰⁴ Uta Degner: Karl Heinz Bohrer: Ästhetische Negativität [Rezension]. In: Germanisch-romanische Monatsschrift 53 (2003), S. 363-368, hier: 365.

phatischen Augenblicke bei Robert Musil⁴⁰⁵ und Virginia Woolf⁴⁰⁶ verwendet, in Bezug auf die negativen Augenblicke bei Franz Kafka⁴⁰⁷, sowie in Bezug auf die Schrecken der attischen Tragödie, bei der Bohrer erstmals explizit von „Epiphanien der Intensität und des Geheimnisses“⁴⁰⁸ spricht. Im Rahmen seiner Überlegungen zu den Gemälden Francis Bacons bringt Bohrer den Intensitäts-Begriff schließlich mit der Philosophie Nietzsches in Verbindung:

Der Begriff der Intensität taucht [bei Francis Bacon; R.H.] immer wieder auf. Er ist seit den achtziger Jahren von verschiedenen Theoretikern in Anschlag gebracht worden, um referentielle Aussagen zu vermeiden, und geht wohl auf Nietzsches Auffassung des leidenschaftlichen Kunstwerks ohne metaphysische Referenz zurück. (Bohrer 1998: 152)

Der Begriff der Intensität ist präsenzanalytisch vor allem deshalb hilfreich, weil es bei bestimmten Autoren bzw. bei bestimmten Texten nicht möglich ist, eine komplexe Darstellung und den damit verbundenen Rezeptionseffekt schlicht als ‚positiv‘, ‚negativ‘ oder ‚erschreckend‘ zu kategorisieren, wie Bohrer bei seinen Betrachtungen zum Dichter-Philosophen Emil Cioran selbst darlegt:

Solche Hochform des modernen Ästhetizismus erklärt, warum Ciorans *Positivität* und *Negativität* ineinander übergehen und wie die Negativität selbst immer eine Form der Intensitätserfahrung ist, so wie es die Sentenz ‚Verzweiflung: Negative Form der Begeisterung‘ auf die knappste Form gebracht hat. Somit ist erwiesen, daß Ciorans Negativität sich auf einer Selbstreferenz der ästhetischen Intensität begründet, die über die Leopardsche und Kafkasche noch hinausgeht: Das äußerst Sinnleere rettet die absolute Freiheit. (Bohrer 2002: 354)

„Ekstasen“, „Epiphanien“ oder schlicht „Augenblicke“ sind bei Bohrer also immer als eine *Intensitätserfahrung* zu verstehen, unabhängig davon, ob diese deutliche Anteile von Glück, Trauer, Melancholie oder Schrecken aufweisen, oder ob eine klare Verortung innerhalb dieses emotionalen Spektrums unmöglich ist.

Diese Relativierung ist deshalb wichtig, weil die meisten Präsenztheoretiker bewusst davor zurückschrecken, Begriffe wie ‚Ekstase‘, ‚Epiphanie‘, ‚Augenblick‘ oder ‚Präsenz‘ mit einem konkreten Gefühl zu verbinden, da dies der oftmals postulierten Unsagbarkeit des Präsenzphänomens zuwiderläuft. Auch Bohrer scheint sich dieser Problematik bewusst zu sein, wenn er behauptet, dass einzig die Schweige-Philosophie Wittgensteins es vermag, der literarischen Negativität nahezukommen⁴⁰⁹, also ausgerechnet die Philosophie jenes Denkers, der das Mystische als „[d]as Gefühl der Welt als begrenztes Ganzes“ definierte (TLP: 6.45) und dabei konsequent darauf verzichtete, dieses Gefühl näher zu bestimmen. In Fällen, in denen Elemente oder Effekte eines literarischen Texts sich al-

⁴⁰⁵ Bohrer [1981], S. 213.

⁴⁰⁶ Bohrer (2003), S. 77.

⁴⁰⁷ Bohrer (2002), S. 321 und 354.

⁴⁰⁸ Bohrer (1994), S. 42.

⁴⁰⁹ Bohrer (2002), S. 324.

so nur unbefriedigend mit Adjektiven wie ‚glücklich‘, ‚traurig‘ oder ‚erschreckend‘ charakterisieren lassen, mag es ratsam sein, schlicht von *intensiven Augenblicken*⁴¹⁰ oder von *unsagbaren Intensitätserfahrungen* zu sprechen.

Bohrer argumentiert jedoch, dass bestimmte Epochen und bestimmte Autoren eine größere Affinität zur Inszenierung und zur Evokation intensiver Augenblicke hätten als andere. So wird in *Das absolute Präsens* behauptet, dass in den historischen und zeitgeschichtlichen Romanen des 20. Jahrhunderts, wie zum Beispiel Heinrich Manns *Henri Quarte*, Lion Feuchtwangers *Jud Süß*, Bertolt Brechts *Dreigroschenroman*, Erich Maria Remarques *Im Westen nichts Neues* oder Anna Seghers' *Das siebte Kreuz*, „gerade die Bedingung des absoluten Präsens nicht gegeben“⁴¹¹ sei, da diese Werke aufgrund eines „gravierenden Mangels an jener kontemplativen Struktur, die unser Gegenstand ist“, nicht über die Expressionsleistung eines „höheren Journalismus“⁴¹² hinauskämen.

Auch sie [= die oben genannten Werke; R.H.] sind Zeitung. Es werden historische und zeitgeschichtliche Fakten und Moralien erzählt, die auf einer politischen Ebene eine große Bedeutung haben können, nicht aber auf der ästhetisch-philosophischen. (Bohrer 1994: 185f., Fußnote 31)

Auch dem „psychologischen Gesellschaftsroman des 19. Jahrhunderts“ wirft Bohrer ähnlich undifferenziert vor, nur danach zu streben, „mimetisch die reine Immanenz“⁴¹³ darzustellen, wo hingegen die Werke Musils, Prousts oder Kafkas sich stets um zeitkontemplative Strukturen bemühen würden, die mit intensiven Augenblicken einhergingen⁴¹⁴. Erst 2012, anlässlich eines Interviews zu seinem 80. Geburtstag, gab Karl Heinz Bohrer zu, mit derartigen Thesen „dem Realismus unrecht getan“⁴¹⁵ zu haben. In *Ist Kunst Illusion?* (2015) relativiert er auch sein vernichtendes Urteil über die historischen und zeitgeschichtlichen Werke des 20. Jahrhunderts:

Wenn es unter dieser politisch-historischen Novellistik dennoch Bücher von Rang gibt, dann deshalb, weil sie gleichzeitig eine imaginative Sprache entwickeln, die ganz von der Gegenwärtigkeit des erzählenden Bewusstseins geprägt ist. (Bohrer 2015: 146)

Was man sich jedoch genau unter einer ‚imaginativen Sprache‘ oder unter einer ‚Gegenwärtigkeit des erzählenden Bewusstseins‘ vorzustellen hat, lässt Bohrer offen, weshalb die Vermutung naheliegt, dass jede Form von Literarizität, also alles, was über die Eigenschaften einer Zeitung oder ähnlicher Sachtexte hinausgeht, prinzipiell das Potenzial besitzt, intensive ästhetische Augenblicke zu

⁴¹⁰ Vgl. Bohrer (2003), S. 15.

⁴¹¹ Bohrer (1994), S. 158f., Fußnote 31.

⁴¹² Ebd.

⁴¹³ Bohrer (2003), S. 79.

⁴¹⁴ Vgl. ebd.

⁴¹⁵ Ijoma Mangold: Karl Heinz Bohrer. Der Brite unter den Deutschen. In: DIE ZEIT 39 (2012). Online: <http://www.zeit.de/2012/39/Schriftsteller-Karl-Heinz-Bohrer> (Zugriff: 11.4.2017).

produzieren. Aus diesem Grund gibt Bohrer auch an, dass ästhetische Plötzlichkeits-Strukturen sich nicht nur in den Werken der Frühromantik oder der klassischen Modernisten finden, sondern von Goethes Augenblicks-Sehnsucht im *Faust* bis hin zu den Texten von Rolf Dieter Brinkmann oder Rainald Goetz⁴¹⁶ reichen, womit die Augenblicks-Ästhetik zu einem gattungs- und epochenübergreifenden Phänomen erklärt wird.

2.7.3 Transzendenz ohne Transzendenz

In seinem 1998 ergänzten Nachwort zu *Plötzlichkeit* (1981) distanziert sich Karl Heinz Bohrer nicht nur von den theologisch begründeten Präsenzthesen George Steiners, sondern auch von einer „metaphysisch aufgeladenen“⁴¹⁷ Deutung seiner eigenen Theorien. Ausdrücke wie ‚Plötzlichkeit‘ oder ‚das absolute Präsens‘ dürften nicht „als Substanzbegriffe mißverstanden werden“ und stünden auch nicht in einer „spiritualistische[n] Tradition“⁴¹⁸.

Bezüglich des Gegenwartsdenkens in der klassischen Moderne spricht Bohrer allerdings davon, dass Autoren wie Proust, Joyce oder Beckett „Kategorien ähnlicher Spiritualität“⁴¹⁹ reflektiert hätten wie die deutschen Frühromantiker. Die Werke vieler Modernisten würden dabei jedoch auf eine religiöse Fundierung verzichten und stattdessen auf „eine Entscheidung für reine Diesseitigkeit“, auf „eine Erfassung unmittelbarer Realität“ und auf „schiere Präsenz“⁴²⁰ setzen. Diese Elemente kulminierten in der wiederholten Inszenierung einer „quasi mystischen Erfahrung“⁴²¹, die Bohrer, angelehnt an James Joyce, ‚Epiphanie‘ nennt. Der frappante Gebrauch theologischer Begriffe dieser Art in den Werken der genannten Autoren stehe dabei in keinem Widerspruch zur postulierten Diesseitigkeit, da die entsprechenden Termini lediglich symbolischen bzw. allegorischen Charakter hätten. So habe beispielsweise auch die „messianisch-eschatologische Metaphorik“ bei Walter Benjamin oder Robert Musil „keinen theologischen Charakter“, sondern stelle vielmehr „eine symbolische Semantik für einen utopischen Horizont“ dar, „der sich eigentlich jeglicher Begrifflichkeit entzieht und das Eschatologische eher im Sinne eines allegorischen Verweises benutzt“⁴²². Bohrer bezeichnet Benjamin und Musil daher als „profane Mysteriker“⁴²³. In *Ekstasen der Zeit* wird diese augenscheinliche *contradiccio in adiecto* näher erläutert:

⁴¹⁶ Vgl. Bohrer (2003), S. 74.

⁴¹⁷ Bohrer [1981], S. 263.

⁴¹⁸ Ebd.

⁴¹⁹ Bohrer (1994), S. 163. Der Unterschied zwischen ‚Spiritualität‘, ‚Spiritualismus‘ und ‚Spiritismus‘ wird in Kapitel 2.12.4 näher erläutert.

⁴²⁰ Ebd.

⁴²¹ Ebd.

⁴²² Bohrer [1981], S. 211.

⁴²³ Ebd.

Sie [= die Texte von Walter Benjamin und Robert Musil; R.H.] sagen einen geistigen Zustand oder eine Geistesrichtung an, die definitiv das Gewöhnlich-Alltägliche ins Spiritualle transzendierte, sie bestehen aber gleichzeitig darauf, daß dies natürlich innerweltlich und ohne jeden Anflug von Dunkelheit geschieht [...] Man könnte versucht sein, an der aporetischen Doppelheit von dieser Transzendenz ohne Transzendenz eine radikale geistige, ja quasimystische, der Realität absagende Verfassung abzulesen, die sich gezwungen sieht, dabei in Übereinkunft mit der restlos säkularen, sozusagen entzauberten Welt zu bleiben. (Bohrer 2003: 79f.)

Diese Ausführungen korrespondieren mit Bohrers Behauptung, dass die epiphanischen Elemente in den Werken der klassischen Modernisten einen Versuch darstellen, „die Ewigkeit unter der Bedingung moderner Agnostik zu gewinnen“⁴²⁴. Vor diesem Hintergrund müssen auch alle theologisch oder metaphysisch anmutenden Begriffe in den Texten Bohrers verstanden werden. „Ekstase“, „Epiphanie“, „absolutes Präsens“ oder „Augenblick“ sind Platzhalter für ein „Rätsel“⁴²⁵ bzw. für ein „Geheimnis“⁴²⁶, das sich nur im „performative[n] Akt als solcher“, nur in der „Intensität seines Erscheinens“⁴²⁷ zeigt.

Bohrers Präsenztheorie ist jedoch nicht nur im säkularen Sinne als post-metaphysisch zu verstehen, sondern auch im Sinne einer strikten Absage an jegliche Art von substantieller Letztbegründung. Denn gemäß Bohrer bezeichnet „metaphysisch“

eine letzte, begründende, hinter den Erscheinungen liegende referentielle Eigenschaft [...], sei es das ‚Ding an sich‘, das ‚wahrhaft Seiende‘ (Schopenhauer) oder das ‚Ewige‘ (Schelling). (Bohrer 1994: 178)

Begriffe wie „das absolute Präsens“ oder „reine Präsenz“ erheben somit trotz ihrer totalitär anmutenden Semantik keinen Anspruch auf Letztbegründung, sondern erteilen einem solchen Denken gar eine strikte Absage. Allerdings zählt Bohrer in *Das absolute Präsens* neben Kant, Hegel, Schelling und Schopenhauer überraschenderweise auch Martin Heidegger zu den großen Letztbegründern der Philosophie. Dieser suggeriere zwar in *Der Ursprung des Kunstwerks* eine „Autonomie des Ästhetischen“, die angeblich mit einem „antimetaphysiche[n] Ansatz“⁴²⁸ einhergehe,

[d]ieser antimetaphysische Ansatz wird aber dadurch wieder aufgegeben, daß Heidegger das sich ‚Ereignende‘ als ‚Rätsel‘ des sich enthüllenden Seins liest. (Bohrer 1994: 136)

⁴²⁴ Bohrer (2002), S. 9.

⁴²⁵ Bohrer (1994), S. 157.

⁴²⁶ Ebd., S. 42.

⁴²⁷ Bohrer (2015), S. 9.

⁴²⁸ Bohrer (1994), S. 136.

Bohrer wirft Heidegger vor, mit seinem Seinsbegriff eine „Fundamentalisierung und Substantialisierung des künstlerischen Phänomens“⁴²⁹ zu betreiben. In Anbetracht des in Kapitel 2.3.7 gewonnenen, präsentischen Seins-Begriffs Heideggers erscheint Bohrers metaphysische Deutung des Seins jedoch als klare Fehllectüre. Denn wie ausführlich dargelegt wurde, kann Heideggers ganzes Werk als ein unaufhörlicher Kampf gegen die Tendenz der Philosophie zur Verdinglichung und Letztbegründung des Seins verstanden werden. Das Sein stellt für Heidegger keine Substanz dar, kein Seiendes, sondern ein *Ereignis*, eine Entbergung des *Dass* der Welt und somit einen Akt, eine unsagbare *Performanz*, für die das Substantivum ‚Sein‘ nur als ein sprachlicher Platzhalter, nur als eine unvermeidliche Worthülse fungiert.

Bohrer scheint Heideggers Seinsbegriff aber vor allem deshalb abzulehnen, weil dieser keine subjektive Färbung besitzt wie beispielsweise die Termini ‚Ekstase‘, ‚Epiphanie‘ oder ‚Augenblick‘⁴³⁰. Es kann vermutet werden, dass Bohrer vor allem die überpersonale und damit anti-subjektivistische Konzeption von Heideggers Schlüsselbegriff zuwider ist, weshalb er diesem fälschlicherweise einen transsubjektiven Letztbegründungscharakter und damit einhergehend eine metaphysische ‚Substanz‘ attestiert. Diese hochproblematische Lektüre von Heideggers Seinsbegriff wird sich im Laufe dieser Arbeit noch als folgenschwer erweisen, da Hans Ulrich Gumbrecht in *Diesseits der Hermeneutik* (2004), beeinflusst von Bohrers *Absolutem Präsens* (1994), im Rahmen seiner eigenen Heidegger-Lektüre das Sein ebenfalls mit einer gewissen ‚Substanz‘ in Verbindung bringt⁴³¹.

Es kann also festgehalten werden, dass Karl Heinz Bohrers Präsens/z-Denken sich sehr darum bemüht, eine *subjektiv* empfundene ‚Transzendenz ohne Transzendenz‘ in das Zentrum seiner literaturtheoretischen Überlegungen zu stellen. Das Resultat ist ein Primat der subjektiven Wahrnehmung und eine radikale Autonomie der Ästhetik, die laut Bohrer auch mit einem veränderten Selbstverständnis der Literaturwissenschaft einhergehen müsste, wie die folgenden Ausführungen skizzieren sollen.

⁴²⁹ Ebd.

⁴³⁰ Heidegger koppelt in *Sein und Zeit* das Sein zwar sehr stark an seinen temporal-ekstatischen *Augenblick*, der heideggerianische Augenblick definiert sich jedoch im Vergleich zu Bohrers ästhetischem Augenblick sehr stark über das Phänomen des Todes und somit über den Zeithorizont der Zukunft. Vgl. SuZ, S. 338: „In der Entschlossenheit ist die Gegenwart aus der Zerstreuung in das nächst Besorgte nicht nur zurückgeholt, sondern wird in der Zukunft und Gewesenheit gehalten. Die in der eigentlichen Zeitlichkeit gehaltene, mithin eigentliche Gegenwart nennen wir den Augenblick. Dieser Terminus muß im aktiven Sinne als Ekstase verstanden werden. Er meint die entschlossene, aber in der Entschlossenheit gehaltene Entrückung des Daseins an das, was in der Situation an besorgbaren Möglichkeiten, Umständen begegnet.“ Diese Verabsolutierung des Todes und der Zukunft hält Bohrer mit seinem eigenen Augenblicks-Begriff für unvereinbar.

⁴³¹ Vgl. Gumbrecht (2004), u.a. S. 65 und S. 72. Diese Problematik wird in Kapitel 2.10.2 ausführlich behandelt werden.

2.7.4 *Selbstreferenz vs. Kontext*

Nahezu alle Texte von Karl Heinz Bohrer zur präsentischen Dimension der Kunst lassen sich als ein Plädoyer für den literaturwissenschaftlichen Vorrang der ästhetischen Selbstreferenz und einer damit einhergehenden Autonomie der Kunst begreifen. Der Begriff der ‚Selbstreferenz‘ wird zunächst explizit der Luhmann’schen Systemtheorie entlehnt⁴³² und bezieht sich vor allem auf die „Erkenntnis, daß die traditionellen Geltungsansprüche des Guten, Wahren und Schönen in der Moderne entkoppelt werden“⁴³³ und sich Kunst vor allem durch den impliziten oder expliziten Verweis auf seine systemspezifischen Merkmale auszeichnet, die Bohrer mit den Begriffen *Vagheit* und *Irritation* zu beschreiben versucht. *Vagheit* meint dabei „das enigmatische Surplus des ästhetischen Eindrucks, das sich nicht mit einem Signifikat identifizieren lässt“⁴³⁴ und *Irritation* die „Subversion der Gültigkeit“ der „normativen Begriffe“⁴³⁵ bestimmter Diskurse, die mit einer „semantische[n] Entlarvung, also Depotenzierung der offiziellen Symbolsprache“⁴³⁶ einhergehe. Derartige Vagheiten und Irritationen dürften jedoch nicht primär als Mittel zum Zweck verstanden werden, zum Beispiel als Mittel zur politischen Revolution oder als Mittel zur moralischen Erziehung des Menschen, sondern vor allem als ästhetischer Selbstzweck, als Demonstration der Möglichkeiten der Literatur bzw. des Systems Kunst im Allgemeinen.

Aus diesem Grund ist es an dieser Stelle unerlässlich zu skizzieren, gegen welche Formen der Vereinnahmung und der Instrumentalisierung von Kunst Karl Heinz Bohrer in seinen Texten opponiert. Die Kräfte, die die Selbstreferenz der Kunst und ihre damit verbundene Autonomie angeblich seit geraumer Zeit unterwandern, kulminieren dabei für Bohrer vor allem in Begriffen wie ‚Histo-rie‘, ‚Telos‘, ‚Didaktik‘, ‚Lebenswelt‘, ‚Kultur‘ oder – ganz allgemein – ‚Kontext‘. So wird in *Die Grenzen des Ästhetischen* beispielsweise behauptet, man habe früher die Ästhetik „gegenüber politischen und moralischen Geltungsansprüchen verteidigen“ müssen, während es aktuell gelte, diese „gegenüber Hedonismus, Alltagsdesign, Oberfläche ohne Hintergrund“ und akademischen Konzepten wie „Lebenswelt“ und „Kultur“ zu schützen⁴³⁷.

Es wird argumentiert, dass das geschichtsteleologische Erbe Hegels in den Kunsthistorien nach wie vor Bestand habe und historisierende Textlektüren, die sich einem gewissen moralischen Fortschrittsdenken verpflichtet füh-

⁴³² Vgl. Bohrer (1998), S. 181.

⁴³³ Ebd.

⁴³⁴ Ebd., S. 185.

⁴³⁵ Ebd., S. 188.

⁴³⁶ Ebd., S. 189.

⁴³⁷ Ebd., S. 7.

len, immer noch dominieren würden. Diesen Vorwurf formulierte laut Bohrer bereits Heidegger:

Als Hauptvertreter einer solchen ‚metaphysischen‘ Auslegung der Kunst nennt er [= Heidegger; R.H.] Hegel und dessen *Vorlesung über Ästhetik*. [...] Diese von Heidegger als ‚metaphysisch‘ verworfene Auslegung von Kunst ist das vorherrschende Verständnis bis heute. (Bohrer 1994: 107)

Bohrer behauptet, „daß es vornehmlich die deutsche Philosophie war, die sich dem Ästhetisch-Werden des Diskurses in den Weg stellte“⁴³⁸, wobei damit vor allem die wichtigsten Denker des Deutschen Idealismus, Kant, Schiller, Schelling und Hegel, gemeint sind. Ausführlicher heißt es hierzu:

Der Deutsche Idealismus hat zwar viel über die Autonomie des Ästhetischen als Differenz zum Ethischen gesprochen, aber bei näherem Zusehen ist in dieser beherrschenden Denktradition die Ethik nie von der Ästhetik abgelöst worden: Schillers Bestimmung des Erhabenen und des Sentimentalischen, Schellings Begriff einer Neuen Mythologie, Hegels Kriterium des Geistes und schließlich das Systemprogramm des Deutschen Idealismus – diese Theoriestationen enthalten alle die maßgeblich gewordene Restriktion des Ästhetischen im Namen eines ethischen Regulativs. Die romantische Poetologie ist eigentlich an diesem generellen Diskurs der Koppelung beider Sphären bis in die Theoriebildung der siebziger und achtziger Jahre spurlos vorübergegangen. (Bohrer 1998: 160)

Bohrer bemüht sich in diesem Zusammenhang, eine Differenz zwischen den Geschichtsphilosophen des Deutschen Idealismus und ‚wahren‘ ästhetischen Theoretikern zu (re-)konstruieren, zu denen er vor allem die Frühromantiker Friedrich Schlegel und Novalis zählt, sowie weitere Philosophen „[i]m Sinne der Schlegel’schen Forderung“, wie Nietzsche, Heidegger oder Adorno⁴³⁹. Diesen Gegensatz zementiert Bohrer mit der Kurzformel: „Je mehr Geschichtsphilosophie, umso weniger ästhetische Theorie.“⁴⁴⁰ Denn statt nach einer ästhetischen Utopie zu streben wie die Deutschen Idealisten es getan hätten, die die Kunst lediglich als Instrument zur Erziehung des Menschen gesehen hätten, müsse die Kunst vielmehr als eine „Utopie der Ästhetischen“⁴⁴¹ begriffen werden, die am treffendsten in Schlegels Begriff des *Unendlichen* zum Ausdruck komme. Dieser Terminus bemühe sich um „eine Charakterisierung selbstreferentieller, poetisch intensiver Gestimmtheit“, die untrennbar verknüpft sei mit einer „Metaphorik des Kontingenzen: Die Strukturierung eines anvisierten Teles innerhalb der Zeit schmilzt vor dem Gewahrwerden unberechenbar auftretender ‚Jetzt‘-Punkte.“⁴⁴² Schlegels Poetik liefere damit „die entscheidende Spal-

⁴³⁸ Bohrer (1994), S. 122.

⁴³⁹ Ebd., S. 123.

⁴⁴⁰ Ebd.

⁴⁴¹ Ebd., S. 128.

⁴⁴² Ebd., S. 129.

tung jener Begriffe, die ‚Ästhetische Theorie‘ fürderhin von ‚Philosophie der Kunst‘ unterscheiden lässt“⁴⁴³.

Bohrer verortet sein eigenes Präsens/z-Denken explizit in dieser romantischen Tradition, weshalb er neben der Kunstauffassung des Deutschen Idealismus auch die Textlektüren von Jürgen Habermas streng ablehnt, die eindeutig von einem geschichtsphilosophischen Fortschrittsdenken geprägt seien⁴⁴⁴. In einer besonders markanten Formulierung wirft Bohrer Habermas unter anderem vor, Baudelaire und andere Autoren „mit von Hegel verdorbenen Augen“⁴⁴⁵ zu lesen.

Die teleologische Erblast des Deutschen Idealismus zeige sich aber auch in der Tatsache, dass, „Kunst und Literaturwissenschaften immer weniger als Kunstwissenschaften, sondern immer mehr als historische Sozialwissenschaften gefördert würden“⁴⁴⁶, was zu einer „falschen Aktualität des Ästhetischen“⁴⁴⁷ führen würde. Statt den Fokus der Forschung auf den „revolutionäre[n] Ausdruck“⁴⁴⁸ bestimmter Kunstwerke, also auf ihre innovativen Formen und ihre damit einhergehenden Effekte zu legen, bestehe eher die Tendenz, inhaltliche und formale Elemente als „Ausdruck der Revolution“⁴⁴⁹ zu deuten und sie so in einen politisch-emanzipatorischen Kontext aufgehen zu lassen⁴⁵⁰. Bohrer argumentiert, dass selbst „die beiden klassischen progressiven Autoren des 19. Jahrhunderts“, Heinrich Heine und Georg Büchner, in erster Linie als ästhetische Innovatoren verstanden werden müssten und nicht als politische Revolutionskämpfer. Ihre Einschätzung als ‚progressive Autoren‘ bleibe nur

solange sinnvoll, solange man ihre politische und historische Zukunftsorientiertheit nicht über ihrem literarischen Werk noch einmal abbildet, wie das durchweg geschehen ist. (Bohrer 1994: 150)

Entscheidend für ein Verständnis der Werke Büchners sei daher nicht so sehr der politisch-historische Kontext seiner Zeit, sondern vor allem die in seinen Texten dominierenden

Motive des Todes, der Erotik und der Einsamkeit. Und zwar nicht als Mittel psychologisch-naturalistischer Charakteristik eines defätistisch gewordenen Helden, sondern qua Selbstreferenz einer kontemplativen Sprache. (Bohrer 1994: 151)

Auch bei Autoren mit eindeutig dokumentiertem politischen Engagement müsse beachtet werden, dass die historischen oder politischen Motive in ihren *poetischen* Texten sich nicht in bestimmten politischen, moralischen oder pädagogischen Themenbereichen manifestieren.

⁴⁴³ Ebd.

⁴⁴⁴ Ebd., S. 134.

⁴⁴⁵ Ebd., S. 135.

⁴⁴⁶ Bohrer (1998), S. 171.

⁴⁴⁷ Ebd.

⁴⁴⁸ Bohrer (1994), S. 18.

⁴⁴⁹ Ebd.

⁴⁵⁰ Vgl. hierzu vor allem Bohrer (1998), S. 172.

gogischen Intentionen erschöpfen, sondern, dass derartige Motive nur eines von vielen möglichen Mittel zur Produktion eines *absoluten Präsens* darstellen. Dies gelte nicht nur bei Büchner, sondern auch bei Heine:

Heine war sich des Widerspruchs zwischen seiner politischen Rede und seinen künstlerischen Prinzipien in bezug auf diese Zeitproblematik bewußt: Er bekannte sich in der Kunst gegen den Naturalismus, den gemeinhin mit politischen Engagement kompatiblen Stil, für eine symbolische Kunst. (Bohrer 1994: 152)

Selbstreferenzielle Aspekte dieser Art seien in den Kunsthistorischen jedoch zu lange ignoriert worden, weshalb Bohrer im Jahr 2003 in *Ekstasen der Zeit* deutliche Kritik an den deutschen und an den angelsächsischen Geisteswissenschaften übt:

Humanities and Arts, also das angelsächsische Pendant der kontinentaleuropäischen Geisteswissenschaften, hatten es nie eigentlich mit Kunst, sondern mit Geschichte, Nationalerziehung und Politik zu tun. Daran konnte der amerikanische New Criticism, der russische Formalismus, konnten Adornos ästhetische Theorie und die verschiedenen Formen der sogenannten Dekonstruktion seit den siebziger Jahren nichts Wesentliches ändern, obwohl von ihnen so glänzende Anregung ausgegangen ist. (Bohrer 2003: 112)

Neben dem aufklärerisch-idealistischen Erbe der Geisteswissenschaften sieht Bohrer einen weiteren Grund für den Erfolg sozial-historischer Deutungen von Kunst und Literatur in der zunehmenden Demokratisierung der Gesellschaft und vor allem der Hochschulen. Denn durch den Rückgriff auf sozial-historische Fakten

soll etwas schwer Berechenbares, eben das ästhetische Phänomen, unter Einbeziehung von außerästhetischen Komponenten, die immer wieder berechenbar sind, selbst berechenbar werden. [...] „Kontext“ herstellen heißt im ästhetisch-theoretischen und im kulturpolitisch-strategischen Sinne immer, eine solche Entgrenzung des Ästhetischen zu versuchen, daß deren Akzeptanz bei einer au fond für das Ästhetische nicht aufgeschlossenen Konsumentenmehrheit gesichert ist, nachdem dieser Mehrheit durch veränderte Berufs- und Einkommensbedingungen das sogenannte Ästhetische zur Prestige- und Distinktionsqualität wurde. (Bohrer 1998: 173)

Der zunehmende Wohlstand in den westlichen Ländern habe dazu geführt, dass Kunst und universitäre Bildung viel mehr Menschen zugänglich sei als noch vor einigen Jahrzehnten, was dazu geführt habe, dass eine ehemals „enigmatisch-elitäre“ Domäne wie die *Ästhetik* heute in der Gestalt einer *Kulturwissenschaft* neuen Ansprüchen genügen müsse:

Das Beiwort „Kultur“ ist immer notwendig, möglicherweise bei einer kleinbürgerlich-mittelständisch geprägten Gesellschaft wie der bundesrepublikanischen, der das enigmatisch-elitäre Moment des eigentlich Ästhetischen immer mehr abhanden gekommen ist. (Bohrer 1998: 172)

Bohrer behauptet, vereinfacht ausgedrückt, dass es einem erheblichen Teil der kunstinteressierten Bevölkerung in Deutschland entweder an der nötigen intel-

lektuellen Kapazität oder am entsprechenden Willen mangle, um die innerästhetische Beschaffenheit vieler Kunstwerke würdigen zu können. Annahmen dieser Art entbehren nicht eines gewissen Bildungsnobismus, der sich stark mit dem elitären Kunstverständnis von George Steiner deckt (vgl. Kapitel 2.5).

Dessen ungeachtet irrt Bohrer nicht, wenn er behauptet, dass *Vagheit* und *Irritation* zwei wesentliche Aspekte der Kunst darstellen, die durch kulturwissenschaftliche bzw. kontextbasierte Analysen in ihrer Komplexität oftmals reduziert werden. Bohrers ästhetische Utopie fußt daher auf einer Literaturwissenschaft, die diesen vagen und irritierenden Wesenskern der Kunst vor außerästhetischen Instrumentalisierungen schützen möchte, und zwar durch eine klare *Grenzziehung*. Eine solche

Grenzziehung ist notwendig, weil sonst die erwähnten banalisierenden Mißverständnisse des Ästhetischen als das Hedonistische oder das Humane oder das Soziale auftreten. Je reiner der ästhetische Kern erhalten ist, um so größer seine Strahlkraft nach außen: Diese geschieht allerdings nicht als sozialkritische Korrektur des generellen Diskurses, sondern vielmehr als dessen Irritation. (Bohrer 1998: 188)

Während Wittgenstein mit seinem Grenz-Begriff Vagheiten, Irritationen und andere ‚Unsinnigkeiten‘ aus der Philosophie verbannen und damit eine Ästhetisierung des philosophischen Diskurses unterbinden wollte, bemüht sich Bohrer um eine vergleichbare Grenzziehung aus entgegengesetzter Richtung, indem er die vagen und irritierenden Eigenschaften der ästhetischen Selbstreferenz vor philosophischen und kulturwissenschaftlichen Vereinnahmungen weitgehend abschottet. Das Mittel zur Ziehung einer solchen Grenze ist sein Fokus auf die zeitkontemplativen Aspekte von Kunst und Literatur, also auf die *emphatischen, erschreckenden oder negativen Augenblicke* absoluter Präsens/z. Damit ein solches Kunstverständnis jedoch nicht in den Verdacht gerät, einen dekadent-eskapistischen Umgang mit Kunst im Stile einer *L'art pour l'art* zu propagieren, kann ein gewisser gesellschaftlicher Rückkopplungsanspruch nicht geleugnet werden:

So wie das Ideal der traditionellen Utopie immer das Gegenmodell der schlechten Ge-genwart impliziert, so setzt auch der utopische ‚Augenblick‘ des der Gesellschaft entfremdeten Ichs immer eine bewußte, entschiedene und radikale Kritik an dieser Gesellschaft voraus. Diese Interdependenz zwischen Idylle und Satire, Glück und Aggression, ist eine für den ‚Augenblicks‘-Begriff notwendige, womit der Verdacht, die utopische Reduktion entpuppe sich als rein solipsistisches Manöver der großen Dekadenz-Erben, ausgeräumt ist. (Bohrer 1981: 187f.)

Aus diesem Zitat kann *zum einen* gefolgert werden, dass die gesellschaftlichen Verhältnisse, die einen Autor umgeben, von diesem stets als Kritikfläche zur Produktion intensiver Augenblicke instrumentalisiert werden können. Bohrers ästhetische Utopie impliziert *zum anderen* aber auch, dass ein selbstreferenzielles Kunstverständnis einen Appell für einen bewussteren Umgang mit dem enigmatisch-präsentischen Potenzial artistischer Werke darstellt, was langfristig zu weniger „entfremdeten Ichs“ beitragen könnte. *Das bildungspolitische Potenzi-*

al einer solchen Präsenz-Utopie bestünde also in einem neuen Kunstverständnis, das nicht nur zur intellektuellen und moralischen Erziehung des Rezipienten beitragen könnte, sondern auch zu seiner emotionalen und spirituellen Bereicherung. Bohrer gibt jedoch zu, dass eine solche Kunsthissenschaft zwangsläufig eine prekäre Gradwanderung unternehmen müsste, nämlich „zwischen der Skylla eines Verzichts auf jede Bedeutung“, wie es beispielsweise der Poststrukturalismus rund um Jacques Derrida suggeriert, „und der Charybdis einer Überreferentialisierung auf höchste Bedeutung hin“⁴⁵¹, wie zum Beispiel in Form von George Steiners Gottesbezug.

Trotz dieser Relativierungen darf kritisiert werden, dass Bohrers extreme Kontext-Aversion phasenweise den Eindruck erweckt, als solle man bei der Analyse eines Texts nahezu zwanghaft jede Form von kulturellem Hintergrundwissen ausblenden. Tatsächlich scheint das Ziel von Bohrers Polemik jedoch nicht ein derartiges Kontext-Verbot zu sein, sondern vielmehr ein Perspektivenwechsel, der die Verbindung zwischen dem System Kunst und allen anderen gesellschaftlichen Systemen neu ordnet.

Denn Bohrers Theorien implizieren eindeutig, dass die Kunst nur ein einziges Ziel hat, nämlich die Produktion *intensiver Augenblicke*, die Produktion eines *absoluten Präsens*. Für dieses Vorhaben sind alle historischen und tagesaktuellen Gesellschaftsereignisse lediglich Mittel zum Zweck, unabhängig vom politischen oder unpolitischen Hintergrund des jeweiligen Autors. Dass außerästhetische Diskurse die Entstehung eines Werks produktionsästhetisch auf vielfältigste Art und Weise beeinflussen können, und dass ein bestimmtes Werk wiederum vielfältigste Wirkungen auf bestimmte außerästhetische Diskurse ausüben kann, bestreitet Bohrer nicht. Sein Fokus gilt jedoch den selbstreferentiellen und zeitkontemplativen Aspekten eines Werks und der Frage, wie diese adäquat bei einer *Interpretation* berücksichtigt werden sollten.

Hier versäumt es Bohrer jedoch, seinen eigenen Forderungen Taten folgen zu lassen. Denn eine ausführliche Schilderung der sprachlich-formalen Mittel, die ein absolutes Präsens erzeugen könnten, sucht man bei ihm vergebens. Statt Erzählperspektiven, syntaktische Besonderheiten, wiederkehrende Tropen, ironische Brechungen oder auffällige konzeptionelle Strukturen auf ihr präsentisches Potenzial hin zu beleuchten, widmet sich Bohrer bei seinen textimmanenten Argumentationen fast ausnahmslos den expliziten Epiphanie-Darstellungen auf der Handlungsebene und der groben Zeichnung einiger Figuren. Hinzu kommt, dass außertextuelle Argumentationen historisch-diskursiver Art wesentlich mehr Platz in den behandelten Büchern einnehmen als innertextuelle Be trachtungen, was eine „weitgehende Ausblendung des Ästhetischen selbst“⁴⁵² zu

⁴⁵¹ Bohrer (1998), S. 181.

⁴⁵² Vgl. Degner (2003), S. 264.

Folge hat, wie Uta Degner richtig schreibt. Des Weiteren beschränken sich Bohrers präsenztheoretische Ausführungen ausschließlich auf die antike Tragödie, auf die Epochen der Romantik und der klassischen Moderne sowie auf einige Strömungen der Avantgarde. Das präsensche Potenzial anderer Epochen wird entweder ausgeblendet oder mitunter vollständig geleugnet, wie im Falle des Realismus, der neuen Sachlichkeit oder des historischen Romans, obwohl sich auch hier zahlreiche poetische Verfahren identifizieren lassen, die ein zeitkontemplatives Potenzial besitzen.

Dessen ungeachtet besteht das große Verdienst Karl Heinz Bohrers darin, über mehr als drei Jahrzehnte hinweg konsequent an einer differenzierten Theorie der subjektiven Darstellung von Zeit in literarischen Texten gearbeitet zu haben. *Plötzlichkeit*, *Das absolute Präsens* und *Ästhetische Negativität* haben die präsenztheoretische Diskussion im deutschsprachigen Raum entscheidend befeuert, und Begriffe wie Epiphanie, Ekstase, oder Augenblick sind von Martin Seel, Dieter Mersch und Hans Ulrich Gumbrecht auf produktive Weise übernommen und weiterentwickelt worden, ebenso wie der Gedanke einer selbstreferentiellen Autonomie der Ästhetik, den vor allem Seel und Gumbrecht übernehmen⁴⁵³, letzterer sogar mit der Forderung nach einem neuen Selbstverständnis der Geisteswissenschaften allgemein. Zudem ist Bohrer der erste Präsenzdenker im deutschsprachigen Raum, der sich im Rahmen seiner ‚Transzendenz ohne Transzendenz‘ klar von den metaphysischen Implikationen George Steiners distanziert und den Präsenzdiskurs damit in eine säkulare Richtung lenkt.

2.7.5 Zusammenfassung

Theorem	Explikation
Plötzlichkeit	Ein Wahrnehmungsmodus der Zeit, der an der Grenze des ästhetischen Phänomens anzusiedeln ist und der sich deshalb durch Diskontinuität, Nichtidentisches und Inkommensurabilität auszeichnet
absolutes Präsens / absolute Präsenz	Ein Zustand, in dem das betrachtende Subjekt im betrachteten Objekt ‚versinkt‘ und in dem so der Eindruck einer unendlichen Ausdehnung der Zeit, einer Überwindung der Subjekt-Objekt-Spaltung und einer Auflösung der subjektiven Intentionalität entsteht

⁴⁵³ Vgl. Bohrer (2015), S. 9: „[M]an ist im Verständnis noch weitergegangen: Der performative Akt als solcher, das heißt die Intensität seines Erscheinens, ist genau erkannt, erneut analysiert und durch Kategorien wie ‚Macht des Erscheinens‘ (Martin Seel) oder ‚Präsenz‘ (Hans Ulrich Gumbrecht) aktualisiert worden.“

Theorem	Explikation
Augenblick	Ein poetologischer Begriff, der sich auf Augenblicke intensiver ästhetischer Immanenz bezieht
emphatischer Augenblick	Zeitkontemplative Wahrnehmungen, die von ekstatischen Glücksgefühlen geprägt sind
erschreckender Augenblick	Zeitkontemplative Wahrnehmungen, die durch eine unsagbare Erwartungsangst und einen konkreten Erscheinungsschrecken geprägt sind
negativer Augenblick	Zeitkontemplative Wahrnehmungen, die von Melancholie oder Trauer angesichts der Vergänglichkeit eines Moments geprägt sind
Intensität	Der gemeinsame Faktor der drei unterschiedlichen ästhetischen Augenblicke
Vagheit	Das enigmatische Surplus des ästhetischen Eindrucks, das sich nicht mit einem Signifikat identifizieren lässt
Irritation	Die semantische Entlarvung und Depotenzierung der offiziellen Symbolsprache und die Subversion der Gültigkeit damit verbundener Normen
ästhetische Selbstreferenz	Der explizite oder implizite Verweis eines Kunstwerks auf seine Fähigkeit, mittels Vagheit und Irritation intensive ästhetische Augenblicke produzieren zu können
ästhetische Autonomie	Die geforderte Unabhängigkeit kunstwissenschaftlicher Interpretationen von anderen gesellschaftlichen Systemen und Diskursen
ästhetische Utopie	Die Vision eines gesellschaftlichen Umgangs mit Kunst, der die ästhetische Autonomie in den Vordergrund stellt

2.8 Martin Seel

Nach Karl Heinz Bohrer ist Martin Seel der zweite deutsche Autor, der sich in mehreren Monografien ausführlich mit dem Phänomen der Präsenz auseinandersetzt. Sein Interesse gilt dabei neben der Literatur, den bildenden Künsten, dem Film und der Fotografie auch der ästhetischen Wahrnehmung alltäglicher Phänomene. Im Vorwort zu seiner *Ästhetik des Erscheinens* (2000) bedankt Seel sich bei Karl Heinz Bohrer und Hans Ulrich Gumbrecht für wichtige Anregungen.

gen zu seinen Theorien⁴⁵⁴, in *Die Macht des Erscheinens* (2007) möchte er „verdeutlichen, in welchem – vielleicht extremen – Maß“ er sich „mit Hans Ulrich Gumbrecht und anderen Vertretern einer ‚Präsenzästhetik‘“⁴⁵⁵ verbunden fühlt, weshalb er so weit geht, seine Kritik an einigen Theoremen Gumbrechts lediglich als einen „Familienstreit“⁴⁵⁶ zu bezeichnen. Anders als George Steiner versteht Seel seine Überlegungen zur ästhetischen Wahrnehmung durchaus als eine „Theorie“⁴⁵⁷, die „ihre Analysen bei der Präsenz des Erscheinens“⁴⁵⁸ beginnen lässt. Neben den zwei genannten Monografien ist aus präsenztheoretischer Sicht auch der Band *Aktive Passivität. Über den Spielraum des Denkens, Handelns und anderer Künste* (2014) wichtig, da das titelgebende Oxymoron sich auf eine zentrale Denkfigur des Präsenzdiskurses bezieht.

2.8.1 *Erscheinen*

Wie die Titel der zwei zentralen präsenztheoretischen Publikationen Seels bereits suggerieren, stellt das *Erscheinen* den mit Abstand wichtigsten Begriff seines Präsenzdenkens dar. *Erscheinen* meint dabei zunächst

eine Wirklichkeit, die alle ästhetischen Objekte miteinander teilen, wie verschieden sie ansonsten auch sein mögen. In allem ästhetischen Tun und Lassen ist es im Spiel. (Seel 2000: 9)

Eine solche „Wirklichkeit“ ästhetischer Objekte darf jedoch keinesfalls mit einer ‚objektiven Realität‘ oder Ähnlichem verwechselt werden. Gemeint ist vielmehr die subjektive *Wirkung* bestimmter Phänomene bzw. deren sinnliche *Wahrnehmung*, denn

Dinge und Ereignisse darin zu vernehmen, wie sie unseren Sinnen momentan und simultan erscheinen, stellt eine genuine Art der menschlichen Weltbegegnung dar. Das hierbei anstehende Bewußtsein ist ein anthropologisch zentrales Vermögen. (ebd.)

Seel begreift das *Erscheinen* also als einen speziellen *Wahrnehmungsmodus*⁴⁵⁹ des Bewusstseins, der sich nicht durch die nachträgliche Distanz einer analytischen Betrachtung auszeichnet, sondern durch eine gewisse Gegenwärtigkeit („momentan“), in der bestimmte Eindrücke nicht kausal geordnet oder hierarchisch priorisiert erfasst werden, sondern als eine intensive Unordnung „simultan“ auf die Sinne des Betrachters einwirken. Dieser besondere *Wahrnehmungs-*

⁴⁵⁴ Vgl. Seel (2000), S. 12.

⁴⁵⁵ Martin Seel: *Die Macht des Erscheinens. Texte zur Ästhetik*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2007, S. 83.

⁴⁵⁶ Ebd.

⁴⁵⁷ Ebd., S. 19.

⁴⁵⁸ Ebd.

⁴⁵⁹ Das *Erscheinen* wird als „ein Modus des sinnlichen Gegebenseins von etwas“ bezeichnet. Vgl. Seel (2000), S. 46.

modus mache es möglich, dass im Rahmen einer ästhetischen Erfahrung intensive Irritationen oft nicht als etwas zu Beseitigendes empfunden würden, sondern vielmehr mit einer „Affirmation des begrifflich und praktisch Unbestimmbaren“⁴⁶⁰ einhergehen, wodurch bestimmte Kunsterlebnisse Züge einer „Offenbarung“⁴⁶¹ annehmen könnten. Bohrers *Epiphanie*-Begriff klingt hier ganz deutlich an, wobei sich auch Seel in diesem Zusammenhang explizit von christlich-metaphysischen Erklärungsmustern im Stile von Steiners *Real Presences* distanziert⁴⁶².

Eine Gemeinsamkeit von Seel und Steiner besteht hingegen darin, dass beide ihre metaphysisch anmutende Terminologie als „eine Rückbesinnung auf die unmittelbare *Gegenwart*“ ästhetischer Erfahrung und damit auf „den Augenblick hier und jetzt“⁴⁶³ verstehen, wobei in diesem Zusammenhang auch Seel der Fehler unterläuft, die ‚Unmittelbarkeit‘ einer solchen Wahrnehmung nicht klar genug als eine *erlebte* Unmittelbarkeit auszuweisen und die unumgängliche mediale Vermitteltheit aller ästhetischen Erscheinungen deutlicher zu betonen. Wie alle bisher erwähnten Präsenzdenker bezeichnet auch Seel derartige Wahrnehmungserlebnisse als „eine mystische Erfahrung“⁴⁶⁴, die auf einem Verlangen beruhe, „der Gegenwart des eigenen Daseins wahrnehmend inne zu sein“⁴⁶⁵. Dieses Zitat deutet bereits den philosophischen Einfluss Heideggers an, der im Laufe von Seels Ausführungen immer deutlicher zum Tragen kommt, vor allem wenn Seel fordert, „nicht erscheinungsvergessen“ zu sein und „nicht den Geschmack für den Augenblick“⁴⁶⁶ zu verlieren. Diese ‚Erscheinungsvergessenheit‘ gemahnt sehr an Heideggers Seinsvergessenheit, weshalb es naheliegt, Seels Erscheinungsbegriff als eine ästhetische Auslegung von Heideggers existenzphilosophischem Seinsbegriff zu deuten.

Dies würde auch erklären, warum Seels Erscheinen sich ausdrücklich nicht in „Begriffen des Soseins oder des Scheins“⁴⁶⁷ erschöpft, und warum in Bezug auf ästhetische Phänomene neben einer „Wahrnehmung-*als*“ vor allem eine „Wahrnehmung-*dass*“⁴⁶⁸ zentral sei. Denn wie in Kapitel 2.2 und 2.4 erläutert, spielt die subordinierende Konjunktion *dass* eine entscheidende Rolle bei der Beschreibung von Heideggers Sein und von Wittgensteins Mystik:

⁴⁶⁰ Ebd., S. 38.

⁴⁶¹ Ebd., S. 39f.

⁴⁶² Vgl. ebd., S. 161, Fußnote 61: „Insofern handeln auch diese Betrachtungen ‚von realer Gegenwart‘ – freilich nicht in der theologischen Bedeutung, die George Steiner aller stärkeren ästhetischen Erfahrung unterlegt.“

⁴⁶³ Ebd., S. 39.

⁴⁶⁴ Ebd., S. 236.

⁴⁶⁵ Ebd., S. 39.

⁴⁶⁶ Ebd., S. 40.

⁴⁶⁷ Ebd., S. 9.

⁴⁶⁸ Ebd., S. 51.

Sein liegt im Daß- und Sosein, in Realität, Vorhandenheit, Bestand, Geltung, Dasein, im ‚es gibt‘ (SuZ: 7)

Nicht wie die Welt ist, ist das Mystische, sondern *daß* sie ist. (TLP: 6.44)

Es verwundert daher nicht, dass Seel im Rahmen seiner Überlegungen neben dem Mystischen auf einen weiteren zentralen Begriff Wittgensteins rekurriert, nämlich die *Grenze*:

Die Ästhetik lässt eine Grenze aller theoretischen Weltauffassung sichtbar werden, der gegenüber Erkenntnistheorie und Philosophie des Geistes nicht blind sein dürfen. (Seel 2000: 41)

Auch wenn Seel in seiner *Ästhetik des Erscheinens* nur an einer Stelle explizit auf Wittgenstein verweist⁴⁶⁹, scheint es alles andere als ein Zufall zu sein, dass die Einzelkapitel dieses Buchs Überschriften tragen wie „Grenzen des Erkennens“⁴⁷⁰, „Grenzerfahrungen außerhalb und innerhalb der Kunst“⁴⁷¹ oder „Sein und Zeigen“⁴⁷². Seel geht es in seiner Theorie vor allem um eine „Begegnung mit Grenzen der Gestaltbarkeit, Verständlichkeit, und Zuhandenheit der Welt“⁴⁷³, um „den Rand unserer Wahrnehmungsfähigkeit“ und damit um „eine Grenze des bewußten Seins“⁴⁷⁴. Diese Zitate verdeutlichen, dass es Seel mit seinem Erscheinungs-Begriff im Wesentlichen um dasselbe geht wie Steiner, Nancy und Bohrer mit ihrem Präsenz- bzw. Präsens-Begriff, nämlich um die Beschreibung ästhetischer Phänomene, die sich nur in ihrer *Performanz*, nur in ihrer Prozessualität *zeigen*. Prozesse dieser Art sind jedoch von entscheidender Bedeutung für das stillschweigende Verständnis unserer Existenz, denn ästhetisches Erscheinen

ist stets ein Erscheinen realer Präsenz; es ist ein Prozeß, auf den wir nicht achten können, ohne mit sinnlicher Intensität auf die Gegenwart unserer Existenz zu achten. (Seel 2000: 160f.)

Seels Erscheinungs-Begriff kann also als ein Versuch begriffen werden, diejenige Eigenschaft des Präsenz-Phänomens genauer zum Ausdruck zu bringen, die sich mit Ausdrücken wie „Vollzug der Wahrnehmung“⁴⁷⁵, „Ereignis-Objekte“⁴⁷⁶, „Prozessualität des Kunstwerks“⁴⁷⁷ oder „Prozessualität menschlichen Inderweltseins“⁴⁷⁸ umschreiben lässt. Gemeint ist dabei stets die unsagbare *Performanz* eines ästhetischen Phänomens, in der sich das Sein bzw. das Mystische

⁴⁶⁹ Vgl. ebd., S. 255.

⁴⁷⁰ Ebd., S. 89.

⁴⁷¹ Ebd., S. 227.

⁴⁷² Ebd., S. 242.

⁴⁷³ Ebd., S. 223.

⁴⁷⁴ Ebd., S. 253.

⁴⁷⁵ Ebd., S. 96.

⁴⁷⁶ Ebd., S. 98.

⁴⁷⁷ Ebd., S. 39.

⁴⁷⁸ Ebd., S. 184.

zeigt. Abgesehen von der semantischen Betonung dieses performativen Aspekts unterscheidet sich Seels Erscheinungs-Begriff nur geringfügig von Bohrers Präsens-Begriff, Nancys Präsenz-Begriff oder einer säkularen Lesart von Steiners Präsenz-Begriff.

Seels *Ästhetik des Erscheinens* führt jedoch eine für präsenzanalytische Belange äußerst interessante Differenzierung ein, die das ästhetische Erscheinen drei unterschiedlichen Phänomenbezirken zuweist, indem sie *bloßes Erscheinen*, *atmosphärisches Erscheinen* und *artistisches Erscheinen* voneinander trennt.

Bloßes Erscheinen meint eine „*kontemplative* ästhetische Wahrnehmung“⁴⁷⁹ außerhalb eines artistischen Rahmens, bei der sich das Subjekt von der „*bloßen Präsenz*“ eines Gegenstands und „der an ihm koexistierenden und interferierenden Erscheinungen fesseln“⁴⁸⁰ lässt. Beispiele hierfür wären Naturerscheinungen wie ein Sonnenaufgang oder ein Wasserfall, aber auch menschgemachte Phänomene wie die Landung eines Flugzeugs oder die Geräusche einer vielbefahrenen Straße.

Atmosphärisches Erscheinen stellt sich hingegen ein, wenn von einer „*korresponsiven* ästhetischen Wahrnehmung“⁴⁸¹ gesprochen werden kann, also von einer Wahrnehmung, bei der „Aspekte des biografischen und historischen Wissens“⁴⁸² eine wichtige Rolle spielen. Verbindet man den Anblick eines Wasserfalls beispielsweise mit einer waghalsigen Kanufahrt, die man einmal unternommen hat, oder den Anblick eines Wolkenkratzers mit den Schreckensbildern der Terroranschläge vom 11. September, so speist sich die Intensität der erlebten ästhetischen Wirkung nicht nur aus dem bloßen Anblick des jeweiligen Objekts, sondern auch aus einer bestimmten „*existenziellen Bedeutsamkeit*“⁴⁸³, die eine damit verbundene Atmosphäre erzeugt.

Artistisches Erscheinen bezieht sich schließlich auf Kunstwerke, die Seel definiert als „*konstellative* Darbietungen [...] deren Sinn an eine nichtsubstituierbare (durch keine andere Kombination von Elementen ersetzbare) Ausführung ihres Materials gebunden ist“⁴⁸⁴. Das Kunstwerk unterscheidet sich von Objekten des bloßen oder des atmosphärischen Erscheinens also zum einen durch die individuelle Anordnung seiner Zeichenelemente und zum anderen durch die Tatsache, dass diese Anordnung *präsentiert*, also bewusst zur Schau gestellt wird. Seel betont jedoch, dass Kunstwerke *auch* Objekte eines bloßen oder eines atmosphärischen Erscheinens sein können⁴⁸⁵.

⁴⁷⁹ Ebd., S. 150.

⁴⁸⁰ Ebd.

⁴⁸¹ Ebd., S. 154.

⁴⁸² Ebd.

⁴⁸³ Ebd., S. 152.

⁴⁸⁴ Ebd., S. 157.

⁴⁸⁵ Ebd., S. 156.

Ein sehr gutes Beispiel zur Veranschaulichung des analytischen Werts dieser Begriffe bildet die berühmte Plastiktüten-Szene aus dem Film *American Beauty* (1999)⁴⁸⁶, die Seel selbst ausführlich behandelt⁴⁸⁷. In dieser Szene (American Beauty, TC: 1:01:53–1:05:03) zeigt der introvertierte und etwas verschrobene Teenager Ricky seiner Nachbarin Jane, zu der er sich sehr hingezogen fühlt, ein selbstgedrehtes Video von einer Plastiktüte, die auf einer Straße Minuten lang vom Wind durch die Luft gewirbelt wird. Ricky erklärt, dass ihn der Anblick dieser ‚tanzenden‘ Tüte sehr bewegt hat:

Das war einer von jenen Tagen, an denen es jeden Moment schneien kann und Elektrizität in der Luft liegt. Man kann sie fast knistern hören, stimmt's? Und diese Tüte hat einfach mit mir getanzt, wie ein kleines Kind, das darum bettelt mit mir zu spielen. 15 Minuten lang. An dem Tag ist mir klar geworden, dass hinter allen Dingen Leben steckt und diese unglaublich gütige Kraft, die mich wissen lassen wollte, dass es keinen Grund gibt Angst zu haben, nie wieder. Ein Video ist ein armseliger Ersatz, ich weiß, aber es hilft mir mich zu erinnern, und ich muss mich erinnern. Es gibt manchmal so viel Schönheit auf der Welt, dass ich sie fast nicht ertragen kann, und mein Herz droht dann daran zu zerbrechen. (American Beauty, TC: 1:02:20)

Jane ist vom Video und von Rickys Monolog so beeindruckt, dass sie ihn zum ersten Mal küsst. Der Anblick der herumfliegenden Plastiktüte stellte für Ricky am Tag der Videoaufnahme ein Objekt des *bloßen Erscheinens* dar, und auch für den Rezipienten des Films können die Bilder der ästhetisch durch die Luft tanzenden Tüte als ein bloßes Erscheinen erlebt werden.

Diese Videoaufnahme stellt für beide Figuren jedoch auch ein Objekt des *atmosphärischen Erscheinens* dar, da für Ricky die Darbietung dieser Aufnahme eine intime Offenlegung seines Seelenlebens darstellt, und da für Jane diese Videoaufnahme untrennbar mit einer neuen emotionalen Nähe zu Ricky verbunden ist, womit der Anblick dieser fliegenden Plastiktüte für beide Figuren biografisch aufgeladen und existenziell bedeutsam wird. Es ist aber auch durchaus denkbar, dass der Rezipient des Films *American Beauty* sich bei dieser Szene an einen ähnlichen Moment aus seinem eigenen Leben erinnert, in dem er einer begehrten Person ein besonderes Hobby demonstriert oder eine ungewöhnliche Leidenschaft offenbart hat, wodurch die Plastiktüte auch für den extrafilmischen Zuschauer zu einem Objekt atmosphärischen Erscheinens werden könnte.

Für eine filmwissenschaftliche Analyse ist jedoch vor allem die Darbietung des besagten Videos *als* Video, also die Darbietung *als* Darbietung entscheidend, da diese die Plastiktüte erst zu einer „Ikone der ästhetischen Anschauung selbst“⁴⁸⁸ macht. Dieser selbstreflexive Aspekt verleiht dem Video erst seinen präsenztheoretischen Symbolcharakter, da in dieser Filmszene nichts Geringe-

⁴⁸⁶ Sam Mendes: *American Beauty*. DVD. 121 Min. USA 1999.

⁴⁸⁷ Vgl. Seel (2007), S. 17ff.

⁴⁸⁸ Ebd., S. 17.

res zur Schau gestellt wird als die komplexen Wirkungsmechanismen ästhetischen Erscheinens selbst. Die Plastiktüten-Szene wird so für den Rezipienten zu einem Objekt *artistischen Erscheinens*, zu einer komplexen konstellativen Darbietung, die ihr Wirkungs-Potenzial aber auch aus Elementen eines bloßen und/oder atmosphärischen Erscheinens bezieht. Seel schreibt hierzu zusammenfassend:

Gleichgültig, ob wir es mit einem Ausschnitt der Realität zu tun haben, mit einer Darbietung von Realität oder mit der Darbietung einer Darbietung – was wir wahrnehmen, wenn wir etwas ästhetisch wahrnehmen, ist ein Spiel von Erscheinungen, das nie-mals nur Schein, sondern ein Ineinander und Miteinander phänomenaler Aspekte ist. (Seel 2007: 18)

Dieses Beispiel aus *American Beauty* zeigt, dass Seels Differenz aus bloßem, atmosphärischem und artistischem Erscheinen dabei helfen kann, textimmanente und rezeptionsästhetische Aspekte der Präsenzproduktion und des Präsenzerlebens auf gewinnbringende Weise zu beschreiben.

2.8.2 Aktive Passivität

So wie Karl Heinz Bohrer spricht auch Martin Seel, wenn er sich auf das *Erleben* ästhetischer Präsenz bezieht, vornehmlich von einem *Augenblick*:

Die ästhetische Aufmerksamkeit für ein Geschehen der äußeren Welt ist so zugleich eine Aufmerksamkeit für uns selbst: für den Augenblick hier und jetzt. (Seel 2000: 39)

Die ästhetische Wahrnehmung ist auf das gleichzeitige und das augenblickliche Gegebensein ihres Gegenübers gerichtet. (ebd.: 54)

Besinnung auf die Gegenwart ist – wie vor allem Karl Heinz Bohrer nicht müde geworden ist zu betonen – ein basales Motiv aller ästhetischen Anschauung. Es geht den Subjekten der ästhetischen Wahrnehmung um ein Verspüren der eigenen Gegenwart im Vernehmen der Gegenwart von etwas anderem. In der sinnlichen Präsenz des Gegenstandes werden wir eines Augenblicks unserer eigenen Gegenwart inne. (ebd.: 62)

Seels Augenblicks-Begriff ist dabei – ähnlich wie bei Bohrer – mit einem gewissen Willensverlust verbunden, der die Grenze zwischen Subjekt und Objekt phänomenologisch aufhebt⁴⁸⁹:

Es ist ein Grundzug aller ästhetischen Verhältnisse, daß wir uns in ihnen, wenn auch in ganz verschiedenen Rhythmen, *Zeit für den Augenblick* nehmen. In einer Situation, in der ästhetische Wahrnehmung wachgerufen wird, treten wir aus einer allein funktionalen Orientierung heraus. Wir sind nicht länger darauf fixiert (oder nicht länger *allein*

⁴⁸⁹ Vgl. Bohrer 1994, S. 177: „[D]as heißtt, daß das Subjekt ‚sein Individuum‘ seinen Willen, vergißt und nur noch als reines Subjekt, als klarer Spiegel des Subjekts bestehen bleibt; so daß es ist, als ob der Gegenstand allein da wäre, ohne jemanden, der ihn wahrnimmt, und man also nicht mehr den Anschauenden von der Anschauung trennen kann, sondern beide *eines* geworden sind, in dem das ganze Bewußtsein von einem einzigen anschaulichen Bilde gänzlich gefüllt und eingenommen ist.“

darauf fixiert), was wir in dieser Situation erkennend und handelnd erreichen können. Wir begegnen dem, was unseren Sinnen und unseren Imaginationen hier und jetzt entgegenkommt, um dieser Begegnung willen. (Seel 2000: 44f.)

Die Verben „erreichen“ und „begegnen“ stehen in diesem Zitat für die beiden Pole *Intentionalität* und *Nicht-Intentionalität* bzw. *Aktivität* und *Passivität*. Allerdings muss man sich für einen solchen Augenblick willenloser Passivität Zeit „nehmen“, was wiederum eine gewisse Aktivität des Willens impliziert, wie auch die Formulierung „dieser Begegnung willen“ suggeriert. Das Verhältnis von intentionaler Aktivität und nicht-intentionaler Passivität scheint somit äußerst komplex, wenn nicht gar widersprüchlich zu sein.

Seel versucht diese widersprüchliche Denkfigur, an der sich unter anderem auch Dieter Mersch abarbeitet⁴⁹⁰, mit der Wendung ‚aktive Passivität‘ aufzulösen, die titelgebend für seinen 2014 erschienenen Band zu diesem Phänomenkomplex ist. Seel entlehnt diese *contradiccio in adiecto* einem Zitat von Adorno, das sich mit den Besonderheiten der Kunstrezeption beschäftigt:

Es käme weniger darauf an, was einem das Kunstwerk ‚gibt‘, als darauf, was man dem Kunstwerk gebe, das heißt: ob man in einer bestimmten Art von aktiver Passivität, oder von angestrengtem Sich-Überlassen an die Sache, ihr das gibt, was sie von sich aus eigentlich erwartet. (Adorno 2009: 190)⁴⁹¹

Seel verweist in diesem Zusammenhang darauf, dass sich der kunsttheoretische Gedanke einer aktiven Passivität bereits lange vor Adorno findet, nämlich in einer Passage aus Friedrich Schlegels *Lucinde*⁴⁹²:

Nur mit Gelassenheit und Sanftmut, in der heiligen Stille der echten Passivität kann man sich an sein ganzes Ich erinnern, die Welt und das Leben anschauen. Wie geschieht alles Denken und Dichten, als daß man sich der Einwirkung irgendeines Genius ganz überläßt und hingibt? Und doch ist das Sprechen und Bilden nur Nebensache in allen Künsten und Wissenschaften, das Wesentliche ist das Denken und Dichten, und das ist nur durch Passivität möglich. Freilich ist es eine absichtliche, willkürliche, einseitige, aber doch Passivität. (zitiert in Seel 2014: 253)

Seel konstruiert mit diesen Beispielen eine Traditionslinie, die auch Karl Heinz Bohrer in seinen Texten postuliert, nämlich ein Präsenzdenken, das sich von den deutschen Frühromantikern Schlegel und Novalis über Nietzsche und

⁴⁹⁰ Vgl. Dieter Mersch: Vor dem Realen. In: Mario Grzelj, Oliver Jahraus und Tanja Prokic (Hg.) *Vor der Theorie. Immersion – Materialität – Intensität*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2014, S. 19-36, u.a. S. 19f.: „An der Differenz zwischen Aktiv und Passiv scheint sich jedoch unser gesamtes Verhältnis zum Theoretischen wie zum Realen [...] zu entscheiden“ und S. 21: „Man könnte sagen: Die *actio* erweist sich hier als immer schon responsiv; sie ist *re-actio* auf ein Sich-Anbietendes, Zeigendes, ein Erscheinen.“

⁴⁹¹ Zitiert nach: Theodor. W. Adorno: Ästhetik [1958/59]. In: Ders. *Nachgelassene Schriften. IV. Abteilung: Vorlesungen*, Bd. 3. Hg. von Eberhard Ortland. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2009.

⁴⁹² Zitiert nach Friedrich Schlegel: *Lucinde* [1799]. Ein Roman. Stuttgart: Reclam 1963, S. 34.

Heidegger bis hin zu Adorno und den Präsenzdenkern der Gegenwart erstreckt⁴⁹³. Gemein ist all diesen Denkern, dass sie in Bezug auf intensive ästhetische Erlebnisse von einer Art „bereitwilligen Hingabe“⁴⁹⁴ sprechen, in der die Suspension bestimmter kognitiver Prozesse zu einer Intensivierung der ästhetischen Erfahrung führt. Diesen paradoxen Umstand überspitzt Seel mit der Formel: „Kein Selbstgewinn ohne Selbstverlust“⁴⁹⁵.

„Aktive Passivität“ darf jedoch nicht vorschnell als bloßes Spiel mit paradoxen Formulierungen missverstanden werden, wie unter anderem Eva Weber-Guskar suggeriert⁴⁹⁶. Seels Begriff stellt vielmehr einen ambitionierten Versuch dar, dem psychologischen und philosophischen Phänomen ästhetischer Überwältigung terminologisch gerecht zu werden. Die vermeintlich paradoxe Wendung einer „aktiven Passivität“ ließe sich jedoch etwas entwirren, und zwar in Form einer kausalen bzw. temporalen Aufteilung in drei Phasen, nämlich in

1. das aktive bzw. intentionale *Sicheinlassen* auf ein ästhetisches Phänomen,
2. das passive bzw. nicht-intentionale *Erleben* eines ästhetischen Phänomens und
3. das aktive bzw. intentionale *Reflektieren* eines ästhetischen Phänomens.

Allerdings kann die Reihenfolge dieser Phasen auch variieren. So ist es beispielsweise möglich, dass ein Rezipient von einer ästhetischen Erscheinung regelrecht „überfallen“ wird und sich erst in einer zweiten Phase bewusst auf das Rezeptionserlebnis einlässt, ebenso ist es möglich, dass eine anfängliche Reflexion in ein Präsenzerlebnis mündet. Seel schreibt hierzu:

Für den Prozeß der kunstbezogenen Wahrnehmung ist es nicht entscheidend, welche dieser Kräfte – das sinnliche Vernehen, das imaginierende Vorstellen oder die reflektierende Besinnung – jeweils die Führung übernimmt; entscheidend ist vielmehr, daß sie auf die eine oder andere Weise zusammen und dabei über kurz oder lang in *eine* Bewegung kommen. (Seel 2000: 138)

Für Seel ist also vor allem der *Umschlag* von Aktivität zu Passivität entscheidend bzw. die *erlebte Vermischung* beider Phänomene. Diese komplexe Prozessualität findet sich, wie bereits in Kapitel 2.3.5 erläutert, auch bei Heideggers *Gelassenheit*:

Die Gelassenheit ist in der Tat das Sichloslassen aus dem transzendentalen Vorstellen und so ein Absehen vom Wollen des Horizonts. Dieses Absehen kommt nicht mehr aus einem Wollen, es sei denn, der Anlaß zum Sicheinlassen in die Zugehörigkeit zur

⁴⁹³ Vgl. Bohrer (1994), S. 123.

⁴⁹⁴ Seel (2014), S. 254.

⁴⁹⁵ Ebd., S. 241.

⁴⁹⁶ Vgl. Eva Weber-Guskar: Lauter schöne Explosionen. In: ZEIT ONLINE, 30. Oktober 2014. (Zugriff: 21.4.2017).

Gegnet bedürfe einer Spur des Wollens, welche Spur jedoch im Sicheinlassen verschwindet und vollends in der Gelassenheit ausgelöscht ist. (Gel: 62)

Für eine heideggerianische Lesart von Seels aktiver Passivität spricht auch die Tatsache, dass Seel diesbezüglich von einer „ästhetische[n] Freiheit“⁴⁹⁷ spricht, die auf einer menschlichen Fähigkeit zur „Rezeptivität und Responsivität“⁴⁹⁸ fußt, und die bei voller Entfaltung „ein gesteigertes menschliches Existenzbewusstsein“⁴⁹⁹ bewirken kann. Seels ‚aktive Passivität‘ und die damit verbundenen ‚Augenblicke‘ tragen also fundamentalontologische Züge.

Allerdings ist ein solches Existenzbewusstsein bei Seel – anders als bei Heidegger – unmittelbar verbunden mit einer ethischen Komponente. Denn erst die aktive Passivität ermögliche es, wirklich unbefangen und ungehemmt über eigene Neigungen und Überzeugungen nachzudenken:

Ein Leben in Selbstachtung und Selbstbestimmung hängt von der Bereitschaft zu einer wenigstens hypothetischen Variation der eigenen Überzeugungen, Bindungen, Affinitäten und Obsessionen ab. So sehr diese Bereitschaft in vielen Kontexten des Handelns eine gehörige und manchmal schwer erträgliche Zumutung darstellt – in der Sphäre des Ästhetischen verwandelt sie sich in eine besondere Quelle der Lust. (Seel 2014: 259)

Diese ethische Dimension ästhetischer Augenblicke dürfe jedoch keinesfalls mit einer „plumpen Moralisierung der ästhetischen Sensibilität“⁵⁰⁰ verwechselt werden. Denn der große Vorteil der aktiven Passivität gegenüber dem konkreten und mitunter rigorosen Normdenken liege vor allem

in dem Vermögen einer unreglementierten Justierung der Balance von Weltvertrauen und Weltmisstrauen, Selbstsicherheit und Selbstzweifel, Selbstverlust und Selbstgewinn. Darin liegt das Ethische im Ästhetischen. (Seel 2014: 260)

Aktive Passivität kann so zu ungeahnten und interessanten Denkanstoßen ontologischer, psychologischer und sozialer Natur führen. Auf diese Weise erhält Seels Augenblicks-Begriff – anders als bei Bohrer – auch eine ethische Dimension. Einen ähnlichen Ansatz verfolgt auch Dieter Mersch mit seiner „Ethik der Responsivität“⁵⁰¹, auf die später ausführlicher einzugehen sein wird.

2.8.3 Radikale Immanenz

Wie eingangs erwähnt, besitzen ästhetische Erscheinungen für Seel einen mystischen Charakter⁵⁰², da Ereignisse dieser Art mit einer gewissen Affirmation des

⁴⁹⁷ Seel (2014), S. 264.

⁴⁹⁸ Ebd.

⁴⁹⁹ Ebd., S. 258.

⁵⁰⁰ Ebd., S. 259.

⁵⁰¹ Mersch (2002a), S. 423.

⁵⁰² Seel (2000), S. 236.

begrifflich und praktisch Unbestimmbaren“⁵⁰³ einhergehen, die dem Rezipienten die „selbstzweckhafte Gegenwärtigkeit des eigenen Daseins“⁵⁰⁴ vor Augen führen kann. Diese spezielle Gegenwärtigkeit des eigenen Daseins speist sich bei Seel vor allem aus einem Bewusstsein für die eigene Sterblichkeit. Diese Endlichkeit werde aber während eines intensiven ästhetischen Erlebnisses nicht als etwas Bedrohliches wahrgenommen, sondern fungiere stattdessen als eine Quelle der Lust:

Die ästhetische Lust ist eine Lust des endlichen Daseins am endlichen Dasein. In dieser Endlichkeit aber entdeckt die ästhetische Anschauung die Gelegenheit einer Vergegenwärtigung unendlicher Möglichkeiten, die in der theoretischen und praktischen Verfügung nicht erfahren werden können. (Seel 2000: 220)

Die Annahme, dass eine „Lust des endlichen Daseins am endlichen Dasein“ untrennbar mit einer „Vergegenwärtigung unendlicher Möglichkeiten“ verbunden ist, erinnert stark an die Thanatologie von *Sein und Zeit* und an Heideggers Formulierung einer „*Freiheit zum Tode*“ (SuZ: 266), der zufolge erst ein volles Bewusstsein der eigenen Sterblichkeit es erlaubt, sich aus der „*Illusion des Man*“ (ebd.) zu befreien und so zu seinem „*eigentlichen Selbstsein*“ (ebd.: 268) zu gelangen. Erst durch diese ‚Freiheit zum Tode‘ kann das Dasein laut Heidegger aus dem Existenzmodus einer passiven „Geworfenheit“ (ebd.: 135) in den Existenzmodus eines „verstehenden Sichentwerfens“ (ebd.: 195) wechseln. Seel rekurriert implizit auf diesen Gedanken Heideggers, wenn er von einer „ästhetischen Freiheit“⁵⁰⁵ spricht und alle ästhetischen Objekte als eine „Aktualisierung solcher Formen des Sichverlierens, die einem freien Selbstverhältnis förderlich sind“⁵⁰⁶, begreift.

Seel spricht in diesem Zusammenhang von einer „mystischen Erfahrung“⁵⁰⁷, betont jedoch, dass eine solche Mystik nur in einem „rein formalen Sinn“⁵⁰⁸ zu verstehen sei, da hier „kein Phänomen der Transzendenz, sondern der radikalen Immanenz“⁵⁰⁹ vorliege. Der Ausdruck *radikale Immanenz* korrespondiert dabei im Wesentlichen mit Karl Heinz Bohmers Begriff einer *Transzendenz ohne Transzendenz*, der sich auf einen geistigen Zustand bezieht, der „definitiv das Gewöhnlich-Alltägliche ins Spirituelle transzendierte“, dabei jedoch „innerweltlich und ohne jeden Anflug von Dunkelheit“⁵¹⁰ bleibt. Seels Mystifizierung der Kunst meint somit explizit kein „Hinausgehen über die Welt der Erscheinun-

⁵⁰³ Ebd., S. 38.

⁵⁰⁴ Ebd., S. 41.

⁵⁰⁵ Seel (2014), S. 251.

⁵⁰⁶ Ebd., S. 241.

⁵⁰⁷ Seel (2000), S. 246.

⁵⁰⁸ Ebd., S. 236.

⁵⁰⁹ Ebd., S. 227.

⁵¹⁰ Bohrer (2003), S. 79f.

gen, sondern vielmehr [...] ein Sichverlieren in diese Welt“⁵¹¹. Anders als George Steiner, der seine *real presences* als Manifestationen Gottes deklariert, oder als Jean-Luc Nancy, der seine *birth to presence* als ein Ereignis beschreibt, in dem die Grenze zwischen Transzendenz und Immanenz ad absurdum getrieben wird⁵¹², bezieht Seel unmissverständlich Stellung für eine säkulare Lesart ästhetischer Präsenzphänomene.

Diese radikale Immanenz stellt für Martin Seel allerdings kein rein geistiges Phänomen dar, sondern ebenso ein intensives körperliches und emotionales Erlebnis:

[J]edes ästhetische Spiel wird um eine *Anschauung* von Gegenwart gespielt. Wir spielen, weil wir – wir spielen, wenn wir – bewegt sein wollen um dieses Bewegtseins willen. Dieses Bewegtsein kann körperlich oder emotional oder beides sein. Der Sinn des Spielens ist leibliche oder seelische Agitation. (Seel 2000: 215f.)

Ein wichtiger Faktor zur Beschreibung leiblicher und seelischer Agitationen dieser Art ist – wie schon bei Bohrers emphatischen, erschreckenden und negativen Augenblicken – die wahrgenommene *Intensität*:

Der höchst immaterielle Gewinn, der hier erzielt werden kann, betrifft nicht allein eine gesteigerte Intensität eines leiblich-seelischen Sich-gegenwärtig-Seins, sondern darüber hinaus eine gesteigerte Intensität des Bewußtseins von Gegenwart. (Seel 2000: 218)

Leib und Seele bzw. Körper und Geist sind von den Effekten einer radikalen Immanenz gleichermaßen betroffen, weshalb Seel auch entschieden dem Sinn-Präsenz-Dualismus von Hans Ulrich Gumbrecht⁵¹³ widerspricht, der später noch Gegenstand dieser Arbeit sein wird. Statt einen Antagonismus zu entwerfen, postuliert Seel eine Art Symbiose beider Phänomene, in der Sinn und Sinnlichkeit sich gegenseitig potenzieren⁵¹⁴.

Aus diesem Grund betrachtet er die von Karl Heinz Bohrer und Hans Ulrich Gumbrecht vielfach geschmähte, sinnzentrierte Hermeneutik auch nicht als ein „Auslaufmodell“⁵¹⁵, sondern als eine Theorie, die sich lediglich ihrer phänomenologischen Wurzeln wieder bewusst werden muss:

Die Hermeneutik ist sehr wohl in der Lage, das ganze Feld des Ästhetischen zu bestimmen, jedenfalls dann, wenn sie mit einer hellen Phänomenologie im Bunde

⁵¹¹ Seel (2000), S. 227.

⁵¹² Zur Erinnerung vgl. Nancy (1993), S. 349: „The region from which presence comes and to which it goes, overflowing itself, ebbing within itself, is where transcendence and immanence would come to be confused in the very impossibility of their confusion. In this place, which is at once without place and in hundred places (312, to be exact), *the transcendent and the immanent would imitate each other*, in an impossible and tenacious imitation.“

⁵¹³ Vgl. Seel (2007), S. 82-93.

⁵¹⁴ Vgl. ebd., S. 23.

⁵¹⁵ Ebd., S. 28.

bleibt. Und es mag sogar nur eine so verstandene Hermeneutik sein, die das Spektrum der ästhetischen Phänomene angemessen zu behandeln vermag. (Seel 2007: 28)

Um Kunstwerke angemessen analysieren zu können, müsste eine solche Hermeneutik jedoch einen alten Antagonismus beseitigen, der mit Seels Präsenzdenken unvereinbar ist:

Zu einer vollständigen Rehabilitierung eines angemessenen Begriffs der Kunsterfahrung muss freilich ein Dogma beiseitegeräumt werden, an dem die hermeneutische Tradition selbst nicht unschuldig ist: Dieses Dogma besagt, dass eine emphatische und eine reflektierte Wahrnehmung künstlerischer Objekte nicht zusammen bestehen können. (Seel 2007: 34)

Es wird betont, dass Reflexion lediglich *eine „Phase oder Dimension der ästhetischen Erfahrung“*⁵¹⁶ darstelle, die man nicht verabsolutieren dürfe. Gemäß dieser Argumentation würden Emphase, Sinnlichkeit, Augenblick und Präsenz eine *zweite phänomenologische Dimension* bzw. eine *zweite Phase der ästhetischen Wahrnehmung* bilden, die für das Verständnis von Literatur und von Kunst allgemein ebenso unerlässlich wäre wie die Dimension bzw. die Phase der Reflexion.

Aus diesem Grund greift Seel auch Paul de Man und dessen Dekonstruktion an, da er dessen Text *Semiologie und Rhetorik* als Ursprung der „Dichotomie zwischen mitgehender und distanzierter Kunstwahrnehmung“⁵¹⁷ auffasst. Das dekonstruktivistische Paradigma der Nachträglichkeit allen Verstehens und der Unverfügbarkeit von Präsenz habe zu einem Zebrieren gescheiterter Sinnbildungsprozesse geführt, doch

wir sollten uns nicht einreden lassen, dass Kunstwerke dazu da sind, unser eigenes – und sei es nur hermeneutisches – Scheitern zu genießen. (Seel 2007: 37)

Eine Alternative zur dogmatischen Sinnzentrierung der Hermeneutik und zur genussvollen Sinnaufgabe der Dekonstruktion bietet Martin Seel in Gestalt seiner *Ästhetik des Erscheinens*, die den Versuch unternimmt, mit phänomenologischem Vokabular und fundamentalontologischen Prämissen die komplexe Wahrnehmung ästhetischer ‚Spiele‘ adäquat zu beschreiben. Eine präsenztheoretische Analyse ästhetischer Erscheinungen ist jedoch ebenso auf eine detaillierte Betrachtung *formaler* Gesichtspunkte angewiesen wie eine hermeneutische oder dekonstruktivistische Herangehensweise, wie im Folgenden gezeigt werden soll.

2.8.4 Rauschen und Rausch

Anhand der Plastiktüten-Szene aus American Beauty wurde in Kapitel 2.8.1 demonstriert, wie sich Seels Differenz zwischen *bloßem, atmosphärischem* und *artis-*

⁵¹⁶ Ebd., S. 33.

⁵¹⁷ Ebd., S. 35.

tischem Erscheinen im Rahmen einer Textanalyse einsetzen lässt. Für den Begriff des Erscheinens – einschließlich der drei genannten Subtypen – gilt immer, dass sich für den Rezipienten im Augenblick der Erscheinung die Subjekt-Objekt-Differenz aufzulösen scheint, wodurch eine spezielle Intensität entsteht. Aus heuristischen Gründen führt Seel gegen Ende seiner *Ästhetik des Erscheinens* eine weitere Unterscheidung ein, die die Subjekt- und die Objektseite ästhetischer Wahrnehmung genauer beleuchtet, nämlich die Differenz zwischen *Rauschen* und *Rausch*.

Während sich ‚Rausch‘ in Übereinstimmung mit der alltäglichen Bedeutung des Wortes auf einen „subjektive[n] Zustand“⁵¹⁸ bezieht, der sich durch eine besondere Intensität auszeichnet, meint ‚Rauschen‘ einen „Vorgang auf der Objektseite“⁵¹⁹, also ein Phänomen des ästhetischen Objekts selbst. Dabei wird betont, dass beide Phänomene einander nicht zwingend bedingen, denn

[w]ie nicht jeder Rausch das Vernehmen eines Rauschens zur Folge hat, so bewirkt nicht jedes Rauschen bei denen, die es wahrnehmen, einen Rausch. (Seel 2000: 227)

Daher wäre es treffender zu sagen, dass Objekte ästhetischer Anschauung das *Potenzial* besitzen, durch ihr performatives Rauschen einen subjektiven Rausch zu bewirken. An dieser Stelle unterscheidet Seel abermals zwischen alltäglichen Phänomenen und artistischen Phänomenen, indem er ein *bloßes Rauschen* von einem *künstlichen Rauschen* scheidet. Unter *bloßes Rauschen* fallen dabei alle Phänomene, die nicht Teil eines Kunstwerks sind. Neben Naturphänomenen wie dem Tosen eines Wasserfalls können dies also das Rumoren einer großen Stadt oder das Flirren eines Bildschirms sein⁵²⁰.

Künstliches Rauschen ist hingegen ein Phänomen der Kunst und somit das Resultat einer *konstellativen Darbietung*. Denn alles Hergestellte, Arrangierte oder bewusst Inszenierte, das einem Publikum präsentiert wird, folgt anderen Ge setzmäßigkeiten als ein tosender Wasserfall oder ein kaputter Heimfernseher. Die „genaue, individuelle Anordnung der Zeichenelemente“⁵²¹ und das „performativ[e] Kalkül“⁵²² sind es, die ein Kunstwerk zu einem singulären Ereignis machen. Seel betont zudem, dass eine gewisse „Undeutlichkeit zum Kalkül der artistischen Operation“⁵²³ gehöre und dass artistische Undeutlichkeiten darauf ausgelegt seien, einen „Koordinatenverlust“⁵²⁴ seitens des Rezipienten zu erzeugen. Diese beiden Begriffe decken sich im Wesentlichen mit der *Vagheit* und der *Irritation*, die Karl Heinz Bohrer zu zwei der wichtigsten Eigenschaften artisti-

⁵¹⁸ Ebd., S. 227.

⁵¹⁹ Ebd.

⁵²⁰ Vgl. ebd., S. 229.

⁵²¹ Ebd., S. 157.

⁵²² Ebd., S. 158.

⁵²³ Ebd., S. 252.

⁵²⁴ Ebd.

scher Werke erklärt hatte⁵²⁵. Das Ziel semiotischer Undeutlichkeiten und damit einhergehender Koordinatenverluste sei es, einen „Grenzfall des Bewußtseins“ zu provozieren, der uns „an den Rand unserer Wahrnehmungsfähigkeit“ treiben soll, also „dorthin, wo wir nichts mehr erkennen und dennoch mit höchster Intensität wahrnehmen können“⁵²⁶. Auf diese besondere Intensität verweist Seel mit dem Terminus ‚Rausch‘:

Anders als bei Bohrer wird jedoch betont, dass ein solcher Rausch in manchen Fällen auf ein gewisses *Kontextwissen* angewiesen ist, also auf bestimmte historische, kulturelle oder biografische Vorkenntnisse:

Oft setzt uns erst ein von historischen und kunsthistorischen Kenntnissen getragenes Verstehen in die Lage, uns von bestimmten Objekten der Kunst ergreifen zu lassen. (Seel 2000: 139)

Des Weiteren ist es laut Seel zweitrangig, ob ein Rezipient zunächst passiv versunken oder analytisch distanziert an das Rauschen eines Kunstwerks herangeht, solange sich irgendwann ein ästhetischer Rausch einstellt:

Für den Prozeß der kunstbezogenen Wahrnehmung ist es nicht entscheidend, welche dieser Kräfte – das sinnliche Vernehen, das imaginierende Vorstellen oder die reflektierende Besinnung – jeweils die Führung übernimmt; entscheidend ist vielmehr, daß sie auf die eine oder andere Weise zusammen und dabei über kurz oder lang in *eine* Bewegung kommen. (Seel 2000: 138)

Aus diesem Grund irrt Ulrich Tragatschnig in seiner Rezension zur *Ästhetik des Erscheinens*, wenn er behauptet, dass Seels Theorie die Intertextualität moderner bzw. postmoderner Kunst analytisch ausschließen würde⁵²⁷. Denn zu den erwähnten „kunsthistorischen Kenntnissen“ und zur damit einhergehenden „reflektierende[n]“ Besinnung ließe sich auch das Phänomen der Intertextualität zählen, dass bei bestimmten konstellativen Darbietungen einen ästhetischen Rausch entscheidend begünstigen kann.

Denkt man zusätzlich an Seels Begriff des *atmosphärischen Erscheinens* zurück, der die Verbindung bestimmter ästhetischer Objekte mit „Aspekte[n] des biografischen und historischen Wissens“⁵²⁸ beschreibt, dann gilt, dass sogar außertextuelle Phänomene wie persönliche Lebenserinnerungen oder spekulative Zukunftsvorstellungen ästhetische Rauschzustände auslösen können⁵²⁹. An dieser Stelle sollte jedoch – um gravierenden Missverständnissen vorzubeugen – betont werden, dass individuelle Gedanken dieser Art bei einer literaturwissenschaftlichen Textanalyse nicht berücksichtigt werden können, da es sich hierbei

⁵²⁵ Vgl. Bohrer (1994), S. 185 und 188.

⁵²⁶ Ebd., S. 253.

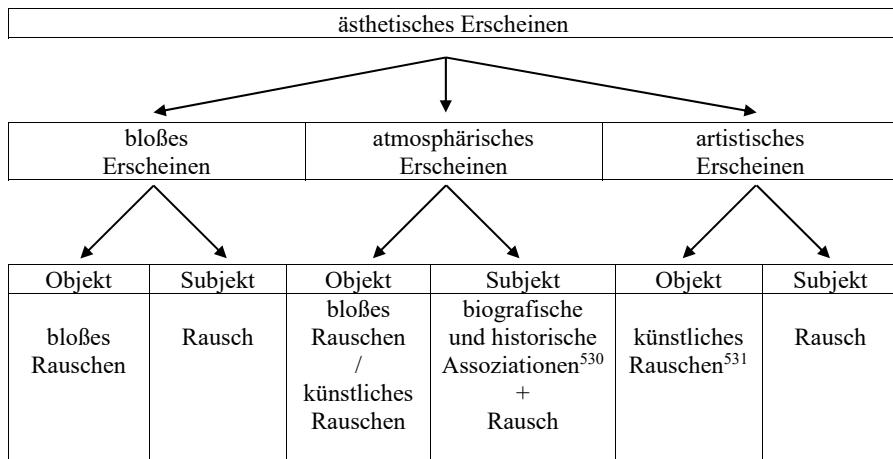
⁵²⁷ Vgl. Ulrich Tragatschnig: Präsenz – Präsentation – Absenz. Eine Anmerkung zu Martin Seels „Ästhetik des Erscheinens“. In: Schwarz. Sein oder Nicht-Sein? Kunsthistorisches Jahrbuch Graz 28 (2004), S. 187-200, hier: S. 195ff.

⁵²⁸ Seel (2000), S. 154.

⁵²⁹ Vgl. ebd., S. 155.

um außertextuelle Phänomene handelt, bei der keine Intersubjektivität gegeben ist. Zur Komplementierung der Faktoren, die auf *rezeptionsästhetischer Ebene* einen Rausch bewirken können, ist dieser Aspekt jedoch unverzichtbar. Des Weiteren kann es auf *textimmanenter Ebene* durchaus hilfreich sein, bestimmte literarische Beschreibungen als Darstellungen eines atmosphärischen Erscheinens zu klassifizieren.

Auf Grundlage dieser Überlegungen lassen sich Seels Typologie aus *bloßem, atmosphärischem und artistischen Erscheinungen* und seine Differenz aus *bloßem Rauschen, künstlichem Rauschen* und subjektivem *Rausch* zu folgender Taxonomie verbinden:



In Bezug auf *literarische Texte* nimmt Seel eine weitere Feindifferenzierung vor, die aus Sicht einer präsenztheoretischen Methodologie sehr interessant ist. Seel identifiziert auf textueller Ebene nämlich vier Arten des Rauschens⁵³²:

1. *Phonetisches Rauschen*: „Der Klang der Rede übertönt ihren Sinn.“
2. *Rhythmisches Rauschen*: „Die Verlaufsform der Sätze überrollt jedes eindeutige Sagen.“
3. *Logisches Rauschen*: „Die logische Konstruktion der Sätze unterminiert ihren folgerichtigen Sinn.“

⁵³⁰ Gemeint sind damit Gedanken und Emotionen, die rein individueller bzw. idiosynkratischer Natur sind und daher bei einer literaturwissenschaftlichen Textanalyse nicht berücksichtigt werden können.

⁵³¹ Einschließlich historischer, kunsthistorischer und intertextueller Aspekte, die sich vom Kunstwerk ausgehend intersubjektiv erschließen lassen.

⁵³² Seel (2000), S. 241, Fußnote 20.

4. Referentielles Rauschen: „Die Komplexität der semantischen Bezüge eines Textes lässt undurchsichtig werden, wovon er spricht.“

Einen ähnlichen Typologieversuch wagte bereits George Steiner mit seiner *Cortesia*, die sich in drei Formen aufspaltet: *lexikalische*, *grammatikalische* und *semantische Cortesia*. Bei Seel zerfällt Steiners lexikalische Cortesia, die sich mit dem allgemeinen Aufbau der Einzelwörter beschäftigt, in phonetisches und referentielles Rauschen, die grammatischen Cortesia, die sich der syntagmatischen Ebene der Wörter widmet, geht auf in rhythmisches und logisches Rauschen, während Steiners semantische Cortesia, die sich unter Einbeziehung extratextueller Aspekte mit der Gesamtwirkung einer Passage oder eines ganzen Texts befasst, sich am besten Seels referentiell Rauschen zuordnen lässt. Seels Typologie wirkt daher verglichen mit Steiners Aufteilung etwas differenzierter. Interessant ist jedoch, dass Seel diese analytische Feindifferenzierung nicht im Fließtext seiner *Ästhetik des Erscheinens* platziert, sondern stattdessen in einer ausgesprochen langen Fußnote, so als würde er vor einer strengen, formalistisch anmutenden Applikation seiner eigenen Theorie zurückschrecken. Dabei zeugen die literarischen Beispielsanalysen in *Ästhetik des Erscheinens* und vor allem in *Die Macht des Erscheinens* durchaus von analytischem Scharfsinn auf den vier genannten Textebenen.

In *Die Macht des Erscheinens* analysiert Seel in einem als „Kritik“ betitelten Kapitel auf ca. 80 Seiten 7 Kunstwerke aus den Bereichen Literatur, Fotografie und Malerei. Unter den literarischen Texten sind vor allem Seels Überlegungen zu Thomas Bernhards *Korrektur* (1975) und zu Botho Strauß' *Die Fehler des Kopisten* (1997) für die Zwecke dieser Arbeit interessant, in *Ästhetik des Erscheinens* sind außerdem seine Ausführungen zu Elfriede Jelineks *Die Kinder der Toten* (1995) aufschlussreich. Obwohl Seel selbst dabei nur indirekt auf seine oben skizzierte Typologie des Rauschens zurückgreift, soll im Folgenden gezeigt werden, wie in seinen Analysen explizit oder implizit auf phonetisches, rhythmisches, logisches oder referentielles Rauschen hingewiesen wird.

Über Bernhards *Korrektur* heißt es bereits in der *Ästhetik des Erscheinens*, dass das Werk zum einen auf motivischer Ebene das Tosen des Wassers in den Vordergrund stellt, zum anderen aber auch versucht, die Fließbewegungen des Wassers durch einen besonderen Sprachfluss nachzubilden, der so wirkungsvoll ist, dass alle inhaltlichen Aspekte in diesem zu versinken scheinen:

Der Sprachfluß überschwemmt die semantische und syntaktische Struktur der Sätze und Satzreihen, die dann keine bestimmte Eröffnung oder Erzählung, Aussage oder Andeutung mehr zum Besten geben, sondern nur noch Elemente eines verselbstständigten Sprachlebens sind, das den Leser phasenweise als ein rauschendes Reden gefangen nimmt. (Seel 2000: 241)

Seel postuliert, dass ein „primärer Impuls“ literarischer Texte in der „mimetischen Fähigkeit“ liegt, „Sequenzen von Worten und Sätzen zu erzeugen, die selbst mit für das stehen, wovon mit ihnen die Rede ist“⁵³³. *Mimesis* bezeichnet in diesem Zusammenhang jedoch nicht ausschließlich die Nachahmung der alltäglichen Realität, sondern vielmehr eine artistische *Form-Inhalt-Korrelation*, die auch phantastische Elemente, abstrakte Konzepte oder komplexe psychische Vorgänge miteinschließt⁵³⁴. Bei Bernhards Sprache erkennt Seel die „Präsentation einer aus Nothybriden [bestehenden] und darum in ihren erhabenen Konsequenzen stets absurd inkonsequenter Denkbewegung“⁵³⁵, die er für Bernhards besonderen Beitrag zur „*Bewusstseinsliteratur* der europäischen Moderne“⁵³⁶ hält. Die Besonderheit der bernhardschen Sprache besteht also darin, dass das rhythmische und mitunter auch phonetische Rauschen des Texts es vermag, das logische Rauschen des Texts, also die unvollständigen und teils widersprüchlichen Elemente der inhaltlichen Ebene, ästhetisch stimmig wirken zu lassen. Charakteristisch für die *Korrektur* ist also vor allem der

unberechenbar[e] Rhythmus einer Syntax, die in ihren Dehnungen und Verkürzungen den panischen Duktus einer absoluten Reflexion imitiert und persifliert; vermöge eines Stils, der, was Tempus und Modus betrifft, einen bleibenden Standpunkt nicht kennt. (Seel 2007: 197)

Das mit sprachlichen Mitteln imitierte Phänomen, nämlich das Denken selbst, wird so als notwendig defizitär entlarvt und zugleich ironisch affiniert:

Bernhards negative Phänomenologie des Denkens spielt die Korrektur der Vernunft und die Vernunft der Korrektur nicht gegeneinander aus, sondern ineinander ein. Durch die Mimikry der humoristischen Imagination wird der Irrwitz einer solipsistischen Seinsermächtigung scheinbar überboten, um befreind unterboten zu werden. (Seel 2007: 202f.)

Diese „negative Phänomenologie des Denkens“, diese sprachartistische Inszenierung widersprüchlicher und notwendig defizitärer Denkprozesse macht die *Präsenz* von Bernhards Text aus bzw. eröffnet dem Rezipienten die Möglichkeit, intensive Präsenzerfahrungen zu machen. Rhythmisches und logisches Rauschen dieser Art wird auch bei der Analyse von Rainald Goetz’ *Rave* eine entscheidende Rolle spielen.

In Bezug auf Botho Strauß’ *Die Fehler des Kopisten* hebt Seel hingegen vor allem den ‚sparsamen Stil‘ von Strauß hervor:

Der Widerpart des ‚hohen‘ Stils ist nicht der niedere oder gar keiner, sondern ein sparsamer, karger, lakonischer Stil. Er ist sparsam mit Worten, vor allem mit großen Wor-

⁵³³ Ebd., S. 208.

⁵³⁴ Vgl. ebd., S. 208ff.

⁵³⁵ Seel (2007), S. 195.

⁵³⁶ Ebd.

ten, erst recht mit langen Reden. Er spricht alles an, aber kaum etwas aus. (Seel 2007: 214)

Die „poetische Lakonie“⁵³⁷ des Texts spricht dabei mitunter in rätselhaften Sätzen wie „Man ist der Sohn eines Kindes“, nur um derartige Sätze später als falsch abgeschrieben zu deklarieren und durch redundante Zusätze zu berichtigen wie „Man ist der Sohn eines Kindes, das ist das ganze Geheimnis“⁵³⁸. Seel deutet referentielle Rauschen dieser Art als den philosophisch-dichterischen Versuch, „die Sprache sein zu lassen“⁵³⁹. Diese Formulierung impliziert eine gewisse *Deixis* der poetischen Sprache, ein indirektes Verweisen auf die unsagbare *Performanz* und auf die damit verbundene *Präsenz* des Mediums Schrift, das seine eigene Beschaffenheit zwar nicht sagen, dafür aber auf beeindruckende Weise zeigen kann.

In Elfriede Jelineks *Die Kinder der Toten* liegt hingegen weder ein homogener Sprachfluss im Stile Bernhards noch eine mystische Lakonie im Stile Strauß vor, sondern vielmehr eine Zombifizierung der Sprache, die glänzend mit dem grotesken Inhalt des Buchs korreliert. Denn Jelineks *Opus magnum*, das eine Allegorie auf das Vergessen der Ursachen des Holocausts darstellt, schildert, wie nach der Kollision zweier Busse in der Steiermark die verunglückten Insassen zu wandelnden Untoten werden. Zu diesem Zweck erfindet Jelinek eine eklektizistische, verschrobene und mitunter bewusst verstörende Sprache, die mit dem bizarren Äußerem der untoten Protagonisten korreliert:

Was in dem Roman *Die Kinder der Toten* vorliegt, ist genau besehen kein Romantext, viel eher ein Hypertext in Romanform, ein wildes Sprachgemisch, das keine Ausgangs- und keine BasisSprache kennt. [...] Der Schrecken, den Jelinek verarbeitet, ist ein sprachlicher Schrecken. Sie hat ein Undeutsch erfunden, das sich zu einem regulären Gebrauch des Deutschen so verhält wie die Untoten, von denen sie handelt. (Seel 2000: 246)

Ein solcher Ansatz schafft große Freiheiten für phonetisches, rhythmisches und logisches Rauschen jeglicher Art. Hinzu kommt, dass auch die ontologische Beschaffenheit von Raum und Zeit im Roman zunehmend verunklart wird, was zu einem maximalen referentiellen Rauschen führt, das ein großes Präsenz-Potenzial besitzt, falls der Leser gewillt ist, sich auf ein solches Spracherlebnis einzulassen.

Seel betont zu Beginn seiner *Ästhetik des Erscheinens* außerdem, dass „[i]m Kontext der Kunst selbst das Verschwinden eine Quelle des Erscheinens sein [kann]“⁵⁴⁰, wie beispielsweise die Absenz eines festen Standpunkts in Bernhards *Korrektur*, die Absenz poetischer Beredsamkeit in Strauß’ *Die Fehler des Kopisten*

⁵³⁷ Ebd., S. 215.

⁵³⁸ Ebd.

⁵³⁹ Ebd., S. 218.

⁵⁴⁰ Seel (2000), S. 10.

oder die Absenz einer homogenen Sprache in Jelineks *Die Kinder der Toten*. Des Weiteren wird in *Die Macht des Erscheinens* darauf verwiesen, dass literarische Prosatexte stets eine spezielle Zeitwahrnehmung erzeugen, da die „Spannung von Erzählzeit und erzählter Zeit“⁵⁴¹ unterschiedlichste Gestalten annehmen kann, die aus Sicht des Lesers zu einer „verwandelten Gegenwart“⁵⁴² führen können. Deshalb findet Seel – in Anlehnung an Heideggers *Sein und Zeit* – zum Diktum: „Der Sinn der Form ist die Zeit“⁵⁴³ Übertragen auf Bernhard, Strauß, Jelinek und zahllose andere Autoren würde dies bedeuten, dass Phänomene wie Zeitdehnung, Zeitraffung, achronologisches Erzählen oder wiederholendes Erzählen wichtige Strategien zur Erzeugung von Präsenz sein könnten.

Aus präsenzmethodologischer Sicht lässt sich sagen, dass die wichtigste Leistung all dieser textanalytischen Überlegungen darin besteht, dass sie stilistische, sprachlich-konzeptionelle und erzähltheoretische Aspekte erstmals ausführlich in den Vordergrund einer präsenztheoretischen Betrachtung stellen. Anders als Nancy bei seiner Baudelaire-Lektüre, die alle Textaspekte als Manifestationen eines philosophischen Präsenz-Absenz-Spiels deutet, und anders als Karl Heinz Bohrer, der bei seinen textimmanenten Ausführungen zur Epiphanie nahezu ausschließlich Elemente der Handlungs- und Figurenebene beleuchtet, versucht Seel der individuellen Thematik und der damit korrelierenden, *sprachlich-formalen* Gestaltung literarischer Werke gerecht zu werden. Bernhards ‚negative Phänomenologie des Denkens‘, Strauß‘ ‚poetische Lakonie‘ und Jelineks ‚Undeutsch‘ sind Formulierungen, die sehr treffend die artistische Singularität der jeweiligen Werke betonten und so objektadäquate Ausgangspunkte für die Analyse der sprachlich-konzeptionellen Strategien liefern, die diese Werke auszeichnen. Das Ziel dieser Strategien ist – gemäß Seels Theorie – immer dasselbe: die Erzeugung eines möglichst intensiven ästhetischen Rausches, die Erzeugung von Präsenz.

Abschließend kann festgehalten werden, dass Seels Begriff des *Erscheinens* als eine Variation des Präsenzbegriffs zu verstehen ist, der den performativen Aspekt von Präsenzphänomenen in den Vordergrund stellt und zudem neben artistischen Phänomenen auch nicht-artistische Erscheinungen des Alltags miteinschließt. Mit der Wendung *aktive Passivität* ist es Seel gelungen, eine treffende Formulierung für die komplexen und mitunter paradoxal anmutenden Phasen während eines Präsenzerlebnisses zu finden, gleiches gilt für die Wendung *radikale Immanenz*, die unmissverständlich zum Ausdruck bringt, dass es sich bei ästhetischen Präsenzerlebnissen aus literaturwissenschaftlicher Sicht trotz des *Gefüls* einer *erlebten Transzendenz* um keine außerweltliche Erfahrung handelt,

⁵⁴¹ Seel (2007), S. 43.

⁵⁴² Ebd., S. 45.

⁵⁴³ Ebd., S. 42.

sondern um ein säkulares Phänomen, das auf momentanen und simultanen Sinneseindrücken basiert, die stillschweigend existentialphilosophische Fragestellungen wachrufen. Das größte Verdienst von Martin Seel für die präsenzanalytische Methodologie bilden aber eindeutig seine drei Typologien aus *erstens* bloßem, atmosphärischem und artistischem Erscheinen, *zweitens* bloßem und künstlichem Rauschen und *drittens* phonetischem, rhythmischem, logischem und semantischem Rauschen. Diese Unterscheidungen betonen erstmals die große Vielfalt sprachlich-konzeptioneller Strategien für die Produktion von Präsenz.

2.8.5 Zusammenfassung

Theorem	Explikation
Erscheinen	Das momentane und simultane Einwirken der Einzelaspekte eines ästhetischen Objekts auf die Sinne des Rezipienten, für den so eine Grenze theoretischer Weltauffassung sichtbar wird, und der infolgedessen mit sinnlicher Intensität auf die Gegenwart seiner eigenen Existenz verwiesen wird
– bloßes Erscheinen	Die kontemplative ästhetische Wahrnehmung eines nicht-artistischen Objekts
– atmosphärisches Erscheinen	Die korrelative ästhetische Wahrnehmung eines artistischen oder nicht-artistischen Objekts, die mit Aspekten biografischen und historischen Wissens einhergeht und die sich daher durch eine bestimmte existenzielle Bedeutsamkeit auszeichnet
– artistisches Erscheinen	Die ästhetische Wahrnehmung einer konstellativen Darbietung, also einer nichtsubstituierbaren individuellen Anordnung bestimmter Zeichenelemente, die für eine Präsentation vorgesehen ist
Rausch	Der subjektive Zustand eines intensiven körperlichen und geistigen Erlebnisses
Rauschen	Die Gesamtheit der Elemente und Aspekte eines ästhetischen Objekts, die für das wahrnehmende Subjekt Anlass zu einem Rausch sein können

Theorem	Explikation
– bloßes Rauschen	Das Rauschen eines nicht-artistischen ästhetischen Objekts
– künstliches Rauschen	Das Rauschen eines Kunstwerks
– phonetisches Rauschen	Ein literarisches Rauschen, bei dem der Klang der Einzelwörter die Sinnbildung des Texts unterwandert
– rhythmisches Rauschen	Ein literarisches Rauschen, bei dem die Verlaufsform der Sätze die Sinnbildung des Texts unterwandert
– logisches Rauschen	Ein literarisches Rauschen, bei dem die logische Konstruktion der Sätze die Sinnbildung des Texts unterwandert
– referentielles Rauschen	Ein literarisches Rauschen, bei dem die Komplexität der semantischen Bezüge die Sinnbildung des Texts unterwandert
aktive Passivität	Ein Zustand ästhetischer Rezeptivität und Responsivität, in dem das wahrnehmende Subjekt seine Intentionalität für eine bestimmte Zeit zugunsten einer ‚Begegnung‘ mit einem ästhetischen Objekt aufgibt
radikale Immanenz	Das mystisch anmutende Erlebnis eines Sichverlierens in der Welt, ausgelöst durch eine ästhetische Wahrnehmung und eine damit verbundene geistige und körperliche Agitation

2.9 Dieter Mersch

Von den sechs in dieser Arbeit behandelten Theoretikern ist Dieter Mersch der einzige, der sich explizit und ausführlich mit den *medientheoretischen* Implikationen eines Präsenzdenkens auseinandersetzt. Anders als Karl Heinz Bohrer, der „die Medienwissenschaft, sofern sie keine Technologie beschreibt, sondern Anspruch auf Kunsterläuterung erhebt, für Humbug“⁵⁴⁴ hält, entwickelt Mersch durch seine Überlegungen zur Avantgarde-Kunst der Moderne und Postmoderne eine *negative Medientheorie*⁵⁴⁵, die vor allem bestrebt ist, das „*Mysterium des (Sich)zeigens*“⁵⁴⁶ von medialer und artistischer Präsenz genauer zu er-

⁵⁴⁴ Bohrer (2003), S. 61.

⁵⁴⁵ Vgl. Mersch (2006), Kapitel 5.

⁵⁴⁶ Mersch (2002a), S. 408.

läutern. Seine wichtigsten Publikationen zu diesem Thema sind die drei Monografien *Was sich zeigt. Materialität – Präsenz – Ereignis* (2002), *Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen* (2002) und *Posthermeneutik* (2010), sowie das Schlusskapitel seiner *Medientheorien zur Einführung* (2006).

Die Grundlage von Merschs Denken setzt sich aus einer synthetisierenden Lektüre von Wittgenstein und Heidegger zusammen, aus einer Neubewertung wichtiger Begriffe von Walter Benjamin, Emmanuel Levinas und Jean-Francois Lyotard, sowie aus einer kritischen Weiterführung der Thesen von George Steiner, Jean-Luc Nancy, Karl Heinz Bohrer, Martin Seel und Hans Ulrich Gumbrecht. Aufgrund dieser reichhaltigen Intertextualität erscheinen viele Passagen in den vier oben erwähnten Büchern Merschs teilweise wie eine kompilatorische Verdichtung des aktuellen Präsenzdiskurses. Die entscheidende Eigenleistung dieser Texte besteht jedoch im Versuch, diese Verdichtung auf den Forschungsbereich der Medientheorie bzw. der Medienphilosophie zu übertragen und auf diese Weise weiterzuentwickeln. Eine Folge dieser diskursiven Verdichtung ist jedoch auch ein nahezu unüberschaubares Arsenal an Präsenz-Termini, das bei einer ersten Lektüre zu gewissen Irritationen führen kann. Die folgende Aufzählung gibt einen Überblick über die wichtigsten Präsenzbegriffe der oben genannten Monografien:

Materialität	Amedialität	Ex-sistenz	Unter-schied	Zwischen-Raum
Präsenz	Alterität	Ek-stasis	Augenblick	Chiasmus
Ereignis	Responsivität	Ek-phanes	Zeige	Singularität
Erscheinen	Aura	Epiphanie	Gabe	Intensität
Performanz	Blöße	Aisthesis	Grenze	Fülle
Sprung	Kairos	Dass	Störung	Posthermeneutik

Viele dieser 30 Begriffe sind bereits in Bezug auf Wittgenstein und Heidegger behandelt worden, wie zum Beispiel der *Sprung*, die *Zeige* oder der *Unter-Schied*, während andere in Bezug auf die vier vorangegangenen Präsenztheoretiker erläutert wurden, wie zum Beispiel *Präsenz*, *Epiphanie* oder *Erscheinen*. Zu den aufgelisteten Termini gesellen sich in Merschs Texten noch zahlreiche Ad-hoc-Bildungen wie ‚Sichentziehendes‘, ‚Entgegenkommendes‘ oder ‚Mitgängigkeit‘. Diese Fülle an Präsenzbegriffen kann auf den ersten Blick etwas redundant, wenn nicht gar effekthascherisch erscheinen, doch bei genauerer Betrachtung wird ersichtlich, dass diese Begriffsfülle Bestandteil eines „aporetische[n] Sprechens“⁵⁴⁷ ist, einer rhetorischen Strategie, die Mersch zur Methode seiner Überlegungen macht. Dabei folgt er implizit einer (vermeintlichen) Verlegenheitsbekundung Heideggers, der am Ende seines Texts über den *Ursprung des Kunst-*

⁵⁴⁷ Ebd., S. 28.

werks angibt, dass dem Philosophen bei der Erkundung des Seins stets nur „der Notstand [bleibt], auf den verschiedenen Stationen des Weges jeweils in der gerade günstigen Sprache zu sprechen“ (UdK: 73). Des Weiteren korreliert der performative Effekt dieser Begriffssfülle mit einer *Fülle der Wahrnehmung*, wie in Kapitel 2.9.4 zu zeigen sein wird.

Es wäre daher verfehlt, alle oben aufgelisteten Begriffe katalogisch zu definieren und präzise in ein taxonomisches Verhältnis zueinander zu bringen. Stattdessen soll in den folgenden Kapiteln nur eine kritische Erläuterung derjenigen Begriffe erfolgen, die entweder eine Innovation oder eine Modifizierung der bereits behandelten Präsenztheoreme darstellen. Bei einigen der folgenden Langzitate wird jedoch eine gewisse ‚Begriffsflut‘ unvermeidlich sein, da viele der oben aufgelisteten Termini „einrächtig[e] Knoten“ im Ideengeflecht von Dieter Mersch bilden.

2.9.1 Materialität und Amedialität

„Materialität“ und „Amedialität“ werden im Zuge dieser Arbeit gemeinsam betrachtet, weil beide Begriffe durch ihren Wortstamm (<material>, <medial>) zunächst den Eindruck erwecken, als würden sie sich direkt oder zumindest indirekt auf die Objektseite des Präsenzphänomens beziehen, nämlich auf ein beobachtetes Kunstwerk und auf dessen mediale Beschaffenheit. Tatsächlich versucht Mersch mit beiden Begriffen jedoch vielmehr die Differenz zwischen Subjekt und Objekt zu untergraben, indem er beiden Termini eine eher körperlich-subjektive Bedeutung verleiht.

Aus diesem Grund wird die *Materialität* eines medialen Zeichens in einem ersten Schritt auch klar von der *Materie* geschieden, die seine Objekt-Oberfläche ausmacht:

Materialität darf indessen nicht mit Materie verwechselt werden; sie bezeichnet auch keine Stofflichkeit oder Substanz, sondern weit eher die Bedingungen oder Voraussetzungen, die erfüllt sein müssen, damit ein Zeichen – oder eine Darstellung, eine ‚Spur‘ innerhalb einer Ordnung – *in Erscheinung treten kann*: dasjenige, was *zuvorkommt* und eine *Ex-sistenz gewährt* – und deren Bewusstheit heute im Zuge der Digitalisierung und Virtualisierung zu schwinden droht. Materialität nennt somit das, was den Zeichen – oder Marken einer Struktur – einen ‚Körper‘ oder Platz zuteilt, d.h. allererst *verkörperbar* macht. (Mersch 2010: 140f.)

Die Phrase „*in Erscheinung treten*“, die Mersch Seel entlehnt, bezieht sich auf die phänomenologische Wirkung eines Zeichens, während „*Ex-sistenz gewährt*“ eine existenzphilosophische Ebene evoziert. Diese beiden Aspekte werden durch den Gedanken konkretisiert, dass Materialität Zeichen „verkörperbar“ macht, wobei mit dieser Formulierung nicht die Substanz der medialen Zeichen gemeint ist,

sondern vielmehr die Substanz des rezipierenden Subjekt-Körpers⁵⁴⁸. Denn ein primäres Anliegen Merschs ist nichts Geringeres als eine medienphilosophische „Revision der Leiblichkeit⁵⁴⁹, der spezifischen Wirkung von Materialitäten, ihrer Präsenz und ‚Eindrücklichkeit‘“⁵⁵⁰.

Im Rahmen der *Posthermeneutik* wird deshalb eine theoretische „*Untilgbarkeit der Körper und ihrer Materialitäten*“⁵⁵¹ postuliert, die verdeutlicht, dass mit ‚Materialität‘ vor allem die Bedingung für die Möglichkeit von Kunstwerken gemeint ist, ein phänomenologisch-existenzphilosophisches Staunen evozieren zu können, das sich intensiv auf die *Sinne* und den dazugehörigen Körper des Rezipienten auswirkt:

Mit anderen Worten: Vom Prozeß der Signifikanz wäre die Eigenart seines *Erscheinens*, das, was wir in doppelter Weise als die ‚*Ekstatik* der Materialität‘ und die ‚*Intensität* der Performanz‘ herauszustellen suchen, nicht zu trennen: Sie bilden die Bedingungen ihrer Austragung, aber auch ihre immanente *Beschränkung*. Sinn wurzelt in ‚Sinnlichkeit‘, wie Ernst Cassirer gesagt hat, darum eignet dem *Aisthetischen*, wie sich herausstellen wird, eine besondere Irreduzibilität. (Mersch 2002a: 18)

Mit dem Begriff des *Aisthetischen* bzw. der *Aisthesis* meint Mersch das Phänomen der Wahrnehmung selbst, weshalb er seine Theorie mitunter als eine *Aisthetik* versteht, als eine an Martin Seel angelehnte ‚Theorie der Wahrnehmung als eine Theorie des *Erscheinens*‘⁵⁵². Da ein solches Erscheinen bei Seel stets das Resultat einer gewissen „Prozessualität des Kunstwerks“⁵⁵³ ist, die sich selbst lediglich zeigt, koppelt auch Mersch seinen Materialitätsbegriff an den Aspekt einer gewissen Prozessualität, für die er den Begriff *Performanz* wählt:

Deutlich wird mithin, daß überall der *Begriff des Ereignisses* im Zentrum steht. Er erfährt eine doppelte Fundierung: einerseits im Begriff der *Materialität*, als deren spezifische *Ekstasis*, ihr ‚Herausstehen‘, wodurch sie sich zeigt und woran sie ihr *Erscheinen* (*existere*) hat; andererseits im Begriff der *Performanz*, dem *Akt der Setzung*. Die Ausdrücke *Ekstasis*, *Sichzeigen* und *Erscheinung* bilden eine Einheit; zudem gehören im Bereich der Zeichen, der symbolischen Ordnung, Materialität und Performanz zusammen, sowohl

⁵⁴⁸ Dieser körperlich-emotionale Subjektbezug von Merschs Materialitäts-Begriff wird bei der Klärung von Hans Ulrich Gumbrechts hochproblematischem Substanz-Begriff in Kapitel 2.10.2 noch eine wichtige Rolle spielen.

⁵⁴⁹ Mersch verwendet die Begriffe ‚Körper‘ und ‚Leib‘ bewusst synonym. In beiden Fällen ist jedoch der phänomenologische Leib gemeint. Vgl. Mersch (2002a), S. 49, Fußnote 5: „In phänomenologischer Tradition werden Leiblichkeit und Körperllichkeit geschieden; diese meint die lebendige, körperlich-seelische Einheit, jene den durch die Naturwissenschaften beschriebenen materiellen Leib [...] Wenn die Ausdrücke hier synonym gebraucht werden, so in dem Sinne, daß die Leiblichkeit als leitende Kategorie eigentlich dominiert.“

⁵⁵⁰ Mersch (2002b), S. 79.

⁵⁵¹ Mersch (2010), S. 144.

⁵⁵² Dieter Mersch: Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2002b, S. 10.

⁵⁵³ Seel (2000), S. 30.

in Ansehung dessen, daß ihnen notwendig eine *sinnliche Präsenz* zukommt, als auch, daß sie *vollzogen* werden müssen. (Mersch 2002a: 26)

Materialität meint somit nicht nur die phänomenologischen *Bedingungen* für die *Wirkung* medialer Zeichen, sondern auch die Bedingungen für den *Vollzug* dieser Zeichen, also für ihre spezifische *Performanz*. Beide Begriffe, Materialität und Performanz, lassen sich also nur rein heuristisch trennen; phänomenologisch betrachtet ist die Performanz ein Teilespekt der Materialität und die Materialität ein Teilespekt der Performanz. Entscheidender ist jedoch, dass Merschs Materialitätsbegriff den Versuch unternimmt, drei zentrale Aspekte der „*sinnliche[n] Präsenz*“ von Zeichen in sich zu vereinen: ihre *Wirkungsbedingungen*, ihren spezifischen *Vollzug* und ihre *konkrete* Wirkung auf die Sinne des Rezipienten.

Der Begriff *Amedialität* folgt einer ähnlichen Denkfigur. In *Ereignis und Aura* spricht Mersch von einer „*Amedialität von Wahrnehmung*“⁵⁵⁴, mit der er ein gewisses Apriori der Wahrnehmung meint, denn es

kann keineswegs davon ausgegangen werden, daß alle Wahrnehmung mediatisiert oder gar Wahrnehmung selbst ein Medium sei – ein Umstand, der schon deswegen unmöglich ist, weil er selbst wahrgenommen werden müßte. (Mersch 2002b: 54)

Wenn Mersch davon spricht, dass nicht „alle Wahrnehmung mediatisiert“ werden könne, scheinen damit die *Qualia*, die individuell verschiedenen, unsagbaren Erlebnisgehalte der Wahrnehmung gemeint zu sein, die sich aus einem komplexen Zusammenspiel von Körper und Geist ergeben⁵⁵⁵. Auf diese Weise bekennt Mersch sich zu einem *technischen* Medienbegriff, der den menschlichen Körper und seine fünf Sinne nicht als Medium begreift, sondern als etwas *Amediales*. Dieses Medienverständnis wird vor allem deutlich, wenn Mersch behauptet, dass das moderne abendländische Denken von einer „Wut“ des Technischen⁵⁵⁶, geprägt sei, die sich manifestiere als die „Wut einer fiktiven Unendlichkeit, die gegen die Grenze, die Endlichkeit, den permanenten Mangel des Mediums rebelliert“⁵⁵⁷. Charakteristisch für eine solche ‚Wut‘ sei vor allem

die ständige Bemühung um technische Perfektionierung, als Tilgung von Materialität, die im Phantasma von Immateriellität, der gereinigten Form oder Funktion ihr *telos* findet, sowie als beinahe hysterische Flut von Überproduktion. (Mersch 2002b: 68)

⁵⁵⁴ Mersch (2002b), S. 54.

⁵⁵⁵ Vgl. hierzu auch Schildknecht und Wutsdorff (2016), S. 10: „Einher mit dem gegenwärtigen Präsenzerfahrungen gleichermaßen transzendentierenden wie eliminierenden epistemischen Verfahren imaginativer Vergegenwärtigung fiktionaler Texte geht die Frage nach den literarischen Verfahren der Darstellung des Präsentischen. In Orientierung an der gegenwärtigen Debatte innerhalb der Philosophie des Geistes zum sogenannten Qualia-Problem liegt der Fokus hier auf der Diskrepanz zwischen unmittelbarer Anschauung und deren sprachlicher, insbesondere begrifflicher Vermittlung.“

⁵⁵⁶ Mersch (2002b), S. 68.

⁵⁵⁷ Ebd.

Die Stofflichkeit des menschlichen Körpers und die damit verbundene Endlichkeit des menschlichen Geistes würden daher den Feind der modernen Naturwissenschaften und aller tradierten Medientheorien darstellen, denen Mersch einen „technikversessenen Medienidealismus“ unterstellt, „der aus der Technizität des Mediums ein ‚Geistiges‘, ein artifizielles Konstrukt machen will“⁵⁵⁸. Diese Tendenz des Abendlandes zur Tilgung des Körpers wird dabei in eine lange Traditionslinie eingeordnet. Diese beginnt laut Mersch mit dem Unsterblichkeitsdenken des Christentums, reicht über das Pramat des Geistes bei René Descartes bis zum Systemdenken des Deutschen Idealismus und mündet schließlich in die transhumanistischen Utopien unserer technokratischen Gegenwart:

Denn mit der Tilgung der Körper, der Kapriziosität des Immateriellen, die jeder semiotischen Perspektive strukturell innewohnt, ist zugleich eine Geschichte verbunden, die weit ins Selbstverständnis der westlichen Kultur reicht: das Begehen nach der Erlösung vom Leiblichen, dem Phantasma seiner Ersetzung, der Aufzeichnung und Kon servierung des Flüchtigen, der Überwindung der Zeit und damit des Todes. Sie korrespondieren mit dem Pramat der Form, der Bevorzugung des Gestalteten, in der noch immer ein theologisches Motiv mitschwingt. [...] Die Gegenwart scheint diesen Traum in Gestalt des Technischen zu wiederholen und im Simulakrum zur Erfüllung bringen zu wollen. Dessen Ideal ist ein Denken ohne Leib, ein Fühlen, Wahrnehmen, Handeln ohne Körper. Die Entrmaterialisierung der Zeichen folgt sowohl dem christlichen Ethos der Entfleischlichung der Seele als auch den Konstruktionen des Mathematischen, die deren eigentliche Erfüllung zu bieten scheint. Dass wir körperlos denken und denken wollen, dass wir schließlich die Fesseln des Realen durch die Maschine, den reinen Algorithmus zu transzendentieren trachten, bestimmt unser Schicksal spätestens seit dem *cogito* des Descartes, der Trennung zwischen *res cogitans* und *res extensa*, die im digitalen Netz, in der Turingmaschine ihr Modell und ihre endgültige Verwirklichung gefunden hat. Dem korrespondiert ein Konstruktivismus, der heute die Körper selbst, den *Bios* erreicht hat. (Mersch 2010: 144f.)

Als Gegenentwurf zu dieser Denktradition ordnet Mersch seine eigene Theorie einem philosophischen und kulturellen *body turn* zu, der die „Untilgbarkeit der Körper“⁵⁵⁹ wieder diskursiv in den Vordergrund rückt, ebenso wie das allesbestimmende Phänomen des *Todes*, womit Mersch unverkennbar an die fundamentalontologische Thanatologie Heideggers in *Sein und Zeit* anknüpft, denn „[e]s gibt nichts Auratisches im technisch Mediatisierten, es sei denn, es hat die Kontur der Negativität, des Todes. Einzig er nötigt zum Antworten“⁵⁶⁰. Die amediale Wirkung bestimmter medialer Ereignisse einspringe dabei dem Umstand,

dass die Medialität des Mediums nicht selbst mediatisierbar ist: Sie geht in dieses ein. „Es gibt‘ demnach, im Sinne des Mitgegebenen, im Medialen stets ein Amediales, oder genauer: Etwas, was weder dem Mediale noch dem Unvermittelten zugeschrieben werden kann, konstituiert das, was den Prozess der Mediation allererst ausmacht. (Mersch 2010: 106)

⁵⁵⁸ Ebd.

⁵⁵⁹ Mersch (2010), S. 144.

⁵⁶⁰ Mersch (2002b), S. 108.

Diese Argumentation entspricht Wittgensteins Ausführungen im *Tractatus*, denen zufolge kein Medium die Bedingung für die Möglichkeit seiner Mediatisierungen, also ihre *logische Form* selbst, mitmediatisieren könne (vgl. TLP 4.12), ähnlich einem Auge, dass sich während einer Beobachtung in seinem Gesichtsfeld nicht selbst beobachten kann (vgl. TLP 5.633). Eine mediale Performanz, vor allem artistischer Art, die auf originelle Weise direkt oder indirekt auf diese fundamentale Begrenztheit aller Medien verweist, evoziert laut Wittgenstein *das Mystische*, das „Gefühl der Welt als begrenztes Ganzes“ (TLP: 6.45). Dieses besondere *Gefühl* manifestiert sich bei Mersch als eine unsagbare sinnliche Erfahrung, die auf die Untilgbarkeit des Körpers, die Endlichkeit allen Seiendens und damit auf die Amedialität des MediaLEN verweist. Merschs Amedialität zeichnet sich somit durch eine Unsagbarkeit aus, die eine präsentierte Realität besitzt:

Die Präsenz des MediaLEN erweist sich dann als ebenso unhintergehbar wie sie als solche nur *negativ* ausbuchstabiert werden kann. Sie ‚scheint‘ und ‚erscheint‘, aber so, dass nirgends gesagt werden kann, ‚was‘ sie ist oder ‚wie‘ sie erscheint, ohne selbst wieder auf MediaLES zurückgreifen zu müssen. (Mersch 2010: 108)

Zusammenfassend kann also gesagt werden, dass ‚Materialität‘ und ‚Amedialität‘ zwei Begriffe darstellen, die vor allem auf das unsagbare, aber intensive *körperliche Erlebnis* einer medial evozierten *negativen Metaphysik* rekurrieren, wobei Merschs Medienbegriff in diesem Zusammenhang streng technisch zu verstehen ist. ‚Materialität‘ verweist auf die phänomenologischen Bedingungen für die *Performanz* medialer Zeichen und auf deren körperlich-emotionale *Wirkung*, während *Amedialität* auf die epistemologische Begrenztheit verweist, der zufolge kein Medium imstande ist, seine eigene Materialität mitzamediatisieren. Diese epistemologische Begrenztheit evoziert jedoch zugleich eine weitere Begrenztheit, nämlich die ontologische Begrenztheit des Lebens allgemein, wodurch vor allem Phänomene wie der Körper und der Tod präsenztheoretisch in den Vordergrund gerückt werden. Materialität beschreibt also vor allem ein *körperlich-performatives Wirkungsverhältnis*, während Amedialität eher auf die *Theorie* einer negativen Metaphysik bzw. einer negativen Medientheorie verweist. Die Gemeinsamkeit beider Termini liegt in einer latenten Unterwanderung der heuristischen Subjekt-Objekt-Trennung, da der semantische Wortstamm beider Begriffe zunächst auf Objektpheomene zu verweisen scheint (<material>, <medial>), der Bezug dieser Begriffe jedoch vor allem der körperlich-existentiellen Dimension des wahrnehmenden Subjekts gilt. Diese Subversion des Subjekt-Objekt-Paradigmas kommt in Merschs Begriffspaar *Alterität* und *Responsivität* noch deutlicher zum Tragen.

2.9.2 Alterität und Responsivität

In *Von realer Gegenwart* präfiguriert George Steiner mit seinen Begriffen *Andersheit* („*otherness*⁵⁶¹ oder „*alterity*⁵⁶²) und *Verantwortlichkeit* („*answerability*⁵⁶³) präsenztheoretisch Merschs Termini *Alterität* und *Responsivität*. Über die Andersheit schreibt Steiner:

Weshalb es ‚das andere‘ und unsere Beziehung zu jener Andersheit gibt, seien sie theologischer, moralischer, gesellschaftlicher oder erotischer Art, seien sie solche intimer Teilhabe oder unversöhnlicher Differenz, ist ein zugleich bedrängendes wie tröstliches Mysterium. (Steiner 1990: 183f.)

Mersch zollt diesem Begriff Steiners bewusst oder unbewusst Tribut⁵⁶⁴, indem er den ersten Satz seiner *Medientheorien zur Einführung* stark an den ersten Satz des dritten und letzten Kapitels („*Reale Gegenwart*“) von Steiners Buch anlehnt:

Es gibt Sprache, es gibt Kunst, weil es ‚das andere‘ gibt. (Steiner 1990: 183)

Es gibt Medien, weil es Alterität gibt. (Mersch 2006: 9)

In *Was sich zeigt* bemüht Mersch sich jedoch – so wie auch Bohrer und Seel vor ihm – seinen Alteritätsbegriff von theologischen Implikationen abzugrenzen, allerdings hält er in diesem Buch noch am Begriff der *Transzendenz* fest. Das Phänomen der Alterität ließe sich verstehen als

eine *nichttheologische Transzendenz*, weil es sich nicht um etwas handelt, das als ein absolut Anderes mit dem Signum der Göttlichkeit versehen werden könnte, sondern gleichsam um die Profanität des Nächstliegenden: *Blöße* oder *Einfachheit des Sichzeigenden*. Es enthüllt sich nicht in der Tiefe dessen, was gedacht oder wahrgenommen werden kann, sondern befindet sich an der Oberfläche dessen, was (*sich*) *gibt*. Es wäre deshalb auch falsch, es mit religiösen oder theologischen Attributen zu belegen; vielmehr bezeichnet es dasjenige, was als die *Fülle eines Sichzeigens* oder *Sichgebens* exponiert werden kann: Ununterbrochenes *Kommen*, das zufällt und durch das sich die Irreduzibilität der *Präsenz einer Alternat* bekundet – Alterität im weitesten Sinne von *Andersheit* gefaßt, unabhängig von den Domestikationen des Begriffs oder des Sinns, die es auf eine Bedeutung oder die Bestimmung einer Wahrheit zurichten. (Mersch 2002a: 37)

Acht Jahre später wird in der *Posthermeneutik* allerdings angegeben, dass die Grenze sprachlicher Vermittelbarkeit und alle damit einhergehenden körperlichen Erfahrungen nicht als ein Übertritt in eine andere Welt zu verstehen seien, denn eine solche Grenzerfahrung „geschieht ohne Transzendenz, wird aber durch die Erfahrung von Andersheit evoziert“⁵⁶⁵. „Transzendenz“ scheint Mersch in diesem Zusammenhang also eher als eine *Metapher für medial evozierte Grenzen*.

⁵⁶¹ Steiner (1989), S. 137.

⁵⁶² Ebd., S. 211.

⁵⁶³ Ebd., S. 47.

⁵⁶⁴ Mersch selbst gibt an, den Alteritätsbegriff vor allem von Emmanuel Levinas übernommen und präsenztheoretisch modifiziert zu haben. Vgl. Mersch (2002b), S. 17.

⁵⁶⁵ Mersch (2010), S. 122.

erfahrungen zu dienen. An einer anderen Stelle ist davon die Rede, dass die medialen Reflexionen bestimmten Kunstwerke „eine Position des Außen ohne lokalisiertes Anderes [gestatten]. Sie sprengen die Immanenz aus der Immanenz“⁵⁶⁶. Diese späteren Zitate sprechen dafür, dass Merschs Alteritätsbegriff keine Transzendenz im buchstäblichen Sinne meint, sondern eher das Erlebnis einer *radikalen Immanenz* im Seel’schen Sinne, zumal Metaphern allgemein als „Annäherungen ans Ungesagte“⁵⁶⁷ eingestuft werden und Mersch seine eigene Sprache explizit als ein „aporetisches Sprechen“⁵⁶⁸ ausweist. Doch worauf genau bezieht sich Merschs Alteritätsbegriff? Der Autor selbst lehnt eine eindeutige Spezifizierung bewusst ab und zieht es stattdessen vor, seinen Begriff zu mystifizieren:

Um keine Missverständnisse aufkommen zu lassen: Alterität – in der Bedeutung von Andersheit überhaupt – ist ein Terminus, der in dem, *was er ‚meint‘ oder ‚ausdrückt‘*, ebenso dunkel wie unausschöpfbar bleibt. (Mersch 2010: 121)

Diese Formulierung erinnert sehr an Heideggers Umschreibung des Seins, der als der „allgemeinsten“ und „dunkelsten“ (SuZ: 3), aber auch als der „selbstverständlichsten“ (SuZ: 4) aller Begriffe definiert wird. Eine gewisse Konkretisierung erfolgt dennoch, wenn Mersch mannigfache Phänomene auflistet, die er unter dem Begriff ‚Alterität‘ zu bündeln versucht:

Die Bedeutung des Ausdrucks ‚Alterität‘ beschränkt sich darum nicht nur auf die Beziehung zu einem ‚Du‘ [...] sondern zielt auf *Anderes, Fremdes schlechthin*, das Dinge, Tiere, eine fremde Kultur oder ‚Jenen‘, der achtlos vorübergeht und mich ignoriert wie die Natur, die des Menschen nicht bedarf, oder auch das ‚Reale‘ im Sinne Lacans, das Understellbare wie das mich treffende oder durchbohrende Ereignis einschließt. Beschrieben wird so eine *Erfahrungsweise*. Sie konkretisiert sich in ihrem jeweiligen Bezug. (Mersch 2010: 287)

Alterität meint also jede Form von wahrgenommener Fremdheit, sei es eine andere Person, ein Tier, ein unbekannter Gegenstand, eine seltene Naturerscheinung oder ein komplexes psychisches Phänomen. Hinzu kommen alle einzigerartigen Produkte aus dem Phänomenbezirk der Kunst⁵⁶⁹.

Kunst und die damit verbundene ästhetische Wahrnehmung als einen Akt des Fremdverstehens zu begreifen ist zunächst jedoch kein neuer Ansatz, sondern die Prämisse jeder traditionellen Hermeneutik. Merschs theoretische „Wendung des Bezugs“⁵⁷⁰ vollzieht sich daher nicht in einer bloßen Mystifizierung des Anderen bzw. des Fremden, sondern durch einen „Umsturz im Intentionalen“,⁵⁷¹

⁵⁶⁶ Ebd., S. 169.

⁵⁶⁷ Mersch (2002a), S. 40.

⁵⁶⁸ Ebd., S. 28.

⁵⁶⁹ Mersch (2010), S. 217.

⁵⁷⁰ Ebd., S. 209.

⁵⁷¹ Ebd.

der erst im Begriff der *Responsivität* voll zum Tragen kommt. Wie bereits ange deutet baut ‚Responsivität‘ zu einem gewissen Grad auf Steiners *Verantwortlichkeit* („answerability“) auf, die als die Reaktion eines Rezipienten auf „den Ruf des Schöpferischen“⁵⁷² zu verstehen ist. Dieser Ruf kann produktionsästhetisch als die Inspiration des Künstlers gedeutet werden oder rezeptionsästhetisch als die Immersion des Lesers, Zuschauers oder Zuhörers in das rezipierte Kunst werk. Die ‚Antwort‘ auf diesen Ruf besteht zunächst jedoch nicht aus einer be stimmten Aktion, sondern vielmehr aus einem speziellen Wahrnehmungsmo dus, der gemäß Steiner „zugleich moralisch, geistig und psychologisch“⁵⁷³ be schaffen ist. Mersch selbst gibt an, den Terminus von Bernhard Waldenfels⁵⁷⁴ übernommen zu haben, der sein Konzept des Antwortens wiederum von der Phänomenologie Edmund Husserls bezieht. Anders als Husserls Philosophie, die der *intentio* einen zentralen Platz einräumt, versteht Mersch seine Re sponsivität aber als ein genaues Gegenstück zur geistigen Intentionalität⁵⁷⁵, denn diese

bezeichnet keinen Akt freier Wahl, sondern Er-*gebung*. Zwar hat jede Antwort immer einen Bezug zur *intentio*: Sie richtet sich ‚an‘, wendet sich ‚zu‘; doch zunächst und zu erst besteht die ‚In-Indifferenz‘ (Levinas) des Respondierens darin, *vor der Intentionalität* ein Anderes anzuerkennen. (Mersch 2002a: 423)

Merschs Theorie bemüht sich um eine Verschiebung der Perspektive „von der *actio* der Intentionalität zur *passio* des Responsiven“⁵⁷⁶. Eine solche Passivität ist dabei explizit als eine temporäre Suspension des menschlichen Egos zu ver stehen:

Dies führt zu einem letzten Schritt. Denn es scheint so, als hätten wir damit lediglich eine entscheidbare Alternative formuliert: Auf der einen Seite gibt es die *Intentionalität*, die ebenso willentliche wie bewusste Bezugnahme, die Lévinas der ‚Egologie‘ ge scholten hat, auf der anderen Seite die *Responsivität*, die, wie es ebenfalls Lévinas ausge drückt hat, einen ‚Umsturz in der Egologie‘ erfordert. (Mersch 2010: 306)

Dieser Ansatz „ist philosophisch nicht ohne Vorbild“⁵⁷⁷, wie Mersch ehrlicher weise schreibt, denn neben Waldenfels und dem oben mehrfach erwähnten Emmanuel Levinas wird auch Schopenhauers *Kontemplation* als Einfluss ge

⁵⁷² Steiner (1990), S. 59.

⁵⁷³ Ebd., S. 20.

⁵⁷⁴ Vgl. Mersch (2002a), S. 99, Fußnote 103: „Auf die besondere Struktur des Antwortens und der Responsivität, freilich von der Phänomenologie Edmund Husserls her ent wickelt, hingewiesen zu haben, ist das unbestreitbare Verdienst Bernhard Waldenfels“ und vgl. Bernhard Waldenfels: Antwortregister. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1994.

⁵⁷⁵ Vgl. Mersch (2002b): „Zur Struktur der Alterität in der Wahrnehmung gehört demnach gleichermaßen die Struktur von ‚Responsivität‘. Sie ersetzt die von Husserl und den analytischen Wahrnehmungstheorien exponierte Struktur von Intentionalität.“

⁵⁷⁶ Mersch (2002a), S. 423.

⁵⁷⁷ Mersch (2002b), S. 47.

nannt⁵⁷⁸, von der sich bereits Bohrer zu seinem *absoluten Präsens* inspirieren ließ⁵⁷⁹. Das Motiv ist stets die Denkfigur einer *aktiven Passivität*, die Martin Seel bereits in Schlegels *Lucinde* erkannt hatte⁵⁸⁰ und die vor allem im Rahmen von Heideggers *Gelassenheit* bereits ausführlich behandelt wurde (vgl. Kapitel 2.3.5). Die Kernidee ist bei allen genannten Denkern stets die gleiche: Es geht um die Suspension des eigenen Willens und des damit verbundenen Wahrnehmungsmodus der Intentionalität zugunsten einer *Immersion*, also zugunsten eines Wahrnehmungsmodus, der sich auf eine Begegnung mit intensiven Sinnesreizen und komplexen, mitunter unsagbaren Emotionen einlässt, die als etwas *Fremdes*, als etwas *Mystisches*, als etwas *Anderes* wahrgenommen werden.

Dieses Andere, diese Alterität wird vom responsiven Rezipienten wiederum als etwas Aktives wahrgenommen, dem es zu begegnen und zu antworten gilt, womit selbst Phänomene wie ein Buch, ein Musikstück, ein Film oder ein farbenprächtiger Sonnenuntergang Züge eines handelnden Subjekts annehmen, wohingegen das wahrnehmende Subjekt in seiner responsiven Haltung phänomenologisch betrachtet eher Züge eines passiven Objekts aufweist. Es kommt somit terminologisch zu einer Subversion der Subjekt-Objekt-Verhältnisse, indem das alteritäre Objekt im Augenblick des ästhetischen Erscheinens zum aktiven Subjekt wird, während sich das responsive Subjekt in ein passives Objekt verwandelt. Phänomenologisch bzw. präsenztheoretisch betrachtet vollzieht sich in einem solchen Augenblick aber vielmehr als ein simpler Aktiv-Passiv-Rollentausch. Denn schon Heidegger gab an, dass *Gegnet* und *Gelassenheit*, zwei Begriffe, die in hohem Maße mit Merschs Alterität und Responsivität korrespondieren, „außerhalb der Unterscheidung von Aktivität und Passivität“ (Gel: 41) liegen und stattdessen vielmehr auf eine *erlebte Einheit* beider Pole bzw. beider Aspekte verweisen. Daher spricht auch Mersch in diesem Zusammenhang von einer „Sprengung des neuzeitlichen Subjekt-Objekt-Gefüges“⁵⁸¹.

George Steiner hatte allerdings auch angedeutet, dass ein Scheinlassen auf die Alterität nicht nur mit einer potenziellen Egoauflösung und intensiven Begleitemotionen verbunden ist, sondern auch mit ethischen Implikationen, die zu einer Pflege bedeutender Kunst sowie zur Produktion neuer, ‚kritischer‘ Kunst aufrufen⁵⁸². Antwort schlägt so in Verantwortung um, oder wie Dieter Mersch

⁵⁷⁸ Ebd.

⁵⁷⁹ Vgl. Bohrer (1994), S. 176.

⁵⁸⁰ Vgl. Seel (2014), S. 253.

⁵⁸¹ Mersch (2002b), S. 143.

⁵⁸² Vgl. Steiner (1990), S. 20: „Wir sind dem Text, dem Kunstwerk, der musikalischen Darbietung gegenüber verantwortlich, und zwar in einem ganz besonderen Sinn, nämlich zugleich moralisch, geistig und psychologisch“, und S. 23f.: „Ernstzunehmende Kunst, Musik und Literatur ist immer auch ein *kritischer* Akt. Und zwar zunächst im Sinne von Matthew Arnolds Formulierung: ‚eine Kritik des Lebens‘: Sei es realistisch, phantastisch, utopisch oder satirisch, das Gebilde des Künstlers ist eine Gegenaussage zu Welt.“

es mit der lateinischen Entsprechung dieser beiden Termini ausdrückt: „*Responsivität und Responsibilität*“⁵⁸³. Ähnlich wie Martin Seel plädiert auch er dafür, „Ethik und Ästhetik als ‚Erste Philosophien‘“⁵⁸⁴ wieder zusammenzubringen,

was sich als die ‚Kunst‘ der Aufmerksamkeit und Achtung, des Antwortens und der Verantwortung in der Bedeutung einer Achtung für das Singuläre und seine Verletzlichkeit konkretisieren lässt. (Mersch 2010: 308)

Lebenspraktisch ließe sich dies als Aufruf dazu verstehen, die Einzigartigkeit und Unergründlichkeit jedes Menschen und jedes neuartigen Phänomens – also jeder ‚Alterität‘ – erst einmal responsiv auf sich wirken zu lassen, statt sofort dem Reflex des Willens zu verfallen und jeden Menschen und jedes neuartige Phänomen übereilig in vorgefertigte Kategorien einzuordnen und so möglicherweise vorschnell zu verurteilen. Oder anders ausgedrückt:

Es gibt den Weg der Herrschaft, des Politischen, der das ethische Problem durch seine Bemeisterung zu bewältigen trachtet – und damit verschärft. Und es gibt den Weg der ‚Verwandlung des Bezugs‘ – der Passage von der Tat, der bewußten Setzung, zur ‚Responsivität‘ und damit auch zur ‚Responsibilität‘. [...] Und sofern die Macht jedes Mysterium ausschließt, hat sie bereits mit der genuinen ethischen Ver-Antwortung gebrochen. [...] das bedeutet keine Ohnmacht oder den Verzicht auf Macht – dies wäre ein Diskurs des Opfers, [...] sondern die Gewährung ursprünglicher Begegnung, mit einem Wort: *Resonanz*. (Mersch 2002b: 294f.)

Eine solche ‚Ethik der Responsivität‘ korrespondiert vollends mit Martin Seels

Vermögen einer unreglementierten Justierung der Balance von Weltvertrauen und Weltmisstrauen, Selbstsicherheit und Selbstzweifel, Selbstverlust und Selbstgewinn. Darin liegt das Ethische im Ästhetischen. (Seel 2014: 260)

Die positiven ethischen Implikationen einer präsenztheoretischen Herangehensweise an Literatur, Kunst und Welt werden so manifest.

2.9.3 Störungen

Die bisher behandelten Begriffe Materialität, Amedialität, Alterität und Responsivität haben etwas gemeinsam: Sie alle treten phänomenologisch erst dann in Erscheinung, wenn sich eine *Störung* ereignet. Laut Mersch liegt das größte Potenzial zur Erzeugung von Präsenz nämlich nicht in den Momenten geglückter Mediatisierung, sondern in den „Bruchstellen“⁵⁸⁵ medialer Performance:

⁵⁸³ Mersch (2002b), S. 99.

⁵⁸⁴ Mersch (2010), S. 308.

⁵⁸⁵ Mersch (2002b), S. 44.

Das Amediale manifestiert sich folglich im Regellosen, in den Verletzungen und Verwerfungen, die inmitten medialer Zurüstungen des Sehens, Hörens und Fühlens klaffen. (Mersch 2002b: 54)

In diesem Zusammenhang misst Mersch Kunstwerken einen besonderen erkenntnistheoretischen Wert bei, weshalb er die Kunst als „Lehrmeisterin ästhetischer Paradoxa“⁵⁸⁶ und Künstler als „Meister des Widerspruchs und der gegenseitigen Intervention“⁵⁸⁷ bezeichnet. Die avantgardistischen Kunstströmungen des 20. Jahrhunderts werden dabei besonders hervorgehoben, da diese in hohem Maße geprägt seien von einer Destruktion bestehender Traditionen, von einer frappanten Selbstreferenz sowie von einem Willen zur Paradoxie, der sich vor allem in Form von Aporien, Katachresen und Chiffren äußere⁵⁸⁸. Hierzu heißt es in der *Posthermeneutik*:

Paradoxien erweisen sich abermals als die probathesten Mittel einer Ausweisung und Exposition der Präsentheit des MediaLEN selbst. Dabei ist weniger an logische oder diskursive Paradoxien gedacht, [...] als vielmehr an ‚mediale Paradoxa‘, wie sie zu den bevorzugten Reflexionsfiguren der Künste gehören. (Mersch 2010: 109)

Paradoxien dieser Art werden unter anderem mit Wittgensteins Beulen-Zitat aus den *Philosophischen Untersuchungen* in Verbindung gebracht, dem zufolge erst das Anrennen gegen die Grenzen eines Mediums den größtmöglichen Erkenntnisgewinn ermöglicht (vgl. PU: 68):

Kurz, das Denken der Sprachspiele verdankt sich dem Entwurf einer Serie von Gegenprogrammen oder ‚Beulen‘, so die berühmte Formulierung, die sich der Verstand beim Anrennen an die Grenzen der Sprache geholt hat. Sie, die Beulen, lassen uns den Wert jener Entdeckungen erkennen. [...] Es ist an Kunst, solche Beulen zu intensivieren und noch zu vergrößern, [...] Dazu bedarf es Strategien, die das MediaLE ebenso anwenden wie es über sich hinaustreiben und angreifen, um sein Unsichtbares, seine verborgenen Stellen, bloßzustellen. Die Grundlinien ‚negativer Medientheorie‘ gewinnen daran ihre Konturen. Ihre Modelle sind Eingriffe, Störungen, Hindernisse, Umkehrungen wie ebenfalls Verdopplungen und Iterationen, aber auch extreme Verlangsamungen oder Beschleunigungen und dergleichen mehr. Sie alle partizipieren an paradoxen Interventionen und induzieren auf diese Weise Praktiken einer Differenz, die im Einzelnen wieder aufzählbar noch kanonisierbar sind, sondern sich in den ebenso ungesicherten wie offenen Prozessen prismatischer Brechungen jeweils nur entdecken lassen, um ständig andere Fassetten oder unbekannte Dimensionen freizulegen. (Mersch 2010: 167f.)

Mersch begreift solche „Momente der Störung“⁵⁸⁹ in bestimmten Kunstwerken als „ihre eigene Art ‚ästhetischer Reflexion‘“⁵⁹⁰. Dieser spezifische Störungs-Begriff korrespondiert auffällig mit Martin Seels *Rauschen*, wie Markus Rautenberg in seiner Dissertation *Die Gegenwendigkeit der Störung. Aspekte einer postmedialen Ästhetik* (2010) nachweist.

⁵⁸⁶ Mersch (2010), S. 217.

⁵⁸⁷ Ebd., S. 169.

⁵⁸⁸ Vgl. Mersch (2002b), S. 194-200.

⁵⁸⁹ Mersch (2010), S. 211.

⁵⁹⁰ Ebd.

taphysischen Präsenztheorie (2009) richtig feststellt⁵⁹¹, da auch der Terminus des Rauschens bestrebt ist, Konstellationen und Momente der Subversion bzw. der Störung zu identifizieren, wie Seels Wortwahl bei der Definition der vier verschiedenen Arten von literarischem Rauschen veranschaulicht (vgl. Kapitel 2.8.4):

Phonetisches Rauschen: „Der Klang der Rede übertönt ihren Sinn.“

Rhythmisches Rauschen: „Die Verlaufsform der Sätze überrollt jedes eindeutige Sagen.“

Logisches Rauschen: „Die logische Konstruktion der Sätze unterminiert ihren folgerichtigen Sinn.“

Referentielles Rauschen: „Die Komplexität der semantischen Bezüge eines Textes lässt un durchsichtig werden, wovon er spricht.“ (Seel 2000: 241, Fußnote 20)

Die präsentische Wirkung solcher Störungen fundiert Mersch philosophisch durch eine Synthese aus Wittgenstein und Heidegger. Mediale bzw. artistische Störungen stellen dabei eine *Performanz* dar, also ein Phänomen, das sich lediglich zeigt. Wittgensteins Differenz zwischen *Sagen* und *Zeigen* wird so relevant und Mersch gibt an, dass „[d]ie Idee einer Posthermeneutik an ihr geradezu ihr Modell [findet]⁵⁹²:“

Denn beide, Sagen und Zeigen, erweisen sich als gleichermaßen irreduzibel wie auf einander unzurückführbar; zwischen ihnen entsteht ein *Hiatus*, ein fundamentaler *Riss*, der wiederum im Sagen nicht auflösbar ist, weshalb es insbesondere heißt: ‚Was gezeigt werden kann, kann nicht gesagt werden‘ (Mersch 2010: 82)

Die Denkfigur einer Differenz, die durch einen inhärenten „Riss“ einen präsentischen Effekt zu entfachen vermag, findet Mersch auch in Heideggers *Unterschied*:

Anders formuliert: Die Sprache als die Möglichkeit einer Rede wird erst durch das *Ereignis des Unter-Schieds* (Heidegger) zwischen dem Sagbaren und dem Unsagbaren gesichert. (Mersch 2002a: 250)

[D]er Ausdruck signalisiert mit der Trennung zugleich, daß sich die Offenbarkeit des ‚Seins‘ im ‚Schied‘ des ‚Zwischen‘ austrägt. Deshalb heißt es: ‚Der Riß des Unter-Schieds läßt die reine Helle glänzen.‘ (ebd.: 414, Fußnote 34)

Des Weiteren wird darauf hingewiesen, dass Heideggers Differenz zwischen *Erde* und *Welt* aus *Der Ursprung des Kunstwerks* mit Wittgensteins Differenz vergleichbar ist, und dass der *Ur-Streit* zwischen Erde und Welt eine Manifestation des Unter-Schieds sei⁵⁹³. Eine Parallelführung von Wittgenstein und Heidegger erscheint in diesem Kontext alles andere als abwegig, schließlich hatte bereits Thomas Rentsch in seinem Standardwerk zu Wittgenstein und Heidegger kon-

⁵⁹¹ Vgl. Rautzenberg (2009), S. 13ff.

⁵⁹² Mersch (2010), S. 82.

⁵⁹³ Ebd., S. 109.

statiert, dass der „Aufweis bzw. die Fingierung von *Störungen*“⁵⁹⁴ die wichtigste Methode beider Philosophen darstelle.

Ausgehend von dieser speziellen Synthese aus Wittgensteins Sagen und Zeigen und Heideggers Unter-Schied entwickelt Mersch die Begriffe *Zwischen-Raum* und *chiastischer Spalt*, die mit dem Störungsbegriff eng verknüpft sind:

Der entscheidende Punkt ist – für Heidegger ebenso wie für unseren Zusammenhang –, dass die künstlerische Praxis damit jenen ‚Zwischen-Raum‘ erst öffnet, worin sich die Dialektik beider [= Erde und Welt bzw. Sagen und Zeigen; R.H.] entfalten kann. Das bedeutet auch, dass ihre Strategien gleichsam den ‚chiastischen Spalt‘ ausloten, der zwischen beiden klafft. (Mersch 2010: 111)

Dieser ‚Zwischen-Raum‘ [...] kann als die ‚Mitte‘, der Ort einer Produktion von ‚Sinn‘ verstanden werden, der selbst nicht hervortritt, aber durch grundlegende Risse gekennzeichnet ist, in deren Spalten das nistet, was die Erfahrung und Deutung des Realen allererst stiftet. (ebd.: 204)

In einem artistischen Kontext besitzen mediale Störungen also die Fähigkeit, einen phänomenologischen Zwischen-Raum aufzureißen, der von unsagbarer Amedialität und wirkungsmächtiger Materialität geprägt ist. Innerhalb dieses Zwischen-Raums kann ein exzeptioneller Wahrnehmungsmodus initiiert werden, der das wahrgenommene Kunstwerk als eine Alterität erscheinen lässt, während der wahrnehmende Rezipient in einen Zustand der Responsivität versetzt wird. Das Verhältnis komplementärer Phänomene wie Sagen und Zeigen, Absenz und Präsenz oder Subjekt und Objekt in diesem Zwischen-Raum vergleicht Mersch mit zwei windschiefen Geraden, die zusammen einen *irreduziblen Chiasmus* bilden:

Wir haben es folglich mit einem wechselseitigen *Ausschließungsverhältnis* zu tun, mit einem ‚Chiasmus‘, wobei der Ausdruck eine Kreuzung meint, deren Bild weniger dem *Chi* oder *X* der Antike oder der christlich-jüdischen Tradition entspricht, die das *Enigma schlechthin* meinen, sondern der mathematischen Figur zweier ‚windschiefer‘ Geraden, die sich im Raum nie treffen. Die Duplizität, von der die Rede war und die in der Dopplung von *Sagen* und *Sichzeigen*, von *Differenz* und *Erscheinung* oder *Absenz* und *Präsenz* besteht, geht diesem Chiasmus konform. Er ist *irreduzibel*. (Mersch 2010: 107)

Wenn es also überhaupt ein Bild gibt, dass der unsagbaren phänomenologischen Konstellation eines solchen Zwischen-Raums gerecht wird, dann ist die-

⁵⁹⁴ Rentsch (2003), S. 162: „Wie nun legt man solche Phänomene frei, insbesondere verdeckte und verborgene Phänomene? Die Antwort Heideggers und Wittgensteins ist in wesentlichen Fällen der Analyse gleich: durch den Aufweis bzw. die Fingierung von *Störungen*. Edmund Husserl hat diese Methode ausgebildet und als ‚eidetische Variation‘ bezeichnet. Damit ist gemeint: Wir können ein Phänomen gut beschreiben, wenn wir bestimmte *Veränderungen* der Situation fingierend vornehmen, in der es sich ‚zeigt‘. An diesen Veränderungen ‚zeigen‘ sich die Möglichkeitsbedingungen jenes Phänomens, und das heißt oft: Es zeigen sich bestimmte *Grenzen* der Variabilität, von denen ab wir nicht mehr dieses Phänomen identifizieren können.“

ses laut Mersch das einer „*Parallaxe* [...] eine[r] Überkreuzung von Linien, von sich im Raum nicht schneidenden, sondern verfehlenden Geraden“⁵⁹⁵.

Das problematische an Merschs Argumentation ist jedoch der Eindruck, dass Störungen der einzige Weg in diesen chiastischen Zwischen-Raum zu sein scheinen. Das Auratische – ein Begriff, den Mersch Walter Benjamin entlehnt⁵⁹⁶ – könne sich medial nämlich nur dann entfalten, wenn die technische Vermittlung gestört sei und dadurch ein Element des *Todes* evoziert werde:

Es gibt nichts Auratisches im technisch Mediatisierten, es sei denn, es hat die Kontur der Negativität, des Todes. Einzig er nötigt zum Antworten. (Mersch 2002b: 108)

Merschs Störungsbegriff fußt offensichtlich auf Heideggers fundamentalontologischer Thanatologie, was die Aspekte einer *positiven*, also reibungslosen bzw. harmonischen Mediatisierung in den Hintergrund drängt. Rautzenberg argumentiert in diesem Kontext, dass Mersch durch seine Theorie und durch dazu gehörige Begriffe wie Amedialität oder Störung ein Verhältnis zu technischen Medien konstruiere, das rein agonal beschaffen sei und das *gelungenen*, also störungsfreien Mediatisierungen kein Präsenzpotenzial zugestehet⁵⁹⁷. Dieser Kritik ist zuzustimmen, da nicht nur Aporien und Katachresen, Konterkarierungen und Subversionen Präsenzerlebnisse zu stiften vermögen, sondern ebenso Synthesen und Metaphern, Analogien und Harmonien. Eine Berücksichtigung letztgenannter Phänomene hätte eine Relativierung von Merschs Störungsbegriffs zur Folge. Der Alteritätsbegriff hingegen könnte seine Gültigkeit behalten, man müsste hierzu jedoch seinen Gültigkeitsbereich für Augenblicke gelungener Mediatisierung erweitern:

Die Folgerung, ‚Kein Medium vermag seine Materialität mitzuvermitteln, sowein wie diese selbst tilgbar wäre‘ ist dann zu modifizieren: Die Materialität eines Mediums ist nicht tilgbar, weil die Medialität des Mediums konstitutiv an deren Materialität gebunden ist, die sich so noch vor jeder Vermittlung stets zeigt, ja zeigen muss, damit überhaupt etwas als Medium fungieren kann, und zwar unabhängig davon, ob es sich dabei um gelungende oder gescheiterte Mediatisierung handelt, da letztere Unterscheidung einem informatio-technischen Paradigma von Medialität verhaftet bleibt, mit dem Medientheorie sich nicht begnügen kann. Der Unterschied innerhalb medialer Vollzüge wäre dann nicht mehr zwischen Medium und ‚Amedium‘ (Präsenz, Materialität), sondern zwischen verschiedenen Formen von Alterität aufzuzeigen, die Mediation nicht nur vollziehen, sondern im selben Maße auch verhindern und durch derartige Hinderungen andere Vollzüge wiederum ermöglichen. In dem Moment bricht die Dichotomisierung von einem ‚un-

⁵⁹⁵ Mersch (2010), S. 208.

⁵⁹⁶ Vgl. Mersch (2002b), S. 29ff. Anders als bei Benjamin impliziert Merschs Aura-Begriff jedoch, dass Kunstwerke und ihre dazugehörigen Medien auch ‚im Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit‘ eine auratische Präsenz erzeugen können, nämlich durch bewusst inszenierte Störungen in ihrer Mediatisierung.

⁵⁹⁷ Vgl. Rautzenberg (2009), S. 211f.

heimlichen‘ medialen Verblendungszusammenhang in der Transparenz und einer ‚unverfügblichen‘ Opazität amedialer Präsenz zusammen. (Rautzenberg 2009: 213)

Unter Berücksichtigung dieser Modifizierung könnte man Inszenierungen gestörter wie gelingender Mediatisierung das Potenzial zugestehen, als eine bestimmte Form von Alterität intensiv auf den responsiven Geist und den dazugehörigen Körper des Rezipienten einwirken zu können. Im Falle gelingender Mediatisierung würde sich das präsentische Potenzial dann vor allem aus der *Singularität* der Mediatisierung speisen, also aus strukturell und konzeptionell gelungenen ästhetischen Konstruktionen, die sich durch eine gewisse Originalität auszeichnen und die deshalb sowohl als *stimmig* als auch *einzigartig* wahrgenommen werden.

An dieser Stelle muss jedoch ferner bemängelt werden, dass Dieter Mersch zwar in diesem Zusammenhang die Kunst als „Lehrmeisterin ästhetischer Paradoxa“⁵⁹⁸ anpreist, es aber nahezu gänzlich versäumt, „die Strategien und Inszenierungen ihres *Erscheinenlassens*“⁵⁹⁹, also „Strategien, die das Mediale ebenso anwenden wie es über sich hinaustreiben und angreifen“⁶⁰⁰, in Form von längeren Beispielanalysen genauer zu eruieren, wie unter anderem Jochen Hörisch in seiner Rezension zur *Posthermeneutik* kritisiert⁶⁰¹.

2.9.4 Leere und Fülle

Das wichtigste Theorem in Dieter Merschs Präsenzdenken ist jedoch der Wechsel von *Leere* zur *Fülle*. Zentral ist dabei die Annahme, dass semiotische und semiologische Unbestimbarkeiten auf rein medialer Ebene zwar durchaus als ein ‚blinder Fleck‘, eine ‚Lücke‘ oder als eine ‚Leere‘ verstanden werden können, dass aber auf amedialer Ebene, also auf der Ebene, die sich mit der sinnlichen Wirkung solcher Phänomene beschäftigt, die Negativität einer solchen Leere als etwas Positives zu begreifen ist, nämlich als ein ‚Sein‘, ein ‚Ereignis‘ oder als eine ‚Fülle‘:

Im Ganzen betreten diese [Untersuchungen; R.H.] damit den Zwischenraum zwischen Semiologie und Phänomenologie. Beide werden auf eine Negativität verweisen, der der Wechsel von Leere zur Fülle bereits immanent ist. Das bedeutet, jenem ‚Nichts‘ den Vorrang erteilen, der ‚Sein‘ allererst als ‚Ereignis‘ denken lässt. (Mersch 200b: 16)

⁵⁹⁸ Mersch (2010), S. 217.

⁵⁹⁹ Ebd., S. 97.

⁶⁰⁰ Ebd., S. 167.

⁶⁰¹ Jochen Hörisch: Das Verstehen verstehen. Zwei Studien zur Hermeneutik und zur ‚Posthermeneutik‘. In: Neue Zürcher Zeitung (16.9.2010). Online: https://www.nzz.ch/d_as_verstehen_verstehen-1.7572126 (Zugriff: 19.5.2017).

Merschs theoretische „Verwandlung des Bezugs“⁶⁰² und die damit verbundene „Transformation des Denkens“⁶⁰³ finden ihren Kern im oben beschriebenen „Wechsel von Leere zur Fülle.“ Dieser Wechsel fußt dabei stets auf einer Kritik von Derridas Dekonstruktion. Denn das dekonstruktivistische Paradigma von der Verspätung und der Nachträglichkeit aller Gegenwart stellt für Mersch ein „Denken der Nicht-Präsenz“⁶⁰⁴ dar, dessen Ziel es sei

das Verhältnis von Primärem und Abgeleittem, von Präsenz und Re-Präsenz, von Vorgängigkeit und Verspätung geradezu *umzukehren*: Gegenwärtigkeit der Gegenwart als Angehängtes oder Derivat der Schrift und Ausdruck ihres *Überschusses*: Das Jetzt geschieht *danach*. Das bedeutet auch: Nichtgegenwärtigkeit und Gegenwärtigkeit, ‚Supplementarität‘ und ‚Suppliertes‘; Nachahmung und Nachgeahmtes meinen dasselbe, laufen auf das gleiche hinaus: Ausstreichung der Präsenz ‚vor‘ der Schrift, des ‚Außen‘ außerhalb der Schrift, des ‚Jenseits‘ und der Transzendenz – und damit letzten Endes auch der Nicht-Präsenz, des Innen, des Diesseits, der Immanenz. [...] Deutlich wird so, worum es Derrida eigentlich geht: Totalisierung der Struktur der *differance* wie der ‚Schrift‘, der ‚Spur‘, der ‚Wiederholung‘ und der ‚Nachträglichkeit‘, die in der Folge die Begriffe der ‚Gegenwart‘, der ‚einmaligen Präsenz‘ und des ‚Ereignisses‘ ausstreichen. (Mersch 2002a: 361)

Entsprechend kümmert sich auch die Dekonstruktion ausschließlich um sich selbst und hat so die Frage nach der Kunst noch gar nicht berührt. Vielmehr haftet sie parasitär an jener Textur von Unterscheidungen, die die Geschichte der Ästhetik organisiert und die sie in dem Maße aufzubrechen trachtet, wie sie sie forschreibt. Sie bildet daher lediglich eine diskursive Zerfällung von Diskursen, die allein am Ort von Diskursivität verweilen – und verliert dabei wieder jene Praxis, die Kunst an sich selbst verrichtet. (Mersch 2002b: 161f.)

Aber auch an der Hermeneutik nach dem Vorbild Hans-Georg Gadamers übt Mersch deutliche Kritik, da er in ihr – ähnlich wie Karl Heinz Bohrer und Martin Seel – eine Alleinherrschaft des Sinns erkennt:

Hermeneutik postuliert [...] immer schon eine Vorstruktur des Verstehens, von der ausgegangen wird und die selbst noch dem Zufall, der Natur zugewiesen wird, sodass, *was sich zeigt*, *per se* schon unter den Horizont des Sinns gerät. Das Manöver erweist sich insofern als zirkulär, als der hermeneutische Prozess, so Gadamer weiter, immer schon von der ‚Sinnerwartung des Ganzen‘ ausgeht. [...] Doch, und daran entzündet sich die Kritik, findet dieses seine Basis *einzig* im Verstehen. So enthält der Anspruch des Hermeneutischen eine These über das Ästhetische selbst: Es gehorcht der *Praxis des Sinns*. (Mersch 2010: 37)

In diesem Zusammenhang wirft Mersch sowohl Gadamer als auch Derrida vor, eine fatale Fehllektüre Heideggers betrieben zu haben. Zwar hätten beide Philosophen ihre Theorien stark an das Denken Heideggers angelehnt, doch bei beiden fehle die „Gabe des Seins“⁶⁰⁵ und die damit verbundene „Fülle des ‚Au-

⁶⁰² Mersch (2002a), S. 398.

⁶⁰³ Ebd.

⁶⁰⁴ Ebd., S. 355.

⁶⁰⁵ Mersch (2002a), S. 37.

genblicks“⁶⁰⁶. Der von Heidegger vehement geforderte *Sprung* des Denkens vom vor-stellenden Seienden hin zur unsagbaren Performanz des Seins werde bei Gadamer gar nicht und bei Derrida lediglich in Gestalt einer semiotischen Leere umgesetzt:

Gleichwohl vermeidet Derrida jegliche *Mystik des Anderen* sowie auch die *Aura des Un-darstellbaren*, wie sie gleichermaßen für Lévinas und Lyotard als charakteristisch bezeichnet werden können. [...] Man könnte sagen: Er weicht dem letzten Schritt aus, das, was Heidegger den ‚Sprung‘ in ein anderes Denken genannt hat. (Mersch 2010: 78)

Diesem „letzten Schritt“ entspreche theoretisch „das Mysterium des ‚Daß‘“⁶⁰⁷, also – mit Wittgenstein gesprochen – das Gefühl der Welt als begrenztes Ganzen, das vor allem durch mediale Störungen evoziert werden könne. Mersch betont dennoch, dass seine *Posthermeneutik* nicht als eine Falsifizierung der Hermeneutik oder der Dekonstruktion zu verstehen sei:

Ausdrücklich sei ergänzt, dass es sich dabei *nicht* in dem Sinne um eine Überschreitung von Hermeneutik oder Dekonstruktion handelt, dass diese mit einer ‚Ästhetik des Ereigns‘ als einem *Anderen* konfrontiert wird, sondern lediglich um eine Verschiebung der Fragestellung, eine Transformation der Perspektive. Sie fügt ihrerseits der Verschiebung von der Hermeneutik zur Dekonstruktion eine weitere Dimension hinzu, die das ‚Hermeneutische‘ abermals instabil werden lässt. (Mersch 2010: 33f.)

[E]s handelt sich auch nicht um eine Überwindung von Hermeneutik und Dekonstruktion, sondern um einen ‚anderen Ansatz‘; der einen eigenen Rang, einen eigenen Status beansprucht. [...] Zwar bleiben Hermeneutik wie Dekonstruktion unhintergehbar und behaupten ihre jeweilige Legitimität, und doch geht es zugleich um die ‚Rettung‘ des darin Unterschlagenen, Liegengelassenen oder Verdrängten. (ebd.: 45)

Was in diesem Zusammenhang für Merschs Posthermeneutik gilt, gilt auch für die Präsenztheorie: Sie stellt einen Ansatz dar, der die Fortschritte und Erkenntnisse differenztheoretischer Methoden nicht verwirft, sondern diese übernimmt und um eine „weitere Dimension“ ergänzt, nämlich um eine Dimension, die sich durch Phänomene und durch dazugehörige Begriffe wie „ästhetische Erfahrung“⁶⁰⁸, „Wirksamkeit“⁶⁰⁹, „Intensität“⁶¹⁰ oder „Immersivität“⁶¹¹ auszeichnet. Die Gemeinsamkeit all dieser Begriffe liegt in ihrem Bezug auf die Sinnlichkeit und Körperlichkeit des Rezipienten. Der anthropologische Auslöser einer solchen Wirksamkeit ist dabei stets eine Entbergung des Seins, das *epistemologisch* den Charakter eines *Nichts* besitzt, *aisthetisch*, also auf seine ästhetisch-phäno-

⁶⁰⁶ Mersch (2010), S. 62.

⁶⁰⁷ Mersch (2002a), S. 21.

⁶⁰⁸ Mersch (2002b), S. 11.

⁶⁰⁹ Mersch (2002a), S. 83.

⁶¹⁰ Ebd.

⁶¹¹ Mersch (2010), S. 105.

menologische Wahrnehmung hin bezogen, jedoch den Charakter einer *Gabe* aufweist, die als „*Fülle eines Sichzeigens* oder *Sichgebens*“⁶¹² zu verstehen ist.

Dies erklärt auch, warum Mersch seinen Ansatz als „„negative‘ Medientheorie“⁶¹³, „negative Phänomenologie“⁶¹⁴ oder gar als „negative Theologie“⁶¹⁵ bezeichnet. Denn epistemologisch und metaphysisch betrachtet zeichnen sich alle Überlegungen Merschs durch einen strikten Verzicht auf Letztbegründungen aus. Aisthetisch betrachtet kann eine solche Negativität jedoch in eine „*ekstatische Positivität*“⁶¹⁶ umschlagen, in einen Moment der Affirmation⁶¹⁷, in dem sich das wahrnehmende Subjekt responsiv einer Fülle intensiver Emotionen hingibt. Die *negative Metaphysik* Wittgensteins und Heideggers geht hier mit einem ästhetischen Augenblick einher, der gemäß Karl Heinz Bohrer auf Emotionen wie Glück, Schrecken oder Trauer fußen kann, oder auf einer unsagbaren Kombination dieser und vieler anderer Affekte.

Doch auch die epistemologische bzw. metaphysische Negativität eines solchen Augenblicks ist stets das Resultat einer medialen *Performanz*. Unter diesem Gesichtspunkt ließe sich auch das eingangs aufgelistete Begriffsarsenal Merschs erklären sowie seine Tendenz, viele dieser Begriffe als Teil einer größeren Einheit zu deklarieren:

Die Ausdrücke *Ekstasis*, *Sichzeigen* und *Erscheinung* bilden eine Einheit; zudem gehören im Bereich der Zeichen, der symbolischen Ordnung, Materialität und Performanz zusammen. (Mersch 2002a: 26)

Damit erhellt sich schließlich der ganze Kreis der Begriffe: Das Auratische entspringt dem *Ereignis* der *Ekstasis*. Es meint den Inbegriff der *Begegnung* im *Augenblick*. Zwei Momente sind darin beschlossen: *primäre Alterität* und der *Zeitmodus des Kairos*. (ebd.: 94)

Alle drei Begriffe: Aisthesis, Alterität und Responsivität binden, wie Aura, Ereignis und Ex-istenz, einen einträchtigen Knoten. (Mersch 2002b: 9)

Was Mersch durch ‚Einheiten‘, ‚Begriffskreise‘ oder ‚einträchtige Knoten‘ dieser Art performiert, ist nichts Geringeres als Heideggers Unter-Schied: Die Identität der Differenz bzw. die Differenz der Identität. Auf dieses Prinzip wurde bereits bei Jean-Luc Nancy verwiesen (vgl. Kapitel 2.6.1), der in seinen Argumentationen statt der poststrukturalistischen Formel ‚X ohne X‘ die auf die ‚Leere‘ eines transzendentalen Signifikaten verweist, die Formel ‚X ist Y‘ bzw. ‚X existiert nicht ohne Y‘ präferiert, die mittels sprachlicher Gleichsetzung eine Performanz vollführt, die den Präsenzeffekt evozieren soll, von dem sie selbst handelt.

⁶¹² Mersch (2002a), S. 37.

⁶¹³ Mersch (2010), S. 164.

⁶¹⁴ Ebd., S. 125.

⁶¹⁵ Ebd., S. 123.

⁶¹⁶ Ebd., S. 117.

⁶¹⁷ Ebd.

So betrachtet stellt also auch die überbordende Terminologie Merschs eine Art *Störung* dar, die auf eine mediale Grenze verweist, nämlich auf die Unmöglichkeit der Sprache, die Einheit, die ihrer unüberwindbaren Differenzstruktur zugrunde liegt, mitzumediatisieren.

Und auch in Bezug auf die Kunst zieht es Mersch vor, die Performanz selbst sprechen zu lassen, weshalb er zur Illustration des vermeintlichen Dualismus zwischen Leere und Fülle ein Kapitel in *Was sich zeigt* zwar mit „Leere“ und ein anderes mit „Fülle“ überschreibt, in beiden Fällen jedoch gänzlich auf Worte verzichtet und stattdessen Werke der bildenden Künstler Robert Rauschenberg, Jackson Pollock, Yves Klein und Kurt Schwitters abbildet, die zeigen, wie nah Leere und Fülle beieinanderliegen. Dieser performative und zugleich mystifizierende Umgang mit Kunst und Medien ist programmatisch für Dieter Merschs medienwissenschaftliches Selbstverständnis, wie auch das einleitende Zitat von Helmut Heißenbüttel zu Beginn von Merschs *Medientheorien zur Einführung* verdeutlicht:

Der Medienforscher ist so etwas wie der Große Medizinmann des elektrischen Zeitalters, in sich die Weihe des Schamanen mit dem Wissensapparat der Naturwissenschaften vereinend. (Mersch 2006: 9)

2.9.5 Zusammenfassung

Theorem	Explikation
Materialität	Die phänomenologischen Bedingungen für die Performanz medialer Zeichen und für die Wirkung dieser Zeichen auf die Sinne des Rezipienten
Amedialität	Die Unmöglichkeit eines Mediums, seine eigene Materialität mitzumediatisieren, wodurch der Rezipient auf die Untilgbarkeit seines wahrnehmenden Körpers verwiesen wird
Alterität	Jede Form von wahrgenommener Fremdheit (eine andere Person, ein Tier, eine seltene Naturscheinung, ein unbekannter Gegenstand, ein komplexes psychisches Phänomen oder ein Kunstwerk), die ein wahrnehmendes Subjekt in einen responsiven Zustand zu versetzen vermag
Responsivität	Ein nicht-intentionaler Wahrnehmungsmodus, in dem das wahrnehmende Subjekt passivische Züge annimmt und das wahrgenommene Objekt aktivische, ehe sich eine erlebte Einheit von Subjekt und Objekt vollzieht

Theorem	Explikation
Ethik der Alterität und Responsivität	Ein aufgeschlossenes Achten und Antworten (Responsivität) auf bestimmte Alteritäten (Personen, Kulturen, Kunstwerke, Tiere, etc.), das mit einer aufgeschlossenen Achtung und Verantwortung (Responsibilität) gegenüber diesen Alteritäten einhergeht
Störungen	Artistische Strategien zur Evozierung gewisser Paradoxien, die auf die Nichtmediatisierbarkeit von Medialität selbst verweisen und so eine besondere Form der ästhetischen Reflexion darstellen, die auf einer phänomenologischen Grenzerfahrung basiert
Zwischen-Raum	Eine Metapher für die durch Störungen evozierte Erkenntnis einer unüberwindbaren und unsagbaren Kluft zwischen sagbaren und unsagbaren Phänomenen
chiastischer Spalt / irreduzibler Chiasmus	Eine Metapher für die Kluft zwischen sagbaren und unsagbaren Phänomenen, die sich sprachlich nicht bestimmen, sondern nur performativ zeigen lässt
Leere	Der phänomenologische Wesenskern bzw. die philosophische Grundannahme negativistischer und streng semiotischer Differenztheorien wie beispielsweise der Dekonstruktion
Fülle	Der phänomenologische Wesenskern bzw. die philosophische Grundannahme von Dieter Merschs posthermeneutischer Theorie
negative Medientheorie	Ein Ansatz, der aus der Unsagbarkeit semiotischer Leerstellen und den damit einhergehenden epistemologischen Grenzerfahrungen ein Potenzial für intensive sinnliche Wahrnehmungserlebnisse ableitet

2.10 Hans Ulrich Gumbrecht

Der letzte Präsenzdenker, der im Rahmen dieser Arbeit näher betrachtet werden soll, ist zugleich der prominenteste Vertreter dieser Theorieströmung. Der seit 1989 an der Stanford University lehrende Literaturwissenschaftler Hans Ulrich Gumbrecht beschäftigt sich seit Mitte der 1980er Jahre kontinuierlich und intensiv mit einem Phänomenkomplex, den er 2004 mit der Wendung *Produc-*

tion of Presence: What Meaning Cannot Convey auf den Punkt brachte, dem Titel seiner wichtigsten Monografie zu diesem Thema. Die deutsche Übersetzung *DieseSeits der Hermeneutik. Über die Produktion von Präsenz*⁶¹⁸ erschien noch im selben Jahr und entfachte eine breite Debatte in den Geisteswissenschaften, die durch nachfolgende „Präsenz-Bücher“⁶¹⁹ wie *Unsere breite Gegenwart* (2010), *Stimmungen lesen. Über eine verdeckte Wirklichkeit der Literatur* (2011) oder *Nach 1945. Latenz als Ursprung der Gegenwart* (2012) weiter befeuert wurde. Zur Namensgebung dieser Debatte bzw. dieses Diskurses trug auch der 2012 erschienene Sammelband *Präsenz* bei, der verschiedene Aufsätze Gumbrechts aus dem Zeitraum von 1984 bis 2004 enthält, die die zwanzigjährige Genese seines Präsenzdenkens nachzeichnen.

Bereits in dem 1988 von Gumbrecht und Karl Ludwig Pfeifer herausgegebenen Band *Materialität und Kommunikation*, der unter anderem Beiträge von damals führenden Theoretikern wie Dietmar Kamper, Friedrich Kittler, Niklas Luhmann und Jean-Francois Lyotard enthält, zeigt sich deutlich der Wunsch, Mediengeschichte und „body culture“⁶²⁰ miteinander zu verbinden und nicht-interpretative Phänomene wie Materialität und Performanz in den Vordergrund zu rücken⁶²¹. Die systematische Weiterentwicklung seines Präsenzdenkens verdankt Gumbrecht aber vor allem der Lektüre von George Steiners *Real Presences* (1989) und Jean-Luc Nancys *The Birth to Presence* (1993)⁶²², sowie seinem engen persönlichen Austausch mit Karl Heinz Bohrer und Martin Seel⁶²³, deren Präsenz-Bücher er ebenfalls intensiv rezipiert hat⁶²⁴.

In seinen eigenen Texten inszeniert sich Gumbrecht explizit als Verfechter eines „riskante[n] Denken[s]“⁶²⁵, der nicht davor zurückschreckt, auch Ansätze, die sich noch „in einem Stadium des Experimentierens“⁶²⁶ befinden, provokant

⁶¹⁸ Gumbrecht (2004), S. 9 gibt an, den Bezug zur Hermeneutik auf Anraten eines Kollegen in Stanford aus dem englischen Originaltitel gestrichen zu haben. Dieser Kollege wird anonym mit den Worten zitiert: „Nobody in America will care about a book under this title – not even those few potential readers who could understand it.“

⁶¹⁹ Gumbrecht (2010), S. 11.

⁶²⁰ Gumbrecht (2004), S. 25.

⁶²¹ Vgl. Karl Ludwig Pfeiffer: Materialität der Kommunikation? In: Hans Ulrich Gumbrecht und K. Ludwig Pfeiffer (Hg.) *Materialität der Kommunikation*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1988, S. 15-30, hier: S. 20.

⁶²² Vgl. Gumbrecht (2004), S. 76-79.

⁶²³ Gumbrecht dankt unter anderem im Schlussteil von *Nach 1945* Bohrers Faxgerät, das „manchmal gefährlich ermutigende Briefe von London nach Kalifornien übermittelte“ (S. 325), sowie seinem „Freund Martin Seel“ für dessen zahlreiche Anregungen (S. 318).

⁶²⁴ Vgl. u.a. Gumbrecht (2004), S. 77-84.

⁶²⁵ Vgl. ebd., S. 148, Gumbrecht (2010), S. 12: „riskantes Denken‘ als Verpflichtung und Privileg der Geisteswissenschaftler“ und Jürgen Kleins Nachwort in Gumbrecht (2012a), S. 162: „Wenn ich von riskantem Denken spreche, meine ich die Art eines Denkens, die außerhalb des viel geschmähten ‚Elfenbeinturms‘ – einfach zu gefährlich und potentiell zu kostspielig wäre.“

⁶²⁶ Gumbrecht (2011a), S. 31.

zur Debatte zu stellen. Ziel seiner Überlegungen ist nichts Geringeres als die ‚Theoriemüdigkeit“⁶²⁷ bzw. die „Lethargie“⁶²⁸ innerhalb der deutschsprachigen Literaturwissenschaft zu überwinden, indem er die „Dimension der Interpretation und der Sinnproduktion“⁶²⁹ um die „Dimension der Präsenz“⁶³⁰ erweitert. Vor diesem Hintergrund sollen die wichtigsten präsenztheoretischen Begriffe und Konzepte Gumbrechts genauer betrachtet werden.

2.10.1 Sinn vs. Präsenz

Das meist rezipierte und zugleich meist kritisierte Theorem Gumbrechts ist der Dualismus zwischen Sinn und Präsenz, so wie er in *Diesseits der Hermeneutik* konstruiert wird. Ehe dieser Dualismus genauer beleuchtet werden soll, gilt es zunächst Gumbrechts Präsenz-Definition zu beachten:

Das Wort ‚Präsenz‘ bezieht sich nicht (jedenfalls nicht hauptsächlich) auf ein zeitliches, sondern auf ein räumliches Verhältnis zur Welt und zu deren Gegenständen. Was ‚präsent‘ ist, soll für Menschenhände greifbar sein, was dann wiederum impliziert, daß es unmittelbar auf menschliche Körper einwirken kann. (Gumbrecht 2004: 10f.)

Diese Präsenz-Definition unterscheidet sich deutlich von mindestens vier der bisher behandelten Präsenz-Ansätze. Für George Steiner ist Präsenz gleichzusetzen mit einer *ästhetischen Manifestation Gottes*, für Jean-Luc Nancy verweist der Begriff auf eine *phänomenologische Verschmelzung von Transzendenz und Immanenz*, für Karl Heinz Bohrer bedeutet Präsenz bzw. das absolute Präsens vor allem eine *besondere und intensive Wahrnehmung der Zeit* und für Dieter Mersch bezieht sich dieser Terminus vor allem auf eine *unsagbare mediale Performanz*. Gumbrecht hingegen interessiert sich vor allem für die *räumliche Dimension* des Präsenz-Phänomens, die für ihn mit einer ‚Greifbarkeit‘ und mit einem ‚Einwirken‘ auf *menschliche Körper* gleichbedeutend ist. In diesem Punkt ähnelt Gumbrechts Präsenz-Begriff am meisten Seels *Erscheinen*, das auf dem „anthropologische[n] Vermögen“ fußt, „Dinge und Ereignisse darin zu vernehmen, wie sie unseren Sinnen momentan und simultan erscheinen“⁶³¹. Simultane Sinnesreize stellen sowohl bei Seel und als auch bei Gumbrecht eine Einwirkung auf menschliche Körper dar, die einen Gegenstand ästhetischer Betrachtung ‚greifbar‘ erscheinen lässt, auch wenn dieser nicht buchstäblich „für Menschenhände greifbar“ ist, wie Gumbrechts Definition suggeriert. Auch die Wendung ‚Produktion von Präsenz‘ weist gewisse Parallelen zu Seels Erscheinungsbegriff auf:

⁶²⁷ Vgl. Gumbrecht (2004), S. 17.

⁶²⁸ Gumbrecht (2011a), S. 7.

⁶²⁹ Gumbrecht (2004), S. 34.

⁶³⁰ Gumbrecht (2010), S. 9.

⁶³¹ Seel (2000), S. 9.

Das Wort ‚Produktion‘ wird in der Bedeutung seiner etymologischen Herkunft aus dem lateinischen Wort *producere* gebraucht, das sich auf einen Akt bezieht, bei dem ein Gegenstand im Raum ‚vor-geführt‘ wird. Hier wird das Wort ‚Produktion‘ also nicht mit der Herstellung von Artefakten oder Industriegütern in Verbindung gebracht. [...] Dementsprechend verweist der Ausdruck ‚Produktion von Präsenz‘ auf alle möglichen Ereignisse und Prozesse, bei denen die Wirkung ‚präsenter‘ Gegenstände auf menschliche Körper ausgelöst oder intensiviert wird. Alle in ihrer ‚Präsenz‘ verfügbaren Objekte werden als ‚Dinge dieser Welt‘ bezeichnet. (Gumbrecht 2004: 11)

Denkt man an Seels Begriff des *artistischen Erscheinens* zurück, der sich auf die ästhetische Wahrnehmung „konstellative[r] Darbietungen“⁶³² bezieht, also auf die Wahrnehmung individueller Zeichen-Anordnungen, so müsste jedoch ergänzt werden, dass die materielle und mitunter industrielle Herstellung von Kunstobjekten oft die *Bedingung für die Möglichkeit* einer körperlichen Produktion von Präsenz darstellt und daher keinesfalls aus dem präsenztheoretischen Produktions-Begriff ausgeschlossen werden sollte.

Der heuristische Gegenbegriff Gumbrechts zu ‚Präsenz‘ ist ‚Sinn‘. Bei der Definition dieses Terminus, der für die Hermeneutik, die Dekonstruktion und die Systemtheorie so zentral ist wie kein anderer, verzichtet Gumbrecht jedoch bewusst auf eine längere begriffshistorische Bestimmung, denn um den Wesenskern des Sinns zu begreifen

braucht man keine linguistischen oder philosophischen Lexika zu konsultieren. Wenn man einem präsenten Ding einen Sinn zuschreibt – d.h. wenn man sich eine Vorstellung davon macht, was dieses Ding im Verhältnis zu einem selbst sein mag –, vermindert man offenbar die Wirkung, die dieses Ding auf den eigenen Körper und die eigenen Sinnesorgane haben mag. (Gumbrecht 2004: 11)

Sinnzuschreibungen sind also untrennbar mit Vor-Stellungen, also mit der distanzierten Reflexion eines Objekts durch ein Subjekt, verbunden. Gumbrecht rechnet daher sowohl den Sinn als auch den damit einhergehenden Akt der Vor-Stellung einer ‚Metaphysik‘ im Sinne Heideggers zu:

Entsprechend wird hier auch das Wort ‚Metaphysik‘ gebraucht. Dagegen spielen jene Bedeutungen des Wortes ‚Metaphysik‘, die auf das gleiche hinauslaufen wie ‚Transzendenz‘ oder ‚Religion‘, keine Rolle, obwohl in den folgenden Kapiteln eine Reihe theologischer Begriffe und Motive erörtert werden. Das Wort ‚Metaphysik‘ bezieht sich auf eine bestimmte Einstellung, auf eine Alltagseinstellung wie auch auf eine wissenschaftliche Betrachtungsweise, die dem Sinn der Phänomene einen höheren Wert beimisst als ihrer materiellen Präsenz. Daher verweist das Wort auf eine Weltsicht, die stets in einen Bereich ‚Jenseits‘ des ‚Physischen‘ (oder ‚darunter‘) vorstoßen will. [...] Im Gegensatz zu den Ausdrücken ‚Präsenz‘, ‚Produktion‘ und ‚Dinge dieser Welt‘ spielt das Wort ‚Metaphysik‘ im Rahmen des begrifflichen Kleindramas dieses Buches die Rolle des Sündenbocks. Diese Sündenbockstellung teilt das Wort ‚Metaphysik‘ mit anderen

⁶³² Ebd., S. 157.

Begriffen und Bezeichnungen, wie z.B. ‚Hermeneutik‘, ‚cartesianische Weltsicht‘, ‚Subjekt-Objekt-Paradigma‘ und vor allem ‚Interpretation‘. (Gumbrecht 2004: 11f.)

Vorstellung, Sinn und Interpretation stellen für Gumbrecht Manifestationen eines Subjekt-Objekt-Paradigmas dar, das laut Heidegger das Wesen der (uneigentlichen)⁶³³ Metaphysik des Abendlandes bildet. Manifestationen des abendländischen Subjekt-Objekt-Paradigmas wären so betrachtet nicht nur religiöse Dogmen, die sich auf eine andere ‚Welt‘ beziehen, sondern auch säkulare *Letztbegründungsfiguren*, die sich in Begriffen wie ‚Geist‘, ‚Vernunft‘ oder ‚Sinn‘ äußern. Wie die Formulierung „cartesianische Weltsicht“ bereits andeutet, folgt Gumbrecht auch philosophiegeschichtlich der Argumentation Heideggers, indem er dem Begründer der neuzeitlichen Philosophie, René Descartes, die ‚Ur-sünde‘ anlastet, durch sein berühmtes ‚ego cogito, ergo sum‘ das Prinzip des Sinns und damit die Marginalisierung der Präsenz initiiert zu haben. Die Aufklärung und den Deutschen Idealismus um Kant und Hegel bezeichnet Gumbrecht daher in diesem Zusammenhang als den „Gipelpunkt der metaphysischen Weltsicht“⁶³⁴. Die Dimension der Präsenz sei durch diese Denkweise von der

abendländischen Theoriebildung ausgeklammert (wenn nicht gar – zunehmend – vergessen) worden, und zwar seit das cartesianische Cogito dafür gesorgt hat, daß die Ontologie der menschlichen Existenz ausschließlich von den Vollzügen des menschlichen Geistes abhängt. (Gumbrecht 2004: 34)

Die Konsequenzen eines solchen Denkens seien eine „Verwerfung des menschlichen Körpers als *res extensa*“ und damit eine generelle „Eliminierung des Raums“⁶³⁵.

Die literaturwissenschaftliche Praxis der Interpretation stellt für Gumbrecht ebenfalls eine ‚metaphysische‘ Tätigkeit dar, da durch sie der Sinn literarischer Texte und anderer Kunstwerke verabsolutiert werde. Die Hermeneutik operiere in einer ‚jenseitigen‘ Sphäre, da sprachlichen Sinnbildungsprozessen ein Letztbegründungscharakter zukäme. Aus diesem Grund ordnet Gumbrecht seine eigene Theorie einem ‚Diesseits der Hermeneutik‘ zu: „„Diesseits der Hermeneutik“ soll eine Nähe-zu-den-Dingen, ein Auf-Reichweite-Sein evozieren, wie es vor jeglicher Interpretation gegeben zu sein scheint.“⁶³⁶ Diese Jenseitigkeits- und Diesseitigkeits-Metaphorik wirkt bei genauerer Betrachtung allerdings etwas verwirrend. Dies liegt zum einen an der Tatsache, dass Gumbrecht in seinem

⁶³³ Wie in Kapitel 2.3.7 dargelegt, ist es sinnvoll bei Heidegger zu unterscheiden zwischen einer *uneigentlichen* Metaphysik, die durch ein Subjekt-Objekt-Denken die Illusion eines erschöpfenden Weltverständnisses erzeugt, und einer *eigentlichen* Metaphysik, die sich nur *performativ* in der (unsinnigen) Frage nach dem Sein bzw. nach dem Nichts zeigt. Letztere Form wird im Rahmen dieser Arbeit gemäß Thomas Rentsch als eine *negative Metaphysik* bezeichnet.

⁶³⁴ Gumbrecht (2004), S. 52.

⁶³⁵ Ebd.

⁶³⁶ Ebd., S. 10.

Buch darauf verweist, dass sein Metaphysik-Begriff sich nicht auf den Bereich der Religion und auf damit verbundene, jenseitige Welten bezieht⁶³⁷, er aber dennoch zahlreiche religiöse Bilder verwendet, um auf ein sein ‚Diesseits‘ zu rekurrieren⁶³⁸. Zum anderen impliziert Gumbrechts ‚Diesseitigkeit‘ der Hermeneutik in einem Umkehrschluss, dass die traditionelle Hermeneutik einem theoretischen ‚Jenseits‘ zuzuordnen wäre, was sowohl inhaltlich als auch rhetorisch äußerst problematisch erscheint.

Obwohl zwischen Sinn und Präsenz ein deutlicher Gegensatz konstruiert wird, betont Gumbrecht jedoch, dass seine präsenztheoretischen Überlegungen keinesfalls suggerieren sollen, „daß alle Formen der sinngestützten Beziehung zur Welt verteufelt werden“⁶³⁹. So wie alle anderen behandelten Präsenzdenker zweifelt auch er nicht an der Unentbehrlichkeit von Interpretation und Sinn. Das menschliche Bewusstsein zeichne sich aber vor allem dadurch aus, beständig zwischen dem Pol des Sinns und dem Pol der Präsenz *oszillieren* zu können. *Diesseits der Hermeneutik* plädiert dafür, den Präsenz-Pol stärker in den Fokus der Literaturwissenschaft zu rücken:

Die Stellung eines solchen Verlangens lässt sich jedoch nicht dadurch erreichen, daß die Präsenz einfach an die Stelle des Sinns tritt. Letzten Endes wird in diesem Buch ein Verhältnis zu den Dingen dieser Welt befürwortet, das zwischen Präsenz- und Sinneffekten oszillieren könnte. (Gumbrecht 2004: 12)

Gumbrechts Oszillationsmetapher erweist sich im weiteren Verlauf des Buchs jedoch als problematisch, da statt der graduellen Schwankung zweier Zustandsgrößen eher das Bild einer Kippfigur heraufbeschworen wird, die keine Vermengungen, keinen Austausch und kein Zusammenwirken beider Phänomene gestattet:

Das Verhältnis zwischen Präsenz- und Sinneffekten ist auch keine Beziehung der Komplementarität, bei der jede Seite im Verhältnis zur anderen der gleichzeitigen Präsenz der beiden die Stabilität eines strukturellen Musters verleihe. Vielmehr können wir sagen, daß die Spannung/Oszillation zwischen Präsenz- und Sinneffekten den Gegenstand des ästhetischen Erlebens mit einer Komponente provozierender Instabilität und Unruhe ausstattet. (Gumbrecht 2004: 128)

Wenn die von mir begründete Auffassung zutrifft, daß sich die beiden Dimensionen nie zu einer stabilen Komplementaritätsstruktur entwickeln werden, müssen wir einsehen, daß es nicht nur unnötig, sondern in analytischer Hinsicht sogar kontraproduktiv wäre, wollte man versuchen, eine Verbindung herzustellen und einen komplexen Me-

⁶³⁷ Ebd., S. 11f.: „Dagegen spielen jene Bedeutungen des Wortes ‚Metaphysik‘, die auf das gleiche hinauslaufen wie ‚Transzendenz‘ oder ‚Religion‘, keine Rolle, obwohl in den folgenden Kapiteln eine Reihe theologischer Begriffe und Motive erörtert werden.“

⁶³⁸ Vgl. hierzu auch Tim Henning: Hans Ulrich Gumbrecht: *Diesseits der Hermeneutik. Über die Produktion von Präsenz* [Rezension]. In: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunswissenschaft 50, 2 (2005), S. 301-306, hier: S. 305.

⁶³⁹ Gumbrecht (2004), S. 12.

tabegriff zu bilden, der die semiotische und die nichtsemiotische Definition miteinander verschmilzt. (ebd.: 130)

Das Oszillieren bestimmter Phänomene zwischen Sinn und Präsenz wir zum einen eindeutig als Spannungs- und Ausschlussverhältnis charakterisiert, zum anderen gibt Gumbrecht aber auch zu bedenken, dass das

Spezifische des Kunstsystems vielleicht nichts anderes ist als die Möglichkeit, Sinn- und Präsenzeffekte in ihrer Gleichzeitigkeit zu erleben. Immer wenn sich uns diese Simultanitäten präsentieren, dürfen wir sie als ein Spannungsverhältnis oder ein Oszillieren erleben. (Gumbrecht 2004: 128)

Hieraus scheint bei erster Betrachtung ein Widerspruch zu erwachsen: Wie können zwei Phänomene *gleichzeitig* auftreten, die sich *nicht komplementär* zueinander verhalten? Dieser vermeintliche Widerspruch löst sich auf, wenn man begreift, dass eine ‚Gleichzeitigkeit‘ von Sinn und Präsenz nur auf *ontologischer* und *phänomenologischer* Ebene gegeben ist. Auf *heuristischer* Ebene ist eine solche Gleichzeitigkeit hingen *nicht vorstellbar*, weshalb sich hier beide Phänomene bzw. beide Dimensionen zueinander verhalten wie Wittgensteins berühmte Kippfigur des Hase-Ente-Kopfs (vgl. PU: 228). Beide Figuren sind zwar gleichzeitig anwesend, aber das menschliche Bewusstsein ist nicht imstande, beide gleichzeitig zu erfassen. Übertragen auf die Präsenztheorie würde dies bedeuten, dass Immersion und analytische Distanz zwar in rascher Abfolge einander ablösen können, eine Simultanität beider Wahrnehmungsmodi aber unmöglich ist. Dieser Umstand kommt auch im folgenden Zitat zum Ausdruck:

Präsenz und Sinn treten jedoch stets zusammen auf und stehen immer in einem Spannungsverhältnis zueinander. Es gibt keine Möglichkeit, sie kompatibel zu machen oder sie im Rahmen einer ‚ausgewogenen‘ phänomenalen Struktur zusammenzubringen. (Gumbrecht 2004: 126)

An dieser Stelle wäre es im Rahmen von Gumbrechts ausführlicher Heidegger-Rezeption hilfreich gewesen, dessen Denkfigur der *Gleichursprünglichkeit* mit einzubeziehen (vgl. Kapitel 2.3.2), die unter anderem eine ontologische und phänomenologische Gleichursprünglichkeit von *Befindlichkeit*, *Verstehen* und *Rede* (vgl. Kapitel 2.3.5) postuliert. Denn wenn die Präsenz-Dimension vor allem die körperlich-sinnliche Wirkung (= Befindlichkeit) bestimmter Phänomene meint, die Sinn-Dimension sich vor allem im Akt der analytischen Interpretation (= Verstehen) konstituiert und beide Dimensionen ihre Schnittmenge in der direkten oder indirekten Kommunikation (= Rede) finden, zu der sowohl das Sagen als auch die „Versetzung“ zählen (SuZ: 165), dann müsste gemäß Heidegger auch eine komplexe Interdependenz zwischen Präsenz, Sinn und Sprache herrschen. Statt aber eine solche Interdependenz zu betonen, betreibt Gumbrecht in *Diesseits der Hermeneutik* vielmehr eine rigide sprachliche Trennung „zwischen Präsenzeffekten und Sinneffekten“⁶⁴⁰. Diese hochproble-

⁶⁴⁰ Ebd., S. 127.

matische Trennung äußert sich auch in der Oszillationsmetapher, da diese eine Bewegung zwischen zwei separaten, sich nie direkt berührenden Polen suggeriert, wodurch die phänomenologische Gleichursprünglichkeit und die manigfachen Wechselwirkungen von Sinn und Präsenz nahezu vollständig verdeckt werden.

Anders als Jean-Luc Nancy, der die ‚Geburt zur Präsenz‘ als eine *Exscription* beschreibt, die aus der *Inscription* der Signifikation erwächst⁶⁴¹, oder Martin Seel, der betont, dass Präsenz aus Sinn entstehen kann und Sinn aus Präsenz⁶⁴², wählt Gumbrecht eine binäre Metapher, die den rigiden cartesianischen Dualismus von Körper und Geist, den Gumbrecht selbst vehement kritisiert, nur weiter zementiert⁶⁴³. An dieser Stelle beginnt auch der „Familienstreit“⁶⁴⁴ zwischen Seel und Gumbrecht, da Ersterer Letzterem vorwirft,

[i]m Eifer des Gefechts [...] gelegentlich bei einer bloßen Umkehrung der Vorzeichen geblieben [zu sein], die eine Festschreibung unglücklicher Polaritäten zur Folge hatte, bei der man es nicht belassen sollte. (Seel 2007: 82)

Gumbrecht treibt die Polarität zwischen Sinneffekten und Präsenzeffekten auch kulturhistorisch auf die Spitzte, indem er eine epochale Trennung zwischen *Sinnkulturen* und *Präsenzkulturen* vorschlägt. Dabei wird zwar unterstrichen, dass man „an allen kulturellen Gegenständen sowohl Sinn- als auch Präsenzeffekte ausfindig machen“⁶⁴⁵ könne, dennoch

hat es Sinn anzunehmen, daß einige kulturelle Phänomene (wie z.B. die Sakamente der katholischen Kirche oder die Rationalität der modernen afro-brasilianischen Kulte) eher auf der Präsenzkultur-Seite stehen, während andere (beispielsweise das politische System im alten Rom oder die Bürokratie des frühneuzeitlichen spanischen Reichs) vorwiegend auf einer Sinnkultur beruhen. (Gumbrecht 2004: 100)

Während sich Sinnkulturen vor allem durch einen Primat des Geistes, einen exzentrischen Selbstbezug des Menschen zur Welt, Begrifflichkeit und einen Vor-

⁶⁴¹ Vgl. Nancy (1993), S. 338f.: „By inscribing signification, we exscribe the presence of what withdraws from all signification, being itself (life, passion, matter ...). The being of existence is not unpresentable: it presents itself exscribed.“

⁶⁴² Vgl. Seel (2000), S. 138: „Für den Prozeß der kunstbezogenen Wahrnehmung ist es nicht entscheidend, welche dieser Kräfte – das sinnliche Vernehmen, das imaginierende Vorstellen oder die reflektierende Besinnung – jeweils die Führung übernimmt; entscheidend ist vielmehr, daß sie auf die eine oder andere Weise zusammen und dabei über kurz oder lang in eine Bewegung kommen.“

⁶⁴³ Den expliziten Vorwurf, dass Gumbrecht durch seinen heuristischen Präsenz-Sinn-Dualismus den cartesianischen Leib-Seele-Dualismus nur unter anderen Vorzeichen wiederholt, formulieren unter anderem Fromm (2004) und Andrea Beck: Postmoderne Variationen über die Metaphysik des gegenwärtigen Augenblicks. Michael Onfray, Bernulf Kanitscheider, Hans Ulrich Gumbrecht und Christian Enzensberger. In: Michael Szczerkalla (Hg.) Britannien und Europa. Studien zur Literatur-, Geistes- und Kulturgeschichte. Festschrift für Jürgen Klein. Frankfurt a.M.: Lang 2010, S. 229-240, hier: S. 233.

⁶⁴⁴ Seel (2007), S. 83.

⁶⁴⁵ Gumbrecht (2004), S. 100.

rang der zeitlichen Dimension auszeichnen würden, seien Präsenzkulturen vor allem von einem Primat des Körpers, einer kosmologischen Einheit von Mensch und Welt, Ereignishaftigkeit und einem Vorrang der räumlichen Dimension geprägt⁶⁴⁶. An diesem Punkt verschärft Seel seine Kritik an Gumbrechts Thesen:

Bei aller Liebe für das Präsenzdenken muss die Frage erlaubt sein, ob die Opposition zwischen einer Cartesianischen ‚Sinnkultur‘ und einer Heideggerianischen ‚Präsenzkultur‘ die Gumbrechts Betrachtungen beherrscht, bereits der Weisheit letzter Schluss sein kann. (Seel 2007: 82f.)

Präsenzkulturen im Unterschied zu Sinnkulturen, so möchte ich dagegenhalten, gibt es nicht und kann es nicht geben. Jede Kultur ist immer auch Präsenzkultur, denn Kultur zu sein *bedeutet* immer auch, Präsenzkultur zu sein. [...] Jede Kultur ist Sinnkultur [...] Sinn ist der Sinn jeder Kultur. (ebd.: 84)

Gumbrecht räumte als Reaktion auf diese Kritik ein, dass jede Kultur sowohl aus Sinn- als auch Präsenzaspekten bestehe⁶⁴⁷. Einen Grund zur völligen Verwerfung seiner Typologie sieht er jedoch nicht, und in der Tat lässt sich ein gewisser heuristischer Wert dieser Typologie nicht leugnen, vor allem, wenn man an die speziellen Kunstepochen und Kunstgattungen denkt, die Karl Heinz Bohrer im Rahmen seiner vielen Präsens/z-Bücher immer wieder behandelt: Die griechische Tragödie, die Romantik und die klassische Moderne. Bei Dieter Mersch gesellt sich noch die Avantgarde nach dem Zweiten Weltkrieg hinzu und bei Martin Seel die Gegenwartskunst nach 1968. Prominent ausgeklammert werden bei nahezu allen Präsenztheoretikern hingegen die Kunst der Renaissance, der Aufklärung, des Weimarer Klassizismus, des Realismus und der neuen Sachlichkeit. Ein kulturhistorischer Zyklus aus sich ablösenden bzw. sich ergänzenden Sinn- und Präsenzströmungen lässt sich so besehen nicht leugnen, allerdings ist Seels Einwand, demzufolge alle Kulturen und alle Kunstepochen stets Anteile sowohl von Sinn als auch Präsenz aufweisen, zuzustimmen. Dass bestimmte Kulturen, Epochen oder Gattungen ihren motivischen und/oder philosophischen Fokus vorzugsweise auf einen der beiden Dimensionen richten, ist jedoch ebenso wenig abzustreiten.

Im Zuge dieser komplexen kulturhistorischen Überlegungen glaubt Gumbrecht, dass ein entscheidender Grund für das neuerliche Interesse an Präsenzphänomen in der zunehmenden Digitalisierung der Gegenwart liegt:

Dass wir den Stimmungen und der gesamten Präsenzdimension heute wohl mehr bewusste Aufmerksamkeit schenken als vor fünfzig, zweihundert oder fünfhundert Jahren [...], mag zu tun haben mit einem Alltag, der sich für die meisten von uns in einer Fusion aus Bewusstsein und Software vollzieht, also sozusagen unter Entzug von Prä-

⁶⁴⁶ Vgl. ebd., S. 100-106.

⁶⁴⁷ Vgl. Hans Ulrich Gumbrecht: Etwas Klarer Sehen. Reaktionen auf ermutigende Einwände. In: Sonja Fielitz (Hg.) Präsenz Interdisziplinär. Kritik und Entfaltung einer Intuition. Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2012b. S. xxvii-xxxv, hier: xxxvii f.

senzerlebnissen. Dieser Entzug schafft Präsenzbedürfnisse und Präsenzsehnsüchte. (Gumbrecht 2011a: 15f.)

Diese „Fusion aus Bewusstsein und Software“, die im Zuge der Globalisierung und Digitalisierung der Welt immer weiter zunehme, bewirke eine zunehmende „Konvergenz unseres Geistes mit elektronischen Geräten“⁶⁴⁸, deren Folge eine schrittweise „Eliminierung des Körpers“⁶⁴⁹ sei. Wenn Gumbrecht davon spricht, dass eine solche Konvergenz einer „prophetischen Verbindung unserer Körper mit jenen elektrischen Medien“⁶⁵⁰ gleichkomme, dann schwingt hier die Medientheorie Marshall McLuhans mit, gemäß derer jede technologische Neuerung unwiderruflich eine ehemals gut ausgebildete Fähigkeit des menschlichen Körpers oder des menschlichen Geistes partiell oder nahezu vollständig ersetzt⁶⁵¹. Gumbrecht postuliert in diesem Zusammenhang sogar eine Art Cogito 2.0: „Ich produziere, verarbeite und empfange Informationen, also bin ich.“⁶⁵². Diese Argumentation deckt sich mit Mersch These, der zufolge die Technologie der Gegenwart vor allem das Ziel verfolge, den christlichen Traum von der Überwindung des Körpers und damit von der Unsterblichkeit in Erfüllung zu bringen:

Die Gegenwart scheint diesen Traum in Gestalt des Technischen zu wiederholen und im Simulakrum zur Erfüllung bringen zu wollen. Dessen Ideal ist ein Denken ohne Leib, ein Fühlen, Wahrnehmen, Handeln ohne Körper. (Mersch 2010: 144f.)

Aus kulturhistorischer Sicht mag es daher lohnend sein, sich detaillierter und intensiver mit Gumbrechts Differenz zwischen Sinn- und Präsenzkulturen zu beschäftigen. Für die methodologische Ausrichtung dieser Untersuchung, die sich primär der Analyse literarischer Texte widmet, gilt jedoch, dass ein schlichter Dualismus zwischen Sinn- und Präsenzeffekten wenig ergiebig erscheint, da dieser leicht den Eindruck erweckt, dass ein ‚Oszillieren‘ zwischen ‚Sinn‘ und ‚Präsenz‘ lediglich das Signifikanten-Spiel der Dekonstruktion unter anderen Vorzeichen wiederholt.

2.10.2 Substanz und Epiphanie

In *Diesseits der Hermeneutik* gibt Gumbrecht an, Begriffe verwenden zu wollen, die von potentiellen theoretischen Gegnern polemisch als ‚substantialistisch‘ charakterisiert werden könnten, d.h. Begriffe wie der Substanzbegriff selbst, wie ‚Präsenz‘ und vielleicht sogar ‚Realität‘ und ‚Sein‘ (Gumbrecht 2004: 72)

⁶⁴⁸ Ebd., S. 40.

⁶⁴⁹ Gumbrecht (2010), S. 37.

⁶⁵⁰ Ebd.

⁶⁵¹ McLuhan spricht in diesem Zusammenhang von einer „Selbstamputation“ des Menschen. Vgl. Marshall McLuhan: Medien verstehen. Der McLuhan-Reader. Mannheim: Bollman 1997, S. 121.

⁶⁵² Gumbrecht (2010), S. 43.

Wie bereits erwähnt definiert sich Gumbrechts Präsenzbegriff vor allem über die räumliche Dimension und über die Wirkung bestimmter Phänomene auf den menschlichen Körper. Präsenz bedeutet somit stets „materiell[e] Präsenz“⁶⁵³, also etwas, das für die menschlichen Sinne „greifbar“⁶⁵⁴ ist. Um diesen speziellen Präsenzbegriff philosophisch zu fundieren, forciert Gumbrecht eine Engführung mit Heideggers Seinsbegriff:

In diesem Kontext hat kein Denker die Kritik und die Revision der metaphysischen Weltsicht weiter getrieben als Martin Heidegger. [...] Heidegger ersetzt das Subjekt/Objekt-Paradigma durch den neuen Begriff des ‚In-der-Welt-Seins‘, mit dessen Hilfe der menschliche Selbstbezug sozusagen wieder mit den Dingen dieser Welt in Kontakt gebracht werden soll (so gesehen ist das ‚In-der-Welt-Sein‘ keine radikale Verdrängung, sondern eine Umformulierung des Subjekt/Objekt-Paradigmas). [...] Entgegen dem cartesianischen Paradigma bejaht Heidegger von neuem die körperliche Substantialität und die räumliche Dimension des menschlichen Daseins, und beginnt mit der Entfaltung der Vorstellung von einem ‚Sich-Entbergen des Seins‘ (in diesem Zusammenhang bezieht sich das Wort ‚Sein‘ stets auf etwas Substanzielles), und diese Vorstellung soll den auf eine Bedeutung oder eine Idee verweisenden metaphysischen Begriff der ‚Wahrheit‘ ersetzen. (Gumbrecht 2004: 65)

In diesem Zitat verwundert zunächst die Behauptung, dass Heideggers Philosophie eine Bejahung der räumlichen Dimension und der körperlichen Substantialität darstellt. Dan Zahavi verweist mit Recht darauf, dass Heidegger bei seiner Raumanalyse in § 23 von *Sein und Zeit* dem menschlichen Körper bzw. der Leiblichkeit lediglich eine kurze Bemerkung widmet und dabei eine Vertiefung der Körper-Frage explizit ablehnt:

Die Ausrichtung ebenso wie die Entfernung werden als Seinsmodi des In-der-Welt-seins vorgängig durch die Umsicht des Besorgens geführt. Aus dieser Ausrichtung ent-springen die festen Richtungen nach rechts und links. So wie seine Ent-fernungen nimmt das Dasein auch diese Richtungen ständig mit. Die Verräumlichung des Da-seins in seiner ‚Leiblichkeit‘, die eine eigene hier nicht zu behandelnde Problematik in sich birgt, ist mit nach diesen Richtungen ausgezeichnet. (SuZ: 108)

Zahavi kritisiert diesbezüglich vor allem den Umstand, dass Heidegger zwar den Tod und die Sterblichkeit ins Zentrum seiner fundamentalontologischen Überlegungen stellt, jedoch den ‚Träger‘ dieser Sterblichkeit, den menschlichen Körper, nahezu völlig ignoriert:

Gerade vor diesem Hintergrund erscheint Heideggers fehlende Erörterung der Leiblichkeit des Daseins problematisch. Nicht allein seine Raumanalyse gerät auf diese Weise ziemlich trocken und steril [...], sondern auch eine ganze Reihe anderer Analysen bleiben formalistisch und unanschaulich. (Zahavi 2007: 65)

Andere berühmte Phänomenologen wie Edmund Husserl, Jean-Paul Sartre und vor allem Maurice Merleau-Ponty haben der Analyse des Körpers bzw. der Leib-

⁶⁵³ Gumbrecht (2004), S. 11.

⁶⁵⁴ Ebd., S. 10f.

lichkeit wesentlich mehr Platz in ihren Texten eingeräumt als Heidegger⁶⁵⁵, weshalb unter anderem Jean-Luc Nancy in *The Birth to Presence* den Versuch unternimmt, Heideggers Theoreme um den Aspekt der Körperlichkeit zu erweitern. Daniele Rugo schreibt hierzu: "Nancy starts precisely from a question Heidegger has left unanswered, that of the body, in order to articulate finite existence at the crossing of materiality and thought."⁶⁵⁶

Es verwundert daher, dass Gumbrecht gerade Heidegger als Gewährsmann einer philosophischen Rehabilitierung der Raumdimension und des menschlichen Körpers heranzieht, zumal Heidegger selbst deutlich betont, dass sich das Phänomen des In-der-Welt-Seins *nicht* in der Räumlichkeit bzw. Körperlichkeit des Menschen erschöpft:

Zunächst gilt es nur, den ontologischen Unterschied zwischen dem In-Sein als Existenzial und der ‚Inwendigkeit‘ von Vorhandenem untereinander als Kategorie zu sehen. Wenn wir so das In-Sein abgrenzen, dann wird damit nicht jede Art von ‚Räumlichkeit‘ dem Dasein abgesprochen. Im Gegenteil: Das Dasein hat selbst ein eigenes ‚Im-Raum-sein‘, das aber seinerseits nur möglich ist *auf dem Grunde des In-der-Welt-seins überhaupt*. Das In-Sein kann daher ontologisch auch nicht durch eine ontische Charakteristik verdeutlicht werden, daß man etwa sagt: Das In-Sein in einer Welt ist eine geistige Eigenschaft, und die ‚Räumlichkeit‘ des Menschen ist eine Beschaffenheit seiner Leiblichkeit, die immer zugleich durch Körperlichkeit ‚fundiert‘ wird. Damit steht man wieder bei einem Zusammen-vorhanden-sein eines so beschaffenen Geistdinges mit einem Körperding, und das Sein des so zusammengesetzten Seienden als solches bleibt erst recht dunkel. (SuZ: 56)

Vor diesem Hintergrund erweisen sich viele Aspekte von Gumbrechts Heidegger-Rezeption als klare Fehllektüren. Das ‚In-der-Welt-Sein‘, das zusammen mit dem ‚Da-Sein‘ ein Begriffspaar bildet, und das bei Heidegger explizit als phänomenologischer *Gegenentwurf* zu einem rigiden Subjekt-Objekt-Denken konzipiert ist, stellt für Gumbrecht im eingangs behandelten Zitat „keine radikale Verdrängung, sondern eine Umformulierung des Subjekt/Objekt-Paradigmas“ dar, „mit dessen Hilfe der menschliche Selbstbezug sozusagen wieder mit den Dingen dieser Welt in Kontakt gebracht werden soll“⁶⁵⁷. Statt das In-der-Welt-Sein als einen exzeptionellen *Wahrnehmungsmodus* zu begreifen, in dem Differenzen wie Subjekt/Objekt oder Körper/Geist zu einer phänomenologischen Einheit verschmelzen (vgl. Kapitel 2.3.2), versteht Gumbrecht Heideggers In-der-Welt-Sein als einen primär körperlichen Vorgang, womit das cartesianische Paradigma, gegen das Heidegger sein Leben lang angeschrieben hat, nur unter umgekehrten Vorzeichen wiederholt wird.

Des Weiteren postuliert Gumbrecht, dass mit Heideggers vermeintlicher Bejahung der „körperliche[n] Substantialität“ und der „räumliche[n] Dimension“ die „Entfaltung der Vorstellung von einem ‚Sich-Entbergen des Seins‘“ beginne,

⁶⁵⁵ Vgl. Zahavi (2007), Kapitel 7: Raum und Leib.

⁶⁵⁶ Rugo (2013), S. 2.

⁶⁵⁷ Gumbrecht (2004), S. 65.

wobei sich in diesem Zusammenhang „das Wort ‚Sein‘ stets auf etwas Substantielles“⁶⁵⁸ beziehe. Diese Deutung wiederholt Gumbrecht in *Diesseits der Hermeneutik* mehrmals:

Sein ist kein Sinn. Sein gehört zur Dimension der Dinge. [...] Wenn das Sein das Ding-hafte ist, so bedeutet das, daß es Substanz hat und daß es deshalb (im Gegensatz zu irgend etwas rein Geistigem) Raum einnimmt. (Gumbrecht 2004: 88)

Wie in Kapitel 2.3.7 dargelegt, darf Sein weder mit einem abstrakten „Sinn“ noch mit einer körperlich-räumlichen „Dimension der Dinge“ gleichgesetzt werden. ‚Sein‘ ist vielmehr ein *Platzhalterbegriff*, der auf ein *Performanzphänomen* verweist, das sich sprachlich explizit oder implizit in der Denkfigur einer *Identität der Differenz* äußerst und das sich anthropologisch betrachtet im *Akt des Fragens* nach dem Ursprung, dem Sinn und dem Danach von Leben und Welt manifestiert. Das Sein heuristisch mit einer dinglichen Substanz gleichzusetzen, also mit etwas Materiellem, das einen konkreten Raum einnimmt, widerspricht fundamental dem Denken Heideggers, da Phänomene wie Raum und Körper entsprechend der ontisch-ontologischer Trennung eindeutig der Dimension des *Seienden* angehören:

Seiend ist alles, wovon wir reden, was wir meinen, wozu wir uns so und so verhalten, seiend ist auch, was und wie wir selbst sind. (SuZ: 6f.)

Sein liegt im Daß- und Sosein, in Realität, Vorhandenheit, Bestand, Geltung, Dasein, im ‚es gibt‘. (SuZ: 7)

„Seiendes“ meint alles, was greifbar, sagbar und vor-stellbar ist, während ‚Sein‘ sich auf das seltene und unsagbare Staunen darüber bezieht, *dass* es die Welt bzw. die ‚Realität‘ *so* wie wir sie wahrnehmen, mit all ihren Bestandteilen und Gesetzmäßigkeiten, überhaupt *gibt*. Sein ist die Bedingung alles Seiendens und bedarf des Seiendens, um sich in ihm entbergen zu können. Trotz dieser engen phänomenologischen Verknüpfung handelt es sich bei Sein und Seiendem jedoch um zwei verschiedene Dimensionen, die jeweils nur in einem bestimmten Wahrnehmungsmodus erlebt werden können. ‚Seiendes‘ wird in einem alltäglichen Wahrnehmungsmodus erlebt, den Heidegger als *uneigentlichen* Modus einstuft und zu dem Begriffe bzw. Phänomene wie ‚Vorstellung‘, ‚Sinn‘ oder ‚Interpretation‘ gehören. ‚Sein‘ verweist hingegen auf einen exzeptionellen Wahrnehmungsmodus, der Heidegger als *eigentlicher* Modus gilt und der mit Begriffen wie ‚Präsenz‘, ‚Performanz‘, ‚Augenblick‘ oder ‚Epiphanie‘ verbunden ist.

Wie in dieser Untersuchung dargestellt, liegt die große Gemeinsamkeit aller Präsenztheoretiker in der Formulierung und Explikation von Begriffen, die bemüht sind, die Subjekt-Objekt-Trennung zu überwinden bzw. zu verwinden. Gumbrechts Substanz-Begriff bleibt hingegen eindeutig dem Subjekt-Objekt-Denken verhaftet. Es könnte sein, dass Gumbrechts Gleichsetzung von Sein

⁶⁵⁸ Ebd.

und Substanz von der in Kapitel 2.7.3 erwähnten Fehllektüre Bohrers herröhrt, der in *Das absolute Präsens* Heidegger fälschlicherweise unterstellt, in *Der Ursprung des Kunstwerks* durch seinen Seinsbegriff eine „Fundamentalisierung und Substantialisierung des künstlerischen Phänomens“⁶⁵⁹ zu betreiben.

Doch was für eine materielle Substanz meint Gumbrecht eigentlich genau, wenn er von ‚Substanz‘ spricht? Zur Beantwortung dieser Frage lohnt es sich, einen weiteren wichtigen Terminus aus *Diesseits der Hermeneutik* zu betrachten: die *Epiphanie*. Gumbrecht übernimmt diesen religiös aufgeladenen Begriff von Karl Heinz Bohrer, der ihn wiederum vom James Joyce übernimmt. Die Definition des Begriffs orientiert sich allerdings eher an den Ausführungen von Martin Seel⁶⁶⁰ und Jean-Luc Nancy. ‚Epiphanie‘ beziehe sich daher

vor allem auf das von Jean-Luc Nancy gennannte und theoretisch behandelte Gefühl des Unvermögens, an diesen Präsenzeffekt festzuhalten: Das Gefühl, diese Effekte – und damit auch die Simultaneität von Sinn und Präsenz – seien ephemeral. (Gumbrecht 2004: 130)

Diese Beschreibung bezieht erstmals die Dimension der Zeit („ephemeral“) theoretisch ein, indem die Kurzlebigkeit von Präsenzerlebnissen unterstrichen wird. Die Epiphanie sei ein „Ereignis“⁶⁶¹, das „aus dem Nichts“⁶⁶² komme und von dem man nie wissen könne, „wann und wo“⁶⁶³ es auftreten und „welche Form“ oder „welche Intensität“⁶⁶⁴ es annehmen wird. Diese Unberechenbarkeit sei verantwortlich dafür, dass ästhetische Epiphanien „einen Anflug (oder mehr als nur einen Anflug) von Mystik“⁶⁶⁵ zu haben scheinen, obwohl Gumbrechts Epiphanien – anders als bei Steiner – stets als „profane Epiphanien“⁶⁶⁶ zu verstehen sind. In diesem Zusammenhang wird betont, dass jede Epiphanie mit einer *Gelassenheit* einhergeht, die nach Heidegger zu verstehen sei als das Gefühl, „daß man im gleichen Rhythmus schwingt wie die Dinge dieser Welt“⁶⁶⁷, bzw. als ein „Erleben der Dinge dieser Welt in ihrer vorbegrifflichen Dinghaftigkeit“⁶⁶⁸. Um Gelassenheit und Epiphanien dieser Art zu erreichen, sei jedoch eine „spezifische Einstellung“⁶⁶⁹ nötig, die Gumbrecht angelehnt an ein Zitat des Profischwimmers Pablo Morales als eine „Versunkenheit in fokussierte Intensität“⁶⁷⁰

⁶⁵⁹ Bohrer (1994), S. 136.

⁶⁶⁰ Vgl. Gumbrecht (2004), S. 130, Fußnote 17.

⁶⁶¹ Ebd., S. 130.

⁶⁶² Ebd., S. 130f.

⁶⁶³ Ebd., S. 133.

⁶⁶⁴ Ebd.

⁶⁶⁵ Ebd., S. 169.

⁶⁶⁶ Gumbrecht (2011a), S. 147.

⁶⁶⁷ Gumbrecht (2004), S. 138.

⁶⁶⁸ Ebd.

⁶⁶⁹ Ebd., S. 124.

⁶⁷⁰ Ebd.

bezeichnet, wobei ‚Versunkenheit‘ sich auf ein „Element der Abstandnahme von der Alltagswelt“⁶⁷¹ bezieht, ‚fokussiert‘ auf eine „Einstellung der gelassenen Offenheit“⁶⁷² und ‚Intensität‘ auf einen sinnlich-quantitativen Unterschied zu gängigen Alltagserfahrungen⁶⁷³.

Gumbrechts ‚Gelassenheit‘ und ‚Versunkenheit in fokussierte Intensität‘ überschneiden sich also sehr mit Seels *aktiver Passivität* und mit Merschs *Responsivität*, während ‚Epiphanie‘ im Wesentlichen die drei Arten des ästhetischen *Augenblicks* meint, die Bohrer über mehrere Monografien ausführlich behandelt: emphatischer Augenblick (Glück), schockierender Augenblick (Angst) und negativer Augenblick (Trauer). Den ‚gemeinsamen Nenner‘ dieser drei Arten des Augenblicks bildet ein Phänomen, das sowohl Bohrer als auch Gumbrecht mit dem gleichen Begriff verstehen: ‚Intensität‘. Diese Intensität wiederum bezieht sich auf *Gefühle* bzw. *Emotionen*⁶⁷⁴, die durch bestimmte ästhetische Objekte ausgelöst und vom menschlichen Körper auf eine bestimmte Weise *erlebt* werden. Gumbrecht spricht diesbezüglich von einem „ästhetische[n] Erleben“⁶⁷⁵ bzw. von „Momenten der Intensität“⁶⁷⁶.

Ich halte es daher für ratsam, Gumbrechts Substanz-Begriff zu präzisieren: ‚Substanz‘ meint das Potenzial ästhetischer Objekte oder Ereignisse, intensive Emotionen auszulösen. Der physikalische Aspekt dieser Substanz ist dabei durchaus objektifizierbar, da Emotionen eine materielle, teilweise sogar messbare Komponente besitzen. Intensive Erlebnisse gehen mit bestimmten neuronalen Aktivität im Gehirn einher, die bestimmte Botenstoffe freisetzen (Dopamin, Noradrenalin, Serotonin, Oxytocin, etc.), die eine Veränderung der individuellen Wahrnehmung bewirken. Emotionen haben somit stets eine gewisse ‚Substanz‘, die durch Blutproben, bildgebende Verfahren und andere Methoden bis zu einem gewissen Grad messbar und somit objektivierbar ist. Die *Qualia*, die spezifische subjektive Wahrnehmung dieser substantiellen Veränderungen und die damit verbundenen Emotionen, die die Phänomenologie des ästhetischen Erlebens

⁶⁷¹ Ebd., S. 125.

⁶⁷² Ebd.

⁶⁷³ Vgl. ebd.

⁶⁷⁴ Eine differenzierte Einordnung und Abgrenzung der Begriffe ‚Emotionen‘, ‚Empfindungen‘ und ‚Gefühle‘ wird in Kapitel 2.13.3 erfolgen.

⁶⁷⁵ Gumbrecht (2004), S. 120. Die Wendung ‚ästhetisches Erleben‘ bzw. ‚ästhetisches Erleben‘ wird hier explizit der Formulierung ‚ästhetische Erfahrung‘ vorgezogen, da Gumbrecht den Erfahrungs-Begriff mit klassischen Interpretationsansätzen assoziiert. Bohrer (1994) sieht diese Problematik nicht und spricht u.a. auf S. 7 von einer „ästhetischen Erfahrung“, ebenso wie Seel (2007), der sich auf S. 33 auf die „Phase oder Dimension der ästhetischen Erfahrung“ bezieht, oder Mersch (2010), der auf S. 49 ebenfalls von „ästhetischen Erfahrungen“ spricht. Allerdings scheint Gumbrecht in *Stimmungen lesen* von dieser Unterscheidung ebenfalls abzurücken, da er u.a. auf S. 15 das Stimmungsphänomen einer „Ebene ästhetischer Erfahrung“ zuordnet.

⁶⁷⁶ Gumbrecht (2004), S. 120.

erst konstituieren, bleiben hingegen jedem noch so modernen Messverfahren verborgen.

Gumbrechts Substanz-Begriff könnte als ein Verweis auf die ‚raumfordern-den‘ Emotionen verstanden werden, die sich während einer ästhetischen Epiphanie neuronal und hormonell im Körper eines Rezipienten manifestieren. Entscheidend ist aber, dass eine solche Substanz immer noch der Dimension des *Seienden* zugeschrieben werden müsste. Diese körperlichen Vorgänge, diese ‚Substanz‘ wäre dann ein *Effekt* der Seins-Entbergung bzw. der Präsenz, nicht jedoch die Seins-Entbergung bzw. die Präsenz *selbst*. Nancys Berührungs-Begriff (vgl. Kapitel 2.6.4) und Merschs Materialitäts-Begriff (vgl. Kapitel 2.9.1) vermeiden beide einen Kurzschluss von Präsenz und Körper, indem sie auf die unsagbaren medialen Performanzen rekurrieren, die ein intensives ästhetisches Erlebnis erst ermöglichen.

Eine Verwechslung von Sein und Seiendem unterläuft Gumbrecht auch bei seiner Lektüre von Heideggers *Der Ursprung des Kunstwerks*. Zunächst gelingt es ihm, die Verunklarung der Differenz zwischen Sein und Seiendem in *Diesseits der Hermeneutik* ein Stück weit zu korrigieren, indem er von einem ‚Sein als Substanz‘ spricht, womit wohl Heideggers *Seiendes* gemeint ist:

„Erde“ könnte sich auf das Sein als Substanz beziehen und „Welt“ auf die wechselnden Konfigurationen und Strukturen, denen das Sein als Substanz angehören kann. (Gumbrecht 2004: 96)

„Welt“ wird richtigerweise als eine „Konfiguration von Dingen im Kontext spezifischer kultureller Situationen“⁶⁷⁷ begriffen und „Erde“ wird ebenso richtig definiert als „Dinge, die unabhängig von ihren spezifischen kulturellen Situationen gesehen werden“⁶⁷⁸. Gumbrecht begeht anschließend jedoch den Fehler, das Sein bzw. die Präsenz gänzlich mit Heideggers Erde gleichzusetzen:

Das Sein ist nichts anderes als greifbare Dinge, die unabhängig von ihren kulturell spezifischen Situationen gesehen werden – was allerdings weder ohne Weiteres gelingt noch besonders wahrscheinlich ist. (Gumbrecht 2004: 96f.)

Hier wird erneut verkannt, dass das Sein nicht einfach mit einer Substanz bzw. mit der Erde gleichgesetzt werden kann (vgl. Kapitel 2.3.4). Sein zeigt sich erst im *Ur-Streit* zwischen Erde und Welt, also in der *Performanz* einer wechselnden Wahrnehmung, die zwischen der bloßen Oberfläche eines ästhetischen Objekts (z.B. ein Paar Bauernschuhe) und seinem viel komplexeren, kulturellen Kontext (z.B. die Lebenswelt eines Bauern) changiert. Gemäß Gumbrechts Heidegger-Deutung würde die kontextuelle Ebene der bäuerlichen Lebenswelt den ‚Sinn‘ von van Goghs berühmtem Bauernschuh-Gemälde bilden, das in *Der Ursprung*

⁶⁷⁷ Ebd., S. 97.

⁶⁷⁸ Ebd.

des Kunstwerks beispielhaft behandelt wird, während das Sein gänzlich in der materiellen Oberfläche der Bauernschuhe aufgehen würde.

Eine solche Lesart wird jedoch weder Heideggers Denken noch van Goghs Bauernschuhen gerecht. Denn indem das Sein bzw. die Präsenz schlicht einer dinglichen Oberfläche und der Sinn einer begrifflich-interpretativen Abstraktion zugeschrieben werden, wiederholt sich nur der von Gumbrecht eigentlich verworfene cartesianische Dualismus von Körper und Geist. Körper und Geist, Erde und Welt, Schuhe und Bauernleben bilden gemäß Heidegger *allesamt* Phänomene, die zur Dimension des *Seienden* gehören. Erst das Aufscheinen der Identität dieser Differenzen, erst das epiphane Ereignis der Verschmelzung bzw. der Verwindung dieser Unter-Schiede im exzeptionellen Wahrnehmungsmodus der Gelassenheit entbirgt das Sein, ist die Präsenz, nach der Gumbrecht eigentlich sucht. Dieses fehlende Bewusstsein für die performative Beschaffenheit des Seins bzw. der Präsenz bildet die große Problematik von Gumbrechts Thesen in *Diesseits der Hermeneutik*.

2.10.3 Stimmung

Sieben Jahre nach *Diesseits der Hermeneutik* veröffentlicht Gumbrecht mit *Stimmungen lesen. Über eine verdeckte Wirklichkeit der Literatur* ein Präsenz-Buch, das eine ‚praktischere‘ Zielsetzung verfolgt als sein Vorgänger. Gumbrecht verweist einleitend aber darauf,

dass eine zumindest assoziative Verbindung besteht zwischen meinem Engagement für die Dimension der ‚Stimmung‘ und dem massiveren, mehr oder weniger ‚philosophischen‘ Anliegen, an Effekte der ‚Präsenz‘ in unserer Kultur und besonders als potentiellen Gegenstand der Geisteswissenschaften zu erinnern. [...] Stimmungen unter Einfluss einer physischen Schicht der Phänomene, gehören zweifellos zum präsentischen Teil der Existenz und schreiben sich in ihre Artikulationsformen auf der Ebene ästhetischer Erfahrung ein. (Gumbrecht 2011a: 14f.)

„Stimmung“ wird als „eine spezifische Teilmenge“⁶⁷⁹ ästhetischer Erfahrung klassifiziert und bildet gleichzeitig eine analytische Kategorie, die innerhalb der Literaturwissenschaft eine „dritte Position“⁶⁸⁰ neben den streng innersprachlichen Analysen der Dekonstruktion und den außersprachlichen, mitunter sozial-kritischen Lesarten der Cultural Studies darstellen soll⁶⁸¹. Der Stimmungs-Begriff selbst setzt sich aus drei semantischen Komponenten zusammen⁶⁸²: „Stim-

⁶⁷⁹ Gumbrecht (2011a), S. 15.

⁶⁸⁰ Ebd., S. 10.

⁶⁸¹ Ebd., S. 8ff.

⁶⁸² Gumbrecht (2011a), S. 16, bezieht sich bezüglich der Semantik des Stimmungsbegriffs auf den „brillanten Beitrag“ von David Wellbery im Wörterbuch für Ästhetische Grundbegriffe, „der zum ersten Mal wirklich die Begriffsgeschichte von ‚Stimmung‘ rekonstruiert und in ihren historischen und semantischen Schichten entfaltet“ hat. Vgl. David Wellbe-

mung‘ meint *erstens* eine andauernde, subjektive Befindlichkeit, *zweitens* eine spezifische, objektiv erkennbare Atmosphäre an einem bestimmten Ort oder innerhalb einer bestimmten Gruppe, und *drittens* den Prozess der klanglichen Justierung eines Instruments⁶⁸³. Letzterer Aspekt impliziert eine gewisse Gemachtheit bzw. Herstellbarkeit von Stimmungen, was mit Gumbrechts Konzept der Produzierbarkeit von Präsenz korreliert. Diese musikalische Bedeutung des Stimmungsbegriffs eignet sich zudem sehr gut als Metapher zur Beschreibung von Präsenzeffekten, da die einzelnen Töne, die ein Instrument erzeugt, eine „physische Wirklichkeit“ besitzen, die „auf unseren Körper trifft“⁶⁸⁴.

In Analogie zur Musik geht Gumbrecht davon aus, dass auch literarische Texte formale Aspekte aufweisen, die sich ‚stimmen lassen‘ und die so eine bestimmte Stimmung seitens des Lesers erzeugen können. Prinzipiell gälte, dass

[a]usnahmslos alle Konstitutionsebenen von Texten an der Produktion von Stimmungen beteiligt sein [können] – und das bedeutet, dass stimmungsträchtige Texte nicht vorwiegend oder gar ausschließlich beschreibend sein müssen. (Gumbrecht 2011a: 13)

Dieses Postulat ist präsenzmethodologisch äußerst relevant, da Gumbrecht davon ausgeht, dass nicht nur explizite Beschreibungen auf der Erzählebene oder auffällige Geschehnisse auf der Handlungsebene Stimmungen kreieren können, sondern auch subtilere Phänomene wie Rhythmus, Syntax oder Metaphern. Entscheidend für eine stimmungsorientierte Lektüre sei daher

die textuelle Dimension der Formen, welche uns und unseren Körper als potentielle physische Realitäten umgeben und so ‚innere Gefühle‘ auslösen können, ohne dass dabei eine Ebene der Repräsentation eingeschaltet sein muss (dies kann immer, muss aber nie der Fall sein). (Gumbrecht 2011a: 13)

Dieser Ansatz deckt sich mit Seels Typologie des Rauschens (phonetisches, rhythmisches, logisches und referentielles Rauschen), die über einen rein ‚inhaltlichen‘ Präsenzbegriff hinausgeht, anders als beispielsweise Bohrer, der sich in seinen Überlegungen zur Literatur fast ausschließlich auf explizite Beschreibungen und auf Elemente der Handlungsebene konzentriert. Für Gumbrecht stellen „Prosodie und poetisch[e] Form“ die „objektivste Phänomenebene der literarischen Texte“⁶⁸⁵ dar, weshalb eine „primäre Konzentration auf den Phänomenbereich der Form“⁶⁸⁶ unentbehrlich sei. Ihm gehe es in seinem Buch vor allem darum,

ry: Stimmungen. In: Karlheinz Barck et al. (Hg.) Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Bd. 5. Stuttgart: Metzler 2000, S. 703-733.

⁶⁸³ Gumbrecht (2011a), S. 10ff.

⁶⁸⁴ Ebd., S. 11.

⁶⁸⁵ Ebd., S. 23.

⁶⁸⁶ Ebd., S. 28.

uns anhand der Stimmungskonfigurationen verschiedener Texte – prinzipiell aller Texte – einem besonders intensiven und intimen Erleben von Alterität auszusetzen (Gumbrecht 2011a: 23),

nicht zuletzt deshalb übrigens, weil es einem großen Teil der nichtprofessionellen Literaturleser heute, davon bin ich überzeugt, vor allem um Stimmung geht, ohne dass sie sich dessen notwendig bewusst wären (oder sein müssten). (ebd.: 10)

Die Kategorie der Stimmung stellt also einen Versuch dar, den Rezeptionserlebnissen eines ‚naiven‘ Lesers literaturwissenschaftlich gerecht zu werden. Es wird jedoch explizit davor gewarnt, sich bei der textuellen Stimmungs-Analyse einem sogenannten „Brei des Herzens“⁶⁸⁷ hinzugeben. Die Präsenzdimension und die Stimmungsaspekte eines Texts erschöpfen sich nicht in einer naiven „Einfühlung“⁶⁸⁸, weshalb von pathetischen Wendungen und obskuren Metaphern abzusehen sei. In diesem Zusammenhang wird auch erwähnt, dass der Begriff der ‚Unmittelbarkeit‘, der in dieser Untersuchung bereits mehrfach problematisiert wurde, keine metaphysischen Offenbarungen fernab jeglicher medialen Vermittlung bezeichnen soll, sondern rezeptionsästhetische *Effekte*, die durch bestimmte formale Elemente produziert werden können:

In je verschiedener Weise und durch je verschiedene Textelemente macht die Lektüre dieser Texte [= der Beispieldtexte in *Stimmungen lesen*; R.H.] vergangene Wirklichkeiten mit Effekten von Unmittelbarkeit präsent, die wir sonst zu übersehen geneigt sind. (Gumbrecht 2011a: 25)

Aus diesem Grund formuliert Gumbrecht drei Grundregeln für eine literaturwissenschaftlich adäquate Stimmungsanalyse:

1. Zentral ist eine „primäre Konzentration auf den Phänomenbereich der Form“.
2. Es muss darauf geachtet werden, „den jeweils aktualisierten Stimmungen aus der Vergangenheit und aus anderen Kulturen nicht absolute Qualitäten oder gar existentielle Ansprüche von Überlegenheit zuzuschreiben“.
3. „Zur Empathie der Stimmungsvergegenwärtigung sollte immer auch eine Dosis von Nüchternheit und verbaler Selbstbeschränkung gehören. Oft wird es wohl besser sein, auf potentielle Stimmungen einfach zu verweisen, statt sie ausführlich zu beschreiben oder gar zu feiern.“ (Gumbrecht 2011a: 28; meine Gliederung)

Die erste Maxime fordert ein artistisches *Formbewusstsein*, die zweite eine allgemeine *Wertungsfreiheit* und die dritte die Einhaltung einer wissenschaftlichen *Metasprache*. Trotz dieser Einschränkungen bleibt Gumbrecht jedoch „skeptisch hinsichtlich allgemeiner ‚Theorien‘, die Stimmungen erklären, und im Blick auf ‚Methoden‘, die sie identifizieren sollen“⁶⁸⁹, wie folgendes Zitat verdeutlicht:

Bezüglich der Möglichkeit und des Orientierungswertes von ‚Methoden‘ geht meine Skepsis noch weiter – denn ich glaube, dass wir Geisteswissenschaftler uns mehr auf die Fähigkeit zu gegenintuitiven Denken verlassen sollten als auf vorgezeichnete ‚Pfa-

⁶⁸⁷ Ebd., S. 28.

⁶⁸⁸ Ebd., S. 22.

⁶⁸⁹ Ebd., S. 29.

de‘ oder ‚Wege‘ (so die ursprüngliche Bedeutung des Wortes ‚Methode‘). (Gumbrecht 2011a: 29)

Statt also „eine spezifisch ‚professionelle‘ oder ‚wissenschaftliche‘ Art des Umgangs“⁶⁹⁰ mit Stimmungen zu formulieren, solle man sich besser „von Intuitionen in Bewegung bringen lassen“⁶⁹¹. Gumbrecht scheint hier offensichtlich gegen eine ‚akademische Gebrauchsanleitung‘ seiner präsenztheoretischen Überlegungen anzuschreiben. Diese Haltung kollidiert nicht mit dem Projekt der vorliegenden Arbeit, da die Problematisierung, die Selektion und die Applikation bestimmter Präsenz-Theoreme im Rahmen dieser Untersuchung nicht mit einer textanalytischen Patentlösung oder gar mit einer Garantie für rezeptionsästhetische Epiphanien zu verwechseln sind. Die Anwendungsversuche im zweiten Teil dieser Arbeit sollen vielmehr aufzeigen, welche Pfade oder Wege die analytische Intuition bei einer präsenztheoretischen Lektüre einschlagen kann und welche präsenztheoretischen Termini der Rezeption des jeweiligen Werks dabei gerecht werden können. Ähnliche Prämissen gelten aber auch für etablierte literaturwissenschaftliche Methoden wie die Hermeneutik, die Dekonstruktion oder die Systemtheorie, denn obwohl all diesen Ansätzen bestimmte philosophische Grundannahmen und ein spezielles terminologisches Inventar zugrunde liegen, liefern auch sie keine ‚Gebrauchsanleitung‘ dafür, welche Passagen, welche Motive, welche Strukturen oder welche Metaphern für die Interpretation eines bestimmten Werkes relevanter sind als andere, und welche analytischen Termini wo genau zu verwenden sind. Es ist ein offenes Geheimnis der Literaturwissenschaft, dass praxeologische Details dieser Art schon immer der ‚Intuition‘ bzw. der Subjektivität des Interpretors obliegen haben.

Ähnlich wie Steiner scheint sich Gumbrecht auch weniger an der systematischen Einführung neuer analytischer Begriffe und Ansätze zu stoßen, als vielmehr an Begriffen wie ‚Theorie‘, ‚Methode‘ oder ‚Forschung‘ selbst⁶⁹², da diese bei ihm scheinbar den Eindruck einer naturwissenschaftlichen Mimikry erwe-

⁶⁹⁰ Ebd.

⁶⁹¹ Ebd.

⁶⁹² Vgl. Steiner (1990), S. 101, dem zufolge „der Begriff der Theorie und des Theoretischen, meint man ihn irgend verantwortlich, entweder eine der Selbstschmeichelei dienende Illusion oder eine Fehlanleihe aus der Domäne der Naturwissenschaften“ darstellt. Zum Begriff der ‚Forschung‘ heißt es auf S. 54: „Die ganze Vorstellung von Forschung in moderner Literaturwissenschaft wird beeinträchtigt von der offenkundig falschen Voraussetzung, daß zehntausende junger Leute irgend etwas Neues und Zutreffendes über Shakespeare oder Keates oder Flaubert zu sagen haben. In Wahrheit ist die Masse der Doktorarbeiten und Habilitationsschriften, die als ‚Forschung‘ auf literarischem Gebiet gemeint sind und dementsprechende Veröffentlichungen nach sich ziehen, nichts weiter als ein grauer Morast.“ Gumbrecht (2012a) schreibt in diesem zusammen auf S. 167: „Zuletzt sollten wir den unpraktischen Charakter unserer Lehre und unserer ‚Forschung‘ (falls das je der angemessene Ausdruck sein kann) zugeben und uns sogar dazu bekennen, statt berufliche Zukunftsaussichten zu versprechen, die es so nicht gibt und nie geben wird.“

cken. In diesem Zusammenhang wird auch das ständige „Alternieren von ‚weichen‘ und ‚harten‘ theoretischen Ansätzen“⁶⁹³ seit den 1950er in den Literaturwissenschaften kritisiert, wobei der New Criticism als paradigmatisches Beispiel für einen ‚weichen‘ und der Strukturalismus als paradigmatisches Beispiel für einen ‚harten‘ Ansatz angeführt werden. Statt lange, explizite und (methodisch) rigide literarische Analysen durchzuführen, möchte Gumbrecht in *Stimmungen lesen* eher einen Ansatz testen, der

Stimmungen in Texten und anderen Artefakten entdecken, sich affektiv und auch körperlich auf sie einlassen und auf sie zeigen [soll] [...] Für solche deiktischen Gesten und Wirkungen braucht man gewiss nicht immer Texte von der Länge einer klassischen wissenschaftlichen Abhandlung mit ihren schweren Fußnotenapparaten zu schreiben. (Gumbrecht 2011a: 30f.)

Eine praktische Konsequenz dieses Ansatzes sei es, dass sich das literaturwissenschaftliche Schreiben trotz einer gesunden „Dosis von Nüchternheit und verbaler Selbstbeschränkung“⁶⁹⁴ bisweilen der Form eines literaturkritischen Essays annähert⁶⁹⁵. Ausgehend von diesen Überlegungen würden die Beispielektüren in *Stimmungen lesen* vor allem den Versuch unternehmen, ein „besonders intime[s] Erleben von historischer und kultureller Alterität“⁶⁹⁶ anhand bestimmter formaler Beobachtungen zu evozieren. Gumbrechts Textauswahl reicht dabei vom Mittelalter bis in die Gegenwart, was eine zeitlose Anwendbarkeit seines Stimmungskonzepts suggeriert. Vier dieser Beispielektüren sollen für die Zwecke dieser Untersuchung im Folgenden kurz nachgezeichnet werden.

Bei den Liedern Walthers von der Vogelweide wird hervorgehoben, „dass beinahe obsessiv gegen die Szenen der Frühlingsfreude Farben und Klänge des Winters gesetzt werden“⁶⁹⁷. Dies widerspreche zu einem gewissen Grad der formelhaften Machart mittelalterlicher Gedichte, die klar zwischen Frühlingsliedern und Winterliedern unterscheiden und beiden Textsorten ihre jeweils eigene Bildsprache zuweisen würden. Bei Walther gebe es jedoch „kaum eine Freude in seinen Texten, die nicht von der vernichtenden Ahnung ihres Endes durchsetzt wäre“⁶⁹⁸. Auch ohne einen entsprechenden Verweis erinnert diese Formulierung stark an Bohrers *negativen Augenblick*, dessen präsentische Wirkung sich aus einer Trauer bzw. aus einer Melancholie über die unvermeidliche Vergäng-

⁶⁹³ Gumbrecht (2004), S. 66.

⁶⁹⁴ Gumbrecht (2011a), S. 28.

⁶⁹⁵ Vgl. ebd., S. 29f. und Andrei Corbea-Hoisie: Hans Ulrich Gumbrecht: *Stimmungen lesen*. Über eine verdeckte Wirklichkeit der Literatur [Rezension]. In: Arcadia 48, H.1 (2013), S. 214-216, hier: S. 216, der darauf verweist, dass „[d]ie professionellen, im Feuilleton bewährten Literaturkritiker ihr Metier nicht anders definieren [würden]“ als Gumbrecht.

⁶⁹⁶ Gumbrecht (2011a), S. 23.

⁶⁹⁷ Ebd., S. 39.

⁶⁹⁸ Ebd.

lichkeit glücklicher Momente speist. Gumbrecht glaubt in dieser Verquickung von Freude und düsterer Vorahnung eine gewisse Individualität Walthers zu erkennen, die er als die „Stimmung eines flüchtigen Schwebens“⁶⁹⁹ bezeichnet. Als Beispiel wird Walthers *Elegie* zitiert:

Wehe, wie hat man uns mit der Süßigkeit dieser Welt verführt!
Ich sehe die Galle mitten im Honig schweben:
die Welt ist außen schön, weiß, grün und rot,
und innen von schwarzer Farbe, so finster wie der Tod.

Bei der Lektüre von Shakespeares Sonetten konzentriert sich Gumbrecht auf das Motiv der Sterne und betont, dass dieses mehr als eine metaphorische Ausschmückung oder Überhöhung der Liebe darstellt. Vielmehr seien die Sterne der „weitest[e] kosmologisch[e] Horizont“ Shakespeares, in dem

am Ende die körperliche Einheit der Liebenden der Kern, das Innerste, die Erfüllung der Welt und der Stimmung der Sonette [ist], welche sich bis zu den Sternen in vielfältigen Schichten und mit vielen Tönen um sie beide schmiegt. (Gumbrecht 2011a: 67)

Bei der Lektüre der Sonette oszilliere der Fokus des Lesers – wie bei jedem anderen Gedicht auch – zwischen „den Konturen des Inhalts“ und „jenen des Klangs“⁷⁰⁰, Gumbrecht glaubt jedoch nicht an eine zwingende Entsprechung dieser zwei Ebenen. Im berühmten *Sonett 18*, das von der Vergänglichkeit der Jugend und dem damit verbundenen Verfall der äußeren Schönheit handelt, würde „die gesamte Sequenz eines sich sanft beschleunigenden kontinuierlichen Rhythmus, der schließlich in verhaltenen Pausen abzuheben scheint“⁷⁰¹, nicht mit dem melancholischen Inhalt korrelieren, sondern eher einen „Kondensations- und Homogenisierungseffekt“⁷⁰² bewirken. Der formale Aufbau des Gedichts lasse so die Trauer verblassender Schönheit in eine Stimmung aufgehen, die von Sanftheit und Beständigkeit geprägt sei.

Bei der Analyse von Thomas Manns *Der Tod in Venedig* widmet sich Gumbrecht ausführlich den unterschiedlichen Wetterlagen in der Novelle. Anders als bei Shakespeares Sonetten liege in diesem Text eine klare Konvergenz zwischen der emotionalen Verfasstheit des Protagonisten Gustav von Aschenbach und den fünf Wetterlagen innerhalb der erzählten Welt vor⁷⁰³:

1. München: Föhn
2. Fahrt nach Venedig: grauer Himmel, feuchter Wind
3. In Venedig: Landwind, fahl bedeckter Himmel, fauliger Geruch

⁶⁹⁹ Ebd., S. 41.

⁷⁰⁰ Ebd., S. 70.

⁷⁰¹ Ebd., S. 71.

⁷⁰² Ebd.

⁷⁰³ Ebd., S. 101.

4. Entschluss zu bleiben: balsamischer Pflanzenduft, blaues Meer
5. Choleratod Aschenbachs: übler Geruch der Stadt, ‚Windgeister‘

Gumbrecht betrachtet diese Wetter-Abfolge nicht als Interpretament einer bestimmten ‚Wahrheit‘ über Gustav von Aschenbach, sondern als Indikator für die *Intensität* seines Lebens⁷⁰⁴. Die Konvergenz zwischen Gemüts- und Wetterlagen im Text könne bisweilen „obsessiv“ oder „manieristisch“⁷⁰⁵ wirken, als „zu perfekt, als dass sie mit irgendeiner Wirklichkeit abzugleichen wäre“⁷⁰⁶. Eine stimmungsorientierte Lesart würde jedoch erkennen lassen, dass eine „besondere Form des romantisch-musikalischen Bewusstseins der Gedankenferne“⁷⁰⁷ vorliege, die sich mit Heidegger gelesen auch existenzphilosophisch deuten ließe, nämlich als „die Versprühung der Erzitterung des Seyns als Ereignis im Da-sein“⁷⁰⁸. Die Intensität, die durch die wechselnde Konvergenz der Wetterlagen evoziert werde, schaffe Stimmungen bzw. Stimmungswechsel seitens des Rezipienten, die zu einer Seinsentbergung, also zu einem Präsenzerlebnis führen könnten.

Bei Joaquim Machado de Assis' letztem Roman *Tagebuch des Abschieds* konzentriert sich Gumbrecht auf die narrative ‚Unterversorgung‘ des Lesers⁷⁰⁹, dem in diesem Tagebuchroman unter anderem detaillierte Ortsbeschreibungen und genaue Datierungen vorenthalten werden, zudem sind die Einträge im Buch unregelmäßig und weisen mitunter erhebliche Lücken auf. Der Schmerz der Figuren im Text werde „als etwas Schönes“⁷¹⁰ dargeboten, die unregelmäßige und teilweise extrem zeitdehnende Narration könne unter Zuhilfenahme von Heideggers *Sein und Zeit* als eine Evokation „der ‚Geworfenheit‘ der menschlichen Existenz“⁷¹¹ gedeutet werden:

Zwischen einer existentiellen Zukunft, die keinen Inhalt hat, einer Gegenwart, die leer geworden ist, und einer Vergangenheit, die sich nun abscheidet von der Gegenwart, muss sich Zeit wohl langsam bewegen, so als näherte sie sich dem Punkt absoluter Bewegungslosigkeit. (Gumbrecht 2011a: 126)

Der daraus resultierende ästhetische und emotionale Effekt sei eine „schön[e] Form der Traurigkeit“, eine Formulierung, die erneut gewisse Ähnlichkeiten mit Bohlers ästhetischer Negativität aufweist.

⁷⁰⁴ Ebd., S. 109.

⁷⁰⁵ Ebd., S. 110.

⁷⁰⁶ Ebd.

⁷⁰⁷ Ebd.

⁷⁰⁸ Ebd., S. 111.

⁷⁰⁹ Vgl. ebd., S. 117.

⁷¹⁰ Ebd., S. 124.

⁷¹¹ Ebd., S. 125.

Diese vier Beispielektüren, die aus Gründen der Fokussierung an dieser Stelle nur skizziert werden konnten, zeigen, dass poetische Phänomene wie Metaphern und Katachresen (Walther von der Vogelweide), Kontrastverhältnisse zwischen Inhalt und Form (Shakespeare), Analogieverhältnisse zwischen Inhalt und Form (Thomas Mann) oder narrative Besonderheiten wie elliptisches oder zeitdehnendes Erzählen (de Assis) in bestimmten Konstellationen allesamt das Potenzial besitzen, spezifische Stimmungen zu erzeugen, die den Nährboden für singuläre Präsenzerlebnisse bilden. Gumbrechts präsenztheoretisches Formbewusstsein deckt sich hier mit den analytischen Ansätzen von Martin Seel in dessen *Ästhetik des Erscheinens* (2000) und in *Die Macht des Erscheinens* (2007). Trotz Gumbrechts Behauptung, dass eine stimmungsorientierte Lektüre „gewiss nicht immer [...] von der Länge einer klassischen wissenschaftlichen Abhandlung“⁷¹² sein müsse, kann aus Sicht der vorliegenden Untersuchung dennoch bemängelt werden, dass die zum Teil sehr knappen, essayistischen Betrachtungen in *Stimmungen lesen* das analytische Potenzial einer präsenztheoretischen Lektüre nicht gänzlich zur Geltung bringen, sondern lediglich andeuten.

2.10.4 Latenz

Um sowohl die kulturtheoretische Tragweite als auch die phänomenologische Beschaffenheit von Begriffen wie Präsenz oder Stimmung besser begreifen zu können, führt Gumbrecht einen weiteren Terminus ein, nämlich den der *Latenz*. Der Sammelband *Latenz. Blinde Passagiere in den Geisteswissenschaften* (2011) und die autobiografische Monografie *Nach 1945. Latenz als Ursprung der Gegenwart* (2012) weisen dem Latenz-Begriff dabei zwei Bedeutungen zu: eine phänomenologische Bedeutung und eine kulturhistorische Bedeutung.

Die *phänomenologische Bedeutung* entspricht der allgemeinen Unterschwelligkeit von Präsenzerlebnissen, wobei Gumbrecht zu Explikation dieses Phänomens auf die Metapher des blinden Passagiers zurückgreift, so wie sie der Geschichtstheoretiker Eelco Runia gebraucht:

Kern von Latenz sei eine kaum durch Skepsis zu schwächende Gewissheit über die räumliche Nähe eines Körpers oder eines materiellen Gegenstandes, der nicht im Bereich der aktuellen Wahrnehmung liegt und dessen Ort wir ebenso wenig kennen wie seine Identität. Ein blinder Passagier kann sich ohne größere Gefahr auf dem Deck eines Kreuzfahrtschiffes zeigen. Einer Situation der Latenz gehen nicht notwendig Akte der Unterdrückung oder Verdrängung voraus, so, wie sich auch blinde Passagiere aus eigenem Antrieb verstecken und immer wieder aufs Neue zurückziehen. Was latent ist, das kann aus vorausgehender Gegenwärtigkeit verschwunden, aber auch nie wahrnehmbar gewesen sein. (Gumbrecht 2011b: 10f.)

⁷¹² Ebd., S. 31.

Latenz umfasst also unbewusste, vorbewusste und implizite Phänomene, aber auch Konstellationen und Zusammenhänge, deren Komplexität noch nicht vollständig erkannt wurde. Eine Stabilität latenter Phänomene sei jedoch nicht zwingend gegeben, denn bei der Latenz habe man es mit etwas zu tun, das sich „in seiner Nichtwahrnehmbarkeit verändern, teilen oder neu zusammenfügen“⁷¹³ kann. „Eine mit Erfolgsversprechen ausgestattete Methode zur Entdeckung und Hervorbringung des Latenten“⁷¹⁴ könne es daher nicht geben, weshalb eine theoretische „Verfügung der Dimensionen von ‚Latenz‘ und ‚Stimmung‘ besonders wichtig“⁷¹⁵ sei. Gumbrecht lehnt also ähnlich wie bei der Stimmung eine klare ‚Methode‘ zur Identifizierung der Latenz ab, was impliziert, dass sich der Interpretator eines literarischen Texts auch hier auf seine ‚Intuition‘ verlassen sollte.

Die zweite, *kulturhistorische Bedeutung* des Latenz-Begriffs bezieht sich hingegen auf einen spezifischen Abschnitt der deutschen Geschichte, nämlich auf die Zeit nach 1945, also auf die Kultur- und Mentalitätsgeschichtlichen Entwicklungen nach der Katastrophe des Zweiten Weltkriegs. In *Unsere breite Gegenwart* (2010)⁷¹⁶ unterscheidet Gumbrecht dabei zunächst zwischen zwei unterschiedlichen Verhältnissen des Menschen zum Phänomen der Zeit. Im Zuge des cartesianischen Cogito, des Deutschen Idealismus und des Wissenschaftspositivismus des 19. Jahrhunderts habe sich im Abendland ein *historisches Denken* etabliert, das die Zeit als einen „absoluten[n] Agens der Veränderung“⁷¹⁷ auffasst und sich den Menschen als ein Wesen vorstellt, das sich auf einem linearen Weg durch die Zeithistorie bewegt⁷¹⁸. Während dieser Epochen hätten die Menschen geglaubt, die Vergangenheit immer wieder hinter sich lassen zu können, außerdem sei die Zukunft als ein offener Horizont von Möglichkeiten begriffen worden. Das historische Denken habe die Gegenwart als einen „nicht mehr wahrnehmbaren kurzen Moment des Übergangs“⁷¹⁹ verstanden, der primär dazu diente, durch bewusstes Handeln die Zukunft aktiv zu gestalten.

Seit dem katastrophalen Scheitern der radikalen Utopien des 20. Jahrhunderts (Nationalsozialismus und Kommunismus) habe sich unser Verhältnis zur Zeit jedoch entscheidend gewandelt. Die Zukunft gelte heute allen Prognosen als unzugänglich oder wirke gar bedrohlich (beispielsweise aufgrund der zu-

⁷¹³ Hans Ulrich Gumbrecht: Zentrifugale Pragmatik und ambivalente Ontologie: Dimensionen von Latenz. In: Hans Ulrich Gumbrecht und Florian Klinger (Hg.) *Latenz. Blinde Passagiere in den Geisteswissenschaften*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2011b, S. 9-19, hier: S. 11.

⁷¹⁴ Ebd.

⁷¹⁵ Ebd.

⁷¹⁶ Hans Ulrich Gumbrecht: *Unsere breite Gegenwart*. Übers. von Frank Born. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2010.

⁷¹⁷ Ebd., S. 15.

⁷¹⁸ Vgl. ebd.

⁷¹⁹ Ebd.

nehmenden Klimaerwärmung), und die Vergangenheit lasse sich durch die Speicher- und Verbreitungsmöglichkeiten der neuen elektronischen Medien nicht mehr abschütteln. Verschiedene Vergangenheiten würden daher unsere Gegenwart regelrecht „überschwemmen“ und diese so „zu einer sich verbreiternden Dimension der Simultaneitäten“⁷²⁰ machen:

Alle jüngeren Vergangenheiten sind Teil dieser sich verbreiternden Gegenwart, es fällt schwer, irgendeinen Stil oder irgendeine Musik der vergangenen Jahrzehnte aus der Gegenwart auszuschließen; die breite Gegenwart hat immer schon zu viele Möglichkeiten in ihren simultanen Welten und deshalb – wenn überhaupt – nur eine wenig kontruierte Identität. Zugleich macht der Horizont einer verschlossenen Zukunft (wenigstens im strikten Sinn) die Realisierung von Handlungen unmöglich, da sie ohne Projekte eines Handlungszwecks in der Zukunft nicht auskommen können. (Gumbrecht 2010: 16f.)

Gumbrecht unterscheidet somit kategorisch zwischen einem *historischen Denken* und einer *breiten Gegenwart*. Beide Phänomene bezeichnet er als *Chronotopen*, ein Terminus, den er von Michel Bachtin übernimmt⁷²¹.

In seinem autobiografischen Buch *Nach 1945. Latenz als Ursprung der Gegenwart* (2012)⁷²² versucht Gumbrecht, die latente „Dimension der Simultaneität“ genauer zu bestimmen, die seit dem Ende des Zweiten Weltkriegs vorgeblich die deutsche Kultur bestimmt. Dabei wird mehrfach betont, dass Latenz, Stimmung und Präsenz eng miteinander verknüpft sind:

Stimmungen entstehen sowohl als Reaktion auf Latenz als auch als deren Folge, wobei sie gleichzeitig aktiv das latent halten, was immer da ist, ohne in den Blick zu geraten. (Gumbrecht 2012c: 55)

Wer in der Gewissheit einer Präsenz lebt, die keine Identität besitzt, lebt im Zustand der Latenz. (ebd.: 245)

Ausgehend von den bisherigen Ausführungen ließe sich also sagen, dass Latenz einen kulturellen Komplex von unterschwelligen Phänomenen bezeichnet, die bestimmte Stimmungen hervorrufen können, die wiederum die Grundlage für intensive und unsagbare Präsenzerlebnisse schaffen.

Im Verlauf des Buchs (re-)konstruiert Gumbrecht drei „Konfigurationen von Topoi“, die „Resultate beziehungsweise Reaktionen auf die besondere Latenzsituation nach dem Zweiten Weltkrieg“ darstellen sollen, und die „als komplexe Anordnungen fungiert haben müssen, um das Latente verdeckt und auf Distanz zu halten“⁷²³. Gumbrecht versieht diese Topoi mit poetischen Titeln wie „Kein Ausgang und kein Eingang“, „Unwahrhaftigkeit und Befragungen“ oder „Entgleisungen und Behälter“. Die erste Wendung meint „das klaustrophobi-

⁷²⁰ Ebd., S. 16.

⁷²¹ Vgl. ebd., S. 14f.

⁷²² Hans Ulrich Gumbrecht: *Nach 1945. Latenz als Ursprung der Gegenwart*. Übers. von Frank Born. Berlin: Suhrkamp 2012c.

⁷²³ Gumbrecht (2010), S. 55.

sche Gefühl des Eingeschlossenseins in einem Raum ohne Ausweg“ sowie „die Gegenteilige Obsession [...], sich außerhalb eines Raums zu befinden, zu dem es keinen Zugang gibt“⁷²⁴, die zweite behandelt das „Thema der ‚Unwahrhaftigkeit‘ (*mauvaise foi*) mit der Choreografie und den Regeln bestimmter Befragungsrituale“⁷²⁵ und die dritte bezieht sich auf „das Scheitern einer großen Zukunftshoffnung“ und gleichzeitig auf den „Traum von Ruhe in einem begrenzten Raum“⁷²⁶. Letztere These deckt sich teilweise mit Jean-Francois Lyotards Diktum vom Ende der *grands récits*, wie Gumbrecht selbst einräumt⁷²⁷.

Die Gemeinsamkeit dieser drei Topoi sei die Erfahrung, dass es nicht mehr möglich ist, „irgendetwas ‚hinter sich‘ (oder ‚in der Vergangenheit‘) zu lassen“⁷²⁸, und obwohl sich die spezifischen Inhalte dieser Topoi über Jahrzehnte hinweg beständig gewandelt hätten, könne die anhaltende Aktualität der beschriebenen Konstellationen nicht geleugnet werden⁷²⁹. Die Gegenwart werde mehr denn je als ein Ort überbordender Simultaneitäten empfunden, was zu einer neuen Figur der Selbstreferenz geführt habe, deren letzter Orientierungspunkt die Präsenz des Körpers sei:

Hierin mag der Grund für die Anstrengungen liegen, die in den letzten Jahrzehnten in den Geisteswissenschaften und der Kunst unternommen werden, um ‚den Körper‘ wieder zum Bestandteil unseres vorherrschenden Selbstbildes zu machen, und diese akademischen Bemühungen könnten zum Auftakt eines Willens der künftigen Generationen werden, ein sinnlicheres Leben zu führen (beziehungsweise zu diesem ‚zurückzukehren‘). (Gumbrecht 2012c: 304)

Gumbrechts Ausführungen zur Latenz legen zusammenfassend betrachtet nahe, dass der Chronotop nach 1945 sich durch ein Ende der *grands récits* auszeichnet und damit einhergehend durch eine zunehmende Simultaneität der Diskurse. Diese Simultaneität scheint vor allem durch den Siegeszug des Internets ab Mitte der 1990er Jahre eine entscheidende Radikalisierung erfahren zu haben, wodurch der menschliche Körper und ästhetische Präsenzerfahrungen scheinbar zum letzten Refugium einer existenziellen Selbstvergewisserung geworden sind. Die Körperlichkeit präsentischer Erlebnisse erscheint so, mit Heidegger gesprochen, als der letzte Weg zu einer *Unverborgenheit des Seins*, denn die von Gumbrecht beschriebene

Form von Latenzzeit könnte in etwa der jener ‚Geschichte des Seins‘ entsprechen, die Heidegger sich vorstellte, um den ‚Wahrheitsereignissen‘ oder Augenblicken der ‚Un-

⁷²⁴ Vgl. Gumbrecht (2012c), S. 55f. Als literarische Beispiele werden Sartres *Geschlossene Gesellschaft* und Borcherts *Draußen vor der Tür* herangezogen.

⁷²⁵ Vgl. ebd., S. 57. Als Beispiele dienen Sartres *Das Sein und das Nichts*, Faulkners *Requiem für eine Nonne* und der *Kinsey-Report*.

⁷²⁶ Vgl. ebd., S. 58. Beispielhaft für eine solche Konstellation seien unter anderem die Gedichte von Celan und Pasolini sowie Pasternaks Roman *Doktor Shiwago*.

⁷²⁷ Vgl. ebd., S. 286.

⁷²⁸ Ebd., S. 235.

⁷²⁹ Vgl. ebd., S. 319.

verborgenheit des Seins‘ einen Rahmen und einen Raum zu geben, auf die er so inständig wartete. (Gumbrecht 2012c: 240)

Das Motiv bzw. der Chronotop einer latenten, unüberwindbaren Vergangenheit wird vor allem bei der Analyse von Rainald Goetz’ *Rave* eine wichtige Rolle spielen, ebenso wie die Inszenierung des Körpers und seiner sinnlichen Erfahrungen als Alternative zu gescheiterten Weltordnungen und defizitären Lebensentwürfen.

2.10.5 Zusammenfassung

Theorem	Explikation
Präsenz	Ein Phänomen, das sich auf ein räumliches Verhältnis zur Welt und zu deren Gegenständen bezieht, und das auf menschliche Körper einwirken kann
Produktion von Präsenz	Alle Ereignisse und Prozesse, bei denen eine Wirkung präsenter Gegenstände auf menschliche Körper ausgelöst oder intensiviert wird
Sinn	Die sprachlich vermittelte Vorstellung eines Verhältnisses zwischen einem Subjekt und einem Objekt
Metaphysik	Eine Alltagseinstellung oder eine wissenschaftliche Betrachtungsweise, die dem Sinn der Phänomene einen höheren Wert beimisst als ihrer materiellen Präsenz
Oszillation	Metapher für das Spannungsverhältnis zwischen Sinn- und Präsenzeffekten während einer ästhetischen Rezeption
Präsenzkulturen	Kulturen, die sich vor allem durch Begrifflichkeit, einen exzentrischen Selbstbezug des Menschen zur Welt, einen Vorrang der zeitlichen Dimension und durch einen Primat des Geistes auszeichnen
Sinnkulturen	Kulturen, die sich vor allem durch Ereignishaftigkeit, eine kosmologische Einheit von Mensch und Welt, einen Vorrang der räumlichen Dimension und durch einen Primat des Körpers auszeichnen

Theorem	Explikation
Versunkenheit in fokussierte Intensität	Ein besonderer Wahrnehmungsmodus, der geprägt ist von einer gewissen Abstandnahme von der Alltagswelt, von einer Einstellung der gelassenen Offenheit und von einer sinnlichen Intensität, die gängige Alltagserfahrungen quantitativ übertrifft
Epiphanie	Ein unerwartetes und ephemeres Präsenz-Ereignis, verbunden mit dem Gefühl der Unmöglichkeit, dieses Ereignis festhalten zu können
Substanz	Die räumliche und körperliche Manifestation von Präsenz
Stimmung	Eine spezifische Teilmenge ästhetischen Erlebens, die durch alle Konstitutionsebenen eines Texts erzeugt werden kann und die das Potenzial besitzt, die Befindlichkeit des Lesers zu steuern und so Präsenzerlebnisse zu begünstigen
Latenz	a) Eine kaum durch Skepsis zu schwächende Gewissheit über die räumliche Nähe eines Körpers oder eines materiellen Gegenstandes, der nicht im Bereich der aktuellen Wahrnehmung liegt, und dessen Ort ebenso wenig bekannt ist wie dessen Identität b) Ein Sammelbegriff für verschiedene kultur- und mentalitätsgeschichtliche Tendenzen nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs, die alle von der Erfahrung geprägt sind, dass es unmöglich sei, die Vergangenheit hinter sich zu lassen
Chronotop	Die spezifische Beschaffenheit des Verhältnisses vom Menschen zur Dimension der Zeit in einer bestimmten Kultur bzw. während einer bestimmten Epoche

Theorem	Explikation
historisches Denken	Ein Chronotop, der die Zeit als einen Agens der Veränderung auffasst und folglich glaubt, die Vergangenheit immer wieder hinter sich lassen zu können, der die Zukunft als einen offenen Horizont von Möglichkeiten betrachtet, und der die Gegenwart als einen nicht wahrnehmbaren, kurzen Moment des Übergangs begreift
breite Gegenwart	Ein Chronotop, der keine Vergangenheit mehr hinter sich lassen kann, der die Zukunft als ungewiss oder bedrohlich einstuft, und in dem die Gegenwart als eine sich stetig verbreiternde Dimension der Simultaneitäten erlebt wird

2.11 Zusammenfassung und Vergleich der Ansätze

Das Ziel der bisherigen Ausführungen war es vor allem die wichtigsten Begriffe und Konzepte der sechs zentralen Präsenztheoretiker der Gegenwart möglichst präzise zu erfassen und kritisch zu reflektieren. Die methodologische Ausrichtung dieser Arbeit erfordert nun einen Vergleich der behandelten Termini sowie eine gewisse Selektion, da einige Begriffe sich nicht nur semantisch ähneln, sondern teilweise auf ähnliche Phänomene verweisen. Liegen zur Beschreibung eines Phänomens beispielsweise mehrere äquivalente Begriffe oder Wendungen vor, so soll im Folgenden unter Berücksichtigung der bisherigen Ergebnisse abgewogen werden, welche Termini im Rahmen einer Präsenzanalyse unter welchen Umständen zu präferieren wären. Dabei gilt, dass nahezu alle präsenztheoretischen Begriffe sowohl auf *textimmanenter* als auch auf *rezeptionsästhetischer* oder *produktionsästhetischer* Ebene verwendet werden können, da sich ‚Präsenz‘ und viele verwandte Begriffe nicht nur auf Motive und Strukturen artistischer Werke beziehen, sondern auch auf die Wahrnehmungserlebnisse der jeweiligen Produzenten und Rezipienten.

2.11.1 Äquivalente Begriffe

- Steiners ‚Andersheit‘ („otherness“ oder „alterity“) deckt sich semantisch mit Merschs ‚Alterität‘ und bei genauerer Betrachtung scheinen beide Autoren auch dasselbe zu meinen, wie die zusammenfassenden Explikationen dieser Untersuchung nahelegen:

Andersheit (Steiner)	Fremdartige und undeterminierbare Elemente bei der Wahrnehmung eines bestimmten Phänomens
Alterität (Mersch)	Jede Form von wahrgenommener Fremdheit (eine andere Person, ein Tier, eine seltene Naturerscheinung, ein unbekannter Gegenstand, ein komplexes psychisches Phänomen oder ein Kunstwerk), die ein wahrnehmendes Subjekt in einen responsiven Zustand zu versetzen vermag

Beide Begriffe versuchen auf möglichst allgemeine Weise Phänomene zu beschreiben, die für das wahrnehmende Subjekt etwas Fremdartiges darstellen, das sich der Sagbarkeit entzieht. Da die ‚Alterität‘ eine zentralere Stellung in Merschs Texten einnimmt als die ‚Andersheit‘ bei Steiner, schlage ich vor, die ‚Alterität‘ der ‚Andersheit‘ vorzuziehen. Ein Konflikt zwischen beiden Begriffen liegt ohnehin nicht vor, da sie rein semantisch betrachtet synonym sind und da Steiner selbst in diesem Zusammenhang nicht nur das englische Wort ‚otherness‘ gebraucht, sondern auch den Begriff ‚alterity‘, den Jörg Trobitius bei seiner Übertragung ins Deutsche mit ‚Alterität‘ übersetzt.

2. Nancys Begriff der ‚Passivität‘ („passivity“) weist deutliche Parallelen zu Seels ‚aktiver Passivität‘, Merschs ‚Responsivität‘ und Gumbrechts ‚Versunkenheit in fokussierte Intensität‘ auf, wie eine gemeinsame Darstellung verdeutlicht:

Passivität (Nancy)	Ein nicht-intentionaler Wahrnehmungsmodus, der sich durch eine Individualität ohne Identität, also durch eine erlebte Auflösung von Subjekt und Objekt auszeichnet
aktive Passivität (Seel)	Ein Zustand ästhetischer Rezeptivität und Responsivität, in dem das wahrnehmende Subjekt seine Intentionalität für eine bestimmte Zeit zugunsten einer ‚Begegnung‘ mit einem ästhetischen Objekt aufgibt
Responsivität (Mersch)	Ein nicht-intentionaler Wahrnehmungsmodus, in dem das wahrnehmende Subjekt passivische Züge annimmt und das wahrgenommene Objekt aktivische, ehe sich eine erlebte Einheit von Subjekt und Objekt vollzieht

Versunkenheit in fokussierte Intensität (Gumbrecht)	Ein besonderer Wahrnehmungsmodus, der geprägt ist von einer gewissen Abstandnahme von der Alltagswelt, von einer Einstellung der gelassenen Offenheit und von einer sinnlichen Intensität, die gängige Alltagserfahrungen quantitativ übertrifft
---	--

Diese Begriffe und Wendungen beschreiben alle einen ästhetischen Wahrnehmungsmodus, der von einer passivischen Nicht-Intentionalität und einer erlebten Auflösung der Subjekt-Objekt-Trennung geprägt ist. Beschrieben wird ein gewolltes Nicht-Wollen des Subjekts, das danach strebt, sich für eine bestimmte Zeit seines aktivischen Subjekt-Status zu entledigen, weshalb Heideggers ‚Gelassenheit‘ und Wittgensteins ‚metaphysisches Subjekt‘ als Präfigurationen der oben aufgeführten Termini gelten können.

Seels Wendung ‚aktive Passivität‘ ist gegenüber Nancys ‚Passivität‘ zu bevorzugen, da sie als Oxymoron sowohl dem aktivischen als auch dem passivischen Aspekt des beschriebenen Wahrnehmungsmodus gerecht wird und so den fundamentalen ‚Ur-Streit‘ (Heidegger) beider Aspekte zum Ausdruck bringt. Gumbrechts ‚Versunkenheit‘ bedarf des Zusatzes ‚in fokussierte Intensität‘, um diesen ‚Streit‘ zu verdeutlichen, verkürzend könnte man auch von einer ‚fokussierten Versunkenheit‘ sprechen.

Merschs ‚Responsivität‘ besitzt den Vorteil, dass sich dieser Terminus komplementär zum Begriff der ‚Alterität‘ verhält. Als Begriffspaar vollziehen beide den Versuch, das Subjekt-Objekt-Paradigma semantisch umzukehren, indem dem Subjekt (‚Responsivität‘) passivische und dem Objekt (‚Alterität‘) aktivi-sche Züge zugesprochen werden, ähnlich wie bei Heideggers ‚Gelassenheit‘ und ‚Gegnet‘ (vgl. Kapitel 2.9.2). Ich plädiere aus diesem Grund dafür, Wendungen wie ‚aktive Passivität‘ oder ‚fokussierte Versunkenheit‘ als Paraphrasierungen des Terminus ‚Responsivität‘ zu gebrauchen.

3. Gewisse Überschneidungen bestehen auch zwischen Steiners ‚Grammatik des Unergründlichen‘ bzw. ‚Grammatik der Überwältigung‘, Bohlers ‚ästhetischer Selbstreferenz‘, Seels ‚Rauschen‘, Merschs ‚Störungen‘ und Gumbrechts ‚Oszillation‘:

Grammatik des Unergründlichen / Grammatik der Überwältigung (Steiner)	Die Maximalisierung der semantischen In-kommensurabilität hinsichtlich der formalen Ausdrucksmöglichkeiten eines Kunstwerks
ästhetische Selbstreferenz (Bohrer)	Der explizite oder implizite Verweis eines Kunstwerks auf seine Fähigkeit, mittels Vagheit und Irritation intensive ästhetische Augenblicke produzieren zu können
Rauschen (Seel)	Die Gesamtheit der Elemente und Aspekte eines ästhetischen Objekts, die für das wahrnehmende Subjekt Anlass zu einem Rausch sein können
Störung (Mersch)	Artistische Strategien zur Evozierung gewisser Paradoxien, die auf die Nichtmediatisierbarkeit von Medialität selbst verweisen und so eine besondere Form der ästhetischen Reflexion darstellen, die auf einer phänomenologischen Grenzerfahrung basiert
Oszillation (Gumbrecht)	Metapher für das Spannungsverhältnis zwischen Sinn- und Präsenzeffekten während einer ästhetischen Rezeption

Alle sechs Wendungen beziehen sich auf bestimmte semiotische Aspekte eines ästhetischen Gegenstands. Diesen Aspekten wohnt mitunter eine gewisse In-kommensurabilität (Steiner) inne, die auf Vagheiten und Irritationen beruhen kann (Bohrer) oder auf bestimmten Paradoxien (Mersch), die wiederum auf die Nichtmediatisierbarkeit von Form selbst verweisen (Mersch). Diese Grenzerfahrung kann zu intensiven bzw. rauschartigen Emotionen seitens des Rezipienten führen (Bohrer, Seel), die ein Spannungsverhältnis zwischen formal-sinnorientierter und körperlich-präsentierorientierter Wahrnehmung bewirken können (Gumbrecht). Der Gedanke, dass die epistemologische Grenze medialer Formen in der Nicht-Mediativerbarkeit ihrer eigenen Formhaftigkeit liegt, geht auf Wittgensteins ‚Zeigen‘ und auf Heideggers ‚Zeige‘ zurück.

Die Problematik von Gumbrechts Oszillations-Metaphorik wurde bereits ausführlich besprochen (vgl. Kapitel 2.10.1), ebenso wie der Umstand, dass Merschs Störungsbegriff immer ein Defizit bzw. eine Dissonanz von ästhetischen Abläufen suggeriert und damit vernachlässigt, dass auch gelungene, ‚harmonische‘ Mediationen Phänomene wie Incommensurabilität und Rausch erzeugen können (vgl. Kapitel 2.9.3). Bohrs ‚ästhetische Selbstreferenz‘ besitzt terminologisch keine suggestive metaphorische Komponente und Steiners

,Grammatik des Unergründlichen‘ bzw. ,Grammatik der Überwältigung‘ zeichnen sich durch einen etwas pathetischen Unterton aus.

Seels ,Rauschen‘ zerfällt in Bezug auf Literatur in vier verschiedene Arten des Rauschens, wodurch der Begriff differenzierter und spezifischer anwendbar ist als Merschs ,Störungen‘:

– phonetisches Rauschen	Ein literarisches Rauschen, bei dem der Klang der Einzelwörter die Sinnbildung des Texts unterwandert
– rhythmisches Rauschen	Ein literarisches Rauschen, bei dem die Verlaufsform der Sätze die Sinnbildung des Texts unterwandert
– logisches Rauschen	Ein literarisches Rauschen, bei dem die logische Konstruktion der Sätze die Sinnbildung des Texts unterwandert
– referentielles Rauschen	Ein literarisches Rauschen, bei dem die Komplexität der semantischen Bezüge die Sinnbildung des Texts unterwandert

Alle vier Subarten beschreiben Konstellationen, bei denen bestimmte formale Aspekte Sinnbildungsprozesse erschweren, verunmöglichen oder in den Hintergrund treten lassen. Unter diesem Gesichtspunkt besteht also eine Gemeinsamkeit mit Merschs ,Störungen‘, da in beiden Fällen mittels artistischer Strategien gewisse Paradoxien evoziert werden, die Ausdruck einer besonderen Form der ästhetischen Reflexion sind und rezeptionsästhetisch mit einer phänomenologischen Grenzerfahrung einhergehen können. Ich empfehle daher bei Strukturen und Passagen, deren formaler Störungscharakter eindeutig als phonetisch, rhythmisch, logisch oder referentiell identifiziert werden kann, von einem entsprechenden ,Rauschen‘ zu sprechen. Bei paradoxen Elementen, die eine offenkundig *illusionsbrechende* Wirkung besitzen bzw. bei Stellen, in denen das Medium gewissermaßen seinen eigenen *Zusammenbruch* inszeniert, ist es hingegen ratsam, alternativ oder zusätzlich von einer ,Störung‘ zu sprechen. Da nach Rautzenberg jedoch auch komplexe Inszenierungen einer *gelingenden* Mediatisierung zu Präsenzerlebnissen führen können (vgl. Kapitel 2.9.3), schlage ich vor, auch in Fällen dieser Art von einem formalen ,Rauschen‘ des Texts zu sprechen.

4. Während ,Responsivität‘ und äquivalente Wendungen sich primär auf Aspekte wie Intentionalität oder das Subjekt-Objekt-Verhältnis beziehen, unternehmen Termini wie Bohmers ,Augenblick‘, Seels ,Rausch‘ oder Gumbrechts ,Eiphanie‘ den Versuch, auch auf die körperlich-emotionalen Aspekte eines ästhetischen Erlebnisses zu rekurrieren:

Augenblick (Bohrer)	Ein poetologischer Begriff, der sich auf Augenblicke intensiver ästhetischer Immanenz bezieht
Rausch (Seel)	Der subjektive Zustand eines intensiven körperlichen und geistigen Erlebnisses
Epiphanie (Gumbrecht)	Ein unerwartetes und ephemeres Präsenz-Ereignis, verbunden mit dem Gefühl der Unmöglichkeit, dieses Ereignis festhalten zu können

,Epiphanie‘ spielt bewusst mit religiösen Implikationen und suggeriert die (unsagbare) Offenbarung eines Rätsels, während ,Rausch‘ sich säkular und ganz ohne metaphysische Anspielungen auf ein intensives, körperlich-emotionales Erleben bezieht. Bei Bohrer sind Epiphanien primär als emphatische, also glückliche Momente zu verstehen, während auf intensive Momente, die primär mit Emotionen wie Angst und Schrecken oder Melancholie und Trauer einhergehen, mit dem neutraleren Begriff des ,Augenblicks‘ verwiesen wird (vgl. Kapitel 2.7.2). Bohrers ,negativer Augenblick‘ kommt dabei Gumbrechts ephemeren Epiphaniebegriff am nächsten.

Im Vergleich zu Bohrers Augenblicks-Typologie wirkt der Begriff ,Rausch‘ sehr undifferenziert, außerdem haftet dem Terminus im Vergleich zum phänomenologisch und zeitphilosophisch fundierten ,Augenblick‘ etwas Krudes an, da er ausschließlich die körperlich-emotionalen Komponente entsprechender Erlebnisse betont. Aus diesem Grund sind die Wendungen ,emphatischer Augenblick‘, ,erschreckender Augenblick‘, ,negativer Augenblick‘ oder ,intensiver Augenblick‘ meines Erachtens zu präferieren. Auf *textimmanenter Ebene* können in Anlehnung an Bohrer emphatische Augenblicke mit metaphysischen bzw. mythischen Komponenten auch als ,Epiphanien‘ klassifiziert werden. Da dieser Begriff jedoch stark religiös besetzt ist und die Deutung intensiver ästhetischer Erlebnisse als eine Manifestation Gottes letzten Endes Privatsache ist, schlage ich für die *rezeptionsästhetische Ebene* den neutralen Terminus des ,emphatischen Augenblicks‘ vor. Der Begriff ,Rausch‘ kann zur Betonung der körperlich-emotionalen Komponente ästhetischer Augenblicke herangezogen werden.

5. Zu den präsenztheoretischen Begriffen, die versuchen, die phänomenologischen Bedingungen für die präsentische Wirkung artistischer Werke zu beschreiben, zählen Steiners ,Mysterium‘, Nancys ,Poesie‘, ,Exscription‘ und ,Berührung‘, Merschs ,Materialität‘ und ,Amedialität‘ sowie Gumbrechts ,Substanz‘:

Mysterium (Steiner)	Die Frage, warum etwas ist, und nicht vielmehr nichts
Exscription (Nancy)	Die Eigenschaft der Sprache, auf ihre eigene mediale und ontologische Begrenztheit und somit auf das ‚Wunder‘ ihrer eigenen Existenz verweisen zu können
Berühring (Nancy)	Die erlebte Unmittelbarkeit der sensuellen Wirkung eines Texts auf einen Rezipienten
Poesie (Nancy)	Das Potenzial der Literatur, explizit oder implizit auf ihre mediale, epistemologische und ontologische Begrenztheit zu verweisen und so Präsenzerlebnisse zu erzeugen
Materialität (Mersch)	Die phänomenologischen Bedingungen für die Performanz medialer Zeichen und für die Wirkung dieser Zeichen auf die Sinne des Rezipienten
Amedialität (Mersch)	Die Unmöglichkeit eines Mediums, seine eigene Medialität mitzumediatisieren, wodurch der Rezipient auf die Untilgbarkeit seines wahrnehmenden Körpers verwiesen wird
Substanz (Gumbrecht)	Die räumliche und körperliche Manifestation von Präsenz

Merschs ‚Materialität‘ beschreibt die phänomenologischen Bedingungen für die Performanz und für die rezeptionsästhetische Wirkung medialer Zeichen. Da bei Mersch der Ursprung aller Performanz immer auf die Unsagbarkeit des *Dass* der Welt zurückzuführen ist, entspricht dieser Aspekt der Materialität Steiners ‚Mysterium‘, welches stets mit der Frage verbunden ist, warum so etwas wie Welt überhaupt existiert und nicht vielmehr nichts. Dem Aspekt der Bedingung rezeptionsästhetischer Wirkung entspricht hingegen Gumbrechts ‚Substanz‘, die die körperlich-räumliche Manifestation von Präsenz meint. Es kann also durchaus gesagt werden, dass Steiners ‚Mysterium‘ und Gumbrechts ‚Substanz‘ in Merschs ‚Materialität‘ aufgehen und dass dieser Terminus deshalb zu präferieren ist, während die beiden anderen Begriffe zur vertiefenden Explikation dienen können. Ein Mehrwert von Merschs ‚Materialität‘ gegenüber Gumbrechts ‚Substanz‘ ist zudem gegeben, da Mersch mit seinem Terminus im Vergleich zu Gumbrecht auch dem Aspekt der Performanz Rechnung trägt (vgl. Kapitel 2.10.2).

Ähnliches gilt für Merschs ‚Amedialität‘, die sich auf die Unmöglichkeit eines Mediums, seine eigene Medialität mitzumediatisieren, und auf die Untilgbar-

keit des wahrnehmenden Körpers bezieht. Der erste Aspekt entspricht ziemlich genau Nancys ‚Exscription‘, die die Eigenschaft von Sprache meint, auf ihre eigene mediale und ontologische Begrenztheit zu verweisen, und der zweite Nancys ‚Berührung‘, die die erlebte Unmittelbarkeit der sensuellen Wirkung eines Texts auf den Körper des Rezipienten bezeichnet. Nancys Begriff der ‚Poesie‘ wirkt bei genauerer Betrachtung wie eine Verbindung von ‚Exscription‘ und ‚Berührung‘, wodurch dieser Terminus in Synonymie zu Merschs ‚Amedialität‘ gerät. Da ‚Poesie‘ kunstwissenschaftlich und alltagssprachlich jedoch bereits als Oberbegriff für lyrisches oder literarisches Schaffen allgemein etabliert ist, wäre im Falle eines spezifisch präsenztheoretischen Gebrauchs die Gefahr der Vagheit und Verwirrung gegeben, weshalb Merschs Begriff zu präferieren ist. Die Termini ‚Exscription‘ und ‚Berührung‘ können jedoch bei der aspektischen Aufspaltung und Explikation der Amedialität hilfreich sein.

6. Abschließend lohnt noch ein Vergleich der zwei lebensmetaphorischen Termini ‚Geburt‘ und ‚Tod‘, die George Steiner und Jean-Luc Nancy jeweils in einem anderen Zusammenhang gebrauchen:

Geburt (Steiner)	Bezieht sich auf a) das zur Welt kommen eines Kindes b) den Urknall (<i>creatio ex nihilo</i>) c) die Produktion von Kunst
Geburt (Nancy)	Eine Metapher für die ephemere Wirkung einer Performanz, die sich der sprachlichen Repräsentation entzieht
Tod (Steiner)	Bezieht sich auf a) das Ende des Lebens b) die allgemeine Begrenztheit der Welt c) das Wesen der Kunst
Tod (Nancy)	Eine Metapher für Repräsentation, sprachliche Verdinglichung und Sinnbildung

Während bei Steiner ‚Geburt‘ eine *produktionsästhetische* Metapher für die Schöpfung von Kunst ist, beschreibt Nancy mit dem gleichen Begriff einen *rezeptionsästhetischen* Effekt, nämlich die präsentische Wirkung bestimmter Performanzen auf einen Rezipienten. Der ‚Tod‘ stellt für Steiner hingegen eine *rezeptionsästhetisch* aufgeladene Metapher dar, da bestimmte Todesmotive in einem Werk oder das bloße Ende eines Kunstwerks aus Sicht des Rezipienten stets „Generalproben für den Tod“⁷³⁰ darstellen würden. Nancy verwendet den

⁷³⁰ Steiner (1990), S. 187f.

,Tod‘ wiederum zur Beschreibung eines *werkimmanenten* bzw. *medialen* Phänomens, nämlich des Nachträglichkeitscharakters von Sprache und Schrift, die dem Geburtscharakter von Präsenz immer nur verspätet und sinnbasiert nachkommen können. Bei der präsenztheoretischen Verwendung von ‚Geburt‘ und ‚Tod‘ gilt es somit immer zu beachten bzw. kenntlich zu machen, in welchem Zusammenhang der jeweilige Begriff gerade verwendet wird.

2.11.2 Singuläre Begriffe

Nicht alle in dieser Arbeit ausführlich behandelten Termini lassen sich jedoch bestimmten Äquivalenzverhältnissen zuordnen. Dies gilt vor allem für analytische Unterbegriffe im Rahmen von Typologien und Taxonomien. Hierzu zählen Steiners ‚lexikalische‘, ‚grammatikalische‘ und ‚semantische Cortesia‘; Seels ‚bloßes‘, ‚atmosphärisches‘ und ‚artistisches Erscheinen‘ sowie Seels ‚bloßes‘, ‚künstliches‘, ‚phonetisches‘, ‚rhythmisches‘, ‚logisches‘ und ‚referentielles Rauschen‘. Gumbrechts ‚Stimmung‘, die „eine spezifische Teilmenge“⁷³¹ des Präsenzphänomens bildet, besitzt ebenfalls kein eindeutiges Äquivalent. Auch Termini, die auf metaphorische Weise der Veranschaulichung und Verdeutlichung anderer Begriffe dienen, haben kaum eine Entsprechung, wie zum Beispiel ‚Zwischen-Raum‘ und ‚chiastischer Spalt‘; die sich beide auf die Unsagbarkeit von Merschs ‚Amedialität‘ beziehen, oder die Kippfigur aus ‚Leere‘ und ‚Fülle‘, die den Wesenskern seiner negativen Medientheorie bildet.

Medien- und kulturtheoretische Metabegriffe weisen ebenfalls keine klaren Entsprechungsverhältnisse auf. Zu solchen Wendungen zählen vor allem Merschs ‚negative Medientheorie‘, Bohrers ‚ästhetische Utopie‘, Steiners ‚Erzählakte‘, Gumbrechts Differenz zwischen ‚Präsenzkulturen‘ und ‚Sinnkulturen‘ sowie ‚Latenz‘ und ‚Chronotop‘, einschließlich der beiden Chronotopen ‚historisches Denken‘ und ‚breite Gegenwart‘.

2.11.3 Der Präsenzbegriff

Der mit Abstand wichtigste Terminus der Präsenztheorie ist jedoch das Wort ‚Präsenz‘ selbst. Dieses findet sich nicht nur quantitativ am häufigsten in den Überschriften der in dieser Arbeit behandelten Monografien und Sammelbände (*Real Presences*, *The Birth to Presence*, *Was sich zeigt. Materialität – Präsenz – Ereignis*, *The Production of Presence*, *Präsenz*), sondern zieht sich in seinen verschiedenen morphologischen Formen (‚Präsenz‘, ‚präsentisch‘, ‚Präsentifikation‘, etc.) auch durch alle zitierten Texte von Steiner, Nancy, Bohrer, Seel, Mersch und Gumbrecht. Dennoch ist ‚Präsenz‘ nicht bei jedem Präsenzdenker der programmatisch wichtigste Begriff. Doch auch wenn Steiner von ‚Transzendenz‘ spricht,

⁷³¹ Gumbrecht (2011a), S. 15.

Bohrer von einem ‚absoluten Präsens‘, Nancy von einer ‚Geburt‘ oder Seel von einem ‚Erscheinen‘ meinen diese Wendungen stets einen bestimmten Aspekt bzw. eine bestimmte Auslegung des Präsenzbegriffs, wie folgende Übersicht zeigt:

Transzendenz (Steiner)	Die Realpräsenz Gottes
Geburt (Nancy)	Eine Metapher für die ephemere Wirkung einer Performanz, die sich der sprachlichen Repräsentation entzieht
absolutes Präsens / absolute Präsenz (Bohrer)	Ein Zustand, in dem das betrachtende Subjekt im betrachteten Objekt ‚versinkt‘ und in dem so der Eindruck einer unendlichen Ausdehnung der Zeit, einer Überwindung der Subjekt-Objekt-Spaltung und einer Auflösung der subjektiven Intentionalität entsteht
Erscheinen (Seel)	Das momentane und simultane Einwirken der Einzelaspekte eines ästhetischen Objekts auf die Sinne des Rezipienten, für den so eine Grenze theoretischer Weltauffassung sichtbar wird, und der infolgedessen mit sinnlicher Intensität auf die Gegenwart seiner eigenen Existenz verwiesen wird
Präsenz (Gumbrecht)	Ein Phänomen, das sich auf ein räumliches Verhältnis zur Welt und zu deren Gegenständen bezieht, und das auf menschliche Körper einwirken kann

Ein jeweiliges Schlüsselzitat soll die unterschiedlichen Schwerpunktsetzungen der sechs in dieser Arbeit behandelten Denker bezüglich des Präsenz-Phänomens noch einmal verdeutlichen:

any coherent account of the capacity of human speech to communicate meaning and feeling is, in the final analysis, underwritten by the assumption of God's presence [...] I will put forward the argument that the experience of aesthetic meaning in particular, that of literature, of the arts, of musical form, infers the necessary possibility of this ‚real presence‘. (Steiner 1989: 3)

,there is‘ is not itself a presence [...] It is there in the mode of being born: to the degree that it occurs, birth effaces itself, *and* brings itself indefinitely back. Birth is this slipping away of presence through which everything comes to presence. This coming is also a ‚going away‘. Presence does not come without effacing the Presence that representation would like to designate. (Nancy 1993: 4f.)

Zeitlosigkeit im Sinne eines kontemplativen Akts absoluter, partiell unbewusster, jedenfalls nicht ich-geleiteter Vergegenwärtigung von Zuständen, Vorstellungsbildern, Wahrnehmungsgegenständen. (Bohrer 1994: 176)

Es geht den Subjekten der ästhetischen Wahrnehmung um ein Verspüren der eigenen Gegenwart im Vernehmen der Gegenwart von etwas anderem. In der sinnlichen Präsenz des Gegenstandes werden wir eines Augenblicks unserer eigenen Gegenwart inne. (Seel 2000: 62)

Das Wort ‚Präsenz‘ bezieht sich nicht (jedenfalls nicht hauptsächlich) auf ein zeitliches, sondern auf ein räumliches Verhältnis zur Welt und zu deren Gegenständen. Was ‚präsent‘ ist, soll für Menschenhände greifbar sein, was dann wiederum impliziert, daß es unmittelbar auf menschliche Körper einwirken kann. (Gumbrecht 2004: 10f.)

Die Ästhetik des Ereignens beinhaltet in diesem Sinne – gegen Hermeneutik und Dekonstruktion – die *Wiederkehr des Präsentischen*, Präsenz nicht verstanden als bezeugbaren Ursprung, als die greifbare Gegenwärtigkeit einer Wahrheit, sondern als *Augenblick*, als *Kairos*, als ‚Schock der Gegenwart‘. (Mersch 2010: 48)

Für Steiner bedeutet ‚Präsenz‘ vor allem die Realpräsenz Gottes, für Nancy eine Performanz, die sich der Repräsentation entzieht, für Bohrer eine veränderte Wahrnehmung der Zeit, für Seel eine Verschmelzung von Eigen- und Fremdwahrnehmung, für Gumbrecht eine veränderte Wahrnehmung des Raums bzw. des eigenen Körpers, und für Mersch ein Ereignis mit unsagbarem Ursprung. Bei allen sechs Auslegungen des Präsenzbegriffs stand explizit Heideggers ‚Sein‘ Pate, über Wittgensteins ‚Grenze‘ ließe sich Ähnliches sagen.

Nichts wäre jedoch kontraproduktiver, als eine dieser sechs Auslegungen des Präsenzbegriffs den anderen überzuordnen, da es sich bei den sechs Auslegungen lediglich um individuelle *Schwerpunktsetzungen* und nicht um apodiktische Definitionen handelt. Alle oben aufgeführten Aspekte werden explizit oder implizit in den Texten der sechs Präsenztheoretiker verhandelt, weshalb alle gleichermaßen wichtig für das Verständnis des Präsenzphänomens sind. Aus diesem Grund möchte ich eine kunstwissenschaftliche Arbeitsdefinition des Präsenzbegriffs vorschlagen, die den Versuch unternimmt, allen oben genannten Aspekten gerecht zu werden: *„Präsenz“ bezeichnet die ästhetische Wahrnehmung einer Performanz, die sich der Repräsentation entzieht und die eine temporäre Auflösung des Subjekt-Objekt-Denkens sowie ein intensives Erleben von Raum und Zeit bewirkt.*

2.11.4 Wiederkehrende Denkfiguren

Bei genauerer Betrachtung äquivalenter und singulärer Präsenzbegriffe fällt auf, dass gewisse Denkfiguren wiederholt auftreten, die für ein tiefgreifendes Verständnis der Präsenztheorie unerlässlich sind.

1. Auffällig ist zum einen, dass bestimmte Begriffspaare sich bemühen eine Auflösung des Subjekt-Objekt-Paradigmas zu evozieren, indem sie einige der Eigenschaften umkehren, die Phänomene wie Subjekt und Objekt normalerweise zugeschrieben werden. „Responsivität“ (Mersch), „Versunkenheit“ (Gumbrecht), „Gelassenheit“ (Heidegger) oder „Passivität“ (Nancy) weisen allesamt dem wahrnehmenden Subjekt, das im abendländischen Denken vor allem mit Eigenschaften wie Aktivität und Intentionalität verbunden ist, eine passivische Rolle zu, die sich durch eine temporäre Nicht-Intentionalität auszeichnet. Im Gegenzug erzeugen Begriffe wie „Andersheit“ (Steiner), „Alterität“ (Mersch), „Gegnet“ (Heidegger) aber auch „Exscription“ oder „Berührung“ (Nancy) den Eindruck, dass von Phänomenen wie Naturerscheinungen oder Kunstwerken etwas Aktivisches ausgeht, obwohl Erscheinungen dieser Art über kein intentionales Bewusstsein verfügen.

2. Andererseits gibt es aber auch Begriffspaare, die in ihrer Semantik eher der klassischen Subjekt-Objekt-Trennung verhaftet bleiben. „Störung“ (Mersch), „Oszillation“ (Gumbrecht), oder „Rauschen“ (Seel) beschreiben mit technischen bzw. naturwissenschaftlichen Metaphern Vorgänge, die sich eindeutig der Objektseite ästhetischer Erfahrung zuordnen lassen, nämlich der formalen Gestaltung und der medialen Prozessualität ästhetischer Werke. Termini wie „Intensität“ (Bohrer), „Epiphanie“ (Gumbrecht), „Ekstase“ (Mersch) oder „Rausch“ (Seel) verweisen hingegen eindeutig auf die Gefühlswelt eines wahrnehmenden Subjekts.

3. Eine weitere Auffälligkeit innerhalb des präsenztheoretischen Begriffsinventars ist die häufige Verquickung von Medium und Mystik. Während ein Terminus wie „Materialität“ auf das performative Potenzial von Medien zur Produktion intensiver Emotionen („Epiphanie“, „Ekstase“, „Rausch“) verweist, versuchen Begriffe wie „Mysterium“ (Steiner), „Poesie“ (Nancy) oder „Amedialität“ (Mersch) eine *Unsagbarkeit* zum Ausdruck zu bringen, die sich jeglicher Repräsentation entzieht und die somit eine epistemologische und ontologische Grenze anzeigt.

4. Dies bedeutet wiederum, dass die Figur eines semiotischen Entzugs bzw. einer allgemeinen *Negativität* mit einer medial erzeugten, *emotionalen Intensität* verquickt wird, wie Merschs Kippfigur aus „Leere“ und „Fülle“ suggeriert. Wendungen wie „negativer Theismus“⁷³² (Steiner), „negative Theologie“⁷³³, „negative Phänomenologie“⁷³⁴, „negative Medientheorie“⁷³⁵ (Mersch), „negative An-

⁷³² Steiner (1990), S. 298.

⁷³³ Mersch (2010), S. 123.

⁷³⁴ Ebd., S. 125.

⁷³⁵ Ebd., S. 219.

thropologie⁷³⁶ (Gumbrecht) oder „ästhetische Negativität“⁷³⁷ (Bohrer) können alle als Manifestationen einer „negativen Metaphysik“⁷³⁸ begriffen werden, so wie Thomas Rentsch sie Wittgenstein und Heidegger attestiert. Anders als beispielsweise die Dekonstruktion, die ebenfalls von einer gewissen Negativität ausgeht, indem sie von einem ‚Entzug‘, von einer ‚Verspätung‘ oder von einer ‚Nachträglichkeit‘ jeglicher Signifikation spricht, betont die Präsenztheorie zusätzlich die *körperlich-emotionale Fülle*, die mit einer solchen Negativität einhergehen kann. Bohrer tut dies mit seinen ästhetischen ‚Augenblicken‘, die er mit Emotionen wie ‚Glück‘, ‚Trauer‘ oder ‚Schrecken‘ verbindet, und Gumbrecht in Gestalt seiner ‚Stimmungen‘, wobei Letzterer sogar der Dekonstruktion selbst eine Stimmung zuschreibt, nämlich die des „asketische[n] Selbstmitleid[s]“⁷³⁹.

5. Des Weiteren ist frappant, dass alle in dieser Arbeit behandelten Präsenztheoretiker um eine besondere sprachliche Gestaltung ihrer Texte bemüht sind, die allem Anschein nach selbst eine gewisse Präsenz-Wirkung erzeugen soll. George Steiner setzt in seinem Essay *Real Presences* auf Pathos und Polemik, um die ‚Sachlichkeit‘ des akademischen Diskurses bewusst zu unterwandern, ähnlich wie Karl Heinz Bohrer in *Die Grenzen des Ästhetischen*. Jean-Luc Nancy greift hingegen in *The Birth to Presence* auf literarische Formen wie platonischer Dialog, fiktiver Briefwechsel oder romantisches Fragment zurück. Hans Ulrich Gumbrecht bevorzugt wiederum in *Diesseits der Hermeneutik* und *Nach 1945* vor allem autobiografische Anekdoten, die seine theoretischen Ausführungen an empirische und zum Teil sehr intime Erfahrungen koppeln. Dieter Mersch und Martin Seel verfolgen in ihren Monografien etwas subtilere Strategien. Während Mersch sich vor allem auf die einheitsstiftende Wirkung terminologischer „Kreis[e]“⁷⁴⁰ und „Knoten“⁷⁴¹ verlässt, performiert Seel die in seinen Texten thematisierte Schönheit der Ästhetik ein Stück weit selbst, indem er eine ausgesprochen metaphernreiche Sprache wählt, die stellenweise eine Gratwanderung zwischen akademischer Metasprache und literarischer Objektsprache vollzieht.

6. Zu guter Letzt bemühen sich drei der sechs behandelten Präsenzdenker um eine ethische Relevanz ihrer Theorien, die sich unter Wendungen wie „Ethik der Responsivität“⁷⁴² oder „Anerkenntnis der Alterität“⁷⁴³ (Mersch) subsumieren ließe.

⁷³⁶ Gumbrecht (2010), S. 36.

⁷³⁷ Bohrer (2002), S. 9f.

⁷³⁸ Rentsch (2003), S. 17.

⁷³⁹ Gumbrecht (2011a), S. 170.

⁷⁴⁰ Mersch (2002a), S. 26.

⁷⁴¹ Mersch (2002b), S. 9.

⁷⁴² Mersch (2002a), S. 423.

⁷⁴³ Ebd.

Steiner spricht sich für eine „Verantwortlichkeit“⁷⁴⁴ („answerability“⁷⁴⁵) aus, die darin besteht, produktionsästhetisch einem „Ruf des Schöpferischen“⁷⁴⁶ zu folgen und rezeptionsästhetisch einen Erhalt bzw. eine Pflege ästhetischer Werke mittels Verinnerlichung zu betreiben. Mersch weitet diese Verantwortlichkeit auch auf nicht-artistische Phänomene wie Natur, Mitmenschen und fremde Kulturen aus, indem er seine Responsivität an eine „Responsibilität“⁷⁴⁷ knüpft, die vor allem aus einer „Achtung für das Singuläre und seine Verletzlichkeit“⁷⁴⁸ sowie aus einer „Gewährung ursprünglicher Begegnung“⁷⁴⁹ fernab von Vorurteilen und ähnlichen Denkmustern besteht. In diesem Zusammenhang betrachtet auch Seel seine präsenztheoretischen Ausführungen als einen Weg zur „unreglementierten Justierung der Balance von Weltvertrauen und Weltmisstrauen“⁷⁵⁰. Diese ethischen Implikationen können bei der Analyse bestimmter textimmanenter Handlungen und Diskurse hilfreich sein, aber auch jenseits der analytischen Praxis kann eine Ethik der Alterität bzw. der Responsivität eine wichtige Rolle spielen, vor allem wenn es darum geht, einen gesellschaftlichen Mehrwert der Präsenztheorie jenseits artistischer Werke herauszuarbeiten.

2.11.5 Zwei Dimensionen, eine Theorie

In vielen der behandelten Präsenz-Monografien ist mehrfach davon die Rede, dass ‚Präsenz‘ auf eine *Dimension* ästhetischer Wahrnehmung verweist, die neben jener Dimension existiert, die mit Begriffen wie ‚Repräsentation‘, ‚Sinn‘ oder ‚Interpretation‘ in Verbindung gebracht wird⁷⁵¹. Diesen zwei Dimensionen ließen sich noch viele weitere Termini zuordnen, wie folgende Darstellung verdeutlicht:

⁷⁴⁴ Steiner (1990), S. 20.

⁷⁴⁵ Steiner (1989), S. 47.

⁷⁴⁶ Steiner (1990), S. 59.

⁷⁴⁷ Mersch (2002b), S. 99.

⁷⁴⁸ Mersch (2010), S. 308.

⁷⁴⁹ Mersch (2002b), 294f.

⁷⁵⁰ Seel (2014), S. 260.

⁷⁵¹ So spricht zum Beispiel Gumbrecht (2004) auf S. 34 von einer „Dimension der Interpretation und der Sinnproduktion“ und Gumbrecht (2010) auf S. 9 von einer „Dimension der Präsenz“.

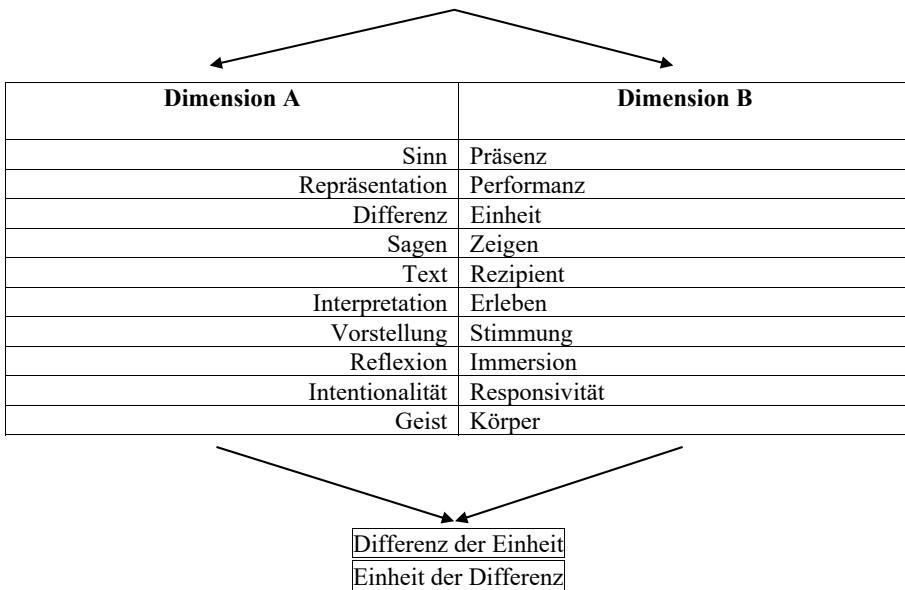
Dimension A	Dimension B
Sinn	Präsenz
Repräsentation	Performanz
Interpretation	Erleben
Differenz	Einheit
Text	Rezipient
Sagen	Zeigen
Vorstellung	Stimmung
Reflexion	Immersion
Intentionalität	Responsivität
Geist	Körper

Während sich etablierte Theorieschulen wie die Hermeneutik, der Poststrukturalismus oder die Systemtheorie nahezu ausschließlich der Dimension A zuwenden, gibt die Präsenztheorie an, Dimension B verstärkt in den akademischen Fokus rücken zu wollen. Es wäre jedoch eine grobe Fehllektüre Steiners, Nancys, Bohmers, Seels, Merschs und Gumbrechts, wenn man annehmen würde, dass sich die Texte dieser sechs Denker ausschließlich den Phänomenen widmen, die oben unter Dimension B aufgelistet sind. *Denn Präsenztheorie beinhaltet stets beides: die Präsenz-Dimension und die Sinn-Dimension ästhetischer Wahrnehmung.* Beide Dimensionen sind phänomenologisch gleichursprünglich und folgen heuristisch betrachtet Heideggers Denkfigur der *Identität der Differenz* bzw. der *Differenz der Identität* (vgl. Kapitel 2.3.7). Die heuristische Trennung von Begriffen wie ‚Sinn‘ und ‚Präsenz‘, ‚Repräsentation‘ und ‚Performanz‘ oder ‚Interpretation‘ und ‚Erleben‘ ist aber unvermeidlich bzw. unentbehrlich, um die phänomenologische Einheit beider Dimensionen überhaupt zeigen zu können. Denn um auf eine erlebte Überwindung bzw. Verwindung des Subjekt-Objekt-Paradigmas theoretisch verweisen zu können, führt kein Weg an sprachlichen Differenzen vorbei, die stets eine gewisse Subjekt-Objekt-Trennung praktizieren.

Das Kompositum ‚Präsenztheorie‘ bildet daher bewusst eine *contradiccio in adiecto*, da dieses Wort einen *Metabegriff* darstellt, der sowohl die Sinn- als auch die Präsenzdimension ästhetischer Wahrnehmung erfassen soll. Dies widerspricht Gumbrechts Postulat, dem zufolge ein Metabegriff für beide Dimensionen nicht existieren könne⁷⁵². Eine modellhafte Darstellung dieses Zusammenhangs könnte wie folgt aussehen:

⁷⁵² Vgl. Gumbrecht (2004), S. 130: „Wenn die von mir begründete Auffassung zutrifft, daß sich die beiden Dimensionen nie zu einer stabilen Komplementaritätsstruktur entwickeln werden, müssen wir einsehen, daß es nicht nur unnötig, sondern in analytischer Hinsicht sogar kontraproduktiv wäre, wollte man versuchen, eine Verbindung herzustellen und einen komplexen Metabegriff zu bilden, der die semiotische und die nichtsemiotische Definition miteinander verschmilzt.“

Präsenztheorie



Auf der Grundlage dieses Modells und der bisherigen Ausführung kann nun auch eine Arbeitsdefinition der Präsenztheorie für die Zwecke dieser Arbeit geliefert werden: „*Präsenztheorie*“ bezeichnet eine Theorie zur Analyse artistischer Phänomene, die sowohl die sinnhaft-semiotische als auch die präsentisch-rezeptionsästhetische Dimension von Kunstwerken berücksichtigt und dabei von einer phänomenologischen Einheit der Differenz beider Dimensionen ausgeht.

Das Adjektiv ‚präsentisch‘ erschließt sich dabei aus der Arbeitsdefinition des Präsenzbegriffs in Kapitel 2.11.3: „*Präsenz*“ bezeichnet die ästhetische Wahrnehmung einer Performanz, die sich der Repräsentation entzieht und die eine temporäre Auflösung des Subjekt-Objekt-Denkens sowie ein intensives Erleben von Raum und Zeit bewirkt.

2.12 Einordnung und Abgrenzung problematischer Begriffe

Der Präsenzdiskurs, der in dieser Untersuchung rekonstruiert und modelliert werden soll, ist nicht nur geprägt von analytischen Begriffen, sondern auch von Termini, die sich auf ganze Teilbereiche der Philosophie und der Theologie beziehen. In den Texten der sechs behandelten Präsenzdenker ist häufig davon die Rede, dass bestimmte Aspekte ihrer Theorien leicht den Eindruck erwecken könnten, ‚metaphysische‘, ‚mystische‘, ‚spiritualistische‘ oder gar ‚esoterische‘ Tendenzen zu enthalten. Da Begriffe dieser Art sowohl im alltäglichen Sprach-

gebrauch als auch in zahlreichen akademischen Fächern schnell den Vorwurf der Unwissenschaftlichkeit oder der mangelnden Seriosität auf sich ziehen, soll in diesem Kapitel kurz erläutert werden, welche dieser problematischen Begriffe unter bestimmten Einschränkungen mit der Präsenztheorie in Zusammenhang gebracht werden können und welche nicht.

2.12.1 Metaphysik und Transzendenz

Kaum ein anderes Wort wird im Präsenzdiskurs, den diese Arbeit zu rekonstruieren versucht, so ambivalent und verwirrend gebraucht wie das Wort ‚Metaphysik‘. Der Duden definiert dieses als eine

philosophische Disziplin oder Lehre, die das hinter der sinnlich erfahrbaren, natürlichen Welt Liegende, die letzten Gründe und Zusammenhänge des Seins behandelt.
(Dudenredaktion 2011: 1184)⁷⁵³

Diese knappe Erklärung deckt sich im Wesentlichen mit Béla Weissmahrs Artikel im *Philosophischen Wörterbuch*⁷⁵⁴, dem zufolge sich ‚Metaphysik‘ seit Aristoteles auf diejenigen Fragen beziehe,

die die letzten Grundlagen unseres Wissens, bzw. das, was über das Wahrnehmbare hinausgeht, behandeln. [...] Entsprechend verstand sich die Metaphysik in ihrer wechselhaften Geschichte als die philosophische Grunddisziplin, also als Fundamentalphilosophie, deren Aufgabe ist zu klären, was Wirklichkeit letzten Endes sei. [...] Deshalb ist es ihre erste Aufgabe aufzuzeigen, sie könne ihre Behauptungen begründen und dabei sogar zu einem letztbegründeten Wissen gelangen. (Béla Weissmahr 2010: 298)

Metaphysische Diskurse zeichnen sich also vor allem durch bestimmte ontologische und/oder epistemologische *Letztbegründungsfiguren* aus. Dazu zählen sowohl Termini, die sich auf transzendentale Phänomene beziehen, wie zum Beispiel ‚Gott‘ oder ‚Jenseits‘, als auch säkulare Begriffe, die einen transzentalen Anspruch erheben, wie beispielsweise ‚Vernunft‘ oder ‚Logik‘. Für Heidegger sind daher nicht nur theistische Religionen ‚metaphysisch‘, sondern alle Denkansätze, die im Rahmen des Subjekt-Objekt-Paradigmas das Subjekt als vorstehende Letztbegründungsinstanz inthronisieren, also nahezu die gesamte moderne Philosophie des Abendlandes, angefangen mit Descartes‘ Cogito über Kants Transzentalphilosophie und Hegels Systemphilosophie bis hin zu Nietzsches Willen zur Macht (vgl. Kapitel 2.3.7).

Da Heidegger jedoch im Rahmen seines eigenen Denkens von einer angestrebten „Wandlung der Metaphysik“ (WiM: 9) spricht, habe ich vorgeschlagen bei Heidegger zwischen einer ‚uneigentlichen‘ und einer ‚eigentlichen‘ Meta-

⁷⁵³ Dudenredaktion (Hg.) Duden. Deutsches Universalwörterbuch. 7., überarbeitete und erweiterte Aufl. Mannheim: Dudenverlag 2011.

⁷⁵⁴ Vgl. Béla Weissmahr: Metaphysik. In: Walter Brugger und Harald Schöndorf (Hg.) Philosophisches Wörterbuch. Freiburg: Karl Alber 2010, S. 298-301.

physik zu unterscheiden (vgl. Kapitel 2.3.7). Die uneigentliche Metaphysik bezieht sich auf Phänomene wie die Subjekt-Objekt-Trennung, Letztbegründungsfiguren und verdinglichendes Denken, während die eigentliche Metaphysik auf die unsagbare Performanz des Seins verweist. Die Adjektive ‚eigentlich‘ und ‚uneigentlich‘, die ich den zwei Seinsmodi Heideggers entlehnt habe (vgl. Kapitel 2.3.4), ließen sich aber auch durch die Adjektive ‚positiv‘ und ‚negativ‘ ersetzen.

Unter einer ‚positiven Metaphysik‘ wäre dann eine Metaphysik zu verstehen, die bestimmte Begriffe, Vorstellungen oder Bilder etabliert, die als transzendentale oder transzendentale *Letztbegründungsfiguren* fungieren. Wie in Kapitel 2.11.4 erwähnt, zeichnen sich die Texte der in dieser Arbeit behandelten Präsenzdenker jedoch vor allem durch eine gewisse epistemologische und/oder ontologische Negativität aus, die sich mit Thomas Rentsch gesprochen als eine ‚negative Metaphysik‘ bezeichnen ließe. Mit Ausnahme von George Steiner, der Präsenz (metaphorisch oder auch nicht) mit der Realpräsenz ‚Gottes‘ gleichsetzt und so positive Metaphysik betreibt, bemühen sich die fünf nachfolgenden Präsenztheoretiker um die indirekte Darstellung bestimmter *Grenzfiguren* und um die Etablierung bestimmter Termini, die *keinen* Letztbegründungscharakter besitzen, sondern als Platzhalterbegriffe für unsagbare Performanzen fungieren, die sich Heideggers ‚eigentlicher‘ Metaphysik zuordnen lassen.

Wenn Gumbrecht also in *Dieseits der Hermeneutik* der Metaphysik „die Rolle des Sündenbocks“⁷⁵⁵ innerhalb der Präsenztheorie zuschreibt, dann bezieht sich diese Wendung auf eine positive Metaphysik, während seine eigenen Thesen und theologisch aufgeladene Begriffe wie ‚Epiphanie‘ als Ausdruck einer negativen Metaphysik zu verstehen sind. Wenn Bohrer hingegen Heidegger vorwirft, durch den Seinsbegriff seinen eigenen „antimetaphysische[n] Ansatz“⁷⁵⁶ aufzugeben und durch das „Rätsel“ des sich enthüllenden Seins⁷⁵⁷ eine „Fundamentalisierung und Substantialisierung des künstlerischen Phänomens“⁷⁵⁸ zu betreiben, dann wirft er Heidegger positive Metaphysik vor, da er das ‚Sein‘ fälschlicherweise als Letztbegründungsfigur liest und nicht als Grenzfigur, wie in Kapitel 2.7.3 dargelegt.

Es ist daher nicht per se falsch, die Präsenztheorie bzw. den Präsenzdiskurs als ‚metaphysisch‘ zu bezeichnen, allerdings gilt es zu präzisieren und zu differenzieren, dass nur George Steiner eine *positive Metaphysik* vertritt, die den Gott des christlichen Abendlandes zur Letztbegründungsinstanz seiner Theorie erhebt, wohingegen alle nachfolgenden Präsenzdenker eine *negative Metaphysik* betreiben, die streng säkular beschaffen ist und die sich der ästhetischen Wahrnehmung ontologischer und epistemologischer Grenzfiguren widmet.

⁷⁵⁵ Gumbrecht (2004), S. 11f.

⁷⁵⁶ Bohrer (1994), S. 136.

⁷⁵⁷ Ebd.

⁷⁵⁸ Ebd.

Auf Grundlage dieser Differenzierung muss auch der Begriff der ‚Transzendenz‘ genauer betrachtet werden, da dieser einen zentralen Prozess der Metaphysik beschreibt, nämlich den Übertritt in eine andere, zumeist höhere Sphäre des Seins. Im *Philosophischen Wörterbuch* heißt es hierzu⁷⁵⁹:

Im Gegensatz zur Immanenz bezeichnet die T. das Überschreiten eines Bereichs oder auch das angezielte Transzendentale (Jenseitige) selber, insbesondere Gott in seiner Überweltlichkeit. (Herzsell 2010: 515)

Diese Definition trifft nur auf die positive Metaphysik Steiners zu. Der Prozess, der mit der negativen Metaphysik aller übrigen Autoren verbunden ist, sollte hingegen besser als eine ‚radikale Immanenz‘ bezeichnet werden, wie Martin Seel es vorschlägt (vgl. Kapitel 2.8.3).

2.12.2 *Mystik und Unmittelbarkeit*

Alle sechs Präsenzautoren bringen den Ursprung der Präsenz bzw. die Bedingung für die Möglichkeit von Präsenz in Zusammenhang mit einer gewissen Mystik. Steiner spricht diesbezüglich von einem „Mysterium“⁷⁶⁰, Mersch von einem „unlösbar[n] Mysterium“⁷⁶¹, Nancy von der „mystical formula par excellence“⁷⁶², Seel von einer „mystischen Erfahrung“⁷⁶³, Bohrer von einer „quasi mystischen Erfahrung“⁷⁶⁴ und Gumbrecht von „Mystik oder Mystizismus“⁷⁶⁵. Formulierungen dieser Art irritieren, da einschlägige Wörterbücher den Begriff der Mystik fast ausschließlich mit intensiven religiösen Erfahrungen in Verbindung bringen:

Form der Religiosität, religiöse Anschauung, bei der durch Versenkung, Hingabe, Askese oder Ähnliches eine persönliche, erfahrbare Verbindung mit der Gottheit, mit dem Göttlichen [bis zu einer ekstatischen Vereinigung] gesucht wird. (Dudenredaktion 2011: 1227)

Mystik (gr. *mýein*: die Augen schließen) meint die Lehre und Praxis außergewöhnlicher religiöser Erfahrungen. Dabei wird vor allem an ein besonderes Einswerden mit Gott gedacht, dass der, der es erlebt, nur schwer in Worte fassen kann. Die oft damit verbundenen Erfahrungen des Aus-sich-Heraustretens wird als Ekstase bezeichnet. (Schöndorf 2010: 311)⁷⁶⁶

⁷⁵⁹ Vgl. Johannes Herzsell: Transzendenz. In: *Philosophisches Wörterbuch*, S. 515-517.

⁷⁶⁰ Steiner (1990), S. 31.

⁷⁶¹ Mersch (2010), S. 176.

⁷⁶² Nancy (1993), S. 5.

⁷⁶³ Seel (2000), S. 246.

⁷⁶⁴ Bohrer (1994), S. 163.

⁷⁶⁵ Gumbrecht (2004), S. 108.

⁷⁶⁶ Vgl. Harald Schöndorf: Mystik. In: *Philosophisches Wörterbuch*, S. 311.

Die in dieser Arbeit behandelten Präsenzdenker – mit Ausnahme von George Steiner – verstehen diesen Terminus jedoch eher im Sinne Wittgensteins, der ‚das Mystische‘ nicht zwingend als ein religiöses Phänomen versteht, sondern vielmehr als ein „Gefühl der Welt als begrenztes Ganzes“ (TLP: 6.45) bzw. als ein Staunen darüber, daß Phänomene wie Sprache, Welt oder Logik überhaupt existieren (vgl. TLP 6.44). Die philosophischen Grundlagen der Präsenztheorie lassen sich in diesem Sinne durchaus als ‚mystisch‘ bezeichnen, allerdings müßte man diesbezüglich von einer *säkularen Mystik* bzw. von einer *profanen Mystik* sprechen, wie unter anderem Bohrer und Gumbrecht nahelegen⁷⁶⁷. Der frühere Heideggerianer und spätere Heideggerkritiker Ernst Tugendhat betont in diesem Zusammenhang, dass es neben einer religiösen Mystik „auch eine eigenständige, nicht-religiöse Mystik“⁷⁶⁸ gebe, die man „als meditative Versenkung und Einheitsbewusstsein zwischen Ich und Welt“⁷⁶⁹ beschreiben könne, also als das, was im Rahmen der Präsenzdefinition dieser Arbeit als *temporäre Auflösung des Subjekt-Objekt-Denkens* bezeichnet wurde (vgl. Kapitel 2.11.3).

Der Begriff ‚Mystizismus‘ sollte hingegen vermieden werden, da dieses Wort abwertender Natur ist und vor allem eine „schwärmerische, auf mystischen Gedanken beruhende, rational nicht begründete Einstellung, Weltanschauung“⁷⁷⁰ oder ähnliche Haltungen bezeichnet.

Mystische Erfahrungen, egal ob religiöser oder säkularer Art, werden von den besprochenen Präsenzdenkern häufig mit einer gewissen ‚Unmittelbarkeit‘ in Verbindung gebracht, ein Begriff, der medientheoretisch betrachtet sehr problematisch ist, da jede Form von Wahrnehmungserlebnis auf eine bestimmte Art von medialer Vermittlung angewiesen ist. Kunstwerke, die mystische Präsenerlebnisse auslösen, können als Vermittler zwischen dem unsagbaren Mysterium der *conditio humana* und dem Rezipienten aufgefasst werden, ebenso wie der menschliche Körper, der mit seinen fünf Sinnen ein ekstatisches Erleben überhaupt erst ermöglicht. Von einer ‚Unmittelbarkeit‘ kann also nur gesprochen werden, wenn es darum geht, die exzentrische Wahrnehmung des Rezipienten während eines intensiven ästhetischen Augenblicks zu beschreiben, in dem Kategorien wie Subjekt und Objekt sich aufzulösen *scheinen*. Ich empfehle daher

⁷⁶⁷ Vgl. Bohrer (2003), S. 79f.: „Man könnte versucht sein, an der aporetischen Doppelheit von dieser Transzendenz ohne Transzendenz eine radikale geistige, ja quasimystische, der Realität absagende Verfassung abzulesen, die sich gezwungen sieht, dabei in Übereinkunft mit der restlos säkularen, sozusagen entzauberten Welt zu bleiben.“ In diesem Zusammenhang bezeichnet Bohrer [1981] auf S. 211 Robert Musil und Walter Benjamin unter anderem auch als „profane Mystiker“ Gumbrecht (2011a) schlägt auf S. 147 eine ähnliche Richtung ein, wenn er seine ästhetischen Epiphanien explizit als „profane Epiphanien“ begreift.

⁷⁶⁸ Tugendhat (2012), S. 165.

⁷⁶⁹ Ebd.

⁷⁷⁰ Dudenredaktion (2011), S. 1227.

auch den Unmittelbarkeitsbegriff zu präzisieren und dabei Nicolas Tredell zu folgen, der diesbezüglich von einer *erlebten Unmittelbarkeit* [*experienced immediacy*] spricht⁷⁷¹, wie in Kapitel 2.5.5 ausführlich erläutert.

2.12.3 Esoterik und Okkultismus

Zwei Termini, die sowohl alltagssprachlich als auch in akademischen Publikationen gerne mit ‚Metaphysik‘ oder ‚Mystik‘ assoziiert oder sogar synonym gesetzt werden, sind ‚Esoterik‘ und ‚Okkultismus‘. Vor allem der Philosophie Heideggers, die für die Präsenztheorie grundlegend ist, wurde und wird mitunter immer noch vorgeworfen, einen „esoterischen Jargon“ zu pflegen, „der auch triviale Behauptungen mit einer Atmosphäre des Geheimnisses umgibt und sie als tiefe Einsichten erscheinen lässt“⁷⁷². Das *Philosophische Wörterbuch* gibt ‚Okkultismus‘ als häufiges Synonym zu ‚Esoterik‘ an⁷⁷³ und auch im *Duden* lassen sich beide Termini in der Tat nur schwer voneinander abgrenzen:

Esoterik: 1. a) Grenzwissenschaft; b) weltanschauliche Bewegung, Strömung, die durch Heranziehung okkultistischer, anthroposophischer, metaphysischer und anderer Lehren und Praktiken auf die Selbsterkenntnis und Selbstverwirklichung des Menschen abzielt. (Dudenredaktion 2011: 549)

Okkultismus: Lehre von den vermuteten übersinnlichen, nach Naturgesetzen nicht erklärbaren Kräften und Dingen. (Dudenredaktion 2011: 1283)

Bernhard Grom erläutert jedoch im *Philosophischen Wörterbuch* in seinem Artikel zur Esoterik – der ebenso für den Okkultismus gilt –, dass das Charakteristische der Esoterik nicht nur in bestimmten Auffassungen liege, sondern vor allem im Erkenntnisanspruch, mit dem diese vertreten werden:

Esoterik sieht bewusst von den Rationalitätskriterien modernen wissenschaftlichen und weltanschaulichen Denkens ab und beruft sich auf eine besondere, höhere Erkenntnis – Intuition, ganzheitliches Bewusstsein oder übersinnliche Erkenntnis genannt –, die sich angeblich nur einem Innenkreis von entsprechenden Sensiblen, Erleuchteten, spirituell Fortgeschrittenen oder Eingeweihten erschlossen hat oder heute erschließt: aus geheimen Überlieferungen, vorwissenschaftlichen Welt- und Menschenbildern, Offenbarungserlebnissen großer Medien, eigenen Intuitionen, spiritistischen Kontakten oder symbolischer Deutungen von Gestirnen, Handlinien, Kartenbildern und ähnlichem. Von einer religiös-spirituell interessierten Esoterik bis zu medizinischen und psychologischen Lebenshilfe-Angeboten umfasst die gegenwärtige Esoterik ein breites Spektrum. Ihr intuitionistischer Erkenntnisanspruch fördert die Neigung, sich der Argumentationspflicht zu entziehen und gegen Kritik zu immunisieren. (Grom 2010: 121f.)

⁷⁷¹ Vgl. Hammond (1990).

⁷⁷² Albert (1991), S. 166.

⁷⁷³ Vgl. Bernhard Grom: Esoterik. In: Philosophisches Wörterbuch, S. 121-122.

Bei genauer Betrachtung dieser Definition sollte deutlich werden, dass keiner der in dieser Untersuchung behandelten Präsenzdenker – nicht einmal George Steiner – das Prädikat ‚esoterisch‘ oder ‚okkultistisch‘ verdient hat. Die Präsenztheorie strebt keine „höhere Erkenntnis“ an, sondern widmet sich der besonderen Wahrnehmung artistischer Phänomene. Um die Faszination artistischer Werke oder ästhetischer Objekte zu erklären, werden dabei fundamentale Fragen der philosophischen Metaphysik aufgegriffen („warum soll es nicht nichts geben?“⁷⁷⁴) und sprachlogische bzw. mediale Grenzen aufgezeigt („Mithin wurzelt in der Sprache ein Unsagbares: Etwas verweigert sich, das ihr ebenso inhäriert“⁷⁷⁵). Diese Fragestellungen sind jedoch nicht Teil von irgendwelchen „geheimen Überlieferungen“, die nur einem „Innenkreis von entsprechenden Sensiblen“ zugänglich sind, sondern stellen Phänomene dar, mit denen sich Religion, Philosophie und Kunst seit Jahrhunderten explizit beschäftigen.

Die negative Metaphysik, die säkulare Mystik und die daraus resultierende, mitunter bewusst exzentrische Terminologie der einzelnen Präsenztheoretiker mag zwar auf fachfremde Leser – und wahrscheinlich auch auf einige Philosophen und Philologen – anfangs etwas befremdlich wirken, mit „vorwissenschaftlichen Welt- und Menschenbildern“, „spiritistischen Kontakten“ oder mit dem Lesen von Handlinien hat die Präsenztheorie jedoch nicht das Geringste zu tun. Der Vorwurf, „sich der Argumentationspflicht zu entziehen und gegen Kritik zu immunisieren“, wäre ebenfalls unhaltbar, da präsenztheoretische Ansätze seit Jahrzehnten auf akademischer Ebene offen, kritisch und mitunter sehr produktiv diskutiert werden.

2.12.4 Spiritualismus und Spiritualität

Zwei weitere Begriffe, die im Zusammenhang mit präsenztheoretischen Überlegungen häufig genannt werden, sind ‚Spiritualismus‘ und ‚Spiritualität‘ bzw. die dazugehörigen Adjektive ‚spiritualistisch‘ und ‚spirituell‘. Beide müssen zunächst streng vom esoterischen bzw. okkultistischen Phänomen des ‚Spiritualismus‘ geschieden werden, der laut dem *Duden* den „Glaube[n] an Geister, Beschwörung von Geistern [Verstorbener] bzw. de[n] Kontakt mit ihnen durch ein Medium“⁷⁷⁶ meint. Der Terminus ‚Spiritualismus‘ bezieht sich hingegen auf eine

1. philosophische Richtung, die das Wirkliche als geistig oder als Erscheinungsform des Geistes ansieht.
2. religiöse Haltung, die die Erfahrung des göttlichen Geistes, die unmittelbare geistige Verbindung des Menschen mit Gott in den Vordergrund stellt. (*Dudenredaktion 2011: 1645*)

⁷⁷⁴ Steiner (1990), S. 263.

⁷⁷⁵ Mersch (2010), S. 82.

⁷⁷⁶ *Dudenredaktion (2011)*, S. 1645.

Ausgehend von der ersten Bedeutung stellt Spiritualismus im *Philosophischen Wörterbuch* daher laut Johannes Herzgsell einen „Gegensatz zu Materialismus, Naturalismus und oder Positivismus“⁷⁷⁷ dar, der sich weiter präzisieren lässt:

Während monistische Formen des Spiritualismus die reale Existenz der Materie leugnen und die Materie auf den Geist zurückführen, behaupten dualistische Formen des Spiritualismus nur den Vorrang des Geistes vor der Materie und seine Substantialität. (Herzgsell 2010: 461)

Als Beispiel für einen monistischen Spiritualismus wird der Deutsche Idealismus genannt, beispielhaft für einen dualistischen Spiritualismus sei die Philosophie von René Descartes⁷⁷⁸. Aus diesem Grund distanziert sich Karl Heinz Bohrer in seinem 1998 veröffentlichten Nachwort zu *Plötzlichkeit* (1981) explizit von einer spiritualistischen Lesart seines Präsenzdenken: „Das ‚Plötzliche‘ ist nur über eine rhetorische, nicht über eine spiritualistische Tradition angemessen verstanden, so sehr diese wieder en vogue sein mag.“⁷⁷⁹ Da neben Bohrer auch Nancy, Mersch und Gumbrecht explizit Kritik am Primat des Geistigen bei Descartes, Kant und Hegel üben, kann die Präsenztheorie philosophisch eindeutig als anti-spiritualistisch bezeichnet werden. Ein Spiritualismus hingegen, der eine religiöse Haltung meint, die „die unmittelbare geistige Verbindung des Menschen mit Gott in den Vordergrund stellt“, wie die zweite Bedeutung im Duden nahelegt, wäre lediglich in der Präsenztheorie Steiners erkennbar.

Das Wort ‚Spiritualität‘ hingegen lässt sich wesentlich schwerer fassen. Der *Duden* definiert es als „Geistigkeit; inneres Leben, geistiges Wesen“⁷⁸⁰ und setzt entsprechend auch das Adjektiv ‚spirituell‘ mit „geistig“⁷⁸¹ gleich. Im *Philosophischen Wörterbuch* existiert kein Eintrag oder Verweis auf diesen Begriff.

In den Texten der Präsenztheoretiker findet der Terminus vor allem dann Verwendung, wenn in bestimmten Kunstwerken, Essays oder philosophischen Abhandlungen mystische Elemente außerhalb eines religiösen Kontexts verhandelt werden. So schreibt Steiner in *Von realer Gegenwart* beispielsweise, dass gemäß Wittgensteins *Tractatus* ein Mensch „der angesichts des Wesentlichen Schweigen bewahrt“, einem Menschen gleichkommt, „der für die Bestrebungen des Ethischen und Spirituellen am offensten ist“⁷⁸². Bohrer gibt in *Das absolute Präsens* an, dass Samuel Beckett, James Joyce und andere Autoren der klassischen Moderne ihre Texte in „Kategorien ähnlicher Spiritualität theoretisch re-

⁷⁷⁷ Johannes Herzgsell: Spiritualismus. In: Philosophisches Wörterbuch, S. 461.

⁷⁷⁸ Vgl. ebd.

⁷⁷⁹ Bohrer [1981], S. 263.

⁷⁸⁰ Dudenredaktion (2011), S. 1645.

⁷⁸¹ Ebd.

⁷⁸² Steiner (1990), S. 140.

fkliert“⁷⁸³ hätten, und Martin Seel schreibt, dass das ästhetische Erscheinen von Barnett Newmans Bild *Who is Afraid of Red, Yellow and Blue IV* „den Raum mit einer spirituellen Energie“⁷⁸⁴ erfüllen würde.

Wenn ‚negative Metaphysik‘ die philosophische Feststellung der Unbeantwortbarkeit bestimmter ontologischer und epistemologischer Fragen darstellt, und ‚säkulare Mystik‘ den schweigenden bzw. deiktischen Umgang mit unsagbaren Phänomenen bezeichnet, dann könnte ‚Spiritualität‘ sich auf die mannigfachen kognitiven und affektiven Bewusstseinsprozesse beziehen, die ontologische und epistemologische Grenzerfahrungen mit sich bringen. Ernst Tugendhat definiert im Rahmen seiner eigenen Überlegungen zu diesem Themenkomplex⁷⁸⁵ ‚Spiritualität‘ als

jene Überlegung zweiter Stufe, in der man sich mit den nicht-haften Aspekten des menschlichen Lebens auseinandersetzt und versucht, einen neuen Stand im Verhältnis zu ihnen zu gewinnen. (Tugendhat 2012: 165)

Zu diesen „Überlegungen zweiter Stufe“ zählen laut Tugendhat vor allem „das bewusste Erleben von Vergänglichkeit und Tod“⁷⁸⁶ sowie die „Situationsunabhängigkeit“⁷⁸⁷ und das „Zeitbewusstsein“⁷⁸⁸ der menschlichen Existenz allgemein. Die Spiritualität dieser „nicht-haften Aspekte des menschlichen Lebens“ sei aber nicht zwingend ein religiöses Phänomen; laut Tugendhat würden die meisten Religionen aufgrund ihrer positiven Metaphysik sogar einer solchen Definition zuwiderlaufen:

In der Beziehung auf ein übernatürliches Wesen ist vielleicht ein Ansatz enthalten, aber solange Gott nur die Funktion hat, innerhalb der Kontingenzen des Lebens um Hilfe gebeten zu werden, liegt darin noch nicht, was man als spirituell im gekennzeichneten Sinn bezeichnen kann. Das Religiöse erfüllt noch nicht an und für sich den Tatbestand des Spirituellen. (Tugendhat 2010: 165)

Begreift man Spiritualität also als die intellektuelle und emotionale Auseinandersetzung mit den unsagbaren bzw. unvorstellbaren Phänomenen der Welt, so kann die Präsenztheorie durchaus als eine Theorie mit spirituellen Implikationen verstanden werden.

⁷⁸³ Bohrer (1994), S. 163.

⁷⁸⁴ Seel (2000), S. 189.

⁷⁸⁵ Vgl. Ernst Tugendhat: Spiritualität, Religion, Mystik. In: Klaus Jacobi (Hg.) *Mystik, Religion, und intellektuelle Redlichkeit. Nachdenken über Thesen von Ernst Tugendhat*. Freiburg: Karl Alber 2012, S. 161-173. Zuerst in Samuel Leutwyler und Markus Nägeli (Hg.) *Spiritualität und Wissenschaft*. Zürich: vdf Hochschulverlag 2005, S. 95-106.

⁷⁸⁶ Ebd., S. 164.

⁷⁸⁷ Ebd.

⁷⁸⁸ Ebd.

2.12.5 Zusammenfassung

Zusammenfassend ließe sich also die Präsenztheorie zum einen als eine negative Metaphysik bezeichnen, die Prozesse radikaler Immanenz beschreibt, und zum anderen als eine säkulare Mystik, die auf Augenblicke erlebter Unmittelbarkeit verweist. Beiden Aspekten wohnt eine gewisse Form von Spiritualität inne.

2.13 Überschneidungen und Unterschiede zu anderen Denktraditionen

Die folgenden Überlegungen sollen in knapper Form aufzeigen, in welchen Punkten und Aspekten der präsenztheoretische Diskurs der letzten Jahrzehnte wichtige Überscheidungen zu anderen Methoden, Theorien und Teildisziplinen der Geisteswissenschaften aufweist. Dabei soll zum einen verdeutlicht werden, dass die Präsenztheorie Schnittmengen mit etablierten Differenztheorien wie der Hermeneutik, der Dekonstruktion oder der Systemtheorie besitzt, die sich alle intensiv mit den formalen Konstitutionsbedingungen und mit dem problematischen Wesen des Sinnphänomens beschäftigen. Des Weiteren teilt sich die Präsenztheorie aber auch ein wichtiges Element mit der Rezeptionsästhetik, nämlich die theoretische Einbeziehung des Rezipienten ästhetischer Phänomene. Anders als die Rezeptionsästhetik der 70er Jahre konzentriert sich die Präsenztheorie jedoch sehr auf die körperlich-emotionalen Gesichtspunkte bestimmter Rezeptionserlebnisse sowie auf die allgemeinen ontologischen und epistemologischen Fragen der conditio humana, die intensive Präsenzerlebnisse erst ermöglichen, weshalb gewisse Elemente der Emotionsforschung, der Phänomenologie und der Anthropologie ebenfalls in den Präsenzdiskurs einfließen. Ein kurzer aber scharfer Überblick soll verdeutlichen, wo die Gemeinsamkeiten der in dieser Arbeit behandelten Präsenzansätze zu den genannten Denktraditionen liegen und wo genau sie enden.

2.13.1 Differenztheorien

Wie in Kapitel 2.11.5 grafisch dargestellt, kann ‚Präsenztheorie‘ als ein Metabegriff aufgefasst werden, der sowohl die Dimension der Sinnbildung als auch die Dimension des Präsenzerlebens umfasst. In diesem Zusammenhang gilt, dass etablierte literaturwissenschaftliche Theorien bzw. Methoden wie die Hermeneutik, die Dekonstruktion oder die Systemtheorie nicht als Gegensätze zur Präsenztheorie oder gar als per se ‚falsch‘ aufgefasst werden dürfen. Diese Theorien haben einen großen Beitrag zur formalen Analyse ästhetischer Werke und zur Problematisierung des Sinnphänomens allgemein geleistet, allerdings eint alle drei erwähnten Ansätze eine konsequente Ausblendung der Präsenzdimension, die für die ästhetische Wahrnehmung des Rezipienten ebenso wichtig ist

und die von den Kunsthistorien daher gleichermaßen berücksichtigt werden sollte.

Die Gemeinsamkeiten und die Unterschiede von so heterogenen Denkschulen wie der Systemtheorie, der Dekonstruktion oder der Hermeneutik zur Präsenztheorie lassen sich am besten herausarbeiten, wenn man diese drei Ansätze, die von den sechs behandelten Präsenztheoretikern am häufigsten und am eingehendsten kritisiert werden, unter dem Gesichtspunkt der *Differenzsetzung* betrachtet und sie folglich unter dem Begriff ‚Differenztheorien‘ subsumiert, so wie unter anderem Harald Münster⁷⁸⁹:

Unter ‚Differenztheorie‘ wird dabei allgemein jenes Verständnis von Theorie (samt den damit einhergehenden Konsequenzen) aufgefasst, wonach eine Differenz bzw. Unterscheidung konstitutiv ist für Wirklichkeitsbezug überhaupt – so etwa die sog. ‚ontologische Differenz‘ von Sein und Seiendem für die Philosophie, die Differenz von Signifikant und Signifikat für die Linguistik oder die Unterscheidung von System und Umwelt für die Soziologie. (Münster 2011: 11)

Differenztheorien können also allgemein als Theorien aufgefasst werden, die durch die Einführung fundamentaler Differenzen die Wahrnehmung der Welt auf eine bestimmte Weise zu ordnen versuchen.

Die Hermeneutik, die hier paradigmatisch anhand der Überlegungen von Hans-Georg Gadamer in *Wahrheit und Methode* (1960) behandelt werden soll, versucht dies vor allem durch die grundlegende „Polarität von Vertrautheit und Fremdheit, auf die sich die Aufgabe der Hermeneutik gründet“⁷⁹⁰. Übertragen auf einen literarischen Text bedeutet dies vor allem, dass der Sinn eines Werks „immer auch durch die geschichtliche Situation des Interpreten mitbestimmt“⁷⁹¹ ist, wodurch sich eine weitere Unterscheidung ergibt, nämlich die Kluft zwischen der Vergangenheit des Autors und der Gegenwart des Lesers. Diesen temporalen Abstand bezeichnet Gadamer in Anlehnung an Heideggers *Sein und Zeit* als einen *Horizont*:

Der Begriff ‚Horizont‘ bietet sich hier an, weil er der überlegenen Weitsicht Ausdruck gibt, die der Verstehende haben muß. Horizont gewinnen meint immer, daß man über das Nahe und Allzunahe hinaussehen lernt (Gadamer 1999: 310).

Da Gadamer davon ausgeht, dass ein Text den vom Autor intendierten Sinn stets übertrifft, bestehe die Aufgabe des Lesers nicht in der Reproduktion eines ‚ursprünglichen‘ Sinns, sondern in der Mitproduktion eines jeweils eigenen

⁷⁸⁹ Vgl. Harald Münster: Das Buch als Axt. Franz Kafka differenztheoretisch lesen. München: Peter Lang 2011.

⁷⁹⁰ Hans-Georg Gadamer: Wahrheit und Methode Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik [1960]. In: Ders. Gesammelte Werke. Bd. 1. Tübingen: Mohr Siebeck 1999, S. 300.

⁷⁹¹ Ebd., S. 301.

Sinns⁷⁹², weshalb das Verständnis eines literarischen Texts einer *Horizontverschmelzung* gleichkomme:

Es gibt so wenig einen Gegenwartshorizont für sich, wie es historische Horizonte gibt, die man gewinnen kann. Vielmehr ist Verstehen immer der Vorgang der Verschmelzung solcher vermeintlich für sich seiender Horizonte. (Gadamer 1999: 311)

Da eine solche Horizontverschmelzung sich durch die zeitlich versetzte Re-Lektüre eines Werks aber fortlaufend aktualisiere, lasse sich ein solcher Verstehensprozess am besten mit der Metapher eines *Zirkels* beschreiben, der jedoch nicht nur als ein ästhetisches oder methodisches Modell zu verstehen sei, sondern – ganz im Sinne Heideggers – als „ein ontologisches Strukturmodell des Verstehens“⁷⁹³ mit universalem Geltungsanspruch⁷⁹⁴. Die konkrete Operation des Verstehens ist die „Auslegung“⁷⁹⁵ bzw. die Interpretation des Texts.

Der zentrale und alles bestimmende Begriff von Gadamers Hermeneutik ist jedoch das ‚Verstehen‘, das vor jeder Interpretation einen „Sinn des Ganzen“⁷⁹⁶ entwerfen muss, bevor die detaillierte Auslegung eines Werks überhaupt erfolgen kann. Ein solcher Vorentwurf müsse jedoch revidiert werden, wenn die darauf aufbauende Interpretation Widersprüche aufweist, denn das Ziel einer glückten Interpretation müsse stets darin liegen, *allen* Elementen eines Texts auf kohärente und überzeugende Weise *einen* bestimmten Sinn zuschreiben zu können:

Wir erinnern uns hier der hermeneutischen Regel, daß man das Ganze aus dem Einzelnen und das Einzelne aus dem Ganzen verstehen müsse. [...] So läuft die Bewegung des Verstehens stets vom Ganzen zum Teil und zurück zum Ganzen. Die Aufgabe ist, in konzentrischen Kreisen die Einheit des verstandenen Sinnes zu erweitern. Einstimmung aller Einzelheiten zum Ganzen ist das jeweilige Kriterium für die Richtigkeit des Verstehens. Das Ausbleiben solcher Einstimmung bedeutet Scheitern des Verstehens. (Gadamer 1999: 296)

Ein solcher Ansatz setzt voraus, dass jeder Differenz ein Sinnganzes vorausgeht, das im Rahmen eines totalisierenden Verstehensprozesses vollständig erschlossen werden kann. Aus diesem Grund spricht Gadamer auch von einem „Vorgriff der Vollkommenheit, der all unser Verstehen leitet“⁷⁹⁷. Basale Differenzen wie Vertrautheit und Fremdheit, Vergangenheit und Gegenwart, Text und Leser oder Subjekt und Objekt werden so durch die Verstehensbegabung des Subjekts und durch das gemeinsame Medium der Sprache zur Einheit gebracht, denn „[a]lles Verstehen ist Auslegen, und alles Auslegen entfaltet sich im Medium

⁷⁹² Ebd., S. 302.

⁷⁹³ Ebd., S. 289f.

⁷⁹⁴ Vgl. die Überschrift ebd., S. 487: „Der universale Aspekt der Hermeneutik“.

⁷⁹⁵ Ebd., S. 1.

⁷⁹⁶ Ebd., S. 271.

⁷⁹⁷ Ebd., S. 299.

einer Sprache“⁷⁹⁸. Problematisch ist jedoch, dass Gadamer seinen omnipotenten Verstehens-Begriff gänzlich mit Heideggers ‚Sein‘ gleichsetzt und davon ausgehend eine „universal-ontologische Struktur“ seiner Theorie postuliert:

Daß die Sprache eine Mitte ist, in der sich Ich und Welt zusammenschließen oder bescher: in ihrer ursprünglichen Zusammengehörigkeit darstellen, hatte unsere Überlegungen geleitet. [...] In allen analysierten Fällen, sowohl in der Sprache des Gesprächs wie in der der Dichtung als auch in der der Auslegung, zeigte sich die spekulative Struktur der Sprache, nicht Abbildung eines fix Gegebenen zu sein, sondern ein Zur-Sprache-kommen, in dem ein Ganzes von Sinn sich zeigt. [...] Wir erkennen jetzt, daß diese Wendung vom Tun der Sache selbst, vom Zur-Sprache-kommen des Sinns, auf eine universal-ontologische Struktur hinweist, nämlich auf die Grundverfassung von allem, auf das sich Verstehen richten kann. *Sein, das verstanden werden kann, ist Sprache.* Das hermeneutische Phänomen wirft hier gleichsam seine eigene Universalität auf die Seinsverfassung des Verstandenen zurück, indem es dieselbe in einem universellen Sinne als *Sprache* bestimmt und seinen eigenen Bezug auf das Seiende als Interpretation. So reden wir ja nicht nur von einer Sprache der Kunst, sondern auch von einer Sprache der Natur, ja überhaupt von einer Sprache, die die Dinge führen. (Gadamer 1999: 478)

Die Reduktion des Seins auf das Phänomen der Sprache blendet mindestens drei wichtige Aspekte von Heideggers *Sein und Zeit* aus: *Erstens* bildet neben *Verstehen* und *Rede* die *Befindlichkeit* eine Weise der Welterschließung, die sich zu den beiden erstgenannten gleichursprünglich verhält und die Heidegger sogar für die „ursprüngliche Seinsart des Daseins“ hält (SuZ: 136). Während die Präsenztheorie literarische Effekte wie Stimmungen und intensive Emotionen ausführlich thematisiert und fundamentalontologisch begründet, würdigt Gadamer diese Weise der Welterschließung kaum. *Zweitens* gibt Heidegger explizit an, dass zur Erschließungsweise der Rede neben dem Modus der *Sprache* auch der Modus der *Verschwiegenheit* gehört, in dem sich das Dasein in seiner Ursprünglichkeit am besten verstehe (vgl. SuZ: 165). *Drittens* erschließt sich das *Sein* – anders als die einzelnen Aspekte des Daseins – nur in einer *unsagbaren Performanz* und nicht explizit in Form von begrifflich fixierten Sinnbildungen. Dieser Performanzcharakter, diese Verschwiegenheit der Seinsentbergung und die mannigfachen Stimmungen und Emotionen, die mit einer solchen Entbergung verbunden sind, werden in Gadamers Hermeneutik jedoch nahezu vollständig verschwiegen, weshalb Georg W. Bertrams Urteil zuzustimmen ist, dem zufolge „[d]as Fundament der Hermeneutik zweifelsohne nicht sehr umfangreich [ist]“⁷⁹⁹.

Die Dekonstruktion, die im Rahmen dieser Arbeit im Wesentlichen mit den Theorien Jacques Derridas gleichgesetzt wird, scheint hingegen eine Totalisierung des Sinns auf den ersten Blick zu unterwandern. Durch das Konzept der

⁷⁹⁸ Ebd., S. 392.

⁷⁹⁹ Georg W. Bertram: Hermeneutik und Dekonstruktion. Konturen einer Auseinandersetzung der Gegenwartphilosophie. München: Wilhelm Fink 2002, S. 79.

différance geht nicht länger ein sprachlich auflösbares Verstehen jeglicher Differenz voraus, sondern eine irreduzible Differenz:

Behalten wir zumindest das Schema wenn nicht den Inhalt der von Saussure formulierten Forderungen bei, so bezeichnen wir mit *différance* jene Bewegung, durch die sich die Sprache oder jeder Code, jedes Verweisungssystem im allgemeinen ‚historisch‘ als Gewebe von Differenzen konstituiert. (Derrida 1988: 38)

Derrida übernimmt von Ferdinand de Saussure die fundamentale Trennung zwischen Signifikant und Signifikat, der zufolge jedes Wort seine Bedeutung nur *ex negativo* durch eine kontingente, relative und schier unendliche Kette von Verweisungszusammenhängen erhält. Diese Prämisse wird jedoch durch das bewusst falsch geschriebe Kunstwort *différance* (mit ‚a‘ statt mit ‚e‘) radikaliert, um so auf die totale Ursprungslosigkeit der Signifikat-Signifikant-Differenz zu verweisen:

Die *différance*, die die Differenzen hervorbringt, geht ihnen nicht etwa in einer einfachen und an sich unmodifizierten, in-differenten Gegenwart voraus. Die *différance* ist der nicht-volle, nicht-einfache Ursprung der Differenzen. Folglich kommt ihr der Name ‚Ursprung‘ nicht mehr zu. (Derrida 1988: 37)

Statt wie Gadamer einen ‚Vorgriff der Vollkommenheit‘ zu postulieren, der all unserem Verständnis vorausginge, kreiert Derrida ein Modell, indem die unab-schließbare und uneinholbare Differenz, die totale *Leere* der *différance* – um einen Begriff von Dieter Mersch zu gebrauchen (vgl. Kapitel 2.9.4) – die eigentliche universal-ontologische Struktur der Welt bildet. Mit dieser Argumentation versucht Derrida die Philosophie Heideggers, die für seine Dekonstruktion ebenso grundlegend ist wie für Gadamers Hermeneutik, zu überbieten, indem er sie unterbietet:

Da das Sein immer nur ‚Sinn‘ gehabt hat, immer nur als im Scienden Verborgenes gedacht oder gesagt wurde, (ist) die *différance* auf eine gewisse und äußerst sonderbare Weise ‚älter‘ als die ontologische Differenz oder als die Wahrheit des Seins. (Derrida: 1988: 46)

Nun erst kann man sie Spiel der Spur nennen. Einer Spur, die nicht mehr zum Horizont des Seins gehört, sondern deren Spiel den Sinn des Seins trägt und säumt: das Spiel der Spur oder der *différance*, die keinen Sinn hat und die nicht ist. Die nicht angehört. Keine Jetztheit, keine Tiefe für dieses bodenlose Schachbrett, auf dem das Sein ins Spiel gebracht ist. (ebd.: 47f.)

Die Spur jenseits all dessen, was die Fundamentalontologie und die Phänomenologie in der Tiefe verbindet. (ebd.: 48)

Der ‚Sinn‘ einer dekonstruktivistischen Textanalyse besteht folglich immer darin, die Instabilität des Sinns und somit die ‚Sinnlosigkeit‘ eines Texts aufzuzeigen, indem demonstriert wird, dass es unmöglich ist *alle* Einzelemente eines Texts zu *einem* stimmigen Sinnganzen zusammenzufügen, da die einzelnen Tei-

le eines Texts sich bei genauerer Betrachtung fortlaufend selbst dekonstruieren und so stets auf die ursprungslose Unabschließbarkeit der *differance* verweisen.

Georg W. Bertram gibt in seiner ausführlichen Untersuchung zur Hermeneutik und zur Dekonstruktion jedoch zu bedenken, dass

[e]s sich zunächst einmal nicht begründet ausschließen [lässt], dass Hermeneutik und Dekonstruktion letztlich zwei Aspekte ein und desselben Projekts darstellen. Dabei scheint es eher wahrscheinlich, dass Dekonstruktion nichts ist als Hermeneutik in anderem Gewand. Genauso könnte aber Hermeneutik – zumindest in ihren avancierten Formen – nichts weiter als einen bestimmten Modus der Dekonstruktion darstellen, eine Dekonstruktion *avant la lettre*. (Bertram 2002: 12)

Es ließe sich argumentieren, dass Hermeneutik und Dekonstruktion lediglich aus unterschiedlichen Richtungen „einen umgekehrten Weg in der Beziehung zwischen Einheit und Differenz und in ihrer begrifflichen Rekonstruktion“⁸⁰⁰ einschlagen, denn

[w]ährend Hermeneutik die Auffassung vertritt, dass Verstehen immer eine von Differenzen nicht befallene Einheit ins Spiel bringt, geht Dekonstruktion von der differentiellen Verfassung eines einheitlichen Geschehens aus, aus dem Verstehen resultiert. (Bertram 2002: 196f.)

Unabhängig davon, ob das Pferd nun von vorne oder von hinten aufgezäumt wird, kann also argumentiert werden, dass beide Theorien bzw. beide Methoden ihren Anfangs- und Endpunkt bei der sprachlichen Vermittlung von Differenzen haben. Und ähnlich wie Gadamer, dessen Hermeneutik bei den Befindlichkeiten des Lesers und bei der Verschwiegenheit der Seinsentbergung an ihre Grenzen stößt, zeigt auch Derridas Dekonstruktion ihre Limitierung, wenn es um das Phänomen der Präsenz geht:

Man kann nur exponieren, was in einem bestimmten Augenblick *anwesend*, offenbar werden kann, was sich zeigen kann, sich als ein Gegenwärtiges präsentieren kann, ein in seiner Wahrheit gegenwärtig Seiendes, in der Wahrheit eines Anwesenden oder des Anwesens des Anwesenden. Wenn aber die *differance* das ist (ich streiche auch das „ist“ durch), was die Gegenwärtigkeit des gegenwärtig Seienden ermöglicht, so gegenwärtigt sie sich nie als solche. Sie gibt sich nie dem Gegenwärtigen hin. Niemandem. (Derrida 1988: 31f.)

Bertram ist zuzustimmen, wenn er schreibt, dass neben Präsenz bzw. Gegenwart auch Begriffe wie ‚Andersheit‘ oder ‚Gabe‘ den Rahmen von Derridas Theorie explizit sprengen⁸⁰¹, da Phänomene wie Wahrheit, Bewusstsein oder Präsenz von der Dekonstruktion stets nur als Effekte einer *Verzögerung*⁸⁰², eines

⁸⁰⁰ Vgl. ebd., S. 196f.

⁸⁰¹ Ebd., S. 156.

⁸⁰² Vgl. Derrida (1988), S. 33f.

*Aufschubs*⁸⁰³ oder einer *Nachträglichkeit*⁸⁰⁴ gedacht werden können und niemals als eine erlebte *Unmittelbarkeit*.

Auch die Systemtheorie von Niklas Luhmann und ihre methodischen Adaptio-nen durch die Literaturwissenschaft können als Applikationen einer Differenz-theorie eingestuft werden. Für Luhmann stellt Differenz die Bedingung für die Möglichkeit jeglicher Beobachtung dar⁸⁰⁵, weshalb für ihn auf die Frage „Wie ist Erkennen möglich?“ stets gilt: „durch Einführung einer Unterscheidung“⁸⁰⁶. Dieses Differenzprinzip zeige sich nicht nur in der funktionalen Ausdifferenzie-rung der Gesellschaft, die voneinander differenzierbare Systeme wie Wirtschaft, Politik, Recht, Religion oder Kunst hervorgebracht hat, sondern auch in der all-gemeinen Unterscheidung zwischen einem spezifischen *System* und seiner je-weiligen *Umwelt*.

Anthropologisch betrachtet ist jedoch Luhmanns Unterscheidung zwischen *psychischen Systemen* und *sozialen Systemen* am bedeutendsten, da diese eine grundlegende Aufspaltung des Menschen in *Bewusstsein* und *Kommunikation* impliziert. Psychische Systeme sind gemäß Luhmann „konstituiert auf der Basis eines einheitlichen (selbstreferentiellen) Bewußtseinszusammenhangs“ und so-ziale Systeme „auf der Basis eines einheitlichen (selbstreferentiellen) Kommuni-kationszusammenhangs“⁸⁰⁷, weshalb Bewusstseine auch nicht miteinander kommunizieren könnten, sondern nur die Kommunikation selbst⁸⁰⁸. Sowohl psychische als auch soziale Systeme teilen sich aber ein Universalmedium, ohne das sie beide nicht existieren könnten: den Sinn. Die gemeinsame Evolution beider Systemtypen habe nämlich

zu einer gemeinsamen Errungenschaft geführt, die sowohl von psychischen als auch von sozialen Systemen benutzt wird. Beide Systemarten sind auf sie angewiesen, und für beide ist sie bindend als unerlässliche, unabweisbare Form ihrer Komplexität und ihrer Selbstreferenz. Wir nennen diese evolutionäre Errungenschaft ‚Sinn‘. (Luhmann 1987: 92)

Alle weiteren Überlegungen Luhmanns zu den spezifischen Leitdifferenzen der einzelnen Systeme bauen auf dieser fundamentalen Trennung zwischen Be-wusstsein und Kommunikation auf, weshalb sich Luhmann in seinen Einzelbü-

⁸⁰³ Vgl. ebd., S. 34.

⁸⁰⁴ Vgl. ebd., S. 46.

⁸⁰⁵ Vgl. Niklas Luhmann: Dekonstruktion als Beobachtung zweiter Ordnung. In: Ders. Auf-sätze und Reden. Hg. von Oliver Jahraus. Stuttgart: Reclam 2001, S. 262-294, hier: 294.

⁸⁰⁶ Niklas Luhmann: Das Erkenntnisprogramm des Konstruktivismus und die unbekannt bleibende Realität. In: Ders. Soziologische Aufklärung 5: Konstruktivistische Perspek-tive. Wiesbach: VS 1990, S. 34.

⁸⁰⁷ Niklas Luhmann: Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1987, S. 92.

⁸⁰⁸ Vgl. Niklas Luhmann: Die Wissenschaft der Gesellschaft. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1992, S. 31.

chern zu spezifischen sozialen Systemen (*Die Wissenschaft der Gesellschaft* [1990], *Die Politik der Gesellschaft* [2000], *Die Moral der Gesellschaft* [2008], etc.) ausschließlich den kommunikativen und somit klar kommunikablen Aspekten der Sinnbildung widmet. Präsenzerlebnisse, die auf einem unsagbaren Staunen über das Dass der Welt beruhen und die sich in intensiven Gefühlen äußern, gehören für Luhmann zu den „nichtkommunikierbaren Aspekten von Erkenntnis“⁸⁰⁹ und sind damit Teil einer „Inkommunikabilität der Selbsterfahrung“⁸¹⁰. In *Die Autopoiesis des Bewußtseins* (1985) wird daher explizit darauf verzichtet, die Beschaffenheit von überwältigenden Wahrnehmungserlebnissen psychologisch, phänomenologisch oder anthropologisch näher zu spezifizieren:

Die durch Abweichung ausgelöste Minikrise des Erwartens kann also mit einer solchen Kaskade weiterer Unterscheidungen/Bezeichnungen abgefangen werden. Sie kann aber auch ein ‚crossing‘ auslösen, ein Überwechseln von der Fremdreferenz, in der Überraschung erlebt wird, zur Selbstreferenz. Das Bewußtsein bekommt dann aus Anlaß der Abweichung Probleme mit sich selbst und mit der Fortsetzung seiner eigenen Autopoiesis. Es weiß nicht weiter und muß seine Autopoiesis in diesem Nichtwissen fortsetzen. Zuweilen wird dieser Vorgang als Entspezifikation von Aufmerksamkeit, als Freisetzung von Erregung und Energie aufgefaßt, die sich dann neue Bindungen sucht. Dieser Umweg über Entspezifikation ist aber keineswegs immer zu beobachten. Konstruiert man den Vorgang als gedankliches Überwechseln zur Selbstreferenz der Vorstellung, als Aktualisierung der Frage: Wer bin ich, der dies so erleben kann (oder muß), und wer kann ich weiterhin sein?, dann ist auch dieser Fall der Sofortbindung eingeschlossen; dann geht es wesentlich darum, Möglichkeiten, die man immer schon hatte, an sich selbst zu entdecken, aufzutauen und zu repotentialisieren. Der Übergang mag wie eine Art Loslassen erfahren werden. Er wird eben deshalb durch Emotionen begleitet und geschützt (muß man sagen: kompensiert?). Er aktiviert zur Sicherung des Fortgangs der Autopoiesis eine Art Immunsystem, das man als ‚Gefühl‘ beschreiben und mit sprachlichen und kulturellen Formangeboten ausstatten kann.

Diese Darstellung vermeidet, das sei noch angefügt, jede weitere begriffliche Einschränkung der unspezifizierten Autopoiesis, die ihre Struktur noch nicht entwickelt hat bzw. in momentaner Irritation verliert. Wir sprechen weder von Trieb noch von Angst. Die Anschlußstellen entsprechender Theorie über Grundlagen psychischer Phänomene würden hier liegen; aber jedes weitere Wort an dieser Stelle würde uns zu stark auf bestimmte Theorieentwicklungen festlegen. Wer hier Chancen sieht, kann sie immer noch einhängen. (Luhmann 1985: 420f.)

Oliver Jahraus verweist in diesem Zusammenhang jedoch darauf, dass Bewusstsein und Kommunikation trotz ihrer systemischen Trennung stets aufeinander angewiesen sind, weshalb auch Luhmann von einer *strukturellen Kopplung* bei der Systemarten ausgeht⁸¹¹. Eine besonders enge und intensive Kopplung könnte dabei vor allem das Medium der Literatur erzeugen:

⁸⁰⁹ Niklas Luhmann: Die Autopoiesis des Bewußtseins. In: Soziale Welt 4 (1985), S. 402-446, hier: S. 445.

⁸¹⁰ Ebd., S. 444.

⁸¹¹ Vgl. Oliver Jahraus: Theorieschleife. Systemtheorie, Dekonstruktion und Medientheorie. Wien: Passagen 2001, S. 68.

Literatur als herausragender Bereich von Medienangeboten erlaubt es, die Form der strukturellen Kopplung disponibel zu machen. Der wichtigste Grund dafür dürfte in den medialen Eigenschaften von Schrift liegen, die insbesondere außerhalb kommunikativer Routinen aktualisiert werden können. Literatur kann mit ihren schriftlichen Möglichkeiten eine weitere oder engere Kopplung von Bewußtsein und Kommunikation bedingen. (Jahraus 2001: 79)

Man könnte also sagen, dass es vor allem die formale und strukturelle Exzentrizität literarischer Sprache ist, die eine systemische Kopplung bewirkt, die man als *Immersion* oder als *Versunkenheit in fokussierte Intensität* (Gumbrecht) beschreiben könnte. Jahraus scheint Ähnliches zu meinen, wenn er von „Affizierung“ oder „Absorption“ spricht:

Die Literalität der Literatur erlaubt demnach eine verschiedenartige kommunikative Affizierung von Bewußtsein. Wir nehmen an, daß an den Grenzbereichen literarischer Wertungsskalen Literaturformen zu finden sind, die eine besonders intensive Affizierung zu leisten imstande sind: bei der Trivialliteratur und bei avantgardistischer Literatur. Hier vermuten wir die stärkste kommunikative Absorption von Bewußtsein. (Jahraus aus 2001: 79)

Die in der Präsenztheorie beschriebene, *erlebte* Unmittelbarkeit stellt zwar ontologisch und epistemologisch betrachtet eine Illusion dar, diese Illusion besitzt für den Rezipienten eines literarischen Werks jedoch eine körperlich-emotionale Realität, wie folgendes Zitat zum Ausdruck bringt:

Das Bewußtsein ist das für die Kommunikation Nicht-Kommunikable. Es gibt allerdings den Schein einer Möglichkeit, das Nicht-Kommunikable zu kommunizieren, und das heißt: Bewußtsein ununterscheidbar an Kommunikation zu binden. Zu diesem Zweck muß Bewußtsein vollständig – ohne einen differentiellen Überlappungsbereich – durch Kommunikation evoziert werden, wahrscheinlich am ehesten in Form von Paradoxien oder Tautologien. Wenn eine solche Kommunikation überhaupt vorstellbar ist, dann wird sie sich sprachlich wohl in der Form einer Literatur konkretisieren, die in der Lage ist, im Rezeptionsakt den differentiellen Selbstvollzug des Bewußtseins vollständig zu absorbieren, so daß über die Rezeption das Kommunierte unmittelbar – so als ob keine Differenz bestünde – in Bewußtsein übergeht. [...] Das wäre keine identifikatorische Lektüre mehr; sie wäre eher wahnhaft zu nennen, vorstellbar als eine Lektüre, die in einen Zustand von Tranceähnlichkeit übergeht. Natürlich kann Literatur nicht einholen, was in der Theorie als uneinholbar entworfen wurde; sie kann aber vermutlich eine Erfahrung evozieren, die die prinzipiell unmögliche Erfahrung der Einholung des Bewußtseins und der Aufhebung der Differenz von Bewußtsein und Kommunikation substituiert. (Jahraus 2001: 79)

Durch mediale *Störungen* (Mersch) wie Paradoxien und Tautologien, die Wittgenstein zu den *sinnlosen* bzw. *unsinnigen* Sätzen zählt, kann Literatur also seitens des Rezipienten eine erlebte Unmittelbarkeit („Schein der Möglichkeit“, „unmittelbar“) erzeugen, die eine temporäre Auflösung von Subjekt und Objekt „evoziert“, und zwar „so als ob keine Differenz bestünde“. Die mit einem solchen Präsenserlebnis verbundenen, unsagbaren Emotionen werden nicht zufällig von Jahraus als „wahnhaft“ bzw. „tranceähnlich“ bezeichnet, denn sie ent-

ziehen sich nicht nur der alltäglichen Kommunikation, sondern treiben auch die Wissenschaftssprache an die Grenzen ihrer Seriosität. An dieser Stelle sollte jedoch angemerkt werden, dass ein spirituell anmutender Begriff wie ‚Horizontverschmelzung‘ oder eine verschrobene Falschschreibung wie ‚différance‘ die Grenzen einer ‚serösen‘ Wissenschaftssprache ebenfalls austesten, wenn nicht gar bewusst überschreiten.

Aus präsenztheoretischer Sicht gilt zusammenfassend, dass sowohl Gadamers Horizontverschmelzung als auch Derridas différance als auch Luhmanns strukturelle Kopplung von Bewusstsein und Kommunikation Wendungen darstellen, die allesamt eine gewisse Gleichzeitigkeit von Sinn- und Präsenzeffekten implizieren, jedoch mit dem entscheidenden Unterschied, dass alle drei genannten Theorien die Präsenzeffekte, die ihre jeweiligen Operationen potenziell begleiten, konsequent ausblenden, sei es aus theorieinternen, fachinternen oder wissenschaftssprachlichen Gründen.

Jahraus wies 2001 in seiner *Theorieschleife* darauf hin, daß die Literatur- und Medienwissenschaften zu diesem Zeitpunkt noch keine adäquate und zufriedenstellende Konzeption über die Mechanismen besäßen, die es Literatur erlauben, eine Einheit von Bewusstsein und Kommunikation zu evozieren:

In der Tat können wir in unserer Konzeption immer nur die ‚Tatsache daß‘ feststellen, jedoch nicht konkret die ‚Operationsweise wie‘. Wie kommt Kommunikation dazu, Bewußtsein zu affizieren und zu faszinieren, und wie Bewußtsein dazu, operativ notwendig Kommunikation anzutreiben oder sonstwie zu befördern? (Jahraus 2001: 107)

Die in diesem Zeitraum und in den Folgejahren entwickelten Ansätze von Karl Heinz Bohrer, Martin Seel, Dieter Mersch und Hans Ulrich Gumbrecht stellen vor diesem Hintergrund Versuche dar, die Sinndimension literatur- und medienschwissenschaftlicher Überlegungen durch eine Präsenzdimension zu vervollständigen und den literaturwissenschaftlichen Fachjargon durch Begriffe wie ‚Epiphanie‘, ‚Rauschen‘, ‚Alterität‘, ‚Responsivität‘ oder ‚Stimmung‘ zu erweitern. Eine mögliche Antwort auf die Frage, wie Kommunikation dazu kommt, Bewusstsein zu affizieren, deutet Jahraus in seiner *Theorieschleife* selbst an: „wahrscheinlich am ehesten in Form von Paradoxien oder Tautologien“⁸¹². Es sind also bestimmte Motive, Metaphern, Katachresen, Rhythmen, syntaktische Auffälligkeiten, logische Widersprüche, narrative Analogie- und Spannungsverhältnisse oder Paradoxa, kurzum: *formale Besonderheiten* mannigfachster Art, die Sinneffekte und Präsenzeffekte gleichermaßen auslösen können, wie auch Christiane Schildknecht schreibt:

[A]ufgrund von metaphorischer Dichte, begrifflicher Vagheit, multiperspektivischer Komposition und nuancierter Exemplifikation gelingt es der Sprache der Literatur in

⁸¹² Ebd., S. 79.

ausgezeichneter Weise, das bunte Kaleidoskop unseres phänomenalen Erlebens indirekt zu veranschaulichen. (Schildknecht 2016: 35f.)

Bei der Analyse literarischer Texte gilt es mit einer adäquaten Terminologie auf diesen Umstand explizit zu verweisen, wie die drei Beispielanalysen dieser Untersuchung es versuchen werden.

Die bisherigen Ausführungen sollten jedoch verdeutlicht haben, dass die formalen Errungenschaften einer hermeneutischen, dekonstruktivistischen und systemtheoretischen Textanalyse durch die Präsenztheorie keineswegs falsifiziert werden. Die Präsenztheorie absorbiert vielmehr all diese Errungenschaften und erweitert ihren Geltungsbereich durch eine Dimension, die ein besonderes Augenmerk auf die *Wahrnehmung* des Rezipienten ästhetischer Phänomene legt, weshalb eine gewisse Nähe zur Rezeptionsästhetik besteht, wie als nächstes dargelegt werden soll.

2.13.2 Rezeptionsästhetik

Die Rezeptionsästhetik der Konstanzer Schule um Hans Robert Jauß und Wolfgang Iser in den 1970er Jahren kann im Wesentlichen als eine Gegenreaktion auf die Darstellungsästhetik des Formalismus bzw. Strukturalismus und auf die Produktionsästhetik marxistisch-historisierender Textlektüren verstanden werden. Statt von einer völligen Autonomie des Texts auszugehen oder einem objektiven Historismus zu vertrauen, plädiert Hans Robert Jauß in *Literaturgeschichte als Provokation* (1970)⁸¹³ vor allem dafür, die Rolle des Rezipienten verstärkt in den Vordergrund zu rücken:

In der so gestellten Frage sehe ich die Herausforderung, das im Streit der marxistischen und der formalistischen Methode offengebliebene Problem der Literaturgeschichte wieder aufzugreifen. Mein Versuch, die Kluft zwischen Literatur und Geschichte, historischer und ästhetischer Erkenntnis zu überbrücken, kann an der Grenze ansetzen, vor der beide Schulen stehengeblieben sind. Ihre Methoden begreifen das *literarische Faktum* im geschlossenen Kreis einer Produktions- und Darstellungsästhetik. Sie verkürzen die Literatur damit um eine Dimension, die unabdingbar zu ihrem ästhetischen Charakter wie auch zu ihrer gesellschaftlichen Funktion gehört: die Dimension ihrer Rezeption und Wirkung. Leser, Zuhörer und Zuschauer, kurzum: der Faktor des Publikums spielt in beiden Literaturtheorien eine äußerst beschränkte Rolle. (Jauß 1970: 168)

Wie der Titel von Jauß' Buch vermuten lässt, gilt sein primäres Interesse den literaturgeschichtlichen Implikationen des Rezipienten, weshalb er angelehnt an Gadamers Vergangenheits- und Gegenwartshorizont den Begriff des *Erwartungs-*

⁸¹³ Hans Robert Jauß: *Literaturgeschichte als Provokation*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1970.

*horizonts*⁸¹⁴ einführt, der bis heute als „Kernstück“⁸¹⁵ seiner Theorie gilt. Dieser schließt ein bestimmtes Vorwissen bezüglich gesellschaftlicher Normen und poetischer Gattungsregeln ein, ebenso wie die mögliche Kenntnis vergleichbarer Werke und ein gewisses Bewusstsein für die Unterschiede zwischen alltäglich-real er und poetisch-fiktiver Sprache. Jauß strebt damit eine möglichst große „Objektivierbarkeit solcher literarhistorischer Bezugssysteme“⁸¹⁶ an underteilt damit „dem drohenden Psychologismus“⁸¹⁷ eines leserorientierten Ansatzes eine klare Absage. Obwohl Jauß zugibt, dass literarische Werke „eine bestimmte emotionale Einstellung“⁸¹⁸ bewirken, werden subjektive Empfindungen wie Glück, Schrecken oder Trauer nicht tiefergehend behandelt, von einer ekstatischen Auflösung des Subjekt-Objekt-Denkens ganz zu schweigen. Die Kernbegriffe von Jauß bleiben „Interpretation“, „Erkenntnis“ und „Verstehen“⁸¹⁹, die gepaart mit dem Ziel, mittels diachroner und synchroner Betrachtungen den Erfolg bestimmter Werke besser zu begreifen⁸²⁰ eine Art „entsubstantialisierte Hermeneutik“⁸²¹ ergeben, die das Innenleben des Rezipienten ausschließlich auf kognitive Aspekte⁸²² reduziert.

Deutlich mehr Anknüpfungspunkte zur Präsenztheorie bieten hingegen die Überlegungen von Wolfgang Iser zur *Apellstruktur*⁸²³ und zum *impliziten Leser*⁸²⁴ literarischer Texte, die als Komplemente zu Jauß' Theorie aufgefasst werden können. Iser geht zunächst davon aus, dass literarische Texte sich von anderen Textarten vor allem durch *Unbestimmtheiten*⁸²⁵ auszeichnen, die er unter anderem als „Auslegungsspielraum“⁸²⁶ oder als „Leerstellen“⁸²⁷ bezeichnet und die der Leser im Rahmen einer Sinnkonstitution durch Konkretisation füllen müs-

⁸¹⁴ Vgl. ebd., S. 175.

⁸¹⁵ Maria Zens: Rezeptionsforschung. In: Rainer Baasner und Maria Zens: Methoden und Modelle der Literaturwissenschaft. Eine Einführung. 3., erw. Aufl. Berlin: ESV 2005, S. 179-190, hier: 181.

⁸¹⁶ Jauß (1970), S. 175.

⁸¹⁷ Ebd., S. 174.

⁸¹⁸ Ebd., S. 175.

⁸¹⁹ Ebd., S. 172.

⁸²⁰ Ebd., S. 170.

⁸²¹ Zens (2005), S. 180.

⁸²² Zur Differenz zwischen Kognition und Emotion vgl. u.a. Christiane Schildknecht: Themenwechsel? Linien des Transfers zwischen phänomenalem Erleben und Texterleben. In: Schildknecht und Wutsdorff (2016), S. 19-40, hier: S. 32, die die kognitiven Aspekte einer Lektüre „im Sinne deskriptiv vermittelten propositionalen Wissens“ begreift und emotive Aspekte als „Hervorrufen von Gefühlen anhand anschaulicher Vorstellungen“ definiert.

⁸²³ Wolfgang Iser: Die Apellstruktur der Texte. Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa [1970]. Konstanz: Universitätsverlag 1974.

⁸²⁴ Wolfgang Iser: Der implizite Leser. Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett [1972]. München: Wilhelm Fink 1994.

⁸²⁵ Iser (1974), S. 14.

⁸²⁶ Ebd., S. 15.

⁸²⁷ Ebd., S. 15.

se. Fernab von rein sinnbasierten Prozessen gibt Iser jedoch auch zu, dass literarische Texte „ohne Zweifel stimulierende Momente“⁸²⁸ bewirken können und dass deren Lektüre „die emotionalen und die kognitiven“⁸²⁹ Fähigkeiten des Lesers beansprucht, die zusammen etwas bilden, das man als „ästhetisches Vergnügen“⁸³⁰ bezeichnen könnte. Diese Formulierungen lassen eine Gleichzeitigkeit von Sinn- und Präsenzeffekten aufflackern, ebenso wie die Feststellung, dass wir als Leser nicht selten „das Gefühl haben, uns in historischen Zuständen so zu bewegen, als ob wir dazugehörten oder als ob das Vergangene wieder Gegenwart sei“⁸³¹, was sich mit Gumbrechts Gedanken der *Präsentifikation*⁸³² der Vergangenheit durch Literatur deckt. Iser versäumt es jedoch, die Beschaffenheit solcher Emotionen und vor allem die dahinterliegenden Mechanismen näher auszuführen:

An diesem Punkt stellt sich nun eine Aufgabe, die wir im Rahmen dieser Diskussion nur benennen, nicht aber lösen können. Es käme zunächst einmal darauf an, das Repertoire von Strukturen sichtbar zu machen, durch das im Text Unbestimmtheit entsteht; ferner gälte es, elementare Aktivitäten beschreibbar zu machen, die der Leser bei der Lektüre zwar nicht bewußt wahrnimmt, die sich aber dennoch vollziehen. (Iser 1974: 19)

Die unbewussten „elementare[n] Aktivitäten“, die hier gemeint sind, ließen sich präsenztheoretisch als Berührung (Nancy), Materialität (Mersch) oder als Rauschen (Seel) bezeichnen. Ähnlich wie Steiner mit seiner Cortesia oder Seel mit seinen verschiedenen Arten des Rauschens wagt sich auch Iser kurz an eine Typologie literarischer Leerstellen, indem er zwischen „Textsyntax“, „Textsemantik“ und „Textpragmatik“⁸³³ unterscheidet, eine genauere Explikation der jeweiligen Wirkungsmechanismen bleibt jedoch aus:

Wie auch immer es um ihre Verteilung [= die Verteilung der Leerstellen; R.H.] bestellt sein mag, ihre jeweiligen Folgen für die Steuerung der Leserreaktion ist in erheblichem Ausmaß von der textspezifischen Ebene ihres Vorkommens abhängig. Dieser Sachverhalt indes kann hier nur benannt nicht aber ausdiskutiert werden. (Iser 1974: 23)

Ausgehend von dieser prinzipiellen Steuerbarkeit des Lesers führt Iser den Begriff des *impliziten Lesers* ein, der eine textuelle „Grundstruktur“⁸³⁴ bezeichnet bzw. „den im Text vorgezeichneten Aktcharakter des Lesens und nicht eine Typologie möglicher Leser“⁸³⁵. Der implizite Leser zeichne sich *zum einen* durch

⁸²⁸ Ebd., S. 5.

⁸²⁹ Iser (1994), S. 9.

⁸³⁰ Ebd.

⁸³¹ Iser (1974), S. 7f.

⁸³² Vgl. Gumbrecht (2004), S. 139ff.

⁸³³ Iser (1974), S. 23.

⁸³⁴ Iser (1994), S. 8.

⁸³⁵ Ebd., S. 8f.

eine aktive „Sinnkonstitution“⁸³⁶ aus, die Iser als eine „Entdeckung“⁸³⁷ beschreibt, *zum anderen* aber auch durch ein „ästhetisches Vergnügen“⁸³⁸, dessen genauere Erkundung zum Forschungsdesiderat erklärt wird:

So muß eine Geschichte der Entdeckung als ästhetisches Vergnügen noch geschrieben werden, dennoch versuchen die hier zusammengefaßten Aufsätze, eine solche Linie zu visieren. (Iser 1994: 9)

Eine solche „Geschichte der Entdeckung als ästhetisches Vergnügen“ ist es, die alle in dieser Untersuchung behandelten Präsenzdenker zu schreiben versuchen, wobei auch negative Emotionen wie Schrecken, Trauen oder Irritation eine ästhetische Intensität bewirken können, die durchaus ‚Vergnügen‘ bereiten kann, wie Iser in folgendem Zitat auch anzudeuten scheint:

Die Konsequenzlosigkeit der fiktionalen Texte ermöglicht es, jene Weisen der Selbsterfahrung zu gegenwärtigen, die von den Handlungszwängen des Alltags immer wieder verstellt werden. Sie geben uns jene Freiheitsgrade des Verstehens zurück, die durch das Handeln immer wieder verbraucht, vertan, ja oftmals auch verschenkt werden. Zugleich halten fiktionale Texte Fragen und Probleme parat, die sich ihrerseits aus dem Zwang des täglichen Handelns ergeben. So machen wir mit jedem Text nicht nur Erfahrungen über ihn, sondern auch über uns. (Iser 1974: 35)

Zusammenfassend lässt sich bezüglich der rezeptionsästhetischen Ansätze von Jauß und Iser sagen, dass ihr proto-präsenztheoretisches Verdienst darin besteht, den Rezipienten als einen ‚dritten Stand‘ neben dem Autor und dem Text literaturwissenschaftlich überhaupt erst salontauglich gemacht zu haben⁸³⁹. Sowohl Jauß als auch Iser versäumen es aber auf die *Wahrnehmung* des Rezipienten genauer einzugehen. Für Jauß besteht der Rezipient im Wesentlichen aus einem kognitiven Erwartungshorizont, der diachron und synchron literarische Formen miteinander vergleicht und auf Innovationen positiv oder negativ reagiert, während für Iser der implizite Leser nur eine Metapher für die strategische Konzeption der Texte selbst darstellt. Das ästhetische *Erleben*, die potenziellen *Stimmungen* und die potenziellen *Emotionen* des Rezipienten werden entweder marginalisiert oder vollständig ausgeblendet, um nicht in subjektive Spekulationen abzudriften oder einem kruden Psychologismus zu verfallen.

Die Präsenztheorie geht in gewisser Weise ebenfalls von einem impliziten Leser aus, da kein Präsenzdenker den Anspruch erhebt genau vorhersagen zu können, welches Werkelement bei welchem Rezipienten ein Präsenzerlebnis bewirken wird oder nicht. Ähnlich wie in der Rezeptionsästhetik ist also auch der Leser der Präsenztheorie nie ein realer Leser, sondern stets ein impliziter Leser bzw. ein *idealer Leser*, der auf Präsenzpotenziale positiv reagieren könnte. Zwischen Rezeptionsästhetik und Präsenztheorie gibt es dennoch zwei wichtige

⁸³⁶ Ebd., S. 9.

⁸³⁷ Ebd.

⁸³⁸ Ebd.

⁸³⁹ Dieser Ansicht ist auch Zens (2005), S. 185.

Unterschiede: *Erstens* geht die Präsenztheorie stillschweigend von einer gewissen Intersubjektivität menschlicher Wahrnehmung aus, die bestimmte Wahrnehmungserlebnisse und bestimmte emotionale Reaktion auf artistische Phänomene als *wahrscheinlich* einstuft. Aufgrund dieser stillschweigenden Intersubjektivitätsprämissen können Stimmungen und Emotionen ausführlicher und text- bzw. werkgebundener beschrieben werden als bei Jauß oder Iser, die fast ausschließlich der Sinndimension ästhetischer Erfahrung verhaftet bleiben. *Zweitens* ist die Präsenztheorie bemüht, durch eine negative Metaphysik bzw. durch eine säkulare Mystik, die auf den unbeantwortbaren letzten Fragen der conditio humana fußt, eine Erklärung für die Tatsache zu liefern, dass literarische Formen und literarische Innovationen *überhaupt* intensive kognitive und emotionale Prozesse seitens des Rezipienten in Gang setzen können. Die Rezeptionsästhetik bietet diesbezüglich kein Erklärungsmodell an.

2.13.3 Emotionsforschung

Ein geisteswissenschaftlicher Forschungsbereich, der sich nicht nur auf sinnkonstitutive Aspekte beschränkt, sondern vor allem das affektive Innenleben von Kunstrezipienten und Menschen allgemein zu beleuchten versucht, ist die Emotionsforschung. Die Geschichte dieses Forschungszweigs reicht im Grunde von Platons Ausführungen in der Antike über frühe Theorien der Psychologie im 19. Jahrhundert bis hin zu den Erkenntnissen der aktuellen Neurowissenschaft. Hilge Landweer und Ursula Renz gehen daher in ihrem *Handbuch Klassischer Emotionstheorien* (2012) davon aus, dass Gefühle und die dazugehörigen Begriffe und Konzepte zwar epochen- und kulturspezifische Aspekte besitzen, aber dennoch „gewisse emotionale Grundphänomene menschliches Leben und Erleben zu allen Zeiten prägen“⁸⁴⁰. Zudem sehen Landweer und Renz nicht zwingend einen Widerspruch zwischen phänomenologischen Emotionsanalysen und naturalistischen Erklärungsmodellen⁸⁴¹.

Aus diesem Grund wird auch Heideggers fundamentalontologischem Befindlichkeits-Begriff ein wichtiges Verdienst zugerechnet⁸⁴², da mit diesem Terminus eine Gleichursprünglichkeit von Kognition und Emotion einhergeht, die auch eine anthropologische Gleichwertigkeit beider Phänomene impliziert, an-

⁸⁴⁰ Hilge Landweer und Ursula Renz: Zur Geschichte philosophischer Emotionstheorien. In: Ders. (Hg.) *Handbuch Klassische Emotionstheorien: Von Platon bis Wittgenstein*. Berlin: De Gruyter 2012, S. 3-18, hier: S. 3. Innerhalb der philosophischen Anthropologie verweist Christian Thies: Einführung in die philosophische Anthropologie. 3. Aufl. Darmstadt: WBG 2013, S. 67 darauf, dass „[i]nterkulturelle Vergleiche und neurobiologische Untersuchungen nun gezeigt [haben], dass viele Ausdrucksbewegungen universal verbreitet sind.“

⁸⁴¹ Landweer und Renz (2012), S. 5.

⁸⁴² Vgl. Barbara Merker: Heidegger und Bollnow: Kritik der Befindlichkeit und ihre Kritik. In: *Handbuch Klassische Emotionstheorien*, S. 635-660.

ders als beispielsweise das Descartes'sche Cogito oder die Vernunftphilosophie Kants. Außerdem führt Heidegger eine wichtige Trennung ein, indem er „Affekte“ bzw. „Gefühle“⁸⁴³ (SuZ: 138) von „Stimmungen“ (SuZ: 134) scheidet. Während Stimmungen stets das Ganze des In-der-Welt-Seins erschließen, stellen Affekte eine Form des Verfallens an das innerweltlich Seiende dar, was sie phänomenologisch betrachtet zum ‚kleineren‘ bzw. ‚engeren‘ Phänomen macht. Heidegger suggeriert ferner, dass positive Stimmungen auf den aktiven Entwurfscharakter des Daseins verweisen und entsprechend positive Affekte begünstigen „wie Hoffnung, Freude, Begeisterung, Heiterkeit“ (SuZ: 345), während negative Stimmungen auf den passiven Geworfenheitscharakter des Daseins verweisen und entsprechend negative Stimmungen fördern wie „Überdruß, Traurigkeit, Schwermut, Verzweiflung“ (ebd.).

Otto Friedrich Bollnow baut auf dieser Differenz und auf diesen Kausalitäten auf und kreiert in *Das Wesen der Stimmungen* (1941) eine Emotionstypologie, die zwischen *gehobenen Stimmungen*, *gedrückten Stimmungen* und einer *mittleren Lage* unterscheidet und diesen drei Kategorien diverse Gefühle zuordnet, wie zum Beispiel Fröhlichkeit und Liebe (gehoben), Traurigkeit und Langeweile (gedrückt) oder Ruhe und Sicherheit (mittel)⁸⁴⁴. Aus Gründen der Genauigkeit sollte an dieser Stelle erwähnt werden, dass Heidegger diesbezüglich den Begriff ‚Affekte‘ präferiert, während Bollnow eher von ‚Gefühlen‘ spricht. Diese Untersuchung zieht es hingegen vor, im Weiteren von ‚Emotionen‘ zu sprechen, da dieser Begriff namensgebend für die Emotionsforschung ist und er sich auf dasselbe Phänomen bezieht wie die ‚Affekte‘ und die ‚Gefühle‘ bei Heidegger bzw. Bollnow⁸⁴⁵. ‚Befindlichkeit‘ bildet hingegen einen Oberbegriff, der Emotionen und Stimmungen gleichermaßen einschließt⁸⁴⁶.

Ausgehend von Prämissen und Typologien dieser Art wurden auch in der Literaturwissenschaft Ansätze entwickelt, die dem emotionalen Wirkungspotenzial narrativer Kunstformen gerecht zu werden versuchen. Paradigmatisch für die literaturwissenschaftliche Emotionsforschung sollen im Folgenden einige Thesen und Termini aus Jean-Pierre Palmiers Promotionsschrift *Gefühlte Geschichten. Unentscheidbares Erzählen und emotionales Erleben* (2014) betrachtet werden, da diese Arbeit sehr fruchtbare Anknüpfungspunkte zu wichtigen Theoremen des Präsenzdiskurses liefert.

Palmier geht in seinem Buch zunächst davon aus, dass Denken und Fühlen zwei Phänomene darstellen, die „neurologisch untrennbar, vielfältig vernetzt

⁸⁴³ Heidegger gebraucht beide Begriffe in *Sein und Zeit* synonym. Vgl. S. 138: „Unter dem Titel der Affekte und Gefühle sind die Phänomene ontisch längst bekannt und in der Philosophie immer schon betrachtet worden.“

⁸⁴⁴ Vgl. Bollnow (1956), S. 44ff.

⁸⁴⁵ Vgl. hierzu auch Merker (2012), S. 652.

⁸⁴⁶ Vgl. ebd. S. 637.

und immer im Austausch begriffen“⁸⁴⁷ sind. Zur Untermauerung dieser Prämisse wird nicht nur auf Heideggers Gleichursprünglichkeits-Paradigma rekurriert, sondern unter anderem auf empirische Studien des international renommierten Neurowissenschaftlers Antonio Damasio, die belegen, dass bei sogenannten Wahrnehmungsvorstellungen (*perceptual images*) und Erinnerungsvorstellungen (*recalled images*)⁸⁴⁸, die bei literarischen Rezeptionen eine zentrale Rolle spielen, stets alle fünf Sinne des Menschen zu einem gewissen Grad beteiligt sind⁸⁴⁹. Eine neurophysiologische Untermauerung der Gleichursprünglichkeit von Verstehen, Befindlichkeit und Rede liefert auch der Philosoph und Hirnforscher Gerhard Roth, der betont, „daß Großhirnrinde und limbisches System eine unauflösliche Einheit bilden, und daß Kognition nicht möglich ist ohne Emotion, den erlebnismäßigen Ausdruck des Prozesses der Selbstbewertung des Gehirns“⁸⁵⁰.

Palmier beklagt, dass neurowissenschaftliche und kognitionspsychologische Einsichten dieser Art von der Literaturwissenschaft immer noch weitgehend ignoriert werden, „obwohl sie der Rezeptionsästhetik ein systematisches interdisziplinäres und empirisches Fundament bieten“⁸⁵¹ könnten. Emotionsforschung sei generell „mit der Rezeptionsästhetik wesensverwandt“⁸⁵², weil beide Ansätze spekulative Annahmen über die Wirkung von Literatur treffen, „die sich gleichwohl intersubjektiv verifizieren lassen“⁸⁵³. Diese Intersubjektivität ergebe sich aus der Tatsache, dass emotionale Reaktionen auf bestimmte Filme oder Texte „zwar individuell verschieden, aber nicht willkürlich“⁸⁵⁴ seien. Die physiologische und neurologische Ähnlichkeit menschlicher Körper und die gemeinsame sprachliche und kulturelle Sozialisation innerhalb einer Gesellschaft würden „gewisse emotionale Grundphänomene“⁸⁵⁵ hervorbringen, wie auch Landweer und Lenz postulieren.

Die große Gemeinsamkeit der Rezeptionsästhetik, der Emotionsforschung und der Präsenztheorie liegt darin, dass alle drei Ansätze theoretisch von einem Rezipienten ausgehen, dessen Rezeptionsprozesse „die Regel-, nicht die Aus-

⁸⁴⁷ Vgl. Palmier (2014), S. 9.

⁸⁴⁸ Vgl. Antonio R. Damasio: Descartes' Irrtum. Fühlen, Denken und das menschliche Gehirn. Übers. von Hainer Kober. Berlin: List 2006, S. 140.

⁸⁴⁹ Antonio R. Damasio: Ich fühle, also bin ich. Die Entschlüsselung des Bewusstseins. Übers. von Hainer Kober. Berlin: List 2004, S. 194.

⁸⁵⁰ Gerhard Roth: Das Gehirn und seine Wirklichkeit. Kognitive Neurobiologie und ihre philosophischen Konsequenzen. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1996, S. 178.

⁸⁵¹ Palmier (2014), S. 34. Als eine Ausnahme wird genannt: Raoul Schrott und Arthur Jacobs: Gehirn und Gedicht. Wie wir unsere Wirklichkeiten konstruieren. München: Hanser 2011.

⁸⁵² Ebd., S. 356.

⁸⁵³ Ebd.

⁸⁵⁴ Ebd., S. 9.

⁸⁵⁵ Landweer und Lenz (2012), S. 3.

nahmelektüren“⁸⁵⁶ bilden. Rein individuelle Faktoren und idiosynkratische Reaktionen, die aus dem Rahmen fallen, den „die narrative Wirkungsstruktur des Werkes“⁸⁵⁷ vorgibt, sind somit emotionstheoretisch irrelevant. Des Weiteren gilt, dass nur diejenigen Rezeptionsprozesse von Belang sind,

in denen der Leser, Zuschauer oder Zuhörer sich auf die Wirkung der Erzählung einlässt. Hierzu zählt nicht, wer sich im Buch vergriffen oder wahllos eine Kinokarte gekauft hat und aufgrund enttäuschter Erwartungen gar keinen Zugang zur Erzählung findet. (Palmier 2014: 9)

Diese Restriktionen machen deutlich, dass die literaturwissenschaftliche Emotionsforschung trotz gewisser neurowissenschaftlicher Unterfütterungen theoretisch „nicht die Emotionen der realen Leser“ untersucht, „sondern die eines idealen Lesers, das heißt einer anthropomorphen Konstruktion“⁸⁵⁸. Ein solcher „Modell-Leser“⁸⁵⁹ verfügt theoretisch über alle nötigen textuellen und kulturellen Kompetenzen zur adäquaten Erfassung eines Werks, ist bereit, sich auf dieses einzulassen und weist keine physiologischen oder psychologischen Besonderheiten auf, die Reaktionen begünstigen würden, die von der emotionalen Grundstruktur eines ‚normalen‘ Menschen abweichen. Wolfgang Isers ‚impliziter Leser‘ und Jean-Pierre Palmiers ‚idealer Leser‘ können in diesem Zusammenhang als synonyme Termini aufgefasst werden. Für die vorliegende Untersuchung wird der Begriff *idealer Leser* bzw. *idealer Rezipient* bevorzugt und es wird argumentiert, dass auch die Texte der sechs behandelten Präsenztheoretiker stets von einem solchen idealen Rezipienten ausgehen, wenn auf Phänomene wie Responsivität, erlebte Unmittelbarkeit oder Epiphanie verwiesen wird.

Eine weitere wichtige Differenzierung in Palmiers *Gefühlte Geschichten* ist die Trennung von *Empfindungen*, *Stimmungen* und *Emotionen*. Stimmungen und Emotionen wird „eine verständnisleitende Funktion“⁸⁶⁰ zugeschrieben, besonders dann, wenn eine Narration unklare bzw. *unentscheidbare*⁸⁶¹ Elemente aufweist, die sich einem rein kognitiven, sinnorientierten Zugang versperren. Die behandelten Beispiele in Palmiers Untersuchung sind dabei Kafkas Erzählung *Das Urteil*, Alain Robbe-Grillets Roman *La Jalousie* und die Filme *Lost Highway*, *Mulholland Drive* und *Inland Empire* von David Lynch.

⁸⁵⁶ Palmier (2012), S. 355.

⁸⁵⁷ Ebd., S. 355.

⁸⁵⁸ Ebd., S. 8.

⁸⁵⁹ Palmier entlehnt diesen Begriff von Fotis Jannidis: Figur und Person. Beiträge zu einer historischen Narratologie. Berlin: De Gruyter 2004, S. 31.

⁸⁶⁰ Palmier (2014), S. 9.

⁸⁶¹ Palmier führt den Terminus ‚unentscheidbares Erzählen‘ im Rahmen seiner Promotionschrift ein und grenzt diesen auf S. 195 explizit vom ‚unzuverlässigen Erzählen‘ ab, da ihm diese Wendung nicht differenziert genug erscheint. Aus diesem Grund identifiziert und definiert Palmier auf S. 217-286 fünf Arten des unentscheidbaren Erzählens: *logisch ambivalentes Erzählen*, *logisch widersprüchliches Erzählen*, *unentscheidbar-repetitives Erzählen*, *unentscheidbar-metaleptisches Erzählen* und *unentscheidbar-verunklarendes Erzählen*.

,Stimmungen‘ werden „im Erzählen leicht durch formale Mittel erzeugt und wirken sich stark auf die Rezeptionshaltung aus“⁸⁶², außerdem folgt Palmier den Überlegungen von Heidegger und Bollnow, denen zufolge bestimmte Emotionen nur aus kompatiblen Stimmungen heraus entstehen können:

Was sich mit einer bestimmten Stimmung nicht verträgt, kann auch nicht erlebt werden; eine bestimmte Grundstimmung schließt bestimmte Erlebnisse von vornherein aus. [...] Das Erzählte muss, wenn es Emotionen hervorrufen soll, auf angemessene Weise erzählt werden, das heißt eine Stimmung schaffen, auf deren Untergrund Emotionen entstehen. (Palmier 2014: 41)

Stimmungen wirken eher ‚im Hintergrund‘ und sind somit prinzipiell langanhaltender und latenter als Emotionen, wie bereits Hans Ulrich Gumbrecht in *Stimmungen lesen* (2011) und *Latenz* (2011) feststellte.

,Emotionen‘ sind hingegen tendenziell kurzlebiger, dafür jedoch komplexer beschaffen und präziser beschreibbar. So bildet zum Beispiel die Eifersucht, die in Robbe-Grilletts *La Jalousie* und in David Lynchs *Lost Highway* eine zentrale Rolle spielt, eine Emotion, die mindestens drei Figuren miteinschließt, die im Rahmen einer Geschichte zueinander in Beziehung gesetzt werden müssen. Palmier bezeichnet daher Emotionen als

graduell narrativ, weil sie unterschiedlich stark narrativ strukturiert sind und uns in Form unterschiedlich ausgeprägter und umfangreicher Geschichten begegnen. (Palmier 2014: 57)

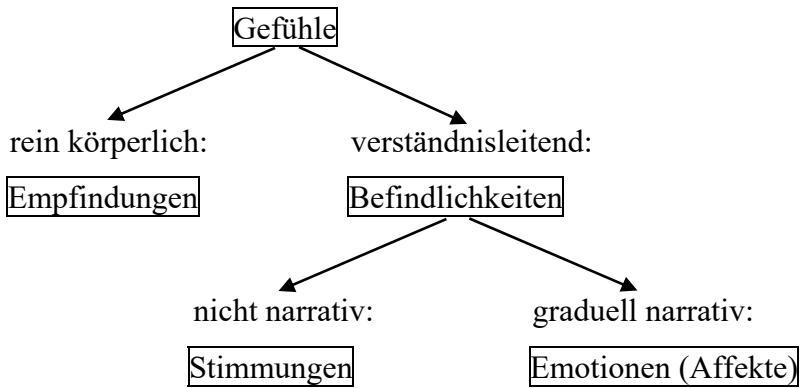
,Empfindungen‘ bezieht sich schließlich auf rein körperliche Phänomene wie Hunger, Durst oder Müdigkeit. Gefühle dieser Art können durch Narrationen nicht direkt evoziert werden und besitzen nicht per se eine verständnisleitende Funktion, sie haben jedoch ein gewisses narratives Potenzial, wenn sie motivisch in bestimmte Erklärungszusammenhänge eingebunden werden.

,Gefühle‘ soll im Rahmen dieser Arbeit den Oberbegriff von Empfindungen, Stimmungen und Emotionen bilden⁸⁶³, ,Befindlichkeiten‘ kann im Sinne Heideggers weiterhin als Oberbegriff für Stimmungen und Emotionen fungieren, und ,Affekte‘ stellt ein Synonym zu ,Emotionen‘ dar⁸⁶⁴. Eine Übersicht hierzu könnte wie folgt aussehen:

⁸⁶² Ebd., S. 10.

⁸⁶³ Vgl. Brigitte Scheer: Gefühl. In: Karlheinz Barck et al. (Hg.) Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Bd. 2. Stuttgart: Metzler 2000, S. 629-660, hier: S. 631: „Vor allem das Wort Gefühl ist alltagssprachlich in vielfältigem Gebrauch. Die Bedeutung von Gefühl ist hier besonders schwankend und umfaßt auch Vorstellungen von Empfindungen (innere wie äußere), Stimmungen, Affekt, Leidenschaft, Sensibilität, Sinn für etwas, usw.“

⁸⁶⁴ Vgl. Hartmut Grimm: Affekt. In: Ästhetische Grundbegriffe, Bd. 1, S. 16-48, der im Rahmen seiner Ausführungen zum Affektbegriff u.a. von einer „menschliche[n] Neigung zu heftiger emotionaler Erregung“ (S. 17) spricht und die historische Bedeutung „sensualistische[r] Emotionstheorie“ (S. 18) hervorhebt. Auch folgende Passage legt eine Synthese von Emotion und Affekt nahe: „Affekttheorien sind ferner besonders intensiv kom-



Der heuristische Wert literaturwissenschaftlicher Emotionsforschung ist laut Palmier dort am höchsten, „wo mithilfe einschlägiger Emotionsmodelle Textstrategien der Emotionalisierung in den Blick genommen werden“⁸⁶⁵. Solche „Emotionalisierungsstrategien“⁸⁶⁶ können inhaltlich oder formal begründet sein. An dieser Stelle wird betont, dass die Emotionen einzelner Figuren jedoch nur selten vom Rezipienten gespiegelt werden, wie anhand von Georg, dem Protagonisten in Kafkas *Das Urteil*, darlegt wird:

Merke: Die Emotionen der Figuren sind nicht die des Lesers. Er empfindet während der Lektüre in der Regel kein Schuldgefühl, keine Scham, keine Furcht und keinen Zorn. Die dargestellten Emotionen werden von ihm normalerweise nicht auf mimetische Weise nachempfunden. Aber rudimentäre körperliche Elemente dieser Emotionen werden in der Vorstellung des Lesers aktiviert, denn es ist nicht möglich, zu erkennen, dass Georg sich schämt, ohne sich bewusst zu sein, was Scham ausmacht, und es ist nicht möglich, eine unheimliche Atmosphäre auf sich wirken zu lassen, ohne sich ein Furchtkonzept vorzustellen. [...] Es ist also treffender gesagt, dass der Leser die Emotionen nicht mit der gleichen Intensität erlebt, wie sie die emotionalen Reaktionen der Figuren kennzeichnet. Entscheidend für das Verständnis der Erzählung ist der

munikativ ausgerichtet. Kunst, die wesentlich auf Ausdruck, Darstellung und Erregung von Emotionen setzt, will verstanden werden. Sie kennt Ideale der optimalen Konditionierung ästhetischer Produktion, Werkgestaltung und Interpretation im Interesse einer emotional vermittelten, intensiven Kommunikation zwischen Künstler und Rezipient. Darüber hinaus hat gerade die künstlerische Gestaltung extrem affektwirksamer Inhalte viele Künstler zu besonderen artistischen Leistungen inspiriert“ (S. 19).

Scheer (2000) zieht den Emotionsbegriff hingegen dem Affektbegriff explizit vor, da ‚Affekt‘ historisch zu sehr mit dem Begriff ‚Pathos‘ verknüpft sei und in beiden Terminen „allein die passive Komponente des menschlichen Gefühlslebens zum Ausdruck kommt: das Erleiden von etwas, das Betroffensein bzw. die Besetzung von einer Leidenschaft“ (S. 629). Auch aus diesem Grund wird im Rahmen dieser Arbeit der Begriff ‚Emotion‘ präferiert.

⁸⁶⁵ Ebd., S. 72.

⁸⁶⁶ Ebd., S. 10.

intentionale Gehalt der Emotionen, denn er plausibilisiert die Handlung durch die Entfaltung ihrer emotionalen Implikationen. (Palmier 2014: 27)

Für die emotionale Steuerung des Rezipienten würden „Erzählkonfigurationen“⁸⁶⁷ und „narrative Arrangements“⁸⁶⁸ eine wichtigere Rolle spielen als die schlichte „Empathie oder Identifikation mit einer Figur“⁸⁶⁹. Diese Feststellung deckt sich mit dem Postulat Gumbrechts in *Stimmungen lesen*, dem zufolge „[a]usnahmslos alle Konstitutionsebenen von Texten an der Produktion von Stimmungen beteiligt sein [können]“⁸⁷⁰. Ferner wird argumentiert, dass die Kausalität einer Geschichte nicht zwingend auf eine Kohärenz inhaltlich-logischer Art angewiesen sei, sondern auch durch eine „emotionale Eindringlichkeit“⁸⁷¹ begründet werden kann, „die eine eigene narrative Plausibilität besitzt“⁸⁷². Generell gelte:

Die emotionale Eindeutigkeit einer Geschichte hängt somit nicht notwendig an ihrer eindeutigen Darstellung. [...] das kreative Spiel mit dem Erzählen [...] erlaubt auch die Verbindung von Emotionalem und Widerlogischem und verschafft dem Emotionalen eine spezifische hermeneutische Geltung, indem ihm ein Hoheitsrecht über die Vereindeutigung von Erzählungen gegeben wird. (Palmier 2014: 103)

Da es jedoch realiter keine Garantie für die Evokation bestimmter Emotionen seitens des Rezipienten gibt, zieht es Palmier vor, von „emotionalen Wirkungspotenzialen“⁸⁷³ zu sprechen, die artistischen Texten immanent seien. Analog hierzu wäre es auch im Rahmen der Präsenztheorie ratsam, von Präsenzpotenzialen zu sprechen, die durch bestimmte Strategien im Text angelegt werden.

Ausgehend von all diesen Theoremen lässt sich sagen, dass die literaturwissenschaftliche Emotionsforschung im Vergleich zur Rezeptionsästhetik der Konstanzer Schule einen entscheidenden Schritt weitergeht und nicht nur die kognitiven Aspekte des Rezipienten in den Vordergrund stellt, sondern auch die emotionalen Prozesse, da diesen beim Textverständnis eine ebenso wichtige Rolle zukommt. Im Vergleich zur Präsenztheorie gehen Palmiers Analysen differenzierter und detaillierter auf bestimmte Einzelemotionen ein, des Weiteren werden die wichtigsten Prämissen empirisch durch Erkenntnisse der Neurowissenschaft gestützt. Im Gegenzug konzentriert sich die Präsenztheorie gezielter auf exzeptionelle Emotionen, die vom Rezipienten als so überwältigend erlebt werden, dass sie sich einer klar sprachlichen Benennung gänzlich entziehen.

⁸⁶⁷ Ebd., S. 81.

⁸⁶⁸ Ebd.

⁸⁶⁹ Ebd.

⁸⁷⁰ Gumbrecht (2011a), S. 13.

⁸⁷¹ Palmier (2014), S. 102.

⁸⁷² Ebd.

⁸⁷³ Ebd., S. 98. Palmier entlehnt diesen Begriff von Claudia Hillebrandt: Das emotionale Wirkungspotenzial von Erzähltexten. Mit Fallstudien zu Kafka, Perutz und Werfel. Berlin: De Gruyter 2011.

Für Emotionen dieser Art greifen Präsenztheoretiker bewusst auf mystisch anmutende Termini wie ‚Epiphanie‘, ‚Ekstase‘, ‚Augenblick‘ oder ‚Präsenz‘ zurück. Solche Emotionen wären wohl auch neurowissenschaftlich schwer zu klassifizieren, weshalb die Präsenztheorie zu ihrer Begründung auf eine negative Metaphysik setzt. Für die Präsenztheorie trifft daher zu, was auch für die Emotionsforschung gilt:

Die Emotionsforschung lässt sich gerade dort mit Gewinn in die Analyse von Literatur einbringen, wo sie sich selber im Grenzbereich empirischer Nachweisbarkeit bewegt, das heißt dort, wo aus dem Berg an Datenmaterial plausible, aber letztlich spekulative Erklärungen abgeleitet werden. Solche Erklärungen sind ja nicht falsch, nur weil sie empirisch nicht nachweisbar sind. Sie sind mit der Rezeptionsästhetik wesensverwandt, weil hier spekulative Annahmen über die Wirkung von Literatur getroffen werden, die sich gleichwohl intersubjektiv verifizieren lassen. (Palmier 2014: 356)

Die gemeinsame Schnittstelle und der große heuristische Wert von Rezeptionsästhetik, Emotionsforschung und Präsenztheorie liegt also genau dort, wo empirische Wissenschaften wie zum Beispiel die Neurowissenschaft an ihre Grenzen stoßen. Die Tatsache, dass spekulativen Annahmen jenseits der empirischen Nachweisbarkeit Glauben geschenkt wird, ist jedoch stets einer *Intersubjektivität* geschuldet, die sich in allen drei Theorien im anthropomorphen Konstrukt eines idealen Rezipienten zeigt.

Selbstverständlich ließe sich ausgehend von Wittgensteins Überlegungen zur Privatsprache in den *Philosophischen Untersuchungen* einwenden, dass die *realen* Emotionen eines Rezipienten und bestimmte Begriffe, die auf diese *verweisen* sollen, niemals deckungsgleich sind⁸⁷⁴, ein Gedanke, den auch Niklas Luhmann in Gestalt seiner Trennung zwischen Bewusstsein und Kommunikation wiederholt. Eine akkurate Erfassung der individuellen Bewusstseinsinhalte literarischer Rezipienten ist jedoch weder das Ziel der Emotionsforschung noch der Präsenztheorie und dort, wo „spekulative Annahmen über die Wirkung von Literatur“ gefragt sind, greift vor allem die Präsenztheorie auf eine Methode zurück, die mittels Introspektion die Dinge so zu beschreiben versucht, wie sie sich dem wahrnehmenden Subjekt von sich selbst her zeigen: die Phänomenologie.

2.13.4 Phänomenologie

Die Phänomenologie als eine philosophische Methode zur Analyse bestimmter Sachverhalte und Gegenstände geht auf Edmund Husserl zurück, dessen Forde-

⁸⁷⁴ Vgl. Gunter Gebauer und Anna Stuhldreher: Wittgenstein: Das Sprachspiel der Emotionen. In: Handbuch Klassische Emotionstheorie, S. 613-634.

rung, zu den „Sachen selbst“⁸⁷⁵ zurückzukehren, großen Einfluss auf das Denken zahlreicher Philosophen ausgeübt hat. So verbindet Martin Heidegger in *Sein und Zeit* seine Fundamentalontologie untrennbar mit der Phänomenologie und mit Husserls Maxime:

Mit dem Gebrauch des Terminus Ontologie ist auch keiner bestimmten philosophischen Disziplin das Wort geredet, die im Zusammenhang mit den übrigen stände. Es soll überhaupt nicht der Aufgabe einer vorgegebenen Disziplin genügen werden, sondern umgekehrt: aus den sachlichen Notwendigkeiten bestimmter Fragen und der aus den ‚Sachen selbst‘ geforderten Behandlungsart kann sich allenfalls eine Disziplin ausbilden. Mit der leitenden Frage nach dem Sinn des Seins steht die Untersuchung bei der Fundamentalfrage der Philosophie überhaupt. Die Behandlungsart dieser Frage ist die *phänomenologische*. Damit verschreibt sich diese Abhandlung weder einem ‚Standpunkt‘ noch einer ‚Richtung‘, weil Phänomenologie keines von beiden ist und nie werden kann, solange sie sich selbst versteht. Der Ausdruck ‚Phänomenologie‘ bedeutet primär einen *Methodenbegriff*. Er charakterisiert nicht das sachhaltige Was der Gegenstände der philosophischen Forschung, sondern das *Wie* dieser. Je echter ein Methodenbegriff sich auswirkt und je umfassender er den grundsätzlichen Duktus einer Wissenschaft bestimmt, um so ursprünglicher ist er in der Auseinandersetzung mit den Sachen selbst verwurzelt, um so weiter entfernt er sich von dem, was wir einen technischen Handgriff nennen, deren es auch in den theoretischen Disziplinen viele gibt. Der Titel ‚Phänomenologie‘ drückt eine Maxime aus, die also formuliert werden kann: ‚zu den Sachen selbst!‘ (SuZ: 27)

Obwohl Heideggers Phänomenologie in *Sein und Zeit* in einigen Punkten entscheidend von Husserl abweicht – vor allem bezüglich des Primats einer Intentionalität des Subjekts –, bekennt Heidegger sich klar zu einer Art der Forschung, die nicht an der Entdeckung und Beschreibung einer ‚Welt an sich‘ interessiert ist, also an einer Welt, die unabhängig von der menschlichen Wahrnehmung gedacht wird, sondern an einer Welt, so wie sie dem wahrnehmenden Subjekt *erscheint* bzw. so wie sie sich selbst *zeigt*:

Das was sich zeigt, so wie es sich von ihm selbst her zeigt, von ihm selbst her sehen lassen. Das ist der formale Sinn der Forschung, die sich den Namen Phänomenologie gibt. So kommt aber nichts anderes zum Ausdruck als die oben formulierte Maxime: ‚Zu den Sachen selbst!‘ (SuZ: 34)

Wie in Kapitel 2.2.5 erwähnt, betreibt auch Wittgenstein an den präsenztheoretisch relevanten Stellen des *Tractatus* eine „Phänomenologie der solipsistischen

⁸⁷⁵ Edmund Husserl: Logische Untersuchungen. Zweiter Band. 1. Teil. Untersuchungen zur Phänomenologie und Theorie der Erkenntnis [1901]. Text nach Husserliana XIX/1. Hamburg: Felix Meiner 1992, S. 10: „Wir wollen auf die ‚Sachen selbst‘ zurückgehen. An vollentwickelten Anschauungen wollen wir uns zur Evidenz bringen, dies hier in aktuell vollzogener Abstraktion Gegebene sei wahrhaft und wirklich das, was die Wortbedeutungen im Gesetzesausdruck meinen; und erkenntnispraktisch wollen wir die Disposition in uns erwecken, die Bedeutungen durch hinreichend wiederholte Messungen an der reproduzierbaren Anschauung (bzw. an dem intuitiven Vollzug der Abstraktion) in ihrer unverrückbaren Identität festzuhalten.“

Gemütsverfassung⁸⁷⁶, die sowohl inhaltlich als auch methodisch eine Schnittmenge mit Heideggers Philosophie bildet. Der gemeinsame phänomenologische Ansatz findet sich auch in den Theorien der Präsenzdenker: George Steiner betrachtet jedes Kunstwerk als „eine zufällige Phänomenalität, die sich in wahrnehmbare Form umsetzen möchte oder auch nicht“⁸⁷⁷, Karl Heinz Bohrer plädiert für eine „Phänomenologie der Künste“⁸⁷⁸, Martin Seel erinnert daran, dass „[d]ie phänomenale Wirklichkeit von Objekten in ihrer Erscheinung [liegt]⁸⁷⁹, Dieter Mersch erkundet „den Zwischenraum zwischen Semiologie und Phänomenologie“⁸⁸⁰, um so seine „negative Phänomenologie“⁸⁸¹ zu entwickeln, und Hans Ulrich Gumbrecht möchte sein ästhetisches Erleben „im strengen Sinn der phänomenologischen Tradition“⁸⁸² verstanden wissen.

Neben Edmund Husserl und Martin Heidegger zählen Jean-Paul Sartre, Maurice Merleau-Ponty und Emmanuel Levinas zu den bedeutendsten Vertretern der Phänomenologie. Eine längere Darstellung der einzelnen Theorien dieser Denker ist an dieser Stelle jedoch weder möglich noch erforderlich. Stattdessen sollen kurz die wichtigsten Elemente skizziert werden, die die Präsenztheorie der phänomenologischen Tradition entlehnt hat.

Einer der grundlegendsten Aspekte ist dabei die *Erste-Person-Perspektive*. Denn anders als im Objektivismus der Transzentalphilosophie oder der Naturwissenschaften, die ihre Gegenstände aus einer idealisierten und möglichst ‚neutralen‘ Dritte-Person-Perspektive zu erforschen versuchen, fußen phänomenologische Analysen stets auf der Wahrnehmung eines „inkarnierten Subjekt[s]“⁸⁸³. Das bedeutet, dass Wahrnehmungsgegenstände nicht mit präzise messbaren Größen beschrieben werden, sondern so, wie ein Mensch sie durch seine fünf Sinne vortheoretisch erfasst. Ein sorgfältig betrachtetes Gemälde wirkt daher für einen Beobachter beispielsweise ‚näher‘ als die Brille, die er während der Beobachtung auf seiner Nase trägt, und eine zwei Kilometer hohe Bergspitze, die es zu erklimmen gilt, wirkt wesentlich ‚weiter weg‘ als eine Stadt, die über einen 20 Kilometer langen Fahrradweg zu erreichen ist, obwohl geometrisch betrachtet sowohl der Berg als auch die Brille aus dem ersten Beispiel einen deutlich geringeren Abstand zum Körper des wahrnehmenden Menschen aufweisen⁸⁸⁴. Die *Welt als Erscheinung*, die für die phänomenologische Methode konstitutiv ist, ist aus Sicht des Objektivismus etwas rein Subjektives, während

⁸⁷⁶ Vossenkuhl (2003), S. 115.

⁸⁷⁷ Steiner (1990), S. 106.

⁸⁷⁸ Bohrer (1994), S. 141.

⁸⁷⁹ Seel (2000), S. 82.

⁸⁸⁰ Mersch (2002b), S. 16.

⁸⁸¹ Mersch (2010), S. 125.

⁸⁸² Gumbrecht (2004), S. 120.

⁸⁸³ Zahavi (2007), S. 58.

⁸⁸⁴ Die Beispiele stammen von Zahavi (2007), S. 54.

die Welt *an sich*, die der Objektivismus zu beschreiben versucht, aus phänomenologischer Sicht ein unerreichbares Idealkonstrukt darstellt. In der Präsenztheorie äußert sich die phänomenologische Methode vor allem in der Fokussierung auf den Rezipienten. Termini wie ‚Unmittelbarkeit‘, ‚Epiphanie‘ oder ‚Überwindung der Subjekt-Objekt-Trennung‘ beschreiben keine realen, physikalisch nachweisbaren Prozesse, sondern subjektive Erlebnisse, deren Existenz sich weder leugnen noch objektiv nachweisen lässt.

Ausgehend von ihrer Erste-Person-Perspektive entwickelt die Phänomenologie vielfältige und teils sehr fruchtbare *Kategorien* zur Beschreibung bestimmter Sachverhalte, weshalb die „Katalogisierung der verschiedenen Phänomentypen“⁸⁸⁵ mit Fug und Recht als das wichtigste Verdienst der Phänomenologie für die Geisteswissenschaften bezeichnet werden kann. Gumbrechts Trennung zwischen ‚Sinneffekten‘ und ‚Präsenzeffekten‘, Bohrs Typologie der Augenblicke oder Seels Taxonomie des Erscheinens und des Rauschens stellen alle Versuche einer phänomenologischen Kategorisierung von bestimmten Aspekten ästhetischer Rezeption dar. Alle Präsenzdenker sind dabei stets bemüht, eine *Alterität* der jeweiligen Wahrnehmungsobjekte zu betonen, weshalb die erwähnten Kategorien stets möglichst induktiv, also aus den erlebten Phänomenen *heraus*, entwickelt werden, so wie es in der Phänomenologie üblich ist:

Die Methode sollte im Gegenstand der Untersuchung ihren Ausgangspunkt nehmen und sich mit sachlicher Notwendigkeit aus ihm ergeben – also nicht einfach aus Ehrerbietung vor einem bestimmten Wissenschaftideal angewendet werden. (Zahavi 2007: 26)

Dieser subjektiv-induktive Ansatz hat jedoch zur Folge, dass keine Terminologie und keine Typologie als der Wahrheit letzter Schluss gelten kann. Denn abgesehen von den genannten Prämissen der Ersten-Person-Perspektive und der Maxime, Beschreibungsansätze ‚aus den Sachen selbst‘ heraus zu entwickeln, besitzt die Phänomenologie „weder eine[n] ‚Standpunkt‘ noch ein[e] ‚Richtung‘, weil Phänomenologie keines von beiden ist und nie werden kann, solange sie sich selbst versteht“ (SuZ: 27), wie Heidegger schreibt. Die Phänomenologie stellt daher keine ‚Theorie‘ im klassischen Sinne dar, sondern vielmehr „eine unermüdliche (Selbst-)Problematisierung“ und „eine endlose Meditation“⁸⁸⁶. Aus diesem Grund müssen auch konkurrierende Terminologien und Typologien kritisch miteinander verglichen und gegeneinander abgewogen werden, so wie zum Beispiel in Kapitel 2.11 dieser Untersuchung. Dieser Umstand stellt aber kein Defizit der Phänomenologie oder der Präsenztheorie dar, sondern einen entscheidenden Bestandteil ihres gemeinsamen Wesens, denn „[a]ls Erstaunen

⁸⁸⁵ Ebd., S. 13.

⁸⁸⁶ Ebd., S. 42.

angesichts der Welt ist die Phänomenologie kein starres System, sondern eine unaufhörliche Bewegung“⁸⁸⁷.

Der faszinierende Umstand, dass viele Begriffe und Kategorien der Phänomenologie immer wieder auf reges Interesse und mitunter sogar auf breite Zustimmung stoßen, obwohl sie auf einer subjektiven Methodik fußen, verdankt sich einer weiteren Prämisse, die auch der Präsenztheorie inhärent ist, nämlich der *Intersubjektivität* menschlicher Wahrnehmung. Für die Phänomenologie, die Emotionsforschung und die Präsenztheorie gilt, dass viele Theoreme aufgrund der Ersten-Person-Perspektive und aufgrund des fehlenden objektiven Anspruchs *introspektiv* entwickelt werden, was voraussetzt, dass eine gewisse Schnittmenge zwischen eigener und fremdpsychischer Wahrnehmung besteht. Die Phänomenologie tut sich jedoch sehr schwer, eine solche Intersubjektivität phänomenologisch überzeugend zu begründen. Empathie, innere Fremdheit, Sozialisation und die Transzendentalität des Anderen stellen nur vier von zahlreichen Erklärungsversuchen dar und Dan Zahavi argumentiert in seinem Einführungsbuch, dass „eine Intersubjektivitätstheorie auf jeden Fall multi-dimensional angelegt sein und Überlegungen aller vier Ansätze mit einbeziehen“⁸⁸⁸ müsste. Die sechs in dieser Arbeit behandelten Präsentheoretiker umgehen diese Problematik, indem sie stillschweigend von einem *idealen Rezipienten* ausgehen, der im Wesentlichen mit ihren introspektiven Beobachtungen zusammenfällt. Ob ihre Beobachtungen und dieser ideale Leser überzeugend sind, müssen in letzter Instanz die Anderen, also die Rezipienten der Präsenztheorie selbst, entscheiden.

2.13.5 Anthropologie

Abschließend gilt es noch eine Ebene zu beleuchten, die man als abstrakteste und weitreichendste Relevanzebene der Präsenztheorie bezeichnen könnte: die Anthropologie. Diese Teildisziplin der Philosophie kann definiert werden als „die *Lehre vom Menschen*“, „das begründete und systematische Wissen vom Menschen“ oder ganz allgemein als „*alles Nachdenken über den Menschen*“⁸⁸⁹. Anders als in den USA, wo die Anthropologie als eine Mischwissenschaft aus Ethnologie, Humanbiologie, Geschichte und Linguistik betrieben wird, und anders als in Frankreich, wo die Anthropologie stark mit der Soziologie verbunden ist, liegen die Wurzeln der Anthropologie im deutschsprachigen Raum vor allem in der Phänomenologie, wie die Texte von Max Scheler, Helmuth Plessner und Arnold Gehlen, den drei wichtigsten Vertretern dieser Disziplin, belegen.

⁸⁸⁷ Ebd.

⁸⁸⁸ Ebd., S. 86f.

⁸⁸⁹ Thies (2013), S. 12.

Heidegger grenzt seine phänomenologische Daseinsanalyse in *Sein und Zeit* zunächst ausdrücklich von der Anthropologie ab: „Die existenziale Analytik des Daseins liegt vor jeder Psychologie, Anthropologie und erst recht Biologie“ (SuZ: 45). Die Anthropologie, von der sich Heidegger dabei distanziert, meint jedoch eine Anthropologie des Seienden bzw. eine Anthropologie der Seinsvergessenheit, die dem Subjekt-Objekt-Denken zu stark verhaftet bleibt:

Bei allen Unterschieden des Fragens, der Durchführung und der weltanschaulichen Orientierung stimmen die Interpretationen der Personalität bei *Husserl* und *Scheler* im Negativen überein. Sie stellen die Frage nach dem ‚Personsein‘ selbst nicht mehr. (SuZ: 47)

Heidegger kritisiert in diesem Zusammenhang also primär ein oberflächliches Anthropologieverständnis, weshalb er sich nicht gänzlich von diesem Terminus distanziert und stattdessen suggeriert, dass die Seinsfrage mit all ihren Implikationen Teil eines tiefergehenden Anthropologiebegriffs sei:

Die so gefaßte Analytik des Daseins bleibt ganz auf die leitende Aufgabe der Ausarbeitung der Seinsfrage orientiert. Dadurch bestimmen sich ihre Grenzen. Sie kann nicht eine vollständige Ontologie des Daseins geben wollen, die freilich ausgebaut sein muß, soll so etwas wie eine ‚philosophische‘ Anthropologie auf einer philosophisch zureichenden Basis stehen. In der Absicht auf eine mögliche Anthropologie, bzw. deren ontologische Fundamentierung, gibt die folgende Interpretation nur einige, wenngleich nicht unwesentliche ‚Stücke‘ (SuZ: 17)

Heideggers Œuvre kann somit durchaus als eine spezielle Anthropologie gelesen werden, wie unter anderem Otto Friedrich Bollnow nahelegt, der Heideggers Denken als eine „existenzial-apriorische Anthropologie“⁸⁹⁰ auffasst, oder Thomas Rentsch, der Heideggers Philosophie als „eine transzendentale Anthropologie“⁸⁹¹ einstuft. Wie in Kapitel 2.1.2 dargelegt, erkennt Rentsch in diesem Zusammenhang Parallelen zwischen Heidegger und Wittgenstein: „Bezogen auf bestimmte existenzianthropologische Ergebnisse läßt sich jedenfalls *Sein und Zeit* als eine beredte Variante des *Tractatus* ansehen.“⁸⁹²

Es verwundert daher nicht, dass auch die Texte der wichtigsten Präsenztheoretiker anthropologische Implikationen besitzen bzw. anthropologische Ansprüche formulieren: Steiner entfaltet implizit eine Anthropologie, wenn er die Faszination des Menschen für Kunst aus einer Unbeantwortbarkeit der wichtigsten Existenzfragen ableitet⁸⁹³. Eine vergleichbar negative Anthropologie teilt auch Nancy: „Ontology will be, from now on, an anthropology that has no oth-

⁸⁹⁰ Bollnow (1956), S. 183.

⁸⁹¹ Rentsch (2003), S. 157.

⁸⁹² Ebd.

⁸⁹³ Steiner (1990), S. 203: „Wie eine elementare Einsicht besagt, wissen wir weder etwas über unser Kommen in diese Welt noch etwas über unseren Abtritt. Wir sind Insassen unseres Lebens, nicht seine Erzeuger oder Meister. Dennoch pocht die unendliche Ahnung einer verlorenen Freiheit oder einer wiederzugewinnenden Freiheit – Arkadien hinter, Utopia vor uns – an die ferne Schwelle der menschlichen Seele. Dieser unbe-

er ‘object’ but the dereliction of being“⁸⁹⁴. Bohrers „Einsichten über eine Inkommensurabilität in der Struktur fiktiver Sprache“⁸⁹⁵ liegt ebenfalls „ein anthropologisch motiviertes Interesse“⁸⁹⁶ zugrunde, während für Seel die Fähigkeit, ästhetisches Erscheinen bewusst zu erleben, „ein anthropologisch zentrales Vermögen“⁸⁹⁷ darstellt. Gumbrecht gibt in *Unsere breite Gegenwart* sogar explizit an, eine „negative Anthropologie“⁸⁹⁸ entwerfen zu wollen.

Im Allgemeinen kann die philosophische Anthropologie als eine deskriptive Wissenschaft aufgefasst werden, die sich im Wesentlichen mit der Frage ‚Was ist der Mensch?‘ auseinandersetzt. Diese Frage kann entweder aus der Dritte-Person-Perspektive formuliert werden („Was ist der Mensch?“) oder aus der Erste-Person-Perspektive („Wer bin ich (als Mensch)?“ bzw. „Wer sind wir (als Menschen)?“)⁸⁹⁹. Diese doppelte Perspektivierung geht in der gegenwärtigen anthropologischen Forschung mit der Forderung nach einer „Kooperation von Theorie und Empirie“⁹⁰⁰ einher, die neben phänomenologischen Überlegungen auch Erkenntnisse der Soziologie, der Evolutionsbiologie und der modernen Neurowissenschaft berücksichtigt. Trotz dieses interdisziplinären Desiderats wird jedoch immer wieder darauf verwiesen, dass zur Erfassung des Menschen als Ganzes kein Weg an der phänomenologischen *Innenperspektive* vorbeiführt:

Aus der Innenperspektive können wir gar nicht anders, als uns selbst zum Mittelpunkt unserer Lebenswelt zu machen. Zudem sind allein wir es, die überhaupt nur Bedeutung (im doppelten Sinne als Sinn und als Relevanz) in die Welt bringen, auch wir allein, die Werte setzen. Aus der Außenperspektive fällt es schwer, im Geist des Menschen etwas prinzipiell Besseres zu sehen als im Sozialsystem der Ameisen oder im Rüssel des Elefanten. (Thies 2013: 144)

In diesem Kontext ist es prinzipiell hilfreich, perspektivisch zwischen drei Arten des Weltbezugs zu unterscheiden: dem *objektiven Weltbezug*, der die Welt als faktisches Kausalprinzip begreift, dem *intersubjektiven Weltbezug*, der die Welt als eine soziale Mitwelt betrachtet, die sich aus Normen und Werten zusammensetzt, und dem *subjektiven Weltbezug*, der sich der Innenwelt des Menschen widmet und so versucht, der psychischen Realität subjektiv-phänomenaler Raum-

stimmte Pulsschlag regt das Herz unserer Mythologien und unserer Politik. Wir sind Geschöpfe, die zugleich gequält werden von den Rufen einer Freiheit, die gerade außerhalb der Reichweite liegt. Doch in einem Bereich kann sich die Entfaltung der Freiheit entfalten. In einer Sphäre der menschlichen Verhältnisse heißt zu sein, frei zu sein. Es ist die unserer Begegnung mit Musik, Kunst und Literatur.“

⁸⁹⁴ Nancy (1993), S. 47.

⁸⁹⁵ Bohrer [1981], S. 7.

⁸⁹⁶ Ebd.

⁸⁹⁷ Seel (2000), S. 9.

⁸⁹⁸ Gumbrecht (2010), S. 36.

⁸⁹⁹ Vgl. Thies (2013), S. 10f.

⁹⁰⁰ Ebd., S. 34.

Zeit-Wahrnehmung gerecht zu werden⁹⁰¹. Gemäß dieser Differenzierung wären die Seinsentbergungen Heideggers, die mystischen Überlegungen Wittgensteins und die Präsenztheorie im Allgemeinen als subjektive Weltbezüge einzustufen, die eine *Anthropologie der Innerlichkeit* entwerfen.

2.13.6 Zusammenfassung

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass sich die Präsenztheorie mit einschlägigen Differenztheorien den Umstand teilt, gewisse Grunddifferenzen setzen zu müssen. Anders als die Hermeneutik, die Dekonstruktion oder die Systemtheorie bezieht sich die Präsenztheorie jedoch nicht nur auf die Sinn-Dimension ästhetischer Prozesse, sondern auch auf die körperlich-emotionalen Aspekte ästhetischer Rezeption. Dieser Ansatz führt zu einer gewissen Überschneidung mit der Rezeptionsästhetik, da beide Theorien neben dem zu analysierenden Text auch den Rezipienten im Blick haben. Allerdings beschäftigt sich die Rezeptionsästhetik nahezu ausschließlich mit den kognitiven Sinnbildungsprozessen eines impliziten Lesers, während die Präsenztheorie den emotionalen Komponenten eines idealen Rezipienten besondere Aufmerksamkeit schenkt. Hieraus ergeben sich gewisse Anknüpfungspunkte zur literaturwissenschaftlichen Emotionsforschung, die sich systematisch und teilweise empirisch fundiert mit den verständnisleitenden Aspekten von Stimmungen und Emotionen beschäftigt. Die Präsenztheorie geht jedoch philosophisch betrachtet einen Schritt weiter als die Emotionsforschung, indem sie sich vor allem exzeptionellen ästhetischen Erlebnissen widmet, die sie existenzphilosophisch durch eine negative Metaphysik bzw. durch eine säkulare Mystik zu begründen versucht. Diese Herangehensweise stützt sich weniger auf empirische Befunde, sondern primär auf phänomenologische Betrachtungen, die als Teil einer Anthropologie der Innerlichkeit aufgefasst werden können.

⁹⁰¹ Ebd., S. 50f.

3. Präsenzanalysen

3.1 Präsenzanalytische Vorarbeiten

Bevor diese Untersuchung anhand von drei ausführlichen Beispielanalysen die Operationalisierbarkeit der Präsenztheorie erproben soll, lohnt es sich einen kurzen Blick auf bereits bestehende Applikationsversuche zu werfen.

Spätestens seit dem Erscheinen von Hans Ulrich Gumbrechts *Diesseits der Hermeneutik* (2004) ist der Präsenzdiskurs zunehmend in den Fokus verschiedener Geistes- und Sozialwissenschaften gerückt, wie eine Auflistung der wichtigsten Sammelbände zu diesem Themenkomplex verdeutlicht:

- Christian Kiening (Hg.) *Mediale Gegenwärtigkeit*. Zürich: Chronos 2007.
- Marco Baschera und André Bucher (Hg.) *Präsenzerfahrung in Literatur und Kunst*. Beiträge zu einem Schlüsselbegriff der ästhetischen und poetologischen Diskussion. München: Wilhelm Fink 2008.
- Tanja Prokic, Anne Kolb und Oliver Jahraus (Hg.) *Wider die Repräsentation. Präsens/z Erzählen in Literatur, Film und Bildender Kunst*. München: Peter Lang 2011.
- Hans Ulrich Gumbrecht und Florian Klinger (Hg.) *Latenz. Blinde Passagiere in den Geisteswissenschaften*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2011.
- Sonja Fielitz (Hg.) *Präsenz Interdisziplinär. Kritik und Entfaltung einer Intuition*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2012.
- Christoph Ernst und Heike Paul (Hg.) *Präsenz und implizites Wissen. Zur Interdependenz zweier Schlüsselbegriffe der Kultur- und Sozialwissenschaften*. Bielefeld: transcript 2013.
- Bent Gebert und Uwe Mayer (Hg.) *Zwischen Präsenz und Repräsentation. Formen und Funktionen des Mythos in theoretischen und literarischen Diskursen*. Berlin: De Gruyter 2014.
- Irina Hron (Hg.) *Einheitsdenken. Figuren von Ganzheit, Präsenz und Transzendenz nach der Postmoderne*. Nordhausen: Traugott Bautz 2015.
- Christiane Schildknecht und Irina Wutsdorff (Hg.) *Präsenz und Text. Strategien des Transfers in Literatur und Philosophie*. Paderborn: Wilhelm Fink 2016.

„Der Begriff der Präsenz hat gegenwärtig (wieder) Konjunktur“⁹⁰², wie Schildknecht und Wutsdorff schreiben, Kiening spricht sogar von „einer neuen Epoche des Präsenzdenkens“, die sich „in Kunst, Literatur und Musik seit den

⁹⁰² Schildknecht (2016), S. 19.

1960er Jahren“ manifestiere⁹⁰³. Obwohl die vorliegende Arbeit durchaus der These Kienings beipflichtet, der zufolge die Kunst der letzten Jahrzehnte das *Motiv* der Präsenz verstärkt verhandelt hat, gilt es zu beachten, dass artistische *Strukturen* bzw. artistische *Strategien* zur Erzeugung von Präsenz in allen Kunstformen, Gattungen und Epochen anzutreffen sind, wie vor allem die Beispielanalysen in Kiening (2007), Prokic et al. (2011) und Schildknecht/Wutsdorff (2016) demonstrieren. Angesichts der methodologischen Ausrichtung der vorliegenden Untersuchung ist es sinnvoll, sich einige dieser Beispielanalysen genauer anzusehen, da diese aufzeigen, welche textuellen Phänomene im Zuge einer Präsenzanalyse besonders relevant sein könnten.

3.1.1 Bisherige Applikationsversuche

Susanne Reichlin widmet sich in ihrer Analyse von Jörg Wickrams frühneuhochdeutschem Text *Der Goldtfaden* (1557) vor allem dem titelgebenden Objekt der Geschichte⁹⁰⁴. Um der Grafentochter Angliana seine Liebe zu beweisen, näht sich der aus einfachen Verhältnissen stammende Diener Lewfrid einen goldfarbenen Faden, den diese ihm geschenkt hat, in seine Brusthaut ein und schneidet ihn sich später wieder heraus, um ihn als Symbol seiner Liebe Angliana zu übergeben. Diese radikale Handlung ermöglicht nach langem Spannungsaufbau erst die Kommunikation der Liebe beider Figuren, da Angliana von diesem „unmittelbaren“⁹⁰⁵ Ausdruck von Lewfrids Gefühlen überwältigt wird. Lewfrids Aktion stellt für Reichlin einen Akt „mediale[r] Selbstüberschreitung“ dar, eine „Rezeptionssituation, bei denen der Rezipient überwältigt ist und die Unterscheidung von Zeichen und Bezeichnetem aufgehoben zu sein scheint“⁹⁰⁶.

Einschreibung von Zeichen in die Haut oder körperliche Einverleibungen sind Erzählmuster, die in verschiedenen mittelalterlichen Textgattungen Unmittelbarkeit dar- und herstellen⁹⁰⁷ und als „kommunikative Setzungen aus dem Nichts“⁹⁰⁸ eine „quasi-magische Wirkung“⁹⁰⁹ zu entfalten vermögen. Das präsentielle Potenzial des einverleibten Goldfadens hänge jedoch nicht nur mit der dargestellten Körperlichkeit und Innerlichkeit zusammen, sondern vor allem mit den „wiederholten medialen Aufladungs- und Verschiebungsprozes-

⁹⁰³ Christian Kiening: Mediale Gegenwärtigkeit. Paradigmen – Semantiken – Effekte. In: Ders. (2007), S. 9-56, hier: S. 15.

⁹⁰⁴ Susanne Reichlin: Erzählen vom magischen Augenblick. Präsenzeffekte in Jörg Wickrams *Goldtfaden*. In: Kiening (2007), S. 207-224.

⁹⁰⁵ Vgl. ebd., S. 210.

⁹⁰⁶ Ebd., S. 211.

⁹⁰⁷ Vgl. ebd., S. 214.

⁹⁰⁸ Ebd., S. 215.

⁹⁰⁹ Ebd.

sen“⁹¹⁰, die ein semiotisches „Umcodieren“⁹¹¹ des sich nie verändernden Fadens bewirken und so auf eine faszinierende Paradoxie verweisen:

Die Art und Weise des Zeigens und das Gezeigte sollen gleichzeitig dargestellt werden. Dadurch fallen Selbstbezug und Selbsttranszendierung in eins und scheitern gleichermaßen aneinander. Doch scheitern sie nur in Bezug auf den Anspruch, eine Gleichzeitigkeit von Erzählen und Beschreibung des Erzählens zu ermöglichen. Performativ sind sie äußerst erfolgreich. Der paradoxe Anspruch schafft eine Verdichtung, die die Szene vom Rest der narrativen Handlung isoliert und die narrative Ereignishaftigkeit hervorhebt. Durch die Autoreflexivität werden somit nicht Verfahrensweisen ‚enthüllt‘, sondern Zeichenrelationen solange potenziert, bis ein Überschuss entsteht, der als mediale Selbstüberschreitung – auf der Eben des *discours* – bezeichnet werden kann. (Reichlin 2007: 217)

Reichlin deutet semantische Überschüsse, mediale Paradoxa und selbstreflexive Aporien somit als Präsenzpotenziale. Für sie ist mediale Gegenwärtigkeit ein Phänomen, das „zugleich präsent ist und entzogen bleibt“⁹¹².

Ulrich Johannes Beil untersucht in seinem Artikel zu Sophokles *Antigone* drei Textpassagen⁹¹³: Erstens den Bericht des Wächters in der ersten Szene der Tragödie, der schildert, wie Antigone unerlaubterweise versucht hat ihren toten Bruder Polyneikes zu bestatten, zweitens die verstörenden Ausführungen des blinden Sehers Teiresias, der beim König Kreon das Bestattungsverbot für Polyneikes anprangert, und drittens das letzte Chorlied des Dramas, das den Gott Dionysos heraufbeschwören soll.

Beim Bericht des Wächters betont Beil die Funktion des von Wind aufgewirbelten Staubs, der dem Wächter eine klare Sicht auf die Ereignisse zunächst erschwerte. Statt die symbolischen und sinnstiftenden Aspekte des Staubs herauszuarbeiten, wie in der *Antigone*-Forschung bereits vielfach geschehen, betont Beil vor allem die *stimmungserzeugende* Komponente des Staubs, der in seiner „Visualität und szenische[n] Raffinesse“⁹¹⁴ eine Art Wahrnehmungsschleier bilden,

durch den hindurch wir das zwischen Abwesenheit und Anwesenheit changierende Geschehen verfolgen und seine letalen Konsequenzen imaginativ erahnen können. (Beil 2007: 152)

Der verstörende Monolog des blinden Sehers Teiresias, der die gegenseitige Zerfleischung wildgewordener Vögel bei Polyneikes Leichnam schildert und der

⁹¹⁰ Ebd.

⁹¹¹ Ebd.

⁹¹² Ebd., S. 218.

⁹¹³ Ulrich Johannes Beil: Bedecken, Beflecken, Beschwören. Präsenzeffekte in der *Antigone* des Sophokles. In: Kiening (2007), S. 147-179. Obwohl es sich bei diesem Artikel um die Analyse eines dramatischen Texts handelt, sind viele Thesen und Beobachtungen Beils auch auf Prosatexte anwendbar.

⁹¹⁴ Ebd., S. 151.

die ausbleibende Bestattung der verwesenden Leiche mit einem pervertierten Brandopfer gleichsetzt, wird als ein bewusstes Amalgam von Bildbrüchen gedeutet, das in seiner Unzugänglichkeit eine „drastisch inszenierte Zerfleischung des Sinns“⁹¹⁵ darstelle. Diese ‚Sinnzerfleischung‘ entspreche einer Dekonstruktion mit präsentischer Wirkung:

Die eleganten Unlesbarkeiten des dekonstruktivistischen Diskurses gewinnen hier, wo Unlesbarkeit noch ihren Preis hat, eine ungeahnte, archaische Intensität. (Beil 2007: 160)

Das finale Chorlied des Dramas, dass den Gott Dionysos zur Lösung des Konflikts heraufbeschwören möchte, zeichnet sich durch ein wahres Feuerwerk an rhythmischen und rhetorischen Stilmitteln aus, die jedoch von der Tatsache konterkariert werden, dass eine göttliche Intervention ausbleibt. Die vielen daktylischen Verschränkungen, Alliterationen und Parallelismen machen jedoch das sprachliche ‚Kommen‘ von Dionysos „Vers für Vers zum Ereignis“⁹¹⁶ und schaffen so einen Präsenzeffekt, der

seine Wirksamkeit gerade darin [beweist], dass er das kontextuelle Wissen um die Vergeblichkeit des Liedes, das antike Zuschauer und moderne Leser teilen, jene latente Ironie, vergessen lassen kann. (Beil 2007: 165)

Stimmungserzeugende Naturphänomene, sinnunterwandernde Katachresen und sprachliche Eigendynamiken werden so als drei Strategien der Präsenzproduktion in der antiken Tragödie ausgewiesen.

Sabine Schneider versucht wiederum in ihrem Aufsatz die präsentischen Aspekte einer Epoche herauszuarbeiten, der Karl Heinz Bohrer lange Zeit jegliches Präsenzpotenzial abgesprochen hat⁹¹⁷, nämlich des deutschen Realismus⁹¹⁸. Schneider untersucht hierzu beispielhaft Adalbert Stifters Roman *Die Mappe meines Urgroßvaters* (1841). Dabei problematisiert sie vor allem Stifters poetologisches „Programm der Säftigung“⁹¹⁹, das sie als „die Einübung einer Welthal tung demütiger Versenkung in die Ordnung der Dinge“⁹²⁰ begreift. In der „monomanischen Stringenz von Stifters Schreiben“⁹²¹ und in seiner Fokussierung auf den Ding-Begriff sieht Schneider einen programmatischen Gegenentwurf zur „subjektive[n] Verstörung“⁹²² der sich anbahnenden Moderne. Dieses Gegenprogramm Stifters ist jedoch mit gewissen Widersprüchen verbunden, denn

⁹¹⁵ Ebd., S. 160.

⁹¹⁶ Ebd., S. 166.

⁹¹⁷ Vgl. Bohrer (2003), S. 79, Mangold (2012) und Kapitel 2.7.2.

⁹¹⁸ Sabine Schneider: Die stumme Sprache der Dinge. Eine andere Moderne in der Erzählliteratur des 19. Jahrhunderts. In: Kiening (2007), S. 265-282.

⁹¹⁹ Ebd., S. 267.

⁹²⁰ Ebd.

⁹²¹ Ebd., S. 268.

⁹²² Ebd.

[w]as Stifter damit obsessiv bearbeitet, ist der Versuch einer Logik des gelingenden Textes, dessen Gelingen seiner Selbstaufhebung gleichkäme. In Stifters lebenslangem Werkprozess führt der aporetische Anspruch der Selbstpräsenz der Dinge zu einer Sprachpurifikation und einer zunehmenden Reduktion erzählerischer Mittel, die bereits von den irritierten Zeitgenossen als eklatanter Verstoß gegen die Normen realistischer Erzählweise wahrgenommen wurde. (Schneider 2007: 270)

Die impliziten Grundsätze der „Askese, Reinheit und Transparenz“⁹²³, die Stifter aus diesem Anspruch ableitet, würden in *Die Mappe meines Urgroßvaters* zu einer „stille[n] Dämonie der Dinge“⁹²⁴ führen. Im Text werde immer wieder das „Stillleben des Plunders“ beschrieben,

aus dem das Leben ausgeflossen ist. Mit der Last ihres schlichten Daseins legen sie sich als Afterdinge in klastrophobischer Immanenz auf die Augen des Zurückgebliebenen. Ein geisterartiges Schweigen geht von diesem visuellen Tableau toter Dinge aus. (Schneider 2017: 274f.)

Der Protagonist und Erzähler des Texts, der eine Mappe mit der Lebensgeschichte seines Urgroßvaters durchliest, beschreibt beispielsweise über viele Seiten die Einrichtung seines eigenen Hauses, den Tod seiner Familie handelt er hingegen in wenigen Zeilen ab. Schneider schreibt hierzu treffend:

An solchen Stellen werden die Entstehungskosten jenes Programms, die so sorgsam verwischten Schmerzspuren an den Dingen sichtbar. Es tritt die melancholische Signatur jener Präsenzhoffnungen hervor, die ihre immanente Dialektik, die das Lebendige mortifiziert, um es zu bewahren, mit ausstellt. (Schneider 2007: 173)

Mit der monomanischen Verdrängung aller ungezügelten subjektiven Emotionen entstehe in *Die Mappe meines Urgroßvaters* paradoxausweise eine „tiefe Melancholie“⁹²⁵ und eine „Allpräsenz des Gestorbenseins“, in Zuge derer „selbst der Urenkel als Archivar der Toten sich mit archiviert“⁹²⁶.

Der eigentümliche Präsenzeffekt von Stifters Texten ergibt sich laut Schneider vor allem aus dem Widerspruch zwischen der Absicht, die Dinge der Welt adäquat abbilden zu wollen, und einer Sprache, die sich im Zuge ihres reductionistischen Programms zu einer weltfremden, proto-modernistischen Sprache⁹²⁷ verselbstständigt:

Stifter wurde ein ‚Worthöriger wider Willen‘, in dessen Texten sich gegen die Bedeutungsintention eine Sprachmacht artikuliert, bei der eine zur Abstraktion tendierende laterale Ordnung der Sprache an die Stelle der proklamierten metaphysischen Ordnung tritt. (Schneider 2017: 271)

⁹²³ Ebd., S. 269.

⁹²⁴ Ebd., S. 273.

⁹²⁵ Ebd.

⁹²⁶ Ebd., S. 275.

⁹²⁷ Ebd., S. 272.

Bei Stifter kann Präsenz somit als das Resultat einer sich monomanisch ver-selbstständigenden, den eigenen Ansprüchen paradox zuwiderlaufenden Sprache begriffen werden.

Einen Text der klassischen Moderne behandelt hingegen Silvia Tiedtke in ihrem Artikel zu Rainer Maria Rilkes Roman *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* (1910)⁹²⁸. In diesem Werk verfolgt der Protagonist und Erzähler Malte das Projekt eines ‚neuen Sehens‘, einer neuen Art der ästhetischen Weltwahrnehmung, oder wie Tiedtke es ausdrückt, einer „Öffnung der Wahrnehmung in die Präsenz“⁹²⁹. Diese „Poetik der Präsenz“ ist jedoch stets mit einer „Poetik des Entzugs“⁹³⁰ verbunden, ein Phänomenzusammenhang, der sich paradigmatisch im „Absenz-Phänomen schlechthin“⁹³¹ offenbart, nämlich im Tod.

Dieser bildet das zentrale Motiv des Texts und manifestiert sich auf mannigfache Weise: Durch die Beschreibungen des qualvollen Todes von Maltes Vater, durch gesellschaftskritische Ausführungen über das fließbandartige Massensterben in Pariser Krankenhäusern, aber vor allem in Gestalt von subtilen ästhetischen Beobachtungen, wie zum Beispiel der Beschreibung ruinensartiger Mauerreste, die Entzug (Tod) und Präsenz (Dasein) gleichzeitig verkörpern. Diese Mauerreste stehen dabei

weder für Maltes Innenleben, noch für ein rein äußeres Objekt, sie sind beides und keines von beiden. Im Gegensatz zu den ersten Aufzeichnungen lösen sich hier sowohl Subjekt als auch Objekt auf und fallen zusammen. (Tiedtke 2011: 121)

Der Anblick und die poetische Beschreibung solcher Grenz-Objekte würden die „eigentliche[n] Präsenzerlebnisse“⁹³² Maltes bzw. des Lesers bilden. Entscheidend ist dabei, dass während solcher Beschreibungen nicht Malte als eigentlicher Akteur des Romans inszeniert werde, sondern das idiosynkratische „Sprachmaterial“⁹³³, das seine präsentische Weltsicht erst konstituiert. Die Aufzeichnungen 11, 12 und 13 sind als Prosagedichte aufgebaut, die eine linear-chronologische Erzählordnung zugunsten „von einzelnen (Präsenz-) Momenten“⁹³⁴ sprengen.

Der interessanteste Aspekt der *Aufzeichnungen* liegt jedoch in der formalen Begrenztheit des Texts. Denn der Tod, um den es in Rilkes Werk eigentlich geht, ist der Tod Maltes. Eben dieser kann jedoch durch die Form des Tage-

⁹²⁸ Silvia Tiedtke: Präsenz der Immanenz und Präsenz der Absenz in Rainer Maria Rilkes *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*. In: Prokic et al. (2011), S. 104-131.

⁹²⁹ Ebd., S. 105.

⁹³⁰ Ebd.

⁹³¹ Ebd.

⁹³² Ebd., S. 118.

⁹³³ Ebd., S. 116.

⁹³⁴ Ebd., S. 117.

buchs nicht erzählt bzw. beschrieben werden, womit der eigene Tod, der *eigentliche* Tod, zu einer unerreichbaren Grenze wird:

Der Tod entzieht dem Text letztendlich jeglichen sicheren Grund: nämlich die Gewissheit seines Endes. [...] Der Tod, dem der Leser an dieser Stelle ausgesetzt wird, gewährt nicht einmal mehr diese letzte Möglichkeit der Sinnzuschreibung. (Tiedtke 2011: 129)

Der Text verharre so durchgängig in einem „Zustand des steten Kommens und des steten Entzugs“⁹³⁵, der einem „Zustand der Präsenz“⁹³⁶ gleichkomme. Vor diesem Hintergrund können Rilkes *Aufzeichnungen* als eine Kritik an der „moderne[n] Tendenz des Verbergens des Todes“⁹³⁷ aufgefasst werden, da ein solches Verbergen dem Tod seine unhintergehbarer Unsagbarkeit raubt.

Eine postmoderne Verarbeitung des Todesmotivs bietet Vladimir Nabokovs posthum erschienenes Romanfragment *Das Modell für Laura* (verfasst: 1977, veröffentlicht: 2009), das Bernd Schneid nähert analysiert⁹³⁸. Schneid versucht dabei „das Scheitern und die Unabgeschlossenheit des Texts in Verbindung mit dem Motiv des Todes und der Funktion des Autors zu zeigen“⁹³⁹. Nabokov schrieb seinen Text auf 138 Karteikarten, die im Rahmen der posthumen Publikation des Fragments in jedem Exemplar als entnehmbare Kopien enthalten sind. Damit bekommt das Buch einen modellierbaren Charakter, was Schneid dazu veranlasst, vom englischen Originaltitel (The Original Of Laura) das Akronym TOOL (engl. ‚Werkzeug‘) abzuleiten und sowohl das Buch als auch den Text als eine Art Werkzeugkasten zu betrachten⁹⁴⁰.

Die Handlung des Buches kreist um einen unzuverlässigen Erzähler namens Philip Wild, der von der Schönheit einer Frau namens Flora fasziniert ist, Selbstmordabsichten erkennen lässt und auf eine Geschichte über einen schreibenden Samurai stößt, der Harakiri begeht. Diese ehrenvolle Art des Selbstmords wird von Schneid sowohl als Metapher für unzuverlässiges Erzählen allgemein als auch für die Unabgeschlossenheit des Romans selbst gedeutet⁹⁴¹. Viele Elemente des Texts zeichnen sich durch spielerische bzw. verspielte Mehrdeutigkeit aus, und Wilds Beschreibungen von Laura scheinen eine Parallelisierung von Figurenkörper und Textkörper nahezulegen⁹⁴², ebenso wie dessen Absicht, sich selbst aufzulösen, indem er sich das englische Personalpronomen „I“ auf den Körper schreibt und sich so (symbolisch) halbiert bzw. auslöscht. All

⁹³⁵ Ebd., S. 129f.

⁹³⁶ Ebd., S. 129.

⁹³⁷ Ebd., S. 126f.

⁹³⁸ Bernd Schneid: Der Selbstmord des schreibenden Samurai. Präsenz durch Absenz in Vladimir Nabokovs *Das Modell für Laura*. In: Prokic et al. (2011), S. 159-181.

⁹³⁹ Ebd., S. 159.

⁹⁴⁰ Ebd., S. 176.

⁹⁴¹ Ebd., S. 170.

⁹⁴² Ebd., S. 164.

diese Elemente suggerieren eine allgemeine Lust an performativen Akten, die Präsenz erzeugen sollen⁹⁴³:

Mit dem Fragmetstatus des Textes stellt sich die Aufgabe (an den Leser) den Roman als TOOL zu verwenden. Eben das zu greifen, was heraussteht, um die Mannigfaltigkeit von Erzählstimmen einer pekuniär-postum orientierten Lesart vorziehen zu können. (Schneid 2011: 179)

Der Text unterwandere mit dieser Strategie die Subjekt-Objekt-Spaltung, da Wild nicht wirklich als Erzählerfigur fungiere, sondern „das Erzählen ein eigenständiges Universum einer Einheit zwischen Medium und Form“⁹⁴⁴ in TOOL bilde. Präsenz sei daher vor allem „in der Einheit der Differenz zwischen Anwesenheit und Abwesenheit“⁹⁴⁵ zu suchen.

Als letztes Beispiel soll schließlich Irina Wutsdorffs Untersuchung zu Leo Tolstois Erzählung *Der Tod des Iwan Iljitsch* (1886) und zu Dostojewskis Erzählung *Die Sanfte* (1876) betrachtet werden⁹⁴⁶. Beide Texte zeichnen sich ebenfalls durch das Motiv des Todes aus, ihre Singularität liegt jedoch in der jeweiligen Perspektivierung der Narration.

Tolstois Text beschreibt das Leben und den Tod des Gerichtsangestellten Iwan, zunächst rückblickend durch eine interne Fokalisierung seines Freundes Petr, der distanziert und zynisch Iwans Leben rekapituliert, und anschließend durch eine interne Fokalisierung von Iwan selbst, der im Sterben liegend sein Leben bereut. Diese zwei Perspektiven konterkarieren einander teilweise und verschärfen so einen Gegensatz zwischen Innen und Außen⁹⁴⁷, also zwischen dem Bewusstsein Iwans und der Kommunikation von und über die Person Iwan Iljitsch. Eine Berührung seines Sohnes am Sterbebett löst in Iwan den Wunsch aus, doch noch etwas zu tun bzw. etwas zu sagen, das sein Leben korrigieren und seine Seele noch retten könnte, aber der beabsichtigte Ausruf „Verzeih!“ wird zu einem Versprecher („Geh durch!“), wodurch eine maximale Diskrepanz von Innen- und Außenwahrnehmung forciert wird. Dies fordere den Leser auf zu reflektieren, „in welchem Verhältnis ein (auch körperliches) Erleben von Präsenz und dessen Vermittlung zueinander stehen“⁹⁴⁸. Der ethisch-moralische Konflikt Iwans und die Grenzen menschlicher Kommunikation allgemein bilden dabei in Tolstois Text präsenztheoretisch betrachtet eine Einheit:

⁹⁴³ Ebd., S. 176f.

⁹⁴⁴ Ebd., S. 180.

⁹⁴⁵ Ebd., S. 178f.

⁹⁴⁶ Irina Wutsdorff: Zur (Un)Möglichkeit der Erzeugung von Präsenz in literarischer Rede. Produktives Scheitern in Tolstojs *Smert' Ivana Il'ica* (*Der Tod des Ivan Il'ic*) und Dostoevskis *Krotkaja* (*Die Sanfte*). In: Schildknecht und Wutsdorff (2016), S. 89-114.

⁹⁴⁷ Ebd., S. 99.

⁹⁴⁸ Ebd., S. 107.

Ethik und Medialität werden hier aufs Engste zusammengebunden und in ihrer Paradoxalität ausgestellt. In Anknüpfung an Dieter Merschs Überlegungen wäre der Schluss der Novelle dann ein Ort, an dem sich Präsenz im Modus des Paradoxen zeigt, gerade weil sie nicht als unmittelbare präsentiert wird, sondern in ihrer Un-Mittelbarkeit ausgestellt wird. (Wutsdorff 2016: 107)

Auch in Dostojewskis *Die Sanfte* wird mit dem Motiv des Todes erzählperspektivisch originell verfahren. Die Erzählung besteht aus dem Selbstgespräch eines Pfandleihers, dessen junge Ehefrau Selbstmord begangen hat. Der Pfandleiher lässt seine Ehe und seine Schuld am Selbstmord der Frau auf distanzierte Weise Revue passieren, indem er sich selbst zum Objekt seiner Narration macht. Diese Strategie scheitert jedoch, sobald seine Erzählung in der Gegenwart ankommt. Denn ab diesem Punkt

gibt es kein Ausweichen mehr vor den Folgen seines Handelns, zu dem sich nun auch mit erzähltechnischen Mitteln keine Distanz mehr aufbauen lässt. Erzählendes Ich und erzähltes Ich fallen in diesem Moment unhintergehbarer Gegenwärtigkeit zusammen. (Wutsdorff 2017: 108)

Das Präsenzpotenzial von Tolstois *Der Tod des Iwan Iljitsch* und Dostojewskis *Die Sanfte* ist also dort zu suchen, wo „beide Texte ihr Medium an Grenzen [führen]“⁹⁴⁹, also genau an den Stellen,

an denen sie das Scheitern von Textstrategien und damit das Paradoxe des eigenen Mediums wie auch der in diesem verhandelten Fragen nach Leben und Tod, Präsenz, Wahrheit und Wahrhaftigkeit vor Augen führen. (Wutsdorff 217: 112f.)

3.1.2 Kritische Beurteilung

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die sechs skizzierten Beispielanalysen vor allem zwei Sachverhalte verdeutlichen: *Erstens* scheint es in jeder Epoche der Kunstgeschichte bestimmte Strategien zur Präsenzerzeugung zu geben, ob in der Antike (*Antigone*), in der frühen Neuzeit (*Der Goldfaden*), im Realismus (*Mappe meines Urgroßvaters, Der Tod des Iwan Iljitsch, Die Sanfte*) oder in der Moderne (*Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*) bzw. in der Postmoderne (*Das Modell von Laura*)⁹⁵⁰. Da die vorliegende Arbeit sich auf die Analyse literarischer Texte konzentriert, wurden nur entsprechende Beispielanalysen näher betrachtet. In den eingangs aufgelisteten Präsenz-Sammelbänden finden sich je-

⁹⁴⁹ Ebd., S. 112.

⁹⁵⁰ In der Sekundärliteratur liegen noch nicht für alle Epochen der Kunstgeschichte präsenztheoretische Beispielanalysen vor. Die sechs dargestellten Analysen legen jedoch nahe, dass sich auch für Texte des Mittelalters, des Barocks, des Klassizismus oder der Romantik textuelle Strategien zur Produktion von Präsenz finden lassen. Man denke zum Beispiel an die Blutstropfenszene in Wolframs *Parzival*, an die Leitmotive *Carpe Diem* und *Memento Mori* im Barock, an Goethes ekstatischen Augenblick im *Faust* („Verweile doch! du bist so schön“) oder an die poetischen Transzendenzfantasien der Romantik.

doch auch fruchtbare Applikationsversuche für Bilder⁹⁵¹ und Filme⁹⁵², was für eine intermediale Anwendbarkeit der Präsenztheorie spricht. Zweitens scheinen die Strategien zur Produktion von Präsenz in ihrer Vielfalt nahezu unbegrenzt zu sein. Komplexe Symbole (*Der Goldtfaden*), sprachliche Eigendynamiken (*Die Mappe meines Urgroßvaters*), aporetische Multiperspektivität (*Der Tod des Iwan Iljitsch*), die Inszenierung sprachlicher Grenzen (*Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, *Die Sanfte*), die Performanz autoreflexiver Schleifen (*Das Modell von Laura*) oder das Todesmotiv (in allen Texten außer dem *Goldtfaden*) sind nur einige von vielen Strategien, die intensive und mitunter unsagbare emotionale Reaktionen seitens des Lesers hervorrufen können.

Diese methodologische Vielseitigkeit ist vor allem dem Umstand geschuldet, dass alle sechs Literaturwissenschaftler bemüht sind, genuin dekonstruktivistische Interpretamente präsenztheoretisch umzudeuten bzw. um die Dimension der Präsenz zu erweitern. „Umcodierungen“⁹⁵³ (Reichlin), „Zerfleischung des Sinns“⁹⁵⁴ (Beil), „aporetische[r] Anspruch“⁹⁵⁵ (Schneider), „Poetik des Entzugs“⁹⁵⁶ (Tiedtke), „Unabgeschlossenheit des Textes“⁹⁵⁷ (Schneid) oder „Scheitern von Textstrategien“⁹⁵⁸ (Wutsdorff) sind Wendungen, die ebenso gut als Grundgerüst poststrukturalistischer Interpretationen fungieren könnten. Wie in Kapitel 2.11.5 („Zwei Dimensionen, eine Theorie“) erwähnt deckt die Präsenztheorie nicht nur Phänomene wie Präsenz, Performanz oder Responsivität ab, sondern auch Phänomene wie Sinn, Repräsentation oder Intentionalität, da Sinndimension und Präsenzdimension einander bedingen und beide gleichermaßen unerlässlich für einen adäquaten Umgang mit artistischen Werken sind. Dieser Prämisse tragen die sechs Analysen Rechnung, wenn zum Beispiel davon die Rede ist, dass die „eleganten Unlesbarkeiten des dekonstruktivistischen Diskurses [...] eine ungeahnte, archaische Intensität [gewinnen]“⁹⁵⁹ (Beil), wenn eine „Poetik des Entzugs“ mit einer „Poetik der Präsenz“⁹⁶⁰ verquickt wird (Tiedtke) oder wenn eine „Verschränkung von Wiederholung und Ereignishaf-

⁹⁵¹ Vgl. Adrian Stähli: Die mediale Präsenz des Bildes oder: Was meinen wir eigentlich genau damit, wenn wir danach fragen, was ein Bild ist? In: Kiening (2007), S. 127-146.

⁹⁵² Vgl. Margrit Tröhler: Die sinnliche Präsenz der Dinge oder: die skeptische Versöhnung mit der Moderne durch den Film. In: Kiening (2007), S. 283-306, Alexander Schlicker: *Voir/Décevoir* oder: Vom Erscheinen des Zwischenraums. Überlegungen zu einem Begriff der Präsenzeffektivität medialer Körperräume in Godards *Détective*. In: Prokic et al. (2011), S. 245-269 oder Benedikt Steirer: „Deine Welt ist nicht real!“ Überlegungen zu Traum – Bewusstsein – Film und zur filmischen Produktion von Präsenz in Christopher Nolans *Inception*. In: Prokic et al. (2011), S. 270-296.

⁹⁵³ Reichlin (2007), S. 216.

⁹⁵⁴ Beil (2007), S. 160.

⁹⁵⁵ Schneider (2007), S. 270.

⁹⁵⁶ Tiedtke (2011), S. 105.

⁹⁵⁷ Schneid (2011), S. 159.

⁹⁵⁸ Wutsdorff (2016), S. 112f.

⁹⁵⁹ Beil (2007), S. 160.

⁹⁶⁰ Tiedtke (2011), S. 105.

tigkeit“⁹⁶¹ (Reichlin) betont wird. Am deutlichsten tritt die multidimensionale Prämisse der Präsenztheorie jedoch zutage, wenn dazu aufgefordert wird, „Präsenz in der Einheit der Differenz zwischen Anwesenheit und Abwesenheit zu suchen“⁹⁶² (Schneid).

Eine problematische Konsequenz dieses dekonstruktivistischen Hintergrunds ist jedoch die starke Fokussierung aller sechs Autoren auf *defizitäre* Aspekte medialer Vermittlung. Damit Präsenz entstehen kann, muss Sprache erst monomatisch außer Kontrolle geraten (*Die Mappe meines Urgroßvaters*), an die Grenze ihrer Textsorte stoßen (*Die Aufzeichnungen des Male Laurids Brigge*), irritierende Bildbrüche betreiben (*Antigone*) narrative Perspektiven einstürzen lassen (*Die Sanfte*), paradoxe symbolische Ansprüche generieren (*Der Goldfaden*) oder sich zu Tode reflektieren (*Das Original von Laura*). All diese Argumentationsstrategien folgen implizit Dieter Merschs *negativer Medientheorie* und seinem *Störungs-Begriff*, dem zufolge erst der (inszenierte) Zusammenbruch bestimmter Strukturen und der daraus resultierende Verweis auf die Unmöglichkeit medialer Selbstvermittlung Präsenzerlebnisse zu schaffen vermag (vgl. Kapitel 2.9.3). Bei Irina Wutsdorff wird Merschs Einfluss explizit erwähnt:

Entsprechend versteht Mersch Präsenz nun nicht, wie dies bei Gumbrecht tendenziell der Fall ist, als Unmittelbarkeit, sondern unternimmt den Versuch, das Moment der Medialität zu berücksichtigen, was allerdings nur in einer Bewegung des Paradoxen gelingen kann: Denn insofern Präsenz eines Mediums bedarf, um sich zu zeigen, das Medium aber im Moment der Mediation verschwindet, ist es wie dieses im Modus der Negativität zu denken. (Wutsdorff 2016: 94)

Wie in Kapitel 2.9.3 dargelegt greift es aber zu kurz, Präsenzphänomene ausschließlich auf ‚Störungen‘, also auf Aspekte *scheiternder Vermittlung*, zu beschränken. Neben Katachresen, Subversionen und Aporien sind nämlich auch Metaphern, Synthesen und Analogien, also Aspekte *gelingender Vermittlung*, in der Lage eine rezeptionsästhetische Versunkenheit und damit einhergehende Präsenzerlebnisse zu erzeugen, wie unter anderem Markus Rautzenberg überzeugend argumentiert⁹⁶³. Die *negative Metaphysik* und die *säkulare Mystik* der Präsenztheorie entbergen sich nicht ausschließlich im Modus ästhetischer Ne-

⁹⁶¹ Reichlin (2007), S. 218.

⁹⁶² Schneid (2011), S. 178f.

⁹⁶³ Vgl. Rautzenberg (2009), S. 13: „Die Folgerung, ‚Kein Medium vermag seine Materialität mitzuvermitteln, sowein wie diese selbst tilgbar wäre‘ ist dann zu modifizieren: Die Materialität eines Mediums ist nicht tilgbar, weil die Medialität des Mediums konstitutiv an deren Materialität gebunden ist, die sich so noch vor jeder Vermittlung stets zeigt, ja zeigen muss, damit überhaupt etwas als Medium fungieren kann, und zwar unabhängig davon, ob es sich dabei um gelingende oder gescheiterte Mediatisierung handelt, da letztere Unterscheidung einem informationstechnischen Paradigma von Medialität verhaftet bleibt, mit dem Medientheorie sich nicht begnügen kann. Der Unterschied innerhalb medialer Vollzüge wäre dann nicht mehr zwischen Medium und ‚Amedium‘ (Präsenz, Materialität), sondern zwischen verschiedenen Formen von Alterität aufzuzeigen, die Mediation nicht nur vollziehen, sondern im selben Maße auch verhindern und durch derartige Hinderungen

gativität, da auch originelle ‚harmonische‘ Vermittlungen eine Singularität evozieren können, die auf die Unsagbarkeit des *Dass*, also auf die Unsagbarkeit der Tatsache, dass Phänomene wie Singularität, Kunst und Welt *überhaupt* existieren, verweist. Vor diesem Hintergrund erscheint die Präsenztheorie im Vergleich zur Dekonstruktion als die weitreichendere Theorie. Die drei Präsenzanalysen der vorliegenden Arbeit werden daher versuchen, beiden „Formen von Alterität“⁹⁶⁴, also sowohl scheiternder als auch gelingender medialer Vermittlung, gerecht zu werden.

Des Weiteren sollte erwähnt werden, dass sich die sechs behandelten Textanalysen hauptsächlich auf Begriffe und Konzepte von Gumbrecht und Mersch stützen. Die drei folgenden Analysen werden hingegen auch auf Überlegungen und Termini von Steiner, Nancy, Bohrer und Seel zurückgreifen, und zwar unter Berücksichtigung der Problematisierungen und Präferenzen aus Kapitel 2.11.

3.2 Begründung der Textauswahl

Die skizzierten Beispielanalysen im vorangegangenen Kapitel haben gezeigt, dass präsenztheoretische Ansätze über bestimmte Epochengrenzen hinaus Anwendung finden können. Dennoch ist es kein Zufall, dass der Präsenzdiskurs „gegenwärtig (wieder) Konjunktur“⁹⁶⁵ hat. Wie im Einleitungskapitel dieser Arbeit erwähnt, kann das verstärkte Interesse der Kunst und der Kunsthistorien an Phänomenen wie Gegenwärtigkeit, Unmittelbarkeit, Unsagbarkeit oder Epiphanien als eine Reaktion auf die zunehmende Digitalisierung der Welt begriffen werden, die laut Gumbrecht „einer Fusion aus Bewusstsein und Software“⁹⁶⁶ gleichkommt und deren Ideal laut Mersch „ein Denken ohne Leib, ein Fühlen, Wahrnehmen, Handeln ohne Körper“⁹⁶⁷ ist. Da es gemäß Dietmar Kamper jedoch zur Natur der Kunst gehört, „den Wahnsinn des selbstbezüglichen Geistes nicht mitzumachen“⁹⁶⁸, können vor diesem Hintergrund bestimmte Kunstwerke ab Mitte der 1990er Jahre – also in dem Zeitraum, in dem das Internet zum neuen Leitmedium avancierte – als eine Gegenreaktion auf die zunehmende Enkörperlichung und die damit einhergehenden ontologischen Ungewissheiten der Digitalen Revolution aufgefasst werden.

andere Vollzüge wiederum ermöglichen. In dem Moment bricht die Dichotomisierung von einem ‚unheimlichen‘ medialen Verblendungszusammenhang in der Transparenz und einer ‚unverfüglichen‘ Opazität amedialer Präsenz zusammen.“

⁹⁶⁴ Ebd.

⁹⁶⁵ Schildknecht und Wutsdorff (2016), S. 19.

⁹⁶⁶ Gumbrecht (2011a), S. 15f.

⁹⁶⁷ Ebd.

⁹⁶⁸ Dietmar Kamper: Ästhetik der Abwesenheit. Die Entfernung der Körper. München: Wilhelm Fink 1999, S. 117.

Die Geisteswissenschaften haben auf diese Wandlungsprozesse zum einen mit einem sogenannten *body turn* reagiert⁹⁶⁹, der sich verstkt Phomenen wie Körperlichkeit und Verkörperung widmet, und zum anderen mit einem *mental turn*, der nach einer langen Dominanz des *linguistic turns* in den Kunstwissenschaften nun zunehmend auf Erkenntnisse der *philosophy of mind* zurgreift⁹⁷⁰, die sich unter anderem mit Phomenen wie der Interdependenz von Körper und Geist sowie der Beschaffenheit bestimmter Emotionen beschäftigt. Die Prenztheorie kann als ein Resultat *beider* Strömungen betrachtet werden.

Wie in der Einleitung dieser Untersuchung erläutert, legen diese nahezu zeitgleich entstandenen Tendenzen innerhalb der Künste und der Kunsthenschaften die Vermutung nahe, dass wir es mit dem Beginn einer neuen Kunstepochen zu tun haben könnten, für die bereits zahlreiche Begriffe vorgeschlagen wurden, wie zum Beispiel ‚Neomoderne‘⁹⁷¹, ‚Pseudomoderne‘⁹⁷², ‚Hypermoderne‘⁹⁷³, ‚Altermoderne‘⁹⁷⁴, ‚Digimoderne‘⁹⁷⁵, ‚Post-Postmodere‘⁹⁷⁶, ‚Metamoderne‘⁹⁷⁷ oder ‚Performatismus‘⁹⁷⁸.

Obwohl bezüglich der genauen Konturen und Merkmale einer solchen Epoche noch kein Konsens besteht, suggeriert der parallele Anstieg prentischer Motive und Denkfiguren in Kunst und Kunsthenschaft eine besondere Relevanz der Prenztheorie für die Gegenwartsliteratur der letzten 20 Jahre. Aus diesem Grund wird sich die vorliegende Untersuchung mit drei Romanen beschäftigen, die innerhalb dieses Zeitraums veröffentlicht wurden: Rainald Goetz’ *Rave* (1998), Helmut Kraussers *UC* (2003) und Wolfgang Herrndorfs *Tschick* (2010).

Die Fokussierung auf das Medium der Literatur erfolgt, weil sich die Mehrheit der behandelten Prenztheoretiker hauptsächlich diesem Medium zuwendet (Steiner, Nancy, Bohrer, Seel, Gumbrecht); einzig Dieter Mersch konzentriert sich überwiegend auf bildende Künste, artistische Aktionen und Musik. Die epische Langform des Romans ist als Gattung besonders interessant, weil sie zum einen besonders viel ‚Sprachmaterial‘ für ausführliche Beispielenanalysen liefert und zum anderen seit Jahrzehnten die mit Abstand meistgelesenen literarischen Gattung darstellt.

Bei der Auswahl der spezifischen Werke wurde neben einer gewissen Bekanntheit bzw. Einschligkeit der Autoren vor allem auf eine grtmögliche

⁹⁶⁹ Vgl. u.a. Mersch (2010), S. 144.

⁹⁷⁰ Vgl. u.a. Schildknecht (2016), S. 19.

⁹⁷¹ Vgl. Homscheid (2007).

⁹⁷² Vgl. Kirby (2006).

⁹⁷³ Vgl. Lipovetsky (2005).

⁹⁷⁴ Vgl. Bourriaud (2009).

⁹⁷⁵ Vgl. Kirby (2009).

⁹⁷⁶ Vgl. Timmer (2010).

⁹⁷⁷ Vgl. Vermeulen und van den Akker (2010).

⁹⁷⁸ Vgl. Eshelman (2008).

Unterschiedlichkeit der jeweiligen Texte geachtet, damit so verschiedene Strategien zur Produktion von Präsenz beleuchtet werden können. *Rave* präsentiert sich als autobiografischer Text, in dem Schrift als etwas zu Überwindendes inszeniert wird, während *UC* einen narrativ ineinander verschlungenen Metatext darstellt, der Schrift als etwas sich Verselbstständigendes in Szene setzt. *Tschick* wiederum wirkt auf den ersten Blick wie ein schlichter Jugendroman, entpuppt sich bei genauerer Betrachtung jedoch als Plädoyer für eine spirituell aufgeladene Weltsicht, in der Schrift und ihre spezifischen Effekte als etwas sich Verschleierndes in Erscheinung treten. Die unterschiedliche Konzeption dieser drei Werke soll zeigen, dass Präsenzeffekte durch verschiedenste, teilweise diametral entgegengesetzte literarische Strategien erzeugt werden können.

Trotz der Unterschiedlichkeit dieser drei Texte und der daraus resultierenden Vielfalt an Strategien zur Präsenzproduktion gilt es jedoch zu betonen, dass nicht alle Präsenztheoreme, die im ersten Teil dieser Untersuchung ausführlich dargestellt wurden, bei den folgenden Analysen in äquivalenten Umfängen zum Einsatz kommen können. Die Lektüren der drei ausgewählten Texte sind ausdrücklich als *Testfälle* zu verstehen, woraus sich – ganz im Sinne der Präsenztheorie – der Umstand ergibt, dass die Alterität der jeweiligen Textpassagen und Textaspekte dem Analyisierenden die Auswahl und den Umfang der zu applizierenden Präsenztheoreme vorgibt. Es ist daher unvermeidlich, dass einige Theoreme häufiger und ausführlicher zum Einsatz kommen werden als andere. Dies schmälert jedoch keinesfalls den potenziellen analytischen Wert bestimmter Theoreme, vor allem im Hinblick auf andere Werke der Literatur, des Films oder der bildenden Künste.

3.3 Rainald Goetz: *Rave* (1998)

Hans Jörg Schäfer und Elke Siegel bezeichnen Rainald Goetz in ihrem 2006 erschienenen Artikel als „one of the most prolific, discussed, and original writers in contemporary German literature“⁹⁷⁹. Tatsächlich hat Goetz seit seinem spektakulären Skandalauftritt beim Ingeborg-Bachmann-Preis 1983, bei dem er sich mit einer Rasierklinge die Stirn aufschlitzte, zwischen den Romanen *Irre* (1983) und *Johann Holtrop* (2012) Theaterstücke, Bildbände, Audio-Projekte und vor allem zahlreiche längere Prosatexte veröffentlicht, die die Grenzen zwischen Reportage, Essayismus und Literatur verschwimmen lassen. Für sein Gesamtwerk wurde Goetz 2015 mit dem Georg-Büchner-Preis ausgezeichnet, dem renommiertesten Literaturpreis im deutschsprachigen Raum. Im Rahmen dieser Eh-

⁹⁷⁹ Martin Jörg Schäfer und Elke Siegel: The Intellectual and the Popular: Reading Rainald Goetz. In: *The Germanic Review: Literature, Culture, Theory* 3 (2006), S. 195-201, hier: S. 195.

rung wurde der einstige Skandalautor von der Literaturkritik vor allem als „Weltabschreiber“⁹⁸⁰, „rasender Protokollant unserer Gegenwart“⁹⁸¹ oder als „unablässige[r] Chronist des Hier und Jetzt“⁹⁸² gelobt. Diese Formulierungen hängen mit der Tatsache zusammen, dass Goetz selbst bereits in seinem Debüttext *Subito*, den er beim Bachmann-Preis 1983 mit blutender Stirn vortrug, „das einfache wahre Abschreiben der Welt“⁹⁸³ als Desiderat seiner Poetik verkündete.

Ein naiver Realismus, der die vom Autor wahrgenommene Welt schlicht ‚abschreibt‘ bzw. mittels Schrift ‚abbildet‘, wird der Komplexität von Goetz’ Texten jedoch nicht ansatzweise gerecht, wie die Literaturwissenschaft immer wieder betont hat. Eckhard Schumacher hebt diesbezüglich hervor, dass bei Goetz vielmehr „die andauernde Auseinandersetzung mit dem ‚Gebrauch der Sprache‘“ im Vordergrund steht und somit ein Schreiben, „das immer in der Gegenwart verortet wird, aber nie auf unmittelbare Präsenz setzt, selbst wenn es diesen Eindruck wiederholt hervorruft“⁹⁸⁴. Der rezeptionsästhetische *Eindruck* unmittelbarer Präsenz erwächst bei Goetz also vor allem aus einer selbstreflexiven Sprachskepsis, die keinem simplen ‚Abschreiben‘ der Wirklichkeit gleichkommt, sondern vielmehr einem „Sich-Abarbeiten an der Wirklichkeit der Gegenwart“⁹⁸⁵, wie Carsten Rohde es treffend ausdrückt. Das wichtigste Resultat von Goetz’ vermeintlichem ‚Weltabschreiben‘ sei somit nicht etwa eine ‚Chronik‘ seiner Gegenwart, sondern vielmehr „eine ästhetisch-phänomenologische Fülle des Augenblicks“⁹⁸⁶. Präsenztheoretisch betrachtet stellen Goetz’ unermüdlichen Zeitprotokolle also keinen Selbstzweck dar, sondern in erster Linie Instrumente zur Produktion von Präsenz⁹⁸⁷.

Goetz’ 1998 erschienene Erzählung *Rave* verhandelt dieses komplexe Verhältnis zwischen Sprachreflexion und Präsenserleben auf besonders eindringliche

⁹⁸⁰ David Hugendick: Rainald Goetz: Der Weltabschreiber. In: ZEIT Online, 8.7.2015. Online: <http://www.zeit.de/kultur/literatur/2015-07/rainald-goetz-buechner-preis-wuerdigung> (Zugriff: 16.2.2018).

⁹⁸¹ Jürgen Kaube: Abfall für manche, Irritation für alle. In: FAZ, 11.7.2015. Online: <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/abfall-fuer-manche-irritation-fuer-alle-zum-buechnerpreis-fuer-rainald-goetz-13692616.html> (Zugriff: 16.2.2018).

⁹⁸² Lothar Schröder: „Büchners Lorbeer für Rainald Goetz“. In: RP Online, 9.7.2015. Online: <http://www.rp-online.de/kultur/der-georg-buechner-preis-geht-an-den-61-jährigen-rainald-goetz-aid-1.5224094> (Zugriff: 16.2.2018).

⁹⁸³ Rainald Goetz: *Subito*. In: Ders. Hirn. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1986, S. 9-21, hier: S. 19.

⁹⁸⁴ Eckhard Schumacher: „Adapted from a true story.“ Autorschaft und Authentizität in Rainald Goetz’ „Heute Morgen“. In: Text + Kritik 190: Rainald Goetz (2011), S. 77-88, hier: S. 86.

⁹⁸⁵ Carsten Rohde: Heroismus der Herausgabe. Zum Werk von Rainald Goetz. In: Nikolas Immer und Mareen van Marwyck (Hg.) Ästhetischer Heroismus. Konzeptionelle und figurative Paradigmen des Helden. Bielefeld: transcript 2013, S. 199-219, S. 202.

⁹⁸⁶ Ebd., S. 205.

⁹⁸⁷ Vgl. hierzu Robert Hermann: Gegenwart vs. Augenblick: Zur Ästhetik von Rainald Goetz anlässlich der Verleihung des Georg-Büchner-Preises 2015. In: Medienobservatorium.de, 24.9.2015. Online: <http://> (Zugriff: 16.2.2018).

und vielschichtige Weise, was den Text für die Zwecke dieser Arbeit sehr interessant macht. Die folgenden Ausführungen sollen eruieren, mit welchen literarischen Strategien der Text Präsenz-Augenblicke zu generieren vermag.

3.3.1 Schrift: das zu Überwindende

Rave wird im Klappentext als ein Buch beschrieben, das „Geschichten aus dem Leben im Innern der Nacht [erzählt]“ und dabei den „Exzeß brutal Zerstörter auf den ganz normalen täglichen Menschenstraßen“ (2)⁹⁸⁸ dokumentiert. Im Zentrum des Buchs steht dabei die *Techno*-Szene der 1990er Jahre, die sich durch eine zunehmende Beliebtheit elektronischer Tanzmusik⁹⁸⁹ und durch den häufigen Konsum bewusstseinsverändernder Drogen auf entsprechenden Veranstaltungen, sogenannten *Raves*, auszeichnet.

a. Unzulänglichkeit der Sprache

Der autodiegetische⁹⁹⁰ Erzähler des Texts „Rainald“ (29) gibt an, ein Buch über seine Rave-Erfahrungen schreiben zu wollen (17). Dieses Vorhaben erweist sich

⁹⁸⁸ Zitiert wird nach Rainald Goetz: *Rave. Erzählung* [1998]. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2001.

⁹⁸⁹ An dieser Stelle sei angemerkt, dass der Begriff ‚Techno‘ zwar umgangssprachlich oft als Synonym für *Electronic Dance Music* (kurz: EDM) verwendet wird, im Grunde jedoch nur eines von vielen spezifischen Genres elektronischer Tanzmusik beschreibt. Techno zeichnet sich vor allem durch monotone, mechanische und mitunter ‚kalt‘ wirkende Rhythmen, Strukturen und Klangfarben aus, die das Wesen moderner technischer Apparate mimetisch nachzubilden versuchen. Weitere wichtige Genres elektronischer Tanzmusik sind vor allem *Trance*, *House* und *Drum and Bass*. Zu den jeweils populärsten Subgenres dieser Stile zählen unter anderem *Hardcore Techno* und *Minimal Techno*, *Progressive Trance* und *Psychedelic Trance*, *Deep House* und *Tropical House*, sowie *Techstep* und *Neurofunk*. Vgl. hierzu vor allem das achte Kapitel von Nick Collins, Margaret Schedel und Scott Wilson: *Electronic Music: Cambridge Introductions to Music*. Cambridge: Cambridge University Press 2013. Da *Rave* allerdings nicht auf Differenzierungen dieser Art verweist und die Forschungsliteratur den Terminus ‚Techno‘ wiederholt als Metapher zur Beschreibung der spezifischen Ästhetik dieses Texts verwendet, werden auch im Rahmen dieser Analyse die Begriffe ‚Techno‘ und ‚elektronische Tanzmusik‘ synonym gebraucht.

⁹⁹⁰ Zur Untersuchung narratologischer Aspekte wird in dieser Arbeit auf die Terminologie von Gérard Genette zurückgegriffen. Vgl. Gérard Genette: *Die Erzählung*. Übers. von Andreas Knop. Mit einem Nachwort von Jochen Vogt. Überprüft und berichtigt von Isabell Kranz. 3., durchgesehene und korrigierte Aufl. Paderborn: Wilhelm Fink 2010. Die Berücksichtigung und Kommentierung der Sekundärliteratur erfordert an einigen Stellen jedoch auch einen Gebrauch der Terminologie von Franz K. Stanzel: *Typische Formen des Romans*. 12. Aufl. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1993 einzugehen. Eine gute Gegenüberstellung beider Theorien und Terminologien liefern vor allem Matías Martínez und Michael Scheffel: *Einführung in die Erzähltheorie*. 10., überarbeitete und aktualisierte Aufl. München: C.H. Beck 2016.

jedoch als schwierig, da sich aus den intensiven Einzelerlebnissen der Party-nächte scheinbar kein authentischer Plot destillieren lässt, wie folgende Passage verdeutlicht:

Wir wollten einen Film machen über unser Leben, über das Feiern, die Musik, wie alles wirklich ist.

Aber wie war alles wirklich?

Ich sehe mich noch bei Wollи sitzen, und seitenweise hackten wir unsere Listen und Ideen in den Computer – nur an zwei Stellen blieben wir immer wieder hängen und kamen nicht weiter. Und daran scheiterte schließlich auch der ganze Film: an der Handlung und an den Drogen.

Es gab ja keine Handlung. Das war der Witz. (23)

Die Einsicht, dass sich die subjektive Intensität eines Raver-Lebens in einer traditionellen narrativen Struktur mit Anfang, Mitte und Ende nicht abbilden lässt, wird später im Text noch einmal bekräftigt:

Generell kann man sagen, daß der ganze Bereich der Welt der Drogen und der Musik auch noch nicht im entferntesten erschöpfend oder auch nur befriedigend, zumindest mal ausreichend realistisch ins Kino gekommen ist. Es ist das der Moment, wo Wollи die Idee hat, daß das vielleicht unsere Berufung sein könnte, diesen Film zu machen. Und ich sofort sage: und mit welcher Handlung? Wo willst du die Handlung für so einen Film herkriegen, wo es einfach keine gibt in echt? (169)

Passagen dieser Art stellen poetologisch betrachtet Metareflexionen dar, die auf eine allgemeine Unzulänglichkeit des Mediums Sprache verweisen, nämlich auf die Unmöglichkeit der unmittelbaren Wiedergabe subjektiver Erlebnisse:

Man müßte die Sprache von ihrer Mitteilungsabsicht frei kriegen können. Daß die Schrift nur noch so ein autistisches, reines, von der Zeit selbst diktiertes Gekritzeln wäre, Atem. Jenseits des Todes. Aber auf dessen Eintreten muß sie dann warten, um Text zu werden.

Schade ist das. (262)

Die Formulierung „jenseits des Todes“ korrespondiert in diesem Zusammenhang mit Jean-Luc Nancys präsenztheoretischem *Todesbegriff* (vgl. Kapitel 2.6.2). Denn für Nancy ist der Tod eine Metapher für Repräsentation und Sinnbildung im Allgemeinen:

Death is the absolute signified, the sealing off of sense. It is the *name*, but ‘to be born’ is the verb. [...] It is certainly neither false nor excessive to say that all production of sense – of a sense making sense *in this sense* – is a deathwork. (Nancy 1993: 3)

Der Prozess der Verschriftlichung eindringlicher Erlebnisse wird in *Rave* immer wieder als ein Antagonist der unmittelbaren Präsenz problematisiert, wodurch „die Sprache selbst“⁹⁹¹ zum entscheidenden Aspekt des Texts wird. Einige Stel-

⁹⁹¹ Andreas Wicke: ‚Brüllaut, hyperklar‘ Rainald Goetz’ Techno-Erzählung ‚Rave‘ In: Text + Kritik. Heft 190: Rainald Goetz (2011), S. 41-51, S. 41.

len in *Rave* zeugen von einem aussichtslosen, geradezu Wittgenstein'schen „An-rennen an die Grenze der Sprache“ (PU: 68):

Man hat ja den Herausschaffer um sich und in sich, er heißt: die Sprache, und fängt ganz leise an, mit seinem „Sch schsch ... –“. Aber dann bricht es und krachts und rum-pelets und ratterts heraus: der „brr–“-Bruch der Sprache, gesprochen, ein „ah ... –“. Ein Erstaunen im Außen, ein Nicken, ein Ja. Ja, ich –. Ach was!, faucht es zurück, erzürnt, im Rachen, brutal das machen: „ch!chch!“ – Was denn? – Die Worte, die Krächzer, die Brecher, die krass sich raus machen sich raus machen lassen, ins Offene, gelbe, giftgelbe des „e“ Verstehe, versteh. – Verstehen: den Schluß der Sprache verstehe ich schlecht. Vielleicht den Ort mit den Worten gewechselt haben und schließlich durch das Verste-hen woanders stehen? (254)

Sprache bzw. Schrift erscheint vor diesem Hintergrund als ein Phänomen, das es programmatisch zu überwinden gilt. Um dies zu bewerkstelligen, orientiert sich die sprachliche und strukturelle Gestaltung von *Rave* an Merkmalen der im Text thematisierten elektronischen Tanzmusik. Das Resultat wirkt auf den ersten Blick wie eine „Technoprosa“⁹⁹², die Goetz zu einem „DJ-Autor“⁹⁹³ werden lässt.

b. Literarisches Djing

Rainald Goetz stellt dem Beginn seiner Erzählung ein Schwarz-Weiß-Foto von sich mit dem berühmten deutschen DJ Sven Väth voran (11), das beide in der Lobby eines Plaza-Hotels zeigt, wie einem Schriftzug an der Wand zu entnehmen ist. Väth sitzt vor einem Schreibtisch und tippt auf einer Tastatur, die mit einem Laptop verbunden ist, während Goetz neben ihm steht und konzentriert auf den kleinen Monitor des Laptops blickt. Das Foto suggeriert dem Betrachter so buchstäblich eine ‚enge Zusammenarbeit‘ von Literatur und elektronischer Musik, wie ein griffiges Zitat aus *Rave* verdeutlicht: „You play the music – I write the book.“ (26). Im Buch selbst wird das Medium der Musik als „ein absolutes Menschendaseinsexistential“ (155) bezeichnet und mit Rückgriff auf heidnische Motive geradezu kultisch verehrt:

Hinter ihm, über ihm, um ihn: da waren jetzt ganz groß die Sound-Gewalten aufgestanden, diese riesigen Geräte, die in ihm ineinander donnerten, übermenschengroß. Er schaute hoch, er nickte und fühlte sich gedacht vom Bum-bum-bum des Beats. Und der große Bumbum sagte: eins eins eins – (18f.)

⁹⁹² Rohde (2013), S. 200.

⁹⁹³ Andreas Wicke: Nacht und Diskurs. Novalis' Hymnen an die Nacht (1800) und Rainald Goetz' Nachtlebenerzählung *Rave* (1998) – Versuch eines Vergleichs. In: Der Deutschunterricht 5 (2002), S. 75-79, hier: S. 79.

Der Text inszeniert auf diese Weise eine „romantische Apotheose der Musik“⁹⁹⁴ und verklärt Techno zu einem Medium, „in dem sich Gefühle und Innerlichkeiten genuin und unmittelbar ausdrücken“⁹⁹⁵ können. Diese Denkfigur deckt sich mit George Steiners Ausführungen in *Von realer Gegenwart*, die der Musik eine fundamentalontologische Bedeutung zuschreiben:

Ich glaube, daß der Bereich der Musik im Zentrum des Bereichs der Sinnerfahrung des Menschen steht, des Zugangs des Menschen zu metaphysischer Erfahrung [...] In unserer Fähigkeit, in Musik Form und Sinn zu komponieren und darauf zu reagieren, liegt das Mysterium der Conditio humana begriffen. Die Frage ‚Was ist Musik?‘ könnte sehr wohl eine Variation der Frage sein: ‚Was ist der Mensch?‘ (Steiner 1990: 16)

Des Weiteren bildet Musik für Steiner neben dem Schweigen die einzige Möglichkeit, die unsagbare Performanz des Seins bzw. das mystische „Gefühl der Welt als begrenztes Ganzes“ (TLP: 6.45) zum Ausdruck zu bringen:

In der Vision der frühen Wittgenstein – und ‚Vision‘ ist der am wenigsten ungenaue Begriff – ist das existentielle Reich ‚jenseits der Sprache‘; sind die Kategorien empfundenen Seins, zu denen nur das Schweigen (oder die Musik) Zugang ermöglichen, weder fiktiv noch trivial. Im Gegenteil: Sie sind eigentlich die wichtigsten, lebensverwandelnden Kategorien, für die der Mensch empfänglich ist. (Steiner 1990: 139)

Rave knüpft an diese Vorstellung von Musik als einem artistischen Primärmedium an, indem der Text die medialen Spezifika elektronischer Tanzmusik bis zu einem gewissen Grad mimetisch nachzubilden versucht. Dies zeigt sich schon in den ersten Sätzen der Erzählung:

... – kam mir in Zeitlupe entgegen. Ich schaute, wollte, ging und dachte.
Ich hatte ein angenehmes Gefühl.
Ich könnte mich ja vielleicht schon entscheiden. (17)

Goetz' Text beginnt mit einer Kombination aus Auslassungspunkten und Gedankenstrich, auf die ein elliptischer, subjektloser Satz folgt. Auf diese Weise wird der Eindruck erzeugt, dass der Text und die Schrift ‚aus dem Nichts‘ kommen, ähnlich wie der Beat eines Technosongs, der plötzlich einsetzt. Das anschließende Tetrakolon („Ich schaute, wollte, ging und dachte.“) beschleunigt den Rhythmus des Texts staccatoartig, ehe durch eine Anapher („Ich“) eine gewisse Gleichmäßigkeit einkehrt. Diese Gleichmäßigkeit wird aber jäh durch mehrere Einschübe durchkreuzt:

„Jetzt ist der Führerschein weg, jetzt schreibe ich schnell das Buch.“

Wirr: Dann stand ich mitten in der Musik. – Schub.

⁹⁹⁴ Sandro Holzheimer: „Ich stehe da genau in der Mitte.“ Musikalische Poetik zwischen Präsenz und Repräsentation in Rainald Goetz' *Rave* (1998). In: Andrea Bartl (Hg.) *Transitträume. Beiträge zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Augsburg: Wißner 2009, S. 191-212, hier: S. 191.

⁹⁹⁵ Ebd.

Laarmann hatte sich sofort die Filmrechte an der Schütte-Saga gesichert, für irgendeine Phantasiesumme. Das Geld war eh aus, die Konten gesperrt und die Karten eingezogen. (17)

Die Anführungsstriche des ersten Satzes signalisieren eine direkte Rede, es bleibt jedoch unklar, ob hier der Erzähler oder eine andere Figur spricht. Der zweite Satz wird einer Figur namens „Wirr“ zugeordnet. Aufgrund des Doppelpunkts wird hier auf Anführungsstriche zur Markierung der direkten Rede verzichtet. Der dritte Einschub scheint schließlich wieder dem autodiegetischen Erzähler zu gehören. Diese narrative Gestaltung erinnert an die Technik des *Samplens*, bei der kurze Ausschnitte eines anderen musikalischen Stücks in einen Song – teilweise arrhythmischt – eingebaut werden⁹⁹⁶. Der Einschub „SWEET KONFUSION“ (17), der zentriert und in Majuskelschrift aus dem Textgefüge hervorsticht, erweckt den Eindruck, als solle hier ein besonders markantes und lautes Sample betont werden.

Diese grafische und inhaltliche Fragmentierung korrespondiert mit der eklektischen Artifizialität eines Techno-Songs, der in der Regel aus verschiedenen Tonspuren und Samples besteht, die sich dynamisch abwechseln. Der häufige Einsatz von Aposiopesen im Text entspricht dabei einem sogenannten *Break*, einem abrupten Wegbrechen aller Tonspuren:

Gehalten vom Gehämmert.
Dann sah ich, wie sie mit ihr –
Und drehte mich –
Und lauter neue Blicke. Ich lachte, weil –
Ich weiß nicht so genau –
Und drehte mich um. „Was ist denn?“
Ach so, ja, ja, Gut.
Okay. (18)

Der Text generiert durch die erwähnten Strategien eine eigentümliche Ästhetik, die Johannes Windrich pointiert als „literarisches Djing“⁹⁹⁷ bezeichnet.

c. Rauschen der Schrift

Die auf der ersten Seite grafisch herausgehobene Phrase „SWEET KONFUSION“ (17) evoziert jedoch nicht nur ein besonders prägnantes musikalisches Sample, sondern benennt präsenztheoretisch betrachtet auch die spezifische *Stimmung*, die Goetz' Text erzeugt, nämlich die einer *angenehmen Verwirrung*.

⁹⁹⁶ Vgl. hierzu auch Moritz Baßler: Der deutsche Pop-Roman. Die neuen Archivisten. 2. Aufl. München: C.H. Beck 2005, S. 143, der neben Rainald Goetz auch dem Pop-Literaten und DJ Thomas Meinecke die Technik des literarischen Samplens attestiert.

⁹⁹⁷ Johannes Windrich: TechnoTheater. Dramaturgie und Philosophie bei Rainald Goetz und Thomas Bernhard. München: Wilhelm Fink 2007, S. 271.

Im Text selbst ist diesbezüglich von einer angenehmen „Wirrnis“ (31) die Rede, die sich rezeptionsästhetisch betrachtet nicht nur aus der fragmentierten Form des Texts speist, sondern auch aus metareflexiven Widersprüchen dieser Art:

Und ich dachte, in einzelnen Worten: „Wirrnis, – Komma, Gedankenstrich – , Doppelpunkt: ANGENEHM. Ausrufezeichen!“ Es war mir jetzt aber im Moment zu anstrengend, das genau so auch zu notieren. Durch das Nicht-Notieren allerdings wiederholte sich die ganze „Wirrnis-angenehm“-Wortfolge mit allen Satzzeichen-Bezeichnungs-Wörtern mehrmals ausdrücklich im Innern des Kopfes, irgendwo im Hirn. Bis ich es bemerkte.

„Du lachst?“

„Ja, ich – egal.“

„Wie?“ (31)

Diese Passage entwirft eine aporetische Situation: Der Erzähler Rainald denkt über die mögliche Gestaltung einer Verschriftlichung seiner Gedanken nach, einschließlich der spezifischen Interpunktions. Aufgrund der grammatisch korrekten Wiedergabe dieser Gedanken durch den Text wird dem Leser diese Interpunktions jedoch in doppelter Form präsentiert, „in einzelnen Worten“ und in Gestalt der entsprechenden Zeichen („Wirrnis, – Komma, Gedankenstrich – , Doppelpunkt:“). Dieser Umstand ist in doppelter Hinsicht widersprüchlich: Zum einen ist es psychologisch äußerst unrealistisch, dass jemand mit seiner inneren Denkstimme Satzzeichen laut ausspricht, und zum anderen verweist die oben zitierte Passage auf eine Diskrepanz zwischen Denken und Schrift. Denn indem die „in einzelnen Worten“ gedachten Satzzeichen des Erzählers durch die entsprechenden Zeichen grafisch noch einmal realisiert werden, obwohl Rainald seine Gedanken explizit *nicht* notiert, erscheint die vorliegende Schrift des Texts als eine selbstständige Entität, die unabhängig vom Willen und von den Gedanken des Erzählers operiert. Die für den immersiven Rezeptionsprozess entscheidende Illusion, dass die rezipierte Schrift deckungsgleich mit den Gedanken des intern fokalisierten Erzählers ist, wird so gebrochen, was gemäß Dieter Mersch einer medial selbstinszenierten *Störung* gleichkommt (vgl. Kapitel 2.9.3).

Die ‚Wirrnis‘, die solche Störungen rezeptionsästhetisch bewirken können, wird jedoch von der mitreißenden phonetischen und rhythmischen Dynamik des Texts oftmals ‚angenehm‘ überblendet, so wie viele andere Sinnbildungsprozesse in *Rave*. Unter diesem Gesichtspunkt lassen sich mit Rückgriff auf Martin Seel vier verschiedene Arten des *literarischen Rauschens* in Goetz’ Text identifiziert (vgl. Kapitel 2.8.4):

Ein *referentielles Rauschen* liegt vor, wenn semantische Bezüge so sehr verunklart werden, dass eine Sinnbildung nicht mehr möglich ist, wie zum Beispiel in folgendem Abschnitt, in dem völlig unklar ist, auf wen sich das Personalpronomen „er“ bezieht und welchen Figuren die jeweiligen Aussagen und Gedanken zuzuordnen sind:

Tief unten, im finsternen Bergwerk der Au, im Rackern, Ackern, Frieden schaffen. Er lag da im Schlaf.

Verzweifeltes Gezappel –

Viele Mädchen –

Sowas tue ich bestimmt nicht.

Eine Freundin hat sie aber vorhin an der Türe schon gesehen, völlig offen.

Nur war der Fall gar nicht eingetreten.

Sie hatte vielleicht davon keine Ahnung.

Vielleicht sei ihm der simple Wink –

Sie würde sich –

Er wäre schon betrunken? (25f.)

Phonetisches, rhythmisches und logisches Rauschen lassen sich anhand folgender Passage gemeinsam illustrieren:

Stunden später: Die Erinnerung an den Geruch des meernahen Sandbodens. Der Parkplatz. Der ferne, fettgütige Basswummbeat, der sagte: hier sind wir endlich richtig. Und wie in diesem Moment, mit jedem Schlag und Herzschlag mehr, mit jedem Lungenzug, mit jedem Atem-ja und -nein, mit jedem Puls und Lidschlag und mit jedem Schritt noch immer mehr, mit einem Mal und wie in Zeitlupe rapide explodierend, diese Pille mit sagenhafter Macht zu wirken begonnen hatte. Wie allein schon der Weg, diesen Parkplatz entlang, da hinter, Richtung Strandbar, mir wie eine große, würdige, wunderbare Wanderschaft vorkam, die ruhig auch noch paar Stunden oder Tage dauern könnte, von mir aus gesehen, so angenehm war jetzt die nächtliche Luft hier, der hell funkelnnde Himmel und das Lockende der Vorfreude. Und wie das anhielt, in genau dem Augenblick, und dauerte, und ich nicht verweilen wollte, sondern dachte: weitergehen, so schön, und weiterging. Mit jedem Schritt, mit jedem Bum, das Bum bum bum, das Federn spürte, das uns federte bei Gehen. Den Wohlgeruch um uns, den Pinienboden, der da war, die Party, die uns näher kam. Und vor uns da, jetzt schon passiert: die neue frische Zeit.

Kurzer Blickwechsel mit Olaf: ohne Worte, oder?

Absolut. Der Hammer.

Einfach geil. (152f.)

Zwei Doppelpunkt-Konstruktionen am Anfang und am Ende der Beschreibung klammern das Beschriebene ein. Zwischen diesen Klammern folgt der Text einer gewissen Klimax, indem Relativsätze und staccatoartig aneinander gereihte Adverbiale die einzelnen Sätze immer weiter anschwellen lassen, wodurch ein *rhythmisches Rauschen* erzeugt wird, das Abbildungsproblematiken und andere Aspekte inhaltlicher Natur zweitrangig werden lässt.

Zwischen den ersten beiden Doppelpunktkonstruktionen beginnen alle drei Sätze mit einem Artikel („Die Erinnerung [...]\“, „Der Parkplatz.\“, „Der ferne [...]\“), wodurch der Laut [d] alliterativ wiederholt wird. Diese Alliteration wiederholt sich gegen Ende des Zitats: „Den Wohlgeruch [...]\“, „den Pinienboden, der da [...]\“, „die Party, die da\“. Weitere Wiederholungsfiguren, die zu einem *phonetischen Rauschen* des Texts beitragen, sind vor allem der häufige Gebrauch der Wörter ‚und‘, ‚wie‘, ‚mit‘ und ‚jedem‘ sowie der Kombinationen ‚und wie‘ und ‚mit jedem‘. Hinzu kommen Allitterationen wie „würdige, wunderbare

Wanderschaft“, Figura etymologica wie „das Federn [...], das uns federte“ und Onomatopoetika wie „das Bum bum bum“.

Ein *logisches Rauschen* entsteht hingegen durch die Frage „ohne Worte, oder?“, die dem poetischen Wortreichtum der eben analysierten Passage rückwirkend ihre Daseinsberechtigung abzusprechen scheint, ebenso wie die lapidaren Äußerungen „Der Hammer.“ und „Einfach geil.“, die antiklimaktisch die lyrische Qualität der vorangegangenen Sätze konterkarieren.

Diese Beispiele verdeutlichen, dass *Rave* trotz gewisser mimetischer Aspekte vor allem auf genuin *literarische Mittel* setzt, um ein Rauschen des Texts und einen Leserausch seitens des Rezipienten zu bewirken. Die „Herstellung eines ‚Sounds‘“⁹⁹⁸ bei Goetz erfolgt somit nicht durch ein simples Nachbilden musikalischer Merkmale, sondern vor allem durch „das Ausspielen der Eigengesetzlichkeiten von Schrift gerade im Unterschied zu den anderen Künsten“⁹⁹⁹. Denn wie Carsten Rohde richtig schreibt, kann ein „words per minute“ niemals einem „beats per minute“¹⁰⁰⁰ entsprechen, weshalb die als Primärkunst verklärte Techno-Musik in *Rave* nur oberflächlich betrachtet als strukturbildendes Element fungiert, wie auch Albert Meier betont:

Goetz’ schreiben lässt sich insofern als Versuch beschreiben, der Eindringlichkeit von Musik gleichzukommen, ohne sich auf deren Mittel einzulassen und zu diesem Zweck auf genuin sprachliche Instrumente verzichten zu müssen. Eine Mimesis der Materialien, die auf Richtigkeit der Abbildung befragt werden könnte, ist damit nicht angestrebt; es geht um eine Art Parallelwelt der Literatur, die gerade deshalb mit der Lebensorwirklichkeit zu harmonisieren vermag, weil die Differenz von Poesie und Realität nie verwischt wird. (Meier 2007: 177)

Musik fungiert in *Rave* somit eher als ein ästhetisches Sehnsuchtsmotiv, an dem sich die Schrift abarbeiten kann. Das literarische Rauschen, das dabei entsteht, stellt keine Selbstüberwindung der Schrift im Sinne einer metaphysischen Transzendenz dar, auch wenn der Text einen solchen Prozess immer wieder heraufbeschwört. Die körperlich-emotionale Intensität der im Text beschriebenen Musik-, Tanz- und Drogenerlebnisse kann mittels Schrift nicht deckungsgleich reproduziert werden. Die Unsagbarkeit der spezifischen Intensität dieser Erlebnisse kann jedoch *evoziert* werden, indem das Medium der Schrift an seine

⁹⁹⁸ Anna Opel: Sprachkörper. Zur Relation von Sprache und Körper in der zeitgenössischen Dramatik – Werner Fritsch, Rainald Goetz, Sarah Kane. Bielefeld: Aisthesis 2002, S. 87-131, hier: S. 88.

⁹⁹⁹ Albert Meier: Realismus abstrakter Art. Rainald Goetz’ transironische Poetik. In: Ivar Sagmo (Hg.) Moderne, Postmoderne – und was noch? Frankfurt a.M.: Peter Lang 2007, S. 175-184, hier: S. 178.

¹⁰⁰⁰ Carsten Rohde: German Pop Literature. Rolf Dieter Brinkmann and what came after. In: Arthur Williams et al. (Hg.) German-Language Literature Today: International and Popular? Bern: Peter Lang 2000, S. 295-308, hier: S. 305. Vgl. hierzu auch Baßler (2005), S. 146: „Meßbare musikalische Kriterien wie Geschwindigkeit (etwa: beats per minute) sind ja kaum auf Prosa übertragbar.“

Grenzen getrieben wird, wie in den oberen Beispielen angedeutet¹⁰⁰¹. Goetz selbst schreibt dazu in *Jahrzehnt der schönen Frauen* (2001)¹⁰⁰² treffend:

Ich finde schon, dass ‚Rave‘ ein Buch über die Nacht ist, das paar Sachen fasst und trifft. Aber jeder WIRKLICHE Rave ist natürlich tausend-, milliardenfach mal mehr, in jeder Hinsicht: mehr Worte, mehr Wahrheit, mehr Menschen, mehr Musik, mehr Leben, mehr Bier, mehr Meer. [...] Die Schrift kann, gerade im Gegensatz zum Bild, ganz wenig, sie ist wirklich ein trauriger Krüppel. Aber für den, der die Schrift liebt, ist dieser traurige, der Welt hinterherhinkende Krüppel das Inbild des richtigen Lebens. [...] Es ist das Leben des Schreibers eben ein Leben im Geist, ein Totenleben von Anfang an. Blödsinn, sagt der Nachtlebenaktivist und zeigt stolz seine Wunden vor, seinen von Drogen, Glück und Sex zerstörten Körper. Und die Popliteratur schaut sich diese Gegensätze an und nimmt sich einmal alles bitte, danke. (Goetz 2001: 176f.)

Es sind also vor allem die „Gegensätze“, die mimetischen und medialen *Störungen* und Grenzbewegungen, die der ‚toten‘ Schrift Leben einhauchen und aus der Not dieses chronisch ‚hinterherhinkenden‘ Mediums eine Tugend machen. Denn durch explizite Metareflexionen und durch phonetisches, rhythmisches, referentielles und logisches Rauschen vermag es die Schrift, auf die phänomenologischen Bedingungen seiner Performanz und seiner Wirkung zu verweisen, also auf das, was Dieter Mersch die *Materialität* medialer Zeichen nennt. Diese Materialität kann rezeptionsästhetisch immer mit dem Erlebnis einer *Amedialität* einhergehen, also mit einem Sich-Zeigen der Tatsache, dass kein Medium seine eigene Medialität mitzumediatisieren vermag, was dem Rezipienten in letzter Instanz das Wunder und die Unhintergehbarkeit seines eigenen wahrnehmenden Körpers vor Augen führt. Auf diese Weise schließt sich der Kreis zwischen den unsagbareren körperlich-emotionalen Präsenzerlebnissen des Ravers Rainald und den unsagbaren körperlich-emotionalen Präsenzerlebnissen eines idealen Lesers, die durch das Rauschen der Schrift in *Rave* produziert werden. Diese präsenztheoretischen Überlegungen entsprechen auch den drei Grundbedeutungen des englischen Verbs ‚to rave‘¹⁰⁰³:

1. Talk incoherently, as if one were delirious or mad.
2. Speak or write about someone or something with great enthusiasm or admiration.
3. Attend a rave party.

Es sind also nicht nur die Figuren in Rainald Goetz Erzählung, die ‚raven‘, sondern auch die Sprache des Texts selbst, die durch ihre delirante Form und ihren enthusiastischen Inhalt einen ‚Rave‘ betreibt. Da eine solche Ästhetik deutlich

¹⁰⁰¹ Dieser Meinung ist auch Holzheimer (2009), S. 209: „Nur so, indem jegliche starre Poetik an der Darstellung oder Imitation von Musik scheitert, reüssiert der Text.“

¹⁰⁰² Rainald Goetz: Jahrzehnt der schönen Frauen. Berlin: Merve 2001.

¹⁰⁰³ Oxforddictionaries.com. Online: Vgl. <https://en.oxforddictionaries.com/definition/rave> (Zugriff: 18.2.2018).

von den Erzählkonventionen eines herkömmlichen Romans abweicht, verwundert es nicht, dass Goetz für seinen Text die unspezifische Bezeichnung „Erzählung“ bevorzugt (7).

3.3.2 Epochen-Remix

Der sprachliche ‚Rave‘ von Goetz’ Text beschränkt sich jedoch ästhetisch betrachtet nicht nur auf Phänomene wie literarisches Rauschen oder performative Störungen, sondern betrifft auch die Refunktionalisierung und Vermischung von Merkmalen verschiedenster literarischer Epochen, die im Sinne der musikalischen Thematik des Texts als *Remix* bezeichnet werden können.

a. Transironische Romantik

In der Sekundärliteratur wird immer wieder auf Merkmale der *Romantik* in *Rave* verwiesen. Erste Hinweise für einen solchen Befund liefern zum Beispiel ein Foto von einem Meerestrond mit imposanter Wolkenformation (93), das dem zweiten Teil des Texts vorangestellt wird und die Landschaftsmalerei von Caspar David Friedrich anklingen lässt, der sehnsuchtsvolle, kryptische Satz „Komm her, Sternschnuppe“ auf der Rückseite des Buchs oder pathetische und antiquiert anmutende Formulierungen wie „Silbrig schimmerte das leuchtende Geschmeide.“ (18) oder „Es war die Zeit der Lindenblütentage.“ (ebd.). Zudem stellen sowohl Andreas Wicke als auch Sandro Holzheimer Parallelen zwischen Goetz’ Nachtleben-Erzählung und der frühromantischen Poetik von Novalis¹⁰⁰⁴ fest. Betont wird dabei neben der bereits thematisierten „Apotheose der Musik“¹⁰⁰⁵ vor allem „eine echte Sehnsucht“¹⁰⁰⁶ nach dem, was Carsten Rohde als eine „Ästhetik der Verschmelzung, der willentlichen Hingabe“¹⁰⁰⁷ bezeichnet. Das Motiv der passivischen Einswerdung mit der angepriesenen Musik ist in Goetz’ Text in der Tat nicht zu übersehen: „Er schaute hoch, er nickte und fühlte sich gedacht vom Bum-bum-bum des Beats. [...] Er war jetzt selber die Musik. (19). Einige Passagen in *Rave* formulieren sogar eine Art apersonale, autonome Kommunikation der Musik und aller mit ihr verbundenen Objekte:

Im Techno-Comic sollten die Argumente zum Beispiel von Enzymen oder Elektronen vorgebracht werden, und dementsprechend blitzschnell und winzig könnten sie folglich ausgetauscht werden, untereinander. Oder die Dialoge würden zwischen den Baßboxen und der Nebelmaschine hin und her gehen oder zwischen verschiedenen Gläsern, Getränken und Lichtern. (30)

¹⁰⁰⁴ Vgl. Wicke (2002) und Holzheimer (2009).

¹⁰⁰⁵ Holzheimer (2009), S. 191.

¹⁰⁰⁶ Wicke (2002), S. 78f.

¹⁰⁰⁷ Rohde (2013), S. 2017.

Beschreibungen dieser Art korrespondieren mit Dieter Merschs präsenztheoretischem Wechselspiel zwischen *Responsivität* und *Alterität*, in dem das wahrnehmende Subjekt sich willentlich einem passivischen, nicht-intentionalen Wahrnehmungsmodus hingibt, in dem wahrgenommene Objekte und Phänomene als überwältigende und somit aktivisch anmutende Alteritäten erscheinen können (vgl. Kapitel 2.9.2). Das Resultat eines solchen Wahrnehmungsmodus, der sich auch mit Heideggers Ausführungen zur *Gelassenheit* und zur *Gegnet* deckt (vgl. Kapitel 2.3.5), ist eine *erlebte Überwindung* bzw. *Verwindung* des Subjekt-Objekt-Paradigmas, die mit einem exzeptionellen und immer wieder überraschenden Gefühl der Unverborgenheit des Seins, der präsentischen Einheit von Ich und Welt einhergeht:

Da war es wieder mal der Moment, in dem dieses spezielle Extrem kurz die Wahrheit war:

daß in jedem alles da ist,
daß jeder alles weiß,

und daß man das manchmal spürt und äußerst selten merkt, wie es sich auch noch nach außen äußert, auf eine immer wieder unerwartete Art. (257)

Präsenzmomente dieser Art werden in *Rave* ähnlich wie bei Wittgenstein und Heidegger als ein „Staunen“ über das *Dass* der Welt, also über die ephemer Performanz unsagbarer Präsenz beschrieben:

Das war sozusagen unser Glücksgedicht. Gemeint war damit ein Erstaunen, eine Bewunderung für das Überwältigende, Umwerfende, das simpel und unspektakulär eben doch irgendwie Monumentale der Momente, in denen man drin war, die durch einen durch gingen, der Ausdruck des Gefühls, daß man es sich totaler und abgefahrener gar nicht vorstellen konnte und noch nie erlebt hatte usw usw.

Großes Staunen also, große Ratlosigkeit.

Wo bin ich, was war das?

Hm?

Der Zustand danach: uff. (253)

Dieses Zitat zeigt jedoch auch, dass pathetische und aus Sicht des ausgehenden 20. Jahrhunderts antiquierte Schwärmereien dieser Art in *Rave* häufig mit sałoppen Formulierungen ironisch gebrochen werden, wie zum Beispiel mit der plumpen Interjektion „uff“ oben oder mit der infantil anmutenden Onomatopoesie „Badum, Badum“ in folgendem Auszug:

Über Gerechte und Ungerechte scheinte die Sonne also hin, mit ihrem Atomlicht, scheinte und schaute sie jedem in die Augen hinein, leuchtete tief hinunter, jedem ins Herz.

Dunkel rauscht da das Blut hinein, schießt in die Lunge, erfrischt dich dort schnell, und wird schon wieder, angesogen vom Herz, hellrot hinausgepumpt, im stampfenden Takt des Lebens – Badum, Badum –, den überall süchtig nach Sauerstoff hungernden Zellen des Körpers zu. (99)

Während man in der Thematisierung sprachlicher Grenzen und in der Sehnsucht nach einer mystischen Einheit von Subjekt und Welt durchaus gewisse Gemeinsamkeiten zwischen *Rave* und der Frühromantik erkennen kann, lässt sich sagen, dass die Parallelen zwischen Goetz und Novalis vor allem dort enden, wo das postmoderne Spiel mit Hochkultur und Popkultur beginnt:

Doch die genannten Merkmale ergeben kein geschlossenes Bild, es handelt sich um ein virtuoses Spiel mit Sprach- und Stilelementen; Goetz jongliert mit umgangssprachlichen Wendungen und konterkariert sie mit intellektuellen Bildungsallusionen, seien sie biblischer, philosophischer oder literarischer Provenienz. [...] der romantische Gestus bleibt ungebrochen, solange der Kontext fehlt, erst im Zusammenhang kommt der Eindruck des Ironischen auf. (Wicke 2002: 78)

Wicke bezeichnet „intellektuell-ironische Persiflage[n]“¹⁰⁰⁸ dieser Art als „postromantisch [...], da hier im Gegensatz zur Neuromantik um 1900 das postmoderne Spiel mit romantischen Elementen hinzutritt“¹⁰⁰⁹.

Das Präsenzpotenzial, das von *Rave* ausgeht, erschöpft sich jedoch nicht in einem simplen ‚Spiel‘ zwischen romantischem Pathos und postmoderner Ironie, wie auch Albert Meier erkennt, der diesbezüglich einen Schritt weitergeht. Goetz gelinge es nämlich

„unter dem einen Hauptnemner Gegenwart‘ den Dualismus von ‚ironisch‘ vs. ‚unironisch‘ [zu] transzendieren. Anders gesagt: Rainald Goetz schreibt so, dass die üblichen Ironie-Signale offensichtlich sind und die Diagnose ‚Ironie‘ doch in die irre führt. (Meier 2007: 176)

Meier betont, dass es Goetz in seiner Poetik weder um einen romantischen Eskapismus noch um eine zynische Dekonstruktion romantischer Topoi geht, sondern vor allem

um die Intensivierung der poetischen Sinnlichkeit, der ästhetische Brüche als starke Reize dienen, um auf diese Weise die Affirmation des Lebens in der Gegenwart zu leisten. (Meier 2007: 182)

Da eine solche Affirmation der Gegenwart sowohl über das romantische als auch das postmoderne Konzept von Ironie hinausgeht, definiert Meier dieses ästhetische Verfahren als „transironisch“ [...], da es die romantische Ironie transzendierte, um einen neuen Wirklichkeitsbezug zu gewährleisten“¹⁰¹⁰. Aus präsenztheoretischer Sicht ist dieser Lesart zuzustimmen, da es dem Erzähler Rainald in *Rave* weder um eine Flucht in die ferne Vergangenheit oder in eine utopische Zukunft geht, wie den deutschen Frühromantikern, noch um eine intellektuell-distanzierte Bloßstellung romantischer Mystik, wie bei einigen Postmodernisten. Es geht vielmehr um „Gegenwartskult und ‚Jetzt-Eschatologie‘“¹⁰¹¹,

¹⁰⁰⁸ Wicke (2002), S. 78f.

¹⁰⁰⁹ Ebd., S. 79.

¹⁰¹⁰ Meier (2007), S. 182.

¹⁰¹¹ Wicke (2002), S. 76.

also um Phänomene, die mit einem responsiven Wahrnehmungsmodus, mit einem präsentischen Erleben alteritärer Phänomene und mit einer temporären Verwindung des Subjekt-Objekt-Denkens einhergehen.

b. Abstrakter Realismus

Ein weiterer Begriff mit literaturhistorischem Hintergrund, der neben der Romantik oft mit *Rave* in Verbindung gebracht wird, ist der *Realismus*¹⁰¹². Dies liegt neben vielen Realismus-Postulaten in anderen Texten von Goetz¹⁰¹³ vor allem an bestimmten Stellen in *Rave*, die einen gewissen Purismus der Sprache fordern:

Ein Text soll kein Geheimnis haben. Er sollte nichts verschweigen, was er selbst von sich selbst her weiß. Diese Maxime ist hilfreich, um gegen eventuell sich einschleichende, obskuratoristische Poetisierungen und Scheintiefgründigkeiten gezielt vorgehen und sich zur Wehr setzen zu können.

Sag alles, was du weißt.

So klar und simpel, wie es geht. (209)

Doch noch im gleichen Atemzug wird problematisiert, ob und wie eine solche Reinheit und Unverborgenheit der Sprache überhaupt zu bewerkstelligen sei:

Die Frage ist nur dauernd: wann, wo, und wie kann dieses ALLES in welchen Portionen und Teilchen, und an welcher Stelle genau gesagt werden? Und zwar möglichst so, wie es sich gerade so ergibt, praktisch automatisch, als würde es sich von sich selbst her sagen. (209)

Die Maxime, dass sich alles möglichst „von sich selbst her sagen“ sollte, erinnert mehr an die Phänomenologie eines Edmund Husserls (vgl. Kapitel 2.13.4) als an ein simplistisches und ideologisierendes „Abschreiben der Welt“¹⁰¹⁴, wie es Goetz noch in *Subito* gefordert hatte. Carsten Rode spricht diesbezüglich von einem

Realismuskonzept, das in einem phänomenologisch-neutralen Sinne die gesamte sinnlich-physische wie geistig-ideelle Wirklichkeit des Menschen abzubilden beansprucht. (Rohde: 2013: 204)

Obwohl sich der Erzähler Rainald als aktiver Leser des Systemtheoretikers und Husserl-Kritikers Niklas Luhmann zu erkennen gibt (215), sprechen nahezu alle

¹⁰¹² Vgl. vor allem Meier (2007) und Ulrich Plass: Realismus und Vitalismus. Rainald Goetz und seine Kritiker. In: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik 170: Inszenierungen von ‚Intensität‘ und ‚Lebendigkeit‘ in der Gegenwartsliteratur (2013), S. 39-53.

¹⁰¹³ Vgl. vor allem Sascha Seiler: „Das einfache wahre Abschreiben der Welt“. Pop-Diskurse in der deutschen Literatur nach 1960. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2006, S. 274-306.

¹⁰¹⁴ Goetz (1986), S. 19.

poetologischen Selbstreflexionen in *Rave* für einen *negativen Realismusbegriff*, der sich vor allem der Unsagbarkeit bestimmter Phänomene widmet:

Man müßte die Sprache von ihrer Mitteilungsabsicht frei kriegen können. Daß die Schrift nur noch so ein autistisches, reines, von der Zeit selbst diktiertes Gekritzeln wäre, Atem. Jenseits des Todes. (262)

Gegen einen ‚traditionellen‘ Realismus spricht auch die Tatsache, dass der Klappentext von *Rave* zwar „Geschichten aus dem Leben im Inneren der Nacht“ (2) ankündigt, was eine spezifische, detaillierte und lebensnahe Narration im Stile einer Milieustudie erwarten lässt, dann aber kaum Details aus dem Leben der einzelnen Figuren verrät und stattdessen auf ein immer größeres, diffuses Arsenal von Vor- und Spitznamen setzt, wie vor allem folgende Passage verdeutlicht:

An der Bar: alle. Mehr oder weniger alle. Olaf, Anki, Martina, Helli, Sassy, Tommy, Susu, Daniela, Nilly, Virginia, Caro, Kathi, Sasha, Wirna, Silvie, Änni, Dominik, Claudi, Daniel Sue. Bitte Bier. Danke. Hallo Bob, Kathrin, Cambis, Keiwan, Robert, Pata, Kerstin, Daniel, Thomas, Susi von den Stämmen und die kleine Susi und Fabienne und Natalie und Ales und Felix. Ich geh mal tanzen. Hallo Moritz! Rebecca! Wieder an der Bar: bitte mehr Bier. Hallo Alex, Sarah, Jerome, Alia, Jenny, Katja, Steffen, Michel, Hartwig. Hallo David, Dorle, Upstart, Monika, Lester, Barbara, Aroma, und Roy steht da plötzlich da. „Hallo Roy! – „Hallo Rainald!“ (70)

Der Text entwickelt so neben dem Erzähler selbst keine Figuren, die zu einer identifikatorischen Lektüre einladen, und auch über den Erzähler Rainald erfährt der Leser von *Rave* eher wenig¹⁰¹⁵. Es geht dem Text also weniger um individuelle Schicksale, sondern vielmehr um einen „Realismus abstrakter Art“¹⁰¹⁶, der vor allem die Grenzen sprachlicher Abbildbarkeit und die Unsagbarkeit körperlich-emotionaler ‚Realität‘ thematisiert:

Eine Mimesis der Materialien, die auf Richtigkeit der Abbildung befragt werden könnte, ist damit nicht angestrebt; es geht um eine Art Parallelwelt der Literatur, die gerade deshalb mit der Lebenswirklichkeit zu harmonisieren vermag, weil die Differenz von Poesie und Realität nie verwischt wird. (Meier 2007: 177)

Der ‚Realismus abstrakter Art‘, den *Rave* auf diese Weise betreibt, ist nichts Geringeres als ein *Realismus der Präsenz*. Indem der Text sich explizit an der Realität erlebter Ekstasen arbeitet und die unüberwindbaren Grenzen sprachlicher Abbildbarkeit offen thematisiert, bewahrt er sich seine Authentizität. Statt der Abbildung bzw. Reproduktion der emotionalen Lebenswirklichkeit eines Ravers versucht Goetz’ Erzählung durch Metareflexionen und durch literarisches Rauschen eine Eigenproduktion von Präsenzmomenten zu betreiben, die die spezifischen Qualia des abzubildenden Raver-Innenlebens als faszinierende,

¹⁰¹⁵ Vgl. Elmar Wortmann: Zwischen Affirmation und Distanz: Rainald Goetz’ „Rave“ und Botho Strauß’ „Die Fehler des Kopisten“ im Vergleich. In: Literatur im Unterricht 1 (2005), S. 39-48, hier: S. 41.

¹⁰¹⁶ Meier (2007), S. 177 und Schumacher (2011), S. 86. Beide zitieren mit dieser Wendung aus Rainald Goetz: Dekonspiratione. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2000, S. 138.

aber letzten Endes unsagbare Alterität evoziert. Daher ist dem theorieelastigen dritten Teil von *Rave* auch ein Stilleben-Foto im Stile der Realismusmalerei vorangestellt (183), das ein leerstehendes Zimmer mit Stuhl, Tisch und vielen beschriebenen Blättern zeigt, die entweder an der Wand hängen oder auf dem Boden liegen. Denn Goetz' abstrakter Realismus zeigt keine ‚echten Menschen‘, sondern die Präsenz des Schreibens selbst.

c. Avantgardistische Popliteratur

Wie bereits im vorangegangenen Kapitel erwähnt, zeigt das Foto, das dem ersten Teil von *Rave* vorangeht, Rainald Goetz und den DJ Sven Väth in einem Plaza-Hotel (11). Neben der Romantik und dem Realismus wird so bereits vor Beginn des Texts auf die Ästhetik bzw. auf die Textgattung verwiesen, mit der Goetz am häufigsten in Verbindung gebracht wird, nämlich auf die sogenannte *Popliteratur*¹⁰¹⁷. Dieser Begriff wird seit den 1990er in Deutschland vor allem mit einem „leicht konsumierbaren, eingängigen ‚Sound‘“¹⁰¹⁸ assoziiert, der sich inhaltlich

an der Ästhetik der kommerziellen Jugendkultur, Medien- und Warenwelt orientiert und archivierend, kritisch, ironisch und/oder affirmativ auf diese bezogen bleibt. Sie adaptiert deren Vokabular (Markennamen, Musiktitel) und thematisches Repertoire (Fernsehen, Popmusik, Prominente) und repräsentiert, in Absetzung von der vergangenheits- und problemorientierten Nachkriegsliteratur, inhaltlich die Alltags-, Jugend- und Gegenwartskultur seit den späten 1960er, besonders aber seit den 1990er Jahren. (Baßler 2007: 123)

Auf den ersten Blick scheinen viele dieser Merkmale auf *Rave* zuzutreffen. Der Text nennt mehrfach Clubs, die in den 1990er Jahren in München etablierte Marken für feierlustige Raver waren, wie zum Beispiel das *Babalu* (56), das *P1* (65) oder den *Pulverturm* (88). Außerdem werden Musikzeitschriften wie *Raveline* (57) oder die *Spex* (60) erwähnt, ebenso wie der einst beliebte deutsche Musiksender *Viva* (60) oder Großveranstaltungen wie die *Popkomm* in Köln (156) oder die *Love Parade* in Berlin (172). Erfolgreiche DJs wie Westbam (81) und Sven Väth (128) bleiben auch nicht unerwähnt, ebenso wie die Musikgruppe Mr. President (259) und ein Song der Girlgroup Tic Tac Toe (41). Die Nachleben-Exzesse von Rainald und seinen Freunden im Text stellen außerdem gesamtgesellschaftlich betrachtet keine besondere Rarität dar und gehören vor allem für Großstädte wie München, Köln oder Berlin gewissermaßen zum Alltag.

¹⁰¹⁷ Vgl. Rohde (2000), Rohde (2013), S. 200, Seiler (2006) und Rainald Goetz: Jahrzehnt der schönen Frauen (2001), S. 176f.: „Blödsinn, sagt der Nachtlebenaktivist und zeigt stolz seine Wunden vor, seinen von Drogen, Glück und Sex zerstörten Körper. Und die Popliteratur schaut sich diese Gegensätze an und nimmt sich einmal alles bitte, danke.“

¹⁰¹⁸ Moritz Baßler: Pop-Literatur. In: Jan-Dirk Müller (Hg.) Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Bd. 3. Berlin: De Gruyter 2007, S. 123-124, hier: S. 123.

Des Weiteren betreibt *Rave* eine für Popliteratur typische Vermischung von Hoch- und Unterhaltungskultur, indem beispielsweise ein Drogendealer namens Dark im Rahmen seiner (fiktiven) Habilitation Philosophen und klassische Musiker mit einem DJ-Duo in Einklang bringen will:

Seither trug sich Dark mit der Absicht, in seiner Habilitationsschrift über Basic Channel die Kunst der Gesellschaft von Luhmann mit Adornos nachgelassenem Beethoven-Buch zu versöhnen. (22)

Gegen eine Gleichsetzung von *Rave* mit den bekanntesten Texten der 1990er-Popliteratur, wie zum Beispiel Christian Krachts *Faserland* (1995), Benjamin von Stuckrad-Barres *Soloalbum* (1998) oder Benjamin Leberts *Crazy* (1999), sprechen jedoch einige Aspekte. Zum einen besitzt Goetz' Text wie bereits erwähnt keine stringente Handlung, sondern stellt vielmehr eine achronologische, assoziative und mitunter delirante Aneinanderreichung von Einzelszenen und Exkursen dar. Zudem zeichnet sich die Sprache des Buchs durch eine fast schon lyrisch anmutende Gestaltung und durch zahlreiche Metareflexionen aus. Experimentelle und exzentrische Konzeptionen dieser Art sind für die Pop-Literatur der 1990er Jahre eher untypisch und weisen deutliche Züge einer *Avantgarde* auf¹⁰¹⁹, wie unter anderem Lutz Hagedest feststellt¹⁰²⁰:

Die mit Goetz vertrauten Leser dürften eigentlich von ihm gar keinen durchgeschriebenen, auktorial oder personal erzählten Roman erwarten, da er nie einen solchen geliefert hat und er es sich geradezu als Verdienst anrechnen lassen darf, tradierte Formen für seine ‚Parallelpoesie‘ aufgebrochen zu haben. Avantgarde ist Goetz vor allem deshalb, weil er das tradierte Repertoire zerbricht und diskutiert: Erzählweisen des Diskursiven sind hier entstanden, literarische Räsonnements, die sein Œuvre unverwechselbar machen. (Hagedest 2011: 117)

Auch Martin Jörg Schäfer und Elke Siegel heben den avantgardistischen Charakter von Goetz' Texten hervor:

Although Goetz's texts make use of genre attributions such as novel, play, essay, prose, or poetry, they constantly blur the border between these genres, while also transgressing the line between literature and other media. Goetz thereby stands in the tradition of twentieth-century experimental or avant-garde movements that tried to open literature to the sphere of the nonaesthetic, or ‚life.‘ (Schäfer und Siegel 2006: 196)

¹⁰¹⁹ Baßler (2007), S. 123 betont zwar, dass die Realisierung des „leicht konsumierbaren, eingängigen ‚Sound[s]‘“ der Pop-Literatur „von bewußt kunstloser Prosa (Parataxe oder prädikatlos elliptische Reihungen, sozial codierte Schlagwörter und Namen) über feuilletonistische Verfahren bis hin zu (an der Technik des Disc-Jockeys geschulter) Montage-Technik“ reichen kann, grenzt dieses Spektrum jedoch explizit von „einer an erschwerenden *Avantgarde*-Verfahren orientierten E-Literatur“ ab.

¹⁰²⁰ Lutz Hagedest: Avantgarde und Aktualität. Rainald Goetz' gelehrt Poesie. In: Alexandra Pontzen und Heinz-Peter Preusser (Hg.) *Alternde Avantgarde*. Heidelberg: Winter 2011, S. 105-120.

Aufgrund dieser Nähe zum Experimentellen schlagen Schäfer und Siegel daher vor, Goetz der sogenannten „first wave of German Pop and Beat literature“¹⁰²¹ zuzuordnen, zu der vor allem Autoren der 1960er und 70er wie Rolf Dieter Brinkmann und Hubert Fichte zählen¹⁰²². Da *Rave* jedoch nicht in den 60ern oder 70ern veröffentlicht wurde und auch nicht in dieser Zeit spielt, wirken die Konzeption und die Sprache des Texts, gemessen an den Standards der 90er-Popkultur, veraltet und visionär zugleich, wodurch der Eindruck einer gewissen Zeitlosigkeit entsteht, die mit der Präsenz-Thematik des Buchs korreliert.

d. Präsentische Postmoderne

Der literaturgeschichtliche Remix, den *Rave* betreibt, entspricht auf einer Metaebene der Eklektik eines postmodernen Texts¹⁰²³. Es ist daher auch nicht verwunderlich, dass der Begriff der *Postmoderne* immer wieder im Zusammenhang mit Goetz' Werken fällt¹⁰²⁴. Ebenso häufig wird dieser Terminus jedoch relativiert, da bestimmte Elemente und Aspekte von Goetz' Texten über die spezifische Ästhetik der Postmoderne hinauszugehen scheinen:

Dennoch lässt sich Goetz weder der ästhetischen Moderne noch der Postmoderne zuordnen [...], konsequent verweigert er sich [...] der Eindeutigkeit und Etikettierung. (Wicke 2011: 50)

Das macht Goetz' Singularität in der experimentellen Literatur der Postmoderne aus: dass er sich abkehrt von einem rein selbstreferentiell fiktionalisierenden Schreiben und einer performativen Literatur zuwendet. (Stricker 2007: 270)

Die ‚performative Literatur‘, die Stricker Goetz zuschreibt, verweist auf den gemeinsamen Faktor aller in *Rave* eingewobenen Epochen- und Textsortenelemente: *den Wunsch nach Präsenz*. Denn sowohl die Romantik und der Realismus als auch die Avantgarde und die Popliteratur streben alle nach einer bestimmten Form von *Gegenwart*, sei es in Form einer transzendenten Verschmelzung

¹⁰²¹ Schäfer und Siegel (2006), S. 198.

¹⁰²² Vgl. hierzu auch Eckhard Schumacher: „Jetzt, ja, nochmal. Jetzt“ Rainald Goetz' Geschichte der Gegenwart. In: Ders. Gerade Eben Jetzt. Schreibweisen der Gegenwart. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2003, S. 111-154, hier: S. 126, dem zufolge Goetz' Ästhetik „auf Schreibweisen, auf Verfahren der Gegenwartsfixierung von anderen Autoren [verweist], [...] die in *Abfall für alle* als ‚Referenzen‘ für die mit *Heute Morgen* in Aussicht gestellte ‚Geschichte der Gegenwart‘ benannt werden: ,Fichte, Brinkmann.“

¹⁰²³ Vgl. u.a. Baßler (2007), S. 123, der die Pop-Literatur als eine „Postmoderne Textsorte“ definiert. Zur Problematik der Unterscheidung zwischen ‚Moderne‘ und ‚Postmoderne‘ vgl. vor allem Peter V. Zima: Moderne – Postmoderne: Gesellschaft, Philosophie, Literatur. 3., überarb. Aufl. Tübingen: Francke 2014 und ders.: Das literarische Subjekt. Zwischen Spätmoderne und Postmoderne. 4., erw. Aufl. Tübingen: Francke 2017.

¹⁰²⁴ Vgl. Wicke (2002), S. 79, Meier (2007), S. 176, Wicke (2011), S. 50 und Achim Stricker: Text-Raum. Strategien nicht-dramatischer Theatertexte. Gertrude Stein, Heiner Müller, Werner Schwab, Rainald Goetz. Heidelberg: Winter 2007, S. 267-299, hier: S. 270.

mit der Welt (Romantik), einer möglichst ‚richtigen‘ Abbildung der Wirklichkeit (Realismus), einer Überraschung durch einzigartige artistische Formen (Avantgarde) oder einer möglichst vertrauten und zugänglichen Darstellung des (post-)modernen Alltags (Popliteratur). Wie die epochenspezifischen Ausführungen von Bohrer, Seel, Mersch und Gumbrecht sowie die bisherigen Applikationsversuche der Präsenztheorie (vgl. Kapitel 3.1) gezeigt haben, handelt es sich bei der Präsenz um ein ästhetisches Phänomen, das in unterschiedlichster Gestalt und mittels verschiedenster Strategien in Erscheinung treten kann. Diesem zeitlosen Charakter der Präsenz trägt *Rave* Rechnung, indem der Text im Rahmen seines postmodernen Epochen-Remixes den zeitlosen Kern aller anzierten Präsenzästhetiken herausfiltert und diesen so performativ zeigt.

3.3.3 Ohne-Worte-Zeit

Wie vor allem Karl Heinz Bohrer ausführt, gehen intensive Präsenzerlebnisse stets mit einer veränderten Wahrnehmung der Zeit einher. In diesem Zusammenhang fällt auf, dass die Figur Rainald in *Rave* auf dieselbe Wendung zur Beschreibung seines poetischen Programms zurückgreift wie Bohrer in seinem 1994 erschienenem Buch *Das absolute Präsens. Die Semantik ästhetischer Zeit*:

Das Neueste heute: mir ist untertags plötzlich klar geworden, wie dieses Büchlein hier laufen könnte, vielleicht. [...] Die Geschichte mit dem Finsterniskern und dem bösen Held, mit der total geschlossenen Handlung, der Zeitgestalt des absoluten Präsens, und wie toll das alles wird. (261)

Eine präsenztheoretische Betrachtung des Zeit-Phänomens in Goetz' Erzählung drängt sich vor diesem Hintergrund regelrecht auf.

a. *Absolutes Präsens*

Der erste Satz von *Rave* nimmt bereits den präferierten Wahrnehmungsmodus von Rainald und seinen Mit-Ravern vorweg: „... – kam mir in Zeitlupe entgegen.“ (17). Wer oder was da dem Erzähler entgegenkommt, ist nebensächlich, die „Zeitlupe“, also die subjektive Ausdehnung der Zeit, ist der entscheidende Aspekt. Auf diese Tatsache wird auch auf der vorletzten Seite des Buchs noch einmal verwiesen: „Die Stunden stehen.“ (270).

Das *absolute Präsens*, das Rainald wiederholt in *Rave* paraphrasiert, ist dabei als eine Zeitwahrnehmung zu begreifen, die Vergangenheit und Zukunft nicht einfach ausblendet, sondern eine Verschmelzung aller drei Zeitdimensionen betreibt:

In jedem Baßbumm hörte Wirr jetzt wieder alle je gehörten Bäße seines bis hierher gelebten Lebens. (21)

Alle tuen immer so, als wäre alles anders, als es ist. Das macht den phantastischen Würdeappeal des nächtlichen Treibens und ewigen Feierns. Seine absolute hiesige und zugleich, doch, ja: utopische Dimension. (71)

Diese, mit Heidegger gesprochen, „ekstatische Einheit der Zeitlichkeit“ (SuZ: 359) wird vom Text jedoch nicht als eine Synthese bestimmter Gedanken konkretisiert, sondern vielmehr als eine (angenehme) Unsagbarkeit inszeniert:

Im Grunde ist jetzt wohl der Idealzustand erreicht, dieser extrem erstrebenswerte Zustand von Erschöpfung und erschöpfter Heiterkeit, wo man am Ende des Satzes nicht mehr genau weiß, wovon der Satz am Anfang eigentlich gehandelt hatte, damals, als man diesen Satz begann, in irgendeiner fernen, frühen – (121)

Es gab einmal eine Zeit, wo es noch keine Worte gab, für das alles hier. Wo das einfach so passierte, und man war mitten drin, schaute zu und hatte irgendwelche Gedanken dabei, aber ohne Worte. [...] Es war die Ohne-Worte-Zeit. (253)

Diese „Ohne-Worte-Zeit“, die eine Zeit des Schweigens angesichts körperlich-geistiger Überwältigung beschreibt, wird im Laufe der Erzählung als ein Phänomen beschrieben, das sich *zum einen* immer wieder unerwartet einstellen kann und dabei nichts von seiner Intensität einbüßt, *zum anderen* aber nicht willentlich oder gar systematisch erzwungen werden kann:

Ich kann dieser Sache einfach nicht müde werden.

Man betritt so einen Laden, und der Effekt schlägt ein, auf der Stelle: Euphorie.

Als hätte man es noch NIE erlebt.

Als gäbe es keine Geschichte für Glück. (69)

Das wirklich Neue, das ist der Witz, ist nicht vorhersehbar. Für keinen. Eben auch nicht für den DJ. Das unterscheidet den DJ vom Typ, der paar Platten abspielt, stumpf oder hochgezüchtet schlauistisch. (87)

Das DJ-Handwerk, das im Text als ästhetisches Ideal präsentiert wird, wird als eine „Augenblicklichkeitskunst“ (84f.) angepriesen, deren Präsenzpotenzial sich vor allem aus ihrer Unvorhersehbarkeit speist. Die Rauscherfahrungen und die anschließende ‚Zerstörtheit‘ der Figuren werden als meditative Zustände verklärt, die einem fernöstlichen Einheitsdenken und somit einer Überwindung des Subjekt-Objekt-Denkens gleichkommen:

Ommm. Man wird ein östlicher oder südmittelmeerischer, sehr alter Weiser, und es stört nicht einmal, im Gegenteil: es wird der Zustand erreicht, [...] wo alles ein- und aufgeht im Gefühl des: so total super angenehm sich Fühlens. (126)

Karl Heinz Bohrer spricht bezüglich eines solchen absoluten Präsens von einem „Sich-Versenken“¹⁰²⁵, von einer „Verabsolutierung des „Jetzt“¹⁰²⁶ und von einer „Utopie des Inneren“¹⁰²⁷. Die vier Kriterien zu Identifizierung derar-

¹⁰²⁵ Bohrer (1994), S. 176.

¹⁰²⁶ Ebd., S. 63.

¹⁰²⁷ Ebd., S. 181.

tiger Inszenierungen in der Literatur der klassischen Moderne lassen sich auch auf Rainald und seine Freunde anwenden:

1. „Die Personen haben eine unendliche psychische Dimensionierung, aber sie erhalten keine benennbare Identität.“
2. „Die Welt der verbindlichen Normen ist im Rückzug begriffen.“
3. „Das gesellschaftskritische Motiv ist dem eigentlichen zeit-kontemplativen Thema nur äußerlich.“
4. „Das innere Zeitbewußtsein nimmt Phänomene eines glückhaften Lebensaugenblicks wahr, interessiert sich jedoch nicht für ‚Ideen‘ oder ‚Zukunft‘; die zur Sphäre der ‚monumentalen‘ Zeit gehören.“ (Bohrer 1994: 162; meine Gliederung)

Diese *emphatischen Augenblicke* des Glücks wurden auch von der Sekundärliteratur als solche erkannt. Während Andreas Wicke von einer „Apotheose des Jetzt“¹⁰²⁸ spricht und Eckhard Schumacher „eine gegenwartsfixierte, Präsens und Präsenz ineinander überblendende Rezeptivität“¹⁰²⁹ konstatiert, finden sich bei Carsten Rohde gleich eine ganze Reihe von Formulierungen, die ebenso gut von Karl Heinz Bohrer oder Dieter Mersch stammen könnten. So wird von einer „ästhetisch-phänomenologische[n] Fülle des Augenblicks“¹⁰³⁰ gesprochen, die einem „rezeptive[n] Akt“¹⁰³¹ gleichkommt,

in welchem sich das Ich öffnet – sich buchstäblich ,verausgabt, sich (hin- und weiter)gibt an ein anderes, nicht zuletzt: an die Besonderheit und Komplexität sowohl des Anderen wie der Kommunikation dieses Anderen. (Rohde 2013: 208)

Das Resultat einer solchen *Responsivität* sei der Eintritt in eine „extrachronologisch[e] Zwischenwelt“¹⁰³², die dem responsiven Subjekt eine „emphatisch-euphorisch beschriebene Einheitserfahrung mit dem Kollektiv der Masse“¹⁰³³ beschert, ohne dass dabei die „Unterschiedlichkeit und Vielheit“¹⁰³⁴ bzw. die „inkommensurable Einzigartigkeit“¹⁰³⁵ der wahrgenommenen Alterität verlorengegangen. Die sprachliche Evokation einer solchen Wahrnehmung von Raum und Zeit verbinde Goetz mit „Marcel Proust und anderen modernen Mystagogen der Erinnerung“¹⁰³⁶.

Um die genaue Beschaffenheit und die befreiende Wirkung emphatischer Augenblicke dieser Art genauer einordnen zu können, grenzt Rainald in *Rave* seine „Zeitgestalt des absoluten Präsens“ (261) mehrfach von einem anderen Modus der Zeitwahrnehmung ab.

1028 Wicke (2011), S. 49.

1029 Schumacher (2003), S. 138.

1030 Rohde (2013), S. 205.

1031 Ebd., S. 208.

1032 Ebd., S. 213.

1033 Ebd., S. 210.

1034 Ebd.

1035 Ebd.

1036 Ebd., S. 213.

b. Breite Gegenwart

Während in *Rave* „Techno und Hardcore¹⁰³⁷ die Bürde der glanzvollen Jahre 91 und 92 [tragen]“ (21) und die 1990er Jahre allgemein zu einer Zeit der Ekstase und des absoluten Präsens stilisiert werden, bilden die 1980er Jahre für den Erzähler Rainald eine düstere Kontrastfolie:

Es war das widersprüchlichste und politischste, das radikalste und reichste, das kriegsloseste und schließlich sogar noch in 1989 kulminierende Jahrzehnt der Jahrzehnte dieses verdammten Jahrhunderts.

War das ein Streß. War ich froh, als das endlich vorbei war. (221)

Die 80er Jahre haben für den Erzähler Rainald, der sich selbst mit dem empirischen Autor Rainald Goetz gleichsetzt, aus vielerlei Gründen einen bitteren Geschmack: Zum einen reflektiert Rainald die Schattenseiten des plötzlichen Ruhms nach seinem Skandalauftakt beim Ingeborg-Bachmann-Preis 1983 und nach der anschließenden Veröffentlichung seines Debütromans *Irre*:

Und ich merkte plötzlich: ach so, ich war hier also der Typ, der Irre geschrieben hat. Ist ja noch scheußlicher, ist ja voll verblödet. Was für ein scheußlicher Anfang dieser Geschichte. (218)

Zum anderen wird die Schaffensphase und die Veröffentlichung von Goetz' zweitem Roman *Kontrolliert* (1988), der sich mit dem RAF-Terror in Deutschland befasst, als eine extrem belastende Zeit beschrieben:

Ich tauchte also aus dieser Arbeit auf, am Ende, wirklich auch selber unbeschreiblich kaputt, durch und durch. [...] 88. Der finsternste, fürchterlichste, schrecklichste Sommer meines Lebens. (222)

Des Weiteren empfindet Rainald den neu aufkeimenden Nationalstolz im Zuge des Mauerfalls 1989 und der Wiedervereinigung 1990 als extrem irritierend:

das ‚Deutschland‘-Geschrei. Ich dachte wirklich, ich habe etwas im Ohr. In jeder der zig Nachrichtensendungen, die man täglich immer wieder sah, wurden diese widerwärtigen deutschen Fahnen in Massen gesendet, geschwenkt, wurde dieses ‚Einheits‘-Geschrei geschrien, und es war, als wäre man wirklich in alten Wochenschauen gelandet, wo Chefchen vor den Massen seine DOITSCHLAND DOITSCHLAND Schreie im Chef dialect in die Massen schreit.

Brutal. Zu hart. Unerträglich.

Dauernd dachte ich, ich muß hier raus, ich halte dieses Scheiß-Deutschland nicht mehr aus, dieses dauernde deutsche Deutschland-Geschrei. [...] Ich kann unter diesen Bedingungen des Hasses auf diese verblödete Hitlersprache, die dauernd neu live als frischer Echttext laut geschrien aus dem Fernseher kommt, nicht mehr schreiben.

¹⁰³⁷ „Hardcore“ meint hier das Techno-Subgenre *Hardcore Techno*, eine besonders schnelle und brachiale Variante der Technomusik. Zu den wichtigsten Vertretern dieser Spielart zählen unter anderem das niederländische Musik-Kollektiv *Rotterdam Terror Corps* und der niederländische DJ *Angerfist*.

Ich erinnere mich, daß ich beim Gang über den Friedhof meine Mutter fragte, ob sie das auch hört? Ob ihr das auch in der Sprachmelodie, in diesem heiser zerhackten Schreiton der Propaganda so vorkommt, so fürchterlich, so unerträglich wie das faschistische Kriegshetzgescrei von früher? (226f.)

Diese Tirade weitet die 1980er Jahre zu einer Metonymie für die deutsche Kriegsschuld aus und verweist so auf ein zeitgeschichtlich und zeitphilosophisch viel umfangreicheres Phänomen als die biografische Vergangenheit des empirischen Autors Rainald Goetz, nämlich auf die *Latenz* der Nachwirkungen des Zweiten Weltkriegs auf die deutsche Kultur und auf den *Chronotop* einer breiten Gegenwart, wie Hans Ulrich Gumbrecht sie beschreibt (vgl. Kapitel 2.10.4). Laut Gumbrecht leben alle Deutschen seit dem Ende des Zweiten Weltkriegs und seit dem Niedergang der großen, schlussendlich fatalen Utopien (Nationalsozialismus und Kommunismus) in „einer sich verbreiternden Dimension der Simultaneitäten“¹⁰³⁸, in der es schwer fällt, irgendein Element der Vergangenheit aus der Gegenwart auszuschließen, und in der die Zukunft nur als ein gefährlicher, verschlossener Horizont erscheint¹⁰³⁹.

Die latente Wirkung einer solchen breiten Gegenwart „überschwemmt“ Präsenztheoretisch betrachtet nicht nur die Kultur als abstraktes Ganzes mit Vergangenheiten, sondern mitunter auch das einzelne Individuum, wie im Falle von Rainald, der durch die breite Gegenwart der 1980er Jahre und durch die politische Erblast des Zweiten Weltkriegs in eine Lebenskrise gerät. Die Techno-Musik der 1990er Jahre, der Konsum stimmungsmanipulierender Drogen und das daraus resultierende absolute Präsens werden in *Rave* als ein Antidot zur dieser breiten Gegenwart inszeniert:

Ich dachte kurz an Maxim Billers Haßkolumne. Dann an Diedrichs Krieg und Frieden, seinerzeit in Spex. Irgendeine Kaputtmechanik machte, daß mir jedes Damals schrecklich, fürchterlich und irgendwie todtraurig vorkam.

Immer ohne damals, jeder neue Baß.

„Baß“, sagte ich zu Sigi, „Baß, Baß, Baß“. (21)

Statt sich von der „Tempo-Zeit“ (220) der 80er und der Vergangenheit allgemein immer weiter „überschwemmen“¹⁰⁴⁰ zu lassen, sucht Rainald unaufhörlich nach einer Gumbrecht'schen *Versunkenheit in fokussierte Intensität* (vgl. 2.10.2), nach einer vergangenheitslosen Gegenwart, denn: „Es gibt kein Gestern im Leben der Nacht“ (229). Die ‚Tempo-Zeit‘ der 1980er Jahre wird so zu einer Metapher für eine *uneigentliche Gegenwart* im Sinne Heideggers, die nur aus einem Sich-Verlieren im *Man* und aus einer additiven Aneinanderreichung von Jetzmomenten besteht (vgl. SuZ: 422), während die Ohne-Worte-Zeit der 1990er zu einer Metapher für die *eigentliche Gegenwart* des ästhetischen *Augenblicks* wird (vgl. Kapitel 2.3.3 und 2.3.4).

¹⁰³⁸ Gumbrecht (2010), S. 16.

¹⁰³⁹ Ebd., S. 16f.

¹⁰⁴⁰ Ebd., S. 16.

c. Zeitlosigkeit

Vor diesem zeitphilosophischen und zeitästhetischen Hintergrund werden auch die Tempuswechsel in *Rave* verständlich. Goetz' Erzählung beginnt im Präteritum („... – kam mir in Zeitlupe entgegen; 17) und hält dieses Tempus bis Seite 100 durch, auf der ein plötzlicher Wechsel in Präsens erfolgt („Taumelnd also und stolpernd kommen sie da alle hoch“). Auf Seite 128-129 erfolgt kurz eine Konzert-Rückblende im Präteritum, ehe das Präsens wieder einsetzt, ähnlich wie auf Seite 179-181 und auf Seite 210. Auch die längere Rückblende in die breite Gegenwart der 80er (218-237) erfolgt im Präteritum.

Faszinierend ist, dass diese Tempuswechsel weder dem Erzählfluss noch der immersiven Wirkung des Texts einen Abbruch tun, da die fragmentierte und assoziativ-sprunghafte Struktur der Anti-Handlung beibehalten wird und das phonetische, rhythmische, referentielle und logische Rauschen der einzelnen Passagen die Tempuswechsel nahezu vollständig verschleiert. Dieser Meinung ist auch Albert Meier, der die narrative und temporale Diskontinuität des Texts als eine Strategie zur Evozierung einer „Zeitlosigkeit“ deutet:

Auch wenn das Erzähltempus grammatisch oft dem Präsens entspricht, resultiert daraus kein Zeitkontinuum, das die Fixierung auf eine bestimmte (historische) Phase erlauben würde; das Erzählen geschieht demgegenüber in Sprüngen, sodass diese Diskontinuität als Zeitlosigkeit zu beschreiben ist. Die transzendentale Kategorie Zeit wird darin aufgehoben und kann – im Unterschied zum Alltagsleben – die Wahrnehmung nicht mehr organisieren. (Meier 2007: 178)

Durch die willkürlich anmutenden Tempuswechsel entzieht Goetz seinem Text so auch das offenkundigste Mittel zur Erzeugung einer temporalen Kontinuität. Das Ziel der Tempuswechsel in *Rave* ist also präsenztheoretisch betrachtet nichts Geringeres als die textuelle und rezeptionsästhetische Produktion eines absoluten Präsens, einer Zeitwahrnehmung, die in letzter Instanz keine Worte mehr kennt, sondern nur die erlebte Einheit aller drei Zeitdimensionen, nur die sinnliche Präsenz der Gegenwart. Schumacher spricht hier von einer „Vernachlässigung von Präsens und Präsenz“¹⁰⁴¹. Die spirituell anmutende Wirkung einer solchen Zeitwahrnehmung wird dabei in *Rave* nicht zufällig mit dem „Monumentale[n] Realbuddhismus“ (266) des japanischen Konzeptkünstlers On Kawara in Verbindung gebracht, denn Bohrs Ästhetik, Heideggers Funda-

¹⁰⁴¹ Schumacher (2003), S. 153.

mentalontologie, Rainalds absolutes Präsens und Buddhas Lehre eint ein prä-sentischer Gedanke¹⁰⁴²: das „Sich-Versenken“¹⁰⁴³ im Augenblick.

3.3.4 Körper-Denken

Die eigentümliche Mischung aus sprachlicher Selbstreflexion und emphatischer Ekstase in *Rave* kommt naturgemäß nicht umhin einen Dualismus zu verhandeln, der so alt ist wie die moderne abendländische Philosophie selbst, nämlich den Dualismus zwischen Körper und Geist. Rainald verwehrt sich dabei der Vorstellung, dass artikuliertes Denken die einzige Form von „Intelligenz“ sei:

Nur eines stimmte sicher nicht: daß Worte die einzige denkbare und reale Form von Intelligenz wären, und die Wortemacher die automatisch Intelligentesten. Durchaus eher im Gegenteil. (260)

Mit dieser Aussage relativiert der Schriftsteller Rainald den Geltungsanspruch seines eigenen Mediums und rückt zugleich eine andere Form der ‚Intelligenz‘ in den Vordergrund, nämlich die des Körpers.

a. Wiederkehr des Körpers

Bereits im ersten Teil des Texts reflektiert der Erzähler Rainald die Problematik einer literarischen Sprache, die den körperlich-emotionalen Exzessen des Nachtlebens gerecht werden kann. Im Zuge dieser Reflexionen wird der menschliche Körper immer wieder zu einem Heiligtum stilisiert:

Die Schwierigkeit war einfach: wie müßte so ein Text klingen, der von unserem Leben handelt? Ich hatte eine Art Ahnung von Sound in mir, ein Körpergefühl, das die Schrift treffen müßte.

eine Art: Ave –

„Ave Maria, gratia plena.“

Sowas in der Art von: bene –

benedictus –

bist du –

und gebenedeit auch unter deinen Leibern – (32)

¹⁰⁴² Zu den Gemeinsamkeiten zwischen Heidegger und den drei großen Lehren Chinas (Buddhismus, Konfuzianismus und Daoismus) vgl. unter anderem Alfred Denker (Hg.) Heidegger und das ostasiatische Denken. Freiburg: Karl Alber 2013, Graham Parks (Hg.) Heidegger and Asian Thought. Honolulu: University of Hawaii Press 1990 und Reinhard May: Ex oriente Lux. Heideggers Werk unter ostasiatischem Einfluss. Stuttgart: Steiner 1989.

¹⁰⁴³ Bohrer (1994), S. 176.

Auch das Großbuchstaben-Sample „DEIN LEIB KOMME“ (154) ist als eine Anspielung auf die Heiligkeit des rauschspendenden Körpers zu verstehen. Der menschliche Körper wird in *Rave* jedoch nicht nur zu einer sakralen, sondern auch zu einer transzendentalen Entität erklärt, da der Körper für Rainald nichts Geringeres darstellt als die Bedingung für die Möglichkeit von Sprache und von sprachlicher Innovation:

Die Sprache hatte sich verändert. Im Inneren der Körper hatte das Feiern, die Musik, das Tanzen, die endlosen Stunden des immer weiter Machens und nie mehr Heimgehens, und insgesamt also das exzessiv Unaufhörliche dieses ganzen Dings – in jedem einzelnen auch den Resonanzraum verändert, den zugleich kollektiven Ort, wo Sprache vor und nachschwingt, um zu prüfen, ob das Gedachte und Gemeinte im Gesagten halbwegs angekommen ist. (256)

Aufgrund seiner sakralen und transzendentalen Beschaffenheit geht das Wesen des Körpers auch nicht in geistig-sprachlicher Reflexion auf:

Der Körper ist eben ein unbegreifliches, von den Benennungen und geistigen Erkenntnismövvern unendlich fern entferntes Heiligtum. (266)

Goetz praktiziert auf diese Weise in *Rave* eine intellektuelle und artistische „Wiederkehr des Körpers“¹⁰⁴⁴, wie Hubert Winkels bereits in Bezug auf *Irre* (1983) und *Kontrolliert* (1988) postulierte. Diese Wendung von Winkels spielt auf Dietmar Kampers und Christoph Wolfs gleichnamigen Sammelband an¹⁰⁴⁵, der schon in den 1980er Jahren die allmähliche Rückkehr eines verdrängten Phänomens in den Geistes- und Sozialwissenschaften konstatierte. In seinen zahlreichen Publikationen zum problematischen Verhältnis der westlichen Kultur zum menschlichen Körper befürwortet Kamper „ein KörperDenken [sic], das als Denken gegen das Denken“¹⁰⁴⁶ gedacht wird, denn: „Die Sinne leben von der Vielfalt der Welt, sie sterben an der Einfalt des Sinns“¹⁰⁴⁷.

Goetz’ „vitalistische Ästhetik der Lebensmitschrift“¹⁰⁴⁸ kann unter diesem Gesichtspunkt zum einen als eine „utopische Sehnsucht nach einem ‚körperunmittelbaren Zeichen‘“¹⁰⁴⁹ begriffen werden, und zum anderen als eine Kritik am „abstraktiven Pop-Destillat irgendeiner geistigen Pop-Elite“ (177), die in *Rave* wiederholt unter Beschuss genommen wird.

¹⁰⁴⁴ Hubert Winkels: Krieg der Zeichen. Rainald Goetz und die Wiederkehr des Körpers. In: Einschnitte. Zur Literatur der 80er Jahre. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1991, S. 217-266.

¹⁰⁴⁵ Dietmar Kamper und Christoph Wolf (Hg.) Die Wiederkehr des Körpers. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1982.

¹⁰⁴⁶ Kamper (1999), S. 41.

¹⁰⁴⁷ Ebd., S. 37.

¹⁰⁴⁸ Rohde (2013), S. 204.

¹⁰⁴⁹ Stricker (2007), S. 268.

b. Wirklichkeitsübersprungspoesie

Goetz' Erzählung attackiert immer wieder drei gesellschaftliche Stereotypen: den konservativen Spießbürger, den naiven Journalisten und den weltfremden Intellektuellen. Das Spießbürgertum attackiert Rainald vor allem wegen seiner vorgeblichen Drogenabstinenz:

Aber noch absurder und kaputter als jede noch so schlimme Drogenkaputtheit war natürlich generelle Abstinenz. Die prinzipielle, programmatisch zu Nüchternheit entschlossene Entscheidung, irgendetwas Böses aus Prinzip ganz sicher nie und NICHT zu nehmen, das war die Totalverblödung. Irgendwelche Drogen nicht zunehmen, und zwar aus Prinzip, ist das absolut Allerkaputtste, definitiv. (46.)

Den Journalismus verurteilt Rainald wegen seines ausschließlich oberflächlichen Interesses an Themen wie Technomusik und Drogen:

Inzwischen ist auch Annes Artikel über Ketamin erschienen, im SZ-Magazin. Noch schlimmer. Total kaputt: Poesie, Wirrnis, Journalismus. Anstatt die Wahrheit, die Erfahrung, das Erleben, oder zumindest der Reichtum wissenschaftlichen Wissens. Gar nichts, nur so eine schwachsinnige Poesiealbumpoesie. Wirklichkeitsübersprungspoesie. der HORROR. (211)

Der Erzähler wirft den Journalisten in *Rave* mehrfach vor eine „Wirklichkeitsübersprungspoesie“ zu betreiben, da sie nicht nur ohne eigene körperlich-emotionale Erfahrungen, sondern auch ohne profunde Vorkenntnisse über die präsentische Wirkung von Musik und Drogen zu berichten versuchen:

In der Ecke: angehende Butz-Redakteurinnen und andere sogenannte ‚Journalistinnen‘. Sie tragen alle einen kleinen Plastik-Ausweis sichtbar, auf dem steht: „Absolut keine Ahnung von überhaupt nichts.“ Ohne diesen Ausweis ist man hier nicht zugelassen. Das wird an der Eintrittstüre kontrolliert. Auch wichtig: man sollte in der Lage sein, schon fast ganz fehlerfrei die Worte ‚Drum‘, ‚And‘, ‚Bass‘ auszusprechen. (63)

Aufgrund dieser mangelnden Kompetenzen unterstellt Rainald den meisten jungen Journalisten, ein „primär anekdotisches Verhältnis“ (63) zur Musikszene zu pflegen, und bezeichnet sie als „Leute, die noch nie einen Gedanken von innen gesehen haben“ (34). Letztere Formulierung ist dabei nicht nur als eine Variation der Redewendung ‚noch nie eine Universität von innen gesehen haben‘ zu verstehen, sondern auch als ein erneuter Verweis auf die Transzentalität des Körpers, der in *Rave* als (Mit-)Produzent des Geistes das ‚Innerste‘ aller Gedanken darstellt.

Auch die akademische Elite wird in Goetz' Erzählung torpediert, indem von einer „Angst des Intellektuellen vor dem Körper“ (175) die Rede ist und der „Pop-Elite“ (177) unterstellt wird, dass sie sich vor einer „Kollision [...] zwischen der eigenen geistigen Form und dem realen Körperding des Prolligen“ (ebd.) fürchte. Hierzu heißt es unter anderem:

Die wildesten Argumentierer interessieren sich für fast überhaupt nichts anderes mehr, außer für den Ausbau ihres eigenen, meist recht kümmerlichen argumentativen Baus. Das wirkt so kindisch an dem ganzen professoralen Gehabe. (217)

Die vernichtendste Kritik am ‚vergeistigten‘ Milieu überlässt Goetz jedoch dem Türsteher Rolli, der sensiblen Abiturienten prinzipiell den Zugang zu Raves verwehrt:

Hauptberuflich war Rolli natürlich Philosoph: Ethnograph der Nacht, mit Hang zum Allgemeinen und Grundsätzlichen, mit Wille zum System. Den Abiturienten dieser Welt galt seine besondere Hingabe: so knapp und verletzend, wie die Situation es her gab, schickte er die Schüchternen, die freundlich Geduckten, die vor lauter stillem Größenwahn Verhuschten und hilfesuchend extra Hilflosen davon, hinweg, mir aus den Augen, Pack. [...] Die nach eigenem Selbstverständnis Klugen und Sensiblen waren Rolli schlicht und einfach ein bißchen zu schlüssig und stumpf, zu dumm: Sie konnten nicht feiern, wußten nicht, was das ist: Exzess, Saufen, Sex, Gewalt. Rolli: Ohne Drogen keine Party, ohne Angst kein Spaß, kein Beat, keine Logik, kein nichts. Rolli: Bleibt doch daheim, ihr! Lutscher! (72)

Die ‚Stumpfheit‘ und ‚Dummheit‘ der verjagten Abiturienten ist als eine Kritik an ihrer fehlenden ‚körperlichen Intelligenz‘ zu verstehen, die für Rainald eine gewisse Exzessbereitschaft miteinschließt.

c. Tanzendes Denken

Rave bleibt jedoch nicht bei einer Sakralisierung des Körpers und bei einer Ver teufelung des Geistes stehen. Bei genauerer Betrachtung erweist sich der Erzäh ler und Protagonist Rainald nämlich als eine Figur, die vielmehr nach einem idealen *Zusammenspiel* von Körper und Geist sucht:

Ich tanzte mit und fühlte mich nicht gestört von den gleichzeitig mitlaufenden Reflexionen. [...] Beglückt dachte das Denken diese Gedanken. Und ich tanzte dazu. (80)

Später stand ich im Getümmel, und mein Füller huschte blau über das gewackelte Papier vor mir. (43)

Trotz körperlich-emotionaler Ekstase scheint Rainald sein Denken weder abstelen zu können noch abstellen zu wollen. Stattdessen notiert er noch auf der Tanzfläche, berauscht von Musik und Drogen, seine Reflexionen, die dem Leser in Gestalt der Erzählung *Rave* präsentiert werden. Denken und Tanzen scheinen so als „zwei untrennbar aneinander gekoppelte Wahrnehmungsdispositio nen“¹⁰⁵⁰ eine Symbiose einzugehen, womit „Fleisch und Denken nicht als Ge-

¹⁰⁵⁰ Wicke (2011), S. 42. Vgl. hierzu auch Thomas Steinfeld: „Rainald Goetz tanzt fünf Bücher“. In: Ders. Riff. Tonspuren des Lebens. München: dtv 2003, S. 252-261, der nicht nur *Rave*, sondern alle fünf Bücher von Goetz’ Zyklus *Heute Morgen* (1998-2000) als einen gedanklichen ‚Tanz‘ auffasst.

gensatzpaare, sondern als metaphorische Relationen¹⁰⁵¹ inszeniert werden. Hierfür spricht auch die Metapher der ‚Kaskade‘, die Tanzschritte, Gedanken und daraus resultierende Substantive bildlich miteinander verbindet:

Dann kam eine schnelle Schrittkaskade, sozusagen aus den Rhythmen und Geräuschen irgendwie hervorgestürzt.

Eine Substantivkaskade,

die vom Abreißen und der Geschwindigkeit der Gedanken handelte, in Verbindung mit der Musik, dem Gefühl der Summe der Gegenaspekte, der Totale der Geistessicht im Moment dieser Gleichzeitigkeit und der Wohltat des Automatischen dieses Vorgangs in einem. (19)

Wie wir da getanzt haben. Namen, Blicke, Gedankenkaskaden. (81)

Körper, Geist und Sprache bilden in *Rave* eine rauschhafte Einheit. Diese Denkfigur korrespondiert mit Heideggers phänomenologischer *Gleichursprünglichkeit* von *Befindlichkeit*, *Verstehen* und *Rede* (vgl. Kapitel 2.3.5), die sich im Wahrnehmungsmodus der *Gelassenheit* bzw. der *Responsivität* (Mersch) präsentisch entbirgt. Denn erst im „passivische[n] Modus der Rezeptivität“¹⁰⁵², wie es Michael Eggers ausdrückt, kann diese phänomenologische Gleichursprünglichkeit auch als Gleichzeitigkeit *erlebt* werden:

Rezipieren, Denken und Schreiben ergibt kein logisches, chronologisches oder poetologisches Nacheinander, sondern ein Zugleich, in dem die genannten Teilaktivitäten unaufhebbar miteinander verschränkt sind. (Eggers 2014: 145f.)

Rainald Goetz folgt mit dieser Ästhetik aus Bewegung und Denken implizit Thomas Bernhards Ausführungen über das Gehen, wie in *Rave* selbst auch angedeutet wird („Kennen Sie eigentlich Gehen, von Thomas Bernhard?“; 52)¹⁰⁵³:

Denn tatsächlich ist es uns nicht möglich, längere Zeit zu gehen und zu denken in gleicher Intensität, einmal gehen wir intensiver, aber denken nicht so intensiv, wie wir gehen, dann denken wir intensiv und gehen nicht so intensiv, wie wir denken [...] Wir können auch ohne weiteres sagen, daß es uns oft gelingt, gleichmäßig zu gehen und gleichmäßig zu denken, aber diese Kunst ist offensichtlich die allerschwierigste und die am wenigsten zu beherrschende. (Bernhard 1971: 84f.)

Die ‚gleichmäßige Gleichzeitigkeit‘ von Gehen und Denken wird von Bernhard als eine „Kunst“ bezeichnet, und zwar als die „allerschwierigste und die am wenigsten zu beherrschende“. In *Rave* wirkt es aber so, als könne Rainald unter dem Einfluss von Drogen und elektronischer Tanzmusik eine solche Gleichmäßigkeit und Gleichzeitigkeit von Bewegung und Denken erreichen, doch genau in diesen Momenten scheint die Sprache an ihre Grenzen zu stoßen:

¹⁰⁵¹ Opel (2002), S. 114.

¹⁰⁵² Michael Eggers: Passiv, aktiv. Arbeit bei Rainald Goetz. In: Anja Lemke und Alexander Weinstock (Hg.) *Kunst und Arbeit. Zum Verhältnis von Ästhetik und Arbeitsanthropologie vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart*: Paderborn: Wilhelm Fink 2014, S. 139-156, hier: S. 145.

¹⁰⁵³ Vgl. Thomas Bernhard: *Gehen*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1971.

Dann kam eine schnelle Schrittakade, sozusagen aus den Rhythmen und Geräuschen irgendwie hervorgestürzt.

Eine Substantivkaskade,

die vom Abreißen und der Geschwindigkeit der Gedanken handelte, in Verbindung mit der Musik, dem Gefühl der Summe der Gegenaspekte, der Totale der Geistessicht im Moment dieser Gleichzeitigkeit und der Wohltat des Automatischen dieses Vorgangs in einem.

In diese Richtung würde –

Eine Art Widerspruchsbalance, die ohne –

Und so weit gespannte –

Also Zeit selbst wäre ja noch intakt, Prozesse. Und dann die Anschlußvorstellung vom Gegenteil: wie vor der Erschaffung der Welt der sogenannte Geist Gottes – ...

Aber leider ist das ja unvorstellbar.

Und er sah, daß es gut war. (19f.)

Drei Aposiopesen, die mittels Gedankenstrich realisiert werden, markieren das „Abreißen“ der Gedanken und der Sprache während der erlebten „Gleichzeitigkeit“ von Tanzen und Denken. Dieser *emphatische Augenblick* und die damit verbundene Unsagbarkeit führen Rainald ähnlich wie George Steiner zur Frage nach der *creatio ex nihilo* der Welt und nach der Rolle Gottes bei (ästhetischen) Epiphanien dieser Art (vgl. Kapitel 2.5.1 und 2.5.2). Die Unvorstellbarkeit einer *creatio ex nihilo* und die Unsagbarkeit der epiphanen Gleichzeitigkeit von Tanzen, Denken und Schreiben, die der Text an dieser Stelle inszeniert, werden aber nicht weiter vertieft, sondern mit einer biblischen Ansspielung in ihrer mystischen Unsagbarkeit affiniert: „Und er sah, daß es gut war“.

Denken und Sprache stoßen hier also an eine epistemologische und ontologische Grenze. Diese Grenze manifestiert sich jedoch auf körperlich-emotionale Art und beschert dem Erzähler und Protagonisten von *Rave* einen expliziten Rausch. Dieser Rausch wird aller christlichen Metaphorik zum Trotz aber nicht als eine Transzendenz, nicht als ein Überstieg in eine andere Welt inszeniert, sondern als eine *radikale Immanenz* (vgl. Kapitel 2.3.3). Diese ist gemäß Martin Seel nicht als ein „Hinausgehen über die Welt der Erscheinungen, sondern vielmehr als ein Sichverlieren in diese Welt zu verstehen“¹⁰⁵⁴ und korrespondiert so mit Bohmers Wendung einer *Transzendenz ohne Transzendenz* (vgl. Kapitel 2.7.3), die „das Gewöhnlich-Alltägliche ins Spirituelle transzendent“ dabei jedoch „innerweltlich und ohne jeden Anflug von Dunkelheit“¹⁰⁵⁵ bleibt. Erlebnisse dieser Art stellen sowohl für Rainald als auch für Seel eine körperlich-emotionale Bewegung dar:

jedes ästhetische Spiel wird um eine *Anschauung* von Gegenwart gespielt. Wir spielen, weil wir – wir spielen, wenn wir – bewegt sein wollen um dieses Bewegtseins willen. Dieses Bewegtsein kann körperlich oder emotional oder beides sein. Der Sinn des Spielens ist leibliche oder seelische Agitation. (Seel 2000: 215f.)

¹⁰⁵⁴ Seel (2000), S. 227.

¹⁰⁵⁵ Bohrer (2003), S. 79f.

Die Präsenz, die während solcher Erlebnisse entsteht, geht also nicht nur mit einer veränderten Wahrnehmung *der Zeit* in der Gestalt eines absoluten Präsens einher, sondern auch mit einer veränderten Wahrnehmung der eigenen phänomenologischen Leiblichkeit und somit *des Raums*. Dies entspricht auch den Ausführungen von Hans Ulrich Gumbrecht, der Präsenz in erster Linie als „ein räumliches Verhältnis zur Welt und zu deren Gegenständen“ begreift, als etwas, das „unmittelbar auf menschliche Körper einwirken kann“¹⁰⁵⁶. In diesem Zusammenhang betont auch Dieter Mersch immer wieder die „*Untilgbarkeit der Körper und ihrer Materialitäten*“¹⁰⁵⁷, weshalb die motivische ‚Wiederkehr des Körpers‘ in *Rave* durchaus mit dem theoretischen „body turn“¹⁰⁵⁸ der Präsenztheorie korrespondiert.

Die motivische Fokussierung auf Phänomene wie Rausch, Körperlichkeit und Unsagbarkeit darf jedoch weder in der Präsenztheorie noch in *Rave* als ein Plädoyer für einen Primat des Körperlichen missverstanden werden. Viele Passagen in Goetz’ Erzählung sprechen vielmehr für ein produktives phänomenologisches *Wechselspiel* von Körper und Geist bzw. von Rausch und Sprache:

Wir gingen an die Bar und redeten darüber. Dieser Moment der Krise und Rettung.

Dann dachte ich –

Und ich wollte sofort –

Dann fiel mir ein –

Das war ja das Tolle.

So konstituierte sich, neben dem unmittelbaren Erleben der Sache, auch im nachhinein, in vielen einzelnen Gesprächen eine Art imaginäres, nachträgliches Gesamt-wahrnehmungsorgan für das eben erst entstandene und schon für immer vergangene Werk. (87)

Manchmal ist es auch der Prozess des Denkens, der ein intensives körperliches Rauschgefühl durch eine epistemologische Grenzbewegung erst anstößt:

Mein Notizbüchlein liegt zwischen uns, als Spielzeug, und jeder notiert was, wenn es ihm passt, was gerade passend erscheint. Wir geben den Dingen besondere Namen. Die Dinge: der Geist.

Wie wir denken, wie der Vorgang des Denkens in uns vorgeht. Wie man staunt, wie das geht, alles in einem. Wie immer: man wüßte gern mehr.

[...]

Also mehr wissen wollen, und aufschauen mit den Augen, und die da weit hinaus gehen lassen, über die blau und flirrend silbrig besonnte Fläche des Meers hin. Diese andere Sehnsucht, die an allem zieht, eine fremde Gewalt, in Inneren, eine unendliche Schwermut. (126)

¹⁰⁵⁶ Gumbrecht (2004), S. 10f.

¹⁰⁵⁷ Mersch (2010), S. 144.

¹⁰⁵⁸ Ebd.

Es scheint also keine Rolle zu spielen, ob die erste ‚Bewegung‘ hin zu einer Grenzerfahrung und einem Rausch vom Körper oder vom Denken ausgeht, wie auch Martin Seel bezüglich der ästhetischen Wahrnehmung von Kunst schreibt:

Für den Prozeß der kunstbezogenen Wahrnehmung ist es nicht entscheidend, welche dieser Kräfte – das sinnliche Vernehlen, das imaginierende Vorstellen oder die reflektierende Besinnung – jeweils die Führung übernimmt; entscheidend ist vielmehr, daß sie auf die eine oder andere Weise zusammen und dabei über kurz oder lang in *eine* Bewegung kommen. (Seel 2000: 138)

Rave stellt somit nicht nur eine Apologie körperlicher Exzesse dar, sondern vor allem eine komplexe Darstellung der intensiven und unendlich vielfältigen Möglichkeiten des Wechselspiels zwischen Körper und Geist:

Das Erleben, so blindwütig es auftrat, sehnte sich zugleich danach, sich zu verstehen. Und will dann schon im selben Moment wieder vergessen, will das Verstehen zerstören, das Verstandene von neuem Erleben wieder zu Unsinn sich erklären lassen, durch Neues, wieder Wirres, Tolles. (255)

Aus diesem Grund spricht Stricker auch davon, dass die „reine Präsenz“¹⁰⁵⁹, nach der Goetz in seinen Texten strebt, stets auch als eine „Präsenz des Sinns“¹⁰⁶⁰ zu verstehen sei. Diese Einheit der Differenz bzw. Differenz der Einheit von Körper und Geist entspricht auch der phänomenologischen und methodischen Grundkonzeption der Präsenztheorie, die als *eine* Theorie *beide* Dimensionen der menschlichen Wahrnehmung zu erfassen versucht (vgl. hierzu das Modell am Ende von Kapitel 2.11.5).

3.3.5 Autor-Figur

Das komplexe Wechselspiel zwischen intellektueller Reflexion und körperlich-emotionaler Unmittelbarkeit manifestiert sich in *Rave* jedoch am deutlichsten anhand der Figur des Erzählers Rainald, denn „die Grenzziehung zwischen dem Ich-Erzähler Rainald und dem Autor Rainald Goetz bleibt bewusst offen“¹⁰⁶¹, wie Andreas Wicke anmerkt. Die ontologische Ambivalenz der „Autor-Figur“¹⁰⁶² Rainald wirft dadurch sowohl rezeptionsästhetisch als auch theorie- und methodengeschichtlich bestimmte Probleme auf.

¹⁰⁵⁹ Stricker (2007), S. 278.

¹⁰⁶⁰ Ebd.

¹⁰⁶¹ Wicke (2011), S. 43.

¹⁰⁶² Innokentij Kreknin: Der beobachtbare Beobachter. Visuelle Inszenierung von Autorschaft am Beispiel von Rainald Goetz. In: Matthias Schaffrick und Marcus Willand (Hg.) Theorien und Praktiken der Autorenschaft. Berlin: De Gruyter 2014, S. 485-518, S. 494.

a. Rückkehr des Autors

Wie Eckhard Schumacher schreibt, gibt es sowohl in der Literaturkritik als auch in der Literaturwissenschaft seit den 1990er Jahren Bestrebungen, den von Roland Barthes und Michel Foucault in den 1960ern postulierten *Tod des Autors*¹⁰⁶³ zu relativieren und eine „Identität von Autor und Werk“¹⁰⁶⁴ wiederherzustellen. Bei *Rave* liegt es aufgrund der Gleichnamigkeit von empirischem Autor und Protagonist besonders nahe, von einer „Rückkehr des Autors“¹⁰⁶⁵ zu sprechen, zumal neben dem Namen des Erzählers und Protagonisten viele weitere Elemente auf die nicht-fiktive Person Rainald Goetz verweisen.

So wird dem Leser bereits vor Beginn des Texts durch das Schwarz-Weiß-Foto, das Rainald Goetz mit Sven Väth in einem Plaza-Hotel zeigt (11), ein konkretes Bild zum späteren Erzähler und Protagonisten „Rainald“ (29) vorgegeben. Des Weiteren werden im Text die biografischen und psychischen Konsequenzen von Goetz' literarischem Durchbruch angerissen („ich war hier also der Typ, der Irre geschrieben hat. Ist ja noch scheußlicher, ist ja voll verblödet.“; 218) und die Veröffentlichung weiterer Texte vorweggenommen („Im Feuilleton ist die Befreiung von – un, dos, tres – Ricky Martins Erzählung ‚Dekonspiratione‘“; 135). Außerdem wird auf Goetz' journalistische Tätigkeit für den Münchener Merkur verwiesen („Ich hatte eine Stelle beim Merkur angetreten. Aus Feigheit, von Idealismus kaum überhöht.“; 234) sowie auf seinen Auftritt beim deutschen Late-Night-Talker Harald Schmidt („Daß ich also in die Harald Schmidt Show sogar gehen würde, klar“; 263). Goetz' Text spart auf diese Weise „kaum eine Fährte für eine autobiografische Lektüre aus“¹⁰⁶⁶.

Diese Allusionen auf die Medienbiografie des Autors Rainald Goetz forcieren aus Sicht des Rezipienten den Eindruck, als wäre „Goetz selbst [...] der Sinn seiner Texte“¹⁰⁶⁷ und als würde die systematische Verquickung von Erzähler und empirischem Autor eine „präsentische Einheit von Signifikant und Signifikat“¹⁰⁶⁸ erzwingen, die „die utopische Sehnsucht nach einem ‚körperunmittelbaren Zeichen‘“¹⁰⁶⁹ in Erfüllung zu bringen vermag. Bei genauerer Beobachtung stellt sich das Verhältnis von Autor und Figur jedoch als wesentlich komplexer heraus.

¹⁰⁶³ Vgl. Roland Barthes (2000) und Michel Foucault (2003).

¹⁰⁶⁴ Schumacher (2011), S. 77.

¹⁰⁶⁵ Ebd.

¹⁰⁶⁶ Ebd., S. 79.

¹⁰⁶⁷ Stricker (2007), S. 267.

¹⁰⁶⁸ Ebd., S. 268.

¹⁰⁶⁹ Ebd.

b. Verschwinden des Autors

Denn gegen eine Identität von empirischem Autor und autodiegetischem Erzähler in *Rave* spricht vor allem die narrative „Aufspaltung“¹⁰⁷⁰ Goetz’ in mehrere „Alter Egos“¹⁰⁷¹. So kommt im Text mehrfach eine Figur namens „Wirr“ (17) vor, die zum einen als eine Verkörperung der strukturellen und emotionalen „Wirrnis“ (31) des Texts betrachtet werden kann, zum anderen aber auch dem Pseudonym ‚Dr. Wirr‘ nahesteht, unter dem Rainald Goetz 1998 seine erste Poetikvorlesung in Frankfurt ankündigte¹⁰⁷². Auch der gebildete Drogendealer „Dark“ (22), der darüber nachdenkt „in seiner Habilitationsschrift über Basic Channel die Kunst der Gesellschaft von Luhmann mit Adornos nachgelassenen Beethoven-Buch zu versöhnen“ (ebd.), kann als eine weitere Verkörperung des doppelt promovierten Rainald Goetz gelesen werden, ebenso wie die Figur „Schütte“ (17), die an einer „Saga“ (ebd.) schreibt und die vom Erzähler auf Seite 190 bis 205 extern und intern fokalisiert wird, so als wäre sie plötzlich der neue Protagonist des Texts. Hinzu kommt, dass in *Rave* der Latino-Sänger „Ricky Martin“ (135) als Autor von Goetz’ Text *Dekonspiratione* angegeben wird, womit die vielen „Verkörperungsfacetten“¹⁰⁷³ des Autors auf postmoderne Weise *ad absurdum* geführt werden.

Diese figurale Aufspaltung von Goetz lässt so die „präsentische Einheit“¹⁰⁷⁴ von Autor und Figur als das „Ergebnis einer literarischen Konstruktion“¹⁰⁷⁵ erscheinen. Betrachtet man diese Aufspaltung vor dem Hintergrund der zahlreichen poetologischen Selbstreflexionen in *Rave*, die Phänomene wie den responsiven Wahrnehmungsmodus, die Alterität körperlicher Ekstase und das Rauschen der Schrift selbst in den Vordergrund stellen, ist es außerdem nicht abwegig, die Autor-Figur Rainald „weniger als Produzenten denn als Rezipienten“¹⁰⁷⁶ zu begreifen und diese Rezeptivität als ein poststrukturalistisches „Verschwinden“¹⁰⁷⁷ des Autors im Sinne von Barthes und Foucault zu lesen, wie Schumacher es tut. Kreknin argumentiert ähnlich, wenn er Rainalds Utopie von einer Schrift als „autistisches, reines, von der Zeit selbst diktiertes Gekritz“ (262) als eine ästhetische Umsetzung von Barthes‘ und Foucaults theoretisch postuliertem *Tod des Autors* deutet¹⁰⁷⁸.

¹⁰⁷⁰ Schumacher (2011), S. 80.

¹⁰⁷¹ Ebd. Von „Alter-Ego-Figuren“ spricht diesbezüglich auch Hagedstedt (2011), S. 105.

¹⁰⁷² Vgl. Schumacher (2011), S. 79.

¹⁰⁷³ Petra Groppe: ‚Ich/Goetz/Raspe/Dichter? Medienästhetische Verkörperungsformen der Autorfigur Rainald Goetz. In: Gunter E. Grimm und Christian Schärf (Hg.) Schriftsteller-Inszenierungen. Bielefeld: Aisthesis 2008, S. 231-248, hier: S. 237.

¹⁰⁷⁴ Stricker (2007), S. 268.

¹⁰⁷⁵ Schumacher (2011), S. 80.

¹⁰⁷⁶ Ebd., S. 86.

¹⁰⁷⁷ Ebd.

¹⁰⁷⁸ Kreknin (2014), S. 493.

c. Erscheinen des Autors

Schumacher betont in seiner Analyse zu Rainald Goetz' Selbstinszenierungen als Autor-Figur, dass dieser dabei „nie auf unmittelbare Präsenz setzt, selbst wenn es diesen Eindruck wiederholt hervorruft“¹⁰⁷⁹, und auch Kreknin spricht davon, dass Goetz „die von ihm scheinbar unmittelbar zitierte Welt wie auch sich selbst einer ‚verfalschenden‘ Überarbeitung aussetzt“¹⁰⁸⁰. Die Ausführungen in Kapitel 2.5.5 zu George Steiners Unmittelbarkeits-Begriff haben gezeigt, dass auch in der Präsenztheorie nicht von einer ‚objektiven‘ Unmittelbarkeit gesprochen werden kann, da jedes *artistische Erscheinen* im Sinne Seels (vgl. Kapitel 2.8.1) stets das Ergebnis einer *konstellativen Darbietung*¹⁰⁸¹, also einer medialen *Produktion*¹⁰⁸² von Präsenz ist, und da in letzter Instanz auch der menschliche Körper als Medium eine Filterung und Konstruktion der aufgenommenen Umweltreize betreibt.

Die beiden obigen Zitate erwähnen jedoch auch, dass Goetz' Texte durchaus den „Eindruck“ (Schumacher) einer unmittelbaren Präsenz generieren bzw. „scheinbar“ (Kreknin) unmittelbar die Welt zitieren. Diese Formulierungen bringen die *erlebte Unmittelbarkeit* (vgl. Kapitel 2.5.5) der Präsenz zum Ausdruck, die der Autor Goetz durch seine Verquickung mit der Figur Rainald seitens des Rezipienten produzieren kann. Denn wie Kreknin richtig herausarbeitet, betreibt Goetz durch seine eigentümliche Kombination von Autor-Figur und sprachlicher Metareflexion eine „Poetik der beobachtbaren Beobachtbarkeit“¹⁰⁸³, die die Rezipienten zu „Beobachtern zweiter, dritter, n-ter Ordnung“¹⁰⁸⁴ macht und somit zu den „heimlichen Hauptfiguren“¹⁰⁸⁵ seiner Texte. Da sich in der Präsenztheorie der ideale Leser nicht nur durch Phänomene wie analytische Distanz und interpretative Sinnstiftung auszeichnet, sondern ebenso durch emotionale Immersion und erlebte Unmittelbarkeit, kann trotz der „quasi metaleptischen“¹⁰⁸⁶ figuralen Aufspaltung von Goetz davon gesprochen werden, dass bestimmte Passagen in *Rave* ein *Erscheinen des Autors*, also eine *erlebte Einheit* von Autor und Figur erzeugen können.

Im Rahmen dieser Untersuchung stellt das „Autoren-Problem“¹⁰⁸⁷ in *Rave* daher nicht nur ein poststrukturalistisches ‚Verschwinden‘ des Autors hinter dem offenkundigen Konstruktcharakter seines Texts dar, sondern vielmehr ein rezptionsästhetisches *Vexierspiel* zwischen metafiktionalem Verschwinden und prä-

¹⁰⁷⁹ Schumacher (2011), S. 86.

¹⁰⁸⁰ Kreknin (2014), S. 507f.

¹⁰⁸¹ Vgl. Seel (2000), S. 157.

¹⁰⁸² Vgl. Gumbrecht (2004), S. 11.

¹⁰⁸³ Kreknin (2014), S. 512.

¹⁰⁸⁴ Ebd.

¹⁰⁸⁵ Ebd.

¹⁰⁸⁶ Ebd., S. 504.

¹⁰⁸⁷ Schumacher (2011), S. 87.

sentischem Erscheinen. Die Passagen, die den Rezipienten von *Rave* dabei am meisten zu einer empathischen Identifikation mit der Autor-Figur Rainald und zu einem präsentischen Erleben des Texts veranlassen könnten, sind die Stellen, in denen die körperliche Gesundheit und somit das Leben der Autor-Figur Rainald am meisten in Gefahr zu sein scheinen, wie das letzte Kapitel dieser Analyse verdeutlichen soll.

3.3.6 *Kaputt-Leben*

Das mit Abstand auffälligste Schlüsselwort bzw. Schlüssellexem in *Rave* ist ‚kaputt‘. „Kaputte Szene“ (236), „extrem kaputt“ (89), „Kaputtmechanik“ (21), „die kaputtesten Drogen-Kaputten“ (46) und „das absolut Allerkaputteste“ (47) sind nur ein paar Beispiele für den obsessiven und mitunter kreativen Gebrauch dieses Wortstamms, der auf ein entscheidendes Motiv des Texts verweist: die systematische Selbstzerstörung von Rainald und seinen Mit-Ravern. Dies wird bereits in den Überschriften der Teile eins und drei des Texts deutlich: „Der Verfall“ (13) und „Die Zerstörten“ (185). Dieser Umstand rückt Rainald, den der Rezipient stellenweise durchaus mit dem empirischen Autor Rainald Goetz gleichsetzen kann, wie im vorangegangenen Kapitel argumentiert wurde, wiederholt in die Nähe des Todes, wodurch sich mannigfache Präsenzpotenziale ergeben.

a. *Drogenkaputtheit*

Die Selbstzerstörung Rainalds und seiner Mit-Raver manifestiert sich in erster Linie durch den exzessiven Konsum legaler und illegaler Rauschmittel. Während die „Chefs im Exzeß“ (224) in den 1980er Jahren vor allem eine „Schneise der Verwüstung quer durch Deutschland saufen“ (225) und damit dem Alkohol frönen, wird in den 1990er Jahren das Exzessrepertoire der Figuren im Rahmen der zahlreichen Rave-Partys um nahezu alle bekannteren illegalen Drogen erweitert: Poppers (89), Cannabis (28), halluzinogene Pilze (45), LSD (46), Speed (125), Ecstasy (50), Ketamin (47), Kokain (30) und Heroin (115)¹⁰⁸⁸. Die spezifischen Eigenschaften und Wirkungen der genannten Drogen werden im Text jedoch nicht ausführlicher thematisiert. Der Konsum der jeweiligen Rauschmittel wird eher als ein selbstverständlicher und beiläufiger Bestandteil der Party-nächte beschrieben, anders als beispielsweise in der Drogen-Literatur der 1960er und 70er Jahren¹⁰⁸⁹.

¹⁰⁸⁸ Heroin wird von Rainald jedoch nicht bewusst konsumiert: „In den braunen Tabletten sei Heroin angeblich beigemischt, hätte irgendwer gesagt.“ (115).

¹⁰⁸⁹ Vgl. Stephan Resch: Provoziertes Schreiben. Drogen in der deutschsprachigen Literatur seit 1945. Frankfurt a.M.: Peter Lang 2007, S. 287-301, hier: S. 296.

Im Vordergrund von *Rave* stehen vielmehr die ästhetischen Augenblicke, die durch die jeweiligen Rauscherlebnisse ausgelöst werden. Neben dem eigentlichen Rausch wird dabei auch die ‚Zerstörtheit‘, also der Kater nach dem Rausch, als eine Quelle intensiver ästhetischer Präsenz zelebriert:

Da war es wieder mal der Moment, in dem dieses spezielle Extrem kurz die Wahrheit war:

daß in jedem alles da ist,
daß jeder alles weiß,

und daß man das manchmal spürt und äußerst selten merkt, wie es sich auch noch nach außen äußert, auf eine immer wieder unerwartete Art. [...] und daß das Leben der Zerstörung, das wir führen, ein Geschenk und richtig ist, trotz allem. (257)

Indem Rainald neben Augenblicken des Rausches und der „Euphorie“ (69) auch Augenblicke der Kaputtheit und der „Melancholie“ (256) zum „Geschenk“ der Präsenz zählt, bewegt sich der Text in der modernistischen Tradition einer „Ästhetik des Hässlichen“¹⁰⁹⁰, wie auch folgende Passage verdeutlicht:

Er sah Hardy und Leksie, Gesichter und Blicke, im Takt gestolpert, gedrängelt, gestoßen, berührt. Sah das Kaputte, Beglückte, Vertrauen und Zartes, die vielen Signale, schnell, kurz, ganz klar, vom nächsten schon wieder verwischt, in Wellen von Sympathie. Er schaute und tanzte und sah das Schöne. (19)

Das „Kaputte“ und das „Schöne“ werden in *Rave* ästhetisch vermengt, wodurch das ästhetische Potenzial der jeweiligen Rauscherfahrungen in den Vordergrund gerückt wird. Der Drogenkonsum im Text und seine Folgen haben somit rezptionsästhetisch betrachtet vor allem eine „metaphorische Bedeutung“¹⁰⁹¹, nämlich als Metaphern für intensive ästhetische Augenblicke im Sinne Bohlers. Vor diesem Hintergrund hätte Goetz ebenso gut über „den Geschwindigkeitsrausch beim Autorennen“¹⁰⁹² schreiben können, wie Stephan Resch treffend anmerkt.

Ähnlich wie bei halsbrecherischen Autorennen schwingt jedoch auch beim Drogenkonsum stets die Gefahr des Todes mit, wie *Rave* immer wieder demonstriert. So irrt Rainald zum Beispiel von den Exzessen der Vornacht gezeichnet „[s]chwer verstört [...] durch die Gänge und Hallen der Popkomm“ (156), ehe er unter Schwindelgefühlen fast zusammenbricht (157) und das Entsetzen seiner Bekannten auf sich zieht: „„Rainald!“ [...] „Wie schaust du denn aus? Was ist denn mit dir passiert?““ (159). Außerdem wird erwähnt, dass Goetz bereits in den 1980ern im Zuge seines Alkoholmissbrauchs einen „erste[n] Herzinfarkt“ (235) erlitten hat, wodurch die nicht enden wollenden Drogenexzesse Rainalds fast schon suizidal wirken, wie auch folgende Szene und der Name des darin erwähnten Clubs suggerieren:

¹⁰⁹⁰ Rohde (2013), S. 215.

¹⁰⁹¹ Resch (2007), S. 299.

¹⁰⁹² Ebd.

Ich habe die letzten, ich weiß nicht wie viele Stunden, paar Tage jedenfalls, nichts mehr zu mir genommen. Außer paar Pillen, und Haschischplätzchen, und Speed, und Kokain.

So liege ich da also in der Hell-Night im Suicide, [...] in Berlin, und breche da vor mich hin, und denke: das paßt schon. Das tut mir jetzt gut. (125)

Rainalds Exzesse nehmen so Züge eines *ästhetischen Martyriums* an, wie auch die vielen religiösen Anspielungen im Text nahelegen.

b. Goetz als Märtyrer

Wie Hubert Winkels schreibt, stilisiert sich Goetz seit seinem skandalösen Auftritt beim Ingeborg-Bachmann-Preis 1983, bei dem er sich mit einer Rasierklinke die Stirn aufschlitzte, systematisch als eine Art „Märtyrer“¹⁰⁹³. Phillip Müller und Kolja Schmidt sprechen hingegen von einer „Vergoetzung“¹⁰⁹⁴ der Autor-Figur, da Goetz’ Texte stets „um die eigene Person zentriert und auf die Figur des schöpferischen Autors zurückgeführt“¹⁰⁹⁵ werden, wodurch dem Rezipienten bzw. Interpretanten der Dualismus „häretisch oder heilig“ bzw. „heilig/profan“¹⁰⁹⁶ aufgezwungen werde.

Auch in *Rave* sind Allusionen zur christlichen Mythologie kaum zu übersehen. So gibt es zahlreiche Großbuchstaben-Samples, die Drogenpartys und Religion assoziativ vermengen, wie zum Beispiel „DAS KOKAIN GOTTES“ (40), „CHURCH OF FUN“ (77) oder „DEIN LEIB KOMME“ (154). Außerdem ist bezüglich des Albums *Sonic Empire* des DJ-Kollektivs Members of Mayday von einem „königreiche[n] Königreich der Räusche und Geräusche“ (79) die Rede, womit artistisches *Rauschen* und körperlicher *Rausch* zu einem biblischen Paradies verklärt werden. Dies verdeutlicht, dass nicht etwa ein außerweltliches Jenseits das Ziel Rainalds darstellt, sondern intensive ästhetische Augenblicke. Aus diesem Grund sind die erwähnten Motive in *Rave* auch nicht als Ausdruck einer christlichen Fundierung des Texts zu verstehen, sondern vielmehr als Bestandteile einer *säkularen Religiosität*¹⁰⁹⁷, die christliche Elemente als wirkungsmächtige Motive artistisch umfunktionalisiert, um so die *radikale Immanenz* ästhetischer Augenblicke zur Geltung zu bringen. Schumacher bezeichnet die „quasireligiöse“¹⁰⁹⁸ Motivik in *Rave* daher als eine „ritualisierte Evokation von

¹⁰⁹³ Winkels (1991), S. 226.

¹⁰⁹⁴ Phillip Müller und Kolja Schmidt: Goetzendämmerung in Klagenfurt: Die Uraufführung der sezessionistischen Selbstpoetik von Rainald Goetz. In: Ralph Köhnen (Hg.) *Selbstpoetik 1800-2000. Ich-Identität als literarisches Zeichenrecycling*. Frankfurt a.M.: Peter Lang 2001, S. 251-270, hier. S. 268.

¹⁰⁹⁵ Ebd.

¹⁰⁹⁶ Ebd.

¹⁰⁹⁷ Vgl. Wicke (2011), S. 50.

¹⁰⁹⁸ Schumacher (2003), S. 152.

Spiritualität“¹⁰⁹⁹. Diese Formulierung korrespondiert mit dem religionsunabhängigen Spiritualitätsbegriff, der im Rahmen dieser Untersuchung herausgearbeitet wurde (vgl. Kapitel 2.12.4).

Im Zuge einer solchen Umfunktionierung christlicher Elemente inszeniert *Rave* einen „Verfall“ (13) seines Helden Rainalds, der sich auch als ein „*Heroismus des Kaputtseins*“¹¹⁰⁰ oder als ein „Pathos des Exzesses und der Erschöpfung“¹¹⁰¹ beschreiben ließe. Die letzten zwei Seiten des Texts, in denen Rainald und ein namenloser „Freund“ (271) völlig entkräftet und von Drogen zerstört in ein Taxi steigen, suggerieren am deutlichsten ein Martyrium Rainalds, da kurz vor Schluss eine christliche Beerdigung evoziert wird:

Es vergehe,
was vergänglich ist.
Erde
zu Erde.
Asche zu Asche.
Staub
zu Staub. (270f.)

Unter Berücksichtigung der bisherigen Ergebnisse kommt das Drogen-Martyrium Rainalds aber vor allem einem ästhetischen Martyrium gleich. Denn es wird ein Martyrium inszeniert, dessen erklärtes Ziel nichts Geringeres ist als die Schöpfung einer originellen und intensiven Ästhetik, nämlich der Ästhetik des Texts *Rave*. Die dabei verhandelte Intensität der Drogenkaputtheit und des Partymartyriums kann durch die komplexe motivische Aufladung des Texts (Musik, Drogen, Religion, Sprachkritik, Tod) und durch das kunstvolle Rauschen der Sprache selbst eine präsentische Wirkung entfalten, deren Intensität als eine artistische *Intensitätsübertragung* von der Autor-Figur Rainald auf die Rezipienten von *Rave* zu verstehen ist.

c. Tod als Präsenz

Den phänomenologischen bzw. fundamentalontologischen Kern der Drogenkaputtheit und des säkularen Martyriums im Text bildet aus präsenztheoretischer Sicht jedoch das Motiv des Todes. Für Heidegger ist der Sinn von Sein die Zeit, und diese wird nur durch ein „*Sein zum Tode*“ (SuZ: 234), durch ein Bewusstsein der eigenen Endlichkeit erlebbar (vgl. Kapitel 2.3.3). Auch Wittgenstein betont die präsentische Unsagbarkeit des Todes, denn

¹⁰⁹⁹ Ebd.

¹¹⁰⁰ Rohde (2013), S. 215.

¹¹⁰¹ Ebd., S. 214.

[d]er Tod ist kein Ereignis des Lebens. Den Tod erlebt man nicht. Wenn man unter Ewigkeit nicht unendliche Zeitdauer, sondern Unzeitlichkeit versteht, dann lebt der ewig, der in der Gegenwart lebt. (TLP: 6.4311)

Vor diesem Hintergrund bezeichnet George Steiner „in ihrer letztlichen Struktur“ alle Erzählungen als „Generalproben für den Tod“¹¹⁰² und macht das Wort ‚Tod‘ zu einer komplexen Metapher für 1. das Ende des Lebens, 2. die allgemeine Begrenztheit der Welt und 3. das Wesen der Kunst (vgl. Kapitel 2.5.3). Diese ontologische, epistemologische und artistische „Ungeheuerlichkeit des Todes“¹¹⁰³ wird in *Rave* auf die Spitze getrieben, indem der Text die vom Tod bedrohte Figur Rainald mittels Foto, Vornamen und biografischen Details in die Nähe des empirischen Autors, des realen Menschen Rainald Goetz rückt. Die mögliche Sorge des Lesers um die Gesundheit und um das Leben Rainalds endet auch nicht mit dem Ende von *Rave*, da dieses suggeriert, dass Goetz’ Exzesse auch über sein 1998 publiziertes Buch noch hinausgehen werden:

Und wir erzählen uns später, wie das der Moment war, der uns in dieser Stunde der Not und Zerrüttung ein letztes Restchen an Würde zurückgegeben hat, ja. Nein, wir hören nicht auf, so zu leben. (271)

Das textuelle und möglicherweise auch reale *Verschwinden* der Figur Rainald in Gestalt des Todes bewirkt so paradoxalement ein rezeptionsästhetisches *Erscheinen* des Autors Rainald Goetz.

Wie bereits erwähnt lässt die figurale Aufspaltung des Autors Goetz in ‚Rainald‘, ‚Schütte‘, ‚Dark‘ und ‚Ricky Martin‘ aber auch Zweifel daran auftreten, ob es sich beim Drogen-Martyrium Rainalds wirklich um eine fiktionalisierte Biografie oder doch nur um eine biografistische Fiktion von Goetz handelt. Diese diegetische bzw. ontologische Ungewissheit kann als eine Kulmination der „SWEET KONFUSION“ (17), der angenehmen Wirrnis verstanden werden, die im ersten Kapitel dieser Analyse als *Stimmung* des Texts identifiziert wurde. Die Konfusion des Rezipienten über die genaue Beschaffenheit des Verhältnisses zwischen der literarischen Figur Rainald und dem empirischen Autor Goetz stellt dabei eine *semiotische Leerstelle* dar, aus der jedoch durch Affekte wie Sorge, Mitleid und Bewunderung gemäß Mersch eine *emotionale Fülle* erwachsen kann (vgl. Kapitel 2.9.4). Das ‚kaputte Leben‘ bzw. das ‚Sich-kaputt-Leben‘ von Rainald in *Rave* stellt so besehen „keine Verteidigungsschrift“¹¹⁰⁴ für die Drogenszene dar, sondern ein „Ausreizen von affektiven, intellektuellen und ästhetischen Zuständen bis an die Grenze ihrer Widersprüchlichkeit und somit Aporie“¹¹⁰⁵ und damit eine „Lebensbejahung [...] im Modus negativer Affekte“¹¹⁰⁶. Die angenehme Wirrnis um die Autor-Figur Rainald und die präsentische Kipp-

¹¹⁰² Steiner (1990), S. 187f.

¹¹⁰³ Ebd., S. 274.

¹¹⁰⁴ Resch (2007), S. 297.

¹¹⁰⁵ Rohde (2013), S. 218f.

¹¹⁰⁶ Plass (2013), S. 40.

figur von Leere und Fülle kommen am deutlichsten im „Kreuzungspunkt des Chiasmus auf Ja zum Nein und Nein zum Ja“¹¹⁰⁷ zum Ausdruck, den die letzten zwei Sätze der Erzählung erzeugen:

Und wir erzählen uns später, wie das der Moment war, der uns in dieser Stunde der Not und Zerrüttung ein letztes Restchen an Würde zurückgegeben hat, ja. Nein, wir hören nicht auf, so zu leben. (271)

Semiotische Leere („Nein“) und präsentierte Fülle („ja“) präsentieren sich zum einen als Differenz, da beide durch einen Punkt voneinander getrennt werden. Zum anderen ergibt die doppelte Negation des Schlussatzes („Nein, [...] nicht“) propositional betrachtet jedoch wieder ein Ja, wodurch eine *präsentierte Einheit der Differenz* affiniert wird, die mit dem paradoxen aber wirkungsmächtigen Motiv einer lebensbejahenden Kaputtheit korreliert.

3.3.7 Zusammenfassung

Die präsenztheoretische Untersuchung von Rainald Goetz' Erzählung *Rave* hat gezeigt, dass alle zentralen Motive, Strukturen, und sprachlichen Besonderheiten des Texts durch Theoreme und Begriffe der Präsenztheorie sowohl textimmanent als auch rezeptionsästhetisch auf kohärente und reichhaltige Weise analysiert werden können.

Aufgrund der metareflexiven Ausrichtung des Texts wurde in einem ersten Schritt das implizite und explizite Verhältnis der Erzählung zu seinem eigenem Medium, der Schrift, behandelt, um so eine klare Basis für die nachfolgenden Überlegungen zu schaffen. Unter Rückgriff auf Jean-Luc Nancy konnte erläutert werden, wieso der Text Phänomene wie Repräsentation und Sinnbildung metaphorisch mit dem *Tod* gleichsetzt und vermeintlich unvermittelten Erlebnissen eine transzendent anmutende Beschaffenheit zuschreibt. Die damit einhergehende Überhöhung der *Musik* – ein weit verbweitertes Motiv in der Literatur – wurde mit George Steiner als eine ästhetische Strategie zur Evokation einer ontologischen, epistemologischen und somit mystischen Unsagbarkeit identifiziert. Die mimetischen Aspekte des Texts, die den formalen Merkmalen elektronischer Tanzmusik nahestehen, wurden als ein Oberflächenphänomen erkannt. Als entscheidender für die präsentierte Wirkung des Texts wurde die rhetorisch versierte und stellenweise aporetische Gestaltung einzelner Passagen befunden, die mit Dieter Merschs *Störungs*-Begriff und mit Martin Seels Typologie des literarischen *Rauschens* näher erläutert werden konnte. Die potenzielle präsentierte Wirkung dieser Aspekte wurde mit einem phänomenologischen Erscheinen der *Materialität* und der *Amedialität* des Mediums Schrift nach Mersch erklärt.

¹¹⁰⁷ Thorsten Rudolph: *irre/wirr: Goetz. Vom ästhetischen Terror zur systemischen Utopie*. München: Wilhelm Fink 2008, S. 159.

Die nähere Betrachtung der verschiedenen Epochen- und Textsortenelemente, die in *Rave* miteinander vermischt werden, hat gezeigt, dass entgegen der Kontextfeindlichkeit von Karl Heinz Bohrer auch literaturhistorische Aspekte zu einem besseren Verständnis präsenter Wirkungspotenziale beitragen können. So wurde der Wunsch nach einer literarischen Erzeugung von Präsenz als ein zeitloses Desiderat herausgearbeitet, das unter verschiedenen Prämissen Romantik, Realismus, Avantgarde und Pop-Literatur eint. In Bezug auf die Romantik wurden vor allem die Motive der Verschmelzung zwischen Ich und Welt und der willentlichen Hingabe mit einem ästhetischen Wahrnehmungsmodus in Verbindung gebracht, den Mersch mit den Begriffen *Alterität* und *Responsivität* verständlich macht. Unter Rückgriff auf Wittgenstein und Heidegger wurde dieser nicht-intentionale Wahrnehmungsmodus mit einem phänomenologischen *Staunen über das Dass der Welt* und mit einer daraus resultierenden *Verwindung des Subjekt-Objekt-Denkens* weiter vertieft.

Die spezifische Darstellung des Zeitphänomens in *Rave* konnte mit Bohrs Theorem des *absoluten Präsens* näher erläutert werden. Zur Analyse bestimmter Passagen haben sich Hans Ulrich Gumbrechts Überlegungen zur *Latenz* der Nachwirkung des Zweiten Weltkriegs in Deutschland und zum *Chronotop* einer breiten Gegenwart als eine komplementäre und somit fruchtbare Kontrastfolie zu Bohrs absolutem Präsens erwiesen. Die in *Rave* zelebrierte, rauschhafte Wirkung der Technomusik wurde vor diesem Hintergrund als ein Mittel zur *fokussierten Versunkenheit* in eine ekstatische Gegenwart und als ein Antidot gegen die belastende Vergangenheitsfixierung einer breiten Gegenwart beschrieben. Die vielen Tempuswechsel im Text konnten im Anschluss daran als eine Strategie zur Evozierung eines phänomenologischen Aufgehens von Vergangenheit und Zukunft in der Zeitgestalt des absoluten Präsens gedeutet werden.

Das Verhältnis von Körper und Geist, das mehrfach explizit im Text problematisiert wird, wurde weder als eine plakative ‚Wiederkehr des Körpers‘ noch als eine pauschale Verteufelung des Intellektualismus gelesen, sondern als die Inszenierung eines komplexen Zusammenspiels beider Phänomene. Die Unmöglichkeit einer Gleichzeitigkeit von körperlicher Ekstase und reflektierender Distanz, zwei Prozesse, die im Text mit den Verben ‚tanzen‘ und ‚denken‘ metaphorisiert werden, stellt eine ontologische bzw. epistemologische Grenze im Sinne Wittgensteins dar, deren ästhetische Realisierung in *Rave* und deren potentielle Wirkung auf den Rezipienten nicht als eine Transzendenz, sondern als eine *radikale Immanenz* verstanden wurden. Da die Präsenztheorie sowohl einer textimmanent-semiotischen als auch einer rezeptionsästhetisch-körperphänomenologischen Ausrichtung folgt, konnte das in der Erzählung vollzogene Wechselspiel zwischen Körper und Geist reichhaltiger analysiert werden als beispielweise durch das dekonstruktivistische Paradigma, da dieses den Körper vor allem unter sprachlich-kulturellen Gesichtspunkten betrachtet und daher (stillschweigend) mit einem Primat des Geistes operiert.

Die im Text angelegte Identifizierung des Erzählers und Protagonisten Rainald mit dem empirischen Autor Rainald Goetz wurde in Analogie zum komplexen Verhältnis von Körper und Geist nicht als eine schlichte ‚Rückkehr des Autors‘ in die Literatur bzw. in die Literaturwissenschaft gelesen, da vor allem die figurale Aufspaltung des Autors gegen eine solche Deutung spricht. Statt dessen wurden die Anspielungen auf den empirischen Autor als Bestandteil eines rezeptionsästhetischen *Vexierspiels* zwischen einem metafiktionalen Verschwinden und einem präsentischen *Erscheinen* des Autors im Sinne von Martin Seel begriffen.

Als wichtigstes und wirkungsmächtigstes Instrument zur Forcierung eines solchen Erscheinens des Autors wurde das Motiv des Todes herausgearbeitet, das in *Rave* eng mit dem Motiv eines exzessiven Drogenkonsums und mit dem Motiv eines ästhetischen Martyriums verbunden ist. Die euphorischen Rauscherlebnisse des Drogenkonsums und die melancholische ‚Kaputtheit‘ nach dem Rausch wurden als unterschiedliche Manifestationen eines intensiven ästhetischen *Augenblicks* nach Bohrer gedeutet, während das säkulare Martyrium der Figur Rainald als der Versuch einer *Intensitätsübertragung* mittels Schrift von der Autor-Figur auf den Rezipienten verstanden wurde. Die diegetische bzw. ontologische Unentscheidbarkeit der Autor-Figur Rainald wurde zudem als eine Kulmination der vom Text erzeugten *Stimmung* einer angenehmen Verwirrung gelesen, womit auch diesem Theorem Gumbrechts ein analytischer Nutzen zu kommt. Die fundamentalontologische und präsenztheoretische Bedeutung des *Todes*-Motivs konnte unter Rückgriff auf Heidegger, Wittgenstein und George Steiner vertieft werden, während die fundamentale medientheoretische Kippfigur von semiotischer *Leere* und emotionaler *Fülle*, die Dieter Mersch beschreibt, vor allem im Schlussatz der Erzählung in Erscheinung tritt.

3.4 Helmut Krausser: UC (2003)

Seit seinem Romandebüt *Könige über dem Ozean* (1989) hat Helmut Krausser 15 Romane, eine Novelle, vier Erzählungen, elf Theaterstücke, sechs Gedichtbände und diverse Tagebücher veröffentlicht. Seine Romane sind bisher in 16 Sprachen übersetzt worden, womit Krausser „zu den avanciertesten Literaten der deutschen und internationalen Gegenwartsliteratur [gehört]“¹¹⁰⁸. Das Adjektiv ‚avanciert‘ bezieht sich in diesem Zusammenhang aber nicht nur auf die bemerkenswerte Produktivität Kraussers, sondern auch auf die ästhetische Komplexität seiner Werke, die oft mit Stilen und Motiven aus verschiedensten Epochen experimentieren:

¹¹⁰⁸ Claude D. Conter und Oliver Jahraus (Hg.) Sex – Tod – Gewalt. Beiträge zum Werk von Helmut Krausser. Göttingen: Wallstein 2009, S. 9.

Helmut Krausser gehört zu den Erzählern, die es verstehen, an die großen europäischen Erzähltraditionen des Realismus, mehr noch aber der Romantik mit ihrer spezifischen Verbindung von Erzählweisen und Sujets anzuknüpfen und diese Tradition eigenständig weiterzuführen, innovativ und geradezu avantgardistisch mit Erzählkonstruktionen umzugehen, ungeahnte erzählerische Raffinessen in Texten einzubauen und Plots auf sehr komplexe Weise zu entfalten. (Conter und Jahraus 2009: 10)

Während manche Literaturwissenschaftler Krausser als „den letzten Romantiker“¹¹⁰⁹ bezeichnen, gilt er anderen wiederum als ein „typischer Autor der Postmoderne“¹¹¹⁰,

denn sein um existenzielle Fragen, insbesondere um Liebe, Tod und das Bewahren personaler Identität in einer ungewiss gewordenen Welt kreisendes Werk arbeitet mit einem ungeheuren Motivfundus und es ist außerordentlich schwer festzustellen, welche Werte und Überzeugungen die Texte möglicherweise vermitteln sollen. (Neuhaus 2010: 87)

Tatsächlich ist zu beobachten, dass sich vor allem Kraussers frühen Romane *Fette Welt* (1992), *Melodien* (1993) und *Thanatos* (1996) durch eine stetige Zunahme von „Multiperspektivität, ‚unzuverlässigem Erzählen‘ und [...] metafiktionalen bzw. konkret metaleptischen Verfahrensweisen“¹¹¹¹ auszeichnen, also von Merkmalen, die häufig mit postmodinem Erzählen verbunden werden.

Folgt man dieser Argumentation, dann ist *UC* (2003) der mit Abstand multiperspektivistischste, unzuverlässigste, metafiktionalste und somit postmodernste Roman Kraussers. Die meta-narrativen Verschlingungen des Texts erreichen dabei Ausmaße, die einigen Rezensenten zu konstruiert erschienen, wie zum Beispiel Susanne Messmer¹¹¹²:

Helmut Kraussers Roman *UC* handelt von einem zynischen Stardirigenten, der den Kontrollverlust sucht, und von der Sehnsucht eines Autors, in Germanistikseminaren gelesen und gedeutet zu werden. (Messmer 2003)

Messmers sarkastische Kritik suggeriert eine hohe Theorielastigkeit und somit eine störende Artifizialität des Texts. Vorwürfe dieser Art machen *UC* jedoch für die Zwecke dieser Untersuchung besonders interessant, da auffällig ‚verkopften‘ bzw. ‚vergeistigten‘ Texten die Fähigkeit zur Präsenzproduktion oft abgesprochen wird, was einen genre- und stilübergreifenden Geltungsanspruch der Präsenztheorie in Frage stellt. Die folgende Analyse soll daher prüfen, ob auch ein

¹¹⁰⁹ Ebd., S. 10.

¹¹¹⁰ Stefan Neuhaus: ‚In dieser Gegend gibt es keinen Gott‘: Religion in der ‚postmodernen‘ Literatur am Beispiel von Helmut Krausser, Hape Kerkeling und Felicitas Hoppe. In: Julian Preece, Frank Finlay and Sinéad Crowe (Hg.) *Religion and Identity in Germany today. Doubters, Believers, Seekers in Literature and Film*. Bern: Peter Lang 2010, S. 83-98, hier: S. 87.

¹¹¹¹ Tobias Lambrecht: Erzählen ist Macht. Sinnstiftung durch Narrativisierung und Metafiktion in Helmut Kraussers Romanen. München: AVM 2009, S. 14.

¹¹¹² Vgl. Susanne Messmer: Das Ende muss warten. In: Die Tageszeitung, 1.7.2003. Online: <http://www.taz.de/!749999/> (Zugriff: 29.1.2018).

typisch postmoderner Meta-Text wie *UC*, der eher für dekonstruktivistische Lektüren prädestiniert scheint, mit den Ansätzen einer Präsenztheorie gewinnbringend untersucht werden kann.

3.4.1 Hyperschizophrenie

Kraussers Roman zerfällt in vier „Bücher“ und ein „Preludio/Postludio“ (7)¹¹¹³, das dem ersten Buch vorangestellt wird. In diesem Vorspiel blickt ein zunächst namenloser Erzähler, der sich auf einer griechischen Insel befindet (7f.), aus einem Hotelfenster und beschreibt dabei im Präsens seine Impressionen. Die Ausführungen des Erzählers sind kryptisch und äußerst diffus. Gegen Ende dieses Präludiums wird behauptet, dass der Erzähler den Sturz eines Zahnpflegglases „über Stunden“ (9) beobachtet hat. Auf diese Behauptung folgt der letzte Absatz des Präludiums, der ein zentrales Motiv des Romans einführt, nämlich den Wahnsinn: „Hinter mir, im Hotelzimmer, stehen fünfzehn bis zwanzig Personen. Einige sind tot. Sicher beobachtet man mich.“ (ebd.) Die Vorstellung, dass stehende Leichen den Erzähler ‚beobachten‘, legt eine pathologische Wahrnehmungsstörung des Protagonisten nahe, der möglicherweise unter Halluzinationen und Paranoia leidet. Auf diese Weise wird auch eine Stimmung evoziert, die von nun an alle inhaltlichen und formalen Aspekte des Texts durchwandert: *die Angst*.

Im ersten Buch des Romans erfährt der Leser, dass es sich bei dem autodiegetischen Erzähler um Arndt Hermannstein¹¹¹⁴ handelt, einen 38-jährigen (20), vergnügungssüchtigen Dirigenten, der durch einen mysteriösen Anruf seines Schulfreunds Frank plötzlich mit dem Tod einer Klassenkameradin namens Marita in Verbindung gebracht wird, die 22 Jahre lang als vermisst galt (31) und deren „Gebeine“ (28) nun in einem Wald gefunden wurden. Arndt glaubt jedoch Marita vor kurzem auf einem Klassentreffen gesehen zu haben, was ihn erstmals an seiner geistigen Gesundheit zweifeln lässt: „Sollte ich ein Gespenst betrachtet haben?“ (32). Arndt erinnert sich an eine exzessive Party in der Nacht vor Maritas Verschwinden, auf der er und seine Freunde anwesend waren. Statt jedoch mit der Polizei zu kooperieren und die Ereignisse dieser Nacht gründlich aufzuarbeiten, irrt Arndt paranoid und angstgetrieben durch London, wo er eigentlich ein Orchester dirigieren soll:

Ich laufe durch die Straßen von London und glaube mich beobachtet. Ich halte mich in Bewegung, weil meine Angst so besser verteilt, in weitem Umkreis verstreut wird.

Meine Angst, meine Asche. Alles ist möglich geworden. (33)

¹¹¹³ Im Folgenden wird zitiert nach Helmut Krausser: UC. Unter Zuhilfenahme eines Märchens von H.C. Andersen [2003]. 2. Aufl. Reinbek: Rowohlt 2004.

¹¹¹⁴ Auf S. 31 wird der Name seiner Ehefrau „Laura Feuer-Hermannstein“ genannt, auf S. 80 schließlich sein Vorname „Arndt“.

Die gestörte Wahrnehmung und das irrationale Verhalten Arndts deuten auf eine psychische Krankheit hin, die mehrmals im Roman erwähnt wird: die Schizophrenie (109 und 193). Der Terminus ‚Schizophrenie‘ bzw. ‚schizophren‘ wird in *UC* jedoch äußerst ambivalent gebraucht, was eine Feindifferenzierung des Begriffs in a) eine klinische, b) eine umgangssprachliche, c) eine esoterische und d) eine poetische Schizophrenie nötig macht.

a. Klinische Schizophrenie

Die aktuelle Ausgabe der *International Statistical Classification of Diseases and Related Health Problems* (kurz: ICD-10) beschreibt Schizophrenie in Kapitel V: Psychische und Verhaltensstörungen, Kategorie F.20, als eine Gruppe von Störungen, zu deren Symptomen unter anderem paranoide Wahnsvorstellungen und Halluzinationen gehören¹¹¹⁵. Für eine solche Diagnose sprechen neben der bereits beschriebenen Paranoia Arndts vor allem diverse Erlebnisse, die laut anderen Figuren im Roman nie stattgefunden haben. So beschreibt Arndt eine zärtliche Begegnung mit seiner Frau Laura in Las Palmas (88ff.), die sie jedoch zwei Tage später während eines Telefonats vehement abstreitet (103). Wenig später kommt es zu einem Treffen zwischen Arndt und seiner Ehefrau, in der diese jedoch auch die Existenz des vermeintlich klarenden Telefonats abstreitet und angibt, Arndt seit zwei Jahren nicht mehr gesehen und seit drei Monaten nicht mehr gesprochen zu haben (113). Des Weiteren glaubt Arndt in einem Café die tote Marita wieder zu sehen (96). All diese Ereignisse sprechen für starke akustische und visuelle Halluzinationen, was die Sekundärliteratur zur „Diagnose der Schizophrenie“¹¹¹⁶ und zum „Psychogramm eines Schizophrenen“¹¹¹⁷ verleitet. Im weiteren Verlauf von *UC* wird jedoch klar, dass diese klinische Diagnose zu kurz greift.

b. Umgangssprachliche Schizophrenie

Zum sehr heterogenen und weitreichenden Formenkreis schizophrener Störungen gehören neben Halluzinationen und Paranoia auch Symptome wie Denk-

¹¹¹⁵ Vgl. Deutsches Institut für medizinische Dokumentation und Information: ICD-10-GM Version 2018. Kapitel V: Psychische und Verhaltensstörungen (F00-F99). Schizophrenie, schizotyp und wahnhaft Störungen (F20-F29). Online: <https://www.dimdi.de/static/d/e/klassi/icd-10-gm/kodesuche/onlinefassungen/> (Zugriff: 30.1.2018).

¹¹¹⁶ Vgl. Claude D. Conter: Die Inthronisierung der Poesie im Gegenwartsroman. Zur Re-mythisierung romantischer Poesie im Werk von Helmut Krausser. In: Conter und Jähr aus (2009), S. 43-62, S. 54.

¹¹¹⁷ Vgl. Matthias Pauldrach: Die (De-)Konstruktion von Identität in den Romanen Helmut Kraussers. Würzburg: Ergon 2010, S. 208.

störungen, zerfahrenes Sprechen, Antriebslosigkeit oder Katatonie¹¹¹⁸. Ein Phänomen, das hingegen *nicht* zum schizophrenen Symptomspektrum gehört, ist die *Multiple Persönlichkeitsstörung*. Diese wird im ICD-10 unter F44.81: „Multiple Persönlichkeit(ssstörung)“ zu der Gruppe der dissoziativen Störungen (F44) gezählt. Zu den dissoziativen Störungen gehören Phänomene wie Identitätsverlust, Amnesie oder das Ausbilden multipler, voneinander unabhängiger Persönlichkeiten. Symptome wie Halluzinationen oder Paranoia treten im Rahmen einer dissoziativen Störung hingegen nicht auf¹¹¹⁹. Umgangssprachlich werden jedoch Schizophrenie und multiple Persönlichkeitsstörung unter dem Begriff ‚schizophren‘ subsumiert, was vor allem der irreführenden Grundbedeutung des altgriechischen Wortes geschuldet ist: σχίζειν schizein = ‚spalten‘ und φρήν phren = ‚Gemüt, Geist, Seele‘¹¹²⁰. Der Terminus wurde von Eugen Bleuler in die Psychiatrie eingeführt und sollte „die Spaltung der verschiedenen psychischen Funktionen“¹¹²¹ eines Schizophreniekranken zum Ausdruck bringen. Bleuler äußerte jedoch selbst erhebliche Bedenken bezüglich der Eindeutigkeit seiner Wortschöpfung:

Ich kenne die Schwächen des vorgeschlagenen Ausdrucks, aber ich weiß keinen besseren, und einen ganz guten zu finden, scheint mir für einen Begriff, der noch in der Wandlung begriffen ist, überhaupt nicht möglich. (Bleuler 1911: 5)

In UC gebraucht Arndt den Terminus Schizophrenie im klinisch falschen, umgangssprachlichen Sinne („Vielleicht ist Laura eine schizophrene Frau, von deren zwei Hälften nur eine mit mir verheiratet sein will.“; 109) und auch der Schriftsteller-Guru Samuel Kurthes assoziiert während seines Vortrags die Schizophrenie mit multiplen Persönlichkeiten: „Kurthes redete davon, daß heutzutage der Mensch von Niveau eine multiple Persönlichkeit sei, sein müsse, virtuell schizophren“ (193). Auch in der Sekundärliteratur zu UC werden die zwei genannten Krankheitsbilder oft unreflektiert vermischt. So spricht Conter neben „der Diagnose der Schizophrenie“¹¹²² auch von „Ich-Dissoziationen im Werk Kraussers“¹¹²³ (61f.), ähnlich wie Pauldrach, der neben der Wendung „Psychogramm eines Schizophrenen“¹¹²⁴ auch den Terminus „Ich-Dissoziation“¹¹²⁵ verwendet.

¹¹¹⁸ Vgl. ICD-10-GM (2018), F20-F29.

¹¹¹⁹ Vgl. hierzu auch Susanne Stübner, G. Völkl und Michael Soyka: Zur Differentialdiagnose der dissoziativen Identitätsstörung (multiple Persönlichkeitsstörung). In: Der Nervenarzt 69 (1988), S. 440-445.

¹¹²⁰ Vgl. Constanze Fiebach: Stigmatisierung Schizophreniekranker in literarischen und außerliterarischen Diskursen. Würzburg: Königshausen & Neumann 2013, S. 54f.

¹¹²¹ Eugen Bleuler: Handbuch der Psychiatrie. Dementia Praecox oder Gruppe der Schizophrenien. Leipzig: Deuticke 1911, S. 5.

¹¹²² Conter (2009), S. 54.

¹¹²³ Ebd., S. 61f.

¹¹²⁴ Pauldrach (2010), S. 208.

¹¹²⁵ Ebd., S. 206.

Die ‚virtuelle Schizophrenie‘ die Kurthes in seinem Vortrag erwähnt, ist aber „nicht im Sinne eines Krankheitsbildes“ (193) zu verstehen, sondern als Metapher zur Beschreibung der

vielen Erfordernisse, die die rasante und vielschichtige Gegenwart an die Persönlichkeit stelle [...] Der Konkurrenzkampf im Beruf fordert ganz andere Tugenden und Charaktereigenschaften, als etwa die Partnerschaftspflege. (193)

In diesem Zusammenhang fungiert der umgangssprachliche Schizophreniebegriff also als Metapher für die *funktionale Differenzierung* der Gesellschaft und für die vielfältigen *sozialen Rollen*, die ein Individuum dabei erfüllen muss. Diese Bedeutung stellt somit eine Metaphorisierung des Phänomens einer multiplen Persönlichkeitsstörung dar.

c. Esoterische Schizophrenie

Samuel Kurthes postuliert in seinem Vortrag, der mehr als 40 Seiten des Romans einnimmt, aber auch eine neue Art der Schizophrenie. Laut Kurthes existiert zwischen Menschen potenziell ein „telepathische[s] Band“ (182), eine Art „telepathische Grammatik“ (183), die die Menschen im Laufe der Evolution lediglich verlernt hätten:

Ungeachtet unserer verkümmerten telepathischen Fähigkeiten existiere ein, hier wurde es für mein Empfinden esoterisch, spirituelles Band¹¹²⁶ zwischen allen Lebewesen, ob tot oder lebendig. Kurthes entschuldigte sich auf gleich für das Wort *spirituell*, das so oft mißbraucht werde, dennoch wisse er kein treffenderes. (191)

Klinisch schizophrene Symptome wie „Gedankeneingebung“ oder „Gedanken-ausbreitung“¹¹²⁷ werden von Kurthes auf dieser Weise als Manifestationen einer erstrebenswerten, höheren Bewusstseinsform gedeutet. Parallel zu dieser Behauptung erfolgt ein narrativer Bruch: Anne, die aktuelle „Gefährtin“ (124) Arndts, erzählt plötzlich autodiegetisch von einer Unterhaltung mit Kurthes (185ff.). Diese neue Multiperspektivität des Texts korreliert mit Kurthes’ Postulat einer telepathischen Verbindung mehrerer Individuen, da so auch dem Leser des Romans die Illusion vermittelt wird, in die Gedankenwelt mehrerer Menschen bzw. Figuren eintauchen zu können. Diese narrative Komplexitätssteigerung wird auf die Spitze getrieben, indem wenige Seiten nach Kurthes’ Vortrag neben den zwei Ich-Perspektiven zusätzlich noch eine heterodiegetische Perspektive eingeführt wird: „Anne war verletzt – und es war der Moment, da sie ihre Liebe zu Arndt zum ersten Mal bewußt in Zweifel zog.“ (229).

¹¹²⁶ Zur Feindifferenzierung der Begriffe ‚Esoterik‘ und ‚Spiritualität‘ im Rahmen dieser Arbeit vgl. Kapitel 2.12.3 und 2.12.4.

¹¹²⁷ Vgl. ICD-10-GM (2018), F20.

Kurthes behauptet außerdem, dass ein telepathisches Bewusstsein mit einer anderen Zeitwahrnehmung einhergehe, in der Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft zu einer neuen Ordnung finden würden:

Der Chronos löst sich vom individuellen Bewußtsein. Polychronistische Wesen entstehen. [...] Denkbar wäre ein zehndimensioniertes Wesen, das in unendlich vielen Zeiten, also außerhalb jedes Chronos existieren kann. (206)

Diese neue, im Grunde unvorstellbare Zeitordnung nennt Kurthes „Hyperchronos“ (210). Um die *Alterität* einer solchen Zeitwahrnehmung anzudeuten, greift Kraussers Text neben der bereits erwähnten Multiperspektivität auch auf Tempuswechsel zurück, die mitunter völlig beliebig wirken:

Arndt hockt am Konferenztisch und öffnet eines der Orangensaftfläschchen, bittet um Eis. (233)

Arndt legte sich, er hatte lange darüber nachgedacht, eine Rede an Anne zurecht. (240)

Diese Tempus- und Perspektivenwechsel können als ein *referentielle Rauschen* eingestuft werden, da der Leser einer referentiellen Ambiguität ausgesetzt wird, die immer wieder verunklart, wer gerade erzählt und vor allem aus welcher Zeitdimension heraus gerade erzählt wird. Mediale *Störungen* dieser Art evozierten eine ontologische Grenzerfahrung, die eine rauschhafte Wirkung auf den Leser ausüben kann.

Kurthes' esoterische Theorien stellen vor diesem Hintergrund eine „fundamentale Umwertung der ansonsten pathologisch betrachteten Schizophrenie“¹¹²⁸ dar. Aus einem pathologischen Leidensdruck wird plötzlich ein erhabener Wahrnehmungsmodus, der ungeahnte Erlebnisse ermöglicht. Diese Umwertung zeigt sich vor allem im dritten Buch des Romans, in dem Arndt Kurthes fragt, ob seine schizophrenen Symptome möglicherweise Ausdruck einer höheren Bewusstseinsebene sein könnten und ob er, Arndt Hermannstein, nicht womöglich eine neue Stufe der Evolution erreicht habe (302ff.). Kurthes hält dies für möglich und behauptet, dass in diesem Fall Arndts Schicksal „glorreicher und tragisch“ (304) zugleich wäre, da „niemand Sie je für etwas anderes halten wird als geisteskrank“ (311).

d. Poetische Schizophrenie

UC suggeriert neben einer klinischen, einer umgangssprachlichen und einer esoterischen Schizophrenie aber noch eine vierte Art der Schizophrenie. Denn wie Kurthes Arndt im dritten Buch des Romans verrät, schreibt er gerade an seinem „letzten großen Roman“ (309), in dem es um einen Dirigenten gehen soll, „dessen Welt aus den Fugen gerät“ (ebd.). Im vierten Buch erfährt der Leser

¹¹²⁸ Vgl. Conter (2009), S. 54.

schließlich, dass Sam Kurthes in Kontakt mit einer göttlichen Existenz steht, mit einem „Creator Spiritus“ (424), der ihm scheinbar übernatürliche Kräfte verleiht, wie Mocos, ein enger Vertrauter von Kurthes, verrät:

Sam schreibt. Er schreibt an etwas. Schreibt über dich. Über alle. Und merkst du, was vorgeht? Menschen verschwinden, Hunde verschwinden, selbst Gerüche verschwinden. (358)

Die ersten drei Bücher des Romans entpuppen sich so nachträglich als der besagte letzte Roman von Kurthes über einen Dirigenten, „dessen Welt aus den Fugen gerät“ (309). Es scheint also, als habe Kurthes Arndt seine schizophrenen bzw. dissoziativen Symptome buchstäblich *angedichtet*. Arndts pathologische Wahrnehmung wird so zu einer Manifestation des Hyperchronos uminterpretiert.

Arndt und Kurthes geraten im Zuge dieses ontologischen Spiels in ein dialektisches Verhältnis, das der Roman „[u]nter Zuhilfenahme eines Märchens von H.C. Andersen“ (4) erklärt. Das Märchen *Der Schatten*, das in Frakturschrift in den Romantext eingebaut wird, beschreibt wie der Schatten eines gelehrten Mannes ein Eigenleben entwickelt, seinen ehemaligen Herrn durch geschickte Manipulation zu seinem eigenen lebenden Schatten macht und diesen schließlich hinrichten lässt. In Analogie zum Märchen versucht Sam Kurthes aus dem Schatten des berühmten Komponisten Arndt Hermannstein herauszutreten, indem er ihn zu seiner Romanfigur „Arndt-Hermann Stein“ (346) macht und Arndt so in einen Schatten verwandelt. Im Laufe des Romans verschwimmen jedoch die ontologischen Grenzen zwischen Arndt und Kurthes zunehmend. Arndt erinnert sich plötzlich daran, Kurthes vor Jahren während eines seiner Konzerte im Publikum gesehen zu haben, und glaubt nun einen Doppelgänger in ihm zu erkennen („Jetzt, im UC, wurde dem Schemen ein Gesicht verpaßt, das von Kurthes, und Kurthes war ich selbst“; 471) und Julia, eine ehemalige Geliebte Arndts, spricht Kurthes auf eine Erinnerung an, die sie eigentlich nur mit Arndt teilt („Das war ein schöner und trauriger Sommer. Du – und der alte Hund, und der tote Flamingo, den du gebraten hast ...“; 477)¹¹²⁹. Auch Kurthes selbst gibt gegen Ende des Romans zu, nur „der Schatten eines Schattens“ (449) zu sein. Diese wechselseitige De-Ontologisierung zweier Figuren stellt nichts Geringeres dar als die poetische Verarbeitung einer multiplen Persönlichkeitsstörung. Die umgangssprachliche Schizophrenie wird so offenkundig zu einer poetischen Schizophrenie, die dem Reich der Fantastik zuzuordnen ist.

Auch die klinisch-schizophrenen Wahnvorstellungen Arndts gehen in dieser poetischen Schizophrenie auf. Denn bevor Kurthes Arndt in den Tod treibt

¹¹²⁹ Vgl. Julia zu Arndt auf S. 176: „Wenn ich die Tapete hier sehe, denke ich an den toten Flamingo, den du gebraten hast. Es war abstoßend. [...] ich war eine Nervensäge, habe dich angefleht, es nicht zu tun, mußte kotzen, aber es war – irgendwie – gut. Nicht groß, aber gut.“

bzw. in den Tod *schreibt*, setzt er seinen Helden einer besonderen Nahtoderfahrung aus, dem sogenannten *Ultrachronos* (kurz: *UC*). Dieser wird wie folgt beschrieben:

Der UC ist die allerletzte Phase des physischen Daseins. Traumhaft und zeitlos. Geheimhin beschrieben wird er als der Film, der vor dem Auge eines Sterbenden abläuft und alles ihm Wesentliche noch einmal in Erinnerung ruft. Die höchste Transzendenzstufe einer menschlichen Entität, nahe am Übertritt zu den Geistern. Daß ein Nicht-Akut-Sterbender in diesen Zustand gerät, müßte einen Grund haben, ist möglicherweise der Feldversuch zu einer umwälzenden evolutionären Weiterentwicklung der Menschheit. (311)

Diese Ausführungen suggerieren, dass alle Erlebnisse von Arndt zwischen dem „Preludio/Postludio“ (7) des Romans und seinem Todessturz (475) möglicherweise nur ein Nahtod-Traum waren, der vor Arndts innerem Auge abließ und dessen Inhalt gänzlich von Kurthes erdichtet wurde¹¹³⁰. In diesem Fall wäre Arndts Schizophrenie einem metadiegetischen Modell zuzuordnen:

1. Extradiegese: Kurthes schreibt und lenkt Arndts Handlungen und Wahrnehmungen
2. Intradiegese: Arndt stirbt und hat einen Nahtodtraum
3. Metadiegese: Arndt leidet in diesem Nahtodtraum an schizophrenen Symptomen

Vor diesem Hintergrund ließe sich Arndts Leiden als eine *Ultraschizophrenie* bezeichnen. Aus Sicht des Rezipienten stellt dieser Erklärungszusammenhang einen metafiktionalen ‚Wahnsinn‘ dar, da sich die diegetische Beschaffenheit des Romans auf diese Weise als ein schier unentwirrbares Spiel von Sein und Schein entpuppt. Arndts unzuverlässiges Erzählen, die Multiperspektivität der Narration, die beliebigen Tempuswechsel des Texts und die überraschenden Metalepsen der Handlung scheinen dabei alle ein und dasselbe Ziel zu verfolgen, nämlich *die poetische Evokation der Alterität einer klinischen Schizophrenie*. Die präsentische Wirkung der literarischen Strategien, die eine solche Alterität evozieren sollen, kann in Analogie zum *Hyperchronos*, den Kurthes beschreibt, als eine *Hyperschizophrenie* bezeichnet werden. Dieser Begriff impliziert, dass in *UC* Symptome einer Schizophrenie und einer multiplen Persönlichkeitsstörung sowohl motivisch als auch konzeptionell im Rahmen der poetischen Metafiktion verarbeitet werden. Klinische Schizophrenie, umgangssprachliche Schizophrenie und esoterische Schizophrenie gehen so im poetischen Konzept einer Hyperschizophrenie auf. Diese zwingt einen idealen Leser dazu „von einer

¹¹³⁰ Diese Interpretation bietet auch Pauldrach (2010), S. 205 an.

selbstbewussten, aktiven Rolle in eine geradezu *devot passive*¹¹³¹ zu wechseln und den inhaltlichen wie formalen Wahnsinn des Texts nicht länger intention-sinnsuchend, sondern vor allem *responsiv-präsenzorientiert* zu erleben.

Die Stimmung der *Angst*, die ausgehend von den schizophrenen Symptomen Arndts die ersten drei Bücher bestimmt, weitet sich durch die Metalepsen und durch die diegetischen Ambiguitäten im vierten Buch zu einer *existenziellen Angst* aus, die rezeptionsästhetisch in *erschreckende Augenblicke* kulminieren kann. Der im Roman beschriebene Hyperchronos und Karl Heinz Bohrers *absolutes Präsens* fallen auf diese Weise sowohl motivisch als auch präsenztheoretisch zusammen. Doch auch *emphatische Augenblicke* des Glücks, Epiphanien des Wahnsinns sind möglich, wenn sich der Rezipient auf die Hyperschizophrenie des Texts einlässt. Arndt Hermannstein demonstriert dies selbst, indem er die Fremdbestimmung durch Kurthes und den daraus resultierenden Wahnsinn letzten Endes akzeptiert und so den *Zwischen-Raum* (Mersch) bzw. „*die Zwischenzeit*“ (298), die sich ihm eröffnet, auf responsive Weise genießt:

Es ist verdammt so wie in einem von Kurthes' fantastischen Romanen. (431)

Ich treibe durchs All, ein Raumfahrer, vom Mutterschiff verstoßen, und was ich berühre, wird Phantasie. Es ist großartig, im Kosmos, diese Ohnmacht, dieses Ausgestoßensein. Zum ersten Mal berührt mich etwas wie sonst nur die Musik. (432)

Der Wahnsinn, wenn man sich nicht länger gegen ihn auflehnt, stellt eine Befreiung dar. (437)

Ob ein idealer Leser auf die psychischen und narrativen *Störungen* in UC mit Schrecken, mit Glücksgefühlen, mit melancholischer Trauer oder mit einer unsagbaren Mischung dieser drei Bohrer'schen Emotionen reagiert, wie unter anderem Arndts Formulierung „Euphorie mit Trauerrand“ (226) suggeriert, ist contingent. Entscheidend ist der Umstand, dass die poetische Schizophrenie von UC ein unverkennbares Potenzial für intensive Präsenzerlebnisse bereitstellt.

3.4.2 Film-Bewusstsein

,UC; der Titel von Kraussers Roman, ist somit als ein kryptisches Akronym für eine ontologisch ambivalente und schlussendlich unsagbare Nahtoderfahrung zu begreifen. Aus medientheoretischer Sicht fällt auf, dass dieser mysteriöse Ul-trachronos systematisch mit dem Medium des Films in Verbindung gebracht wird, wie bereits Kurthes' Definition verdeutlicht:

¹¹³¹ Martin Rehfeldt: Literaturwissenschaft als interpretierende Rezeptionsforschung. Entwurf einer philologischen Methodik mit humanwissenschaftlichem Erkenntnisinteresse mit Beispielanalysen zur Rezeption von Helmut Kraussers Hagen-Trinker-Trilogie und UC. Würzburg: Königshausen & Neumann 2017, S. 279.

Der UC ist die allerletzte Phase des physischen Daseins. Traumhaft und zeitlos. Geheimhin beschrieben wird er als der Film, der vor dem Auge einer Sterbenden abläuft und alles ihm Wesentliche noch einmal in Erinnerung ruft. Die höchste Transzendenzstufe einer menschlichen Entität, nahe am Übertritt zu den Geistern. (311)

Da Kurthes zugibt, durch sein literarisches Schreiben „für die darin enthaltenen Figuren eine Art HC [= Hyperchronos; R.H.]“ (214) zu erschaffen, wie seine zunehmende, gottähnliche Kontrolle über Arndts Leben demonstriert, scheint in Kraussers Roman ein besonderes Verhältnis zwischen Literatur, Film und Transzendenz vorzuliegen, das eine nähere Betrachtung wert ist.

a. Film als Transzendenz der Literatur

Wie Oliver Jahraus schreibt, stellt „die andere Dimension“¹¹³² ein wiederkehrendes Motiv im Œuvre Kraussers dar. Das von Samuel Kurthes beschriebene Phänomen des Ultrachronos bezeichnet dabei die Eintrittsphase in eine solch andere Dimension:

Im Moment des Todes steht für den Sterbenden die Zeit still. [...] Der Tod ist, glaube ich, das Entrée in die Gleichzeitigkeit von allem. Nacheinander und Nebeneinander. Alles findet statt. Kausalitäten sind nicht mehr nach- noch vorvollziehbar. Mit dem Tod beginnt eine lustige, verwirrende Existenz. (203)

Der Gedanke einer *Gleichursprünglichkeit* und *erlebten Einheit* aller Zeitdimensionen erinnert mitunter an Heideggers ekstatische Einheit der Zeithorizonte (vgl. Kapitel 2.3.3):

Wie die Gegenwart in der Einheit der Zeitigung der Zeitlichkeit aus Zukunft und Gewesenheit entspringt, so zeigt sich gleichursprünglich mit den Horizonten der Zukunft und Gewesenheit der einer Gegenwart. (SuZ: 365)

Ein Einfluss Heideggers auf Krausser bzw. auf die Theorien von Kurthes liegt nahe, da Arndt an einer Stelle in UC indirekt auf Heideggers *Sein und Zeit* verweist:

Die Zeit und das andere. Darum dreht sich viel. Sein und Zeit. Jeder Lebensplan beruht auf einem selbstgewählten Verhältnis von Sein und Zeit. (142)

Ähnlich wie Heidegger und Wittgenstein fällt es aber auch Kurthes schwer, das Wesen und die Wirkung einer solchen Aufhebung der Zeitdimensionen genau zu beschreiben:

Es ist ganz einfach, wirklich, nur das Sprechen hierüber ist schwierig. [...] Darüber nachzudenken führt in Bereiche, in der Logik keinen Halt findet. (207)

¹¹³² Oliver Jahraus: Die Geburt des Autors aus dem Geist der Romantik. Zum Konzept der Autorenschaft im erzählerischen Werk Helmut Kraussers. In: Conter und Jahraus (2009), S. 23-42, hier: S. 28.

Da Sprache bzw. Schrift Medien sind, die sich *linear* konstituieren, ist eine kausalitätslose Gleichzeitigkeit von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft mit sprachlichen Mitteln nicht darstellbar. Es gibt allerdings Strategien, mit denen es literarischen Texten dennoch möglich ist die Alterität einer solchen Wahrnehmung zumindest zu *evozieren*. Eine dieser Strategien ist der Verweis auf *andere Medien*.

Um die Unsagbarkeit von Arndts hyperschizophrener Wahrnehmung greifbarer zu machen, verweist Anne in einem Gespräch mit ihm auf den Film *Sliding Doors* (1998) mit Gwyneth Paltrow in der Hauptrolle: „Vielleicht erlebst du so eine Parallelwelt-Situation, wie im Kino, wie in diesem Film mit Gwyneth Paltrow.“ (120). In besagtem Film versucht die Protagonistin Helen eine U-Bahn zu erwischen, was ihr in einer Version der Handlung gelingt und in einer zweiten nicht. Der Film zeigt deshalb im Folgenden zwei diegetisch gleichberechtigte, unterschiedliche Versionen von Helens Leben, die zwei Parallelwelten entsprechen. Die komplexe Vorstellung von zwei parallel ablaufenden Handlungen, die ontologisch verschieden aber diegetisch gleichberechtigt sind, wird so durch einen kurzen Verweis auf die visuelle Umsetzung dieses Phänomens in einem Film erleichtert. Zu Beginn des dritten Buchs reist Arndt dann zu Kurthes nach Las Palmas und ahnt allmählich, dass eine höhere Macht Kontrolle über sein Leben ergriffen hat: „ich vertraue auf – ja, was? Auf irgendeine höhere Matrix, die noch etwas mit mir vorhat.“ (258). Dieser Satz kann als eine Referenz auf den berühmten Science-Fiction-Film *Matrix* (1999) verstanden werden, in dem anders als in *Sliding Doors* nicht zwei diegetisch gleichberechtigte Welten gegenübergestellt werden, sondern Menschen in einer dystopischen Zukunft von Maschinen mit künstlicher Intelligenz in einen Traumzustand versetzt werden, der ihnen als Realität erscheint. Während das komplexe Verhältnis der einzelnen Diegesen in UC durch Tempuswechsel und unterschiedliche Erzählperspektiven mühsam konstruiert werden muss, was dem Leser ein hohes Maß an Konzentrationsfähigkeit und Vorstellungsvermögen abverlangt, vermag *Matrix* Phänomene dieser Art durch simple Ortswechsel und durch leicht verständliche visuelle Mittel wie den Schnitt zu realisieren. Es ist daher auch kein Zufall, dass der mysteriöse Wächter, der Arndt im Auftrag von Kurthes schließlich in den Tod treibt, kurz vor Arndts Eintritt in den Ultrachronos nur lapidar auf das Medium Film verweist: „Gleich gebe es Kino, sagt der Wächter.“ (462).

Der UC, die große Chiffre des Romans, wird so zu einer simplen Filmmetapher¹¹³³, wie auch die englische Aussprache des Akryoms nahelegt: „YOU SEE“ (254). Durch intermediale Referenzen dieser Art verweist der Text auf die unhintergehbare Begrenztheit seines eigenen Mediums, nämlich der Schrift. Dieses subtile Eingeständnis der eigenen Begrenztheit stellt medientheoretisch betrachtet eine *Störung* dar, die einen semiotisch nicht näher bestimmbaren

¹¹³³ Vgl. Jahraus (2009), S. 73.

Zwischen-Raum zwischen Literatur und Film eröffnet, der eine intensive präsentierte Wirkung auf den Leser ausüben kann. Die in *UC* evozierte Multimedialität korreliert dabei mit der im Text verhandelten Multidimensionalität, wie Gundela Hachmann feststellt¹¹³⁴:

Hier liegt ein postmodernes, synästhetisches Verfahren vor, das eine mediale Hybridität erzeugt, um eine vieldimensionale Wirklichkeit darstellen zu können, bei der Parallelwelten und zusätzliche Textdimensionen eingeführt werden können. (Hachmann 2015: 88)

Die filmischen Referenzen in Kraussers Roman stellen so betrachtet medienontologische „Risse“¹¹³⁵ dar, die ihrerseits Zeugnis von den Rissen und der daraus resultierenden Durchlässigkeit zwischen den einzelnen Erzählwelten des Romans ablegen. Vor diesem Hintergrund erscheint auch der „grelle Schein“ (475), der Arndt kurz vor seinem Todessturz blendet und der von einem „leuchtende[n], schwebende[n] Wesen“ (ebd.) ausgeht, nicht nur wie ein erlösendes, transzendentes Licht, sondern auch wie ein Scheinwerfer, der während den Dreharbeiten zu einem Film auf Arndt gerichtet wird¹¹³⁶. Der Film wird so zu einem Transzendenzmedium der Literatur erhoben.

b. Literatur als Transzendenz des Films

Das Verhältnis zwischen Literatur und Film in *UC* darf jedoch nicht asymmetrisch betrachtet werden. Denn obwohl Filme durch vielfältigste visuelle Mittel Nahtoderfahrungen ‚unmittelbarer‘ evozieren können als literarische Texte, besitzt Sprache bzw. das Medium Schrift Möglichkeiten zur traumartigen Darstellung von Scheinwelten, die über die audiovisuellen Mittel des Films hinausgehen.

So erfährt der Leser zu Beginn des vierten Buchs von *UC*, dass die drei Bücher zuvor keine autodiegetische Wiedergabe der Innenwelt von Arndt Hermannstein waren, sondern ein Text des Schriftstellers Samuel Kurthes und somit ein *Roman im Roman*:

Kurthes wird gebeten, mit Bleistift ein paar Worte aufs sandfarbene Papier zu schreiben, für die Handkamera. Er schreibt. Während er schreibt, überfällt ihn eine bittere Melancholie, er bricht den Satz, den ersten Satz aus ULTRACHRONOS ab, *Der Morgen überzieht die Hausmauern mit Pink-, Orange- und Kupfertönen.* (341f.)

Dass Kurthes einen Roman über das Leben von Arndt Hermannstein schreiben wollte, hatte Kurthes Arndt bereits im dritten Buch auf Las Palmas persönlich

¹¹³⁴ Gundela Hachmann: Zeit und Technoimagination. Eine neue Einbildungskraft in Romanen des 21. Jahrhunderts. Würzburg: Königshausen & Neumann 2015.

¹¹³⁵ Ebd., S. 90.

¹¹³⁶ Vgl. ebd., S. 101.

mittgeteilt (309), doch erst durch die zitierte Passage wird dem Rezipienten deutlich, dass Kurthes' Roman und die drei ersten Bücher von *UC* bis aufs letzte Wort *identisch* sind, da der erste Satz des Preludio/Postludio (7) tatsächlich deckungsgleich mit Kurthes' erstem Satz (342) ist.

Anders als das Medium Film, dass diegetische Übertritte oft durch einen „visuellen[n] Assimilationsprozess“¹¹³⁷ realisiert, wie zum Beispiel David Lynchs Film *Mulholland Drive* (2001), der laut einer Selbstaussage Kraussers bei der Konzeption seines Romans Pate stand¹¹³⁸, vermag es *UC* mit nur wenigen Wörtern einen „Verschriftlichungsprozess“¹¹³⁹ zu markieren, der plötzlich nicht nur alles bis dahin Gelesene in einen völlig neuen Sinnzusammenhang stellt, sondern geradezu *aus dem Nichts* einen Roman im Roman und somit einen völlig neuen Roman erschafft. Diese diegetische Umwertung stellt eine *Performanz* dar, die Züge einer *creatio ex nihilo* trägt und motivisch betrachtet einer produktionsästhetischen *Geburt* nach George Steiner entspricht, wohingegen sie rezeptionsästhetisch betrachtet einer präsentischen *Geburt* im Sinne Nancys gleichkommt (vgl. Kapitel 2.11.1). Eine solche Performanz übersteigt die Möglichkeiten der „Handkamera“ (341), die Kurthes beim Schreiben filmt, und aller in *UC* erwähnten Filme, denn

mit der Visualisierung entsteht kein neuer Film; wohl aber entsteht mit der Verschriftlichung des Lebens von Arndt Hermannstein ein Text, der zugleich der Romantext ist, wie der Leser seit dem vierten Buch weiß. Aus der visuellen Not macht der Roman eine schriftliche Tugend. (Jahraus 2010: 80)

Vor diesem Hintergrund stellt die Selbsttranszendenz der ersten drei Bücher von *UC* eine rezeptionsästhetische Überbietung der filmischen Referenzen im Roman dar, was einer ästhetischen Transzendenz der genannten Filme gleichkommt.

c. Literatur und Film als ‚Transzendenz‘ des Bewusstseins

Bei genauerer Betrachtung forciert *UC* also eine wechselseitige Transzendenz von Literatur und Film. Das Wort ‚Transzendenz‘ meint hier jedoch – entgegen der Thematik des Romans – keinen Übertritt in eine außerweltliche Sphäre, sondern vielmehr die Evokation eines medialen *Zwischen-Raums* im Sinne Dieter Merschs, was – mit Martin Seel gesprochen – keiner Transzendenz, sondern vielmehr der ästhetischen Forcierung einer *radikalen Immanenz* gleichkommt. Denn die filmischen Referenzen im Roman und die diegetische Selbstumwer-

¹¹³⁷ Oliver Jahraus: „Mulholland Drive“ – David Lynch verfilmt Helmut Kraussers „UC“. In: Text+Kritik 187 (2010b), S. 69-81, S. 80.

¹¹³⁸ Vgl. Helmut Krausser: Januar. Februar. Tagebuch des Januars 2001. Tagebuch des Februars 2002. Reinbek: Rowohlt 2003, S. 225.

¹¹³⁹ Jahraus (2010b), S. 80.

tung des Texts stellen beide literarische Strategien dar, die auf eine *Grenze* aller Medien verweisen, nämlich die Unmöglichkeit, im Moment der Mediatisierung das Mediisierte mitzemediatisieren. Die Gewissheit oder Ungewissheit darüber, ob Arndt Hermannsteins Gedanken, Gefühle und Aufzeichnungen seine eigenen Gedanken, Gefühle und Aufzeichnungen sind oder nicht, kann sich immer nur *nachträglich*, immer erst *verspätet* einstellen, so wie sich der Sinn seines Lebens und der Sinn seines Todes auch erst nachträglich und verspätet durch Kurthes' Ausführungen im vierten Buch erschließen. Die spezifischen Passagen, die eine solche Nachträglichkeit, eine solche Verspätung überhaupt erst *setzen*, die *Performanz* der Re-Interpretationen, Umwendungen und (metaphorischen) Transzendenzen im Text, entsprechen dabei einem Wittgenstein'schen *Zeigen* auf diese mediale, epistemologische und ontologische *Grenze*. Ein solches Zeigen kann seitens des Rezipienten ein mystisches „Gefühl der Welt als begrenztes Ganzes“ (TLP: 6.45) auslösen, ein Gefühl unsagbarer *Präsenz*.

3.4.3 Musikalische Leere

Die Multimedialität in *UC* beschränkt sich jedoch nicht nur auf Literatur und Film. Denn wie Ulrich Faure richtig konstatiert, gibt es „nicht ein Werk Krausers *ohne* Beziehung zur Musik“¹¹⁴⁰, weshalb auch in *UC* die Musik eine zentrale Rolle spielt. Die intermediale Verknüpfung von Text, Film und Musik im Roman dient wie bereits erwähnt zum einen dazu, „die ‚projizierte‘ Wirklichkeit als komplexe Raumzeit mit vielen Dimensionen zu beschreiben“¹¹⁴¹, und zum anderen dazu, die medienspezifischen Grenzen der einzelnen Medien präsentisch aufzuzeigen. In diesem Zusammenhang fällt jedoch auf, dass der Dirigent Arndt Hermannstein seine musikalische Arbeit selbst als eine „Sekundärkunst“ (54) bezeichnet, und auch der Schriftsteller Samuel Kurthes leidet offenkundig am „Dilemma“, dass er „Musik machen möchte und es nicht vermag“ (289). Kurthes gibt zudem an, dass „wir Literaten im stillen Kämmerlein sowieso meistens mißglückte Maler oder Musiker [sind]“ (167). Anders als beim Verhältnis zwischen Literatur und Film suggerieren diese Aussagen ein *asymmetrisches* Verhältnis zwischen Musik und Literatur. Diesen Umstand gilt es näher zu beleuchten.

¹¹⁴⁰ Ulrich Faure: „Die Welt ist der Torso des Gesamtkunstwerks“. Helmut Krausser und die Musik. In: *Text+Kritik* 187 (2010), S. 60-68, S. 60.

¹¹⁴¹ Hachmann (2015), S. 88.

a. Musik als Primärkunst

Arndt bezeichnet kurz vor seinem Tod die Musik als „eine Brücke ins Über-All, ins Reich jenseits des Materials. Klang ist ein Weg, der seine Atome hinter sich gelassen hat“ (467) und auch Kurthes scheint die Musik als die höchste Kunstform von allen zu verehren: „Musik ist die Sprache meiner Götter.“ (289). Dieses transzendentale Musikverständnis korrespondiert mit George Steiners Präsenzdenken, dem zufolge „Musik im Zentrum des Bereichs der Sinnerfahrung“ zu verorten ist und eine Manifestation des „Mysterium[s] der Conditio humana“¹¹⁴² darstellt. Musik wird sowohl in *UC* als auch bei Steiner zum einzigen Medium erklärt, das der unsagbaren Begrenztheit des menschlichen Geistes einen klaren Ausdruck verleihen kann. Wie bereits in *Rave* erwähnt, verweist Steiner in diesem Zusammenhang auf Parallelen zwischen der Musik und der negativen Metaphysik in Wittgensteins *Tractatus*:

In der Vision des frühen Wittgenstein – und ‚Vision‘ ist der am wenigsten ungenaue Begriff – ist das existentielle Reich ‚jenseits der Sprache‘, sind die Kategorien empfundenen Seins, zu denen nur das Schweigen (oder die Musik) Zugang ermöglichen, weder fiktiv noch trivial. Im Gegenteil: Sie sind eigentlich die wichtigsten, lebensverwandelnden Kategorien, für die der Mensch empfänglich ist. (Steiner 1990: 139)

Es ist daher kein Zufall, dass auch Helmut Krausser im Zusammenhang mit seinem Roman *Melodien* (1993) eine Verbindung zwischen der Poetologie seines Werks und dem Denken Wittgensteins herstellt: „Worüber man nicht sprechen kann, darüber muß man singen – oder einen Roman namens *Melodien* schreiben.“¹¹⁴³

Steiner postuliert außerdem, dass Musik und andere Künste eine spirituelle Konfrontation mit dem Tod darstellen können, ganz im Sinne von Heideggers Thanatologie in *Sein und Zeit*:

In unserer Reaktion auf das Gedicht, das Musikstück, das Gemälde vollziehen wir innerhalb der Grenzen unserer eigenen minderen Kreativität die beiden definierenden Gegebenheiten unserer existentiellen Gegenwart in der Welt nach: die des Ins-Sein-tretens, wo nichts war, wo weiterhin nichts hätte sein können, und die der Ungeheuerlichkeit des Todes. (Steiner 1990: 274)

Kurthes scheint eine ähnliche Position zu vertreten, wenn er den technologischen Fortschrittseifer der modernen Gesellschaft als das Gegenteil von Musik und Kunst begreift:

Denn der menschliche Fortschritt, so Kurthes, gründe auf der Sucht nach Unterhaltung die das Bewußtsein der eigenen Endlichkeit betäuben müsse. Alles was entstehe, entstehe aus Angst vor dem Tod, aus Haß auf den Tod. [...] Haß und Angst seien die

¹¹⁴² Steiner (1990), S. 16.

¹¹⁴³ Helmut Krausser: Oktober 1997. November 1998. Dezember 1999. Reinbek: Rowohlt 2000, S. 350.

großen Energien unserer Jahrtausende (sic!). Weswegen wir Mörder und Verbrecher verehren. (188)

Wenn Kurthes die Musik also als „Sprache meiner Götter“ (289) bezeichnet oder Arndt in Bezug auf Strauss' Metamorphosen und Bruckners Neunte Symphonie von „Entrückungsmusik, mit mehr als einem Bein im Jenseits“ (14) spricht, dann wird Musik als Medium der Herstellung einer anderen Zeit- und Existenzwahrnehmung inszeniert, in der Kategorien wie Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft oder Leben und Tod aufgehoben sind. Das Genre der *klassischen Musik* steht dabei in UC klar im Zentrum, da dieser Musik in der westlichen Welt trotz ihrer Historizität oft eine Form von ‚Zeitlosigkeit‘ nachgesagt wird.

b. Dirigieren als Sekundärkunst

Auf diese Weise wird die klassische Musik in UC zu einer primären Kunst erhoben¹¹⁴⁴. Der Umstand, dass Arndt Hermannstein seine eigenen Ambitionen als Komponist aufgegeben hat, nur um sich der finanziell lukrativeren Kunst des Dirigierens zu widmen, wird dabei im Verlauf des Romans zunehmend negativ bewertet:

Ich wollte ein Komponist sein. Nicht genug Talent. Wahrscheinlich. Ich habe es nicht lange genug probiert. Als Dirigent hatte ich Talent. Man könnte jetzt sagen, na also, besser ein guter Dirigent [...] als noch so eine verkrachte Existenz, die ein Leben lang um sich kämpft. Vom Standpunkt der Gesellschaft aus ist das richtig. Der Kampf aber, selbst wenn er scheitert, ist soviel mehr, als jeder Erfolg, der einem Angeln im Aquarium gleichkommt. Das ist es, was ich letzten Sommer begriffen habe, man kann es abtun, als Wohlstandswehwehchen. Ich habe nie gekämpft. (447f.)

Die Reue darüber, sich ein Leben lang aus Bequemlichkeit nur einer Sekundärkunst gewidmet zu haben, korreliert mit Arndts Einstellung zum Tod:

Die einzige Angst, die mich umtreibt, ist die Angst, am Ende meines Lebens feststellen zu müssen, daß ich nichts, überhaupt nichts verstanden habe. (78)

Ich hatte mein Leben zum größten Teil vergeudet. (151)

Seit dem 20. August letzten Jahres, als Frank bei mir anrief, bin ich etwas Besonderes gewesen, habe endlich zu leben, zu sterben begonnen. (448)

Auch Kurthes suggeriert beim letzten Treffen mit Arndt auf Las Palmas, dass dieser sein Leben vergeudet hat, indem er nicht der Primärkunst des Komponierens nachgegangen ist: „Sie haben, wenn ich mir diese Vermutung gestatten darf, so sehr gegen den Tod gelebt, daß er Sie pflücken wird wie eine ganz besondere Frucht.“ (311). Bemerkenswert ist jedoch, dass Kurthes' eigene Kunst,

¹¹⁴⁴ Vgl. auch Jahraus (2010b), S. 71.

das Schreiben, Arndts Sekundärkunst letzten Endes nicht übergeordnet wird, sondern sogar als eine Parasitärkunst zweiter Ordnung und somit als eine *Tertiärkunst* dargestellt wird.

c. Schreiben als Tertiärkunst

Denn während Arndt zumindest potenziell über die Fähigkeiten verfügt, eigene Musik zu erschaffen, bleibt Kurthes nur das Schreiben über einen Dirigenten, also über einen Künstler zweiter Klasse. Dies erklärt auch, warum sich Kurthes im vierten Buch rückblickend selbst als „Schatten eines Schattens“ bezeichnet:

Ich komme mir wie ein Handlanger vor. Arndt hat gelebt. Ich habe geschrieben. War ein gelehrter Mann, und bin nur noch der Schatten eines Schattens. (449)

Statt seinen Erfolg als Autor zu genießen, blickt Kurthes melancholisch auf seine Zeit als esoterischer Guru zurück („Wie groß ich war.“; 286), und während Musik im Roman immer wieder als eine Quelle des Lebens erscheint („Die Musik war Atem. Etwas atmete mich ein. Und etwas atmete mich ab.“; 48), wird Kurthes' Schreiben als blutleer und tot inszeniert, wie vor allem der letzte Satz von UC verdeutlicht:

Kurthes saß am Tisch, über den Block gebeugt, und beide [= Kurthes und Ala; R.H.] atmeten nicht mehr, weder Atem, noch Blut oder überhaupt eine Spur von Leben schien ihren Körpern geblieben. (478)

Für eine allgemeine Uneinholbarkeit der Musik durch die Literatur spricht auch der kurze Dialog aus dem Film *La Dolce Vita* (1960), der als Zitat das zweite Buch des Romans einleitet:

Das junge Mädchen: Schreiben Sie nicht mehr?
Mastroianni: Nein.
Das junge Mädchen: Kann ich dann die Musik wieder anstellen? (107)

Dieser Dialog suggeriert, dass die präsentische Wirkung der Musik verstummt, sobald über sie geschrieben wird, und dass nur ein Schweigen der Schrift ihrem Wesen gerecht wird. Aus diesem Grund bleibt die Musik bis zum Schluss des Romans ein unerreichbares Sehnsuchtsmotiv, ein *Präsenzdesiderat*, das im Medium der Schrift nur als eine Absenz, nur als eine semiotische *Leere* wirken kann. Dieser Umstand wird auch in der Oberflächenstruktur des Romans deutlich: Das erste Kapitel trägt den italienischen Titel „Preludio/Postludio“ (7), womit eine musikalische Komposition heraufbeschworen wird, und die vier folgenden Bücher entsprechen strukturell betrachtet den vier Sätzen einer klassischen Symphonie.

Da Präsenz und Absenz einander jedoch phänomenologisch bedingen, wie vor allem Jean-Luc Nancy postuliert (vgl. Kapitel 2.6.2), und da mit jeder semiotischen Leere auch eine emotionale Fülle einhergehen kann, wie Dieter

Mersch argumentiert (vgl. Kapitel 2.9.4), woht auch der musicalischen Leere in *UC* eine präsentielle Fülle inne. Die Trauer Arndts über sein vergeudetes Leben, die Melancholie, mit der Kurthes in alten Erinnerungen schwelgt, und die allgemeine Sehnsucht nach der ephemeren Präsenz von Musik, die das Medium der Schrift nicht zu stillen vermag, sind prädestiniert dazu, rezeptionsästhetisch Emotionen wie *Melancholie* und *Trauer* auszulösen. *Negativen Augenblicken* dieser Art kommt eine existentielle Dimension zu, von der ein großes Präsenzpotenzial ausgeht.

3.4.4 Zehn Frauen, Zehn Dimensionen

Die ausgesprochen komplexe metafiktionale Konzeption von *UC* wäre ohne ein klares Leitmotiv, das dem Leser sowohl semiotisch als auch emotional eine gewisse Orientierung ermöglicht, kaum rezipierbar, geschweige denn genießbar. Diese Orientierungshilfe des Romans bilden die zehn Frauen, die der Protagonist Arndt Hermannstein begehrt oder einmal begehrt hat: Anne, Julia (alias Ala), Laura, Claudia, Marita, Sibylle, Cosima, Iris, Patricia (alias Trish) und Heike. Arndt selbst betont die Orientierungsfunktion dieser Frauennamen auf der ersten Seite des ersten Buchs und später noch einmal im zweiten Buch:

Manche sortieren ihre Vergangenheit nach Städten, in denen sie lebten, nach Projekten, die sie betrieben, oder nach Stufen eines inneren Reifeprozesses. Wenn ich an irgendeine zurückliegende Zeit denke, ist sie stets mit dem Namen der jeweiligen Frau verbunden, mit der ich zusammen war, zusammen sein durfte. Einige haben mich geliebt, einige habe ich geliebt.

Das Ausmaß der Schnittmenge entscheidet über so vieles. (13)

[E]s ist erschreckend, wie viel man vergißt, aber würde man Tagebuch führen, hätte man weniger Zeit, um neues zu erleben. Mit diesem Argument hatte ich mich stets ums Tagebuchführen gedrückt, obwohl es mir ein Greuel war, festzustellen, daß die Vergangenheit sich meinem Zugriff immer mehr entzog, nur noch Rudimente übrigließ, einzelne tragende Pfeiler aus Konzertterminen und Frauennamen. (142)

Im Folgenden wird argumentiert, dass die zehn genannten Namen mit dem „zehndimensionalen Kosmos“ (192) zusammenhängen, den Kurthes in seinem programmatischen, über 40 Seiten langen Vortrag ausführlich beschreibt.

a. Zehn Dimensionen: Sehnsucht nach Wissen

Kurthes träumt in seinem Vortrag, der gewissermaßen das programmatische Herzstück von *UC* bildet, von einer „wissenschaftlichen Kunst, die um alle Fakten der technizistischen Sphäre weiß, und diese überhöhen könnte“ (213). Um die Unsagbarkeit des Hyperchronos zu eruieren, greift Kurthes daher auf Teile der *Stringtheorie* zurück, eines hypothetischen physikalischen Modells, das auf

einer zehn- bzw. elfdimensionalen Vorstellung vom Universum fußt. *UC* selbst vermeidet den Terminus ‚Stringtheorie‘ jedoch bemerkenswerterweise, obwohl die *strings* (engl. ‚Saiten‘) als ein metaphorischer Verweis auf das mystische Wesen der Musik hätten fungieren können¹¹⁴⁵. Stattdessen spricht Kurthes von einem „zehndimensionalen Kosmos“ (192) oder von einer „N-Dimensionalität“ (218), die im Rahmen seines Vortrags in einem „poetischen Sinne“ (ebd.) zu verstehen seien.

Unter Zuhilfenahme diverser, zum Teil bewusst unterhaltsamer Vergleiche liefert er so eine poetische Beschreibung der Dimensionen, die über die drei Raumdimensionen und über die vierte Dimension, die Zeit, hinausgehen. Die fünfte Dimension würde dabei einem „Stillstand durch Trance“ (219) entsprechen, der die Welt und seine stillstehende Biomasse gewissermaßen in eine „tierende Sülze“ (220) verwandeln würde. In der sechsten Dimension sei der Mensch quasi ein „Zeitreisender“ (219), der sich in der Zeit vor und zurück bewegen kann, die siebte Dimension ließe sich als eine „AUSDEHNUNG NACH INNEN“ beschreiben und in der achten Dimension würde schließlich alles „durcheinandergeschüttet“ (223), so dass es „keinen Unterschied zwischen Stofflichkeit und Gedanke“ (223f.) mehr gebe. Die neunte und die zehnte Dimension würden hingegen „dunkle Zonen bilden“, die zwar „nachweisbar vorhanden, aber einem höheren Wesen vorbehalten [seien], höher, als ein höheres Wesen von uns imaginiert werden kann“ (224). Kurthes erwähnt zusätzlich eine elfte Dimension,

wobei die elfe zwar einen rein mathematischen, jedoch keinen praktischen Sinn besitzt, weil keine Wesen denkbar sind, die sie in ihr Weltbild integrieren könnten, anders, unendlich simpel und mit Humor gesagt: Weil es für jedes denkbare Wesen ein Reservoir an terra incognita geben muß, damit es nicht aus seinen Nähten platzt. (218)

Die Stringtheorie kann allgemein und auch im Rahmen von *UC* als Ausdruck einer zutiefst menschlichen Sehnsucht nach *Wissen* verstanden werden, nach einer „Erkenntnis des Ganzen“¹¹⁴⁶ bzw. „nach einer ‚Theory of Everything‘“¹¹⁴⁷.

b. Zehn Frauen: Sehnsucht nach Gefühlen

Eine eindeutige und lückenlose Analogie zwischen den zehn Präsenzrelevanten Frauennamen in Arndt Hermannsteins Biografie und den zehn sinnrelevanten Dimensionen von Kurthes’ Deutung der Stringtheorie ist schlechterdings nicht

¹¹⁴⁵ Hachmann (2015), S. 97ff. stellt einen solchen Zusammenhang her. Da jedoch nirgendwo in *UC* explizit von der ‚Stringtheorie‘ oder von ‚Strings‘ die Rede ist, wird in dieser Untersuchung nicht näher auf das semantische bzw. metaphorische Potenzial dieser Begriffe eingegangen.

¹¹⁴⁶ Pauldrach (2010), S. 213.

¹¹⁴⁷ Ebd.

herstellbar. Dennoch erfüllen die besagten zehn Frauenfiguren in Arndts Leben bestimmte semiotische Funktionen, die eine semiotische Einordnung in Kurthes' n-dimensionales Modell nicht ausschließen. So ließen sich Julia, Anne und Laura aufgrund ihrer besonderen Nähe zu Arndt und aufgrund der Tatsache, dass sich alle drei im Verlauf des Texts auf die Seite von Kurthes schlagen, als das dreidimensionale Fundament des Textkosmos beschreiben. Claudia, die Arndt ebenfalls einmal sehr nahestand und deren Verschwinden ungeklärt durch den ganzen Text geistert, könnte als die unendliche Zeitdimension und somit als die vierte Dimension klassifiziert werden. Marita, Sibylle, Cosima und Iris kommen Arndt auf die eine oder andere Weise relativ nahe, und sei es über Iris' vermeintliche Doppelgängerin Nancy, weshalb diese vier Frauen auf die nur vage vorstellbaren Dimensionen fünf bis acht zu verteilen wären. Patricia (genannt ‚Trish‘) und Heike werden hingegen aufgrund ihrer äußerer Schönheit als für Arndt unerreichbar inszeniert („Heike, die ich körperlich mehr begehrte als sonst ein Mädchen aus meiner Klasse, mehr noch als Trish.“; 125), weshalb sie die zwei unvorstellbaren Dimensionen neun und zehn ausfüllen könnten.

Diese zehn Frauenfiguren repräsentieren für Arndt jedoch keine Sehnsucht nach Wissen wie die Stringtheorie, sondern vor allem eine Sehnsucht nach *Sex und Liebe*, also primär eine Sehnsucht nach *Gefühlen*. Conter und Jahraus weisen darauf hin, dass Sex und Liebe zwei wiederkehrende Motive im Werk Kraussers bilden¹¹⁴⁸, und eine Selbstaussage Arndts anlässlich eines Klassentreffens verdeutlicht, dass dies auch für UC gilt:

So wenig erwähnenswert die meisten Mädchen unserer Klasse auch gewesen waren, es gab doch kaum eine, auf die ich damals nicht irgendwann onaniert hatte.

Alle, beinahe alle habe ich mir vorgestellt, in Erwägung gezogen. Jede, beinahe jede, hätte mich damals haben können, mit ein wenig Zuwendung. Ich spürte bei einigen, daß sie darüber nachdachten, reuig nachdachten, und, ehrlich gesagt – empfand ich diebische Freude dabei. Die Freude des Entkommenen. Ich will nicht behaupten, eine gute Partie gewesen zu sein. Mich erschreckte die Macht, die jedes dieser Mädchen einmal über mich gehabt hatte. (51)

Dieses Zitat liefert auch eine mögliche Erklärung für Arndts Narzissmus, da es ihm in einer entscheidenden Phase seiner Entwicklung offenkundig an weiblicher „Zuwendung“ gemangelt hat. Diesen Mangel versucht er noch als Erwachsener mit artistischer Grandiosität und mit einem ausufernden Sexleben zu kompensieren. Zwischen den selbstgefälligen und zynischen Ausführungen oben blitzt dennoch ein fragiles Selbstwertgefühl auf, wenn Arndt plötzlich vor der „Macht“ erschrickt, „die jedes dieser Mädchen einmal über ihn gehabt hatte“. Dass Frauen immer noch eine große Macht über ihn ausüben, zeigt sich in seinem offenen Verlangen, „beachtet, gefeiert und von schönen Frauen sexuell umsorgt zu sein“ (16). Während Sex jedoch als „nur eine, wenn auch die belieb-

¹¹⁴⁸ Vgl. Conter und Jahraus (2009), S. 11.

teste Währung der Sehnsucht“ (56) bezeichnet wird, bildet das Phänomen der Liebe für Arndt letztendlich die größte Sehnsucht, wie er kurz vor seinem Tod gesteht:

Es gibt viele Ekstasen im Leben, erzielt durch Sex, Macht, Drogen oder Kunst - die alle nur Simulationen der einen wahren göttlichen Ekstase sind: von derselben Person geliebt zu werden, die man liebt, der einzigen Ekstase, die mit ihrer Dauer an Kraft stets hinzugewinnt. (457)

Aus diesem Grund schmerzt Arndt rückblickend nichts mehr, als Annes Liebe verloren zu haben, die von Kurthes als „*seine letzte Ausfahrt*“ (375) bezeichnet wird. Arndts Liebe wechselt im Verlauf des Romans jedoch fast so häufig ihr Objekt wie sein Sextrieb:

Doch Claudia verschwindet nicht aus meinem Kopf. Sie ist wieder da, ihr Lachen hallt in meinem Gedächtnis wider, ihre quirlige Motorik steigt mit hundert Gesten aus der Erinnerung auf. (422)

Die fünf zu überbrückenden Stunden verbringe ich im Club 61, wo man für siebzig Euro plus Trinkgeld eine junge polnische Göttin haben kann. Es bedeutet mir nicht mehr so viel. Nichts gegen einen verrutschten Kuß von Ala, Julia, Juli – wer immer sie ist. (424)

Die zehn genannten Frauen im Roman werden so zu verschiedenen Manifestationen und Nuancen einer körperlich-emotionalen Sehnsucht, die strukturell eine Verbindung mit der poetisch-epistemologischen Sehnsucht der von Kurthes beschriebenen N-Dimensionalität eingeht. Diese zwei Sehnsüchte korrelieren dabei mit den zwei *phänomenologischen Dimensionen* der Präsenztheorie, wie in Kapitel 2.11.5 („Zwei Dimensionen, eine Theorie“) beschrieben. Diese Verbindung von Liebe, Erkenntnis und spiritueller Welterfahrung zu einer transzendent anmutenden, ganzheitlichen Sehnsucht erwecken in der Tat den Eindruck, als würde sich Krausser mit UC als einer der „letzten Romantiker“¹¹⁴⁹ stilisieren wollen. Dieser Eindruck wird durch die Tatsache verstärkt, dass Kraussers Roman das typisch romantische Motiv der „Figurendoppelung“¹¹⁵⁰ regelrecht auf die Spur treibt: Eine Prostituierte namens Nancy zeigt verblüffende Ähnlichkeit mit Iris (20ff.), Arndts Halluzinationen lassen ihn glauben, dass seine Ehefrau Laura „eine schizophrene Frau“ (109) ist, Maritas gealtertes „Gespenst“ (32) erscheint ihm mehrmals, eine namenlose Klarinettistin gibt sich Arndt für 20.000 Pfund hin wie „ein tiefgefrorener Fisch“, ebenso wie Claudia, die aufgrund eines Vergewaltigungstraumas wie „ein kalter Fisch“ (322) erstarrt, und Julia, genannt Ala, wird von Kurthes durch die Parallelweltfigur „Julia W.“ (383) verdoppelt. Diese ontologisch und diegetisch unauflöslich ambivalenten Verdoppelungen werden als Manifestationen eines n-dimensionalen Hyperchronos inszeniert. Diese motivische Engführung korreliert präsenztheore-

¹¹⁴⁹ Conter und Jahraus (2009), S. 10.

¹¹⁵⁰ Jahraus (2009), S. 23.

tisch mit der *Differenz der Einheit* bzw. der *Einheit der Differenz* von erkenntnis-theoretisch-semiotischer und emotional-präsentischer Dimension (vgl. das abschließende Modell in Kapitel 2.11.5).

c. Die elfte Dimension: Sehnsucht nach Erlösung

Neben den zehn poetisch beschreibbaren Dimensionen der Stringtheorie verweist Kurthes wie bereits erwähnt noch auf eine elfte Dimension, die

zwar einen rein mathematischen, jedoch keinen praktischen Sinn besitzt, weil keine Wesen denkbar sind, die sie in ihr Weltbild integrieren könnten, anders, unendlich simpel und mit Humor gesagt: Weil es für jedes denkbare Wesen ein Reservoir an terra incognita geben muß, damit es nicht aus seinen Nächten platzt. (218)

Tatsächlich lassen sich jedoch nicht nur eine, sondern sogar zwei poetische Entsprechungen einer solchen „terra incognita“ in UC identifizieren.

Erstens wäre da die junge Journalistin Kerstin, die nicht zufällig „Musik und Medienwissenschaft“ (392) studiert hat und die gut 20 Jahre nach Arndts Tod das Geheimnis um Maritas Ermordung aufklärt, indem sie ein Geständnis von Sibylle einholt (444). Kerstin wird zunächst als Interviewerin vom gealterten Samuel Kurthes in die Romanhandlung eingeführt (346), ehe sie in einer Rückblende als das Kind von Kurthes und der von Samuel im Hyperchronos erzeugten Verdoppelung von Ala, Julia W., erwähnt wird (404). Kurthes scheint sich der Tatsache nicht bewusst zu sein, dass er seine eigene Tochter vor sich hat, und bietet daher der jungen Journalistin „zwanzig Mille“ für Sex, so wie Arndt einst der namenlosen Klarinettistin, was eine weiter Verdoppelungsfigur darstellt. Allerdings ist bei Kerstin die absurde Konstellation gegeben, dass sich Kurthes seiner eigenen Kreation nicht mehr bewusst zu sein scheint, seine eigene Kreation ihm somit diegetisch und epistemisch entwachsen ist, ebenso wie Arndt gut 20 Jahre nach seinem Tod nicht mehr erfahren kann, dass Kerstin, die im Hyperchronos erzeugte Tochter seiner eigenen Verdoppelung, Samuel Kurthes, den Mord an Marita aufklärt, der ihn erst in seine (Hyper-)Schizophrenie gestürzt hat. Kerstin wird so zur ultimativen Verkörperung der „grandiosen autoreflexiven Schleife“¹¹⁵¹, die den gesamten Roman bestimmt. Aus dieser entrückten elften Dimension heraus kann sie nachträglich zur *Erlöserin* Arndts werden, indem sie Arndts Namen für die fiktionale Nachwelt und für den empirischen Leser vom Mordverdacht reinwäscht.

Zweitens wäre es auch möglich, die Poesie selbst in ihrer personifizierten Form als Repräsentantin bzw. als *Performanz* einer elften Dimension zu begreifen. Schließlich ist es „die Poesie“ (246), die dem sich verselbstständigenden Schatten in H.C. Andersens abysmatisch eingebautem Märchen von seinem Herrn

¹¹⁵¹ Jahraus (2009), S. 36.

emanzipiert und ihn so von seinem Schattendasein erlöst: „Denn ich sah alles, und ich weiß alles.“ (283). In einer Verkehrung des Verhältnisses von gelehrtem Herrn und Schatten scheint es schlussendlich auch die Poesie zu sein, die aus einer unbestimmten Diegese heraus in kursiver Minuskelschrift Arndts Gedanken und Gefühle kurz vor seinem Todessturz poetisch wiedergibt:

aber er weint nicht, er betrachtet um sich eine andere, höhere welt, das wirknetz der kräfte und lichter, die mechanik der schöpfung, mitsamt der liebe, die sie jeder neuen figur angedeihen lassen. ob sie scheitert oder siegt, ist einerlei. (474)

Diese Darstellung eines inneren, spirituellen Friedens mit sich und der Welt entspricht einem *emphatischen Augenblick* intensiver Präsenz, der eine befreien-de Überwindung der Subjekt-Objekt-Spaltung evoziert und so einer (romanti-schen) Erlösung gleichkommt. Claude D. Conter spricht in diesem Zusammenhang von einer „Inthronisierung der Poesie“¹¹⁵² und weist darauf hin, dass sich Krausser in keinem anderen Roman „so um die Perspektive einer Erlösung sei-ner Figuren bemüht [hat]“¹¹⁵³ wie in UC.

3.4.5 Helmut als (Gegen-)Schöpfer

Während seines langen esoterischen Vortrags berichtet Kurthes davon, dass er beim Verfassen von Romanen zum einen das Gefühl hat, wie ein Gott zu agieren, zum anderen jedoch auch vom Eindruck bestimmt wird, dass noch eine höhere Instanz über ihn und seine Texte wacht:

Wenn ich geschrieben habe, und eine Welt erschuf, die für die darin enthaltenen Figu-ren eine Art HC war, Figuren, die meiner Willkür, meinem Willen wehrlos ausgesetzt waren, fühlte ich bei allem Machtrausch doch immer einen nicht nachweisbaren Blick über meiner Schulter. (214)

Dieser „Blick“ über Kurthes Schulter stellt sich im vierten Buch des Romans als ein „Chef“ bzw. als ein „Spiritus Creator“ (424) heraus, der Kurthes scheinbar des Öfteren direkt anruft (359) und einmal sogar im Weinkeller auf ihn wartet, um ihn mit einem „Hallo, Sam.“ (384) zu begrüßen. Dieser ‚Chef‘ scheint es auch zu sein, der Kurthes übernatürliche Fähigkeiten verleiht und ihn so er-mächtigt, plötzlich fließend Italienisch zu sprechen (348f.), Klavier zu spielen (360) und den Hyperchronos zu benutzen, um Kontrolle über Arndts Leben zu erlangen.

Kurthes stellt in seinem esoterischen Vortrag jedoch klar, dass ein solcher Chef nicht mit der traditionellen Vorstellung eines monotheistischen Gottes identisch ist:

¹¹⁵² Ebd., S. 56.

¹¹⁵³ Conter (2009), S. 56f.

Dieses Wesen wäre nicht gleichzusetzen mit *Gott*. Denn auch für dieses Wesen könnte es ein höheres Wirken, ein höheres Wesen geben, von dem es nur ahnt, nichts jedoch weiß. Nach oben sind keine Grenzen gesetzt. Hoffe ich. Sonst gäbe es irgendwann nichts Neues mehr zu erreichen. (214)

Der mysteriöse „Spiritus Creator“, der Kurthes seine Fähigkeiten verleiht, offenbart sich schließlich Arndt kurz vor seinem Tod in einer Epiphanie:

„Deine Zeit ist gekommen, gegangen, und wird immer sein.“ So sprach das leuchtende, schwebende Wesen, und in seinen Zügen lag Majestät und Verständnis. Zuversicht.

„Sag mir, wie ich dich nennen soll.“

„Helmut.“ (475)

Auf den Ursprung des Namens „Helmut“ wird in *UC* selbst nicht näher eingegangen, der Rezipient des Romans wird jedoch unweigerlich gezwungen, diesen Namen als einen Verweis auf den *empirischen* Autor des Romans, *Helmut Krausser*, zu deuten. Diese textuelle „Apotheose der Autorposition“¹¹⁵⁴ kommt einer „Autoapotheose des Autors“¹¹⁵⁵ Helmut Krausser gleich, da dieser sich so selbst zu einer gottgleichen Figur macht, die zugleich immanenter Bestandteil der Erzählwelt und texttranszender Bestandteil der empirischen Außenwelt ist, womit eine paradoxe autoreflexive Schleife geschaffen wird¹¹⁵⁶.

a. Der Babuschka-Effekt

Dieser unerwartete metaleptische Einbruch des empirischen Autors in sein eigenes Werk eröffnet so *ex nihilo* eine neue diegetische Ebene, die zu folgender ontologischer Hierarchie führt:

1. Extradiegese: Helmut als Chef von Kurthes
2. Intradiegese: Kurthes als Chef von Arndt
3. Metadiegese: Arndt als Figur von Kurthes

Wenn man davon ausgeht, dass Arndts hyperschizophrene Erlebnisse, die in den ersten drei Büchern beschrieben werden, nur ein Nahtodtraum sind, den Kurthes ihm im Ultrachronos kurz vor seinem Tod angedichtet hat, dann würden sich sogar vier diegetische Ebenen ergeben, die wie folgt zu ordnen wären:

¹¹⁵⁴ Jahraus (2009), S. 23.

¹¹⁵⁵ Ebd., S. 42.

¹¹⁵⁶ Vgl. Jahraus (2010b), S. 80.

1. Extradiegese: Helmut als Chef von Kurthes
2. Intradiegese: Kurthes als Chef von Arndt
3. Metadiegese: Arndt als Figur von Kurthes im UC
4. Meta-Metadiegese: Arndts Wahrnehmung als hyperschizophrene Traumfantasie des UC

Kurthes selbst verweist auf diese scheinbar nicht enden wollende Komplexitätssteigerung der Textdiegesis während seines esoterischen Vortrags mit dem Satz „Die Welt heißt Babuschka.“ (225). Allerdings wird in UC das Prinzip einer russischen Großmutterpuppe, die in ihrem Inneren viele kleinere Puppen birgt, auf den Kopf gestellt. Denn statt hierarchisch untergeordnete, ‚kleinere‘ Diegesen zu entblößen, enthüllt der Text mit zunehmendem Verlauf hierarchisch übergeordnete, immer ‚größere‘ Ebenen. Helmut Krausser inszeniert sich schließlich mit der Nennung seines Vornamens kurz vor Schluss des Romans als ein „Letzthorizont“¹¹⁵⁷ dieser diegetischen Babuschka, als eine unerreichbare „Asymptote“¹¹⁵⁸ und somit als die Personifikation einer kosmologischen „Unendlichkeit“¹¹⁵⁹.

b. Kunstschöpfung als Imitation göttlicher Schöpfung

Diese Autoapotheose Kraussers lässt sich mit George Steiners Theorem der *Gegenschöpfung* näher erläutern (vgl. Kapitel 2.5.2). Steiner versteht Kunstschöpfung generell als „eine *imitatio*, eine Wiederholung im eigenen Maßstab, des unzugänglichen ersten *fiat* (der ‚Urknall‘ der neuen Kosmologien)“¹¹⁶⁰. Literarische Texte würden vor diesem Hintergrund eine *creatio ex nihilo* darstellen, die implizit auf die heideggerianische Grundfrage der Metaphysik verweist: „warum soll es nicht nichts geben?“¹¹⁶¹ Diese Denkfigur findet sich auch explizit bei Arndt Hermannstein in UC:

Buddhistische Gedanken gewannen in mir zunehmend Raum. Anders gesagt: ich arangierte mich, kokettierte mit dem Nichts, das zuvor nicht Nirvana, sondern einfach nur *nichts* gewesen war, alles, was nicht Fakt ist; diesem neuen, anderen, undefinierbaren Nichts rechnete ich inzwischen zauberische Kräfte zu, wollte mich überraschen, überrumpeln, bezaubern lassen. (85)

Das Nichts wird von Arndt als ein ‚Zauber‘ beschrieben, als eine *produktive* Kraft, aus der heraus eine *Wirkung*, ein *Sein*, eine *Präsenz* erwächst. In der Philosophie und in den Künsten wird das Nichts dabei oft mit dem Phänomen des

¹¹⁵⁷ Jahraus (2009), S. 36.

¹¹⁵⁸ Ebd., S. 42.

¹¹⁵⁹ Ebd.

¹¹⁶⁰ Steiner (1990), S. 264.

¹¹⁶¹ Ebd., S. 263.

Todes in Verbindung gebracht. Doch während die Kunst sich offen mit der Unsagbarkeit des Todes auseinandersetze, würden andere Bereiche der modernen Gesellschaft das Nichts des Todes systematisch verdrängen, wie Kurthes behauptet:

Denn der menschliche Fortschritt, so Kurthes, gründe auf der Sucht nach Unterhaltung die das Bewußtsein der eigenen Endlichkeit betäuben müsse. Alles was entstehe, entstehe aus Angst vor dem Tod, aus Haß auf den Tod. [...] Haß und Angst seien die großen Energien unserer Jahrtausende (sic!). Weswegen wir Mörder und Verbrecher verehren. (188)

Eine Auseinandersetzung mit dem Nichts in Gestalt des Todes scheint für die Kunst ebenso konstitutiv zu sein wie der Aspekt einer *creatio ex nihilo*, weshalb sowohl Samuel Kurthes als auch der „Autorgott“¹¹⁶² Helmut keine Skrupel haben, den Menschen Arndt Hermannstein im Namen der Kunst zu töten. Auf diese Weise werden beide zu ‚Mördern‘ im Dienste einer höheren Sache. Die Erschaffung und die Vernichtung der *Figur Arndt-Hermann Stein* stellt so mit George Steiner gesprochen eine *Gegen-Schöpfung* („counter-creation“¹¹⁶³) zur imaginierten Allmacht des christlichen Gottes dar. Von einem solchen Gott distanziert sich Kurthes in seinem esoterischen Vortrag auch explizit, indem er „nicht etwa den Glauben einer individuellen, gar bewußten Existenz nach dem Tod“ (192) predigt, sondern die christliche Tradition des Abendlandes aufs Schärfste verurteilt:

[U]nd wenn wir uns bemühen, die zurückgebliebenen mittelalterlichen Irren, die Mühlsteine am Bein des Fortschritts, Sie alle wissen, wen ich meine, in die Schranken zu weisen, zu vernichten, wenn nötig, gehen wir noch fantastischeren Zeiten entgegen. (225)

Da Kurthes unter dem Einfluss seines ‚Chefs‘ Helmut steht, können diese Worte auch als die Philosophie des Autorgottes Helmut gelesen werden, zumal der Name ‚Samuel Kurthes‘ fast ein perfektes Anagramm des Namens ‚Helmut Krausser‘ bildet¹¹⁶⁴. Krausser inszeniert sich so als eine „konkurrierende Totalität“¹¹⁶⁵ zum christlichen Gott, als ein *Gegen-Schöpfer*. Eine solche Volte ist nicht untypisch für Kraussers Werk, denn wie Stefan Neuhaus schon in Bezug auf *Melodien* (1993) ausführte, spielt „Helmut Krausser virtuos mit den historischen Versatzstücken christlicher Religion und potenzieller Blasphemie“¹¹⁶⁶.

¹¹⁶² Jahraus (2009), S. 38.

¹¹⁶³ Steiner (1989), S. 203.

¹¹⁶⁴ Auf diesen Umstand verweisen auch Pauldrach (2010), S. 216 und Hachmann (2015), S. 92. Zu einem perfekten Anagramm von ‚Helmut Krausser‘ fehlt im Namen ‚Samuel Kurthes‘ noch ein ‚r‘:

¹¹⁶⁵ Steiner (1990), S. 267.

¹¹⁶⁶ Neuhaus (2010), S. 83.

c. Hierarchie der ‚Götter‘

Kurthes betont jedoch, dass es auch für seinen Spiritus Creator „ein höheres Wirken, ein höheres Wesen geben [könnte], von dem es nur ahnt, nichts jedoch weiß“; denn „[n]ach oben sind keine Grenzen gesetzt.“ (214). Diese Denkfigur erinnert an Kafkas berühmte *Türhüterparabel* aus dem Romanfragment *Der Proceß* (1925), in der ein Türhüter darauf verweist, das hinter der Tür, die er bewacht, ein größerer und noch mächtigerer Türhüter wartet, und hinter diesem ein noch viel größerer und noch viel mächtigerer, dessen Anblick „nicht einmal [er] mehr ertragen“¹¹⁶⁷ könne, ähnlich wie Arndt, der von der Strahlkraft Helmut kurz vor seinem Tod regelrecht „geblendet“ (475) wird. Der Text suggeriert auf diese Weise, dass selbst der Autorgott Helmut (Krausser) noch einem ‚höheren Wesen‘ unterstehen könnte, was sowohl das blasphemische Potenzial von UC als auch einen möglichen Größenwahn Kraussers relativiert. Des Weiteren entbehrt die lapidare Gleichsetzung Gottes mit dem trivialen Vornamen ‚Helmut‘ nicht einer gewissen Komik, weshalb die Autoapotheose Kraussers auch als eine typisch postmoderne ironische Brechung gelesen werden kann.

Das präsentische Potenzial dieses apotheotischen Spiels liegt somit in der evozierten „Genieästhetik und Autonomie des Autors“¹¹⁶⁸, die Literatur *zum einen* metaleptisch als „willkürliches Konstrukt“¹¹⁶⁹ entlarvt und *zum anderen* als ein „Medium des Absoluten“¹¹⁷⁰ stilisiert. Auf diese Weise kommt sowohl die *Leere* einer „ironischen Dekonstruktion der textuellen Realität“¹¹⁷¹ als auch die *Fülle* einer „Inthronisierung von Helmut als Gott“¹¹⁷² zum Tragen. Die *absolute Willkür* von UC fällt so mit einer *willkürlichen Absolutheit* zusammen, die rezptionsästhetisch betrachtet einen *chiastischen Spalt* zwischen Sagbarkeit und Unsagbarkeit eröffnet, der nicht nur Arndt Hermannstein, sondern auch dem Leser des Romans eine ästhetische Epiphanie bescheren könnte.

3.4.6 Schrift: das sich Verselbstständigende

Doch wer sitzt nun letzten Endes auf dem ‚Thron‘ von UC? Die Poesie, wie unter anderem Claude D. Conter schreibt¹¹⁷³ (vgl. Kapitel 3.4.4), oder der Autorgott Helmut, wie vor allem Oliver Jahraus postuliert¹¹⁷⁴. Diese Untersuchung argumentiert, dass es niemand Geringeres als *die Schrift selbst* ist, die alle bisher

¹¹⁶⁷ Vgl. Franz Kafka: *Der Proceß* [1925]. Kritische Ausgabe. Hg. von Malcom Pasley. Frankfurt a.M.: S. Fischer 1990, S. 293.

¹¹⁶⁸ Pauldrach (2010), S. 223.

¹¹⁶⁹ Ebd.

¹¹⁷⁰ Ebd.

¹¹⁷¹ Ebd., S. 217.

¹¹⁷² Jahraus (2010b), S. 81.

¹¹⁷³ Vgl. Conter (2009), S. 56: „Inthronisierung der Poesie“.

¹¹⁷⁴ Vgl. Jahraus (2010b), S. 83: „Inthronisierung von Helmut als Gott“.

behandelten Motive des Romans in sich bündelt und von der daher das größte präsentische Potenzial ausgeht.

a. Vielfalt der Schrift

Bei genauerer Betrachtung fällt auf, dass die bemerkenswerte diegetische Komplexität von Kraussers Roman untrennbar mit der typografischen Vielfalt des Texts verbunden ist. Das Preludio/Postludio von *UC* führt dabei zunächst eine nicht weiter auffällige Schrift ein, die als dominierende *Standardschrift* des Texts fungiert. Das erste Buch des Romans wird dann mit einem Zitat aus Nietzsches Werk *Jenseits von Gut und Böse* eingeleitet, das in *Kursivschrift* abgedruckt ist. Wie sich im Verlauf des Romans herausstellt, erfüllt diese Kursivschrift noch viele andere Aufgaben: Sie betont markante oder besonders wichtige Formulierungen wie „*Prussian Herrenmenschen*“ (16) oder „*Maritas Gebeine*“ (27), sie markiert den Inhalt von Telefongesprächen (28), Postkarten (228) oder Websites (254), und sie hebt schwärmerische Erinnerungen von Arndt (40) hervor. Aber auch gegenwärtige, besonders wichtige Gedanken Arndts werden kursiv gesetzt („*Anne riecht nicht mehr. Ich bin sterblich, und Anne riecht nicht.*“; 232). Im vierten Buch gibt es auch einige kursive Verweise auf getilgte Textstellen, wie zum Beispiel „*(Passage gestrichen.)*“ (437) oder „*Längere Passage geschwärzt.*“ (469). Da Arndt früh im ersten Buch angibt zu schreiben („Ich schreibe auf, was mir gerade einfällt, ohne Ordnung“; 23) und er sich in den ersten drei Büchern öfter „Notizen“ (189) macht, liegt es nahe auch die getilgten Passagen, die mit Kursivschrift markiert sind, Arndt zuzuschreiben. Der Kursivschrift kommen somit mindestens vier Funktionen in *UC* zu:

1. Die Markierung von Zitaten aus verschiedenen Medien
2. Die Hervorhebung markanter oder besonders wichtiger Formulierungen
3. Die Hervorhebung zentraler Erinnerungen und Gedanken Arndts
4. Die Kennzeichnung von Passagen, die Arndt selbst getilgt hat

Eine weitere typografische Markierung, die nur zwei Mal in *UC* zum Einsatz kommt, ist die *Fettschrift*. Diese wird zu Beginn des zweiten Buchs (108) und am Ende des dritten Buchs (336f.) verwendet, um verschiedene hypothetische Versionen der Ermordung Maritas hervorzuheben. Außerdem werden alle Ausschnitte aus H.C. Andersen Märchen vom Schatten in *Frakturschrift* abgedruckt (233-295) und ein Auszug aus einem alten Text von Kurthes wird in einer anderen Schriftart eingebaut, die der Standardschrift des Romans sehr ähnelt und deshalb zusätzlich mit zwei geschwungenen Klammern vom restlichen Text geschieden wird (299-301). Des Weiteren wird am Ende des zweiten Buchs eine Seite von Kurthes Homepage abgebildet (254), die den Einsatz von Fettschrift,

Kursivschrift, unterstrichener Kursiv-Fettschrift, Majuskelschrift und einer schwarzen Umrahmung des Wortes „ULTRACHRONOS“ nötig macht.

Die bedeutungstragendste und ambivalenteste typografische Markierung in UC ist aber zweifellos die *Kleinschrift*. Diese tritt erstmals unterhalb der Fettschrift in Erscheinung, die zu Beginn des zweiten Buchs eine erste Version der Ermordung von Marita liefert: „mondweiße schulterblätter auf gilblau. klingt wie speisekarte. es ist angerichtet. sie ist tot.“ (108). Diese Sätze stellen offensichtlich eine stilistische Kritik der in Fettschrift abgedruckten Mordgeschichte dar („**ER hockt auf ihren Schulterblättern, mondweiße Schulterblätter.**“; 108). Da dem Rezipienten des Romans zu diesem Zeitpunkt noch nicht klar ist, dass die ersten drei Bücher des Romans das Werk von Samuel Kurthes sind, wirken diese Kleinschrift-Sätze zunächst wie eine editorische Notiz von Arndt selbst. Auffällig ist dabei, dass in der Kleinschrift konsequent nur *Minuskeln* verwendet werden, was jedoch nicht allzu sehr irritiert, da abgesehen vom Personalpronomen „**ER**“ in der Fettschrift über der Kleinschrift ebenfalls alle Wörter in Minuskelschrift abgedruckt sind. In UC gibt es noch weitere Kommentare in Kleinschrift, die neben stilistischen auch inhaltliche Aspekte von Arndts Geschichte bemängeln: „das krankenhaus in rom, auf der tiberinsel, wäre natürlich sehr viel spektakulärer. von einer morbiden idylle, die andererseits genau jenes quentchen zuviel sein könnte.“ (152). Auf diese Weise kommen beim Leser erste Zweifel darüber auf, ob Arndts Erzählung der Wahrheit entspricht oder ob es sich hierbei um eine Fiktion aus seiner oder einer fremden Feder handelt.

Letzterer Verdacht erhärtet sich während Arndts Wiedergabe von Kurthes' Vortrag: „es kann gut sein, daß ich etwas nicht genügend verstanden, deswegen leicht verfälscht hab. Allerdings. [...] der ungefähre Sinngehalt dürfte sich aber erhalten haben. So lala.“ (215). Hier fällt zudem auf, dass die Kleinschriftkommentare „Allerdings.“ und „So lala.“ korrekt mit Großbuchstaben am Satzanfang niedergeschrieben sind, was entweder auf eine Inkonsistenz des Editors oder auf *zwei verschiedene Editoren* bzw. Kommentatoren hindeutet. Auch im dritten Buch wird diese Inkonsistenz weitergeführt: „Überhaupt: Ein Anwalt namens Walter. Unbedingt ändern. Peter zum Beispiel.“ (279), „was für eine nacht voll leben. wie groß wir waren.“ (316). Schließlich meldet sich Kurthes in einem längeren Kommentar in der ersten Person zu Wort und suggeriert so, dass die Kleinschrift nicht Arndt, sondern eindeutig ihm gehört: „Ich war wirklich einmal bei Feuer angestellt, 1985/86, er hat mir, wie vielen jungen Künstlern, ein Stipendium bewilligt. Als Literat durfte ich [...]“ (328). Es irritiert jedoch, dass an einer Stelle in UC eine Kombination aus Kleinschrift, Minuskelschrift und Kursivschrift vorliegt, in der von Kurthes in der dritten Person die Rede ist: „*über-sprungene ist eine passage, in der kurthes um technische details des dirigierens aufklärung erbittet, [...]*“ (290). Diese typografische Konfusion wird noch weiter gesteigert, indem gegen Ende dieses längeren Kommentars die Kursivsetzung wieder aufgegeben wird: „beide [= Kurthes und Arndt; R.H.] trinken einen schweren 1990er rioja marques de grinon und geraten bald in eine debatte [...]“ (ebd.). Es ist denkbar, dass Kurthes hier über sich in der dritten Person schreibt. Es ist aber auch nicht ausgeschlossen, dass sich hier eine

dritte Instanz, nämlich der Autorgott Helmut (Krausser), selbst schriftlich zu Wort meldet.

Im vierten Buch, in dem Kurthes sich endgültig als Autor der ersten drei Bücher zu erkennen gibt, wendet sich sein „Chef“ höchstpersönlich als „Lichtschein“ (384) an ihn, und zwar mit den Worten „Hallo, Sam.“ (ebd.). Diese Worte werden in Standardschrift und mit doppelten Anführungszeichen wiedergegeben. Kurz vor Arndts Tod erfährt der Leser dann den Namen von Kurthes’ mysteriösem Chef:

„Deine Zeit ist gekommen, gegangen, und wird immer sein.“ So sprach das leuchtende, schwebende Wesen, und in seinen Zügen lag Majestät und Verständnis. Zuversicht.

„Sag mir, wie ich dich nennen soll.“

„Helmut.“ (475)

Der Name Helmut wird in Kleinschrift abgedruckt, allerdings auch mit zwei doppelten Anführungsstrichen, wie die übrige Rede der Lichtgestalt in dieser Szene. Da im gesamten Roman keine andere Kombination aus Kleinschrift und doppelten Anführungszeichen zu finden ist, bleibt unklar, ob es sich bei dieser einzigen Nennung des Autorgottnamens um einen editorischen Kommentar von Kurthes oder um eine direkte Zuwortmeldung Helmuts handelt. Der Text scheint hier einen typografischen Zusammenfall beider Entitäten zu forcieren.

Noch komplexer gestaltet sich die Einordnung der langen, hochpathetischen Passage, die Arndts Seelenfrieden kurz vor seinem Todessturz zum Ausdruck bringt: „*am ende des lebens gelangt er an einen riß, aus dem das licht der unendlichkeit über ihm hereinquillt, [...]*“ (474). Diese längere Passage ist ohne Anführungsstriche, in Kursivschrift und nur in Minuskeln verfasst. Eine Kombination aus Kursivschrift und Minuskeln liegt auch im Kommentar vor, in dem von Kurthes in der dritten Person die Rede ist („*übersprungen ist eine passage, in der kurthes um technische details des dirigierens aufklärung erbittet, [...]*“; 290), allerdings ist hier zusätzlich die Kleinschrift gegeben. Die einzige weitere Kombination von Kursiv- und Minuskelschrift findet sich bei einem Zettel, den Kurthes mit einer Schreibmaschine getippt hat (465) und den er Mucos auf dem Sterbebett übergibt: „*türen zum weltall öffnen sich, ein eiskalter hauch dringt herein, [...]*“ (466). Allerdings handelt es sich hier explizit um ein „Notat“ (465) von Kurthes und somit um ein Zitat, während der Ursprung der mysteriösen Passage kurz vor Arndts Todessturz nicht weiter spezifiziert wird. Es bleibt also unklar, wem diese Schrift und die dazugehörigen Gedanken zuzuordnen sind: Arndt Hermannstein, Samuel Kurthes oder Helmut. Es ist denkbar, dass diese Ambiguität eine bewusste Verschmelzung aller drei Figuren, aller drei „Hypostasen“¹¹⁷⁵ des Autors Helmut Krausser darstellen soll. Diese unauflösliche Ambiguität entspricht einem *referentiellen Rauschen* im Sinne Seels, das die Poesie selbst zur Sprache kommen lässt, wie bereits bezüglich der elften Dimension in Kapitel 3.4.4 argumentiert

¹¹⁷⁵ Pauldrach (2010), S. 217.

wurde. Wie die obigen Ausführungen aufgezeigt haben, greift die Poesie dabei auf ein ausgesprochen breites Repertoire von Schriftarten und typografischen Markierungen zurück, wodurch metareflexiv auf die ästhetischen Möglichkeiten und Grenzen des Mediums Schrift selbst verwiesen wird. Da auch die Offenbarung des Autogottnamens Helmut in einer ambivalenten Kombination aus Kleinschrift und doppelten Anführungszeichen erfolgt, lässt sich sagen, dass Helmut Krausser kurz vor Arndts Tod der Schrift selbst und ihrem Rauschen das letzte Wort überlässt.

b. Apotheose der Schrift

Die dargestellte Vielfalt und Ambiguität der Schrift in *UC* korreliert präsenztheoretisch betrachtet mit allen bisher behandelten Motiven des Romans.

Sie ist *hyperschizophren*, weil sie in ihrer typografischen Vielfalt eine poetische Mehrstimmigkeit realisiert, die mit der ontologischen bzw. diegetischen Spaltung der Dreifaltigkeitsfigur Arndt-Kurthes-Helmut korreliert. Der zunehmend komplexe und zunehmend widersprüchliche Einsatz verschiedener Schriftarten kann dabei als die poetische Imitation eines *Stimmenhörens* gelesen werden, eines typischen Symptoms klinischer Schizophrenie¹¹⁷⁶. Auf diese Weise wird ein *referentielles Rauschen* produziert, da die ambivalente Mehrstimmigkeit des Texts Bezüge unklar werden lässt, die für eine eindeutige Sinnbildung unabdingbar wären. Der Text forciert so eine *Maximalisierung der semantischen Inkommensurabilität*, die zusammen mit der motivisch evozierten Grundstimmung der *Angst* eine verstörende und somit intensive Wirkung auf den Rezipienten ausüben kann.

Auf die Unmöglichkeit des Mediums, seine eigene Medialität mitzumediatisieren, verweisen in *UC* unter anderem die vielen intermedialen Referenzen auf Film und Musik. Diese *Amedialität* kommt in der hyperschizophrenen Schriftvielfalt des Texts jedoch am deutlichsten zum Ausdruck, da hier das Medium – anders als in den Film- und Musikreferenzen – seine eigene Medialität *buchstäblich* zeigen kann, indem die unterschiedliche typografische Markierung einzelner Wörter und Sätze zu einem selbstständigen Aktanten des Romans wird. Die *Performanz* des Mediums entfaltet hier seine *Wirkung*, indem das Medium indirekt auf die phänomenologischen *Bedingungen* seines performativen Wirkungspotenzials verweist. Auf diese Weise tritt die *Materialität* des Mediums in Erscheinung. Jean-Luc Nancy würde hier von einer *Exscription* der Schrift sprechen, die auf den Leser wie eine *Berührung* wirken kann.

Die unvorstellbare *Alterität* eines elfdimensionalen Kosmos und die Sehnsucht nach epistemologischer und emotionaler Erlösung, die in *UC* in der Ge-

¹¹⁷⁶ Vgl. ICD-10-GM (2018), F20.

stalt von elf Frauenfiguren verhandelt wird, finden im komplexen Spiel der Schriftarten ebenfalls ihr Analogon. Denn so, wie Arndt Hermannstein kurz vor seinem unabwendbaren Tod Erlösung findet, indem er sich nicht länger gegen den Wahnsinn auflehnt (437) und sich einem höheren „*wirknetz der kräfte und lichter*“ (474) anvertraut, kann auch der Rezipient das n-dimensionale Spiel der Schrift auf erlösende Weise genießen, indem er sich *responsiv* auf die ambivalenten „*mechaniken der schöpfung*“ (474) einlässt, die der Text entfaltet.

In letzter Konsequenz bedeutet dies auch, dass nicht nur Einzelfiguren wie Kerstin in *UC* „irgendwann ein Eigenleben zu führen“ (215) beginnen, wie Kurthes in seinem Vortrag andeutet, sondern auch *die Schrift selbst*, die sich im Verlauf des Romans in ihrer hyperschizophrenen Mehrstimmigkeit immer weiter zu verselbstständigen scheint. Am Ende scheint die Schrift sogar ihr eigenes Ende überleben zu können, wie Kurthes auf der vorletzten Seite des Romans suggeriert: „Das Leben, Ala, ist ein Buch, und es hört nicht auf, weil ein Leser auf der letzten Seite angekommen ist.“ (477). Literatur und Leben, Fiktion und Realität, Schrift und Wirkung werden in diesem Zitat ununterscheidbar. Die Tatsache, dass eine Seite später, auf der realiter wirklich letzten Seite des Texts, Kurthes und Ala „weder Atem, noch Blut oder überhaupt eine Spur von Leben“ mehr in sich tragen, spricht dafür, dass die Schrift auch seine letzten zwei Figuren überlebt hat. In Anbetracht der unabschließbaren Vieldeutigkeit von *UC* ließe sich in einer Umkehrung des obigen Zitats auch sagen, dass das Buch ein Leben *ist*, und dass es nicht aufhört, nur weil ein Leser auf der letzten Seite angekommen ist. Die *Maximalisierung der semantischen Inkommensurabilität*, die Helmut Krausser mit *UC* erschaffen hat, und die präsentische Wirkung, die von dieser Inkommensurabilität ausgeht, könnten so am Ende rezeptionsgeschichtlich betrachtet auch den empirischen Autor und selbsternannten Gegenschöpfer des Romans überleben, was einer (Auto-)Apotheose der sich verselbstständigenden Schrift in *UC* gleichkäme. Wenn man sowohl der Motivik des Romans als auch der säkularen Mystik der Präsenztheorie folgt, dann ließe sich die schwarze Schrift des Texts in letzter Konsequenz als der *Schatten* eines unsagbaren *Dass* begreifen: als ein Staunen darüber, *dass* ein so komplexes Medium wie die Schrift *überhaupt* existiert und *dass* sie eine so intensive Wirkung auf den Leser *überhaupt* ausüben kann.

3.4.7 Zusammenfassung

Die Untersuchung von *UC* hat gezeigt, dass auch ein metafiktional angelegter und postmodern ‚verkopfter‘ Roman mit dem theoretischen Rüstzeug der Präsenztheorie gewinnbringend analysiert werden kann.

Anders als in *Rave* wurde in einem ersten Schritt nicht die Rolle der Schrift im Roman beleuchtet, sondern das vielschichtige Motiv der Schizophrenie, da dieses den Text von Anfang bis Ende auf immer komplexere Weise durchzieht

und somit als strukturbildendes Element auftritt. Auf motivischer Ebene wurde zunächst zwischen drei Arten der Schizophrenie unterschieden (klinische, umgangssprachliche und esoterische), die sich mittels Vermischung und poetischer Funktionalisierung zu einer vierten Art zusammenfügen, die als Hyperschizophrenie bezeichnet wurde. Diese Ad-hoc-Bildung diente der Beschreibung eines textuellen und rezeptionsästhetischen Konstrukts, das sich nicht nur auf Motive der Handlungsebene bezieht, sondern in dem auch narrative Strategien wie unzuverlässiges Erzählen, Tempuswechsel, Multiperspektivität und Metalepsen aufgehen. Als Ziel der hyperschizophrenen Ästhetik von *UC* wurde die poetische Evokation der *Alterität* klinischer Schizophrenie bestimmt. Mit Dieter Mersch gelesen zwingt eine solche *Alterität* den idealen Leser zu einer *Responsivität*, zu einer willentlichen Hingabe an den ‚Wahnsinn‘ des Texts, was zu erschreckenden, emphatischen und unsagbaren ästhetischen *Augenblicken* im Sinne Bohlers führen kann. Die von Bohrer beschriebene Zeitwahrnehmung eines *absoluten Präsens* korrespondiert dabei mit dem im Text beschriebenen Zeitphänomen des Hyperchronos.

Das Verhältnis zwischen Literatur und Film im Text wurde metaphorisch als ein Verhältnis wechselseitiger Transzendenz bezeichnet, da zum einen Filme auf die Begrenztheit des Mediums Schrift verweisen und zum anderen der Text autoperformativ die Begrenztheit des Mediums Film aufzeigt. Indem Filme das audiovisuelle Defizit des Mediums Schrift offenlegen, vollzieht sich mit Mersch gesprochen eine *Störung* im Medium der Schrift, von der ein präsentisches Potenzial ausgeht. Die Performanz der plötzlichen Schöpfung eines Romans im Roman in *UC* kommt hingegen einer phänomenologischen *Geburt* sowohl im Sinne Steiners als auch Nancys gleich, die das Medium Film auf diese spezifische Weise nicht leisten kann. Durch diese Konstellation evoziert der Text gemäß Dieter Mersch einen medialen *Zwischen-Raum* zwischen Literatur und Film, in dem sich seitens des Rezipienten nicht nur die Einsicht einer Begrenztheit beider Medien, sondern auch ein mystisches *Gefühl der Welt als begrenztes Ganzes* im Sinne Wittgensteins entfalten kann. Die intensive präsentische Wirkung, die von diesem medialen Zwischen-Raum ausgeht, wurde nicht mit einer Transzendenz, sondern mit einer *radikalen Immanenz* nach Martin Seel gleichgesetzt.

Die poetische Überhöhung der *Musik* als Primärkunst in *UC* wurde ähnlich wie in *Rave* mit George Steiner erläutert, der Musik als die wichtigste Manifestation des *Mysteriums der conditio humana* begreift. Innerhalb des Romans nimmt die klassische Musik die Funktion eines Präsenzdesiderats ein, womit die Literatur zu einer Tertiärokunst degradiert wird, da Schrift allein Musik weder zu erzeugen noch zu modifizieren vermag. Das Motiv fehlender musikalischer Neuschöpfung im Roman korreliert dabei mit der allgemeinen Absenz von Musik im Medium der Schrift. Es wurde jedoch argumentiert, dass diese semiotische *Leere* in Gestalt eines *negativen Augenblicks* als eine emotionale *Fülle*

erlebt werden kann, die sich durch Trauer, Melancholie oder ähnliche Emotionen auszeichnet, eine Lesart, die präsenztheoretisch sowohl Mersch auch als Bohrer Rechnung trägt.

Der zehndimensionale Kosmos, den Samuel Kurthes im Text erläutert, und die zehn Frauen, die Arndt Hermannstein begehrt, wurden als Manifestationen einer Sehnsucht nach Wissen und einer Sehnsucht nach Gefühlen zueinander in Beziehung gesetzt. Die Korrelation beider Sehnsuchtsmotive korrespondiert dabei mit den *zwei phänomenologischen Dimensionen der Präsenztheorie*, der geistig-semiotischen und der körperlich-emotionalen Dimension. Die Vereinigung beider Motive in Gestalt einer erlösenden elften Dimension, die entweder der Erlöserfigur Kerstin oder der erlösenden Poesie selbst entspricht, verweist auf die Einheit der Differenz bzw. auf die Differenz der Einheit beider phänomenologischer Dimensionen.

Die Autoapotheose des Autors in *UC* konnte mit Rückgriff auf Steiners Theorem der *Gegenschöpfung* eruiert werden, dem zufolge jeder explizite Akt artistischer Kreation einer Imitation des Urknalls gleichkommt und somit dem Versuch eines Künstlers, in ein konkurrierendes Verhältnis zu der Vorstellung eines allmächtigen Gottes zu treten. Vor diesem Hintergrund wurde auch die Tötung Arndt Hermannsteins als eine ästhetisch wirkungsvolle Imitation göttlicher Allmacht gelesen. Rezeptionsästhetisch betrachtet können diese Motive den Roman als ein willkürliches Konstrukt oder als ein Medium des Absoluten erscheinen lassen. Es wurde eine präsenztheoretische Deutung präferiert, die beide Wirkungsweisen berücksichtigt und auf diese Weise die ‚absolute Willkür‘ und die ‚willkürliche Absolutheit‘ als gleichberechtigte Komponenten eines *chiastischen Spalts* deutet, der mit der Mersch’schen Kippfigur der *Leere* (Konstrukt) und *Fülle* (Absolutheit) einhergeht und somit eine Quelle der Präsenz darstellt.

Da die Schrift in *UC* durch die vielen bedeutungstragenden Schriftarten eine zunehmend wichtige Rolle im Verlauf des Texts einnimmt und als ein sich diegetisch verselbstständigendes Phänomen am Ende sogar die eigentliche ‚Pointe‘ des Werks zu sein scheint, wurde dieser Aspekt des Romans – anders als in *Rave* – abschließend behandelt. Dabei wurde argumentiert, dass alle zuvor behandelten Aspekte in einem diegetisch und referentiell unentscheidbaren *Rauschen* der Schrift aufgehen. Das motivische und rezeptionsästhetische Konstrukt einer poetischen Hyperschizophrenie findet in der befremdlichen Vielstimmigkeit der Schrift ihren offensichtlichsten Ausdruck. Die Grenze medialer Darstellbarkeit kommt in der performativen Selbstproblematisierung der Schrift am deutlichsten zum Tragen, wodurch Mersch’sche Phänomene wie *Materialität* und *Amedialität* in Erscheinung treten. Die *Alterität* einer unvorstellbaren N-Dimensionalität zwingt sich dem Rezipienten in Gestalt der zahlreichen Schriftarten auf, deren ‚Wahnsinn‘ ihn zu einer *Responsivität* nötigt. In Anlehnung an die Thematik und Motivik von *UC* wurde in einem letzten präsenztheoretischen

Abstraktionsschritt schließlich die Schrift in *UC* als ein ‚Schatten‘ des mystischen *Dass* von Welt, Kunst und Präsenz selbst ausgelegt.

3.5 Wolfgang Herrndorf: *Tschick* (2010)

Wolfgang Herrndorfs Roman *Tschick* hat sich seit seiner Veröffentlichung 2010 allein in Deutschland über zwei Millionen Mal verkauft und ist in 24 Sprachen übersetzt worden¹¹⁷⁷. Dieser Erfolg führte unter anderem zu zahlreichen Theateradaptionen, die *Tschick* in der Spielzeit 2012/2013 mit 764 Aufführungen zum meistgespielten Stück auf deutschen Bühnen machten¹¹⁷⁸, und zu einer vielgelobten Verfilmung durch den Erfolgsregisseur Fatih Akin im Jahr 2016¹¹⁷⁹. Der Roman selbst wurde 2011 mit dem Deutschen Jugendliteraturpreis ausgezeichnet und im selben Jahr für den Preis der Leipziger Buchmesse in der Kategorie ‚Belletristik‘ nominiert, was verdeutlicht, dass der Text sich der Dichotomie von Jugend- und Erwachsenenliteratur entzieht. Annette Kliewer schlägt aus diesem Grund vor, *Tschick* als „herausragendes Beispiel“ einer „All-Age-Literatur“ zu betrachten, die „spartenübergreifend Erfolg haben kann“¹¹⁸⁰.

Die folgende Analyse soll zeigen, dass Herrndorfs Bestseller narratologisch, motivisch und philosophisch betrachtet eine faszinierende Gratwanderung zwischen Simplizität und Komplexität vollzieht, aus der sich verschiedene Strategien zur Erzeugung von Präsenz ableiten lassen. Diese unterscheiden sich zum Teil deutlich von den bereits besprochenen Strategien in *Rave* und *UC*.

3.5.1 Schrift: das zu Verschleiernde

Tschick erzählt die Geschichte von Maik Klingenberg, einem 14-jährigen Jungen, der ein Gymnasium in Berlin-Marzahn besucht und der unter Liebeskummer, niedrigem Selbstwertgefühl und zerrütteten Familienverhältnissen leidet. Sein russischstämmiger Mitschüler Andrej Tschichatschow, genannt ‚*Tschick*‘,

¹¹⁷⁷ Christian Schröder: „*Tschick*“ von Wolfgang Herrndorf wird verfilmt. Roadroman endet im Kino. In: Der Tagesspiegel, 30.8.2014. Online: <http://www.tagesspiegel.de/kultur/tschick-von-wolfgang-herrndorf-wird-verfilmt-roadroman-endet-im-kino/10629968.html> (Zugriff: 15.12.2017).

¹¹⁷⁸ Vgl. Spiegel Online: Wolfgang Herrndorfs Bestseller „*Tschick*“ meistgespieltes Stück auf deutschen Bühnen, 8.9.2014. Online: <http://www.spiegel.de/kultur/literatur/tschick-wolfgang-herrndorfs-bestseller-haengt-goethe-und-schiller-ab-a-990426.html> (Zugriff: 15.12.2017).

¹¹⁷⁹ Vgl. u.a. Wenke Husmann: „*Tschick*“: Dieser Sommer ist ein ganzes Leben. In: DIE ZEIT, 14.9.2016. Online: <http://www.zeit.de/kultur/film/2016-09/fatih-akin-tschick-film> (Zugriff: 15.12.2017).

¹¹⁸⁰ Annette Kliewer: Jenseits der Kategorien. *Tschick* im Zuge seiner Kanonisierung. In: Annina Klappert (Hg.) Wolfgang Herrndorf. Weimar: VDG 2015, S. 213-224, hier: S. 217.

bietet Maik in den Sommerferien überraschend an, mit einem geklauten Auto zu dessen Onkel in die Walachei zu fahren, um so seinen Problemen zumindest eine Zeit lang zu entkommen. Die Fahrt der beiden verläuft jedoch chaotischer und ereignisreicher als erwartet und entpuppt sich für den Leser bald als eine „Coming-of-Age-Story“¹¹⁸¹ mit „Roadmoviestruktur“¹¹⁸², aus der beide Protagonisten schlussendlich reifer und glücklicher hervorgehen.

Das Buch bietet „Heranwachsenden ein breitgestreutes Identifikationspotenzial“¹¹⁸³, was nicht zuletzt an der Ich-Erzählform des Romans liegt. Der Protagonist Maik Klingenberg erzählt autodiegetisch die Geschichte seiner Abenteuerfahrt mit Tschick und teilt dabei mittels interner Fokalisierung seine subjektiven Gedanken und Gefühle mit. Die geistige Reife bzw. Unreife des 14-jährigen Protagonisten, die dazugehörige Erzählperspektive und die literarischen Konventionen des Jugendromans fordern dabei eine *realistische* bzw. *populärrealistische* Gestaltung¹¹⁸⁴, die systematische Reflexionen über die Grenzen sprachlicher Mimesis wie in *Rave* oder diegetische Ambivalenzen und Metalepsen wie in *UC* von vornherein ausschließt. Schrift kann in *Tschick* also weder als etwas programmatisch zu Überwindendes noch als etwas sich bedrohlich Verselbstständigendes inszeniert werden. Stattdessen gilt es den Konstruktcharakter der Handlung, die Stilisiertheit der Sprache und somit die allgemeine Artifizialität des Texts möglichst effektiv zu verschleiern, wie unter anderem Moritz Baßler in seiner Untersuchung zu *Tschick* betont:

In realistisch erzählenden Texten finden die bedeutungstragenden Ereignisse eben auf der Darstellungsebene, nicht auf der Textebene statt [...] Im Populären Realismus, so hatten wir beobachtet, unterliegt die poetisch-heroische Welt (c) den Genregesetzen (a), verschleiert dies aber qua Naturalisierung zur ‚realistischen‘ Wirklichkeit (b). (Baßler 2015: 79)

Schrift muss also in Herrndorfs Werk als *etwas zu Verschleierndes* gedacht werden, als ein medialer Effekt, der rezeptionsästhetisch betrachtet möglichst unsichtbar bleiben soll. Martin Jörg Schäfer spricht in diesem Zusammenhang da-

¹¹⁸¹ Werner Kramper: Wolfgang Herrndorf – *Tschick*. Interpretationen Deutsch. Freising: Stark 2016, S. 49.

¹¹⁸² Moritz Baßler: Nach den Medien. Wolfgang Herrndorfs *Tschick* zwischen Puppenrealismus und Pop. In: Klappert (2015), S. 67-84, hier: S. 73.

¹¹⁸³ Jennifer Pavlik: „Wer bin ich – und wenn ja, wie viele?“ Identitäts- und Alteritätserfahrungen im Zuge der Adoleszenz. Zu Wolfgang Herrndorfs Roman *Tschick*. In: Der Deutschunterricht 2 (2016), S. 44-53, hier: S. 44.

¹¹⁸⁴ Vgl. hierzu Baßler (2015), S. 67, der ‚Populärrealismus‘ als eine Spielart des Realismus definiert, die sich durch ein „Erzählen nach den Medien im zeitlichen wie im systematischen Sinne“ auszeichnet. Gemeint sind damit Narrationen, die im massenmedialen Zeitalter spielen, also nach dem Siegeszug moderner Medien wie des Fernsehens oder des Internets, und die explizit auf Bestandteile zeitgenössischer Unterhaltungskultur verweisen, beispielsweise durch die Verwendung von Markennamen oder durch Verweise auf Songs, Filme oder prominente Personen. Dieser Aspekt wird im nächsten Kapitel (3.5.2) ausführlicher behandelt.

von, dass die „Lässigkeit, Leichtigkeit und Lockerheit“¹¹⁸⁵, die *Tschick* stilistisch oft nachgesagt werden, das Resultat bestimmter rhetorischer Strategien sind. Dies impliziere „ein technisches Funktionieren“¹¹⁸⁶ des Texts, der seine „eigene Handwerklichkeit überspielen und in Vergessenheit geraten“¹¹⁸⁷ lässt. Ziel einer solchen Gestaltung ist es eine *erlebte Unmittelbarkeit* der erzählten Handlung seitens des Lesers zu schaffen und dadurch das Präsenzpotenzial bestimmter Textelemente zu erhöhen. Vier Aspekte, die hierbei eine tragende Rolle in Herrndorfs Roman spielen, sind das Tempus der Erzählung, die Chronologie der Handlung, der Einsatz von Erzählerkommentaren und die geschickte Vermischung unterschiedlicher Sprachregister. Zunächst werden Tempus, Chronologie und Erzählerkommentare gemeinsam betrachtet, da sich diese drei Aspekte in *Tschick* heuristisch nicht trennen lassen, ehe anschließend eine Analyse der verschiedenen Sprachregister erfolgt.

a. *Tempus, Chronologie und Erzählerkommentare*

„Als Erstes ist da der Geruch von Blut und Kaffee. Die Kaffeemaschine steht drüben auf dem Tisch, und das Blut ist in meinen Schuhen“ (7)¹¹⁸⁸. Die ersten Sätze von *Tschick* etablieren zunächst das Präsens als Tempus des Texts. Diese Zeitform wird oft mit der Erzähltechnik des inneren Monologs oder mit seiner Extremform, dem Bewusstseinsstrom, in Verbindung gebracht und gilt als probates Mittel zur Erzeugung rezeptionsästhetischer Unmittelbarkeit. Allerdings weist Baßler darauf hin, dass es sich beim Präsens um „eine überaus artifizielle, das heißt: komplett unnatürliche Erzählform“¹¹⁸⁹ handle, weil es in der Realität unmöglich sei, gleichzeitig zu erleben und zu erzählen. Diese Problematik wird bereits im ersten Satz des Romans durch die Einleitungsformel „Als Erstes ist da“ deutlich, da diese Formel suggeriert, dass im Folgenden nicht der innere Monolog einer unmittelbar erlebenden Figur wiedergegeben wird, sondern die Niederschrift einer nachträglich erzählenden Figur. Auf der ersten Seite wird aber berichtet, dass der Ich-Erzähler „Maik Klingenberg“ (7) sich verletzt „auf der Station der Autobahnpolizei“ (7) befindet und von deutschen Polizisten verhört wird. Um eine Niederschrift seiner Erlebnisse kann es sich hier also nicht handeln. Dennoch scheint Maik bereits eine Seite später Erläuterungen, Fragen und Entschuldigungen an ein potenzielles Lesepublikum zu richten:

¹¹⁸⁵ Martin Jörg Schäfer: „So lässig wie möglich.“ Leichtigkeit, Epiphanien und Schwule in Herrndorfs Prosa. In: Klappert (2015), S. 147-164, hier: S. 147.

¹¹⁸⁶ Ebd.

¹¹⁸⁷ Ebd.

¹¹⁸⁸ Zitiert wird nach Wolfgang Herrndorf: *Tschick* [2010]. Reinbek: Rowohlt 2014.

¹¹⁸⁹ Baßler (2015), S. 70.

Denn genau genommen wäre ich nicht hier, wenn es Tatjana nicht gäbe. Obwohl sie mit der ganzen Sache nichts zu tun hat. Ist das unklar, was ich da rede? Ja, tut mir leid. Ich versuch's später nochmal. Tatjana kommt in der ganzen Geschichte überhaupt nicht vor. (8)

Diese paradoxe Erzählsituation erreicht wenige Seiten später ihren Höhepunkt, wenn Maik im Krankenhaus über seine Interaktion mit der jungen Krankenschwester Hanna sinniert und seine Leserschaft um telefonische Hilfe bittet:

Mit Frauen wie Hanna ist es immer unfassbar viel leichter, sich zu unterhalten, als mit Mädchen in meinem Alter. Falls mir jemand erklären kann, warum das so ist, kann er mich übrigens gern anrufen, weil, ich kann es mir nämlich nicht erklären. (16)

Da Maik sowohl auf der Polizeistation als auch im Krankenhaus während der zitierten Passagen „weder spricht noch schreibt“¹¹⁹⁰, kann es sich bei diesen Sätzen erzähllogisch nur um einen inneren Monolog handeln. Dieser wird jedoch „auktorial-poetologisch überformt“¹¹⁹¹, wodurch in den ersten vier Kapiteln des Texts eine verwirrende Kombination aus vermeintlich unmittelbarem Präsens und illusionsbrechenden Erzählerkommentaren forciert wird, die statt Immersion eher eine gewisse Distanz erzeugt. Baßler spricht in diesem Zusammenhang von einem „realistisch nicht auflösbare[n] Widerspruch“¹¹⁹². Selbst eine kurze Analepse auf der Polizeistation, die eigentlich einen Wechsel ins epische Präteritum nahelegt, wird weiter im Präsens erzählt:

Die ganze Station ist mit grauem Linoleum ausgelegt, genau das gleiche wie in den Gängen zu unserer Turnhalle. Pisse, Schweiß und Linoleum. Ich sehe Wolkow, unseren Sportlehrer, im Trainingsanzug durch die Gänge federn [...] Ich sehe die hohen Fenster, die Bänke, die Ringe an der Decke (9f.).

In Kapitel 5 erfolgt dann plötzlich ein Tempuswechsel. Maik erzählt in einer weiteren Analepse von seiner Schulzeit und greift dabei zum Präteritum und zum Perfekt. Diese „umfassende Rückblende“¹¹⁹³ stellt sich bald als eine Binenerzählung heraus, die die Vorgeschichte zu Maiks Verletzung und zu seiner Konfrontation mit der Polizei erzählt und die dabei über 80% des Romantexts einnimmt. Verglichen mit der verwirrenden Mischung aus Präsens und Erzählerkommentaren wirken das Präteritum und das Perfekt trotz ihres grammatischen Vergangenheitsbezugs widerspruchsfreier und somit unmittelbarer. Allerdings wechseln sich Präteritum, Perfekt und Präsens zunächst einige Kapitel lang ab:

Auf dem Gymnasium habe ich dann erst mal niemanden kennengelernt. Ich bin nicht wahnsinnig gut im Kennenlernen. Und das war auch nie das ganz große Problem für mich. (23)

¹¹⁹⁰ Ebd.

¹¹⁹¹ Ebd.

¹¹⁹² Ebd.

¹¹⁹³ Kramper (2016), S. 49.

Die neue Illusionswirkung der Vergangenheitsformen wird anfangs zusätzlich durch weitere Erzählerkommentare gestört, die sich aus der „nicht näher bestimmte[n] Erzählgegenwart“¹¹⁹⁴ der Rahmenhandlung zu Wort melden:

Und ich sollte jetzt wahrscheinlich langsam anfangen, Tatjana zu beschreiben. Weil sonst alles, was danach kommt, unverständlich ist. [...] Schon klar: Ich kann hier noch lange rumschwafeln, aber das Erstaunliche ist, dass ich überhaupt nicht weiß, wovon ich rede. Ich kenne Tatjana nämlich überhaupt nicht. Ich weiß über sie, was jeder weiß, der mit ihr in die Klasse geht. (23)

Der Gebrauch des Präsens und kommentierende Einschübe dieser Art werden im weiteren Verlauf des Romans jedoch zunehmend abgebaut. Mit Beginn der Fahrt von Maik und Tschick durch Ostdeutschland verschwinden die Präsens-Erzählerkommentare fast vollständig. Nur an zwei Stellen intermittiert die unbestimmte Erzählgegenwart: In Kapitel 26, kurz bevor beide vor einem Dorfpolizisten flüchten müssen („Tschick trottete weiter, ohne sich umzudrehen – und ich erzähle das auch nur so ausführlich, weil es leider wichtig ist.“; 134) und in Kapitel 44, ganz am Ende der Binnenhandlung („Und den Rest habe ich ja schon erzählt.“; 226).

In Kapitel 42, kurz vor Ende der Binnenhandlung, findet jedoch eine Rückblende innerhalb der Rückblende statt, in der Maik sich daran erinnert, wie er als kleines Kind zum ersten Mal das Wesen der Nacht bewusst wahrnahm und dabei erstmals eine erwachsene Frau weinen sah (217ff.). Während dieser Meta-Analepse werden die Zeitformen Plusquamperfekt, Perfekt und Präteritum gebraucht. Statt anschließend jedoch zum Perfekt und Präteritum der eigentlichen Binnengeschichte zurückzukehren, erfolgt ein überraschender Wechsel ins Präsens:

Der letzte Lichtschein verschwand vom Horizont. Es wurde eine mondlose Nacht, und ich erinnerte mich daran, wann ich zum ersten Mal eine Nacht gesehen hatte oder wann mir zum ersten Mal aufgefallen war, was das eigentlich ist, die Nacht. (217)
[...]

Aber ich hatte noch nie in meinem Leben erwachsene Frauen weinen sehen, und das hat mich wahnsinnig lange beschäftigt damals. Und so eine Nacht ist es jetzt wieder. Ich habe den Kopf zur Seite gelegt und schaue hinaus, und der Lada zieht leise die kurvige Straße durch die blaugrünen Kornfelder des Sommers. Irgendwann sage ich, ich will mal anhalten, und ich halte an. (219)

Diese Meta-Rückblende und der anschließende Einsatz des Präsens fallen „inhaltlich und erzählerisch [...] aus dem Rahmen“¹¹⁹⁵. Viel frappierender ist aber die Tatsache, dass nach dem Ende der Binnenerzählung die Rahmenhandlung der ersten vier Kapitel weitergeführt wird ohne dabei ins Präsens der Anfangskapitel zurückzuwechseln. Maik erzählt seine Geschichte stattdessen in Perfekt und Präteritum zu Ende. Der unerwartete und erzähllogisch ‚falsche‘ Präsensge-

¹¹⁹⁴ Baßler (2015), S. 70.

¹¹⁹⁵ Kramper (2016), S. 50.

brauch in Kapitel 42 nach der Rückblende in der Rückblende stellt somit den letzten Einsatz des Präsens im Roman dar.

Dieser komplexe und mitunter äußerst widersprüchlich anmutende Tempusgebrauch in *Tschick* kann bei genauerer Betrachtung als eine Bewegung begriffen werden, die dem Prinzip einer zu beseitigenden *Störung* folgt. Während sich die ersten vier Präsens-Kapitel durch eine latent verwirrende Erzählsituation auszeichnen, die Phänomene wie Immersion und Präsenz seitens des Lesers untergräbt, vollzieht sich im weiteren Verlauf des Romans ein stetiger Abbau dieser Störung durch den Einsatz von vergangenheitsbezogenen Zeitformen und durch schwindende Erzählerkommentare. Der ‚falsche‘ bzw. überraschende Einsatz des Präsens nach der metadiegetischen Rückblende in Kapitel 42 kann vor diesem Hintergrund als eine Refunktionalisierung des Präsens und als eine endgültige Auflösung der immersionsstörenden Erzählgegenwart der ersten Kapitel verstanden werden. Mit dem Siegeszug der Vergangenheitsformen in *Tschick* geht somit paradoxalement auch ein Siegeszug der *erlebten Unmittelbarkeit* und der Präsenz einher.

Diese Bewegung weg vom Tempus des Präsens hin zu den Tempora Präteritum und Perfekt stellt eine *Performanz* dar, die sich mit Seels *logischem Rauschen* beschreiben lässt: Der Text entwickelt eine eigene ästhetische Logik (den kontinuierlichen Abbau einer widersprüchlichen und somit störenden Erzählsituation), die die Logik der zu erwartenden Tempusfolge unterwandert.

Die widersprüchliche Erzählsituation der ersten vier Kapitel erzeugt beim Leser eine Stimmung der *Verwirrtheit*, die mit der Verwirrtheit des Protagonisten Maik Klingenberg korreliert, der nach den physischen und psychischen Traumata eines Verkehrsunfalls erst der Polizei und dann einem Arzt Rede und Antwort stehen muss. Die Binnengeschichte des Romans, die die Abenteuerfahrt von Maik und Tschick schildert, und die Weiterführung der Rahmenhandlung, die den Gerichtsprozess der beiden und Maiks Wiedereintritt in den Alltag beschreibt, zeichnen Maiks geistigen Reifungsprozess nach, der mit einer Stimmung zunehmender *Harmonie* einhergeht. Die Beseitigung des artifiziellen Präsens und der Siegeszug des Präteritums und des Perfekts als ‚natürlichere‘ Erzähltempora korrelieren dabei mit dieser Harmonie. Dieser komplexe Tempusgebrauch vollzieht sich ausgesprochen *latent*, weshalb ein nicht-analytischer, primär *responsiver* Leser diese harmonisierende Dynamik wahrscheinlich nicht bewusst wahrnimmt. Bezogen auf die Aspekte Tempus, Chronologie und Erzählerkommentare gilt somit, dass *Tschick* sein Präsenzpotenzial nicht aus einer Störung im Mersch’schen Sinne bezieht, sondern aus der inszenierten *Auflösung* einer Störung, wobei der Inszenierungscharakter dieser Auflösung geschickt verschleiert wird.

b. Sprachregister

Eine ähnliche Latenz gilt auch für die geschickte Vermischung der vier verschiedenen Sprachregister im Roman: Vulgärsprache, Umgangssprache, Standardsprache und poetische Sprache¹¹⁹⁶.

In diesem Zusammenhang wird dem Text oft bescheinigt, „dass er mit den Jugendlichen sprachlich auf Augenhöhe bleibe und ihren Jargon übernehme, ohne zu übertreiben“¹¹⁹⁷. Die ‚Jugendsprache‘ des Romans umfasst dabei das umgangssprachliche und das vulgärsprachliche Register des Texts. Letzteres äußert sich vor allem durch den exzessiven Gebrauch von Fäkalsprache:

Wagenbach kam also rein in dem schlechten Anzug und mit der braunen Kacktasche.
(42)

[A]n mich erging die Weisung, *Arbeitsleistungen zu erbringen* [...] und in meinem Fall meinte er, dass ich dreißig Stunden lang Mongos den Arsch abwischen soll. (236)

[I]ch hab's Tschick nicht gesagt, und ich sag's auch jetzt nicht gern: Aber diese Moll-Scheiße zog mir komplett den Stecker. (105)

Der Ausdruck ‚jemandem den Stecker ziehen‘ ist in diesem Kontext eine Neuschöpfung Herrndorfs, die im Roman mehrfach vorkommt und zum umgangssprachlichen Register gezählt werden kann¹¹⁹⁸. Diesem sind auch Wörter wie ‚hacke‘ (52), ‚endbescheuert‘ (21) oder ‚Asi‘ (41) zuzuordnen, oder idiomatische Wendungen wie ‚der [...] Bringer‘ (7), ‚dumm [...] wie ein Haufen Wäsche‘ (239f.) oder ‚Alter Finne.‘ (51). Hinzu kommen die Häufung von Partikeln wie ‚ja‘ („Lag ja genug anderer Schleim auf der Straße“; 11) oder ‚eben‘ („danach hieß ich eben Psycho“; 33) und der häufige Gebrauch von Nebensätzen mit falscher Verbzweitstellung („Und man tut gut daran, weil, Wagenbach kann Leute richtig auseinandernehmen.“; 41).

Auf ihrer Irrfahrt durch Ostdeutschland werden Maik und Tschick mit bizarren Orten und erhabenen Naturerscheinungen konfrontiert, die auf beide eine überwältigende Wirkung ausüben. Eine Folge dieser intensiven Erlebnisse ist die zunehmende Verwendung poetischer Formulierungen:

Blaugrüne Schleier ließen über die entfernten Hügelketten, über die näheren Hügelketten. Die Wolken hoben sich und kamen wie eine Walze auf uns zu. (111)

Die Sonne sah aus wie ein roter Pfirsich in einer Schüssel Milch. (123)

Das Feld war frisch gepflügt, und die Krücken versanken darin wie heiße Nadeln in Butter. (211)

¹¹⁹⁶ Vgl. ebd., S. 59.

¹¹⁹⁷ Kliewer (2015), S. 213.

¹¹⁹⁸ Vgl. Kramper (2016), S. 59.

Die Zunahme poetischer Sprache im Text vollzieht sich jedoch ebenso latent und schleichend wie die Abnahme der Erzählerkommentare und die Auflösung des Präsens, wie unter anderem Caroline Frank feststellt¹¹⁹⁹:

Um das Gefühl des Überwältigt-Seins auszudrücken, taugen die verspielt-naiven Vergleiche nicht mehr. Deshalb wird Maik hier kurzerhand von einem dilettantischen zu einem vorzeigbaren Poeten. Beide Verfahren, die Imitation von Naivität und die poetische Beschreibung, ergänzen sich zu einem stimmigen Bild, dem man beim ersten Lesen nicht anmerkt, wie durchkomponiert es tatsächlich ist. (Frank 2015: 174)

Die Naivität und Obszönität von Maiks Jugendsprache vermischen sich im Verlauf seiner Erzählung mit komplexen Metaphern und Vergleichen, die auf die Poetik der deutschen Romantik verweisen, wie in Kapitel 3.5.3 ausführlicher erläutert wird. Die unterschwellige Harmonisierung dieser verschiedenen Sprachregister erlaubt es, die steigende Komplexität von Maiks intellektuellem und emotionalem Innenleben literarisch nachzuzeichnen. Die Performanz seines sich stetig erweiternden Horizonts kann auf diese Weise auch für den Leser zu einem präsentischen Ereignis werden.

3.5.2 Drei Wirklichkeiten

Wie eingangs erwähnt wurde *Tschick* 2011 mit dem Deutschen Jugendliteraturpreis ausgezeichnet. Aufgrund der zahlreichen Verweise auf popkulturelle Elemente wird Herrndorfs Roman gerne als „postmoderne[r] Adoleszenzroman“¹²⁰⁰ bezeichnet oder einem „Populärrealistische[n] Erzählen“¹²⁰¹ zugeordnet. Cornelia Zierau verweist jedoch darauf, dass *Tschick* im Vergleich zu anderen postmodernen Adoleszenzromanen, wie zum Beispiel Benjamin Leberts *Crazy* (1999) oder Christian Krachts *Faserland* (1995)¹²⁰², den Eindruck erweckt, als würden sich im Text „Medienbilder und fiktive Realität vermischen“¹²⁰³, was für zeitgenössische Adoleszenzromane eher untypisch sei. Diese Konstellation hat auch Baßler erkannt, der drei Formen von Wirklichkeit in Herrndorfs Text identifiziert: eine *Alltagswirklichkeit*, eine *Medienwirklichkeit* und eine *poetisch-heroische Wirklichkeit*, die sich aus der literarischen Fiktionalität des Romans

¹¹⁹⁹ Caroline Frank: In Walachei, Weltall und Wüste. Wolfgang Herrndorfs imaginative Geographien. In: Klappert (2015), S. 165-180.

¹²⁰⁰ Cornelia Zierau: „Irgendwo da draußen und Walachei, das ist dasselbe.“ Wolfgang Herrndorfs Roman *Tschick*. Ein Adoleszenzroman mit interkulturellem Potential im Literaturunterricht. In: Literatur im Unterricht 3 (2015), S. 223-234, hier: S. 228.

¹²⁰¹ Baßler (2015), S. 67.

¹²⁰² Vgl. Cornelia Zierau: Adoleszenz als Transitraum. Das literarische Motiv der Reise als Ort der Verhandlung von Identitätskonzepten am Beispiel des Romans *Tschick* von Wolfgang Herrndorf. In: Jahrbuch der German Studies Association of Ireland. Special Issue: Transit oder Transformation? Sprachliche und literarische Grenzüberschreitungen 11 (2016), S. 105-121, hier: S. 107.

¹²⁰³ Zierau (2015), S. 228.

selbst ergibt¹²⁰⁴. Im Folgenden wird argumentiert, dass *Tschick* eine selbstreflexive Vermengung dieser drei Wirklichkeiten betreibt und dabei einen unsagbaren *Zwischen-Raum* entfaltet, der auf Phänomene wie *Amedialität* und *Materialität* verweist.

a. Alltagswirklichkeit

Die Alltagswirklichkeit des Protagonisten Maik Klingenberg wird vor allem in den Kapiteln 5 bis 18 erläutert, also mit Beginn der umfassenden Rückblende bis zum Aufbruch mit dem gestohlenen Auto. Von seinen Klassenkameraden wird er entweder als „Psycho“ (24) oder als „Schlaftablette“ (35) bezeichnet, was zu einem entsprechend negativen Selbstbild führt: „Es kann sein, dass man langweilig ist *und* keine Freunde hat. Und ich fürchte, das ist mein Problem.“ (21). Zu dieser negativen Selbsteinschätzung gesellen sich noch die Eigenschaften „reich, feige, wehrlos“ (62). Tatsächlich stammt Maik aus einer wohlhabenden Familie, seine Mutter ist allerdings „Alkoholikerin“ (27) und sein Vater bereitet gerade „seinen Bankrott vor“ (25). Da die Mutter während der Sommerferien einen Alkoholentzug in einer Klinik unternimmt (68) und der Vater mit seiner Assistentin verreist, mit der er offensichtlich eine Affäre hat (70), muss Maik seine Ferien zunächst allein zuhause verbringen, wo er mit seiner neu gewonnenen Freiheit wenig anzustellen weiß:

Ich war auf einmal so begeistert davon, dass ich jetzt machen konnte, was ich wollte, dass ich vor lauter Begeisterung überhaupt nichts machte. Da war ich ganz anders als Graf Luckner. Ich phantasierte nur wieder rum, der ganze Mist mit Tatjana nur noch mal von vorn. (79)

Statt etwas Reales zu unternehmen bleibt Maik lediglich seine Fantasie, die nur aus Liebeskummer und Melancholie zu bestehen scheint. Seine Alltagswirklichkeit lässt sich somit ziemlich treffend unter dem Begriff der „Wohlstandsverwahrlosung“¹²⁰⁵ subsumieren, wie der Titel von Julia Hadsons und Andrea Siebers Untersuchung nahelegt. Eine wichtige Quelle der Ablenkung und der Fantasieanregung stellen für Maik die vielfältigen Medien dar, die er konsumiert.

b. Medienwirklichkeit

Popmusik, Filme und vor allem Videospiele spielen eine tragende Rolle in Maiks Leben und für die Konzeption des Romans. Maiks Liebe zu seiner Mit-

¹²⁰⁴ Vgl. Baßler (2015), S. 68f.

¹²⁰⁵ Julia Hudson und Andrea Sieber: Phantasmagorien der Wohlstandsverwahrlosung? *Tschick* und Bilder deiner großen Liebe im medienintegrativen Literaturunterricht. In: Literatur im Unterricht 3 (2015), S. 249-266.

schülerin Tatjana wird daher von Anfang an leitmotivisch an die Popmusikerin Beyoncé geknüpft. Um Tatjana für sich zu gewinnen, beschließt Maik ihr eine selbstgemachte Zeichnung von der Sängerin zu schenken (58). Da er jedoch nicht zu Tatjanas Geburtstag eingeladen wird, will er seine Zeichnung zunächst zerstören, unterbricht dieses Vorhaben aber nach dem ersten Riss und klebt die beschädigte Zeichnung mit einem Tesaband wieder zusammen (67). Diese reparierte Zeichnung wird weiter mit Bedeutung aufgeladen, als Tschick bei ihrem Anblick Rückschlüsse auf Maiks Liebesleben zieht und so erstmals seine emotionale Intelligenz demonstriert:

Er guckte sich diesen Riss ganz genau an und dann nochmal die Zeichnung, und dann sagte er: „Du hast ja Gefühle.“

Er sagte das im Ernst, ohne jeden Scheiß. Das fand ich reichlich merkwürdig. Und es war das erste Mal, dass ich dachte: Der ist ja wirklich gar nicht so doof. (87f.)

Im Laufe ihrer Irrfahrt durch Ostdeutschland verliebt sich Maik zusätzlich in Isa, ein wildes und verwahrlostes Mädchen, dass auf einer Müllhalde zu leben scheint. Doch auch Maiks Liebe zu Isa wird mit Beyoncé in Verbindung gebracht:

Sie [= Isa; R.H.] sang „Survivor“ von Beyoncé. Ihre Aussprache war absurd. Sie konnte überhaupt kein Englisch, hatte ich den Eindruck, sie machte nur die Worte nach. Aber sie sang wahnsinnig schön. (157)

Survivor (2001) ist einer der größten Hits der Girlgroup Destiny's Child. Vor Beginn ihrer Solokarriere war Beyoncé die Frontfrau der Gruppe. Im mehrfach prämierten Video zu *Survivor*¹²⁰⁶ inszenieren sich die drei weiblichen Mitglieder der Musikgruppe als Überlebende eines Schiffbruchs, die mal in militärisch, mal in prähistorisch anmutender Kleidung wild und selbstbewusst auf einer Insel tanzen. In Anbetracht der wilden und rebellischen Figurenzeichnung Isas („das verdreckte Mädchen kletterte einmal wie ein kleines, schnelles Tier an mir vorbei“; 150) und angesichts der Tatsache, dass sie auf der Müllkippe wie eine Gestrandete wirkt („Aber wenn man zurückfragte, [...] was sie selbst auf der Müllkippe gesucht hatte – keine Antwort“; 156), entsteht der Eindruck, dass die Medienwirklichkeit des Beyoncé-Musikvideos in Maiks Realität übergetreten ist.

Ähnliches gilt auch für die häufigen Verweise auf das Genre des Mafiafilms im Roman. Bereits auf den ersten Seiten vergleicht Maik die Ästhetik von Krankenschwesterkitteln mit der Wirklichkeitslogik von Mafiafilmen:

[W]enn jemand mit so einem Kittel auf der Straße rumlaufen würde, würde ich das albern finden. Aber im Krankenhaus ist es toll. Meine Meinung. Das ist ein bisschen wie in Mafiafilmen, wo einen die Gangster immer eine Minute schweigend angucken,

¹²⁰⁶ Das Video gewann unter anderem 2001 den damals sehr begehrten MTV Video Music Award in der Kategorie „Best R&B Video“.

bevor sie antworten. [...] Im richtigen Leben ist das albern. Aber wenn man bei der Mafia ist, eben nicht. (15)

Auch der russischstämmige Tschick gerät früh in den Verdacht, Kontakte zur russischen Mafia zu haben, zumal er eine Anekdote von Bertolt Brecht im Deutschunterricht als eine Mafia-Geschichte interpretiert (55). Tschick macht sich dieses Vorurteil einmal sogar selbst zunutzen, um einen älteren Schüler einzuschüchtern:

[U]nd dann wollte ich von ihm wissen, wie er diesem Ford-Typen mit drei Sätzen den Stecker gezogen hatte, und er zuckte die Schultern. „Russenmafia.“ Er grinste, und spätestens da wusste ich, dass es mit Mafia nichts zu tun hatte. (77)

Obwohl das Mafia-Motiv damit ins Reich der Fantasie verbannt wird, kann es dennoch als modellbildend für all die Gesetzesverstöße gelten, die Maik und Tschick während ihrer Abenteuerfahrt begehen (Autodiebstahl, Fahren ohne Führerschein, Polizeiflucht, etc.). Für eine Verquickung von Filmwirklichkeit und erlebter Wirklichkeit spricht vor allem die Tatsache, dass Maik den Beginn seines illegalen Roadtrips mit dem fiktiven Mafiosi Tony Soprano assoziiert, bekannt aus der überaus erfolgreichen TV-Serie *Die Sopranos* (1999-2007)¹²⁰⁷:

Es war, als ob der Lada von alleine durch die Felder fuhr, es war ein ganz anderes Fahren, eine andere Welt. Alles war größer, die Farben satter, die Geräusche Dolby Surround, und ich hätte mich, ehrlich gesagt, nicht gewundert, wenn auf einmal Tony Soprano, ein Dinosaurier oder ein Raumschiff vor uns aufgetaucht wäre. (104)

Die Medienwirklichkeit, die bei der Konzeption der Romanhandlung allerdings am meisten Pate stand, ist die Wirklichkeit des Videospiels. Dies wird deutlich, wenn Tschick zum ersten Mal Maik zuhause besucht: „Wir redeten nur so rum, und am Ende kam es, wie es kommen musste, und wir landeten vor der PlayStation und spielten GTA.“ (77). Die Abkürzung steht für *Grand Theft Auto* (deutsch: ‚Kraftfahrzeugdiebstahl‘), eine Videospielreihe (1997-2013) mit Rennspiel- und Third-Person-Shooter-Elementen, in dem Autodiebstähle und andere illegale Aktivitäten zur Tagesordnung gehören. Die Handlungsstruktur dieses Spiels diktiert fortan den weiteren Verlauf des Romans. Die ersten Fahrversuche Maiks mit dem gestohlenen Auto werden sogar explizit mit der Fahrwirklichkeit von Videospielen in Verbindung gebracht:

Ich sah die weißen Striche wie in der PlayStation auf mich zurasen – was tatsächlich verdammt anders aussieht, wenn man in einem richtigen Auto auf einem richtigen Fahrersitz sitzt, da kann keine Grafikkarte mithalten. (215)

Dieses Schlangenlinienfahren kannte ich von der PlayStation. Schlangenlinienfahren kam mir viel normaler vor als Geradeausfahren. (222)

Nahezu metaleptisch wirkt es, wenn Maik fast mit einem umgekippten LKW kollidiert, eine Nahtoderfahrung erlebt und dabei seine Reue darüber zum Aus-

¹²⁰⁷ Die Serie wurde unter anderem mit 21 Emmys und fünf Golden Globes ausgezeichnet.

druck bringt, dass er sein Leben nicht wie auf einer Videospielkonsole zwischengespeichert hat:

In absoluter Stille glitten wir auf diese Räder zu, und ich dachte, jetzt sterben wird also. Ich dachte, jetzt komme ich nie wieder nach Berlin, jetzt sehe ich nie wieder Tatjana [...] und ich dachte: Mist, nicht zwischengespeichert. (223)

Dieses Zitat forciert eine vollständige ontologische Amalgamierung von Medienvirklichkeit und Alltagswirklichkeit, so wie auch die ersten Eindrücke Maiks nach dem ausbleibenden Zusammenprall mit dem umgestürzten Laster:

Tosender Applaus brandete auf. Es hörte sich an, als ob eine riesige Menge schrie, pfiff johlte und mit den Füßen trampelte, und das kam mir nicht ganz unberechtigt vor, denn für einen Amateur-Autofahrer war meine Bremsleistung eine Bremsleistung der Extraklasse gewesen. [...] Nur war ja gar kein Publikum da. (225)

Der tosende Applaus des Publikums entpuppt sich als das Grunzen verschreckter Schweine, die aus dem umgekippten LKW gefallen sind (226). Dennoch suggeriert auch diese Passage, dass in *Tschick* mit bisweilen illusionsbrechender Deutlichkeit auf eine Vermengung von Medienwirklichkeit und Lebenswirklichkeit hingewiesen wird.

c. Literarische Wirklichkeit

Baßler beschreibt den Roadtrip von Maik und Tschik, der als eine Amalgamierung von Medienwirklichkeit und Alltagswirklichkeit inszeniert wird, als eine *poetisch-heroische Wirklichkeit*¹²⁰⁸. Die spektakulären Abenteuer Maiks stellen dabei eine literarische Fiktion dar und bilden somit eine ganz eigene Medienwirklichkeit, auf die im Roman mittels Metareferenz und Metareflexion mehrfach Bezug genommen wird. So bezeichnet sich der Protagonist auf der ersten Seite des Texts als „Maik Klingenberg, der Held“ (7), was angesichts der Tatsache, dass er sich gerade „vor Angst in die Hose gepisst“ hat, zweideutig zu verstehen ist. Der Begriff ‚Held‘ ist zum einen als gängiges Synonym für den Terminus ‚Protagonist‘ zu verstehen, und zum anderen als ironisch-umgangssprachliche Bezeichnung für einen Trottel. Selbiges gilt auch für die Formulierung zu der Maik nach den Ferien greift, als Tatjana ihn in der Schule per Zettel auffordert, seine Narben zu erklären: „Insgeheim wollte ich natürlich meinen Roman loswerden, aber auf so einem Zettel ist ja auch nicht viel Platz“ (239). Maiks „Roman“ bezieht sich zum einen auf die Fiktionalität von Herrndorfs Roman und zum anderen auf die umgangssprachliche Wendung, die eine übertrieben lange mündliche oder schriftliche Äußerung meint.

Des Weiteren signalisiert der Text durch zahlreiche Referenzen auf andere Werke der Literatur seine intertextuelle Beschaffenheit. Die Abenteuerbücher

¹²⁰⁸ Baßler (2015), S. 68.

von Felix Graf von Luckner sind Maiks Lieblingslektüre (79), die Technik zum Abpausen der Beyoncé-Zeichnung kennt Maik aus Thomas Bernhards *Alte Meister* und sein Wissen über Kompasse stammt aus Jack Londons *Der Seewolf* (109), den Tschick mit Hermann Hesses *Der Steppenwolf* verwechselt. Antje Arnold verweist zusätzlich auf strukturelle Parallelen zwischen Herrndorfs Buch und Mark Twains *Huckleberry Finn*, J.D. Salingers *Der Fänger im Roggen* sowie Fasil Abdulowitsch Iskanders *Tschik. Geschichten aus dem Kaukasus*, dessen titelgebender Held die Vorlage für Herrndorfs deutschrussischen Protagonisten darstellt¹²⁰⁹.

Einen sehr subtilen Verweis auf seine eigene Gemachtheit liefert der Text hingegen durch die „Reizwortgeschichte“, die Maik in der sechsten Klasse schreiben muss. Die Begriffe, aus denen er dabei eine Geschichte zusammenspinnen soll, sind „Urlaub“, „Wasser“, „Rettung“ und „Gott“ (24). Diese vier Wörter sind auch auf die Konzeption des Romans anwendbar: „Urlaub“ bezieht sich auf Maiks Sommerurlaubsabenteuer mit Tschick, „Wasser“ auf die allegorische Schlussszene des Romans im heimischen Swimmingpool, „Rettung“ auf den glücklichen Ausgang vieler gefährlicher Episoden, aber auch auf die „Rettung“ von Maiks wohlstandsverwahrloster Psyche, und „Gott“ schließlich auf die zahlreichen Epiphanien im Verlauf des Buchs, wobei diese stets als „säkulare Epiphanien“¹²¹⁰ inszeniert werden, wie Maik bereits angesichts der Reizwortgeschichte anklingen lässt: „[D]ie Hauptschwierigkeit war natürlich Gott. Bei uns gab es nur Ethik und in der Klasse waren sechzehn Atheisten inklusive mir“ (24). Die Reizwortgeschichte im Roman besitzt also metareflexives Potenzial, da sie die komplexe Beschaffenheit von Herrndorfs Text auf wenige Schlüsselbegriffe herunterbricht und damit den assoziativen Charakter eines literarischen Produktionsprozesses evoziert. Die evokative, mitunter unsagbare Dimension des Mediums Literatur wird auch reflektiert, wenn Maik das Aussehen Tatjanas zu beschreiben versucht:

Und ich könnte logisch noch ihr Aussehen ganz genau beschreiben und ihre Stimme und ihre Haare und alles. Aber ich glaube, das ist überflüssig. Weil, kann sich ja jeder vorstellen, wie sie aussieht. Sie sieht super aus. Ihre Stimme ist auch super. Sie ist einfach insgesamt super. So kann man sich das vorstellen. (23)

Diese Passage erinnert an die berühmte leere Seite in Laurence Sternes *Tristram Shandy*, in der der Erzähler den Leser auffordert, seine Vorstellung von der schönsten Frau der Welt selbst zu Papier zu bringen¹²¹¹. Ausführungen dieser

¹²⁰⁹ Vgl. Antje Arnold: Herrndorfs „kaputtes Werk“. Intertextualität in Tschick und Bilder deiner großen Liebe. In: Jan Standke (Hg.) Wolfgang Herrndorf lesen. Beiträge zur Didaktik der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Trier: WVT 2016, S. 131-148.

¹²¹⁰ Schäfer (2015), S. 148. Die Epiphanien in Tschick werden in Kapitel 3.5.5 und 3.5.6 ausführlich behandelt.

¹²¹¹ Vgl. Laurence Sterne: The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman. Vol. 4, London: Becket 1761, S. 146f.

Art verweisen explizit auf die Notwendigkeit imaginativer Vervollständigung durch den Leser und exponieren so die Grenzen sprachlicher Darstellbarkeit durch das Medium der Schrift bzw. der Literatur. Die untilgbare Ambivalenz sprachlicher Zeichen wird auch in Kapitel 34 demonstriert, wenn Tschick, Maik und Isa ihre Initialen zusammen mit der aktuellen Jahreszahl in eine Holzhütte schnitzen:

AT MK IS 10

„Jetzt denken alle, wir wären 1910 da gewesen“, sagte Isa.

„Oder 1810.“

[...]

„Und wenn ein Witzbold kommt und ein paar Buchstaben dazwischenschnitzt, wird das die ATOMKRISE 10“, sagte Isa, „die berühmte Atomkrise des Jahres 2010.“ (174f.)

Diese Beispiele können alle als Metareflexionen aufgefasst werden, die auf die medialen Eigenschaften und auf die produktions- und rezeptionsästhetischen Implikationen literarischer Texte verweisen. Metareferenzielle und metareflexive Elemente dieser Art brechen stellenweise mit dem realistischen Prinzip einer zu verschleiernenden Schrift und verdeutlichen, dass es sich bei *Tschick* auch um einen postmodernen bzw. populärrealistischen Adoleszenzroman handelt.

d. Zwischen-Raum

Unter Zuhilfenahme von Dieter Merschs *negativer Medientheorie* lässt sich das Verhältnis der drei skizzierten Wirklichkeiten in *Tschick* präsenztheoretisch deuten. Die offenkundigen Vermengungen von Alltagswirklichkeit und Medienwirklichkeit im Text können dabei als *mediale Störungen* aufgefasst werden, als

[a]rtistische Strategien zur Evozierung gewisser Paradoxien, die auf die Nichtmediatisierbarkeit von Medialität selbst verweisen und so eine besondere Form der ästhetischen Reflexion betreiben, die auf einer phänomenologischen Grenzerfahrung basiert.
(Definition in Kapitel 2.9.5)

Das Staunen darüber, *dass* artifizielle Medienwirklichkeiten wie Popsongs, Mafiaserien, Rennvideospiele oder Adoleszenzromane *überhaupt* aus einer Alltagswirklichkeit hervorgehen und auf diese wieder zurückwirken können, verweist auf das nicht sagbare, sondern nur *zeigbare* Wesen von Medialität selbst. Dieses Wittgenstein'sche Zeigen öffnet einen *Zwischen-Raum*, der auf die unüberwindbare Kluft zwischen sagbaren und unsagbaren Phänomenen allgemein verweist. Innerhalb dieses Zwischen-Raums entfalten sich die *Amedialität* und die *Materiellität* des Romans: Zum einen lässt der Text durch intermediale Referenzen dieser Art – ähnlich wie in *UC* – die phänomenologischen Bedingungen für die Performanz und Wirkung seiner medialen Zeichen aufblitzen (Materialität), zum anderen zeigt er so aber auch implizit die Unmöglichkeit an, während der Mediation seine eigene Medialität mitzumediatisieren, was den Rezipienten auf

die Untilgbarkeit seines wahrnehmenden, physisch begrenzten Körpers verweist (Amedialität).

Dieser Umstand wird auch auf der Handlungsebene des Romans performiert, wenn der Anblick seiner Initialen Maik nicht nur den ambivalenten Repräsentationscharakter des Mediums Schrift vor Augen führt, sondern auch das Phänomen des Todes und somit die Begrenztheit seines eigenen Körpers:

Allein dass jetzt unsere Buchstaben neben all den anderen Buchstaben standen, die von Toten gemacht worden waren, zog mir am Ende doch irgendwie den Stecker. (174)

Mit der Amedialität und Materialität des Mediums Schrift geht also eine gewisse *Berührung* im Sinne Nancys einher, eine erlebte Unmittelbarkeit der sensuellen Wirkung medialer Zeichen. Die epistemologische *Leere*, die die Nicht-Mediatisierbarkeit des Medialen und die Unvorstellbarkeit des Todes auslösen, gehen hier mit einer emotionalen *Fülle* einher, mit einem intensiven, aber nicht genau determinierbaren Präsenzerlebnis („zog mir am Ende doch irgendwie den Stecker“).

Die ästhetische Vermischung von Medien- und Alltagswirklichkeit in *Tschick* verdeutlicht, dass Herrndorfs Text technische Medien wie Musik, Film oder Videospiele nicht als bedrohliche Simulakra verteufelt, auch wenn Maik und Tschick auf ihrer Reise aus Sicherheitsgründen ihre Handys zuhause lassen (102). Audiovisuelle Medien werden vielmehr als Quellen bzw. als Instrumente zurdc Produktion von Präsenz inszeniert. Die Artifizialität von Medien und die spektakuläre Handlung des Romans sind untrennbar miteinander verbunden, weshalb Medienwirklichkeiten auch dann präsent bleiben, wenn die entsprechenden Medien absent sind.

3.5.3 Romantik 2.0

Mit dem Beginn von Maiks und Tschicks Abenteuerfahrt ist eine extreme Häufung romantischer Topoi zu beobachten, weshalb unter anderem Gustav Seibt die Reise der zwei Protagonisten mit den „alten romantischen Fahrten Tiecks oder Eichendorffs“¹²¹² vergleicht. Seibt spricht aber auch von „gelegentlich amerikanisch anmutenden Mitteln“¹²¹³, die diese Reise begleiten und die der Tradition der Roadmovies¹²¹⁴ bzw. der Roadnovels¹²¹⁵ nahestehen. Auch Anni-

¹²¹² Gustav Seibt: Wolfgang Herrndorf: *Tschick – Zauberisch und superporno*. In: Süddeutsche Zeitung, 12.10.2010. Online: <http://www.sueddeutsche.de/kultur/wolfgang-herrndorf-tschaick-zauberisch-und-superporno-1.1011229> (Zugriff: 19.12.2017).

¹²¹³ Ebd.

¹²¹⁴ In *Tschick* selbst wird unter anderem auf S. 109 die Band Steppenwolf erwähnt, deren größter Hit *Born to Be Wild* (1968) vor allem Bekanntheit als Titelsong des berühmten Roadmovies *Easy Rider* (1969) erlangte.

¹²¹⁵ In diesem Zusammenhang sei vor allem auf Jack Kerouacs *On the Road* (1957) verwiesen.

ka Bartsch deutet Herrndorfs „Roadtrip als Aktualisierung der romantischen Reise“¹²¹⁶, betont dabei jedoch, dass „[d]as Romantische“¹²¹⁷ in *Tschick* nicht als Neuauflage einer starren poetologischen Programmatik zu verstehen sei, sondern vielmehr als ein „Modell“¹²¹⁸, als eine „Stimmungsqualität“¹²¹⁹ oder als ein spezieller „Wahrnehmungsmodus“¹²²⁰. Diesen beiden Aspekten, der Aktualisierung romantischer Topoi und dem besonderen Wahrnehmungsmodus im Roman, soll nun genauer nachgegangen werden.

a. Aktualisierung der Romantik

Der wichtigste gemeinsame Topos von *Tschick* und kanonischen Werken der deutschen Frühromantik ist die selbstzweckhafte und unabsließbare Reihe¹²²¹. Zunächst beschließen Maik und Tschick mit ihrem gestohlenen Auto in die Walachei zu fahren, eine historische Region in Rumänien, um dort Tschicks Großvater zu besuchen (97). Beide müssen jedoch ohne moderne Navigationsgeräte auskommen und auch auf eine Landkarte wird verzichtet, da laut Tschick „Landkarten für Muschis [sind]“ (104). Schon bald beschließen die zwei Protagonisten daher, eine Münze darüber entscheiden zu lassen, in welche Richtung sie abbiegen sollen (107). Später wird dieses Prinzip durch den Vorsatz abgelöst, nur noch Orte mit „M oder T“ (ebd.) anzusteuern oder Orte zu präferieren, die eine Primzahl als Kilometerdistanz aufweisen (ebd.). Die Beliebigkeit dieser Methoden verdeutlicht, dass es beiden nicht darum geht wirklich in der Walachei anzukommen, sondern vielmehr „der Weg am Ende tatsächlich zum Ziel [wird]“¹²²², wie folgendes Zitat verdeutlicht:

Ich hatte den Verdacht, dass wir überhaupt nicht vorangekommen waren mit unseren Landstraßen und Feldwegen. Aber es war auch ziemlich egal. Mir zumindest. Die Autobahn führte auch schon längst nicht mehr nach Süden, und irgendwo bogen wir ab und fuhren wieder Landstraßen und der Sonne nach. (165)

¹²¹⁶ Annika Bartsch: Zwei ‚Taugenichtse‘ im geklauten Lada. Zur produktiven Romantikrezeption bei Wolfgang Herrndorfs. In: Jan Standke (Hg.) Wolfgang Herrndorf lesen. Beiträge zur Didaktik der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Trier: WVT 2016, S. 111-130, hier: S. 114.

¹²¹⁷ Ebd., S. 112.

¹²¹⁸ Ebd., S. 127. Bartsch bezieht ihr modellhaftes Verständnis der Romantik von Stefan Matuschek und Sandra Kerschbaumer: Romantik als Modell. In: Daniel Fulda, Sandra Kerschbaumer und Stefan Matuschek (Hg.) Aufklärung und Romantik. Epochenschnittstellen. Paderborn: Wilhelm Fink 2015, S. 141-156.

¹²¹⁹ Ebd., S. 112.

¹²²⁰ Ebd., S. 122.

¹²²¹ Vgl. ebd., S. 114f.

¹²²² Frank (2015), S. 173.

Die Motivation hinter Maiks spontaner Abenteuerfahrt mit Tschick kann ganz allgemein als eine „Suche nach dem Sinn des Lebens“¹²²³ verstanden werden, weshalb die Reise der beiden nie zu einem endgültigen Ende gelangen kann. Dieser Umstand stellt für Maik jedoch kein Problem dar, sondern einen Grund zur Euphorie:

Es war ein euphorisches Gefühl, ein Gefühl der Unzerstörbarkeit. Kein Unfall, keine Behörde und kein physikalisches Gesetz konnten uns aufhalten. Wir waren unterwegs, und wir würden immer unterwegs sein. (215f.)

Die verschiedenen Orte und Naturerscheinungen, die Maik und Tschick während ihrer romantischen Fahrt bestaunen, wirken dabei oft wie literarische Neuinszenierungen der bekanntesten Gemälde von Caspar David Friedrich: Wälder (119), Vernebelte Berge (171) und Ruinen (183) werden als erhabene Anblicke zelebriert, die den Erzähler sprachlos zurücklassen:

[V]or uns lagen die Berge mit ihrem blauen Morgennebel, der in den Tälern vorne schwamm, und dem gelben Nebel in den Tälern hinten, und ich fragte mich, warum das eigentlich so schön war. Ich wollte sagen, *wie* schön es war, oder jedenfalls *wie* schön ich es fand und warum, oder wenigstens, dass ich nicht erklären konnte, warum, und irgendwann dachte ich, es ist vielleicht auch nicht nötig, es zu erklären. (171)

Piktoriale Zugänge dieser Art zu *Tschick* sind nicht abwegig, da Wolfgang Herrndorf vor Beginn seiner schriftstellerischen Laufbahn Malerei an der Akademie der bildenden Künste in Nürnberg studierte¹²²⁴. Die sprachlichen und bildlichen Parallelen zwischen Herrndorfs Roadnovel und den romantischen Werken des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts enden jedoch bei den zahlreichen Verweisen auf moderne Infrastruktur, modische Konsumprodukte und Elemente der Popkultur:

Dazu dann noch der Brombeergeschmack in meinem Mund und die orangerote Dämmerung über den Baumkronen und im Hintergrund immer das Rauschen der Autobahn – mir wurde ganz seltsam zumute. (157)

Mit Blick auf Berge und Täler im Abendnebel aßen wir dann einen Kanister Haribo, der noch vom Norma übrig war. Isa hatte ein T-Shirt von mir an und die glänzende Adidas-Hose. (170)

Minutenlang schauten wir einfach nur. Kleine, hellere Wolken flogen unter den schwarzen hindurch. Blaugraue Schleier liefen über die entfernten Hügelketten, über die näheren Hügelketten. Die Wolken hoben sich und kamen wie eine Walze auf uns zu.

„Independence Day“, sagte Tschick.

Wir holten Brot, Cola und Marmelade raus, und während wir noch damit beschäftigt waren, ein Picknick in unserem Auto aufzubauen, wurde es finster. (111)

¹²²³ Ebd., S. 177.

¹²²⁴ Hadson und Siebert (2015), S. 259.

Die Referenz auf den amerikanischen Science-Fiction-Film *Independence Day* (1996), in dem ein gewaltiges Alien-Raumschiff den Himmel verdeckt, kann als eine subtile Persiflage des berühmten „Klopstock“-Ausrufs in Goethes *Werther* aufgefasst werden¹²²⁵. In Goethes Text wird der Versuch unternommen, mit der Nennung eines Dichternamens dessen gesamtes literarisches Werk bzw. dessen einzigartigen sprachlichen Stil zu evozieren, um so die ästhetisch unsagbare Wirkung eines donnernden Gewitters zu beschreiben. In *Tschick* lässt Herrndorf seinen titelgebenden Protagonisten hingegen nicht auf literarische Vorlagen zurückgreifen, sondern auf einen kommerziell extrem erfolgreichen Film von zweifelhaftem künstlerischem Wert. Diese und viele andere popkulturelle Referenzen tragen dem Umstand Rechnung, dass Literatur als Leitmedium in der modernen bzw. postmodernen Gesellschaft schon lange von audiovisuellen Medien wie Film und Fernsehen abgelöst wurde¹²²⁶. Auch die epiphane Wirkung von Richard Claydermans Klaviermusik (105 und 214ff.), die trotz ihres kommerziellen Erfolgs in den 1970ern und 80ern vielen Kritikern als der Inbegriff des Kitschs gilt, kann vor diesem Hintergrund als eine romantische Apotheose zeitgenössischer Popkultur und somit als eine Aktualisierung romantischer Topoi gelesen werden¹²²⁷.

Am deutlichsten wird diese Aktualisierung jedoch auf der Müllkippe, die Maik und Tschick in Kapitel 29 durchwandern müssen, um einen Schlauch zum Benzinstehlen zu finden. Beide besteigen auf dieser Suche mehrere Müllberge, unter anderem „einen Berg mit Haushaltsmüll“ (149), auf dem sich unter anderem Fotoalben mit glücklichen Familienbildern befinden. Auf der Müllkippe begegnen beide außerdem zum ersten Mal Isa, die ihnen bei ihrer Suche hilft. Die symbolische Funktion dieses Müllgebirges ist polyvalent: Mit Hinblick auf den sozialkritischen Aspekt der Wohlstandsverwahrlosung ließe sich argumentieren, dass die Müllberge und die darauf befindlichen Familienfotoalben die Wunschvorstellung einer intakten Familie bildlich zu Grabe tragen¹²²⁸. Die Müllkippe kann jedoch auch als Teil einer *Quest* eingestuft werden, als eine narrative Anlehnung an die kleinteilige Aufgabenstruktur eines Videospiels: Um Benzin zu besorgen, braucht man zunächst einen Schlauch, um einen Schlauch zu besorgen, muss man zuerst das Müllmädchen um Hilfe bitten, usw.¹²²⁹ Auch dies würde einer Aktualisierung des romantischen Reise- und Wandertopos mit popkulturellen Mitteln entsprechen. Ferner könnten die Müllberge aber auch als eine Romantisierung der Wegwerfmentalität moderner Wohlstandsgesellschaften verstanden werden. Die buchstäbliche und bildliche Vielschichtigkeit der Müllkippe kann daher auf einer Metaebene als ein semio-

¹²²⁵ Vgl. Baßler (2015), S. 111.

¹²²⁶ Vgl. ebd., S. 79.

¹²²⁷ Ebd., S. 80.

¹²²⁸ Diese These vertritt vor allem Zierau (2016), S. 118.

¹²²⁹ Vgl. Baßler (2015), S. 72.

tisches „Rauschen“¹²³⁰ aufgefasst werden, das durch seine Ambivalenz das romantische Enigma einer mystischen Unsagbarkeit heraufbeschwört. Eine solche „Maximalisierung der semantischen Inkommensurabilität hinsichtlich der formalen Ausdrucksmöglichkeiten“¹²³¹ geht laut George Steiner mit einem besonders großen Präsenzpotenzial einher.

b. Romantischer Wahrnehmungsmodus

Bisher wurde aufgezeigt, *wo* bzw. *wie* Herrndorfs Text romantische Topoi aktualisiert und instrumentalisiert. Es wurde jedoch noch nicht geklärt, *warum* bzw. *wozu* diese Topoi aktualisiert und instrumentalisiert werden. Wie eingangs erwähnt ist das Romantische in *Tschick* nicht als die Neuauflage einer spezifischen Poetologie zu verstehen, sondern als die Implementierung und Evozierung eines besonderen Wahrnehmungsmodus. Frank spricht davon, dass der Text eine Öffnung von Maik und Tschicks „Wahrnehmungshorizont“¹²³² veranschaulicht, die bewirkt, dass beide sich nicht länger nur als soziale Individuen, sondern auch als „Teil des Universums“¹²³³ begreifen. Diese „[i]ntensivierte Wahrnehmung von Welt und Selbst“¹²³⁴ wird im Roman als ein Komplement, wenn nicht gar als ein Remedium zum zweckrationalen und materialistisch geprägten Alltag beider Protagonisten inszeniert:

Die Erinnerung an verschiedene Begegnungen und Momente des Roadtrips konservieren das neu gewonnene Gefühlserleben und die Erkenntnis, dass die Distanzierung von der Alltagswelt im Sinne des Novalis'schen Romantisierens eine kurzzeitige Harmonie von Empfindung und Realität erzeugt. (Bartsch 2016: 123)

Die aktualisierten Topoi im Text bewirken ein heuristisches Spannungsverhältnis, das Hans Ulrich Gumbrecht im Rahmen seiner Differenz zwischen *Sinn* und *Präsenzkulturen* behandelt, nämlich die

Spannung zwischen Ich und Gesellschaft und in einem erkenntnistheoretischen Sinn zwischen persönlicher Weltdeutung und holistischen Ganzheitsentwürfen, die unbestimmt bleiben. Die Figuren sind dabei keine Helden oder Vorbilder, sondern Spielfläche dieser romantischen Kippfigur. (Bartsch 2016: 128)

Diese romantische Kippfigur hat in der Präsenztheorie ihre Entsprechung in Merschs „Umwendung des Bezugs“, im Übergang „von der Intentionalität zur

¹²³⁰ Holt Meyer: „Andrej Tsch.. Tschicha... tschoroff“: ‚Russische Störungen‘ des Ablaufs am Rande der (deutschen) Sprachordnung. Beobachtungen zu zwei Texten von Wolfgang Herrndorf. In: Klappert (2015), S. 181-201, hier: 199. Meyer bezieht sich hier vor allem auf Jurij Lotmans Theorie des Rauschens.

¹²³¹ Steiner (1990), S. 114.

¹²³² Frank (2015), S. 174.

¹²³³ Ebd.

¹²³⁴ Bartsch (2016), S. 117.

Responsivität“¹²³⁵. Daher verwundert es nicht, dass in der *Tschick*-Forschung der letzten Jahre – auch ohne Bezug auf bestimmte Präsenztheoretiker – immer wieder auf die „unmittelbare Erfahrung“¹²³⁶ rekurriert wird, die der Text propagiere, denn

[d]ie Bezugnahme auf das Modell ‚Romantik‘ erscheint dabei nicht als eine intellektuelle, hoch reflektierte Möglichkeit, sondern als eine unmittelbare Erfahrung, ein im positiven Sinne naives Mittel, um auf das ‚Ungenügen‘ der Alltagsrealität zu reagieren. (Bartsch 2016: 128)

Der romantische Wahrnehmungsmodus geht stellenweise mit einer kosmologisch-holistischen Welterfahrung einher, die eine temporäre *Auflösung des Subjekt-Objekt-Denkens* und ein unsagbares *Staunen über das Dass* der Welt evoziert:

Die Sterne über uns wurden immer mehr. Wir lagen auf dem Rücken, und zwischen den kleinen Sternen tauchten kleinere auf und zwischen den kleineren noch kleinere, und das Schwarz sackte immer weiter weg.

„Das ist Wahnsinn“, sagte Tschick.

„Ja“, sagte ich, „das ist Wahnsinn.“ (120)

Bei Darstellungen von Präsenzerlebnissen dieser Art liegt das rezeptionsästhetische Präsenzpotenzial stets in der möglichen Identifikation eines idealen Lesers mit den responsiven Erlebnissen der jeweiligen Figuren. Die narrative und formale Ausrichtung von *Tschick* auf subjektive Erlebnisse dieser Art geht jedoch mit mindestens zwei weiteren, präsentisch relevanten Elementen einher.

Erstens erklärt der romantische Wahrnehmungsmodus die „imaginativen Geographien“¹²³⁷ im Text. Nicht wenige Leser dürften sich bei der Lektüre von Herrndorfs Roman nämlich fragen, wo genau in Ostdeutschland sich „eine riesige Bergkette“ (165) oder „eine Mondlandschaft“ (179) befinden¹²³⁸. Da intensive Präsenzerlebnisse jedoch mit einer veränderten Wahrnehmung von Raum und Zeit einhergehen, liegt es nahe Beschreibungen dieser Art als „Projektionsflächen von Gefühlen und Stimmungen“¹²³⁹ zu begreifen, statt nach maßstabsgetreuen Entsprechungen in der Realität zu suchen.

¹²³⁵ Mersch (2002a), S. 21.

¹²³⁶ Stephanie Schaefers: Die Posttouristen reisen weiter. Christian Krachts *Faserland*, Thomas Klupps *Paradiso* und Wolfgang Herrndorfs *Tschick* als literarische Deutschlandreisen im globalen Reisezeitalter. In: Leslie Brückner et al. (Hg.) Literarische Deutschlandreisen nach 1989. Berlin: De Gruyter 2014, S. 202-212, hier: S. 212.

¹²³⁷ Frank (2015), S. 166.

¹²³⁸ Diese Frage stellt unter anderem Kathrin Passig: Im Gespräch – Wolfgang Herrndorf. Wann hat es „Tschick“ gemacht, Herr Herrndorf? In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 31.1.2011. Online: <http://faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/autoren/im-gespraech-wolfgang-herrndorf-wann-hat-es-tschtick-gemacht-herr-herrndorf-1576165.html> (Zugriff: 22.12.2017).

¹²³⁹ Frank (2015), S. 166.

Zweitens erklärt die Inszenierung von Präsenzmomenten in Text auch „das Prinzip der Langsamkeit“¹²⁴⁰, das die Narration bestimmt. Denn durch die Aneinanderreihung zahlreicher Reisestationen und durch den häufigen Einsatz von zeitdehnendem Erzählen vollzieht sich eine gewisse „Entschleunigung“¹²⁴¹, die eigentlich untypisch für das Lebens- und Wahrnehmungstempo zweier 14-jähriger *Millennials* ist. Aufgrund der (aktualisierten) romantischen Topoi und aufgrund des gefühls- und stimmungsorientierten Wahrnehmungsmodus fällt diese anachronistische Entschleunigung aber nicht negativ auf, sondern verstärkt die intendierte Wirkung des Texts zusätzlich.

c. Romantik – Klassische Moderne – Gegenwart

Der Einsatz des romantischen Modells zur Vermittlung von erlebter Unmittelbarkeit in *Tschick* suggeriert epochenhistorisch betrachtet eine gewisse Schnittmenge zwischen den ästhetischen Desideraten der Romantik und der historischen Gegenwart des Texts. Diese Schnittmenge ist die Sehnsucht nach Präsenz. Im Roman gibt es eine Szene, die allerdings nicht nur eine Schnittmenge zwischen Romantik und dem Jahr 2010 nahelegt, sondern auch die Ästhetik und die Mentalität der klassischen Moderne miteinbezieht. Denn nachdem Tschick mit seinem Taschenmesser die Initialen von Maik, Isa und seiner Wenigkeit in die Holzhütte neben die Namen der unzähligen anderen Besucher geritzt hat (174), machen die drei, wie bereits in Kapitel 3.5.2 erwähnt, eine interessante Feststellung:

AT MK IS 10

„Jetzt denken alle, wir wären 1910 da gewesen“, sagte Isa.

„Oder 1810.“

Die Jahreszahlen 1810, 1910 und 2010 schaffen literaturhistorisch betrachtet eine Verbindung zwischen den Epochen der Romantik, der klassischen Moderne und der Gegenwartsliteratur nach der Jahrtausendwende. Diese Linie korrespondiert unter anderem mit Karl Heinz Bohrers Präsenz-Epochen (vgl. Kapitel 2.7.4) und mit den Präsenzkulturen Gumbrechts (vgl. Kapitel 2.10.1). Auch Martin Jörg Schäfer verweist auf gewisse Parallelen zwischen den Epiphanien in *Tschick* und den Epiphanien klassischer Modernisten wie Proust oder Joyce¹²⁴². Herrndorfs Rückgriff auf romantische Topoi und auf einen romantischen Wahrnehmungsmodus scheint also mentalitäts- und kunstgeschichtlich betrachtet der zyklischen Wiederkunft bestimmter Präsenzbedürfnisse geschuldet zu sein.

¹²⁴⁰ Schaefers (2014), S. 209.

¹²⁴¹ Ebd., S. 210.

¹²⁴² Vgl. Schäfer (2015), Anmerkung 4 auf S. 161.

3.5.4 Alterität des Ostens

Damit ein unsagbares Staunen über das Dass der Welt sich präsenztheoretisch überhaupt entfalten kann, sind jedoch bestimmte Elemente vonnöten, die dem Rezipienten als *Alterität* erscheinen. Viele dieser Elemente lassen sich in *Tschick* unter dem Begriff des ‚Ostens‘ gruppieren. Denn neben der russischen Herkunft der titelgebenden Figur finden sich im Roman noch zahlreiche weitere Referenzen auf Städte, Regionen und Länder, die innerhalb oder außerhalb Deutschlands östlich zu verorten sind.

a. Geografischer und innerer Osten

Der Erzähler des Romans, Maik Klingenberg, wohnt in Marzahn (39), einem Stadtteil in Ostberlin, der früher Teil der DDR war. Die Klassenkameradin Tatjana Cosic, in die Maik verliebt ist, „kommt aus Serbien oder Kroatien“ (23). Tschick heißt mit vollem Namen eigentlich Andrej Tschichatschow und stammt „aus den unendlichen russischen Weiten“ (44). Das Auto, das Tschick klaut, ist ein „hellblaue[r] Lada Niva“ (81), eine russische Automarke. Die Abenteuerfahrt von Maik und Tschick soll beide in die Walachei führen (97), eine historische Region in Südrumänien. Die Zwei schaffen es jedoch nur von Berlin bis in die sorbische Niederlausitz, wo Straßenschilder „in einer fremden Sprache“ stehen (140). Isa Schmidt hat zwar einen sehr deutschen Familiennamen (168), möchte aber „eine Halbschwester in Prag“ (164) besuchen. Selbst der Lkw, mit dem Maik und Tschick auf der Autobahn fast kollidieren, hat „ein Nummernschild aus, weiß der Geier, Albanien“ (221), eine Formulierung, die wie eine ironische Selbstreferenz auf die Beliebigkeit der vielen Osteuropa-Bезüge im Text wirkt. Der ‚Osten‘ in *Tschick* reicht bei genauerer Betrachtung jedoch weit über Europa hinaus: In Maiks Elternhaus ist eine Vietnamesin für den Haushalt zuständig (74), Tschick möchte Maik seine Jacke abkaufen, „so ein China-Teil, auf der Brust ein weißes Drachenmuster“ (61) und die erste weinende Frau, die Maik in seinem Leben sieht und deren Anblick ihn tief bewegt, sitzt mit einer anderen Frau „auf der Treppe vor dem China-Restaurant [...] Über ihnen leuchteten die chinesischen Schriftzeichen“ (219).

All diese geografischen, ethnischen und kulturellen Verweise auf östliche Phänomene tragen zur Konstruktion eines „inneren Ostens“¹²⁴³ bei, der sich als Motiv durch den ganzen Roman zieht. Der Osten wird so zu einer Chiffre für „bewusst erlebte Alteritätserfahrungen“¹²⁴⁴, die Maiks charakterliche Entwicklung entscheidend prägen. Anders als beispielsweise in Christian Krachts Roman *Faserland* (1995), in dem der Protagonist ausschließlich westdeutsche

¹²⁴³ Baßler (2015), S. 77.

¹²⁴⁴ Pavlik (2016), S. 51.

Städte bereist und dabei nur auf dekadente, emotional abgestumpfte Menschen trifft, die ihn mit einem Gefühl großer Entfremdung zurücklassen, vollziehen Maik und Tschick einen Roadtrip durch die ostdeutsche Provinz und treffen dabei auf verschroben wirkende Menschen, die ihnen aber alle sehr wohlgesonnen sind und die sie menschlich bereichern¹²⁴⁵. Eine schrullige Dorffamilie will Maik und Tschick erst nicht verraten, wo der nächste Norma-Supermarkt ist, lädt beide dann aber spontan zum Mittagessen ein und macht aus dem Essen ein Allgemeinbildungsqiz. Maik bezeichnet diese Familie rückblickend als „tolle, spinnerte Leute“ (134). Der ehemalige Kommunist und Wehrmachtssoldat Horst Fricke, der in einer ostdeutschen Geisterstadt lebt, erzählt beiden seine Lebensgeschichte und macht sie mit dem barocken Motiv bzw. mit dem geflügelten Wort des „Carpe diem“ (188) vertraut, an das Maik am Ende des Romans, kurz vor seinem kathartischen Sprung in den Swimmingpool, noch einmal zurückdenkt (251). Auch die hilfsbereite, aber etwas tollpatschige Sprachtherapeutin, die einen Feuerlöscher auf Tschicks Fuß fallen lässt und beide anschließend ins Krankenhaus fährt, wird anfangs noch pejorativ als „Flusspferd“ (190) bezeichnet, nur um später als „wirklich die Netteste von allen“ zu erscheinen (201). Die zunächst befremdliche Alterität dieser Menschen führt bei Maik im Verlauf des Romans zu einem „positiven Welt- und Menschenbild“¹²⁴⁶, das im nächsten Kapitel (3.5.5) ausführlicher erläutert wird.

Des Weiteren bilden die aktualisierten romantischen Topoi und das Motiv eines alteritären Ostens phänomenologisch eine Einheit, da beide Phänomene sich in den imaginativen Geographien des Texts manifestieren. Die „riesige Bergkette“ (165), die „Mondlandschaft“ (179) und Horst Frickes Geisterdorf voller Ruinen (182) bilden Orte, die „vertraut und fremd zugleich“¹²⁴⁷ wirken und auf diese Weise „ein problematisches inneres Ausland“¹²⁴⁸ evozieren, eine rätselhafte Alterität, die nur im (romantischen) Wahrnehmungsmodus der Responsivität adäquat erlebt und erschlossen werden kann. Die Alterität dieser imaginativen Orte korrespondiert dabei mit der Alterität der Menschen, die Maik und Tschick während ihrer Reise antreffen. Die Walachei, deren Existenz von Maik anfangs angezweifelt wird („Walachei ist nur ein Wort! So wie Dingenkirchen. Oder Jottwehdeh.“; 97), und die beide Protagonisten nie erreichen, kann dabei als Metapher für eine „ersehnte Weite“¹²⁴⁹ begriffen werden oder als Metonymie für den gesamten ‚inneren Osten‘ in *Tschick*.

¹²⁴⁵ Vgl. Schaefers (2014), S. 204-209. Einen ausführlichen Vergleich von *Tschick* und *Faserland* liefert auch Marja Rauch: Reisen ins unbekannte Land der Gegenwart. Christian Krachts „Faserland“ und Wolfgang Herrndorfs „Tschick“. In: Literatur im Unterricht 15 (2014), S. 209-219.

¹²⁴⁶ Pavlik (2016), S. 45.

¹²⁴⁷ Frank (2015), S. 176.

¹²⁴⁸ Baßler (2015), S. 77.

¹²⁴⁹ Ein typisches Motiv in Herrndorfs Gesamtwerk, wie Klappert (2015) in ihrer Einleitung auf S. 12 feststellt.

Die Referenzen auf das Morgenland, besonders auf China, scheinen auch nicht zufällig gewählt. Schließlich gibt es erhebliche Parallelen zwischen den unsagbaren Epiphanien im Roman, die eine Auflösung der Subjekt-Objekt-Spaltung und eine Ekstase des Hier und Jetzt inszenieren, und zentralen Elementen der *Drei Lehren Chinas*, dem Daoismus, dem Konfuzianismus und dem Buddhismus. Aus präsenztheoretischer Sicht zeigen sich solche Überschneidung mit dem ostasiatischen Denken vor allem in Heideggers *Aus einem Gespräch von der Sprache. Zwischen einem Japaner und einem Fragenden*¹²⁵⁰, aber auch in einigen Bemerkungen Gumbrechts bzgl. der Nähe Heideggers zu asiatischen Religionen in *Dieseits der Hermeneutik*¹²⁵¹. Vor diesem Hintergrund können die ostasiatischen Bezüge in *Tschick* als Ausdruck einer Faszination gegenüber dem fernöstlichen Präsenzdenken aufgefasst werden, das für das abendländische Subjekt-Objekt-Denken nach wie vor eine Alterität darstellt.

b. Die Figur Tschick

Die Figur, die wie keine andere im Text die Alterität des Ostens verkörpert, ist der titelgebende Protagonist Andrej Tschichatschow. Maiks Abenteuerfahrt und seine Entwicklung im Verlaufe des Texts sind untrennbar mit Tschick verbunden, der schon auf der ersten Seite des Romans erwähnt wird („Wo ist Tschick überhaupt?“; 7) und der von Maik in Kapitel 9 erstmals ausführlicher beschrieben wird: „Ich konnte Tschick von Anfang an nicht leiden. Keiner konnte ihn leiden. Tschick war ein Asi, und genau so sah er auch aus.“ (41). Es scheint zunächst so, als würde Maiks Klassenkamerad alle negativen Klischees über russische Einwanderer verkörpern, die es überhaupt gibt¹²⁵²: Er ist physisch einschüchternd (42), schlecht gekleidet (ebd.), wortkarg (43), unfreundlich bis herablassend (44) und hat ein ausgeprägtes Alkoholproblem (46), außerdem werden ihm Verbindungen zur russischen Mafia nachgesagt (49).

Aufgrund dieser Eigenschaften liegt es nahe, Tschick als eine *semiotische Störung* zu betrachten, wie auch die Unaussprechlichkeit seines Familiennamens suggeriert („Andrej Tsch... Tschicha... tschoroff“; 43)¹²⁵³. Im weiteren Verlauf des Romans entpuppt sich Tschick jedoch als eine Figur, in der sich „verschie-

¹²⁵⁰ Martin Heidegger: Aus einem Gespräch von der Sprache. Zwischen einem Japaner und einem Fragenden [1953/54]. In: Ders. Unterwegs zur Sprache [1959]. Frankfurt a.M.: Klostermann 1985, S. 84-143.

¹²⁵¹ Gumbrecht (2004), S. 174ff. Vgl. hierzu auch Denker (2013), Parks (1990) May (1989).

¹²⁵² Auf die negative und pädagogisch fragwürdige Darstellung von Russlanddeutschen im Roman verweist vor allem Heidi Rösch: Tschick und Maik. Stereotype in der Kinder- und Jugendliteratur. In: Kj&m 2 (2015), S. 26-32, hier: S. 29, die behauptet, dass die Erzählweise des Texts „das Vorurteil gegenüber Russlanddeutschen [verstärkt]“ und Tschick zu einem bloßen „Entwicklungsreferent für Maik reduziert“.

¹²⁵³ Vgl. hierzu vor allem Meyer (2015).

dene Alteritätskonstellationen paaren“¹²⁵⁴. Zunächst widerlegt er das Vorurteil vom homophoben Russen, indem er von seinem offen homosexuellen Onkel berichtet, den er für seine Neigungen nicht verurteilt:

Ich hab einen Onkel in Moskau, der läuft den ganzen Tag in einer Lederhose mit hinten Arsch offen rum. Ist aber völlig okay sonst, mein Onkel. Arbeitet für die Regierung. Und er kann ja nichts dafür, dass er schwul ist. Ich find's wirklich nicht schlimm. (85)

Gegen Ende ihrer Abenteuerfahrt erfährt Maik, dass Tschick selbst schwul ist, was Maik „nicht wahnsinnig überrascht“ da er schon länger „so eine Ahnung gehabt“ hat (214). Des Weiteren stellt sich Tschicks Abstammung als wesentlich komplexer heraus, als zunächst angenommen:

„Was bist du eigentlich? Russe? Oder Walacheier oder was?“

„Deutscher. Ich hab'n Pass.“

„Aber wo du herkommst.“

„Aus Rostow. Das ist Russland. Aber die Familie ist von überall. Wolgadeutsche. Volksdeutsche. Und Banater Schwaben, Walachen, jüdische Zigeuner –“ (98)

Tschick beteuert wenig später „wirklich jüdischer Zigeuner“ (99) zu sein, womit eine hochgradig interkulturelle Abstammung konstruiert wird, die ein simples postkoloniales Denken auf postmoderne Weise *ad absurdum* führt¹²⁵⁵. Ein weiterer überraschender Aspekt von Tschicks Figurenzeichnung liegt in seiner guten Menschenkenntnis, die von Empathie und hoher sozialer Intelligenz zeugt. Die angerissene und wieder zusammengeklebte Beyoncé-Zeichnung Maiks begreift er sofort als Ausdruck einer inneren Zerrissenheit Maiks („Du hast ja Gefühle.“; 87) und auch das negative Selbstbild Maiks weiß er ins rechte Licht zu rücken:

Die Mädchen mögen dich nicht, weil sie Angst vor dir haben. Wenn du meine Meinung wissen willst. Weil du sie wie Luft behandelst und weil du nicht so weichgespült bist wie Lagin, dieser Schwachkopf. Aber du bist doch kein Langweiler, du Penner. Und Isa möchte dich ja sofort. Weil sie nämlich nicht so doof ist, wie sie aussieht. Und weil sie ein paar Eigenschaften hat, wenn du weißt, was ich meine. Im Gegensatz zu Tatjana, die eine taube Nuss ist. (213)

Dieses Einfühlungsvermögen konterkariert das Bild vom grobschlächtigen „Asi“ (41), das der Text anfangs entwirft. Tschiks Ost-Alterität beschränkt sich also nicht auf ein paar abgedroschene Russlandklischees, sondern forciert immer wieder eine Dekonstruktion evozierter Vorurteile, wodurch Tschick zu einer semiotischen Grenz-Figur wird, die literaturtheoretisch betrachtet „Konturen einer Nullsummen-Philologie“¹²⁵⁶ aufweist. Es greift daher zu kurz,

¹²⁵⁴ Pavlik (2016), S. 45.

¹²⁵⁵ Vgl. Zierau (2016), S. 121, die Tschick „nicht an der Schnittstelle von modernem und postmodernem Adoleszenzroman“ verortet, „sondern an der Schnittstelle von postmodinem und postkolonialem Schreiben“.

¹²⁵⁶ Meyer (2015), S. 199.

Herrndorfs Roman als eine Aktualisierung „überkommen[r] Russlandbild“¹²⁵⁷ zu kritisieren, wie Boris Hoge-Benteler richtig feststellt. Der Text lasse vielmehr die Bedingungen, die Motive und die Strategien einer funktionalistischen Aneignung von Vorurteilen zutage treten¹²⁵⁸ und gewähre so auf metareflexive Weise „Einblicke in die eigene Erzählwerkstatt“¹²⁵⁹. Gegen eine Klassifizierung Tschicks als reine ‚Störung‘ spricht auch die komplementierende und harmonisierende Wirkung, die er auf Maik ausübt¹²⁶⁰.

Der dekonstruktivistische Gedanke eines unabsließbaren, letzten Endes ‚leeren‘ Zeichens hat aber in Bezug auf Tschick eine gewisse Berechtigung, da die Figur bei genauerer Betrachtung Züge eines Phantasma aufweist. Tschick wird der Klasse mitten im Schuljahr als neuer Mitschüler vorgestellt und er lehnt es ab, seine Lebensgeschichte selbst zu erzählen (43), was den Eindruck erweckt, als würde er aus dem Nichts kommen. Auch sein Auftauchen mit einem gestohlenen Auto vor Maiks Haus (81), gerade als dieser eine Lebenskrise durchläuft und zu verzweifeln droht („Verlassen von den Eltern und Gott und der Welt!“; 71), wirkt wie eine *Deus ex machina*. Die erzählweltliche Existenz Tschicks wird zwar zu keinem Zeitpunkt explizit angezweifelt, doch die Tatsache, dass seine Figur mit Beginn des neuen Schuljahres bis zum Ende des Texts nicht mehr auftaucht, suggeriert, dass Tschick nicht nur aus dem Nichts kam, sondern auch dorthin wieder verschwunden ist. Hoge-Benteler spricht in diesem Zusammenhang von einer bewussten „Unbestimmt- und Rätselhaftigkeit der Figur“ im Rahmen „einer romantisch-fremd anmutenden, zivilisationsentrückten Gegenerzählung“¹²⁶¹.

Dieser phantasmagorische Aspekt kann mindestens drei verschiedenen Bedeutungsebenen zugeordnet werden: Tschick kann *erstens* als eine Manifestation der erläuterten Vermengung von Alltagswirklichkeit, Medienwirklichkeit und literarischer Wirklichkeit verstanden werden¹²⁶², *zweitens* als eine Verkörperung des romantischen Motivs der Sehnsucht nach einem komplementierenden Seelenverwandten und *drittens* als eine Metapher für die geschickte Verschleierung der Artifizialität literarischen Schreibens. Auf einer Metaebene würde die Figur dann eine Konfrontation mit der Alterität artistischer Imagination selbst darstellen. Es würde allerdings zu kurz greifen, diese Alterität als eine bloße ‚Stö-

¹²⁵⁷ Boris Hoge-Benteler: Metakonstruktion: zu Möglichkeiten des Umgangs mit „problematischen“ Russland-/Russendarstellungen in der jüngsten deutschen Erzählliteratur am Beispiel von Wolfgang Herrndorfs Roman „Tschick“. In: Kjl&m 2 (2015), S. 33-42, hier: S. 41.

¹²⁵⁸ Ebd.

¹²⁵⁹ Ebd.

¹²⁶⁰ Dieser Meinung ist auch Kramper (2016), S. 84: „Das in Tschick dargestellte Russlandbild ist zwar vorwiegend negativ, wird aber durch die weitgehend positive Darstellung des Protagonisten Tschick und des Ladas revidiert.“

¹²⁶¹ Hoge-Benteler (2015), S. 40.

¹²⁶² Vgl. ebd., S. 41: „Man mag zweifeln, ob Andrej in Maiks *realem* Alltagsleben einen Platz hätte.“

rung‘ der Narration oder als eine semiotische ‚Leere‘ einzustufen, da Tschicks komplexe und mitunter fantastisch anmutende Charakterzeichnung Maik und auch den Rezipienten des Texts zu einem responsiven Wahrnehmungsmodus animieren, der mit Phänomenen wie Spontanität, Überraschung, Überwältigung und emotionaler Intensität verbunden ist. Tschick nimmt sowohl Maik als auch den Leser des Romans gewissermaßen an der Hand und schafft so die richtige *Stimmung* für die zahlreichen *Epiphanien*, die Herrndorfs Text inszeniert und evoziert. Die Figur Tschick zeichnet sich daher im Sinne von Dieter Mersch strukturell betrachtet zwar durch eine gewisse semiotische *Leere* aus, motivisch und rezeptionsästhetisch betrachtet geht diese Leere jedoch mit einer präsentischen *Fülle* der Emotionen einher, wie im nächsten Kapitel verdeutlicht wird.

3.5.5 *Epiphanien ohne Gott*

Die strukturelle, motivische und konzeptionelle Kulmination der bisher behandelten Aspekte von *Tschick* stellen die zahlreichen Epiphanieerlebnisse dar, die im Text immer wieder angedeutet oder ausführlich beschrieben werden. Martin Jörg Schäfer widmet sich in seiner Untersuchung ausführlich den „Epiphanieerlebnisse[n] der Figuren“¹²⁶³ im Roman, verzichtet aber ausdrücklich auf Spekulationen „[ü]ber einen Zusammenhang von dargestellter Epiphanie und Leseerlebnis“¹²⁶⁴. Aus präsenztheoretischer Sicht kann jedoch argumentiert werden, dass der Roman durch seine Ich-Perspektive, durch den geschickten Einsatz von Tempora und Sprachregistern sowie durch den motivischen Antagonismus von Wohlstandsverwahrlosung und romantischem Eskapismus „ein breitgestreutes Identifikationspotenzial“¹²⁶⁵ generiert. Dieses Identifikationspotenzial ermöglicht es einem idealen Leser mittels Empathie die in *Tschick* konstruierten Epiphanien emotional mitzuerleben.

a. *Stimmung: zwischen Lockerheit und Erhabenheit*

Wie in Kapitel 2.10.3 argumentiert, stellen *Stimmungen* „eine spezifische Teilmenge“¹²⁶⁶ ästhetischer Erfahrung dar, die häufig die Grundlage intensiver Präsenzerlebnisse bildet. Eine Betrachtung der in *Tschick* evozierten Stimmungen ist für die Analyse der Epiphanieinszenierungen des Texts daher unerlässlich. Nach der *Verwirrung* der ersten Seiten, die der widersprüchlichen Erzählsituation geschuldet ist (vgl. Kapitel 3.5.1), erzeugt die handwerklich gekonnte Vermi-

¹²⁶³ Schäfer (2015), S. 147.

¹²⁶⁴ Ebd., S. 161, Anmerkung 4.

¹²⁶⁵ Pavlik (2016), S. 44.

¹²⁶⁶ Gumbrecht (2011a), S. 15.

schung von Jugendsprache, Standardsprache und poetischer Sprache in weiten Teilen des Romans wie bereits erwähnt eine Stimmung der „Lässigkeit, Leichtigkeit und Lockerheit“¹²⁶⁷. Da aber im Verlauf von Maiks und Tschicks Roadtrip romantische Topoi und die damit verbundene poetische Sprache immer mehr Raum einnehmen, schlägt diese Stimmung zunehmend in eine Stimmung der Erhabenheit um, die sich durch Achtsamkeit, Ehrfurcht und eine gewisse Ernsthaftigkeit auszeichnet. Die mitunter humoristische Vermengung von romantischen Topoi und Popkultur bewirkt jedoch ein häufiges Umschlagen bzw. einen schnellen Wechsel zwischen diesen beiden Stimmungen, weshalb sich die Gesamtstimmung des Romans als *lockere Erhabenheit* bzw. als *erhabene Lockerheit* bezeichnen ließe. Diese vermeintlich widersprüchliche Stimmung ermöglicht es, auch in den Epiphaniebeschreibungen Maiks poetische Sprache und Jugendsprache, sowie romantische Motive und popkulturelle Elemente harmonisch miteinander zu verbinden.

b. Säkulare Epiphanien

Die vielen Darstellungen intensiven, unsagbaren Erlebens in *Tschick* haben zu Vergleichen mit Größen der klassischen Moderne wie Marcel Proust oder James Joyce geführt¹²⁶⁸. Karl Heinz Bohrer beschreibt das Motiv der Epiphanie bei Autoren wie Proust, Joyce, Woolf oder Musil als einen „Versuch, die Ewigkeit unter der Bedingung moderner Agnostik zu gewinnen“¹²⁶⁹, eine Denkfigur, der auch Schäfer zu folgen scheint, wenn er von „säkulare[n] Epiphanien“¹²⁷⁰ im Werk Herrndorfs spricht. Diese Einstufung lässt sich zum einen durch den fehlenden Gottesbezug während der Epiphaniebeschreibungen im Text stützen, und zum anderen durch Maiks Gedanken zur Reizwortgeschichte, die sein Lehrer der Klasse aufgibt:

Die Wörter, die Schürmann sich ausgedacht hatte, waren „Urlaub“, „Wasser“, „Rettung“ und „Gott“. [...] die Hauptschwierigkeit war natürlich Gott. Bei uns gab es nur Ethik, und in der Klasse waren sechzehn Atheisten inklusive mir, und auch die, die Protestanten waren, die haben nicht wirklich an Gott geglaubt. (24)

Bei der Abfahrt von Maiks Vater mit seiner Assistentin Mona fühlt Maik sich kurz „[v]erlassen von den Eltern und Gott und der Welt!“ (71), diese Formulierung ist jedoch entweder als Betonung seines fehlenden Glaubens oder als hohle Phrase zu deuten. Entscheidend ist, dass die Momente des „Überwältigt-

¹²⁶⁷ Schäfer (2015), S. 147.

¹²⁶⁸ Ebd., S. 148 und 161, Anmerkung 4.

¹²⁶⁹ Bohrer (2002), S. 9.

¹²⁷⁰ Schäfer (2015), S. 148.

Seins“¹²⁷¹ im Verlauf von Maiks Abenteuerfahrt nicht als Gottesoffenbarung inszeniert werden, sondern vielmehr als mystische Unsagbarkeiten:

Ich schaute durch die Windschutzscheibe, auf der der Fahrtwind die Tropfen auseinandertrieb, und mir fiel zum ersten Mal auf, wie merkwürdig es war, in einem Auto, das einem nicht gehörte, durch die Straßen zu gondeln, durch das abendliche Berlin [...] Plötzlich stand die rote Sonne unter schwarzen Wolken. Ich sagte kein Wort mehr, und Tschick sagte auch nichts. (91)

Ich hielt eine Ranke mit Daumen und Zeigefinger vorsichtig von mir weg und schaute zwischen den Blättern durch auf das Mädchen, das da singend und summend und Brombeeren kauend im Gebüsch stand. Dazu dann noch der Brombeergeschmack in meinem Mund und die orangefarbene Dämmerung über den Baumkronen und im Hintergrund immer das Rauschen der Autobahn – mir wurde ganz seltsam zumute. (157)

[V]or uns lagen die Berge mit ihrem blauen Morgennebel, der in den Tälern vorne schwamm, und dem gelben Nebel in den Tälern hinten, und ich fragte mich, warum das eigentlich so schön war. Ich wollte sagen, *wie* schön es war, oder jedenfalls *wie* schön ich es fand und warum, oder wenigstens, dass ich nicht erklären konnte, warum, und irgendwann dachte ich, es ist vielleicht auch nicht nötig, es zu erklären. (171)

Eine Offenbarung Gottes oder eine Transzendenz, also ein Übertritt in eine andere Welt, werden im Roman nicht evoziert, sondern vielmehr ein Phänomen, das Martin Seel als *radikale Immanenz* bezeichnet (vgl. Kapitel 2.8.3), ein mystisch anmutendes Sichverlieren in der Welt, ausgelöst durch eine intensive ästhetische Wahrnehmung.

Maiks säkulare Epiphanien lassen sich präsenztheoretisch auf verschiedene Weisen klassifizieren. Mit Seels Erscheinungs-Taxonomie (vgl. Kapitel 2.8.4) kann zwischen Augenblicken des *bloßen*, des *atmosphärischen* und des *artistischen Erscheinens* unterschieden werden. Bloßes Erscheinen liegt beispielsweise vor, wenn Maik sich am schieren Anblick bestimmter Naturerscheinungen berauscht:

[V]or uns lagen die Berge mit ihrem blauen Morgennebel, der in den Tälern vorne schwamm, und dem gelben Nebel in den Tälern hinten, und ich fragte mich, warum das eigentlich so schön war. (171)

Ein artistisches Erscheinen ist hingegen stets das Resultat der Rezeption eines Kunstwerks, wie zum Beispiel der Klaviermusik von Richard Clayderman: „ich sag's auch jetzt nicht gern: Aber diese Moll-Scheiße zog mir komplett den Stecker“ (105). Bloßes oder artistisches Erscheinen sind im Roman aber eher selten, da sich Wahrnehmungen dieser Art fast immer mit biografischen Erinnerungen, Gegenwartsbezügen oder Zukunftsgedanken von Maik mischen, was zu einem atmosphärischen Erscheinen führt:

Im Ernst, ich hab's Tschik nicht gesagt, und ich sag's auch jetzt nicht gern: Aber diese Moll-Scheiße zog mir komplett den Stecker. Ich musste immer an Tatjana denken und

¹²⁷¹ Frank (2015), S. 174.

wie sie mich angeguckt hatte, als ich ihr die Zeichnung geschenkt hatte, und dann kachelten wir mit „Ballade pour Adeline“ über die Autobahn. (105)

Clayderman klimperte, und dass er da so klimperte und dazu das eingedetschte Dach, Tschicks zerstörter Fuß und dass wir in einer hundert Stundenkilometer schnellen, fahrenden Müllkippe unterwegs waren, machte ein ganz seltsames Gefühl in mir. Es war ein euphorisches Gefühl, ein Gefühl der Unzerstörbarkeit. Kein Unfall, keine Behörde und kein physikalisches Gesetz konnten uns aufhalten. Wir waren unterwegs, und wir würden immer unterwegs sein, und wir sangen vor Begeisterung mit, soweit man bei dem Geklimper mitsingen konnte. (215f.)

Da es sich bei *Tschick* um einen literarischen Text und somit um ein artistisches Konstrukt handelt, sind Rauschzustände des Rezipienten, die auf den oben zitierten Passagen beruhen, als ein artistisches Erscheinen einzustufen. Natürlich kann ein realer Leser sich auch an der bloßen Erscheinung des Bucheinbands oder an bestimmten Kindheitserinnerungen berauschen, die der Text in ihm wachruft. Diese Art von Präsenzerlebnissen können jedoch im Rahmen einer literaturwissenschaftlichen Textanalyse nicht berücksichtigt werden.

Mit Karl Heinz Bohrers Augenblicks-Typologie kann man die säkularen Epiphanien in Herrndorfs Text in *emphatische, erschreckende* und *negative Augenblicke* aufteilen. Emphatische Augenblicke liegen vor, wenn die dargestellte Epiphanie mit positiven Emotionen wie Erleichterung, Euphorie oder Glück verbunden ist:

[A]us den Augenwinkeln sah ich, wie sie da immer noch standen auf dem Bürgersteig. Die Zeit schien angehalten zu sein. Tatjana mit der Zeichnung in der Hand, André mit dem Mountainbike und Natalie, die gerade von hinten durch den Garten kam. [...] „Gib mehr Gas!“, rief ich und sah meinen Fäusten beim Hämmern zu. Erleichterung ist gar kein Ausdruck. (94)

Bei erschreckenden Augenblicken wird das überwältigende Erlebnis hingegen als etwas Furchteinflößendes dargestellt, dass die wahrnehmende Figur wie einen Schock trifft:

Ich schaute in die Sterne mit ihrer unbegreiflichen Unendlichkeit, und ich war irgendwie erschrocken. Ich war gerührt und erschrocken gleichzeitig. (121)

Negative Augenblicke zeichnen sich hingegen durch eine Trauer gegenüber der Vergänglichkeit des epiphanen Moments selbst oder gegenüber der Vergänglichkeit allen Seiendens generell aus:

Tschick zog sein Taschenmesser raus und fing an zu schnitzen. Und während wir uns sonnten, uns unterhielten und Tschick beim Schnitzen zuguckten, musste ich die ganze Zeit darüber nachdenken, dass wir in hundert Jahren alle tot wären. So wie Anselm Wail tot war. [...] das Einzige, was übrig war von Anselm Wail, war dieser Name in einem Stück Holz. Warum hatte er den da hingeschnitzt? Vielleicht war er auch auf großer Reise gewesen wie wir. (174)

Diese Passage stützt Pavliks These, der zufolge „das Wissen um die eigene Sterblichkeit“¹²⁷² ein essentieller Teil der „intensivierten Wahrnehmung der Welt“¹²⁷³ ist, die in den zitierten Epiphanien ihren Höhepunkt erreicht. Diese existenzielle Verquickung von Tod und Epiphanie korrespondiert mit Heideggers Thanatologie in *Sein und Zeit*, die zum Fundament der Präsenztheorie gehört und der zufolge jede ekstatische Seinsentbergung ein „*Sein zum Tode*“ (SuZ: 234) bzw. eine „*Freiheit zum Tode*“ (266) ist. Dies meint, dass intensive Präsenzerlebnisse, wie zum Beispiel die Epiphanien in *Tschick*, stets mit einer gewissen Kontemplation von Endlichkeit einhergehen, weshalb unter anderem George Steiner behauptet, dass alle literarischen Erzählungen „in ihrer letztlichen Struktur [...] Generalproben für den Tod“¹²⁷⁴ seien.

Dieses Bewusstsein der eigenen Begrenztheit und Endlichkeit befeuert letztendlich auch die Auflösung des Subjekt-Objekt-Paradigmas, wenn Maik und Tschick zusammen die Sterne betrachten, über extraterrestrisches Leben sinnieren und dabei an die Grenzen des Vorstellbaren stoßen:

„Und kannst du dir vorstellen, irgendwo da oben, auf einem dieser Sterne – ist es jetzt genau so! Da leben wirklich Insekten, die sich gerade in dieser Sekunde eine Riesen Schlacht um die Vorherrschaft im Weltall liefern – und keiner weiß davon.“

„Außer uns“, sagte ich.

[...]

„Ja, Wahnsinn.“

„Mich reißt's grad voll.“

„Und kannst du dir das vorstellen: Die Insekten haben auch ein Insektenkino! Die drehen Filme auf ihrem Planeten, und irgendwo im Insektenkino schauen sie sich gerade einen Film an, der auf der Erde spielt und von zwei Jungen handelt, die ein Auto klauen.“

[...]

„Aber alle denken, es ist nur Science-Fiction, und in Wirklichkeit gibt's uns gar nicht. Menschen und Autos – das ist für die totaler Quatsch. Das glaubt bei denen keiner.“ (121f.)

Der Perspektivenwechsel vom imaginierenden, intentional-denkenden Subjekt, für das Außerirdische lediglich ein Objekt darstellen, hin zum imaginierten Objekt, das von intentionalen, alteritären Aliens erdacht wird, bewirkt einen Wechsel des Wahrnehmungsmodus vom intentionalen Denken zum responsiven Wahrnehmen, der schließlich zu einer unsagbaren Epiphanie führt, die mit dem Ausruf „Wahnsinn“ angedeutet wird. Maiks und Tschicks Gedankengänge führen das Subjekt-Objekt-Denken *ad absurdum*, bis sich schließlich eine epistemologische bzw. ontologische Grenze zeigt, die sich nur mit dem Wort Wahn-Sinn andeuten lässt, das semantisch eine Auflösung von rationalem Sinn impliziert. Der Wahn-Sinn, der sich in dieser Szene vollzieht, ist präsenz-

¹²⁷² Pavlik (2016), S. 49.

¹²⁷³ Ebd.

¹²⁷⁴ Steiner (1990), S. 187f.

theoretisch betrachtet die Auflösung des Subjekt-Objekt-Denkens und ein sprachlich unsagbares, aber emotional intensives Präsenzerlebnis, das Züge einer Epiphanie trägt. Die zitierte Passage verdeutlicht dabei, dass Sinn und Präsenz bzw. Denken und Fühlen nicht als Antagonisten zu verstehen sind, sondern als zwei *gleichherrsprünghliche Phänomene*, die zur Generierung von Präsenzerlebnissen aufeinander angewiesen sind. Schaefers trägt diesem Umstand Rechnung, wenn sie von einer „sinn- und körperorientierte[n] Wahrnehmung“¹²⁷⁵ in *Tschick* spricht, und Schäfer, indem er die säkularen Epiphanien des Texts mit einem „Sinnzusammenhang der Welt“¹²⁷⁶ in Verbindung bringt, der den Protagonisten während ihrer Immersion „zuzufallen scheint“¹²⁷⁷.

Gedankengänge, die das Subjekt-Objekt-Paradigma ad absurdum führen, indem sie einen Zusammenbruch von Sprache und Denken inszenieren, können mit Mersch als eine mediale *Störung* beschrieben werden, aus deren semiotischer Leere eine emotionale Fülle erwächst. Doch es gibt auch Epiphaniedarstellungen in *Tschick*, die sich nicht im Störungsbegriff erschöpfen, sondern eher auf der harmonisierenden Wirkung *gelingender Mediation* fußen. Dank der in Kapitel 2.9.3 behandelten Kritik von Markus Rautzenberg an Dieter Merschs Störungsbegriff können sowohl scheiternden als gelingenden Mediatisierungen Präsenzpotenziale zugesprochen werden, da es sich hierbei um „verschiedene Formen von Alterität“¹²⁷⁸ handelt. Unter diesem Gesichtspunkt scheint der Aufbau von Kapitel 41 in *Tschick* auf ein maximales Gelingen der Mediation ausgelegt zu sein. Zunächst fordert Tschick Maik auf, für ihn zu fahren, weil Tschick sich den Fuß gebrochen hat und einen Gips trägt. Maik lehnt mit der Begründung ab, „[d]er größte Langweiler und der größte Feigling“ (212) zu sein, worauf hin Tschick ihm erklärt, dass er nur wegen Maiks „die aufregendste und tollste Woche seines Lebens“ (213) erlebt habe, und dass seine Klassenkameraden ihn lediglich meiden würden, weil Maiks unangepasstes Verhalten sie einschüchtern würde (ebd.). Diese Neuinterpretation von Maiks Charakter rückt Maiks Selbstbild gerade und bewirkt eine Harmonisierung von Maiks Selbstwahrnehmung und der Fremdwahrnehmung durch den Leser. Tschicks anschließendes Coming-Out bewirkt ebenfalls eine Harmonisierung von Selbstwahrnehmung und Fremdwahrnehmung, nur dass in diesem Fall die Fremdwahrnehmung Maiks – und wohl auch die einiger überraschter Leser – korrigiert wird. Nachdem diese zwei Wahrnehmungsstörungen beseitigt sind, fährt Maik los und alle zentralen Motive des Romans scheinen sich plötzlich zu einem allegorischen Gesamtbild zusammenzufügen, das in einem emphatischen Augenblick kulminiert:

¹²⁷⁵ Schaefers (2014), S. 210.

¹²⁷⁶ Schäfer (2015), S. 148.

¹²⁷⁷ Ebd.

¹²⁷⁸ Rautzenberg (2009), S. 213.

Clayderman klimperte, und dass er da so klimperte und dazu das eingedetschte Dach, Tschicks zerstörter Fuß und dass wir in einer hundert Stundenkilometer schnellen, fahrenden Müllkippe unterwegs waren, machte ein ganz seltsames Gefühl in mir. Es war ein euphorisches Gefühl, ein Gefühl der Unzerstörbarkeit. Kein Unfall, keine Behörde und kein physikalisches Gesetz konnten uns aufhalten. Wir waren unterwegs, und wir würden immer unterwegs sein, und wir sangen vor Begeisterung mit, soweit man bei dem Geklimper mitsingen konnte. (215f.)

Musik („Clayderman“), der Tod („Tschicks zerstörter Fuß“), aktualisierte romantische Topoi („fahrenden Müllkippe“), das *absolute Präsens* des romantischen Wahrnehmungsmodus („wir würden immer unterwegs sein“), die Vermengung von Alltagswirklichkeit und Medienwirklichkeit („ein Gefühl von Unzerstörbarkeit“) und die Überwältigung säkularer Epiphanien („ein euphorisches Gefühl“) werden auf engstem Raum verdichtet. Auf diese Weise inszeniert der Roman eine maximale Harmonisierung seiner Motive und sein Medium, die Schrift, ein maximales Gelingen ihrer Mediation. Gelingende Mediationen dieser Art können, wie in Kapitel 2.11.1 ausgeführt, ebenfalls als ein *referentielle Rauschen* im Sinne Seels beschrieben werden, da hier die Komplexität und die harmonische Verdichtung semantischer Bezüge Sinnbildungsprozesse in den Hintergrund treten lassen. Denn das Ziel einer solchen harmonischen Verdichtung ist in erster Linie eine maximale Immersion des Rezipienten, die im Idealfall zu einem *emphatischen Augenblick* und somit zu einem *Rausch* führt, bei dem die Artifizialität des vermittelnden Mediums für kurze Zeit gänzlich in Vergessenheit gerät und die Sinnbildung suspendiert wird.

c. Anthropologischer Optimismus

In seiner Untersuchung zu Epiphanien in Herrndorfs Prosa behauptet Martin Jörg Schäfer, dass Herrndorfs Epiphanien im Vergleich zu klassischen Modernisten wie Proust oder Joyce „nichts Weltbewegendes“¹²⁷⁹ haben, „betont bei-läufig“¹²⁸⁰ bleiben und „meist wenig bis überhaupt nichts [bewirken]“¹²⁸¹. Diese These mag auf *Diesseits des Van-Alen-Gürtels* (2007), *Sand* (2011) oder *Arbeit und Struktur* (2013) zutreffen, auf die sich Schäfer hauptsächlich bezieht, in Bezug auf *Tschick* muss dieser Behauptung jedoch entschieden widersprochen werden. Denn ein entscheidender Effekt von Maiks Roadtrip und all den Epiphanien, die er zusammen mit Tschick und Isa erlebt, ist der anthropologische Optimismus, den er dabei entwickelt:

Seit ich klein war, hatte mein Vater mir beigebracht, dass die Welt schlecht ist. Die Welt ist schlecht, und der Mensch ist auch schlecht. Trau keinem Fremden, geh nicht

¹²⁷⁹ Schäfer (2015), S. 147.

¹²⁸⁰ Ebd.

¹²⁸¹ Ebd., S. 148.

mit Fremden, und so weiter. Das hatten mir meine Eltern erzählt, das hatten mir meine Lehrer erzählt, und das Fernsehen erzählte es auch. Wenn man Nachrichten guckte: Der Mensch ist schlecht. Wenn man Spiegel TV guckte: Der Mensch ist schlecht. Und vielleicht stimmte das ja auch, und der Mensch war zu 99 Prozent schlecht. Aber das Seltsame war, dass Tschick und ich auf unserer Reise fast ausschließlich dem einen Prozent begegneten, das nicht schlecht war. [...] Auf soweas sollte man in der Schule vielleicht auch mal hinweisen, damit man nicht völlig davon überrascht wird. (209)

Die abenteuerlichen Ereignisse, Maiks „offener Umgang mit Alterität“¹²⁸² und die damit verbundenen Epiphanien haben zu „einem (revidierten) positiven Welt- und Menschenbild der Hauptfigur“¹²⁸³ geführt. Dieser Zusammenhang von Präsenzerlebnissen und ethischer bzw. anthropologischer Neuausrichtung korrespondiert mit Merschs Ethik der Responsivität:

Es gibt den Weg der Herrschaft, des Politischen, der das ethische Problem durch seine Bemeisterung zu bewältigen trachtet – und damit verschärft. Und es gibt den Weg der ‚Verwandlung des Bezugs‘ – der Passage von der Tat, der bewußten Setzung, zur ‚Responsivität‘ und damit auch zur ‚Responsibilität‘. [...] Und sofern die Macht jedes Mysterium ausschließt, hat sie bereits mit der genuinen ethischen Ver-Antwortung gebrochen. [...] das bedeutet keine Ohnmacht oder den Verzicht auf Macht – dies wäre ein Diskurs des Opfers, [...] sondern die Gewährung ursprünglicher Begegnung. (Mersch 2002b: 294f.).

Maiks Offenheit für die Alterität fremder Menschen und für das Erscheinen unbekannter Phänomene führt nicht nur zu intensiven emotionalen Präsenzerlebnissen, sondern auch zu einer Neubewertung der menschlichen Natur. Seine *aktive Passivität* geht so einher mit dem

Vermögen einer unreglementierten Justierung der Balance von Weltvertrauen und Weltmisstrauen, Selbstsicherheit und Selbstzweifel, Selbstverlust und Selbstgewinn. Darin liegt das Ethische im Ästhetischen. (Seel 2014: 260)

Mit Rekurs auf Jean-Pierre Palmiers literaturwissenschaftliche Emotionstheorie (vgl. Kapitel 2.13.3) lässt sich sagen, dass der locker-erhabenen Stimmung in *Tschick* und den daraus erwachsenen Epiphanien, die mit Emotionen wie Glück, Schrecken oder Trauer verbunden sind, eine *verständnisleitende Funktion* zukommt. Die lebensbejahenden Befindlichkeiten, die der Text evoziert, verleihen der Transformation vom ängstlichen, frustrierten und pessimistischen Kind zum mutigen, glücklichen und optimistischen Jugendlichen so erst ihren Sinn.

3.5.6 Eintauchen

Die lebensphilosophischen Implikationen der Präsenztheorie werden in *Tschick* vor allem im letzten Kapitel deutlich, dessen Schlusszene semiotisch betrachtet die komplexeste Epiphanie des Romans darstellt. Maiks Vater hat beschlossen

¹²⁸² Pavlik (2016), S. 45.

¹²⁸³ Ebd.

sich scheiden zu lassen und mit seiner Sekretärin Mona zusammenzuziehen, woraufhin Maiks Mutter einen Alkoholrückfall erleidet und kurzerhand beginnt, alle kostbaren Einrichtungsgegenstände des Hauses in den Swimmingpool zu werfen (250ff.). Sie behauptet, dass die Objekte ihr nichts bedeuten würden („Ich hänge nicht an dem Scheiß“; 251), was dem Schluss des Romans eine antimaterialistische Färbung gibt. Denn Maik folgt wenig später anstandslos der Aufforderung seiner Mutter, auch etwas in den Pool zu schmeißen, und so fliegen DVD-Spieler, Fernseher, ein großer Kübel mit Fuchsie, eine Chinalampe, ein CD-Ständer und schließlich ein Couchsessel ins Wasser (252). Während ihrer trunkenen Zerstörungsorgie versucht die Mutter nebenbei, Maik den Sinn des Lebens zu erklären:

Merk dir eins im Leben! Hab ich mit dir eigentlich schon mal über grundsätzliche Fragen gesprochen? Und ich meine nicht den Mist mit dem Auto oder was. Ich meine wirklich grundsätzliche Fragen. [...] Das ist alles egal. Was nicht egal ist: Bist du glücklich damit? Das. Und nur das. (251)

Die Botschaft dieser kurzen Ansprache und der materiellen Verwüstung, die sie begleitet, scheint eindeutig:

Maik und seine Mutter demonstrieren durch die Zerstörung des familiären Besitzes, dass sie eine andere Vorstellung von Lebensglück haben als der Vater: Dieses basiert nicht auf materiellen, sondern auf inneren Werten. (Kramper 2016: 101)

In Anbetracht der bisherigen Ergebnisse dieser Analyse lassen sich diese „inneren Werte“ als eine Ethik der Alterität und Responsivität identifizieren, die bei Maik schlussendlich zu einem anthropologischen Optimismus und zu einem Gefühl von Lebensglück führen, wie das Ende des Romans noch einmal bildgewaltig veranschaulicht. Maik und seine Mutter springen in den Pool, während zwei von den Nachbarn herbeigerufene Polizisten dem Treiben der beiden ratlos zusehen. Im Wasser lässt Maik dann die Erlebnisse der letzten Wochen noch einmal Revue passieren:

Ich dachte daran nämlich, dass sie mich jetzt wahrscheinlich wieder Psycho nennen würden. Und dass es mir egal war. Ich dachte, dass es Schlimmeres gibt, als eine Alkoholikerin als Mutter. Ich dachte daran, dass es jetzt nicht mehr lange dauern würde, bis ich Tschick in seinem Heim besuchen konnte, und ich dachte an Isas Brief. Auch an Horst Fricke und sein Carpe diem musste ich denken. Und ich dachte an Gewitter über dem Weizenfeld, an Pflegeschwester Hanna und den Geruch von grauem Linoleum. Ich dachte, dass ich das alles ohne Tschick nie erlebt hätte in diesem Sommer und dass es ein toller Sommer gewesen war, der beste Sommer von allen. (253f.)

Der Text forciert auch hier eine harmonische Verdichtung aller wichtigen Ereignisse und Motive des Romans, um auf diese Weise eine gelingende Mediatisierung und ein *referentielles Rauschen* zu inszenieren, das den Rezipienten in einen Rauschzustand versetzt. Das *phonetische Rauschen* der Sätze durch die Anapher „Ich dachte“ und das *rhythmisches Rauschen* der vielen Hypotaxen und Aufzählungen führen zusätzlich zu einem Leserausch, der sogar die Verharmlo-

sung des Alkoholismus von Maiks Mutter vergessen lässt¹²⁸⁴. Die letzten Sätze des Texts entwerfen zum Abschluss noch einmal eine piktoral anmutende Allegorie, die präsenztheoretisch hochinteressant ist:

[U]nd an all das dachte ich, während wir da die Luft anhielten und durch das silberne Schillern und die Blasen hindurch nach oben guckten, wo sich zwei Uniformen ratlos über die Wasseroberfläche beugten und in einer stummen, fernen Sprache miteinander redeten, in einer anderen Welt – und ich freute mich wahnsinnig. Weil, man kann zwar nicht ewig die Luft anhalten. Aber doch ziemlich lange. (254)

Die Wasseroberfläche trennt metaphorisch zwei Welten voneinander. Diese sind jedoch nicht als zwei ontologisch verschiedene Welten zu verstehen, sondern vielmehr als zwei verschiedene *Wahrnehmungsmodi* bzw. als zwei verschiedene *Seinsmodi*. Mit Heidegger gesprochen verkörpern die „zwei Uniformen“ oberhalb der Wasseroberfläche die Uneigentlichkeit des *Man*, die Verborgenheit des Seins und den Wahrnehmungsmodus der *Intentionalität*, während Maik und seine Mutter unterhalb der Wasseroberfläche für die Eigentlichkeit des *Selbst*, die Unverborgenheit des Seins und den Wahrnehmungsmodus der *Responsivität* stehen. Das Wasser lässt sich auf zweierlei Weisen deuten: zum einen als *Dekonstruktionsmetapher*, da in diesem Wasser gesellschaftliche Normen und Sinnangebote buchstäblich *verschwinden*¹²⁸⁵, und zum anderen als *Immersionsmetapher*, da sowohl Maik als auch der Leser in die harmonisch verdichtende Semiosis dieses Wassers *eintauchen* und so intensive Präsenz erleben können. Das allegorische Bild, das Herrndorf hier zeichnet, vereinigt auf diese Weise *beide Dimensionen* der Präsenztheorie (vgl. Kapitel 2.11.5).

Maik ist jedoch bewusst, dass er unter Wasser „nicht ewig die Luft anhalten [kann]“, eine Feststellung, die sich auch auf das ephemere Wesen von Präsenzerfahrungen generell bezieht. Baßler deutet in diesem Zusammenhang das Eintauchen Maiks als eine Metapher für die literarische Wirklichkeit der romantischen Fahrt mit Tschick, die ebenfalls nicht dauerhaft vorstellbar sei und eher früh als spät ihr Ende finden müsse¹²⁸⁶. Ähnliches lässt sich auch über die Epiphanien sagen, die der Text sowohl motivisch als auch rezeptionsästhetisch generiert. Präsenz wird in *Tschick* als temporäres Komplement zu einer materialistischen Alltagswirklichkeit konzipiert. Vor diesem Hintergrund kann Herrndorfs Roman als ein Plädoyer für ein präsenzbewussteres Leben verstanden werden, in dem eine responsive Wahrnehmung und eine Ethik der Alterität als Re-

¹²⁸⁴ Baßler (2015), S. 72 unterstellt dem Text hier zurecht Züge einer „Wohlfühlliteratur“.

¹²⁸⁵ Eine solche Lesart deutet auch Pavlik (2016), S. 51 an: „Das offene Ende zeigt an, dass die Identitätsbildung der Protagonisten nicht abgeschlossen ist und vielleicht auch nie abgeschlossen sein kann, da man in der (postmodernen) Welt sinnbildlich ins Schwimmen gerät.“

¹²⁸⁶ Vgl. Baßler (2015), S. 77.

medium gegen überbordenden Materialismus und emotionale Verwahrlosung fungieren können¹²⁸⁷.

3.5.7 Zusammenfassung

Die präsenztheoretische Betrachtung von *Tschick* hat gezeigt, dass auch ein Text mit realistischer bzw. populärrealistischer Ausrichtung mit dem Instrumentarium der Präsenztheorie auf fruchtbare und interessante Weise analysiert werden kann.

Da Herrndorfs Roman keiner sprachreflexiven oder metafiktionalen Ästhetik folgt wie *Rave* oder *UC*, hat es sich als sinnvoll herausgestellt, mit dem Aspekt der formalen Gestaltung und mit dem impliziten Verhältnis des Texts zur Schrift zu beginnen. Diese wurde nicht als etwas zu Überwindendes oder als etwas sich Verselbstständigendes definiert, sondern als Phänomen, das es programmatisch zu verschleiern gilt. Unter diesem Gesichtspunkt wurden die Tempuswechsel im Roman auch nicht als Ausdruck eines absoluten Präsens oder einer poetischen Hyperschizophrenie gedeutet wie in *Rave* oder *UC*, sondern als Bestandteile des ästhetischen Konzepts einer zu beseitigenden *Störung*. Die potenzielle präsentische Wirkung wurde in diesem Fall nicht der Störung selbst zugeschrieben, sondern ihrer schrittweisen Aufhebung. Die subtile und äußerst unterschwellige Performanz der einzelnen Tempora wurde gesamttextuell betrachtet als ein *logisches Rauschen* im Sinne von Martin Seel beschrieben, da der Roman eine eigene ästhetische Logik der Erzähltempora entwirft, die einem zu erwartenden, „korrekten“ Tempusgebrauch zuwiderläuft. Die ebenso unterschwellige Vermischung verschiedener Sprachregister korreliert wiederum mit der geistigen Entwicklung des Protagonisten und Erzählers Maik im Verlauf der Handlung. Beide Phänomene, sowohl die Dynamik der Erzähltempora als auch die Vermischung der Sprachregister, wurden als formale Grundlage für motivische und inhaltliche Präsenzpotenziale gedeutet.

Die Amalgamierung von alltäglicher, medialer und literarischer Wirklichkeit wurde ähnlich wie das Verhältnis von Literatur, Film und Musik in *UC* als eine Strategie zur Eröffnung eines medialen und phänomenologischen *ZwischenRaums* im Sinne Merschs ausgelegt. Anders als bei den Tempuswechseln kann hier an einigen Stellen von präsentischen *Störungen* gesprochen werden, da die mitunter offenkundige Vermengung der drei Wirklichkeiten metaleptische Züge trägt. Es wurde mit Rückgriff auf Mersch argumentiert, dass die semiotische *Leere*, die von diesen Störungen erzeugt wird, stets auch mit einer emotionalen

¹²⁸⁷ Zu einer ähnlichen Schlussfolgerung gelangt auch Kramper (2016), S. 103: „Und so beendet Maik seine Ich-Erzählung in dem Bewusstsein, dass es ihm immer wieder gelingen wird, sich gegenüber der Gesellschaft (ob in Form von Schule, Nachbarschaft, Polizei o.a.) seinen individuellen Freiraum zu schaffen.“

Fülle und entsprechenden *Augenblicken* seitens des Rezipienten einhergehen kann.

Die Aktualisierung romantischer Topoi wurde als Instrument zur textuellen und rezeptionsästhetischen Erzeugung eines nicht-intentionalen Wahrnehmungsmodus verstanden, der präsenztheoretisch mit Merschs Begriff der *Responsivität* gleichgesetzt wurde. Im Zuge dieser Argumentation wurden Textstellen hervorgehoben, die eine *erlebte Überwindung des Subjekt-Objekt-Paradigmas* und ein unsagbares *Staunen über das Dass der Welt* inszenieren bzw. beim Rezipienten zu evozieren versuchen. Die motivische Brücke, die der Text zwischen Romantik, klassischer Moderne und Gegenwart zu schlagen versucht, wurde ähnlich wie beim Epochen-Remix in *Rave* als die epochenübergreifende Wiederkehr einer *Sehnsucht nach Präsenz* gelesen.

Der Motivkomplex des Ostens im Roman wurde komplementär zur romantischen Responsivität als eine präsentische *Alterität* im Sinne Merschs eingestuft. Personen, Naturerscheinungen, Anspielungen auf den asiatischen Raum und vor allem die komplexe Figur Tschick wurden im Rahmen dieser Überlegungen als semiotisch ambivalente und präsentisch wirkungsmächtige Textelemente gedeutet. Dabei wurde die titelgebende Figur Tschick als ein literarisches Phantasma problematisiert, das sich zum einen durch eine semiotische Unbestimmtheit und zum anderen durch eine emotional harmonisierende Wirkung auf Maik und den Rezipienten auszeichnet. Dem Zusammenspiel dieser zwei Aspekte wurde ein präsentisches Potenzial attestiert.

Die säkularen Epiphanien des Texts konnten äußerst gewinnbringend mit der *Erscheinungs-Taxonomie* von Martin Seel und mit der *Augenblicks-Typologie* von Karl Heinz Bohrer klassifiziert werden, wodurch eine differenzierte Grundlage für weitere Überlegungen geschaffen wurde. Dabei wurde argumentiert, dass ein präsenztheoretisch idealer Leser mittels Imagination und empathischer Identifikation die entsprechenden Erscheinungen und Augenblicke emotional miterleben kann. Mit Bezug auf Rautzenbergs Kritik an Mersch wurde zudem gezeigt, dass nicht nur medial selbstinszenierte Störungen zu rezeptionsästhetischen Epiphanien, also zu *emphatischen Augenblicken*, führen können, sondern auch ein *referentielles Rauschen*, das eine maximale Harmonisierung bestimmter Motive und somit ein maximales *Gelingen* ästhetischer Mediation inszeniert. Des Weiteren wurde Maiks anthropologischer Optimismus im Text als eine Folge der Mersch'schen *Ethik der Alterität und Responsivität* begriffen, die eine Verquickung von Responsivität und Responsibilität impliziert und dabei mit Seels *unreglementierter Justierung der Balance von Weltvertrauen und Weltmisstrauen* korrespondiert.

Auch das symbolträchtige Schlusskapitel des Romans wurde unter dem Gesichtspunkt eines maximalen Gelingens ästhetischer Mediation und einer *Ethik der Alterität und Responsivität* betrachtet. Die allegorische Beschaffenheit der Pool-Szene am Ende des Texts wurde sowohl als eine semiotische Dekonstruktions-

onsmetapher als auch als eine präsentische *Immersionsmetapher* verstanden, womit sowohl der Komplexität des Romans als auch den zwei phänomenologischen Dimensionen der Präsenztheorie Rechnung getragen wurde. Vor dem Hintergrund des neugewonnenen anthropologischen Optimismus des Protagonisten und Erzählers Maik wurde die allegorische Schlusszzene des Texts als ein Plädoyer für die positive Wirkung eines präsenzbewussten Lebens gelesen.

4. Ergebnisse und Schlussgedanken

4.1 Präsenz: ein analytischer Begriff

Das Ziel des ersten Teils dieser Untersuchung war es – ganz im Sinne von Wittgensteins späten Überlegungen zur Aufgabe der Philosophie – zunächst eine *Ordnung* in den heterogenen und schwer überschaubaren Präsenzdiskurs der letzten Jahrzehnte zu bringen, und zwar „eine Ordnung zu einem bestimmten Zweck [...]; eine von vielen möglichen Ordnungen; nicht *die* Ordnung“ (PU: 70). Der dabei angestrebte Zweck war die Klärung der Frage, ob sich aus den Begriffen und Konzepten der sechs wichtigsten Präsenztheoretiker ein überschaubares Repertoire an analytischen Begriffen für einen neuen und originellen Umgang mit Literatur gewinnen lässt.

Nach einer ausführlichen Herausarbeitung der Bedeutung Wittgensteins und Heideggers für die Präsenztheorie (Kapitel 2.1 bis 2.4) und einer eingehenden Rekonstruktion und Selektion der für die Zwecke dieser Arbeit relevantesten Theoreme der einzelnen Präsenzdenker (Kapitel 2.5 bis 2.10) hat sich in der Tat eine Anzahl von Terminen herauskristallisiert, die nach einem kritischen Abgleich (Kapitel 2.11), einer nuancierten Spezifizierung und Abgrenzung (Kapitel 2.12) sowie einem Vergleich mit Ansätzen anderer Denktraditionen (Kapitel 2.13) auf drei längere Prosatexte der deutschen Gegenwartsliteratur angewendet wurde (Kapitel 3.3 bis 3.5).

Beim Aufbau der einzelnen Präsenzanalysen wurde stets mit einem Aspekt begonnen, der einen guten konzeptionellen Leitfaden für das jeweilige Buch darstellte, wie der explizite oder implizite Umgang mit dem Medium der Schrift in *Rave* und *Tschick* oder das komplexe Motiv der poetischen Schizophrenie in *UC*. Die folgenden Teilkapitel haben sich dann verschiedenen inhaltlichen Motiven (z.B. der Alterität des Ostens in *Tschick*), formalen Elementen (z.B. der Schrift als etwas sich Verselbstständigendes in *UC*) oder literaturhistorischen Konstellationen (z.B. dem Epochen-Remix in *Rave*) gewidmet. Die jeweils letzten Teilkapitel der drei Analysen könnten rein hermeneutisch oder dekonstruktivistisch betrachtet als ein Sinnvorschlag bzw. als die abschließende Sinndekonstruktion des jeweiligen Texts gelesen werden, also beispielsweise ein präsenzbewusstes Leben (Kapitel 3.5.6: „Eintauchen“) als der Sinn von *Tschick*, eine unauflösliche Dialektik zwischen exzessivem Leben und drohender Selbstzerstörung (Kapitel 3.3.6: „Kaputt-Leben“) als die Sinndekonstruktion von *Rave* oder eine unauflösliche Komplexität der Diegesis (Kapitel 3.4.6: „Schrift: das sich Verselbstständigende“) als die Sinndekonstruktion von *UC*.

Präsenztheoretisch betrachtet bildet jedoch jedes Teilkapitel der jeweiligen Analyse ein eigenständiges Zentrum, das dabei immer das gleiche heuristische

Ziel verfolgt: den Nachweis und die Explikation von Präsenzpotenzialen. Denn der Präsenztheorie geht es nicht primär darum, *einen* Sinn, oder *eine* Sinnkonstruktion und damit *eine* Quelle der Präsenz zu (re-)konstruieren, sondern verschiedene Strategien zur Produktion von Präsenz in einem bestimmten Kunstwerk aufzuzeigen. Die jeweiligen Strategien bilden dabei präsenztheoretisch betrachtet keine Hierarchie, da es nahezu unmöglich ist zu argumentieren, von welchen Strategien wann und wo genau ein größeres Präsenzpotenzial bzw. eine größere Präsenzwahrscheinlichkeit ausgeht. Vor diesem Hintergrund besitzt der Aufbau der drei Präsenzanalysen in dieser Untersuchung einen eher rhizomatischen Charakter. In Anbetracht der Tatsache, dass die Präsenztheorie aber auch der Sinndimension artistischer Werke Rechnung tragen möchte und deshalb die Errungenschaften von semiotischen Theorien wie der Hermeneutik oder der Dekonstruktion explizit *nicht* verwirft, ist gegen einen hierarchisch anmutenden und sinnsuggestierenden bzw. sinndekonstruierenden Aufbau prinzipiell nichts einzuwenden, solange *mehrere* Strategien zur Erzeugung von Präsenz im Verlauf der Analyse aufgezeigt und solange diesbezüglich keine verabsolutierenden Präferenzen geäußert werden. Bei kürzeren Analysen, die nur eine Präsenzstrategie in einem bestimmten Kunstwerk behandeln, wäre es vor diesem Hintergrund ratsam darauf zu verweisen, dass die behandelte Strategie keinen erschöpfenden oder gar verabsolutierenden Anspruch bezüglich des Präsenzpotenzials des jeweiligen Werks erhebt.

Bei der Auswahl der zu behandelnden Präsenzstrategien und bei der Gestaltung des spezifischen Aufbaus der Analyse sind hingegen neben Kohärenz und Reichhaltigkeit dieselben Kriterien leitend wie in der Hermeneutik, in der Dekonstruktion oder in anderen etablierten Methoden: das subjektive Interesse des Analysierenden und der aktuelle Stand der Forschung.

Bei der inhaltlichen Argumentation der Analysen hat sich gezeigt, dass die wichtigsten Theoreme der sechs behandelten Präsenzdenker auf Texte mit sehr unterschiedlicher ästhetischer Konzeptionierung anwendbar sind. Ein assoziativ-fragmentierter und autobiografisch angelegter Text wie *Rave* konnte mit den Ansätzen der Präsenztheorie ebenso ausführlich und eindringlich analysiert werden wie ein multiperspektivisches und metafiktionales Werk wie *UC* oder ein populärrealistischer und formal eingängiger Jugendroman wie *Tschick*. Bei den jeweiligen Einzelbetrachtungen wurde erfolgreich eine Mischung aus etablierten Fachtermini und vermeintlich „nichtinterpretativen Begriffen“¹²⁸⁸ der Präsenztheorie betrieben, ohne dabei einem sprachlichen Obskurantismus oder einem subjektivistischen „Blei des Herzens“¹²⁸⁹ zu verfallen.

¹²⁸⁸ Gumbrecht (2004), S. 71.

¹²⁸⁹ Gumbrecht (2011a), S. 22.

Des Weiteren haben die Analysen gezeigt, dass Thesen und Ergebnisse der Sekundärliteratur sich problemlos mit einer präsenztheoretischen Argumentation verweben lassen. Einige Erkenntnisse und Formulierungen der Sekundärquellen haben sogar überraschende Parallelen zu den Terminen und Konzepten der behandelten Präsenzdenker offenbart, was für ein zunehmendes Interesse der Forschung an Phänomenen wie Unmittelbarkeit, Responsivität, Alterität oder Präsenz spricht.

Die in Kapitel 2.11.3 und 2.11.5 formulierten Arbeitsdefinitionen von ‚Präsenz‘ und ‚Präsenztheorie‘ müssen angesichts der Resultate der Beispielenanalysen nicht korrigiert werden, da sie sich im Verlaufe der Applikationen bewährt haben:

,Präsenz‘ bezeichnet die ästhetische Wahrnehmung einer Performanz, die sich der Repräsentation entzieht und die eine temporäre Auflösung des Subjekt-Objekt-Denkens sowie ein intensives Erleben von Raum und Zeit bewirkt. (Kapitel 2.11.3)

,Präsenztheorie‘ bezeichnet eine Theorie zur Analyse artistischer Phänomene, die sowohl die sinnhaft-semiotische als auch die präsentisch-rezeptionsästhetische Dimension von Kunstwerken berücksichtigt und dabei von einer phänomenologischen Einheit der Differenz beider Dimensionen ausgeht. (Kapitel 2.11.5)

Die Aspekte der Körperlichkeit und der Emotionalität gehen dabei in der Formulierung „intensives Erleben von Raum und Zeit“ auf. Die drei Präsenzanalysen haben gezeigt, dass auf textimmanent-motivischer Ebene eine Spezifizierung der Emotionen, die ein inszeniertes Präsenzerlebnis begleiten, gelegentlich mit Bohrs *Augenblicks*-Typologie (Glück, Schrecken, Melancholie) möglich ist, und dass auf die spezifische *Stimmung* der Texte (angenehme Verwirrung, existentielle Angst, lockere Erhabenheit) mit Rückgriff auf bestimmte Formulierungen im jeweiligen Text oder in der Sekundärliteratur verwiesen werden kann.

Mit dem Phänomen der empathischen Identifikation kann an einigen Stellen zwar argumentiert werden, dass ein idealer Leser *potenziell* auch inszenierte Emotionen wie Glück, Schrecken oder Melancholie während eines entsprechenden Präsenzmoments miterleben kann, doch in vielen Fällen ist es eher aussichtslos und wenig produktiv darüber zu spekulieren, welche *konkreten* und somit klar benennbaren Emotionen sich seitens des Rezipienten entfalten könnten. Auch die spezifische Qualität der Wahrnehmung des eigenen Körpers, der jeweiligen Umgebung und der vergangenen Zeit lassen sich diesbezüglich nicht fassen. Aus diesem Grund hat die unspezifische und phänomenologisch offene Formulierung „intensives Erleben von Raum und Zeit“ in der Definition des Präsensbegriffs durchaus ihre Berechtigung. Denn entscheidend aus präsenztheoretischer Sicht ist das artistisch erzeugte *Potenzial* für körperlich-emotionale *Intensität*, nicht die individuell spezifische Füllung dieser Intensität.

In Anbetracht der Ergebnisse der drei Beispielanalysen dieser Untersuchung kann somit das Fragezeichen aus dem Titel des einleitenden Kapitels 1.1 („Präsenz: ein analytischer Begriff?“) entfernt werden: Präsenz, Stimmung, Alterität, Responsivität, Rauschen, Störung, Augenblick, Epiphanie, Materialität, Amedialität und sogar Leere und Fülle können im Rahmen einer literaturwissenschaftlichen Textlektüre als analytische Begriffe fungieren.

4.2 Kunst: ein Erlebnis

Ein Nebenbefund der drei Präsenzanalysen ist die Tatsache, dass sowohl *Rave* als auch *UC* und *Tschick* gewisse Elemente enthalten, die deutliche Anleihen an die Romantik aufweisen. Sei es die „Apotheose der Musik“¹²⁹⁰ und die „Ästhetik der Verschmelzung, der willentlichen Hingabe“¹²⁹¹ in *Rave*, die „[i]ntensivierte Wahrnehmung von Welt und Selbst“¹²⁹² und der an die „alten romantischen Fahrten Tiecks oder Eichendorffs“¹²⁹³ gemahnende Roadtrip in *Tschick*, oder die stringtheoretisch und esoterisch verklärte Sehnsucht nach erlösender Liebe in *UC*, die Helmut Krausser zu einem der „letzten Romantiker“¹²⁹⁴ macht. Angesichts dieser Befunde ist man durchaus versucht, Timotheus Vermeulens und Robin van den Akkers in Kapitel 1.1 erwähnten Thesen zuzustimmen und die drei genannten Werke einer neoromantischen *Metamoderne* zuzuordnen, die zwischen modernistischer Naivität und postmodernem Skeptizismus oszilliert, und dabei im Stile von Novalis’ Romantisierung die Mystifizierung des Alltäglichen, die Alterität des Vertrauten und die ästhetische Verschmelzung von physischer Endlichkeit und erlebter Unendlichkeit wieder in den Vordergrund rückt¹²⁹⁵.

Wie in der Einleitung dieser Arbeit erwähnt, können die Texte der Präsenzdenker als eine Reaktion auf die technologischen und kulturellen Veränderungen der letzten 20 bis 30 Jahre verstanden werden. Diese Veränderungen zeichnen sich laut Gilles Lipovetsky vor allem durch einen Dualismus aus Entfleischlichung („disincarnation of pleasures“¹²⁹⁶) und Resensualisierung („make the passing moment more sensual“¹²⁹⁷) aus, der gemäß Gumbrecht eine „Fusion aus Bewusstsein und Software“ befeuert und gleichzeitig „Präsenzbedürfnisse

¹²⁹⁰ Holzheimer (2009), S. 191.

¹²⁹¹ Rohde (2013), S. 2017.

¹²⁹² Bartsch (2016), S. 117.

¹²⁹³ Seibt (2010).

¹²⁹⁴ Conter und Jahraus (2009), S. 10.

¹²⁹⁵ Vgl. Vermeulen und van den Akker (2010).

¹²⁹⁶ Lipovetsky (2005), S. 53f.

¹²⁹⁷ Ebd.

und Präsenzsehnsüchte“¹²⁹⁸ weckt. Die neoromantische Ästhetik einer vorgebliebenen Metamoderne und die Prämissen und Termini der Präsenztheorie können daher ganz im Sinne von Terry Eagleton („Cultural ideas change with the world they reflect upon.“¹²⁹⁹) als *gleichursprüngliche* Reaktionen auf die gesellschaftlichen Transformationsprozesse der letzten Jahrzehnte begriffen werden, wodurch der Präsenztheorie eine besondere Relevanz für die Gegenwartskunst kommt. Die präsenzanalytischen Vorarbeiten zu dieser Untersuchung, die in Kapitel 3.1.1 und 3.1.2 besprochen wurden, haben jedoch gezeigt, dass Ansätze der Präsenztheorie auch gewinnbringend auf Texte der Antike, der frühen Neuzeit oder des Realismus angewendet werden können. Die Resultate der vorliegenden Arbeit könnten daher auch wichtige Impulse für weitere, epochenübergreifende Applikationsversuche liefern.

Ein Mehrwert der Präsenztheorie gegenüber etablierten Methoden wie der Hermeneutik, der Dekonstruktion oder der Systemtheorie liegt dabei, wie bereits in Kapitel 2.13.1 angedeutet, vor allem in der mehrdimensionalen Ausrichtung der Theorie, die neben Aspekten der Semiosis und der Sinnbildung auch den Rezipienten und seine körperlich-emotionalen *Erlebnisse* theoretisch miteinbezieht. Zudem wird diese körperliche Emotionalität durch die Präsenztheorie in einen medien- und existenzphilosophischen Kontext eingebettet, der auf Grenzfiguren einer phänomenologischen Anthropologie verweist, die einen universellen und zeitlosen Geltungsanspruch besitzen, wie in Kapitel 2.13.4 und 2.14.5 ausgeführt. Auf diese Weise wird die Präsenztheorie auch dem Mysterium der *conditio humana* gerecht, das in den Motiven und Strukturen von Kunstwerken verschiedenster Gattungen und Epochen mitschwingt, und das für Autoren und Leser immer wieder eine Quelle der Faszination darstellt.

Die präsenzanalytischen Vorarbeiten in Kapitel 3.1 haben jedoch gezeigt, dass eine mögliche Gefahr präsenztheoretischer Applikationen darin besteht, hermeneutische, dekonstruktivistische oder andere differenztheoretische Argumentationen einfach präsenztheoretisch „umzumünzen“. Analysen, die ihren Ausgangspunkt explizit oder implizit aus einer Differenztheorie beziehen und ihren Ausführungen lediglich ein paar präsenztheoretische Begriffe „überstülpen“, verfehlten den Kerngedanken der Präsenztheorie ebenso wie Analysen, die präsenztheoretische Überlegungen nur als eine Art „Pointe“ kurz vor Schluss anbringen. Denn der Kerngedanke der Präsenztheorie besteht in der *Einheit der Differenz* von Sinn- und Präsenzphänomenen. Diese Einheit bildet den Ausgangspunkt jeder Werkanalyse und sollte sich im Verlauf einer Untersuchung immer wieder zeigen. Dies kann geschehen, indem ein breites Repertoire an Präsenztermini bei verschiedensten Aspekten und an verschiedensten Stellen

¹²⁹⁸ Gumbrecht (2011a), S. 15f.

¹²⁹⁹ Eagleton (2004), S. 23.

der Argumentation zur Anwendung kommt, wie die drei Beispielanalysen dieser Arbeit gezeigt haben. Ferner sollte eine eklektizistische oder ausufernde Vermischung von Präsenztermini mit Begriffen anderer methodischer Provenienzen (z.B. Horizontverschmelzung, *diffrance*, Autopoiesis, etc.) aus Gründen der Klarheit und Schärfe vermieden werden, auch wenn Prozesse der Sinnbildung und der Sinnsubversion stets mit Präsenzeffekten einhergehen können.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die Präsenztheorie eine große Chance für die Literaturwissenschaft darstellt, sowohl dem akademischen Anspruch nach Abstraktion, Komplexität und Methodenbewusstsein als auch den potenziellen Erlebnissen eines nicht-analytischen, vermeintlich ‚naiven‘ Lesers gerecht zu werden. Dieser Umstand widerspricht dabei keineswegs dem universitären Wissenschaftsanspruch, da der wissenschaftliche Methodenbegriff seinen Gegenständen am gerechtesten wird, „um so ursprünglicher er in der Auseinandersetzung mit den Sachen selbst verwurzelt [ist]“ (SuZ: 27), wie Heidegger schreibt. Das phänomenologisch-emotionale Leseerlebnis des Rezipienten stellt dabei einen fundamentalen und essentiellen Bestanteil von Literatur dar, den die Literaturwissenschaft nicht ausblenden sollte. Aus diesem Grund ist auch aus kunstwissenschaftlicher Sicht das zweite Fragezeichen aus der Einleitung dieser Untersuchung („Kunst: ein Erlebnis?“) zu tilgen: Kunst kann auch unter theoretisch-akademischen Gesichtspunkten als ein Erlebnis betrachtet und sowohl intellektuell als auch menschlich gewinnbringend analysiert werden, so wie Susan Sontag es bereits 1964 in ihrem polemischen Essay *Against Interpretation* forderte:

Die Interpretation setzt ein sinnliches Erlebnis des Kunstwerks als selbstverständlich voraus und basiert darauf. Aber dieses sinnliche Erlebnis lässt sich heute nicht mehr ohne weiteres voraussetzen. [...] Unsere Kultur beruht auf dem Übermaß, der Überproduktion; das Ergebnis ist ein stetig fortschreitender Rückgang der Schärfe unserer sinnlichen Erfahrung. Sämtliche Bedingungen des modernen Lebens – sein materieller Überfluss, seine Überladenheit – bewirken eine Abstumpfung unserer sensorischen Fähigkeiten. Und im Hinblick auf diesen Zustand unserer Sinne, unserer Fähigkeiten (und nicht derer einer anderen Zeit) muß die Aufgabe des Kritikers bestimmt werden. Heute geht es darum, daß wir unsere Sinne wiedererlangen. Wir müssen lernen, mehr zu sehen, mehr zu hören und mehr zu fühlen. (Sontag 1980: 18)

Allerdings ist es mehr als wahrscheinlich, dass einigen Literaturwissenschaftlern der erlebniszentrierte Grundgedanke der Präsenztheorie zunächst etwas gewöhnungsbedürftig, wenn nicht gar gänzlich ablehnenswert erscheinen wird. Karl Heinz Bohrer hat diesen Umstand auch reflektiert und diesbezüglich auf einen untilgbaren Faktor in den Geisteswissenschaften verwiesen, nämlich auf die individuelle Mentalität und auf die daraus resultierenden Präferenzen der Forschenden:

Die Vermutung flüstert einem zu, dass es sich um einen a priori gegebenen Unterschied von Mentalitäten handelt, die es immer schon gab: Die einen wollen sofort wis-

sen, was etwas bedeutet, die anderen wollen sehen, wie etwas erscheint. (Bohrer 2015: 19)

Dieser Mentalitätsunterschied muss jedoch kein Hindernis darstellen, da die wichtigste Prämissen der Präsenztheorie die phänomenologische Einheit von semiotisch-sinnhaften und rezeptionsästhetisch-präsentischen Aspekten ist, und da aus diesem Grund auch Literaturwissenschaftler, die „sofort wissen wollen, was etwas bedeutet“, einen Zugang zu präsentischen Phänomenen und zu präsenztheoretischen Perspektiven finden können, wie vor allem Martin Seel betont:

Für den Prozeß der kunstbezogenen Wahrnehmung ist es nicht entscheidend, welche dieser Kräfte – das sinnliche Vernehmen, das imaginierende Vorstellen oder die reflektierende Besinnung – jeweils die Führung übernimmt; entscheidend ist vielmehr, daß sie auf die eine oder andere Weise zusammen und dabei über kurz oder lang in *eine* Bewegung kommen. (Seel 2000: 138)

Aufgrund dieser Beschaffenheit könnte die Präsenztheorie den Literatur- und Kunstwissenschaften in der Tat „neue Energie zuführen“¹³⁰⁰ und „eine Transformation der Perspektive“¹³⁰¹ bewirken. Ob die Präsenzanalyse sich als ein neues Paradigma im Methodenpluralismus der Universitäten etablieren wird, hängt jedoch von weiteren Evaluationen und vor allem Applikationen zentraler Präsenztheoreme ab. Ich hoffe, dass diese Untersuchung hierfür eine fruchtbare Grundlage schaffen konnte.

¹³⁰⁰ Gumbrecht (2004), S. 17.

¹³⁰¹ Mersch (2010), S. 33f.

Bibliografie

Siglenverzeichnis

Ludwig Wittgenstein:

- PU = Philosophische Untersuchungen
TLP = Tractatus logico-philosophicus
VB = Vermischte Bemerkungen
VüE = Vortrag über Ethik
WK = Wittgenstein und der Wiener Kreis

Martin Heidegger:

- BzP = Beiträge zur Philosophie
EiM = Einführung in die Metaphysik
GdM = Die Grundbegriffe der Metaphysik
Gel = Zur Erörterung der Gelassenheit
IuD = Identität und Differenz
SuZ = Sein und Zeit
UdK = Der Ursprung des Kunstwerks
ÜdM = Überwindung der Metaphysik
UzS = Unterwegs zur Sprache
WiM = Was ist Metaphysik?
ZS = Zur Seinsfrage

Filme

Mendes, Sam: American Beauty. DVD. 121 Min. USA 1999.

Primärliteratur

- Baudelaire, Charles: Der Spleen von Paris [1869]. Französisch und Deutsch.
Herausgegeben, übertagen und mit einem Nachwort versehen von Irène
Kuhn. Darmstadt: WBG 2000.
- Bernhard, Thomas: Gehen. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1971.
- Goetz, Rainald: Subito. In: Ders. Hirn. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1986, S. 9-21.
- Goetz, Rainald: Dekonspiratione. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2000.
- Goetz, Rainald: Jahrzehnt der schönen Frauen. Berlin: Merve 2001.
- Goetz, Rainald: Rave. Erzählung [1998]. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2001.
- Herndorf, Wolfgang: Tschick [2010]. Reinbek: Rowohlt 2014.

- Kafka, Franz: Der Proceß [1925]. Kritische Ausgabe. Hg. von Malcom Pasley. Frankfurt a.M.: S. Fischer 1990.
- Krausser, Helmut: Oktober 1997. November 1998. Dezember 1999. Reinbek: Rowohlt 2000.
- Krausser, Helmut: Januar. Februar. Tagebuch des Januars 2001. Tagebuch des Februars 2002. Reinbek: Rowohlt 2003.
- Krausser, Helmut: UC [2003]. Reinbek: Rowohlt 2010.
- Schlegel, Friedrich: Lucinde [1799]. Ein Roman. Stuttgart: Reclam 1963.
- Sterne, Laurence: The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman. Vol. 4. London: Becket 1761.
- Wilde, Oscar: Lady Windermere's Fächer [1892]. In: Ders. Vier Komödien. Übers. von Carl Hagemann. Wiesbaden: Walther Greif 1947.

Sekundärliteratur

- Adorno, Theodor. W.: Ästhetik [1958/59]. In: Ders. Nachgelassene Schriften. IV. Abteilung: Vorlesungen, Bd. 3. Hg. von Eberhard Ortland. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2009.
- Albert, Hans: Traktat über kritische Vernunft. 5., erw. Aufl. Tübingen: Mohr Siebeck 1991.
- Albert, Hans: Kritik der reinen Hermeneutik: der Antirealismus und das Problem des Verstehens. Tübingen: Mohr Siebeck 1994.
- Arnold, Antje: Herrndorfs „kaputtes Werk“. Intertextualität in Tschick und Bilder deiner großen Liebe. In: Jan Standke (Hg.) Wolfgang Herrndorf lesen. Beiträge zur Didaktik der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Trier: WVT 2016, S. 131-148.
- Barthes, Roland: Der Tod des Autors [1967]. In: Fotis Jannidis (Hg.) Texte zur Theorie der Autorschaft. Stuttgart: Reclam 2000, S. 185-193.
- Bartsch, Annika: Zwei ‚Taugenichtse‘ im geklauten Lada. Zur produktiven Romantikrezeption bei Wolfgang Herrndorfs. In: Jan Standke (Hg.) Wolfgang Herrndorf lesen. Beiträge zur Didaktik der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Trier: WVT 2016, S. 111-130.
- Baschera, Marco und André Bucher (Hg.) Präsenzerfahrung in Literatur und Kunst. Beiträge zu einem Schlüsselbegriff der ästhetischen und poetologischen Diskussion. München: Wilhelm Fink 2008.
- Baßler, Moritz: Der deutsche Pop-Roman. Die neuen Archivisten. 2. Aufl. München: C.H. Beck 2005.
- Baßler, Moritz: Nach den Medien. Wolfgang Herrndorfs Tschick zwischen Pulpärem Realismus und Pop. In: Annina Klappert (Hg.) Wolfgang Herrndorf. Weimar: VDG 2015, S. 67-84.

- Baßler, Moritz: Pop-Literatur. In: Jan-Dirk Müller (Hg.) Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Bd. 3. Berlin: De Gruyter 2007, S. 123-124.
- Beck, Andrea: Postmoderne Variationen über die Metaphysik des gegenwärtigen Augenblicks. Michael Onfray, Bernulf Kanitscheider, Hans Ulrich Gumbrecht und Christian Enzensberger. In: Michael Szczechalla (Hg.) Britannien und Europa. Studien zur Literatur-, Geistes- und Kulturgeschichte. Festschrift für Jürgen Klein. Frankfurt a.M.: Peter Lang 2010, S. 229-240.
- Beil, Ulrich Johannes: Bedecken, Beflecken, Beschwören. Präsenzeffekte in der Antigone des Sophokles. In: Christian Kiening: Mediale Gegenwärtigkeit. Zürich: Chronos 2007, S. 147-179.
- Bertram, Georg W.: Hermeneutik und Dekonstruktion. Konturen einer Auseinandersetzung der Gegenwartsphilosophie. München: Wilhelm Fink 2002.
- Bleuler, Eugen: Handbuch der Psychiatrie. Dementia Praecox oder Gruppe der Schizophrenien. Leipzig: Deuticke 1911.
- Bohrer, Karl Heinz: Das absolute Präsens. Die Semantik ästhetischer Zeit. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1994.
- Bohrer, Karl Heinz: Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins [1981]. Mit einem Nachwort von 1998. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1998.
- Bohrer, Karl Heinz: Die Grenzen des Ästhetischen. München: Hanser 1998.
- Bohrer, Karl Heinz: Ästhetische Negativität. München: Hanser 2002.
- Bohrer, Karl Heinz: Ekstasen der Zeit. Augenblick, Gegenwart, Erinnerung. München: Hanser 2003.
- Bohrer, Karl Heinz: Ist Kunst Illusion? München: Hanser 2015.
- Bollnow, Otto Friedrich: Das Wesen der Stimmungen. 3., erw. Aufl. Frankfurt a.M.: Klostermann 1956.
- Bourriaud, Nicolas (Hg.) Altermodern: Tate Triennial. London: Tate 2009.
- Braver, Lee: Groundless Grounds. A Study on Wittgenstein and Heidegger. Massachusetts: The MIT Press 2012.
- Brugger, Walter und Harald Schöndorf (Hg.) Philosophisches Wörterbuch. Freiburg: Karl Alber 2010.
- Collins, Nick, Margaret Schedel und Scott Wilson: Electronic Music: Cambridge Introductions to Music. Cambridge: Cambridge University Press 2013.
- Conter, Claude D. und Oliver Jahraus (Hg.) Sex – Tod – Gewalt. Beiträge zum Werk von Helmut Krausser. Göttingen: Wallstein 2009.
- Conter, Claude D.: Die Inthronisierung der Poesie im Gegenwartsroman. Zur Remythisierung romantischer Poesie im Werk von Helmut Krausser. In: Claude D. Conter und Oliver Jahraus (Hg.) Sex – Tod – Gewalt. Beiträge zum Werk von Helmut Krausser. Göttingen: Wallstein 2009, S. 43-62.
- Corbea-Hoisie, Andrei: Hans Ulrich Gumbrecht: Stimmungen lesen. Über eine verdeckte Wirklichkeit der Literatur [Rezension]. In: Arcadia 48, H. 1 (2013), S. 214-216.

- Damasio, Antonio R.: Ich fühle, also bin ich. Die Entschlüsselung des Bewusstseins. Übers. von Hainer Kober. Berlin: List 2004.
- Damasio, Antonio R.: Descartes' Irrtum. Fühlen, Denken und das menschliche Gehirn. Übers. von Hainer Kober. Berlin: List 2006.
- Degner, Uta: Karl Heinz Bohrer: Ästhetische Negativität [Rezension]. In: Germanisch-romanische Monatsschrift 53 (2003), S. 363-368.
- Denker, Alfred (Hg.) Heidegger und das ostasiatische Denken. Freiburg: Karl Alber 2013.
- Derrida, Jacques: Grammatologie. Übers. von Hans-Jörg Rheinberger und Hanns Zischler. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1974.
- Derrida, Jacques im Gespräch mit Florian Rötzer. In: Florian Rötzer (Hg.) Französische Philosophen im Gespräch. München: Boer 1987, S. 67-87.
- Derrida, Jacques: Die différance. In: Ders. Randgänge der Philosophie. Übers. von Günther R. Sigl. Wien: Passagen 1988, S. 29-52.
- Derrida, Jacques: Freud und der Schauplatz der Schrift. In: Ders. Die Schrift und die Differenz. Übers. von Rodolphe Gasché. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1989, S. 302-350.
- Descartes, René: Betrachtungen über die Grundlagen der Philosophie [1641]. Übers. von Ludwig Fischer. Leipzig: Reclam 1925.
- Descartes, René: Die Prinzipien der Philosophie [1644]. Übers. von Christian Wohlers. Hamburg: Meiner 2007.
- Deutsches Institut für medizinische Dokumentation und Information: ICD-10-GM Version 2018. Online <https://www.dimdi.de/static/de/klassifikationen/icd/icd-10-gm/kode-suche/> (Zugriff: 30.1.2018).
- Dudenredaktion (Hg.) Duden. Deutsches Universalwörterbuch. 7., überarbeitete und erweiterte Aufl. Mannheim: Dudenverlag 2011.
- Eagleton, Terry: After Theory. London: Penguin Books 2004.
- Edwards, James C.: The Authority of Language. Heidegger, Wittgenstein, and the Threat of Philosophical Nihilism. Tampa: University of South Florida Press 1990.
- Eggers, Michael: Passiv, aktiv. Arbeit bei Rainald Goetz. In: Anja Lemke und Alexander Weinstock (Hg.) Kunst und Arbeit. Zum Verhältnis von Ästhetik und Arbeitsanthropologie vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart: Paderborn: Wilhelm Fink 2014, S. 139-156.
- Ernst, Christoph und Heike Paul (Hg.) Präsenz und implizites Wissen. Zur Interdependenz zweier Schlüsselbegriffe der Kultur- und Sozialwissenschaften. Bielefeld: transcript 2013.
- Eshelman, Raoul: Performatism or the End of Postmodernism. Aurora: The Davis Group Publishers 2008.
- Faure, Ulrich: „Die Welt ist der Torso des Gesamtkunstwerks“. Helmut Krausser und die Musik. In: Text+Kritik 187 (2010), S. 60-68.

- Fiebach, Constanze: Stigmatisierung Schizophreniekranker in literarischen und außerliterarischen Diskursen. Würzburg: Königshausen & Neumann 2013.
- Fielitz, Sonja (Hg.) Präsenz Interdisziplinär. Kritik und Entfaltung einer Intuition. Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2012.
- Figal, Günter: Martin Heidegger zur Einführung. Hamburg: Junius 1992.
- Fohrmann, Jürgen: Systemtheorie der Literatur. München: Wilhelm Fink 1996.
- Foucault, Michel: Was ist ein Autor? [1969] In: Daniel Defert et al. (Hg.) Schriften zur Literatur. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2003, S. 234-270.
- Frank, Caroline: In Walachei, Weltall und Wüste. Wolfgang Herrndorfs imaginative Geographien. In: Annina Klappert (Hg.) Wolfgang Herrndorf. Weimar: VDG 2015, S. 165- 180.
- Fromm, Waldemar: Einmaligkeit des Erlebens. Hans Ulrich Gumbrecht über Sinnkulturen und Präsenzkulturen. In: literaturkritik.de, 9.11.2004. Online: <http://literaturkritik.de/id/7427> (Zugriff: 10.7.2017).
- Furuta, Hirokiyo: Wittgenstein und Heidegger: ‚Sinn‘ und ‚Logik‘ in der Tradition der analytischen Philosophie. Würzburg: Königshausen & Neumann 1996.
- Gadamer, Hans-Georg: Wahrheit und Methode Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik [1960]. In: Ders. Gesammelte Werke. Bd. 1. Tübingen: Mohr Siebeck 1999.
- Gebauer, Gunter und Anna Stuhldreher: Wittgenstein: Das Sprachspiel der Emotionen. In: Hilge Landweer und Ursula Renz (Hg.) Handbuch Klassische Emotionstheorie. Berlin: De Gruyter 2012, S. 613-634.
- Gebert, Bent und Uwe Mayer (Hg.) Zwischen Präsenz und Repräsentation. Formen und Funktionen des Mythos in theoretischen und literarischen Diskursen. Berlin: De Gruyter 2014.
- Genette, Gérard: Die Erzählung. Übers. von Andreas Knop. Mit einem Nachwort von Jochen Vogt. Überprüft und berichtigt von Isabel Kranz. 3., durchgesehene und korrigierte Aufl. Paderborn: Wilhelm Fink 2010.
- Glauner, Friedrich: Sprache und Weltbezug. Adorno, Heidegger, Wittgenstein. Freiburg: Karl Alber 1997.
- Grimm, Hartmut: Affekt. In: Karlheinz Barck et al. (Hg.) Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Bd. 1. Stuttgart: Metzler 2000, S. 16-48.
- Grizelj, Mario und Oliver Jahraus (Hg.) Theorietheorie. Wider die Theoriemüdigkeit in den Geisteswissenschaften. München: Wilhelm Fink 2011.
- Gropp, Petra: ‚Ich/Goetz/Raspe/Dichter‘: Medienästhetische Verkörperungsformen der Autorfigur Rainald Goetz. In: Gunter E. Grimm und Christian Schärf (Hg.) Schriftsteller-Inszenierungen. Bielefeld: Aisthesis 2008, S. 231-248.
- Gumbrecht, Hans Ulrich und K. Ludwig Pfeiffer (Hg.) Materialität der Kommunikation. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1988.

- Gumbrecht, Hans Ulrich: Diesseits der Hermeneutik. Die Produktion von Präsenz. Übers. von Joachim Schulte. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2004.
- Gumbrecht, Hans Ulrich: Unsere breite Gegenwart. Übers. von Frank Born. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2010.
- Gumbrecht, Hans Ulrich: Stimmungen lesen. Über eine verdeckte Wirklichkeit der Literatur. München: Hanser 2011a.
- Gumbrecht, Hans Ulrich: Zentrifugale Pragmatik und ambivalente Ontologie: Dimensionen von Latenz. In: Hans Ulrich Gumbrecht und Florian Klinger (Hg.) Latenz. Blinde Passagiere in den Geisteswissenschaften. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2011b, S. 9-19.
- Gumbrecht, Hans Ulrich: Präsenz. Hg. und mit einem Nachwort von Jürgen Klein. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2012a.
- Gumbrecht, Hans Ulrich: Etwas Klarer Sehen. Reaktionen auf ermutigende Einwände. In: Sonja Fielitz (Hg.) Präsenz Interdisziplinär. Kritik und Entfaltung einer Intuition. Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2012b. S. xxvii-xxxv.
- Gumbrecht, Hans Ulrich: Nach 1945. Latenz als Ursprung der Gegenwart. Übers. von Frank Born. Berlin: Suhrkamp 2012c.
- Hachmann, Gundela: Zeit und Technoimagination. Eine neue Einbildungskraft in Romanen des 21. Jahrhunderts. Würzburg: Königshausen & Neumann 2015.
- Hacker, Peter: Einsicht und Täuschung. Wittgenstein über Philosophie und die Metaphysik der Erfahrung. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1978.
- Hadson, Julia und Andrea Sieber: Phantasmagorien der Wohlstandsverwahrlosung? Tschick und Bilder deiner großen Liebe im medienintegrativen Literaturunterricht. In: Literatur im Unterricht 3 (2015), S. 249-266.
- Hagedstedt, Lutz: Avantgarde und Aktualität. Rainald Goetz' gelehrte Poesie. In: Alexandra Pontzen und Heinz-Peter Preusser (Hg.) Alternde Avantgarde. Heidelberg: Winter 2011, S. 105-120.
- Hammond, Gerald, Raymond Tallis, und Nicolas Tredell: George Steiner's Real Presences: Three Perspectives. PN Review 71 (1990). Online: http://www.pnreview.co.uk/cgi-bin/scribe?item_id=4778 (Zugriff: 13.12.2016).
- Heidegger, Martin: Was ist Metaphysik? [1929] 6., durch Einleitung und Nachwort vermehrte Aufl. Frankfurt a.M.: Klostermann 1951.
- Heidegger, Martin: Zur Seinsfrage [1955]. In: Ders. Gesamtausgabe, I. Abteilung, Bd. 9. Frankfurt a.M.: Klostermann 1976, S. 385-427.
- Heidegger, Martin: Der Ursprung des Kunstwerks [1935/36]. In: Ders. Gesamtausgabe, I. Abteilung, Bd. 5: Holzwege. Frankfurt a.M.: Klostermann 1977, S. 1-74.
- Heidegger, Martin: Einführung in die Metaphysik [1935]. In: Ders. Gesamtausgabe, II. Abteilung, Bd. 40. Frankfurt a.M.: Klostermann 1983.

- Heidegger, Martin: Zur Erörterung der Gelassenheit. Aus einem Feldweggespräch über das Denken [1944/45]. In: Ders. Gesamtausgabe, I. Abteilung, Bd. 13: Aus der Erfahrung des Denkens. Frankfurt a.M.: Klostermann 1983, S. 37-74.
- Heidegger, Martin: Unterwegs zur Sprache [1959]. In: Ders. Gesamtausgabe, I. Abteilung, Bd. 12. Klostermann 1985.
- Heidegger, Martin: Die Grundbegriffe der Metaphysik. Welt – Endlichkeit – Einsamkeit. [1929/30]. In: Ders. Gesamtausgabe, II. Abteilung, Bd. 29/30. Frankfurt a.M.: Klostermann 1992.
- Heidegger, Martin: Überwindung der Metaphysik [1936-1946]. In: Ders. Gesamtausgabe, I. Abteilung, Bd. 7. Frankfurt a.M.: Klostermann 2000, S. 67-98.
- Heidegger, Martin: Beiträge zur Philosophie [1989]. Vom Ereignis. In: Ders. Gesamtausgabe, III. Abteilung, Bd. 65. Frankfurt a.M.: Klostermann 2003.
- Heidegger, Martin: Identität und Differenz [1957]. In: Ders. Gesamtausgabe, I. Abteilung, Bd. 11. Frankfurt a.M.: Klostermann 2006, S. 27-110.
- Heidegger, Martin: Sein und Zeit [1927]. Tübingen: Max-Niemeyer-Verlag 2006.
- Heikkilä, Martta: At the Limits of Presentation. Coming-into-Presence and its Aesthetic Relevance in Jean-Luc Nancy's Philosophy. Frankfurt a.M.: Peter Lang 2008.
- Hermann, Robert: Gegenwart vs. Augenblick: Zur Ästhetik von Rainald Goetz anlässlich der Verleihung des Georg-Büchner-Preises 2015. In: Medienobservationen.de, 24.9.2015. Online: <http://www.medienobservationen.lmu.de/artikel/literatur/> (Zugriff: 16.2.2018).
- Hillebrandt, Claudia: Das emotionale Wirkungspotenzial von Erzähltexten. Mit Fallstudien zu Kafka, Perutz und Werfel. Berlin: De Gruyter 2011.
- Hoge-Benteler, Boris: Metakonstruktion: zu Möglichkeiten des Umgangs mit „problematischen“ Russland-/Russendarstellungen in der jüngsten deutschen Erzählliteratur am Beispiel von Wolfgang Herrndorfs Roman „Tschick“. In: Kj&cm 2 (2015), S. 33-42.
- Holzheimer, Sandro: „Ich stehe da genau in der Mitte.“ Musikalische Poetik zwischen Präsenz und Repräsentation in Rainald Goetz' Rave (1998). In: Andrea Bartl (Hg.) Transiträume. Beiträge zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Augsburg: Wißner 2009, S. 191-212.
- Homscheid, Thomas: Intertextualität. Ein Beitrag zu Literaturtheorie der Neomoderne. Würzburg: Königshausen & Neumann 2007.
- Hörisch, Jochen: Das Verstehen verstehen. Zwei Studien zur Hermeneutik und zur „Posthermeneutik“. In: Neue Zürcher Zeitung (16.9.2010). Online: https://www.nzz.ch/das_verstehen_verstehen-1.7572126 (Zugriff: 19.5.2017).
- Hrachovec, Herbert: Vorbei. Heidegger, Frege, Wittgenstein. Vier Versuche. Frankfurt a.M.: Roter Stern 1981.
- Hron, Irina (Hg.) Einheitsdenken. Figuren von Ganzheit, Präsenz und Transzendenz nach der Postmoderne. Nordhausen: Traugott Bautz 2015.

- Hugendick, David: Rainald Goetz: Der Weltabschreiber. In: ZEIT Online, 8.7.2015. Online: <http://www.zeit.de/kultur/literatur/2015-07/rainald-goetz-buechner-preis-wuerdigung> (Zugriff: 16.2.2018).
- Husmann, Wenke: „Tschick“: Dieser Sommer ist ein ganzes Leben. In: DIE ZEIT, 14.9.2016. Online: <http://www.zeit.de/kultur/film/2016-09/fatih-akin-ts-chick-film> (Zugriff: 15.12.2017).
- Husserl, Edmund: Logische Untersuchungen. Zweiter Band. 1. Teil. Untersuchungen zur Phänomenologie und Theorie der Erkenntnis [1901]. Text nach Husserliana XIX/1. Hamburg: Felix Meiner 1992.
- Iser, Wolfgang: Die Apellstruktur der Texte. Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa [1970]. Konstanz: Universitätsverlag 1974.
- Iser, Wolfgang: Der implizite Leser. Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett [1972]. München: Wilhelm Fink 1994.
- Jahraus, Oliver: Theorieschleife. Systemtheorie, Dekonstruktion und Medientheorie. Wien: Passagen 2001.
- Jahraus, Oliver: Martin Heidegger. Eine Einführung. Stuttgart: Reclam 2004.
- Jahraus, Oliver: Die Geburt des Autors aus dem Geist der Romantik. Zum Konzept der Autorenschaft im erzählerischen Werk Helmut Kraussers. In: Claude D. Conter und Oliver Jahraus (Hg.) Sex – Tod – Gewalt. Beiträge zum Werk von Helmut Krausser. Göttingen: Wallstein 2009, S. 23-42.
- Jahraus, Oliver (Hg.) Kafkas „Urteil“ und die Literaturtheorie: zehn Modellanalysen. Stuttgart: Reclam 2010a.
- Jahraus, Oliver: „Mulholland Drive“ – David Lynch verfilmt Helmut Kraussers „UC“. In: Text+Kritik 187 (2010b), S. 69-81.
- Jahraus, Oliver (Hg.) Zugänge zur Literaturtheorie: 17 Modellanalysen zu E.T.A. Hoffmanns „Der Sandmann“. Stuttgart: Reclam 2016.
- James, Ian: The Fragmentary Demand. An Introduction to the Philosophy of Jean-Luc Nancy. Stanford: University Press 2006.
- Jannidis, Fotis: Figur und Person. Beiträge zu einer historischen Narratologie. Berlin: De Gruyter 2004.
- Jauß, Hans Robert: Literaturgeschichte als Provokation. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1970.
- Jung, Werner: Ästhetik und Zeitgeist. Über Karl Heinz Bohrer. In: Weimarer Beiträge 40 (1994), S. 56-71.
- Kaiser, Gerhard: Theologisierung der Kunst oder Ästhetisierung Gottes? Zu George Steiners polemischen Essay „Von realer Gegenwart“. In: Ders. Späteste. Beiträge zur Theologie, Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. Tübingen: Francke (2008), S. 198-203
- Kamper, Dietmar und Christoph Wolf (Hg.) Die Wiederkehr des Körpers. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1982.
- Kamper, Dietmar: Ästhetik der Abwesenheit. Die Entfernung der Körper. München: Wilhelm Fink 1999.

- Kant, Immanuel: Kants Werke. Akademie-Textausgabe. Hg. von der Königlichen Preußischen Akademie der Wissenschaften. Band III: Kritik der reinen Vernunft [1787]. 2. Aufl. Berlin: De Gruyter 1968.
- Kaube, Jürgen: Abfall für manche, Irritation für alle. In: FAZ, 11.7.2015. Online: <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/abfall-fuer-manche-irritation-fuer-alle-zum-buechnerpreis-fuer-rainald-goetz-13692616.html> (Zugriff: 16.2.2018).
- Kiening, Christian (Hg.) Mediale Gegenwärtigkeit. Zürich: Chronos 2007.
- Kirby, Alan: Digimodernism. How New Technologies Dismantle the Postmodern and Reconfigure Our Culture. New York: Continuum 2009.
- Kirby, Alan: The Death of Postmodernism and Beyond. In: Philosophy Now (2006). Online: https://philosophynow.org/issues/58/The_Death_of_Postmodernism_And_Beyond (Zugriff: 21.11.2017).
- Klappert, Annina (Hg.) Wolfgang Herrndorf. Weimar: VDG 2015.
- Kliewer, Annette: Jenseits der Kategorien. Tschick im Zuge seiner Kanonisierung. In: Annina Klappert (Hg.) Wolfgang Herrndorf. Weimar: VDG 2015, S. 213-224.
- Kramper, Werner: Wolfgang Herrndorf – Tschick. Interpretationen Deutsch. Freising: Stark 2016.
- Kreknin, Innokentij: Der beobachtbare Beobachter. Visuelle Inszenierung von Autorschaft am Beispiel von Rainald Goetz. In: Matthias Schaffrick und Marcus Willand (Hg.) Theorien und Praktiken der Autorenschaft. Berlin: De Gruyter 2014, S. 485-518.
- Kuhn, Thomas S.: Die Struktur wissenschaftlicher Revolution. 2., revidierte und um das Postskriptum von 1969 ergänzte Aufl. Übers. von Hermann Vetter. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1976.
- Lambrecht, Tobias: Erzählen ist Macht. Sinnstiftung durch Narrativisierung und Metafiktion in Helmut Kraussers Romanen. München: AVM 2009.
- Landwehr, Hilge und Ursula Renz: Zur Geschichte philosophischer Emotionstheorien. In: Ders. (Hg.) Handbuch Klassische Emotionstheorien: Von Platon bis Wittgenstein. Berlin: De Gruyter 2012, S. 3-18.
- Lipovetsky, Gilles: Hypermodern Times. Cambridge: Polity Press 2005.
- Livingston, Paul M.: Wittgenstein Reads Heidegger, Heidegger Reads Wittgenstein: Thinking Language Bounding World. In: Jeffrey A. Bell, Andrew Cutrofello, and Paul M. Livingston (Hg.) Beyond the Analytic-Continental Divide: Pluralist Philosophy in the Twenty-First Century. New York: Routledge 2016, S. 222-248.
- Luhmann, Niklas: Die Autopoiesis des Bewußtseins. In: Soziale Welt 4 (1985), S. 402-446.
- Luhmann, Niklas: Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1987.

- Luhmann, Niklas: Das Erkenntnisprogramm des Konstruktivismus und die unbekannt bleibende Realität. In: Ders. Soziologische Aufklärung 5: Konstruktivistische Perspektive. Wiesbach: VS 1990.
- Luhmann, Niklas: Die Wissenschaft der Gesellschaft. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1992.
- Luhmann, Niklas: Dekonstruktion als Beobachtung zweiter Ordnung. In: Ders. Aufsätze und Reden. Hg. von Oliver Jahraus. Stuttgart: Reclam 2001, S. 262-294.
- Mangold, Ijoma: Karl Heinz Bohrer. Der Brite unter den Deutschen. In: DIE ZEIT 39 (2012). Online: <http://www.zeit.de/2012/39/Schriftsteller-Karl-Heinz-Bohrer> (Zugriff: 11.4.2017).
- Martínez, Matías und Michael Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie. 10., überarbeitete und aktualisierte Aufl. München: C.H. Beck 2016.
- Matuschek, Stefan und Sandra Kerschbaumer: Romantik als Modell. In: Daniel Fulda, Sandra Kerschbaumer und Stefan Matuschek (Hg.) Aufklärung und Romantik. Epochenschnittstellen. Paderborn: Wilhelm Fink 2015, S. 141-156.
- May, Reinhard: Ex oriente Lux. Heideggers Werk unter ostasiatischem Einfluss. Stuttgart: Steiner 1989.
- McLuhan, Marshall: Medien verstehen. Der McLuhan-Reader. Mannheim: Bollman 1997.
- Meier, Albert: Realismus abstrakter Art. Rainald Goetz' transironische Poetik. In: Ivar Sagmo (Hg.) Moderne, Postmoderne – und was noch? Frankfurt a.M.: Peter Lang 2007, S. 175-184.
- Merker, Barbara: Heidegger und Bollnow: Kritik der Befindlichkeit und ihre Kritik. In Hilge Landwehr und Ursula Renz (Hg.) Handbuch Klassische Emotionstheorien: Von Platon bis Wittgenstein. Berlin: De Gruyter 2012, S. 635-660.
- Mersch, Dieter: Was sich zeigt. Materialität – Präsenz – Ereignis. München: Wilhelm Fink 2002a.
- Mersch, Dieter: Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2002b.
- Mersch, Dieter: Medientheorien zur Einführung. Hamburg: Junius 2006.
- Mersch, Dieter und Michaela Ott: Tektonische Verschiebungen zwischen Kunst und Wissenschaft. In: Dieter Mersch und Michaela Ott (Hg.): Kunst und Wissenschaft. München: Wilhelm Fink 2007, S. 9-34.
- Mersch, Dieter: Posthermeneutik. Berlin: Akademie 2010.
- Mersch, Dieter: Vor dem Realen. In: Mario Grizelj, Oliver Jahraus und Tanja Prokic (Hg.) Vor der Theorie. Immersion – Materialität – Intensität. Würzburg: Königshausen & Neumann 2014, S. 19-36.
- Messmer, Susanne: Das Ende muss warten. In: Die Tageszeitung, 1.7.2003. Online: <http://www.taz.de/!749999/> (Zugriff: 29.1.2018).

- Meyer, Holt: „Andrej Tsch.. Tschicha... tschoroff“: ‚Russische Störungen‘ des Ablaufs am Rande der (deutschen) Sprachordnung. Beobachtungen zu zwei Texten von Wolfgang Herrndorf. In: Annina Klappert (Hg.) Wolfgang Herrndorf. Weimar: VDG 2015, S. 181-201.
- Minder, Robert: Heidegger und Hebbel oder die Sprache von Meßkirch. In: Ders. (Hg.) Dichter in der Gesellschaft. Erfahrungen mit deutscher und französischer Literatur. Frankfurt a.M.: Insel 1966.
- Morin, Marie-Eve: Jean-Luc Nancy. Cambridge: Polity Press 2012.
- Müller, Phillip und Kolja Schmidt: Goetzendämmerung in Klagenfurt: Die Uraufführung der sezessionistischen Selbstpoetik von Rainald Goetz. In: Ralph Köhnen (Hg.) Selbstpoetik 1800-2000. Ich-Identität als literarisches Zeichenrecycling. Frankfurt a.M.: Peter Lang 2001, S. 251-270.
- Münster, Harald: Das Buch als Axt. Franz Kafka differenztheoretisch lesen. München: Peter Lang 2011.
- Nancy, Jean-Luc: L'expérience de la liberté. Paris: Galilée 1988.
- Nancy, Jean-Luc: The Birth to Presence. Stanford: Stanford University Press 1993.
- Nancy, Jean-Luc: Dekonstruktion des Christentums. Übers. von Esther von der Osten. Berlin: Diaphanes 2008.
- Neuhaus, Stefan: ‚In dieser Gegend gibt es keinen Gott‘: Religion in der ‚postmodernen‘ Literatur am Beispiel von Helmut Krausser, Hape Kerkeling und Felicitas Hoppe. In: Julian Preece, Frank Finlay and Sinéad Crowe (Hg.) Religion and Identity in Germany today. Doubters, Believers, Seekers in Literature and Film. Bern: Peter Lang 2010, S. 83-98.
- Opel, Anna: Sprachkörper. Zur Relation von Sprache und Körper in der zeitgenössischen Dramatik – Werner Fritsch, Rainald Goetz, Sarah Kane. Bielefeld: Aisthesis 2002, S. 87-131.
- Oxforddictionaries.com. Online: Vgl. <https://en.oxforddictionaries.com/definition/on/rave> (Zugriff: 18.2.2018).
- Palmier, Jean-Pierre: Gefühlte Geschichten. Unentscheidbares Erzählen und emotionales Erleben. München: Wilhelm Fink 2014.
- Parks, Graham (Hg.) Heidegger and Asian Thought. Honolulu: University of Hawaii Press 1990.
- Passig, Kathrin: Im Gespräch – Wolfgang Herrndorf. Wann hat es „Tschick“ gemacht, Herr Herrndorf? In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 31.1.2011. Online: <http://faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/autoren/im-gespraech-wolfgang-herrndorf-wann-hat-es-tscheick-gemacht-herr-herrndorf-1576165.html> (Zugriff: 22.12.2017).
- Pauldrach, Matthias: Die (De-)Konstruktion von Identität in den Romanen Helmut Kraussers. Würzburg: Ergon 2010.

- Pavlik, Jennifer: „Wer bin ich – und wenn ja, wie viele?“ Identitäts- und Alteritätserfahrungen im Zuge der Adoleszenz. Zu Wolfgang Herrndorfs Roman *Tschick*. In: Der Deutschunterricht 2 (2016), S. 44-53.
- Pfeiffer, Karl Ludwig: Materialität der Kommunikation? In: Hans Ulrich Gumbrecht und K. Ludwig Pfeiffer (Hg.) *Materialität der Kommunikation*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1988, S. 15-30.
- Plass, Ulrich: Realismus und Vitalismus. Rainald Goetz und seine Kritiker. In: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik 170: Inszenierungen von ‚Intensität‘ und ‚Lebendigkeit‘ in der Gegenwartsliteratur (2013), S. 39-53.
- Plessner, Helmuth: ‚Lachen und Weinen‘. Eine Untersuchung der Grenzen menschlichen Verhaltens [1941]. In: Ders. (Hg.) *Philosophische Anthropologie*. Frankfurt a.M.: S. Fischer 1970, S. 11-171.
- Prokic, Tanja, Anne Kolb und Oliver Jahraus (Hg.) *Wider die Repräsentation. Präsens/z Erzählen in Literatur, Film und Bildender Kunst*. München: Peter Lang 2011.
- Puhl, Klaus: *Subjekt und Körper. Untersuchungen zur Subjektkritik bei Wittgenstein und zur Theorie der Subjektivität*. Paderborn: Mentis 1999.
- Rauch, Marja: Reisen ins unbekannte Land der Gegenwart. Christian Krachts „Faserland“ und Wolfgang Herrndorfs „Tschick“. In: Literatur im Unterricht 15 (2014), S. 209-219.
- Rautzenberg, Markus: Die Gegenwendigkeit der Störung. Aspekte einer postmetaphysischen Präsenztheorie. Zürich: Diaphanes 2009.
- Rehfeldt, Martin: *Literaturwissenschaft als interpretierende Rezeptionsforschung. Entwurf einer philologischen Methodik mit humanwissenschaftlichem Erkenntnisinteresse mit Beispielanalysen zur Rezeption von Helmut Kraussers Hagen-Trinker-Trilogie und UC*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2017.
- Reichlin, Susanne: Erzählen vom magischen Augenblick. Präsenzeffekte in Jörg Wickrams Goldtfaden. In: Christian Kiening: *Mediale Gegenwärtigkeit*. Zürich: Chronos 2007, S. 207-224.
- Rentsch, Thomas: *Martin Heidegger. Das Sein und der Tod. Eine kritische Einführung*. München: De Gruyter 1989.
- Rentsch, Thomas: Heidegger und Wittgenstein. Existential- und Sprachanalysen zu den Grundlagen philosophischer Anthropologie. 2., erw. Aufl. Stuttgart: Klett-Cotta 2003.
- Resch, Stephan: Provoziertes Schreiben. Drogen in der deutschsprachigen Literatur seit 1945. Frankfurt a.M.: Peter Lang 2007, S. 287-301.
- Rohde, Carsten: German Pop Literature. Rolf Dieter Brinkmann and what came after. In: Arthur Williams et al. (Hg.) *German-Language Literature Today: International and Popular?* Bern: Peter Lang 2000, S. 295-308.

- Rohde, Carsten: Heroismus der Herausgabe. Zum Werk von Rainald Goetz. In: Nikolas Immer und Mareen van Marwyck (Hg.) Ästhetischer Heroismus. Konzeptionelle und figurative Paradigmen des Helden. Bielefeld: transcript 2013, S. 199-219.
- Rorty, Richard: Wittgenstein, Heidegger and the Reification of Language. In: Ders. Essay on Heidegger and Others. Philosophical Papers Volume 2. Cambridge: University Press 1991, S. 50-65.
- Rösch, Heidi: Tschick und Maik. Stereotype in der Kinder- und Jugendliteratur. In: Kj&cm 2 (2015), S. 26-32.
- Roth, Gerhard: Das Gehirn und seine Wirklichkeit. Kognitive Neurobiologie und ihre philosophischen Konsequenzen. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1996, S. 178.
- Rudolph, Thorsten: irre/wirr: Goetz. Vom ästhetischen Terror zur systemischen Utopie. München: Wilhelm Fink 2008.
- Rugo, Daniele: Jean-Luc Nancy and the Thinking of Otherness. Philosophy and Powers of Existence. London: Bloomsbury 2013.
- Schaefers, Stephanie: Die Posttouristen reisen weiter. Christian Krachts Faserland, Thomas Klupps Paradiso und Wolfgang Herrndorfs Tschick als literarische Deutschlandreisen im globalen Reisezeitalter. In: Leslie Brückner et al. (Hg.) Literarische Deutschladreisen nach 1989. Berlin: De Gruyter 2014, S. 202-212.
- Schäfer, Martin Jörg und Elke Siegel: The Intellectual and the Popular: Reading Rainald Goetz. In: The Germanic Review: Literature, Culture, Theory 3 (2006), S. 195-201.
- Scheer, Brigitte: Gefühl. In: Karlheinz Barck et al. (Hg.) Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Bd. 2. Stuttgart: Metzler 2000, S. 629-660.
- Schenuit, Jörg: Schwindende Präsenz im negativen Augenblick. In: Deutsche Zeitschrift für Philosophie 51 (2003), S. 672-677.
- Schildknecht, Christiane und Irina Wutsdorff: Präsenz und Text. Reflexion und Praktiken des Transfers in Literatur und Philosophie. Einleitende Bemerkungen. In: Ders. (Hg.) Präsenz und Text. Strategien des Transfers in Literatur und Philosophie. Paderborn: Wilhelm Fink 2016, S. 7-18.
- Schildknecht, Christiane: Themenwechsel? Linien des Transfers zwischen phänomenalem Erleben und Texterleben. In: Christiane Schildknecht und Irina Wutsdorff: Präsenz und Text. Strategien des Transfers in Literatur und Philosophie. Paderborn: Wilhelm Fink 2016, S. 19-40.
- Schlicker, Alexander: Voir/Décevoir oder: Vom Erscheinen des Zwischenraums. Überlegungen zu einem Begriff der Präsenzeffektivität medialer Körperräume in Godards *Détective*. In: Tanja Prokic, Anne Kolb und Oliver Jahraus (Hg.) Wider die Repräsentation. Präsens/z Erzählen in Literatur, Film und Bildender Kunst. München: Peter Lang 2011, S. 245-269.

- Schmidt, Siegfried J.: Literaturwissenschaft und Systemtheorie: Positionen, Kontroversen, Perspektiven. Opladen: Westdeutscher Verlag 1993.
- Schneid, Bernd: Der Selbstmord des schreibenden Samurai. Präsenz durch Absezn in Vladimir Nabokovs Das Modell für Laura. In: Tanja Prokic, Anne Kolb und Oliver Jahraus (Hg.) Wider die Repräsentation. Präsens/z Erzählen in Literatur, Film und Bildender Kunst. München: Peter Lang 2011, S. 159-181.
- Schneider, Sabine: Die stumme Sprache der Dinge. Eine andere Moderne in der Erzählliteratur des 19. Jahrhunderts. In: Christian Kiening: Mediale Gegenwärtigkeit. Zürich: Chronos 2007, S. 265-282.
- Schröder, Christian: „Tschick“ von Wolfgang Herrndorf wird verfilmt. Roadroman endet im Kino. In: Der Tagesspiegel, 30.8.2014. Online: <http://www.tagesspiegel.de/kultur/> (Zugriff: 15.12.2017).
- Schröder, Lothar: „Büchners Lorbeer für Rainald Goetz“. In: RP Online, 9.7.2015. Online: <http://www.rp-online.de/kultur/der-georg-buechner-preis geht-an-den-61-jaehrigen-rainald-goetz-aid-1.5224094> (Zugriff: 16.2.2018).
- Schrott, Raoul und Arthur Jacobs: Gehirn und Gedicht. Wie wir unsere Wirklichkeiten konstruieren. München: Hanser 2011.
- Schumacher, Eckhard: „Jetzt, ja, nochmal. Jetzt.“ Rainald Goetz’ Geschichte der Gegenwart. In: Ders. Gerade Eben Jetzt. Schreibweisen der Gegenwart. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2003, S. 111-154.
- Schumacher, Eckhard: „Adapted from a true story“. Autorschaft und Authentizität in Rainald Goetz’ „Heute Morgen“. In: Text + Kritik 190: Rainald Goetz (2011), S. 77-88.
- Schwanitz, Dietrich: Systemtheorie und Literatur: ein neues Paradigma. Opladen: Westdeutscher Verlag 1990.
- Schweidler, Walter: Die Überwindung der Metaphysik. Zu einem Ende der neuzeitlichen Philosophie. Stuttgart: Klett-Cotta 1987.
- Scott Jr., Nathan A.: Steiner on Interpretation. In: Nathan A. Scott Jr. und Ronald A. Sharp. (Hg.) Reading George Steiner. Baltimore: Hopkins University Press 1994, S. 1-13.
- Seel, Martin: Ästhetik des Erscheinens. München: Hanser 2000.
- Seel, Martin: Die Macht des Erscheinens. Texte zur Ästhetik. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2007.
- Seel, Martin: Aktive Passivität. Über den Spielraum des Denkens, Handelns und anderer Künste. Frankfurt a.M.: S. Fischer 2014.
- Seibt, Gustav: Wolfgang Herrndorf: Tschick – Zauberisch und superporno. In: Süddeutsche Zeitung, 12.10.2010. Online: <http://www.sueddeutsche.de/kultur/wolfgang-herrndorf-tschick-zauberisch-und-superporno-1.1011229> (Zugriff: 19.12.2017).

- Seiler, Sascha: „Das einfache wahre Abschreiben der Welt“ Pop-Diskurse in der deutschen Literatur nach 1960. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2006, S. 274-306.
- Sontag, Susan: Gegen Interpretation [1964]. In: Ders. Kunst und Antikunst. Essays. Übers. von Mark W. Rien. München: Hanser 1980, S. 9-18.
- Spiegel Online: Wolfgang Herrndorfs Bestseller „Tschick“ meistgespieltes Stück auf deutschen Bühnen, 8.9.2014. Online: <http://www.spiegel.de/kultur/literatur/tschick-wolfgang-herrndorfs-bestseller-haengt-goethe-und-schiller-ab-a-990426.html> (Zugriff: 15.12.2017).
- Stähli, Adrian: Die mediale Präsenz des Bildes oder: Was meinen wir eigentlich genau damit, wenn wir danach fragen, was ein Bild ist? In: Christian Kiebing: Mediale Gegenwärtigkeit. Zürich: Chronos 2007, S. 127-146.
- Stanzel, Franz K.: Typische Formen des Romans. 12. Aufl. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1993.
- Steiner, Benedikt: „Deine Welt ist nicht real!“ Überlegungen zu Traum – Bewusstsein – Film und zur filmischen Produktion von Präsenz in Christopher Nolans *Inception*. In: Tanja Prokic, Anne Kolb und Oliver Jahraus (Hg.) Wider die Repräsentation. Präsens/z Erzählen in Literatur, Film und Bildender Kunst. München: Peter Lang 2011, S. 270-296.
- Steiner, George: Real Presences. Is There Anything in What We Say? London: Faber and Faber 1989.
- Steiner, George: Von realer Gegenwart. Hat unser Sprechen Inhalt? Mit einem Nachwort von Botho Strauß. Übers. von Jörg Trobitius. München: Hanser 1990.
- Steinfeld, Thomas: „Rainald Goetz tanzt fünf Bücher“. In: Ders. Riff. Tonspuren des Lebens. München: dtv 2003, S. 252 – 261.
- Stricker, Achim: Text-Raum. Strategien nicht-dramatischer Theatertexte. Gertrude de Stein, Heiner Müller, Werner Schwab, Rainald Goetz. Heidelberg: Winter 2007, S. 267-299.
- Stübner, Susanne, G. Völkl und Michael Soyka: Zur Differentialdiagnose der dissoziativen Identitätsstörung (multiple Persönlichkeitsstörung). In: Der Nervenarzt 69 (1988), S. 440-445.
- Thies, Christian: Einführung in die philosophische Anthropologie. 3. Aufl. Darmstadt: WBG 2013.
- Tiedtke, Silvia: Präsenz der Immanenz und Präsenz der Absenz in Rainer Maria Rilkes Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge. In: Tanja Prokic, Anne Kolb und Oliver Jahraus (Hg.) Wider die Repräsentation. Präsens/z Erzählen in Literatur, Film und Bildender Kunst. München: Peter Lang 2011, S. 104-131.
- Timmer, Nicoline: Do you Feel it Too? The Post-Postmodern Syndrome in American Fiction at the Turn of the Millennium. New York: Rodopi 2010.

- Tragatschnig, Ulrich: Präsenz – Präsentation – Absenz. Eine Anmerkung zu Martin Seels „Ästhetik des Erscheinens“. In: Schwarz: Sein oder Nicht-Sein? Kunsthistorisches Jahrbuch Graz 28 (2004), S. 187-200.
- Tröhler, Margrit: Die sinnliche Präsenz der Dinge oder: die skeptische Versöhnung mit der Moderne durch den Film. In: Christian Kiening: Mediale Gewenwärtigkeit. Zürich: Chronos 2007, S. 283-306.
- Tugendhat, Ernst: Der Wahrheitsbegriff bei Husserl und Heidegger. Berlin: De Gruyter 1967.
- Tugendhat, Ernst: Anthropologie statt Metaphysik. 2., erw. Aufl. München: C.H. Beck 2010.
- Tugendhat, Ernst: Spiritualität, Religion, Mystik. In: Klaus Jacobi (Hg.) Mystik, Religion, und intellektuelle Redlichkeit. Nachdenken über Thesen von Ernst Tugendhat. Freiburg: Karl Alber 2012, S. 161-173. Zuerst in Samuel Leutwyler und Markus Nägeli (Hg.) Spiritualität und Wissenschaft. Zürich: vdf Hochschulverlag 2005, S. 95-106.
- Van den Akker, Robin, Alison Gibbons und Timotheus Vermeulen (Hg.) Meta-modernism: Historicity, Affect, and Depth after Postmodernism. London: Rowman & Littlefield International 2017.
- Vermeulen, Timotheus und Robin van den Akker: Notes on Metamodernism. In: Journal of Aesthetics & Culture 2 (2010), Online: <https://doi.org/10.3402/jac.v2i0.5677> (Zugriff: 5.3.2018).
- Vossenkuhl, Wilhelm: Ludwig Wittgenstein. München: C.H. Beck 2003.
- Vossenkuhl, Wilhelm: Solipsismus und Sprachkritik: Beiträge zu Wittgenstein. Berlin: Parerga 2009.
- Waldenfels, Bernhard: Antwortregister. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1994.
- Ward, Graham: Heidegger in Steiner: In: Nathan A. Scott Jr. und Ronald A. Sharp. (Hg.) Reading George Steiner. Baltimore: Hopkins University Press 1994, 180-204.
- Watkin, Christopher: Phenomenology or Deconstruction? The Question of Ontology in Maurice Merleau-Ponty, Paul Ricoeur and Jean-Luc Nancy. Edinburgh: University Press 2009.
- Wellbery, David: Stimmungen. In: Karlheinz Barck et al. (Hg.) Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Bd. 5. Stuttgart: Metzler 2000, S. 703-733.
- Wicke, Andreas: Nacht und Diskurs. Novalis' Hymnen an die Nacht (1800) und Rainald Goetz' Nachtlebenerzählung Rave (1998) – Versuch eines Vergleichs. In: Der Deutschunterricht 5 (2002), S. 75-79.
- Wicke, Andreas: „Brüllaut, hyperklar“ Rainald Goetz' Techno-Erzählung „Rave“ In: Text + Kritik. Heft 190: Rainald Goetz (2011), S. 41-51.
- Wilckens, Hans: Philosophie als Antwort. Heidegger und Wittgenstein im Horizont der Frage nach der Zeit. Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2010.

- Windrich, Johannes: TechnoTheater. Dramaturgie und Philosophie bei Rainald Goetz und Thomas Bernhard. München: Wilhelm Fink 2007.
- Winkels, Hubert: Krieg der Zeichen. Rainald Goetz und die Wiederkehr des Körpers. In: Einschnitte. Zur Literatur der 80er Jahre. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1991, S. 217-266.
- Wittgenstein, Ludwig: Tractatus logico-philosophicus [1921]. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1963.
- Wittgenstein, Ludwig: Philosophische Untersuchungen [1953]. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1971.
- Wittgenstein, Ludwig: Vermischte Bemerkungen. In: Ders. Werkausgabe, Bd. 8. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1984, S. 445-573.
- Wittgenstein, Ludwig: Ludwig Wittgenstein und der Wiener Kreis. Gespräche, aufgezeichnet von Friedrich Waismann. Aus dem Nachlass herausgegeben von B.F. McGuinnness. In: Ders. Werkausgabe, Bd. 3. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1989.
- Wittgenstein, Ludwig: Vortrag über Ethik [1930]. In: Vortag über Ethik und andere kleine Schriften. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1989, S. 9-19.
- Wortmann, Elmar: Zwischen Affirmation und Distanz: Rainald Goetz' „Rave“ und Botho Strauß' „Die Fehler des Kopisten“ im Vergleich. In: Literatur im Unterricht 1 (2005), S. 39-48.
- Wutsdorff, Irina: Zur (Un)Möglichkeit der Erzeugung von Präsenz in literarischer Rede. Produktives Scheitern in Tolstojs *Smert' Ivana Il'ica* (*Der Tod des Ivan Il'ic*) und Dostoevskijs *Krotkaja* (*Die Sanfte*). In: Christiane Schildknecht und Irina Wutsdorf (Hg.) Präsenz und Text. Strategien des Transfers in Literatur und Philosophie. Paderborn: Wilhelm Fink 2016, S. 89-114.
- Zahavi, Dan: Phänomenologie für Einsteiger. Paderborn: UTB 2007.
- Zens, Maria: Rezeptionsforschung. In: Rainer Baasner und Maria Zens: Methoden und Modelle der Literaturwissenschaft: Eine Einführung. 3., erw. Aufl. Berlin: ESV 2005, S. 179-190.
- Zierau, Cornelia: „Irgendwo da draußen und Walachei, das ist dasselbe.“ Wolfgang Herrndorfs Roman Tschick. Ein Adoleszenzroman mit interkulturellem Potential im Literaturunterricht. In: Literatur im Unterricht 3 (2015), S. 223-234.
- Zierau, Cornelia: Adoleszenz als Transitraum. Das literarische Motiv der Reise als Ort der Verhandlung von Identitätskonzepten am Beispiel des Romans *Tschick* von Wolfgang Herrndorf. In: Jahrbuch der German Studies Association of Ireland. Special Issue: Transit oder Transformation? Sprachliche und literarische Grenzüberschreitungen 11 (2016), S. 105-121.
- Zima, Peter V.: Moderne – Postmoderne: Gesellschaft, Philosophie, Literatur. 3., überarb. Aufl. Tübingen: Francke 2014.
- Zima, Peter V.: Das literarische Subjekt. Zwischen Spätmoderne und Postmoderne. 4., erw. Aufl. Tübingen: Francke 2017.

Danksagung

Dieses Buch ist das Ergebnis einer mehr als zehnjährigen Begeisterung für Literatur- und Medientheorie. Diese begann im Wintersemester 2008/09 mit einem NDL-Einführungsseminar bei meinem Zweitbetreuer Prof. Dr. Waldemar Fromm, der mir die Faszinationskraft der Hermeneutik und der Dekonstruktion näherbrachte und mich ermutigte, auch im Studium stets meinen subjektiven Interessen und Leidenschaften zu folgen, wofür ich ihm auch heute noch sehr dankbar bin.

Für die Vertiefung meiner literatur- und medientheoretischen Interessen möchte ich außerdem PD Dr. Mario Grizelj danken, der mir in einem äußerst anspruchsvollen Proseminar die unglaubliche Vielfalt dieses Gebiets aufzeigte und mich zudem erstmals mit wichtigen Ansätzen der Präsenztheorie vertraut machte, die mich noch einige Jahre beschäftigen sollten.

Den bedeutendsten Anteil am Zustandekommen dieser Arbeit hat jedoch mit Abstand mein sehr geschätzter Doktorvater Prof. Dr. Oliver Jahraus, der meine akademische Entwicklung acht Jahre lang gefördert hat, mir stets mit Rat und Tat zur Seite stand und immer wieder eine große Quelle der Inspiration für mich war, wofür ich mich an dieser Stelle aufs Herzlichste bedanken möchte.

Des Weiteren gilt mein Dank dem Graduate Center der LMU München, das mein Projekt in der Schlussphase mit einem großzügigen Abschlussstipendium gefördert hat und mir so die Möglichkeit gab, mich voll und ganz auf dieses Buch zu konzentrieren.

Bedanken möchte ich mich auch bei meinen lieben Freunden, die diese Arbeit sehr gewissenhaft lektoriert haben und auch darüber hinaus mein Leben enorm bereichern: Sarah Hippold, Corinna Ludolph, Claudia Jaworski, Stefanie Eckmann, Andrea Drekovic, Norina Auburger, Veronika Gembe, Julia Lebe, Cornelia Burger, Bernhard Landkammer und vor allem Konstantinos Zepidis, der mir in vielen anregenden Gesprächen neue Perspektiven eröffnet hat.

Ich danke außerdem sehr herzlich Jeannie Walter und Daniela Wuttke, die während der anstrengenden Schlussphase dieses Buchs ein wichtiger Rückhalt für mich waren, und Jakob Sylvester, der meine menschliche und intellektuelle Entwicklung so sehr geprägt hat wie kein anderer.

Mein größter Dank gilt jedoch meinen lieben Eltern, die mich während meines Studiums und meiner Promotion stets nach allen Kräften unterstützt haben, sowie Sinah Zapf, die immer an mich geglaubt hat und der ich mehr verdanke, als ich mit Worten ausdrücken kann.

