

V. Der literarische Text als (meta-)kognitives Geschehen – Michael Lentz' *Schattenfroh. Ein Requiem*

Auch im Roman *Schattenfroh* von Michael Lentz fungiert das Undarstellbare als verborgenes Zentrum der Darstellung. Gegenstand der Erzählung ist nicht länger eine erzählte Welt, von der so getan wird, als gäbe es sie unabhängig vom Akt des Erzählens und Imaginierens. Doch wäre das an sich noch keine neue Einsicht, denn davon geht implizit jede Literatur spätestens seit dem *Linguistic turn* aus. Stattdessen wird hier der Ort des Erzählvorgangs freigelegt – gewissermaßen das »Zentrum der Schrift«,¹ wie es im Text heißt – die Leerstelle im Kopf, wo das Erzählen eine Welt hervorbringt, durch welche die Wirklichkeit erst zu einer von und für Menschen gemachten wird. Teil am Topos des Undarstellbaren hat dieser transitorische Ort, durch den die Vorstellungen hindurchgehen, indem sie einander abwechseln, sofern er den Begriff für etwas abgibt, was sich anders nicht denken lässt – es sei denn mit den Methoden neurowissenschaftlicher Erkenntnis, welche die innere Bühne gern als Produkt interagierender Neuronenverbände erklären können möchte.²

1 Michael Lentz: *Schattenfroh. Ein Requiem*, Frankfurt a.M.: S. Fischer 2018, S. 18.

2 So beschreibt der Hirnforscher Gerhard Roth wie im Cortex Bedeutung weitgehend durch Interaktion der neuronalen Netzwerke mit sich selbst, d.h. mit den eigenen Zuständen, entsteht. Dieser Umstand spiegelt sich auch in der Anatomie des Cortex, bei der die Anzahl der Binnenverdrahtungen die Zahl der Ein- und Ausgänge zusammen um viele Größenordnungen übersteigt. Vgl. Gerhard Roth: *Über den Menschen*, 3. Aufl., Berlin: Suhrkamp 2021, S. 290. In diesem Zusammenhang erläutert er, wie man sich das mit der Genese von Bedeutung verbundene Hervorbringen bzw. Erleben einer Welt vorstellen kann: »All dies bildet ein hochkomplexes, selbstreferentielles System von Zuständen, das im Wesentlichen mit sich selbst interagiert. Dabei entsteht eine semantisch in sich abgeschlossene Welt, in der die Bedeutungen der Zustände dieser Welt fast rein intern erzeugt werden. Die Zustände können Inhalte beliebiger Art

Um genau diesen ›Ort‹ des Bewusstseins, dem Schauplatz der Innerlichkeit, an dem Wahrnehmung, Imagination und Erinnerung zusammenfließen, Innen und Außen sich miteinander tauschen und ineinander auflösen, geht es in der Epopöe des Ich-Erzählers »Niemand«,³ der darüber Auskunft gibt, was bei ihm dort geschieht.⁴ Dabei wird aus den Beschreibungen, Reflexionen und Wahrnehmungen des Protagonisten (diesseits und jenseits der Körpergrenze) ein Szenario entworfen, wo dieser Ort, an dem sich Subjektivität, sprich das Ich, konstituiert, nicht länger unhintergebar an die für Dritte uneinsehbare Perspektive des eigenen Erlebens, Denkens und Wahrnehmens gebunden zu sein scheint. Stattdessen wird daraus ein mediatisierter Schauplatz, ein medialer *Locus publicus*, der dem teilnehmenden Leser ermöglicht, unmittelbar

repräsentieren und Ordnungen beliebiger Komplexität und Dynamik annehmen, wie sich dies in der ungeheuren Vielfalt unserer Erlebniswelt niederschlägt. Umgekehrt kann ein externer Beobachter aufgrund der überaus großen Komplexität nicht präzise die Bedeutung der internen Zustände erfassen.« Ebd. Es bleibt allerdings fraglich, ob damit Bedeutung im Sinn von Sprache bzw. Literatur überhaupt gemeint sein kann. Denn dies würde voraussetzen, dass die durch interagierende Neuronenverbände und deren Musterbildungen emergierende Bedeutung den gleichen Bildungsgesetzen unterliegen müsste wie Bedeutung im Kontext von Sprache bzw. literarischer Erzählung. Im anderen Fall würde man weiterhin von einer Dualität (bzw. Parallelität) mentaler Inhalte wie sprachlicher oder literarischer Bedeutung auf der einen und neurophysiologischer Prozesse, in denen Bedeutung auf selbstreferenzielle Weise generiert wird, auf der anderen Seite ausgehen. Beide wären weder identisch noch aufeinander abbildbar und ihre Relation bliebe damit weitgehend undarstellbar.

3 M. Lentz: Schattenfroh, S. 8 und passim.

4 In der philosophischen Forschung wird dieser transitorische Ort bzw. das damit verbundene Geschehen im Bewusstsein auch durch das Phänomen des *Mind-wandering* beschrieben. Gemeint ist damit die spontane Entstehung von Gedanken durch einen Wechsel des Bezugsrahmens im Bewusstsein und der damit verbundene Verlust mentaler Kontrolle, der das Konzept autonomer Subjektivität zumindest für diesen Kontext stark in Frage stellt. Thomas Metzinger schreibt dazu in seinem Beitrag »Why is Mind Wandering Interesting for Philosophers«, in: Kalina Christoff/Kieran C.R. Fox (Hg.), *The Oxford Handbook of Spontaneous Thought. Mind-Wandering, Creativity, and Dreaming*, New York: Oxford University Press 2018, Abstract, erste Seite: »[...] one might understand mind-wandering on a conceptual level, namely, as a loss of mental autonomy resulting in involuntary mental behavior, as a highly specific epistemic deficit relating to self-knowledge, and as a discontinuous phenomenological process in which one's conscious ›unit of identification‹ is switched.« <https://academic.oup.com/edited-volume/38694/chapter/336054016> vom 26.07.2025.

Zeuge der Entstehung des ihm vorliegenden Romantextes zu werden. So beginnt die Erzählung mit folgender Erörterung des Schreibvorgangs:

Man nennt es schreiben. Ich habe kein Papier, keinen Stift, keine Schreibmaschine, keinen Computer. Ich schreibe in mein Gehirnwasser. Ich soll schreiben, dass ich freiwillig hier bin. Also schreibe ich: Ich bin freiwillig hier. Und da ich freiwillig hier sei, habe ich mich freiwillig den Zwängen dieser Gesellschaft unterworfen. Ich schreibe: Da ich freiwillig hier bin, unterwerfe ich mich freiwillig den Zwängen dieser Gesellschaft.⁵

Bereits das Incipit zeigt an, dass die Schrift bzw. das Schreiben als Aktivität aus dem Raum der Äußerlichkeit in die mediatisierte Innenwelt des Erzählers – anatomisch in den *Liquor cerebrospinalis* – verlegt wird. Kurze Zeit später präzisiert er: »Mein Schreiben muss eine Projektion der Gehirnwasserschrift sein.«⁶

Zu bedenken ist hier, dass eine Erzählung, die sich nicht in Form eines Textes oder im Rahmen eines Vortrags durch die Stimme sowie durch körperliche Gestik und durch Mimik verkörpert, sozusagen keinen ontologischen Status besitzt. Solange sie nur in der Vorstellung existiert – in Gestalt szenischer Plots oder Bilder – gibt es sie real gar nicht. Deshalb erscheint die Schrift, indem sie sich innerdiegetisch nicht in Form eines materiellen Textes verkörpert, hier als rein kognitives Produkt. Sie materialisiert sich nicht, sondern bleibt für den Erzähler virtuell, reine Vorstellung und Möglichkeit im Unterschied zum einmal so und nicht anders gedruckten Text, der dem Leser ja vorliegt, damit er sich qua Lektüre in diese paradoxe Differenz einschreiben kann. Das

5 M. Lentz: Schattenfroh, S. 7.

6 Ebd., S. 10. Aufschlussreich ist dabei zweierlei. Zunächst, dass Vorgänge im neuronalen Substrat mithilfe von optischen Metaphern (Projektion) beschrieben werden; schließlich, dass die Entstehung der Schrift unmittelbar mit dem Gehirnwasser in Verbindung gebracht wird. Zwar hat der *Liquor cerebrospinalis* biologisch eine andere Funktion (Pufferung des Gehirns), er fungiert im Text jedoch ähnlich wie Luft, Glas oder eben Wasser als optisches Medium im physikalischen Sinn, insofern sich Licht in ihm ausbreiten kann. Dies ist wiederum wichtig für das Verständnis dessen, was man als Verkörperung optischer Medien im Text bezeichnen kann. Im medientheoretischen Sinn ist ein optisches Medium mit Kittler freilich auch die Fotografie, der Film, das Fernsehen und der digitale Computer. Dieses Verständnis wird für die weiteren Ausführungen zugrunde gelegt. Vgl. Friedrich Kittler: Optische Medien. Berliner Vorlesung 1999, 2. Aufl., Berlin: Merve 2002, Kap. 3 u. 4.

Paradox besteht eben darin, dass die Undarstellbarkeit der gewöhnlich ausgeblendet bleibenden Genese des abgeschlossenen textuellen Produkts just in diesem selbst operationalisierbar wird.⁷ Operationalisierbar im Sinn einer Anweisung, die von außen, von der Gesellschaft kommt, denn so versteht sich die Aufforderung an den Protagonisten, niederzuschreiben, dass er dort, wo er sich befinde – es handelt sich um eine Art Zelle –, freiwillig sei. Diese veranlasst somit den eigentlichen Schreibakt, der sich unmittelbar anschließt.

Schreiben zu sollen und dann zu schreiben, was geschrieben werden soll, ist gleichbedeutend dem Akt gesellschaftlicher Unterwerfung, von dem es zwar heißt, dass der Protagonist ihn freiwillig ausführe, was im gegebenen Kontext jedoch als Prätentation erscheint, weil die Freiwilligkeit Teil der Versuchsanordnung ist, in die der Protagonist in dem Moment einwilligt, wo er zu schreiben beginnt. Wenn die auf diese Weise strukturell erzeugte Redundanz gleichsam einen doppelten Boden in die Darstellung einführt, indem die beiden Ebenen (von Aufforderung und Ausführung) selbstbezüglich miteinander rückgekoppelt werden, ihr Aussageinhalt aus der Perspektive des Lesers folglich tautologisch ist, so muss gerade dies als Ausdruck desjenigen Zwangs verstanden werden, der im Text vorderhand als gesellschaftlicher benannt wird. Er nimmt hier die Form eines Schreibzwangs an, der den Schreibenden durchwirkt und aus ihm selbst zu kommen scheint, da zunächst niemand anders zugegen ist, der diesen Zwang auf ihn ausüben könnte.

Schreibzwang deswegen, weil die Schreibszene ja nur vorderhand der freien Entscheidung des erzählenden Ichs zu entspringen scheint, in Wahrheit aber als Teil eines Experiments verstanden werden muss, in dessen Bedingungen der Erzähler einwilligt, sobald er der Aufforderung zu schreiben nachkommt. Dies versteht sich innerhalb des Dispositivs der Schrift als mögliche Lösung für die Frage nach einem Anfang, der aus sich selbst kommt.⁸ Schließlich bedarf es eines Initials, dem Impuls zu beginnen, der

7 So spricht auch Jan Wilm davon, dass die Erzähltechnik des Romans – im Sinn einer Rekonstruktion der Textentstehung – dessen Genese durch die Aktivität des Lesens im Text vorführe. Vgl. Jan Wilm: »Die Hölle – Das Leben – Der Schatten. Bemerkungen zu ›Schattenfroh‹ von Michael Lentz«, in: Ders. (Hg.), Michael Lentz, Text + Kritik, Heft 222 (April 2019), S. 22–40, hier S. 23.

8 Den Begriff des *Dispositivs* verwende ich hier und im Folgenden in der von Foucault geprägten Bedeutung, die in zahlreichen Kontexten, z.B. dem Film, adaptiert wurde. Vgl. dazu das Lemma »Dispositiv«, in: Lexikon der Filmbegriffe, Universität Kiel, <https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/d:dispositiv-7749> vom 13.03.2023. Vgl. bei Foucault

sich hier selbst beschreibt und damit beim Namen nennt, indem er, ähnlich wie in Wolfgang Iser's Überlegungen zur Emergenz, nicht als Setzung, sondern als mit sich selbst rückgekoppelte Aktivität performativ entfaltet wird.⁹ Von Anfang an wird Schreiben hier als performativer Akt verstanden und als solcher ausgestellt. Durch die selbstreferenzielle Bezugnahme der Aktivität des Schreibenden auf sich selbst wird damit zugleich Vorstellungen vom Schreiben widersprochen, die davon ausgehen, dass es sich dabei um etwas prinzipiell Unbeobachtbares handle, von dem »die nur äußere Seite, die Niederschrift«¹⁰ sichtbar sei, wie Matthias Bickenbach schreibt.

Versteht man diese Einstellung des Schreibens auf sich selbst als Infragestellung der Möglichkeit in der erzählerischen Darstellung heteroreferenziell auf Wirklichkeit Bezug zu nehmen, so zielt doch die damit einhergehende Ausstellung des Selbstbezugs gerade darauf, die fremdreferenzielle Bezugnahme allgemeiner im Sinn der Bedingung ihrer Möglichkeit sichtbar werden zu lassen. Schließlich ist es das Subjekt *ipse*, das, indem es sich durch Selbstbezugnahme konstituiert, zugleich damit eine heteroreferenzielle Bezugnahme erst ermöglicht. Der Erzähler scheint sich dieser Zusammenhänge bewusst zu sein, denn sonst wäre nicht erklärbar, warum er ein solches Szenario entwirft, in dem die von ihm eingenommene Subjektposition als weitgehend fremdbestimmt und heteronom modelliert wird.

Dieser Ansatz konvergiert indes mit Ergebnissen der neurowissenschaftlichen Forschung, wo die Willensfreiheit, eine der Kernbestimmungen des individuellen bürgerlichen Subjekts, durch die Experimente von Benjamin Libet als Illusion entlarvt wurde, indem das, was zuvor als freier Wille erschien, nun als Resultat von Bereitschaftspotenzialen im Gehirn interpretiert wird.¹¹

selbst in: Dispositive der Macht. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit, übers. aus d. Franz. von Jutta Kranz et al., Berlin: Merve 1978, S. 119–125.

9 Vgl. W. Iser: Emergenz, S. 21–34.

10 Matthias Bickenbach: »Vor dem Bild: Die fotografierte Schreibszene. Stellvertretung und Entzug der Theorie des literarischen Schreibens von Aristoteles bis Rainald Goetz«, in: Mario Grizelj/Oliver Jahraus/Tanja Prokic (Hg.), Vor der Theorie. Immersion – Materialität – Intensität, Würzburg: Königshausen & Neumann 2014, S. 241–268, hier: S. 246. Genau dies sei auch der Grund dafür, warum anstelle der am »fertigen« Text nicht sichtbaren Operationen wie etwa Umformulierungen oder Streichungen, also all das, was den Text beweglich, veränderlich, lebendig macht und das Zustandekommen seiner ultimativen Gestalt erklärt, durch den Autor selbst in Form fotografischer Porträts, Stellungnahmen oder Autorpoetiken vertreten wird. Vgl. ebd., S. 246f.

11 Vgl. dazu die Aufsätze von Wolf Singer und Gerhard Roth in Christian Geyer (Hg.): Hirnforschung und Willensfreiheit. Zur Deutung der neuesten Experimente, Frankfurt

Das Gehirn, das nach dieser Auffassung mithilfe neuronaler Reize in operational geschlossener Weise unsere Wirklichkeit (als Wirklichkeit von Subjekten) konstruiert, ist dabei Teil einer bewusstseinsunabhängigen Realität (ontologischer Realismus), die uns erkenntnismäßig verschlossen bleibt.¹² Analog dazu erweist sich das Subjekt in der erzählerischen Versuchsanordnung des Michael Lentz weitgehend durch sprach- wie diskurslogische, medientheoretische und narratologische Paradigmen determiniert.¹³

Kurz darauf erfährt der Leser im Roman jedoch von der Existenz »Schattenfroh[s]«,¹⁴ von dem der Erzählende neben seinem Namen (»Ich solle sein und werden ein wolredent niemand, hat er gesagt«)¹⁵ auch Informationen empfängt über »den Subjektcharakter des eigenen Daseins, das im Falle des Niemand keins mehr sei«. ¹⁶ Bereits hier zeichnet sich ab, dass die Vorstellung autonomer Subjektivität, die im Grunde schon mit der poststrukturalistischen Dezentrierung des Subjekts an ihr Ende gekommen war, ersetzt wird durch ein Szenario, welches das Ich als mediale Schalt- bzw. Schnittstelle innerhalb eines umfassenderen kommunikativen Zusammenhangs modelliert, wie er gegenwärtig in Form virtueller Netzwerke Teil unserer Wirklichkeit ist. Was dabei mit den Wahrnehmungen und Gedanken des Protagonisten

a.M.: Suhrkamp 2004, S. 30–85 sowie S. 218–222. Eine Darstellung der zugrundeliegenden Experimente und ihrer Interpretation vor dem Hintergrund der Willensfreiheit von Libet selbst findet sich im gleichen Band. Ebd., S. 268–289.

- 12 Zum Verhältnis von Realität und Wirklichkeit im neurobiologischen Konstruktivismus vgl. G. Roth: Über den Menschen, S. 304f.
- 13 Zu einem vergleichbaren Befund war bereits die poststrukturalistische Theorie gekommen, die mit Foucault davon ausgeht, dass das Subjekt ein Produkt von Diskursen ist, also keineswegs so selbstbestimmt und autonom, wie dies die idealistische Philosophie und das Denken der Aufklärung annahm.
- 14 M. Lentz: Schattenfroh, S. 8 und passim.
- 15 Ebd. Lentz nimmt hier wohl Bezug auf Jörg Schans reformatorische Flugschrift *Der wolredent Niemandt* (1532), in dem das Motiv sich auf nachlässige Dienstboten bezieht, »die alles was sie sündigen, auf den Niemand schieben«. https://www.vhghessen.de/inhalt/zhg/ZHG_56/Schroeder_Henrich_Goetting.pdf vom 04.10.2022, dort S. 472. Wie der Mediävist Edward Schröder (1858–1942) in seinem Aufsatz über Henrich Götting, einem hessischen Poeten des sechzehnten Jahrhunderts, schreibt, hat das Niemand-Motiv eine lange Geschichte, die von der Polyphem-Episode der Odyssee bis in die Epoche des Humanismus und der Reformation reicht, wo es Gegenstand zahlreicher Darstellungen von Malern, Holzschneidern und Dichtern war, darunter Jörg Schan sowie Ulrich von Hutten mit seinem Selbstbildnis *Outis* (Gr.) = Nemo (um 1518). Vgl. ebd., S. 472.f.
- 16 M. Lentz: Schattenfroh, S. 8.

geschieht, ist ebenso gespenstig und unheilvoll wie zugleich fantastisch. Mithilfe einer optischen Apparatur, die einer Brille ähnelt, wird sein Gehirn ausgelesen: »Die Gehirnwasserschrift wird auf meine Hände projiziert, von denen Schattenfroh, als gäben die Hände Befehle, das von mir Gedachte und Gesehene in Form eines Buches ablesen lässt, oder es findet über die Brille eine Fernübertragung des Gedachten Gehörten Gesehenen an einen Apparat statt, der alles aufschreibt«. ¹⁷

Kurz zuvor beschreibt der Erzähler diesen Vorgang desgleichen so, dass sein »Centroscriptorium« ferngelenkt werde, wie auch seine Hände und Finger, die »kreiselnde Bewegungen vollziehen, [...] als schrieben sie auf einer Tastatur oder malten in die Luft«. Dabei hat er das Gefühl, »dass jemand meine Gedanken, Bilder und alles, was ich höre, abgreift, kaum dass ich etwas gedacht, gesehen und gehört habe«. ¹⁸ Dieser Jemand wird hier zwar nicht namentlich benannt, doch ist es im gegebenen Zusammenhang naheliegend, dass es sich auch dabei um Schattenfroh handelt, der als Repräsentant der Gesellschaft, als Chiffre einer höheren Macht sowie im Sinn einer in der Sprache notwendigen Funktion eines Gegenübers dem Erzähler die Bedingungen seines sprachlichen Daseins als Subjekt diktiert. ¹⁹ Dieses verliert dabei jede Substanz im Sinn rationalistischen Denkens und wird zu einer rein relationalen Existenz: »Nicht es selbst ist, die anderen haben ihm das Sein abgenommen. Das Belieben der anderen verfügt über die alltäglichen Seinsmöglichkeiten des Daseins. Nemo, ein schlechtes Omen.« ²⁰ Anstelle von Autonomie tritt Heteronomie, ja Abhängigkeit vom Begehren anderer.

Folgt man Beuthans Auffassung des Undarstellbaren, so handelt es sich hier um einen erzählerischen Entwurf, der im Sinn ursprünglicher Produktivität ²¹ verstanden werden kann, sofern ein gegebener Typus, in unserem Zusam-

17 Ebd., S. 10. Im gegebenen Zusammenhang vgl. auch folgende Textstelle: »Nicht nur, dass ich nicht verhindern kann, dass man mich beobachtet, [...] ich kann auch nicht verhindern, dass man meine Gedanken mitverfolgt und auf alle Daten in meinem Gehirn zugreift, die man für interessant genug hält, sie zu verwerten, bloßzustellen. Gehirnführung. An den Hirnschnittstellen wird das Gehirn ausgelesen.« Ebd., S. 11.

18 Ebd., S. 9.

19 Im Text heißt es: »Schattenfroh, das ist der große andere, der stets seine Gestalt wechselt, das sind die sich selbst aufschreibenden Vorgänge.« Ebd., S. 12.

20 Ebd., S. 8.

21 Den Begriff der ursprünglichen Produktivität erläutert Beuthan ausführlicher im Kontext der Analyse von Godards Bildlogik wie folgt: »Ursprüngliche Produktion setzt erst dort ein, wo nicht einfach etwas im Sinne einer gegebenen Ordnung erzeugt wird, wo

menhang ein gegebenes Modell des Erzählens, gewissermaßen umprogrammiert bzw. umgesteuert wird. Was dabei umgesteuert, damit als bestehende Form zerstört wird, ist nicht nur die herkömmliche Vorstellung vom Romanschreiben als einer bestimmten linearen Abfolge von Geschehnissen (Geschichte, Fabel), zumeist in der Vergangenheitsform, sodass sie von der erzählenden Instanz als abgeschlossen betrachtet werden kann. Der vorliegende Text bricht vielmehr implizit mit der herkömmlichen Rollenverteilung innerhalb literarischer Kommunikation. Indem der Erzähler (innerdiegetisch) zugleich von Schattenfroh bzw. der ihm dienenden technischen Apparatur gelesen/aufgezeichnet wird, kommt, ähnlich wie bei Gert Neumann, wenn auch darstellerisch auf ganz andere Weise, die Perspektive des Lesers ins Spiel. Dieser wird nicht im Sinn eines Endabnehmers konzipiert, der als zunächst Außenstehender das fertige Produkt rezipiert, oder wie bei Neumann in Form zunehmend komplexer werdender Satzschleifen als Ausdruck des Versuchs, seine Perspektive aus der des Erzählers mit hervorzubringen. Vielmehr wird gezeigt, wie er als Zeuge, als Beiwohnender Einfluss auf dessen Entstehung nimmt – sowohl im Sinn eines allgemeinen, abstrakten Mechanismus des Lesens, der technisch bis an den Prozess der kognitiven Entstehung symbolischer Formen des Denkens heranreicht, als auch im postmodern empirischen Verständnis eines Lesers, der den Text in seiner Bedeutungshaftigkeit während der Rezeption erst hervorbringt. Es zeigt sich daran, dass Lentz' Text den Rezipienten weitergehende Möglichkeiten der Teilnahme bietet, als dies gewöhnlich der Fall ist. Die Schrift findet dort statt, wo sie zu stehen kommt, sobald der Blick des Lesers die sich selbst verfolgende Bewegung vervollständigt und den inneren Schauplatz belebt – es sei denn, man ginge wie Mallarmé mit seinem

etwas in der einen oder anderen reproduzierbaren Form zur Gegenwart kommt oder wo etwas (z. B. ein ›Gegenstand‹ in einem ›Bild‹) Gegenwart gewinnt und bewahrt, sondern dort, wo gleichsam das Programm (die ›Vorschrift‹) selbst in Bewegung gerät, das die aktuelle Form, die ›Präsenz‹, hervorbringt. Ein maßgeblicher Typus ursprünglicher Produktion ist, auf eine Formel gebracht, das Umprogrammieren. Dabei ist es jedoch wichtig, bei Umprogrammieren nicht nur die heute geläufige, eher harmlose Konnotation einer Softwarearbeit mitzuhören. Umprogrammieren heißt eben auch – und diese Bedeutungsschicht ist für die Moderne vermutlich die entscheidende – Formen radikal zu zerstören. Die Radikalität der ursprünglichen Produktion resultiert daraus, daß hier sowohl die Formen, die innerhalb einer bestimmten Gegenwart zur Darstellung kommen, zerstört werden, als auch die Ordnung selbst. « R. Beuthan: Das Undarstellbare, S. 35. [Herv. i.O.].

Livre noch einen Schritt dahinter zurück und zeigte das Medium im Zustand reiner Potentialität, bevor noch ein Subjekt sich darin eingeschrieben hätte.

Auf diese Weise kann simultan die Prozessualität der Genese (im Lesevorgang) wie auch das Resultat als ausgeschriebenes fertiges Produkt zur Anschauung gebracht werden – zwei Zustände oder Gegebenheitsweisen, die im Modus funktionaler Trennung der verschiedenen Positionen innerhalb literarischer Kommunikation eigentlich nicht gemeinsam zur Darstellung kommen können. Dabei erscheint die Wahrnehmung, überhaupt Kognition, als entsubjektiviert und wird nur in ihrer Prozesshaftigkeit für wesentlich erachtet. Der Erzähler spricht in diesem Kontext auch von »selbstentzogene[r] Wahrnehmung«. ²² Die dabei im visuellen Zentrum entstehenden Bilder werden technisch ausgelesen und, wie es heißt, automatisch in Schrift umgesetzt. ²³ Wie dieser Vorgang geschildert wird, erinnert stark an das Phänomen der Immersion (Eintauchen), ²⁴ das Nutzer von VIRTUAL-REALITY-Umgebungen erleben. Es liegt daher nahe, dass die zuvor als Brille beschriebene optische Apparatur auch ein VR-HEADSET (bzw. ein HEAD-MOUNTED DISPLAY) sein könnte, das den Usern erlaubt, mit der virtuellen Realität zu interagieren (dazu würde auch die Beschreibung der kreiselnden Bewegungen von Händen und Fingern in der Luft passen) und dabei ein weitgehendes Eintauchen, ja be-

22 M. Lentz: Schattenfroh, S. 20. Gemeint ist damit eigentlich das Buch, wie der Erzähler selbst konstatiert (vgl. ebd.), dessen Inhalt ja aus diesen, sozusagen enteigneten Wahrnehmungen besteht.

23 Der Erzähler beschreibt diesen Vorgang wie folgt: »Was die Wahrnehmungen betrifft, hat Schattenfroh mir Folgendes gesagt: ›Du bist das Resultat deiner Wahrnehmungen und nicht umgekehrt, ohne deine Wahrnehmungen gäbe es dich gar nicht. Du wirst eintauchen lernen und ein Sehen sehen, von dem du sonst nur träumen kannst, hier werden Bilder automatisiert in Schrift übertragen, dein Sehen wird nicht wissen, dass es sieht, die Schrift wird nicht wissen, dass sie schreibt, das Lesen wird nicht wissen, dass es liest. Das ist das Wunderbare, und wenn du eingetaucht bist, gibt es zwar noch deine Wahrnehmungen, dich selbst aber wird es nicht mehr geben, du hast dich aufgelöst. Wir sind an deinen Wahrnehmungen interessiert, nicht an dir; denn nur, weil du wahrnimmst, bist du da«*». Ebd., S. 18f.*

24 Der Begriff der Immersion ist in verschiedenen epistemischen Kontexten geläufig. Neben der Virtuellen Realität (VR) spricht man beispielsweise auch in der Film- und Literaturwissenschaft, der Linguistik und der Mikroskopie von Immersion mit jeweils etwas abweichenden Bedeutungen. Zur Semantik im Kontext der Virtuellen Realität vgl. auf WIKIPEDIA, [https://de.wikipedia.org/wiki/Immersion_\(virtuelle_Realität\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Immersion_(virtuelle_Realität)) vom 30.09.2022.

wusstseinsmäßiges Verschmelzen mit der künstlich generierten Wirklichkeit zu erreichen.

Im Zusammenhang mit dem Erleben einer immersiven virtuellen Umgebung spricht man auch von einer CAVE,²⁵ einer Höhle mit automatisierter virtueller Umwelt, die mehreren Nutzern simultan die Teilnahme ermöglicht. Einer solchen Höhle wiederum entspricht die vom Erzähler beschriebene Umgebung, die sich im Erzählvorgang metamorphotisch verändert und dabei im Wesentlichen das Eingebettet- bzw. Umgebensein (des Ich) von den eigenen Wahrnehmungen meint, sei es in Form einer Dunkelkammer,²⁶ eines Kellerverlieses bzw. einer Gefängniszelle.²⁷ Ähnlich wie die Vertreter des neurobiologischen Konstruktivismus, die zumeist ontologische Realisten sind, vermag auch der Erzähler nicht, aus der von ihm erlebten Welt herauszufinden und sie von außen zu betrachten, weil sie die einzige ist, zu der er unmittelbar Zugang hat.²⁸

Dem zuvor benannten technischen Aspekt der automatischen Übertragung innerer Bilder in Text korrespondiert nun umgekehrt die Aktivität des Lesers, sofern sie die vom Ich-Erzähler geschilderte Phänomenologie dessen, was er sieht und hört, im Prozess der Lektüre entfaltet. Von besonderem Interesse ist dabei die Erfahrung des Transitorischen der inneren Welt des Protagonisten, wo die Schauplätze einander unmerklich durchdringen und zudem durch seine Vorstellungskraft erst animiert werden. Der eigentliche Modus der Darstellung – die Immersion selbst – wird als Eintauchen in die vorgestellte Wirklichkeit, sei es der erinnerten Familiengeschichte oder der unmittelbaren Umgebung während des Erzählakts bis hin zur Beschreibung des Buchdrucks als Entdrucken (eingeleitet durch das Deleatur-Zeichen, das für Löschen steht) des vorliegenden Textes gegen Ende des Romans,²⁹ somit allererst erkennbar gemacht und damit paradoxerweise wiederum zu einem der Gegenstände des Erzählens.³⁰ Interessant ist hier wiederum, dass der Text

25 Vgl. dazu den WIKIPEDIA-Eintrag, https://de.wikipedia.org/wiki/Cave_Automatic_Virtual_Environment vom 30.09.2022.

26 Vgl. M. Lentz: Schattenfroh, S. 7f. unten.

27 Vgl. ebd., S. 46f.

28 Vgl. G. Roth: Über den Menschen, S. 305.

29 Vgl. M. Lentz: Schattenfroh, S. 837.

30 Dazu schreibt Jan Wilm: »Denn den Kern der literarischen Welten des Romans bildet eine fluide und schwimmende Räumlichkeit und Zeitlichkeit des Erzählten, in denen alles stets in Zweideutigkeit erzittert.« J. Wilm: »Die Hölle – Das Leben – Der Schatten«, in: Ders.: Michael Lentz, Text + Kritik, Heft 222 (April 2019), S. 23. An anderem Ort

das Ende mit dem Anfang gleichsetzt bzw. an diesen anschließt – Jan Wilm spricht von einer Ouroboros-Struktur³¹ –, jedoch nicht wie bei Gustafsson als identischer Text im Text, sondern im Sinn einer Rekombination bereits verarbeiteter Motive bis hin zur Auflösung des Druckbilds, dem Entdrucken des manifesten Textes, der vom letzten und zugleich ersten Satz: »Man nennt es Schreiben«,³² eingefasst wird.

Es wird an dieser Stelle nochmals deutlich, warum das Undarstellbare nicht nur als Merkmal, sondern in seiner Verlaufsform als Modus der komplexen Erzählung gelten kann. Im Abgleich mit den zuvor behandelten Texten lässt sich nämlich sagen, dass der Fokus des Erzählens von der Schnittstelle zwischen erlebter Gegenwart und erinnelter Lebens- bzw. Familiengeschichte weiter in Richtung auf seine kognitiven Voraussetzungen, gewissermaßen tiefer nach innen, d.h. in den kognitiven Apparat der erzählenden Instanz, verlegt wird. Dorthin, von wo jedes Erzählen im Sinn der ursprünglichen Produktivität seinen Ausgang nimmt. Indem die Immersion dabei nicht implizit als Bedingung der Möglichkeit für ästhetisches Erleben vorausgesetzt, sondern in Form der Verkörperung bzw. des verkörperten Erlebens verschiedener medialer Dispositive, von der Schrift über die VR, bis hin zu Malerei und Film ausbuchstabiert wird, kommt es zu einer Auflösung der herkömmlichen Topologie von Innen und Außen (Umprogrammierung), wie sie Varela für den neurobiologisch-konstruktivistischen Diskurs beschreibt und wie am Beispiel der Erzähldiskurse von Peltzer und Neumann jeweils unterschiedlich expliziert werden kann.³³

Dabei ist diese Konstellation nicht nur der Ausgangspunkt der Narration, sondern ihr beständiger Modus, sofern sie den Erzählvorgang bis zum Ende modelliert. Das Unfassliche, nicht Greifbare, was sich immer an der Grenze zwischen der Innenwelt des Subjekts und der äußeren Wirklichkeit in einem ontologischen Bruch der Beschreibungskategorien manifestierte, kann im Raum der Erzählung, indem sie der phänomenalen Wahrnehmung folgt,

heißt es, dass der Roman als »fluider Organismus« organisiert sei. Ebd., S. 27. Diese Beschreibung passt semantisch gut zum Akt des Eintauchens, der sowohl für die Rezeption einer erzählten Welt als auch den Vorgang des Erinnerns vergangener Wirklichkeit geläufig ist, wie sie im Roman thematisiert werden.

31 Vgl. ebd., S. 35.

32 M. Lentz: Schattenfroh, S. 7 u. 1008.

33 Eine wichtige Parallele zwischen den Poetologien von Neumann und Lentz liegt in der Verschränkung von Produktion und Rezeption, Schreiben und Lesen, d.h. der Hereinnahme der Perspektive des Lesers in den Text.

durch Techniken der medialen Verkörperung anschaulich zur Darstellung gebracht werden. Zudem lässt sich hier an die Kategorie des *Un-Verfügbaren* anknüpfen, wie sie Dieter Mersch im Kontext von Undarstellbarkeit eingeführt hat.³⁴ Dabei versteht Mersch die Stille wie das Nichts als »ein nicht inszenierbares, nicht verfügbares Ereignen«,³⁵ das in jenem Bruch der Beschreibungskategorien zwischen Innen und Außen nistet. Es steht gewissermaßen am Anfang, aus dem alles hervorgeht, entzieht sich daher der Medialität jedes Mediums und sistiert in »der buchstäblichen Leere des Da-zwischen.«³⁶ In Lentz' Roman wäre jenes Ereignen die Schrift bzw. die ihr vorgelagerten Prozesse im neuronalen Substrat des Protagonisten, die in Schrift übersetzt und ihm damit sekundär entzogen werden.³⁷ Der Roman bietet dann für jenes aus der Unverfügbarkeit bzw. Nicht-Inszenierbarkeit dieses Ereignens resultierende Darstellungsproblem als Lösung die verschiedenen Formen der medialen Verkörperung an.

Im literarischen Erzählen wird dabei das ästhetische Erleben der genannten medialen Dispositive in ihren Funktionszusammenhängen, also als Teil ihrer Praxis thematisiert. Dies geschieht in Form medialer Verkörperungen, wobei die technische Apparatur des Mediums vom Körper des Erzählers (qua Einbildungskraft) mimetisch nachgeahmt wird.³⁸ Fungiert zunächst sein Gehirnwasser als verkörpertes Schriftmedium (Gehirnwasserschrift), so ist es danach eine von Ritzzeichen übersäte, hölzerne Tischplatte und ein Griffel, der sich – wie in einem animierten Film – kinetisch in »ein Paddel«³⁹ verwandelt, mit dem er sich auf dem See der Gravuren bewegt.⁴⁰ Am Beispiel der Tischplatte, an welcher der Erzähler in seiner Zelle sitzt, wird nun geschildert, auf welche Weise Erinnerung, verkörpert in der Praxis von Schreiben und Lesen (anhand der Bewegungen von Hand und Auge), am Modell des Palimpsests

34 D. Mersch: Ereignis und Aura, S. 88f.

35 Ebd., S. 89.

36 Ebd., S. 88.

37 Die Frage wäre freilich auch, ob diese Prozesse ihm überhaupt im Sinn praktischer Verfügbarkeit zugänglich sind oder nicht grundsätzlich als Voraussetzung jeder kognitiven Aktivität davon ausgenommen bleiben müssen, weil sie dem bewussten Erleben zugrunde liegen und ihm deswegen unzugänglich bleiben.

38 Vgl. dazu den kinematografischen Effekt, den der Erzähler bereits als Kind und Jugendlicher durch Projektion von Bildern durch seine Augen auf eine Wand erzeugt. M. Lentz: Schattenfroh, S. 40–42.

39 Ebd., S. 33.

40 Vgl. ebd.

veranschaulicht werden kann.⁴¹ Ausgehend von den dort bereits vorhandenen Gravuren beginnt er, sich in deren Oberfläche einzuschreiben und damit die Spuren seiner Vorgänger zu löschen. Die Zeichen/Bedeutungen schichten sich folglich (paradigmatisch) übereinander, sinken analog zur Prozedur des Erinnerns nach ihrer Vergegenwärtigung in das Vergessen hinab, von wo sie durch den Schreibenden reanimiert werden können, indem er zugleich in den Spuren der Vorgänger liest und dabei sich selbst – die Geschichte seines zurückliegenden Lebens – erkennt. Die Tischplatte fungiert somit ähnlich wie ein Freudscher Wunderblock, auf den auch explizit angespielt wird, als analoges Medium der Erinnerungsprozedur.⁴²

Geht es zuvor schon um die Frage der Korrespondenz zwischen dem Schreiben als performativem Akt und seiner Bedeutung,⁴³ so schaut der Schreibende angesichts der von Gravuren übersäten Tischfläche eine Flut von Bildern,⁴⁴ die nicht mehr mit einem identifizierbaren Zeichen als Bedeutungseinheit verbunden zu sein scheinen, sondern als unüberschaubares Heer beweglicher Tropen seine Einbildungskraft in Bewegung versetzen (Flow-Erlebnis). Der Erzähler taucht dabei in eine Phantasmagorie der Erinnerung ein, die es ihm u.a. ermöglicht, die Einrichtung seines Elternhauses aus dem Gedächtnis »tätlich zu komplettieren«.⁴⁵ In den Zeichen auf der Tischplatte erkennt er einzelne Gegenstände daraus wieder, darunter einen Messer-

41 Vgl. ebd., S. 26.

42 Im Text heißt es dazu: »Besteht der Wunderblock aus Zelluloid und dem Wachspapier des Deckblatts und der Wachstafel, so scheint sich beim Tisch die Gravur durch die oberste Lackschicht der Platte hindurch auf das darunterliegende Holz zu übertragen und die ganze Platte zu durchtränken. Die Tischplatte ist eine immer von neuem verwendbare Aufnahmefläche, herabsinkende Schreibspuren dringen in die tiefsten Schichten bereits herabgesunkener und nun dem Auge verborgener Spuren ein und verändern sie, und es obliegt dem Schreibenden, denn nichts anderes ist Erinnern, in den stets nur als veränderte wahrzunehmenden Spuren, die es nicht unabhängig von dieser Materie des Hirnholzes gibt, in dem sie schweben und auftauchen und absinken, sich selbst zu erkennen durch die Jahresringe hindurch. Und arbeitet nicht so unsere Seele?« Ebd., S. 27f.

43 »Welcher Art die Korrespondenz ist, ob die Schreibbewegungen Bilder hervorrufen oder umgekehrt diese die Schreibbewegungen hervorbringen oder ob Schreiben, Hören, Sehen und die Ereignisse gleichzeitig entstehen, entzieht sich bislang meiner Kenntnis.« Ebd., S. 11.

44 Vgl. ebd., S. 30f.

45 Ebd., S. 37.

griff, dessen wiederholte schnelle Wendung die Szene einer Dekapitation als Bewegtbild zur Anschauung bringt.⁴⁶

Sein Erleben, das an Intensität durchaus mit einer Vision vergleichbar ist, verdichtet sich dabei zu einer Ganzheitlichkeit, die das scheinbar vergangene Abwesende und das Gegenwärtige zu Aspekten einer einzigen, umfassenden Wirklichkeit verbindet (»Also bin ich immer noch nirgendwo anders als zu Hause, nur die Inneneinrichtung hat sich über Nacht verändert.«)⁴⁷ Die zeichentheoretische Unterscheidung zwischen einer Ausdrucks- (Folge von Zeichen) und einer Inhaltsseite (Vorstellungsbild) der Schrift wird als stillstehende im gegebenen Zusammenhang ersetzt durch das performative Modell der verkörperten Aktivität des Schreibens, bei dem es kognitiv zu einer beständigen Rekursion zwischen erinnertem Geschehen und gegenwärtiger Wahrnehmung/Befindlichkeit kommt. Dieser Prozess der Interaktion zwischen temporal verschiedenen kognitiven Zustandsräumen des Subjekts findet simultan statt, auch wenn ihre schriftliche Kodierung im Modus der Linearität erfolgt.

Die Aktivität des Schreibens bringt dabei eine Wirklichkeit hervor, in welcher sich der Schreibende im gleichem Maße erkennt, wie er sich in ihr verändert. Wie Maturana und Varela schreiben, handelt es sich bei diesem Erkennen, indem es nicht auf ein Objekt gerichtet ist, sondern auf sein eigenes Zustandekommen, um effektives Handeln bzw. Lernen.⁴⁸ Die Darstellung (Repräsentation) des literarischen Textes – das, was er zeigt – fällt dabei mit dem Prozess seiner eigenen Hervorbringung in eins und enthält somit implizit alle Veränderungen auf dem Weg zum »fertigen« Ergebnis. Wie sich in M.C. Eschers Grafik *Print Gallery* (1956) das Bild, das der junge Mann in der Galerie betrachtet, in die Darstellung einer Stadt transformiert, die sowohl die Galerie als auch den Betrachter in sich enthält, lässt sich auch das Schreiben als kontinuierlich selbstverändernder/selbstmodulierender Prozess auffassen, bei dem das darin engagierte Subjekt die Stationen seiner Genese zu reevaluieren vermag. Es kann somit als Beispiel für die selbstverändernde Wirksamkeit medial verkörperter Aktivität verstanden werden.⁴⁹

46 Vgl. ebd., S. 36–39, hier S. 37.

47 Ebd., S. 38.

48 Vgl. H. Maturana/F. Varela: Baum der Erkenntnis, S. 262f. Zudem ist es genau die Weise, wie Lernen in neuronalen Netzwerken operationalisiert wird, nämlich in Form einer selbstverstärkenden Dynamik der durch die Aktivität erzeugten Muster.

49 Der Handlungscharakter des so verstandenen literarischen Schreibens ist besonders auch daran erkennbar, dass das Verb in den Szenarien der medialen Verkörperung des Subjekts stets im Indikativ der ersten Person steht. Dies bedeutet, dass das, was der

Als weitere Beispiele medialer Verkörperung fungieren der kinematografische Effekt, den der Erzähler durch die Bewegung des eigenen Körpers »im Kreis«⁵⁰ erzeugt, sowie die als real erlebte Manifestation der Sandalen des heiligen Ludwig von Toulouse aus dem Gemälde von Luca Signorelli (um 1515)⁵¹ an seinen nackten Füßen. Während im ersten Fall wie bei einem Filmprojektor Licht durch die weit geöffneten Augen des Erzählers auf die weißen Wände seines Zimmers fällt und dabei Bilder aus dem beruflichen Alltag des Vaters als Oberstadtdirektor von Düren sichtbar werden lässt, wird auch im zweiten der Vorgang der Repräsentation umgekehrt, indem diesmal ein ikonisches Zeichen vom Gemälde Signorellis, das im Büro des Vaters hängt, in der erzählten Welt an seinem Körper real Gestalt annimmt. Gleiches gilt für das Buch, das der Heilige in der Hand hält, von dem es mutmaßlich im Text heißt, dass dessen Vater, Karl der Lahme, seine Herausgabe fordere, weil er es gestohlen hätte, und nach dem der noch junge Erzähler mit Bezug auf das eigene Schreiben (Bibel als Buch des Lebens) fragt: »Was steht in dem Buch? Ich weiß es. Es wird gerade geschrieben, und es wird geschrieben werden [...] Das Buch aber, das sehe ich genau, ist mein Buch, Ludwig von Toulouse hat es mir gestohlen.«⁵²

Es zeigt sich hier, auf welche Weise verkörpertes Handeln auf den Gebrauch von Medien generell ausgeweitet wird. Insbesondere wie damit die Beziehung zum Vater, der sowohl als moralisches Leitbild wie als strafende Autorität bei der Personwerdung des Sohnes in der Adoleszenz erscheint, in der Dimension des affektiven Erlebens ausgestaltet, man könnte auch sagen, überhaupt erst erfunden, und zur Anschauung gebracht wird. Das Motiv des Gemäldes von Signorelli dient dabei der szenischen Ausgestaltung, indem die historische Konstellation des Vater-Sohn-Konflikts auf die Beziehung zum eigenen Vater übertragen wird, der den Sohn wenig später ermahnt, das entwendete Buch herauszugeben. Die ikonischen Zeichen wie das blaue Gewand, der Bischofsstab, die bereits genannten Sandalen oder das Buch des Heiligen werden dabei gewissermaßen zu Requisiten eines szenischen Reenactments,

Erzähler in diesem Zusammenhang zu tun sagt, innerdiegetisch als Aussage über ein wirkliches Geschehen im gleichen Moment stattfindet oder stattgefunden hat.

50 M. Lentz: Schattenfroh, S. 42.

51 Vgl. dazu das Gemälde von Signorelli auf WIKIMEDIA, https://commons.m.wikimedia.org/wiki/File:Signorelli_-_Werkstatt_-_146_Heiliger_Ludwig_von_Toulouse,_Um_1515-1520.jpg vom 23.02.2023.

52 M. Lentz: Schattenfroh, S. 45.

dessen Dynamik sich verallgemeinernd, mit Bezug auf das bisher Gesagte, so beschreiben lässt, dass verschiedene Medien bzw. mediale Dispositive in Interaktion miteinander treten – Vorstellungsbild und Schriftzeichen, Film und literarische Erzählung sowie, wie im letzten Beispiel, Malerei und Schauspiel.

In dem Maß, wie es dem Erzähler gelingt, die genannten Medien in interaktiven Austausch miteinander zu bringen, werden nicht nur Wahrnehmung, sondern auch Denken bzw. Kognition schlechthin in ihrer Medialität erkennbar. Dabei ist in der Konsequenz für den Erzähler das eigene Erleben nicht mehr unterscheidbar von einer unabhängig bestehenden Realität, die gewöhnlich daran erkennbar bleibt, dass sie nicht mental beeinflusst, gar verursacht werden kann. Im Unterschied dazu erweist sich die Umgebung des Ich-Erzählers als Produkt seiner Kognitionen und erscheint in seiner phänomenalen Wahrnehmung formannehmend und gestaltverändernd wie in den animierten Kohle-Zeichnungen von William Kentridge. So schildert er, wie aus Boden und Wand der Zelle im Keller der Stadtverwaltung Gegenstände – die Rede ist von einer Pritsche, einer Glühbirne, einem metallenen Abort – aus dem Raum wachsen und ebenso wieder von dort verschwinden.⁵³

Noch weiter geht der Erzähler, als er beim Kopieren der Liste der bei den Luftangriffen auf Düren umgekommenen Einwohner davon spricht, dass sein Körper sich in Schriftzeichen bzw. Text verwandelt: »Meine Arme sind die Buchstaben, die ich auf das Papier bringe, zwei große I hängen von den Schultern herab, die sich schreibend zum L formen, durch das große A der gefalteten Hände geht der Leib, ich bringe meinen Leib auf das Papier, er ist die Interpretation einer verlorengegangenen Urschrift, schreibend verschwinde ich, ich mache Zimzum, nichte mich selbst [...].«⁵⁴ Diese an Kafkas Zeichnungen erinnernde Mimesis von Schriftzeichen durch die Gliedmaßen des Schreibenden ist als weiteres Beispiel medialer Verkörperung lesbar, desgleichen die Verwendung des eigenen Körpers als Pressbengel an einer historischen Druckerpresse, mit der das Entdrucken (Nichtung) des Romantextes beginnt.⁵⁵ Für den gegebenen Zusammenhang ist es wiederum entscheidend, dass Schreiben hier als sensomotorische Aktivität verstanden wird, bei der es nicht um die passive Widerspiegelung einer unabhängig bestehenden Außenwelt geht. Vielmehr werden über die Kopplung von Wahrnehmung und Handeln sensomotorische Muster erzeugt, die bildhaft zum Ausdruck

53 Vgl. ebd., S. 46.

54 Ebd., S. 60.

55 Vgl. ebd., S. 838f.

kommen. In Bezug auf das Subjekt kommt es zu einer Dekonstruktion der logischen Geografie von Innen und Außen, von der auch Varela gesprochen hat, – damit zum Verschwinden der an substanzialistische Vorstellungen gebundenen Idee personaler Identität zugunsten eines ganzheitlichen Erlebens in Interaktion mit einer Umwelt, die in diesem Fall weitgehend mit der Produktion des vorliegenden literarischen Textes zu tun hat bzw. damit identisch ist.⁵⁶

Bemerkenswert ist dabei, dass anstelle des vernünftig planenden, vorausschauend handelnden und im Sinn des *Cogito* seiner selbst bewussten Subjekts das Ich, sofern es den eigenen Körper als Teil eines medialen Dispositivs erlebt, plötzlich Zugang zu unbewussten Anteilen seines autobiographischen Gedächtnisses erhält, die ihm sonst verschlossen bleiben, folglich nicht dem bewussten Willen unterliegen. Hingegen ermöglichen die medialen Erweiterungen des Körpers dem Erzähler eine weitgehende Immersion in sein vergangenes Leben, welches sich auf diese Weise so vollständig vergegenwärtigt, dass es sich nochmals verwirklicht und als real anwesend erlebt wird. Das Gedächtnis wird (wie eine CAVE) begehbar und die Gegenstände, die sich darin befinden, nachträglich manipulierbar.⁵⁷ Es ergibt sich somit eine Verknüpfung

56 Natalie Moser hat bei ihrem Versuch, dem Roman zugrunde liegende formale Paradigmen zu benennen, neben dem grammatischen, enzyklopädischen und ikonischen Textprinzip auch auf die Perichorese hingewiesen. Natalie Moser: »Praxis und Theorie der Prosa. Zu Michael Lentz' ›Schattenfroh‹«, in: Sina Dell'Anno et al. (Hg.), Prosa. Theorie, Exegese, Geschichte, Berlin/Boston: De Gruyter 2021, S. 171–196, hier S. 193 (=Theorie der Prosa). <https://www.degruyter.com/document/doi/10.1515/9783110731569-009/html> vom 21.03.2023. Perichorese ist ein Begriff, der in der christlichen Dogmatik verwendet wird und dort die personale Einheit von Sohn, Vater und heiligem Geist zum Ausdruck bringt. Allgemein ist damit eine gegenseitige Durchdringung ohne Aufgabe der Teilaspekte gemeint. Vgl. dazu auf WIKIPEDIA, <https://de.wikipedia.org/wiki/Perichorese> vom 21.03.2023. Wie es in der Dogmatik um die Durchdringung der Identität der genannten Personen geht, so in Lentz' Roman um die von Erzähler, Vater, Großvater und Schattenfroh zu einer Einheit. Dies betrifft vor allem die Perspektiven der Wahrnehmung, die einander im Erzählen durchdringen und dabei zu einer Einheit in Vielheit werden. So ließe sich das Zustandekommen der durch mediale Verkörperung beschriebenen Effekte (Animation) auch im Sinn einer christologischen Durchdringung der Seelen, ihrer je eigenen Perspektivik und Inhalte deuten. Diese Deutung liegt zwar im Kontext der christologischen Aufladung des Paradigmas der Schrift nahe, worauf im Roman auch durch zahlreiche Hinweise Bezug genommen wird, wird jedoch im gegebenen Zusammenhang des Schreibens als metakognitivem Geschehen anders kontextualisiert.

57 Vgl. M. Lentz: Schattenfroh, S. 36f.

zur Memoria-Tradition, die sich in vergleichbarer Weise mentaler Bilder in der Gedächtniskunst bedient hat (Simonides, Cicero).⁵⁸ Es liegt nahe, dass der Automatismus, von dem zuvor die Rede war (selbstentzogene Wahrnehmung, automatische Umsetzung der mentalen Bilder in Schrift), mit dieser Proliferation innerer Bilder zu tun hat, die das Bewusstsein des Erzählers überschwemmen, sobald er qua Immersion Kontakt zu seiner Vergangenheit erhält und frei mit ihr zu interagieren vermag. Denn die Quelle der Bilder unterliegt nicht der Steuerung durch bewusste Willensakte, vielmehr handelt es sich um einen selbstverstärkenden Prozess, der sich offenbar körpereigener Netzwerke bedient, die subliminal operieren und auf der Ebene des Bewusstseins als automatisch entstehende Folge innerer Bilder erlebt werden. Die Frage nach ihrem Erzeuger verweist auf das Szenario der rekursiven Vervielfältigung der inneren Repräsentation einer äußeren Wirklichkeit innerhalb der Homunkulus-Struktur, die sich durch das Konzept der verkörperten Tätigkeit (hier des Schreibens) als obsolet erwiesen hat. Stattdessen ließe sich der Text wiederum als fraktal begreifen, sofern sich dessen räumliche Struktur während der Rezeption in ihrer Dimension verändert, somit eine gebrochene Dimensionalität aufweist, was nach Leonova das wichtigste Kriterium für eine fraktale Perspektive im literarischen Erzählen darstellt. Übertragen auf den Erzähler als zentrales Element der Romanstruktur bedeutet dies, dass die von ihm eingenommene und damit körperlich erlebte Perspektive dabei in mannigfaltiger Weise durch die beschriebenen medialen Dispositive in ihrer raumzeitlichen Dimension verändert wird – indem etwa der umgebende Raum durch Animation ein neues Format annimmt – und damit einen fraktalen Charakter erhält.⁵⁹

Dies wiederum weist zurück auf den Umgang mit digitalen Medien, der mittlerweile weitgehend unseren Alltag bestimmt und sich nicht nur tiefgreifend auf unsere Wahrnehmung, sondern auch auf unser Selbstverhältnis auswirkt. Wie bereits am Beispiel von Alban Herbst, dem Programmierer und Erzähler aus Alban Nikolai Herbsts Andersweltroman *Buenos Aires* gezeigt, hat

58 Darauf hat bereits Moser hingewiesen. Sie beschreibt die Raum und Erinnerung verbindende Methode als »Psychogeografie« (Guy Debord), bei der die Bildbeschreibungen bzw. das Eintauchen in die Bilder, sie spricht von »Appropriation«, im Dienst der Erkundung privater wie kollektiver Vergangenheit stünden. N. Moser: »Praxis und Theorie der Prosa«, in: Sina Dell'Anno et al., Prosa. Theorie, Exegese, Geschichte (2021), S. 176, 180 u. 188.

59 Diese Gestaltveränderungen ließen sich christologisch, wie gesagt, auch mithilfe der Vorstellung einer Durchdringung der Seelen/Bewusstseine erklären.

dies zur Folge, dass die Unmittelbarkeit des Selbstverhältnisses durch die Allgegenwart der digitalen Medien unterbrochen bzw. gestört wird. War in diesem Zusammenhang davon die Rede, dass es komplexer Übersetzungsstrategien bedürfe, um die Selbstverständigung des Subjekts, den Kontakt zu sich selbst, damit seine Identität, angesichts einer immer komplexer werdenden gesellschaftlichen Realität aufrecht zu erhalten, so erweist sich am Beispiel von Lentz' Roman, dass die Verkörperung der verschiedenen medialen Dispositive eben genau diesen Zweck verfolgt. Dies gilt besonders für die Medien Schrift, Film und Malerei, die dem Erzähler einen Gedächtnisraum eröffnen, den man als interaktiv bezeichnen könnte, sofern sich darin, ausgelöst durch die mental-kognitive Aktivität des Erinnerns, immer neue Dimensionen entfalten, die jeweils mit einer bestimmten medialen Darstellungsweise korrelieren. Dabei setzt sich die erinnerte Wirklichkeit weitgehend an die Stelle der erlebten Gegenwart und erweist sich als so dicht und präsent, dass sie analog zu einer Datenstruktur quasi materiellen Charakter annimmt. Das Gedächtnis wandelt sich so, mindestens was die Darstellungsweise seiner Inhalte betrifft, selbst in ein Medium, das digital prozessiert werden kann. Denkt man dabei an das computergestützte Schreiben/Erfassen des literarischen Textes, so wäre damit die technische Basis für die hiermit gemeinte Memoria-Struktur benannt.

Andererseits wird das Subjekt radikal enteignet, sofern seine Perspektive und die damit verbundene Identität nicht länger unhintergebar an das eigene Ich gebunden sind, sondern im vollen Umfang zu einem mediatisierten Schauplatz werden, zu dem jeder Zugang hat, der den vorliegenden Roman liest, indem die mentalen Bilder als Daten aufgefasst werden und als solche verwendbar sind, die sich, wie zu Beginn des Romans beschrieben, mittels einer technischen Apparatur auslesen lassen. Wären die technischen Voraussetzungen dafür einmal gegeben, so würde es kaum verwundern, wenn das Ich zu einer Handelsware mutierte, dessen Eigenwert sich nurmehr an seiner Sichtbarkeit und Bewertung auf INSTAGRAM, FACEBOOK & Co bemessen ließe. Dass es sich *realiter* durchaus bereits so verhält, kritisiert der Psychologe Carlo Strenger, der diese Entwicklung als »Ich-Kommodifizierung«⁶⁰ im Kontext der digitalen Ökonomisierung des Selbst beschrieben hat. Gemeint ist damit die Kommerzialisierung des Ich im globalen Maßstab, ermöglicht durch digi-

60 Vgl. Carlo Strenger: Die Angst vor der Bedeutungslosigkeit. Das Leben in der globalisierten Welt gestalten, übers. aus d. Engl. von Irmela Köstlin, Gießen: Psychosozial-Verlag 2016, S. 36 und passim.

tales Technologie vor allem im Bereich der sozialen Netzwerke.⁶¹ Anders jedoch als im Roman folgen die ökonomischen Subjekte der gesellschaftlichen Leitidee, dass »alles möglich sei und jedes Ziel erreichbar«⁶² und unterwerfen sich dabei scheinbar aus freien Stücken einer Logik der Algorithmen, welche die Daten, aus denen ihre Identität im Netz besteht, auf eine Weise verarbeiten, die ihnen völlig vorenthalten bleibt. Daraus resultiert jedoch mit Strenger eine Entleerung des eigenen Lebens, das nun von Bedeutungslosigkeit bedroht ist. Es käme deshalb darauf an, den Selbstwert des Subjekts angesichts der Bedrohung durch die digitale Globalisierung neu zu definieren, etwa durch die Idee der aktiven Selbstakzeptanz, die uns hilft gegen die Ideologien des digitalen Rankings, des *Just-Do-It* und der grenzenlosen Selbstoptimierung eigene Schwächen und Grenzen anzuerkennen.⁶³

Doch wo findet sich der literarische Text innerhalb dieses Szenarios? Nimmt er nicht auch Teil am Ranking der Bestseller-Listen und der Aufmerksamkeitsökonomie der Feuilletons? Liefße sich nicht umgekehrt auch argumentieren, dass der Autor sich mit seinem Selbst über den Text und seine Bewertungen im WORLD WIDE WEB profiliert und dadurch auf vielleicht noch radikalere Weise an der Ökonomisierung des Ich beteiligt ist als der gewöhnliche INSTAGRAM- oder FACEBOOK-Benutzer, anstatt es vor der Vermarktung zu bewahren? Hier ist zu unterscheiden zwischen dem literarischen Text als Ware, seiner Verwertungsform im Buchhandel und der Diegese, die auf diese Weise Öffentlichkeit erst erlangt. Wie gezeigt, erlebt der innerdiegetische Erzähler in *Schattenfroh* sein vergangenes Leben in Form einer (Re)Vision, die durch mediale Verkörperungen inszeniert wird. Dabei treten die genannten medialen Dispositive in ein Gespräch mit dem jeweils anderen – so Bild und Buchstabe, Film und Erzählung sowie Malerei und darstellende Kunst. Was damit ins Werk gesetzt wird, ist nichts Geringeres als die Verständigung des erzählenden Subjekts mit sich selbst – man könnte auch sagen seine Selbstkommunikation, die durch die Übersetzung des einen in ein anderes Medium qua Verkörperung zustande kommt. Damit gelingt dem Autor Michael Lentz, was im Andersweltroman *Buenos Aires* noch als offenes Problem, als nicht zu schließende Lücke stehen geblieben war, zumindest auf Ebene der Diegese, nämlich den Kontakt zu sich selbst durch eine neue Form der Unmittelbarkeit qua Verkörperung herzustellen. So liefße sich das folgende, auf Marin Bubers

61 Vgl. dazu besonders ebd., S. 35–39.

62 Ebd., Beschreibung im Klappentext.

63 Vgl. ebd., Kap. 5, S. 137–157.

Ekstatische Konfessionen gemünzte Statement von Peter Sloterdijk auch auf Lentz' Roman übertragen, denn auch dieser liest sich aus den genannten Gründen »als Zeugnis des Widerstands gegen die Innenweltentleerung in der modernen Medienkultur.«⁶⁴ Von Neuem zeigt sich durch die Kombination der verschiedenen medialen Dispositive und den damit verbundenen Perspektivenpluralismus zudem, dass das Narrativ der Wirklichkeit als komplexer, welches vor allem in der Soziologie (A. Nassehi) seine Provenienz hat, mehr und mehr auch von der erzählenden Literatur adaptiert und weiter entfaltet wird. Nicht zu verwechseln oder gar in eins zu setzen sind dabei die Aspekte des literarischen Textes als Handelsware und als Mittel von Lesern und Autoren mit sich selbst in Kontakt zu kommen und dabei möglicherweise Anteile des eigenen Selbst zu entdecken, die zuvor der Wahrnehmung nicht zugänglich waren.

64 Peter Sloterdijk: Nach Cott, Berlin: Suhrkamp 2017, S. 282.

