

SANSSOUCI – FORSCHUNGEN ZUR
ROMANISTIK



Ästhetische Erfahrung und Textästhetik
in *Microfilm* von Andrea Zanzotto

Luca Viglialoro

F Frank & Timme

Verlag für wissenschaftliche Literatur

Luca Viglialoro

Ästhetische Erfahrung und Textästhetik in *Microfilm* von Andrea Zanzotto

Sanssouci – Forschungen zur Romanistik
Herausgegeben von Cornelia Klettke
Band 10

Luca Vigliani

Ästhetische Erfahrung und Textästhetik
in *Microfilm* von Andrea Zanzotto

FFrank & Timme
Verlag für wissenschaftliche Literatur

Umschlagabbildung: Wassily Kandinsky, *Bunt im Dreieck* (1927).
Öl auf Holzfaserplatte, 49,8 x 37,1 cm, Privatbesitz. © pa - Picture-Alliance.

Redaktion des Bandes: Sabine Zangenfeind.

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung
des Lehrstuhls für Romanische Literaturwissenschaft (Französisch und Italienisch) sowie
der Potsdam Graduate School (PoGS) der Universität Potsdam.

Gefördert von der Studienstiftung des Deutschen Volkes (Promotionsstipendium).

ISBN 978-3-7329-0225-5

ISSN 2193-9985

© Frank & Timme GmbH Verlag für wissenschaftliche Literatur
Berlin 2016. Alle Rechte vorbehalten.

Das Werk einschließlich aller Teile ist urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechts-
gesetzes ist ohne Zustimmung des Verlags unzulässig und strafbar.
Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen,
Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in
elektronischen Systemen.

Herstellung durch Frank & Timme GmbH,
Wittelsbacherstraße 27a, 10707 Berlin.
Printed in Germany.

Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier.

www.frank-timme.de

Die vorliegende Arbeit ist von der Philosophischen Fakultät der Universität Potsdam
am 3. Februar 2016 als Dissertation angenommen worden.

Dar voce, gesto, figura a tutte le immagini
che incontra, quel suo seguirne le tracce,
quell'interrogarle sul proprio nome e la pro-
pria storia, *vincendone* la riluttanza...

Massimo Cacciari^{*}

Mettere al mondo il mondo [...]

Alighiero Boetti^{**}

.....
^{*} Massimo Cacciari (2009), *Dell'inizio*. Mailand: Adelphi, S. 262.

^{**} Alighiero Boetti (1972-1973). Die zwei mit blauer Tinte gezeichneten Bilder Alighiero Boettis, die diesen chiffrierten Satz darstellen, heißen ebenfalls *Mettere al mondo il mondo* und sind in einem Zyklus enthalten, der wiederum den gleichen Titel trägt.

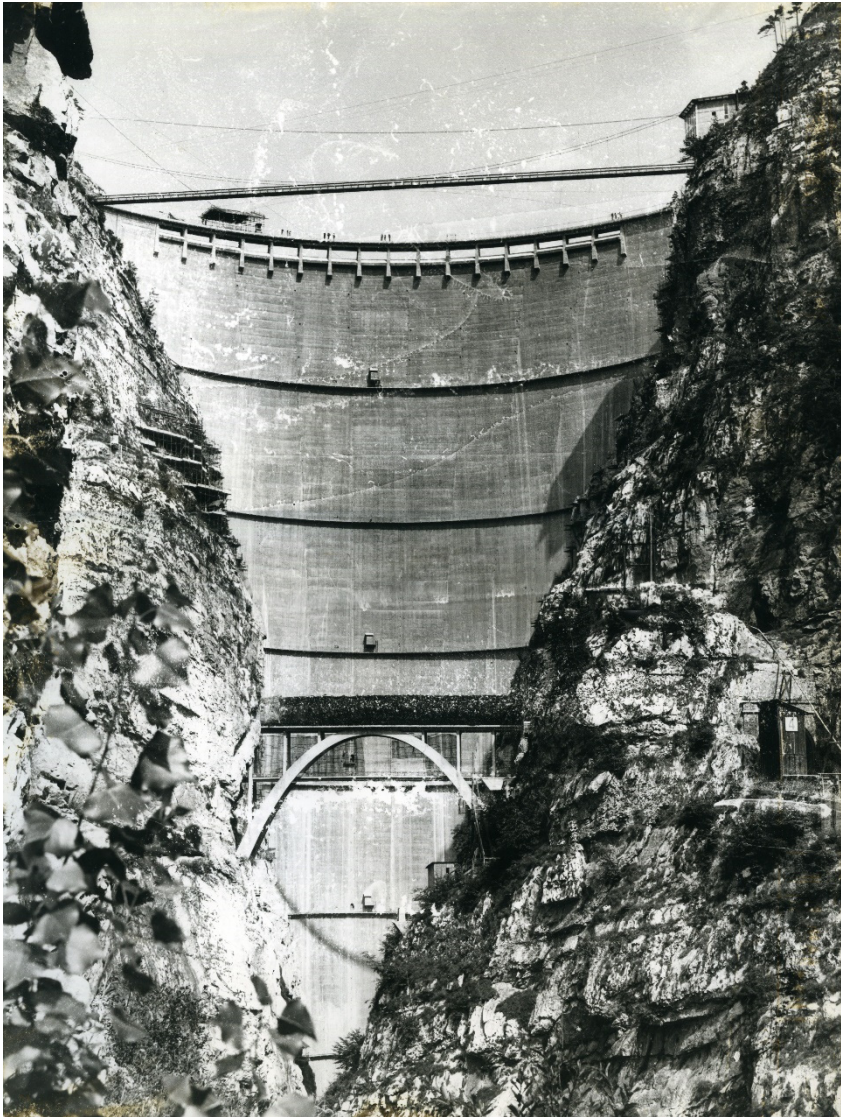


Abb. 1: Der Staudamm von Vajont vor der Katastrophe.

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	17
Einführung	19
1 Erste allgemeine Problemstellung	21
2 Vorstellung des Forschungsanliegens	23
ERSTER TEIL: Untersuchungen zur Textästhetik aus der Perspektive ästhetischer Erfahrung	29
1 Prolegomena zum Thema der ästhetischen Erfahrung im literaturwissenschaftlichen Kontext. Ästhetik als nicht-fachwissenschaftliche Reflexion	31
2 Ästhetik als ästhetisches Untersuchen	34
3 Über die Beziehung zwischen Subjekt und Objekt durch das Sehen – der Text als „sensible exemplaire“	40
4 Mimesis als Erfahrungsmittel	48
5 Über Metapher und Simulakrum sowie simulakres Schreiben	55
6 Rezeption als Gemeinsinn	64
7 Die Exemplarizität von <i>Microfilm</i> in Andrea Zanzottos Gesamtwerk	71
8 Ästhetisch-literaturwissenschaftliche Ansätze der Zanzotto-Forschung zur ästhetischen Erfahrung in seinem Werk	76
9 Kritischer Überblick über die zitierte Sekundärliteratur	83

ZWEITER TEIL: <i>Microfilm</i> – Ein Beispiel ästhetischer Reflexion	87
1 Die graphische Struktur von <i>Microfilm</i> und seine Vorfassungen	89
1.1 <i>Microfilm</i> : Beschreibung der räumlichen Anordnung der Bestandteile des Textes: Bestimmung der Leserichtung	89
1.2 <i>Microfilm</i> : Die Vorfassungen	98
1.3 Die Vorfassungen von <i>Microfilm</i> : Eine „proposta a Laplanche e Leclair“?	101
2 Stand der Forschung zu <i>Microfilm</i>	104
2.1 Chaos und Ordnung: Tassoni	104
2.2 Poststrukturalismus und Editionswissenschaft: Stefanelli	106
2.3 Andere Interpreten von <i>Microfilm</i> (Hand, Ioli, Zaninelli, Bassi, Agosti, Klettke)	107
3 Analyse des Aufsatzes <i>Una poesia, una visione onirica?</i> für ein erstes allgemeines Verständnis von <i>Microfilm</i>	109
3.1 Allgemeines zu <i>Microfilm</i>	112
3.1.1 Kritzelei und visuelle Poesie	114
3.1.2 Der Doppelcharakter von <i>Microfilm</i> : Die Oppositions- paare des Textes und ihre Funktion	115
3.1.3 Das „io“ in <i>Una poesia, una visione onirica?</i>	117
3.1.4 Die Transkription: Über die Koexistenz von Graphischem und Schriftlichem als Mittel des Übergangs in <i>Microfilm</i> von Traum zu Wachzustand, von Idee zu Darstellung	119
3.2 <i>Microfilm</i> als Kritzelei: Eine Hypothese zur gesamten Struktur des Textes	122
3.2.1 <i>Microfilm</i> als ironische Nachahmung des Kalligramms. Versuch einer gattungstheoretischen Bestimmung durch den Begriff „visuelle Poesie“	124
3.2.2 Kritzeln und Basteln: Grundlagen einer „pensée sauvage“ (Lévi-Strauss)	126

3.3 <i>Microfilm</i> und seine Oppositionen	128
3.3.1 <i>Microfilm</i> als Simulakrum: Zum Verhältnis zwischen Schriftlichkeit und Körperlichkeit (Foucault)	128
3.3.2 Das Alphabet der <i>phármaka</i> (Platon, Derrida): <i>Microfilm</i> als Behälter von Oppositionspaaren	129
3.3.3 Die Oppositionspaare in <i>Microfilm</i> und im Spätwerk von Eugenio Montale	132
3.3.4 „Microfilm / d'un sonetto eufuista“: Weiteres zu <i>Microfilm</i> und zum Spätwerk von Eugenio Montale	135
3.4 „io“. Die bewusstseinsbildende Funktion der Sprache bei Lacan und Zanzotto	137
3.5 Hieroglyphen: Zum Ursprung des Schreibens in <i>Microfilm</i>	139
3.5.1 „Gero/glifico“ als Geschichte der Hieroglyphenschrift	139
3.5.2 „Gero/glifico“: Die Buchstaben in <i>Microfilm</i> als literarische Umsetzungen einer Reflexion von Giambattista Vico	142
3.5.3 Weiteres zu den Hieroglyphen anhand Freuds ‚Ästhetik‘. Eine theoretische Vorbemerkung	145
3.5.4 Weiteres zu den Hieroglyphen anhand Freuds ‚Ästhetik‘. Textanalytischer Teil	146
3.5.5 Die Hieroglyphen und das ursprüngliche Gefühl des Schreibens: Rousseau, Derrida, Zanzotto	148
3.6 „Tra il sogno e la veglia“. Die „macchinetta“ und die <i>écriture automatique</i> : Reflexe surrealistischen Schreibens in <i>Microfilm</i>	150
3.6.1 „Tra il sogno e la veglia“: Traum und Wachzustand in <i>Una poesia, una visione onirica?</i> anhand Bachelards Theorie der <i>rêverie</i>	153
3.6.2 „Tra il sogno e la veglia“: Traum und Wachzustand in <i>Una poesia, una visione onirica?</i> anhand Durands Theorie des <i>Imaginaire</i>	155
3.6.3 „Tra il sogno e la veglia“: Durands Symbole in <i>Microfilm</i>	157

3.6.4 „Tra il sogno e la veglia“: Die Vision von <i>Microfilm</i> und die Erzählungen von Rauscherfahrt bei Henri Michaux	159
3.6.5 „Tra il sogno e la veglia“: <i>Microfilm</i> als Resultat des „cinema di poesia“	162
4 <i>Microfilm</i> als „epistemologische Metapher“	166
4.1 <i>Microfilm</i> als Mikrofilm: Aura, Photographie, Abbildung	167
4.2 <i>Microfilm</i> als literarisches Beispiel von <i>ars combinatoria</i>	171
4.2.1 Die Kombinationskunst von Raimund Lull	173
4.2.2 Die Kombinationskunst bei Leibniz	177
4.3 Die „macchinetta“ als kybernetische Maschine	179
4.3.1 Die Kybernetik als Reflexion über ‚macchinette‘ (Ashby)	180
4.3.2 Chaos und Kontrolle (Wiener)	184
4.3.3 Literatur und Kybernetik (Calvino)	186
4.3.4 <i>Microfilm</i> und die Komplexitätsreduktion (Morin)	189
4.4 Im Herzen der Technik. <i>Microfilm</i> als kulturtechnische Maschine (Heidegger)	192
4.4.1 <i>Microfilm</i> als „fonction de totalité“ (Simondon)	192
4.4.2 Der Graphismus von <i>Microfilm</i> (Leroi-Gourhan)	194
FIGURALITÄT	199
5 Über das Dreieck	201
5.1 Das Dreieck als Landschaftsdarstellung	203
5.2 Die Tradition des Dreiecks im Judentum	204
5.2.1 Das Dreieck: Zur physiognomischen Beziehung Mensch-Gott und zu deren Numerologie	205
5.2.2 Der Stern als „grand signifiant barré“: Eine psychoanalytische Lektüre des Sterns, ausgehend von der jüdischen Symbolik	208

SCHRIFTLICHKEIT	211
6 „I“, „O“, „D“: Intertextuelle Analysen der schriftlichen Teile von <i>Microfilm</i> . Theoretische Grundlagen	213
6.1 <i>Pasqua</i> : Schreiben als Mittel des Übergangs vom Symbolischen zum Intertextuellen	213
6.2 Der intertextuelle „passaggio“ durch Xenoglossie und Glossolalie	215
6.3 „IODIO“ als exemplarisches <i>phármakon</i>	218
6.3.1 Intermezzo zur Bedeutung des Wortes „Unruhe“ und seinem Verhältnis zu „IODIO“ in <i>Microfilm</i> (Hegel)	219
6.3.2 „IODIO“: Die Kraft der Zerstörung und der Heilung	222
6.3.3 „IODIO“: Das <i>phármakon</i> künftiger Katastrophen und künftiger Rettungschancen	224
6.4 <i>Gli Sguardi i Fatti e Senhal</i> als Ort des in <i>Microfilm</i> inszenierten intertextuellen und intermedialen Austausches	225
6.4.1 „I“, „O“ o „D“ <i>come Diana</i> ? Theoretische Grundlagen für die vergleichende Analyse des Mythos von Diana-Trivia bei Vergil, Dante und Zanzotto	228
6.4.2 Abstieg in die Unterwelt: Die „Trivia“ in der <i>Aeneis</i> als Auslöser von Simulakren in <i>Gli Sguardi i Fatti e Senhal</i> und <i>Microfilm</i>	230
6.4.2.1 Trivia in <i>Paradiso</i> XXIII als Textgrundlage von <i>Gli Sguardi i Fatti e Senhal</i> und <i>Microfilm</i> : Weitere Untersuchungen zum Diana-Mythos und zu dessen intertextuellen Entwicklungen bei Dante und Zanzotto	232
6.4.2.2 Das Lachen von Trivia als intertextuelle Form der Autoreflexivität	235
6.4.2.3 Rückkehr zur Kindheit in <i>Secondo giustizia</i> : Die Figur des Mondes und das Thema des Ursprungs des Schreibens im Hinblick auf <i>Paradiso</i> XXIII	237
6.4.2.4 Die „macchinetta“ als „lune“ und „petite machine“: Spuren von Michel Leiris' <i>L'âge d'homme</i> in <i>Microfilm</i>	241

6.5 Das literarische Zitat als Form der Autoreflexivität: <i>Voyelles, Paradiso XXVI, Aspasia</i> und <i>Vocativo</i> in <i>Microfilm</i>	243
6.5.1 „rayon violet de ses yeux?“ zwischen Intertextualität und Autoreflexivität. Zum Verhältnis zwischen Rimbauds <i>Voyelles</i> und <i>Microfilm</i>	243
6.5.2 Gott als Ursprung und Jenseits der Sprache (I): <i>Paradiso XXVI, Microfilm</i> und Joachim von Fiore <i>Liber Figurarum</i>	248
6.5.2.1 Gott als Ursprung und Jenseits der Sprache (II): <i>Paradiso XXVI, Microfilm</i> und die Kabbala	253
6.5.2.2 Adams Überschreiten des Zeichens in <i>Paradiso XXVI</i> und <i>Microfilm</i>	254
6.5.2.3 „I“ als „raggio“. Über die erkenntnistheoretischen Möglichkeitsbedingungen der Überschreitung des Zeichens in <i>Paradiso XXVI</i> und <i>Microfilm</i>	259
6.5.3 „Quasi un raggio / divino al mio pensier“: Spuren von Leopardis <i>Aspasia</i> in <i>Microfilm</i>	262
6.5.4 „Questa / lingua che passerà“: <i>Vocativo</i> in <i>Microfilm</i> zwischen Lacan und Derrida	265
 BEGRIFFLICHKEIT	 271
 7 <i>Microfilm</i> als Inszenierung der Erfahrung des Willens zur Macht	 273
7.1 Metapher und Wachstum in <i>Microfilm</i> (Nietzsche)	274
7.2 „IO DIO“ als Form von „théopathie“: Zanzottos Metaphorisierung eines Gedankens von Georges Bataille	276
7.3 „Et après: ODIO qui enferme / DIO“: Der kontingente Gott von <i>Microfilm</i>	278
7.4 Der Osterkult als erlösendes Ritual. Pasolini, Eliade und die Ewige Wiederkunft in <i>Microfilm</i> und <i>Pasque</i>	279

7.4.1 „O“ als „microtesto“: Der Wille zur Macht von <i>Microfilm</i> als textuelle Autoreflexivität. Literarische, wissenschaftstheoretische und pseudo-religiöse Perspektiven auf die Figur des Eis und auf die Beziehung zwischen „IO“ und „DIO“ vor dem Hintergrund von <i>Paradiso XXV</i>	283
7.4.2 Vom „uovo“ zum „œuf“: „O“ in der Deutung von Lacan und Deleuze	289
Schluss	293
Abkürzungsverzeichnis	299
Literaturverzeichnis	301
Abbildungsnachweis	321
Abstract	323
Index nominum	327
Abbildung von Andrea Zanzotto, <i>Microfilm</i>	Faltblatt am Ende des Buches

Vorwort

Das vorliegende Buch ist die leicht überarbeitete Fassung meiner Dissertation, die von der Philosophischen Fakultät der Universität Potsdam im Wintersemester 2015/16 als Dissertation angenommen wurde.

Mein besonderer Dank gilt Frau Prof. Dr. Cornelia Klettke, die die Arbeit angeregt, in allen Phasen kritisch und mit größtem Engagement begleitet hat und für mich in diesen Jahren wissenschaftliches Vorbild war. Die regelmäßigen persönlichen Gespräche, die unablässigen Anregungen und nicht zuletzt die großzügige Förderung haben ganz wesentlich zum Erfolg meiner Arbeit beigetragen. Frau Prof. Dr. Dr. Judith Kasper danke ich für das Interesse an meiner Arbeit und die Bereitschaft, das Zweitgutachten zu erstellen.

Ich möchte mich außerdem bei Frau Dr. Sabine Zangenfeind für die aufmerksame Lektüre und Formatierung des Manuskriptes und bei M.A. Lars Klauke für die Hilfe bei der Erwerbung der Bilderrechte und die Bearbeitung der Bilder im Manuskript bedanken. Ferner sei dem von Frau Prof. Dr. Klettke geleiteten „Forschungskolloquium für Doktoranden, Masterstudenten und Postdoktoranden“ für die konstruktive Kritik und für wichtige Anregungen gedankt. Die Dissertation wurde durch ein Promotionsstipendium der Studienstiftung des deutschen Volkes sowie durch ein Forschungsstipendium der Sapienza – Università di Roma gefördert, wofür ich mich an dieser Stelle bedanken möchte.

Für die Aufnahme meiner Dissertation in die Reihe „Sanssouci – Forschungen zur Romanistik“ des Verlages Frank & Timme bin ich der Herausgeberin der Reihe sowie Frau Dr. Karin Timme zu besonderem Dank verpflichtet.

Auch Frau Prof. Maria Antonietta Grignani, Verwalterin des Fondo Manoscritti der Università degli Studi di Pavia, sei für die Möglichkeit gedankt, Einsicht in Zanzottos Nachlass nehmen zu können sowie für die Genehmigung, aus unveröffentlichten Dokumenten Zanzottos zitieren zu dürfen.

Herrn Dr. Luca Stefanelli danke ich für seine wichtigen Hinweise und die freundlichen Gespräche in Pavia.

Herrn Prof. Dr. Giovanni Zanzotto und Herrn Dott. Luca Zanfron danke ich für die Nutzungsrechte einiger Abbildungen von Texten Zanzottos und der Bilder des Staudamms von Vajont.

Nicht zuletzt gilt mein Dank meinen Eltern und meinem Bruder, die mich in den Jahren der Entstehung dieser Arbeit vertrauensvoll begleitet und immer an mich geglaubt haben.

Besonders danke ich Sarah für ihre bedingungslose und vielfältige Unterstützung, ohne die diese Arbeit nie hätte zustande kommen können, aber vor allem für ihre Liebe, die meinen Wünschen Sinn gibt.

EINFÜHRUNG

1 Erste allgemeine Problemstellung

Dass das Werk von Andrea Zanzotto (1921-2011) reich an Bezügen, mehrdeutig und komplex ist, belegen nicht nur die umfangreichen veröffentlichten Studien und organisierten Tagungen, die sich in den vergangenen vierzig Jahren mit Autor und Werk auseinandergesetzt haben. Die Qualität dieses dichterischen Werkes, dessen semantische und syntaktische Klarheit selbst für einen aufmerksamen Leser mühevoll erschließbar zu sein scheint, spricht für sich. Wichtige, aber nicht weit hergeholt Vergleiche mit anderen Autoren, wie zum Beispiel mit Paul Celan,¹ dürfen demnach nicht verwundern. Mithilfe einer Methodologie, welche die literaturwissenschaftliche Arbeitsweise mit jener der Philosophie bzw. der Ästhetik verbindet, können die verschiedenen Kontexte und Dimensionen dieses Werkes zum Ausdruck gebracht werden. Vor der Illustration unseres Ansatzes soll unterstrichen werden, dass bislang zahlreiche Studien die Grenzen beschrieben haben, auf die eine klassische Literaturkritik mit Zanzottos Werk stößt.

Das Incipit des jüngst erschienenen Buches von Alessandro Baldacci veranschaulicht, wie sich Zanzottos Dichtung dem kritischen Zugriff entzieht:

Andrea Zanzotto è uno degli autori più intensi e innovativi del nostro Novecento. La sua opera rifugge e scombina le categorie critiche su cui si fonda molto dell'impaludato e spesso sterile dibattito sulla poesia italiana dal secolo scorso ad oggi.²

Luigi Tassoni erweitert hingegen die Grenzen dieser Feststellung, indem er den Diskurs über die Schwierigkeiten des Werkes von Zanzotto mit dem Status des zeitgenössischen Menschen als *singulier-pluriel* im Sinne Nancys kurzschließt:

.....
1 Vgl. Waterhouse, Peter (1998), *Im Genesis-Gelände: Versuch über einige Gedichte von Paul Celan und Andrea Zanzotto*. Basel: Urs Engeler Editor.

2 Baldacci, Alessandro (2010), *Andrea Zanzotto. La passione della poesia*. Neapel: Liguori, S. 9.

Qui sta il punto cruciale della poesia di Andrea Zanzotto: porsi in ascolto e dare voce alla compresenza, che spesso risulta eccedenza, di segnali diversi provenienti da ‚mondi‘ diversi (la letteratura, la filosofia, la pubblicità, i fumetti, la tecnologia, la scienza, i linguaggi infantili, gli acufeni, i fosfeni, i grafemi, e così via). Il bandolo della matassa, in questo ingresso massiccio di informazioni e suggestioni, l'unico Senso possibile e percorribile per non perdersi, è proprio quello corrispondente al percorso stesso, al ‚verso dove‘ dell'intricata foresta del quotidiano e della storia, che sottopone l'individuo e la società a una prova di orientamento [...]. [Il poeta] si pone come bersaglio e cassa di risonanza dell'accumulo, della sovrimpressionazione, del segnale sul segnale, dell'interferenza, del frastuono e del silenzio [...] attraversa così i linguaggi innumerevoli, misti, reali e virtuali della contemporaneità.³

Die Ausschnitte aus den Studien von Baldacci und Tassoni sind wichtig, um das Thema der ästhetischen Erfahrung *grosso modo* zu konturieren und gleichzeitig unsere Herangehensweise an das Werk Zanzottos zu verdeutlichen.

.....
3 Tassoni, Luigi (2002), *Caosmos. La poesia di Andrea Zanzotto*. Rom: Carocci, S. 19.

2 Vorstellung des Forschungsanliegens

Meine Studie besteht aus einem allgemeinen theoretischen (Erster Teil) und einem praktisch-analytischen Teil (Zweiter Teil), im „Schluss“ werden die Resultate der Studie noch einmal kritisch diskutiert. Den drei Begriffen, in die sich der zweite Teil der Arbeit aufgliedert, entsprechen drei wichtige formale Merkmale der ästhetischen Erfahrung von *Microfilm*: Figuralität, Schriftlichkeit, Begrifflichkeit. Diese Momente und ihre Anordnung sind keine einschränkenden Faktoren für die Interpretation von *Microfilm*, sondern drei Oberbegriffe, die das Verständnis eines so vielschichtigen Gebildes wie *Microfilm* anleiten können.

Im ersten Teil werden zunächst (Kap. 1, 2, 3) die Voraussetzungen und Gründe für die in meiner Arbeit zentrale Verbindung zwischen Ästhetik und Literaturwissenschaft problematisiert. In diesen Kapiteln möchte ich eine Übersicht über die wichtigsten und z.T. hinsichtlich ihrer Tradition, Struktur und Ziele sehr verschiedenen Theorien zur ästhetischen Erfahrung und zu ihrem – selbst von Jauss und Garroni behaupteten – *nicht-fachwissenschaftlichen* und *transdisziplinären* Charakter bieten. So wird der Begriff „ästhetische Erfahrung“ dargelegt und zugleich von hermeneutischen (Jauss, Bertram), philosophisch-kritischen (Garroni, Velotti), phänomenologischen (Anceschi, Merleau-Ponty), sprachphilosophischen (Benjamin) und poststrukturalistischen (Klettke, Derrida) Ansätzen dadurch abgegrenzt, dass ihre Anwendbarkeit für eine textorientierte ästhetische Reflexion überprüft wird. Daher ist eine andere Auffassung der Ästhetik erforderlich, welche die Ästhetik nicht allein als Disziplin, sondern auch und vor allem als Reflexion versteht, die sich nur auf bestimmte Objekte (bzw. Erfahrungen) konzentriert, um sich der *Erfahrung überhaupt* zuzuwenden und um die (intertextuellen, interdisziplinären und intersubjektiven) Verhältnisse zu analysieren, welche diese Objekte (bzw. Erfahrungen) mit anderen Erfahrungen unterhalten.

Eine solche Denkweise der Ästhetik führt zu einer Engführung von Textanalyse und Werkentstehung (Kap. 3) mittels der Theoretisierung des Begriffes *ästhetisches Beispielspiel*, welcher eine besondere Form von Untrennbar-

keit und unaufhörlicher Interaktion zwischen Subjekt und Objekt und ihren unterschiedlichen Ausprägungen realisiert. Teilen Subjekte und Objekte dasselbe Erfahrungsgebiet, so sind sie auch die vielgestaltigen Basiseinheiten jeder sinnstiftenden Relation. Von Merleau-Ponty und Garroni metaphorisch als Dialektik zwischen Sehen und Gesehen-Werden beschrieben, stellt das Subjekt-Objekt-Verhältnis das Erfahren und den Versuch dar, die Instrumente zu verstehen, die das Erfahren in eine Form bringen.

Neben diesen Instrumenten wird in Kap. 4 mithilfe der Überlegungen Benjamins das Modell einer nicht-wirklichkeitsmimetischen Ähnlichkeit theoretisiert, welches die im ästhetischen Beispiel, d.h. in Zanzottos *Microfilm*, feststellbaren Ähnlichkeitserfahrungen durch ein nicht-adäquationstheoretisches Vorgehen auszulegen hilft.

Das vorrangigste Mittel der ästhetischen Reflexion aber wird in Kap. 5 ausgeführt und leitet sich aus Klettkes Poetik von *Simulakrum Schrift* her. Zentrale Begriffe dieses Segmentes der Idee von ästhetischer Erfahrung sind die von *Metaphorizität* und *Autoreflexivität*. Durch ersteren sucht sich das ästhetische Beispiel als eigenständige Erfahrung zu beglaubigen, indem es durch den Rekurs auf mehrere literarische Strategien eine Steigerung des Empfindungsvermögens hervorbringt, die das Ästhetische des Werkes ausmacht. *Microfilm* ist in dieser Hinsicht autoreflexiv nicht deshalb, weil es Theorien und Pseudotheorien, Philosophien und Philosopheme durch eine Inszenierung zu Wort kommen lässt, sondern weil es durch seine Form ein unbestimmtes Gefühl hervorruft, das jede logische Strukturierung antizipiert und ermöglicht.

In Kap. 6 soll erörtert werden, welchen Rezipienten die Aufgabe anvertraut ist, die Autoreflexivität von *Microfilm* zu untersuchen. Ist die Autoreflexivität ein lediglich textuelles Verfahren, das das Ästhetische des Textes determiniert, so stellt sich die Frage, inwiefern die Autoreflexion schon in den imaginativen Vorgängen des Rezipienten angelegt ist. Im *ästhetischen Gemeinsinn* (*sensus communis aestheticus*) wurde das Bindeglied zwischen dem Werk und seiner Rezeption gefunden. Damit ist aber nicht die bereits von Jausse theoretisierte Unterwerfung der *poiesis* unter die *aisthesis* gemeint. Mit *sensus communis aestheticus* ist außerdem weder die allgemeine Meinung, die *communis opinio*, die sich das Publikum über ein bestimmtes Werk bildet, noch die Fähigkeit des Werkes gemeint, den Geschmack oder die Sensibilität einer Epoche zum Ausdruck zu bringen und dadurch einen literarischen Kanon zu schaffen – auf

dem letzten Argument beruht Jauss' gesamte Theorie ästhetischer Erfahrung. Ästhetischer Gemeinsinn bedeutet vielmehr diejenige Fähigkeit des ästhetischen Beispiels, die sinnliche Reflexion zu beleben und dadurch die Urteilskraft, d.h. das Beurteilen-Können-Müssen, darzustellen. *Microfilm* verschriftlicht und verbildlicht eine solche Belebung der erkenntnistheoretischen Kräfte und das Recht des Rezipienten, einen Zugang zum Werk *finden können zu müssen*. Eine Rezeptionsästhetik auf der Basis des ästhetischen Gemeinsinns schließt die Möglichkeit des Rezipierens mit ein (im Sinne auch einer vorlogischen und vorkommunikativen oder, mit einem Wort, *ästhetischen* Annäherung an das Kunstwerk).

Das Kap. 7 setzt sich dann mit der für die Zanzotto-Forschung äußerst wichtigen Frage nach der Bedeutung von *Microfilm* innerhalb von Zanzottos Opus auseinander sowie mit den Auswahlkriterien der in meiner Studie untersuchten Texte. Dieses Kapitel wird auch der erste Ort sein, wo der beanspruchte Innovationswert dieser Studie im Rahmen der Zanzotto-Forschung vorweggenommen wird – in den Kapiteln 8 und 9 und im textanalytischen Teil wird die Positionierung meiner Interpretation dann, auch durch konkrete Textanalysen, umfassend begründet.

In den Kapiteln 8 und 9 wird schließlich jeweils untersucht, ob und in welchem Maße sich der so verstandene Diskurs über die ästhetische Erfahrung von Zanzottos Werk in eine der Strömungen der viel verzweigten Zanzotto-Forschung einbetten lässt.

Zusammenfassend lässt sich die bereits beschriebene Struktur des ersten Teils dieser Studie in drei Makro-Themenbereiche unterteilen. Ein erster ist methodologischer Art (Kap. 1, 2, 3), sein Ziel ist die Begriffsbestimmung der literaturwissenschaftlich-philosophischen Theorie ästhetischer Erfahrung. Ein zweiter Bereich entwickelt eine Theorie der Textanalyse aus dem Thema ästhetischer Erfahrung (Kap. 4, 5) sowie die Terminologie für die im textanalytischen Teil unternommene Dekodierung von *Microfilm*. Ein dritter Themenkomplex schließlich behandelt die Möglichkeit einer Rezeptionsästhetik, welche die theoretischen (Kap. 6, 7) und die die Zanzotto-Forschung betreffenden, d.i. praktischen (Kap. 8, 9) Implikationen einer Theorie ästhetischer Erfahrung im literarischen Werk von Zanzotto thematisiert.

Im textanalytischen Teil wird eine ästhetische Reflexion über *Microfilm* angestellt. Nach einer Beschreibung der formalen Struktur des Textes (Kap. 1)

und einem kritischen Überblick über die Sekundärliteratur zu diesem (Kap. 2) wird im Kapitel 3 Zanzottos Essay *Una poesia, una visione onirica?* analysiert, da dieser sich als ästhetischer (d.h. autoreflexiver) Kommentar von *Microfilm* versteht. Unsere Argumentation kreist um Begriffe wie etwa Oppositionspaar, Kritzelei und Hieroglyphe, und zielt darauf, eine erste allgemeine Einführung in *Microfilm* anzubieten und die *konstitutive Ambivalenz* dieses Werkes theoretisch zu erklären. *Una poesia, una visione onirica?* ist zugleich als eine poetologische und als eine ästhetisch selbständige Schrift zu verstehen, welche die Widersprüche, auf die der Leser bei der Visualisierung-Lektüre von *Microfilm* stößt, metaphorisch thematisiert und reproduziert. Diese besondere Art von Selbstbezüglichkeit von *Microfilm* durch einen kommentierenden Aufsatz ist aber nicht das einzige Element, das es uns ermöglicht, uns einen ersten Überblick über dieses Werk zu verschaffen. In Kap. 4 wird daher das (auf die in Kap. 3 herausgearbeitete Ambivalenz verweisende) Ineinander von literarischem Werk und wissenschaftstheoretisch-philosophischer Reflexion durch Umberto Ecos Begriff „epistemologische Metapher“ dechiffriert. Nicht nur eine neue kritische Wertung des theoretischen Ansatzes von Luigi Tassoni, sondern auch die Analyse einiger Stellen von *Microfilm* und von *Una poesia, una visione onirica?* wird vorgenommen, um zu untersuchen, ob die gesamte Struktur von *Microfilm* metaphorisch mehrere philosophische (wie etwa die *ars combinatoria*, Kap. 4.2), wissenschaftstheoretische (z.B. die Kybernetik, Kap. 4.3) und literarische Erfahrungen in ein intermediales Konstrukt überträgt.

Ab dem Kapitel 5 erhält unsere Studie einen akzentuiert textanalytischen Charakter. Hier werden die allgemeinen Betrachtungen zur Autoreflexivität von *Microfilm*, die in den vorherigen Kapiteln durchgeführt worden sind, mit einer genaueren Analyse des ersten wichtigen Bestandteils des Werkes, nämlich des Dreiecks, weiter entwickelt. In diesem Teil der Studie wird allmählich die volle Komplexität der ästhetischen Erfahrung des Werkes von Zanzotto und ihre Kraft sichtbar, jedes analytische Prozedere tief zu prägen. Zeichen dafür ist zunächst die in dieser Studie ausgewählte Leserichtung des Textes und die entsprechende Anordnung der Kapitel. Nach dem in Kap. 2 (Erster Teil) theoretisierten relationalen Begriff des „ästhetischen Untersuchens“ folgen die Leserichtung und die Einteilung der Kapitel dem Visualisierungsprozess von *Microfilm*, der das Auge des Lesers-Betrachters führt. Statt jedoch mit

der Analyse des Titels des Werkes zu beginnen, widmet sich die Lektüre von *Microfilm* zunächst einigen Betrachtungen über das Dreieck und über die geschriebenen Buchstaben innerhalb dieser Figur. Danach wendet sich die Lektüre den schriftlichen Teilen von *Microfilm* zu, die sich außerhalb des Dreiecks befinden. Diese *spiralförmige* Bewegung der Sichtwahrnehmung bei der Lektüre verdankt sich der Form von *Microfilm*, welche die Aufmerksamkeit des Lesers auf das Dreieck und damit auf den auffälligsten Bestandteil des Werkes zu richten scheint (mehr dazu in Kap. 1 und 5, Zweiter Teil). Dadurch vollzieht sich Rudolf Arnheims Prinzip der „vision as active exploration“⁴ (des „Sehens als aktiver Untersuchung“), das im Folgenden angeführt wird, um unsere späteren Reflexionen zur „ästhetischen Untersuchung“ (Kap. 2, Erster Teil) in einer einfacheren Form zu antizipieren:

Rather, in looking at an object, we reach out for it. With an invisible finger we move through the space around us, go out to the distant places where things are found, touch them, catch them, scan their surface, trace their borders, explore their texture. Perceiving shapes is an eminently active occupation.⁵

Im Folgenden wird Arnheims Gedanke der „active exploration“ als eines ästhetischen Kontaktes zwischen Werk und ästhetischer Reflexion zunächst theoretisch und dann am Beispiel von *Microfilm* analysiert.

.....
4 Arnheim, Rudolf (1974), *Art and Visual Perception. A Psychology of the Creative Eye* (1954). Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, S. 43.

5 Ebd.

ERSTER TEIL

UNTERSUCHUNGEN ZUR TEXTÄSTHETIK AUS DER
PERSPEKTIVE ÄSTHETISCHER ERFAHRUNG