

Matthias Luserke-Jaqui

Buchstäblichkeit und symbolische Deutung

Schriften zur Kulturgeschichte der Literatur



narr\ f
ranck
e\atte
mpto

Buchstäblichkeit und symbolische Deutung

Matthias Luserke-Jaqui

Buchstäblichkeit und symbolische Deutung

Schriften zur Kulturgeschichte der Literatur

Umschlagabbildung: Paul Klee (1879–1940), *Offenes Buch*, Aquarell, Gouache auf Papier, 45,7 x 42,5, Moderne, 1930, Deutschland © Solomon R. Guggenheim Foundation, New York. credit: culture-images/fai

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

© 2021 · Narr Francke Attempto Verlag GmbH + Co. KG
Dischingerweg 5 · D-72070 Tübingen

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

Internet: www.narr.de
eMail: info@narr.de

CPI books GmbH, Leck

ISBN 978-3-7720-8615-1 (Print)
ISBN 978-3-7720-5615-4 (ePDF)
ISBN 978-3-7720-0215-1 (ePub)



*Wem sonst,
als
dir?*¹

1 Friedrich Hölderlin: Stuttgarter Ausgabe, Bd. 3, S. 178.

Inhalt

„Literatur persönlich genommen“. Statt eines Vorworts	13
EINLEITUNG – AUFRISS EINER PHILOGIE ALS KULTURGESCHICHTE DER LITERATUR	17
„UNENDLICHER DEUTUNG VOLL“. POETIK DER BEDEUTUNGSOFFENHEIT	19
„Binnenland-Horizonte“. Paul Klee <i>Offenes Buch</i> (1930)	19
Das Modell ΠΟΙΚΑΙ	27
„EXPERIMENTALphilologie“. „Die Kunst der Fuge mit Wörtern“	43
KULTURGESCHICHTE DER LITERATUR	87
Voraussetzungen	87
Das Projekt einer Kulturgeschichte der Literatur	90
Zur Geschichte einer Kulturgeschichte der Literatur	107
Zwischenbilanz und Ausblick	113
TEIL 1 POIESIS – PHILOGIE ALS ÜBERLIEFERUNGSGESCHICHTE	123
ANTIKE UND ABENDLAND	125
Die aristotelische <i>Poetik</i> als Permatext	125
Europa literarisch	154
AUFKLÄRUNG	165
Lenz <i>Die Algierer</i> (1771 / 1775)	165
Goethe <i>Die Leiden des jungen Werthers</i> (1774 / 1786 / 1787)	177
Lenz <i>Pandämonium Germanikum</i> (1775)	194
Johann Georg Schlosser <i>Anti-Pope</i> (1776)	205
Heinrich Leopold Wagner <i>Kinderpastorale</i> (1777)	210
Plädoyer für eine historisch-kritische Schubart-Ausgabe	223
MODERNE	249
Franz Blei als Editor	249
Robert Musil: Ein Essayfragment	254
Franz Werfel <i>Der Weltfreund</i> (1911)	260
Franz Theodor Csokor <i>Medea postbellica</i> (1947)	281

TEIL 2 KATHARSIS – PHILOLOGIE ALS WIRKUNGSGESCHICHTE	295
LITERATUR UND GATTUNGSGESCHICHTE	297
Christian Weise <i>Masaniello</i> (1683)	297
Ludwig Philipp Hahns Dramen (1776/1778)	308
Joseph Martin Kraus <i>Tolon</i> (1776)	331
Karl Philipp Moritz <i>Blunt oder der Gast</i> (1780)	341
Heinrich von Kleist <i>Der zerbrochne Krug</i> (1811) im Deutschunterricht	349
Friedrich Hebbel <i>Maria Magdalena</i> (1844)	353
Goethe <i>Prometheus-Ode</i> (1785)	363
Merck: Gedichtete Fabeln und lyrische Gedichte	372
Schubart <i>Die Fürstengruft</i> (1781)	387
Hölderlin <i>Luther</i> (1802/1806)	398
Mörrike <i>Er ists</i> (1832), <i>Auf eine Lampe</i> (1846)	407
Goethe <i>Rede zum Schakespears Tag</i> (1771)	426
Adam Müllers Literaturkritik (1806)	436
Mörrike <i>Mozart auf der Reise nach Prag</i> (1855)	451
LITERATUR UND REZEPTIONSGESCHICHTE	465
Süßkind von Trimberg (1250/1300), Torberg <i>Süßkind von Trimberg</i> (1972)	465
Johannes Secundus <i>Basia</i> (1539), Goethe <i>Liebebedürfniß</i> (1776/1789)	476
Das Leibniz-Bild bei Herder (1765/1802)	497
Goethes Reformationskantate (1816)	507
Döblin und die Bücherverbrennung (1933)	520
Literaturgeschichte im Fernsehen (2009)	525
Luther und die Literatur der Moderne (Klepper, Zaimoglu, Lehnert)	532
LITERATUR UND WISSENSCHAFTSGESCHICHTE	559
Wissenschaftsgeschichte des Sturm und Drang	559
Die Goethe-Blockade	571
LITERATUR ZWISCHEN TEXTIERUNG UND NOTATION	583
Johann Klaj <i>Oratorien</i> (1645–54)	583
Gerstenberg, J. Chr. Fr. Bach <i>Die Amerikanerinn</i> (1759/65)	598
Wieland <i>Stabat Mater</i> (1779), C. Ph. E. Bach <i>Der Frühling</i> (1760)	603
G. A. Homilius <i>Die Freude der Hirten über die Geburt Jesu</i> (1777), C. E. Weinlig <i>Ein Kind ist uns geboren</i> (1770)	605
Luther, Schubart und die Rhapsodie	610
Mozart <i>Krönungsmesse</i> (1779)	617
Mozarts <i>Requiem</i> – Mozarts Vermächtnis	621
Mendelssohn-Bartholdy <i>Paulus. Der erste Teil</i> (1836)	625

Johannes Brahms *Ein deutsches Requiem* (1867 / 68) 627
 Friedrich Kiel *Der Stern von Bethlehem* (1884) 635

TEIL 3 AISTHESIS – PHILOGOLOGIE ALS DEUTUNGSGESCHICHTE 639

LITERATUR UND DISKURSGESCHICHTE 641
 Zur Diskursgeschichte des Möglichkeitsbegriffs 641
 Thesen zu Anakreontik und Rokoko 651
 Lessing, Mendelssohn, Nicolai: Briefwechsel über das Trauerspiel 662
 Mörike und die romantische Traumtheorie 679
 Gestalttheorie und Gegenstandstheorie bei Robert Musil 693
 Anmerkungen zu Döblins immanenter Romanpoetologie 709
 Literatur und Fernsehen im kulturellen Prozess 717
 Behinderung als kulturelles Deutungsmuster? Disability Studies in der
 Literaturwissenschaft 731

LITERATUR, BIOGRAFIK UND QUELLENKRITIK 749
 Lenz und Goethe 749
 Literaturgeschichte des Kleinen 763
 Lenz und Carbonnières 772

LITERATUR ALS MEDIUM EINER KULTURGESCHICHTE DER SCHULE 789
 Kulturgeschichte der Schule 789
 Schule als Ort männlicher Sozialisation 796
 Sozialgeschichte des Hofmeisters 808
 Conrad Ferdinand Meyer *Das Leiden eines Knaben* (1883) 812
 Arno Holz, Johannes Schlaf *Der erste Schultag* (1899) 822
 Robert Musil *Die Verwirrungen des Zöglings Törleß* (1906) 826
 Döblins Schulerfahrungen 839
 Franz Rieger *Internat in L.* (1986) 850

LITERATUR ALS MEDIUM EINER KULTURGESCHICHTE DES BEGEHRENS 859
 Die lustvolle Frau: Zur Kulturgeschichte eines literarischen Bilds 859
 Pornografie und Aufklärung: *Lina's aufrichtige Bekenntnisse* (ca. 1790) 876
 Kindsmord als kulturelles Deutungsmuster: Wagner *Die Kindermörderin* (1776) 893
 Zwei Liebesexperimente: „Das Evangelium von echter Lust und Liebe“
 (Fr. Schlegel) und „Heilige Gespräche“ (Musil) 911
 Patriarchatskritik als kulturelles Deutungsmuster: Jelinek *Die Klavierspielerin*
 (1983) 933
 Trivialmythos Lust und Liebe – Jelinek *Lust* (1989) 943

LITERATUR UND MODERNE	953
Klassische Moderne	953
Abwehr der Moderne – Heinrich Mann <i>Professor Unrat</i> (1905)	965
Ästhetik der Moderne – Carl Einstein <i>Bebuquin</i> (1912)	973
Die Erklärbarkeit der Moderne – Döblin <i>Prometheus und das Primitive</i> (1938) .	986
Klassiker der Moderne – Joyce und Musil philosophisch gelesen	994
Kultur als Text: Musil <i>Der Mann ohne Eigenschaften</i>	1006
Literatur und Psychoanalyse um 1900: Bahr und Freud	1015
Allegorie und Psychomachie: Klinger und Döblin	1022
Friedrich Glausers literarische Anfänge	1034
Joachim Ringelnatz <i>Im Park</i> (1938)	1044
 MIKROGESCHICHTE DES BUCHSTÄBLICHEN	 1047
Goethe <i>Willkomm und Abschied</i> (1775)	1047
Werther – Lotte – Albert: Ein Letternspiel	1055
Buchstäblichkeit und symbolische Deutung: Fontane <i>Effi Briest</i> (1894/96) . . .	1059
Der aleatorische Text – Okopenko, Cortázar	1075
 Anhang	 1085
Siglen	1085
Drucknachweise	1086
Bibliografie	1092
Titelregister	1103
Sachregister	1121
Namenregister	1130
Letzte Seite	1145

„Je mehr ich erfuhr, desto stärker erinnerte mich die Geschichte an mein Lieblingsspielzeug aus Kindertagen, ein rotes Kaleidoskop, in dem man Muster aus winzigen bunten Perlen betrachten konnte. Man drehte ein wenig, und alles sah anders aus. Ich konnte stundenlang hineinsehen. Eine Geschichte wird nicht klarer dadurch, dass viele Leute sie erzählen.“²

„[...] kan man sagen *Worddod* (Philologus,) *Witdodschaft* (Philosophia) wie man sagt Wissenschaft / Brüderschaft / Gesellschaft und dergleichen: *Worddodschaft*: (Philologia[.]) Aber dieser Wörter Angenemhaltung stehet bey künfftig beliebtem Gebrauch.“³

2 Juli Zeh: *Unterleuten*. Roman. 5. Aufl. München 2016, S. 629.

3 Lobrede der Teutschen Poeterey / Abgefasset und in Nürnberg Einer Hochansehnlich-Volkreichen Versammlung vorgetragen Durch Johann Klajus. Nürnberg 1645, S. [32] der Originalpaginierung, in: Johann Klaj: *Redeoratorien und ‚Lobrede der Teutschen Poeterey‘*. Hgg. v. Conrad Wiedemann. Tübingen 1965, S. 416. – „[...] *dot* [heißt] Freund [...]. *Dot* ist Ebreisch und auch Teutsch / daher nennen wir einen Tauffdoden / der uns durch die Tauff befreundet ist.“ (Ebd., S. 384)

„Literatur persönlich genommen“¹. Statt eines Vorworts

Im Jahr 1776 schreibt ein Anonymus in der Straßburger Zeitschrift *Der Bürgerfreund*:

„Sie haben Recht: die Bücher wachsen in unsern bösen Zeiten fast geschwinder als Erdschwämme, vervielfältigen sich mehr als Polypen; und die Kabinete der Gelehrten sind in mehr als einem Betrachte den Weberstühlen der geschäftigsten Manufacturen ähnlich. – – –

Die ungeheure Menge der wirklich vorhandenen Bücher ist also der natürlichste Einwurf, gegen den sich ein neu auftretender Schriftsteller gefaßt machen muß. Jeder Buchladen, vor dem er vorüber geht; jede Bibliothek, die er besucht, und beraubet, scheinen ihm mit leiser Stimme eben das zuzurufen, was Sie uns in ganz vernehmlicher Sprache sagen: Man hätte seine Bemühung sparen, und immerhin seine Weisheit für sich behalten können.

Auch sind die meisten Vorreden nichts als glückliche, oder unglückliche Versuche, diese so furchtbare Anklage von sich abzulehnen, und an der Schwelle des Tempels dem entgegen strebenden Haufen von Schreibern, und von Lesern zu beweisen, daß man wohl auch noch verdiene, eingelassen zu werden.“²

Kulturgeschichtlich gesehen handelt es sich hierbei um eine alte zivilisatorische Klage, die schon in der Bibel dokumentiert ist im Buch Kohelet mit den Worten: „des vielen Bücher-machens ist kein Ende“ (Pred 12, 12). Und auch Schiller klagt im Brief an Goethe vom 19. März 1795 über „die Menge elenden Zeugs, die ich nachlesen muß“³. Das kann ich zwar verstehen, aber das nicht-elende Zeug, das ich lesen durfte, las ich gerne, schon gar nicht fühlte ich mich an einen Kommentar in der Lessing-Ausgabe erinnert, wo geseufzt wird: „Lohnende Erkenntnisse daraus zu gewinnen, ist dem Kommentator allerdings nicht gelungen“⁴.

In zahlreichen Publikationen habe ich in der Vergangenheit die Themen und Probleme einer KULTURGESCHICHTE DER LITERATUR oder aber auch deren grundsätzliche Fragen in vielen Einzelbeispielen dargestellt. Diese Arbeiten sind nun zu einem großen Ganzen zusammengewachsen, das auf der Ebene von Buchstäblichkeit und symbolischer Deutung die Grundlagen einer KULTURGESCHICHTE DER LITERATUR auslotet. Den Grundgedanken zu einem solchen Projekt habe ich erstmals 1996 anlässlich des Bochumer Germanistentags zum Thema Wege zur Kultur einer wissenschaftlichen Öffentlichkeit vorgestellt. Aus der weiteren thematischen Beschäftigung ging unter anderem mein Buch *Medea. Studien zur Kulturgeschichte der Literatur* (2002) hervor. Darin wird am Paradigma des Kindsmords eine kulturgeschichtliche Arbeitsweise in der Literaturwissenschaft diskutiert, durch welche die fachwissenschaftlichen Debatten der Medizingeschichte, Kriminologie, Soziologie, Rechtsgeschichte, Anthropologie und Theologie, die im literarischen Diskurs der Zeit fokussiert

1 Goethe: WA, I. Abt., Bd. 53, S. 438.

2 *Der Bürgerfreund* 1/1 (1776), S. 2 f.

3 Schiller: NA, Bd. 27, S. 163.

4 Lessing: WuBr, Bd. 3, S. 1288.

sind, zusammengeführt werden. Insofern verstehen sich die hier versammelten Schriften als eine Ergänzung zu meinen Büchern *Medea* und *Über Literatur und Literaturwissenschaft. Anagrammatische Lektüren* (2003) die noch weiteres, umfängliches und hier nicht mit aufgenommenes Material zum Thema einer KULTURGESCHICHTE DER LITERATUR enthalten, gelegentliche Überschneidungen ließen sich nicht immer vermeiden. Das vorliegende Buch führt meine Studien, Aufsätze und Vorträge zu einer KULTURGESCHICHTE DER LITERATUR zusammen. Die Texte wurden teils stark überarbeitet, gelegentlich wörtlich übernommen, oder sie sind neu als bislang unveröffentlichte Texte hinzugekommen. Die Schreibweise wurde den heutigen Standards angepasst.

John Cage hat anlässlich der Herausgabe seines Textes *Silence* (1961) geschrieben: „Natürlich sind nicht alle diese Texte formal ungewöhnlich. Einige wurden für den Druck geschrieben, d. h. um eher betrachtet als gehört zu werden. Andere wurden als konventionelle informative Vorträge konzipiert und gehalten (ohne deshalb die Hörer zu schockieren, soweit ich das feststellen konnte). Diese Sammlung enthält nicht alles, was ich geschrieben habe; sie spiegelt wider, was ich war und weiterhin bin, meine wesentlichen Anliegen“⁵.

Friedrich Schlegel notierte unter der Überschrift *Zur Philologie I*: „Der empirische Mensch erwartet vom *Philologen*, daß er über jede vorkommende Notiz und Frage [...] vollständige Auskunft zu geben wisse“⁶. Damit gerate ich in ein Dilemma, denn natürlich wünsche ich mir einen nicht-empirischen Menschen, der nicht diesem gewaltigen Anspruch unterliegt, bin zugleich aber auf den empirischen Menschen als Leser*in und Diskutant*in angewiesen. Deshalb will ich bei aller Einsicht in die menschliche Unzulänglichkeit meinen Anspruch mit Lacan so formulieren: „ich bringe Sie halt auf den Weg des Textes, damit Sie dort mit mir Steine klopfen“⁷. Und möglicherweise hat auch Hederichs Votum Geltung: „Mehrere solche Deutungen kann sich ein jeder selbst machen“⁸. Die drängende Bitte eines Heinrich von Kleist „Kulturgeschichte, [...] aber sogleich“⁹, konnte ich nicht erfüllen. Denn diese Schriften zur KULTURGESCHICHTE DER LITERATUR sind im Laufe eines langen Zeitraums entstanden. Sie bilanzieren eine wissenschaftliche Beschäftigung mit diesem Thema, die als Leitmotiv meiner Arbeit gelten kann. Ich hätte mir anfangs nie träumen lassen, dass es so lange Zeit braucht, bis das Buch abgeschlossen ist, und mehrmals musste ich mich prüfen, ob ein Wort von Karl Marx an Laura und Paul Lafargue vom 11. April 1868 auch auf diese Studien zutrifft: „Ich bin eine Maschine, dazu verdammt, [Bücher] zu verschlingen und sie dann in veränderter Form auf den Dunghaufen der Geschichte zu werfen“¹⁰. Ich habe mich bemüht, einen solchen Eindruck zu vermeiden, denn mein Bild von Geschichte ist doch wesentlich positiver.

-
- 5 John Cage: Vorwort aus *Silence* [1961]. Aus dem Amerikanischen v. Ernst Jandl. Frankfurt a.M. 1995, S. [160].
 - 6 Friedrich Schlegel: Kritische Schriften und Fragmente. Studienausgabe in sechs Bänden. Hgg. v. Ernst Behler u. Hans Eichner. Bd. 5: Kritische Schriften und Fragmente 1794–1818. Paderborn 1988, S. 83.
 - 7 Jacques Lacan: Die Ethik der Psychoanalyse. Textherstellung durch Jacques-Alain Miller. Übersetzt v. Norbert Haas. Weinheim, Berlin 1996, S. 340 (= Das Seminar Buch VII).
 - 8 Benjamin Hederich: Gründliches mythologisches Lexikon [1770]. Darmstadt 1967, Sp. 2098.
 - 9 Kleist an Ulrike von Kleist, Brief v. 14. August 1800, in: Heinrich von Kleist: Sämtliche Werke und Briefe. 2 Bde. Hgg. v. Helmut Sembdner. 8. Aufl. München 1985, Bd. 2, S. 514.
 - 10 MEW (Marx-Engels-Werke), Bd. 32, S. 545.

Wenn Marge Simpson ihrem etwas begriffsstutzigen Gatten Homer aus der amerikanischen Zeichentrickserie *Die Simpsons* empfiehlt: „Du musst zwischen den Zeilen lesen“, so ist seine Antwort: „Aber da sind nur weiße Zwischenräume“, geradezu repräsentativ für die kulturelle Verlustgeschichte von Text und Textdeutung. Und damit stellt sich die grundsätzliche Frage, leiden wir alle inzwischen an dieser Art Homerisierung der Deutung? Als ich bei Goethe die folgenden Worte las, bildete ich mir ein, sehr genau zu verstehen, was der Dichter ausdrücken wollte:

„Da ich nicht viel geben kann, habe ich immer gewünscht das Wenige gut zu geben, meine schon bekannten Werke des Beyfalls, den sie erhalten, würdiger zu machen, an diejenigen, welche geendigt im Manuscripte daliegen, bey mehrerer Freyheit und Muse den letzten Fleiß zu wenden, und in glücklicher Stimmung die unvollendeten zu vollenden. Allein dieß scheinen in meiner Lage fromme Wünsche zu bleiben; ein Jahr nach dem andern ist hingegangen, und selbst jetzt hat mich nur eine unangenehme Nothwendigkeit zu dem Entschluß bestimmen können, den ich dem Publico bekannt gemacht wünschte.“¹¹

Die drei Hauptteile Poiesis, Katharsis und Aisthesis sind in sich chronologisch geordnet, nicht nach dem Zeitpunkt ihrer Entstehung, sondern hinsichtlich ihres Themas. Das erklärt, weshalb sich auch innerhalb der einzelnen Teile durchaus Härten und Überschneidungen finden. Und das bedeutet auch, dass das Buch keine Geschlossenheit in sich suggeriert, sondern durchaus auch nach thematischen oder textlichen Schwerpunkten gelesen werden kann. Der römische Dichter Martial schreibt zu Beginn des zehnten Buches seiner *Epigramme*: „nota leges quaedam, sed lima rasa recenti“ (V. 3), „manches Bekannte wirst du lesen, aber es ist mit frischer Feile geglättet“¹², ohne aber seine Herkunft oder Entstehungszeit verbergen zu wollen. In jedem Fall teile ich die Erfahrung von Moses Mendelssohn, die er Lessing in einem Brief am 11. August 1757 mitteilt: „Ich werde aber die Stellen [...] aufsuchen, die ich eigentlich meine, und alsdenn werde ich mich selbst besser verstehen, und also besser erklären können“¹³. Gleichwohl steht über allem Lesen und Deuten Luthers Mahnung: „Und es ist leicht möglich, dass du, weil du ein Mensch bist [...] weder recht verstehst noch sorgfältig genug beachtest“¹⁴.

Ich bin im Laufe meines Wissenschaftlerlebens vielen Menschen begegnet, die mich nachhaltig bereichert und beeinflusst haben. Die Wertschätzung, die ich durch sie erfahren habe, hat mich stets darin bestärkt, auch gegen große institutionelle und personelle Widerstände, die sich alle als ephemere erwiesen haben, dieses Projekt weiter zu verfolgen. Da dieses Buch über viele Jahre hinweg entstanden ist, haben natürlich verschiedene Generationen von Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern daran mitgewirkt. Zuletzt waren dies bis zur Fertigstellung meine Assistentin Dr. Lisa Wille, die entscheidend mit dazu beigetragen hat, dass das umfangreiche Projekt überhaupt einen Abschluss finden konnte; ihr danke ich für

11 Goethe: WA, IV. Abt., Bd. 7, S. 234f.

12 M. Valerius Martialis: Epigramme. Lateinisch/Deutsch. Ausgewählt, übersetzt u. hgg. v. Niklas Holzberg. Bibliographisch aktualisierte Ausgabe. Stuttgart 2019, S. 159.

13 Lessing: WuBr, Bd. 3, S. 1225.

14 Martin Luther: Vom unfreien Willen, in: Ders.: Lateinisch-Deutsche Studienausgabe. Bd. 1: Der Mensch vor Gott. Zweite, durchgesehene Aufl. Unter Mitarbeit v. Michael Beyer hgg. u. eingeleitet v. Wilfried Härle. Leipzig 2016, S. 659.

viele produktive Gespräche. Nadine Dietz, Dr. Grit Dommes, Laura Löbig und Isabelle Wagner haben Vorbildliches geleistet und viel Geduld gezeigt, als es darum ging, die schier unübersehbare Menge an Quellen- und Forschungsliteratur zusammenzutragen und die einzelnen Kapitel redaktionell einzurichten, den Druck vorzubereiten sowie die Register zu erstellen. Alle zusammen haben mich beim Korrekturlesen selbstlos unterstützt.

„Ich komme endlich auf die Anmerkung mit welcher ich schließen will“¹⁵, so lässt sich Lessing in der *Rettung des Cardanus* (1754) vernehmen, und diese Anmerkung ist mir die wichtigste. Dieses Buch ist meiner Frau Silvia, den Kindern Yolanda, Seraphina, Rahel, Sarai und den Enkelkindern Rafael, Nikolai, Mats, Carlotta, Magdalena, Anton und Florin gewidmet. Sie alle geben mir den Rückhalt, ohne den eine so lange Wegstrecke nicht zu bewältigen ist. Ihnen bin ich aus tiefstem Herzen dankbar.

Am Ende bleibt mir die allerletzte Zuflucht zu einem anderen Klassikerzitat. Laurence Sterne lässt in seinem epochalen Roman *Leben und Ansichten von Tristram Shandy, Gentleman* (1759/67) seinen Protagonisten notieren: „Ich meinesteils bin entschlossen, mein Lebtage lang kein ander Buch mehr zu lesen als nur mein eignes“¹⁶. Das kann ich entschieden zurückweisen und mit Lessing schließen, der am Ende seiner *Abhandlungen zur Fabel* (1759) lakonisch bemerkt: „– Ich breche ab!“¹⁷ Dem habe ich nichts weiter hinzuzufügen.

Kusel / Darmstadt, den 17. Februar 2020

15 Lessing: WuBr, Bd. 3, S. 223.

16 Laurence Sterne: *Leben und Ansichten von Tristram Shandy, Gentleman*. Ins Deutsche übertragen u. mit Anmerkungen v. Michael Walter. Berlin 2015, S. 624.

17 Lessing: WuBr, Bd. 4, S. 411.

**EINLEITUNG - AUFRISS EINER PHILOGIE ALS
KULTURGESCHICHTE DER LITERATUR**

„UNENDLICHER DEUTUNG VOLL“. POETIK DER BEDEUTUNGSOFFENHEIT

„Binnenland-Horizonte“. Paul Klee *Offenes Buch* (1930)

Im XIV. Abschnitt seines Kunstessays über *Wilhelm Tischbeins Idyllen* (1822) schreibt Goethe, die schönsten Symbole seien gerade diejenigen, „die eine vielfache Deutung zulassen, indes das dargestellte Bildliche immer dasselbe bleibt“¹. Und an anderer Stelle, in seinem Brief an Sulpiz Boisserée vom 16. Juli 1818, liest man, der Ausleger habe „völlig freie Hand, die Symbole zu entdecken, die der Künstler bewußt oder bewußtlos in seine Werke niedergelegt hat“². Bekannt sind auch Goethes Definitionen von Allegorie und Symbol, wie sie in den *Maximen und Reflexionen* (1833) mitgeteilt werden. In Nr. 1112, die wie Nr. 1113 etwa um 1807 entstanden ist, heißt es: „Die Allegorie verwandelt die Erscheinung in einen Begriff, den Begriff in ein Bild, doch so daß der Begriff im Bilde immer noch begrenzt und vollständig zu halten und zu haben und an demselben auszusprechen sei“³. Und Nr. 1113 lautet: „Die Symbolik verwandelt die Erscheinung in Idee, die Idee in ein Bild und so daß die Idee im Bild immer unendlich wirksam und unerreichbar bleibt, und selbst in allen Sprachen ausgesprochen doch unaussprechlich bliebe“⁴. Oder Nr. 314: „Das ist die wahre Symbolik wo das Besondere das Allgemeine repräsentiert, nicht als Traum und Schatten, sondern als lebendig augenblickliche Offenbarung des Unerforschlichen“⁵.

Um die Reflexion dieser Verbindung von Symbolik und vielfacher Deutung geht es in dieser Einleitung. Das wird besonders sichtbar in einem Bild der klassischen Moderne, das als Umschlagbild dieser Kulturgeschichte der Literatur dient. Die harten Fakten sind schnell resümiert, der Maler heißt Paul Klee (1879–1940), das Bild wurde 1930 gemalt; die Maltechnik ist Wasserfarbe und Feder, mit weißer Lackgrundierung auf Leinwand in einem Keilrahmen; die Maße sind 45,7 cm x 42,5 cm, nahezu quadratisch. Das Bild wird im Salomon R. Guggenheim Museum (Nachlass von Karl Nierendorf), New York, aufbewahrt. Der Titel des Bilds wird mit *Offenes Buch*, *Open book* oder *Geöffnetes Buch* wiedergegeben. Allerdings ist die exakte Titelbezeichnung nicht unerheblich für die Deutung des Bildes, denn wie in der Literatur kann auch in der bildenden Kunst der Titel eines Kunstwerks eine

-
- 1 Goethe: MA, Bd. 13.2, S. 91. – Vgl. Klaus Vogel: *Das Symbolische bei Goethe. Begriffs-„Bilder“ des Scheinens*. München 1997.
 - 2 Goethes Briefe und Briefe an Goethe. Hamburger Ausgabe in 6 Bänden. Hgg. v. Karl Robert Mandelkow. *Goethes Briefe*, Bd. 3: Briefe der Jahre 1805–1821. Textkritisch durchgesehen u. mit Anmerkungen versehen v. Karl Robert Mandelkow unter Mitarbeit v. Bodo Morawe. München 1988, S. 435.
 - 3 Goethe: MA, Bd. 17, S. 904.
 - 4 Goethe: MA, Bd. 17, S. 904.
 - 5 Goethe: MA, Bd. 17, S. 775. – Zum Symbolbegriff bei Goethe und zur begriffsgeschichtlichen Entwicklung bis in die Gegenwart vgl. die kompakten Artikel in den einschlägigen Nachschlagewerken wie dem *Historischen Wörterbuch der Rhetorik* (Artikel Allegorie und Symbol), dem *Historischen Wörterbuch der Philosophie* (dto.), den *Ästhetischen Grundbegriffen* (dto.) und dem *Goethe-Handbuch* (Artikel Symbol).

eigene, nicht unwichtige Signifikanz entfalten. In der Deutung macht es einen erheblichen Unterschied, ob man von einem offenen Buch spricht oder von einem geöffneten Buch. Das geöffnete Buch setzt ein tätiges Subjekt voraus, das das Buch geöffnet hat. Und es drückt implizit aus, dass das Buch zuvor nicht geöffnet, sondern zugeschlagen und verschlossen war. Der Term ‚Das geöffnete Buch‘ denotiert mithin den Wechsel von einem Zustand in einen anderen und transportiert damit unterschwellig eine Dynamik. Anders verhält es sich mit dem Titel *Offenes Buch*. Redensartlich ist das (offene) Buch aus Sprichwörtern bekannt wie: eine Person oder das ganze Leben ist ein offenes Buch, oder man redet wie ein Buch, bis hin zum metaphorischen Gebrauch, wenn vom Buch des Lebens oder vom Buch der Bücher oder vom Buch der Natur gesprochen wird. In dieser Symbolsprache steht das Buch in einer langen geschichtlichen Reihe, und die Metaphern von der Welt als Buch und von der Kultur als Text berühren sich hier. Beginnend bei der Bibel als dem Buch der Bücher mit den theologischen Implementen des Buchs der Gerechten und des Buchs des Lebens, sich fortsetzend über eine Art Grammatik des Buchs der Natur mit differenten Lesarten und dem Buch der Schöpfung, und in der Vormoderne und Moderne eine fundamentale Infragestellung im Topos der Unlesbarkeit der Welt erfahrend, gipfelnd wohl in Hofmannsthals Chandos-Brief (*Ein Brief*) von 1902, worin es heißt: „Es zerfiel mir alles in Teile, die Teile wieder in Teile, und nichts mehr ließ sich mit einem Begriff umspannen“⁶; am Ende bleibt Chandos die Erkenntnis, dass die Sprache, die er spricht und in der er denkt, aus lauter unbekanntem Wörtern besteht. Allerdings hat das Buch der Natur aus der Sicht von Schillers *Braut von Messina* (1803) keinen guten Leumund, wenn Isabella dem Chor antwortet: „Nicht Sinn ist in dem Buche der Natur, / [...] und alle Zeichen trügen!“ (V. 2392 f.)

Links unten am Rand finden wir Klees Künstlersignatur. Das K des Anfangsbuchstabens von Klee hat eine ähnliche Gestalt wie das darüber befindliche große Dreieck. Die Vertikallinie und die Diagonallinie im oberen Teil des Buchstabens bilden einen ähnlichen Winkel wie das Dreieck darüber. Was bedeutet dieses Dreieck? Es kann zum einen schlicht die geometrische Figur eines Dreiecks darstellen, zum anderen, wenn man sich dieses Dreieck räumlich vorzustellen versucht, nähert sich der Winkel einem rechten Winkel. Damit ergibt sich die Deutung als ein bautechnisches Handwerkszeug, als ein Winkelmesser, sofern man die Verbindungslinie zwischen rechtem Winkelpunkt und der Basislinie als eine abstrakte, weil nicht gebogene, imaginäre Angabe zur Winkelgröße denken will. Es kann aber auch als ein P gelesen werden, was einem Monogramm als dem grafischen Symbol von Klees Vornamen gleichen würde, was mir die plausibelste Deutung ist, statt eines scripsit bzw. pinxit oder einer Künstlersignatur erscheint dieses transformierte P. Ebenso gut kann das Dreieck die Notation einer Tanzbewegung meinen, wenn man das Bild *Offenes Buch* mit Klees Bild *Abstraktes Ballett* von 1937 kontextualisiert, auf das die als P gelesene geometrische Linie dann vorausweisen würde.⁷ In diesem Bild findet sich dieselbe geometrische Grundfigur, dort stellt sie aber eine choreografische Zeichenschrift dar,

6 Hugo von Hofmannsthal: Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden. [Bd. 7:] Erzählungen, erfundene Gespräche und Briefe, Reisen. Frankfurt a. M. 1979, S. 466.

7 Vgl. Manfred Clemenz: Der Mythos Paul Klee. Eine biographische und kulturgeschichtliche Untersuchung. Köln, Weimar, Wien 2016, S. 254. – Catalogue raisonné: Paul Klee. Verzeichnis des gesamten Werkes in neun Bänden. Bd. 7: 1934–1938. Spätwerk: Bern, Emigration und Krankheit. Hgg. v. der Paul Klee-Stiftung. Kunstmuseum Bern 2003.

neben den geometrischen Grundformen von Rechteck, Quadrat, Dreieck, Fünfeck, Kreis und Linien.⁸ Klee stellt sich damit in die Tradition der modernen Ausdruckskunst und ihrer Notation, wie er sie bei Oskar Schlemmer, Theo van Doesburg, Giacomo Balla und Wassily Kandinsky findet. Übertragen auf sein Bild *Offenes Buch* heißt dies: Das wahre Buch würde ein neues Zeichensystem erfordern, das selbst aber auch aus Regularien der Notation erwächst. Folgt man dieser Deutung, ergibt sich auch inhaltlich eine Weiterung. Die Begegnung mit offenen Büchern im buchstäblichen oder im metaphorischen Sinn, was nicht unbedingt dem Lesen von Büchern gleichen muss, transformiert diejenigen, die sich dem offenen Buch zuwenden, aus der einen Wirklichkeit in eine andere Wirklichkeit. Die Buchstabenbuchstäblichkeit des Alphabets wird in eine andere Bedeutungs- und Zeichensprache überführt, es entsteht ein anderes Zeichen für P. Der linke, äußere Punkt des Dreiecks beginnt auf der gedachten Linie einer Verlängerung der darüber abgebildeten Buchseite. Was aber bedeutet dieser rätselhafte Tropfen unter dem P, zu dem sich keine Erklärung findet? Wenn es ein Tropfen wäre, fiel er verkehrt herum; deshalb ähnelt diese Figur eher einem aufsteigenden Ballon. Oder ist es ein spinnenartiges Lebewesen, das von oben betrachtet werden muss? Somit ergäben sich auf engstem Raum für den Betrachter oder die Betrachterin mehrere Perspektivenwechsel, die Klee als möglich, aber nicht als notwendig offeriert.

Den größten Raum nimmt die Darstellung des offenen Buches selbst ein. Es scheint sich offensichtlich um die ersten Seiten eines einzigen Buches oder mehrerer Bücher zu handeln, wenn man den rechten Buchseitenblock dem linken äußeren, einzelnen Blatt gegenüberstellt. Dass es sich um die räumliche Darstellung eines offenen Buchs handelt, ist unzweifelhaft. Die Seiten umgibt ein schraffierter Strahlenkranz, der die räumlich-contrastive Wirkung verstärkt, der aber auch als ein Verweiszeichen darauf gedeutet werden kann, dass diese Seiten etwas Helles, Strahlendes, jedenfalls Bedeutendes enthalten. Allerdings können die Betrachtenden Klees Buch nicht lesen, zumindest nicht im wörtlichen Sinn, denn es enthält keine Buchstabenzeichen. Die elf, eher winzigen Quadrate auf der zentralen, kleinen Buchseite in der Mitte sind die einzigen Zeichen, die zudem in Form und Größe variieren. Verweisen sie auf die Bedeutung des Bilds als das Buch des Lebens?⁹ Vom linken Buchrand aus betrachtet sind sieben einzelne Buchseiten zu erkennen, die ebenfalls in Form und Größe unterschiedlich sind, wobei nur die innere und kleinste Seite ein Dreieck bildet, die anderen Seiten sind Vierecke. Auffallend ist dabei, dass sich zwischen dem dritten und dem vierten Blatt eine tiefschwarze Hintergrundfläche öffnet, die suggestiv so wirkt, als sei die vierte Seite an dieser Stelle aus dem Buch herausgetreten oder gar herausgeschnitten. Die rechte Buchbildseite wird von dem Eindruck beherrscht, als seien zwei, möglicherweise auch drei Seiten geknickt und gefaltet. Das wären dann eindeutige Gebrauchsspuren, das Buch und seine Seiten wurden benutzt, Leser*innen haben die Seiten bearbeitet. Der bräunlich gehaltene Farbton kann die gebräunten Seiten eines alten Buches suggerieren, die Punkte gleichen sogar dessen Stockflecken; der Braunton am Rand changiert ins Gelbliche und gegen die Bildmitte hin ins Graubraune. Dies kann auch auf eine Erdverhaftung hinweisen, wonach ein Buch erdet, demnach Lesen erdet, demnach Fantasie und Fiktionalität

8 Vgl. Régine Bonnefoit: Die Linientheorien von Paul Klee. Petersberg 2009, S. 174.

9 Brigitte Uhde-Stahl: Paul Klees geheime Symbolik. Berlin 2018, S. 322, sieht darin die Symbolisierung der „materielle[n] Bildfläche“.

erden.¹⁰ Vergleicht man Klees Bild mit der barocken Darstellung eines geöffneten Buchs, so ergeben sich bereits auf den ersten Blick die entscheidenden Differenzmerkmale, da die barocke Ikonografie in der Regel das Vanitas-Motiv zitiert, was bei Klee völlig fehlt, es sei denn, man will den schwarzen Hintergrund der zentralen Buchseiten als eine gähnende Leere und als Ausdruck des Horror vacui lesen.¹¹ Nimmt man beispielsweise das Buchbild *Liber vitae* aus der Schule von Michael Pacher um 1500¹² oder das *Stilleben mit geöffnetem Buch*¹³ eines anonymen deutschen Malers aus dem 16. Jahrhundert als Referenzbild, so wird deutlich, dass die dort noch lesbare Schrift der aufgeblätterten Buchseiten die Sicherheit einer Zeichenordnung repräsentiert, die bei Klee verloren gegangen ist. Im *Offenen Buch* ist keine Schrift mehr lesbar. Klees Bild verwirft das Stilleben, es erschöpft sich aber auch nicht, wie Carl Einstein in seiner *Kunst des 20. Jahrhunderts* meinte (1926, 3. Aufl. 1931), darin, dass es Erlebnisse kontrolliere und sie bauhaften Formen einordne.¹⁴ Vielmehr repräsentiert das *Offene Buch* einen modernen Lebensstil, der auf die Wahrnehmungs-, Erfahrungs- und Erkenntnissicherheiten der Geschichte verzichten kann.

Zu Klees Bild gibt es weder vom Künstler selbst noch von der Klee-Forschung entscheidende Deutungshilfen.¹⁵ Lediglich diese knappen Bemerkungen in einem Ausstellungskatalog von 1967 wagen eine Deutungsrichtung: „Klee has arranged geometric forms so that they incline and rotate in a constructed depth“; „Klee tried to visualize his feelings about the book“; „mood with an exotic texture“; „The book is fixed in black mystery and [...] we find a triangle with tiny brown squares: the mystery of the printed word“.¹⁶ An anderer Stelle ist die Rede davon, dass das Bild ein Symbol sei „für die Krise der Kultur des Schreibens“¹⁷. Das *Offene Buch* wurde auch vertont, was selbst bereits wieder eine Deutung darstellt.¹⁸

-
- 10 Vgl. Uhde-Stahl: Paul Klees geheime Symbolik, die mit Klees Brautentwurf u. a. Bedrohung, Angst und Trauer assoziiert, sich dabei allerdings nicht auf das *Offene Buch*, sondern auf andere Bilder bezieht (S. 207f.).
 - 11 Vgl. Uhde-Stahl: Paul Klees geheime Symbolik, S. 220, mit anderer Deutung der Symbolfarbe Schwarz.
 - 12 Original auf Burg Eltz an der Mosel.
 - 13 Öl auf Holz 70,2 cm x 65,0 cm; Galleria degli Uffizi, Florenz.
 - 14 Vgl. Charles Werner Haxthausen: „Die erheblichste Persönlichkeit unter den deutschen Künstlern“: Einstein über Klee, in: Die visuelle Wende der Moderne. Carl Einsteins *Kunst des 20. Jahrhunderts*. Hgg. v. Klaus H. Kiefer. München 2003, S. 131–146, bes. S. 139. – Carl Einstein: Werke. Berliner Ausgabe. Hgg. v. Hermann Haarmann u. Klaus Siebenhaar. Bd. 5: Die Kunst des 20. Jahrhunderts. Hgg. v. Uwe Fleckner u. Thomas W. Gaetgens. Berlin 1996.
 - 15 Vgl. Catalogue raisonné Paul Klee, Bd. 5: 1927–1930. Hgg. v. der Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern. Bern 2001, S. 505, Nr. 5324.
 - 16 Paul Klee 1879–1940. A Retrospective Exhibition. Organized by the Solomon R. Guggenheim Museum in Collaboration with the Pasadena Art Museum. New York 1967, S. 78. – Vgl. auch Daniel Robbins: Cézanne and structure in modern painting. New York 1963, S. 22f.
 - 17 Joseph Leo Koerner: Paul Klee und das Bild des Buches, in: Paul Klee und Edward Ruscha. Projekt der Moderne. Sprache und Bild. Mit einer Einleitung hgg. v. Petrus Graf Schaesberg. Regensburg 1998, S. 89–136, hier S. 130.
 - 18 Vgl. www.youtube.com/watch?v=KVYrYazkjaA (zuletzt aufgerufen am 12. Juni 2019). – Thorsten Wollmann: Konzert für sinfonisches Blasorchester – nach Bildern von Paul Klee, in: Clarino – Bläsermusik international 11 (2000), S. 3–5. – Matthew Goulsh: 39 Microlectures in proximity of performance. London, New York 2000, S. 5–7.

Das Bild *Offenes Buch* stellt für mich zweierlei dar. Zum einen visualisiert es die Unendlichkeit des Buchkosmos (das dunkle, schwarze Weltall).¹⁹ Schlage ich als Leser eine Seite auf, öffnet sich sofort eine nächste – es gibt keine abschließende Deutung. Das Buch ist das Symbol für Literatur schlechthin, und ich lese Klees Bild als ein Symbol der Bedeutungs-offenheit. Demnach kann man sagen, Literatur generiert Bedeutungsfülle und Deutungs-fülle. Ob diese abschließbar sind, bleibt offen, wie das *Offene Buch* selbst. Zum anderen symbolisiert das *Offene Buch* als ein offenes Buch das Buch des Lebens. Wir können es aufschlagen und darin lesen, aber wir werden es in der Lektüre nie endgültig vermessen können (darauf würde der Winkelmesser verweisen). Das *Offene Buch* lässt die Bedeutung eines offenen Geheimnisses assoziieren. Das Bild legt also etwas vor, das öffentlich gemacht werden will, das bekannt werden soll und das sich keineswegs in ein sakrales oder paganes Geheimnis zurückziehen will.

In seiner Vorlesung vom 11. März 1981 sagte der französische Philosoph Michel Foucault einmal: „Mir scheint, dass die Wirklichkeit, auf die sich ein Diskurs bezieht, welcher es auch sei, niemals den Grund für diesen Diskurs selbst darstellen kann“²⁰. Foucault deutet sehr detailliert das Bild *Dies ist keine Pfeife* (französischer Originaltitel: *Ceci n'est pas une pipe*) des Malers René Magritte (1898–1967). In seinem Essay *Der Sinn der Kunst* (1954) schreibt Magritte: „Der Sinn, das ist das Unmögliche für das mögliche Denken“, und: „Die Freiheit des Denkens ist das mögliche Denken des Sinns, das heißt das Denken des Unmöglichen.“²¹ Am 23. Mai 1966 schickt Magritte einen Brief an Foucault, der 1973 veröffentlicht wird und dem unter anderem eine Reproduktion seines Bildes *Dies ist keine Pfeife* beiliegt. Magritte notiert auf der Rückseite: „Der Titel widerspricht nicht der Zeichnung; er bestätigt auf andere Art“²². Hier geht es um die Bedeutung von Sinn bei der Bilddeutung und analog bei der Textdeutung. Magritte meint, sein Bild enthalte einen Sinn, den der Titel des Bilds in Buchstaben nicht wiedergebe. Der Titel *Dies ist keine Pfeife* entfalte nur in einem bestimmten Kontext Sinn, „der Kontext aber [...] kann besagen, daß nichts konfus ist, außer dem Geist, der eine imaginäre Welt imaginiert“²³. Foucault hat den Gedankenaustausch mit Magritte zum Anlass genommen, eine grundsätzliche Reflexion über den Status der Realität in der Ästhetik zu verfassen. Dabei geht es auch um den Streit zwischen Nominalisten und Realisten in der Philosophie. Aber er schreibt keine philosophiehistorische Abhandlung, sondern er reflektiert über die Eigenart des Bildes im Verhältnis zum Text. Vor dieser Folie diskutiert er Magrittes Bild *Ceci n'est pas une pipe*²⁴ und macht dabei bemerkenswerte kunsthistorische Beobachtungen. „Der Text darf dem betrachtenden Subjekt, das Schauer

19 Zum Kasus der Visualisierung der beobachtenden Beobachterin vgl. Beat Wyss: *Die Welt als T-Shirt. Zur Ästhetik und Geschichte der Medien*. Köln 1997, n. p., Frontispiz.

20 Michel Foucault: *Subjektivität und Wahrheit*. Vorlesung am Collège de France 1980–1981. Aus dem Französischen v. Andrea Hemminger. Berlin 2016, S. 287. Juli Zeh hat diesen Aspekt in einem ihrer Romane so ausgedrückt: „Die Wahrheit war nicht, was sich wirklich ereignet hatte, sondern was die Leute einander erzählten“ (dies.: *Unterleuten*. Roman. 5. Aufl. München 2016, S. 408).

21 René Magritte: *Sämtliche Schriften*. Hgg. v. André Blavier. Frankfurt a. M., Berlin, Wien 1985, S. 294.

22 Magritte: *Sämtliche Schriften*, S. 533.

23 Magritte: *Sämtliche Schriften*, S. 534.

24 Vgl. Michel Foucault: *Dies ist keine Pfeife*. Mit zwei Briefen u. vier Zeichnungen v. René Magritte. Aus dem Französischen übersetzt u. mit einem Nachwort v. Walter Seitter. [1973]. München 1997.

ist, nicht Leser, nichts sagen; ist ein Wort erkannt, ein Satz verstanden, so verflüchtigen sich auch alle anderen graphischen Zeichen mitsamt der sichtbaren Fülle der Form und lassen nur die lineare, sukzessive Abfolge des Sinns übrig²⁵, schreibt er. Dagegen ließe sich einwenden, dass jede*r Betrachter*in immer zugleich auch Leser*in ist, dafür bürgt schon die kulturelle Prägung. Insofern müssen diese Worte weniger apodiktisch verstanden werden, als sie bei der Lektüre wirken mögen. Bei einem Bild seien Buchstaben immer „nur das Bild von Buchstaben“²⁶. Wie sieht dann aber ein Urbild von Buchstaben aus? Das bleibt unklar. Über Magrittes Pfeifenbild sagt Foucault, dass der geschriebene Text („dies ist keine Pfeife“) genau der Abbildung eines geschriebenen Textes ähnele.²⁷ Das Repräsentationssystem durch Ähnlichkeit verschränke sich in der Kunstgeschichte mit dem Referenzsystem durch Zeichen zu einem einzigen und einzigartigen Gewebe.²⁸ Und Gewebe, so lässt sich ergänzen, ist lateinisch *textus*, ist Text. Repräsentation und Referenz würden einen neuen Text generieren, der als Bild-Text erscheine. Stellen wir die hypothetische Frage: Wie wäre es demnach zu verstehen, wenn ein Bild behauptet: ich bin kein Buch, aber das Bild eines Buches darstellt? Auch so ließe sich Paul Klees *Offenes Buch* lesen. Wenn Foucault sagt: „ein Gemälde kann von einem Text beherrscht werden, dessen Bedeutungen es nur in Figuren umsetzt“²⁹, dann lässt sich dies ohne Einschränkungen auf Klees Bild *Offenes Buch* übertragen. Klee braucht keinen Text, denn das Bild ist der Text. Im dritten Teil seiner Schrift macht Foucault auf zwei Prinzipien aufmerksam, welche die abendländische Malerei zwischen dem 15. und dem 20. Jahrhundert kennzeichnen. Das sei einmal die „Trennung zwischen figürlicher Darstellung [...] und sprachlicher Referenz“³⁰. Erst durch Klee, Kandinsky und Magritte würde dieses Prinzip in Frage gestellt. Und zum zweiten sei es das Prinzip der Äquivalenz zwischen Ähnlichkeit und Repräsentation.³¹ Dabei sei es nicht entscheidend, ob das Bild auf etwas Sichtbares verweise oder ob es etwas Unsichtbares, mithin Fiktives, erzeuge, das ihr gleiche, weil Ähnlichkeit und Affirmation nicht zu trennen seien. „Klees Bilder zerlegen die Malerei [...] in ihre Elemente und fügen sie zusammen; diese Elemente mögen zwar einfach sein, aber sie basieren auf dem ganzen Wissen der Malerei und sind davon durchdrungen“³². In einem Gespräch aus dem Jahr 1966 bekennt Foucault, Klees Malerei sei „eine Malerei, die wieder Besitz vom Wissen um ihre grundlegendsten Elemente ergriffen hat. Genau diese scheinbar einfachsten, spontansten Elemente, selbst jene, die nicht erscheinen und niemals erscheinen sollten, macht Klee auf dem Bild sichtbar“³³. Für Foucault steht fest: „Klee schuf einen neuen Raum“³⁴.

25 Foucault: Dies ist keine Pfeife, S. 16.

26 Foucault: Dies ist keine Pfeife, S. 22.

27 Vgl. Foucault: Dies ist keine Pfeife, S. 43.

28 Foucault: Dies ist keine Pfeife, S. 26 f.

29 Foucault: Dies ist keine Pfeife, S. 25.

30 Foucault: Dies ist keine Pfeife, S. 25.

31 Vgl. Foucault: Dies ist keine Pfeife, S. 27.

32 Foucault: *Ist der Mensch tot?*, in: Ders.: *Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits*. Bd. 1: 1954–1969. Hgg. v. Daniel Defert u. François Ewald. Aus dem Französischen v. Michael Bischoff, Hans-Dieter Gondek u. Hermann Kocyba. Frankfurt a. M. 2001, S. 697–703, hier S. 703.

33 Foucault: *Ist der Mensch tot?*, S. 702 f.

34 Foucault: Dies ist keine Pfeife, S. 36.

Ein Diskurs über die Wirklichkeit sagt nichts über die Wirklichkeit des Diskurses aus, ein Diskurs über ein Bild ist nicht der Beleg dafür, dass diese diskursive Deutung des Bildes auch tatsächlich dessen Wirklichkeit repräsentiert. „Es gibt keine grundlegende ontologische Zugehörigkeit zwischen der Wirklichkeit eines Diskurses, seiner Existenz, selbst der Existenz von Diskursen, die den Anspruch erheben, die Wahrheit zu sagen, und dann der Wirklichkeit, von der er spricht“³⁵. Deshalb schwächt Foucault auch den Wahrheitsanspruch eines Diskurses, indem er sprachlich ein anderes Bild wählt. „Was kann der Diskurs dann legitimerweise anderes sein als ein behutsames Lesen? Die Dinge murmeln bereits einen Sinn, den unsere Sprache nur noch zu heben braucht“³⁶. Am Ende seiner Abhandlung stellt er nochmals klar, dass es bei seiner Methode der Diskursanalyse nicht um den Nachweis oder gar die Rettung einer wie auch immer gearteten „Universalität eines Sinns“ oder um eine „Monarchie des Signifikanten“ geht.³⁷ Das wird bei aller Kritik an Foucaults Diskursanalyse oft übersehen. In dem Essay *Die Sprache, unendlich* (1963) schreibt Foucault, Schrift sei Verdopplung, da sie die phonetischen Elemente und nicht das Signifikat repräsentiere, während das Ideogramm direkte Repräsentation des Signifikats sei.

„Für die abendländische Kultur hieß schreiben, sich von Beginn an in den virtuellen Raum der Selbstrepräsentation und der Verdopplung zu stellen; wenn die Schrift nicht das Ding, sondern das Sprechen repräsentiert, dann würde das sprachliche Kunstwerk nichts anderes tun als sich tiefer in diese ungreifbare Dichte des Spiegels vorzuwagen; es würde das Doppel dieses Doppels hervorbringen, welches die Schrift seit jeher ist, auf die Weise ein mögliches und unmögliches Unendliches entdecken; [...] Diese Anwesenheit des in der Schrift wiederholten Sprechens gibt dem, was wir ein Werk nennen, zweifelsohne einen ontologischen Status, der jenen Kulturen unbekannt ist, in denen es, wenn man schreibt, die Sache selbst ist, die man bezeichnet, als eigenen Körper, sichtbar, und auf hartnäckige Weise unempfindlich für die Zeit“³⁸.

Sollten wir darauf mit den Worten des dritten *Johannesbriefs* antworten: „ich hätte dir viel zu schreiben“ (3. Joh 13)?

Susan Sontag hat 1964 in ihrem epochemachenden Essay *Against Interpretation* provokant gefordert: „Statt einer Hermeneutik brauchen wir eine Erotik der Kunst“³⁹. Auch wenn dies einem bewusst zugespitzten und zudem eher unerfüllbaren Postulat gleicht, es skaliert doch das Verhältnis von Text und Textdeutung neu. „Die Interpretation basiert demnach auf einer Diskrepanz zwischen der offensichtlichen Bedeutung des Textes und den Ansprüchen des (späteren) Lesers“⁴⁰. Ist diese offensichtliche Bedeutung des Textes dessen Buchstäblichkeit? Denn wie kann ansonsten eine weitere, andere Bedeutung des Textes offensichtlich sein, da sie ja erst durch die Deutung gefunden werden muss? Sontag fordert eine Interpretation modernen Stils, die hinter dem eigentlichen Text nach einem „Unter-

35 Foucault: Subjektivität und Wahrheit, S. 288.

36 Michel Foucault: Die Ordnung des Diskurses. [1972]. Aus dem Französischen v. Walter Seitter. Mit einem Essay v. Ralf Konersmann. Frankfurt a. M. 1991, S. 32.

37 Foucault: Die Ordnung des Diskurses, S. 44.

38 Foucault: Die Sprache, unendlich, in: Ders.: Schriften, Bd. 1, S. 342–356, hier S. 345.

39 Susan Sontag: Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen. Deutsch v. Mark W. Rien. Frankfurt a. M. 1991, S. 22.

40 Sontag: Kunst und Antikunst, S. 14.

text⁴¹ gräbt, den sie als eigentlichen Text anerkennt. „Verstehen heißt interpretieren“⁴² und das wiederum bedeutet, „die Welt arm und leer machen – um eine Schattenwelt der ‚Bedeutungen‘ zu errichten“⁴³. Die Reduktion eines Kunstwerks auf seinen Inhalt, die nur diesen interpretiert, gleiche einer Zähmung des Kunstwerks. Diese Selbsttechnik (so wird es Foucault später nennen) der Interpretation als einer Disziplinierung des Kunstwerks hatte in der Kunst- und Literaturgeschichte, in der Kulturgeschichte insgesamt fatale Folgen. Diese Art der disziplinierenden Interpretation, die nur auf die inhaltlichen Merkmale abhebt, ist Ausdruck einer Gewalteinwirkung auf das Kunstwerks und macht dieses in der Lesart Sontags zum reinen Gebrauchsgegenstand. Der Untertext vieler Kunstwerke ging verloren, wurde unterdrückt und wich in subversive Deutungen aus. Erst die erfrischende Neugier des modernen Subjekts gewann den Mut zum Untertext wieder zurück und dafür steht, so kann man hinzufügen, in der Kunst das Werk Paul Klees, ganz besonders das Bild *Offenes Buch*. Sontag greift sogar auf religiöses Vokabular zurück, um die Not des Kunstwerks (oder vielleicht auch die Angst des Kunstwerks vor der Interpretation?) zu betonen, wenn sie von einer regelrechten Heimsuchung des Kunstwerks durch die Interpretation spricht.⁴⁴ Sie formuliert ihr Plädoyer dafür, die Bedeutung der Inhalte einzuschränken und stattdessen „mehr zu sehen, mehr zu hören und mehr zu fühlen“⁴⁵. Damit kommt wieder die Rolle des*er Rezipienten*in ins Spiel, der*die über den Positivismus der Buchstäblichkeit hinaus nach den Untertexten – oder besser: nach den Hintertexten – eines Textes gräbt. Dass Sontag dies mit dem Appell auf den Verzicht von jeglicher Deutung verknüpft, ist deutlich über das Ziel hinausgeschossen, eingedenk der Tatsache, dass Interpretieren stets die Verbindung von Beschreiben und Deuten ist. Man kann aber Sontags anregende Provokationen zum Anlass nehmen, neu über das Verhältnis von Kunst oder Text und Deutung nachzudenken.

Während seiner Zeit als Bauhaus-Dozent schrieb Paul Klee einen Essay mit dem Titel *exakte versuche im bereich der kunst*, der zuerst in der Bauhauszeitschrift von 1928 erschienen ist. Darin heißt es: „man lernt hinter die fassade sehen, ein ding an der wurzel fassen. man lernt erkennen, was darunter strömt, lernt die vorgeschichte des sichtbaren. lernt in die tiefe graben, lernt bloßlegen. lernt begründen, lernt analysieren.“⁴⁶ Die knappste Formel von Klees Autopoetik ist sein vielfach zitiertes Wort: „Kunst gibt nicht das Sichtbare wieder, sondern macht sichtbar.“⁴⁷ Das wirft insgesamt eine fundamentale Frage auf. Ist es für eine Deutung entscheidend, welche Intention eine Künstlerin oder ein Künstler mit ihren Kunstwerken verknüpfen? Ist im Rahmen der Literaturwissenschaft tatsächlich für die Deutung entscheidend, welches die Autorintention des Textes ist? Der Schriftsteller D.H. Lawrence bringt es auf den Punkt in seinem Aperçu: „Never trust the artist.

41 Sontag: Kunst und Antikunst, S. 15.

42 Sontag: Kunst und Antikunst, S. 15.

43 Sontag: Kunst und Antikunst, S. 15.

44 Vgl. Sontag: Kunst und Antikunst, S. 19.

45 Sontag: Kunst und Antikunst, S. 22.

46 bauhaus Nr. 2/3, 2. Jg. (1928), S. 17.

47 Paul Klee: Beitrag für den Sammelband ‚Schöpferische Konfession‘ [1920], in: Ders.: Schriften. Rezensionen und Aufsätze. Hgg. v. Christian Geelhaar. Köln 1976, S. 118–122, hier S. 118. – Vgl. Siegfried Gohr: Symbolische Grundlagen der Kunst Paul Klees, in: Paul Klee. Das Werk der Jahre 1919–1933. Gemälde, Handzeichnungen, Druckgraphik. Köln 1979, S. 81–94, hier S. 81.

Trust the tale⁴⁸, und rückt damit das generelle Misstrauen gegenüber den Selbstaussagen, Selbstexplikationen und Autopoetologien der Autoren und Autorinnen in den Fokus. Zugleich aber macht dieses Zitat ein entscheidendes Problem deutlich oder eben sichtbar, es ist die Tatsache, dass etwas in einem Bild enthalten sein muss, das etwas anderes sichtbar macht. Die Frage nach dem Ort dieses Anderen bleibt, ist er im Bild oder außerhalb des Bildes? Ist das hermeneutisch intrinsisch oder hermeneutisch extrinsisch zu verstehen? Angenommen Hölderlin hätte recht, und wir wären wirklich nur deutungslose Zeichen (wie er in der zweiten Fassung des zwischen 1802 und 1806 entstandenen Gedichts *Mnemosyne* schreibt), so hieße das, wir könnten gedeutet werden, wir sind Objekte der Deutung, zugleich sind wir aber als Deutende auch deren Subjekte. Objekt und Subjekt zugleich – das ist nicht nur ein logischer Widerspruch von Deutung und Deutbarkeit, sondern führt uns an die Grenzen des Vorstellbaren. Anders ist es mit Texten. Wenn Texte deutungslos wären, könnten sie dennoch von uns gedeutet werden. Sie sind aber niemals selbst Subjekte der Deutung, sondern immer nur deren Objekt. Insofern ist Deutung intentional. Und sie ist das, was nach Cassirers Verständnis den Menschen ausmacht: „Es ist das symbolische Denken, das die natürliche Trägheit des Menschen überwindet und ihn mit einer neuen Fähigkeit ausstattet, der Fähigkeit, sein Universum immerfort umzugestalten“⁴⁹.

Das Modell PoIKAI

Mit dieser KULTURGESCHICHTE DER LITERATUR soll die Diskussion im Fach über die Möglichkeiten einer kulturgeschichtlichen Germanistik weiter fundiert werden. Ausgehend von einem ursprünglich sozialgeschichtlichen Paradigma, wie es in der Germanistik seit den 1970er-Jahren bis über die Jahrtausendwende hinaus methodologisch diskutiert⁵⁰ und dessen Ende immer wieder konstatiert wurde⁵¹, nehme ich in dieser KULTURGESCHICHTE DER LITERATUR eine Erweiterung und Neufundierung der theoretischen Rahmenbedingungen sowie eine deutliche inhaltliche Ausweitung vor. Die KULTURGESCHICHTE DER LITERATUR ist das Ergebnis des Selbstverständnisses von Literaturwissenschaft als einer Kulturwissenschaft. Denn obwohl immer wieder über das Ende der Sozialgeschichte in der Literaturwissenschaft spekuliert wurde, ist es doch unübersehbar, dass die Diskussion um die methodologische Neuorientierung und die thematische Erweiterung des Fachs Germanistik bzw. der Neueren deutschen Literaturwissenschaft zu einer Kulturwissenschaft weiterge-

48 D.H. Lawrence: *Studies in Classic American Literature*. Ed. by Ezra Greenspan, Lindeth Vasey, John Worthen. Cambridge 2003, S. 14.

49 Ernst Cassirer: *Versuch über den Menschen. Einführung in eine Philosophie der Kultur*. [1944]. Aus dem Englischen v. Reinhard Kaiser. 2. Aufl. Frankfurt a.M. 1992, S. 100.

50 Vgl. Martin Huber, Gerhard Lauer (Hgg.): *Nach der Sozialgeschichte. Konzepte für eine Literaturwissenschaft zwischen Historischer Anthropologie, Kulturgeschichte und Medientheorie*. Tübingen 2000. – Dies.: *Neue Sozialgeschichte? Poetik, Kultur und Gesellschaft – zum Forschungsprogramm der Literaturwissenschaft*, in: *Nach der Sozialgeschichte*, S. 1–11.

51 Vgl. Astrid Erll, Simone Roggendorf: *Kulturgeschichtliche Narratologie: Die Historisierung und Kontextualisierung kultureller Narrative*, in: Ansgar Nünning, Vera Nünning (Hgg.): *Neue Ansätze in der Erzähltheorie*. Trier 2002, S. 73–113.

führt wurde, längst spricht man vom cultural turn.⁵² Der Legitimationsdruck, dem die Geisteswissenschaften im Allgemeinen und dem die Literaturwissenschaft im Besonderen von den 1990er-Jahren bis zum ersten Dezennium des 21. Jahrhunderts ausgesetzt waren, führte letztlich zu einer disziplinären Neuorientierung. Der Leitbegriff von Kulturwissenschaft wirkte theoriestimulierend und in der Folge der Theoriestimulation auch transferstimulierend als transdisziplinäre Diskurserweiterung. Dieser Theorietransfer generierte schließlich Forschungsimpulse. Dies kann letztlich zu einem Paradigmenwechsel in den Geisteswissenschaften führen.

Eine KULTURGESCHICHTE DER LITERATUR ist keine Ereignisgeschichte, sondern Prozessgeschichte. Darin unterscheidet sie sich von herkömmlichen Literaturgeschichten. Sie rekonstruiert nicht Literaturgeschichte, sondern sie fragt nach der Bedeutung und Funktion der Literatur im kulturellen Prozess. Die KULTURGESCHICHTE DER LITERATUR ist wesentlich mehr als reine Rezeptionsforschung, sie bewahrt die klassische Trias von Produktion, Distribution und Rezeption von Literatur als wechselseitige Bedingungsfaktoren für die gesellschaftliche Aufgabe und Bedeutung der Literatur. Sie setzt sich dabei mit der Kritik an hermeneutischen Positionen und mit den Problemen einer positivistischen Selbsterklärung auseinander. Damit leistet eine kulturwissenschaftlich orientierte Literaturwissenschaft einen Modernisierungsimpuls in dieser Disziplin, und die KULTURGESCHICHTE DER LITERATUR wird zum Bindeglied zwischen der Literaturwissenschaft als einer interpretatorischen Textwissenschaft und einer Kulturwissenschaft, welche die kulturellen Praktiken und sozialen Gebrauchsweisen von Literatur berücksichtigt, deren Themen von Fragen der Handschriftenüberlieferung bis zur Medienkonkurrenz unserer Tage reichen.

Die KULTURGESCHICHTE DER LITERATUR untersucht die Bedingungen, die Funktion und die Bedeutung der Produktion, der Distribution, der Rezeption und der Transformation von Literatur, den historischen Wandel von literaler Kommunikation am Beispiel literarischer Texte, die Veränderung von Kulturtechniken (das impliziert Arbeiten zu Hypertexten ebenso wie Untersuchungen zur Geschichte des Lesens und Schreibens), den gesellschaftlich-historisch bedingten Medienwechsel und den kulturellen Prozess mit kulturgeschichtlichen, religionsgeschichtlichen, mediengeschichtlichen oder spezifisch literaturgeschichtlichen Fragestellungen. Eine KULTURGESCHICHTE DER LITERATUR untersucht die Mündlichkeit, die Schriftlichkeit (Hand- und Druckschriftlichkeit) und die Bildlichkeit von Literatur. Sie fragt dabei jeweils nach den Bedingungen der Produktion, der Distribution, der Rezeption und der Transformation von Literatur. Im Hinblick auf die Produktion erfordert die KULTURGESCHICHTE DER LITERATUR Kenntnisse und Fertigkeiten der archivalischen Forschung und der editorischen Praxis, Aspekte der Handschriftenkunde sind ihr ebenso wichtig wie Aspekte der Textüberlieferung, der Entstehungsgeschichte und Druckgeschichte des Werks, der Verlagsgeschichte. Ihr Gegenstand ist also nicht nur die Literatur im umgangssprachlichen Sinn, sondern auch die Archivalie, das Manuskript, der Brief, der Gebrauchstext, die Zeitschrift etc. Die Distribution betrifft Kommunikations- und Gebrauchsformen der Verbreitung von Literatur oder von literarischen Techniken wie beispielsweise Briefwechsel, Literaturkritiken, Buch- und Buchhandelsgeschichte, Institutionengeschichte,

52 Vgl. den Band Literaturwissenschaft – Kulturwissenschaft. Positionen, Themen, Perspektiven. Hgg. v. Renate Glaser u. Matthias Luserke. Opladen 1996.

Zensurgeschichte, Fragen der Buchherstellung, des literarischen Lebens, der Lesegesellschaften, Büchereien, Bibliotheken etc. Die Rezeption bezieht sich vor allem auf den Bereich der Lektürepraxis sowie auf Form-Inhalt-Relationen. Die KULTURGESCHICHTE DER LITERATUR operiert auf einer doppelten Ebene, sie beschreibt die Form und bestimmt den Inhalt, sie berücksichtigt die Außenfaktoren und die Binnenperspektiven eines Textes. Die Transformation von Literatur betrifft den Mediensprung der Literatur vom geschriebenen zum gesprochenen, zum inszenierten oder zum verbildlichten Text. Die Transformation zielt auf die Einschreibung von Literatur in ein anderes Zeichensystem, das textlich oder nicht-textlich, analog oder digital sein kann. Damit wird die klassische methodologisch-kulturwissenschaftliche Trias von Produktion, Distribution und Rezeption von Literatur um die Transformation (den Mediensprung) von Literatur erweitert. Die KULTURGESCHICHTE DER LITERATUR ist thematisch und disziplinar dialogfähig. Diese Dialogtransparenz betrifft die Theologie und Religionsgeschichte, die Wissens- und Diskursgeschichte, die Philosophie, die Theater- und Medienwissenschaft, die kulturwissenschaftliche Sprachwissenschaft und die Musikwissenschaft mit ihren je eigenen disziplinären Ausprägungen von Kulturwissenschaft.

Das Kerngerüst einer KULTURGESCHICHTE DER LITERATUR ruht auf einem reflektierten Fundament, das Aussagen trifft über die Bedingungen und Möglichkeiten von Literatur. Drei Kernparadigmata sind dabei geltend zu machen, deren Ursprung in einer exakten Lektüre und der erweiternden Deutung ihres Ursprungs in der aristotelischen *Poetik* liegt und die das Werk strukturieren: Die Poiesis von Literatur, die Katharsis von Literatur und die Aisthesis von Literatur. Die Poiesis betrifft das Machen von Literatur, die Katharsis betrifft die Wirkung von Literatur und die Aisthesis betrifft das Wahrnehmen und Darstellen von Literatur. Diese drei Paradigmata beziehen sich erstens auf die Bedingungen und Möglichkeiten der Produktion, auf die Bedingungen und Möglichkeiten der Distribution, auf die Bedingungen und Möglichkeiten der Rezeption und auf die Bedingungen und Möglichkeiten der Transformation der Poiesis von Literatur; zweitens auf die Bedingungen und Möglichkeiten der Produktion, auf die Bedingungen und Möglichkeiten der Distribution, auf die Bedingungen und Möglichkeiten der Rezeption und auf die Bedingungen und Möglichkeiten der Transformation der Katharsis von Literatur; und drittens auf die Bedingungen und Möglichkeiten der Produktion, auf die Bedingungen und Möglichkeiten der Distribution, auf die Bedingungen und Möglichkeiten der Rezeption und auf die Bedingungen und Möglichkeiten der Transformation der Aisthesis von Literatur.

Für das Werk KULTURGESCHICHTE DER LITERATUR hat sich im Laufe der Arbeit folgende konzeptuelle Struktur ergeben. In der Einleitung wird das Verständnis von Philologie als einer KULTURGESCHICHTE DER LITERATUR diskutiert. Hier werden die grundlegenden Methodendiskussionen der Neueren deutschen Literaturwissenschaft sowie Positionen der Nachbardisziplinen kritisch rekapituliert. Dieser Teil ist der Darlegung der Grundparadigmata von Poiesis, Katharsis und Aisthesis und ihrer Herleitung aus der aristotelischen *Poetik* gewidmet. Das Philologieverständnis von Friedrich Schlegel mit seinem Begriff der Experimentalphilologie wird ebenso thematisiert wie theoretische Positionen zum Thema Buchstäblichkeit und Deutung, einschließlich der Rezeptionstheorie, kritisch gewürdigt werden. Der Begriff des Permatextes als eines kulturgeschichtlich beständigen Referenztextes wird am Beispiel der aristotelischen *Poetik* neu in den wissenschaftlichen Diskurs eingeführt.