Blendende Phantasmen

Beobachtungen zu den Lesern Don Quijote, Werther und Neo und ihrem Verhältnis zu Frauengestalten

Dissertation zur Erlangung des
akademischen Grades eines Doktors der Philosophie

vorgelegt von

Andreas Mäder

an der
Universität Konstanz
Geisteswissenschaftliche Sektion
Fachbereich Literaturwissenschaft

Referenten: Prof. Dr. Manfred Weinberg, Prof. Dr. Almut Todorow

Tag der mündlichen Prüfung: 21. Mai 2014

Vorsitzender: Prof. Dr. Bernd Stiegler
1. Referent: Prof. Dr. Manfred Weinberg
2. Referentin: Prof. Dr. Almut Todorow

Konstanz, 2020

Konstanzer Online-Publikations-System (KOPS)
URL: http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bsz:352-2-1l5s1efgrhp1t0

mit Dank an:

Leni
Prof. Dr. A. Todorow und Prof. Dr. M. Weinberg
Prof. Dr. B. Stiegler

die Vielen, die auf dem Weg dabei waren

Zusammenfassung

Die fiktiven Leser Don Quijote, Werther und Neo haben ein besonderes Verhältnis zu Frauengestalten. Und diese Verhältnisse finden keinen für sie dauerhaft erfüllenden Ausgang im Rahmen und unter den Voraussetzungen ihrer jeweiligen Wirklichkeit. Die vorliegende Arbeit behauptet, es gibt einen Zusammenhang zwischen dem Lesen der Figuren und dem Ausgang ihrer Verhältnisse zu Frauengestalten.

Alle drei Leserfiguren versuchen, Differenzen zwischen Sprache und Welt wieder in Einklang zu bringen – immer in Auseinandersetzung mit einer Frauenfigur beziehungsweise einer Frauengestalt und Phantasmen, also Eindrücken, die unfassbar bleiben, das klare Denken irritieren können und zugleich Emotionen auslösen.

Den Frauengestalten kommen dabei unterschiedliche Bedeutungen, Aufgaben und Rollen zu. Don Quijote muss seinen Namen wieder aufgeben, um sein Phantasma Dulcinea zu bewahren. Werther tötet sich selbst in einer zeichenhaften Inszenierung, um in diesem Ausdruck eine Vereinigung mit der Gestalt einer Geliebten eingehen und zugleich davon zu können. Neo folgt dem Vorbild Trinitys und vereinigt sich als Auserwählter mit dem allumfassenden Smith, um damit der Matrix wieder eine Balance zu geben.

Alle drei Leserfiguren können ihre ‹Matrix› nicht überschreiten, finden aber Wege, Differenzen aus Phantasmen restlos zu überbrücken, um zu Ausdrücken und Fassungen zu gelangen – und sich zugleich ‹bewusstlos› die Phantasmen zu bewahren.

Inhaltsverzeichnis

Einstieg....2
Grundlagen....5
Epistemai und Simulakra....5
Einbildungskraft....29
Phantasmen....43
Unauflösbare Phantasmen....46
Modifikationen gegen die Unauflösbarkeit von Phantasmen....49
Angst und Lust als Folgen von Phantasmen....49
Phantasmen und Frauen....51
Phantasmen und Lesen....55
Einflüsse auf die Differenzen beim Lesen: textfremde und -eigene Faktoren....59
Textfremde Faktoren: Konventionen: Text als Spiegel oder Schleier....59
Textfremde Faktoren: Konventionen: Text als Gewebe....62
Textfremde Faktoren: Eigenheiten des Lesers: Lektüreauswahl und Leseweise....64
Texteigene Faktoren: formale Merkmale des Textes: Schriftzeichen und Trägermaterialien....65
Texteigene Faktoren: formale Merkmale des Textes: Beachtung von Konventionen....67
Texteigene Faktoren: inhaltliche Merkmale des Textes....67
Auswirkungen: Prägung der Einbildungskraft, Glaubwürdigkeit des Sachverhalts, Emotionen....68
Arbeitsprogramm: Figurenauswahl....70
Das Phantasma des geistvollen Hidalgos....73
Ein Hidalgo liest von Ruhm und Ehre....73
Don Quijotes Wirklichkeitsvorstellung....84
Die unfassbare Dulcinea sichert die Übereinstimmung....89
Verzauberung Dulcineas....94
Sancho Pansa wird zum Zauberer....104
Verteidigung und Rettung Dulcineas....106
Die Leiden Werthers am Phantasma....114
Das Ideal Werthers....114
Werthers Lektürebiographie....118
Ausdrucksbedürfnis....124
Bemühungen um Versunkenheit in die Gestalt einer Geliebten....127
Versunkenheit in den Körper....133
Modifikationen....138
Die Ossian-Vorlesung....141
Inszenierung des Selbstmords als evidentes Zeichen....145
Neo: «Operator, I need an exit»....151
Suche nach Fassungen....151
Einsichten in die Matrix....156
Neustart beim Selbstbild....160
Trinity geht voraus....162
Einsichten in die Matrix, zweite Hälfte....164
Gleichung im Rieseln....167
Fazit....171
Quellenverzeichnis....175
Wörterbuchartikel....175
Primär- und Sekundärliteratur....175
Internetquellen....184
Filmographie....184

Einstieg

Vielleicht ausgelöst von einem melancholischen Bedürfnis nach Ähnlichkeiten und Korrespondenzen in den unübersichtlichen und unzählbaren Konstellationen der so genannten Postmoderne kam es zur Beobachtung, die den Ausgangspunkt dieser Untersuchung bildet: Es gibt in der Literatur- und Filmgeschichte Leser, die in besonderen Beziehungen zu Frauengestalten stehen. Und ist der Blick erst einmal geschärft, fällt schnell auf, wie viele solche Leserfiguren es sind: Don Quijote, Hamlet, Werther, Heinrich Lee, Humbert Humbert, Törleß, Professor Peter Kien, Malte Laurids Brigge, Neo, Anselmus und viele mehr. Die grundlegende These dieser Untersuchung lautet deshalb: Es gibt einen Zusammenhang zwischen dem Lesen dieser Figuren und ihrem Verhältnis zu Frauengestalten. Ihnen gemeinsam ist, dass ihre Beziehungen keinen dauerhaft erfüllenden Ausgang finden. Das gilt sowohl für Verhältnisse zu Frauengestalten aus der gemeinsamen fiktionalen Wirklichkeit wie auch für Frauengestalten, die bloß in der Einbildungskraft der Leserfiguren existieren. Der Grund für die Art und die Entwicklung der Beziehungen der Leserfiguren zu Frauengestalten hängt – und das ist die Verfeinerung der These, die im Detail zu untersuchen sein wird – mit einer Pest der Phantasmen, unter welcher die Leserfiguren leiden. Phantasmen sind imaginäre Bilder, welche sich einer rationalen Bewältigung entziehen können und zu einer Pest werden, wenn sie sich anhäufen, überhand nehmen und dadurch das klare Denken vernebeln.

Für die Figuren stellt das Lesen eine wichtige Quelle von Erfahrungen, Wissensbeständen, Gefühlen und Meinungen sowie Erinnerungen dar, woraus sich im Zusammenspiel mit anderen Quellen Vorstellungen fortentwickeln ihrer selbst, von Wirklichkeiten sowie Einschätzungen von Verhältnissen und Personen, z. B. Frauen. Der Lektürevorgang und seine Besonderheiten kann die Wahrnehmungsweise anderer Sinne beeinflussen: Bilder werden ‹gelesen›, die Natur wie ‹ein offenes Buch› betrachtet, Phänomene als Zeichen für etwas Anderes interpretiert. Das Lesen kann Quelle von Phantasmen sein, jene können aber auch andere oder unbestimmte bzw. unbekannte Ursprünge haben. Der Umgang der Leserfiguren mit diesen Phantasmen hängt aber – so behauptet es diese Arbeit – immer mit ihren Lektüren und ihrer Art des Lesens im allgemeinen bzw. dem Lesevorgang an sich zusammen.

Die Phantasmen können sich zu einer Seuche auswachsen, die zunächst das Denken und den Geist befällt und später auch den Körper beeinträchtigt. Ein vernebelter Geist wird zu einer Belastung für die Gesundheit der Seele. Doch weil erfundene Figuren untersucht werden, darf nicht vergessen werden, dass diese keine Seelen im psychologischen oder psychoanalytischen Sinn haben. Das heißt, diese Arbeit versucht nicht, das Innere, Mentale, Psychische von Figuren zu analysieren. Über ihre Gestaltung entscheiden Verfasser und Regisseure, wobei den Figuren sehr wohl ein Eigenleben zugestanden werden kann. Über ihr Wesen, ihre Persönlichkeit und ihre Bedeutung bilden sich die jeweiligen Leser und Betrachter ihre eigene Meinung, womit sich das Eigenleben der Figuren vervielfacht. Wunderbar gedoppelt kann dies im zweiten Teil von Don Quijote nachgelesen werden.

Autoren und Regisseure wählen bei ihrer Gestaltung nicht bloß Darstellungsmittel und -weisen aus, sondern sie beziehen sich damit bewusst oder unbewusst auf außerfiktionale Elemente in ihrem Horizont und auf frühere eigene oder fremde künstlerische, literarische oder filmische Werke. Die innerfiktionalen Umgebungen der Figuren sind also gekennzeichnet von historischen medialen, technischen, wissenschaftlichen, politischen und gesellschaftlichen Verhältnissen, von Wissensbeständen, Wirklichkeitsverständnissen, Wahrnehmungsweisen, Denkgewohnheiten sowie Stände- und Geschlechterordnungen. Bei Bedarf kann deren Wandel anhand der Texte oder Filme nachvollzogen werden. Diese Arbeit tut dies nicht (noch einmal). Es geht in dieser Arbeit nicht um den Beitrag der Werke zur Erkenntnis historischer Wirklichkeit und auch nicht darum, die ausgewählten Leserfiguren bloß differenziert zeitlich zu verorten oder die jeweilige Episteme[1] anhand des Werks zu bestätigen, auch wenn Einsichten solcher Studien an vielen Stellen in die Überlegungen einbezogen werden. Ziel der gewählten Herangehensweise bleiben Interpretationen der Werke – die sich zugegebenermaßen ans Ende langer Reihen vorangehender Arbeiten stellen, aber dank der Ausgangsbeobachtung dennoch Neues enthalten.

Denn dieser hier nur angedeutete Horizont eines Werkes kann nicht und niemals vollständig von Autoren und Regisseuren kontrolliert werden, je nach Auffassung sind es gar Dispositive oder Systeme, welche aufschreiben bzw. Regie führen. Genauso können einzelne Leser und Zuschauer höchstens Teile eines von Werken eröffneten Horizonts

1 Den Nutzen dieses von Michel Foucault geprägten Begriffs diskutiert das anschließende Kapitel.

mit Hilfe ihres eigenen rekonstruieren beziehungsweise aktualisieren. Es gibt insbesondere zwei Möglichkeiten, diesen Mangel zu umgehen, die hier ergriffen werden: Bücher und Filme können weniger als wirklichkeitsbezogene historisch-kulturelle Artefakte, weniger als Repräsentationen von Objekten, Inhalten und Zuständen behandelt werden, sondern als Kompositionen, die ästhetischen Zwecken dienen und deren innerfiktionale Umgebungen explizit als mögliche, wahrscheinliche, traumhafte, symbolische, imaginierte, hypothetische, abwesende, verschlossene, kontrafaktische oder eigentlich unsichtbare Welten zu verstehen sind. Bücher und Filme können zweitens als figurative und performative Darstellungen von Wahrnehmungsweisen von Objekten, Inhalten und Zuständen sowie von emotionalen Verfassungen und Prozessen behandelt werden.

An Leserfiguren können naheliegenderweise solche Wahrnehmungsweisen vorgeführt, deren Wirkungen aufgezeigt und deren Wandel im Zuge sich verändernder Leseweisen und Lektüregegenstände nachvollzogen werden. Wahrnehmungsweise, Objekte und demzufolge auch Wirkungen von Wahrnehmungen sind aber immer an historische Bedingungen, zum Beispiel an das jeweilige Verständnis des Subjekts, geknüpft sowie an die individuelle Verfassung der wahrnehmenden Person. Um die Berücksichtigung der innerfiktionalen Adaption historischer Umstände kommt diese Arbeit also nicht umhin. – In solchen Zusammenhängen werden die nachfolgenden Kapitel die unglücklichen Ausgänge der Beziehungen der hier ausgewählten Leserfiguren Don Quijote, Werther und Neo aus der Matrix-Trilogie insbesondere zu Dulcinea, Lotte und Trinity erhellen. Um es zu wiederholen: Erkenntnisabsicht dieser Arbeit bleibt eine hermeneutische Interpretation der ausgewählten Werke im Rahmen der Möglichkeiten des durch die zur Kenntnis genommenen Studien und Vorarbeiten erweiterten Horizonts des Verfassers. Die titelgebende Pest der Phantasmen, von der die hier im Zentrum stehenden Leserfiguren betroffen sind, ist also zu verstehen als (m)eine Interpretation eines Symptoms, das seine Ursache in den Auswirkungen von Wahrnehmungsweisen von erfundenen Figuren hat.

Grundlagen

Die ausgewählten Figuren und Werke entstammen alle europäisch-westlicher Kultur und nehmen darauf Bezug. Sie entstanden jedoch in unterschiedlichen Epochen und in großen zeitlichen Abständen. Um sie im Rahmen einer Interpretation in Beziehung zu setzen und gegenseitig fruchtbar zu machen, braucht es passende (literatur-)geschichtliche Grundbegriffe und adäquate Vergleichsparameter. Anstöße dafür liefern insbesondere *Die Ordnung der Dinge* von Michel Foucault sowie Überlegungen Jean Baudrillards und Michael Gieseckes. Das Krankheitsbild und die Ursachen der Pest der Phantasmen werden durch Rückbezug auf Francesco Petrarca und Slavoj Žižek beschrieben. Schließlich ist der Lesevorgang mit den historischen Gegebenheiten und der Pest der Phantasmen in Beziehung zu setzen.

Die nachfolgenden Ausführungen sind das vorläufige Ergebnis zahlreicher Überarbeitungen, denn jede weitere Interpetation der ausgewählten Werke mit Hilfe dieser Grundlagen machte Ergänzungen, Anpassungen und Verbesserungen notwendig, die wiederum die Interpretationen veränderte, ergänzte, präzisierte. Dieser Prozess ist nicht abschließbar.

Epistemai und Simulakra

Leserfiguren befinden sich wie historische Personen in Umgebungen, in denen sie sich zurecht finden müssen und auf die sie Einfluss nehmen. Aus diesem Grund wollen und müssen sie wissen, was ist, was war und was sein kann – und wer sie sind.[2] Sie haben in individuellem Maße Interesse an der Erkenntnis ihrer jeweiligen Umwelt und an eigenen oder fremden inneren Vorgängen wie Gedanken, Ideen oder Gefühlen. All dies nehmen sie wahr. Ihre Sinne können unverhofft angesprochen oder bewusst auf etwas gerichtet werden. Diese Wahrnehmungen stehen in Bezügen zu weiteren Erfahrungen, zu

2 Zum Einstieg in die Geschichte des Selbstverständnisse von Menschen als Personen, Individuen und Subjekte vgl. beispielsweise: Hagenbüchle, Roland: *Subjektivität: Ein historisch-systematische Hinführung*; in: R. L. Fetz, R. Hagenbüchle u. P. Schulz (Hrsg.): Geschichte und Vorgeschichte der modernen Subjektivität; 2 Bände; Berlin und New York 1998, Band 1, S. 1–88.

Erinnerungen, zum Begehren, zu Werten, Idealen und symbolischen Ausdrucksmöglichkeiten. Das komplexe Zusammenspiel all dieser Pole bildet die Basis, auf der Personen wie Figuren Erfahrungen und Wahrnehmungen identifizieren, was meist ein Benennen ist, und ihnen Bedeutung und Sinn zusprechen. So erhalten sie eine Vorstellung ihrer Wirklichkeit und ein Selbstbild. – Der Bereich der Dinge ohne Namen, das Reale sei in dieser Arbeit das, was ist an sich, das Originale, Ursprüngliche, welches dem Menschen erst nach der Erkenntnis zugänglich, erfassbar, begreiflich und aussprechlich ist. Das Reale ist aber schon vor seiner Erkenntnis erfahrbar. Es kann Gefühle auslösen. Vom Realen unterschieden sei in dieser Arbeit die Wirklichkeit als die konkrete, fassbare, beschreibbare Vorstellung, welche sich aus Wahrnehmung und Erkenntnis des Realen ergibt. Auch die Wirklichkeit weckt Emotionen der Personen und Figuren.[3] – Wie weiter unten erläutert wird, lösen sich Reales und Wirklichkeit im Laufe der Zeit voneinander ab. Es wird eine wachsende Differenz zwischen Realem und Wirklichkeit bzw. Wirklichkeiten diagnostiziert.

Wahrnehmungen, Erfahrungen und Vorstellungen sowie die emotionalen Reaktionen darauf gehen ins Gedächtnis ein und werden erinnert, wenn es dafür einen Anlass gibt. Aus dem eigenen Selbstbild, der Erkenntnis der Wirklichkeit und der emotionalen Reaktion darauf können sich Handlungen, Urteile und Ausdrucksweisen, aber auch Erwartungshorizonte und weiter führende, umfassendere Einordnungen ergeben. Für das Erkennen, Benennen und Einordnen des Realen als Wirklichkeit werden von den allermeisten Menschen (vorhandene, überlieferte, kulturelle – ideologische) Ordnungssysteme und Kategorien übernommen, allerdings möglicherweise zum Preis, die eigenen Wahrnehmungen, Vorstellungen und Gefühle sowie Handlungen, Urteile oder Erwartungen anpassen, verleugnen oder unterdrücken zu müssen. Umgekehrt können Charakterzüge oder körperliche Eigenheiten von Personen und Figuren verhindern, dass diese ihre Wahrnehmungen und Erfahrungen ganz oder teilweise in ein allgemeines Ordnungs- und Erkenntnisschema eingliedern können bzw. wollen.

Diese allgemeinen Vorgaben für das Erkennen und Beurteilen des Realen bedürfen genauerer Klärung. Gemeint sind in dieser Arbeit mit Michel Foucault:

---

3 Diese Begriffsbestimmungen sind grobe Vereinfachungen. Sie weichen ab von deutlich differenzierteren Darlegungen, widersprechen ihnen je nach dem sogar. Mit Blick auf die hier verfolgten Untersuchungsabsichten wird das in Kauf genommen.

> Die fundamentalen Codes einer Kultur, die ihre Sprache, ihre Wahrnehmungsschemata, ihren Austausch, ihre Techniken, ihre Werte, die Hierarchie ihrer Praktiken beherrschen, fixieren gleich zu Anfang für jeden Menschen die empirischen Ordnungen, mit denen er zu tun haben und in denen er sich wiederfinden wird.[4]

Diese Codes und empirischen Ordnungen bedingen die Möglichkeiten von Erkenntnis. Sie nehmen die menschlichen Sinne auf ihre jeweilige Art und Weise in Anspruch. Sie prägen neben allem Anderen auch den Umgang mit wahrgenommenen und eingebildeten Frauengestalten und nehmen Einfluss auf die mit ihnen verbundenen Gefühle. Sie sind geprägt von der jeweiligen Episteme. Epistemai im Sinne Michel Foucaults sind die jeweiligen «Konfigurationen […], die den verschiedenen Formen der empirischen Erkenntnis Raum gegeben haben.»[5]

Der Rückgriff auf Michel Foucaults ‹Archäologie› ermöglicht es, literarische und filmische Werke als Manifestationen einer bestimmten epistemischen Konfiguration zu analysieren – aus der Warte der aktuellen Episteme, worauf sie sich als Einzelfälle immer nur in Teilen beziehen und wovon sie sich deutlich abgrenzen können. In den nachfolgenden Beobachtungen die ausgewählten Werke als literarische und filmische zu interpretieren, bedeutet auch, auf etwaige Rückwirkungen der in ihnen enthaltenen Darstellungen von Wahrnehmungs- und Erkenntnisweisen auf die Epistemai zu achten.

Epistemai sind einem steten Wandel unterworfen. Eine detaillierte Darstellung der Faktoren, welchen den Wandel der Epistemai prägen, kann hier nicht geleistet werden. Wechselwirkungen gibt es insbesondere zur technologischen Entwicklung sowie zu den Veränderungen sozialer Normierungen.[6] Einige wenige Punkte werden in der nachfolgenden Übersichtsdarstellung hervorgehoben. Michel Foucaults Gliederung der Abfolge der Epistemai hilft dabei, Vergleichbarkeiten zwischen den ausgewählten Werken aufzufinden. Er identifiziert

---

4 Foucault, Michel: *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*; Frankfurt am Main 1974, S. 22.

5 Ebd., S. 25. – Die Episteme ist ein «epistemologische[s] Feld […], in de[m] die Erkenntnisse, außerhalb jedes auf ihren rationalen Wert oder ihre objektiven Formen bezogenen Kriteriums betrachtet, ihre Positivität eingraben und so eine Geschichte manifestieren, die nicht die ihrer wachsenden Perfektion, sondern eher die der Bedingungen ist, durch die sie möglich werden.» (Ebd., S. 24f.)

6 Dazu und zum Folgenden vgl. Giesecke, Michael: *Sinnenwandel und Sprachwandel. Von den multisensoriellen Semantiken des Mittelalters zur visuellen Semantik der Neuzeit*; in: ders.: Sinnenwandel, Sprachwandel, Kulturwandel. Studien zur Vorgeschichte der Informationsgesellschaft; Frankfurt am Main 1992, S. 218.

> zwei große Diskontinuitäten in der *episteme* der abendländischen Kultur […], die, die das klassische Zeitalter in der Mitte des siebzehnten Jahrhunderts einleitet, und die, die am Anfang des neunzehnten Jahrhunderts die Schwelle unserer modernen Epoche bezeichnet.[7]

Eine solche strikte Trennung der Epistemai, wie sie obiges Zitat nahelegt, lässt sich bei näherer Betrachtung, die hier höchstens an ausgewählten Beispielen geleistet werden kann, nicht durchhalten. In der Rückschau verläuft der Wandel fließend, mehrere Epistemai können nebeneinander «der empirischen Erkenntnis Raum geben»[8]. Der Einfachheit halber werden die einzelnen Konfigurationen zunächst entlang ihrer wichtigsten Merkmale vorgestellt: Die Epoche vor dem klassischen Zeitalter ist gekennzeichnet durch die Episteme der Ähnlichkeit.

> Im sechzehnten Jahrhundert ist die wirkliche Sprache keine einförmige und glatte Gesamtheit von unabhängigen Zeichen, in der die Dinge sich wie in einem Spiegel reflektierten, um darin Ding für Ding ihre besondere Wahrheit auszudrücken. Es ist vielmehr eine opake, mysteriöse, in sich selbst geschlossene Sache, eine fragmentierte und von Punkt zu Punkt rätselhafte Masse, die sich hier und da mit den Figuren der Welt mischt und sich mit ihnen verflicht, und zwar so sehr und so gut, daß sie alle zusammen ein Zeichennetz bilden, in dem jedes Zeichen in Beziehung zu allen anderen die Rolle des Inhalts oder des Zeichens, des Geheimnisses oder des Hinweises spielen kann und tatsächlich spielt. In ihrem rohen und historischen Sein des sechzehnten Jahrhunderts ist die Sprache kein willkürliches System; sie ist in der Welt niedergelegt und gehört zu ihr, weil die Dinge selbst ihr Rätsel wie eine Sprache verbergen und gleichzeitig manifestieren und weil die Wörter sich den Menschen als zu entziffernde Dinge anbieten. Die große Metapher des Buches, das man öffnet, das man buchstabiert und das man liest, um die Natur zu erkennen, ist nur die sichtbare Umkehrung einer anderen Übertragung, die viel tiefer ist und die Sprache dazu zwingt, auf seiten der Welt zwischen Pflanzen, den Gräsern, den Steinen und den Tieren zu residieren.[9]

Die Ähnlichkeit organisiert die Erkenntnis des Realen vor allem nach vier essentiellen Figuren: nach der *convenientia*, der *aemulatio*, der Analogie und der Sympathie.[10]

---

7 Foucault: *Ordnung der Dinge*, S. 25. (Hervorhebung im Original)

8 Ebd.

9 Ebd., S. 66.

10 Die *convenientia* bezeichnet die Ähnlichkeit von Dingen, die einander nahe sind oder einander nahe kommen. Die Dinge sind oder werden untereinander ähnlich und dem Ort, wo sie sich befinden. Durch Bewegung und Berührung sind so alle Dinge des Raumes miteinander verkettet. Die *aemulatio* ist «eine Art Konvenienz, die aber vom Gesetz des Ortes frei ist und unbeweglich in der Entfernung ihr Spiel hat. Ein wenig so, als ob die räumliche Konnivenz gebrochen wäre und die Ringe der Kette voneinander losgelöst, ihre Kreise weit voneinander entfernt gemäß einer berührungslosen Ähnlichkeit reproduzierten. In der *aemulatio* gibt es etwas wie den Reflex oder den Spiegel; in ihr antworten die in der Welt verstreuten Dinge aufeinander.» (Ebd., S. 48f. – Hervorhebung im Original) Realität und Bild lassen sich oft nicht mehr identifizieren, was wem die Ähnlichkeit gibt, lässt sich nicht (mehr) feststellen. «Die Ringe der *aemulatio* bilden keine Kette wie die Elemente der

Durch diese und zahlreiche weitere Ähnlichkeitsraster lassen sich die vor- beziehungsweise gottgegebenen Verbindungen zwischen Wahrnehmungen, Dingen, Phänomenen und Vorstellungen auffinden. Von diesen physikalisch unsichtbaren Ähnlichkeiten künden sichtbare Zeichen, die Signaturen.[11]

> Deshalb ist das Gesicht der Welt mit Wappen, Charakteren, Chiffren, dunklen Worten oder […] mit ‹Hieroglyphen› überdeckt. Der Raum der unmittelbaren Ähnlichkeiten wird zu einem großen, offenen Buch. Es starrt von Schriftzeichen. Man sieht entlang der Seite eigenartige Gestalten, die sich überkreuzen und teilweise wiederholen. Man muß sie nur noch entziffern: ‹Stimmt es nicht, daß alle Gräser, Pflanzen, Bäume und so weiter, die aus dem Inneren der Erde kommen, ebenso viele Bücher und magische Zeichen sind?›[12]

Zwischen Zeichen, Dingen, Phänomenen, Wahrnehmungen und Vorstellungen gibt es keine Hierarchie, die Ähnlichkeitsbeziehungen verlaufen gleichwertig in beide Richtungen. Dinge und Zeichen gelten als einander ähnlich gemäß dieser Episteme, aber natürlich nicht gleich. Die Ähnlichkeit steht in der Mitte zwischen der Identität und dem Unterschied. Vollständige Identität würde die Ähnlichkeit überflüssig machen und aufheben. Unterschiede (zwischen Ding und Wort) sind logischerweise vorhanden und bedeuten keine grundsätzliche erkenntnistheoretische Unmöglichkeit. Aber mit Blick auf

---

convenientia, sondern eher konzentrische, reflexive und rivalisierende Kreise.« (Ebd., S. 50. – Hervorhebungen im Original) In der Analogie überlagern sich *convenientia* und *aemulatio*. «Wie die *aemulatio* stellt die Analogie die wunderbare Gegenüberstellung der Ähnlichkeiten durch den Raum sicher, aber sie spricht wie die *convenientia* von Anpassungen, Verbindungen und von einem Gelenk.» (Ebd., S. 51. – Hervorhebungen im Original) Analog können Dinge sein, aber auch nur Verhältnisse, bspw. seien der Makro- und der Mikrokosmos analog. Ein Punkt kann Ausgangs- und Zielpunkt unzähliger Analogien sein. Analogien sind reversibel. Ihre Eigenschaften (mehrwertig, raumüberbrückend, reversibel) eröffnen der Analogie universale Anwendungsmöglichkeiten. Insbesondere vom Menschen gehen Analogiebeziehungen aus und laufen in ihm zusammen. Die Sympathie folgt keinen festgelegten Wegen. Und «[s]ie durchläuft in einem Augenblick die weitesten Räume.« (Ebd., S. 53.) Die Sympathie kann ansatzlos Ähnlichkeiten auslösen, Dinge in Bewegung versetzen und transformieren. «Sie hat die gefährliche Kraft, zu *assimilieren*, die Dinge miteinander identisch zu machen, sie zu mischen und in ihrer Individualität verschwinden zu lassen, sie also dem fremd zu machen, was sie waren.» (Ebd., S. 54. – Hervorhebung im Original) Die Sympathie muss durch ihr zugehöriges Gegenteil, die Antipathie, kompensiert werden. Das Ausgleichen zwischen Sympathie und Antipathie ist die Ursache für Wachstum und Entwicklung, für Raum und Zeit. «So finden sich die drei ersten Ähnlichkeiten wieder aufgenommen und erklärt. Das ganze Volumen der Welt, alle übereinstimmenden Nachbarschaften, alle Echos der *aemulatio*, alle Verkettungen der Analogie werden unterstützt, aufrechterhalten und verdoppelt durch jenen Raum der Sympathie und der Antipathie, der die Dinge unablässig einander annähert und sie auf Entfernung hält. Durch dieses Spiel bleibt die Welt identisch, die Ähnlichkeiten sind weiterhin, was sie sind, und bleiben einander ähnlich. Das Gleiche bleibt das Gleiche und in sich geschlossen.» (Ebd., S. 55f. – Hervorhebung im Original)

11 Ebd., S. 56–61.

12 Ebd., S. 57. – Michel Foucault zitiert: Theophrast von Hohenheim: *Die 9 Bücher der Natura rerum*; in: ders.: Sämtliche Werke; hrsg. v. K. Sudhoff; Band 11; München und Berlin 1928, S. 393.

Ähnlichkeiten kann nicht allein auf Unterschiede wert gelegt werden. Die Ähnlichkeit muss Identität und Unterschied in Spannung, in einem schwebenden Gleichgewicht halten. Zeichen müssen also mit ihren Bedeutungen, den betreffenden Dingen, in einer Verbindung stehen.

> In ihrer ursprünglichen Form, als sie den Menschen von Gott gegeben wurde, war die Sprache ein absolut sicheres und wahres Zeichen der Dinge, weil sie ihnen ähnelte. Die Namen waren auf dem von ihnen Bezeichneten deponiert, wie die Kraft in den Körper des Löwen eingeschrieben ist, wie das Königtum in den Blick des Adlers, wie der Einfluß der Planeten auf der Stirn der Menschen markiert ist: durch die Form der Ähnlichkeit.[13]

Die (magischen) Beziehungen zwischen eingeschriebenen Zeichen und Dingen folgen nicht den Regeln der Nachahmung. Ähnlichkeiten entdeckt, Einsichten gewinnt und richtige, wahre, evidente Aussagen trifft, wer über Phantasie verfügt.[14] Aufgeschlüsselt werden Ähnlichkeiten dank d*ivinatio* beziehungsweise *eruditio*[15]. Dabei kommt der eigenen multisensoriellen Auseinandersetzung mit den Dingen große Bedeutung zu,

---

13 Ebd., S. 67.

14 Seine schöpferische Bedeutung erhält der ursprüngliche Begriff ‹φαντασία› mit dem Vergleich zwischen φαντασία und Mimesis von Philostrat: «φ[αντασία] ist eine weisere Künstlerin als die Nachahmung (μίμησις). Diese bringt nur hervor, was sie gesehen hat, φ. aber auch, was sie nicht gesehen hat, denn sie setzt dieses an zum Ersatz für die Wirklichkeit». (‹Phantasia›; Artikel in: Historisches Wörterbuch der Philosophie [HWbPh]; hrsg. v. J. Ritter; Band 7: P – Q; Basel 1989, Sp. 521.)

15 *Divinatio* bezeichnet «Sehergabe, Weissagung, höhere Eingebung», ferner die «Fähigkeit, den Willen der Götter zu erkennen und zu verkünden sowie die Zukunft zu erforschen». (‹Divination›; Artikel in: HWbPh; Band 2: D – F; Basel 1972, Sp. 272.) – *Eruditio* ist die Aufklärung, die Unterweisung, der Unterricht sowie die (durch Unterricht erlangte) Gelehrsamkeit. (Vgl. ‹Eruditio›; Artikel in: Ausführliches lateinisch-deutsches Handwörterbuch; hrsg. v. K. E. Georges; Band 1: A – H ; Darmstadt 1998, Sp. 2461. – In beiden Fällen muss man Zeichen allmählich zum Sprechen bringen: «[I]n dem Schatz, den uns die Antike überliefert hat, gilt die Sprache als das Zeichen der Dinge. Es gibt keinen Unterschied zwischen jenen sichtbaren Zeichen, die Gott auf der Oberfläche der Erde gesetzt hat, um uns deren innere Geheimnisse erkennen zu lassen, und den lesbaren Wörtern, die die Bibel oder die Weisen der Antike, die durch ein göttliches Licht erleuchtet worden sind, in ihren Büchern, die die Überlieferung gerettet hat, niedergelegt haben. Die Beziehung zu den Texten ist von gleicher Natur wie die Beziehung zu den Dingen; hier wie da nimmt man Zeichen auf. Aber Gott hat die Natur zur Ausübung unserer Weisheit nur mit zu entziffernden Figuren besät (und in diesem Sinne muß die Erkenntnis *divinatio* sein), während die Menschen der Antike bereits Interpretationen gegeben haben, die wir nur noch zu sammeln brauchen. Die wir nur noch zu sammeln brauchten, wenn man ihre Sprache nicht lernen müßte, um ihre Texte zu lesen und zu verstehen, was sie gesagt haben. Das Erbe der Antike ist wie die Natur selbst ein weiter, zu interpretierender Raum. Hier wie dort muß man Zeichen sammeln und sie allmählich sprechen lassen. Mit anderen Worten: *Divinatio* und *Eruditio* sind eine gleiche Hermeneutik, aber sie entwickelt sich, wenn auch nach ähnlichen Figuren, auf zwei verschiedenen Ebenen, deren eine vom stummen Zeichen zu den Dingen selbst verläuft und die Natur sprechen läßt, deren andere vom unbeweglichen Graphismus zum hellen Wort geht und den schlafenden Sprachen erneutes Leben gibt.» (Foucault: *Ordnung der Dinge*, S. 64f. (Hervorhebungen im Original))

auch wenn manche Erkenntnisphilosophien dem visuellen Erfassen Priorität einräumen.[16] Der Wissens- und Erfahrungsaustausch geschieht persönlich und mündlich in fassbarer, sichtbarer, hörbarer und schmeckbarer, d. h. evidenter Präsenz der besprochenen Dinge. Phänomene des Realen lassen sich dadurch eindeutig und restlos erkennen und beschreiben, es gibt für alles eine Erklärung. Noch im Zeitalter der Skriptorien gibt Aufgeschriebenes also nur wieder, was zuvor (auf-)gezeigt, selbst (ein-)gesehen und mündlich erklärt wird.[17] Worte kodieren taktile, akustische, olfaktorische, geschmackliche und visuelle Eigenschaften von Dingen und Vorgängen. Lesen im Zeitalter der Episteme der Ähnlichkeit ist eingebettet in ein umfassendes, mehrsinniges, vieldeutiges Kommunikationssystem mit Rückkopplungen.[18] – Die Auslegung einer erfundenen Geschichte folgt in Analogie zur Auslegung der Bibel der Theorie vom vierfachen Schriftsinn. Die vorgefundene und nachvollzogene gottgegebene Sprache korrespondiert mit der vorgefundenen und nachvollzogenen gottgegebenen Ordnung des Realen, das mit dem Wirklichen übereinstimmt, was allen Gottesfürchtigen einsichtig werden kann. Der unendliche Allzusammenhang von Dingen und Zeichen lässt sich nach christlichen Glaubensvorstellungen mit dem Zeichen für Gott (JHWE) fassen.[19]

Es kann in der Epoche der Episteme der Ähnlichkeit zu Mißverständnissen und Verwechslungen, zu falschen Verwendungen von Zeichen kommen oder zu Fehlinterpretationen der Bedeutung von Texten oder des Wesens von Dingen und Menschen. Menschen sind nicht immer in der Lage, Irritationen der grundlegenden, allumfassenden Ähnlichkeit zu entdecken bzw. unangebrachte, nur imitierende Ähnlichkeitsbeziehungen zu korrigieren. Als diesbezügliche Warnung kann das Schicksal von Francesca da Rimini und Paolo Malatesta verstanden werden, das Dante im fünften Gesang der Hölle in der *Göttlichen Komödie* schildert. Die gemeinsame, zurückgezogene Lektüre des Schicksals von Lancelot und Guinevere überwältigt die Gefühle von Francesca und Paolo. Sie werden zu einer übermäßigen sympathetischen Einfühlung verführt, die nicht

16 Nach Marshall McLuhan entdeckte die Scholastik visuelle Mittel, nichtvisuelle Beziehungen (zwischen Kraft und Bewegung graphisch) darzustellen. Das lesende Auge richte sich nicht auf die materielle Oberfläche, sondern auf eine durch Flechtwerk hindurch gesehene Unendlichkeit. (Vgl. McLuhan, Marshall: *Die Gutenberg Galaxis. Das Ende des Buchzeitalters*; Düsseldorf und Wien 1968, S. 146–148.)

17 Giesecke: *Sinnenwandel und Sprachwandel*, insbes. S. 224–226.

18 Damit unterscheidet sich jenes Lesen von der Art und Weise des Lesens, wie sie für die in dieser Arbeit untersuchten Figuren kennzeichnend ist. (siehe unten Kapitel *Phantasmen und Lesen*)

19 Später sind es endlose Zeichenketten, mit denen eine andere Vorstellung von Unendlichkeit verbunden ist.

korrigiert und kompensiert wird durch Antipathie – «soli eravamo e sanza alcun sospetto»[20] –, welche Francesca und Paolo davon abhielte, den Ehebruch zu begehen. Guido, Francescas Gatte, entdeckt und tötet sie.[21] Aus diesem Grund sind in der Epoche der Episteme der Ähnlichkeit Menschen vor bestimmten Frauengestalten oder Schreibweisen oder gar wirklichen Menschen zu schützen, da sie irreleitend sind, die Transparenz verschleiern oder eine solche nur imitieren.

Doch Menschen werden skeptischer (auch wegen dieser Irritationen und Vorschriften) und beginnen, auslegende Personen und die Vorgängigkeit der Zeichen und Bezeichnungen in Frage zu stellen. Dies kann als späte, verzögerte Auswirkung der Erfindung von Schriften beschrieben werden. Diese ermöglichen die Trennung von Sprache und Wissen. Können Menschen sich dank der Schrift von ihrem Wissen trennen, dann gewinnen sie die Verfügungsgewalt über ihr Gedächtnis, denn dieses ist nicht mehr voll mit Memoriertem, sondern kann individueller Reflexion und Wissensaneignung dienen.[22] So ist ein Schreiber nicht (mehr) ein Medium und Sprachrohr von Göttern durch Vermittlung der Musen[23], d. h. bloßer Registrator einer allgemeingültigen Sprache, sondern er schreibt seine eigene Sprache. So erhält in der Geschichte des Subjekts und der

---

20 Alighieri, Dante: *Divina Comedia*; Rom 2019, S. 62. – deutsch: «Wir waren einsam, keines Args bewußt.» (Alighieri, Dante: *Die Göttliche Komödie*; München 2002, S. 28.)

21 Dieses Beispiel kann auch aus der Perspektive der Epoche der Episteme der Repräsentation interpretiert werden: Es kommt zum Ehebruch, weil es Francesca und Paolo an der Begleitung des Lesens und ihrer sympathetischen Einfühlung durch eine Reflexion auf ihr eigenes Ich fehlt. Vgl. dazu die Ausführungen im Anschluss an die Überlegungen Immanuel Kants zum transzendentalen Schematismus der Einbildungskraft unten im Kapitel *Einbildungskraft*.

22 Vgl. Assmann, Aleida und Assmann, Jan: *Schrift – Kognition – Evolution. Eric A. Havelock und die Technologie kultureller Kommunikation*; in: E. A. Havelock: Schriftlichkeit. Das griechische Alphabet als kulturelle Revolution; Weinheim 1990, S. 19f. – Hans Jonas sieht die Trennung von Selbst und Wissen schon als Merkmal der Höhlenmalerei. Aber diese Trennung zeitigt in jener Kultur keine der Auswirkungen in dem Ausmaße, wie sie die Schrift dann nach sich zieht. Vgl. Lambert Wiesings Zusammenfassung: «Denn genau diese notwendige Voraussetzung [hier gemeint ist die für Wiesing bedeutendere Phantasie, dazu gehört noch die Beherrschung des Körpers durch den Menschen, A. M.] läßt sich als die grundlegende Fähigkeit zur Abstraktion und Vorstellungsbildung interpretieren, als die Fähigkeit, sich von der eigenen wahrnehmbaren Daseinssituation eine Vorstellung bilden zu können. Sobald sich ein Bewußtsein von Welt und Dasein bildet, muß der Mensch von der Welt zurücktreten, das heißt die Welt als etwas wahrnehmen, was der Wahrnehmende selbst nicht ist: ‹Das Sehen bereits enthielt ein Zurücktreten von der Andringlichkeit der Umwelt und verschaffte die Freiheit distanzierten Überblickes. Ein Zurücktreten zweiter Ordnung liegt vor, wenn Erscheinung *als* Erscheinung ergriffen› wird.» (Wiesing, Lambert: *Die Hauptströmungen der gegenwärtigen Philosophie des Bildes*; in: ders.: Artifizielle Präsenz. Studien zur Philosophie des Bildes; Frankfurt am Main 2005, S. 20; Wiesing zitiert Jonas, Hans: *Die Freiheit des Bildens. Homo pictor und die differentia des Menschen*; in: Zeitschrift für philosophische Forschung, Bd. 15, H. 2, Apr. – Jun. 1961, S. 172. – Hervorhebung im Original)

23 Vgl. Havelock, Eric Alfred: *Als die Muse schreiben lernte. Eine Medientheorie*; Berlin 2007, S. 118.

Subjektivität eine individuelle Perspektive eine gewisse Berechtigung. Entsprechend wird in Francesco Petrarcas *Secretum meum*[24] Pluralität von Wahrheit zugelassen.[25] Angesichts sich widersprechender Argumente und Interpretationen bleibt dort im Gespräch zwischen Augustinus und Franciscus zur Frage nach dem rechten Leben nur die Aporie.[26]

Diese Entwicklung gerät in Wechselwirkungen mit dem sich verbreitenden Buchdruck.[27] Die Drucker haben es nun mit Abnehmern ihrer Bücher zu tun, die ihnen unbekannt sind. Die Leser lernen die Inhalte der Bücher selbständig und erst aus der Lektüre kennen. Sie sind damit nicht bereits vertraut aus vorangehenden mündlichen Unterweisungen. – Gerade deshalb bleibt zumindest die Anspielung auf die konkrete Person des Schreibers für die Beurteilung des Wahrheitsgehalts noch für eine Weile relevant. Gutenberg verfolgt explizit die Absicht, eine «Schönschreibmaschine ohne Schreibrohr, Griffel und Feder»[28] zu konstruieren. Rein äußerlich gibt es in der ersten Zeit des Buchdrucks kaum sichtbare Unterschiede in der Gestaltung und im Schriftbild von späten Manuskripten und gedruckten Büchern.[29]

Damit Menschen über Dinge sprechen können, die sie nicht aus eigener Anschauung kennen oder persönlich von anderen Menschen gezeigt bekommen haben, wird die auf äußere Eindrücke beschränkte visuelle Wahrnehmung operationalisiert, wodurch die gewonnenen Informationen über Dinge und Vorgänge genormt und messbar werden.

---

24 In diesem Dialog über die richtige Lebensführung zwischen einem alter ego Petrarcas (Franciscus) und dem Kirchenvater Augustinus unter den Augen der personifizierten Wahrheit, einer blendend weiß erscheinenden Frau stellt sich heraus, dass Franciscus nicht fähig ist, seine irdische Liebe zu Laura und das gleichzeitige Leiden daran sowie sein Begehren nach Dichterruhm (*lauro*) aufzugeben für ein Leben im Horizont göttlicher Wahrheit und Ewigkeit. Franciscus versucht eine Synthese von Gefühlen, Begehren und Ratio, um so die Pest der Phantasmen zu überwinden und den Phantasmen eine ihnen gebührende Mittlerrolle einzuräumen. Franciscus behauptet schließlich seine Position gegenüber derjenigen des Kirchenvaters. Der Dialog endet ohne Ergebnis und Lösung für die seelische Bedrängnis Franciscus'.

25 Vgl. beispielsweise Küpper, Joachim: *Das Schweigen der Veritas. Zur Kontingenz von Pluralisierungsprozessen in der Frührenaissance*; in: Poetica; 23; 1991, S. 425–475.

26 Vgl. Regn, Gerhard und Huss, Bernhard: *Pluralisierung im Individuum: Petrarcas ‹Secretum›*; in: Petrarca Francesco: Secretum meum; hrsg. v. dies.; Mainz 2004, S. 493–539.

27 Rückblickend werde die ursprüngliche Transparenz schon in Babel zerstört, befindet Michel Foucault. (vgl. Foucault: *Ordnung der Dinge*, S. 67.)

28 Vgl. der so lautende Kapiteltitel und die Ausführungen dazu in: Giesecke, Michael: *Der Buchdruck in der frühen Neuzeit. Eine historische Fallstudie über die Durchsetzung neuer Informations- und Kommunikationstechnologien*; Frankfurt am Main 1991, S. 134–146.

29 Vgl.: Eisenstein, Elizabeth L.: *The printing press as an agent of change. Communications and cultural transformations in early-modern Europe*; 2 Bände; Cambridge, London, New York, Melbourne 1979, Band 1, S. 51.

> Damit die in den Büchern dargestellten Informationen die Leser zu selbständigem Handeln und Erleben anleiten können, müssen die Wahrnehmungs- und Kodierungsgewohnheiten von Autoren und Lesern aneinander angeglichen werden. Dies setzt eine Analyse und Kodifizierung der Wahrnehmung voraus. Es zeigte sich in der frühen Neuzeit, daß eine solche Normierung am ehesten für die visuellen Erkenntnisformen durchzuführen war. Dies führte zu einer bis dahin ungewohnten Prämierung des Sehens. Als Wissen galt den Moderni nur noch die selbst gesehene, mit den Augen wahrgenommene Information. Besondere Bedeutung gewinnt dadurch die Gestalt der Dinge.[30]

Im Zusammenhang dieser Operationalisierung visueller Wahrnehmung gemäß den Regeln der Zentralperspektive kommt es zur Normierung und Vereinfachung von Standardsprachen.

> Durch die Perspektivlehre wird die visuelle Informationsverarbeitung von der Wahrnehmung bis hin zu den zeichnerischen Projektionen normiert. Und auch für die Versprachlichung der Abbildungen bilden sich in der frühen Neuzeit feste Regeln heraus.[31]

In der Renaissance wird deshalb eine Revision der Episteme der Ähnlichkeit notwendig: Die einzelnen Zeichen und Sprachen ähneln nun nicht mehr unmittelbar den realen Dingen, sind aber dennoch nicht von ihnen getrennt. Die Verbindung von Zeichen und Dingen ist (noch) nicht aufgelöst, sie ist jedoch auf die Ebene einer symbolischen Beziehung der Totalität der Sprache zur nun als wandel- und entwickelbar verstandenen Totalität des Realen verschoben.[32]

Das Verständnis von Zeichen als Simulakra entwickelt sich. Simulakra können Ab- oder Nachbildungen sowie Abstraktionen von (materiellen) Sachverhalten oder Zuständen, aber auch von (gedanklichen) Auffassungen, Meinungen oder Einstellungen sein.[33]

---

30 Giesecke, Michael: *Der ‹abgang der erkantnuß› und die Renaissance ‹wahren Wissens›. Frühneuzeitliche Kritik der mittelalterlichen Semantik*; in: ders.: Sinnenwandel, Sprachwandel, Kulturwandel. Studien zur Vorgeschichte der Informationsgesellschaft; Frankfurt am Main 1992, S. 264.

31 Giesecke: *abgang der erkantnuß*, S. 265. – Siehe auch den Abschnitt «Die Konstruktion visueller Information und die Syntax ihrer Beschreibung» in: Giesecke, Michael: *Syntax für die Augen. Die Entstehung der Sprache der neuzeitlichen Wissenschaften*; in: ders.: Sinnenwandel, Sprachwandel, Kulturwandel. Studien zur Vorgeschichte der Informationsgesellschaft; Frankfurt am Main 1992, S. 286–290.

32 «Die Sprachen stehen mit der Welt in einer Analogiebeziehung und weniger in einer Beziehung der Bedeutung, oder vielmehr ihr Zeichenwert und ihre Funktion der Reduplizierung überlagern sich. […] Es gibt eine symbolische Funktion in der Sprache; seit dem Unheil von Babel muß man sie jedoch bis auf einige seltene Ausnahmen nicht mehr in den Worten selbst, sondern in der Existenz der Sprache suchen, in ihrer totalen Beziehung zu der Totalität der Welt, in dem Überkreuzen ihres Raumes mit den Örtern und Gestalten des Kosmos.» (Foucault: *Ordnung der Dinge*, S. 69.)

33 Im ursprünglichen lateinischen Gebrauch werden mit *simulacrum* Werke der Plastik oder der Malerei sowie Spiegel-, Schatten-, Traum- und Phantasiebilder, Gespenster und das εἴδωλον (*eidolon*)

Mit Jean Baudrillard beginnt in der Geschichte der Zeichen ab der Renaissance die Ära der Imitation[34]: Simulakra stehen (noch) in einer Beziehung zu originalen, realen Dingen, denen Natürlichkeit und Wahrheit zugesprochen wird. Imitierende Simulakra geben vor, sich auf echte Signifikate zu beziehen. Sie sind

> simulacra that are natural, naturalist, founded on the image, on imitation and counterfeit, that are harmonious, optimistic, and that aim for the restitution or the ideal institution of nature made in God's image […].[35]

Gelingende Nachahmung bzw. Fälschung überspielt die Differenz, die sich durch sie notwendig zwischen Ding und Zeichen eröffnet, so dass Menschen «sich kraft ihrer von der Welt zu trennen und sich eben in dieser Trennung umso fester mit ihr zu verbinden»[36] vermögen. Durch diese Revision ist der Konfiguration der Episteme der Ähnlichkeit noch für eine Weile Genüge getan.

Spätestens mit dem 17. Jahrhundert, in dem sich der Buchdruck flächendeckend etabliert, setzt sich aber ein neuer Anspruch durch, weil die technischen Errungenschaften Johannes Gutenbergs es erlauben, Inhalte in größerer Auflagenzahl über größere räumliche und zeitliche Distanzen zu verbreiten. Einsicht in die Ähnlichkeit dank *divinatio* und *eruditio* reicht nicht mehr aus, denn die gesteigerte Verfügbarkeit, weitere Verbreitung und wachsende Vielfalt der Bücher führt zur ‹Dissemination›.[37] Diese hat insbesondere im ersten Jahrhundert des Buchdrucks die gleichzeitige Zugriffsmöglichkeit auf widersprüchliche Darstellungen zur Folge. Auch nimmt in der Lebenswirklichkeit von Lesenden und Gemeinschaften insgesamt die Präsenz von erfundenen Geschichten und

---

der epikureischen Philosophie, das «dem Geiste vorschwebende Abbild eines gesehenen oder gedachten Gegenstandes» bezeichnet. Im übertragenen Sinn ist die Nachbildung, das Trugbild, das Phantom, der Schein, das Täuschende, das Wesenlose gemeint. (‹Simulacrum›; Artikel in: Ausführliches lateinisch-deutsches Handwörterbuch; hrsg. v. K. E. Georges; Band 2: I – Z; Hannover 1913 (Nachdruck Darmstadt 1998), Sp. 2677f.)

34 Jean Baudrillard stellt in seiner Epochalisierung der Zeichenbeziehungen drei Entwicklungsstufen fest: «– Die Imitation ist das bestimmende Schema des ‹klassischen› Zeitalters von der Renaissance bis zu [sic!] Revolution. / – Die Produktion ist das bestimmende Schema des industriellen Zeitalters. / Die Simulation ist das bestimmende Schema der gegenwärtigen Phase, die durch den Code beherrscht wird.» (Baudrillard, Jean: *Der symbolische Tausch und der Tod*; München 1982, S. 79.)

35 Baudrillard, Jean: *Simulacra and Simulation*; Ann Arbor 1994, S. 121.

36 Cassirer, Ernst: *Der Gegenstand der Kulturwissenschaften*; in: ders.: Zur Logik der Kulturwissenschaften. Fünf Studien; Darmstadt 1998, S. 25.

37 Dies ist das Stichwort, das Elizabeth Eisenstein für diese Entwicklung verwendet. (Vgl. Eisenstein: *Printing press*, S. 71–80.)

Schilderungen ferner Gegebenheiten und fremder Handlungsweisen absolut und proportional zu. Dieses erste Jahrhundert des Buchdrucks ist geprägt von breiter, unfokussierter Gelehrsamkeit, für die auch noch alte Verbindungen zu okkulten, magischen, kabbalistischen und alchemistischen Wissensbeständen relevant sind, die der Konfiguration der Episteme der Ähnlichkeit entsprechen, bevor sie nach und nach als unwissenschaftlich, d. h. nicht den sich durchsetzenden Regeln und Operationalisierungen entsprechend, entlarvt werden.[38]

Deshalb wird von Erkenntnis mit objektivem Anspruch nun intersubjektive Wiederhol- und Falsifizierbarkeit eingefordert. Dies ist ein Indiz für die gesteigerte Bedeutung, die gestärkte Position des Individuums. Die subjektiven Wahrnehmungen des Realen werden durch methodisches, vernunftgemäßes und reproduzierbares Vergleichen geordnet nach Identitäten und Differenzen. Die Ergebnisse davon sind Taxinomien.[39] Die untrennbare Verbindung von Wort und Ding, von Darstellung und dem Realen löst sich auf. Zeichen, Worte und Sprachen haben keine unmittelbaren Ähnlichkeitsbeziehungen mehr zum Realen, sondern sind relativ. Zeichen finden sich nicht mehr als Signaturen auf Dingen, sondern sind nun auf Oberflächen und Trägermaterialien geschrieben oder gedruckt. Damit öffnet sich eine unüberbrückbare Differenz zwischen Zeichen und Realem. Repräsentationsbeziehungen folgen nicht mehr einer «Art magischer Verbindlichkeit»[40]. Solche Zeichen sind willkürlich, relativ und veränderlich. Sie erhalten eigene Qualitäten zugesprochen. Es beginnt die Epoche der Episteme der Repräsentation[41].

> Vom siebzehnten Jahrhundert an wird man sich fragen, wie ein Zeichen mit dem verbunden sein kann, was es bedeutet. Auf diese Frage wird das klassische Zeitalter durch die Analyse der Repräsentation antworten, und das moderne Denken wird mit der Analyse des Sinnes und der Bedeutung antworten. Aber genau dadurch wird die Sprache nichts anderes mehr sein als ein besonderer Fall der Repräsentation – für die klassische Epoche – oder der Bedeutung – für uns. Die tiefe Zusammengehörigkeit der Sprache und der Welt wird dadurch aufgelöst. Der Primat der Schrift wird aufgehoben, und damit verschwindet jene uniforme Schicht, in der sich unendlich das *Gesehene* und das *Gelesene*, das Sichtbare und das Aussagbare kreuzten. Die Sachen und die Wörter werden sich trennen.[42]

---

38 Vgl. ebd., S. 76.

39 Vgl. Foucault: *Ordnung der Dinge*, S. 82–91.

40 Baudrillard: *Tausch und Tod*, S. 18.

41 Michel Foucaults Ausdruck *représentation* kann in der deutschen Sprache nicht eindeutig wiedergegeben werden. Darunter ist u. a. Vorstellung, Darstellung, Vergegenwärtigung, Zeichen, Vertretung und Aufführung zu verstehen. (Vgl. Foucault: *Ordnung der Dinge*, S. 26, Anm. d. Übersetzers.)

42 Ebd., S. 75f. (Hervorhebung im Original)

Solche relativen Zeichen einer normierten, regelgerechten, geordneten Sprache können dennoch An- und Abwesendes verlässlich, konsistent, verständlich und dauerhaft repräsentieren. Sie repräsentieren auf der Grundlage von Regeln des Bezeichnens. Sie gehorchen ihren eigenen Systematiken, Regeln und Grammatiken – so wie so genannte Medien immer ihrer eigenen Grammatik gehorchen. Diese Entwicklungen hin zu einer Standardisierung[43] bewirken und garantieren den Eindruck der Verlässlichkeit und Wahrheit der Inhalte. Ähnlichkeiten und Allegorien verlieren an integrativer Kraft.[44] Das Primat des Auges und visueller Information reduziert Bedeutungsebenen und fixiert auf Oberflächen. Im wiedergebenden Text gibt es keine Zugänge mehr zu mehrfachem (Schrift-)Sinn oder ‹tieferen› Bedeutungsschichten.

Repräsentierende Zeichen sind deshalb auslegungsbedürftig und interpretationswürdig. Wenn die Regeln der Grammatiken und Systematiken sowie der Auslegung und Interpretation vollständig und korrekt angewandt werden, kann den repräsentierenden Zeichen Bedeutung und damit Wahrheit zugeschrieben werden. Dies eröffnet Möglichkeiten, über Sinn und Bedeutung von Zeichen zu diskutieren beziehungsweise zu spekulieren, was bedeutet, dass Projekte und Zukunft geplant oder Alternativen imaginiert werden können[45] – was ebenfalls zur Stärkung des Individuums beiträgt.

Zeichen erwecken im Zeitalter der Episteme der Repräsentation den Anschein und zugleich den Verdacht[46], hinter oder unter ihrer (transparenten, durchscheinenden) Oberfläche verberge sich das eigentlich bedeutsame Gebiet, die Wahrheit (des Realen), die hermeneutisch oder analytisch auszufalten und auszulegen sei. Gleichzeitig erscheinen die von den Dingen abgelösten arbiträren Zeichen als manipulierbar. Zunächst bleibt das Vertrauen in die Fähigkeit von Zeichen und Hermeneuten bestehen, die Wahrheit und die Bedeutung zu erschließen und damit Zutreffendes über das Reale auszusagen.

---

43 ‹Standardisierung› ist die zweite Hauptwirkung des Buchdrucks nach Eisenstein: *Printing press*, S. 80–88. – Dazu gehören die neu eingeführten Regeln zur Groß- und Kleinschreibung, zur Rechtschreibung allgemein oder zur Zeichensetzung, die Forderung nach Abständen zwischen Worten, die Normierung von Buchformaten; alles Vorgaben, die keine Wichtigkeit besitzen, wenn Aufgeschriebenes bloß als Speicher gilt für Gehörtes, persönlich Besprochenes oder in einer Predigt Vorzutragendes.

44 Vgl. Giesecke: *Sinnenwandel und Sprachwandel*, S. 209–243, insbes. S. 235.

45 Damit korrespondiert auch ein Befund Marshall McLuhans, dem gemäß schon die alphabetische Schrift eine Aufwertung des Gesichtssinns im Verhältnis zu den anderen Sinnen bewirkt und so das Abstraktionsvermögen fördert. (McLuhan, *Gutenberg Galaxis*, S. 63.) Mit der massenhaften Verbreitung der Bücher kann diese Wirkung breitere Kreise ziehen.

46 Vgl. Groys, Boris: *Der Verdacht*; München und Wien 2000.

Überspielt wird in diesem Zeitalter und überhaupt allermeistens bei der Verwendung von repräsentierenden Zeichen, dass auf Grund der Eigenschaften solcher Zeichen und der Art der Regeln differierende Bedeutungen entstehen können und es im unendlichen hermeneutischen Zirkel offen bleiben muss, ob und welche Bedeutung Realem entspricht.[47] Denn genau genommen repräsentieren diese künstlichen und behelfsmäßigen Zeichen Wirklichkeiten, die sie überhaupt erst entstehen lassen, wenn ihnen im Zuge ihrer Lektüre Bedeutung zugesprochen wird. Wirklichkeit ist «das, wovon man eine äquivalente Reproduktion herstellen kann»[48]. Wirklichkeiten sind äquivalent mit Zeichen und können also als wahr bezeichnet werden. Äquivalenz von Zeichen und Wirklichkeit ist jedoch nicht gleichbedeutend mit Identität. Identität von Zeichen und Wirklichkeit wäre das Ende der Repräsentation. Die Konsequenzen wären «katastrophisch», der «Untergang», der «Tod»[49], weil damit die Repräsentationsbeziehung ausgelöscht und gar kein Zugang zu einem Wirklichen und weiter zum Realen möglich wäre.

Doch mit der Durchsetzung des Buchdrucks und jüngerer industrieller Reproduktionsverfahren vollendet sich genau auf diese Weise die Episteme der Repräsentation. Die weitere Verbreitung von Büchern und die (zwangsläufig) gesteigerte Rezeptionsgeschwindigkeit[50] unterstützen das Aufkommen von Querverweisen zwischen Büchern.[51] Die Leser, die nicht mehr reisen müssen, um andere Bücher zu sichten, und sich mit ihren immer handlicher werdenden Ausgaben von der Welt und der Gesellschaft zurückziehen können, verstricken sich so im Gewebe der Beziehungen zwischen den Zeichen. Sie geraten in die Gefahr, als (melancholische) Subjekte zu vereinsamen oder isoliert zu werden. Ausgangspunkt und Auslöser von Wahrnehmungen und Erfahrungen sind nicht mehr Dinge und Verhältnisse des Realen. An ihre Stelle treten durch das Überhandnehmen produzierter Simulakra nun zeichengebundene Darstellungen (z. B. von Wahrnehmungsweisen und Erfahrungen).[52] In der Masse der (re-)produzierten

47 In der Sprachphilosophie führte dies beispielsweise schon in *De interpretatione* von Aristoteles zur Unterscheidung von Bedeutung und Bezug von Zeichen beziehungsweise zur Unterscheidung von Bedeutetem, Bedeutendem und Ding (an sich). (Vgl. beispielsweise Kutschera, Franz von: *Sprachphilosophie*; München 1975; darin das Kapitel 2.1 Realitische Bedeutungstheorien; S. 31–78, insbesondere S. 38–51.)

48 Baudrillard: *Tausch und Tod*, S. 116. (Im Original kursiv)

49 Baudrillard: *Tausch und Tod*, S. 12. (Im Original teilweise kursiv)

50 Zum ‹Scanning› vgl. Eisenstein: *Printing press*, S. 18.

51 Eisenstein: *Printing press*, S. 72.

52 Vgl. Michael Gieseckes Befund, dass mit der Durchsetzung des Buchdrucks gesichertes und anerkanntes Wissen nicht mehr aus eigener Anschauung gewonnen wird, sondern in Büchern gefunden werden kann. (Vgl. Giesecke, Michael: *‹Volkssprache› und ‹Verschriftlichung des Lebens› in der*

Nachbildungen, der Simulakra, geht das originale, reale Ding unter.[53] Zeichen beziehen sich immer weniger auf (wirkliche oder gar reale) Dinge, sondern zunehmend auf andere Zeichen. Die Unterscheidung von Zeichen und Objekt, von Vorlage und Nachahmung wird unklar. Alle Zeichen folgen einem Typus:

> Mit der industriellen Revolution zieht eine neue Generation von Zeichen und Gegenständen herauf. Zeichen ohne die Tradition einer Kaste, Zeichen, die niemals die Beschränkungen durch einen Status gekannt haben – die also nicht mehr imitiert werden müssen, weil sie von vorneherein in gigantischem Ausmaß produziert werden. Bei ihnen stellt sich das Problem der Einzigartigkeit und des Ursprungs nicht mehr: die [sic] Technik ist ihr Ursprung und sie haben nur in der Dimension des industriellen Simulakrums einen Sinn.[54]

Im Zuge der aufkommenden seriellen Massenproduktion entsteht eine intransparente, undurchschaubare, unübersichtliche Menge von Zeichen, die theoretisch nicht unendlich, praktisch aber unzählbar ist. Die Ordnung der Simulakra als Produktion errichtet durch serielle Bezugnahme eine Wirklichkeit «ohne Bild, ohne Echo, ohne Spiegel, ohne Schein»[55]. Der Verdacht, die Zeichen verwiesen auf reale Signifikate, bleibt zunächst bestehen. Der Anschein gelingender, äquivalenter, wahrer Repräsentation wird gewahrt. Doch der Versuch, die realen Entsprechungen zu bestimmen, führt zunehmend bloß zu anderen, weiteren Zeichen oder zu Lücken, die vergessene Bedeutungen hinterlassen haben. Solcherart vorgetäuschtes, simuliertes Reales nennt Jean Baudrillard ‹Hyperrealität›[56].

In der anbrechenden Epoche solcher Simulationen kann dies zu Missverständnissen und Konflikten führen, wenn die Differenzen zwischen Vorstellungen aus Wahrnehmungen des Realen einerseits und aus simulierten Hyperrealitäten andererseits oder zwischen verschiedenen, aus unterschiedlichen simulierten Hyperrealitäten gewonnenen Wirklichkeitsvorstellungen nicht in Einklang gebracht oder wenigstens identifiziert werden

---

frühen Neuzeit. Kulturgeschichte als Informationsgeschichte; in: ders.: Sinnenwandel, Sprachwandel, Kulturwandel. Studien zur Vorgeschichte der Informationsgesellschaft; Frankfurt am Main 1992, S. 96f.)

53 Dies ist gemäß Jean Baudrillard gleichbedeutend mit dem Eintritt in die zweite Phase der Zeichenbeziehungen, der ‹Produktion› (siehe oben, Fußnote 34).

54 Baudrillard: *Tausch und Tod*, S. 87.

55 Ebd., S. 85.

56 Vgl. ebd., S. 112–119.

können. Dies betrifft mit Blick auf die hier aufgestellte These natürlich auch die Vorstellungen vom Wesen von Frauen und Frauengestalten.[57]

Die dazu einsetzenden Reflexionen führen zur Feier eines verlorenen Idealzustandes[58] und zu einer Neubestimmung des Verhältnisses von Kunst und Natur, so dass repräsentierende Zeichen und repräsentiertes Reales wieder eine Verbindung bekommen: *Ars imiatur naturam* wird nicht mehr verstanden als Nachahmung von Naturgegebenem (im Sinne einer *natura naturata*), sondern zunehmend als Imitation des Prinzips und des Vermögens der Natur zu schaffen und zu schöpfen (im Sinne einer *natura naturans*).[59] Dies zu erreichen unter den Bedingungen unübersichtlicher, hyperrealistischer Zeichenmengen ist jedoch herausragenden Einzelnen, Genies, vorbehalten, welche kraft ihres angeborenen Ingeniums der Kunst durch die Natur ihre Regel geben können.[60] Auf diese Weise ist dank der besonderen Beherrschung des transzendentalen Schematismus[61] Anschauung und Begriff in Übereinstimmung gebracht und der Episteme der Repräsentation noch Genüge getan. Denn auch wenn die Kunst sich von der utilitaristisch orientierten ‹wirklichen Welt› absolut fernhalten soll, weil eine Koalition beider dem Künstler und Dichter ‹gefährlich› werden könne und die ‹Wirklichkeit ihn nur beschmutzte›, lässt sich an der klassischen Symbolform ein utopisches Verweisen erkennen, welches den konkreten Einzelfall in der Dichtung als Allgemeines erhebt und auf das Ganze des Realen verweist.[62] Die symbolische Ordnung der Zeichen kann die Ordnung der Dinge

---

57 Einfach formuliert: Wenn die Frau, der man begegnet, nicht so ist, wie es Arztromane oder Youpornvideos erwarten lassen, entstehen Missverständnisse und möglicherweise folgenschwere Konflikte. Oder: Trägt eine Frau ein Kopftuch, ist dies mit Blick auf die vielen Stellungnahmen in Büchern, Talkshows und im Internet kein eindeutig interpretierbares Zeichen.

58 Vgl. Schiller, Friedrich: *Über naive und sentimentalische Dichtung*; in: ders.: Sämtliche Werke, Band 5, München: Hanser 1962, S. 693–779.

59 Vgl. Preisendanz, Wolfgang: *Zur Poetik der deutschen Romantik I: Die Abkehr vom Grundsatz der Naturnachahmung*; in: H. Steffen (Hrsg.): Die deutsche Romantik. Poetik, Formen und Motive; Göttingen 1978, S. 55f.

60 Damit wird das Subjekt als absolut gesetzt wie sonst kaum jemals in dessen Geschichte. (Vgl. Hagenbüchle: *Subjektivität*, S. 17f. – Er erwähnt namentlich René Descartes, Vertreter des Sturm und Drang et al.) Als wegbereitend zu betrachten sind die Autonomiebestimmungen der Kunst beispielsweise durch Friedrich Schiller (siehe oben, Fußnote 57) oder Immanuel Kant. (Vgl. Kant, Immanuel: *Kritik der Urteilskraft*; in: Werke in zwölf Bänden, Band 10; Frankfurt am Main 1977; darin: §46 Schöne Kunst ist Kunst des Genies, S. 241–243f.). Vgl. dazu: Preisendanz: *Poetik der deutschen Romantik*, S. 57f.

61 Vgl. unten die Ausführungen zu Immanuel Kant im Kapitel *Einbildungskraft*.

62 Voßkamp, Wilhelm: *Klassik als Epoche. Zur Typologie und Funktion der Weimarer Klassik*; in: R. Herzog u. R. Koselleck (Hrsg.): Epochenschwelle und Epochenbewusstsein. Poetik und Hermeneutik XII; S. 498.

und Ideen vollkommen repräsentieren. Während zur Restabilisierung der Ordnung (in der Renaissance) Zeichen und Reales in ihrer Totalität einander entsprechen, korrespondieren in der Revision (der Klassik) die Regeln und Ordnungsprinzipien der Zeichen und des Realen.

Mit dem neuen Selbstverständnis der Kunst und des (großen) Künstlers als Genie sind veränderte Rezeptionsweisen der Repräsentationen verbunden: «Dem Selbstzweck der Kunst entsprechen die Selbstgesetzgebung des Künstlers und die Selbstbestimmung des rezipierenden Subjekts.»[63] Die exklusive, übergeordnete Sonderstellung der genialen Künstlerindivduen wird in der deutschen Literatur schon in Poetiken des Biedermeier in Frage gestellt und verliert ihren Anspruch mit dem Übergang zu Poetiken des Vormärz, des Jungen Deutschland und schließlich des Realismus, welche (demokratische) bürgerliche Tugenden und die Darstellung historischer Entwicklungen ins Zentrum rücken. Alltägliche Erfahrungs- und Wahrnehmungsweisen durchschnittlicher Menschen werden erzählt. Dinge, Zeichen und deren Interpretationen werden Individuen als ihren Urhebern[64] zugeschrieben und historisch kontextualisiert. Sprache und Zeichen gelten fortan als Ausdruck einer eigenständig wahrgenommenen Wirklichkeit. Sie sind keine «Transportbehälter»[65] mehr eines apriorischen Wissens vom Realen oder von simulierten Varianten von Wirklichkeiten. Sprache ereignet sich nun als personen-, zeit- und ortsgebundener Vorgang des Bezeichnens und ist eine Form des Kennenlernens.[66] Verhältnisse, Bedeutungen, Wahrheiten, Vorstellungen, Darstellungen, Vergegenwärtigungen, Vertretungen, Aufführungen und Zeichen – Repräsentationen – werden somit als historisch veränderlich anerkannt, gelten als bestimmt von Horizonten der zeitlichen Umstände. Der Fokus verschiebt sich von Benennungen (ewiger, unveränderlicher) Merkmale und Zustände des Realen auf die empirische Analyse der momentanen Veränderungen der Wirklichkeit.

---

63 Voßkamp: *Klassik als Epoche*, S. 497. – Unterworfen ist das Subjekt nicht nur dem rezpierten Werk des Genies, sondern auch den Kriterien und Kategorien, welche dessen Kunstwertigkeit festlegen. Dass es demzufolge mit der Selbstbestimmung des Unterworfenen nicht weit her ist, zeigt sich sogleich.

64 Vgl. beispielsweise das Aufkommen des Autorbegriffs. Literarische Werke gelten in diesem Zusammenhang nun als geistiges Eigentum. Neu ist zudem, dass Autoren unabhängig von Mäzenen oder anderen Einkünften ihren Lebensunterhalt aus dem Buchverkauf (und verwandten Einnahmen) bestreiten können.

65 Klausnitzer, Ralf: *Literatur und Wissen*; Berlin, New York 2008, S. VI.

66 Vgl. Cassirer, Ernst: *Die Sprache und der Aufbau der Gegenstandswelt*; in: ders.: Gesammelte Werke; hrsg. v. B. Recki; Band 18: Aufsätze und kleine Schriften (1932-1935); Darmstadt 2004, S. 111–122.

> Eine tiefe Historizität dringt in das Herz der Dinge ein, isoliert sie und definiert sie in ihrer eigenen Kohärenz, erlegt ihnen Ordnungsformen auf, die durch die Kontinuität der Zeit impliziert sind. Die Analyse des Warentauschs und des Geldes macht der Produktionsanalyse Platz, die Analyse des Organismus überflügelt die Suche nach taxinomischen Merkmalen. Vor allem die Sprache verliert ihren privilegierten Platz und wird ihrerseits eine Gestalt der Geschichte in ihrer Kohärenz mit der Mächtigkeit ihrer Vergangenheit. Aber in dem Maße, in dem die Dinge sich um sich selbst drehen, für ihr Werden nichts anderes verlangen als das Prinzip ihrer Intelligibilität und den Raum der Repräsentation aufgeben, tritt der Mensch seinerseits und zum ersten Mal in das Feld des abendländischen Denkens *(savoir)* ein.[67]

Damit ist ein Wandel der Episteme beschrieben hin zu einer vom Menschen bestimmten, welcher im 19. Jahrhundert schließlich seinen Abschluss findet. Geht es um den Menschen und dessen Repräsentationen für seine Zeit, hat sich der beanspruchte Aussage-, Bezugs- und Gestaltungsspielraum verkleinert. Dennoch bleibt das Problem bestehen, wie mit generischer Sprache Individualität und historische Einzigartigkeit ausgedrückt werden kann. Der historische Moment wird repräsentiert durch das Verwenden oder Nichtverwenden von Worten und Zeichen sowie durch deren spezifische Kombination. Allerdings kann so noch nicht begründet werden, ob und weshalb die Zeichen repräsentativ sind. Schon zur Beurteilung der Wahrheit, Relevanz und Gültigkeitsdauer der symbolischen Repräsentationen der Genies sind Kriterien notwendig. Ebendiese werden nun noch viel wichtiger, wenn es um die Wahrheit zeitgebundener Analysen und sich entwickelnder, einander ablösender, (gar) widersprechender Theoriemodelle geht. Nach diesen Kriterien entscheidet sich, was als anerkannt gilt, weil es die Wirklichkeit als Hyperrealität bzw. das Reale wahrhaft repräsentiert, und in Folge dessen in einen Kanon und weiter in ein gemeinschaftliches Gedächtnis eingeht. Dieses Gedächtnis, verstehbar als Archiv, speist das gesellschaftliche und persönliche Imaginäre sowie das Symbolische einer Gemeinschaft, welche die Wahrnehmungen und Erfahrungen ermöglichen und bestimmen, zu adäquaten Zeichen und Repräsentationen führen. Es ist also zur Erkenntnis von Altem und Neuem, von Eigenem und Fremdem notwendig und bedingt schließlich auch die Anpassung der Kriterien, welche über Aufnahme ins Archiv entscheiden. Wirksam sind dabei Prozesse des Verstehens, Vergleichens, Interpretierens, Erinnerns und Vergessens. Ergebnisse dieser Prozesse sind Traditionen und Bräuche, Kultur- und Erinnerungsräume, Vergemeinschaftungen auf der Grundlagen

67 Foucault: *Ordnung der Dinge*, S. 26; Hervorhebung im Original.

von Werten, Geschichte (im Sinne kohärenter Erzählung von Vergangenheit) und deren jeweiliger Wandel.

Unter anderem auf Grund der Ausweitung und Vervielfältigung der persönlichen Erfahrungsbereiche im Zuge der fortschreitenden Industrialisierung und anbrechenden Globalisierung[68], welche Einzelnen unterschiedliche Wirklichkeiten und hyperrealistische Zeichenumgebungen bieten, auf Grund also der im Laufe des 19. Jahrhunderts zunehmend divergierenden individuellen Horizonte wird die Verständigung auf ein gemeinschaftliches Gedächtnis und intersubjektiv geteiltes Imaginäres und Symbolisches immer schwieriger. Was sich in Werken z. B. von Friedrich Nietzsche, Charles Baudelaire oder Karl Marx andeutete, führt zur Jahrhundertwende hin zu einem nicht mehr kaschierbaren Dissens über Ergebnisse der oben genannten Prozesse und kanonische Bestandteile des Archivs[69], über anerkannte Inhalte und angebrachte Darstellung der Geschichte, über Werte und Traditionen.[70] Im Unterschied zu früheren Umwälzungen werden nun die abweichenden Interpretationen und Forderungen mit Bezug auf historische Entwicklungen und Prozesse begründet.

Die Aufmerksamkeit wendet sich der Funktionsweise ebendieser Prozesse zu, den Merkmalen der Archive, dem Zustandekommen der Anerkennungskriterien, welche über die Aufnahme ins Archiv entscheiden. In den Fokus rückt die Suche nach den Grundlagen, welche das Gedächtnis und das Archiv tragen und deren Veränderung bedingen. Analog stehen im Bereich der Sprache(n) nun die Regeln und Strukturen im Vordergrund des Interesses.

Weil das Subjekt immer intersubjektiv bestimmt war und ist, wird in diesen Zusammenhängen und unter den Umständen der Auflösung eines intersubjektiv geteilten Imaginären auch die (klassisch-idealistische) Bestimmung des Menschen als eines unteilbaren, allgewaltigen Individuums, das zu souveränem Denken und Entscheiden fähig sei[71], in Frage gestellt. Es setzen sich Vorstellungen vom Menschen durch als Wesen mit mehreren, teilweise nicht ohne besondere Analyse zugänglichen Bewusstseinsschichten und

---

68 Zur Einordnung des Globalisierungsbegriffs siehe Osterhammel, Jürgen und Petersson, Niels P.: *Geschichte der Globalisierung*; München 2019.

69 Auch das Geniekonzept liefert bald kein überzeugendes Argument mehr, die Gültigkeit besonderer Repräsentationen zu verlängern.

70 Europa (im Zuge der Französischen Revolution) und der Rest der Welt wird zwischen 1848 und 1918 mehrfach einschneidend neu geordnet. Abgeschlossen ist diese Entwicklung natürlich nicht.

71 Vgl. Hagenbüchle: *Subjektivität*, S. 16–19.

Willensinstanzen, die nicht im Einklang stehen oder gar in Widerspruch zueinander.[72] Dem trägt Sigmund Freuds Strukturmodell der Psyche Rechnung, in dem diese Überlegungen eine nachwirkende Fassung erhalten. Diesem Modell gemäß sind große Anteile der Funktionsbereiche des psychischen Apparats unbewusst, dem Bewusstsein und dem Willen nicht direkt zugänglich. Handlungs - und erkenntnisbestimmend nach diesem Modell sind überzeitlich bedingte Faktoren, die über einzelne Entscheidungs- und Aktionsmomente des Einzelnen hinausweisen. Der Mensch kann nicht mehr der Souverän sein, auch nicht des historischen Moments, sondern wird zum Unterworfenen unter ahistorische Umstände und verborgene Strukturen.[73] – Unter Fortführung der Gliederung Michel Foucaults beginnt demzufolge um die Jahrhundertwende die Epoche der Episteme der Struktur.[74]

Keine der Strukturanalysen des Archivs, der menschlichen Psyche, der Sprache, der Geschichte, der Wirklichkeit als Hyperrealität und so weiter, die seitdem bekannt werden, gewinnt das Vertrauen, kann die Erwartungen dauerhaft erfüllen und sich gegenüber anderen überzeugend durchsetzen. Die vermuteten, sich aber verbergenden Strukturen sind unheimlich. Menschen können höchstens kurze Einblicke in die Strukturen erhalten. Gründe dafür sollen hier für das Archiv der Kultur kurz erläutert werden: Die Wirklichkeit als Hyperrealität, die Tatsache ihrer Simuliertheit und ihre Vergänglichkeit im 20. und 21. Jahrhundert kann nach Boris Groys nur das Neue für einen Moment repräsentieren.[75] Die Neuheit, also das ganz Neue oder das bisher Profane und Wertlose ist das einzige Merkmal, welches über die Aufnahme ins Archiv entscheidet.

---

72 Diese Zweifel sind alt und bekannt. Sie hatten bereits die Etablierung jener anthropozentrierten Episteme begleitet. Viel zitiert werden dazu bspw. aus der Romantik Ernst Theodor Amadeus Hoffmanns *Elixiere des Teufels* oder aus dem Vormärz Dantons Aufseufzer in der 5. Szene des 2. Aktes in Georg Büchners Tragödie: «Was ist das, was in uns hurt, lügt, stiehlt und mordet? Puppen sind wir, von unbekannten Gewalten am Draht gezogen; nichts, nichts wir selbst.» (Büchner, Georg: *Dantons Tod*; Stuttgart 1972, S. 40.) Allenthalben tauchen Automaten oder Marionetten auf, u. a. bei Achim von Arnim, Heinrich von Kleist oder Jean Paul.

73 Dieser Kontrollverlust gehört zu den zentralen Kränkungen der Menschheit; vgl. Freud, Sigmund: *Eine Schwierigkeit der Psychoanalyse*; in: Gesammlte Werke; Band XII; Frankfurt am Main 1966, S. 6–9.

74 *Die Ordnung der Dinge* ist offensichtlich selbst Ergebenis dieser Episteme der Struktur. Auch diese Arbeit sucht nach verborgenen Strukturen.

75 Groys, Boris: *Über das Neue*; München und Wien 1992. Vgl. seine eigene Zusammenfassng in: ders.: *Unter Verdacht*, S. 9–14.

> Es gibt keine absolute Machtposition in Bezug auf die Archive – die archiveigene Logik der Entwicklung setzt sich letztendlich durch. Die Archive sammeln nämlich alles das, was in ihnen noch nicht gesammelt wurde. Und die so genannte ‹Wirklichkeit› ist im Grunde nichts anderes als bloß die Summe all dessen, was noch nicht gesammelt worden ist.[76]

Weil das Neue nach der Aufnahme ins Archiv aber nicht untergeht wie die sich ständig ändernde profane Wirklichkeit als Hyperrealität, muss sich das Archiv laufend erneuern und so setzt sich die Suche nach einer adäquaten Repräsentation der Wirklichkeit, der Wahrnehmungen und Erfahrungen, aber eben auch der zugrundeliegenden Strukturen unendlich[77] fort. Aus diesen Wesensmerkmalen des Archivs ergibt sich erst Geschichte.

> Das geschichtlich Neue, Aktuelle, Lebendige und Wirkliche kann nicht anders als durch den Vergleich mit dem »Toten«, Archivierten, Alten diagnostiziert werden. Und das bedeutet, dass die Funktion des Archivs nicht bloß darin bestehen kann, die Geschichte abzubilden, zu repräsentieren – die Erinnerungen an die Geschichte festzuhalten, wie diese ‹in der Wirklichkeit› stattgefunden hat. Vielmehr bietet das Archiv die Voraussetzung dafür, dass so etwas wie Geschichte überhaupt stattfinden kann – denn nur wenn das Archiv immer schon vorhanden ist, kann der Vergleich des Neuen mit dem Alten vollzogen werden, der die Geschichte als solche produziert. Das Archiv ist eine Maschine zur Produktion von Erinnerungen – eine Maschine, die aus dem Material der ungesammelten Wirklichkeit Geschichte fabriziert.[78]

Das Archiv anzupassen benötigt Zeit[79], die im Zuge exponentiell wachsender Zeichenmengen, sich beschleunigender Globalisierung und sich durchsetzender Digitalisierung am Ende des industriellen Zeitalters, welche die Greifbarkeit der Dinge in weitere Fernen rückt, scheinbar immer weniger zur Verfügung steht. Die Sammlung des Profanen für das Archiv übernehmen immer mehr Maschinen, die nach Algorithmen und Codes arbeiten.

Ein Code nimmt wie Schrift Inhalte auf und kann für deren Übermittlung und Speicherung genutzt werden. Ein Code besteht wie Schrift aus Zeichen, die nach Regeln verbunden werden. Diesen Regeln ist alles unterworfen, was in Code aufgenommen und

---

76 Groys: *Unter Verdacht*, S. 8.

77 Dabei sind weder Inneres noch Äußeres des Archivs unendlich. Unendlichkeit ist also ein künstlicher Effekt, der durch die Repräsentation des Äußeren im Inneren erzeugt wird – und allein dieser Traum ist unendlich. (Ebd., S. 13.) Das Bedürfnis nach Unendlichkeit kann mithilfe des Archivs oder des Gedächtnisses befriedigt werden, dieses Bedürfnis kann aber nicht vom Archiv getragen werden.

78 Ebd., S. 9.

79 Ebd., S. 14.

umgewandelt wird, und für alle, die den Code verwenden. Aber im Unterschied zu ähnlichen oder repräsentierenden Schriften ist ein Code verborgen, sein Ursprung nicht identifizierbar und seine Regeln wie seine Funktionsweise nicht allgemein einsehbar. Seine Bestandteile bleiben unsichtbar. So können nur unter bestimmten Voraussetzungen und mit bestimmten Kenntnissen seine Regeln und was in ihm gespeichert ist unbemerkt verändert werden. Aktuelle Codes werden auf Grund ihrer Komplexität sinnvoll nur von technischen Geräten und Maschinen kompiliert und verarbeitet, welche damit aber zugleich die Parameter der aufgenommenen Inhalte mitbestimmen sowie die Art und Weise einer möglichen Transformation und Rückwandlung der Inhalte für eine Wiederausgabe.

Was an Inhalten in Code gefasst und übermittelt werden kann, geht weit über die semantische Information zu einem Ding hinaus, wie sie Sprachen und Sprachzeichen in mündlicher und schriftlicher Form erfahrbar machen können. Was mit Hilfe eines Codes und technischer Geräte zustande kommt, ist also nicht nur ein Austausch von Information in Form von Erfahrungen, Bezeichnungen und Bedeutungen, sondern Kommunikation, die umfassender zu verstehen ist, weil sie mehrdimensionale sinnliche und geistige Stimulationen miteinschließen kann. Mit Blick auf Merkmale des stimulierten Nervensystems sind solcher Kommunikation Attribute wie

> Geschwindigkeit, Diskretion, Präzision, Verkleinerung, Verallgemeinerung, Sensibilität, Einheitlichkeit, Fluß, Regeneration, systemische und kybernetische Funktionsprinzipien, Simultaneität, Koordination verstreuter Ensembles etc.[80]

zuzuschreiben. All dies macht die Codes den Subjekten unvertraut und unheimlich.[81]

Es kommt hinzu, dass die vieldimensionale Erfassung von Einzeldaten zu den Subjekten diese nach unzähligen diskreten Kriterien fraktalisiert[82], um sie anschließend systemischen, psychologischen oder anderen Mengen unterzuordnen. Unter solchen Voraussetzungen kann dieser kommunikative Austausch und die Stellungnahme im Moment und zum Moment als (selbst-)vergewisserndes Ereignis für die Subjekte relevanter

---

80 Kerckhove, Derrick de: *Vom Alphabet zum Computer*; in: C. Pias et al. (Hrsg.): Kursbuch Medienkultur. Die maßgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard; Stuttgart 1999, S.117.

81 Man vergleiche die Dauer und Ergebnisse von Analysesitzungen bei Sigmund Freud mit der Analysetiefe, welche Facebook, Google oder die NSA erreichen.

82 Zum fraktalen Subjekt vgl. Baudrillard, Jean: *Subjekt und Objekt: fraktal*; Bern 1997.

werden als der Anspruch, überzeitlich bedeutsame ontologische Aussagen über das Reale und seine Strukturen zu treffen.[83]

Immerhin kann in diesem Bewusstsein für die veränderte Wirklichkeit als Hyperrealität die gesteigerte Komplexität deutlich werden. Im Unterschied zu ähnlichen oder repräsentierenden Zeichen verbirgt der maschinelle Code weniger die Wahrheit, die Bedeutung seiner Signifikanten, als vielmehr seine Funktionsweise, Regeln, Träger und Strukturen. Die Fragen nach strukturellen Trägern und Dauer des Archivs und der Codes bleiben weiterhin unbeantwortet. Bezeichnungen dafür wie ‹Netze›, ‹Prozesse› oder ähnliche bleiben vage.

> Der Träger des Archivs bleibt aber konstitutiv hinter dem Archiv verborgen – und damit für die unmittelbare Anschauung unzugänglich. Unter den medialen Trägern des Archivs versteht man oft die technischen Mittel der Datenspeicherung wie Papier, Film oder Computer. Aber diese technischen Mittel sind ihrerseits Dinge im Archiv – hinter ihnen stecken wiederum bestimmte Produktionsprozesse, Elektrizitätsnetze und wirtschaftliche Vorgänge. Und was verbirgt sich hinter diesen Netzen und Prozessen? Die Antworten werden zunehmend vage: Geschichte, Natur, Substanz, Vernunft, Begehren, Gang der Dinge, Zufall, Subjekt. Hinter der Zeichenoberfläche des Archivs lässt sich also ein dunkler, submedialer Raum vermuten, in dem absteigende Hierarchien von Zeichenträgern in dunkle, undruchsichtige Tiefen führen. Dieser dunkle, submediale Raum bildet das Andere des Archivs, allerdings ein anderes Anderes verglichen mit dem profanen Raum außerhalb des Archivs […].[84]

Betrachter des Archivs sehen wenn überhaupt nur eine mediale Zeichenoberfläche des Archivs, der mediale Träger kann nur vermutet werden. Im Rahmen der weiterhin vorherrschenden Episteme der Strukturen führen die sich verbergenden Träger von Archiven und all der anderen Simulakra der Wirklichkeit als Hyperrealität zu einem Verhältnis des immer drängenderen Verdachts gegenüber Simulakra, gegenüber der wahrgenommenen Wirklichkeit, gegenüber der Hyperrealität – mithin zu einer Paranoia.

> Der profane Raum liegt für den Blick des Betrachters unverborgen da, sodass die Dinge des Lebens stets mit den Archivdingen verglichen werden können. Hingegen bleiben die Zeichenträger hinter den Zeichen, die von ihnen getragen werden, verborgen. Der Archivträger ist dem Blick des Betrachters konstitutiv entzogen. Der Betrachter sieht nur die mediale Zeichenoberfläche des Archivs – den medialen Träger dahinter kann er nur vermuten. Das Verhältnis des Betrachters zum subme-

83 Dies unterstützen auch aktuelle Befunde zur Verfassung der Gesellschaft. Vgl. beispielsweise Grünewald, Stephan: *Deutschland auf der Couch. Eine Gesellschaft zwischen Stillstand und Leidenschaft*; Frankfurt am Main 2006.

84 Groys: *Unter Verdacht*, S. 18.

> dialen Trägerraum ist deswegen seinem Wesen nach ein Verhältnis des Verdachts – ein notwendigerweise paranoides Verhältnis.[85]

Anhand der oben beschriebenen Funktionsweise von Code kann einfach nachvollzogen werden, wie eine Zuschreibung zu einzelnen Personen nicht mehr möglich ist, was den Verdacht nährt, dass unbekannte, unfassbare Kontrollinstanzen die Steuerung in der Hand haben – eine Steuerung, wie sie in früheren Epochen dem Einfluss von Göttern zugeschrieben wurde. Die Subjekte sind unterworfen, ausgeliefert und (von neuem) auf *divinatio* und *eruditio* angewiesen, um sich zurechtzufinden.

Dieser Verdacht, diese Paranoia kann auch nicht (mehr) im Bereich der Kunst, auf poetische, symbolische Art zureichend überwunden, also repräsentiert werden. Alle Repräsentationen sind von vorneherein unzureichend, ungenügend, insuffizient – eben verdächtig. Menschen bleibt unter den Bedingungen solcher epistemologischer Konfiguration neben der resignierenden Akzeptanz der Unerreichbarkeit des Realen höchstens noch die zukunftsgerichtete Hoffnung auf Utopien, z. B. auf die Wiederkehr einer ähnlichen Sprache oder wenigstens einer repräsentierenden Sprache mit nachvollziehbaren Regeln und Strukturen. Dort und dann wären die zeichen- und codebedingten Differenzen nicht nur hyperrealistisch überspielt, sondern realiter (wieder) zum Verschwinden gebracht. Allerdings können Utopien nur Wirkungen erzeugen, wenn sie den Anschein und die Hoffnung erwecken realisierbar zu sein und wenn Menschen Potential zur Utopie ausmachen können, was in der Epoche der Episteme des Codes zumindest angezweifelt wird.[86] Menschen können sich unter solchen Umständen ihre Individualität dann noch bewahren beziehungsweise verteidigen, wenn sie sich als ökologische Subjekte begreifen.[87]

---

85 Ebd., S. 19f.

86 Sascha Lobo entdeckte in den Aktivitäten der NSA die nächste Kränkung des Menschen, die diesem auch die Fähigkeit zur Utopie raubt. (Lobo, Sascha: *Die digitale Kränkung des Menschen*; http://www.faz.net. – Die vollständigen Links finden sich im Verzeichnis der Internetquellen am Ende dieser Arbeit.)

87 Hagenbüchle: *Subjektivität*, S. 71–77.

Einbildungskraft

Für Utopien, für die Selbstvorstellung des Subjekts als ökologisches, aber vor allem zur Beantwortung der Frage nach der Bedeutung von Zeichen ist in jeder Epoche, in jeder Konfiguration der Episteme Einbildungskraft notwendig. Einbildungskraft trägt also auch zur Beantwortung der oben zitierten Frage bei, »wie ein Zeichen mit dem verbunden sein kann, was es bedeutet[88]«. Es ist die Frage nach der Kraft, der Tätigkeit, der Regel dem Gesetz oder nach einer menschlichen, göttlichen oder maschinellen Eigenschaft, welche die Verbindung von realen oder wirklichen Dingen zu Gedankeninhalten und Zeichenfolgen stiftet und sichert. Denn erst dann werden Mitteilungen und dialogische Kommunikation möglich, stabil sowie nachvollzieh- und wiederholbar. – Die genannte Frage lässt sich nicht umfassend in einer allgemeinen philosophischen Erkenntnistheorie oder Wissenschaftsgeschichte beantworten. Im Hinblick auf die hier angestrebte Untersuchung von Leserfiguren und der Wirkung ihrer jeweiligen Lektüren ist neben einer semantisch-inhaltlichen ‹Bedeutung› von Zeichen auch nach ihrer Tragweite, ihrem Gewicht sowie nach ihrer Geltung und ihrem Wert und in der Folge davon also nach ihren Wirkungen und Auswirkungen zu fragen. Was wird aus welchen Gründen und mit welchen Folgen als wahr, gültig, wesentlich, gut oder schön angenommen, akzeptiert, wahrgenommen oder vorgestellt? Der Mensch auf Grund seines Wesens beziehungsweise der spezifische Mensch in seiner Umwelt und mit seinem Horizont wirkt als Sprecher oder Schreiber einerseits sowie Hörer und Leser andererseits an der Entstehung und Ausgestaltung von Bedeutung mit – was immer mit Bezug auf die Einbildungskraft beschrieben werden kann.

Antworten auf diese weitere Seite von ‹Bedeutung› finden sich in Modellen der Rhetorik, welche ebensolche Wirkungsweisen von Reden und Texten untersucht. Texten und Reden, Aussagen und Zeichen werden solche Art von Bedeutung zugesprochen, wenn sie nach Ansicht von Lesern und Hörern evident sind, wenn die Menschen meinen, dass die Darstellungen «mit der Welt zusammenfallen»[89]. Evidenz, ein Grundbegriff der

88 Foucault: *Ordnung der Dinge*, S. 75.

89 Campe, Rüdiger: *Evidenz als Verfahren. Skizze eines kulturwissenschaftlichen Konzepts*; in: U. Fleckner et al. (Hrsg.): Vorträge aus dem Warburg-Haus; Bd. 8; Berlin 2004, S. 108. – Was Rüdiger Campe als ‹Welt› bezeichnet, entspricht in dieser Arbeit der Realität beziehungsweise der Wirklichkeit.

Rhetorik[90], erzeugt Anschaulichkeit, Sichtbarkeit und dient dem Denken. Sie bezeichnet nicht allein eine Eigenschaft von Aussagen. Sie dient zusätzlich als deskriptiver Maßstab einerseits und andererseits als Bezeichnung für Mittel und Verfahren, welche diese Einsichtigkeit bewirken sollen.[91] Evidentes muss die Anforderungen erfüllen, wie sie in der rhetorischen Lehre festgelegt sind: dem Gegenstand, den Wahrnehmenden und der Situation angemessen zu sein, zum Beispiel als Ergebnis lebendiger, anschaulicher Rede. Evidentes ist entweder unmittelbar präsent und wird somit als Einheit gegeben angesehen oder kommt diskursiv zustande, «was die Einheit der Evidenz wieder ausschl[ießt]»[92]. Unabhängig von der Art und Weise, wie das Evidente zur Anschauung kommt, übt es immer einen Zwang aus, es überrascht, entwurzelt aus Gewohntem, transformiert Bekanntes, nötigt zur Annahme.[93]

Diese Fragen nach der Bedeutung und ihrer Evidenz erhalten veränderte, größere Relevanz ab der Epoche der Episteme der Repräsentation, denn das Wissen findet sich dann nicht mehr analogisch auf den Dingen oder im Menschen wieder oder wird gar durch eine göttliche Instanz in ihn hineingesprochen. Es ist nicht mehr gesichert durch Ähnlichkeit und ihre Sicherungsinstanzen. Entscheidend ist dann nicht mehr eine besondere Fähigkeit, ein besonderes Talent der Menschen, die sich durch das Ingenium bzw. ihre Phantasie auszeichnen, mit deren Hilfe sie Ähnlichkeiten direkt zu entdecken vermögen. Ab dann läuft Kommunikation und Wahrheitsfindung ausschließlich über ein generisches Drittes, über Zeichen. Die notwendige Fähigkeit zur Überbrückung der Lücke zwischen Zeichen und Dinge bezeichne ich in dieser Arbeit als Einbildungskraft.

---

90 Im Historischen Wörterbuch der Rhetorik wird Evidenz bestimmt als «die unmittelbare Gewißheit des anschaulich Eingesehenen oder notwendig zu Denkenden. Das Wort evidentia ist eine Ableitung von e-videri (herausscheinen, hervorscheinen) und bezeichnet dasjenige, was ein-leuchtet, weil es gleichsam aus sich herausstrahlt. Die Schöpfung des Wortes geht auf Cicero zurück, der evidentia zu videor nach eluceo, elucens (hervorleuchten) bildet, um so das griechische ἐνάργεια, enárgeia ins Lateinische zu übersetzen. Enárgeia bezeichnet ebenfalls eine offenkundige Präsenz, insbesondere im Bereich der sinnlichen Wahrnehmung, und leitet sich über die Adjektivform ἐναργής, enargēs (klar, deutlich sichtbar) von ἐνάργος, enárgos her, was soviel bedeutet wie: mit ἄργος, árgos ‹Glanz› dabei, von Glanz umgeben, aus sich selbst leuchtend. In der Rede stellt solche Präsenz sich ein, wenn der Redner eine Sache so klar und deutlich, so lebendig und anschaulich darzulegen vermag, daß der Hörer sie gleichsam mit eigenen Augen zu sehen glaubt.» (‹Evidentia, Evidenz›; Artikel in: Historisches Wörterbuch der Rhetorik; hrsg. v. G. Ueding; Band 3: Eup – Hör; Tübingen 1996, Spalte 33.)

91 Ebd.

92 Campe: *Evidenz als Verfahren*, S. 110.

93 Gedanke vorgefunden in: Sloterdijk, Peter: *Sphähren. Band II: Globen*; Frankfurt am Main 1999, S. 13f.

Stark vereinfachend verstanden ist Einbildungskraft die deutsche Übersetzung des griechischen Ausdrucks φαντασία (*phantasia*). Zur Hervorhebung der veränderten Rollen und Bedeutungen im Zusammenhang mit den sich ablösenden Epistemai sollen hier wenigstens die nachfolgenden Unterschiede zwischen φαντασία und Einbildungskraft angedeutet werden.

In der vorangehenden Epoche der Episteme der Ähnlichkeit ist die φαντασία als der übertragende Faktor, die notwendige Zwischeninstanz selbstverständlich. Dabei kann φαντασία fraglos schöpferische Bedeutung haben, wie sich aus dem Vergleich von φαντασία und μίμησις (*mimesis*) durch Philostrat ergibt:

> φ[αντασία] ist eine weisere Künstlerin als die Nachahmung (μίμησις). Diese bringt nur hervor, was sie gesehen hat, φ. aber auch, was sie nicht gesehen hat, denn sie setzt dieses an zum Ersatz für die Wirklichkeit.[94]

Daraus ergibt sich je nach Erkenntnistheorie und Ontologie eine erweiterte Distanz zwischen Zeichen und realen Dingen, weshalb schon in der griechischen Antike zum Beispiel Platon künstlerische Nachbildungen der Ideen, also der Realität kritisiert: Eine erfundene, fingierte, fiktionale Erzählung, die als Ersatz an die Stelle der Wirklichkeit tritt, ist unerwünscht, weil sie den Abstand zur Wahrheit noch um einen weiteren Faktor vergrößert.

Durch den Wandel hin zur Epoche der Episteme der Repräsentation ist diese Kritik zumindest theoretisch entkräftet. Im Modell der Repräsentation soll die Einbildungskraft nachgerade mechanisch wirken. Doch die Einbildungskraft bleibt zweifelhaft und angreifbar – unter anderem weil sich Einbildungskraft individuell äußert und nicht mehr allgemein-menschlich. Auch deshalb rücken die Menschen in ihrer historischen Situation in den Fokus im Sinne der Konfiguration der Episteme der Anthropologie und Geschichte, erhält die individuelle Einbildungskraft einer Person einen höheren Stellenwert. Sie wirkt zum Beispiel bei der individuellen Schöpfung neuer Artefakte zur Versinnlichung dieser historischen Zustände.

Die Abkehr der Aufmerksamkeit von den Dingen und die Zuwendung zu den Menschen und weiteren Instanzen der Begriffs- und Kategoriebildung rückt ins Bewusstsein, dass das Bezeichnungsvermögen von Sprache mangelhaft sein kann, dass sie im Austausch

94 ‹Phantasia›; HWbPh, Sp. 521.

zwischen Menschen auf eine Weise verwendet wird, die als fehlerhaft gilt und von vorneherein am Realen vorbeigeht. Damit rückt die Struktur im Sinne der Konfiguration der so benannten episteme in den Vordergrund, wobei die Selbstbezüglichkeit der Sprache und der Sprachverwendung droht.

Dennoch werden – gerade auch durch die in der vorliegenden Arbeit im Fokus stehenden Figuren – Texten unterschiedlicher Art, insbesondere auch fiktionaler Literatur und Dichtung, Wahrheit und Evidenz zugesprochen, werden sie zu «[den]jenigen Darstellungen» gezählt, «von denen Menschen meinen, dass sie mit der Welt zusammenfallen»[95]. Eine Begründung dafür ist ein reformiertes, auf Aristoteles zurückgehendes Verständnis der Aufgaben und Funktionen der Dichtung, nach welcher diese Erkenntnisse eines Allgemeinen wiedergibt im Unterschied zur Geschichtsschreibung realhistorischer Zustände und Ereignisse. Damit sollen die manipulierenden Effekte von Fiktionen ausgeschlossen und poetische Dichtung in Bemühungen um allgemeine apriorische Grundlagen von Zeichenbeziehungen eingeordnet sein, indem solche Werke als Gegenstände sinnlicher Wahrnehmung und Erfahrung verstanden werden, die auf einen Begriff gebracht, die gefasst werden.[96]

Ebensolche apriorische Grundlagen einer Erkenntnistheorie erarbeitet Immanuel Kant, die für die Episteme der Repräsentation relevant und für die nachfolgenden Epistemai prägend sind. Sie sollen im Folgenden besprochen werden, um die Probleme herauszuarbeiten, die sich aus einer idealistischen Erkenntnistheorie ergeben. Diese Probleme liefern hilfreiche Ansätze für die anschließende Untersuchung der ausgewählten Figuren und Werke.

Nach Immanuel Kant geschieht die wechselseitige Vermittlung zwischen Ding, Erfahrungsbezug aus dessen Anschauung und zugeordnetem Zeichen dank des transzendentalen Schematismus der Einbildungskraft.

> Wir haben also eine reine Einbildungskraft, als ein Grundvermögen der menschlichen Seele, das aller Erkenntnis a priori zum Grund liegt. Vermittelst deren bringen wir das Mannigfaltige der Anschauung einerseits, und mit der Bedingung der notwendigen Einheit der reinen Apperzeption andererseits in Verbindung. Beide äu-

95 Campe: *Evidenz als Verfahren*, S. 108.

96 So erfüllen in Epen die Figuren Rollen, später wird anerkannt, dass in Literatur, z. B. in Romanen individuelle Einzelschicksale erzählt werden.

> ßerste Enden, nämlich Sinnlichkeit und Verstand, müssen vermittelst dieser transzendentalen Funktion der Einbildungskraft notwendig zusammenhängen; weil jene sonst zwar Erscheinungen, aber keine Gegenstände eines empirischen Erkenntnisses, mithin keine Erfahrung geben würden.[97]

Beide Seiten, Sinnlichkeit und Verstand, sind gleichberechtigt.

> Keine dieser Eigenschaften ist der andern vorzuziehen. Ohne Sinnlichkeit würde uns kein Gegenstand gegeben, und ohne Verstand keiner gedacht werden. Gedanken ohne Inhalt sind leer, Anschauungen ohne Begriffe sind blind. Daher ist es ebenso notwendig, seine Begriffe sinnlich zu machen, (d. i. ihnen den Gegenstand in der Anschauung beizufügen,) als seine Anschauungen sich verständlich zu machen (d. i. sie unter Begriffe zu bringen).[98]

Einerseits sind den Menschen in allen Lebensbereichen die Dinge durch die Sinnlichkeit gegeben, vor allem visuell im Zuge der oben beschriebenen Veränderungen infolge des Buchdrucks, aber auch akustisch, olfaktorisch, haptisch und geschmacklich – als Anschauungen unabhängig von ihrem Status als reale, wirkliche oder hyperreale. Hier leistet die Einbildungskraft die Übertragung von einem Außen in ein Inneres des Menschen. Die Einbildungskraft wirkt ständig und wechselseitig zwischen den sinnlichen Erscheinungen und den Begriffen des Verstandes. Die oft der Einbildungskraft vorgeworfene Ruhelosigkeit ist also nicht per se schlecht, sondern eines ihrer wesentlichen Merkmale. Ruhelos ist die Einbildungskraft, weil es einen unaufhebbaren Abstand gibt zwischen den beiden Polen Sinnlichkeit und Verstand, zwischen Anschauung und Begriff, zwischen Realem und (symbolischen Ordnungen) der Wirklichkeit (als dem Ergebnis der Wiedergabe des Realen mit Zeichen). Diese eröffneten Distanzen und Abstände ergeben überhaupt erst Wirkungsbereiche für die Einbildungskraft, die dadurch angeregt wird. Analog kann die Einbildungskraft nur wirken, wenn eine ausreichende, aber noch überbrückbare Distanz vorhanden ist. Wo Einbildungskraft am Werk ist, tun sich also Lücken auf und zu. Die Einbildungskraft vermag, die unterschiedlichsten Arten von Differenzen zu überbrücken.

Die Einbildungskraft ist frei im Umgang mit den sinnlichen Anschauungen, insofern individuell und subjektiv. Sie legt dem Verstand den Stoff der Sinnlichkeit immer gemäß

---

97 Kant, Immanuel: *Kritik der reinen Vernunft*; in: Werkausgabe, Band III, hrsg. v. W. Weischedel; Frankfurt am Main 1974, A 124, S. 179. – Sinnlichkeit und Verstand bezeichnen die beiden «Stämme der menschlichen Erkenntnis […], die vielleicht aus einer gemeinschaftlichen, aber uns unbekannten Wurzel entspringen». (Ebd., A 15 B 29, S. 66.)

98 Ebd., A 51 B 75, S. 98.

dem transzendentalen Schematismus zum Begreifen vor auch ohne Rücksicht auf davor gefasste rationale Absichten und Erkenntnisinteressen.

> […] in ästhetischer Absicht [ist] *aber die Einbildungskraft* frei, um über jene Einstimmung zum Begriffe, *doch* ungesucht, reichhaltigen unentwickelten Stoff für den Verstand, worauf dieser in seinem Begriffe nicht Rücksicht nahm, zu liefern, welchen dieser aber, nicht sowohl objektiv zum Erkenntnisse, als subjektiv zur Belebung der Erkenntniskräfte, indirekt also doch auch zu Erkenntnissen anwendet […].[99]

Die sinnlichen Anschauungen werden im Verstand synthetisiert.[100] Durch den Verstand werden Dinge gefasst, sie erhalten eine Bezeichnung, Sinn und Bedeutung, sie werden begriffen auf der Grundlage eines Abgleichs mit transzendentalen Kategorien.

> Die wirkliche Erfahrung, welche aus der Apprehension, der Assoziation (der Reproduktion), endlich der Rekognition der Erscheinungen besteht, enthält in der letzteren und höchsten (der bloß empirischen Elemente der Erfahrung) Begriffe welche die formale Einheit der Erfahrung, und mit ihr alle objektive Gültigkeit (Wahrheit) der empirischen Erkenntnis möglich machen. Diese Gründe der Rekognition des Mannigfaltigen, so fern sie bloß die Form einer Erfahrung überhaupt angehen, sind nun jene Kategorien. Auf ihnen gründet sich also alle formale Einheit in der Synthesis der Einbildungskraft, und vermittelst dieser auch alles empirischen Gebrauchs derselben (in der Rekognition Reprodukion, Assoziation, Apprehension) bis herunter zu den Erscheinungen, weil diese, nur vermittelst jener Elemente der Erkenntnis und überhaupt unserm Bewußtsein, mithin uns selbst angehören können.[101]

Mit den Kategorien abgeglichen und also begrifflich gefasst werden im Schritt der Rekognition die zuvor bereits durch Apprehension und Assoziation synthetisierten vereinheitlichten Erscheinungen und nicht die bloße, reale Anschauung. «Erst die Abbildung, die durch eine methodisch kontrollierte Wahrnehmung zustande gekommen ist, wird analysiert und benannt.»[102] Dieser Schritt sichert die Intersubjektivität der subjektiven Apprehensionen und Assoziationen. Herrscht in einer Gemeinschaft Einigkeit über

---

99 Kant, Immanuel: *Kritik der Urteilskraft*; in: Werkausgabe, Band X, hrsg. v. W. Weischedel; Frankfurt am Main 1974, A 195f. B 198, S. 253. (Hervorhebungen im Original)

100 Nach: Kant: *KrV*, A 15 B 29, S. 66. – Vgl. «[D]as Vermögen, den Gegenstand sinnlicher Anschauung zu denken, [ist] der Verstand.» (Ebd., A 51 B 75, S. 98.)

101 Ebd., A 124f., S. 179.

102 Giesecke: *Syntax für die Augen*, S. 288. – Diese Feststellung zur Verfahrensweise der Perspektivlehre als Operationalisierung der Wahrnehmung, die sich im Zuge der Durchsetzung des Buchdrucks entwickelt, macht auch den Einfluss der Perspektivlehre auf Immanuel Kants transzendentalen Schematismus der Einbildungskraft deutlich, der hier nicht weiter untersucht und dargelegt werden kann.

die Kategorien, stabilisiert die Einbildungskraft solcherart die anerkannten kategorialen Ordnungen und somit die geltende Konfiguration der Episteme.

Bei genauer Betrachtung der genannten Schritte der Abfolge bis zur empirischen Erkenntnis wird deutlich, dass Apprehension und Assoziation nicht ohne Vergleiche vollzogen werden können. Und das heißt nicht ohne die Suche nach Analogien und Ähnlichkeiten, denn nur so lassen sich die Anschauungen schließlich unter die vorgefassten allgemeinen Kategorien subsummieren. Diese vergleichende Suche ist nur erfolgreich, wenn Merkmale der Kategorien im Schritt der Apprehension und Assoziation übertragen werden können, so dass Einheiten synthetisch abgegrenzt und schließlich (in der Rekognition) erkannt werden können.

Das bedeutet nicht, dass es nach Immanuel Kant keine irritierenden oder keine neuen Erfahrungen gibt. Lassen sich sinnlich wahrgenommene Anschauungen durch Apprehension, Assoziation, Reproduktion und Rekognition keinen vorhandenen Kategorien zuordnen, also nicht in Begriffe fassen, dann können neue Einheiten synthetisiert und Begriffe und Kategorien gebildet werden, die allerdings der Abfolge des transzendentalen Schematismus der Einbildungskraft entsprechen müssen, das bedeutet mit Bezug auf Immanuel Kant u. a., dass sie dem Primat des Verstandes Folge leisten müssen.

> Nur, da, im Gebrauch der Einbildungskraft zum Erkenntnisse, die *Einbildungskraft* unter dem Zwange des Verstandes und der Beschränkung unterworfen ist, dem Begriffe desselben angemessen zu sein […].[103]

Assoziationen und Übertragungen zur Synthetisierung von neuen Begriffen und Kategorien bedürfen ebenfalls der Fähigkeit zur synekdochischen Übertragung, wenn aus Einzelnem von sinnlichen Wahrnehmungen auf allgemeines und objektives Ganzes geschlossen wird.

In der umgekehrten Richtung des transzendentalen Schematismus der Einbildungskraft geschieht die Versinnlichung von Begriffen entweder als schematische Hypotypose, wenn es schon eine sinnliche Anschauung der Begriffe gibt, oder als symbolische Hypotypose, wenn nur der Verstand den Begriff denken kann.

> Alle Hypotypose (Darstellung, subjectio sub adspectum), als Versinnlichung, ist zwiefach: entweder schematisch, da einem Begriffe, den der Verstand faßt, die

103 Kant: *KU*, A 195 B 198, S. 253. (Hervorhebung im Original)

> korrespondierende Anschauung a priori gegeben wird; oder symbolisch, da einem Begriffe, den nur die Vernunft denken, *und* dem keine sinnliche Anschauung angemessen sein kann, eine solche untergelegt wird, mit welcher das Verfahren der Urteilskraft demjenigen, was sie im Schematisieren beobachtet, bloß analogisch, d. i. mit ihm bloß der Regel dieses Verfahrens, nicht der Anschauung selbst, mithin bloß der Form der Reflexion, nicht dem Inhalte nach, übereinkommt.[104]

Die symbolische Hypotypose macht das wahrnehm- und fassbar, wovon es keine sinnliche Anschauung gab. So können ‹Gott›, ‹das Ding an sich› oder eine ‹platonische Idee› evidente Gegenstände von Erkenntnis werden, obwohl sie keine Phänomene sind, die sich anschauen ließen. Erfundenen, neuen Begriffen, denen zunächst nur Verstandesinhalte und (abstrakte) Begriffe zugeordnet sind, können auf hypotypotische Weise Vorstellungen, sinnliche Anschauungen und Erfahrungen zugeordnet und somit (vor)zeig- und vorführbar werden. Es ist demzufolge der individuellen schöpferischen Selbsttätigkeit der Einbildungskraft (z. B. eines Künstlers) erlaubt, über die Grenzen anerkannter Erfahrung und fest gekoppelter Schemata hinauszugehen. Offensichtlich sind für eine solche symbolische Versinnlichung synekdochische Übertragungen vom kategorialen Allgemeinen in das konkrete Einzelne des für die sinnliche Veranschaulichung gewählte Medium notwendig. Damit wird deutlich, dass auch die Versinnlichung von Begriffen, die andere Richtung des transzendentalen Schematismus der Einbildungskraft, nicht ohne Vergleiche, Assoziationen und Analogiebildungen auskommen kann. Immanuel Kant verneint die Metaphorizität der Sprache also nicht.

Die offenbar für das Gelingen des transzendentalen Schematismus der Einbildungskraft notwendige Übertragungsfähigkeit der Einbildungskraft ist eine inventive, womit der schöpferische Aspekt der φαντασία in der Einbildungskraft wieder eingeholt ist. Sie kann als Witz im Sinne von Gewitztheit identifiziert werden. Etymologisch stammt Witz vom Verb wissen ab. Hermann Samuel Reimarus bestimmt den Witz als «eine Geschicklichkeit, die Aehnlichkeit verschiedener Dinge wahrzunehmen».[105] Nach Christian Wolff heißt Witz «die Leichtigkeit die Aehnlichkeiten wahrzunehmen».[106] Christian August Crusius setzt den Witz mit dem Ingenium gleich,

---

104 Ebd., A 251 B 255, S. 295. (Hervorhebungen im Original)

105 Reimarus, Hermann Samuel: *Die Vernunftlehre*; Hamburg 1756, S. 321. (abrufbar unter: https://digital.staatsbibliothek-berlin.de.) – Vgl. dazu: Grassi, Ernesto: *Die Macht der Phantasie. Zur Geschichte des abendländischen Denkens*; Königstein im Taunus 1979, S. 19.

106 Wolff, Christian: *Vernünfftige Gedancken von Gott, der Welt und der Seele des Menschen, Auch allen Dingen überhaupt*; Halle 1720, S. 198. (abrufbar unter: http://digitale.bibliothek.uni-halle.de.) – Vgl. dazu: Grassi: *Macht der Phantasie*, S. 19.

> dasjenige Vermögen des Verstandes, vermöge dessen er von einer Idee auf eine andere fallen kan, welche mit jener in einer gewissen Uebereinstimmung stehet, iedoch ohne daß er sie aus jener durch Zergliederung herausbringet, und auch ohne daß er sie zu anderer Zeit neben jener gedacht hätte, und sich ietzt derselben nur erinnerte.[107]

Die Beziehungen gehen also nicht auf deduktive und somit bewusste Prozesse zurück. Wirkungen des Ingeniums sind die «Tropi, Gleichnisse, die Erfindung möglicher Zwecke und Mittel, möglicher Ursachen und Wirkungen, und überhaupt möglicher Bestimmungen zu unbestimmten Begriffen».[108] – Witz ist also eine individuelle Fähigkeit. Wer keine Anschauung erreicht mit symbolischer Hypotypose, dem fehlt der Witz.

Auch in Ernesto Grassis Zusammenfassung von Jean Pauls Theorie des Witzes ist die Abfolge der Schritte zur Fassung und zum Begriff denjenigen des transzendentalen Schematismus sehr ähnlich. Demnach entsteht

> die menschliche Welt […], weil die Phänomene, die unsere Sinne uns offenbaren, ‹verbunden› werden auf Grund der Einsicht in Ähnlichkeiten, in Beziehungen, die es erlauben, ihnen Bedeutungen zu übertragen, Metaphern also, die eine neue menschliche Welt bestimmen. Die menschliche Realität ist daher durch diese, ihr wesentlich übertragene Struktur eine, die in der ingeniösen Fähigkeit wurzelt.[109]

Deutlich sind aber auch die Unterschiede zu einer idealistischen Ableitung der Realität, die unbedingt apriorischen Kategorien entsprechen muss. Die ‹menschliche Realität› als Bestimmung der Welt durch Übertragung von Bedeutung gleichzusetzen mit der hier als ‹Wirklichkeit› bezeichneten Vorstellung des Realen ist das Ergebnis schöpferischer Tätigkeit des einzelnen Menschen – und eben nicht apriori. Dabei nehmen individuelle Voraussetzungen und Horizonte Einfluss.[110] Diese individuelle Wirklichkeit, diese ‹menschliche Welt› verändert sich durch den Einfluss der sich fortentwickelnden Medien, Technologien und Inhalte, die sich den Menschen, welche ‹Phänomenen, die sich ihren Sinnen offenbaren› und denen sie ‹Bedeutung übertragen› wollen. Durch Metaphern kommt die besondere, subjektive Übertragung von Bedeutung zum Ausdruck, die

107 Crusius, Christian August: *Weg zur Gewißheit und Zuverläßigkeit der menschlichen Erkenntniß*; Leipzig 1747, S. 172. (abrufbar unter https://reader.digitale-sammlungen.de.) – Vgl. dazu: Grassi: *Macht der Phantasie*, S. 19.

108 Crusius: *Weg zur Gewißheit und Zuverläßigkeit*, S. 173.

109 Grassi: *Macht der Phantasie*, S. 19f. – Ernesto Grassis Bezeichnung ‹menschliche Realität› korrespondiert (unter leichten Einschränkungen) mit dem hier verwendeten Verständnis von ‹Wirklichkeit›. Seine Bezeichnung ‹Struktur› ergibt sich z. B. mit Hilfe der Kategorien Immanuel Kants, die sich aber ändern; beeinflusst von der Episteme, die sich aber ändert.

110 Siehe beispielsweise unten das Kapitel zum Lesevorgang.

sich durch ihre künstlich-künstlerische Individualität auszeichnet. Herausragende Persönlichkeiten zeichnet aus, die Wirklichkeit durch ihre Ausdruckskraft und Sprachmacht auf nie dagewesene Art und Weise zu erschaffen.

So kann es in der Praxis der begrifflichen Fassung vorkommen, dass Menschen, «die der Sprache nach einig sind, in Begriffen himmelweit voneinander abstehen»[111], wie auch Immanuel Kant in einem späteren Werk einräumt. Je größer und zahlreicher in der Folge die Lücken, Abstände und Differenzen werden, wenn sich Ding und Zeichen im Zuge des Wandels hin zur Episteme der Repräsentation und zu bezeichnenden Zeichen voneinander ablösen und somit nicht nur das Auffinden des zugehörigen Zeichens, sondern dann auch zusätzlich die Zuordnung und Interpretation von Zeichen und Ding notwendig wird, desto vielfältiger werden die Interpretationsspielräume. Distanzen vergrößern sich mit Briefen und Büchern im Vergleich zu persönlichen Gesprächen und Unterweisungen. Auch der Erfolg der symbolischen Hypotypose ist nicht garantiert. Sie ist eine «Übertragung der Reflexion über einen Gegenstand der Anschauung auf einen ganz anderen Begriff, dem vielleicht nie eine Anschauung direkt korrespondieren kann.»[112] Treten diese Fälle ein, muss der angestrebte zwischenmenschliche Austausch, die Kommunikation scheitern.

«Mit diesem eine Unentscheidbarkeit andeutenden ‹vielleicht› stellt sich die Frage»[113] aus der Perspektive der Episteme der Struktur, ob der transzendentale Schematismus der Einbildungskraft nicht auch nur ein Symbol, eine (vorübergehend) evidente Unterstellung sei, gewonnen aus Apperzeption, Apprehension, Assoziation, Reproduktion und Rekognition, zum Beispiel angeleitet durch die Verfahrensweise der Perspektivlehre als anerkannter Operationalisierung der Wahrnehmung: «Is the distinction between schemata […] and symbol itself a priori or is it merely ‹understood› in the hope of having it perform the definitional work that cannot be performed directly?»[114] Die implizite Antwort auf Paul de Mans rhetorische Frage lautet: Durch ihre Übertragungen, Vergleiche,

---

111 Kant, Immanuel: *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht*; in Werke, Band XII; hrsg. v. W. Weischedel; Frankfurt am Main 1964, S. 500.

112 Kant: *KU*, A 254 B 257, S. 296.

113 Gondek, Hans-Dieter: *Angst – Einbildungskraft – Sprache. Ein verbindender Aufriß zwischen Freud – Kant – Lacan*; München 1990, S. 98.

114 Man, Paul de: *The Epistemology of Metaphor*; in: Critical Inquiry; Vol. 5, No. 1., Special Issue on Metaphor; Herbst 1978, S. 27. – Auch Johann Heinrich Lamberts Herleitung dichterischer Evidenzleistung beginnt mit der Optik und ihren Grundsätzen. Dass das moderne Subjekt im Sinne René Descartes' ein Effekt der Lehre der Zentralperspektive sei, ist eine bekannte These.

Analogiebildungen, Assoziationen bestimmt die «performative Gewalt der Sprache»[115] Fakten. Sprache setzt Fakten allein schon durch die Verwendung von sprachlichen Lauten und Zeichen auf ebendiese Weisen. Sprache erzeugt dabei ein Bild einer Wirklichkeit, referiert jedoch nicht auf das Reale. Sprachliche Wirklichkeit und das Reale sind nicht zwangsläufig identisch. Poetische Literatur bringt nach Ansicht von Paul de Man durch ihre Tropen, ihre figurative Sprachverwendung die performative Setzungsgewalt der Sprache zum Vorschein.[116] – Damit ist nicht bestritten, dass es auf Grund von «idealisierende[n] Unterstellungen»[117] Kommunikationseffekte gibt. Doch funktionierende Verständigung zwischen individuellen Menschen darf nicht gleichgesetzt werden mit je identischer subjektiver Erkenntnis des Realen. Sinn und Setzung, Bedeutung und Zuschreibung dürfen nicht gleichgesetzt werden. Damit sind Subjekte im Verhältnis zur Sprache wieder entmachtet – ganz im Sinne der Episteme der Struktur.

> Die Unterstellung möglichen Einverständnisses und sogar identischer Bedeutungszuschreibung […] ist selber eine Setzung, die sich von der Rücksicht auf die Differenz zwischen Bedeutung und Zuschreibung, zwischen Sinn und Setzung dispensiert, um nur noch das Eine zu fordern: Konsens.[118]

Bereits Immanuel Kant entkräftet von vorneherein solche Einwände gegenüber einer (ideologisch gefärbten) Konsens-Ausrichtung einer idealistischen Sprachtheorie, indem er die Erfüllung der bereits zitierten ‹Bedingung der notwendigen Einheit der reinen Apperzeption› voraussetzt für eine gelingende Erkenntnis. «Die objektive Einheit alles (empirischen) Bewußtseins in einem Bewußtsein (der ursprünglichen Apperzeption) ist also die notwendige Bedingung so gar aller möglichen Wahrnehmung (…).»[119] «Denn das stehende und bleibende Ich (der reinen Apperzeption) macht das Correlatum aller

115 Hamacher, Werner: *Unlesbarkeit*; in: P. de Man: Allegorien des Lesens; Frankfurt am Main 1988, S. 18. – Der vollständige Satz lautet: «Denn die performative Gewalt der Sprache liegt darin, Fakten ohne Rücksicht auf Recht und Vernunft schlicht zu setzen und damit ein Bild von der Realität zu erzeugen, das seiner kritischen Prüfung an keiner einzigen Stelle muß standhalten können.» (Ebd., S. 18f.)

116 Es soll also in den Kapiteln zu den Leserfiguren auch ebendiese Sprachverwendung aufgezeigt werden, um ebendieses Spannungsfeld zwischen Kommunikationseffekten einerseits und Gleichsetzungen von Sprache und Realität andererseits vorzuführen, in dem sich die Figuren bewegen müssen und in dem sie sich mit unterschiedlichen Ausgängen und Folgen verstricken.

117 Ebd., S. 19. – Werner Hamacher zitiert Habermas, Jürgen: *Der philosophische Diskurs der Moderne*; Frankfurt am Main 1985, S. 231.

118 Hamacher: *Unlesbarkeit*, S. 19.

119 Kant: *KrV*, A 123, S. 178.

unserer Vorstellungen aus (…).»[120] Somit ist angedeutet, dass Individuen zu unterschiedlichen Begriffen kommen können (außer sie haben unendlich viel Zeit zur Verfügung) und keineswegs Konsens in Fassungen zu erwarten beziehungsweise vorauszusetzen ist. – Es ist also nach Immanuel Kant ein vorausgehendes Selbstbild notwendig:

> Das: *Ich denke*, muß alle meine Vorstellungen begleiten *können*, denn sonst würde etwas in mir vorgestellt werden, was gar nicht gedacht werden könnte, welches ebensoviel heißt, als die Vorstellung würde entweder unmöglich, oder wenigstens für mich nichts sein.[121]

Doch, wie auch Konrad Cramer nachweist, lässt das Sprechen von ‹meinen› Vorstellungen (noch) keinen Rekurs zu auf ein kontinuierliches und einheitliches Bewusstsein, auf ein absolutes individuelles Subjekt zum Beispiel im Sinne von René Descartes[122], auf ein Bewusstsein der Identität meiner selbst, auf das diese Vorstellungen alle bezogen sind.[123] Denn eine solche Reflexion vom Sprechen auf das sprechende Ich kann, um es mit Bezug auf die oben erwähnten Ausführungen von Paul de Man zu formulieren, zunächst die Figurativität und Topik von Sprache und sodann ihre performative Setzungsgewalt zu Bewusstsein bringen, wodurch die Kohärenz des Ichs, die Kontinuität der Selbst-Vorstellung gefährdet ist. Naheliegenderweise kann dies gerade beim Lesen geschehen, wodurch durch diese Reflexion auf die vorgängige Vorstellung des eigenen Ichs die ‹entscheidende Angst› vor dessen Gefährdung auslöst.[124] Es kann auch sein, dass Metaphern absolut bleiben, wodurch eine intersubjektive Mitteilung verhindert bleibt und das Subjekt als kommunizierendes Wesen allein und vereinzelt ist.

Zu gleichem Ergebnis führt eine Analyse der Bestimmung der Aufgabe der Dichtung, welche Johann Heinrich Lambert vornimmt:

> Dichtkunst beschäftigt sich vornehmlich, uns die Dinge nach ihrem Schein vorzumalen und durch ihre Vorstellungen diejenigen Eindrücke vollständig hervorzubringen, die die Empfindung der Sache in uns machen würde, wenn wir sie aus dem Gesichtspunkt sähen, aus welchem sie der Dichter vorstellt, und in den er uns gleichsam in Gedanken versetzt.[125]

---

120 Ebd.

121 Ebd., B 131f., S. 136. (Hervorhebung im Original)

122 Vgl. oben der Verweis auf Hagenbüchle: *Subjektivität*, S. 17f. in der Fußnote 60.

123 Vgl. Cramer, Konrad: *Über den Satz: Das: Ich denke, muß alle meine Vorstellungen begleiten können*; in: ders. et al. (Hrsg.): Theorie der Subjektivität; Frankfurt am Main 1987, S. 167–202.

124 Vgl. Gondek: *Angst – Einbildungskraft – Sprache*, S. 26.

So verstanden stellt Dichtkunst nicht objektives oder gar apriorisches Wissen unmittelbar vor Augen.[126] Dichtkunst ist kein Schreiben von bloßen Zeichen mehr. Die bloße Erwähnung der Bezeichnung von Dingen reicht nicht.

> Die Vollständigkeit dieses Eindrucks macht, daß der Dichter sich mit den eigenen Namen der Dinge nicht so schlechthin begnügen kann, sondern der Beschreibung derselben einen lebhaften Schwung geben muß, damit die Seite, von welcher er die Sache vorstellt, ganz aufgedeckt uns vorgelegt werde.[127]

Die Dinge oder Ereignisse, die in der Dichtung aus der Perspektive des Dichters ‹vorgemalt› werden und Empfindungen beim Leser auslösen sollen, müssen (nach der Lösung der Bindung von Zeichen und Welt) keine fassbaren realen oder wirklichen Signifikate zur Grundlage bzw. als Vorbild haben, sondern können allgemeine oder erfundene sein. Das ‹Vorgemalte› kann zudem auch den Eindruck erwecken – simulieren –, von wirklicher oder realer Abkunft zu sein. Dichtkunst malt den Schein von Dingen, also Abbilder, die zu Vorstellungen verbunden werden, die Eindruck machen und Eindrücke hinterlassen, indem sie aufeinander aufbauend «Optik, Theaterbau, Theaterspiel, Techniken der kommunikativen Empathie und der Protokollierung von Beobachtung»[128] zusammenbringt.

> Der Dichter umschreibt in seinem Werk also gleichsam eine Versuchsandordnung, und der Leser entziffert in seinem Werk die unter dieser Perspektive möglichen Beobachtungen. Die Evidenz der Lektüre liegt dann in der Rekonstruktion von perspektivierter Beobachtung.[129]

Absicht und Ziel ist es, übereinstimmende Empfindungen von Dichter und Leser zu erreichen. Nach Johann Heinrich Lambert macht die Dichtkunst nicht sichtbar, also nicht einsichtig oder erkennbar, sondern erzeugt Vorstellungen, die nachempfunden und nachgefühlt werden. In einem so gelingenden Fall konvergiert also die (eine) Evidenz mit dem aus vielen ausgewählten Evidenzverfahren – mit dem hohen Risiko des Scheiterns.[130]

---

125 Lambert, Johann Heinrich: *Neues Organon oder Gedanken über die Erforschung und Bezeichnung des Wahren und dessen Unterscheidung von Irrtum und Schein*; Berlin 1990, 2. Band, § 274, S. 828.

126 Vgl. Giesecke: *Sinnenwandel und Sprachwandel*, S. 264f.

127 Lambert: *Neues Organon*, § 274, S. 828.

128 Campe: *Evidenz als Verfahren*, S. 114.

129 Ebd.

130 Ebd., S. 112.

Bemerkenswert an dieser Bestimmung dichterischer Evidenzherstellung ist, dass sie erstens auf eine allgemeine Wahrheit gar keinen Bezug nimmt und zweitens überhaupt nicht verhehlt, den Leser manipulieren zu wollen, ihn wie oben beschrieben und zitiert auf einen Standpunkt zu setzen und in ihm ganz bestimmte Empfindungen auszulösen. Die Empfindungen und Gefühle werden dabei nicht begrifflich gefasst, denn eine solche objektive Benennung ist mindestens schwierig, wenn nicht gar unmöglich, weil es sich dabei um subjektive innere Vorgänge handelt. Auf Grund ihrer individuellen Erfahrungen und Haltungen entwickeln Personen unterschiedliche Gefühle zu ihren sinnlichen Wahrnehmungen, Vorstellungen, Einsichten, Erkenntnissen und Erinnerungen. Gefühle können zu differenziert oder zu komplex sein, um begrifflich artikuliert werden zu können. Gefühle können sich ändern – gerade dadurch, dass sie begrifflich gefasst werden. Finden sich Bezeichnungen oder Beschreibungen, ist nicht gesichert, dass diese von anderen Individuen korrekt verstanden und adäquat nachgefühlt werden. Allerdings gibt es zumindest die Erzählung, also die Dichtung von gelingender Dichtung und gelingendem Lesen im Sinne Johann Heinrich Lambert: Die schon erwähnten Francesca da Rimini und Paolo Malatesta verlieren sich in der Lektüre, in der Nachempfindung und begehen eine folgenschwere Verwechslung: Sie können ihr eigenes Ich nicht mehr von den gelesenen literarischen Figuren unterscheiden. Sie verlieren ob des Lesens eben gerade die von Immanuel Kant geforderte Begleitung des Vorstellens und Denkens durch die vorgängig feststehende gedankliche Vorstellung vom eigenen Ich.

Doch nicht nur in diesem Beispiel gelingender Dichtung, sondern niemals wissen Leser, wessen Emotionen sie nachfühlen: ihre eigenen, die des Dichters oder solche erfundener Figuren. Das für das Gelingen der Tätigkeit des transzendentalen Schematismus der Einbildungskraft notwendige Selbstbild ist zumindest in Frage gestellt und damit einer Gefährdung ausgesetzt. Analog kommen Rezipienten ‹perspektivierter Beobachtung› in Literatur oder aus anderen Quellen und Medien nicht darum herum, sich zu fragen, nach wessen Kategorien sie die dargebotenen, vor Augen gestellten, sinnlichen Anschauungen mit Begriffen verbinden. Selbstverständlich lassen sich fremde Kategorien zu eigenen machen; nur so gewinnt das Ich seine (ersten) Kategorien. Dennoch kann bei genauer Analyse nicht entschieden werden, inwiefern Kategorien überhaupt ausschließlich eigene sind. Die Bezugnahme auf eine übergeordnete Episteme macht intersubjektiv geteilte Kategorien notwendig zur Erkenntnis des Realen und zum Umgang damit.

Kann das ‹Ich denke› nicht (mehr) eindeutig alle Vorstellungen und Kategorien von mir begleiten, fehlt also die Möglichkeit oder die Fähigkeit zur Reflexion auf das eigene Ich, dann können nicht nur die Emotionen nicht (mehr) identifiziert, benannt und angeeignet werden, sondern dann scheitert jegliche begriffliche Synthetisierung und Versinnlichung. Denn der transzendentale Schematismus der Einbildungskraft kann nur wirken, wenn sich Anschauung und Begriff in ausreichender, aber überbrückbarer Distanz befinden und diesen Abstand erzeugt und garantiert eben gerade die Reflexion auf das ‹Ich denke› der Apperzeption. Kommen Dinge, Begriffe oder Gefühle zu nah oder nehmen überhand – beispielsweise im beschriebenen Fall einer dichterischen Darstellung von Sachverhalten aus dem Standpunkt des Dichters zur evidenten Erzeugung von identischen Gefühlen bei den Lesern – oder sind sie zu weit weg, also nicht bloß fremd[131], sondern als selbständige potentiell bedeutungstragende Einheiten gar nicht erfassbar, misslingen (bisher gewohnte) Fassungen beziehungsweise Versinnlichungen. Die Emotionen auslösenden Sachverhalte und Gegenstände entgleiten. Sie sind ununterscheidbar und unidentifizierbar. Aus (idealistischer, begrifflicher) Klarheit wird (sprachliche) Verwirrung, aus Furcht kann Panik werden, aus Wut blinder Hass und aus Liebe Wollust.

Phantasmen

Anders gesagt: Es ist möglich, dass die sinnliche Wahrnehmung eines Dings, einer Darstellung, eines Gefassten, eines Realen zu Vorstellungen und Eindrücken führt und Gefühle bewirkt, aber diese Eindrücke nicht fass- und bestimmbar sind. Es ist ebenfalls möglich, dass sich für ein komplexes kategoriales Gedankengebäude keine stringente Ausformulierung, keine sinnlich wahrnehmbare Darstellung finden lässt.[132] Die Eindrücke bleiben dann ungefähr und unbestimmt. Die beeindruckte Person kann nicht ausdrücken, von was der empfundene Eindruck ausgeht. Solche unfass- und unbestimmbaren Eindrücke und Vorstellungen bezeichne ich als Phantasmen.

131 ‹Fremdes› soll in dieser Arbeit verstanden werden als Anderes, vom Eigenen Abweichendes und als ebensolches Identifizierbares.

132 Ein Grund kann sein, dass die Syntax nicht dafür geeignet ist, den Inhalt der Gedanken zu fassen. Vgl. Giesecke: *Sinnenwandel und Sprachwandel*, S. 286–297.

Ein Phantasma lässt sich nicht sagen. Es ist nicht gefasst, bezeichnet, fixiert, angeeignet oder objektiviert. Ein Phantasma ist aber nicht leer, es ist bildhaft oder lauthaft, aber es ist kein Bild und kein Laut. Es ist diffus. Ein Phantasma hat keine eindeutige Form, keine eindeutigen inneren Strukturen, keine äußeren Grenzen. Es ist auf einmal da ohne den Einfluss des Zeichnens oder Ertönens, denn diese Vorgänge sind zusammengesetzt aus segmentierbaren Elementen. Phantasmen wurden noch nicht geschaffen oder erkannt, aber sie werden besessen. Ähnlich sind sie also Traumbildern.[133] – Die Wirkungen der Phantasmen können mit Bezug auf die oben erfolgten Erläuterungen der Evidenz beschrieben werden. Unmittelbar oder mittelbar evident vor Augen Gestelltes führt über Gewohntes hinaus zu etwas, wofür es im Moment des Eintretens der Evidenz noch keine Bezeichnungen und keine Versinnlichungen gibt. Insofern macht solcherart Evidentes das Phantasma erfahrbar.

Mit diesen Eigenschaften führen Phantasmen im Prozess des Erkennens und Versinnlichens zu evidenten Einsichten in ein vor Augen Gestelltes. In der Episteme der Ähnlichkeit füllen Phantasmen die notwendige Lücke zwischen Identität und Unterschied. Sie stiften die Ähnlichkeit, ermöglichen die Übertragung, die *divinatio* und *eruditio*. Sie sind unter solchen Umständen begehrt und willkommen und erhalten als verbindende, übertragende Elemente auch ein gewisses Maß an Aufmerksamkeit, auch wenn sie nicht abschließend bestimmt werden können.

Im alltäglichen Normalfall ab der Episteme der Repräsentation erzeugt ein Phantasma die Differenz zwischen Anschauung und Begriff, Sinnlichkeit und Verstand, Realem und Darstellung, Bezeichnetem und Zeichen und schließt diese Lücke sogleich wieder. Bewusst wird das Phantasma dabei nicht. Die oben beschriebene Tätigkeit der Einbildungskraft, welche die Differenz überbrückt, verhindert üblicherweise, dass ein Phantasma länger als einen Augenblick behalten wird. Da Erkenntnis gefordert und angestrebt ist, soll ein Phantasma auch gar nicht bestehen bleiben, sondern möglichst ohne Aufhebens übergangen werden. Angestrebt ist eine Bestimmung zwischen Identität oder Unterschied und nicht die Feststellung von Ähnlichkeit. Kann das Phantasma nicht sogleich wieder zum Verschwinden gebracht werden, kann es die kategorialen Ordnungen der Epistemai ernsthaft in Frage stellen.

---

133 Vgl. Aristoteles: *Über die Seele*; übers. u. hrsg. v. G. Krapinger; Stuttgart 2011, III 3 428a 7f. – Die dortige Übersetzung von Gernot Krapinger von φαντάσματος mit ‹Vorstellungsbilder› ist konkreter, gefasster als mein Verständnis von Phantasma als diffus.

Wenn das Zeichen auf dem Ding gefunden, wenn die gesuchte Fassung in einem Begriff oder einer Versinnlichung (für das empfundene Gefühl oder die Anschauung) beziehungsweise wenn der Entwurf und die Gestaltung eines sinnlich erfahrbaren Artefakts gewonnen sind, so dass Wahrnehmungen, Erfahrungen und Emotionen korrekt, vollständig und zufriedenstellend wiedergespiegelt werden[134], hat sich das Phantasma aufgelöst. Wird es beispielsweise beschrieben, geht das Phantasma in einem Text oder Dokument auf. In anderen Medien wird das Phantasma je nach dem zu einem anderen Artefakt, z. B. einem Kunstwerk, einem Gemälde, einem Film etc.

Phantasmen gehören (zu) dem wahrnehmenden und erkennenden Subjekt, in welchem sie individuell wirksam werden. Phantasmen verbinden wie der spiritus phantasticus oder das Pneuma sämtliche Aspekte, die dem Menschen als Wesensmerkmale zugeschrieben werden: Körper, Seele, Sinnlichkeit, Einbildungskraft, Geist, Gedächtnis, Vorausschau, Begehren und Gefühle.[135]

Phantasmen sind auch ab der Epoche der Episteme der Repräsentation als Effekt des Wirkens der Einbildungskraft begehrenswert, weil sie Fassung und Erkenntnis versprechen, Klarheit und Einheit verheißen, den vergessenen oder bisher unbekannten (sinnlichen, emotionalen) Anschauungen eine passende Fassung verschaffen. Umgekehrt werden Phantasmen begehrt, um von geistigen, abstrakten Begriffen zu anschaulichen Versinnlichungen zu gelangen und so den Wunsch nach sinnlicher und emotionaler Erfahrung im Ausdruck zu erfüllen. Die erreichten Fassungen werden zu eigenem Besitz. So gehen Phantasmen in die Schöpfung von (ästhetischen) Artefakten ein, die durch das Les-, Sicht-, Riech-, Hör- und Fühlbarmachen anderen Menschen sinnliche Erfahrungen und in der Folge Kommunikation zwischen Subjekten ermöglichen.

Für alle hier unterschiedenen Konfigurationen der Epistemai gilt, dass die erwünschten Fassungen in Begriffen und Anschauungen dem phantasmatischen Begehren eine Richtung vorgeben.[136] Diese Richtung wird beeinflusst durch subjektive Faktoren wie Erwartungshorizonte, Erkenntnisinteresse, Ausdrucksbedürfnisse sowie individuelle körperliche, emotionale und psychische Befindlichkeiten und Zustände und schließlich durch

134 Dies kann im Sinne Johann Heinrich Lamberts nur aus einer als solchen markierten persönlichen Perspektive geschehen, um die Beobachtung zum perspektivierten Nachvollzug anzubieten.

135 Vgl. dazu: Agamben, Giorgio: *Stanzen. Wort und Phantasma in der abendländischen Kunst*; Zürich 2012; insbes. das Kapitel III.3: «Spiritus phantasticus», S. 127–141.

136 Das Begehren ist wie die Einbildungskraft ursprünglich ungebunden und bloß ein Vermögen.

individuelle intellektuelle Voraussetzungen, andererseits durch intersubjektive Faktoren wie Moral und die Kategorien, demzufolge durch die geltende Konfiguration der Episteme und die geteilte Vorstellung der Wirklichkeit. Phantasmen werden also auch begehrt, weil sie notwendig sind zur Erfüllung von Idealen. Wenn Phantasmen auf diese Weisen das Begehren nach Fassungen beeinflussen, dann haben sie folglich auch Einfluss auf die Pläne und Unternehmungen, diese Veranschaulichungen und Begriffe zu erreichen.

Phantasmen haben aber auch Auswirkungen auf diese richtungsgebenden Faktoren. Weil sie unbestimmt und veränderlich sind, können sie jederzeit und unverhofft durch abweichende, aber evidente Einsichten zu Variationen alter und zur Entstehung neuer Korrespondenzen und damit zu überraschenden oder Missverständnisse provozierenden Verbindungen führen, zu erweiterten Erkenntnisinteressen, zu alternativen Wirklichkeitsvorstellungen, veränderten Kategorien, zu anderen Moralvorstellungen. – Phantasmen sind also der Spielraum der Einbildungskraft, das Exil des Abgedrängten und Fremden.[137]

In jedem Fall darf auf Genuss hoffen, wer das begehrte Phantasma oder die begehrte Anschauung oder den begehrten Begriff sich zu eigen zu machen vermag. Zweifel lösen sich auf. Seele und Körper kommen zur Ruhe. Differenzen verschwinden, Lücken füllen sich, werden gar vergessen. Und in größerem Zusammenhang können komplexere Konzepte befriedigend konstituiert und gestaltet werden wie beispielsweise politische Ideologien, Karriere- und Lebensplanungen, Vorstellungen von der Traumfrau oder der eigenen Persönlichkeit.

Unauflösbare Phantasmen

Phantasmen können sich aus vier, auch in Kombination auftretenden Gründen nicht auflösen lassen: wegen ihrer schieren Menge, ihrer Ausbreitung, ihrer Art oder ihrer Vielfältigkeit. Es kommt zu einer ‹Pest der Phantasmen›. Diese Bezeichnung entstammt dem schon erwähnten Dialog *Secretum meum* von Francisco Petrarca für eine Überlastung des Fassungsvermögens durch zu viele und zu vielfältige Phantasmen aus aktueller

137 Vgl. dazu beispielsweise Lachmann, Renate: *Anmerkungen zur Phantastik*; in: M. Pechlivanos et al. (Hrsg.): Einführung in die Literaturwissenschaft; Stuttgart und Weimar 1995, S. 224–229.

sinnlicher Wahrnehmung und Erinnerung. Die Figur des Kirchenvaters Augustinus beschreibt darin diese Pest so:

> Conglobantur siquidem species innumere et imagines rerum visibilium que, corporeis introgresse sensibus, postquam singulariter admisse sunt, catervatim in anime penetralibus densantur eamque, nec ad id genitam nec tam multorum difformiumque capacem, pregravant atque confundunt. Hinc pestis illa phantasmatum vestros discerpens laceransque cogitatus, meditationibusque clarificis, quibus ad unum solum summumque lumen ascenditur iter obstruens varietate mortifera.
>
> Es ballen sich nämlich unzählige Erscheinungen und Bilder sichtbarer Dinge zusammen, die durch die körperlichen Sinnesorgane eintreten und, nachdem sie einzeln eingelassen sind, scharenweise sich im Innersten der Seele verdichten. Sie belasten sie schwer und verwirren sie, wo sie doch dazu nicht geschaffen ist und so viele und unförmige Dinge nicht aufnehmen kann. Daher rührt jene *Pest der Phantasmen*, die euer Denken zerpflückt und zerfetzt und die dem erleuchtenden Nachsinnen, durch das man einzig zum einen und höchsten Licht aufsteigt, den Weg mit einer tödlichen Vielgestaltigkeit verbaut.[138]

Augustinus' Beschreibung folgt dem Verlauf einer Pesterkrankung: Bakterien befallen einen Organismus, sie vermehren und ‹verdichten› sich und führen schließlich zu einem tödlichen toxischen Schock. Dabei ist es unerheblich, ob die eindringenden Eindrücke von ‹unzähligen Erscheinungen› (*species innumere*) herstammen oder bestimmbare ‹Bilder sichtbarer Dinge› (*imagines rerum visibilium*) sind. Einzeln und mit Ruhe könnten sie bestimmt und beurteilt werden, aber durch ihre Menge und ihre unkontrollierte Aufnahme bilden sich ‹unförmige›, unbestimmbare, nichts und niemandem ähnelnde Erscheinungen. Die Grundzüge des beschriebenen Wahrnehmungs- und Erkenntnisvorgangs unterscheiden sich nicht vom späteren Schematismus der Einbildungskraft Immanuel Kants: Äußere Phänomene werden dank der Sinnesorgane in ein Inneres der Menschen aufgenommen und dort von zuständigen Instanzen verarbeitet. Im Unterschied zu Immanuel Kants Schematismus sind nach Augustinus (in der Darstellung von Francesco

138 Petrarca, Francesco: *Secretum meum*; hrsg. u. übers. von G. Regn u. B. Huss; Mainz 2004, S. 96f. – Die kursive Hervorhebung von mir markiert eine Abweichung von der Übersetzung. Gerhard Regn und Bernhard Huss übersetzen *pestis illa phantasmatum* mit ‹Seuche der Sinneserscheinungen›. Seuche ist die allgemeine Bezeichnung für eine sich schnell ausbreitende Infektionskrankheit. Die Pest hat einen spezifischen Krankheitsverlauf und einen besonderen Ruf. – Petrarca beziehe sich explizit auf *De vera religione* von Augustinus, worin in verschiedenen Zusammenhängen die verwirrenden, täuschenden Phantasmen angesprochen werden, kommentieren Gerhard Regn und Bernhard Huss. (Vgl. Kommentar; in: ebd., S. 425. – Gerhard Regn und Bernhard Huss verweisen diesbezüglich auf: Fenzi, Enrico: *Dall'Africa al Secretum. Nuove ipotesi sul ‹Sogno di Scipione› e sulla composizione del poema*; in: G. Billanovich und G. Frasso (Hrsg.): Il Petrarca ad Arquà. Atti del Convegno di studi nel VI centenario; Padua 1975, S. 61–115.)

Petrarca) nicht allein das ‹Denken› (*cogitatio*) des Verstandes, sondern auch die Seele und schließlich das ‹erleuchtete Nachsinnen› betroffen von und beschäftigt mit den wahr- und aufgenommenen Phänomenen. Jenes ‹erleuchtete Nachsinnen› allein führt zur Einsicht in die umfassende, vollumfängliche Ähnlichkeit zwischen der Gesamtheit der Phänomene, Dinge und Sprache. Diese alles verbindende Ähnlichkeit ist dank höherer Eingebung und Gelehrsamkeit[139] unter geeigneten Umständen in jeder Erscheinung und in jedem Ding zu entdecken, weshalb die Aufnahme vieler, gar unzähliger Erscheinungen und sichtbarer Dinge kontraproduktiv ist, weil so Bezüge potenziert werden, sich Konturen verwischen, Wahrnehmungen sich zusammenballen und verdichten, was die Seele belastet und verwirrt. Es bleiben unförmige Eindrücke, «die das klare Denken vernebeln»[140].

Auch für die Episteme der Repräsentation und die nachfolgenden gilt, dass zu viele Eindrücke die Tätigkeit der Einbildungskraft be- oder gar verhindern. Phantasmen können also überwältigen, verbindungslos und unaufgelöst bleiben, auf Grund ihrer Vielzahl aus aktueller Wahrnehmung oder Erinnerung, aber auch wenn mehrere sich widersprechende Phantasmen gleichzeitig präsent sind wegen mangelhafter Homöostase, zu gutem Gedächtnis, zufälliger Erfahrung oder wenn in Medien aufbewahrtes Wissen ohne historische Kontextualisierung bleibt. Ein unauflösbarer Widerspruch kann des weiteren aus der rationalen und der emotionalen Bindung an das gleiche Phantasma erwachsen. Drittens werden objektiv beurteilbare logische Fehler begangen aus Unwissenheit oder Unfähigkeit oder weil Phantasmen einen unwiderstehlichen Reiz ausüben. Verursacher solcher Phantasmen sind Elemente, die falsch verstanden oder falsch verortet oder falsch übertragen werden beispielsweise bei so genannter wörtlicher Lektüre, Missverständnissen von Metaphern oder Verwechslungen von Fakt, Fiktion, Imaginärem, Realem, Hyperrealem und Wirklichem. Schließlich kann viertens der Reiz eines Phantasmas zu andauernder Gebanntheit durch und Verfallenheit an das Phantasma führen. Zu einem Fassungsversuch ist der Gebannte und Verfallene dann gar nicht (mehr) in der Lage.

---

139 Vgl. oben im Abschnitt zur Ähnlichkeit die Ausführungen zu den notwendigen Fähigkeiten *eruditio* und *divinatio*.

140 Žižek, Slavoj: *Die Pest der Phantasmen. Die Effizienz des Phantasmatischen in den neuen Medien*; Wien 1997, S. 11.

Modifikationen gegen die Unauflösbarkeit von Phantasmen

Wenn Gründe für die Unauflösbarkeit und Verbindungslosigkeit von Phantasmen bewusst werden (und die Phantasmen trotzdem gefasst werden wollen), können Horizonte, Vorstellungen oder Wahrnehmungsumgebungen verändert werden, was die Wirkung von Phantasmen und die Tätigkeit von Phantasie und Einbildungskraft beeinflusst.

Eine solche Modifikation kann die Phantasmen zum Verschwinden bringen und sogar andauern, wenn die folgenden Differenzen ausgeblendet werden wie im (Krankheits-)Fall eines ‹Irren(den)›, der sich seine ganz eigene Wirklichkeit und symbolische Ordnung entwirft und dem die Differenzen seiner Zeichen zum Realen oder zur Wirklichkeitsvorstellung anderer Menschen nicht mehr bewusst oder wichtig sind. Allerdings gibt es keine Garantie für die Dauerhaftigkeit solcher Modifikationen. Gerade modifizierte Überbrückungen von Lücken, die durch Phantasmen eröffnet und zugleich geschlossen werden, können jederzeit einstürzen. Denn jedes Erreichen höchster Einsicht in die umfassende Ähnlichkeitsstruktur des gottgebenen Universums dank erleuchteten Nachsinnens oder des Ingeniums bzw. jedes Erreichen einer Fassung dank des transzendentalen Schematismus der Einbildungskraft eröffnet andere Differenzen (zum Unendlichen, zu unüberbrückbaren Zeichenketten, zum eigenen Ich) für Phantasmen, die Begehren nach Ausdruck und Einsicht auslösen, die wieder zu einem Scheitern führen können.

Angst und Lust als Folgen von Phantasmen

Wenn Erkenntnis und Fassung angestrebt wird, führen unauflösbare Phantasmen zu Verwirrung und Vernebelung des klaren Denkens. Das Fehlen der gewünschten Fassung kann bewusst werden und Angst auslösen. Die Erfahrung des (unablässigen, wiederholten) Scheiterns des Versuchs, das Ideal eines dauerhaften Zusammenfallens von Darstellungen und Realität bzw. Wirklichkeit (in Form von Ähnlichkeiten oder Repräsentationen) zu erreichen, und die Erfahrung der ständigen Gefährdung erreichter Einsichten und Fassungen durch neue, andere Phantasmen, kann ebenfalls Angst auslösen. Angst kommt auf, wenn die Phantasmen zu viele werden. Angst kommt auf, wenn zu

viele oder die falschen Phantasmen zu nahe kommen[141] und das Reale eindringen lassen, das dem Intellekt nicht vollständig zugänglich, das zumindest verwirrend ist oder auch entsetzlich und schauderhaft sein kann. Colonel Kurtz in *Heart of Darkness* von Joseph Conrad kann nur flüsternd «The horror! The horror!»[142] schreien, um auf das von ihm Erlebte zu verweisen. Auch in Albert Camus' *La Peste* beginnt ein abgeblendetes Reales zu wirken: die längst überwunden geglaubte Pest. Es fehlt in Oran zunächst eine Diagnose der Erkrankung, dann die Überzeugung, dass die Laborergebnisse korrekt sein könnten. Diese Unsicherheiten schüren die Angst in der Bevölkerung.

Des Weiteren kann das Wissen um den Verlust des Phantasmas bei Erreichen einer Einsicht oder Fassung Angst auslösen. Diese Angst kann noch wachsen ab der Epoche der Episteme der Repräsentation, wenn sich das Subjekt vergegenwärtigt, dass den veränderten, jeweils für sich unzählbar gewordenen, gemeinhin deshalb als unendlich verstandenen Sphären von Sprache und Wirklichkeit nur das ebenfalls unendliche, also per se unaneigenbare und undarstellbare Phantasma gerecht wird – und alle anderen, nicht unendlichen Phantasmen nach ihrer Fassung zwangsläufig wieder Differenzen auslösen werden. Mit dem Verzicht auf Fassung wird also die Vernebelung des urteilenden, vernünftigen, rationalen Denkens akzeptiert oder wenigstens ignoriert. Des weiteren kann Angst vor antizipierten Differenzen aufkommen, die gefundene Fassungen und Ausdrucksweisen anschließend auslösen werden. Das heißt mit anderen Worten: Angst kommt auf, wenn die Differenzüberbrückung durch Phantasie beziehungsweise Einbildungskraft nicht oder nicht mehr in gewohnter, gar nicht ins Bewusstsein dringender, deshalb verlässlicher Weise vonstatten geht. Wenn also beispielsweise unerwartet die Frage bewusst wird, wessen Gefühle welches Ich bei der Lektüre von Dichtung

141 Für die Etymologie von ‹Angst› vom hebräischen Wort für ‹Enge› siehe Gondek: *Angst – Einbildungskraft – Sprache*, S. 42. Hans-Dieter Gondek verweist auf: Freud, Sigmund: *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse*; in: Gesammelte Werke; London und Frankfurt am Main 1940ff., Band XI, S. 411. und: Grimm, Jacob und Wilhelm: *Deutsches Wörterbuch*; München 1984; Band I, Sp. 358.

142 Conrad, Joseph: *Heart of Darkness*; London et al. 1989, S. 111. – Der ganze Abschnitt lautet: «Anything approaching the change that came over his features [die von Colonel Kurtz] I have never seen before, and hope never to see again. Oh, I wasn't touched. I was fascinated. It was as though a veil had been rent. I saw on that ivory face the expression of sombre pride, of ruthless power, of craven terror – of an intense and hopeless despair. Did he live his life again in every detail of desire, temptation, and surrender during that supreme moment of complete knowledge? [sic! vgl. oben ‹erleuchtetes Nachsinnen› in Francisco Petrarcas *Meum secretum*] He cried in a whisper at some image, at some vision – he cried out twice, a cry that was no more than a breath – ‹The horror! The horror!›» (ebd.) – Beeindruckend dargestellt wird dieses schreiende Flüstern von Marlon Brando in Francis Ford Coppolas *Apocalypse Now*. – Vgl. den Ausdruckswunsch Werthers und dessen Inszenierung seines Lebensendes unten im Kapitel zu den *Leiden des jungen Werthers*.

(nach-)fühlt. Angst auslösend sind schließlich Konkretisierungen und Fassungen, die eigenen Überzeugungen, dem eigenen Selbstbild oder der allgemein akzeptierten Moral widersprechen.

Zu allen Zeiten gibt es mehr oder weniger starke Strömungen und Bestrebungen, die Vorherrschaft der Vernunft, die Vormachtstellung der Urteilskraft, die Fokussierung auf Fassngen auszuhebeln oder wenigstens zu ergänzen. In solchen Zusammenhängen lässt sich am ungefassten, verbindungslosen Phantasma offensichtlich auch Gefallen finden: Phantasmen werden lustvoll begehrt, weil man sich in Empfindungen verlieren will und kann, ohne dabei von der Urteilskraft aufgehalten zu werden. Phantasmen werden ebenfalls begehrt (und sollen keine Fassung erfahren), um Lust an den oben beschriebenen Angstgefühlen zu empfinden. Wenn die Phantasmen ungefasst bleiben, dauern deren Wirkungen an. Weil so die Wirkungen, die Gefühle spürbar bleiben, ist paradoxerweise die Fortexistenz, die andauernde Präsenz der Phantasmen garantiert.

Die Angst vor wie die Lust an Phantasmen kann körperlich spürbar werden und sich auf die äußere Erscheinung auswirken. Sie kann zu Verwirrung und Aufspaltung des Selbstbildes führen. Solche Folgen wiederum können als Krankheiten diagnostiziert werden.

Phantasmen und Frauen

Im Hinblick auf den Fokus der vorliegenden Arbeit soll nun in den nächsten beiden Abschnitten erstens das Verhältnis von Frauen zu Phantasmen und zweitens die Rolle von Phantasmen beim Lesen geklärt werden.

Frauen als realhistorischen Personen oder als Figuren in Werken der Kunst und Literatur oder als Gestalten im Sinne imaginärer Personen oder Figuren kommt in diesem Zusammenhang eine besondere Bedeutung zu: Sie können als Phantasmen und durch die mit ihnen verbundenen Eindrücken und Empfindungen wirksam werden. Je nach Konfiguration des epistemologischen Feldes und geltender Wirklichkeits- und Geschlechterordnung kann Frauen als Personen, Figuren oder Gestalten eine bestimmte Rolle und Stellung zugewiesen sein. Sie können beispielsweise als Göttinnen oder Heilige, aber auch als alltägliche Personen Verkörperungen von Dingen, Zuständen, Verhältnissen oder Eigenschaften sein (im Zeitalter der Episteme der Ähnlichkeit) beziehungsweise

diese repräsentieren (ab dem Zeitalter der Episteme der Repräsentation). Entsprechend sind in diesem Fall auch die zulässigen Gefühle von Männern gegenüber den verschiedenen Arten von Frauen festgelegt.[143] Als solche können (oder müssen) sie als Personen, Figuren oder Gestalten schon bei ihrer Erwähnung, ihrem Anblick oder ihrer Vorstellung u. a. Angst oder Lust und Begehren erwecken. Dazu gehören unscheinbare oder metaphorisch verschlüsselte erotische Situationen.[144] Weichen die individuellen Gefühle eines Mannes von den Konventionen ab, wenn er also beispielsweise die falsche Person oder Figur liebt, weiß er sich zugleich außerhalb der zulässigen Norm. Will der Mann sich an die Norm halten, muss ein solches Begehren jener Frau unerfüllt bleiben. Es ist möglich, Gefühle aus Vorstellungen von Entitäten auf Frauen als Personen, Figuren oder Gestalten zu übertragen beziehungsweise umgekehrt Gefühle für Frauen auf andere Entitäten zu projizieren. Lässt sich eine Frau nicht einordnen und demzufolge die zulässigen Gefühle nicht bestimmen, gefährdet sie als Phantasma die Ordnung. Dabei wird das Problem komplexer (und interessanter), wenn Frauen als Personen, Figuren oder Gestalten prinzipiell verheißungsvoll sein können, das heißt, wenn gemäß der geltenden Episteme beziehungsweise der ihr entsprechenden Geschlechterordnung auch der Fall anerkannt ist, dass die Frau und ihre Position, Funktion und Rolle nicht von vorneherein fix zu- und eingeordnet sein muss: Angst, aber auch Interesse, Neugierde und Lust erfährt der Erzähler beim Anblick der Veritas in Francisco Petrarcas *Secretum Meum*:

> Unlängst war ich ganz gedankenversunken und dachte eindringlich darüber nach, wie ich in dieses Leben eingetreten war und wie ich es verlassen würde. Da geschah es mir, daß mich nicht etwa der Schlaf überwältigte, wie er es mit angegriffenen Geistern zu tun pflegt, sondern daß auf unbekannten Wegen an mich in meinem unruhigen und hellwachen Zustand eine Frau herangetreten zu sein schien. Sie war von unsagbarem Lebensalter und Glanz und von einer Gestalt, wie sie die Menschen nur unzulänglich begreifen können. Ihr Gewand und ihr Gesicht ließen aber eine Jungfrau erkennen. Während ich also betäubt war vom Anblick des ungewohnten Lichts und es nicht wagte, meine Augen gegen die Strahlen zu erheben, die die Sonne ihrer Augen verströmte, sagte sie zu mir: ‹Habe keine Angst und gerate nicht in Verwirrung vor meiner ungekannten Erscheinung. […]›[145]

143 Begründet durch die Anlage dieser Arbeit beschränke ich mich hier auf den Fall der Mann-Frau-Beziehung.

144 Im Einleitungsbeispiel Slavoj Žižeks kann der Protagonist den seine Vorstellung überschwemmenden Bildern vom Verhalten seiner Partnerin nicht widerstehen. Er ist «verloren, schwitzend und zitternd, für immer ohne Frieden.» (Žižek: *Pest der Phantasmen*, S. 11.)

145 Petrarca: *Secretum meum*, S. 9. – Der Anblick von Laura löst auch Begehren aus. (Ebd., S. 269–277.)

Ein differenziertes Beispiel für die Angst vor der Verletzung moralischer Normen und die unwiderstehliche Lust am Anblick der sich enthüllenden Frauengestalt findet sich in der ersten Abteilung von Johann Wolfgang von Goethes *Briefe aus der Schweiz*. Der fiktive Verfasser berichtet darin nach langem Vorgeplänkel und ausdrücklichem Zögern von einer vorgeblich interesselosen Betrachtung einer sich entkleidenden Prostituierten zum Zwecke ästhetischer Reflexionen über die Beschreibbarkeit von (weiblicher) Schönheit. Die Darbietung hat ihn «nicht aus [s]einer Fassung gebracht, aber [s]eine Einbildungskraft ist entzündet, [s]ein Blut erhitzt.»[146] Das Nachdenken über die unmögliche Beschreibbarkeit unverhüllter, augenscheinlicher, evidenter realer Natur, welche stattdessen ein bloßes Gefühl, eine namenlose «wunderliche Empfindung»[147] auslöst, gelingt: Solange »unsere[] Meinungen, unsere[] Vorurteile, Einrichtungen, Gesetze[] und Grillen«[148] darüber liegen und Fassung verleihen, bleibt das Wahrgenommene fassbar.[149] Fallen allerdings die «fremden Hülle[n]»[150] in Form von Kleidungsstücken oder Beschreibungskonventionen[151], macht dies «einen schauerlichen Eindruck», «erschrecken» und «schaudern» wir, «schämen»[152] wir uns: «Soll ich dir's gestehen, ich konnte mich ebensowenig in den herrlichen Körper finden, da die letzte Hülle herabfiel (…).»[153] Das erzählende, nachdenkende, um Fassung bemühte Ich hat keinen Zugang zur unverhüllten, ins Auge springenden Frau gegenüber. Vollständig aus der Fassung, auch aus der reflektierend sich selbst beobachtenden, gerät der Verfasser der Briefe, als die theatralische Inszenierung[154] aufgebrochen wird durch einen eindeutigen Blick, der

146 Goethe, Johann Wolfgang von: *Briefe aus der Schweiz. Erste Abteilung*; in: Berliner Ausgabe, Band 12; Berlin 1976, S. 491.

147 Ebd., S. 492.

148 Ebd.

149 Zur zeitgenössischen Reglementierung von Sprache und Phantasie durch die moralischen Grundsätze vgl. beispielsweise: Schindler, Stephan K.: *Eingebildete Körper. Phantasierte Sexualität in der Goethezeit*; Tübingen 2001, S. 67. und: Sasse, Günter: *Woran leidet Werther? Zum Zwiespalt zwischen idealistischer Schwärmerei und sinnlichem Begehren*; in: Goethe-Jahrbuch, 116, 1999, S. 248f.

150 Goethe: *Briefe aus der Schweiz*, S. 492.

151 Siehe die vom fiktiven Verfasser der *Briefe aus der Schweiz* hinzugezogenen Vergleiche aus der zeitlosen antiken Mythologie, siehe sein Nachdenken über metonymische Beschreibungen: «Was sehen wir an den Weibern? Was für Weiber gefallen uns, und wie konfundieren wir alle Begriffe? Ein kleiner Schuh sieht gut aus, und wir rufen: Welch ein schöner kleiner Fuß! Ein schmaler Schnürleib hat etwas Elegantes, und wir preisen die schöne Taille.» (Ebd., S. 492f.)

152 Ebd., S. 492.

153 Ebd.

154 Siehe die Betonung des Scheinbaren des Verhaltens der Frau: «Sie schien mich nicht zu bemerken (…).» – «Alle Bewegungen folgten so natürlich aufeinander, und doch schienen sie so studiert zu sein.» – «(…) endlich schien sie entschlummert.» – «Endlich schien ein leidenschaftlicher Traum sie zu beunruhigen (…).» – «(…) schien ihre Arme gegen ihn auszustrecken.» (Ebd., S. 492f.)

gerade deshalb eindeutig ist, weil er durch einen verhüllenden-enthüllenden Schleier geworfen wird.

> ‹Komm!› rief sie endlich mit vernehmlicher Stimme, ‹komm, mein Freund, in meine Arme, oder ich schlafe wirklich ein.› In dem Augenblick ergriff sie die seidne, durchnähte Decke, zog sie über sich her, und ein allerliebstes Gesicht sah unter ihr hervor.[155]

Dieser Blick gestattet ihm, sich als der davor fingiert erträumte Geliebte vorzustellen, womit er also in Zweifel über seine Person gerät und sich selbst verliert. Genau in diesem ‹Augenblick› endet der Brief, also die Beschreibbarkeit, denn im Bemühen darum, sich seiner selbst (wieder) zu versichern, die Zweifel zu zerstreuen und wieder ein Selbstbild zu gewinnen (als Liebhaber), wird er den seidenen Schleier sogleich wieder von der Nackten genommen haben. – Die einleitende Feststellung bleibt korrekt: So lange das Erlebte beschreibbar war, behielt der Verfasser des Briefes seine Fassung, sein Selbstverständnis, sein Ich. Deshalb drängt es den Verfasser der Briefe aus der Schweiz, das von den gesellschaftlichen Konventionen als verwerflich stigmatisierte Begehren im Brief nochmals zum Ausdruck zu bringen und dadurch die lustvolle Erfahrung des Phantasmas zu erneuern und zu verlängern.

Insofern ist das literarische Werk *Briefe aus der Schweiz. Erste Abteilung* auch eine Reflexion über die Möglichkeiten und Grenzen von Dichtung evident angst- und lustvolle Wirkungen in Formen zu fassen und bei Lesern zu erzeugen.

Insbesondere die Dichtung (aber auch andere Einflussfaktoren) kann durch die Wirkungen der oben beschriebenen Evidenztheorie von Johann Heinrich Lambert Vorbilder für Frauen und Frauenfiguren sowie Vorlagen für Gefühle und mögliche Arten von Beziehungen zu ihnen liefern. Dabei muss es sich nicht um eine direkte Übertragung der in der Lektüre erfahrenen Gefühle auf Frauen als Personen, Figuren oder Gestalten in der (innerliterarischen) Wirklichkeit handeln. Auch muss eine Frau bzw. Frauenfigur (der innerliterarischen Wirklichkeit) nicht mit einer Frauenfigur einer (weiteren, innerliterarischen) Lektüre übereinstimmen. Es kann ausreichen, dass bloß die mit ihr verbundenen, von ihr ausgelösten Gefühle dieselben, also übertragbar sind. Diese Gefühle können aber auch auf ganz andere Entitäten innerhalb oder außerhalb der literarischen

155 Ebd., S. 493.

Wirklichkeit projiziert werden. Umgekehrt können aber auch von Frauen als Personen, Figuren oder Gestalten zunächst unabhängige Gefühle aus Lektüren oder anderen Wahrnehmungs- und Erfahrungsweisen von Wirklichkeiten oder Simulationen auf unbestimmte Phantasmem einer ganz anderen Frau als Person, Figur oder Gestalt projiziert werden (oder natürlich auch unabhängig von Frauen auf ganz andere Vorstellungen zum Beispiel von Dingen, Situationen, also Entitäten der Realität, der Wirklichkeit oder der Simulation), die dann stattdessen begehrt (oder gefürchtet) werden. Es ist aber auch möglich, Gefühle nicht nur aus Lektüren, sondern auch aus der Erfahrung anderer Dinge und Situationen der Wirklichkeit oder Simulation auf Frauen als Personen, Figuren oder Gestalten zu übertragen und in Beziehung zu ihnen zu wiederholen oder andauern zu lassen. – Bei diesen Übertragungen von Gefühlen aus Wahrnehmung und Erfahrung geht es darum, diese dauerhaft und wiederholbar zu machen. Unfassbare Phantasmen (von Frauen als Personen, Figuren oder Gestalten) werden dabei gewählt, weil sie unendliche Lust (oder Angst) versprechen, also die Wiederholbarkeit und anhaltende Dauer per Definition mit sich bringen.

Phantasmen und Lesen

Das Lesen, das die in dieser Arbeit besprochenen Figuren auszeichnet, ist eine Tätigkeit, in deren Verlauf Lesende etwas Äußeres sinnlich wahrnehmen und als bedeutungstragend erkennen. Lesen ist diejenige Tätigkeit, bei der im üblichen Fall Phantasmen jene Differenzen schließen, die sich ab dem Zeitalter der Repräsentation zwischen Zeichen und Signifikat öffnen. Das Lesen ist diejenige Tätigkeit, welche dank der Einbildungskraft aus einzelnen Zeichen zunächst Phantasmen und dann Vorstellungen von Ereignissen, Handlungen und Personen entstehen lässt, welche mit anderen Worten die Schrift zur Wirkung kommen lässt – auch über die Dauer der Lektüre hinaus: Die Einbildungskraft vermittelt im Zusammenspiel mit dem individuellen Horizont[156] bei der Sinneswahrnehmung eines Dings. Dank des Rückgriffs auf apriorische oder erworbene

156 In Bezug auf den Lesevorgang bestimmt Wolfgang Iser mit Rückgriff auf Hans-Georg Gadamer den Horizont als den «‹[…] Gesichtskreis, der all das umfaßt und umschließt, was von einem Punkte aus sichtbar ist.› Nun ist der Horizont, in den der Leser einrückt, kein beliebiger; er bildet sich aus den Segmenten, die in den vergangenen Lektürephasen thematisch waren.» (Iser, Wolfgang: *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*; München 1976, S. 164. – Wolfgang Iser zitiert: Gadamer, Hans-Georg: *Wahrheit und Methode*; Tübingen 1960, S. 286.)

Schemata und transzendentale Kategorien vermag der Leser wiederum unter Beihilfe der Einbildungskraft das Ding beziehungsweise die Vorstellung davon als Zeichen beziehungsweise Zeichenfolge und in einem weiteren Schritt z. B. als größere syntagmatische Einheiten (als Wort, Satz, Text, Hieroglyphe, Piktogramm oder Codezeile) zu identifizieren. Diese syntagmatischen Einheiten lösen dann via Einbildungskraft unter dem Einfluss des Horizonts eine individuelle Vorstellung des von den Zeichen Beschriebenen aus. Dieser Vorstellung wird dann unter Rückgriff auf den Horizont und allgemeine Schemata eine wörtliche Bedeutung zugesprochen, d. h. das wahrgenommene Ding ist als Wort für einen Gegenstand oder als Beschreibung eines Vorgangs etc. erkannt und verstanden. Auch hierbei wirkt die Einbildungskraft, so wie sie es auch beim nächsten Schritt tut: Schließlich erhalten die Erkenntnis und das Verständnis für den Wahrnehmenden bzw. Leser Sinn, indem sie sich mit Gefühlen verbinden und in dieser Verbindung auf der Basis des Horizonts beurteilt und eingeordnet werden. Auf diese Fassung im Rahmen des (allenfalls angepassten) Horizonts richtet sich das Lesen und die Tätigkeit der Einbildungskraft aus.

Mit anderen Worten: Beim Lesen werden fortlaufend Phantasmen überbrückt, indem sich einerseits Wahrnehmungen, Gefühle und Erkenntnisse und andererseits divergierende Textperspektiven verbinden. Wolfgang Iser beschreibt diesen Vorgang so:

> Da die einzelnen Textperspektiven unterschiedlichen Blickpunkten entspringen, entsteht die Notwendigkeit ihrer Verbindung, wenn der Text als System der Perspektivität aufgefaßt werden soll. Daher können die einzelnen Perspektivträger: Erzähler, Figuren, Handlung und Leserfiktion bei aller Verschiedenheit ihrer Anlage letztlich nicht auseinanderlaufen, obgleich ihre Divergenz vielfach unverkennbar ist. Folglich müssen Operationen vorgezeichnet sein, die eine Zuordnung der einzelnen Perspektiven aufeinander erlauben. Dafür sorgt die Struktur von Thema und Horizont. Sie regelt zunächst die attentionalen Zuwendungen des Lesers zum Text, dessen Darstellungsperspektiven weder nacheinander noch parallel entrollt werden, sondern sich in der Anlage des Textgewebes durchschichten. Daher vermag der Leser nicht in allen Perspektiven gleichzeitig zu sein, vielmehr wird er sich im Lesevorgang durch die wechselnden Segmente der verschiedenen Darstellungsperspektiven hindurchbewegen.[157]

Den Beitrag des Subjekts als Leser, in und durch das diese Gruppierungen von Textperspektiven sich vollziehen, verdeutlicht Wolfgang Iser an anderer Stelle:

157 Iser: *Akt des Lesens*, S. 164.

> Der Gruppierungseffekt und die von ihm hervorgebrachte Gestalt sind im Text selbst nicht gegeben. sondern nur eine vom Text ausgelöste Operation, durch die die individuellen Dispositionen des Lesers, seine Bewußtseinsinhalte, seine epochalen, schichtenspezifisch bedingten Anschauungen sowie seine Erfahrungsgeschichte in mehr oder minder massiver Weise mit den Zeichen des Textes zu einer Sinnkonfiguration zusammengeschlossen werden. Deshalb spielen im Lesevorgang die Einstellungen, Erwartungen und Antizipationen des Lesers eine nicht unwesentliche Rolle, denn Gestalten können sich erst im Zusammenspiel mit solchen Einstellungen bilden. Sie verkörpern Erfüllungen solcher dem Auffassungsakt vorausliegender Antizipationen.[158]

Das Subjekt kann sich dadurch beim Lesen rational wie emotional als Einheit erfahren. Das ist eine weitere mögliche Quelle für die oben diskutierte Vorbedingung Immanuel Kants an das erkennende Subjekt, dessen Erkennen qua Einbildungskraft von der Vorstellung eines einheitlichen ‹Ich denke› begleitet werden können soll. Für Vielleser kann diese Vorbedingung auch zu ‹Ich lese› umformuliert werden.

Jeder der eben unterschiedenen Schritte beim Lesen bedeutet insofern eine Überbrückung von Differenzen aus Phantasmen entweder semantisch-syntaktischer oder enzyklopädisch-pragmatischer Art: von Dingen zu Vorstellungen der Dinge zu Identifikationen als Zeichen zu Vorstellungen des Bezeichneten zu dessen Bedeutung und Sinn zum Horizont des Lesers. Beim Lesen von Schriftzeichen ist die Leistung der Einbildungskraft im Vergleich[159] zu anderen Rezeptionsweisen verhältnismäßig groß wegen der Differenzen zwischen den (abstrahierten, abstrahierenden) Zeichen und ihren Kombinationen einerseits und andererseits ihrer Bedeutung und dem zugesprochenen Sinn sowie den damit verbundenen (ausgedrückten und ausgelösten) Gefühlen. Diese Einordnung und Beurteilung wird ergänzt durch die Verortung und allenfalls sogar Vergegenwärtigung der ursprünglichen Schreibsituation: Der Text repräsentiert einen bestimmten Wissensstand und eine Gefühlswelt einer einzelnen Person zu einem Zeitpunkt. Doch beim Lesen können die zeitlichen Abstände zwischen Schreiber und Leser zu groß oder die Textmengen unüberblickbar und widersprüchlich oder das enthaltene Wissen unverständlich oder die ausgedrückten Gefühle nicht nachempfindbar werden. Auch geraten Zeichen und Schreibweisen in Vergessenheit, sind fremd oder völlig unbekannt. Hinzu

---

158 Iser, Wolfgang: *Der Lesevorgang. Eine phänomenlogische Perspektive*; in: R. Warning (Hrsg.): Rezeptionsästhetik; München 1975, S. 264.

159 Beispielsweise im Vergleich mit Piktogrammen, Teilen der bildenden Kunst sowie gestischen oder mimischen Zeichen.

kommt, dass das Aufgeschriebene zwar als fiktiv oder wahr markiert sein kann, diese Markierung aber übersehen oder missverstanden wird. In diesen Fällen oder wenn der Text keine solchen Kennzeichnungen aufweist, führt dies möglicherweise zu Verwechslungen von Poesie, Wirklichkeit, Realität und Hyperrealität.

Doch gelingendes Lesen von Schrift ist auf Differenzen, Lücken und Abstände angewiesen, in denen die Einbildungskraft wirken kann. Lesen ist auf Phantasmen angewiesen. Schrift als Medium kann nur funktionieren, wenn Abstände aufgetan sind, wenn es unbestimmte Stellen gibt, die Überbrückung und Konkretisierung provozieren. Im Normalfall öffnen sich also Lücken durch Phantasmen und schließen sich sogleich wieder. Durch ein körperunabhängiges, dauerhaft fixierbares, gleichzeitig transportables und vor allem so variables und leistungsfähiges Medium wie Schrift können die Differenzen (zwischen Welt und Sprache, zwischen Schreiber und Leser) akzentuiert, das heißt vergrößert werden, so dass das Medium Schrift deutlichere und weiter gehende Folgen und Wirkungen zeitigt als andere Medien, was diese Differenzen und Lücken überhaupt erst bewusst und beschreibbar macht, die dann auch für andere und für ältere Medien erkennbar werden. Es ist deshalb gerechtfertigt, der Schrift eine besondere Stellung und Vorreiterrolle im Vergleich zu anderen Medien zuzuschreiben.

So kann es im Laufe einer Konkretisierung und Verdichtung bei der Lektüre poetischer Texte zuerst zu einer Herausforderung vorhandener Fassungen durch die eben beschriebenen vielfältigen Differenzen von Schrift, Text und Lesen kommen. Beispielsweise wird ein (metaphorischer) Begriff (in einer Allegorese) via Einbildungskraft mit anderen oder neuen Vorstellungen verbunden. Oder für neue oder bekannte Vorstellungen werden via Einbildungskraft neue Begriffe kompiliert aus Bestandteilen alter Begriffe (im Rückgriff auf die oder in Abgrenzung von der Bedeutung dieser Begriffsbestandteile) oder gar nur aus bloßen (neu als signifikant deklarierten) Zeichen (eines Alphabets).[160]

Auch wenn beim Lesen alle Lücken und Differenzen gefüllt, alle Phantasmen zum Verschwinden gebracht werden könnten, würden sich mit jeder erreichten Fassung wieder neue Differenzen ergeben. Die Sinngebung wird keine vorangegangene Erwartung ganz

160 Chrysipp stellt «neben den Begriff der ‹Vorstellung› (φ.), die sich auf ein zugrundeliegendes ‹Vorgestelltes› (φανταστόν) bezieht, die Begriffe φανταστικόν und φάντασμα [...], wobei φανταστικόν die Vorstellung eines nicht-wirklichen Gegenstandes (‹Phantasievorstellung› im heutigen Sinne) bedeutet, und φάντασμα das irreale Gebilde, zu dem wir durch leere Attraktion (διάκενος έλκυμός) der Phantasievorstellung hingerissen werden.» (‹Phantasia›; HWbPh, Sp. 520f.)

erfüllen, sondern Differenzen zum Horizont offen lassen, was sowohl zu Anpassungen des Horizonts wie zu entsprechend angepassten Handlungen und Erwartungen führt. So kann Gelesenes nur als evident angenommen werden, wenn diese Differenzen übersehen werden oder durch Schreibweisen, Textstrategien etc. in den Hintergrund gedrängt werden.

Einflüsse auf die Differenzen beim Lesen: textfremde und -eigene Faktoren

Es gibt verschiedene Elemente, Mittel und Konzepte, die einen Einfluss auf diese Differenzen haben. Dazu gehören zunächst Faktoren, die vom einzelnen Text unabhängig sind und auf Konventionen oder individuelle Eigenheiten des Lesers zurückgehen. Zu den Konventionen gehören Ansichten vom Wesen eines Textes und seines Wahrheitsgehalts sowie die daraus folgenden Umgangsweisen mit einem Text. Unter anderem hängen diese mit dem medientechnischen Entwicklungsstand der Schrift und des Buches zusammen.

Textfremde Faktoren: Konventionen: Text als Spiegel oder Schleier

Der Text kann als Spiegel verstanden werden.[161] Dabei können zwei Traditionslinien unterschieden werden. Einerseits ist der Spiegel auf Grund seiner Ruhe und Reinheit eine geeignete Metapher für Texte. Überlegungen dazu sowie zur korrespondieren Stille der Seele können unter anderem bis Platon zurückverfolgt werden[162], sie prägt die von mittelalterlichen Mystikern angestrebte *unio mystica*[163] und wirkt fort in Johann Joachim

161 Zur Orientierung vgl. beispielsweise: Krogoll, Johannes: *Der Spiegel in der neueren deutschen Literatur und Poetik. Beobachtungen und Bemerkungen zur Semantik des Irrationalen*; in: ders. u. U. Fülleborn (Hrsg.): Studien zur deutschen Literatur. Festschrift für Adolf Beck zum siebzigsten Geburtstag; Heidelberg 1979, S. 41–85.

162 Platon zählt in der *Politeia* Spiegelungen und Schatten zu Bildern, welche Ableitungen der Ideen sind: «[I]ch verstehe aber unter Bildern erstlich Schatten, dann die Abspiegelungen in den Wassern, in allen Körpern von dichter, glatter und reflektierender Oberfläche und überhaupt in jedem Dinge dieser Eigenschaft […].» (Platon: *Politeia*; in: Sämtliche Werke; Band 2; Berlin 1940, S. 244; VI 510a.)

163 Die Mystik lehrt, Gott spiegelt sich in der Seele und allen Kreaturen. (Vgl. Leisegang, Hans: *Die Erkenntnis Gottes im Spiegel der Seele und der Natur*; in: Zeitschrift für philosophische Forschung, Band 4, Heft 2, 1950, S. 161–183.) – Die *unio mystica* ist keine Form der Erkenntnis, sondern der Erfahrung, in der sich Menschen und Gott einen. Meister Eckharts 56. Predigt gilt als herausragende

Winckelmanns Rückbezug auf die stoische Formel der *tranquilitas anima*, der ‹Windstille›[164]. Dabei garantiert eine göttliche oder idealische Instanz für die Texte, welche die Realität analogisch der Erkenntnis vorführen, womit der ruhende, stille Spiegel eine Konvention ist, die zur Konfiguration der Episteme der Ähnlichkeit passt, in der Sinn, Wahrheit, Glaubwürdigkeit und Authentizität nicht in Zweifel gezogen werden.

Doch diese zeitlose Spiegelung durch Texte lässt sich spätestens dann nicht mehr überzeugend postulieren, sobald es immer mehr Bücher gibt, in denen verschiedene, gar widersprüchliche Angaben und Ansichten zu lesen sind. Dann wirft Aufgeschriebenes Fragen nach dem richtigen Verständnis, dem Sinn sowie der in Fakt und Fiktion enthaltenen Wahrheit auf.[165] Die Wahrheit wird so diversifiziert und differenziert.[166] Sobald also Bücher den Alltag zumindest von Gelehrten zu bestimmen beginnen, wird die Episteme der Ähnlichkeit herausgefordert und fragwürdig, denn die Differenzen von Buch und Ding beziehungsweise Natur sind ab dann nur durch Anpassungen und Hilfskonstruktionen in der Episteme und der Wirklichkeitsvorstellung zu übersehen. Der Text wird demzufolge verstanden als historisches Artefakt mit spezifischen ästhetischen Qualitäten. So werden mit Gottfried Wilhelm Leibniz' Bezeichnung der Seele als *miroir vivant* die Spiegel belebt und beweglich, die Seele des Subjektes also vom bloß passiven Spiegel Gottes und der Schöpfung zum aktiv und individuell Konstituierenden der Wirklichkeit und deren Darstellung zum Beispiel im Kunstwerk. Entsprechend ist damit in der Ästhetik der Abschied vom Prinzip der Naturnachahmung verbunden. Das Kunstwerk gilt nun als momentgebundener, individueller Ausdruck des kreativen, mithin genialen Subjekts.[167]

Zusammenfassung des Vorgangs. (Vgl. Pfeiffer, Franz (Hrsg.): *Deutsche Mystiker des 14. Jahrhunderts; Zweiter Band: Meister Eckhart*; Leipzig 1857, S. 180f.)

164 Vgl. Winckelmann, Johann Joachim: *Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst*; in: Kunsttheoretische Schriften I (Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Band 330); Baden-Baden und Strasbourg 1962 (Faksimiledruck der 2., vermehrten Auflage; Dresden und Leipzig 1756), S. 21f.

165 Aristoteles unterteilt bekanntermaßen Wahrheit in allgemeine und besondere, die unterschiedlichen Textsorten zugeordnet sind. (Aristoteles: *Poetik*; übers. v. M. Fuhrmann; Stuttgart 2002, 1451b5–7, S. 29f.)

166 Vgl. oben zur Pluralisierung von Wahrheit in der Renaissance mit Bezug auf Francesco Petrarcas *Secretum meum*. (vgl. Küpper: *Schweigen der Veritas*.)

167 Vgl. dazu die Ausführungen zu Immanuel Kants Vorstellung der Einbildungskraft oben. – Zu den Veränderungen im Anschluss an Gottfried Wilhelm Leibniz siehe Peez, Erik: *Die Macht der Spiegel. Das Spiegelmotiv in Literatur und Ästhetik des Zeitalters von Klassik und Romantik*; Frankfurt am Main et al. 1990.

Werden Spiegel lebendig, können sie ein Eigenleben bekommen, das Auswirkungen auf die Wiedergabe des Gespieglten hat, die nicht qua Analogie einsichtig und nachvollziehbar sind. Der Text ist dann nicht mehr ein Spiegel, sondern verweist als Schleier auf eine ästhetisch verhüllte, eigentlich aber nackte, insofern evidente Wahrheit hinter dem Text, beim Verfasser, bei den Lesern, in der Sprache im Allgemeinen oder in beliebigen Kombinationen dieser Aspekte. Solche Schleier wie oben ausgeführt können verstörend oder verheißungsvoll wirken, also Angst oder Lust bewirken. Allerdings braucht es den Text als Schleier, um überhaupt den Ort der darin, dahinter, darunter liegenden Wahrheit zu markieren. Und es wird eine besondere Sehschärfe benötigt, um zu dieser Wahrheit vorzudringen. Denn ein Text verschleiert eine «Wahrheit, die man nur durch ganz dünne Ritzen greifen kann.»[168] Und diese Möglichkeiten können Dichter nutzen zur Verhüllung, mit anderen Worten zur poetischen Einkleidung ihrer Inhalte.[169]

Die dazu hilfreichen hermeneutischen Methoden werden angepasst. Teilte die Hermeneutik schon im Mittelalter den aufzufindenden Sinn auf mehrere Bereiche auf, werden im Zuge von Renaissance, Aufklärung und dem Wandel der Episteme weitere Parameter und Faktoren in die (regelgeleiteten, zirkulären) Auslegeverfahren integriert. In der rezeptionsästhetischen Modellierung beispielsweise bringen sich Verfasser wie Leser mit ihren Horizonten ein. Bedeutung und Sinn entsteht dabei erst bei der Lektüre des Lesers und immer wieder neu bei jeder erneuten Lektüre. Die Differenzen, also die Phantasmen zwischen dem Text und der Wahrheit seiner Bedeutung werden dabei im besten Fall vollumfänglich aufgelöst und die Interpretation restlos intersubjektiv vermittelbar. Doch schon Friedrich Schleiermacher erkannte, dass die Entschleierung von Texten eine Kunst und die Anwendung der hermeneutischen Regeln und Verfahren von ebendiesen Texten abhängig und bestimmt ist:

---

168 Petrarca: *Secretum meum*, S. 177–179.

169 «Die mit göttlicher Kraft versehenen Dichter verhüllen den schönen Inhalt ihrer Werke mit einem so undurchdringlichen Schleier […], daß ihn die größte Sehschärfe nicht zu durchdringen vermag, es sei denn das Auge des Luchses. Dem normalen Leser, der nicht mit einer außerordentlichen Kraft der Durchdringung ausgestattet ist, zeigen die Verse nur ihre oberflächliche Seite. Wie bereits bei Dante treten Deutungskomplexität und Oszillation an die Stelle der Abstraktheit des Allegorischen. Doch findet sich bei Petrarca keine theologisch motivierte ‹dottrina sotto il velame›. Vielmehr erzeugt der verhüllende Schleier eine vieldeutige Komplexität […]. Der Schleier des Textes tritt als Ausdruck der ästhetischen Erfahrung selbst in den Blick: ‹mulceat exterius tamen alliciatque tuentes›. Die Oberfläche des Textes berührt den Betrachter sanft und verlockt ihn zur Lektüre.» (Oster, Patricia: *Der Schleier im Text. Funktionsgeschichte eines Bildes für die neuzeitliche Erfahrung des Imaginären*; München 2002, S. 87; Patricia Oster bezieht sich auf Francesco Petrarcas *Epystole II.11*.)

> Das volle Geschäft der Hermeneutik ist als Kunstwerk zu betrachten, aber nicht, als ob die Ausführung in einem Kunstwerk endigte, sondern so, daß die Tätigkeit nur den Charakter der Kunst an sich trägt, weil mit den Regeln nicht auch die Anwendung gegeben ist, d.i. nicht mechanisiert werden kann.[170]

Textfremde Faktoren: Konventionen: Text als Gewebe

Schließlich können Texte im Zuge ihrer industriellen Produktion und auf Grund der Überhand nehmenden Bezugnahme von Zeichen auf andere Zeichen als Textura, als Gewebe verstanden werden:

> Text heißt GEWEBE; während man dieses Gewebe aber bislang immer für ein Produkt, einen fertigen Schleier gehalten hat, hinter dem sich, mehr oder minder verborgen, der Sinn (die Wahrheit) befindet, betonen wir jetzt beim Gewebe die generative Vorstellung, daß sich der Text durch ein ständiges Verflechten selbst verfertigt und bearbeitet; in diesem Gewebe – dieser Textur – verloren, löst sich das Subjekt auf, einer Spinne gleich, die in die konstruktiven Sekretionen ihres Netzes aufginge.[171]

Nach einem solchen Verständnis sind Texte nicht mehr als der Spiegel einer unveränderlichen oder zu aktualisierenden Wahrheit. Texte sind nicht mehr zeitgebundene verschleiernde Fassungen einer Fiktion, eines Wirklichkeitsverständnisses oder von Verfasserintentionen beziehungsweise -gefühlen, über denen durch den zeitlichen Abstand zum Rezipienten eine Art Patina liegt, die es zu durchdringen gilt, um den unverhüllten Sinn zu rekonstruieren, sondern die Texte in ihrer Materialität und Medialität sind als solche bedeutsam. Es stirbt infolgedessen der Autor.

> Heute wissen wir, dass ein Text nicht aus einer Reihe von Wörtern besteht, die einen einzigen, irgendwie theologischen Sinn enthüllt (welcher die ‹Botschaft› des *Autor*-Gottes wäre), sondern aus einem vieldimensionalen Raum, in dem sich verschiedene Schreibweisen [*écritures*], von denen keine einzige originell ist, vereinigen und bekämpfen. Der Text ist ein Gewebe von Zitaten aus unzähligen Stätten der Kultur.[172]

---

170 Schleiermacher, Friedrich: *Hermeneutik und Kritik*; Frankfurt am Main 1990, S. 81. – Zur sich daraus ergebenden Unendlichkeit der hermeneutischen Aufgabe vgl. Weinberg, Manfred: *Das «unendliche Thema». Erinnerung und Gedächtnis in der Literatur/Theorie*; Tübingen 2006, S. 309–311. – Als zu diesem historischen Zeitpunkt die ‹Mechanisierung› unmöglich wird, orientiert sich wie oben beschrieben die Ausgestaltung der Episteme neu am Individuum (als Künstler).

171 Barthes, Roland: *Die Lust am Text*; Frankfurt am Main 1974, S. 80. (Hervorhebung im Original)

172 Barthes, Roland: *Der Todes Autors*; in: F. Jannidis et al. (Hrsg.): Texte zur Theorie der Autorschaft; Stuttgart 2000, S. 185–193, hier S. 190. (Typographie gemäß Original)

Den Leser zwingt ein solches Verständnis des Textes als Gewebe, der durch seine Fortschreibungen, durch «ständiges Verflechten»[173] sich «selbst verfertigt und bearbeitet»[174] und zu einem «Organon der Geschichte»[175] wird, zu einem aktiven, produzierenden Umgang mit Gelesenem, wenn sie nicht verstrickt und erdrosselt werden wollen – wenn sie nicht das gleiche Schicksal wie die Autoren erleiden wollen. Texte als Gewebe stellen Stoff, Strukturen und Material zur Verfügung, um genau daraus Erweiterndes, Anderes, Gegenteiliges, Fremdes, Neues zu schöpfen. Damit gibt es die Figur des (bloßen) Lesers nicht mehr. Und alle Theorien zur Repräsentation von Zeichen und alle Modelle zur Kommunikation mit den Instanzen Sender, Nachricht und Empfänger lassen sich auf Texte als Gewebe nicht anwenden.

Ein solches Verständnis des Textes als Gewebe hängt mit der Erfahrung der unüberschaubaren Textmengen der ‹unendlichen Bibliothek›[176] zusammen, die im Zuge der Kommerzialisierung des Buchdrucks und später der Digitalisierung entstehen. Dies führt zu längerer, gegen ewig tendierender Haltbarkeit, einfacherer Reproduzierbarkeit und umfassender Zugänglichkeit der dafür ausgewählten Texte. ‹Gewebe› ist der hier schon mehrfach kommentierte Versuch, diese ‹Unendlichkeit› des Wissens[177], die den beschränkten [mittelalterlichen] Gesamtkorpus ablöste, sowie jener der fortgesetzten Lücken- und Horizontbildung, jener der Text- und Artefaktschöpfung, jener der sie verbindenden Verweisungsketten und damit auch jene der hermeneutischen Tätigkeit auf einen Begriff zu bringen. – Auch das ist eine Art der Fassung einer Wahrheit und zugleich eine an Konventionen orientierte

> Konstruktion eines endlichen Bestimmten aus dem unendlichen Unbestimmten. […] Eine solche Konstruktion kann nicht durch Regeln gegeben werden, welche die Sicherheit ihrer Anwendung in sich trügen.[178]

173 Barthes: *Lust am Text*, S. 80. (Hervorhebung im Original)

174 Ebd. (Hervorhebung im Original)

175 Benjamin, Walter: *Literaturgeschichte und Literaturwissenschaft*; in: Gesammelte Schriften; Band III, hrsg. v. H. Tiedemann-Bartels, Frankfurt am Main 1972, S. 290.

176 Vgl. die Erzählung *La biblioteca de Babel* von Jorge Luis Borges. (in: Obras completas; Band I: 1923–1949; hrsg. v. C. V. Frías; Buenos Aires 2001, S. 465–471.

177 Auch an dieser Stelle ist das Wissen nicht im engen Sinne als ‹unendlich› zu verstehen, aber für Einzelne nicht zu erfassen und zu überblicken, weshalb sich dafür im alltäglichen Sprachgebrauch die melancholisch-pathetische Formel der ‹Unendlichkeit› durchgesetzt hat.

178 Schleiermacher: *Hermeneutik und Kritik*, S. 80f.

Textfremde Faktoren: Eigenheiten des Lesers: Lektüreauswahl und Leseweise

Zu den Faktoren, welche Differenzen beeinflussen und die auf individuelle Eigenheiten des Lesers zurückgehen, gehören seine Lektüreauswahl auf der Grundlage seines Erwartungshorizonts und seine Leseweise. Die Wahl eines Buches ist dabei nicht zuletzt immer auch die Entscheidung gegen andere und deren Wirkungen.

Zur Beschreibung von Leseweisen sind verschiedene Kategorisierungen und Unterscheidungen vorgeschlagen worden, die teilweise mit historischen und medientechnischen Entwicklungen in Zusammenhängen stehen.[179] So identifiziert Rolf Engelsing im 18. Jahrhundert einen Übergang vom intensiven zum extensiven Lesen, der von der steigenden Zahl der Bücher ausgelöst worden sei.[180] Extensives Lesen kann Widersprüche und Differenzen entweder virulenter werden lassen, wenn ihnen auf Grund eines sensibilisierten Erwartungshorizonts Aufmerksamkeit geschenkt wird, oder verschwimmen lassen, wenn die Lektüren kursorisch bleiben.

Zeitliche und räumliche Differenzen zum Verfasser können verringert werden, wenn der Text als Ausdruck einer (menschlichen oder göttlichen) Stimme vorgestellt und dementsprechend laut (vor)gelesen wird. Lautes Lesen dieser Stimme der Schrift impliziert und schafft Anwesenheit, emotionale und körperliche Nähe und eine geteilte Gegenwart[181] sowohl mit dem fernen Urheber der Stimme, als auch mit anderen Mithörern oder gar dem gesamten Kosmos[182], wodurch die Differenzen schwinden. So verbinden sich Autoren (unter Umständen in Person des stellvertretenden Vorlesers) und Zuhörer gemäß

179 In der Leseforschung wird unter anderem unterschieden zwischen schnellem und langsamem, lautem und leisem, einmaligem und wiederholtem, kursorischem und detailliertem, reproduktivem und produktivem sowie vorlaufendem und verweilendem, aber auch unterschiedlichen Arten von identifizierendem Lesen. Vgl. beispielsweise: Assmann, Aleida: *Die Domestikation des Lesens. Drei historische Beispiele*; in: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik, Heft 57/58: Lesen – historisch, 1995, S. 95–110; oder: Haverkamp, Anselm: *Illusion und Empathie. Die Struktur der ‹teilnehmenden Lektüre› in den ‹Leiden Werthers›*; in: E. Lämmert (Hrsg.): Erzählforschung. Ein Symposium; Stuttgart 1982, S. 243–268. – Zum identifizierenden Lesen siehe: Jauss, Hans Robert: *Interaktionsmuster der Identifikation mit dem Helden*; in: ders.: Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik. Band I: Versuche im Feld der ästhetischen Erfahrung; München 1977, S. 212–258.

180 Vgl. Engelsing, Rolf: *Der Bürger als Leser. Lesergeschichte in Deutschland 1500 – 1800*; Stuttgart 1974.

181 Diese Merkmale kennzeichnen mündliche Kommunikationssituationen.

182 Unter anderen historischen und weltanschaulichen Voraussetzungen findet die Begegnung mit Göttern und dem Universum im Seeleninnenraum statt, in der Kontemplation. Dafür ist kein lautes Lesen notwendig. Das Lesen erfolgt still und ist Inspiration, Stimulanz und Einstimmung für diese Begegnung. (Vgl. Speyer, Wolfgang: *Das stille Lesen, Paradigmenwechsel*; in: Still Lesen. Malerei des 17. bis 19. Jahrhunderts. Katalog zur Ausstellung in der Residenzgalerie Salzburg, 23. November 2001 bis 3. Februar 2002; Salzburg 2001, S. 27f.

empfindsamen Vorstellungen dank Sympathie durch das geteilte Pneuma im lauten Lesen der Dichtungen. Durch die ertönende Vorlesestimme wird der von der Schrift bewirkten, potentiell unendlichen Distanz eine wenn auch flüchtige Fassung gegeben. Umgekehrt wurde schon immer auch leise gelesen[183], denn leise Leser können sich in «in den Händen»[184] des Autors fühlen, wobei die eigene laute Stimme irritieren, bremsen und die Versenkung verhindern würde. Leises, stilles, aber auch lautes Lesen sind je nach Gewichtung und Begründung Ausdruck von Privatisierungs- und Individualisierungsentwicklungen.

Texteigene Faktoren: formale Merkmale des Textes: Schriftzeichen und Trägermaterialien

Die zweite Hauptgruppe von Merkmalen und Elementen, die auf das Ausmaß der Differenzen zwischen dem Lesen und den Horizonten wirken, sind solche, die beim Lesen des spezifischen Textes Wirkung erzeugen. Dazu gehören formale und inhaltliche Aspekte. Zu den formalen sind die spezifischen Qualitäten von Schriftzeichen und Trägermaterialien zu zählen.

In Hieroglyphen und Ideogrammen sind mehrsinnige Qualitäten bewahrt. Das Zeichen als visueller Code, seine semantische Bedeutung und teilweise auch sein Klang sind nicht vollständig voneinander getrennt. Das macht das Verstehen nicht einfacher, weil beispielsweise die chinesische Schrift eine Fülle von Kenntnissen verlangt, die im Gedächtnis abrufbar sein müssen, was, so McLuhan, die Ausbildung eines ‹sechsten Sinnes› erfordere, um Entscheidungen zwischen Lesarten fällen zu können, d. h. um sich für die ‹richtige› Art und Weise des Überbrückens der Differenzen zu entscheiden.[185] In alphabetischen Schriften dagegen sind die Zeichen neutral und arbiträr. Dennoch gibt es

183 Vgl. Burfeind, Carsten: *Wen hörte Philippus. Leises Lesen und lautes Vorlesen in der Antike*; in: Zeitschrift für die Neutestamentliche Wissenschaft, 93, 2002, S. 138–145; oder: Busch, Stephan: *Lautes und leises Lesen in der Antike*; in: Rheinisches Museum, 145, 2002, S. 1–45. Leises Lesen war unter Umständen auffällig; vgl. die oft zitierte Stelle aus: Augustinus: *Confessiones*: In Abschnitt 6,3 beobachtet Augustinus seinen Lehrer Ambrosius, der vor dem Buch sitzt und stumm die Lippen bewegt.

184 McLuhan: *Gutenberg Galaxis*, S. 173. – Es geht an dieser Stelle bei Marshall McLuhan um den Wandel vom lauten zum leisen Lesen im Zuge der Durchsetzung des Buchdrucks: «Der Leser von Gedrucktem steht also in einem gänzlich andern Verhältnis zum Verfasser als der Leser eines Manuskripts. Der Buchdruck machte allmählich das laute Lesen sinnlos und beschleunigte den Akt des Lesens, bis der Leser sich ‹in den Händen› des Autors fühlen konnte.» (Ebd., S. 172f.)

185 Ebd., S. 52f.; Marshall McLuhan verweist auf Latourette, Kenneth Scott: *The Chinese, Their History and Culture*; New York 1934. – Zu Ideogrammen siehe auch: Pound, Ezra: *A B C of Reading*; New York 1987, S. 17–27.

auch in Texten in alphabetischer Schrift Unterschiede zwischen handschriftlichen Zeichen und Maschinenschrifttypen. Ungewohnte, gebundene Schriften und unbekannte Handschriften können einen wimmelnden Eindruck erzeugen und zum Verschwimmen und Verschwinden von distinkten Zeichen führen.[186] Druckschriften sind normiert(er), um so die Lektüre zu erleichtern. Wie erwähnt sollten alte Druckschriften mit ihren Serifen an Handgeschriebenes erinnern. Moderne typographische Druckschriften sind auf Grund von veränderten Wahrnehmungs- und Erfahrungsweisen schnörkelloser. Insgesamt gilt, je vertrauter die Schrift im Unterschied zu Handschriften oder unvertrauten, veralteten Schriftarten ist, desto müheloser gleiten Leser auf der Textoberfläche entlang, was das Eintauchen und die Versenkung in den Text befördert. Solche Wirkungen sind also abhängig davon, an welche Art von Zeichen bzw. an welche Leseweise die Leser gewöhnt sind, in größerem Rahmen also von der zeitgenössischen Mediensituation.

Zusätzliche Gestaltungsmittel wie die das Buch- und Seitenformat, die Seitenzahl, die Zeichengröße und deren Verhältnis zur Seitengröße, die Anordnung der Zeichen auf der Seite[187], visuelle oder haptische Merkmale des Textträgers können beim Lesen weitere Beziehungen stiften, zum Beispiel die deutlich fühlbaren Schreibspuren auf Wachstafeln und Manuskriptseiten zur Kraft und Bewegung des schreibenden Individuums[188] oder zu Räumen und Gegenständen hinter der buchstäblichen Textebene, denen gar Unendlichkeit zugeschrieben werden kann, wie Marshall McLuhan anhand mittelalterlicher Manuskripte erläutert. Dazu zitiert er aus *The Study of the Bible in the Middle Ages* von Beryl Smalley, die wiederum aus dem Buch *Carolingian Art* von Roger Hinks zitert:

> Es ist, als würden wir aufgefordert [als Folge der Betrachtungsgewohnheiten der durchscheinenden, diaphanen gotischen Architektur, A. M.], unsere Augen nicht auf die materielle Oberfläche des Gegenstandes, sondern auf das durch ein Flechtwerk gesehene Unendliche zu richten …, der Gegenstand … existiert gewissermaßen nur, um einen bestimmten Teil des unendlichen Raumes zu umreißen, abzutrennen und ihn faßbar sowie verständlich zu machen.[189]

186 Vgl. die Lektüreerfahrungen des Studenten Anselmus im Ernst Theodor Amadeus Hoffmanns *Der goldne Topf*.

187 Siehe beispielsweise Reinhard Döhls *Apfel mit Wurm*.

188 McLuhan: *Gutenberg Galaxis*, S. 146.

189 Ebd., S. 148.

Anders wirken die Initialen oder andere Bild-Text-Kombinationen auf die Lektüre. Außerdem sehen maschinell gedruckte Bücher einer Auflage als Typen außen wie innen gleich aus. Das fassbare einzelne Buch entspricht einer exemplarischen Einheit aus vielen gleichen und vielen anderen ähnlichen Elementen, die alle zusammen genommen die unfassbare, unzählbare Büchermenge bilden.

Texteigene Faktoren: formale Merkmale des Textes: Beachtung von Konventionen

Neben den Merkmalen der Zeichen und des Textträgers gehört zu den formalen textinternen Wirkungselementen die (Nicht-)Beachtung von grammatischen und orthographischen Regeln. Durchgehende Kleinschreibung kann unter Umständen die Lesegeschwindigkeit verringern. Bestimmte (orthographische) Schreibweisen können Mündlichkeit simulieren. Nicht nur für diese beiden hier aufgeführten formalen Bereiche gibt es normalerweise anerkannte Konventionen wie Rechtschreibregeln, Normgrößen für Buchformate oder Standardschriften. Die daran geknüpften unbewussten Gewohnheiten und Erwartungen der Leser können die Autoren, Herausgeber und Verlage unterlaufen zur Erzeugung von bedeutungswirksamen Differenzen zum Leserhorizont.

Texte können außerdem Sorten, Klassen oder Typen zugeordnet werden und weisen mehr oder weniger deutliche Gattungsmerkmale auf, die ebenfalls auf Konventionen beruhen. Damit aktivieren sie ebenfalls Bezugssysteme, Schemata, Rezeptionshaltungen und Erwartungen und rufen Paratexte in Erinnerung.[190]

Texteigene Faktoren: inhaltliche Merkmale des Textes

Die zweite Hauptgruppe der textinternen Elemente, die Wirkung erzeugen, sind die inhaltlichen. Der gelesene Inhalt und die davon ausgelösten Gefühle stehen in einem Verhältnis zum Leser, auf den sie dadurch wirken. Die unauffällig evidenten Bezeichnungen von alltäglichen oder gewohnten Zuständen und Vorgängen werden beim Lesen nicht hinterfragt und lösen keine Irritation aus, weil sie mit dem Horizont des Lesers korrespondieren. Dagegen lösen Darstellungen komplexer Sachverhalte, Problemstellungen oder Ereignisse wenigstens Fragen und oft Differenzen zum hergebrachten Horizont aus, die einen phantasmatischen Wirkungsbereich für die Einbildungskraft eröffnen und mit aufgefundenen, neuen oder veränderten Fassungen bereinigt werden.

190 Vgl. beispielsweise Klausnitzer: *Literatur und Wissen*, S. 36–40.

Auswirkungen: Prägung der Einbildungskraft, Glaubwürdigkeit des Sachverhalts, Emotionen

Die Wirkungen aus dem Zusammenspiel von formalen und inhaltlichen Textelementen beim Lesen können in drei Gruppen aufgeteilt werden. Erstens lässt ein gelingender Lesevorgang den geschilderten Sachverhalt, Gegenstand, Vorgang oder das Ereignis für den Verstand evident einleuchten. Tritt diese (beabsichtigte) Wirkung ein, ist der Rezipient vom Sachverhalt überzeugt und eine allenfalls vorangegangene Differenz zum Horizont bereinigt. Anschließend können die gewonnenen Einsichten das Erfassen und Erkennen in nachfolgenden Situationen vorprägen.

Zweitens wirkt der Vorgang des Lesens als Konkretisierung einer Wahrnehmung über eine Vorstellung hin zu Bedeutung und Sinn durch Vermittlung der Einbildungskraft auf ebendiese Wirkungsweise der Einbildungskraft zurück: Die vom Lesen aktivierte Einbildungskraft kann auch für Differenzen anderer Wahrnehmungs- und Erkenntnissituationen sensibilisiert bleiben oder zur Missachtung von Differenzen führen. Lesen vermag auf diese Weise, Horizonte und sogar die allgemein anerkannte symbolische Ordnung zu verändern.[191] Aus einer bestimmten Perspektive führt diese Wirkung des Lesens zu abwertenden Einschätzungen der Einbildungskraft als ruhelos oder blühend, was verderbliche, übertriebene, falsche, unzeitgemäße, abwegige, irreführende Vorstellungen hervorrufe. So kommt es zwangsläufig zu Reinheitsgeboten und Verhaltensmaximen, um die herrschende symbolische Ordnung, das eingeforderte Erkenntnisideal, die anerkannte, sanktionierte Umgangsweise mit dem Abgedrängten zu schützen, die Moral aufrechtzuerhalten. Entsprechend wird schon immer vor zu viel und falscher Lektüre gewarnt, vor der Verführungskraft des Lesens.

Drittens können emotionale Wirkungen die intellektuellen unterstützen und verstärken oder sich als solche verselbständigen. Kann das Gelesene vollständig erfasst werden, können sich Furcht und Mitleid als Wirkung einstellen und eine Katharsis.[192] Bleiben beim Lesenvorgang Differenzen unbestimmbar phantasmatisch, können sie Angst oder

191 Es entwickeln sich z. B. im Zuge des Buchdrucks (neue, andere, weitere) Regeln zur Versprachlichung von Bildern, Abbildungen, die sich auch auf die Versprachlichung von Wahrnehmungen auswirken / übertragen werden. (vgl. Giesecke: *Syntax für die Augen*, S. 286–297.)

192 Vgl. Klausnitzer: *Literatur und Wissen*, S. 70.

Lust bewirken, wie dies oben beschrieben wurde. Solche emotionalen Wirkungen können Absichten von Verfassern und Erwartungen von Lesern ent- oder widersprechen.

In jedem Fall kann das lesende Individuum seine eigenen Reaktionen auf diese Wirkungen beobachten und sich als individuelles Subjekt wahrnehmen. Es kann dadurch irritiert, verängstigt oder erregt werden, was zu einer Bestätigung oder Infragestellung dieser Selbstwahrnehmung führt.

Arbeitsprogramm: Figurenauswahl

Zur nun anstehenden Überprüfung der Thesen anhand der ausgewählten Leserfiguren können also die zahlreichen bisher angeführten Faktoren und Parameter berücksichtigt werden – abhängig von ihrer Relevanz für das jeweilige Werk. Es spielt eine Rolle, welche Inhalte diese Leserfiguren lesen, welche Datenträger auf welchem medientechnischen Entwicklungsstand diese Inhalte transportieren, wie die Inhalte und der Lesevorgang auf das Wissen, die Wirklichkeitsvorstellung, Ideale und die Gefühle der Leser wirken bzw. wie diese zusammen mit der Episteme schon vorab die Lektüre prägen. Deshalb legen die Untersuchungen zu den einzelnen Leserfiguren besonderes Augenmerk auf deren Ideale, die Ausdruck und Ergebnis von Horizonten und Erwartungen sind. Die Ideale prägen, was für die Leserfiguren bedrohlich oder verheißungsvoll ist. Ihre eigene Einschätzung, ob und inwiefern sie ihren Idealen entsprechen, beeinflusst das Selbstverständnis der Leserfiguren.

Mit dem Wandel der Episteme hin zur Repräsentation und Anthropologie werden in die Epistemologie sowohl diffuse Phantasmen als auch eine von der individuellen Verfassung des einzelnen Menschen abhängige Evidenz aufgenommen. Dieser Wandel steht auch in einem offensichtlichen Zusammenhang zum medientechnischen Entwicklungsstand sowie zur Verbreitung und Reichweite von Medien, die in dieser Arbeit in ihrer Gesamtheit nur angedeutet werden können.

Zur näheren Untersuchung werden, wie einleitend schon angemerkt, drei Leserfiguren ausgewählt, die auf unterschiedliche Weise alle von der Differenz zwischen Sprache und Welt betroffen sind und diese wieder in Einklang zu bringen versuchen – immer in Auseinandersetzung mit einer Frau als Figur beziehungsweise Gestalt.

Michel Foucault erkennt die Ablösung der Episteme der Ähnlichkeit ausdrücklich anhand der Figur Don Quijotes, dessen Handlungen einerseits von seinen Lektüren und andererseits von Gedanken an die eingebildete Frauengestalt Dulcinea bestimmt werden. Was er aus den Büchern an Einsichten und Begriffen gewinnt, soll sich entsprechend in seiner Wirklichkeit realisieren. Diese Rückkopplung aus den Ritterromanen

auf die Lebenswirklichkeit kann mit den Auswirkungen des Buchdrucks in Verbindung gebracht werden, die zum Zeitpunkt der Erstausgabe des ersten Bandes im Jahr 1605 erkenn- und absehbar werden.

Am Übergang zum Zeitalter der Episteme der Geschichtlichkeit und Anthropologie ist Werther zu verorten, der seine Umgebung nach literarischen und philosophischen Vorlagen ordnet, aber auch auf Arten und Weisen empfindet, die er beim Lesen kennengelernt hat und auf die Beziehung zu Lotte übertragen will. Das überrascht nicht, denn Bücher sind in Werthers Epoche in fast alle sozialen Schichten vorgedrungen dank reduzierter Produktionskosten, tragbarer Formate, (Volks-)Aufklärungsbemühungen etc.[193] Die unüberschaubar gewordene Büchermenge hat ein eigenes Bezugs- und Referenzsystem ausgebildet.

Die dritte Figur, Thomas Anderson/Neo aus der Matrix-Trilogie, fristet ihr Dasein in der Epoche der Marginalisierung der Menschen. Die Sphäre der Zeichen hat (einsichtig für Initialisierte) Überhand genommen. Thomas Anderson/Neo lebt zunächst in einer programmierten Simulation. Dieser zu Grunde liegt ebenfalls eine lesbare Schrift, der Code der Matrix, die allerdings auf eine besondere Art und Weise gelesen und geschrieben wird. Unterstützung bei der Einsicht in die Verständnisse erhält Thomas Anderson/ Neo von der verheißungsvollen Trinity.

Eine solche Auswahl ist natürlich auch eine Abwahl anderer Leserfiguren. Neben ihrer historischen Situierung entlang von markanten Wandlungen der Episteme sprechen für Don Quijote, Werther und Neo untersuchungspraktische Gründe: Erstens gibt es in den jeweiligen Werken mindestens deutliche Hinweise auf das, was die Protagonisten lesen. Und zweitens wird auf die Besprechung solcher Werke und Figuren verzichtet, die eher Variationen zu sein scheinen.[194] Drittens fehlt mir die Kapazität, andere Figuren, insbesondere Professor Kien aus Canettis *Blendung*, angemessen zu berücksichtigen, welcher ich immerhin im Titel dieser Arbeit meine Referenz erweise.

---

193 Vgl. beispielsweise Siegert, Reinhart: *Die Lesegewohnheiten des ‹gemeinen Mannes› um 1800 und die Anfänge von Volksbibliotheken*; in: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur [IASL]; Sonderheft 8, 1997; S. 40–61; und: Goetsch, Paul: *Einleitung*; in: ders. (Hrsg.): Lesen und Schreiben im 17. und 18. Jahrhundert. Studien zu ihrer Bewertung in Deutschland, England, Frankreich; Tübingen 1994, S. 1–23. – Paul Goetsch identifiziert eine relevant vom Buchdruck beeinflusste Kultur erst ab dem späten 17. Jahrhundert. Nach Ansicht von Elizabeth Eisenstein und Michael Giesecke treten solche Wirkungen des Buchdrucks schon viel früher zutage.

194 Beispielsweise Wieland, Christoph Martin: *Die Abenteuer des Don Sylvio von Rosalva*.

Die drei ausgewählten Figuren sind keine Randerscheinungen. Don Quijote und Werther sind auch als Leser schon vielfach wahrgenommen worden.[195] Dagegen ist die wirklich fundierte wissenschaftliche Beschäftigung mit Neo und der Matrix weniger umfangreich, soweit ich das überblicken kann.[196] Für alle drei Figuren gilt, dass es meines Wissens noch keine Arbeit gibt, welche das Lesen im Zusammenhang mit dem Verhältnis zu Frauen bzw. Frauengestalten mit Hilfe des Phantasmas beschreibt.

Alle Werke sind Klassiker, weit verbreitet, teilweise digital zugänglich und somit wenigstens in ihren Grundzügen bekannt. Weil ich teilweise auf Details großen Wert lege, finden sich in den folgenden Kapitel trotzdem längere Zitate, um Argumente sogleich deutlich zu machen und nachfolgende Gedanken an die zitierten Abschnitte anschließen zu können.

Ich folge der historischen Abfolge und beginne mit den Abenteuern des geistvollen Hidalgos.

---

195 Auf Arbeiten, welche meine eigene beeinflussten, verweise ich an den jeweiligen Stellen. Hier erwähnt sei einzig die informative Übersicht von Günther Stocker über einen historischen Abschnitt des Themenfeldes, der in meiner Arbeit nur am Rande beachtet wird: Stocker, Günther: *‹Lesen› als Thema der deutschsprachigen Literatur des 20. Jahrhunderts. Ein Forschungsbericht*; in: IASL 27, Heft 2, 2002, S. 208–241.

196 Es gibt zweifellos auch zur *Matrix*-Trilogie eine unüberblickbare Menge an Beiträgen, die insbesondere durch die zahlreichen impliziten und expliziten Verweise auf religiöse, philosophische, literarische, filmische und künstlerische Einflüsse ausgelöst wurden. Abgesehen von Ausnahmen, die leider kaum Anknüpfungspunkte für meine Arbeit boten, beschränken sich diese Beiträge aber meistens auf das Sammeln, Benennen und Erläutern dieser Verweise.

Das Phantasma des geistvollen Hidalgos

Ein Hidalgo liest von Ruhm und Ehre

Der Name und die Stellung eines Hidalgos sind unsicher geworden:

> En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme, no ha mucho tiempo que vivía un hidalgo de los de lanza en astillero, adarga antigua, rocín flaco y galgo corredor. […] Frisaba la edad de nuestro hidalgo con los cincuenta años. Era de complexíon recia, seco de carnes, enjuto de rostro, gran madrugador y amigo de la caza. Quieren decir que tenía el sobrenombre de ‹Quijada›, o ‹Quesada›, que en esto hay alguna diferencia en los autores que de este caso escriben, aunque por conjeturas verisímiles se deja entender que se llamaba ‹Quijana›. Pero esto importa poco a nuestra cuento: basta que en la narracíon de él no se salga un punto de la verdad.[197]

> An einem Ort in der Mancha, ich will mich nicht an den Namen erinnern, lebte vor nicht langer Zeit ein Edelmann, ein Hidalgo mit Lanze am Waffenhaken, alter Ledertartsche, dürrem Gaul und flinkem Jagdhund. […] Unser Edelmann war an die fünfzig Jahre alt, von zähem Leib, hagerem Wuchs, hohlen Wangen, ein leidenschaftlicher Frühaufsteher und Liebhaber der Jagd. Manche behaupten, sein Name sei Quijada oder Quesada gewesen – die über den Fall schreiben, sind sich nicht einig –, obwohl man mit gutem Grund annehmen darf, dass der Quijana hieß. Für unseren Bericht jedoch ist das nicht von Belang; genug, dass die Geschichte keinen Strich von der Wahrheit abweicht.[198]

So wird die Hauptfigur von einem Erzähler vorgestellt, die auf diese Weise allerdings keinen verlässlichen Eindruck erweckt. Der Erzähler kann keine genaue Ortsangaben machen. Und gerade über den Namen, der sonst bei einer eindeutigen Identifikation hilft, herrscht Uneinigkeit. Das soziale Umfeld der Hauptfigur – in der weitläufigen Mancha – scheint wenig Kontakt zum Hildalgo zu haben und ihm kaum Beachtung zu

197 Cervantes, Miguel de: *Don Quijote de la Mancha*; hrsg. v. F. Rico; Madrid 2007, S. 27f. – Im Folgenden werden Verweise auf diese spanische Ausgabe, die beide Bände in einem Buch vereint, mit der Sigle ‹DQ›, Band- und Kapitelnummer sowie Seitenzahl angegeben; für das obige Zitat: DQ I.1 27f.

198 Cervantes Saavedra, Miguel de: *Der geistvolle Hidalgo Don Quijote von der Mancha*; hrsg. u. neu übers. v. S. Lange; 2 Bände; München 2011, Band 1, S. 29. – Im Folgenden werden Verweise auf diese deutsche Ausgabe mit der Sigle ‹dDQ›, Band- und Kapitelnummer sowie Seitenzahl angegeben; für das obige Zitat: dDQ I.1 29.

schenken. Offenbar gibt es mehrere, sich teilweise widersprechende Quellen, was zum historischen Moment in den ersten Jahrzehnten der Verbreitung des Buchdrucks durchaus passt. Unbestritten sind die «Mußestunden» (dDQ I.1 30), weil Kriegsdienste von Hidalgos nicht (mehr) benötigt werden.[199] Viele andere Betätigungen sind ihnen aber auf Grund ihres Standes verwehrt. Seine Zeit verbringt der Hidalgo deshalb mit Lesen. Am meisten Vergnügen bereiten ihm die «libros des caballerías» (DQ I.1 28)[200], für deren Erwerb er sein bescheidenes Gut zu Grunde richtet. Seine Versenkung in deren Lektüre und die Ergründungen von funkelnden rhetorischen «Juwelen» (dDQ I.1 30) zusammen mit wenig Schlaf führen dazu, dass der Hidalgo alles Gelesene für wahre Geschichten hält:

> En resolución, él se enfrascó tanto en su lectura, que se le pasaban las noches leyendo de claro en claro, y los días de turbio en turbio; y así, del poco dormir y del mucho leer, se le secó el celebro de manera que vino a perder el juicio. Llennósele la fantasía de todo aquello que leía en los libros, así de encantamentos come de pendencias, batallas, desafíos, heridas, requiebros, amores, tormentas y disparates imposibles; y asentósele de tal modo en la imaginación que era verdad toda aquella máquina de aquellas soñadas invenciones que leía, que para él no había otra historia más cierta en el mundo. Decía él que el Cid Ruy Díaz había sido muy buen caballero, pero que no tenía que ver con el Caballero de la Ardiente Espada, que de solo un revés había partido por medio dos fieros y descomunales gigantes. (DQ I.1 29f.)

> Kurz, er versenkte sich so tief in die Bücher, dass er über ihnen die Nächte vom letzten bis zum ersten Licht und die Tage vom ersten bis zum letzten Dämmer verlas, und der knappe Schlaf und das reichliche Lesen trockneten ihm das Gehirn ein, so dass er *die Urteilskraft* [den Verstand] verlor. Seine Einbildungskraft bevölkerte sich mit dem, was er in den Büchern fand, mit Verzauberungen und Turnieren, mit Schlachten, Fehden, Blessuren, Liebesschwüren, Amouren, Herzensqualen und anderem abwegigen Unfug. All das nistete sich so fest in seiner Vorstellung ein, dass ihm das Lügengebäude der phänomenalen Phantastereien, von denen er las, ganz unverrückbar wurde und es für ihn auf Erden keine wahrere Geschichte gab. So behauptete er etwa, Ruy Díaz, der Cid, sei ein hervorragender Ritter gewesen, reiche aber nicht an den Ritter vom glühenden Schwert heran, der mit einem einzigen

199 Die Erstausgabe des ersten Bandes erfolgte im Jahr 1605. Seit dem letzten entscheidenden Sieg über die Mauren 1492 waren also etwas mehr als 100 Jahre vergangen. Die daran anschließende Epoche wird vor allem, aber nicht nur im Bereich der Literatur als *Siglo de Oro* bezeichnet. – Für eine erste Übersicht über das *Siglo de Oro* vgl. beispielsweise Neuschäfer, Hans-Jörg (Hrsg.): *Spanische Literaturgeschichte*; Stuttgart, Weimar 2006, dort insbesondere die Seiten 69–102.

200 Susanne Lange, die ebenfalls die von Francisco Rico betreute Ausgabe als wichtigste Grundlage für ihre Übersetzung verwendet, übersetzt den Ausdruck *libros des caballerías* uneinheitlich einmal mit «Ritterromane[]» (dDQ I.1 30) und einmal mit «Ritterbücher» (ebd.). Ludwig Tieck übersetzt den Ausdruck ebenfalls nicht einheitlich, aber bei ihm ist die Doppeldeutigkeit schon in den einzelnen Varianten enthalten. Er wählt in diesem Abschnitt einmal «Bücher von Rittersachen» und einmal «Bücher von Rittertaten». (Cervantes Saavedra, Miguel de: *Leben und Taten des scharfsinnigen Edlen Don Quixote von la Mancha*; übers. v. L. Tieck; Frankfurt am Main 2008, S. 29.)

Ochshieb zwei grimmige, turmhohe Riesen entzweigehauen habe. (dDQ I.1 31)[201]

Seine Verwechslung von Chroniken und fiktiven Romanen – Ruy Díaz, *el Cid*, ist eine historische Figur im Gegensatz zum erfundenen Caballero de la Ardiente Espada – kann zunächst mit dem zeitgenössischen medientechnischen Stand begründet werden. Die oben beschriebenen Auswirkungen des Buchdrucks haben sich noch nicht umfassend durchgesetzt, der Wandel der Episteme noch nicht vollzogen. In dieser Übergangszeit ist immer noch die Haltung verbreitet, dass nur ausgesuchte, wertvolle, insofern wahre Inhalte zeitintensiv und kostspielig auf Buchseiten festgehalten werden, obwohl die Drucker längst begonnen haben, nach ökonomischen Kriterien die Nachfrage auf dem entstehenden Markt zu bedienen.[202] Bis dahin haben sich noch keine Merkmale konventionalisiert, die es erlauben, bei gedruckten Büchern zwischen berichtenden Darstellungen und erfundenen, fiktiven Erzählungen zu unterscheiden.[203] James Iffland hebt hervor, dass insbesondere gedruckte Ritterromane die ‹Aura› von Manuskripten evozieren sollten.[204] Die oben erwähnten Entwicklungen hin zu einer Standardisierung bewirken auch beim lesenden Hidalgo einen Eindruck von Verlässlichkeit und Wahrheit der Inhalte.[205]

Die besondere Einstellung des Hidalgos zum Gelesenen lässt sich aber nicht allein mit uneindeutigen Merkmalen der Druckwerke und veralteten beziehungsweise noch nicht etablierten Kriterien erklären. Er liest seine geliebten *libros de caballerías* still für sich alleine in seiner privaten Bibliothek. Er erscheint beim Lesen kognitiv und emotional beteiligt. Bei seiner identifizierenden Lektüre[206] der *libros de caballerías* als Spiegel

201 Die kursive Hervorhebung markiert eine Änderung durch mich, in eckiger Klammer findet sich die originale Übersetzung Susanne Langes. – Zur Begründung der veränderten Übertragung des spanischen Ausdrucks *juicio* mit ‹Urteilskraft› statt mit ‹Verstand› siehe unten meine Ausführungen zur *locura* des Hidalgos sowie Weinrich, Harald: *Das Ingenium Don Quijotes*; Münster 1956, S. 22–24.

202 Vgl. zahlreiche Kommentare dazu im 1. Teil von Eisenstein: *printing press*.

203 Vgl. die Ausführungen oben zu den Ansprüchen Johannes Gutenbergs an das Schriftbild seiner Druckwerke. (siehe Giesecke: *Buchdruck der frühen Neuzeit*.)

204 Iffland, James: *Don Quijote dentro de la ‹Galaxia Gutenberg›*; in: Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Barcelona 21-26 de agosto de 1989, Vol. 1, 1992, S. 627. – James Iffland verweist auf: Diez Borque, José María: *El libro: de la tradición oral a la cultura impresa*; Barcelona 1985, S. 79–90.

205 Vgl. Mecke, Jochen: *Hypertextualität und Hypermedialität im Don Quijote*; in: C. Strosetzki (Hrsg.): Miguel de Cervantes' Don Quijote. Explizite und implizite Diskurse im Don Quijote; Berlin 2005, S. 221. – Mecke verweist auf: Ong, Walter J.: *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*; New York 1988, S. 126 u. 132.

206 Verschiedene Formen identifikatorischen Lesens unterscheidet wie oben bereits erwähnt: Jauss: *Interaktionsmuster*. – In der Typologie von Hans Robert Jauß ist Don Quijote hauptsächlich ein admirativer Leser.

einer Wirklichkeit korrespondieren formale und inhaltliche Faktoren mit seinem Horizont und seinen Ansichten, die er hauptsächlich aus vorangegangenen Lektüren gewonnen hat. Es entsteht bis hierher der Eindruck, dass der Hidalgo kein Fiktionsbewusstsein hat, obwohl er ein solches als Kenner der Schäfer- und Ritterromane durchaus haben könnte.[207] Seine Wirklichkeitsauffassung, wie sie der Erzähler beschreibt, setzt ihn in Differenz und Opposition zu anderen Figuren des Romans, was zu Verwirrung, Missverständnissen und tätlichen Auseinandersetzungen führt. Dies ist aber nicht so wegen der «nie vorher da gewesene[n] Quantität von Büchern, die es Alonso Quijano [und theoretisch auch seinen Mitmenschen, A. M.] erlaubt, Tag und Nacht zu lesen»[208], wie Jochen Mecke formuliert. Denn ständig lesen konnten Menschen schon früher, eben einfach nur das eine Buch, sofern sie denn lesen konnten, jenes Buch besaßen und Zeit fürs Lesen hatten. Auch die durch das (im Alltag von Intellektuellen) zunehmende Lesen häufiger eröffnete zeitliche Distanz zwischen vergangener Aufschreibesituation und aktuellem Lesemoment ist keine ausreichende Begründung der unterschiedlichen Wahrheits- und Wirklichkeitsauffassungen der Figuren. Denn jene zeitliche Differenz entsteht und besteht seit der Erfindung der Schrift. In der ausgehenden Epoche der Episteme der Ähnlichkeit stellt sie kein irritierendes Problem dar, weil die Ähnlichkeitsfiguren in ihrem Zusammenspiel dafür sorgen, dass die Welt die gleiche und in sich geschlossen bleibt.[209] Die gegenseitigen Irritationen und die Konflikte zwischen den Figuren entstehen vielmehr dadurch, dass der Hidalgo gemäß der Beschreibung des Erzählers allein in den *libros de caballerías* Gelesenes für wahr und evident hält.

Für Michel Foucault ist der Hidalgo eine prototypische Figur, welche vor den anderen Figuren – und auch historisch vor den allermeisten Menschen – betroffen und geprägt

---

207 Vgl. Matzat, Wolfgang: *Frühneuzeitliche Subjektivität und das literarische Imaginäre. Vom Schäferroman zum Don Quijote*; in: ders. u. B. Teuber (Hrsg.): Welterfahrung – Selbsterfahrung. Konstitution und Verhandlung von Subjektivität in der spanischen Literatur der frühen Neuzeit, Tübingen 2000, S. 345–361, hier: 355. – Wolfgang Matzat verweist auf: Iser, Wolfgang: *Die Renaissancebukolik als Paradigma literarischer Fiktionalität*; in: ders.: Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie; Frankfurt am Main 1993, S. 60–157.

208 Mecke: *Hypertextualität und Hypermedialität*, S. 219.

209 «Das ganze Volumen der Welt, alle übereinstimmenden Nachbarschaften, alle Echos der *aemulatio*, alle Verkettungen der Analogie werden unterstützt, aufrechterhalten und verdoppelt durch jenen Raum der Sympathie und der Antipathie, der die Dinge unablässig einander annähert und sie auf Entfernung hält. Durch dieses Spiel bleibt die Welt identisch, die Ähnlichkeiten sind weiterhin, was sie sind, und bleiben einander ähnlich. Das Gleiche bleibt das Gleiche und in sich geschlossen.» (Foucault: *Ordnung der Dinge*, S. 55f. (Hervorhebung im Original))

ist vom Wandel der Episteme. Der Hidalgo bleibt dabei nicht allein, sondern wird repräsentativ für die Epoche.

> Don Quijotes Lektüre ist kein bloßes erzähltechnisches Verfahren zur Charakterisierung einer Figur, sondern eng mit der damaligen medien- und literaturgeschichtlichen Situation verknüpft, als die zunehmende Verbreitung von Büchern – vornehmlich der höfischen Stoffe und der Heldenepen – und der Anstieg der Lesefähigkeit die Frage nach dem Unterschied von Wirklichkeit und Fiktion für ganz neue Bevölkerungsschichten akut werden ließ.[210]

Folgen wir dem Erzähler auf den ersten Seiten, referieren die Wörter und Zeichen für den Hidalgo nach standardisierten, aus der Sphäre der Sprache, hier konkret der *libros de caballerías*, übernommenen grammatischen Regeln. An Stelle einer sympathetischen, analogischen, und bidirektionalen Beziehung zwischen Zeichen und Welt bestimmt nun die repräsentierende Beziehung das Verhältnis von Zeichen und Welt.

> Die Wahrheit Don Quichottes liegt nicht in der Beziehung der Wörter zur Welt, sondern in jener kleinen und beständigen Beziehung der Wörter zur Welt, die die Sprachmarkierungen zwischen einander weben.[211]

Verstrickt in dieses Gewebe wendet Don Quijote gemäß der ausgehenden Epoche der Episteme der Ähnlichkeit deren Prinzipien auch auf wahrgenommene Objekte, Zustände und Verhältnisse außerhalb der gelesenen Bücher an. Diese Verstrickung wächst und nimmt überhand, je mehr sich ein Leser wie der Hidalgo von der Lebenswirklichkeit zurückzieht ohne Kontakt und das Korrektiv eines Gegenübers zu haben. In seinem eintönigen Lebenswandel gibt es für den zur Untätigkeit verdammten Hidalgo keine anderen Menschen, keine außergewöhnlichen Ereignisse oder Phänomene in der kargen Gegend der Mancha, welche seinen Horizont und seine Wirklichkeitsauffassung ernsthaft herausfordern oder auf die Probe stellen, welche das Gelesene in ein angemessenes, intersubjektiv anerkanntes Verhältnis zur außerliterarischen Welt bringen. Die rhetorischen «Juwelen» (dDQ I.1 30) und anderen poetischen Bilder, die der Hidalgo rezipiert, haben

---

210 Stocker: *‹Lesen› als Thema*, S. 216.) – Günther Stocker verweist auf: Bartels, Klaus: *Das Verschwinden der Fiktion. Über das Altern der Literatur durch den Medienwechsel im 19. und 20.Jahrhundert*; in: R. Bohn, E. Müller u. R. Ruppert (Hrsg.): Ansichten einer künftigen Medienwissenschaft; Berlin 1988, S. 239–256. – Günter Stocker wendet sich damit explizit gegen anders lautende Ansichten, die von der Tatsache ausgehen, dass in Fiktionen keine realistischen Leseerfahrungen dargestellt werden, wie er sie beispielsweise findet in: Stückrath, Jörn: *Der literarische Held als Leser. Ein historisch-typologischer Prospekt*; in: M. Krejci u. K. Schuster (Hrsg.): Literatur, Sprache, Unterricht. Festschrift für Jakob Lehmann; Bamberg 1984, S. 102–108.

211 Foucault: *Ordnung der Dinge*, S. 80.

keine direkten Korrespondenzen außerhalb der Zeichen und Bücher, haben keine intersubjektiv wahrnehmbaren Entsprechungen in der als gültig anerkannten Wirklichkeit der anderen Figuren.

Solche Differenzen zwischen der Wirklichkeit der Bücher und der intersubjektiv geteilten Wirklichkeit führen aber nicht nur zu Konflikten, sondern eröffnen zugleich Räume zur Planung von Alternativen, von Projekten, von Zukunft. So geprägt von seinen Lektüren kommt der Hidalgo zu einer Auffassung der Vergangenheit und zu einer Vorstellung der gegenwärtigen Wirklichkeit. Daraus folgert er Handlungsbedarf und notwendige Aufgaben und Möglichkeiten[212]: Der Hidalgo entschließt sich, sich selbst zum fahrenden Ritter zu ernennen und gibt sich den Namen Don Quijote.

> En efecto, rematado ya su *juicio*, vino a dar en el más extraño pensamiento que jamás dio loco en el mundo, y fue que le parecío convenible y necesario, así para el aumento de su *honra* como para el servicio de su república, hacerse caballero andante y irse por todo el mundo con sus armas y caballo a buscar las aventuras a ejercitarse en todo aquello que él había leído que los caballeros andantes se ejercitaban, deshaciendo todo género de agravio y poniéndose en ocasiones y peligros donde, acabándolos, cobrase *eterno nombre y fama*. (DQ I.1 30f.)[213]

> Als *seine Urteilskraft* [seine Vernunft] bereits hoffnungslos verflogen war, verfiel er auf den seltsamsamsten Gedanken, dem je ein Verrückter auf der Welt verfallen war, denn es schien ihm würdig und recht, zur Mehrung seiner *Ehre* und zum Dienst an seinem Land ein fahrender Ritter zu werden und wohlgerüstet hoch zu Ross in die Welt hinauszuziehen, Abenteuer zu suchen und all das zu vollführen, was die fahrenden Ritter, wie er gelesen hatte, vollführten, jeglichem Unrecht abzuhelfen, Gefechten und Gefahren zu trotzen, sie zu bestehen und *ewigen Namen und Ruhm* zu erlangen. (dDQ I.1 31f.)[214]

Dabei hängen *eterno nombre y fama*, eng mit der *honra* zusammen, denn Ehre wird als Lohn der Tugendhaftigkeit verstanden, als «äußeres Zeichen und Anerkennung durch die Öffentlichkeit»[215] von innerer Einstellung. In Verbindung mit den dem Land erwiesenen ehrenvollen Diensten begründet und mehrt die *honra* das Ansehen seines Namens

---

212 Vgl. Martín Morán, José Manuel: *Cervantes: El juglar zurdo de la era Gutenberg*; in: Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America 17.1, 1997, S. 125. – Martín Morán verweist auf Ong: *Orality and Literacy*; und: Goody, Jack: *The Domestication of the Savage Mind*; Cambridge 1977.

213 Kursive Hervorhebungen von mir.

214 Kursive Hervorhebungen von mir. – Auf Grund der nachfolgenden Überlegungen zur *locura* des Hidalgos übersetze ich *juicio* mit ‹Urteilskraft› und nicht wie Suanne Lange mit ‹Vernunft› oder ‹Verstand›.

215 Toro, Alfonso de: *Die Ehrbegriffe ‹Honor/Honra› im Spanien des 16. und 17. Jahrhunderts*; in: Homenaje a Hans Flasche. Festschrift zum 80. Geburtstag am 25. November 1991; hrsg. v. K.-H. Körner u. G. Zimmermann; Stuttgart 1991, S. 681.

und seinen Ruhm[216], die für Don Quijote das eigentliche Ziel darstellen.[217] Dabei «denotierte [Ehre] ebenfalls Weisheit und literarischen Ruhm und ist somit innerhalb des klassischen Ruhmtopos einzuordnen.»[218] Kommen ehrenvolle Taten, Weisheit und literarischer Ruhm zusammen, erfüllt sich das Ideal der ‹armas y letras›.[219] Die Taten des Hidalgos und damit sein Ruhm sollen aber mit einem neuen Namen verbunden sein[220]:

> Puesto nombre, y tan a su gusto, a su caballo, quiso ponérsele a sí mismo, y en este pensamiento duró otros ocho días, y al cabo se vino a llamar ‹don Quijote›, de don-

---

216 Vgl. zum Einstieg in die Forschung zum zeitgenössischen Ehrbegriff in der spanischen Kultur und Literatur den immer noch häufig rezipierten Aufsatz von Castro, Américo: *Algunas observaciones acerca del concepto del honor en los siglos XVI y XVII*; in: Revista de Filología Española, vol. 3, 1916, S. 1–50 und 357–386. – Gelegentlich wird eine Trennung im Lexikon vorgenommen und zwischen *honor* als einer inneren individuellen Tugend und *honra* aus äußerem Ansehen und Wertschätzung durch andere Menschen unterschieden. Mit einer wichtigen Ergänzung findet sich diese Trennung auch in der *Gran Enciclopedia Cervantina*: «Es frecuente que se confundan ambos términos e incluso a veces aparecen como sinónimos, no lo son; ambas palabras derivan de honor-ris del latín: ornato, gloria, honor; pero son excluyentes porque mientras que el honor puede ser hereditario, interno y privado, una virtud individual, que incide en el comportamiento justo del hombre, patrimonio del alma que refuerza el sentido de intimidad en Calderón, una cualidad, una dignidad, una virtud moral que nos conduce al severo cumplimiento de nuestros deberes respecto al prójimo y a nosotros mismos, la honra es externa, pública, fácilmente rompible y puede perderse. Pero es cierto que cuando el hombre actúa justamente y se le reconoce socialmente, el honor se vuelve honra. Sale de la intimidad y se reconoce socialmente.» (Artikel ‹honor›; in: Gran Enciclopedia Cervantina; hrsg. v. C. Alvar, A. Alvar Ezquerra u. M. Alvar Ezquerra; Vol. VI, Madrid 2009, Sp. 5942. – deutsch: «Es kommt oft vor, dass die beiden Begriffe durcheinander gebracht werden und manchmal sogar als Synonyme erscheinen – sie sind es nicht; beide Ausdrücke stammen ab vom lateinischen honor-ris: Zierrat, Ruhm, Ehre, aber sie schließen sich gegenseitig aus, denn mittlerweile kann ‹honor› als erblich, innerlich und privat verstanden werden, eine individuelle Tugend, die sich auf das gerechte Verhalten des Menschen auswirkt, ein Vermögen der Seele, das den Sinn für Innigkeit verstärkt nach Calderón, eine Eigenschaft, eine Würde, eine moralische Tugend, die uns zur strengen Befolgung unserer Pflichten gegenüber den Nächsten und uns selbst dirigiert; die ‹honra› ist extern, öffentlich, leicht zu beschädigen und kann verloren gehen. Aber es ist sicher, dass ‹honor› in ‹honra› resultiert, wenn ein Mensch sich gerecht verhält und dies sozial anerkannt wird.» (Übersetzung von mir) – Vgl. den Artikel ‹honra›; ebd., Sp. 5944–5947. – Dagegen weist beispielsweise bereits Claude Chauchadis auf die Probleme einer solch strikten Trennung hin. (Chauchadis, Claude: *Honor y honra o cómo se comete un error en lexicología*; in: Criticón, Nr. 17, 1982, S. 67–87.) Nach Alfonso de Toro sind *honor* und *honra* extensional wie intensional synonym, ihre Verwendung rhetorisch funktional in der variatio und ornamentatio sowie in Reimschemata begründet. (Toro: *Ehrbegriffe*, S. 678.)

217 Diese Priorisierung von persönlicher Ehre und sozialer Ziele schreibt auch Vicente Gaos dem Hidalgo zu: «De cualquier modo, lo que primeramente inquieta a Don Quijote no es la transformacíon del mundo, sino su autorrealizacíon personal.» (Gaos, Vicente: *La locura de DQ*; in: Cervantes Saavedra, Miguel de: Don Quijote de la Mancha; hrsg. v. V. Gaos; Vol. III: Apéndices;; Madrid 1987, S. 174.*)* – Vgl. dazu auch: Sacks DaSilva, Zenia: *Don Quixote in Dual Dimension*; in: dies. (Hrsg.): Don Quixote: The First 400 Years; Lima 2009, S. 13–22. – Dagegen steht nach Heinz-Peter Endress für Don Quijote die Utopie der Wiederbelebung des Goldenen Zeitalters im Vordergrund, entsprechend sind ihm Gleichheit, Naturzustand, Friede, Wahrheit, Gerechtigkeit, Freiheit als ideale Werte am wichtigsten.. (Endress, Heinz-Peter: *Don Quijotes Ideale im Umbruch der Werte vom Mittelalter bis zum Barock*; Tübingen 1991; insbes. S. 19.)

218 Toro: *Ehrbegriffe*, S. 689.

219 Vgl. zu diesem Topos europäischer Literatur: Buck, August: *‹Arma et litterae› – ‹Waffen und Bildung› – Zur Geschichte eines Topos*; Stuttgart 1992. – Siehe auch Don Quijotes Rede dazu im

> de, como queda dicho, tomaron ocasión los autores de esta tan veradera historia que sin duda se debía de llamar ‹Quijada›, y no ‹Quesada›, como otros quisieron decir. Pero acordándose que el valeroso Amadís no sólo se había contentado con llamarse ‹Amadís› a secas, sino que añadió el nombre de su reino y patria, por hacerla famosa, y se llamó ‹Amadís de Gaula›, así quiso, como buen caballero, añadir al suyo es nombre de la suya y llamarse ‹don Quijote de la Mancha›, con que a su parecer declaraba muy al vivo su linaje y patria, y la honraba con tomar el sobrenombre de ella. (DQ I.1 32)

> Da er nun seinem Pferd einen Namen so ganz nach seinem Geschmack gegeben hatte, wollte er auch sich selbst einen suchen, brütete weitere acht Tage darüber und nannte sich schließlich Don Quijote, weshalb die Verfasser dieser überaus wahren Geschichte wie berichtet folgern, dass er Quijada geheißen haben muss und nicht Quesada, wie andere behaupten. Doch dann fiel ihm ein, dass sich der tapfere Amadis nicht damit begnügt hatte, bloß Amadis zu heißen, sondern den Namen seines Reiches und Landes hinzugefügt und sich ihm zum Ruhm Amadis von Gallien genannt hatte. Als guter Ritter wollte er deshalb seinem Namen ebenfalls den seiner Heimat beifügen und nannte sich Don Quijote von der Mancha, denn so bekannte er sich trefflich zu seinen Vätern und zu seiner Heimat, die er ehrte, indem er sie als Beinamen wählte. (dDQ I.1 33)

Der unbekannte Hidalgo unbekannten Namens nennt sich nun Don Quijote de la Mancha. Es ist ein Name, den er sich selbst gibt.[221] Es ist ein Name, der er erfunden hat. Er gibt sich ein neues Zeichen. Sich einen Namen zu geben, ist eine schöpferische, formgebende, subjektsetzende, individualisierende Handlung. Gleich machtvoll verfährt er mit seinem davor namenlosen Klepper, der den Namen Rocinante erhält.[222]

Auch wenn sich Bezüge herstellen lassen auf eine vergangene Epoche der fahrenden Ritter beziehungsweise auf durch eine mögliche Namensähnlichkeit auf seine abgelegte Existenz eines unbekannten Edelmanns, fehlen zu Beginn noch die korrespondierenden Erfahrungen zum Namen und die sich darum rankenden Legenden. Don Quijote bedauert es sofort, sich den vermeintlichen Burgfräuleins vor der Schenke mit seinem Namen vorgestellt zu haben, denn seine Taten sollen für seinen Namen stehen.[223] Aber Taten zu

---

gleichnamigen Kapitel des ersten Bandes (DQ I.38).

220 Vgl. beispielsweise Oriel, Charles: *‹Yo sé quién soy›: How don Quijote Does Things with Words (Part I, chaps. 1–5)*; in: Cervantes. Bulletin of the Cervantes Society of America; 29.1; Frühling 2009, S. 71.

221 Ebd.

222 ‹Rocinante› ist zusammengesetzt aus *rocin* für ‹Klepper› und *antes* für ‹vorher› beziehungsweise *ante* für ‹an erster Stelle›. (Vgl. dDQ I.Anm. 616; Anmerkung zu dDQ I.1 33) Damit erzählt der neue Name von ebendieser Namensgebung.

223 «[B]evor diese Stunde [der Vorstellung als fahrender Ritter an einem Hof, A. M.] kommt, muss man gleichsam wie auf Wanderjahren die Welt durchfahren und Abenteuer suchen und bestehen, um sich Ruhm und Namen zu erkämpfen, und kommt der Ritter dann an den Hof eines großen Monarchen, ist er bereits bekannt für seine Taten, und alle Burschen auf der Straße folgen ihm und umringen ihn, kaum ist er durchs Stadttor eingeritten, und rufen laut, das ist der Sonnenritter oder der

diesem Namen gibt es noch nicht. Wofür der Name steht, ist noch nicht bestimmt. Was das Zeichen repräsentiert, seine Bedeutung, fehlt noch.

Die Freiheit der Einbildungskraft erlaubt es also, sich selbst und anderen neue Namen zu geben und dabei die Zeit zwischen der Namens- oder Zeichengebung und der Erfüllung (durch Taten) zu dehnen[224] und damit eine Reihenfolge zwischen Bezeichnung und mit ihr verbundenem Welt-Zustand einzuführen – wobei das eine oder das andere vorangehen kann, wie sich anhand des ständigen Wechsels von Taten und Reden Don Quijotes zeigt. Die Absichten Don Quijotes zielen (weiterhin) auf eine Übereinstimmung von Zeichen und Realität, aber nicht mehr im Sinne einer starren Analogie, nicht mehr im Sinne der Episteme der Ähnlichkeit. Er nutzt die Möglichkeiten der Epoche der Episteme der Repräsentation, um Zeichen zu setzen. Don Quijote ist aber nicht bereit, seine Bestimmungen und Unterstellungen zu begründen[225], was in der Epoche der Episteme der Ähnlichkeit auch nicht notwendig war und wie dies nun auf Grund der zunehmenden Unabhängigkeit und Bedeutung von Sprachen und anderen Medien beispielsweise mit Hilfe von Grammatiken geschieht, die deren Bezeichnungsweisen erklären und nachvollziehbar beweisen (sollen).

Das ganze, umfassende Subjekt ‹Don Quijote› bildet sich also in einem Prozess des Austauschs zwischen einer Form, dem Namen, und Handlungen, wie Ulrich Winter treffend zusammenfasst:

> Das Ich erscheint als eine Form, und die Form wird verhandelt. Selbstbildung und Subjektivierung vollziehen sich als – reversibler – Prozeß eines konstruktiven Austausches zwischen einer Innen- und einer Außenwelt. Der Selbstbildungsprozeß läßt sich damit ohne Rekurs auf den Begriff eines vollendeten selbstmächtigen Subjektes und in ‹elementaren›, diskontinuierlichen Momenten beschreiben. Dabei können sowohl im engeren Sinne literarische als auch ursprünglich pragmatische Erfahrungen mit eingeschlossen werden.[226]

Schlagenritter oder unter was für einem Zeichen auch immer er seine Heldenstücke vollbracht haben mag. […] So gehen seine Taten flink von Mund zu Mund, und so viel Aufsehen erregt er bei den Burschen und beim Volk, dass auch der König jenes Königreichs ans Fenster seines Palastes tritt, und kaum sieht er den Ritter und erkennt ihn an dem Rüstzeug und dem Wappenzeichen auf dem Schild, ruft er sogleich: Auf, auf! Ihr Ritter meines Hofes, eilt herbei und begrüßt die Perle des Rittertums, die hier einherkommt.» (dDQ I.21 202f.) – Vgl. Oriel: *‹Yo sé quién soy›*, S. 70f.

224 Vgl. ebd., S. 71–73.

225 Vgl. beispielsweise Gumbrecht, Hans Ulrich: *Don Quijote oder der moderne Held als Terrorist*; in: Merkur. Deutsche Zeitschrift für Europäisches Denken; Heft 724/725; 2009, S. 872-879, hier S. 874.

226 Winter, Ulrich: *Subjektivierung im Schreiben und Erzählen. Auktoriale Selbstbildung und Zeichenarchäologie im Don Quijote*; in: W. Matzat u. B. Teuber (Hrsg.): Welterfahrung – Selbsterfahrung. Konstitution und Verhandlung von Subjektivität in der spanischen Literatur der frühen Neuzeit, Tü-

In solcher Konzeption stellt sich die Bedingung nicht wie für Immanuel Kants Schematismus der Einbildungskraft, dass eine Vorstellung des ‹Ich denke› jede Perzeption begleiten können soll, denn das Ich ist zunächst leer, eine bloße Hülle eines usurpierten Namens ohne Inhalt. Die Figur, das Subjekt erhält eine Form durch einen Namen und alle Wahrnehmungs-, Denk- und weiteren Handlungen, die diesem Namen zugeschrieben werden können und die von diesem Ich unter dem anerkannten Namen vollzogen werden, füllen die Form dieses Ichs im Laufe der Zeit der Existenz dieser Form aus. Handlungen, Taten und Äußerungen müssen kohärent sein, damit die sich begleitend entwickelnde Ich-Vorstellung vom Ich stimmig bleibt.[227]

So verstanden dienen dem Hidalgo die *libros de caballerías* nicht als Vorlagen zur exakten Nachahmung, sondern vielmehr als Inspiration zur Gestaltung der eigenen Abenteuer, die später als Literatur festgehalten seine honra sichern sollen, denn von Anfang an ist das zukünftige Eingehen in die Literatur der Figur Don Quijote und der sich um sie rankenden Legenden beabsichtigt zur ewigen Sicherung des Namens und des Ruhms. Don Quijote sieht sich selbst von Anfang als literarische Figur.

> – ¿Quién duda sino que en los venideros tiempos, cuando salga a luz la verdadera historia de mis famosos hechos, que el sabio que los escribiere no ponga, cuando llegue a contar esta mi primera salida tan de mañana, de esta manera? (DQ I.2 35)

> ‹Wer könnte daran zweifeln, dass in künftigen Zeiten, wenn die wahre Geschichte meiner trefflichen Taten ans Licht drängt, der weise Zauberer, der sie niederschreibt, in dieser Weise von meiner ersten Fahrt berichten wird?› (dDQ I.2 36)

Miguel Cervantes beziehungsweise Don Quijote verwendet für die Personen, welche die Geschichten der Taten fahrenden Ritter aufschreiben, wechselweise die gleichen Bezeichnungen: *sabio* und *encantador*, an manchen Stellen in unmittelbarer Nachbarschaft oder wie gerade zitiert in direkter Verbindung als *sabio encantador*. Ein *sabio* ist ein Wissender, ein Weiser; ein *encantador* hilft (DQ I.3 43, dDQ I.3 44), heilt (DQ I.5 59, dDQ I.5 60) oder verwandelt (DQ I.8 76, dDQ I.8 77), er ist ein Zauberer, wie Susanne

---

bingen 2000; S. 321–343, hier S. 321. – Ulrich Winter verweist auf Foucault, Michel: *Les techniques de soi*; in: ders.: Dits et écrits 1954 – 1988; hrsg. v. D. Defert u. F. Ewald, Paris 1994, Band 4, S. 783–813. und Greenblatt, Stephen: *Renaissance Self-Fashioning. From More to* Shakespeare; Chicago 1980.

227 Als Folge seiner Taten und Abenteuer und als Konsequenz seines beginnenden Ruhmes wird Don Quijote dann (von außen durch Sancho Pansa) ein Beiname, ‹Ritter der traurigen Gestalt›, hinzugeschrieben. (siehe DQ I.19)

Lange übersetzt, aber auch ein ‹Erfreuer›, ein ‹Entzücker› und ein ‹Beschwörer›, demzufolge jemand, der in eine besondere Verfassung versetzt. Wer also wie der Hidalgo literarische Fassung begehrt, gibt wenigstens teilweise die Entscheidungs- und Gestaltungsmacht ab.

> – Mira, Sancho, por el mismo que denantes juraste te juro – dijo don Quijote – que tienes el más corto entendimiento que tiene ni tuvo escudero en el mundo. ¿Que es posible que en cuanto ha que andas conmigo no has echado de ver que todas las cosas de los caballeros andantes parecen quimeras, necedades y desatinos, y que son todas hechas al revés? Y no porque sea ello así, sino porque andan entre nosotros siempre una caterva de encantadores que todas nuestras cosas mudan y truecan, y las vuelven según su gusto y ségun tienen la gana de favorecernos o destruirnos; y, así, es que a ti te parece bacía de barbero me parece a mí el yelmo de Mambrino y a otro la parecerá otra cosa. Y fue rara providencia del sabio que es de mi parte hacer que parezca bacía a todos lo que real y verdaderamente es yelmo de Mambrino, a causa que, siendo él de tanta estima, todo el mundo me persequiría por quitármele, pero como ven que no es más de un bacín de barbero, no se curan de procuralle, como se mostró bien en el que quiso rompelle y le dejó en el suel sin llevarle, que a fe que sie le conociera, que nunca él le dejara. (DQ I.25 237)

> ‹Wirklich, Sancho, bei demselben, den du gerade angerufen hast›, sagte Don Quijote, ‹du hast den kürzesten Verstand, den je ein Knappe auf der Welt besaß oder besitzt. Ist es die Möglichkeit, dass du schon so lange mit mir ziehst und immer noch nicht begriffen hast, dass bei den fahrenden Rittern alles nach Hirngespinst, Torheit und Ungereimtheit aussieht und wie umgestülpt ist? Und nicht etwa, weil es das wirklich wäre, sondern weil immerzu ein Schwarm von Zauberern unter uns wandelt, die all die Dinge verzaubern und vertauschen und so verkehren, wie es ihnen beliebt, je nachdem sie uns begünstigen oder vernichten wollen. Was für dich also ein Scherbecken ist, das ist für mich der Helm des Mambrin und für jemand anderen etwas ganz anderes. Und welch weise Voraussicht des Zauberers, der mir gewogen ist, dass alle für ein Becken halten, was wirklich und wahrhaftig der Helm des Mambrin ist, denn so wertvoll ist er, dass ein jeder versuchen würde, ihn mir abzujagen, aber da ihn alle für eine Bartschüssel nehmen, macht ihn mir keiner streitig, was man schon daran sieht, dass ihn der Kerl zerschlagen wollte und am Boden liegenließ, denn glaube mir, hätte er ihn erkannt, er hätte ihn niemals zurückgelassen. [...]› (dDQ I.25 252)

Die weisen Zauberer, welche die Legenden aufschreiben, entziehen das Zusammenspiel von Form, dem Namen, und den Handlungen des Subjekts dessen vollständiger Kontrolle. ‹Don Quijote› ist der angenommene Name einer Person und Figur, die unter diesem Namen als fahrender Ritter in die Literatur eingehen will und die sich darüber im Klaren ist, welche Konsequenzen diese Existenzform hat und über welche Einflussmöglichkeiten auf die fahrenden Ritter die weisen Zauberer verfügen.

Don Quijotes Wirklichkeitsvorstellung

Rhetorisch geschickt macht die zentrale Erzählerfigur den Hidalgo beziehungsweise Don Quijote lächerlich und stellt ihn als geblendeten, an einer Pest der Phantasmen leidenden Leser dar. Doch an einigen Stellen ist schon angedeutet worden, dass die Erzählerfigur nicht über alle Zweifel erhaben und wenig verlässlich ist, weil sie sich nicht genau erinnert oder erinnern will[228] und wertend kommentiert. Doch Verweise auf zeitgenössische Verhältnisse (wie die Effekte des Medien- und Epistemewandels oder die Darstellung der Bedeutung der *honra* zerstreuen diese Zweifel auch wieder. Die Einführung des originalen Verfassers Cide Hamete Benengeli und eines Übersetzers aus dem Arabischen zu Beginn des zweiten Teils des ersten Buches in Kapitel I.9 erweitert zudem den Kreis der Instanzen, denen Einflussnahmen zugeschrieben und Inkohärenzen angelastet werden können.

Dennoch entsteht der Eindruck, dass der Hidalgo sich seiner Angelegenheiten insgesamt sicher ist. Weil die Erzählinstanzen sich nicht davon anstecken oder überzeugen lassen, schildert der Roman, hier thesenhaft zugespitzt, die Verteidigung und später die notwendige Rückeroberung des Selbstbildes und Wirklichkeitsvorstellung eines namenslosen Hidalgos als fahrender Ritter Don Quijote.

Don Quijote selbst erläutert seine Wirklichkeitsvorstellung in einer ausholenden Rede vor Ziegenhirten, welche die Erzählerfigur überraschenderweise in allen Einzelheiten wiederzugeben vermag:

> Después que don Quijote hubo bien satisfecho su estómago, tomó un puño de bellotas en la mano y, mirándolas atentamente, soltó la voz a semejantes razones:
>
> Dichosa edad y siglos dichosos aquellos a quien los antiguos pusieron nombre de dorados, y no porque en ellos el oro, que en esta nuestra edad de hierro tanto se setima, se alcanzase en aquella venturosa sin fatiga alguna, sino porque entonces los que en ella vivían ignoraban estas dos palabras de *tuyo* y *mío*. Eran en aquella santa edad todas las cosas comunes: a nadie le era necesario para alcanzar su ordinario sustento tomar otro trabajo que alzar la mano y alcanzarle de las robustas encinas, que liberalmente les estaban convidando con su dulce y sazonado fruto. Las claras fuentes y corrientes ríos, en magnífica abundancia, sabrosas y transparentes aguas les ofrecían. En las quiebras de las peñas y en lo hueco de los árboles formaban su república las solícitas y discretas abejas, ofreciendo a cualquiera mano, sin interés alguno, la fértil cosecha de su dulcísmo trabajo. Los valientes alcornoques despedían de sí, sin otro artificio que el de su cortesía, sus anchas y livianas cortezas, con que se comenzaron a cubrir las casas, sobre rústicas estacas sustentadas, no más

228 Vgl. das Eingangszitat in dieses Kapitel oben auf der Seite 73.

que para defensa de la inclemencias del cielo. Todo era paz entonces, todo amistad, todo concordia: aún no se había atrevido la pesada reja del corvo arado a abrir ni visitar las entrañas piadosas de nuestra primera madre; que ella sin ser forzada ofrecía, por todas las partes de su fértil y espacioso seno, lo que pudiese hartar, sustentar y deleitar a los hijos que entonces la poseían. Entonces sí que andaban las simples y hermosas zagalejas de valle en valle y de otero en otero, en trenza y en cabello, son más vestidos que aquellos que eran menester para cubrir honestamente lo que la honestidad quiere y ha querido siempre que se cubra, y no eran sus adornos de los que ahora se usan, a quien la púpura de Tiro y la por tantos modos martirizada seda encarecen, sino de algunas hojas verdes de lampazos y yedra entretejidas, con lo que quizá iban tan pompsas y compuestas como van ahora nuestras cortesanas con las raras y peregrinas invenciones que la curiosidad ociosa les ha mostrado. Entonces se declaraban los conceptos amorosos del alma simple y sencillamente, del mismo modo y manera que ella los concebía, sin buscar artificioso rodeo de palabras para encarecerlos. No había la fraude, el engaño no la malicia mecládose con la verdad y llaneza. La justicia se estaba en sus propios términos, sin que la osasen turbar ni ofender los del favor y los del interese, que tanto ahora la menoscaban, turban y persiguen. La ley del encaje aún no se había sentado en el entendimiento del juez, porque entonces no había qué juzgar ni quién fuese juzgado. Las doncellas y la honestidad andaban, como tengo dicho, por dondequiera, sola y señora, sin temor que la ajena desenvoltura y lascivo intento le menoscabasen, y su perdicíon nacía de su gusto y propia voluntad. Y ahora, en estos nuestros detestables siglos, no está segura ninguna, aunque la oculte y cierre otro nuevo laberinto como el de Creta; porque allí, por los resquicios o por el aire, con el celo de la maldita solicitud, se les entra la amorosa pestilencia y les hace dar con todo su recogimiento al traste. Para cuya seguridad, andando más los tiempos y creciendo más la malicia, se instituyó la orden de los caballeros andantes, para defender las doncellas, amparar las viudas y socorrer a los huérfanos y a los menesterosos. (DQ I.11 97–99.)

Nachdem Don Quijote seinen Magen so tüchtig befriedigt hatte, griff er sich eine Handvoll Eicheln, betrachtete sie eine Weile sinnend und hob zu folgender Rede an:

‹O glückliche Zeit, o Ära voll Glück, welche die Altvordern die goldene genannt, und nicht, weil ihnen in solch seliger Zeit das Gold, so hoch geschätzt in unsrer eisernen, ohne Müh und Arbeit in die Hände gefallen wäre, sondern weil jene, die damals lebten, die beiden Wörter noch nicht kannten, die da heißen dein und mein. In jener geheiligten Zeit gehörte jedwedes Ding allen gemeinsam. Für die tägliche Nahrung musste der Mensch nur die Hand ausstrecken, und schon empfing er sie von den stämmigen Eichen, die ihm bereitwillig ihre süße, reife Frucht darboten. Klare Quellen und springende Bäche schenkten ihnen in üppigem Schwall ihr köstliches, kristallenes Wasser. In den Spalten der Felsen und im Hohl der Bäume bildeten die emsigen, findigen Bienen ihre Staaten und spendeten großherzig jedweder Hand die reiche Ernte ihrer süßen Fron. Aus reiner Gefälligkeit entledigten sich die kräftigen Korkeichen ihrer breiten, leichten Rinden, mit denen man das grobe Pfahlwerk der Hütten deckte, nur zum Schutz gegen die Strenge des Himmels. Alles war Friede, war Eintracht, war Freundschaft. Noch hatte es die krumme Pflugschar nicht gewagt, in den barmherzigen Eingeweiden unser aller Urmutter zu graben und zu wühlen, nein, damals ergoss ihr fruchtbarer, weiter Schoß ohne Zwang allüberall, was ihre Kinder, denen sie zu eigen war, sättigen, erhalten und ergötzen konnte. Damals zogen noch die schlichten, schönen Maiden von Tal zu Tal, von Berg zu Berg, das unbedeckte Haar in Zöpfen oder lose wallend, ohne ein andres

> Kleid, als welches nötig war, um keusch zu bedecken, was die Keuschheit von jeher bedecken will. Und ihr Schmuck war von ganz anderer Art als heute, wo man der Kostbarkeit des tyrischen Purpurs und der mannigfaltig gemarterten Seide bedarf, nein, damals verflochten sie Efeu und grüne Klettenblätter und gingen damit wohl nicht minder prächtig und geschmückt einher als heute unsere Kurtisanen mit ihren wunderlichen, ausgefallenen Kostümen, Frucht ihres müßigen Treibens. Damals erklärte sich das liebende Herz mit schlichter Einfachheit, ganz so, wie es empfand, ohne den Wert der Liebe mit gekünstelt gewundenen Worten erhöhen zu wollen. Lug und Trug und Bosheit hatten sich noch nicht zu Offenherzigkeit und Wahrheit gesellt. Das Recht war Recht, und Gunst und Eigennutz wagten es nicht, ihm in den Arm zu fallen oder es zu beugen, wie man es heute verdreht und beugt und peinigt. Noch hatte sich der Willkür Gesetz nicht im Geist des Richters eingenistet, denn damals gab es nichts und niemanden zu richten. Die Jungfern zogen, wie erwähnt, samt ihrer Keuschheit durch Feld und Flur, mutterseelenallein und ohne Furcht, dass fremde Frechheit oder geile Gier sie belästigten, und gaben ihre Unschuld nur aus Neigung und eignem Willen hin. Wohingegen heute, in dieser unserer vermaledeiten Zeit, keine einzige mehr sicher ist, säße sie auch noch so tief versteckt in einem Labyrinth wie dem von Kreta: Mit dem geilen Eifer ruchlosen Werbens dringt durch alle Ritzen oder durch die Luft die Liebespestilenz bei ihnen ein, und ihre fromme Zurückhaltung ist beim Teufel. Zu ihrer Sicherheit bildete sich, da mit den Zeiten auch das Böse vordrang, der Orden der fahrenden Ritter, um die Jungfern zu behüten, die Witwen zu beschirmen und Waisen wie Bedürftigen beizustehen.› (dDQ I.11 98–100.)

Don Quijote bringt auf seine Weise ein Symbol, einen bedeutungsschwangeren Gegenstand, die Eicheln, in einen größeren Zusammenhang. Er kann durch die Einsicht in Ähnlichkeiten und Analogien, ausgelöste Erinnerungen und sympathetische Assoziationen (durch *eruditio* und *divinatio*) eine umfassende Beschreibung eines vergangenen goldenen Zeitalters formulieren, welche gekennzeichnet ist durch typische Merkmale Arkadiens, des fiktiven Paradieses der Antike, aber auch der Schäferromane. Zugleich bringt er sein Bewusstsein für die veränderte und veränderliche Gegenwart zum Ausdruck. Sein Zeitalter und seine Umgebung sind nicht (mehr) gleich wie frühere. Durch den Übergang zu Sesshaftigkeit und Ackerbau haben sich Besitzverhältnisse zwischen Menschen entwickelt und etabliert. Vor allem aber wurde früher zur Bezeichnung der Realität und zur Kommunikation zwischen Menschen, zwischen Frau und Mann auf schlichte, einfache Zeichen zurückgegriffen. Doch nun werden schmückendes Beiwerk und ‹gekünstelt gewundene[ ] Worte[ ]› nur um ihrer selbst willen verwendet, womit ‹Lug und Trug und Bosheit› und ‹Willkür› und ‹Liebespestilenz›, also Täuschungen aller Art aufgetaucht sind, welche die natürliche Bindung der Zeichen zur Welt behindern, verschleiern, überlagern und verschwinden lassen. Die Wahrheit verlagert sich in die Beziehungen von Zeichen, ihre rhetorische Aufführung ‹gekünstelt gewundene[r]

Worte› (dDQ I.11 99) und den bloßen Akt der Aushandlung ihrer Bedeutung. Die Freisetzung der Einbildungskraft in der Epoche der Repräsentation erlaubt es, willkürliche Beschreibungen der Wirklichkeit zu formulieren, weil die Wirklichkeit nicht mehr direkt, sondern über Repräsentationen erfahren wird, zu denen unter anderem Bücher gehören. Wichtige Voraussetzung ist ein geschultes Fiktionsbewusstsein. Aus der oben zitierten Rede Don Quijotes lassen sich einige Hinweise entnehmen, dass er über ein solches Bewusstsein für ästhetische Gestaltung und deren Wirksamkeit verfügt. Eigene Absichten werden ‹durch gekünstelt gewundene[] Worte› irritiert und und damit schließlich das Subjekt gefährdet. Gerade fahrende Ritter schützen vor solchen Wirkungen der zweckbefreiten Ästhetisierung, schützen vor dem ‹geilen Eifer ruchlosen Werbens›, in dem sie es entlarven. Die fahrenden Ritter schüren so das Bewusstsein für trügerische Darstellungen, Erfindungen, Fiktionen, ‹Lug und Trug und Bosheit›.

Don Quijote ist selbst von solchen Wirkungen betroffen. Seine Versuche scheitern, in den faszinierenden rhetorischen ‹Juwelen› der Galanterie (dDQ (I.1 30) einen nachvollziehbaren Sinn zu entdecken. Sie rauben bloß Schlaf und Urteilskraft, weil er nicht anders mit ihnen umzugehen weiß, als einen Sinn darin zu suchen, sie als repräsentierende Zeichen zu verstehen. Andererseits sind seine Rede und die Beschreibung des verlorenen goldenen Zeitalters geprägt von Lektüren und Nachweis seiner Belesenheit, die über die *libros de caballerías* hinausgeht. Es finden sich darin Anspielungen auf Werke Hesiods, Ovids und Vergils sowie an die Bibel.[229] Auch Schäferromane sind ihm vertraut, die ihre Gemachtheit, ihre Fiktionalität besonders heraustellen.[230] Die Rhetorizität seiner eigenen Rede vor den Ziegenhirten kann demzufolge ein Indiz sein dafür sein, dass Don Quijote die von ihm geschätzten ‹Juwelen› sehr wohl als solche ‹gekünstelt gewundene[ ] Worte› erkannt hat und nun selbst anwendet.

Seine Rede vor den Ziegenhirten und davor seine Umbenennung dienen also der Emanzipation von der Unterwerfung durch die Fiktion, in seinem Falle repräsentiert durch die unzuverläßige Erzählerfigur. Seine Ziele, ‹Jungfern, Witwen, Waisen und Bedürftigen beizustehen›, sind bezogen auf die Gemeinschaft seiner Mitmenschen, auf seine Nachbarn und alle weiteren Zeitgenossen. Sie sind aber kein Selbstzweck, sondern auch nur Mittel zur Erreichung seiner persönlichen Ziele: Er will auf andere einwirken, so dass

229 Vgl. die Hinweise dazu von Susanne Lange in den Anmerkungen zu ihrer Übersetzung (dDQ I.Anm. 636).

230 Vgl. Iser: *Die Renaissancebukolik*.

diese ihm, seinem Namen und seinen Taten die gewünschte Anerkennung verleihen. Solchen andauernden Ruhm wird der Hidalgo als Don Quijote nicht ohne die Ausschmückungen in den fiktionalisierden Darstellungen bei der mündlichen und schriftlichen Tradierung seiner Fama erwerben.

In seiner Analyse der Gegenwart erweist sich Don Quijote also nicht als vollständig wahnsinnig im Sinne von *furioso*[231] und deshalb nicht als ganz Außenstehender der Gesellschaft, wie er von Michel Foucault verortet wird[232], sondern als *loco*[233], als maßlos, vermessen, tollkühn und leichtsinnig. Verführt und geblendet von seinen Lektüren und dem davon geprägten Horizont erkennt der Hidalgo bei der Wahrnehmung seiner Umgebung eine andere Wirklichkeit als andere Figuren. So identifiziert Don Quijote beispielsweise Windmühlen als Riesen (DQ I.8). Diese sind Teil von Mythen. Wie alle Leser der passenden Bücher, mithin wie alle Teilhaber am kulturellen Gedächtnis, ist Don Quijote mit dem Konzept ‹Riese› vertraut, was erste eine solche Übertragung auf Grund von Ähnlichkeiten und Analogien ermöglicht. Aber er treibt diese Rückgriffe in seiner *locura* zu weit über den anerkannten Diskurs seiner Gegenwart hinaus.[234]

Doch auch in seiner angeblichen *locura* ist der Hidalgo zu logischen Gedankengängen und Argumentationen fähig. Er verliert wegen des Lesens nicht seinen Verstand, aber es fehlt ihm an Besonnenheit und Urteilskraft, die seine Einbildungskraft im Zaum halten. Insofern ist und bleibt der Hidalgo *ingenioso*, er behält sein Ingenium, das allerdings «eine richtungslose Potenz [ist], die erst von der Urteilskraft geformt und gelenkt werden muß, wenn sie sich nicht verlieren soll»[235]. Das Ingenium ist ein reißender Strom, der zu einem Kanal wird, wenn er unter der Herrschaft von Urteilskraft und Besonnenheit steht: «Die an sich unterdeterminierte Potenz des Ingeniums erhält vom Iudicium Richtung und Ziel und wird Discreción.»[236]

---

231 *Furioso* wird in Spanien im 16. Jahrhundert von *furia* (*cólera*, *rabia*; deutsch: tätliche Wut) abgeleitet; vgl. Weinrich: *Ingenium*, S. 44f.

232 Foucault: *Ordnung der Dinge*, S. 78–82.

233 Vgl. Weinrich: *Ingenium*, S. 45f.

234 Vgl. dazu: Poppenberg, Gerhard: *Das Buch der Bücher. Zum metaphorischen Diskurs des Don Quijote*; in: C. Strosetzki (Hrsg.): Miguel des Cervantes' Don Quijote. Explizite und implizite Diskurse im Don Quijote; Berlin 2005, S. 199.

235 Weinrich: *Ingenium*, S. 22.

236 Ebd., S. 23.

Wie zitiert[237] weiß Don Quijote sehr genau, dass seine Beschreibungen der Welt, Erklärungen von Ereignissen und Handlungen von anderen Figuren und Personen als Verrücktheiten eines Wahnsinnigen abgetan werden. Doch gegen eine (vorzeitige) Heilung von seinem Wahn wehrt er sich, solange seine Fahrten andauern, solange Legenden seiner Abenteuer zur Herstellung und Sicherung seines Namens und seiner Ehre gestrickt werden müssen.

Die unfassbare Dulcinea sichert die Übereinstimmung

Wenn aber die Realität sich nur hinter einem magischen Schleier von Zeichen (wieder)finden lässt, deren Verbindung und Bedeutung Gegenstand von beliebigen subjektiven Interpretationen und intersubjektiven Aushandlungen wird, und wenn das Individuum keine vorgängige Einheit mehr zur Verfügung stellt, sondern sich in ebensolchen Aushandlungsprozessen ständig fortentwickelt, dann benötigt Don Quijote wie alle Personen ein Element, das die Kontinuität und die Konvergenz dieser Prozesse und Entwicklungen, ihren Zusammenhang und ihre Zusammengehörigkeit garantiert. Nur dann ist Don Quijotes in der Rede vor den Ziegenhirten formuliertes Ideal natürlicher Schlichtheit im Erscheinen[238] und Abwesenheit von bloß schmückendem Beiwerk[239], also die unmissverständliche und umgehende Übereinstimmung von Sprache und Welt, von Form und Handlung erreichbar und dauerhaft.

Für Don Quijote ist dieses Element Dulcinea.

Dulcinea ist von existentieller Bedeutung, weil sie dem fahrenden Ritter nach dem Vorbild der *libros de caballerías* als geliebte Dame Orientierung bietet beim Handeln und auf seinen Fahrten.

> Limpias, pues, sus armas, hecho del morrión celada, puesto nombre a su rocín y confirmádose a sí mismo, se dio a entender que no le faltaba otra cosa sino buscar una dama de quien enamorarse, porque el caballero andante sin armores era árbol sin hojas y sin fruto y cuerpo sin alma. (DQ I.1 32f.)

237 Siehe oben, S. 83, beziehungsweise DQ I.25 237.
238 Siehe Zitat oben, S. 85f.
239 Siehe Zitat oben, S. 85f.

> Das Rüstzeug war geputzt, der Morion hatte ein Visier, der Klepper einen Namen, er selbst hatte sich zum Ritter ernannt, und so schien es ihm, dass nur noch eines fehlte, sich eine Dame zu suchen, zu der er in Liebe erglühen könne, denn ein fahrender Ritter ohne Liebessinnen war ihm ein Baum ohne Blatt noch Frucht und ein Leib ohne Seele. (dDQ I.1 33f.)

In der Bauerntochter Aldonza Lorenzo findet Don Quijote eine Person, der er den Titel «Herrin seiner Gedanken» (dDQ I.1 34) und den Namen Dulcinea geben kann.

> ¡Oh, cómo se holgó nuestro buen caballero cuando hubo hecho este discurso, y más cuando halló a quien dar nombre de su dama! Y fue, a lo que se cree, que en un lugar cerca del suyo había una moza labradora de muy buen parecer, de quien él un tiempo anduvo enamorado, anque, según se entiende, ella jamás lo supo ni le dio cata de ello. Llamábase Aldonza Lorenzo, y a ésta le pareció ser bien darle título de señora de sus pensamientos; y, buscándole nombre que no desdijese mucho des suyo y que tirase y se encaminase al de princesa y gran señora, vino a llamarla ‹Dulcinea del Toboso› porque era natural del Toboso: nombre, a su parecer, músico y peregrino y significativo, como todos los demás que a él y a sus cosas había puesto. (DQ I.1 33)

> Ach, wie freute sich unser ritterlicher Mann, als er diese Rede getan, und erst recht, als er gefunden hatte, *wem er den Namen seiner Dame geben sollte* [wen er zu seiner Herzensdame erwählen sollte]! Denn wie erzählt wird, lebte in einem Dorf in der Nähe eine Bauerntochter, hübsch anzusehen, in die er einmal verliebt gewesen war, obwohl sie angeblich nie etwas davon erfahren und ihn selbst nie angesehen hatte. Sie hieß Aldonza Lorenzo und *es schien gut zu sein, ihr den Titel der Herrin seiner Gedanken zu geben* [und schien ihm wie geschaffen, zur Herrin seiner Gedanken ernannt zu werden]. Und auf der Suche nach einem Namen für sie, der dem seinen nicht nachstehe und geziemend und gebührend für eine Prinzessin und hohe Herrin sei, beschloss er, sie Dulcinea von Toboso zu nennen – denn sie stammte aus Toboso –, ein Name, der ihm klangvoll, wundersam und bedeutungsvoll erschien, wie die anderen, die er sich und dem Seinen verliehen hatte. (dDQ I.1 34)[240]

Indem Aldonza Lorenzo nie etwas von der Liebe des Hidalgos erfährt, schützt er sie so vor Liebesschwüren, vor den rhetorischen Umgarnungen, welche die ‹Liebespestilenz› auslösen. Es braucht aber offenbar (wie schon bei Don Quijote selbst) einen Körper, der mit einem ‹bedeutungsvollen› Zeichen belegt wird. Reine Erfindungen, reine hyperreale Simulationen gibt es (noch) nicht. Aldonza Lorenzo als Person mit Charaktereigenschaften, Fähigkeiten, Erinnerungen sowie Meinungen und einem Horizont hat bei Dulcinea auf all diese Merkmale allerdings keinen Einfluss. Deshalb erwähnt Don Quijote

240 Die kursiven Hervorhebungen markieren meine Abweichungen von der Übersetzung Susanne Langes. Ihre Formulierungen sind in den eckigen Klammern angegeben. Im Hinblick auf mein wissenschaftliches Interesse halte ich die Übersetzung von *dar nombre* mit ‹Namen geben› statt ‹erwählen› und in der Konsequenz davon die wörtliche Übersetzung von *dar título* mit ‹Titel geben› für passender.

Aldonza Lorenzo (zunächst) auch nicht. Getreu den literarischen Vorlagen durchwacht Don Quijote ganze Nächte, versunken in Gedanken und Erinnerungen allein an Dulcinea.

> Toda aquella noche no durmío don Quijote, pensando en su señora Dulcinea, por acomodarse a lo que había leído en sus libros, cuando los caballeros pasaban sin dormir muchas noches en las florestas y despoblados, entretenidos con las memorias de sus señoras. (DQ I.8 78)

> Eine ganze Nacht tat Don Quijote kein Auge zu, sondern gedachte seiner Herrin Dulcinea, wobei er sich an das hielt, was er in seinen Büchern gelesen hatte, in denen die Ritter Nacht um Nacht in Wäldern und Einöden durchwachen und sich in Gedanken an ihre Herrinnen ergehen. (dDQ I.8 79)

Dieses Andenken ist voraussetzungslos, das heißt, keine der Erinnerungen basiert auf greifbaren Erfahrungen. Was Don Quijote denkt und erinnert, erzählt er nicht. Auch der weise Zauberer vermag kein einziges Mal davon zu berichten. Dulcinea kann und darf nicht verzaubert werden. Als ‹Herrin *seiner* Gedanken›[241] erweist sie anderen keine Gnade, weder weisen Zauberern, noch weiteren Figuren oder den Lesern des Romans. Dulcinea sendet von sich aus keine trügerischen Zeichen aus und kann deshalb nicht in Verruf geraten, durch Handlungen oder Äußerungen Anlass zu falschen Hoffnungen gegeben oder durch unbotmäßige Kleidung und gekünstelte Worte zur Verbreitung der ‹Liebespestilenz›[242] beigetragen zu haben.[243] Als solche angebetete und begehrte *dame sans merci* in der Figurentradition der Troubadourlyrik[244] erweckt Dulcinea im fahrenden Ritter Tapferkeit und Mut, führt aber auch zu »desesperación, locura, muerte«[245].

---

241 Vgl. dDQ I.1 34, Hervorhebung von mir.

242 Siehe Zitat oben, S. 86.

243 Darin besteht das Problem Marcelas, deren viele Verehrer darauf schließen lassen, sie mache jenen Hoffnungen (vgl. Kap. I.14). Lotte aus den *Leiden des jungen Werthers* kann unterstellt werden, dass sie als vermeintlich Allliebende im Gegensatz zu Dulcinea zu viele Gnaden gewährt und durch trügerische Zeichen Werther Anlass zu falschen Hoffnungen gibt.

244 Vgl. Filquera Valverde, José: *Don Quijote y el amor trovadoresco*; in: Revista de Filología Española; 32, 1948, S. 493–519. – Damit ist keine Einordnung Dulcineas in die Motivgeschichte der ‹dame sans merci› begonnen, die in dieser Arbeit nicht geleistet werden kann. Zum Einstieg vgl. Piaget, Arthur: *La belle dame sans merci* et ses imitations; in: Romania; Band XXX, 1901, S. 22–48 u. S. 317–351; Band XXXI, 1902, S. 315–349; Band XXXIII, 1904, S. 179–208; Band XXXIV, 1905, S. 375–428 u. S. 559–602. – Zu Dulcinea als Verkörperung der *dame sans merci* in der Tradition der Troubadourlyrik habe ich den ersten Hinweis in einer kommentierten Bibliographie zu Dulcinea gefunden: Herrero, Javier S.: *Dulcinea and Her Critics*; in: Cervantes. Bulletin of the Cervantes Society of America, 2.1, 1982, S. 23–42, hier S. 26.

245 Filquera Valverde: *Don Quijote y el amor trovadoresco*, S. 512. – deutsch: «Verzweiflung, Verrücktheit, Tod». (Übersetzung von mir)

Die Gestalt Dulcinea bietet Don Quijote den exklusiven Genuss des Versinkens in ihr Andenken. Will Don Quijote nicht auf diesen Genuss des bloßen Begehrens ohne Erfüllung verzichten, muss er in einer *adoration perpetuelle*[246] die Distanz wahren, die ein solches Andenken überhaupt erst ermöglicht. Damit wird Dulcinea entsprechend ihres Namens zur «dulce mi enemiga» (DQ I.13 115), zur «süßen Feindin» (dDQ I.13 117). Als solche stürzt sie den anbetend Liebenden in einen unüberwindbaren Zwiespalt zwischen Begierde und Vernunft, setzt aber zugleich unerschöpfliche (kreative) Energie frei.[247] Sie ist (in den Gedanken) anwesend und (als Person und fassbarer Körper) unerreichbar abwesend zugleich. Don Quijote kann mit Recht behaupten, er habe Dulcinea noch nie gesehen – mit seinen eigenen Augen. Ein Phantasma wie Dulcinea ist nicht das Werk einer Schöpfung, ist kein Erzeugnis und wird nicht von etwas Bestimmbaren als etwas Bestimmbares geboren – «[n]o yo engendré ni parí a mi señora» (DQ II.32 800) – «Ich habe meine Herrin weder geschaffen noch in die Welt gesetzt» (dDQ II.32 287). Während die Herzogin nach dem Sehen Dulcineas im Sinne eines Anblickens eines fassbaren, als wirklich anerkannten Objekts eines optisch-visuellen Wahrnehmungsvorgangs dank menschlicher Augen, also in kantischem Sinne nach der Apperzeption Dulcineas fragt («que nunca vuesa merced ha *visto* a la señora Dulcinea« [DQ II.32 800][248] – «dass Ihr die werte Frau Dulcinea nie erblickt habt» [dDQ II.32 287].), verwendet Don Quijote für sein Wahrnehmen Dulcineas das Verb *contemplar*, das eine nach innen

246 Diesen Ausdruck verwendet Marcel Proust als Kapitelüberschrift im letzten Teil von *À la recherche du temps perdu*, den entsprechenden Hinweis gefunden habe ich bei: Stierle, Karl-Heinz: *Ein poetisches Manifest – Petrarcas Canzonensequenz RVF 125–129*; in: P. Geyer und K. Thorwarth (Hrsg.): Petrarca und die Herausbildung des modernen Subjekts; Bonn 2009, S. 178. – deutsch: «immerwährende Anbetung». (Übersetzung von mir)

247 So stellt Karl-Heinz Stierle für Laura, Petrarcas süße Feindin, fest: «Laura ist nichts anderes als ein Emblem der Dichtung selbst. Die Liebe des Dichters zu Laura ist die Liebe des Dichters zur Poesie. Laura, die Dame, ist auch *lauro*, Lorbeer, das Symbol des höchsten Gelingens in der Dichtung, Liebe zu Laura und Liebe zum Lorbeer fallen zusammen. Sie sind in der Sprache Marcel Prousts das Objekt einer ‹adoration perpétuelle›, einer unablässigen Anbetung. Die Poesie ist flüchtig wie Laura – oder wie Daphne. Daphne, die sich in den Lorbeer verwandelt, entzieht sich ihrem göttlichen Liebhaber Apoll und gibt sich ihm zum Dank für seine Poesie, die ihre Abwesenheit inspiriert hat. Die Gänge des Dichters durch sein Bewusstsein und durch die Landschaft – *di pensier in pensier, di monte in monte* – sind auch Gänge durch eine Landschaft der Sprache. Wie Laura ewig abwesend ist und dennoch eine unerschöpfliche Energie, so ist auch die Dichtung, die Idee der Dichtung, der Gegenstand einer unendlichen Annäherung. Es bedarf einer außerordentlichen Anstrengung, um die Poesie durch ihren Schleier, das heißt das *pensare* und seine zu prosaische Rationalität, hindurch zum Vorschein zu bringen. Wenn das Schreiben von Dichtung nicht mehr einfach ein Überfließen der Seele, sondern die Erfindung hochkomplexer Strukturen eines *pensare* ist, das sich selbst überschreitet, so bedeutet dies auch, dass der Leser gleichsam seine Lektüre neu erfinden muss.» (Ebd., S. 178f., Hervorhebungen im Original) – Der wichtigste Unterschied zwischen Dulcinea und Laura betrifft ihre (un)körperliche Existenz, vgl. die nachfolgenden Abschnitte.

248 Hervorhebung von mir.

gerichtete Schau eines geistigen und ungefassten, ungegenständlichen Objekts bezeichnet: «puesto que la contemplo como conviene que sea una dama» (DQ II.32 800) – «auch wenn ich sie *beschaue*, wie eine Dame sein muss» (dDQ II.32 287[249]).

Das Leben in der Existenzform eines fahrenden Ritters verlangt notwendig nach einer andauernden Kontemplation in Liebe zum unerreichbaren, unfassbaren Phantasma einer süßen Feindin und Herrin der Gedanken. Wird dieses genommen oder verschwindet es, ist die Existenz gefährdet oder gar beendet.

Die Bauerntochter aus dem nahegelegenen Dorf ist nicht die Dame, ist nicht die Herrin der Gedanken, ist nicht Dulcinea von Toboso, sondern Don Quijote gibt ihr diesen Namen analog zum Vorgang der Namensgebung durch den namentlich nicht bekannten Hidalgo. Durch dieses ausdrückliche Bezeichnen ist eine Differenz eröffnet zwischen der Bauerntochter Aldonza Lorenza und Dulcinea von Toboso. Von Bedeutung ist Aldonza Lorenzo allein dadurch, dass sie wohl auf Grund der uneingestandenen und unerwiderten Liebe, welche mit den literarischen Vorlagen der Ritterbücher korrespondiert, den Anlass zur Nennung einer Herrin seiner Gedanken und Herzensdame gibt.

Dabei sind sie gegenseitig einander von existentieller Wichtigkeit.

> Ella pelea en mí y vence en mí, y yo vivo y respiro en ella, y tengo vida y ser. (DQ I.30 307)
>
> Sie kämpft in mir und siegt in mir, *und ich lebe und atme in ihr, ich habe ein Leben und Sein*. (dDQ I.30 331)[250]

Don Quijote bietet Dulcinea eine körperliche Hülle, die nur Leben und Sein hat, wenn sie in ihm und er in ihr ist, sie ineinander sind. Er gibt genau genommen einer Vorstellung einer Gestalt einen Namen, was im Sinne Immanuel Kants ein hypotypotischer, schöpferischer Vorgang ist, der aber unvollständig bleibt. Don Quijote erschafft eine Gestalt, die ein unbestimmtes Phantasma ist, weil ihr Wesen, ihre Form (noch) nicht mit Leben, Handlungen und Bedeutung gefüllt ist. Im Unterschied zu Don Quijote, der in

249 Die kursive Hervorhebung markiert meine Abweichung von der Übersetzung Susanne Langes. Sie übersetzt an dieser Stelle: «auch wenn ich sie so vor mir sehe, wie eine Dame sein muss». (Ebd.) Die Verwendung des deutschens Verbs ‹sehen› rückt meines Erachtens zu wenig deutlich die Bedeutung einer inneren Schau, eines Nachdenkens in den Fokus, welche das Verb *contemplar* kennzeichnet.

250 Die Hervorhebung markiert meine wörtliche Übersetzung des Orginals in Abweichung von der freieren Übersetzung Susanne Langes. Bei ihr lautet dieser Teilsatz: «und ich webe, atme und bin nur durch sie.» (dDQ I.30 331)

die Literatur eingehen soll mit seinen Handlungen und ritterlichen Taten, mit denen er seinem Namen Bedeutung, Ruhm und Ehre verleiht, gehört Dulcinea von Toboso ganz allein Don Quijote. Er macht sie sich zu eigen. Als sein Eigentum ist sie geschützt vor der ‹Liebespestilenz›.

Dennoch bleibt Dulcineas Status unklar. Ihre bloße Form als unbestimmtes Phantasma macht sie nicht fassbar. Dulcinea ist «sin par» (DQ I.4 53) – «ohnvergleichlich» (dDQ I.4 54). Sie hat keine bestimm- und vermittelbaren Merkmale, mit denen sie gefasst werden kann. Ihr Name ist erfunden und den anderen Figuren völlig unbekannt. Ihr Name repräsentiert nichts, ist kein intersubjektiv signifikantes Zeichen. Somit ist Dulcinea vor der Spaltung in Zeichen und Objekt geschützt, die sich mit dem Wandel der Episteme auftut. Dulcinea als «Hohlform» einer «Gestalt der Geliebten»[251] zu betrachten, ist noch zu konkret, denn als solche ‹Hohlform› hätte sie festgelegte Umrisse. Treffender ist das Verständnis von Dulcinea als «unbound sign»[252] ohne jeglichen Referenten in der Welt.

Verzauberung Dulcineas

Unvorstellbar ist es deshalb für Don Quijote, von Dulcinea eine Beschreibung zu geben, denn das wäre eine unangemessene und unzureichende Veräußerung, die seine Existenz gefährdet. Dulcinea darf nicht in erklärenden, beschreibenden und dadurch sie begrenzenden Zeichen gefasst werden, weil solche Zeichen ihr nicht gerecht werden können und weil zugleich die Gefahr besteht, dass Andere Dulcinea zu ihrer Herrin erwählen. Was die süße Feindin spüren lässt, soll nicht gesagt werden.[253] Kein Wort, kein Vergleich, kein abgeschlossener Text, keine noch so ausführliche Rede können Dulcinea

251 So bezeichnet Heinz Schlaffer Dulcinea (und Werthers Lotte) in: *Exoterik und Esoterik in Goethes Romanen*; Goethe-Jahrbuch, 95, 1978, S. 216.

252 Ramírez, Alvaro: *Don Quijote and the Age of Simulacra*; in: Hispania. A journal devoted to the teaching of Spanish and Portuguese published by the American Association of Teachers of Spanish and Portuguese; Bd. 88, Nr. 1, März 2005, S. 85.

253 Siehe auch das Klagelied des Verehrers der Infantin Antonomasia in der Erzählung der Kammerfrau: «De la dulce mi enemiga / nace un mal que al alma hiere / y por más tormento quiere / *que se sienta y no se diga*.» (DQ II.38 843; Hervorhebung von mir) – «Nichts als meine Seelenqualen / will die süße Feindin mein / und verdoppelt noch mein Leid, / ich soll's spüren und nicht sagen.» (dDQ II.38 334)

umfassend fassen. Deshalb weigert sich Don Quijote, einem vorwitzigen Händler Auskunft über ihr Aussehen und ihre Tugendhaftigkeit zu geben.

> – Señor caballero, nosotros no conocemos quién sea esa buena señora que decís; mostrádnosla, que, si ella fuere de tanta hermosura como significáis, de buena gana y sin apremio alguno confesaremos la verdad que por parte vuestra nos es pedida.
> – Si os la mostrara –replicó don Quijote–, ¿qué hiciérades vosotros en confesar una verdad tan notoria? La importancia está en que sin verla lo habéis de creer, confesar, afirmar, jurar y defender; donde no, conmigo sois en batalla, gente descomunal y soberbia. (DQ I.4 53)

> ‹Werter Herr Reiter, wir wissen nicht, wer diese gute Frau ist, die Ihr meint. Zeigt sie uns, und wenn sie von genauso großer Schönheit ist, wie Ihr behauptet, wollen wir von ganzem Herzen und ohne Zwang die Wahrheit bekennen, ganz wie Ihr verlangt.›
> ‹Zeigte ich sie euch›, erwiderte Don Quijote, ‹was wäre schon dabei, eine so offenkundige Wahrheit zu bekennen? Nein, ohne zu sehen, müsst ihr glauben, bekennen, bejahen, beschwören und verfechten; wo nicht, seid ihr im Zwist mit mir, ruppiges, dreistes Volk. […]› (dDQ I.4 54f.)

Vorab schon erhebt Don Quijote innerhalb der fiktiven Welt der Erzählung aber einen universalen Geltungsanspruch seiner Bestimmungen und betont die Reichweite der Episteme der Repräsentation: Die ganze Welt soll still stehen im Gedanken an die Schönheit Dulcineas.

> – Todo el mundo se tenga, si todo el mundo no confiesa que no hay en el mundo todo doncella más hermosa que la Emperatriz de la Mancha, la sin par Dulcinea del Toboso. (DQ I.4 53)

> ‹*Die ganze Welt* [Jedermann] stillgehalten, solange nicht *die ganze Welt* [jedermann] bekennt, dass keine Jungfer, die auf [*der ganzen*] Erden wandelt, schöner ist als die Kaiserin der Mancha, die ohnvergleichliche Dulcinea von Toboso.› (dDQ I.4 54)[254]

Mit diesem paradoxen Anspruch kommt Don Quijote logischerweise und wortwörtlich ins Straucheln, stürzt schwer beim Angriff auf die Uneinsichtigen und fängt sich eine Tracht Prügel ein. Auch in dieser Episode wollte Don Quijote seine Taten für sich sprechen lassen. Allerdings werden sein Anspruch und sein Verhalten, seine Kämpfe und seine Reden umgehend als Aufführungen eines Verrückten abqualifiziert. Sie sind also für die anderen Figuren nicht nachvollziehbar und einleuchtend, nicht verständlich,

254 Die kursiven Hervorhebungen markieren meine Abweichungen von der Übersetzung Susanne Langes. Ihr Originalausdruck ist in der eckigen Klammer angegeben.

nicht einsichtig, nicht evident. Wenn Don Quijote sein Ziel, *eterno nombre y fama* erreichen will, kommt er nicht darum herum, sich zu sich selbst, aber vor allem zu Dulcinea zu äußern. Und er lernt aus den verständnislosen Gesichtern der Hirten im Anschluss an seine ausgefeilte Rede zur Begründung seines Wandels zum fahrenden Ritter (DQ I.11 99, dDQ I.11 100), dass er dies auf angemessene Weise tun muss. Don Quijote fehlen die technischen Möglichkeiten der spektakulären Illusionsmaschinen wie die tragbare Puppenbühne als Vorläuferin der barocken Guckkastenbühne (II.25 – II.27), das Zauberpferd Clavileño (II.40 und II.41) oder der sprechende Zauberkopf (II.62), welche Rezipienten kollektiv zu bannen vermögen. Er muss sich auf seine sprachliche Kompetenz verlassen, als er vom gleichrangigen Reisenden Vivaldo auf angemessene Weise um Angabe von «Namen, Heimatort, Stand und Schönheit» (dDQ I.13 117) gebeten wird. Don Quijote antwortet nach einem «schweren Seufzer» (dDQ I.13 117):

> – Yo no podré afirmar si la dulce mi enemiga gusta o no de que el mundo sepa que yo la sirvo. Sólo sé decir, respondiendo a lo que con tanto comedimiento se me pide, que su nombre es Dulcinea; su patria, el Toboso, un lugar de la Mancha; su calidada por lo menos ha de ser de princesa, pues es reina y señora mía; su hermosura, sobrehumana, pues en ella se vienen a hacer verdaderos todos los imposibles y quiméricos atributos de belleza que los poetas dan a sus damas: que sus cabellos son oro, su frente campos elíseos, sus cejas arcos del cielo, sus ojos soles, sus mejillas rosas, sus labios corales, perlas sus dientes, alabastro su cuello, mármol su pecho, marfil sus manos, su blancura nieve, y las partes que a la vista humana encubrió la honestidad son tales, según yo pienso y entiendo, que soló la discret consideración puede encarecerlas, y no compararlas.
>
> – El linaje, prosapia y alcurnia querríamos saber –replicó Vivaldo.
>
> A lo cual respondió don Quijote:
>
> – No es de los antiguos Curicos, Gayos y Cipiones romanos, ni de los modernos Colonas y Ursinos, ni de los Moncadas y Requesenes de Cataluña, ni menos de los Rebellas y Villanovas de Valencia, Palafoxes, Nuzas, Rocabertis, Corellas, Lunas, Alagones, Urreas, Foces y Gurreas de Aragón, Cerdas, Manriques, Mendozas y Guzmanes de Castilla, Alencastros, Pallas y Meneses de Portugal; pero es de los del Toboso de la Mancha, linaje, aunque moderno, tal, que puede dar generoso principio a las más ilustres familias des los venideros siglos. Y no se me replique en esto, si no fuere con las condiciones que puso Cercino al pie del trofeo de las armas de Orlando, que decía:
>
> Nadie las mueva / que estar no pueda con Roldán a prueba. (DQ I.13 115f.)

> ‹Ich bin mir nicht gewiss, ob es meiner süßen Feindin gefallen wird, wenn alle Welt erfährt, dass ich ihr Diener bin. Auf diese Frage, die man mir mit so viel Anstand stellt, kann ich nur erwidern, ihr Name ist Dulcinea, ihre Heimat heißt Toboso, in der Mancha gelegen, und ihr Stand kann nicht geringer sein als der einer Prinzessin, da sie meine Königin und Gebieterin ist. Ans Überirdische grenzt ihre Schönheit, denn in ihr blühen alle erdichteten und von der Phantasie ersonnenen Merkmale der Schönen auf, die je ein Dichter seiner Dame zuschrieb: Ihre Haar-

> flechten sind gülden, ihre Stirn elysische Felder, ihre Brauen Regenbogen, ihre Augen Sonnen, ihre Wangen Rosen, ihre Lippen Korallen, Perlen ihre Zähne, Alabaster ihr Hals, Marmor ihr Busen, Elfenbein ihre Hände, ihre Haut ist Schnee, und die Teile, die Sittsamkeit dem Menschenblick verhüllt, sind so beschaffen, wie ich glaube und mir ausmale, dass ein feiner Geist sie nur loben, aber nimmer zu vergleichen vermag.›
>
> ‹Stammbaum, Herkunft und Familie hätten wir gern gewusst›, gab Vivaldo zurück.
>
> Don Quijote erwiderte:
>
> ‹Sie stammt nicht ab von den alten römischen Curtius, Gaius oder Scipionen noch von den heutigen Colonna oder Ursoni, nicht von den katalanischen Moncada oder Requesens, ebenso wenig von den valencianischen Rebella oder Villanova, nicht von den aragnoesischen Plafox, Nuza, Rocaberti, Corella, Luna, Alagón, Urrea, Foz und Gurrea, nicht von den kastilischen Cerda, Manrque, Mendoza oder Guzmán, nicht von den portugiesischen Alencastro, Palla oder Meneses, nein, sie stammt ab vom Geschlechte derer zu Toboso von der Mancha, das zwar nicht alt sein mag, doch einen edlen Grundstein bilden kann für die erlauchtesten Familien künftiger Zeiten. Und widersprechen darf man mir nur unter der Bedingung, die Zerbin in den Stamm unter seine Trophäe, Rolands Rüstung geritzt hat, nämlich:
>
> Mag keiner sie entraffen, / Der nicht dem Roland stehen kann in Waffen.› (dDQ I.13 117f.)

Explizit verwendet Don Quijote bekannte literarische Formeln und Versatzstücke des kulturellen Gedächtnisses, um Dulcineas Erscheinung und Wesen zu vermitteln. Obwohl die poetischen Erfindungen metaphorisch sind und die genealogischen Angaben nur aufzählen, was Dulcinea nicht ist, erhält Vivaldo dank seiner Vertrautheit mit Literatur und Kulturgeschichte dennoch einen evidenten Eindruck. Dies gelingt im Sinne Johann Heinrich Lamberts, indem Don Quijote bei Vivaldo durch die erprobten und etablierten Formeln mit ziemlicher Zuverlässigkeit die identischen, bei der eigenen Lektüre bereits selbst erlebten Gefühle evozieren kann, wie er sie beim Denken an Dulcinea auch empfindet. Die Ausmalung der maximalen Schönheit und Sittsamkeit Dulcineas bleibt Vivaldo (und den Lesern des Romans von Miguel Cervantes) überlassen, da eine präzise, spezifische und historisch eingrenzbare Bedeutung von (toten) Metaphern, fixen (literarischen) Formeln und verästelten Familiendynastien nicht (mehr) fassbar ist. Vivaldo und alle anderen können sich die ‹überirdische Schönheit› so vorstellen, wie sie mögen. Mit anderen Worten: Weil es sich bei Dulcinea um ein Phantasma handelt, ist Don Quijotes Beschreibung evident, denn sie evoziert Gefühle und bleibt doch offen für alle Fassungen, welche die genannten allgemeinen Kriterien erfüllen. Damit ist das Phantasma übertragbar geworden.

Viel schwieriger ist es für Don Quijote, bei Sancho Pansa einen angemessenen Eindruck von Dulcinea zu vermitteln, da Sancho Pansa die literarischen und historisch-kulturellen Quellen nicht kennt, auf die Don Quijote gegenüber Vivaldo zurückgreifen kann. Nach zahlreichen Erörterungen verschiedener Fragen, in deren Verlauf Sancho Pansa die Wirklichkeitsauffassung Don Quijotes nachzuvollziehen und zu adaptieren lernt, erzählt Don Quijote spontan und beiläufig die Geschichte seiner unverwiderten Liebe und Dulcineas Herkunft, die Sancho Pansa verblüffen:

> – […] mis amores y los suyos han sido siempre platónicos, sin extenderse a más que a un honesto mirar. Y aun esto tan de cuando en cuando, que osaré jurar con verdad que en doce años que ha que la quiero más que a la lumbre de estos ojos que han de comer la tierra, no la he visto cuatro veces, y aun podrá ser que de estas cuatro veces no hubiese ella echado de ver la una que la miraba: tal es el recato y encerramiento con que sus padres, Lorenzo Corchuelo y su madre Aldonza Nogales, la han criado.
>
> – ¡Ta, ta! – dijo Sancho –. ¿Que la hija de Lorenzo Corchuelo es la señora Dulcinea del Toboso, llamada por otro nombre Aldonza Lorenzo?
>
> – Ésa es – dijo don Quijote –, y es la que merece ser señora de todo el universo.
>
> – Bien la conozco – dijo Sancho –, y sé decir que tira tan bien una barra como el más forzdo zagal de todo el pueblo. ¡Vive el Dador, que es moza de chapa, hecha y derecha y de pelo en pecho, y que puede sacar la barba del lodo a cualquier caballero andante o por andar que la tuviere por señora! (DQ I.25 242)

> ‹[…] Unser beider Liebe war stets platonischer Natur und hat sich zu nichts Weiterem erkühnt als einem keuschen Blick. Und selbst dazu kam es so selten, dass ich beschwören könnte, ich habe sie in den zwölf Jahren, die ich sie schon mehr liebe als das Licht meiner Augen, die dereinst zu Staub zerfallen werden, nicht öfter als ein paarmal gesehen, und womöglich ist ihr dabei sogar das eine entgangen, bei dem ich ihr den Blick zuwarf: so behütet und ehrbar haben sie ihr Vater, Lorenzo Corchuelo, und ihre Mutter, Aldonza Nogales, erzogen.›
>
> ‹Was denn, was denn?› sagte Sancho. ‹Die Tochter vom Lorenzo Corchuelo ist die Herrin Dulcinea von Toboso, mit anderem Namen Aldonza Lorenzo?›
>
> ‹Genau die›, sagte Don Quijote, ‹und Herrin des Universums verdiente sie zu sein.›
>
> ‹Die kenne ich gut›, sagte Sancho, ‹und ich kann sagen, beim Stangenwerfen schleudert sie das Eisen so weit wie der kräftigste Bursche im Dorf. Beim Geber aller Gaben, ein Pfundsmädchen ist das, Menschenskind, die lob ich mir, die fürchtet weder Tod noch Teufel und zieht jeden Ritter aus der Tinte, der da fährt und fahren wird und sie zur Herrin hat. […]› (dDQ I.25 257)

Sancho Pansa braucht einen Moment, die Neuigkeit zu verarbeiten: Er identifiziert die Tochter von Lorenzo Corchuelo und Aldonza Nogales als Aldonza Lorenzo und setzt sie gleich mit Dulcinea, was Don Quijote nicht ausdrücklich tat: Er nannte sie nicht beim Namen. Sancho Pansa überbrückt eine Differenz. Für ihn ist Dulcinea mit einer

Frauenfigur der innerfiktionalen Wirklichkeit verknüpft und diese eingeordnet in sein Verständnis von Don Quijotes Wirklichkeitsvorstellung:

> Ahora digo, señor Caballero de la Triste Figura, que no solamente puede y debe vuestra merced hacer locuras por ella, sino que con justo título puede desesperarse y ahorcarse, que nadie habrá que lo sepa que no diag que hizo demasiado de bien, puesto que le lleve el diablo. […] Y confieso a vuestra merced una verdad, señor don Quijote: que hasta aquí he estado en una grande ignorancia, que pensaba bien y fielmente que la señora Dulcinea debía de ser alguna princesa de quien vuestra merce estaba enamorado, o alguna persona tal, que mereciese los ricos presentes que vuestra merced le ha enviado […]. Pero, bien considerado, ¿qué se le ha de dar a la señora Aldonza Lorenzo, digo, a la señora Dulcinea del Toboso, de que se le vayan a hincar de rodillas delante de ella los vencidos que vuestra merced le envía y ha de enviar? Porque podría ser que al tiempo que ellos llegasen estuviese ella rastrillando lino o trillando en las eras, y ellos se corriesen de verla, y ella se riese y enfadase del presente. (DQ I.25 242f.)

> ‹[…] Glaubt mir, Herr Ritter von der Traurigen Gestalt, wegen der könnt und müsst Ihr nicht nur Verrücktheiten vollführen, sondern dürft mit vollem Recht eine Verzweiflungstat begehen und Euch aufknüpfen, und keiner, der davon erfährt, wird sagen, Ihr wärt zu weit gegangen, selbst wenn Euch der Teufel dann holen käme. […] Ich muss Euch was gestehen, Herr Don Quijote: Bisher war ich völlig auf dem Holzweg, habe steif und fest geglaubt, die Herrin Dulcinea wär irgendeine Prinzessin, in die Ihr verliebt seid, oder sonst eine hohe Standesperson, die die schönen Geschenke verdient, die Ihr zukommen lasst […]. Aber wenn ich's recht bedenke, was hat die werte Frau Aldonza Lorenzo, ich meine, die werte Frau Dulcinea von Toboso davon, dass all die Besiegten, die Ihr zu ihr schickt und noch schicken werdet, so einfach hereinplatzen und vor ihr niederknien? Wenn sie daherkommen, hechelt sie womöglich gerade Flachs oder steht mit einem Flegel da und drischt, was den Besuchern vielleicht peinlich wäre, während sie sich über die Gabe nur lustig macht oder sogar ärgert.› (dDQ I.25 258)

Diese Wirkung seines Geständnisses auf Sancho Pansa, die zur Ausmalung einer konkreten Situation führt, kann Don Quijote nicht gefallen. Er tadelt Sancho Pansas Übermaß an Witz und Mangel an Geist und versucht, die entstandene Vorstellung zu korrigieren.

> Así que, Sancho, por lo que yo quiero a Dulcinea del Toboso, tanto vale como la más alta princesa de la tierra. Sí, que no todos los poetas que alaban damas debajo de un nombre que ellos a su albedrío les ponen, es verdad que las tienen. ¿Piensas tú que las Amarilis, las Filis, las Silvias, las Dianas, las Galateas, las Fílidas y otras tales de que los libros, los romances, las tiendas de los barberos, los teatros de las comedias están llenos, fueron verdaderamente damas de carne y hueso, y de aquellos que las celebran y celebraron? No, por cierto, sino que las más se las fingen por dar sujeto a sus versos y porque los tengan por enamorados y por hombres que tienen valor para serlo. Y, así, bástame a mí pensar y creer que la buena de Aldonza Lorenzo es hermosa y honesta, y en lo del linaje, importa poco, que no han de ir a

> hacer la información de él para darle algún hábito, y yo me hago cuenta que es la más alta princesa del mundo. Porque has de saber, Sancho, so no lo sabes, que dos cosas solas incitan a amar, más que otras, que son la mucha hermosura y la buena fama, y estas dos cosas se hallan consumadamente en Dulcinea, porqueen ser hermosa, ninguna le iguala, y en la buena fama, pocas le llegan. Y para concluir con todo, yo imagino que todo lo que digo es así, son que sobre ni falte nada, y píntola en mi imaginación como la deseo, así en la belleza como en la principaldidad, y ni la llega Elena, ni la alcanza Lucrecia, no otra alguna de las famosas mujeres de las edades pretéritas, griega, bárbara o latina. (DQ I.25 244)

> ‹[…] Nun, wofür ich Dulcinea von Toboso brauche, taugt sie ebenso wie die hochvornehmste Prinzessin auf Erden. Und nicht alle Damen, die die Dichter unter einem Namen ihres Beliebens preisen, sind auch in Wirklichkeit ihre Herzensdamen. Glaubst du etwa, all die Amaryllis, die Phyllis, die Silvias, Dianas, Galateas, Phyllidas und dergleichen, von denen die Bücher und Romanzen, die Barbiergeschäfte und Theater voll sind, dass die wahrhaftig Damen aus Fleisch und Blut waren und denen angehörten, die sie rühmen und gerühmt haben? Falsch gedacht, die meisten sind erdichtet, sind nur Stoff für ihre Verse, damit man sie für Liebende und für Männer hält, die so wacker sind zu lieben. Deshalb ist es mir allemal genug, zu denken und zu glauben, dass die gute Aldonza Lorenzo schön und sittsam ist, und ihre Herkunft tut dabei herzlich wenig zur Sache und muss nicht erforscht werden, schließlich will sie keinem Militärorden beitreten. Für mich ist sie die hochvornehmste Prinzessin auf Erden. Du musst wissen, Sancho, falls du es noch nicht weißt, die Liebe wird vor allen Dingen von zweierlei erweckt, von ausnehmender Schönheit und einem guten Ruf, und beides findet sich vollendet bei Dulcinea, denn an Schönheit kommt ihr keine gleich, und beim guten Ruf können sich nur wenige mit ihr messen. Schließlich und endlich stelle ich mir vor, dass alles ist, wie ich es sage, keinen Deut anders, *und in meiner Einbildungskraft male ich sie so, wie ich sie mir wünsche, sowohl an Schönheit wie an Vornehmheit* [in meinem Geiste sehe ich sie so hold und fürstlich, wie ich sie mir wünsche], und weder kommt ihr Helena gleich, noch erreicht sie Lucretia oder sonst eine der gepriesensten Frauen von ehedem, mag es nun eine Griechin, Barbarin oder Römerin sein. […]› (dDQ I.25 259f.)[255]

Don Quijote hebt hiermit hervor, dass die fingierte, erfundene Dulcinea bestimmten Zwecken dient: Sie ist Stoff von Versen, also von Poesie, und Beweis seiner Liebesfähigkeit. Dulcinea ist ein Wunschbild in seiner Einbildungskraft (‹in meiner Einbildungskraft male ich sie so, wie ich sie mir wünsche›), ein Phantasma – und eben nur ein solches –, das doppelt unvergleichlich ist: Er hat sich keine zweite ‹Herrin seiner Gedanken› vorstellen können, die zu einem Vergleich hinzugezogen werden könnte. Seine Dulcinea entscheidet jeden Vergleich mit anderen erfundenen Frauengestalten, die der Einbildungskraft anderer Dichter entspringen und von denen ‹die Bücher und Roman-

255 Die kursive Hervorhebung markiert meine Abweichung von der Übersetzung Susanne Langes. Ich übersetze an dieser Stelle wörtlicher, um die Korrespondenzen zu meiner Begrifflichkeit und zu meinen Überlegungen zu verdeutlichen. Susanne Langes originale Übersetzung ist in der eckigen Klammer angegeben.

zen, die Barbiergeschäfte und Theater voll sind›, für sich. Auch wenn Don Quijote also Aussagen über Dulcinea macht, für die er wiederum auf literarische Bezüge und Versatzstücke aus dem kulturellen Gedächtnis zurückgreift, betont er zugeich, dass keine Art von Beschreibung Dulcinea gerecht wird. Doch diese Bezüge, diese Namensnennungen und Anspielungen bewirken keine evidente Vorstellung wie diese im Sinne Johann Heinrich Lamberts bei Vivaldo funktionierte. Für Sancho Pansa und im übrigen auch für alle Leser des Romans bleibt das irritierende Verhältnis der Bauerntochter Aldonza Lorenzo zur erdichteten Dulcinea unklar. Einerseits stimmt Don Quijote zu, Aldonza Lorenzo sei nur ein anderer Name Dulcineas, andererseits lebt Aldonza Lorenzo in der gleichen romaninternen Wirklichkeit wie Don Quijote und Sancho Pansa, während Dulcinea zugegebenermaßen eine bloße Erfindung Don Quijotes ist. – Weder Don Quijote noch Sancho Pansa bemühen sich ernsthaft und nachdrücklich darum, ihre jeweilige Auffassung vom Wesen des Phantasmas Dulcinea beim anderen durchzusetzen. Don Quijote behandelt Sancho Pansa als niedrig gestellten, unverständigen Diener. Und Sancho Pansa will die versprochenen Belohnungen nicht durch unbotmäßige Diskussion in Gefahr bringen.

Sancho Pansa kann es nicht vermeiden, seine Vorstellung Dulcineas zu konkretisieren, anzupassen und auszuschmücken. Als Sancho Pansa mit Don Quijotes Brief nach Toboso geschickt wird, dort aber nicht ankommt, muss er sich für seinen Botenbericht Handlungen und Äußerungen Dulcineas ausdenken. Er macht dies auf der Grundlage seines Horizonts, der von der Bauerntochter Aldonza bestimmt ist: Dulcinea drischt Buchweizen (dDQ I.31 336), riecht nach körperlicher Arbeit (dDQ I.31 338), kann nicht lesen (dDQ I.31 338) und bewirtet ihn mit Brot und Käse (dDQ I.31 339).[256]

Der Versuch Don Quijotes, Dulcinea durch einen Bezug auf die Magd Aldonza Lorenzo rhetorisch evident vor Augen zu stellen, muss als gescheitert bezeichnet werden, weil die Nennung der Bezugsfigur bei Sancho Pansa die Hypotypose des Phantasmas gemäß des Schemas der Einbildungskraft überlagert und er nun in der Romanwirklichkeit den Namen Dulcineas mit einer Figur in Verbindung setzt.

256 Don Quijote wandelt diese Einzelheiten sofort um, damit sie zu seinem Phantasma von Dulcinea passen. Die Tatsache, dass Sancho Pansa den Brief bei ihm vergessen hatte, ignoriert er schlichtweg. Don Quijote war dieses Vergessen sogar selbst aufgefallen (dDQ I.30 335), dennoch fragt er wenig später, was Dulcinea mit dem Brief nach der Übergabe gemacht habe. (Vgl. dDQ I.31 337)

Das evidente Erfahren von Dulcineas Phantasma ist getrübt und vergiftet. Der geschilderte erfundene Anblick der angeblichen Dulcinea legt also einen Schleier auf ihren inneren Eindruck. Die konkrete Figur aus der Lebenswirklichkeit des Romans verschleiert ihr eigentliches, wahres, bloß phantasmatisches Wesen. Don Quijote wurde sein exklusives Phantasma genommen.

Im weiteren Verlauf nimmt Sancho Pansa noch größeren Einfluss und erlaubt sich einem Knappen ungebührliche Dreistigkeiten. Die Differenzen zwischen ihm und Don Quijote werden spürbarer, insbesondere rund um die Frage, ob und wie Dulcinea gesehen wurde oder nicht. Don Quijote und Sancho Pansa behaupten beide, Dulcinea nur vom Hörensagen zu kennen:

> – […] Ven acá, hereje: ¿no te he dicho mil veces que en todos los días de mi vida no he visto a la sin par Dulcinea, ni jamás atravesé los umbrales de su palacio, y que sólo estoy enamorado de oídas y de la gran fama que tiene de hermosa y discreta?
>
> – Ahora lo oigo – respondió Sancho –; y digo que pues vuestra merced no la ha visto, ni yo tampoco.
>
> – Eso no puede ser – replicó don Quijote –, que por lo menos ya me has dicho tú que la viste ahechando trigo, cuando me trujiste la respuesta de la carta que le envié contigo.
>
> – No se atenga a eso, señor – respondió Sancho –, porque le hago saber que también fue de oídas la vista y la respuesta que le truje; porque así sé yo quién es la señora Dulcinea como dar un puño en el cielo. (DQ II.9 611)

> ‹Hör zu, du Ketzer, tausendmal habe ich dir gesagt, dass ich die ohnvergleichliche Dulcinea mein Lebtag nicht gesehen und niemals einen Fuß in ihren Palast gesetzt habe und dass meine Liebe nur vom Hörensagen und vom großen Ruf herrührt, in dem ihre Schönheit und ihr Verstand stehen?›
>
> ‹Jetzt hab ich's gehört›, gab Sancho zurück. ‹Aber wenn Ihr sie nicht gesehen habt, dann ich erst recht nicht.›
>
> ‹Das kann nicht sein›, entgegnete Don Quijote, ‹du hast doch gesagt, du hättest sie mit Weizen und Dreschflegel gesehen, als du mir die Antwort auf den Brief brachtest, mit dem ich dich zu ihr geschickt hatte.›
>
> ‹Gebt nichts drauf, Herr›, antwortete Sancho, ‹Ihr müsst wissen, das Sehen war auch vom Hörensagen und ebenso die Antwort, die ich Euch gebracht habe. Ich weiß so gut, wer die Herrin Dulcinea ist, wie ich dem Himmel eins mit der Faust versetzen könnte.› (dDQ II.9 81)

Während Don Quijote beim Hörensagen seine eigene (innere) Stimme beim Lesen von Ritterromanen und antiker Heldenmythen hört, hört Sancho Pansa seinem Herrn zu und

bildet daraus seine Vorstellung. Richtig bleibt, dass beide Dulcinea nie gesehen haben, was aber Don Quijote an dieser Stelle für einen Witz von Sancho Pansa hält, weshalb er den Streit auch in diesem Fall beilegt (dDQ II.9 82).

In Erfüllung der Vorlagen aus den *libros de caballerías* muss es schließlich zu einer Begegnung von Angesicht zu Angesicht kommen. Diese unterliegt dann ganz der Gestaltung und Gewalt Sancho Pansas. Er behauptet, dass die drei Bäuerinnen, die sich auf Eselinnen auf dem Weg aus Toboso nähern, Dulcinea und zwei Zofen seien (dDQ II.10 88f.). Don Quijote erkennt aber nur drei Bäuerinnen, in die Dulcinea und ihre Zofen von mitwilligen Zauberern verwandelt wurden – so Don Quijotes Erklärung, denn in Anbetracht des Verlustes des «wirklichen Wesen[s]» (dDQ II.10 92), des Entzuges des evidenten Anblicks durch die konkrete Fassung des Phantasmas in Figuren des Romans kann nur die Einwirkung von Zauberern die Differenzen begründen:

> – Sancho, ¿qué te parece cuán mal quisto soy de encantadores? Y mira hasta dónde se extiende su malicia y la ojeriza que me tienen, pues me han querido privar del contento que pudiera darme ver en su ser a mi señora. En efecto, yo nací para ejemplo de desdichados y para ser blanco y terrero donde tomen la mira y asiesten la flechas de la mala fortuna. Y has también de advertir, Sancho, que no se contentaron estos traidores de haber vuelto y transoframdo a mi Dulcinea, sono que la transformaron y volvieron en una figura tan baja y tan fea como la de aquella aldeana, y juntamente le quitaron lo que es tan suyo de las principales señoras, que es el buen olor, por andar siempre entre ámbares y entre flores. Porque te hago saber, Sancho, que cuando llegué a subir a Dulcinea sobre su hacanea, según tú dices, que a mí me pareció borrica, me dio un olor de ajos crudos, que me encalabrinó y atosigó el alma. (DQ II.10 621f.)

> «Sancho, was sagst du dazu, wie übel mir die Zauberer wollen? Sieh nur, wie weit die Bosheit geht und der Groll, den sie gegen mich hegen, da sie mich der Freude beraubt haben, meine Gebieterin in ihrem wirklichen Wesen zu sehen. Wahrlich, ich kam auf die Welt als Musterbild des Unglückseligen, als Zielscheibe, auf die des Missgeschicks Pfeile zielen und zufliegen. Und bedenke, Sancho, die falsche Brut hat sich nicht damit begnügt, mir Dulcinea zu verwandeln und zu verzaubern, nein, sie hat sie in diese niedrige, hässliche Bauernmagd verwandelt und verschandelt und ihr auch das noch genommen, was fürstliche Damen sonst auszeichnet, den Wohlgeruch, der sie allseits begleitet, da sie stets zwischen Ambra und Blumen lustwandeln. Denn ich sage dir, Sancho, als ich zu Dulcinea eilte, um sie auf ihren Zelter, wie du meinst, zu heben, der mir hingegen ganz nach einer Eselin aussah, da schlug mir ein Geruch nach rohem Knoblauch entgegen, der mir die Seele umnebelt und vergiftet hat.» (dDQ II.10 92f.)

Don Quijote hat auf Grund des Einflusses der weisen Zauberer die beschränkte Kontrollmöglichkeit der Vorstellungs- und Gefühlsbildung bei seinen ersten, direkten Zuhörern in der mündlichen Rede- und Aufführungssituation vollständig eingebüßt.

Sancho Pansa wird zum Zauberer

Sancho Pansa hat Dulcinea schon sehr bald als seine Herrin angenommen (dDQ I.30 330), allerdings nicht bedingungslos, sondern nach seiner eigenen, mit Elementen aus seinem Horizont kombinierten Vorstellung, die er nun selbst wieder veräußert und zu Aufführungen bringt. Sancho Pansa wird zum Zauberer, weil Don Quijote seine Dulcinea den Verzauberungen ausgeliefert hat, indem er den impliziten und expliziten Forderungen an seine Stellung als fahrender Ritter und denjenigen der anderen Figuren nachgibt, mit Hilfe von Beschreibungen eine evidente Vorstellung Dulcineas zu erzeugen. Diese Vorstellungen im Horizont der Rezipienten pflanzen sich immer neu verwandelt fort in jedem neuen Zuhörer und Leser von Don Quijotes, später Sancho Pansas Schilderungen und schließlich derjenigen der weisen Zauberer.

Die Rezeption Dulcineas wandelt sich ein erstes Mal markant durch die Verbreitung des ersten Bandes als gedrucktes Buch, das im zweiten Band den belesenen Figuren bekannt ist.[257] Dulcinea ist nun nicht mehr allein durchs Hörensagen bekannt, sondern mehr Menschen in größeren Distanzen lernen sie kennen. Manche, die von Dulcinea hören oder lesen, ergänzen und vervielfältigen ihre Verzauberung, indem sie beispielsweise Sonette auf sie verfassen oder ausgesuchte Wesensmerkmale in andere, neue Darstellungen und Frauengestalten übertragen bzw. in anderen Figuren, Gestalten oder Personen entdecken. Der Ehrentitel Dulcineas erinnert zum Beispiel an Beatrice, die *donna de la mia mente* des Erzählers in Dante Alighieris *Vita nuova*. Die Nachforschungen führen in feinste Verästelungen ihrer Herkunft: Der Name Aldonza Lorenzo spielt auf zeitgenössische Umstände an[258], denn er verweist auf die *lozana andaluza*, «das ‹andalusische› Faszinosum *par excellence* für die Männerwelt im christlichen Okzident: die

257 Unbelesene Figuren wie die Müller und Fischer können mit Don Quijote und Sancho Pansa dagegen weiterhin gar nichts anfangen und halten sie schlicht für Verrückte. (Vgl. Kap. II.29)

258 Vgl. beispielsweise Stoll, André: *Woher kommt Dulcinea und was schreibt Cide Hamete Benengeli? Cervantes' Erkundung der semitischen Zwischenwelten Kastiliens*; in: C. Strosetzki (Hrsg.): Miguel des Cervantes' *Don Quijote*. Explizite und implizite Diskurse im *Don Quijote*; Berlin 2005, S. 99–135.

verführerisch schöne und geistreiche *judeoconversa* (oder auch Moriskin) der postgranadiner Epoche».[259] So mag Dulcinea mit Blick auf ihre «literarische Aszendenzlinie» und «lebenswirklichen Hintergründe» aus «semitische[m] Substrat» gebildet sein, das der *linaje* (deutsch: Abstammung) und der *limpieza de sangre* (deutsch: Blutreinheit) widerspricht[260] und wodurch vorläufig resümierend in Aldonza Lorenzo

> eine transhistorische Kombinationsfigur aus literarisch kodifizierter *andalusí*-Weiblichkeit und neuchristlicher Dissimulationspraxis [ersteht] […] [und] in der ritterlichen Projektionsfigur Dulcinea del Toboso ihrerseits nicht minder eine substanzlos-öde, pseudoaristokratische Metamorphose des lebensvollen (und frühbürgerlichen) semitischen Liebes- und Weiblichkeitsideals Melibea auszumachen [ist].[261]

Die verwirrende, schillernde, faszinierende Vielfalt der historischen und literarischen Einflüsse und ihrer Kombination macht Dulcinea nicht fassbarer, sondern lässt sie im Gegenteil nach mehr als vier Jahrhunderten wieder als Phantasma erscheinen.

Dulcinea kann unter diesen Voraussetzungen als Phantasma bis zu ihrem Tod und darüber hinaus Herrin mehrerer, vieler, gar aller Herren werden. Sie dient allen als Dame, wie auf ihrem Grabstein zu lesen sein wird. Doch so lange es Männer gibt, ist ihre Unsterblichkeit gesichert.

Epitafio	Epitaph
Reposa aquí Dulcinea, y, aunque de carnes rolliza, la volvió en polvo y ceniza la muerte espantable y fea. Fue de castiza ralea y tuvo asomos de dama; del gran Quijote fue llama y fue gloria de su aldea. (DQ I.52 533)	Hier ruht Dulcinea aus war ihr Leib auch rund und stramm, dieses Biest, der Knochenmann, machte sie zu Asch und Staub. Reinern Stamm war keine Frau, jedem diente sie als Dame, Don Quijote war ihr Sklave, sie des Dorfes Heldenbraut. (dDQ I.52 586)

259 Ebd., S. 107. (Hervorhebungen im Original)
260 Alle Zitate in diesem Satz ebd., S. 115f.
261 Ebd., S. 116. (Hervorhebung im Original)

Verteidigung und Rettung Dulcineas

Don Quijote kann dies nicht ahnen. Sobald er der Verzauberung seiner Dulcinea gewahr wird, richtet er sogleich alle Anstrengungen darauf, diese Verzauberung zu lösen und Dulcinea für sich als ursprünglich unbestimmtes und exklusives Phantasma zurückzugewinnen. Dabei muss er sich gegen alle zur Wehr setzen, die sich dank Hörensagen oder später durch eigene Lektüre eine Vorstellung Dulcineas gebildet haben. Er bemüht sich, Auskunftswünschen nach Dulcinea auszuweichen. Auch die Herzogin, die den ersten Band der Abenteuer Don Quijotes bereits kennt, bittet um eine Beschreibung Dulcineas. Doch Don Quijote will und kann dieser Bitte nicht mehr Folge leisten. Erstens ist Dulcinea nur in seinem Herzen:

> – Si yo pudiera sacar mi corazón y ponerle ante los ojos de vuestra grandeza, aquí sobre esta mesa y en un plato, quitara el trabajo a mi lengua de decir lo que apenas se puede pensar, porque Vuestra Excelencia la viera en él toda retratada; […]. (DQ II.32 798)

> ‹Könnt ich mir das Herz aus der Brust reißen und es Euer Durchlaucht hier auf dem Tisch auf einem silbernen Teller präsentieren, würde ich meiner Zunge die Mühe ersparen, zu sagen, was sich kaum erdenken lässt, denn Euer Exzellenz fände sie gänzlich in ihm abgebildet. […]› (dDQ II.32 285)

Eine fassbare, konkrete Abbildung wäre also nur um den Preis des eigenen Lebens zu bekommen. Und es bliebe die Aufgabe der Empfänger dieser Opfergabe, das Bild aus dem herausgerissenen Herzen zu sezieren. Es wäre ihm und seiner Zunge wohl möglich, das kaum erdenkliche Phantasma Dulcineas angemessen evident zu «umreißen und [zu] beschreiben» (dDQ II.32 285), aber er hält sich dieser schweren Bürde für unwürdig im Gegensatz zu antiken Malern, Bildhauern und Rhetoren, die darin Ideale gesetzt haben (dDQ II.32 285). Zweitens fehlt ihm nach der Verzauberung seines Phantasmas eine auch nur grobe Skizze von Dulcinea in seiner Einbildungskraft.

> – Sí hiciera [eine Beschreibung von Dulcinea geben, A. M.], por cierto – respondío don Quijote –, si no me la hubiera borrado de la idea la desgracia que poco ha que le sucedió, que es tal, que más estoy para llorarla que para describirla. (DQ II.32 799)

> ‹Ich würde es gewiss gern tun›, erwiderte Don Quijote, ‹[wenn sie {Dulcinea} mir nicht ein Unheil aus der Einbildungskraft gewischt hätte, das mir vor kurzem widerfuhr, ein solches], dass ich sie lieber beweinen als beschreiben möchte.› (dDQ II.32 285f.)[262]

Doch die Herzogin will es genau wissen und spricht Don Quijote direkt auf die Tatsache an, dass er Dulcinea nie begegnet sei, wie sie selbst gelesen habe. Die Herzogin behauptet provokativ,

> […] que nunca vuesa merced ha visto a la señora Dulcinea, y que esta tal señora no es en el mundo, sino que es dama fantástica, que vuesa merced la engendró y parió en su entendimiento, y la pintó con todas aquellas gracias y perfecciones que quiso. (DQ II.32 800)

> «[…] dass Ihr [Don Quijote, A. M.] die werte Dulcinea nie erblickt habt, ja dass es solche Frau auf Erden gar nicht gibt, sondern dass sie eine Phantasiedame ist, die Ihr in Eurem Geist geschaffen, in die Welt gesetzt und mit all dem Reiz und der Vollkommenheit ausgestattet habt, nach der Euch der Sinn stand.» (dDQ II.32 286f.)

Don Quijote weist in seiner Antwort nicht nur sich, sondern auch die Herzogin und deren Einbildungskraft in die Schranken:

> – En eso ha mucho que decir – respondío don Quijote – Dios sabe si hay Dulcinea o no en el mundo, o si es fantástica o no es fantástica; y éstas no son de las cosas cuya averiguación se ha de llevar hasta el cabo. No yo engendré ni parí a mi señora, puesto que la contemplo como conviene que sea una dama que contenga en sí las partes que puedan hacerla famosa en todas las del mundo, como son hermosa sin tacha, grave sin soberbia, amorosa con honestidad, agradecida por cortés, cortés por bien criada, y, finalmente, alta por linaje, a causa que sobre la buena sangre resplandece y campea la hermosura con más grados de perfección que en las hermosas humildemente nacidas. (DQ II.32 800)

> ‹Viel ließe sich dazu sagen›, erwiderte Don Quijote, ‹Gott allein weiß, ob es eine Dulcinea gibt auf Erden oder nicht, ob sie ein Phantasiegeschöpf ist oder nicht. Dies gehört nicht zu den Dingen, die man bis auf den Grund erforschen sollte. Ich habe meine Herrin weder geschaffen noch in die Welt gesetzt, auch wenn ich sie so vor mir sehe, wie eine Dame sein muss, die alle Vorteile in sich vereint, die sie einzig machen in dieser Welt, das heißt, schön ohne Makel, stolz ohne Hochmut, höf-

262 Die eckige Klammer markiert eine Änderung der Übersetzung Susanne Langes durch mich. – Susanne Lange führt in ihrer Übersetzung den Ausdruck ‹Bild› ein, für den es in der spanischen Ausgabe von Francisco Rico keine Entsprechung gibt, und sie übersetzt *idea* mit Sinn, was ich allgemeiner und korrespondierend mit meinen theoretischen Überlegungen als Einbildungskraft verstehe. Ihre Übersetzung dieser Stelle lautet: «‹Ich würde es gewiss gern tun›, erwiderte Don Quijote, ‹doch wurde mir ihr Bild aus dem Sinn gewischt durch das Unheil, das ihr vor kurzem widerfuhr, ein so ungeheuerliches, dass ich sie lieber beweinen als beschreiben möchte.›» (dDQ II.32 285f.)

> lich aus Wohlerzogenheit, kurzum, vornehm durch ihre Herkunft, denn bei gutem Geblüt erstrahlt und leuchtet die Schönheit mit einem höheren Grad an Vollkommenheit als bei den Schönen von bescheidener Geburt.› (dDQ II.32 287)

Dabei beruft sich Don Quijote für die wenigen Andeutungen auf allgemeine Werte wie Schönheit, Stolz, Höflichkeit, Herkunft, die der adligen Fragestellerin verständlich sind. Die Herzogin beharrt aber auf ihrer Auffassung und drängt auf Konkretisierungen und Zugeständnisse. Sie strengt deshalb einen Vergleich an mit anderen Damen aus der Literatur, denen Dulcinea nicht gewachsen sei. Doch diesen Vergleich kann Don Quijote parieren mit dem Hinweis auf die Möglichkeiten zu Handlungen, die in Dulcinea angelegt sind und die sie auf jeden Fall über die anderen erheben werden (dDQ II.32 288). Als die Herzogin in ihrem letzten Versuch, von Don Quijote konkrete Fassungen Dulcineas zu erhalten, auf Sancho Pansas Bericht von der Briefübergabe verweist, ist es ein leichtes für Don Quijote, Dulcineas damaliges ungebührliches Erscheinungsbild und Verhalten dem Einfluss weiser Zauberer anzulasten. Insgesamt herrscht zwischen den Figuren also (beabsichtigte) Uneinigkeit über den Fiktionsstatus Dulcineas innerhalb der fiktiven Romanwelt.

Zu ihrer eigenen Unterhaltung und zur Belustigung des Fürstenhofes[263] wird die Herzogin nun selbst zur Zauberin. Sie entzaubert die Verzauberung Sancho Pansas, indem sie Don Quijote kraft ihrer Stellung und rhetorischen Fähigkeiten überzeugend einredet, sie wisse, dass die Bäurin auf dem Weg von Toboso wirklich die verzauberte Dulcinea gewesen sei. (dDQ II.33 298f.) Die Herzogin und der Herzog inszenieren während des Aufenthalts von Don Quijote und Sancho Pansa auf ihrer Burg mehrere Spektakel und Täuschungsmanöver. Im Verlauf dieser Aufführungen tritt zum ersten Mal Dulcinea in ihrer vorgeblich wahren körperlichen Gestalt auf als verschleierte, glänzende und glitzernde Nymphe (dDQ II.35 311). Sie enthüllt gar ihr Gesicht, das allen als Folge der gelingenden evidenten Aufführung als unvergleichlich, «über die Maßen schön erschien» (dDQ II.35 314). Ihr eigentlicher Körper bleibt in der Verschleierung unbestimmt und demzufolge ein Phantasma.

Dulcineas Leib und Gesicht vermögen einen evidenten Eindruck zu erzeugen, weil das aufgeführte Spektakel die Anforderungen nach Johann Heinrich Lambert erfüllt und bei Don Quijote sowie dem uneingeweihten Publikum den gleichen Eindruck erzeugt, wie

263 Zur ausufernden Festkultur im barocken Spanien vgl. beispielsweise Neuschäfer: *Spanische Literaturgeschichte*, S. 93f.

sie schon in sich tragen. Der Page, der im Schauspiel die Dulcinea gibt, bemerkt richtig, dass Don Quijote gebannt, festgehalten, bewegungslos ist und seine Seele ihm schon «in der Kehle steckt» (dDQ II.35 315). Der Seele Don Quijotes droht das Aushauchen ins Ungefasste außerhalb eines Körpers und damit der begrenzten Figur Don Quijote der Tod, denn als gefasste Figur in der Aufführung hat Dulcinea Don Quijotes Herz verlassen. Im Angesicht des versammelten Hofstaates hat die Figur Dulcinea ihr Wesen als persönliches, exklusives Phantasma Don Quijotes endgültig verloren.

Das ungefasste Phantasma Dulcinea schwindet also nicht durch ihre Dissemination im Hörensagen und Buchdruck, denn so ließ sich kein treffender Vergleich (mit passenden Worten und Ausdrücken) erzeugen – auch weil Don Quijote sich dessen nicht würdig empfindet –, sondern durch eine evidente Fassung ihrer Figur. Doch sobald die Aufführung des Pagen als Dulcinea vorüber ist, beginnt deren Dissemination durch Weitersagen und Aufschreiben, infolgedessen Dulcinea wieder zu einem Phantasma wird, denn die Zuschauer werden in der Gebanntheit durch die Evidenz der Inszenierung und auf Grund ihres Horizonts nicht den gleichen Eindruck erfahren haben. Manche der Anwesenden kennen die Geheimnisse hinter dem Spektakel wie beispielsweise der Erzähler. Dieses erneuerte Phantasma Dulcineas gehört aber nicht mehr Don Quijote alleine.

Von dieser Verbreitung ist Don Quijote natürlich betroffen, der sich mit falschen Vorstellungen seines Wesens und demjenigen Dulcineas herumschlagen muss. Altisidora entbrennt in hoffender Liebe, doch Don Quijote kann sich nicht erklären, welche Zeichen einer wankenden Hingabe an Dulcinea er der Jungfer gegeben haben könnte (dDQ II.44 379 – 383).[264] Obwohl die Jungfer Altisidora Don Quijote verrät, dass ihre Gefühle gespielt und Teil einer großen Komödie zum Ergötzen des Herzoghofes seien, bleiben Zweifel und Irritation bestehen.

Der Zauberer Merlin, eine weitere Figur des inszenierten Spektakels bietet eine Entzauberung Dulcineas an. Dabei sind genau genommen Entzauberungen bloß weitere Verzauberungen. Sancho Pansa willigt schließlich ein, die von Merlin geforderten 3.300 Hiebe auf sich zu nehmen – wiederum in einer überzeugend evidenten Inszenierung. Als ungefasstes, Don Quijote in seinem Herzen allein zugehöriges Phantasma kann dies

264 Auch als ihn Doña Rodriguez in seinem Zimmer aufsucht, fürchtet er, sie habe unzüchtige Absichten. (Kap. II.48) – Don Quijote scheint vergessen zu haben, wie begehrlich er trotz besten Vorsätzen nach Maritornes griff (vgl. Kap. I.16) und dass alle Leser des ersten Bandes davon wissen. Zu seiner Ehrenrettung weise ich darauf hin, dass diese Episode von der Erzählerfigur geschildert wird und deshalb mit dem Vorbehalt der Ungenauigkeit und ungebührlichen Ausschmückung belastet ist.

Dulcinea nicht zurückbringen. Denn die konkreten Vorstellungen Dulcineas als verzauberte Bäuerin oder verkleidete Nymphe lassen sich genausowenig aus dem Gedächtnis Don Quijotes vertreiben, wie diejenigen aus dem der Zuhörer und Leser und somit aus dem kulturellen Gedächtnis zu löschen sind. Dulcinea ist Don Quijote genommen worden. Dulcinea ist damit Liebesschwüren weiterer Verehrer schutzlos(er) ausgeliefert, was bedeutet, dass Don Quijote seinen Schwur als fahrender Ritter nicht gehalten hat.

Damit ist das Ende Don Quijotes besiegelt. Zwar lässt sein Verhalten und seine Haltung bis zum Schluss keinen Zweifel aufkommen an seiner angestrebten Ehrhaftigkeit. Auch hat er sich einen Namen gemacht und Ruhm erworben nicht zuletzt durch den Druck des ersten Bandes. Doch mit jedem Zuhörer und jedem Leser, die gemäß ihrem individuellen Horizont sowie ihrem räumlichen und zeitlichen Abstand eine Vorstellung der Figur entwickeln und ihnen eine Bedeutung zumessen, werden ebendiese Vorstellungen und Bedeutungen uneinheitlicher und diffuser[265] – zu einem Phantasma.

Um unter solchen Umständen als Figur und Subjekt identifizierbar und fassbar zu bleiben, wollte sich Don Quijote das Phantasma Dulcineas bewahren. Mit diesem Vorhaben scheitert er wie beschrieben. Als Grund identifiziert Don Quijote nach seiner letzten Heimkehr und einem außergewöhnlich langen Schlaf, dass die *libros de caballerías* seine Urteilskraft getrübt hatten:

> – Las misericordias – respondió don Quijote –, sobrina, son las que en este instante ha usado Dios conmigo, a quien, como dije, no las impiden mis pecados. Yo tengo juicio ya libre y claro, sin las sombras caliginosas de la ignorancia que sobre él me pusieron mi amarga y continua leyenda de los detestables libros de las caballerías. Ya conozco sus disparates y sus embelecos, y no me pesa sino que este desengaño ha llegado tan tarde, que no me deja tiempo para hacer alguna recompensa leyendo otros que sean luz del alma. (DQ II.74 1100)

> ‹Die Barmherzigkeit, Nichte›, erwiderte Don Quijote, ‹die Gott in eben diesem Augenblick an mir geübt hat, ganz ungetrübt von meinen Sünden. Nun ist *meine Urteilskraft* [mein Geist] frei und klar, ohne die düsteren Schatten der Verwirrung, die meine elende, wahnhafte Lektüre der verabscheuenswerten Ritterbücher auf ihn warf. Jetzt erkenne ich die Torheit, ihren Trug, und es schmerzt mich nur, dass diese Erkenntnis so spät über mich kam und mir keine Zeit bleibt, zum Ausgleich dafür andere Bücher zu lesen, die das Licht der Seele sind. […] (dDQ II.74 622)[266]

265 Vgl. allgemein den Umfang der literaturwissenschaftlichen Forschung zu diesem Werk. Der fiktionale Autor Cide Hamete Benengeli hat dies für die Geschichte Don Quijotes vorausgesehen, die das Schicksal der Ritterbücher teilt und zu einem Fundus geworden ist. (DQ II.74 1106) – Es spielt keine Rolle, ob Miguel Cervantes dies gewusst oder vorausgesehen hatte. Dies ist bloß (m)eine Folgerung nach einer weiteren Lektüre unter Berücksichtigung der Rezeptionsgeschichte.

Es bleibt keine Zeit, den alternativen Plan in die Tat umzusetzen und als Schäfer zu leben, denn im bukolischen Arkadien sind die Frauen geschützt vor Liebespestilenz und auch die Männer vor falschen Zeichen und Zuschreibungen.[267] Es bleibt keine Zeit, zur Vorbereitung auf dieses Leben als Schäfer die entsprechenden Bücher zu lesen, um wie für das Leben als fahrender Ritter die notwendigen Vorlagen kennen zu lernen. Der Augenblick ist gekommen, ‹vor den Tod zu treten› (nach dDQ II.74 622) – wie vor ein Publikum. Es gilt, ‹alle Kostüme auszuziehen› (nach dDQ II.12 103). Der Hidalgo legt nach seinem Erwachen seinen Namen Don Quijote ab.

> – Dadme albricias, buenos señores, de que ya yo no soy don Quijote de la Mancha, sino Alonso Quijano, a quien mis costumbres me dieron renombre de ‹bueno›. Ya soy enemigo de Amadís de Gaula y de toda la infinita caterva de su linaje; ya me son odiosas todas las historias profanas de la andante caballería; ya conozco mi necedad y el peligro en que me pusieron haberlas leído; ya por misericordia de Dios escarmentando en cabeza propia, las abomino. (DQ, II.74, 1100f.)

> ‹Beglückwünscht mich, brave Herren, denn ich bin nicht mehr Don Quijote von der Mancha, sondern Alonso Quijano, der sich durch seine Wesensart den Beinamen ‹der Gute› erwarb. Nun bin ich der Feind des Amadis von Gallien und seiner zahllosen Sippschaft, nun sind mir all die gottlosen Geschichten des fahrenden Rittertums verhasst, nun erkenne ich meine Torheit und die Gefahr, in die ich durch ihre Lektüre geriet, nun verabscheue ich sie, durch eigenen Schaden klug geworden dank Gottes Barmherzigkeit.› (dDQ, II,74, 623)

Der Hidalgo sagt, dass er davor Don Quijote *war* und jetzt nicht mehr *ist*. Er sagt nicht, dass er sich Don Quijote *nannte*. Der Hidalgo sagt auch nicht, dass er jetzt *wieder* Alonso Quijano ist. Durch die Verwendung von *ser / sein* statt *dar nombre / nennen* gibt es keine irritierende Differenz zwischen Namen und Figur, wie sie sich durch das ausdrückliche Benennen eröffnet. Der durch das Benennen sich ablösende Referent bleibt eingefasst.

Aber die Reaktion der Freunde des Hidalgos, Bakkalaureus, Pfarrer und Barbier, ist überraschend. Die Freunde sind «überzeugt, ein neuer Wahn müsse ihn überfallen haben» (dDQ II.74 623). Diese Überzeugung wird sich kaum auf die Äußerungen des Hidalgos zu den *libros de caballerías* beziehen, sondern auf den ersten Teil seiner Mitteilung seines Namens und zugehörigen Ehrentitels ‹Alonso Quijano der Gute›. So spricht

266 Die kursive Hervorhebung markiert eine Veränderung der Übersetzung Susanne Langes durch mich. In der eckigen Klammer steht ihr Originalausdruck.

267 Siehe Don Quijotes Rede vor den den Schäfern, oben S. 84–86.

ihn Samson Carrasco in seiner Replik auch nicht mit dem neuen, sondern mit dem alten Namen an, mit dem er sich bislang identifizierte und orientiert sich inhaltlich auch an jener Weltsicht. Er fordert Don Quijote auf, ‹zu sich zu kommen›:

> – ¿Ahora, señor don Quijote, que tenemos nueva que está desencantada la señora Dulcinea, sale vuestra merced con eso? ¿Y ahora que estamos tan a pique de ser pastores, para pasar cantando la vida, como unos príncipes, quiere vuesa merce hacerse ermitaño? Calle, por su vida, vuelva en sí y déjese de cuentos. (DQ II.74 1101)

> «Jetzt, Herr Don Quijote, da wir Nachricht haben, dass die werte Frau Dulcinea entzaubert ist, jetzt kommt Ihr uns damit? Jetzt, da wir so kurz davor sind, Schäfer zu werden und uns die Zeit ganz königlich mit feinen Liedchen zu vertreiben, da wollt Ihr Einsiedler werden? Genug davon, um Himmels willen, kommt zu Euch und lasst den Unfug.» (dDQ II.74 623)

Eine solche Antwort deutet darauf hin, dass entweder der Name Alonso Quijano nicht der wahre Name, sondern genauso eine Erfindung des Hidalgos ungesichterten Namens ist. Oder die anderen Figuren wollen, dass der Hidalgo Don Quijote bleibt, weil er ihnen mittlerweile ein wenig zu eigen geworden ist als Freund, aber auch als berühmte Person, deren Glanz auch Licht auf sie wirft – als Beispiel eines fahrenden Ritters, von dem sich jeder seine eigene Vorstellung machen darf und der doch insgesamt unfassbar bleibt. Auch der erzählende Zauberer entlässt ihn nicht aus seinem alten selbstgewählten Namen und wechselt (sozusagen überrumpelt von der Figur) für den kurzen Rest der Geschichte zwischen Don Quijote und Alonso Quijano.

Fest steht, der Hidalgo gibt seinen Namen Don Quijote auf. Mit dem neuen Namen Alonso Quijano bleibt nur ein Name wie ganz am Anfang mit Don Quijote und Dulcinea auch nur Namen stehen (auch wenn zu all diesen Namen Spekulationen und Rekonstruktionen ihrer Herkunft möglich sind). Der Hidalgo eröffnet keine Differenz mehr durch das Betonen des Bezeichnens. Alonso Quijano geht nicht in die Literatur ein. Der Hidalgo stirbt als unbeschriebenes Blatt, das dank des Zeugnisses des Notars auch nicht mehr beschrieben werden kann, denn der Namensträger ist beurkundeterweise verstorben. (dDQ II.74 627)

Doch der Hidalgo gewinnt nicht nur die Hoheit über seinen Namen zurück, sondern auch über seine Phantasmen. Wenn nichts über Alonso Quijano bekannt ist und nie werden wird und es keine überlieferten Äußerungen oder Aufführungen von ihm gibt, sind

seine ungefassten Phantasmen und gefassten Vorstellungen geschützt vor Adaptionen, Übernahmen und Verzauberungen – so wie sich niemand nach dem Dulcinea-Phantasma verstorbener Unbekannter erkundigt und alle Welt immer nur nach Don Quijote fragt, der wunschgemäß *nombre*, *honra* und *fama* erworben hat.

Die Leiden Werthers am Phantasma

Das Ideal Werthers

Auch Werther verfolgt ein Ideal. Er schreibt in seinem Brief vom 10. Mai 1771:

> Eine wunderbare Heiterkeit hat meine ganze Seele eingenommen, gleich denen süßen Frühlingsmorgen, die ich mit ganzem Herzen geniesse. Ich bin so allein und freue mich so meines Lebens, in dieser Gegend, die für solche Seelen geschaffen ist, wie die meine. Ich bin so glücklich, mein Bester; so ganz in dem Gefühl von ruhigem Daseyn versunken, daß meine Kunst darunter leidet. Ich könnte jetzo nicht zeichnen, nicht einen Strich, und bin niemalen ein grösserer Mahler gewesen als in diesen Augenblicken. Wenn das liebe Thal um mich dampft, und die hohe Sonne an der Oberfläche der undurchdringlichen Finsterniß meines Waldes ruht, und nur einzelne Strahlen sich in das innere Heiligthum stehlen, und ich dann im hohen Grase am fallenden Bache liege, und näher an der Erde tausend mannigfaltige Gräsgen mir merkwürdig werden. Wenn ich das Wimmeln der kleinen Welt zwischen Halmen, die unzähligen, unergründlichen Gestalten, all der Würmgen, der Mückgen, näher an meinem Herzen fühle, und fühle die Gegenwart des Allmächtigen, der uns all nach seinem Bilde schuf, das Wehen des Alliebenden, der uns in ewiger Wonne schwebend trägt und erhält. Mein Freund, wenn's denn um meine Augen dämmert, und die Welt um mich her und Himmel ganz in meiner Seele ruht, wie die Gestalt einer Geliebten; dann sehn ich mich oft und denke: ach könntest du das wieder ausdrücken, könntest du dem Papier das einhauchen, was so voll, so warm in dir lebt; daß es würde der Spiegel deiner Seele, wie deine Seele ist der Spiegel des unendlichen Gottes. Mein Freund – Aber ich gehe darüber zu Grunde, ich erliege unter der Gewalt der Herrlichkeit dieser Erscheinungen.[268]

Werther beginnt diesen Brief mit einer resümierenden Mitteilung seines Befindens. Die Betonung liegt auf dem Glück der vollständigen Erfüllung seiner Seele und zugleich seines Herzens mit wunderbarer Heiterkeit und Lebensfreude. Die Gegend, in der er sich aufhält, ermöglicht es ihm, glücklich in ‹ruhigem Daseyn› zu versinken, das heißt alleine für sich, alleine im Moment, alleine am gegebenen Ort mit Körper und Gedanken präsent zu sein. Von gegenwärtigen Beobachtungen und wenigen notwendigen

268 Goethe, Johann Wolfgang: *Die Leiden des jungen Werthers*; Leipzig 1774, S. 8–10 (Brief vom 10. Mai 1771). – Verweise auf diese Ausgabe werden im Folgenden abgekürzt mit der Sigle ‹LW›, der Seitenzahl und dem Briefdatum bzw. dem Verweis auf Abschnitte des Herausgebers. Für dieses Zitat also: LW 8–10 10.5.1771. – Ich habe mich für die Verwendung der Erstausgabe entschieden, weil diese noch unbeeinflusst ist von Anpassungen an die Reaktionen der Leser. Die Erstausgabe ist abrufbar unter http://phaidra.univie.ac.at.

Handlungen lenken ihn also weder irritierende Ereignisse, übermäßige Empfindungen, Erinnerungen an Vergangenes oder Erwägnungen zu Zukünftigem ab. Er ist vollständig im Hier und Jetzt versunken. Keine Reflexionen beunruhigen das solcherart sympathetische Einssein mit Ort und Zeit. Daran anschließend konstantiert Werther (scheinbar) ohne Bedauern seine Unfähigkeit, sein Glücksempfinden zeichnerisch-malerisch festzuhalten. Eine solche begleitende oder nachträgliche Wiedergabe künstlerischer Art würde die Einheit und Versunkenheit aufbrechen durch die Heraufbeschwörung des dafür notwendigen paradoxen Zwiespalts im Subjekt als erfahrendes und wiedergebendes.[269]

Möglich ist aber die Erzählung, wie es zu einer solchen Versunkenheit kommen kann, in der in der Betrachtung und Kontemplation der Wirklichkeit der Allmächtige fühlbar wird, wie dieser daran anschließend verfasste Brief zeigt. Im Verlaufe des erzählten Einsinkens werden die Augen, für die wie in einer Dämmerung Konturen, Grenzen und Einzelheiten der konkreten Landschaft verblassen und verschwimmen, und der Verstand, für den die Gestalten unergründlich werden, als Quellen von Erfahrung und Erkenntnis ergänzt und gar abgelöst vom fühlenden Herzen und der Seele, die zum Spiegel des schöpfenden Gottes werden.

Mit der direkten, vergewissernden Ansprache des Freundes beginnt der letzte Abschnitt des Briefes. Das Seele und Herz ganz erfüllende Gefühl von Welt, Himmel und des unendlichen Allliebenden soll einen angemessenen, als solcher ebendiese Fülle der Seele spiegelnden Ausdruck erhalten. Der Brief endet nach der wiederholten Ansprache des Freundes mit der Einsicht und dem Eingeständnis des Scheiterns einer solchen Spiegelung.

Solche Spiegelung ist die Erfüllung der höchsten Sehnsucht des Menschen, «sich in der Fülle des Unendlichen zu verliehren» (LW 172 6.12.1772). Werther wünscht sich die Aufhebung der Subjekt-Objekt-Trennung, Einzelnes geht harmonisch im unendlichen

269 Diese Anspielung auf eine Äußerung des Malers Conti in Gotthold Ephraim Lessings *Emilia Galotti* ist längst bekannt. Dieser zufolge muss ein großer Maler nicht zwingend über große malerische Fertigkeiten, ja nicht einmal unbedingt körperliche Voraussetzungen wie Hände verfügen: «Der Prinz [gebannt vom Porträt Emilias, A. M.]: ‹Bei Gott! wie aus dem Spiegel gestohlen! […]› Conti: ‹[…] Ha! dass wir nicht unmittelbar mit den Augen malen! Auf dem langen Wege, aus dem Auge durch den Arm in den Pinsel, wie viel geht da verloren! – Aber, wie ich sage, dass ich es weiß, was hier verloren gegangen, und wie es verloren gegangen, und warum es verloren gehen müssen: darauf bin ich ebenso stolz, und stolzer, als ich auf alles das bin, was ich nicht verloren gehen lassen. Denn aus jenem erkenn ich, mehr als aus diesem, dass ich wirklich ein großer Maler bin; dass es aber meine Hand nur nicht immer ist. – Oder meinen Sie, Prinz, dass Raphael nicht das größte malerische Genie gewesen wäre, wenn er unglücklicherweise ohne Hände wäre geboren worden? Meinen Sie, Prinz?›» (Lessing, Gotthold Ephraim: *Emilia Galotti*; Stuttgart 2001, S. 10.)

Ganzen auf. Die Grenzen zwischen Ich und Realem fallen. Werther sehnt sich nach der andauernden, gleichzeitigen, vollständigen Spiegelung von Wirklichkeit, Universum, Gott, Ich und Ausdruck – mit anderen Worten nach einer Fassung von Unendlichkeit in etwas Endlichem, Begrenztem. Endliches und Unendliches, symbolische Ordnung und Gestaltlosigkeit, Darstellung und Reales fallen zusammen.

Zur Widerspiegelung solcher Erfahrung der umfassenden Beziehung einer Sprache zur Ganzheit der Wirklichkeit ist ein Ausdruck notwendig, der die individuelle Fassung der jeweiligen Teilhabe am Unendlichen bedeutet. Er soll schweben und wehen und so Gegenwart und Unendlichkeit verbinden, indem er Unendliches erfahrbar macht sowie die Unendlichkeit an einem Ort in einem Moment auf ewig konserviert.

Werther schafft den evidenten Ausdruck der Erfahrung im Moment der Versunkenheit nicht. Werther befindet sich im Zirkel nicht enden könnender Verweisungsketten entsprechend dem Zeitalter der Repräsentation. Eine bleibende, sichere Fassung und Stellung ist nicht erreichbar. Aber er schafft die evidente Erzählung ebendieser Erfahrung des Scheiterns. Er greift dabei auf die herkömmliche Formel ‹unendlicher Gott› zurück, in der sich ‹Gott› als einzelne Einheit mit Unendlichkeit verbindet. Auch der ‹Wald› bzw. das ‹Gras› sind Einheitsbegriffe für Unzählbares. Im Unterschied zu Gott, der nur in der Seele gefühlt werden kann, umfassen sie nicht Unendliches und Unsichtbares. Der evidente Ausdruck im Moment der Versunkenheit solle nicht wie der nachträgliche Brief auf dem Papier angebracht, sondern in es eingehaucht werden. Ein solches Einhauchen hebt den Beitrag der hauchenden Person hervor. Ihr Hauchen ist mit der Stimme verbunden. Der Hauch überträgt das Pneuma. Er ist die schwebende, wehende, also unfassbare Fassung eines unendlichen, weil alles verbindenden Geistes. Das Hauchen soll den Abstand aufheben, den repräsentierende Zeichen im Prozess des Zeichnens verlangen. Es soll ihre Gemachtheit und ihre Willkürlichkeit verschleiern.

Die von Werther imaginierte Ausdrucksweise als Hauchen unterscheidet sich also maßgeblich von der repräsentierenden, sich am Buchdruck orientierenden, dafür und dessen Zwecke und Mittel entstandenen Standardsprache. Diese kann notwendigerweise «viele Erfahrungs- und Kodierungsweisen, deren Ergebnisse sich nicht gut in der Standardsprache in den Drucken darstellen lassen»[270], bei der Darstellung[271] und der

270 Giesecke: *‹Volkssprache›*, S. 94.

271 Darstellung umfasst nach Michael Giesecke «Verfahren der Symbolisierung, Übersetzung und Koordinierung» (ebd., S. 89) von Sachverhalten.

kommunikativ-pragmatischen Durchstrukturierung[272] von Texten nicht (mehr) berücksichtigen.[273]

Im Zeitalter der Episteme der Repräsentation greift Werther mit seinem Ideal Merkmale auf, die an die zu seiner Zeit abgelöste Episteme der Ähnlichkeit erinnern. Die Bedeutung, der Sinn findet sich in, zwischen und auf den Dingen und kann in der adäquaten (sympathetischen) Verfassung wahrgenommen werden.[274] Doch während in jener Epoche diese Zeichen von Gott angebracht, eingehaucht worden waren, sollen gemäß Werther nun Menschen für die empfundenen Eindrücke den adäquaten Ausdruck finden. Damit erheben sich Menschen auf eine Stufe mit Gott, indem sie sich in das Papier als ‹Spiegel [ihrer] Seele› (nach LW 10 10.5.1771) aus- und einhauchen, wie Gott sich in ihre Seelen als Spiegel eintrug.

Werthers zu diesem Zeitpunkt ungetrübtes Vertrauen in die Erfüllbarkeit seines Ideals hat seine Ursache im leuchtenden Beispiel, das er sich ständig vor Augen hält: Entweder liest er in seinem geliebten Homer oder bezieht seine Erfahrungen auf ihn. Homers Epen erfüllen Werthers Anspruch, die Harmonie von Natur, Universum, Göttern und Menschen in treffender Sprache wiederzuspiegeln.[275] Auch für Gefühle wie den Zorn Achilles' findet Homer die adäquaten Worte.[276] Er erliegt nicht der ‹Gewalt der Herrlichkeit der Erscheinungen›. In Homers Epen sind alle Elemente des Ideals Werthers in einem spiegelnden Gleichgewicht. In Werthers aufgewühlten Zuständen, wenn sein Herz dessen Wesen gemäß braust, bieten die Gesänge ihm «Trost und Wiegengesang» (LW 11 13.5.1771). Werther hält sie nicht für evidente, repräsentative Beschreibungen

272 Vgl. ebd., S. 89 bis 93.

273 Michael Giesecke gewinnt seine Einsichten u. a. aus der Untersuchung von Fachprosa des Spätmittelalters im Zusammenhang mit der «Verschriftlichung des Lebens». (Ebd., S. 73; Michael Giesecke zitiert Erben, Johannes: *Frühneuhochdeutsch*; in: L. E. Schmitt (Hrsg.): Kurzer Grundriß der germanischen Philologie bis 1500. Band I: Sprachgeschichte; Wien 1970, S. 393.). – Sie können aber hier in dieser allgmeinen Form der von Werther ersehnten Ausdrucksweise gegenübergestellt werden.

274 Vgl. die oben zitierte Formulierung Michel Foucaults, dass die Sprache «auf seiten der Welt zwischen Pflanzen, den Gräsern, den Steinen und den Tieren» residiert.» (Foucault: *Ordnung der Dinge*, S. 66.)

275 Vgl. Friedrich Schillers Bestimmung einer Idylle als «poetische Darstellung unschuldiger und glücklicher Menschheit», als Dichtungsart der Wiederherstellung einer verloren gegangenen Einheit von Natur und Geist in Rückbesinnung auf den Zustand «der Harmonie und des Friedens mit sich selbst». (Schiller: N*aive und sentimentalische Dichtung*, S. 745f.)

276 Aktuelle und vergleichende Überlegungen dazu in: Steinmann, Kurt: *Homer übersetzen. Über poetische Schönheit und Botschaft aus anderer Zeit*; in: Lettre International 123, Winter 2018, S. 76 – 81.

seiner Gegenwart, sondern er nimmt sie als Äußerungen wahr, die aus unzähligen Wiederholungen und Schleifen gebildet sind, die distinkte Wahrnehmungen und feste Bedeutungszuschreibungen verschwimmen lassen, das Bewusstsein einschläfern und hinüber zu Träumen und Phantasmen begleiten, aber auch widersprechende Gefühle einlullen.[277] Solche Wirkungen erzeugen die Gesänge umso stärker bei wiederkäuendem Lesen, wie Werther es macht und das ein Versinken vereinfacht, weil auf Inhalte in den Wiederholungen der Lektüren immer weniger Acht gegeben wird. Zudem erleichtern Gesänge ein Versinken, weil sie als solche für lautes Vortragen ausgelegt waren, was Nähe simuliert. Die gedruckten Homergesänge geben beim Lesen also weniger bis gar nicht zu denken, sondern lassen fühlen. Ihre Strahlkraft überblendet Ermunterungs- und Erbauungsliteratur, die Werther früher gelesen hatte und der er nun eine klare Absage erteilt.

> Du fragst, ob Du mir meine Bücher schikken sollst? Lieber, ich bitte dich um Gottes willen, laß mir sie vom Hals. Ich will nicht mehr geleitet, ermuntert, angefeuret seyn, braust dieses Herz doch genug aus sich selbst, ich brauche Wiegengesang, und den hab ich in seiner Fülle gefunden in meinem Homer. (LW 11 13.5.1771)

Texte jener Art eröffnen zwangsläufig Differenzen zwischen dem aktuellen allgemeinen Welt- und Moralzustand sowie der Tugendhaftigkeit des Einzelnen einerseits und dem in ihnen geforderten Ethos andererseits. Offenbar kann Werther diese Differenzen nicht mehr übersehen oder überbrücken und deren Betonung der Vernunft und des aufgeklärten Maßhaltens gegenüber Gefühlen und Bedürfnissen zum Beispiel unter dem Einfluss der unerfreulichen und unbefriedigenden Erfahrungen mit Leonore (LW 5f., 4.5.1771) nicht länger befolgen.

Werthers Lektürebiographie

Was sich hiermit andeutet, lässt sich ohne Schwierigkeiten an vielen weiteren Brief- und Textstellen nachweisen: die Belesenheit Werthers und ihre Wirkungen. Zahlreiche Autorennamen und Werke werden genannt und in die oben zitierte Kritik miteinbegriffen beziehungsweise davon ausgenommen. Neben der Bibel und Homer sind dies unter

277 Vgl. LW 11f. 13.5.1771.

anderen Gotthold Ephraim Lessing, die Gesänge des Ossian sowie Friedrich Gottlieb Klopstock, dessen *Frühlingsfeyer* nicht nur Motive und Vokabular liefert für den zitierten Brief vom 10. Mai 1771, sondern auch eine vergleichbare Stimmungslage schildert. Außerdem werden erwähnt Charles Batteux, Roger de Piles, Johann Georg Sulzer, Christian Gottlob Heyne, Johann Caspar Lavater, Benjamin Kennicott, Johann Salomo Semler und Johann David Michaelis. Andere Namen löscht der fiktive Herausgeber absichtlich aus den Briefen (LW 33 16.6.1771). In zahlreichen Veröffentlichungen werden Werther zudem Kenntnisse von Werken Jean Jacques Rousseaus nachgewiesen und beispielsweise Lieselotte E. Kurth stellt anhand des Briefes vom 13. Mai 1771 Werthers Vertrautheit mit englischer Poesie fest, namentlich mit Edward Young, Thomas Gray und natürlich William Shakespeare.[278] Werthers «geistiges Erbe»[279], seine Teilhabe am kulturellen Gedächtnis aus Lektüren kann zudem an seinem Verständnis der Spiegelung festgemacht werden, wie es im Brief vom 10. Mai zum Ausdruck kommt. In ihm finden sich Hinweise auf beide oben erwähnten Traditionslinien.[280] Eine ruhige Seele spiegelt lebendig-bewegt wider.[281] Schließlich sind zahlreiche rhetorische Figuren und Motive in seinen Briefen aus der Naturlyrik bekannt. Werther spielt auf den antiken Gemeinplatz des *locus amoenus* an zur Schilderung einer Idylle als Harmonie von Natur und Geist. Und die auffallend häufigen ‹un›-Adjektive (‹undurchdringlich›, ‹unzählig›, ‹unergründlich›, ‹unendlich›) sind dem pietistischen Vokabular für Attribute Gottes entnommen.[282]

Prägend für Werther ist sein Lesen allerdings nicht nur aus inhaltlicher Perspektive, sondern auch als Wahrnehmungs- und Erfahrungsweise, die sich anhand der rhetorischen Gestaltung von Werthers Brief vom 10. Mai 1771 rekonstruieren und die auf ein ausgeprägtes Rhetorizitätsbewusstsein schließen lässt. Erstens ist die inhaltliche Entwicklung in disem Brief vergleichbar mit dem Lesevorgang. Am Anfang steht ein Blick

---

278 Kurth, Lieselotte E.: *Die zweite Wirklichkeit. Studien zum Roman des achtzehnten Jahrhunderts*; Chapel Hill 1969; dort insbes. S. 171f.

279 Ebd., S. 172.

280 Es muss anderen Arbeiten vorbehalten bleiben, den Gedanken zu überprüfen, ob Werther eine Synthese dieser beiden Traditionslinien versucht.

281 Im Unterschied zum Stoiker verharrt Werther beim Anblick eines *locus amoenus* oder von schrecklichen Dingen keineswegs windstill.

282 Vgl. Ehrich-Haefeli, Verena: *Die Syntax des Begehrens. Zum Sprachwandel am Beginn der bürgerlichen Moderne. Sophie La Roche: Geschichte des Fräuleins von Sternheim, Goethe: Die Leiden des jungen Werther*; in: K. Adamzik und H. Christen (Hrsg.): Sprachkontakt, Sprachvergleich, Sprachvariation. Festschrift für Gottfried Kolde zum 65. Geburtstag; Tübingen 2001, S. 147.

in ein bestimmtes Tal, dessen Flanken sich wie ein aufgeschlagenes Buch dem Blick darbieten. Noch ist ‹sein›[283] Wald ›undurchdringlich‹ – ein unbekannter Zeichendschungel –, doch kommt das Wahrnehmen und Identifizieren am ‹fallenden Bache› ins Fließen wie das Lesen. Es werden viele, ‹tausend mannigfaltige› Einzelelemente unterscheidbar und bedeutsam (Buchstaben beziehungsweise ‹Gräsgen›, ‹Würmgen› und ‹Mückgen›), deren Konturen schließlich wieder verschwimmen im ‹Wimmeln›, so dass ‹unzählige, unergründliche Gestalten› bleiben und eine kleine Welt nicht mehr mit dem Verstand erkennen, sondern mit dem Herzen fühlen lassen[284] – analog zur Gegenwart des Schöpfers. Bemerkbar wird der Primat des Fühlens gegenüber dem Erkennen beispielsweise an der Entwicklung der Zählbarkeit großer Einheiten zur Unzählbarkeit winziger Teile und schließlich Unendlichkeit (‹Wald› – ‹Grase› – ‹tausend Gräsgen› – ‹unzählige Würmgen und Mückgen› – ‹Allmächtiger›) sowie an der Ausdehnung der Zeit von der Gegenwart über das ‹Wehen› und ‹Schweben› zur Ewigkeit (‹ewige Wonne›). Bei dieser Bewegung von einem ungefähren großen Ganzen über kleinste Einheiten ins universale Unendliche missachtet Werther wegen der angeregten Einbildungskraft allerdings vorhandene Differenzen:

> Ich weis nicht, ob so täuschende Geister um diese Gegend schweben, oder ob die warme himmlische Phantasie in meinem Herzen ist, die mir alles rings umher so paradisisch macht. (LW 10 12.5.1771)[285]

Reflektiert wird dies durch Gegenüberstellungen von spezifischen und unspezifischen Bezeichnungen (Tal – Dampf, Sonne – Finsternis, Oberfläche – inneres Heiligtum, tausend – unzählig, mannigfaltig – unergründlich).

Die Prägung des Briefes durch ein Rhetorizitätsbewusstsein lässt sich an weiteren Merkmalen festmachen: Die Erzählung des Erlebnisses im Brief vom 10. Mai 1771 ist offensichtlich gestaltet. Der formale Aufbau des zitierten Ausschnittes ist rhythmisiert

---

283 Possessivpronomen verwendet Werther auch in der häufigen Wendung ‹mein Homer›. – Die Inbesitznahme durch das Possessivpronomen ist nach Ralph-Rainer Wuthenow Ausdruck von Identifikation, Aneignung und Bewunderung. (Wuthenow, Ralph-Rainer: I*m Buch die Bücher oder Der Held als Leser*; Frankfurt am Main 1980, S. 67.) – Vgl. dazu auch: Packalén, Sture: *«... trinke meinen Kaffee da und lese meinen Homer». Zu Goethes Homer-Aneignung im ‹Werther›*; in: Studia neophilologica; 62; 1990, S. 189–193.

284 Zum zeitgenössischen Wandel von der illusionsbildenden, allegorischen zur empathischen Lektüre vgl. Haverkamp: *Illusion und Empathie*.

285 Gemäß Ernesto Grassi entsteht Landschaft überhaupt erst, wenn die Phantasie eines Subjekts am Werk ist und ihr somit eine Bedeutung überträgt – hier ‹paradiesisch› zu sein. Vgl. Grassi: *Macht der Phantasie*; S. 186–190, insbesondere S. 187.

über elf Nebensätze; darin sind Parallelen zu Friedrich Gottlieb Klopstock sowie zur Patristik festzustellen.[286] Werther spricht sich selbst in der Du-Form an und greift zur Erzeugung von Nähe auf die rhetorische Figur des Selbstgesprächs zurück. Die sprachliche Verfasstheit lenkt die Aufmerksamkeit zumindest eines hermeneutisch-wissenschaftlich interessierten Lesers von Werthers Briefen auf das Medium. Entsprechend fasst Walter Erhart zusammen:

> Werthers Insistieren auf Unmittelbarkeit, sein Wille zur Gegenwart sowie seine rhetorische Beschwörung des authentisch aus sich selbst heraus agierenden und fühlenden ‹Herzens› werden fortlaufend unterminiert von denjenigen Medien, denen sich sein Selbst- und Weltverhältnis erst verdankt.[287]

Zusammenfassend kann also auf der Grundlage von Werthers Beschreibung seiner Naturbetrachtung und -erfahrung, welche auf die Lektüre eines Buches anspielt, gefolgert werden, dass seine Wahrnehmungsweise, die durch diese identifizierten Gegenstände sowie seine Gefühle vom Lesen und von Gelesenem beeinflusst sind. So liest er im ‹Buch der Natur›, und dennoch sind für ihn die Natur, seine Wirklichkeit und seine Gefühle von Zeichen und ihrer grammatischen Regeln vorgeprägte Effekte. Das bedeutet aber nicht, dass Werther das Gelesene kopiert oder imitiert.[288] Werthers Gefühle sind als

---

286 Vgl. Duncan, Bruce: *Werther's reflection on the tenth of may*; in: U. Faulhaber et al. (Hrsg.): Exile and enlightenment. Studies in German and Comparative Literature; Detroit 1987, S. 3.

287 Erhart, Walter: *Beziehungsexperimente. Goethes ‹Werther› und Wielands ‹Musarion›*; in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, 66, 1992, H.2, S. 333–360, hier S. 337.

288 Zu diesem Urteil kommen diverse Untersuchungen, von denen Hans Rudolf Vaget einige resümiert: «Schlaffer argumentiert, daß Werthers Leben und die Darstellung, die er in Briefen davon gibt, als ‹Zitat von Angelesenem› zu begreifen seien›. Werthers Lektüre selbst gründe jedoch in ‹Affektation› und ‹Selbsttäuschung›. Dieses Moment der Selbsttäuschung wird auch in drei neueren Beiträgen von Peter Pütz, Erdmann Waniek und Bruce Duncan betont. Pütz geht in dieser Hinsicht wohl am weitesten, wenn er für Werthers Scheitern letztlich seine Verfallenheit an die ‹Droge Literatur› verantwortlich macht. Werther lebe ‹mit und von der Literatur›, ja er ‹stirbt auch mit ihr, um nicht zu sagen an ihr›. Auch Waniek erblickt in Werthers Leseverhalten, das er als ‹selbstherrlich› und ‹ohne Distanz› kennzeichnet, den Schlüssel zum Verständnis dieser Figur. Und Duncan schließlich belegt Werthers Leseweise, dem er Willkür und Exzentrizität bescheinigt, mit dem nützlichen Begriff ‹mis-reading›. Dieser Begriff ist gleichsam im außermoralischen Sinne zu verstehen, d. h. die Frage, ob Werther richtig oder falsch liest, verliert ihre Dringlichkeit; statt dessen betrachten wir Werthers Leseakte als ein gleichsam seismographisches Protokoll seiner Leidensgeschichte.» (Vaget, Hans Rudolf: *Die Leiden des jungen Werthers*; in: Lützeler, Paul Michael, McLeod, James E. (Hrsg.): Goethes Erzählwerk: Interpretationen; Stuttgart 1985, S. 41f.) – Hans Rudolf Vaget bezieht sich auf: Schlaffer: *Exoterik und Esoterik* sowie Pütz, Peter: *Werthers Leiden an der Literatur*; in: W. J. Lillyman (Hrsg.): Goethe's Narrative Fiction. The Irvine Goethe Symposium; Berlin, New York 1983, S. 55–68; Waniek, Erdmann: *‹Werther› lesen und Werther als Leser*; in: Goethe-Yearbook, 1, 1982, S. 51–92; und Duncan, Bruce: *‹Emilia Galotti lag auf dem Pult aufgeschlagen›. Werther as (Mis-)Reader*; in: Goethe-Yearbook, 1, 1982, S. 42–50.

echt und original zu betrachten. Es gibt keine Veranlassung für die Annahme, der Herausgeber oder die Erzählerinstanz hätten der Figur Werther inkohärente oder unechte Gefühle zugeschrieben.[289] Werther ist ‹in dem Gefühl von ruhigem Daseyn versunken›, worin er die unergründlichen Gestalten fühlt und das ‹Wehen des Allliebenden›. Die solcherart erfühlte Gewissheit von der Anwesenheit und Existenz Gottes und des Universums ist also gleichzeitig eine Emanation eines bestimmten inneren, eigenen Weltgefühls des Individuums[290], das, um es zu wiederholen, im Falle Werthers maßgeblich vom Lesen bestimmt ist. Aber der Leser Werther spiegelt sich weder exakt in der Literatur noch in der Natur. Seine Wahrnehmungen und seine Gefühle entsprechen nicht genau den Vorlagen. Wenn er identisch wie der Sänger der Ode *Frühlingsfeyer* (oder wie in irgendeiner anderen Vorlage) empfinden würde, hätte er darin zugleich die evidenten Ausdrücke gefunden gemäß der Bestimmung von Evidenz durch Johann Heinrich Lambert. Auch für die individuelle Liebe hatte sich eine Beschreibungsweise entwickelt.[291]

Werther hat den Anspruch, das Ausdrücken und Fassen seines Inneren und Wesens nicht mehr weisen Zauberern zu überlassen, wozu Don Quijote noch bereit war.[292] Denn das im Zuge der Aufklärung und durch die Ablösung vorgegebener stratifikatorischer Gesellschaftsordnungen eben erst aus der Taufe gehobene (bürgerliche, rationale)

---

289 Damit widerspreche ich unter anderem Hans Rudolf Vaget, der zum Schluss kommt, Werthers Gefühle seien klischeehaft und affektiert: «[...] [D]ieses Naturbild ist abgezogen; seine [Werthers, A. M.] vermeintlich einzigartige Naturempfindung stammt aus zweiter Hand. Denn hinter dem lyrisch beschwingten Periodenbau scheint die bekannte Idee vom ‹irdischen Vergnügen in Gott› durch, die einer um 1771 bereits veralteten und zum Klischee erstarrten Naturlyrik angehört. Auch hier also, wo Werther für sein ‹Gefühl von ruhigem Dasein› Ursprünglichkeit und Authentizität geltend macht, enthüllt sich seine mächtige Empfindung im Kern als Affektation.» (Vgl. Vaget: *Leiden des jungen Werthers*, S. 47) – Hans Rudolf Vaget fährt mit Blick auf seine beabsichtigte Argumentation fort, Werther sei ein Dilettant. Ein Dilettant zeichnet sich nach Johann Wolfgang von Goethe dadurch aus, dass «er auf eine lebhafte Weise Wirkungen erleidet [und] so glaubt[,] mit diesen Wirkungen wirken zu können». (Goethe, Johann Wolfgang: *Über den Dilettantismus*; in: Berliner Ausgabe; Band 19, Berlin Ost 1973, S. 309–344, hier S. 334.). – An Werthers Suche nach Ausdrucksmöglichkeiten besteht kein Zweifel und sein Leiden kann unter der Perspektive der Frage nach Künstlertum und Kunstanspruch beschrieben werden. Aber diese künstlerischen Bemühungen unternimmt Werther immer im Hinblick auf Lotte beziehungsweise die Gestalt einer Geliebten und mit ganz bestimmten Absichten, wie in dieser Arbeit gezeigt werden soll.

290 Vgl. Kemper, Dirk: *«ineffabile». Goethe und die Individualitätsproblematik der Moderne*; München 2004, S. 102.

291 Vgl. dazu: Luhmann, Niklas: *Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität*; Frankfurt am Main 1982.

292 Zur Korrespondenz dessen mit der zeitgenössischen Subjektvorstellung vgl. allgemein Hagenbüchle: *Subjektivität* und spezifisch Ehrich-Haefeli, Verena: *Individualität als narrative Leistung: Zum Wandel der Personendarstellung in Romannen um 1770 – Sophie LaRoche, Goethe, Lenz*; in: R. L. Fetz, R. Hagenbüchle und P. Schulz (Hrsg.): Geschichte und Vorgeschichte der modernen Subjektivität; 2 Bände; Berlin und New York 1998, Band 2, S. 811–843.

Individuum findet in der Einfühlung im Rahmen von aktiven Spiegelungen insbesondere beim Lesen, bei dem es sich als Einheit erfahren kann[293], die gesuchte Bestätigung seiner Identität. Diese erlaubt es ihm, im Zusammespiel mit notwendigen schöpferischen Entfaltungsfähigkeiten sich selbst die je eigene (exkludierende) Individualität als ganzheitliches Subjekt[294] zu stiften, um sich in der Gesellschaft (wieder) einen eigenen Platz zu schaffen. Werther sehnt sich danach,

> den erfühlten Ordnungszusammenhang zwischen der kleinen Welt der Natur und der großen Ordnungsstruktur des Numinosen als Künstler gestalten zu können, so daß sich in der Repräsentation seines Inneren (‹Spiegel deiner Seele›) die in seinem Herzen erfahrene göttliche Ordnung wiederum repräsentieren könnte (‹Spiegel des unendlichen Gottes›). Der Kern des gesamten Konditionalgefüges liegt also darin, daß unter der Bedingung eines gelingenden und reichen Weltentwurfs, der das Gefühl eines großen Ordnungszusammenhangs vermittelt, das Individuum auch mit seinem Ichentwurf danach strebt, sich in diese Ordnung einzufügen, sein Selbst mit ihr zu harmonisieren. Gelingt dies, findet das Ich seinen Sitz im Leben und seinen Bestimmungsort im allumfassenden numinosen Ordnungszusammenhang. Es wird einerseits aufgehoben in dieser Ordnungsstruktur und dadurch von aller Selbstbegründungsnot befreit, andererseits vermag es sich erst dank dieser Einbettung voll zu entfalten.[295]

Aber Werther verfügt nicht über diesen Ausdruck. Der Brief bricht ab mit der aufseufzenden Aposiopese ‹Mein Freund –› und dem Eingeständnis, der ‹Gewalt der Herrlichkeit der Erscheinungen› zu erliegen. Die Erscheinungen bleiben Phantasmen. Bei diesen ‹Erscheinungen› handelt es sich um die beim Aufenthalt in der idyllischen Natur gemachten Sinneswahrnehmungen, die Werther sich beim Schreiben des Briefes noch einmal vergegenwärtigt, und ebenso um die spätestens beim Verfassen des Briefes ausgelösten Assoziationen und die dazugehörigen Empfindungen. Es sind zu viele Eindrücke und sie kommen ihm zu nah, weshalb sie Phantasmen im oben bestimmten Sinn bleiben. Werther vermag es nicht, seine individuelle Erfahrung auf einen eigenen und

---

293 Siehe oben im Kapitel zum Lesen.

294 Zum Aufbegehren gegen die aufgeklärte Analyse und kategoriale Klassifikation von Subjekten und die Betonung ihrer Ganzheit mit Bezug auf Werther vgl. Ehrich-Haefeli: *Individualität als narrative Leistung*.

295 Kemper: *«ineffabile»*, S. 103. – Vgl. dazu auch: Neumann, Gerhard: *«Heut ist mein Geburtstag». Liebe und Identität in Goethes ‹Werther›*; in: W. Wiethölter (Hrsg.): Der junge Goethe. Genese und Konstruktion einer Autorschaft; Tübingen und Basel 2001, S. 117–143.) Die daraus entstehende Vereinzelung des Individuums bereitet zusammen mit seiner spiegelbildlichen Gleichstellung mit Gott und dem Universum gleichzeitig die Selbstvergötterung des Menschen vor – vgl. die nachfolgenden Ausführungen zur Klopstockszene.

gleichzeitig objektiven Begriff zu bringen, obwohl er mit «wahrer Penetration»[296] begabt sei. Auch der Brieftext kann Wahrnehmungen und Empfindungen nur markieren, aber nicht fassen.[297] Am Ende seines Aufenthalts in der Natur und seines Briefes bleibt für Werther sowohl das Göttliche, das Universum als auch seine Individualität und Subjektivität sowie deren Beziehung und Zusammenhang unauslotbar und unbewältigt.

Ausdrucksbedürfnis

Es lässt sich argumentieren, dass jenes Erliegen unter die ‹Gewalt der Herrlichkeit der Erscheinungen› der Versunkenheit entspricht, die Werther als so wohltuend empfindet. Doch das Scheitern des Ausdrückens, des Einhauchens, das Fehlen eines Zeichens als einer Fassung für die Phantasmen gefährdet im beschriebenen Zusammenhang die Vorstellung von sich selbst und demzufolge das Individuum selbst.

Unzufrieden und nicht einverstanden mit der Psychologie der Aufklärung, welche dem Subjekt zwar ein seelisches Innenleben und eine gewisse Autonomie unter der Führung der Vernunft zugesteht, wehren sich die Vertreter des Sturm und Drang gegen die Zerlegung und kategoriale Klassifizierung der Seele und die Herabstufung von Gefühlen. Sie fordern die Akzeptanz des ganzen Menschen mit allen seinen Wesenszügen, Merkmalen und Fähigkeiten. Dieses ganze, umfassende Subjekt soll sich zum Ausdruck bringen.

Zur Herausforderung für ein solches ganzes Subjekt wird die Tatsache, dass schon immer ein Riss druch die Einheit geht, wenn das Subjekt beginnt, über sich zu reflektieren beziehungsweise wenn das Subjekt bewusst etwas wahrnimmt und ausdrückt. Dies scheint Immanuel Kant klar zu sein, wenn er hervorhebt, dass das ‹Ich denke› alle Vorstellungen begleiten *können* muss, was nicht verlangt, dass die Begleitung bewusst und ständig geschieht. Der Riss kommt im oben beschriebenen Fiktions- und Rhetorizitätsbewusstsein Werthers, aber auch in der reflektierenden Selbstansprache mit ‹ach,

296 So beschreibt ihn Goethe in einem Brief an den Grafen Schönborn vom 1. Juni 1774: «Allerhand neues hab ich gemacht. Eine Geschichte des Titels: die Leiden des iungen Werthers, darinn ich einen iungen Menschen darstelle, der mit einer tiefen reinen Empfindung, und wahrer Penetration begabt, sich in schwärmende Träume verliert, sich durch Spekulation untergräbt, biss er zulezt durch dazutretende unglückliche Leidenschaften, besonders eine endlose Liebe zerrüttet, sich eine Kugel vor den Kopf schiesst. (Goethe, Johann Wolfgang von: *Briefe der Jahre 1764–1786*; in: Goethes Briefe; Band 1; hrsg. v. K. R. Mandelkow; Hamburg 1962, S. 161.

297 Siehe auch unten zum Klopstock-Moment: Lotte markiert die Differenz und also auch die Einheit, aber sie überbrückt beziehungsweise leistet sie nicht.

könntest du das wieder ausdrücken› zum Ausdruck. Werther erkürt den Spiegel zum Medium der unmittelbaren Reflexion ohne Reflexion, doch verkennt er, dass Spiegel als stille, ruhige, plane (Ober-)Flächen keine Einschreibung, keinen Eindruck wie auf einer Wachstafel erlauben, die der ausgedrückten Energie und dem empfundenen Gefühl entsprechen. In ihnen lässt sich die Lebendigkeit und Wärme dessen nicht spiegeln, ‹was so voll, so warm in ihm lebt›. Der Spiegel ist ein Medium mit beschränkter Wiedergabefähigkeit, das seiner eigenen Grammatik folgt: Spiegel verdrehen die Seiten, sie ziehen Grenzen in die Unendlichkeit und Zeitlosigkeit, verzerren oder verkleinern Maßstäbe und reduzieren auf zwei Dimensionen vom Universum über die menschliche Seele ins Papier.[298] Insofern ist das Ideal Werthers ein blendendes und zugleich vernebelndes Phantasma, weil es die eröffneten Differenzen zwischen Sprache und Wirklichkeit ignoriert und eine verführerische Einheit in ihrer Totalität verheißt, aber zugleich vom Gewahrwerden ebendieser Lücken und Differenzen ablenkt.

Es mag sein, dass sich das Subjekt beim Lesen wegen der Durchgängigkeit der Leseakte als Einheit erfahren und in der Lektüre verlieren, in sie wie Werther versinken und sich dabei voll und ganz mit der geschilderten Wirklichkeit verbinden kann. Es gibt auch Ausdrücke, welche Unendlichkeiten zu fassen vermögen wie ‹Gott›, ‹Universum› oder ‹All›. Doch mit der veränderten Konfiguration der Episteme in der Epoche der Repräsentation und dem medientechnischen Fortschritt wandelt sich die Vorstellung der Unendlichkeit derart, dass sie nicht mehr mit jenen Ausdrücken fassbar sind. Die unendliche Bibliothek löst den endlichen Gesamtkorpus des Wissens ab. Die unüberschaubar und unzählbar unendliche, schließlich digitalisierten und digitalen Textmengen[299], die sich bei ihrer Rezeption, Erfahrung, Beobachtung und Untersuchung automatisch und zwangsläufig weiter vervielfachen, bestimmen nun die Bedeutung und Qualität der Unendlichkeit. Diese Unendlichkeiten (sic!) sind nicht mehr auf abgegrenzte Begriffe zu

298 Die Problematik einer maßstabgetreuen Wiedergabe der Wirklichkeit schildert Jorge Luis Borges in: *Del rigor en la ciencia*; in: ders.: Obras completas; Band II: 1952– 1972; hrsg. v. C. V. Frías; Buenos Aires 2001, S. 225.

299 Zum Wandel der Unendlichkeitsvorstellung in Anbetracht der Text- und Buchmengen vgl. McLuhan, Marshall: *Die magischen Kanäle. Understanding Media*; Frankfurt am Main 1970, S.119. McLuhan bringt das dort zusammen mit der schon erwähnten Priorisierung des Gesichtssinns: «Erst als der Buchdruck das Sehvermögen zur sehr großen Genauigkeit, Einheitlichkeit und Intensität einer spezialisierten Ordnung erweitert hatte, konnten die anderen Sinne hinreichend eingeschränkt und unterdrückt werden, um erst den Begriff Unendlich bewußt werden zu lassen. Als ein Aspekt der Perspektive und der Schrift dient der Begriff der mathematischen und numerischen Unendlichkeit als Beispiel, um zu zeigen, wie unsere verschiedenen Ausweitungen oder Medien einander durch das Wirken unserer Sinne beeinflussen.» (Ebd., S. 119.)

bringen. Zu diesen Unendlichkeiten mit ihren unendlichen Verweisketten tritt die Unendlichkeit der fortgesetzten Lücken- und Horizontbildung, der unabschließbaren Begriffs-, Text- und Artefaktschöpfung hinzu und damit die Unabgeschlossenheit der hermeneutischen Tätigkeit, wodurch die anbrechende Epoche der Episteme der Geschichtlichkeit und Anthropologie gekennzeichnet ist.

Doch wie kann unter solchen Umständen ein aufgeklärtes, vom sich etablierenden Bürgertum geprägtes, fühlendes Subjekt seine Unantastbarkeit und vor allem Ganzheit bewahren? Wie kann das Ideal einer Einheit, einer Fassung von Sprache und Wirklichkeit gerettet werden in Anbetracht überwältigender Zeichenmengen, wenn die Grundlage des Denkens, nämlich die Einheit des denkenden, gedachten und denkbaren Subjekts, ständigen Veränderungen unterworfen und damit per se gefährdet ist? Oder, um mit Verena Ehrich-Haefeli zu formulieren: Wie kann der strukturelle Konflikt der Subjektivität gelöst werden zwischen dem Anspruch seiner Autonomie und der Tatsache, dass dieses Subjekt ein Objekt des Begehrens ebendieses Subjekts ist? Verena Ehrich-Haefeli entdeckt in Werther und weiteren zeitgenössischen, auch nichtfiktionalen Texten den Versuch, ebendiese Selbstverwirklichung inklusive des eventuellen existentiellen Scheiterns als permanente narrative Selbstschöpfung darzustellen und so einen Ausdruck zu fassen – als hermeneutisches Verfahren ausgehend von einem angenommenen Ganzen, von dem facettenwechselnd und prozessual durch konkrete Aktualisierungen erzählt wird.[300]

Auch wenn die These Verena Ehrlich-Haefelis einleuchtend ist, möchte ich hier das Augenmerk auf eine andere, aus späteren Epochen geborgte Ausgangsfrage richten: Kann sich Werther zu seiner Zeit als Subjekt nur noch als Ereignis setzen, in einer Performance als gültig und wahr darstellen?[301] Kann nur noch in einer Aufführung und nur für deren Dauer ein Ausdruck, eine Fassung gefunden werden?

300 Ehrich-Haefeli: *Individualität als narrative Leistung*, S. 816 – 819.

301 Diesen Gedanken habe ich zuerst gefunden in: Koschorke, Albrecht: *Die Imagination des Buches und ihr ‹Ende›*; in: Widerspruch. Münchner Zeitschrift für Philosophie; 22, 1992; S. 37–46.

Bemühungen um Versunkenheit in die Gestalt einer Geliebten

Obwohl Werther keinen Ausdruck findet, der ihm treffend erscheint, so hat er doch Glück und Versunkenheit beim Lesen und beim Aufenthalt in der Natur erfahren. Diese Erfahrungen und Erlebnisse löschen das Begehren nach dieser Versunkenheit nicht aus, sondern feuern es im Gegenteil an. Werther sucht nach Wiederholungen und Fortsetzungen dieser Versunkenheit. Der Brief vom 10. Mai nennt dafür neben dem Lesen und dem Aufenthalt in der Natur eine dritte Möglichkeit: Die ‹Welt› und der ‹Himmel› des allliebenden göttlichen Schöpfers ruhen wie die ‹Gestalt einer Geliebten› in der spiegelnden Seele Werthers.

Mit Lotte konkretisiert sich die schon imaginierte Gestalt der Geliebten. Zunächst wird ihm von ihr erzählt, allerdings weckt diese Schilderung bei Werther keine bemerkenswerte Vorstellung. Dann sieht er von der Tür aus, wie Lotte umwimmelt von ihren Geschwistern Brot schneidet:

> Ich gieng durch den Hof nach dem wohlgebauten Hause, und da ich die vorliegenden Treppen hinaufgestiegen war und in die Thüre trat, fiel mir das reizendste Schauspiel in die Augen, das ich jemals gesehen habe. In dem Vorsaale wimmelten sechs Kinder, von eilf zu zwey Jahren, um ein Mädchen von schöner mittlerer Taille, die ein simples weisses Kleid mit blaßrothen Schleifen an Arm und Brust anhatte. Sie hielt ein schwarzes Brod, und schnitt ihren Kleinen rings herum jedem sein Stük nach Proportion ihres Alters und Appetites ab, gabs jedem mit solcher Freundlichkeit, und jedes rufte so ungekünstelt sein: Danke! indem es mit dem kleinen Händchen lang in die Höh gereicht hatte, eh es noch abgeschnitten war, und nun mit seinem Abendbrode vergnügt entweder wegsprang, oder nach seinem stillern Charakter gelassen davon nach dem Hofthore zugieng, um die Fremden und die Kutsche zu sehen, darinnen ihre Lotte wegfahren sollte. (LW 30f. 16.6.1771)

Als ‹Schauspiel› entspricht die Szene einer künstlerischen theatralen Fassung einer umfassenden allgemeingültigen Wahrheit. Alle Charaktere verhalten sich innerhalb der Szene ‹ungekünstelt›. Der vom Türrahmen wie von einem Guckkasten eingefasste wimmelnde Anblick von Lotte und den Kindern, der sich Werther unerwartet und unverhofft bietet, entspricht der Darstellungstradition der Karitas, der uneigennützigen, hingebenden (Menschen-)Liebe, die als Äquivalent der Agape, der All-Liebe Gottes, verstanden werden kann. Lotte verteilt Brot an die Kinder, wie beim Abendmahl zur Erinnerung der Liebe Gottes Brot geteilt wird. Dabei wird sie allen gerecht und lässt ein jedes Kind

das Stück nach seiner Art verspeisen. Damit ist Lotte mit ihrem ersten Auftreten als mütterliches Wesen und später als Mutterersatz für ihre Geschwister bekannt. Wird der Vergleich aus dem Brief vom 10. Mai beim Wort genommen, entspricht die Verkörperung der Karitas und in der Analogie der Agape, von der das Wehen des Allliebenden ausgeht, einer Gestalt der Geliebten. Dabei muss diese Gestalt unbestimmt bleiben und darf nicht mit einer bestimmten Person verbunden werden. Es darf nicht *die* Geliebte sein, weil damit das Subjekt eingeschränkt wird. Denn liebt das Subjekt genau diese Person, liebt das Subjekt nicht mehr alle und ist damit kein Spiegel mehr der Allliebe. Und ist das Subjekt die geliebte Person von jener Person, verliert das Subjekt seine Autonomie und wird als geliebtes ein abhängiges Objekt. Eine unbestimmte Geliebte ist das Objekt der sich im Subjekt spiegelnden göttlichen Allliebe, der Karitas. Sie kann das sein, weil eine unbestimmte Geliebte zwar eine Fassung ist, aber theoretisch alle (Frauen, Männer, Menschen) umfasst, und weil nicht die konkrete Vorstellung, sondern das Gefühl relevant ist. Um dies noch zu verdeutlichen, verweise ich erneut auf Ausführungen Heinz Schlaffers, der Werthers Vorstellung der Gestalt einer Geliebten auf seine Lektüren zurückbezieht. Er bezeichnet die Gestalt einer Geliebten demzufolge als ‹Hohlform›

> Aller Erfahrung geht die poetische Idee voraus, die jene verhindert. Wie Don Quijotes Dulcinea ist Werthers Lotte als *Gestalt einer Geliebten*, als Hohlform schon fertig, ehe er sieht; er wird sie nie richtig sehen.[302]

Zwar ist Werthers Gestalt einer Geliebten von Lektüren (und anderen Quellen) geprägt, aber diese Prägung verhindert keineswegs die Erfahrung, denn diese ist, wie oben nachgewiesen wurde, immer beeinflusst von Ideen und Kategorien sowie Medien und ihren Grammatiken. Eine Hohlform ist gekennzeichnet durch klare äußere Umrisse, womit auch Fläche oder Volumen des Inneren bestimmt sind. Damit sind einige Dimensionen schon bestimmt und eine solche Gestalt einer Geliebten als Hohlform keineswegs mehr unbestimmt. Doch eine Gestalt einer Geliebten muss ein ungefasstes und unbestimmtes Phantasma bleiben – und nicht mit einer bestimmten Person verbunden.[303]

Werther ist der volle Umfang der Bedeutung seiner Äußerung kaum bewusst. Lotte kann gerade auch wegen ihrer Unerreichbarkeit die Gestalt einer Geliebten bleiben,

302 Schlaffer: *Exoterik und Esoterik*, S. 216. (Hervorhebung im Original)

303 Dass Werther nicht über den anziehenden Körper Lottes hinwegsehen kann, wird sich gleich zeigen.

denn als Unerreichbare kann sie Phantasma, Gegenstand des phantasmatischen Begehrens sein. Lotte erfasst das:

> Sie hielt seine Hand: Nur einen Augenblik ruhigen Sinn, Werther, sagte sie. Fühlen Sie nicht, daß Sie sich betrügen, sich mit Willen zu Grunde richten? Warum denn mich! Werther! Just mich! das Eigenthum eines andern. Just das! Ich fürchte, ich fürchte, es ist nur die Unmöglichkeit mich zu besizzen, die Ihnen diesen Wunsch so reizend macht. Er zog seine Hand aus der ihrigen, indem er sie mit einem starren unwilligen Blikke ansah. (LW 182f. Hrsg.ber.)

Problematisch wird dies für Werther schon beim Tanzen. Für den Ball zieht sich die Gesellschaft vom Alltäglichen und der restlichen Wirklichkeit zurück in einen begrenzten Raum. Es ist also nur eine ‹kleine Welt› um die Anwesenden, worin durch die rhythmische Bewegung im Raum und über den Tanzsaalboden die Tanzenden ihre Körper, ihre Bewegungen aufeinander abstimmen, was individuelle Gefühle einander angleicht. Referenzen nach außen treten in den Hintergrund, die im Saal als Bühne anwesende Jugend feiert sich selbst. Werther steht dabei nicht mehr auf der Schwelle, sondern ist Teil des Geschehens. Das besondere Harmonieren von Lotte und ihm wird bemerkt und Lotte an den abwesenden Albert erinnert, was die Abstimmung beim Tanzen beinträchtigt und die Gemütsverfassung trübt. Eine solche Einblendung eines Außen ist der Versunkenheit abträglich. Dies hat das Reflektieren über einen passenden Aushauch in der Natur beziehungsweise beim anschließenden Schreiben des Briefes vom 10. Mai 1771 bereits zeigen können. Lotte erläutert also notwendigerweise, wer Albert ist. Werther verbindet die ihm schon bekannte Verlobung nun mit den konkreten Personen Albert und vor allem Lotte einerseits sowie dem Eindruck der Karitas, den er von ihr hat – und gerät in Verwirrung: Werther ist irritiert davon, dass die Allliebende sich für einen Einzelnen entschieden hat. Werther bringt die Tanzbewegungen in Unordnung. – Doch Lotte kann dank ihrer Geistesgegenwart die Ordnung des Tanzes unverzüglich wieder herstellen.

Lotte zeichnet offensichtlich die Fähigkeit aus, Ordnung zu stiften und adäquate Worte und Fassungen zu finden. Sie findet auch den passenden Ausdruck im berühmten Klopstock-Moment: Sie kann dem Anblick des abziehenden Gewitters[304] und den entsprechenden Gefühlen eine Fassung geben.

---

304 Auch die Welt außerhalb des Tanzsaales gerät im Zuge der Irritation in Unordnung. Aus Wetterleuchten wird ein Gewitter.

> Wir traten an's Fenster. Es donnerte abseitwärts, und der herrliche Regen säuselte auf das Land, und der erquikkendste Wohlgeruch stieg in aller Fülle einer warmen Luft zu uns auf. Sie stand auf ihrem Ellenbogen gestützt; ihr Blik durchdrang die Gegend, sie sah gen Himmel und auf mich, ich sah ihr Auge thränenvoll, sie legte ihre Hand auf die meinige und sagte – Klopstock! Ich versank in dem Strome von Empfindungen, den sie in dieser Loosung über mich ausgoß. Ich ertrugs nicht, neigte mich auf ihre Hand und küßte sie unter wonnevollesten Thränen. Und sah nach ihrem Auge wieder – Edler! hättest du deine Vergötterung in diesem Blikke gesehen, und möcht ich nun deinen so oft entweihten Nahmen nie wieder nennen hören! (LW 43f. 16.6.1771)

Das Fenster des Ballsaales rahmt eine alle Sinne ansprechende Szenerie, an welcher Lotte und Werther nicht teilhaben, die sie bloß betrachten. Wegen des ‹säuselnden Regens› liegt ein Schleier darüber, der die Konturen verschwimmen lässt. Lotte vermag, bildlich gesprochen, den Schleier zu lüften, das Geheimnis zu offenbaren, den verborgenen Sinn zu enthüllen, indem sie dem vielschichtigen Ganzen eine Fassung gibt und damit zugleich die emotionale Bewegung beider bewältigt. Lotte nennt direkt den Dichternamen, ohne das Werk zu zitieren, das den semantischen Bezug vermittelt. Auch wenn seit der Erstveröffentlichung allenthalben Einigkeit herrscht, dass Lotte und Werther in diesem Moment an die *Frühlingsfeyer* von Friedrich Gottlieb Klopstock denken, ist einzig sicher: Die beiden fassen ihre Wahrnehmungen mit einem Autorennamen und deshalb naheliegenderweise anhand vorangegangener Lektüren, nach einer literarischen Vorlage[305], welche im Sinne der Evidenzbestimmung Johann Heinrich Lamberts einen Gegenstand so vor Augen stellt, dass die von dieser Darstellung ausgelösten Empfindungen mit denen korrespondieren, die Lotte und Werther bei der Betrachtung der gerahmten Szene empfinden. – Damit ist nicht behauptet, dass Lotte und Werther die gleichen Phantasmen, Vorstellungen und Gefühle mit dieser ‹Loosung› verbinden, auch wenn ihre äußeren Reaktionen darauf ähnlich sind. Werther betrachtet weniger die Landschaft als Lotte beim Betrachten der Landschaft. Seine Gefühle gelten nicht der Landschaft, sondern Lotte. Werther und Lotte mögen also ihre jeweilige Ergriffenheit feststellen können, aber daraus gegenseitiges Verstehen[306] oder geteilte Sympathie im

305 Goethe konkretisiert den zwar Vorgang, aber nicht Lottes oder Werthers Gedanken in der überarbeiteten zweiten Fassung von 1787: «Sie stand auf ihren Ellenbogen gestützt; ihr Blick durchdrang die Gegend, sie sah gen Himmel und auf mich, ich sah ihr Auge thränenvoll, sie legte ihre Hand auf die meinige und sagte – Klopstock! – Ich erinnerte mich sogleich der herrlichen Ode, die ihr in Gedanken lag, und versank in dem Strome von Empfindungen, den sie in dieser Losung über mich ausgoß.» (Goethe, Johann Wolfgang: *Die Leiden des jungen Werther. Neue Ausgabe, von dem Dichter selbst eingeleitet*; Weygandsche Buchhandlung, Leipzig 1825, S. 47. – digital abrufbar unter: http://books.google.de.)

306 Vgl. z. B. Alewyn, Richard: *«Klopstock!»*; in: Euphorion, 73, 1979, S. 363.

Einklang mit der Natur und den Empfindungen[307] abzuleiten, ist nicht angebracht. Lottes (An-)Fassen (seiner Hand) lässt Werther seine Fassung verlieren. Lottes Tränenfluss versiegt mit der ‹Loosung›, dagegen versinkt er daraufhin im Strom von Empfindungen.[308] Lottes fassende ‹Loosung› provoziert also erst die idealgemäße Versunkenheit in der (emotionalen) Spiegelung im Sichauflösen (in Tränen). Das Sagen des Dichternamens ‹Klopstock› geschieht kaum mit fester Stimme, sondern ist unter Berücksichtigung von Lottes ‹thränenvollen Augen› vielmehr ein Hauchen. Es ist also das ‹Wehen› der allliebenden Karitas, der allliebenden göttlichen Liebe, welche das Gefühl in die Schwebe ‹ewiger Wonne› überträgt. In diesem Moment des Hauchens blickt Lotte nicht nur in die ‹Welt um sie her› und ‹gen Himmel›, sondern zugleich auf Werther, der sich damit als in den Aushauch ihrer Seele miteingeschlossen betrachten kann. Wie er ‹voll und warm›, ganz und lebendig, in Lottes Seele lebt, sieht er in ihren Augen, den sprichwörtlichen Spiegeln der Seele, in die er dann mit eigenen tränenvollen Augen blickt und worin er sich selbst wieder gespiegelt sieht. – Durch die Krümmung der Iris und verstärkt durch die Tränen entsteht eigentlich eher eine Verzerrung, die Werther jedoch übersieht.

Die im oben zitierten Brief auf den Gedankenstrich folgende Ansprache des ‹Edlen› meint somit nicht nur Klopstock, sondern Werther spricht sich auch selbst damit an in der zweiten Person Singular.[309] Und weil Lottes Seele in diesem Moment der Spiegel des unendlichen Gottes ist, sieht sich Werther im Spiegel der Augen Lottes, sieht er sein Bild und ist damit selbst das Original, also der Allliebende, also Gott, also der Allmächtige. Werther wird in die Vergötterung mit einbegriffen, die ihn auf die Stufe des Schöpfers hebt.[310] Für einen Augenblick ist Lotte für Werther die geliebte Andere und gleichzeitig lebendiger Spiegel seiner selbst. Diese Andere in der Spiegelung erfüllt das Paradox, Werther eben nicht bloß eine Kopie seiner selbst zu sein, sondern ihm mit individuellem Aushauch, der die Gefühle, die der Moment auslöst, intersubjektiv nachvollziehbar und evident macht, gegenüber zu stehen. Das kann nur eine Person, denn die

307 Vgl. z. B. Wuthenow: *Im Buch die Bücher*, S. 68.

308 Zu dieser Sukzession der (unterschiedlichen!) Empfindungen vgl. Valk, Thorsten: *Der junge Goethe. Epoche – Werk – Wirkung*; München 2012, S. 200.

309 Ein solches Heraustreten aus sich selbst findet sich auch in anderen Briefen, immer wenn Werther von aufwühlenden Erlebnissen berichtet.

310 Vgl. dazu auch die Stelle im zitierten Brief vom 10. Mai 1771: Menschen sind nach dem Bilde des Allliebenden geschaffen.

Natur verfügt von sich über keine eigene Ausdrucksweise und wirkt deshalb nicht vergötternd.

‹Klopstock› fungiert hier als ‹Loosung› im spezifischen Augenblick, ist also weder ein eindeutig repräsentierendes Zeichen mit einer konventionalisierten Bedeutung, noch eine (stehende, etablierte) Formel wie die des ‹unendlichen Gottes›, aber doch eine Fassung, die Grenzen zieht und Ordnung stiftet. Innerhalb dieser gefassten Grenzen ist das von Werther wahrgenommene Wehen und Wimmeln erfahrbar als Versinken in Gefühlen. Lotte macht mit ‹Klopstock› nicht einen Sachverhalt deutlich, sondern trifft eine Gefühls- und Gemütsverfassung beziehungsweise geht so voraus, dass Werther vorbehalt- und lückenlos zu folgen vermag auf der Grundlage seines nachgewiesenermaßen von Lektüren geprägten Horizonts. Lotte erfüllt mit der ‹Loosung› ‹Klopstock› Werthers Ideal – für einen Augen-Blick.

Über den Moment hinaus hält die Erfüllung nicht an. Werther erträgt Lottes Blick auf ihn am Fenster des Ballsaales nicht auf Dauer, er neigt seinen Kopf, erhebt seine Augen erneut – der Moment vergeht, das heißt, der Blickkontakt bricht ab. Der Augen-Blick kann weder Raum noch Zeit zur Unendlichkeit hin überschreiten. Die Versunkenheit hält an, «[s]o lange ich diese Augen offen sehe» (LW 44 19.6.1771) beziehungsweise so lange Werther darüber schreibt.[311] Dabei stößt er an Grenzen: Irgendwann ist sowohl die Ballnacht zu Ende als auch die Ordnung des Briefes verloren. Die auf den Gedankenstrich folgende Ansprache des Edlen meint deshalb nicht nur Klopstock und nicht mehr Wilhelm, den eigentlichen Adressaten des Briefes, sondern Werther spricht sich auch selbst damit an in der zweiten Person Singular, womit eine Spaltung eingezogen ist zwischen denkendem und gedachten Ich. Werther versprach gar nicht erst, eine chronologische Ordnung einzuhalten[312], vermochte es aber mit seiner nacherzählenden Darstellung bis zu dieser Stelle einen evidenten Eindruck von den Ereignissen zu erzeugen, auch wenn er selbst nichts sagt im entscheidenden Moment,[313] in dem er vergötternd zum

311 Werthers Brief vom 16. Juni 1771 ist der längste des Romans.

312 Vgl. Werthers einleitende Bemerkung zu Beginn des Briefes vom 16. Juni 1771: «Dir in der Ordnung zu erzählen, wie's zugegangen ist, daß ich eins der liebenswürdigsten Geschöpfe habe kennen lernen, wird schwer halten, ich bin vergnügt und glüklich, und so kein guter Historienschreiber.» (LW 27 16.6.1771)

313 Vgl. die oben zitierte Aussage Contis, dass Raphael der größte Maler sei, auch wenn er keinen Pinselstrich getan hätte. – Natürlich ist man weder Maler noch Schöpfer, wenn man nichts malt oder schafft.

Schöpfer gespiegelt wird. Sobald er sich jedoch selbst anspricht, eröffnet sich in dieser Reflexion die erwähnte Spaltung, die zum Abbruch des Briefes führt. Das, was nach dem Klopstock-Moment im Ballsaal, und das, was nach dem Abbruch des Briefes kam, könnte höchstens in einer unmittelbar-persönlichen mündlichen Kommunikationssituation vorgeschwatzt werden, denn ins Schwatzen kann man ebenfalls versinken.

> Wo ich neulich mit meiner Erzählung geblieben bin, weis ich nicht mehr, das weis ich, daß es zwey Uhr des Nachts war, als ich zu Bette kam, und daß, wenn ich dir hatte vorschwäzzen können, statt zu schreiben, ich dich vielleicht bis an Tag aufgehalten hätte. Was aus unserer Hereinfahrt vom Balle passirt ist, Hab ich noch nicht erzählt, Hab auch heute keinen Tag dazu. (LW 44f. 19.6.1771)

Versunkenheit in den Körper

Einfach formuliert: Werther hat sich in Lotte verliebt. Werther ist einsichtig und bewusst, dass seine Gefühle nicht im gleichem Maße und auf gleiche Weise erwidert werden und gegen gesellschaftliche Konventionen verstoßen, weil Lotte mit Albert verlobt ist. Im Rahmen des zeitgenössisch anerkannten Modells Seelenfreundschaft ist ihnen unter Einhaltung von Konventionen und Beachtung von Grenzen dennoch ein Umgang möglich und erlaubt.

Da Werther im ‹Klopstock-Moment› sogar ein Versinken im wimmelnden Allliebenden in der Gestalt einer Geliebten erfahren hat, setzt er in der Folge alles daran, diese Versunkenheit in Lotte und ‹der Welt um ihn her› zu wiederholen und zu vertiefen. Dies gelingt auch gelegentlich, zum Beispiel beim gemeinsamen Lesen oder wenn Lotte ihr Leiblied spielt.

> Sie [Lotte, A. M.] hat eine Melodie, die sie auf dem Klavier spielt mit der Kraft eines Engels, so simpel und so geistvoll, es ist ihr Leiblied, und mich stellt es von aller Pein, Verwirrung und Grillen her, wenn sie nur die erste Note davon greift. (LW 67 16.7.1771)

Zum Versinken gehört auch die körperliche Verbindung. Bereits auf der Fahrt zum Ballsaal erkundet Werther nicht nur Lottes Inneres im Gespräch über Literatur und stellt ihre spiegelbildliche Bewegung fest, sondern versinkt beim Anblick ihres Gesichts in

Träumereien, die ihn auf den fassbaren Sinn ihrer Worte gar nicht mehr achten und ‹die Welt um ihn her› verschwimmen lassen.

> Wie ich mich unter dem Gespräche in den schwarzen Augen weidete, wie die lebendigen Lippen und die frischen muntern Wangen meine ganze Seele anzogen, wie ich in den herrlichen Sinn ihrer Rede ganz versunken, oft gar die Worte nicht hörte, mit denen sie sich ausdrukte. Davon hast du eine Vorstellung, weil du mich kennst. Kurz, ich stieg aus dem Wagen wie ein Träumender, als wir vor dem Lusthause still hielten, und war so in Träumen rings in der dämmernden Welt verlohrn, daß ich auf die Musik kaum achtete, die uns von dem erleuchteten Saale herunter entgegen schallte. (LW 36 16.6.1771)[314]

Im Ergebnis ist Werther ganz bei sich und versunken. Der spezifische Ort oder gar die besondere Begleiterin Lotte haben für ihn in seiner träumenden Verlorenheit keine Bedeutung. Die als Ideal gesetzte sympathetische Übereinstimmung in der Spiegelung von Seelen mit Gott und dem Universum wird hier erreicht durch das Anblicken des Körpers als Medium zum Durchgang zur Seele. Dieser Blick auf und durch den Körper des Anderen wird begehrenswert, weil Blicken auf das Versinken vorausdeutet, es versprechen kann. Der Blick, der das Ideal der Versunkenheit sucht, wird vom Körper angezogen, der ein Indikator für die verheißene Fassung, aber nicht die Fassung selbst ist. Werthers Ideal gemäß ist der Körper gerade nicht ein ‹eingebildete[r] und abwesende[r] (nicht wirklich erfahrbare[r]) Körper des anderen»[315], weil es als solcher der Körper einer oder eines bestimmten Anderen ist, was diesen Körper und somit diese oder diesen Anderen zum «absoluten Objekt des männlichen wie weiblichen Begehrens»[316] macht. Objekt des Begehrens soll jedoch eine objektiv adäquate und überzeitlich gültige Fassung der Versunkenheit in den Allzusammenhang aus subjektiver Perspektive im Moment der Versunkenheit sein, wohin der angeblickte Körper nur deutet und führt. – Insofern erfüllt Werthers Ideal auch gesellschaftliche und moralische Ansprüche.

Doch schon von Beginn an und zunehmend fällt es Werther schwer und schwerer, über Lotte hinweg zu sehen, das heißt nicht sie, sondern durch sie hindurch auf das

---

314 Diese Briefstelle ist ein Beleg für eine sympathetische Verbindung, die direkt über das Anblicken des Körpers verläuft. Zur hier feststellbaren Sexualisierung des Körpers im Alltag im Anschluss an dessen moralisch-vernünftige Abdrängung vgl. Schindler: *Eingebildete Körper*; dort insbes. die Kapitel III.3. Lottes Lippen: Sexualisierung des sinnlich wahrgenommenen Körpers, und III.4. «Die Gestalt einer Geliebten»: Eingebildete Körper und Autoerotik. – Noch stärker in den Fokus gerät dann Lottes Körper beim Tanzen (vgl. LW 36–40 16.6.1771).

315 Schindler: *Eingebildete Körper*, S. 28.

316 Ebd.

All zu sehen. Das heißt, sie als Phantasma im Prozess eines (Er-)Fassens zu sehen. Gleich nach der Kutschenfahrt werden Werther die Berührungen Lottes beim Tanzen bedeutsam, was mit zur oben geschilderten Verwirrung im Anschluss an die Erklärung zur Verlobung beiträgt. Und am Fenster des Ballsaales berühren sich ihre Hände, später «wirds [Werther] so schwindlich vor allen Sinnen» (LW 66 16.6.1771), wenn sich Finger, Hände und Füsse berühren oder «der himmlische Athem ihres Mundes [s]einen reichen kann» (ebd.). Dann «glaub[t] [er] zu versinken, wie vom Wetter gerührt.» (ebd.) Schon hier deutet sich an, dass der Schwindel bei Berührungen durch die bestimmte Geliebte oder das Fühlen des Atems Werther nur glauben machen, dass er versinke. Trotz des wachsenden Drangs, Lotte anzufassen, schafft es Werther zunächst, seine Beziehung zu ihr keusch zu halten, obwohl die ungefähre Gestalt einer Geliebten immer mehr von konkreten Vorstellungen von Lotte überlagert wird. Werther stellt sich Lotte als seine Braut vor, der er nicht erlauben würde, mit anderen zu tanzen. Er stellt sich vor, Lotte gebe ihm stärkere Ohrfeigen als anderen. Ist seine Einbildungskraft so mit Phantastereien, Träumen und Vorstellungsbildern beschäftigt, sind sie verbunden mit Lust und Angst: Lust an der Vorstellung Lottes als seiner Freundin und Angst vor ihrem Verlust an einen Nebenbuhler beziehungsweise Lust an der Vorstellung der besonderen Auszeichnung durch die Stärke der Ohrfiege und Angst vor dem Schmerz. Unter solchen Umständen stehen die Leiden «Pein, Verwirrung und Grillen» (LW 67 16.7.1771) am Ursprung von Freuden und sind entsprechend gar begehrenswert.[317] Werther findet Gefallen an der «Wollust» des Leidens, am Gift Lottes:

> Sie sieht nicht, sie fühlt nicht, daß sie einen Gift bereitet, der mich und sie zu Grunde richten wird. Und ich mit voller Wollust schlurfe den Becher aus, den sie mir zu meinem Verderben reicht. (LW 161 21.11.1771)

Sich erfüllendes körperliches Begehren und Vereinigen taucht zunächst nur in Werthers Vorstellungen und in seinen Träumen auf.

> Umsonst strekke ich meine Arme nach ihr aus, Morgens wenn ich von schweren Träumen aufdämmere, vergebens such ich sie Nachts in meinem Bette, wenn mich ein glüklicher unschuldiger Traum getäuscht hat, als säß ich neben ihr auf der Wiese, und hielte ihre Hand und dekte sie mit tausend Küssen. (LW 145 21.8.1771)

317 Vgl. Valk, Thorsten: *Poetische Pathographie. Goethes ‹Werther› im Kontext zeitgenössischer Melancholie-Diskurse*; in: Goethe-Jahrbuch, Göttingen, Band 119, 2002, S.14–22.

Es ist kein Widerspruch, wenn Werther schon im Brief vom 16. Juli 1771 schreibt, Lotte sei ihm heilig und «[a]lle Begier schweigt in ihrer Gegenwart» (LW 67 16.7.1771). Denn die Begier schweigt nur, sie ist aber nicht gestillt und füllt weiterhin seine Einbildungskraft. Dort, in seiner Einbildungskraft, richtet sich Werthers Begehren auch im Wachzustand zunehmend auf Lotte und ihren Körper. Die Wirkungen seines Begehrens auf seine Einbildungskraft und seine Vorstellungen von Lotte und sich selbst verändern sich ein weiteres Mal, nachdem Werther von der Heirat Lottes und Alberts Kenntnis nehmen muss, denn damit ist jenen nun die körperliche Vereinigung erlaubt, die Werther verwehrt ist und bleibt. Sich an Alberts Statt zu denken, eröffnet Werther zusätzliche Vorstellungsareale. Beobachtet Werther handfeste Berührungen von Lotte und Albert, erschaudert er.

> Ich ihr Mann! O Gott, der du mich machtest, wenn du mir diese Seligkeit bereitet hättest, mein ganzes Leben sollte ein anhaltendes Gebet seyn. Ich will nicht rechten, und verzeih mir diese Thränen, verzeih mir meine vergebliche Wünsche. – Sie meine Frau! Wenn ich das liebste Geschöpf unter der Sonne in meine Arme geschlossen hätte – Es geht mir ein Schauder durch den ganzen Körper, Wilhelm, wenn Albert sie um den schlanken Leib faßt. (LW 145 29.7.1772)

Die Differenz zwischen der Gestalt einer Geliebten und Lotte wird unübersehbar in solchen Momenten, bei solchen Beobachtungen. Sie addiert sich zur Differenz zwischen der Vorstellung einer allliebenden Geliebten und Lotte, die sich offenkundig für Albert entschieden hat und ihr Gelöbnis auch erfüllen wird. Lotte kann demzufolge auf keine Weise für andauernde Versunkenheit sorgen. Ihre Un(an)fassbarkeit hinterlässt eine sich vergrößernde Lücke, die Differenz zwischen Vorstellung und Person wächst.

> Ach diese Lükke! Diese entsezliche Lükke, die ich hier in meinem Busen fühle! ich denke oft! – Wenn du sie nur einmal, nur einmal an dieses Herz drükken könntest. All diese Lükke würde ausgefüllt seyn. (LW 153 19.10.1772)

Je deutlicher die Differenz zu tage tritt, desto stärker können und müssen die Phantasmen werden, welche die Differenz überbrücken, und desto wirkmächtiger werden die damit verbundenen Empfindungen Lust und Angst:

> Wie mich die Gestalt verfolgt. Wachend und träumend füllt sie meine ganze Seele. Hier, wenn ich die Augen schliesse, hier in meiner Stirne, wo die innere Sehkraft sich vereinigt, stehen ihre schwarzen Augen. Hier! Ich kann dir's nicht ausdrükken. Mach ich meine Augen zu, so sind sie da, wie ein Meer, wie ein Abgrund ruhen sie vor mir, in mir, füllen die Sinnen meiner Stirne. (LW 171 6.12.1772)

Die Spiegelung der Augen hat sich in Werthers Inneres verlagert. Werther scheint unendlich darin zu versinken. Doch daran hindert ihn der Wunsch und Anspruch, die Erfahrung dieser Wahrnehmung und Empfindung für Außenstehende auszudrücken sowie die Lücke und Differenz, die sich auftut in seiner Reflexion über sein denkendes und gedachtes Selbst, die hier erneut in der Klage: ‹Ich kann dir's nicht ausdrükken.› zur Sprache kommt. Ob dieser Differenz zwischen seinem Selbstbild und seinem Begehren, das in seinen Vorstellungen und Träumen zum Ausdruck kommt, erschrickt Werther; er bekommt Angst vor sich selbst, weil er sich selbst nicht mehr fassen kann und sich selbst zu einem Phantasma wird.

> Was ist das, mein Lieber? Ich erschrekke vor mir selbst! Ist nicht meine Liebe zu ihr die heiligste, reinste, brüderlichste Liebe? Hab ich jemals einen strafbaren Wunsch in meiner Seele gefühlt – ich will nicht betheuren – und nun – Träume! O wie wahr fühlten die Menschen, die so widersprechende Würkungen fremden Mächten zuschrieben. Diese Nacht? Ich zittere es zu sagen, hielt ich sie in meinen Armen, fest an meinen Busen gedrükt und dekte ihren lieben lispelnden Mund mit unendlichen Küssen. Mein Auge schwamm in der Trunkenheit des ihren. Gott! bin ich strafbar, daß ich auch jezt noch eine Seligkeit fühle, mir diese glühende Freuden mit voller Innigkeit zurük zu rufen, Lotte! Lotte! (LW 174f. 14.12.1772)

Wie Lotte am Fenster des Ballsaales ‹Klopstock› ausrief, dient nun Werther die ‹Loosung› ‹Lotte! Lotte!›, der Ausruf ihres Namens dazu, das Angst machende Phantasma und ‹glühende Freuden mit voller Innigkeit zurük [ins volle Bewusstsein] zu rufen›, um die damit einhergehenden Empfindungen der ‹Seligkeit› zu evozieren. Auch die ‹Vergötterung› der Aufgerufenen findet sich hier, denn wenige Worte zuvor wird auf gleiche, parallelisierende Weise Gott angerufen.

In diesem Traum gibt Werther im Unterschied zu dem im August erzählten Traum ‹unendliche› Küsse und nicht ‹tausend› auf den ‹Mund› und nicht auf die ‹Hand›. Ein solcher Traum ist nicht mehr ‹unschuldig› wie jener es war, sondern ‹strafbar› zumindest aus moralisch-gesellschaftlicher Perspektive. So ist die ‹Loosung› hier zweierlei: einerseits Evokation und Verlängerung der Seligkeit der ‹Innigkeit›, die in den Gefühlen für die Herbeigerufene stecken, und andererseits Benennung der Instanzen, welche über die Strafbarkeit dieser Gefühle urteilen dürfen, nämlich die parallel gesetzten Gott und Lotte, die durch ihre korrelierenden Attribute der Agape beziehungsweise Karitas verbunden sind.

Diese Spannungen sind nicht auszuhalten. Nicht zuletzt, weil es sich um einen Traum Werthers handelt und keine Begegnung mit Lotte in der Wirklichkeit. Die Versunkenheit kann nicht von Dauer sein, der Brief endet genauso wie der Traum. Mehr kann nicht aufgeschrieben werden.

Modifikationen

Schon früh und offenbar auf Hinweis und Bitte seines Freundes Wilhelm unternimmt Werther Versuche, sein Selbstbild zu ändern und sein Ausdrucksideal hintan zu stellen. Zugleich sollen andere Wahrnehmungen seine Einbildungskraft stimulieren. Zu Beginn seiner Tätigkeit als Sekretär machen neue Bekanntschaften und vielerlei Gestalten ihm «ein buntes Schauspiel vor [s]einer Seele» (LW 117 10.11.1771). Für die kurze Zeit als Sekretär hat Werther Vertrauen, das quälende Leiden am fehlenden Ausdruck, an der fehlenden Einheit ließe sich mit Geduld, Lektüreabstinenz und Gemeinschaftserlebnissen statt Einsamkeit überwinden.

> Gedult! Gedult! Es wird besser werden. Denn ich sage dir, Lieber, du hast Recht. Seit ich unter dem Volke so alle Tage herumgetrieben werde, und sehe was sie thun und wie sie's treiben, steh ich viel besser mit mir selbst. (LW 153 20.10.1771)

Werther ist von seinen Leiden aber nur abgelenkt, bis er sich an die neue Situation gewöhnt hat und alte Differenzen wieder aufbrechen. Den geforderten Kanzleistil mag er nicht schreiben und aus einer Adelsgesellschaft, die sein fühlendes Herz nicht anerkennt, wird er hinauskomplimentiert. Eine Flucht, wie sie im ersten Brief am Anfang steht – «Wie froh bin ich, dass ich weg bin!» (LW 5 4.5.1771) – gelingt dieses Mal nicht. Vor seinen Empfindungen für Lotte und seinen Phantasmen kann es keine räumliche Flucht geben. Werther kehrt nach Wahlheim zurück.

Dort treten mit dem Bauernburschen und dem Irren Bekanntschaften in den Vordergrund, von deren Handlungen und Wegen Werther sich inspirieren lassen kann, da diese in vergleichbaren Situationen in den Augen Werthers zu einleuchtenden Lösungen greifen. Doch vor allem entdeckt er nach einer Weile die Gesänge Ossians, die ihn seinen Homer zur Seite legen lassen: «Ossian hat in meinem Herzen den Homer verdrängt. Welch eine Welt, in die der Herrliche mich führt.» (LW 151 12.10.1772) Eigene Worte

fehlen Werther weiterhin. Wieder rührt die überzeugende Wirkung der Lektüre von den mit ihr verbundenen Gefühlen her ganz im Sinne Johann Heinrich Lamberts. Auch bei Ossian ist es so, dass der gelesene literarische Text nicht nur den gesuchten Ausdruck enthält, sondern auch Gefühle und Phantasmen auslöst, die nach weiteren, anderen Fassungen verlangen. Dabei ist Ossian im Gegensatz zur palliativen, besänftigenden Wirkung Homers wie eine Droge, die in einen Rauschzustand versetzt.[318]

Im Rausch werden Fassungen dispensiert und Phantasmen verstetigt. Sich in einen emotionalen Rauschzustand zu versetzen, erfüllt nur Werthers Begehren nach Lust und Angst an Phantasmen, ergibt aber keine adäquaten andauernden Fassungen. Werther steckt weiterhin in diesem Zwiespalt fest, auf Grund seiner Unfähigkeit einen seinen Ansprüchen genügenden Ausdruck seiner Erfahrungen wie von sich selbst zu finden. Die fassungslosen Rauschzustände erweisen sich als nicht dauerhaft und stabil. Gefundene Ausdrücke, Fassungen, Lebensmodelle, Selbstbilder stellen sich nicht als befriedigend und zufrieden stellend heraus. Beispielhaft für diesen Zwiespalt und das Schwanken zwischen den beiden Polen sei dies am nachfolgenden Zitat vorgeführt.

Gestern Nacht mußt ich hinaus.	-	Beschreibung einer konkreten Handlung zur Distanzverringerung (zur Klärung von etwas Gehörtem)
Ich hatte noch Abends gehört,	-	löst Phantasmen und Vorstellungen aus
der Fluß sey übergetreten und die Bäche all,	-	Beschreibung zur provisorischen Fassung der Phantasmen
und von Wahlheim herunter all mein Liebesthal überschwemmt.	-	allerdings mit Metapher
Nachts nach eilf rannt ich hinaus.	-	Distanzverringerung (Wiederholung zur Betonung)
Ein fürchterliches Schauspiel.	-	Bewertung des Anblicks, die aber keine fassbare Vorstellung ergibt, das Phantasma nicht auflöst
Vom Fels herunter die wühlenden Fluthen in dem Mondlichte wirbeln zu sehn, über Aekker und Wiesen und Hekken und alles, und das weite Thal hinauf und hinab eine stürmende See im Sausen des Windes. Und wenn denn der Mond wieder hervortrat und über der schwarzen Wolke ruhte, und vor mir hinaus die Fluth	-	ausdrucksstarke Beschreibung als Versuch der Fassung des konkreten Anblicks

318 Vgl. Valk: *Der junge Goethe*; S. 198–201.

in fürchterlich herrlichen Widerschein rollte und klang,	-	widerstreitende Bewertung des Anblicks löst sich nicht gänzlich auf
da überfiel mich ein Schauer, und wieder ein Sehnen! Ach!	-	Anblick löst widersprechende Gefühle und unbestimmtes, unsagbares Sehnen aus. Gegenstand eines solchen Sehnens ist ein Phantasma.
Mit offenen Armen stand ich gegen den Abgrund,	-	konkrete Haltung in Anbetracht des Abgrunds und des Anblicks
und athmete hinab! hinab, und verlohr mich in der Wonne, all meine Quaalen all mein Leiden da hinab zu stürmen, dahin zu brausen wie die Wellen.	-	Vorstellung des Versinkens in ein nicht fassbares Phantasma
Oh! Und den Fuß vom Boden zu heben!	-	konkrete Vorstellung eigener Handlung
Vermochtest du nicht und alle Qualen zu enden! – Meine Uhr ist noch nicht ausgelaufen	-	Metapher, aber klar bestimmbare Vorstellung einer Sanduhr als Bildspender
– ich fühl's! O Wilhelm, wie gern hätt ich all mein Menschseyn drum gegeben,	-	rationale Identifikation und Reflexion eigener Empfindungen
mit jenem Sturmwinde die Wolken zu zerreissen, die Fluthen zu fassen.	-	Rückkehr zu nicht fassbarem Phantasma
(LW 172f. 8.12.1772)		

Es handelt sich um ein weiteres ‹Schauspiel›, dem sich Werther dieses Mal jedoch ungeschützt von einem Gebäude oder Hofumfriedung, vom Sturm umtost von einer exponierten Stellung vom Felsen herab aussetzt. Diese Betrachterposition lässt die Vorstellung einer gesicherten, gefassten Stellung und Perspektive gar nicht erst aufkommen. Der Kitzel und die Wollust der Angst vor dem Untergang sind direkt spürbar, so wie ungefasst bleibende Phantasmen ebensolche andauernde Wollust der Angst bewirken und damit paradoxerweise ihren phantasmatischen Fortbesitz simulieren, auch wenn Phantasmen ja gar nicht besessen werden können.

Noch einmal scheut Werther vor dem Selbstmord zurück, der ihm seit einiger Zeit, spätestens seit den Lektüren der Ossiangesänge, als Ausweg aufscheint, und kehrt zurück in seine wettersichere, klar begrenzte Stube, um Wilhelm das Erlebte in einem Brief zu schreiben, damit jener die Gefühle Werthers nachempfinden könne. Sich in den Strudel hinabzustürzen würde kein Zeichen hinterlassen, welches das Phantasma als Phantasma fasst und zugleich wieder Phantasmen auslöst.

Die Ossian-Vorlesung

Bei ihrem nächsten Treffen, das ihr letztes sein wird, schlägt Lotte vor, Werther solle seine Übersetzung der Ossiangesänge vorlesen, denn sie «hoffte immer, sie von [ihm] zu hören» (LW 192 Hrsg. ber.) Schon lächelt Werther aus Freude über das Kompliment, aber vor allem aus der Erwartung, ihre Herzen in Einklang zu bringen wie schon so oft bei gemeinsamen Lektüren[319] – und dies nun sogar mit einer Übersetzung aus seiner Feder zu tun. Als Werther die Blätter in die Hand nimmt, überfällt ihn ein «Schauer» (LW 192 Hrsg.ber.) der wollüstigen Erregung aus Lust an und Angst vor dem bevorstehenden Lektüreerlebnis und seinen Wirkungen. Die Gesänge Ossians sind für lautes Lesen prädestiniert. Ihre aufwühlende Wirkung können sie besser entfalten, wenn die Stimme betroffen vom Inhalt beim Vorlesen bricht.[320] Als Werther in die Blätter hineinsieht, ist er bereits in die emotionale Verfassung aus Trauer und Anteilnahme versetzt, in welche die Gesänge Lotte erst versetzen werden: «Augen stunden ihm voll Tränen.» (LW 192 Hrsg.ber.)

Werthers Vorfreude erfüllt sich beim Vorlesen der tragischen Schicksale von Daura, ihres Geliebten Armar, ihres Bruders Arindal und Vaters Armin.[321] Die bei Lotte ausgelösten Gefühle steigern sich im Laufe des Vortrages ins Außerordentliche.

> Ein Strohm von Thränen, der aus Lottens Augen brach und ihrem gepreßten Herzen Luft machte, hemmte Werthers Gesang, er warf das Papier hin, und faßte ihre Hand und weinte die bittersten Thränen. Lotte ruhte auf der andern und verbarg ihre Augen in's Schnupftuch, die Bewegung beyder war fürchterlich. Sie fühlten ihr eigenes Elend in dem Schiksal der Edlen, fühlten es zusammen, und ihre Thränen vereinigten sie. (LW 205 Hrsg.ber.)

Eine oberflächliche Lektüre dieses Berichts legt nahe, dass Lotte und Werther sich wie Francesca und Paolo im Strudel ihrer Gefühle vereinigen. Genauer untersucht ergeben

---

319 Werther sieht darin den Mangel der Beziehung zwischen Lotte und Albert: «O er ist nicht der Mensch, die Wünsche dieses Herzens alle zu füllen. Ein gewisser Mangel an Fühlbarkeit, ein Mangel – nimm's wie du willst, daß sein Herz nicht sympathetisch schlägt bey – Oh! – bey der Stelle eines lieben Buchs, wo mein Herz und Lottens in einem zusammen treffen. Zu hundert andern Vorfällen, wenn's kommt, daß unsere Empfindungen über eine Handlung eines dritten laut werden.» (LW 145 29.7.1772)

320 Vgl. den unten zitierten Textausschnitt, der Werthers ‹halb gebrochene› Stimme hervorhebt. (LW 206 Hrsg.ber.)

321 Daura wird auf eine Insel entführt, Armar erschießt den als Täter verdächtigten, aber unschuldigen Arindal und ertrinkt selbst beim Rettungsversuch in der stürmischen See. Der Vater Armin muss hilflos vom Ufer aus zusehen, wie dann auch seine Tochter Daura vor Kummer stirbt.

sich aber relevante Unterschiede. Das Ausmaß der Gefühlsbewegungen von Lotte und Werther ist zwar gleich ‹fürchterlich›, aber nicht identisch. Sie fühlen ihr je ‹eigenes Elend›, über dessen Art und Ursachen sich spekulieren lässt. Lotte wird auf Grund ihres Horizonts möglicherweise an den Tod ihrer Mutter erinnert und fühlt diesen Verlust nach. Werther fühlt wahrscheinlich seine Einsamkeit und unerfüllte Leidenschaft und denkt an seinen beschlossenen Selbstmord voraus. Dennoch führt Lotte und Werther ihre Bewegung zusammen. Lotte verliert die Fassung durch das Vorlesen Werthers. Daraufhin lässt Werther das Papier los und fasst Lotte an. Schließlich fließen ihrer beider Tränen. Das vermittelnde Medium des Textes erübrigt sich, wird überflüssig. Lotte und Werther berühren sich direkt und Körperflüssigkeit ‹vereinigt› sie. Es ist dies ein Moment des unvermittelten Ausdrucks, der aber nicht für den jeweils anderen evident ist, eben weil sie ihr ‹eigenes Elend› fühlen. Demzufolge sind die Berührung und die Tränen auch keine adäquaten, unmittelbaren Ausdrücke, welche den Moment dauerhaft festhalten können.

Um die Betäubung durch ihre Anteilnahme an den gehörten Schicksalen auszugleichen und loszuwerden, «athmet» (LW 205? Hrsg.ber.) Lotte. Sie will nicht verharren und versinken.

> Die Lippen und Augen Werthers glühten an Lottens Arme, ein Schauer überfiel sie, sie wollte sich entfernen und es lag all der Schmerz, der Antheil betäubend wie Bley auf ihr. Sie athmete sich zu erholen, und bat ihn schluchsend , fortzufahren, bat mit der ganzen Stimme des Himmels, Werther zitterte, sein Herz wollte bersten, er hub das Blatt auf und las halb gebrochen: […] (LW 205f. Hrsg.ber.)

Der geschriebene Text tritt als Medium wieder dazwischen, dem jeder Leser und Hörer eine Bedeutung geben kann auf der Grundlage seines Horizonts. Werther wird von den nachfolgenden Zeilen niedergeworfen.

> Die ganze Gewalt dieser Worte fiel über den Unglüklichen, er warf sich vor Lotten nieder in der vollen Verzweiflung, faßte ihre Hände, drukte sie in seine Augen, wider seine Stirn, und ihr schien eine Ahndung seines schröklichen Vorhabens durch die Seele zu fliegen. Ihre Sinnen verwirrten sich, sie drukte seine Hände, drukte sie wider ihre Brust, neigte sich mit einer wehmüthigen Bewegung zu ihm, und ihre glühenden Wangen berührten sich. Die Welt vergieng ihnen, er schlang seine Arme um sie her, preßte sie an seine Brust, und dekte ihre zitternde stammelnde Lippen mit wüthenden Küssen. (LW 206f. Hrsg.ber.)

Auf Grund seiner Reaktion ahnt Lotte, was Werther vorhat – weniger, dass er sie gleich küssen wird, sondern dass er sich umbringen will. Diese Ahnung jedenfalls ‹verwirrt ihre Sinne› und lässt sie von ihrem Ansinnen abkommen, sich zu ‹entfernen›. Ihre Ahnung ist ein Phantasma, das sie eine unwillkürliche Geste machen lässt, um Fassung zu erlangen: Ihre ‹wehmütige Bewegung› soll Werther Trost spenden und ihre die Rolle der Tröstenden geben. Typisch für eine Trostszene neigt sich die Tröstende zum Betroffenen hinunter und lässt ihn ihre Lebendigkeit und Gegenwart des Herzens spüren.

Doch wer sich aus Verzweiflung selbst tötet, lässt sich nicht im Voraus trösten. Die zeitliche und emotionale Ordnung der Wirklichkeit Lottes vergeht, Lotte versinkt. Werther dagegen ‹vergeht die Welt› vor Aufregung und Erregung. Er meint, mit dem Vorlesen der Gesänge habe er Lotte für sich eingenommen und aus ihrer ehelichen und gesellschaftlichen Ordnung herausgelöst.[322] Lotte und Werther sind überwältigt und versinken in ihren je eigenen Gefühlsstrudeln. Ihre Körper zittern und glühen. Vermittelt durch die Tränen, den Substituten für Samenflüssigkeiten[323] kommt es zu einer (vermeintlichen) Vereinigung. Es herrscht Besinnungs- und Fassungslosigkeit. Schon im Augen-Blick am Fenster des Ballsaales berührten sich ihre Hände, aber erst eineinhalb Jahre später kommt Werther den Armen, dem Busen und den Lippen Lottes nah. Für einen Augenblick hält Lotte Werther in seinem Begehren, sie zu fassen, nicht auf und Werther lässt sich zu Umarmungen und Küssen hinreißen. Doch wie die ihnen im Zuge der Lektüre vergehende Welt keine identische, geteilte Wirklichkeit ist, so teilen sie auch nicht das dabei entstehende ungefasste Phantasma. Denn beides ist abhängig vom individuellen Horizont. Die Wirkung geht nicht allein vom (erfundenen) Sänger Ossian aus, der auf evidente Weise seinen Zuhörern Gegenstände vor Augen stellt, um bei jenen die gleichen Reaktionen zu bewirken, wie er sie fühlte, sondern Quelle der Wirkungen ist Werthers Übersetzung dieser Gesänge, die notwendigerweise Ergebnis von horizontbeeinflusster Lektüre und also Interpretation ist. Die Wirkungsvoraussetzungen sind für Lotte und Werther also nicht identisch. Auch hier hat Werther keinen eigenen Ausdruck gefunden, der bei seiner Zuhörerin dauerhaft die gleichen Gefühlsbewegungen auslöst. Der Versuch misslingt, auf der Grundlage einer vorangehenden Fassung des

322 Zu Lottes Bejahung der Ordnung, Gesetze und Codierung des Sozialen sowie Werthers Aufbegehren dagegen siehe: Plumpe, Gerhard: *Kein Mitleid mit Werther*; in: H. de Berg und M. Prangel (Hrsg.): Systemtheorie und Hermeneutik; Tübingen und Basel 1997, S. 216–222.

323 Vgl. beispielsweise Koschorke, Albrecht: *Körperströme und Schriftverkehr. Mediologie des 18. Jahrhunderts*; München 1999, dort: Kap. II. Substitutionen 1.

Ausdrucks auf dem Papier die Wirklichkeit und die Gefühle in Übereinstimmung zu bringen. War im Augen-Blick des Klopstock-Moments die umfassende spiegelnde Vereinigung nur mündlich in eine flüchtiges Wort gefasst, das *ins* Papier eingehen könnte, so sind im Falle von Werthers Übersetzung die Zeichen schon *auf* dem Papier fixiert.

Sogleich aber realisiert Lotte die Unordnung der Gefühle aus Trauer und aus Mitleid mit den Figuren der Gesänge, Wehmut und Angst um den Freund, Zorn und Liebe. Sie realisiert das Versinken in den Phantasmen und hält es auf. Sie gewinnt ihre Fassung und findet in einem Namen den passenden Ausdruck: Mit einem ersten erstickten «Werther!» wendet sie sich ab, mit dem zweiten «Werther!» drückt sie seine Brust von ihrer, womit die körperliche Distanz wieder hergestellt ist. Das dritte «Werther!» erschallt bereits wieder mit «dem gefaßten Tone des edelsten Gefühls» (alle Zitate in diesem Abschnitt LW 207 Hrsg.ber.), der alles umfassenden, gottähnlichen, freundschaftlichen Karitas. Dann reißt sie sich endgültig zusammen und von Werther los

> und in ängstlicher Verwirrung, bebend zwischen Liebe und Zorn sagte sie: Das ist das leztemal! Werther! Sie sehn mich nicht wieder. Und mit dem vollsten Blik der Liebe auf den Elenden eilte sie in's Nebenzimmer, und schloß hinter sich zu. (LW 207 Hrsg.ber.)

Es wird offenbar, dass die Karitas an Grenzen stößt, wenn sie nicht von identischer seelenfreundschaftlicher Liebe, sondern von exklusiver individueller Liebe und körperlichem Begehren erwidert wird.

Von einer vergötternden Spiegelung in den Augen und im Ausdruck der vervollständigenden Anderen und einer Vereinigung mit Gott und dem Universum wie damals im Ballsaal kann dieses Mal keine Rede sein. Es kommt nicht einmal zu einem gegenseitigen Augenkontakt. Hatte Lotte zunächst ihre Augen im Schnupftuch verborgen und Werther dabei seine Augen und Lippen in ihre Arme und später ihre Hände in seine Augen gedrückt, blicken beide schließlich Wange an Wange aneinander vorbei. Ein Augen-Blick wie im Klopstock-Moment wird sogar verhindert durch die Hände Lottes. Hatte bisher der konkrete Blick ins Lottes Augen sogar mit und durch Tränen hindurch Werthers Begeheren aufgehalten und die Keuschheit ihrer Beziehung bewahrt, ist Werthers (wie Lottes) Wahrnehmung des Körpers durch die Tränen diffus und entspricht Träumen und Phantasmen – und in Träumen hatte sich Werther jeweils auch hinreißen lassen, Lotte anzufassen.

Inszenierung des Selbstmords als evidentes Zeichen

Als Lotte sich fasst, löst und den Raum verlässt,

> getraute [Werther] sich nicht sie zu halten. Er lag an der Erde, den Kopf auf dem Canapee, und in dieser Stellung blieb er über eine halbe Stunde, bis ihn ein Geräusch zu sich selbst rief. (LW 207 Hrsg.ber.)

Er kommt wieder zu sich. Zu sich allein.

Bei sich muss Werther einsehen, dass seine Idee von der Gestalt einer Geliebten nicht mit Lotte übereinstimmt und nicht in Übereinstimmung zu bringen ist. Vor allem aber muss Werther einsehen, dass bei jeder Fassung inklusive jeden An- und Umfassens Lottes sowohl Lotte wie das Phantasma der Gestalt einer Geliebten verschwindet. Lotte verschwindet, weil Werther ihr zu nahe tritt, und das Phantasma verschwindet, weil Phantasmen immer verschwinden beim Versuch, sie zu fassen. Werther muss schließlich einsehen, dass ihm so keine Fassung, kein Ausdruck bleibt, diese Erfahrungen festzuhalten. Die Herausforderung für Werther ist und bleibt also, wie er der Liebe und seinen Erfahrungen, seinen Freuden und seinen Leiden, seinen Leidenschaften einen eigenen Ausdruck verleihen kann und wie dabei Phantasmen zur andauernden evidenten Wirkung kommen können, damit dieser Ausdruck zugleich unauslotbar bleibt. Dafür braucht es einen phantasmatischen, uneigentlichen Ausdruck, welcher das Versinken nicht aufhält und beendet, sondern fördert.

Werther weiß um die paradiesisch täuschende Wirkung der Einbildungskraft[324] und versteht, dass das Bewusstsein dieses Versinken unterbricht.[325]

> Was ist der Mensch? der gepriesene Halbgott! Ermangeln ihm nicht da eben die Kräfte, wo er sie am nöthigsten braucht? Und wenn er in Freude sich ausschwingt, oder im Leiden versinkt, wird er nicht in beyden eben da aufgehalten, eben da wieder zu dem stumpfen kalten Bewustseyn zurük gebracht, da er sich in der Fülle des Unendlichen zu verliehren sehnte. (LW 171f. 6.12.1771)

---

324 Siehe die oben bereits zitierte Textstelle: «Ich weis nicht, ob so täuschende Geister um diese Gegend schweben, oder ob die warme himmlische Phantasie in meinem Herzen ist, die mir alles rings umher so paradisisch macht.» (LW 10 12.5.1771)

325 So wie das Bewusstsein für das ‹Ich denke› das Denken aufhält.

Werther kennt die Versunkenheit als Abwesenheit von Bewusstsein, was er zuletzt im Anschluss an die Umarmung Lottes erfahren konnte. Zudem macht er die Erfahrung des Versinkens beim Schreiben, wenn ihm nachträglich auffällt, wie ihm die Ordnung abhanden kommt, und er weiß, dass Vorschwatzen die Versunkenheit nicht irritiert.[326]

Unter diesen Vorzeichen und Voraussetzungen ist Werthers Selbstmord keine Tat aus Verzweiflung über unverwiderte Gefühle oder unerträgliche Leiden. Der Selbstmord ist auch keine Selbstaufopferung zu Gunsten der Ehe von Lotte und Albert. Sondern Werthers Selbstmord ist Teil einer kalkulierten Inszenierung zur Erfüllung seines Ideals – und damit möglicherweise ein Kommentar Johann Wolfgang von Goethes zu den Konsequenzen dieses Ideals.

Zu dieser Inszenierung gehören Vorbereitungsarbeiten, an denen ebenfalls das Oszillieren zwischen Fassungen und Entledigungen nachzuweisen ist, mithin das Bemühen Werthers, Phantasmen zu erhalten beziehungsweise hervorzurufen.

Nach Tische hieß er den Knaben alles vollends einpakken,	-	Ordnung und Fassung schaffen lassen, also nicht selbst
zerriß viele Papiere,	-	Loslassen, Fassung vernichten, zugleich konkrete Handlung
gieng aus,	-	Fassung des Hauses verlassen, zugleich konkrete Handlung
und brachte noch kleine Schulden in Ordnung.	-	sich Fassungen entledigen und zugleich Ordnung schaffen
Er kam wieder nach Hause, gieng wieder aus vor's Thor,	-	zwischen der Fassung des Hauses beziehungsweise der Stadt und dem uneingefassten Außenbereich ziellos schwanken, aber in konkreten Handlungen
ohngeachtet des Regens,	-	lässt verschwimmen
in den gräflichen Garten,	-	Garten als Fassung der ungefassten Natur
schweifte weiter in der Gegend umher,	-	ziel- und ordnungslos im Unbestimmten
und kam mit einbrechender Nacht zurük und schrieb.	-	zurück in der Fassung des Hauses in Zeichen fassen
[…]		
Er kramte den Abend noch viel in seinen Papieren,	-	sich verlieren im Gefassten

326 Siehe die oben bereits zitierte Textstelle: «Wo ich neulich mit meiner Erzählung geblieben bin, weis ich nicht mehr, das weis ich, daß es zwey Uhr des Nachts war, als ich zu Bette kam, und daß, wenn ich dir hatte vorschwäzzen können, statt zu schreiben, ich dich vielleicht bis an Tag aufgehalten hätte.» (LW 44f. 19.6.1771)

zerriß vieles	-	Fassungen zerstören, zugleich konkrete Handlung
und warf's in Ofen,	-	zerstörte Fassungen in einem eingegrenzten Raum vereinheitlichen und zugleich auflösen
versiegelte einige Päkke mit den Addressen an Wilhelmen.	-	ordnungsgemäß zusammenpacken und -fassen, den Inhalt aber dem Zugriff entziehen
Sie enthielten kleine Aufsäzze, abgerissene Gedanken, deren ich verschiedene gesehen habe ; […]. (LW 218 Hrsg.ber.)	-	lose, ungeordnete Bruchstücke

Nach einem letzten Spaziergang in der Natur kehrt Werther ins Gasthaus zurück und richtet dort sein Zimmer und vor allem seinen Schreibtisch penibel her als ‹kleine Welt›. Die Verrichtungen werden begleitet und gespiegelt in mehreren Briefen, insbesondere im Abschiedsbrief an Lotte, die Werther parallel dazu verfasst. Bis zuletzt sind es die Briefe, in denen Werther es schafft, seine Erfahrungen und Empfindungen zu fassen und seinem Freund Wilhelm und allen weiteren Lesern evident vor Augen zu stellen. Dennoch kann er diese Briefe nie als idealgemäße Fassung von Augenblicken anerkennen.

Im Abschiedsbrief findet Werther schließlich ein bildliche Fassung für sein Phantasma der Gestalt einer Geliebten, die zur menschlichen Allliebe fähig ist, wenn sich die Gestalten von Lotte und ihrer verstorbenen Mutter überlagern und so verschwimmen, ihre Konturen und individuellen Merkmale verlieren.

> Ich träume nicht, ich wähne nicht! nah am Grabe ward mir's heller. Wir werden seyn, wir werden uns wieder sehn! Deine Mutter sehn! ich werde sie sehen, werde sie finden, ach und vor ihr all mein Herz ausschütten. Deine Mutter. Dein Ebenbild. (LW 212 Hrsg.ber.)

All diese Vorbereitungen, Einstimmungen und Schöpfungen laufen auf die letzte, nicht volle Stunde zu, die Werther umgeben von seiner selbstgestalteten ‹kleinen Welt› des Zimmers im Angesicht von Gotthold Ephraim Lessings *Emilia Galotti* am Tisch sitzend und die letzten Abschnitte des Abschiedsbriefes schreibend verbringt. Die Angabe «nach eilfe» (LW 219 Hrsg.ber.) macht aus der Dauer bis zum Schluss um Mitternacht ebenfalls «über eine halbe Stunde» (LW 207 Hrsg.ber.), wie sie Werther davor schon versunken und nicht bei sich neben Lottes Kanapee verbrachte.

Die letzten Abschnitte seines Briefes, aber auch des Herausgeberberichts an dieser Stelle bringen zum Ausdruck, wie ihm die Ordnung immer mehr abhanden kommt. Thema, Gedanken, Assoziationen und Erinnerungen kommen in loser, unzusammenhängender Folge zu Papier (vgl. LW 219–221 Hrsg.ber.). Werther bringt sich dank der Wirkung seiner Einbildungskraft und der geweckten Gefühle zum beabsichtigten Versinken und zum Ausdruck seiner Liebe zur (wieder) uneindeutig gewordenen Gestalt der Geliebten. Es ‹wimmelt› erneut um Werther wie schon im Brief vom 10. Mai 1771 beschrieben und wie es nun am Ende seines Abschiedsbriefes heißt:

> Diese blaßrothe Schleife, die du am Busen hattest, als ich dich zum erstenmal unter deinen Kindern fand. O küsse sie tausendmal und erzähl ihnen das Schiksal ihres unglüklichen Freunds. Die Lieben, sie wimmeln um mich. Ach wie ich mich an dich schloß! Seit dem ersten Augenblikke dich nicht lassen konnte! Diese Schleife soll mit mir begraben werden. An meinem Geburtstage schenktest du mir sie! Wie ich das all verschlang – Ach ich dachte nicht, daß mich der Weg hierher führen sollte! – – Sey ruhig! ich bitte dich, sey ruhig! – Sie sind geladen – es schlägt zwölfe! – So sey's denn – Lotte! Lotte leb wohl! Leb wohl! (LW 221 Hrsg.ber.)

Bis zu den mitternächtlichen Glockenschlägen haben sich verschiedene Erinnerungs- und Wahrnehmungsebenen vor seinen Augen überlagert und verwoben. Er ist schreibend darin versunken. Werthers Aufforderung zur Ruhe richtet sich an ihn selbst und auch an Lotte, vor allem aber im übertragenen Sinn an diesen Augenblick zwischen den Tagen. Doch das Geläut um Mitternacht dringt irritierend in diese Versunkenheit ein. Es ist wieder ein Geräusch, das Werther zu einer Reflexion und Selbstbewusstwerdung bringt. Um im begehrten Zustand des Versunkenseins in die Freuden an seinen Leiden und des synchronen Fassens in den Zeilen des Briefes bleiben zu können, erinnert er sich an seinen gefassten Entschluss und greift zur Waffe. Er setzt die Pistole an den Kopf und schießt, so dass das Hirn, der Sitz des Bewusstseins, «herausgetrieben» (LW 222 Hrsg.ber.) wird.

Damit setzt Werther ein unüberbietbares Zeichen und sein Ende als Individuum. Im Zeitalter der Episteme der Repräsentation ist bei einem solchen Zeichen keine Differenz mehr möglich. Die Verweisungskette endet mit Werthers so in seiner geordneten Kammer sorgfältig in Szene gesetztem Selbstmord, der sich auf den Körper und gegen das Bewusstsein richtet, in das die Kugel eingeht. Es ist ein ausdrucks*volles* und zugleich sprachlos, das heißt ausdrucks*los* machendes Zeichen.

> Lotte hörte die Schelle ziehen, ein Zittern ergreift all ihre Glieder, sie wekt ihren Mann, sie stehen auf, der Bediente bringt heulend und stotternd die Nachricht, Lotte sinkt ohnmächtig vor Alberten nieder. (LW 222 Hrsg.ber.)

Als Werther morgens gefunden wird, liegt er bewegungslos in seiner ‹kleinen Welt›, die sich nun als Stillleben dem Betrachter darbietet: Werthers «Gesicht schon wie eines Toten» (LW 223 Hrsg.ber.), die angebrochene Weinflasche und das Glas dazu, auf dem Tisch liegt aufgeschlagen der Lessingband neben Briefpapier und Feder. Noch stundenlang schwebt Werther zwischen Leben und Tod, er haucht keineswegs auf göttliche Weise sein Leben aus, sondern gurgelt, röchelt: «[D]ie Lunge röchelte noch fürchterlich» (LW 223 Hrsg.ber.). Er findet also einen Weg, im Zwischenbereich, in der Differenz, im Bereich des Phantasmas zu einem eigenen subjektiven Ausdruck zu kommen. Aus den Zeichen, die Werther hinterlässt,

> [a]us dem Blut auf der Lehne des Sessels konnte man schließen, er habe sizzend vor dem Schreibtische die That vollbracht. Dann ist er herunter gesunken, hat sich konvulsivisch um den Stuhl herum gewälzt […]. (LW 222f. Hrsg.ber.)

Das konvulsivische Herumwälzen im Sterben verweist zugleich auf höchsten Genuss, denn Bewegungen dieser Art werden auch mit Orgasmen in Verbindung gebracht. Bestimmt hatte er dabei die Gestalt einer Geliebten vor Augen, die aber nicht mehr seine geliebte Lotte gewesen sein muss, denn das Bewusstsein für sich und sie hatte er sich mit der Pistolenkugel ‹herausgetrieben›.

Werthers so inszenierter Selbstmord stellt den Überlebenden und Nachfolgenden ein fürchterliches unfassbares, zugleich aber evidentes Ereignis vor Augen, das als solches ein Phantasma bleibt und zu wirken beginnt, noch bevor Werther verschieden ist: «Das Haus, die Nachbarschaft, die Stadt kam in Aufruhr.» (LW 223 Hrsg.ber.) Ordnungen geraten durcheinander.

Wie sich Werther im Moment des Selbstmords Literatur (in der Figur Emilia Galottis), seine eigene (‹kleine Welt›-)Schöpfung und die Gestalt einer Geliebten lebendig wimmelnd vor Augen hält, so halten sich die Interpreten der Zeichen und Spuren in der Kammer das Geschehen vor Augen und manche unterliegen unbeschreiblicher «Bestürzung» und «Jammer».[327] Doch diese überwältigende Wirkung soll das veröffentlichte

327 «Von Alberts Bestürzung, von Lottens Jammer läßt sich nichts sagen.» (LW 223 Hrsg.ber.)

Schicksal Werthers auf dessen Leser nicht haben. Der Herausgeber gibt die Stimmung der Rezeption schon vor als Dankbarkeit, Bewunderung, Liebe und Trauer (vgl. LW 3 Vorbem. Hrsg.) – und wer sich überwältigt sieht von der Vergegenwärtigung bei der Lektüre soll dem Büchlein die Fassung und den Status eines Freundes geben, damit ihr oder ihm Werthers Schicksal nicht zu nahe geht.

Literarische Werke, besondere Gegenden in der Natur, unbestimmte Vorstellungen der Gestalt einer Geliebten sowie theatrale oder künstlerische Inszenierungen beispielsweise als Stillleben – allesamt ‹kleine Welten› – können evidente Erfahrungen von Fassungen von Phantasmen bieten, in welchen die Phantasmen sich nicht auflösen lassen, sondern andauern, was deren Genuß an der Angst und Lust, die sie mit sich bringen, nicht enden lässt. Eine solche anhaltende Erfahrung der Ungefasstheit von Phantasmen führt allerdings zum ‹Erliegen› und ‹Zugrundegehen›, denn sie sind selbst nicht wiederzugeben in einem subjektiven Ausdruck, wenn die Wahrnehmenden nicht über ein besonderes, gottähnliches Vermögen zur Schöpfung ebensolcher ‹kleiner Welten› verfügen.

Der Hinweis des Herausgebers am Ende ist also eine Warnung vor der Qualität und Fähigkeit des Textes, Werthers Ideal der dauerhaften Fassung von Augenblicken zu erfüllen, denn er liefere ein Beispiel dafür, wie Phantasmen evident fassbar sind – so wie jeder gelingende literarische Text eine Inszenierung zur Evidenzherstellung ist.

Neo: «Operator, I need an exit»

Suche nach Fassungen

Im Jahre 1997 nach Christus arbeitet Thomas Anderson als Programmierer für die Softwarefirma Meta Cortex. Unter seinem selbstgewählten Decknamen Neo wirkt er als Hacker und ist «guilty of virtually every computer crime [there is] a law for».[328] Thomas Anderson/Neo ist ein passionierter Leser nicht nur von Computercodes. In Regalen stapeln sich die Bücher, neben seinem Bett liegen mehrere aufgeschlagen. Bestimmte Vorlieben scheint Thomas Anderson/Neo dabei nicht zu haben, eine Ordnung ist nicht zu erkennen. Er liest offenbar zufällig und beliebig, auch mehrere Bücher zugleich.[329]

Abbildung 1: Ansicht des Zimmers von Thomas Anderson (M1 00:08:02)

328 *The Matrix*; Regie: Wachowski, Andy und Wachowski, Larry; USA 1999, TC: 00:17:40–00:17:45. – In der Folge zitiere ich Ausschnitte aus diesem ersten Teil der Trilogie direkt im Text unter Angabe der Sigle ‹M1› und des Timecodes in verkürzter Form. Entsprechend nutze ich die Sigle ‹M2› für *The Matrix Reloaded* (Regie: Wachowski, Andy Wachowski und Wachowski, Larry; USA 2003) und ‹M3› für *The Matrix Revoutions* (Regie: Wachowski, Andy und Wachowski, Larry; USA 2003).

329 Vgl. insbesondere die Abbildungen 2 und 3.

Abbildung 2: Bücher auf dem Nachttisch Neo (M1 00:20:55)

Abbildung 3: *Simulacra and Simulation* von Jean Baudrillard aus dem Bücherregal von Thomas Anderson/Neo (M1 00:08:05)

Die Gesetzesverstöße und vielfältigen Lektüren von Thomas Anderson/Neo hängen mit seiner zentralen Frage zusammen: «What is the Matrix?» (M1 00:11:13–15) Welche Ursachen seine Frage nach der Matrix hat, bleibt offen. Wahrscheinlich hat er von ihr geträumt, denn Morpheus, ein Anführer der Rebellen, verweist mit seinem Namen auf den Gott des Schlafs und der Träume. Er weiß von Thomas Anderson/Neo: «You're here because you know something. What you know you can't explain.» (M1 00:06:48–07:30) Es fehlt Thomas Anderson/Neo an einer Bedeutung für ein Wort, das somit Phantasma bleibt. Jede repräsentierende Zeichenfolge, welche eine Erklärung liefert,

gerät wieder in den Verdacht, die Wahrheit nicht zu enthüllen, sondern weiter zu verschleiern, weil er in der Epoche der Episteme der Struktur und der Codes in einer produzierten Realität beziehungsweise simulierten Hyperrealität lebend gerade solche Strukturen verdächtigt und anzweifelt. In diesem Zusammenhang können die Bücher in seinem Leben als Quellen für Vorschläge und Vorlagen verstanden werden. Er liest im Gewebe, ohne dieses Gewebe zu (er)kennen. Ihm fehlen auch die Worte, seine Wahrnehmungen und Erfahrungen zu fassen. Er sucht nach einer verlässlichen Verbindung von Wirklichkeit und Sprache.

Während er schläft, lässt er aus dem gleichen Anlass ein Computerprogramm automatisiert Datenquellen durchsuchen. Was er aus dem Schlaf aufgeschreckt auf seinem Bildschirm liest – «Wake up, Neo …» – «The Matrix has you …» – «Follow the white rabbit.» – «Knock, knock, Neo.» (M1 00:06:48–07:30) – und was er dabei empfindet, kann er den Besuchern nur mit einer Frage nahe bringen: «You ever have that feeling where you're not sure if you're awake or still dreaming?» (M1 00:08:39–42) Die gleiche Frage stellt sich Werther[330], doch das Träumen Thomas Andersons/Neos ist nicht mehr mit positiven Gefühlen verbunden, sondern Ursache großer Verunsicherung. Diese Verunsicherung rührt vom Verlust der Kontrolle her, die vielleicht, so fragt sich Thomas Anderson/Neo, nur eine Illusion ist und war. Jedenfalls gibt er zu, dass er «[doesn't] like the idea that [he is] not in control of [his] life.» (M1 00:25:48–51)

Die Kaperung seines Computers, über den Thomas Anderson/Neo unerklärlicherweise angesprochen und über bevorstehende Ereignisse informiert wird, ist ein hervorstechendes Beispiel für die Verunsicherung und das Unbehagen, denn er wähnte sich mit den Funktionsweisen der Computertechnologie und der zeitgenössischen Kommunikationsform vertraut. Offenbar kann er seinen Kenntnissen und Fähigkeiten nicht vertrauen, somit sich selbst nicht. Zugleich fühlt er sich durch diesen Cyberangriff in seinem Rückzugsort, in seiner eigenen ‹kleinen Welt› nicht mehr sicher. Thomas Anderson/Neo

330 Vgl. die oben zitierte Textstelle: «Ich weis nicht, ob so täuschende Geister um diese Gegend schweben, oder ob die warme himmlische Phantasie in meinem Herzen ist, die mir alles rings umher so paradisisch macht.» (LW 10 12.5.1771) – Die Tradition dieser Frage geht mindestens bis René Descartes zurück. Hilary Putnam griff sie für ein Gedankenexperiment mit Gehirnen in Tanks auf, das in seiner Anlage der Ausgangssituation der Menschen in der *Matrix*-Trilogie sehr ähnlich ist. (Putnam, Hilary: *Reason, truth and history*; Cambridge 1981; dort insbes. Kap. 1.) Mir geht es in dieser Arbeit aber nicht um eine Auseinandersetzung mit dem philosophischen Skeptizismus. Wie ich oben gezeigt habe, stehen Fragen nach Möglichkeiten und Grenzen des Bezeichnens und der Qualität von Eindrücken bzw. Vorstellungen von Zeichen und Sprache im Zentrum.

ahnt einen Mangel, einen Fehler in der Wirklichkeitsordnung, von dem «[he doesn't] know what it is, but it's there like a splinter in [his] mind driving [him] mad» (M1 00:26:11–19), wie Morpheus zu beschreiben in der Lage ist. Bezeichnenderweise ist es wiederum Morpheus, der später auch das Unbehagen in Worte zu fassen vermag.

Anknüpfen kann Thomas Anderson/Neo in jener früheren Szene in seinem Zimmer und an seiner Tür einzig an den tätowierten Hasen an der Schulter einer Besucherin. Er erkennt den Zusammenhang zum gelesenen Text auf seinem Bildschirm, allerdings ohne dessen Sinn und den Sinn seines anschließenden Handelns genau und eindeutig fassen zu können. Denn sowohl der Hase als einzelnes Zeichen wie auch alle anderen Zeichen bleiben ohne dauerhafte, verlässliche, unmissverständliche Verbindung untereinander und ebenso ohne nachvollziehbare Verbindung zur Wirklichkeit.

Eine Tätowierung, wie sie auch in der angesprochenen Szene eine wichtige Funktion übernimmt, kann als Versuch verstanden werden, wenigstens für einen ganz kleinen Ausschnitt der Verweisungsketten eine eindeutige Bezugnahme zu etablieren, die unter die Haut, in den Körper eingetragen wird und sich mit diesem verbindet. Es ergibt sich allerdings die nächste Unsicherheit bei einem Zeichen auf dem Körper, ob der Körper das Bezeichnete sei, was er streng genommen im Hinblick auf den Vorgang des Tätowierens ist, oder der Zeichenträger und damit vom eigentlich Bezeichneten zu unterscheiden.

Thomas Anderson/Neo findet sich verstrickt in ein Gewebe von Zeichen ohne eine Ahnung zu haben, an welcher Stelle, an welchen Koordinaten er sich und die ihm begegnenden Zeichen verorten und lokalisieren soll. Von jedem Knotenpunkt, seien es Zeichen oder Personen, gehen mehrere unterschiedliche, aber gleichermaßen sinnvolle Verbindungsfäden zu benachbarten und immer weiter entfernten Knotenpunkten ab. Thomas Anderson/Neo müsste sich bei Wahrnehmungen, Erkenntnissen und daran anschließend bei Einschätzungen und Entscheidungen ganz allein auf sich und seine Gefühle verlassen können, doch wie gezeigt kann er sich seiner selbst (auch) nicht mehr sicher sein.

Die Epoche der Episteme der Anthropologie und Geschichte ist vorbei. Der Mensch sichert die Wahrheit nicht mehr als seine eigene zu einem feststellbaren Zeitpunkt, sondern ist der Episteme der Struktur unterworfen mit deren unabschließbaren Zeichenverkettungen. Das Fehlen von Bezügen auf ein Reales beziehungsweise auf eine dauerhaft

intersubjektiv geteilte Wirklichkeit sowie die Ahnung von Inkohärenzen in diesem Gewebe führen zu Gefährdungen des Subjekts, das sich immer noch als zu Grunde liegende Einheit versteht[331], aber zweifelt, wenn Erfahrungen, Wahrnehmungen und Empfindungen nicht (mehr) in Einklang zu bringen sind. Auch in diesem Sinne ist Thomas Andersons/Neos Frage ‹What is the Matrix?› zu verstehen: Nach welchen Prinzipien und Regeln können die Beziehungen der signifikanten Repräsentationen gefasst und geordnet werden? Die Sprachen werden zwar als unzureichend erfahren zur Spiegelung, Wiedergabe und Darstellung der Wirklichkeit oder gar eines Realen, aber diese Möglichkeit prägt als Ideal im Sinne des transzendentalen Schematismus der Einbildungskraft nach wie vor das Lesen, Sehen, Hören, … – das Wahrnehmen der Menschen. Sie suchen als Individuen weiter nach Übereinstimmungen ihres (denkenden, gedachten und zu denkenden) Ichs mit der Wirklichkeit beziehungsweise nach Zeichen, welche ihre individuelle Wirklichkeitsauffassung adäquat und intersubjektiv verständlich zu machen vermögen. Es geht um die zentralen Fragen nach der Verabschiedung von Standesvorschriften und Rollenklischees, nach der Einführung von persönlichen Freiheiten und dem Überhandnehmen von vermeintlichen Beliebigkeiten: Wer bin ich und was kann ich machen?

In allen Teilen der Trilogie ist die Suche der Menschen nach Erfahrungen dargestellt, welche diese Frage und den Anspruch nach gelingender, dauerhafter Repräsentation vergessen machen sollen.[332] Menschen tanzen selbstvergessen und doch sich selbst inszenierend im Club, in dem Neo zum ersten Mal auf Trinity trifft (M1 00:09:20–40), oder im Etablissement des Merowingers (M3 00:17:14–20), genauso wie die Bevölkerung in den Gewölben Zions sich selbst, die eigene Existenz feiert zu einem Zeitpunkt höchster Bedrohung (M2 00:25:40–27:53). Nach Sigmund Freud ist eine solche Auflösung im «ozeanischen Gefühl», in der «Empfindung der ‹Ewigkeit›» zugleich «ein Gefühl der unauflösbaren Verbundenheit, der Zusammengehörigkeit mit dem Ganzen der Außenwelt».[333] Mit Begriffen Elias Canettis beschrieben kommt es dabei zu einer

331 Zum Beispiel im Sinne des bereits oben zitierten Diktums Immanuel Kants: «Das: *Ich denke*, muß alle meine Vorstellungen begleiten *können*, denn sonst würde etwas in mir vorgestellt werden, was gar nicht gedacht werden könnte, welches ebensoviel heißt, als die Vorstellung würde entweder unmöglich, oder wenigstens für mich nichts sein.» (Kant: *KrV*, B 131f., S. 136.)

332 Dazu gehört auch der Schmerz bei der Einschreibung von Zeichen in Körper beim Tätowieren. Das ist eine Schlussfolgerung, denn das Tätowieren wird in den Filmen nicht gezeigt.

333 Freud, Sigmund: *Das Unbehagen in der Kultur*; in: ders.: Abriß der Psychoanalyse. Das Unbehagen in der Kultur; Frankfurt am Main 1953, S. 92f.

«Entladung»[334], welche vorübergehend die Menschen von ihren «Distanzlasten»[335] befreit, die im Falle der Epoche der Episteme der Strukturen und des Codes u. a. in den nicht auflösbaren beziehungsweise nicht festlegbaren Zeichen- und Repräsentationsbeziehungen bestehen. In allen drei erwähnten Tanzszenen wird ersichtlich, dass die Beteiligten Fetische, also Ersatzobjekte etablieren, von denen ausgehend die Beziehungen nun bestimm- und festlegbar werden, inbesondere auch in Bestimmung der eigenen Person in Relation zu diesem Fetisch. – Von Dauer können solche Momente der Entladung nicht sein.[336] Sigmund Freud bezeichnet das ‹ozeanische Gefühl› gar als (narzisstische) Störung des Ichs.[337] Die individuellen Unterschiede wie die alten Zeichenverbindungen können nicht vollständig und permanent (von Fetischen) aufgehoben und dispensiert werden.[338]

Einsichten in die Matrix

Wie Thomas Anderson/Neo erfährt, lebte er bis zu seiner Befreiung in einer allumfassenden Simulation, in der das (den Zeichen zu Grunde liegende) Reale vollständig durch Zeichen ersetzt ist. Das Spiel der Zeichen hat die Natur komplett überlagert. Morpheus erklärt Neo:

> The Matrix is everywhere. It is all around us. […] You can see when you look out your window or when you turn on your television. You can feel it when you go to work, when you go to church, when you pay your taxes. It is the world that has been pulled over [the] eyes to blind [the people] from the truth. (M1 00:26:38–27:03)

Die Matrix ist eine Simulation. Sie erzeugt eine vorgetäuschte Wirklichkeit, eine Hyperrealität auf der Grundlage eines Modells des Jahres 1997, am Ende des industriellen Zeitalters oder schon danach. Diese Hyperrealität ist demnach die Simulation einer Produktion von Realität als einer Wirklichkeit (einer zweiten Ordnung der Simulakra) oder

334 Canetti, Elias: *Masse und Macht*; Frankfurt am Main 2003, S. 17.
335 Ebd.
336 Ebd.
337 Freud: *Unbehagen in der Kultur*, S. 92f.
338 «Nur bei Bekehrungen ernsthafter Art treten Menschen aus alten Verbindungen heraus und in neue ein. *Solche* Verbände, die ihrer Natur nach nur eine begrenzte Zahl von Mitgliedern aufnehmen können und ihren Bestand durch harte Regeln sichern müssen, bezeichne ich als Massenkristalle.» (Canetti: *Masse und Macht*, S. 17f. – Hervorhebung im Original.)

bereits die Simulation einer Simulation von Hyperrealität (einer dritten Ordnung der Simulakra). Die für die an die Matrix angeschlossenen Subjekte wahrnehmbaren Signifikanten der Simulation referieren zwar abbildend und imitierend auf Signifikate oder andere Signifikanten einer produzierten oder simulierten Realität, die als individuelle Wirklichkeit wahrgenommen werden kann, doch diese Realität hat keine physikalische Ausdehnung außerhalb der Subjekte. Die Matrix ist eine «*neural-interactive* simulation» (M1 00:39:05–07[339]), «a computer-generated dreamworld» (M1 00:41:40–42). Die Individuen können das Reale gar nicht mehr direkt erfahren und aus dieser Erfahrung zu einer Wirklichkeit und Bezeichnungen gelangen. Die Wirklichkeit ist «simply electrical signals interpreted by [the] brain[s]» (M1 00:38:48–50) der angeschlossenen Menschen. Die Sinneswahrnehmungen werden direkt in die zuständigen Bereiche des Gehirns eingespeist und dort als Bilder, Geräusche, Gerüche, Berührungen – jedenfalls nicht als Zeichen eines Codes – wahrgenommen. Dieser Vorgang ist vergleichbar mit Verkündigungen und Eingießungen von Seiten der Götter. Umgekehrt werden auch alle neuronalen Vorgänge in den Gehirnen der Menschen, alle Identifikationen, Erkenntnisse, Entschlüsse zu Handlungen und Feststellungen der Ergebnisse ihres Vollzuges, aber auch Träume, Wünsche und Wertvorstellungen in die Matrix zurückübertragen. Die Matrix ist kein intersubjektiv erarbeitetes Verständigungsmodell für das wahrgenommene und erfahrene Reale, keine im Gebrauch sich entwickelnde Sprache. Die Matrix basiert auf einem Code. Dieser Code ist das Medium, das les-, hör-, sicht-, also allgemein wahrnembar macht und welches (üblicherweise) selbst nicht wahrnehmbar wird. Damit ist die Matrix vergleichbar mit dem Raster beim Zeichnen nach Perspektivregeln, welches sicherstellt, dass die unbekannten Betrachter des Ergebnisses das Gezeichnete nachvollziehen können. Fehlt den Betrachtern die eigene Wahrnehmung und Erfahrung des gezeichneten oder als elektrisches Signal eingespeisten Gegenstandes, muss das Wiedergegebene anderweitig nachprüfbar und evident sein. Im Falle der Matrix wird die Evidenz dadurch gesichert, dass alle Wahrnehmungs- und Erfahrungsgegenstände, der gesamte Inhalt der Simulation mit diesen Codezeichen geschrieben wird. Die an die Matrix angeschlossenen Menschen kennen keine abweichenden Wahrnehmungsweisen, die nicht den Zeichen und Regeln des Codes der Matrix entsprechen, und keine Wahrnehmungsgegenstände, die nicht in diesem Code übermittelt werden. Der

339 Hervorhebung von mir.

Code bestimmt also nicht nur den Inhalt, die Gegenstandswelt der Simulation, sondern auch die darin geltenden Regeln.[340] Der Grund für diesen Totalitätsanspruch der Matrix liegt in deren Zweck: In einer unbestimmt fernen Zukunft haben die Maschinen die Menschen in der Realität versklavt und züchten sie auf endlosen Feldern zur Energiegewinnung. Die Simulation der Matrix gaukelt den menschlichen Batterien ein wirkliches Leben vor, weil ohne die Simulation des Gehirns durch Wahrnehmungen und Gefühle die Menschen nicht wesensgemäß existieren können, zu früh sterben und somit für die Maschinen wertlos werden. Über die Simulation der Matrix werden die Menschen kontrolliert, damit ihnen ihre wahre Existenzweise nicht ins Bewusstsein dringt. Dazu werden Horizonte der Menschen nivelliert und standardisiert. Entwickeln Einzelne individuelle Gedanken beispielsweise in Form von Zweifeln und entziehen sich dem Einfluss und der Kontrolle der Matrix, werden diese abgekoppelt und entsorgt. So ergeht es auch Thomas Anderson/Neo, was sich die Rebellen um Morpheus zu Nutze machen.

Weil Thomas Andersons/Neos Wahrnehmung, Einbildungskraft und Erkenntnisfähigkeit von der Matrix geprägt und bestimmt sind und er Außenstehendes, Externes, Nicht-Abgedecktes gar nicht auffassen kann, macht Morpheus ihm nach der Abkopplung das Wesen und die Wirkungen der Matrix anhand einer eigens dafür programmierten Simulation in Ausschnitten erfahrbar, denn diese Inszenierung beruht auch auf dem Matrix-Code, den Thomas Anderson/Neo aufzufassen vermag. (M1 00:37:44–42:10) Die Simulation der Matrix kann wiederum simuliert werden, zum Beispiel auch in Trainingsprogrammen der Rebellen um Morpheus. Es handelt sich dabei also um Simulationen der Simulation einer Simulation von Hyperrealität. Ohne Kenntnis sind diese Simulationen der Simulation der Matrix nicht voneinander oder von der Matrix zu unterscheiden. Es gibt in der Trilogie aber keine Hinweise darauf, dass bei den Figuren eine Verwirrung darüber entsteht, auf welcher Ebene sie sich befinden wie dies beispielsweise in *eXistenZ*[341] der Fall ist.

Unter Beachtung der Regeln des Codes und der Horizonte der an die Matrix angeschlossenen Menschen gibt es unübersehbare Eingriffs- und Gestaltungsmöglichkeiten. So

340 Vgl. zum Code als «Zentralbegriff der literarischen Semiotik»: Assmann, Aleida: *Die Legitimität der Fiktion. Ein Beitrag zur Geschichte der literarischen Kommunikation*; München 1980, S. 54. – Zur Regierung respektive zum Terrorismus des Codes durch Strukturierung der Botschaft im Simulationsmodell der Kommunikation vgl.: Baudrillard, Jean: *Requiem für die Medien*; in: ders.: Kool Killer oder der Aufstand der Zeichen; Berlin 1978, S. 83–118.

341 *eXistenZ;* Regie: Cronenberg, David; Kanada, Großbritannien 1999.

können die Agenten wie durch Zauberhand den Mund von Thomas Anderson verschließen, ihn verwanzen und dieses Erlebnis doch nur als Traum erscheinen lassen. (M1 00:19:30–20:55) Es gibt die Möglichkeit, im Falle von Irritationen die Inhalte zeitnah anzupassen, was zu Déjà-vus führen kann.

Zu Beginn der Trilogie sind es also die Maschinen, welche die Inhalte und Arten der Eingießungen auswählen sowie in heiklen Situationen Entscheidungen fällen. Altes, Ungenütztes, Überholtes kommt dabei gemäß der Logik der Maschinen in eine Art Exil, ein Archiv. Diese Programm- und Codeelemente werden nicht gelöscht, nicht aus dem Speicher entfernt. Um den Hauptzweck der Matrix, die Kontrolle der angeschlossenen Menschen, sicherzustellen, muss die Ansicht der Codezeichen zahlenmäßig fix bestimmt und notwendig endlich sein. Neue Zeichen dürfen nicht dazu kommen, einzelne Zeichen nicht gelöscht werden. Die Art und die Länge der Zeichenkombinationen scheinen nicht beschränkt zu sein und können theoretisch unendlich sein, weil der Umgang mit den Zeichen der Matrix abhängig ist von den Verarbeitungskapazitäten, worin die Maschinen den menschlichen Gehirnen überlegen sind.

Das Ablaufen der Zeichen und Zeichenkombinationen des Codes der Simulation kann als rieselnde Bewegung auf Bildschirmen sichtbar gemacht werden. Die Rebellen um Morpheus haben gelernt, diese ausschnittweise Darstellung des Codes zu rezipieren. Dieses Lesen der bewegten Zeichen ähnelt dem Lesen von unbewegten Buchstaben auf Buchseiten, die in der Erfahrung zu evidenten Inhalten verschwimmen.[342] Das Scannen der visualisierten Zeichen mit dem geschulten Auge lässt die Betrachter ebenfalls die codierten Inhalte erfahren. Damit haben die Rebellen eine Distanz (zurück)gewonnen zwischen dem (als Zeichen wahrgenommenen) Code und den daraus generierbaren Wahrnehmungen. Die Konsequenzen sind zwiespältig. Mit diesem Wissen und dieser reflexiven Fähigkeit ist es nun nicht mehr mgöglich, vor der Tatsache der Simulation die Augen zu verschließen[343] – und genausowenig vor der davon unterschiedenen, abgegrenzten Wirklichkeit des Krieges zwischen Maschinen und Menschen.

342 Vgl. die Rezeptionsweise Werthers, die er im Brief vom 10. Mai 1771 beschreibt.

343 Der Verräter Cypher wünscht sich mit dem Seufzer «Ignorance is a bliss.» (M1 01:01:38–41) zurück in den Zustand der Unwissen- und Unfreiheit. – Alle Menschen sind wie Neo nach ihrer Befreiung geblendet, denn bisher hatten sie ihre Augen noch nie benutzt. (M1 00:34:33–37)

Neustart beim Selbstbild

Neo hat nach seiner Abkopplung von der Matrix und der Zusammenführung seines Geistes mit seinem Körper eine Herausforderung zu meistern, die sich Malte Laurids Brigge auch stellt angesichts der unnatürlich gewordenen Erfahrungswelten der modernen Großstädte. Seine aus einer unbestimmten Verunsicherung formulierte Frage ‹What is the Matrix?› resultiert in einer Antwort, die ihm sämtliche Sicherheiten nimmt. «The entire planet is being developed into terminal identiy and complete surrender.»[344] Keine der bisherigen Wahrnehmungen, Erfahrungen, Erkenntnisse und Gedanken können als seine eigenen, ihn individualisierenden, ihn als Subjekt eindeutig definierenden bestimmt werden. Allesamt gründen sie in der unbewussten Ankopplung seines Gehirns an das Terminal der Matrix, des umfassenden Kontrollsystems der Maschinen. Die Entwicklung von Neo als eigenständige, individuelle Person steht nun nach der Abkopplung am Anfang, geht aber im Unterschied zu Neugeborenen von einem bestimmten Punkt aus: Sie beginnt beim «residual self image» (M1 00:38:26), der Idealvorstellung Thomas Andersons von seiner Persönlichkeit, der er den Namen Neo gab. Es ist dies die Vorstellung des Ichs im Sinne Immanuel Kants, die alle ‹seine Vorstellungen muss begleiten können›. In dieser Situation ohne sichere Anknüpfungspunkte bietet ihm diese Möglichkeit die einzige Gelegenheit, sich über das Bewusstwerden seines eigenen Denkens und Wahrnehmens seiner selbst zu versichern.

Die digitalen Netzwerke erlaubten dem Hacker schon immer, in ihrer Sphäre eine andere, veränderte Identität anzunehmen. In dieser vermeintlichen Freiheit kann die angenommene Identität Wunschvorstellungen entsprechen. Das *residual self image* «is the mental projection of [Neo's] digital self.» (M1 00:38:30–31) Diese beeinflusst insbesondere auch die äußere, körperliche Erscheinung. Es ist aber unübersehbar, dass nicht nur Neos Selbstbild, sondern die Selbstbilder aller Rebellen aus Versatzstücken des – von der Matrix kontrollierten – kulturellen Gedächtnisses gebildet sind.[345] Neo wird so mit Don Quijote vergleichbar, der sich ebenfalls unter dem Eindruck seines Versinkens in Zeichenwelten eine idealische Identität und einen passenden Namen gibt.

---

344 Burroughs, William S.: *Nova Express*; New York 1992, S. 13. – Zur *terminal identy*, der von Terminalen bestimmten Identität in der so genannten Postmoderne vgl. Bukatman, Scott: *Terminal Identity. The virtual subject in postmodern science fiction*; Durham und London 1993.

345 Als Beleg sei hier einzig auf die Namen verwiesen, welche sich die Figuren geben.

Eine solche Selbstbestimmung und Subjektsetzung geschieht in jedem Fall in Abgrenzung zu Anderen, zur Gesamtheit der Anderen und ihren Regeln und Hierarchien. Dies monierte auch schon Thomas Andersons/Neos Vorgesetzter: «You have a problem with authority, Mr Anderson. You believe that you are special, that somehow the rules do not apply to you.» M1 00:11:42–52) Hatte sich Thomas Anderson/Neo davor bloß als *special* verstanden, vergleichbar mit Werther, der für sich und seine Gefühle Besonderheit, Eigenständigkeit und Individualität reklamiert, muss sich erst noch weisen, ob das Einzige und Letzte, was Neo noch bleibt, sein *residual self image*, eine brauchbare, lebbare, tragfähige, sinnstiftende Einheit ergeben kann. Bisher war ‹Neo› ein Zeichen ohne konkrete physische Bedeutung, ein Phantasma[346], nun muss sich zeigen, ob sich ‹Neo› konkretisieren lässt in kohärenten Handlungen, Äußerungen, Aufführungen.

Neos Suche danach unter sich wandelnden Voraussetzungen ist der hauptsächliche Erzählstrang der Trilogie bis zum letzten Drittel des letzten Teils. Erschwert wird seine Suche durch die konkreten Erwartungen anderer Figuren an Neo als angeblich Auserwählten der den Krieg gegen die Maschinen beenden werde. Die Erwartungen an den Einen, *the One*, ein Anagramm von ‹Neo›, gehen ihm voraus, entwickelten sich ohne sein Wissen und ohne Neo Einflussmöglichkeiten zu geben. Die Zeichen, die Bezeichnung und die (ebenfalls in Zeichen gefassten) Vorstellungen zum Einen zirkulierten lange vor ihm.[347] Offenbar ist in der Epoche Thomas Andersons/Neos auch die Wahl eines beliebigen Decknamens nicht (mehr) frei zur individuellen Füllung, sondern wie alle anderen Zeichenkombinationen schon mit vorgängigen Bedeutungszuschreibungen und Erwartungen verbunden.

War zunächst das Gerücht von einer Matrix eine blendendes Phantasma, das faszinierende Angst und Lust auslöste, ist nun die Zuschreibung ‹Auserwählter› ein blendendes Phantasma. Sie ist zwar eine Antwort auf die Fragen ‹Wer bin ich?› und ‹Was soll ich tun?›, die aber unfassbar bleibt. Ein solches Phantasma verlangt nach Konkretisierung, was Beklemmungen und Ängste bei Neo auslöst, aber auch Gelegenheiten zu lustvollem Ausagieren der Möglichkeiten eines Auserwählten bietet, wovon der zweite Teil

346 Er lässt sich von seinen Kunden explizit bestätigen, dass er nicht existiert. (M1 00:08:26)

347 Im Vergleich zu Neo wird Don Quijote erst mit Erwartungen und Vorstellungen konfrontiert, als sein Name mit seiner Geschichte und seinem Ruhm in Verbindung gebracht ist entweder durch Sagen und Hörensagen oder durch den Druck und die Rezeption des ersten Bandes. Doch nachdem diese Zeichen im Umlauf sind, verliert er schnell Einfluss auf die Vorstellungen und Verzauberungen, die sich aus der Bekanntschaft mit ihm ergeben.

der Trilogie hauptsächlich handelt, in dem Neo gelegentlich «is doing his Superman thing» (M2 00:10:57–11:20), wie seine Mitstreiter ironisch-irritiert bemerken müssen.

Trinity geht voraus

Unterstützung erfährt Thomas Anderson/Neo von Anfang an von Trinity. Ihr Deckname war ihm als Tarnung eines Hackers bereits ein Begriff, doch hatte er dahinter einen Mann vermutet. In seiner Existenz als Thomas Anderson ist für Frauen kein Platz. Auch zu Neos Selbstbild gehört keine *señora de sus pensamientos* oder ‹Gestalt einer Geliebten›, er unterhält keine sexuelle Beziehung. Die Anspielung des Orakels auf die Gefühle einer unbenannten Sie versteht Neo nicht. (M1 01:10:39–44) Im ersten Fetischclub, dem Treffpunkt von Trinity und Thomas Anderson/Neo gilt sein Interesse allein den Antworten auf seine Frage. Seine Suche nach der Wahrheit ist nicht verbunden mit einer Frauengestalt.

Auf das Angebot Trinitys, ihn zu Morpheus und damit zu Antworten zu führen, lässt sich Thomas Anderson/Neo dann allerdings doch ein, weil Trinity ihm nicht nur die Wahrheit über die Matrix in Aussicht stellt, sondern ihm in diesen Sekunden auch gesteht, dass sie von den gleichen Fragen getrieben wurde. Ihre Verheißung der Wahrheit unterstreicht sie durch die verführerische Art der Mitteilung: tiefe Blicke, Flüstern ins Ohr, Körperkontakt. (M1 00:10:30–11:27) Damit ist der Anfang gemacht für die Verkopplung des Begehrens nach Wahrheit mit Trinity als Person[348]. Sie wird für die anschließenden Bemühungen Neos zur Erfüllung seiner Idealvorstellung seines *residual self images* sowie der Erwartungen an den einen Auserwählten zur zentralen Figur. Dabei ist Trinity insoforn mit Lottes Werther vergleichbar, als sie als handelnde Figur mit Neo interagiert im Unterschied zum bloßen Phantasma Dulcinea. Weil Trinity bereits das Prozedere der Abkopplung von der Matrix und der Zusammenführung von Geist und Körper durchlaufen hat, kann sie Thomas Anderson/Neo ein Vorbild sein. Wie bei Werther heißt dies auch für Neo, sich in Gott beziehungsweise der Dreieinigkeit von Gott, Sohn und Geist zu spiegeln. Allerdings verfügt Trinity wie alle Figuren nicht über eine ausdrückbare Fassung der Wahrheit, was Lottes ‹Klopstock› wenigstens für einen

348 Diese Verbindung stellt auch Elisabeth Bronfen fest in: *Epilog. Operator, I need an exit*; in: dies.: Heimweh. Illusionsspiele in Hollywood; Berlin 1999, S. 531f.

Moment schafft, denn solche repräsentierenden Zeichenbeziehungen sind im Gewebe der Hyperrealität und in der Epoche der Episteme des Codes gar nicht mehr möglich. Insofern ist Trinity keine unerreichbare, weil nicht fassbare, nicht anzufassende Gestalt einer Geliebten, die Phantasma bleiben muss, sondern mehr eine Begleiterin auf der Suche, eine Komplizin auf dem Weg zum Verständnis der Matrix und zur Erfüllung der an sie und Neo gestellten Erwartungen und über sie geäußerten Prophezeiungen.

Das Orakel prophezeite Morpheus, er werde den Auserwählten finden, und Trinity, sie werde sich in den Auserwählten verlieben. Genau bezeichnet wurde der Auserwählte beiden nicht. Morpheus ist sich instinktiv sicher, dass er ihn mit Thomas Anderson/Neo gefunden hat. Bei Trinity dauert es länger. Es ist anzunehmen, dass schon ihre besondere Aufmerksamkeit für Thomas Anderson/Neo in der Eröffnungsszene des ersten Teils von der Prophezeiung genährt ist. Die Schwierigkeit für Trinity besteht neben dem Zusatz, sie werde sich in einen toten Mann verlieben, in der Tautologie der Weissagung: Trinity liebt Neo, deshalb ist er der Auserwählte, und Trinity liebt den Auserwählten, welcher deshalb Neo ist. Dies macht Angst, weil mit der Liebe der Tod einher geht und weil der Auserwählte zunächst ein unerfülltes Phantasma bleibt beziehungsweise bleiben muss, wenn Trinity nicht die Verantwortung für den Tod des Auserwählten übernehmen will und kann. Erst als Neo erschossen in der Matrix und ohne Herztöne in seinem Stuhl in der Wirklichkeit auf der Nebudkadnezzar liegt, ist ein Teil der Prophezeiung erfüllt und Trinity angstbefreit fähig, Neo ihre Liebe zu gestehen. Sie macht sich keine Gedanken mehr über Kausalitäten, Gründe und Konsequenzen. Sie geht in diesem Moment ‹unter der Gewalt der Empfindungen zu Grunde› und küsst Neo, haucht ihm verbunden mit Tränen ihre Gewissheit über die Fassung der Gestalt der Geliebten wie der Gestalt des Auserwählten ein. Mit diesem impulsiven Geständnis gibt Trinity Neo den notwendigen Anstoß, seine Auserwähltheit anzunehmen. «Being the One is just like being in love. No one can tell you, you're in love. You just know it» (M1 01:11:17–24), hatte das Orakel Neo erklärt. Neo ist der Auserwählte, weil er nun seinen Intuitionen folgen kann nach dem Vorbild Trinitys. Er befolgt, was schon Mouse als wesentliches Merkmal des Menschlichen bezeichnete: «To deny our own impulses is to deny the very thing that makes us human.» (M1 01:04:02–05)

Einsichten in die Matrix, zweite Hälfte

Im Moment des Kusses eröffnet sich Neo ein ganz anderer Blick auf die Wirklichkeit innerhalb der Matrix. Er kann nun den Code der Matrix sehen, welcher die Erscheinungen hervorbringt. Er hat den Zusammenhang von Code und Erscheinungen zu sehen gelernt. Er hat gelernt zu akzeptieren, «[that] there is no spoon» (M1 01:09:03–04), sondern nur Codebestandteile. Neo hat die sprichwörtliche Einsicht in den Umfang der Konsequenzen gewonnen, dass es innerhalb der Matrix kein Reales gibt, sondern dass die der Wahrnehmung und Erfahrung angebotenen Gegenstände und Inhalte vollständig auf Zeichen basieren, demzufolge vollständig einer simulierten Hyperrealität angehören. Für die Augen Neos (und gelegentlich die der Zuschauer der Trilogie) stellt sich die Wirklichkeit der Matrix nun als wimmelnde Bewegung ineinander fließender Codezeilen dar. Neo kann nun im Unterschied zu den anderen Rebellen, die im Sinne herkömmlichen Lesens aus Codezeilen direkt Bilder entnehmen können, in der umgekehrten Richtung ›lesen‹. Neo bietet sich die Wirklichkeit der Matrix dar wie das ‹Buch der Natur›, in dem die Schöpfungsakte des Ursprungs und Urhebers einsichtig werden.

Weil Neo das reversible Lesen und impulsgeleitete Handeln gelernt hat, eröffnen sich ihm neue Aktionsmöglichkeiten. Weil der Code der Matrix ein Zeichensystem ist, können Zeichenfolgen verändert oder neue ergänzt werden. Damit verändert Neo die Wirklichkeit der Matrix und somit diejenige der an sie angeschlossenen Menschen nach seinem spontanen Belieben. Dabei ist nicht die Geschwindigkeit, lange Zeichenketten und Programmzeilen zu bilden, die entscheidende Fähigkeit, denn darin wird der Mensch der Maschine immer unterlegen sein, weil die Matrix auf überragenden Rechnerkapazitäten basiert. Entscheidend ist schöpferische Einbildungskraft. Neo kann Morpheus aus der Gewalt der Agenten befreien, weil er etwas wagt, was in den Wahrscheinlichkeitsberechnungen der Maschinen nur geringe Werte ergab. Neo stoppt die Kugeln, die auf ihn abgefeuert wurden, weil er sich damit für etwas entscheidet, das als unmöglich galt für Menschen und deshalb vom Programm nicht als Alternative erwartet worden war. Neo folgt dem Hinweis von Morpheus, dass die Gesetze innerhalb der Matrix nicht mit den physikgebundenen Gesetzen eines Realen beziehungsweise einer Wirklichkeit um die Jahrtausendwende übereinstimmen (M1 00:49:35–50:10), sondern diejeniges eines Codes, eines Zeichensystems sind.

Die besondere Codierung der Matrix mit hieroglyphenartigen Zeichen kommt solchen Ausdrucksweisen entgegen: Mit wenigen Zeichen lassen sich vielschichtige Informationen vermitteln, die vergleichsweise stark von Kontexten geprägt sind und deren Bedeutung ungeübten Lesern fremder Zeichenfolgen, wie es die Kontrollorgane und Agenten als Leser von Neos neuartigen, unerwarteten Umschreibungen des Codes sind, nicht auf Anhieb einleuchtet.

Die Kontrollmechanismen und -programme werden auf diese Weise nicht überlistet und ausgehebelt, denn wie oben erläutert können keine Elemente des Gewebes aus der Matrix vollständig und dauerhaft entfernt werden. Die impulsiven, intuitiven, unwahrscheinlichen Aktionen dienen vielmehr dazu, die Kontrollvorgänge zu provozieren, um sie so sichtbar zu machen, um so wiederum Zweifel und Verunsicherung zu säen. Deshalb startet Neo am Ende des ersten Teils aus einer Menschenmenge zu einem Flug in den Himmel. Gänzlich frei ist Neo allerdings nicht. Bei seinen Aktionen und Veränderungen muss Neo immer darauf Rücksicht nehmen, was die angeschlossenen Gehirne überhaupt erfassen und als fremd, anders, irritierend wahrzunehmen in der Lage sind. Was sich Neo zu zeigen vornimmt, ist abhängig von den Sehgewohnheiten, damit von der Matrix, deren Wirklichkeit von den Menschen, die mit ihr verbunden sind, intersubjektiv geteilt wird und somit deren Episteme ausmacht, welche Wahrnehmungsfähigkeiten und Erkenntnismöglichkeiten bestimmt. Neo bleibt gebunden an die Regeln der Matrix. Deren grundsätzliche Änderung beispielsweise durch Ergänzung oder Löschung von Codezeichen würde zur vollständigen Verwirrung, also zum Wahnsinn führen. Zudem hätte die Abschaltung der Matrix den Tod aller Angeschlossenen zur Folge, weil der reale Zustand der Erde und ihrer Ressourcen kein selbständiges Leben so vieler Menschen erlaubt. Auch der Krieg gegen die Maschinen wäre für die Menschen nicht gewonnen, denn die Menschen sind von den Maschinen technisch[349] und epistemologisch[350] abhängig, genauso wie sie alle, Rebellen und Sklaven sowie Maschinen selbst, abhängig sind von der Matrix zur Bestimmung ihrer Wirklichkeit. Nicht zuletzt stiftet die Matrix die Fundamente der Ideologie der freien Menschen, die sich im Kampf befinden gegen ebendieses Kontrollinstrument. Deshalb ist das Versprechen Neos am Ende

349 Vgl. Gespräch zwischen Neo und dem Kanzler (M2 00:34:05–35:44).

350 Zur Prägung der Wahrnehmung und Erkenntnis durch Technologie vgl. McLuhan, Marshall und Fiore, Quentin: *The medium is the massage. An inventory of effects*; Berkeley 2001; und wie die bereits oben erwähnten Aufsätze in Giesecke: *Sinnenwandel, Sprachwandel, Kulturwandel*.

des ersten Teils vor seinem Flug in den Himmel ein unerfüllbares. Eine fassbare und gefasste Wirklichkeit ohne Regeln und Kontrolle, ohne Grenzen und Begrenzungen ist nicht möglich als intersubjektiv teilbare, auch wenn vielleicht die Illusion in der Euphorie über die neuentdeckten Fähigkeiten noch bestehen mögen.

> I don't know the future. I did not come here to tell you how this is going to end. I came to tell you how it's going to begin. […] And then I'm going to show these people what you don't want them to see. I'm going to show them a world without you. A world without rules and controls, without borders or boundaries. A world where anything is possible. (M1 02:02:56–03:20)

So erzählt der zweite Teil der Trilogie, Matrix Reloaded, die Geschichte eines Messias, eines Superhelden, der seine außergewöhnlichen Fähigkeiten und die Bestimmung, die sein Name vorgab, anerkannt und akzeptiert hat. Doch nun weiß er immer noch nicht, was genau er damit anfangen soll.[351] Immerhin können die Rebellen viele Menschen von der Matrix abkoppeln, was offenbar ein Ergebnis der Irritationen durch Neos Aufführungen ist. Auf Grund einer weiteren Prophezeiung macht sich Neo auf den Weg zur Quelle, zur *source*, weil er dort den Krieg zwischen den Menschen und den Maschinen beenden könne. Dort angekommen, konfrontiert der Architekt, eine Personifikation der Instanz, welche die Matrix erschuf, Neo mit einem Dilemma. Neo entscheidet sich impulsiv anders als seine Vorgänger und entgegen der Wahrscheinlichkeitsberechnung des Architekten für den Versuch, Trinity zu retten und damit dafür, die Existenz aller noch frei lebenden Menschen aufs Spiel zu setzen. (M2 01:50:16–52:49) Die Folgen dieser Entscheidung sind nicht absehbar, es resultiert daraus keine berechenbare Wirklichkeit, die Neo dank seinen Fähigkeiten umgehend wieder verändern könnte, sondern ein Phantasma. Auch hier folgt Neo dem Vorbild Trinitys, die sich zuvor in einer Zwangslage über ihr Versprechen hinwegsetzt und zum Eingreifen und allfälligen Selbstopfer entscheidet, ohne im Detail über Gründe und Konsequenzen nachzudenken, was sie in Gefahr bringt, aus der Neo sie nun zu retten versucht.

Neo kann Trinity retten. Doch als Folge seiner Entscheidung für die eine Geliebte und gegen die Menschen in Zion kann der in der Matrix enthaltene Systemfehler nicht durch

---

351 Vgl. Roberts, Adam: *A Reading of The Matrix Reloaded (dirs. Andy Wachowski, Larry Wachowski; 2003). «Good, but not as good as the first film …»*; http://web.archive.org. – Auch seine Beiträge zum ersten und dritten Teil sind empfehlenswert: Roberts, Adam: *The Matrix and Deleuze: bullet time and between-time*; https://web.archive.org. und: Roberts, Adam: *The Matrix: Revolutions: desiring machines*; http://web.archive.org.

einen Neustart des Programms eingehegt werden. Auch die Prophezeiung des Orakels geht nicht in Erfüllung. Der Krieg endet nicht. Im Gegenteil bringt das Gespräch Neos mit dem Architekten ihm die Einsicht, dass auch das Orakel ein Bestandteil der Matrix und wichtiges Element der Kontrollfunktionen ist. Ihre Weissagungen sollen bestimmte Bedürfnisse der Menschen bedienen und den ihr vertrauenden Figuren Entscheidungs- und Wahlfreiheit vorgaukeln.[352] Vor allem Morpheus, aber auch die anderen Besatzungsmitglieder seines Schiffs müssen einsehen, dass sie einer Täuschung unterlagen. (M2 01:56:59–58:02). Der Merowinger behält Recht mit seiner Feststellung: «Choice is an illusion created between those with power und those without.» (M2 01:03:34–39) Die Illusion ist zerstört, unabhängig von der Matrix in Freiheit entscheiden und wählen zu können, da es keine von der Matrix und ihrem zu Grunde liegenden Code unbeeinflussten Situationen und Räume beziehungsweise Wahrnehmungen, Erkenntnisse und Empfindungen gibt, da die Matrix alles entweder aktiv in der Simulation oder indirekt in der angeblich wirklichen Welt des Krieges bestimmt und prägt. Alles ist in Sprachen erfasst, sprachliche Zeichen gehen jeder Erfahrung voraus. Sprache infiziert jedes Gehirn. Und jede Sprache lässt sich in den Code der Matrix übertragen beziehungsweise lässt sich der Matrixcode in jede andere Sprache übertragen. Das Unbehagen in der Matrix hat sich noch gesteigert angesichts der Tatsache, dass der Mensch nicht nur nicht (mehr) Herr im eigenen Haus ist, sondern auch keine Möglichkeit und keinen Anlass zum Glauben und zur Utopie (mehr) hat.[353]

Gleichung im Rieseln

Zum wiederholten Male steht Neo auch im dritten Teil vor der Frage, wer er sei und was er machen soll. Der Architekt erklärte Neo, er sei eine Anomalie, eine Fehler, eine Lücke im Code, die notwendig geworden sei, weil sich die perfekten Vorgängerversionen der Matrix nicht mit der Wesensart der Menschen vereinbaren ließen. (M2 01:48:11–37) Offenbar besteht allein in Neos Differenzsein als der auserwählte Eine unter all den Anderen seine Rolle, sein Daseinszweck. Er öffnet eine Lücke, die nicht geschlossen werden kann, Phantasma bleibt und demzufolge Angst und Lust auslöst. Im

352 Vgl. die Ausführungen des Architekten in *Matrix Reloaded*. (M2 01:48:40–48:38)
353 Vgl. Lobo: *Die digitale Kränkung*.

Gewebe der hyperrealen Simulation erweckt einzig das Eine, das Neue den Verdacht und die Hoffnung, hinter den Zeichen befinde sich eine repräsentierte Wahrheit. Nur schon als Gerücht ist Neo Quelle von Hoffnung und Utopien und sorgt damit für Wandel, Entwicklung und Veränderung.[354] Diese ‹Antriebs›-Kraft ist die Energiequelle, welche die Maschinen anzapfen. Wenn dieser Antrieb wegfällt, dann versiegt die Kraftquelle. Aus diesem Grund sind die Maschinen gezwungen, in ihr Kontrollprogramm Neo als Anomalie zu integrieren. Die Matrix muss nach einer gewissen Zeit und bestimmten Ereignissen neu gestartet werden, damit der «system failure» (M1 02:03:12) nicht dauerhaft wird.[355]

Das Eine steht immer in Bezug auf alles andere Allgemeine, Neues erweist sich stets nur in Bezug auf das vorhandene Ganze.[356] Daher rührt die Anziehungskraft zwischen Neo und Trinity. Während die ganze restliche Bevölkerung Zions eine orgiastische Party feiert, ziehen sich Trinity und Neo in ein Gewölbe zurück zur Vereinigung ihrer Körper. Die Ähnlichkeit ihrer Biografie wird in dieser Szene um körperliche Aspekte erweitert: Haut- und Haarfarbe, Haarschnitt, Narben der Anschlüsse an das Energiesystem der Maschinen. Für einen Moment lässt Neo das ‹ozeanische Gefühl› zu in der Vereinigung mit der Anderen. Es wäre eine Vereinigung der Auserwählten, des Messias und der Trinität, in diesem Sinn eine Vereinigung des Sohnes mit sich selbst in der Dreieinigkeit, eine Gleichung mit Gleichem. Die Vollständigkeit der Verschmelzung wird von auftauchenden phantasmatischen Traumbildern gerade noch aufgehalten. Es kommt zu keinem Höhepunkt, zu keinem Versinken. Verbunden bleiben Trinity und Neo dennoch, wie sie ihm am Ende der Szene verspricht: «You feel this? I'm never letting go.» (M2 00:26:21–30:46)

Während Neo seine Sonderstellung und Differenz bewahrt, gerade weil er sich im erwähnten Moment beim Architekten impulsiv für die Rettung Trinitys und gegen die Gemeinschaft Zions und gegen den Neustart der Matrix entscheidet, kann der Agent Smith seinem Programm und seinem Zweck gemäß damit fortfahren, innerhalb der Matrix alle Programme zu kapern und in alle angeschlossenen Menschen seine Wesensmerkmale, Erkenntnisse und Absichten einzuspeisen, um sich alles und alle gleich zu machen mit

354 Die gewaltigste Form davon ist der Krieg, die Übersteigerung des Verhältnisses von Menschen und Maschinen, in dem Menschen mit Maschinen gegen Maschinen kämpfen.

355 Vgl. erneut die Ausführungen des Architekten in *Matrix Reloaded*. (M2 01:45:55–52:49)

356 Vgl. Groys: *Über das Neue*.

dem erklärten Ziel, auf diese Weise aus der Matrix herauszukommen, seinen Geist mit freien Körpern zu verbinden und auch in der fiktiven Gegenwart die Menschen und Verhältnisse sich anzugleichen. Agent Smith folgt dabei der gleichsetzenden maschinellen Logik, die auch einen Sentinel pro freien Menschen in Zion losschickt in die finale Entscheidungsschlacht und die der Entwicklung der Matrix zu Grunde liegt. Doch damit droht die Tautologie, die das Ende, den Kollaps, die Sinn- und Bedeutungslosigkeit aller Zeichen und Codes zur Folge hat. Dies bedroht in Folge der beschriebenen Energieabhängigkeit auch die Existenzweise der Maschinen, weshalb sie einem Waffenstillstand zustimmen und Neo den Zugang zur Matrix eröffnen, damit dieser sich dort dem Agenten Smith stellen kann.

Symbolisch betrachtet stehen sich im finalen Kampf das gleichmachende Allgemeine in der Person des Agenten und das individualisierende Einzelne in der Person des auserwählten Neo gegenüber. Ihre Auseinandersetzung dreht sich unter anderem auch um die Deutungshoheit über das Wesen des zweitgenannten. Ist er ein beliebiger Zweifler unter anderen namens Thomas Anderson oder ein besonderer individueller Einzelner namens Neo? Das Allgemeine scheint dem Einen überlegen.

> [Agent Smith:]: Why, Mr. Anderson? Why, why, why? Why do you do it? Why get up? Why keep fighting? Do you believe you're fighting for something? For more than your survival? Can you tell me what it is? Do you even know? Is it freedom? Or truth? Perhaps peace? Could it be for love? Illusions, Mr. Anderson. Vagaries of perception. Temporary constructs of a feeble human intellect trying desperately to justify an existence that is without meaning or purpose. And all of them as artificial as the Matrix itself, although only a human mind could invent something as insipid as love. You must be able to see it, Mr. Anderson. You must know it by now. You can't win. It's pointless to keep fighting. Why, Mr. Anderson? Why? Why do you persist? –
>
> [Neo:] Because I choose to.

Auf die ganzen (rhetorischen) Fragen des Agenten Smith versucht Neo gar nicht erst eine Antwort zu geben. Im Gewebe einer Simulation einer Hyperrealität ist alles erfunden und künstlich, damit hat der Agent Smith recht. Die gewünschte Transformation des Einen in ein weiteres Element des Immergleichen gelingt Agent Smith nur, weil Neo seinen Widerstand aufgibt und diese Vereinnahmung zulässt, weil sie seiner Wahl entspricht. Smith dagegen kann nicht wählen, sondern folgt zwingend seiner einprogrammierten Logik.

Damit ist das Neue und Einzelne in das Allgemeine aufgenommen. Neo als der Eine, besonders Gezeichnete, lässt sich ins Gewebe einweben. Die Differenz ist aufgehoben. Es gibt keine aufzulösenden Phantasmen mehr. Die Verheißung in Trinitys Namen hat sich erfüllt: Die differenzbereinigte Vereinigung der symbolischen Ordnung der Episteme, der eine gottväterliche Position zugewiesen ist, mit dem Körper des Sohnes ergießt sich in den geteilten Geist der Angeschlossenen. In diesem Moment ist die Anomalie ausgeglichen. In der Konsequenz dieses tautologischen Gleichgewichts kollabiert die Matrix.

Zugleich ist die Matrix aber auch gerettet, weil die Anomalie wieder in den Code der Matrix eingeschrieben wird im Zuge der Assimilation Neos durch den Agenten Smith, wodurch beide ausgeglichen und zum Verschwinden gebracht sind. Wie es der Architekt angekündigt hatte, kann die Matrix daraufhin neu gestartet werden, weil sie neu gestartet werden muss, damit die angedockten Menschen nicht verenden aus Gefühls- und Hoffnungslosigkeit. Die erneuten schönen Aussichten präsentieren sich den Gehirnen der Menschen nach dem Neustart als immer noch simulierte, immer noch zeichen- und codegenerierte Wirklichkeit im Bild einer paradiesischen Morgenröte. Das Rieseln der Buchstabenfolgen setzt sich fort: Aus der Buchstabenfolge N-E-O ergab sich durch Verschiebung des ‹O› die Bezeichnung des Auserwählten ‹O-N-E› und nun entsteht durch die nächste Verschiebung des ‹E› der Name der Göttin der Morgenröte ‹E-O-N›. Das nächste Neue ist angebrochen, die latente Anomalie, die im Code enthalten ist, wird wieder und immer wieder ihre Wirkungen erzeugen.[357]

357 Nicht überraschend soll im Jahr 2022 die Fortsetzung, Matrix 4, in die Kinos kommen. (*Lana Wachowski to Write and Direct All-New Film Set in the World of ‹The Matrix›, Keanu Reeves and Carrie-Anne Moss to Reprise Their Roles*; https://www.warnerbros.com.)

Fazit

Es ist nicht überraschend, dass keiner der Leser schließlich gegen die symbolische Ordnung und die ihn bestimmende Konfiguration des epistemologischen Feldes ankommt, dass sich die Ordnung von einer einzelnen Figur nicht aufheben lässt. Die Leserfiguren sind verbunden und verstrickt mit ihrer Ordnung und ihrer Wirklichkeit, unabhängig davon, wie diese ausgestaltet ist. Gerade als Leser bzw. Leser und Programmierer machen sie ausgeprägte Erfahrungen damit.

Vordergründig verkennt der namenlose Hidalgo die Inhalte von Romanen und Chroniken. Dies lässt sich insbesondere mit den medialen Merkmalen seiner Bücher begründen. Er sei geblendet, befinden andere Figuren, beispielsweise vom Phantasma eines goldenen Zeitalters, das einen klaren Blick auf seine Umgebung verhindere. Fest steht allerdings nur, dass sich der Hidalgo analog zu den erzählten Figuren einen Namen machen sowie Ruhm und Ehre erwerben will. Doch dies verlangt die Unterwerfung unter weise Zauberer, welche seine Geschichte auf- und fortschreiben. Gegen eine solche Einflussnahme hat er nichts einzuwenden, denn sein angenommener Name Don Quijote soll als zunächst unbestimmtes Zeichen ja ausdrücklich mit Bedeutung gefüllt werden. Aber seine süße Feindin Dulcinea will und muss er vor Verzauberung schützen, damit sie weiterhin als ungefasstes Phantasma ganz allein ihm gehört und als ungeteilte Herrin seiner Gedanken sein andächtiges Versinken ermöglicht. Dulcinea als ungefasstes Phantasma sichert dem Hidalgo sein Selbstbild.

Werther dagegen orientiert sich weniger an den Inhalten seiner vielfältigen Lektüren, sondern an den beim Lesen empfundenen Gefühlen. Analog zur Erfahrung der Versunkenheit beim Lesen strebt er an, in die Wirklichkeit zu versinken, so dass keine Reflexion ihn bei der Erfahrung des Moments und beim Auskosten der Gefühle irritiert. Werther wünscht sich, für die Momente und Gefühle der Versunkenheit evidente Ausdrücke zu finden. Die Vorstellung einer Gestalt einer Geliebten verspricht ebenfalls solche Gefühle und eröffnet den Zugang zur angestrebten Versunkenheit, doch verkennt Werther, geblendet von diesem Phantasma, dass Lotte nicht die konkrete Erfüllung der Geliebten sein kann. Um sein Ideal zu erreichen, bleibt Werther einzig der Ausweg, sich in einem

Moment der Versunkenheit in die Gefühle und eine ‹kleine Welt› ‹um ihn her› selbst zu einem evidenten Zeichen zu machen.

Thomas Anderson/Neo sucht Orientierung in seiner Umwelt, in seinem Leben. Welcher Qualität seine Erfahrungen sind, ist er nicht sicher, auch wenn er zunächst die Trennung zwischen der Simulation der Matrix und der Wirklichkeit nicht kennt. Er empfindet ein unbestimmbares, unbenennbares Unbehagen angesichts der Diffusität und Uneinheitlichkeit seiner Erfahrungen. Doch auch diesen Gefühlen ist er sich nicht sicher, er kann sie jedenfalls nicht zum Ausdruck bringen. Das Gerücht einer Matrix ist ihm blendendes wie irritierendes Phantasma zugleich. Einerseits ist Thomas Anderson/Neo davon angezogen, zugleich überträgt er naheliegende Einsichten seiner Lektüren nicht in seine Wirklichkeit.[358] Neue Unsicherheit entsteht nach seiner Befreiung über die Bedeutung seines Namens und die ihm zugedachte Rolle, denen unbestimmte, phantasmatische Ideen vorausgehen, welche andere Figuren mit ihm verbinden. Die Richtung gibt schließlich Trinity vor, sowohl in ihren Gefühlen als auch ihren Handlungen, obwohl sie auch dann noch Zeichen setzt, die Neo nicht versteht. Bedeutungen, Erwartungen und Zeichen lassen sich in der entstandenen Entscheidungssituation in Übereinstimmung bringen – für eine Weile, bis die unüberbrückbar bleibenden Differenzen zwischen Zeichen und Bezeichnetem, Sprache und Welt wieder aufgebrochen sein werden.

Alle drei ausgewählten Leserfiguren erreichen eine Antwort auf die sich ihnen stellende Herausforderung: Wer bin ich und was soll ich tun? Dabei erweist es sich für sie als bedeutsam und unabdingbar, ihr jeweiliges blendendes und doch Orientierung stiftendes Phantasma zu bewahren. Dulcinea für den Hidalgo aus der Mancha, die Gestalt einer Geliebten für Werther und Trinity als alles umfassende Matrix für Neo.

Alle drei ausgewählten Leserfiguren gehen schließlich in das Gewebe von Zeichen und Texten ein und lösen sich darin auf. Es ist möglich, diese Schicksale mit der Erfahrung beim Lesen in Verbindung zu bringen, denn dabei können sich Leser in einer Versunkenheit erfahren, die sie insbesondere vom Körper löst. Es muss also für den eigenen Körper eine Rolle, eine Verwendung, eine Bedeutung gefunden werden.

Der Hidalgo aus der Mancha bewahrt die Einheit seines schließlich wieder namenlosen Körpers mit seinem Phantasma Dulcinea. Nichts von seinem Körper und von

358 Vgl. das oben auf der Seite 153 gezeigte Buch Jean Baudrillards *Simulacra and Simulation* hat Neo als Versteck für seine illegalen Programmdisketten ausgeschlachtet.

seinem Phantasma wird in die Literatur übertragen, was dort bloß der Verzauberung durch Weise anheimfiele und die Unsicherheit über den Wahrheitsgehalt in sich trüge. Nur über Don Quijote, ein selbst auferlegter Name, den der Träger wieder ablegt, wird seitdem in der Literatur berichtet – also über ein bloßes Zeichen. Weil dessen alter Körper nur ein Zeichen ist, kann er ihn in jede Schlacht werfen und mit seinem Zeichenkörper für die Wahrheit der Zeichen einstehen. In der anbrechenden Epoche der Episteme der Repräsentation trennen sich Sprache und Welt. Am Ende fällt der Körper Don Quijotes ganz weg. Der Hidalgo bewahrt sich die Kontrolle über seinen Körper und sein Phantasma, entzieht sich aber den Zeichen, den Bezeichnungen, den Kennzeichnungen.

Werther muss seinen Körper geradezu in Übereinstimmung zwingen mit den Zeichen und dem Phantasma, aber der eigene Körper gehorcht, ist ansprechbar und fassbar, auch wenn er gelegentlich außer Kontrolle gerät – im Gegensatz zum fremden Körper Lottes, der sich entzieht. Werther kennzeichnet schließlich seinen Körper, überschreitet damit auch Grenzen der Zeit, indem er evidente Körperzeichen hinterlässt, die emotional überfordern, also dem Versinken entsprechen, das er beim Lesen wie Küssen erfuhr. Diese Zeichen seines Schicksals erlauben es den Lesern des Briefromans, in Gefühle zu versinken – aber nur in Gefühle, nicht in körperbeteiligte Imitationen des Schicksals Werthers. Doch schon zu Beginn wird klargestellt, dass in Werther ein Zeichen und ein fiktiver Körper eine literarische und deshalb dauerhafte Verbindung eingehen, die zugleich ein ablösbares Symbol werden, weil Werthers Körper doch nur aus Schriftzeichen in einem Roman gefertigt ist und als Phantasma im Geiste seiner Leser auferstehen wird, in dessen Erfahrung die Leser vorübergehend versinken können, indem sie das Büchlein zum Freund nehmen und vorübergehenden Trost finden durch emotionale Beteiligung, Versinken im Wimmeln aus der Differenz zwischen Zeichen und Objekt, Sprache und Welt – jene Differenz, die so leicht zu übersehen geworden ist im Zeitalter der industriellen Buchproduktion (vgl. LW 4f. Vorbem. Hrsg.).[359]

Neos Körper und Geist sind anfangs getrennt. Was die anderen Leser beim Versinken in die Lektüre erfahren, ist für ihn Normalzustand. Es gibt aber in der Matrix nie eine Differenz zwischen Körper und Geist. Der Körper in der Wirklichkeit erleidet die

359 Starke Indizien sprechen dafür, dass die Bedrohung wahr wurde, die in einem solchen abgelösten Zeichen liegt: Es verband sich mit wirklichen Körpern von Lesern von *Die Leiden jungen Werthers*. (Vgl. dazu: Andree, Martin: *Wenn Texte töten. Über Werther, Medienwirkung und Mediengewalt*; München 2006.)

gleichen (tödlichen) Verletzungen wie in der Matrix, denn «[the] mind makes it real.» (M1 00:53:10) Diese Differenz wird erst virulent nach der Befreiung aus der Matrix und Neo muss seinen Körper und dessen Zusammenspiel mit seinem Geist erst kennen lernen. Über die ganze Trilogie bleibt ihm sein Körper aber fremd. Man sieht ihn nie beim körperlichen Arbeiten auf dem Schiff (wie z. B. Trinity), er tanzt weder im Club noch in Zion. Und als sein Körper einmal gefragt ist, begehrt wird von Trinity, kann er sich dem Einfluss von Traumbildern, Phantasmen nicht entziehen. Neo lebt ein Leben im Computer.[360] Er verlässt seinen Körper wieder und nur sein Geist geht eine Verbindung ein mit den allumfassenden Zeichen. Zurück bleibt eine wertlose, stinkende, vergängliche Hülle.[361] Nach dem Untergang der Wirklichkeit in Simulationen und Hyperrealitäten kann mit dem Körper nicht mehr viel angefangen werden, wenn die Person zu lange jenen Eindrücken ausgesetzt ist. So gibt es eine Regel der Rebellen, nach der zu alte Menschen nicht aus der Matrix befreit werden (vgl. M1 00:43:00–10).

Alle drei Figuren nehmen gemäß den Analysen auf merkwürdige Weise Wandlungen des epistemologischen Feldes vorweg. Don Quijote geht als unendlich vervielfältigtes Zeichen in die Literatur, in die Buchproduktion ein, von der sich jeder Rezipient nach seinem Horizont seine eigene Meinung bildet (in der Vergangenheit und auch in Zukunft). Zu Zeiten Werthers ist auf diese Weise das Individuum relevant geworden für Entscheidungen zwischen Lesarten und Bedeutungen. Doch Werther vermag die Differenzen nicht (mehr) zu überbrücken und löscht seinen Körper aus, um seinen Geist und sein Phantasma zu retten. In einer von Zeichen beherrschten Welt lebt auch Neo, dessen Körper ihm fremd bleibt, so dass er ihn – natürlich nicht, ohne seine Aufgabe und Rolle zu erfüllen – bald wieder verlässt für eine bloße Existenz als einzelnes Zeichen im umfassenden Code einer Simulation einer Hyperrealität.

Die erwähnte Beobachtung der Vorwegnahme von Wandlungen der Episteme wird weniger merkwürdig, wenn berücksichtigt wird, dass alle Werke durch ihre massenhafte Rezeption zu Klassikern geworden sind, wozu hiermit zur Festigung dieses Status ein weiterer Beitrag geleistet ist.

---

360 Vgl. die Bemerkung des Agenten Smith zum Zweitleben von Thomas Anderson als Neo: «The other life ist lived in computers.» (M1 00:17:38–39)

361 Agent Smith im Körper Banes beklagt sich gegenüber Neo über dessen Vergänglichkeit und Gestank. Es sei sogar schwierig, darin zu denken. (M3 00:51:59 – 52:19.)

Quellenverzeichnis

Wörterbuchartikel

‹Divination›; Artikel in: Historisches Wörterbuch der Philosophie [HWbPh]; hrsg. v. J. Ritter; Band 2: D – F; Basel 1972, Sp. 272f.

‹Eruditio›; Artikel in: Ausführliches lateinisch-deutsches Handwörterbuch; hrsg. v. K. E. Georges; Band 1: A – H; Hannover 1913 (Nachdruck Darmstadt 1998), Sp. 2461.

‹Evidentia, Evidenz›; Artikel im Historischen Wörterbuch der Rhetorik; hrsg. von G. Ueding; Band 3: Eup – Hör; Tübingen 1996, Spalte 33.

‹honor›; Artikel in: Gran Enciclopedia Cervantina; hrsg. v. C. Alvar, A. Alvar Ezquerra u. M. Alvar Ezquerra; Vol. VI, Madrid 2009, Sp. 5942.

‹honra›; Artikel in: Gran Enciclopedia Cervantina; hrsg. v. C. Alvar, A. Alvar Ezquerra u. M. Alvar Ezquerra; Vol. VI, Madrid 2009, Sp. 5944–5947.

‹Phantasia›; Artikel in: Historisches Wörterbuch der Philosophie [HWbPh]; hrsg. v. J. Ritter; Band 7: P – Q; Basel 1989, Sp. 516–535.

‹Simulacrum›; Artikel in: Ausführliches lateinisch-deutsches Handwörterbuch; hrsg. v. K. E. Georges; Band 2: I – Z; Hannover 1913 (Nachdruck Darmstadt 1998), Sp. 2677f.

Primär- und Sekundärliteratur

Agamben, Giorgio: *Stanzen. Wort und Phantasma in der abendländischen Kunst*; Zürich 2012.

Alewyn, Richard: *«Klopstock!»*; in: Euphorion, 73, 1979, S. 357–364.

Alighieri, Dante: *Divina Comedia*; Rom 2019.

Alighieri, Dante: *Die Göttliche Komödie*; München 2002.

Andree, Martin: *Wenn Texte töten. Über Werther, Medienwirkung und Mediengewalt*; München 2006.

Aristoteles: *Poetik*; übers. v. M. Fuhrmann; Stuttgart 2002.

Aristoteles: *Über die Seele*; übers. u. hrsg. v. G. Krapinger; Stuttgart 2011.

Assmann, Aleida: *Die Domestikation des Lesens. Drei historische Beispiele*; in: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik, Heft 57/58: Lesen – historisch, 1995, S. 95–110.

Assmann, Aleida: *Die Legitimität der Fiktion. Ein Beitrag zur Geschichte der literarischen Kommunikation*; München 1980.

Assmann, Aleida und Assmann, Jan: *Schrift – Kognition – Evolution. Eric A. Havelock und die Technologie kultureller Kommunikation*; in: E. A. Havelock: Schriftlichkeit. Das griechische Alphabet als kulturelle Revolution; Weinheim 1990, S. 1–35.

Barthes, Roland: *Die Lust am Text*; Frankfurt am Main 1974.

Barthes, Roland: *Der Todes Autors*; in: F. Jannidis et al. (Hrsg.): Texte zur Theorie der Autorschaft; Stuttgart 2000, S. 185–193.

Baudrillard, Jean: *Requiem für die Medien*; in: ders.: Kool Killer oder der Aufstand der Zeichen; Berlin 1978, S. 83–118.

Baudrillard, Jean: *Der symbolische Tausch und der Tod*; München 1982.

Baudrillard, Jean: *Simulacra and Simulation*; Ann Arbor 1994.

Baudrillard, Jean: *Subjekt und Objekt: fraktal*; Bern 1997.

Benjamin, Walter: *Literaturgeschichte und Literaturwissenschaft*; in: Gesammelte Schriften; Band III, hrsg. v. H. Tiedemann-Bartels, Frankfurt am Main 1972, S. 283–290.

Borges, Jorge Luis: *La biblioteca de Babel*; in: ders.: Obras completas; Band I: 1923–1949; hrsg. v. C. V. Frías; Buenos Aires 2001, S. 465–471.

Borges, Jorge Luis: *Del rigor en la ciencia*; in: ders.: Obras completas; Band II: 1952–1972; hrsg. v. C. V. Frías; Buenos Aires 2001, S. 225.

Bronfen, Elisabeth: *Epilog. Operator, I need an exit*; in: dies.: Heimweh. Illusionsspiele in Hollywood; Berlin 1999, S. 527–550.

Büchner, Georg: *Dantons Tod*; Stuttgart 1972.

Buck, August: *‹Arma et litterae› – ‹Waffen und Bildung› – Zur Geschichte eines Topos*; Stuttgart 1992.

Burfeind, Carsten: *Wen hörte Philippus. Leises Lesen und lautes Vorlesen in der Antike*; in: Zeitschrift für die Neutestamentliche Wissenschaft, 93, 2002, S. 138–145.

Burroughs, William S.: *Nova Express*; New York 1992.

Busch, Stephan: *Lautes und leises Lesen in der Antike*; in: Rheinisches Museum, 145, 2002, S. 1–45.

Campe, Rüdiger: *Evidenz als Verfahren. Skizze eines kulturwissenschaftlichen Konzepts*; in: U. Fleckner et al. (Hrsg.): Vorträge aus dem Warburg-Haus; Bd. 8; Berlin 2004, S. 105–134.

Canetti, Elias: *Masse und Macht*; Frankfurt am Main 2003.

Cassirer, Ernst: *Der Gegenstand der Kulturwissenschaften*; in: ders.: Zur Logik der Kulturwissenschaften. Fünf Studien; Darmstadt 1998.

Cassirer, Ernst: *Die Sprache und der Aufbau der Gegenstandswelt*; in: ders.: Gesammelte Werke; Hamburger Ausgabe; Band 18: Aufsätze und kleine Schriften (1932-1935); hrsg. v. B. Recki; Darmstadt 2004, S. 111–122.

Castro, Américo: *Algunas observaciones acerca del concepto del honor en los siglos XVI y XVII*; in: Revista de Filología Española, vol. 3, 1916, S. 1–50 u. 357–386.

Cervantes, Miguel de: *Don Quijote de la Mancha*; hrsg. v. F. Rico; Madrid 2007.

Cervantes Saavedra, Miguel de: *Leben und Taten des scharfsinnigen Edlen Don Quixote von la Mancha*; übers. v. L. Tieck; Frankfurt am Main 2008.

Cervantes Saavedra, Miguel de: *Der geistvolle Hidalgo Don Quijote von der Mancha*; hrsg. u. neu übers. v. S. Lange; 2 Bände, München 2011.

Chauchadis, Claude: *Honor y honra o cómo se comete un error en lexicología*; in: Criticón, Nr. 17, 1982, S. 67–87.

Conrad, Joseph: *Heart of Darkness*; London et al. 1989.

Cramer, Konrad: *Über den Satz: Das: Ich denke, muß alle meine Vorstellungen begleiten können*; in: ders. et al. (Hrsg.): Theorie der Subjektivität; Frankfurt am Main 1987, S. 167–202.

Crusius, Christian August: *Weg zur Gewißheit und Zuverläßigkeit der menschlichen Erkenntniß*; Leipzig 1747, S. 172.
(abrufbar unter https://reader.digitale-sammlungen.de//de/fs1/object/display/bsb10042974_00005.html, letzter Zugriff am 22.07.2020.)

Duncan, Bruce: *Werther's reflection on the tenth of may*; in: U. Faulhaber et al. (Hrsg.): Exile and enlightenment. Studies in German and Comparative Literature; Detroit 1987, S. 1–9.

Ehrich-Haefeli, Verena: *Individualität als narrative Leistung: Zum Wandel der Personendarstellung in Romannen um 1770 – Sophie LaRoche, Goethe, Lenz*; in: R. L. Fetz, R. Hagenbüchle und P. Schulz (Hrsg.): Geschichte und Vorgeschichte der modernen Subjektivität; 2 Bände; Berlin und New York 1998, Band 2, S. 811–843.

Ehrich-Haefeli, Verena: *Die Syntax des Begehrens. Zum Sprachwandel am Beginn der bürgerlichen Moderne. Sophie La Roche: Geschichte des Fräuleins von Sternheim, Goethe: Die Leiden des jungen Werther*; in: K. Adamzik und H. Christen (Hrsg.): Sprachkontakt, Sprachvergleich, Sprachvariation. Festschrift für Gottfried Kolde zum 65. Geburtstag; Tübingen 2001, S. 139–169.

Eisenstein, Elizabeth L.: *The printing press as an agent of change. Communications and cultural transformations in early-modern Europe*; 2 Bände; Cambridge, London, New York, Melbourne 1979.

Endress, Heinz-Peter: *Don Quijotes Ideale im Umbruch der Werte vom Mittelalter bis zum Barock*; Tübingen 1991.

Engelsing, Rolf: *Der Bürger als Leser. Lesergeschichte in Deutschland 1500 – 1800*; Stuttgart 1974.

Erhart, Walter: *Beziehungsexperimente. Goethes ‹Werther› und Wielands ‹Musarion›*; in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, 66, 1992, H.2, S. 333–360.

Filquera Valverde, José: *Don Quijote y el amor trovadoresco*; in: Revista de Filología Española; 32, 1948, S. 493–519.

Foucault, Michel: *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*; Frankfurt am Main 1974.

Freud, Sigmund: *Eine Schwierigkeit der Psychoanalyse*; in: Gesammlte Werke, Band XII, Frankfurt am Main 1966, S. 6–9.

Freud, Sigmund: *Das Unbehagen in der Kultur*; in: ders.: Abriß der Psychoanalyse. Das Unbehagen in der Kultur; Frankfurt am Main 1953, S. 89–191.

Gaos, Vicente: *La locura de DQ*; in: Cervantes Saavedra, Miguel de: Don Quijote de la Mancha; hrsg. v. V. Gaos; Vol. III: Apéndices;; Madrid 1987, 162–188.

Giesecke, Michael: *Der Buchdruck in der frühen Neuzeit. Eine historische Fallstudie über die Durchsetzung neuer Informations- und Kommunikationstechnologien*; Frankfurt am Main 1991.

Giesecke, Michael: *‹Volkssprache› und ‹Verschriftlichung des Lebens› in der frühen Neuzeit. Kulturgeschichte als Informationsgeschichte*; in: ders.: Sinnenwandel, Sprachwandel, Kulturwandel. Studien zur Vorgeschichte der Informationsgesellschaft; Frankfurt am Main 1992, S. 73–121.

Giesecke, Michael: *Sinnenwandel und Sprachwandel. Von den multisensoriellen Semantiken des Mittelalters zur visuellen Semantik der Neuzeit*; in: ders.: Sinnenwandel, Sprachwandel, Kulturwandel. Studien zur Vorgeschichte der Informationsgesellschaft; Frankfurt am Main 1992, S. 209–243.

Giesecke, Michael: *Der ‹abgang der erkantnuß› und die Renaissance ‹wahren Wissens›. Frühneuzeitliche Kritik der mittelalterlichen Semantik*; in: ders.: Sinnenwandel, Sprachwandel, Kulturwandel. Studien zur Vorgeschichte der Informationsgesellschaft; Frankfurt am Main 1992, S. 244–279.

Giesecke, Michael: *Syntax für die Augen. Die Entstehung der Sprache der neuzeitlichen Wissenschaften;* in: ders.: Sinnenwandel, Sprachwandel, Kulturwandel. Studien zur Vorgeschichte der Informationsgesellschaft; Frankfurt am Main 1992, S. 280–301.

Goethe, Johann Wolfgang: *Die Leiden des jungen Werthers*; Leipzig 1774. (abrufbar unter: http://phaidra.univie.ac.at/o:5501, letzter Zugriff am 22.7.2020.)

Goethe, Johann Wolfgang: *Die Leiden des jungen Werther. Neue Ausgabe, von dem Dichter selbst eingeleitet*; Weygandsche Buchhandlung, Leipzig 1825. (abrufbar unter: http://books.google.de/books/about/Die_Leiden_des_jungen_Werther.html?id=bHwHAAAAQAAJ&redir_esc=y, letzter Zugriff am 22.7.2020.)

Goethe, Johann Wolfgang von: *Briefe aus der Schweiz. Erste Abteilung*; in: Berliner Ausgabe, Band 12; Berlin 1976.

Goethe, Johann Wolfgang: *Über den Dilettantismus*; in: Berliner Ausgabe; Band 19, Berlin Ost 1973, S. 309–344.

Goethe, Johann Wolfgang von: *Briefe der Jahre 1764–1786*; in: Goethes Briefe; Band 1; hrsg. v. K. R. Mandelkow; Hamburg 1962.

Goetsch, Paul: *Einleitung*; in: ders. (Hrsg.): Lesen und Schreiben im 17. und 18. Jahrhundert. Studien zu ihrer Bewertung in Deutschland, England, Frankreich; Tübingen 1994, S. 1–23.

Gondek, Hans-Dieter: *Angst – Einbildungskraft – Sprache. Ein verbindender Aufriß zwischen Freud – Kant – Lacan*; München 1990.

Grassi, Ernesto: *Die Macht der Phantasie. Zur Geschichte des abendländischen Denkens*; Königstein im Taunus 1979.

Groys, Boris: *Über das Neue*; München und Wien 1992.

Groys, Boris: *Der Verdacht*; München und Wien 2000.

Grünewald, Stephan: *Deutschland auf der Couch. Eine Gesellschaft zwischen Stillstand und Leidenschaft*; Frankfurt am Main 2006.

Gumbrecht, Hans Ulrich: *Don Quijote oder der moderne Held als Terrorist*; in: Merkur. Deutsche Zeitschrift für Europäisches Denken; Heft 724/725; 2009, S. 872-879.

Hagenbüchle, Roland: *Subjektivität: Ein historisch-systematische Hinführung*; in: Fetz, R. L., Hagenbüchle, R. und Schulz, P. (Hrsg.): Geschichte und Vorgeschichte der modernen Subjektivität; 2 Bände; Berlin und New York 1998, Band 1, S. 1–88.

Hamacher, Werner: *Unlesbarkeit*; in: P. de Man: Allegorien des Lesens; Frankfurt am Main 1988, S. 7–26.

Havelock, Eric Alfred: *Als die Muse schreiben lernte. Eine Medientheorie*; Berlin 2007.

Haverkamp, Anselm: *Illusion und Empathie. Die Struktur der ‹teilnehmenden Lektüre› in den ‹Leiden Werthers›*; in: E. Lämmert (Hrsg.): Erzählforschung. Ein Symposium; Stuttgart 1982, S. 243–268.

Herrero, Javier S.: *Dulcinea and Her Critics*; in: Cervantes. Bulletin of the Cervantes Society of America, 2.1, 1982, S. 23–42.

Iffland, James: *Don Quijote dentro de la ‹Galaxia Gutenberg›*; in: Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Barcelona 21-26 de agosto de 1989, Vol. 1, 1992, S. 623–634.

Iser, Wolfgang: *Der Lesevorgang. Eine phänomenlogische Perspektive*; in: R. Warning (Hrsg.): Rezeptionsästhetik; München 1975, S. 253–276.

Iser, Wolfgang: *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*; München 1976.

Iser, Wolfgang: *Die Renaissancebukolik als Paradigma literarischer Fiktionalität*; in: ders.: Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie; Frankfurt am Main 1993, S. 60–157.

Jannidis, Fotis: *Figur und Person. Beitrag zu einer historischen Narratologie*; Berlin, New York 2004.

Jauss, Hans Robert: *Interaktionsmuster der Identifikation mit dem Helden*; in: ders.: Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik. Band I: Versuche im Feld der ästhetischen Erfahrung; München 1977, S. 212–258.

Jauß, Hans Robert: *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik I. Versuche im Feld der ästhetischen Erfahrung*; München 1977.

Kant, Immanuel: *Kritik der reinen Vernunft*; in: Werkausgabe, Band III, hrsg. v. W. Weischedel; Frankfurt am Main 1974.

Kant, Immanuel: *Kritik der Urteilskraft*; in: Werkausgabe, Band X, hrsg. v. W. Weischedel; Frankfurt am Main 1974.

Kant, Immanuel: *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht*; in Werke, Band XII; hrsg. v. W. Weischedel; Frankfurt am Main 1964

Kemper, Dirk: *«ineffabile». Goethe und die Individualitätsproblematik der Moderne*; München 2004.

Kerckhove, Derrick de: *Vom Alphabet zum Computer*; in: C. Pias et al. (Hrsg.): Kursbuch Medienkultur. Die maßgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard; Stuttgart 1999, S. 116–125.

Klausnitzer, Ralf: *Literatur und Wissen*; Berlin, New York 2008.

Koschorke, Albrecht: *Die Imagination des Buches und ihr ‹Ende›*; in: Widerspruch. Münchner Zeitschrift für Philosophie; 22, 1992; S. 37–46.

Koschorke, Albrecht: *Körperströme und Schriftverkehr. Mediologie des 18. Jahrhunderts*; München 1999.

Krogoll, Johannes: *Der Spiegel in der neueren deutschen Literatur und Poetik. Beobachtungen und Bemerkungen zur Semantik des Irrationalen*; in: ders. u. U. Fülleborn (Hrsg.): Studien zur deutschen Literatur. Festschrift für Adolf Beck zum siebzigsten Geburtstag; Heidelberg 1979, S. 41–85.

Küpper, Joachim: *Das Schweigen der Veritas. Zur Kontingenz von Pluralisierungsprozessen in der Frührenaissance*; in: Poetica; 23; 1991, S. 425–475.

Kurth, Lieselotte E.: *Die zweite Wirklichkeit. Studien zum Roman des achtzehnten Jahrhunderts*; Chapel Hill 1969.

Kutschera, Franz von: *Sprachphilosophie*; München 1975.

Lachmann, Renate: *Anmerkungen zur Phantastik*; in: M. Pechlivanos et al. (Hrsg.): Einführung in die Literaturwissenschaft; Stuttgart und Weimar 1995, S. 224–229.

Lambert, Johann Heinrich: *Neues Organon oder Gedanken über die Erforschung und Bezeichnung des Wahren und dessen Unterscheidung von Irrtum und Schein*; 2. Band; Berlin 1990.

Leisegang, Hans: *Die Erkenntnis Gottes im Spiegel der Seele und der Natur*; in: Zeitschrift für philosophische Forschung, Band 4, Heft 2, 1950, S. 161–183.

Lessing, Gotthold Ephraim: *Emilia Galotti*; Stuttgart 2001.

Luhmann, Niklas: *Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität*; Frankfurt am Main 1982.

Man, Paul de: *The Epistemology of Metaphor*; in: Critical Inquiry; Vol. 5, No. 1., Special Issue on Metaphor; Herbst 1978, S. 13–30.

Martín Morán, José Manuel: *Cervantes: El juglar zurdo de la era Gutenberg*; in: Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America 17.1, 1997, S. 122–144.

Matzat, Wolfgang: *Frühneuzeitliche Subjektivität und das literarische Imaginäre. Vom Schäferroman zum Don Quijote*; in: ders. u. B. Teuber (Hrsg.): Welterfahrung – Selbsterfahrung. Konstitution und Verhandlung von Subjektivität in der spanischen Literatur der frühen Neuzeit, Tübingen 2000, S. 345–361.

McLuhan, Marshall: *Die Gutenberg Galaxis. Das Ende des Buchzeitalters*; Düsseldorf und Wien 1968.

McLuhan, Marshall: *Die magischen Kanäle. Understanding Media*; Frankfurt am Main 1970.

McLuhan, Marshall und Fiore, Quentin: *The medium is the massage. An inventory of effects*; Berkeley 2001.

Mecke, Jochen: *Hypertextualität und Hypermedialität im Don Quijote*; in: C. Strosetzki (Hrsg.): Miguel de Cervantes' Don Quijote. Explizite und implizite Diskurse im Don Quijote; Berlin 2005, S. 205–230.

Neumann, Gerhard: *«Heut ist mein Geburtstag». Liebe und Identität in Goethes ‹Werther›*; in: W. Wiethölter (Hrsg.): Der junge Goethe. Genese und Konstruktion einer Autorschaft; Tübingen und Basel 2001, S. 117–143.

Neuschäfer, Hans-Jörg (Hrsg.): *Spanische Literaturgeschichte*; Stuttgart, Weimar 2006.

Oriel, Charles: *‹Yo sé quién soy›: How don Quijote Does Things with Words (Part I, chaps. 1–5)*; in: Cervantes. Bulletin of the Cervantes Society of America; 29.1; Frühling 2009, S. 57–83.

Oster, Patricia: *Der Schleier im Text. Funktionsgeschichte eines Bildes für die neuzeitliche Erfahrung des Imaginären*; München 2002.

Osterhammel, Jürgen und Petersson, Niels P.: *Geschichte der Globalisierung*; München 2019.

Packalén, Sture: *«... trinke meinen Kaffee da und lese meinen Homer». Zu Goethes Homer-Aneignung im ‹Werther›*; in: Studia neophilologica; 62; 1990, S. 189–193.

Peez, Erik: *Die Macht der Spiegel. Das Spiegelmotiv in Literatur und Ästhetik des Zeitalters von Klassik und Romantik*; Frankfurt am Main et al. 1990.

Petrarca, Francesco: *Secretum meum*; hrsg. u. übers. von G. Regn u. B. Huss; Mainz 2004.

Pfeiffer, Franz (Hrsg.): *Deutsche Mystiker des 14. Jahrhunderts; Zweiter Band: Meister Eckhart*; Leipzig 1857.

Piaget, Arthur: *La belle dame sans merci et ses imitations*; in: Romania; Band XXX, 1901, S. 22–48 u. S. 317–351; Band XXXI, 1902, S. 315–349; Band XXXIII, 1904, S. 179–208; Band XXXIV, 1905, S. 375–428 u. S. 559–602.

Platon: *Politeia*; in: Sämtliche Werke; Band 2; Berlin 1940.

Plumpe, Gerhard: *Kein Mitleid mit Werther*; in: H. de Berg und M. Prangel (Hrsg.): Systemtheorie und Hermeneutik; Tübingen und Basel 1997, S. 215–231.

Poppenberg, Gerhard: *Das Buch der Bücher. Zum metaphorischen Diskurs des Don Quijote*; in: C. Strosetzki (Hrsg.): Miguel des Cervantes' Don Quijote. Explizite und implizite Diskurse im Don Quijote; Berlin 2005, S. 195–204.

Pound, Ezra: *A B C of Reading*; New York 1987.

Preisendanz, Wolfgang: *Zur Poetik der deutschen Romantik I: Die Abkehr vom Grundsatz der Naturnachahmung*; in: H. Steffen (Hrsg.): Die deutsche Romantik. Poetik, Formen und Motive; Göttingen 1978, S. S. 54–74.

Putnam, Hilary: *Reason, truth and history*; Cambridge 1981.

Ramírez, Alvaro: *Don Quijote and the Age of Simulacra*; in: Hispania. A journal devoted to the teaching of Spanish and Portuguese published by the American Association of Teachers of Spanish and Portuguese; Bd. 88, Nr. 1, März 2005, S. 82–90.

Regn, Gerhard und Huss, Bernhard: *Pluralisierung im Individuum: Petrarcas Secretum*; in: Petrarca, Francesco: Secretum meum; hrsg. v. dies.; Mainz 2004, S. 493–539.

Reimarus, Hermann Samuel: *Die Vernunftlehre*; Hamburg 1756, S. 321. (abrufbar unter: https://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht?PPN=PPN816648956&PHYSID=PHYS_0329&DMDID=DMDLOG_0004, zuletzt letzter Zugriff am 22.7.2020.)

Sacks DaSilva, Zenia: *Don Quixote in Dual Dimension*; in: dies. (Hrsg.): Don Quixote: The First 400 Years; Lima 2009, S. 13–22.

Sasse, Günter: *Woran leidet Werther? Zum Zwiespalt zwischen idealistischer Schwärmerei und sinnlichem Begehren*; in: Goethe-Jahrbuch, 116, 1999, S. 245–258.

Schiller, Friedrich: *Über naive und sentimentalische Dichtung*; in: ders.: Sämtliche Werke, Band 5, München: Hanser 1962, S. 693–779.

Schindler, Stephan K.: *Eingebildete Körper. Phantasierte Sexualität in der Goethezeit*; Tübingen 2001.

Schlaffer, Heinz: *Exoterik und Esoterik in Goethes Romanen*; Goethe-Jahrbuch, 95, 1978, S. 212–226.

Schleiermacher, Friedrich: *Hermeneutik und Kritik*; Frankfurt am Main 1990.

Siegert, Reinhart: *Die Lesegewohnheiten des ‹gemeinen Mannes› um 1800 und die Anfänge von Volksbibliotheken*; in: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur; Sonderheft 8, 1997; S. 40–61.

Sloterdijk, Peter: *Sphähren. Band II: Globen*; Frankfurt am Main 1999.

Speyer, Wolfgang: *Das stille Lesen, Paradigmenwechsel; in: Still Lesen. Malerei des 17. bis 19. Jahrhunderts*. Katalog zur Ausstellung in der Residenzgalerie Salzburg, 23. November 2001 bis 3. Februar 2002; Salzburg 2001, S. 26–29.

Steinmann, Kurt: *Homer übersetzen. Über poetische Schönheit und Botschaft aus anderer Zeit*; in: Lettre International 123, Winter 2018, S. 76 – 81.

Stierle, Karl-Heinz: *Ein poetisches Manifest – Petrarcas Canzonensequenz RVF 125–129*; in: P. Geyer und K. Thorwarth (Hrsg.): Petrarca und die Herausbildung des modernen Subjekts; Bonn 2009, S. 157–180.

Stocker, Günther: *‹Lesen› als Thema der deutschsprachigen Literatur des 20. Jahrhunderts. Ein Forschungsbericht*; in: IASL 27, Heft 2, 2002, S. 208–241.

Stoll, André: *Woher kommt Dulcinea und was schreibt Cide Hamete Benengeli? Cervantes' Erkundung der semitischen Zwischenwelten Kastiliens*; in: C. Strosetzki (Hrsg.): Miguel des Cervantes' Don Quijote. Explizite und implizite Diskurse im Don Quijote; Berlin 2005, S. 99–135.

Toro, Alfonso de: *Die Ehrbegriffe ‹Honor/Honra› im Spanien des 16. und 17. Jahrhunderts*; in: Homenaje a Hans Flasche. Festschrift zum 80. Geburtstag am 25. November 1991; hrsg. v. K.-H. Körner u. G. Zimmermann; Stuttgart 1991, S. 674–695.

Vaget, Hans Rudolf: *Die Leiden des jungen Werthers*; in: Lützeler, Paul Michael, McLeod, James E. (Hrsg.): Goethes Erzählwerk: Interpretationen; Stuttgart 1985, S. 37–72.

Valk, Thorsten: *Poetische Pathographie. Goethes ‹Werther› im Kontext zeitgenössischer Melancholie-Diskurse*; in: Goethe-Jahrbuch, Göttingen, Band 119, 2002, S.14–22.

Valk, Thorsten: *Der junge Goethe. Epoche – Werk – Wirkung*; München 2012.

Voßkamp, Wilhelm: *Klassik als Epoche. Zur Typologie und Funktion der Weimarer Klassik*; in: Reinhart Herzog und Reinhart Koselleck (Hrsg.): Epochenschwelle und Epochenbewusstsein. Poetik und Hermeneutik XII; S. 493–514.

Weinberg, Manfred: *Das «unendliche Thema». Erinnerung und Gedächtnis in der Literatur/Theorie*; Tübingen 2006.

Weinrich, Harald: *Das Ingenium Don Quijotes*; Münster 1956.

Wiesing, Lambert: *Die Hauptströmungen der gegenwärtigen Philosophie des Bildes*; in: ders.: Artifizielle Präsenz. Studien zur Philosophie des Bildes; Frankfurt am Main 2005, S. 17–36.

Winckelmann, Johann Joachim: *Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst*; in: Kunsttheoretische Schriften I (Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Band 330); Baden-Baden und Strasbourg 1962 (Faksimiledruck der 2., vermehrten Auflage; Dresden und Leipzig 1756).

Winter, Ulrich: *Subjektivierung im Schreiben und Erzählen. Auktoriale Selbstbildung und Zeichenarchäologie im Don Quijote*; in: W. Matzat u. B. Teuber (Hrsg.): Welterfahrung – Selbsterfahrung. Konstitution und Verhandlung von Subjektivität in der spanischen Literatur der frühen Neuzeit, Tübingen 2000; S. 321–343.

Wolff, Christian: *Vernünfftige Gedancken von Gott, der Welt und der Seele des Menschen, Auch allen Dingen überhaupt*; Halle 1720.
(abrufbar unter: http://digitale.bibliothek.uni-halle.de/vd18/content/pageview/5107521, letzter Zugriff am 22.7.2020.)

Wuthenow, Ralph-Rainer: *Im Buch die Bücher oder Der Held als Leser*; Frankfurt am Main 1980.

Žižek, Slavoj: *Die Pest der Phantasmen. Die Effizienz des Phantasmatischen in den neuen Medien*; Wien 1997.

Internetquellen

Lobo, Sascha: *Die digitale Kränkung des Menschen.* http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/debatten/abschied-von-der-utopie-die-digitale-kraenkung-des-menschen-12747258.html, letzter Zugriff am 20.7.2020.

Roberts, Adam: *The Matrix and Deleuze: bullet time and between-time*. https://web.archive.org/web/20041117050319/http://www.thealienonline.net/columns/rcsf_matrix_feb03.asp; letzter Zugriff am 22.7.2020.

Roberts, Adam: *A Reading of The Matrix Reloaded (dirs. Andy Wachowski, Larry Wachowski; 2003). «Good, but not as good as the first film …».* http://web.archive.org/web/20060210112403/http://www.thealienonline.net/columns/rcsf_matrix2_jun03.asp; letzter Zugriff am 22.7.2020.

Roberts, Adam: *The Matrix: Revolutions: desiring machines*. http://web.archive.org/web/20050910214751/http://thealienonline.net:80/columns/rcsf_matrix3_dec03.asp?tid=7& letzter Zugriff am 22.7.2020.

Lana Wachowski to Write and Direct All-New Film Set in the World of "The Matrix," Keanu Reeves and Carrie-Anne Moss to Reprise Their Roles. https://www.warnerbros.com/news/press-releases/lana-wachowski-write-and-direct-all-new-film-set-world-matrix-keanu-reeves-and; letzter Zugriff am 22.7.2020.

Filmographie

eXistenZ; Regie: Cronenberg, David; Kanada, Großbritannien 1999.

The Matrix; Regie: Wachowski, Andy und Wachowski, Larry; USA 1999.

The Matrix Reloaded; Regie: Wachowski, Andy Wachowski und Wachowski, Larry; USA 2003.

The Matrix Revoutions; Regie: Wachowski, Andy und Wachowski, Larry; USA 2003.