

# literatur für leser:innen

# 20

# 1

43. Jahrgang

## Inhaltsverzeichnis

In eigener Sache/Vorstellung des neuen  
Herausgeber:innen-Teams/Unser Selbstverständnis

Bernhard Spies · Warum und wozu es *literatur für  
leser:innen* gab und immer noch gibt. Ein Blick  
in die Historie eines literaturwissenschaftlichen  
Periodikums

Felix Lempp/Antje Schmidt/Jule Thiemann ·  
Poetische Taxonomien. Un/Geordnete Begegnun-  
gen zwischen Pflanzen, Menschen und Tieren  
in Lyrik und Prosa der Gegenwart

Jörg Petersen · „Ergebt euch doch, ergebt euch  
einander“. Thomas Harlans Hiob-Rezeption

Justin Mohler · Contagious Becomings: Carmen  
Stephan's *Mal Aria*

Carsten Jakobi · „Einem Blutbade entgiengen sie,  
um in ein andres zu gerathen“ – Zirkuläres  
Erzählen in Voltaires *Candide* und in  
Johann Carl Wezels *Belphegor*



PETER LANG

# Inhaltsverzeichnis

In eigener Sache _____	1
Vorstellung des neuen IJI Herausgeber:innen-Teams _____	3
Unser Selbstverständnis _____	11
<b>Bernhard Spies</b>	
Warum und wozu es <i>literatur für leser:innen</i> gab und immer noch gibt.	
Ein Blick in die Historie eines literaturwissenschaftlichen Periodikums _____	13
<b>Felix Lempp/Antje Schmidt/Jule Thiemann</b>	
Poetische Taxonomien. Un/Geordnete Begegnungen zwischen Pflanzen, Menschen und Tieren in Lyrik und Prosa der Gegenwart _____	17
<b>Jörg Petersen</b>	
„Ergebt euch doch, ergebt euch einander“.	
Thomas Harlans Hiob-Rezeption _____	39
<b>Justin Mohler</b>	
Contagious Becomings: Carmen Stephan's <i>Mal Aria</i> _____	57
<b>Carsten Jakobi</b>	
„Einem Blutbade entgiengen sie, um in ein andres zu gerathen“ –	
Zirkuläres Erzählen in Voltaires <i>Candide</i> und in Johann Carl Wezels <i>Belphegor</i> ____	73

## literatur für leser:innen

herausgegeben von:	Keith Bullivant, Ingo Cornils, Serena Grazzini, Carsten Jakobi, Frederike Middelhoff, Bernhard Spies, Christine Waldschmidt, Sabine Wilke
Peer Review:	literatur für leser:innen ist peer reviewed. Alle bei der Redaktion eingehenden Beiträge werden anonymisiert an alle Herausgeber:innen weitergegeben und von allen begutachtet. Jede:r Herausgeber:in hat ein Vetorecht.
Verlag und Anzeigenverwaltung:	Peter Lang GmbH, Internationaler Verlag der Wissenschaften, Gontardstraße 11, 10178 Berlin Telefon: +49 (0) 30 232 567 900, Telefax +49 (0) 30 232 567 902
Redaktion der englischsprachigen Beiträge:	Dr. Sabine Wilke, Professor of German, Dept. of Germanics, Box 353130, University of Washington, Seattle, WA 98195, USA wilke@u.washington.edu
Redaktion der deutschsprachigen Beiträge	Prof. Dr. Ingo Cornils, Professor of German Studies, School of Languages, Cultures and Societies, University of Leeds, Leeds LS2 9JT, UK i.cornils@leeds.ac.uk
Erscheinungsweise:	3mal jährlich (März/Juli/November)
Bezugsbedingungen:	Jahresabonnement EUR 54,95; Jahresabonnement für Studenten EUR 32,95; Einzelheft EUR 26,95. Alle Preise verstehen sich zuzüglich Porto und Verpackung. Abonnements können mit einer Frist von 8 Wochen zum Jahresende gekündigt werden. Alle Beiträge sind urheberrechtlich geschützt. Übersetzung, Nachdruck, Vervielfältigung auf photomechanischem oder ähnlichem Wege, Vortrag, Funk- und Fernsehsendung sowie Speicherung in Datenverarbeitungsanlagen – auch auszugsweise – bleiben vorbehalten.

PETER LANG



Die Online-Ausgabe dieser Publikation ist Open Access verfügbar und im Rahmen der Creative Commons Lizenz CC-BY 4.0 wiederverwendbar. <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

## Gesamtverzeichnis der Beiträge

### Heft 1

#### **Simela Delianidou**

Das räumliche Wissen der Literatur über Armut:  
Hans Fallada *Kleiner Mann – was nun?* (1932) \_\_\_\_\_ 1

#### **Gerhard Sauder**

Bergengruen vergessen!? \_\_\_\_\_ 29

#### **Klaus Haberkamm und Ludwig Völker**

Der Rechte, der Mittlere und der Linke. Zur parabolischen Rechts-Links-  
Dichotomie in Herbert von Hoerners Erzählung *Die letzte Kugel* (1937) \_\_\_\_\_ 53

#### **Dieter Liewerscheidt**

„Phase II“ oder Benns Wende zur späten Lyrik \_\_\_\_\_ 77

#### **Markus Fauser**

„Aus der Haut fahren und in jede beliebige andere hinein“ –  
Barocke Lyrik bei H. C. Artmann \_\_\_\_\_ 89

### Heft 2

#### **Brigitte Prutti**

Editorial: Gegenwartsautor:innen \_\_\_\_\_ 103

#### **Karin Bauer**

„Jede Schicht ein Kunstwerk“: Postmemoriale Autofiktion und Autorschaft  
in Herta Müllers *Atemschaukel* (2009) \_\_\_\_\_ 107

#### **Simone Pflieger**

Becoming Disposable: Bodies In-Sync and Out-Of-Sync with Method Time  
in Juli Zeh's *Corpus Delicti* (2009) \_\_\_\_\_ 123

#### **Julia K. Gruber**

So wie, wie wenn, als ob: Literarische Tiere und tierliche Tropen in  
Eva Menasses *Tiere für Fortgeschrittene* (2017) \_\_\_\_\_ 139

#### **Olivia Albiero**

Fluid Writing: Identity, Gender, and Migration  
in Sasha Marianna Salzmann's *Ausser sich* (2017) \_\_\_\_\_ 159

**Heidi Schlipphacke**

Lesbian Camp and the Queer Archive: Angela Steidele's *Rosenstengel: Ein Manuskript aus dem Umfeld Ludwigs II.* (2015) \_\_\_\_\_ 175

**Heft 3****Ingo Cornils**

Editorial \_\_\_\_\_ 189

**Gerhard Henschel**

Aus dem Schelmenroman: Vorabdruck einer Passage, die im Frühling 1994 spielt \_\_\_\_\_ 195

**Andreas Solbach**

Keine *vita nova*: Gegenwartscollage als Vergangenheitsbewältigung in Gerhard Henschels *Jugendroman* \_\_\_\_\_ 199

**Manuel Förderer**

„A creature void of form“. Zur Bedeutung von Bob Dylan in Gerhard Henschels Schlosser-Romanen \_\_\_\_\_ 215

**Peter C. Pohl**

Der west-östliche Bildungsroman der Gegenwart.  
Ein Vergleich von Judith Schalanskys *Der Hals der Giraffe. Bildungsroman* (2012) und Gerhard Henschels *Bildungsroman* (2014) \_\_\_\_\_ 231

**Kay Wolfinger**

Gerhard Henschel in der Schreibschule von Walter Kempowski – Auszug aus den Notizen \_\_\_\_\_ 249

## In eigener Sache

Liebe Leser:innen,

das vorliegende Sammelheft bietet uns die Gelegenheit, auf die Veränderungen im Namen (nun *literatur für leser:innen*), im Herausgeber:innen-Team, im Selbstverständnis unserer Zeitschrift und auf unseren neuen Webauftritt hinzuweisen.

*literatur für leser:innen* muss, wie jede akademische Zeitschrift, mit der Zeit gehen. Im 21. Jahrhundert ist es nicht mehr möglich, stillschweigend davon auszugehen, dass sich alle Leser:innen von unserem alten Titel *literatur für leser* angesprochen und zur Mitarbeit ermutigt fühlen.

Seit dem Sommer 2021 haben die ‚alten‘ Herausgeber:innen sich daher bemüht, ausgewiesene Germanist:innen ins Team zu holen und so unsere thematische und methodische ‚Bandbreite‘ zu erweitern.

Wir stellen daher zum Anfang dieses Sammelheftes das neue Team und seine Expertise und Publikationen kurz vor. Wir freuen uns auf eine neue Ära, mit neuen Themen und Beiträgen, die uns in die Lage versetzen, Literatur mit neuen Augen zu sehen.

Mit dem neuen Team war es angebracht, auch unser eigenes Profil zu überprüfen. Es betont weiterhin unser Bekenntnis zur Themen- und Methodenvielfalt, stellt aber gleichzeitig unsere neue Aufstellung in den Dienst einer breiteren Diskussion.

Viel ist erreicht worden seit Gründung unserer Zeitschrift. Der ‚dienstälteste‘ Herausgeber Bernhard Spies, lässt in seinem Rückblick vier Jahrzehnte und fast 500 publizierte Beiträge Revue passieren. Diese können in der MLA International Bibliography durchsucht werden.

Die seit dem Jahrgang 2014 open access erschienenen Hefte können Sie auf der Verlagswebseite <https://www.peterlang.com/journal/14> oder unserer neuen Webseite <https://blog.studiumdigitale.uni-frankfurt.de/literatur-fuer-leser-innen/> einsehen.

Der Verlag hat uns in unserer ‚Umbruchphase‘ mit Rat und Tat unterstützt, unser Dank geht besonders an Herrn Michael Rücker und Frau Katharina Wlost.

Im Namen des Herausgeber:innen-Teams,

Ingo Cornils

\*\*\*



## Vorstellung des neuen Ifl Herausgeber:innen-Teams

### Keith Bullivant (University of Florida, Gainesville, USA)

Keith Bullivant ist Professor für Germanistik und ehemaliger Leiter der Abteilung für Germanistik und Slawistik an der University of Florida in Gainesville, USA. Schwerpunkte seiner Arbeit sind die Wechselwirkungen zwischen deutscher Literatur und Industriekultur des 19. Jahrhunderts, die Kultur der Weimarer Republik, das Kultur- und Geistesleben der Bundesrepublik Deutschland seit 1945 und der vereinigten Bundesrepublik Deutschland seit 1990. Derzeit arbeitet er an *Berlin im 20. Jahrhundert: Konstruktion und Dekonstruktion der Metropole*.

Publikationen (Auswahl):

Monographien:

- *Realism Today. Aspects of the Contemporary West German Novel*. Leamington Spa, Hamburg, New York 1987.
- *The Future of German Literature*. Oxford, Providence 1994.

Herausgeberschaften:

- *The Modern German Novel*. Leamington Spa, New York 1987.
- *After the 'Death of Literature' West German Writing of the 1970s*. Oxford, New York, München 1989.
- *Die Archäologie der Wünsche. Studien zum Werk von Uwe Timm*. Hrsg. zus. mit Manfred Durzak/Hartmut Steinecke. Köln 1995.
- Dieter Wellershoff: *Werke*. Bd. 1–3. Hrsg. zus. mit Manfred Durzak. Köln 1996.
- Dieter Wellershoff: *Werke*. Bd. 4–6. Hrsg. zus. mit Manfred Durzak. Köln 1997.
- Dieter Wellershoff: *Werke*. Bd. 7–9. Hrsg. zus. mit Manfred Durzak. Köln 2011.
- *Beyond 1989. Re-reading German Literature since 1945*. Providence, Oxford 1997 (= *Modern German Studies*, Bd. 3).
- *Germany and Eastern Europe: Cultural Identities and Cultural Differences*. Hrsg. zus. mit Geoffrey Giles/Walter Pape. Amsterdam, Atlanta 1999 (= *Yearbook of European Studies*, Bd. 13).
- *Literarisches Krisenbewußtsein. Ein Perzeptions- und Produktionsmuster im 20. Jahrhundert*. Hrsg. zus. mit Bernhard Spies. München 2001.

Aufsätze:

- Uwe Timm: Versuch einer Rezeptionsgeschichte. In: *Wunschort und Widerstand. Zum Werk Uwe Timms*. Hrsg. von Martin Hielscher/Friedhelm Maerz. Göttingen 2020, S. 335–386.

### Ingo Cornils (University of Leeds, Vereinigtes Königreich)

Dr. Ingo Cornils arbeitet als Professor of German Studies an der Universität Leeds in Großbritannien. Seine Forschungsgebiete sind die deutsche Literatur des 20./21. Jahrhunderts, Utopisches Denken, Science-Fiction, die deutsche Studentenbewegung / ,1968' und Hermann Hesse.

<https://ahc.leeds.ac.uk/languages/staff/35/professor-ingo-cornils>

## Publikationen (Auswahl):

### Monographien:

- *Writing the Revolution. The Construction of '1968' in Germany.* Rochester, NY 2016 (= Studies in German literature, linguistics, and culture).
- *Beyond Tomorrow. German Science Fiction and Utopian Thought in the 20th and 21st Centuries.* Rochester, NY 2020 (= Studies in German literature, linguistics, and culture).

### Herausgeberschaften:

- „(Un-)erfüllte Wirklichkeit“. *Neue Studien zu Uwe Timms Werk.* Hrsg. mit Frank Finlay. Würzburg 2006.
- *Baader-Meinhof Returns. History and Cultural Memory of German Left-Wing Terrorism.* Hrsg. zus. mit Gerit-Jan Berendse. Amsterdam, New York 2008 (= German Monitor, Bd. 70).
- *A companion to the works of Hermann Hesse.* Rochester, NY. 2009 (= Studies in German Literature, Linguistics, and Culture).
- *Memories of 1968. International Perspectives.* Hrsg. zus. mit Sarah Waters. Oxford u.a. 2010 (= Cultural History and Literary Imagination, Bd. 16).
- *Alternative Worlds. Blue-Sky Thinking Since 1900.* Hrsg. zus. mit Ricarda Vidal. Oxford u.a. 2014 (= Cultural History and Literary Imagination, Bd. 22).
- *literatur für leser:innen.* 42/2019, H. 3: Themenheft *Gerhard Henschel.*
- *New Perspectives on Contemporary German Science Fiction.* Hrsg. zus. mit Lars Schmeink. Cham 2022 (= Studies in Global Science Fiction).

## Serena Grazzini (Università di Pisa, Italien)

Serena Grazzini ist Professorin für Deutsche Literatur an der Universität Pisa (Italien). Sie hat an der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg und an der Universität Pisa promoviert; für ihre Forschung war sie mehrjährige DAAD-Stipendiatin an den Universitäten Halle-Wittenberg, Regensburg und Mainz. Ihre Schwerpunkte liegen auf der deutschsprachigen Literatur des 19. und des 20. Jahrhunderts (u.a. Büchner, Musil, Johnson, Handke), deutschsprachig-jüdischen Autor:innen (u.a. Hildesheimer, P. Weiss, Kafka), auf Mythenforschung, literarischer Komik und Poetiken des Widerspruchs, dem Heimat-Diskurs in der Literatur vom Ende des 19. Jahrhunderts bis heute (Heimatkunstabewegung, Heimatlosigkeit in der deutschsprachig-jüdischen Literatur) sowie auf Literaturtheorie (Strukturalismus und Kulturwissenschaften). Ihre Forschung fokussiert hauptsächlich auf den epistemischen Wert des literarischen Textes, auf das Verhältnis von Literatur und Geschichte und von Literatur und Gedächtnis. Sie ist zur Zeit Leiterin des interdisziplinären Forschungsprojektes „L'Ebreo errante“ (Der ewige Jude) (Universität Pisa) und Vizepräsidentin des Interdepartimentalen Zentrums für jüdischen Studien (Pisa).

[https://people.unipi.it/serena\\_grazzini/pubblicazioni/](https://people.unipi.it/serena_grazzini/pubblicazioni/)

## Publikationen (Auswahl):

### Monographien:

- *Der strukturalistische Zirkel. Theorien über Mythos und Märchen bei Propp, Lévi-Strauss, Meletinskij.* Wiesbaden 1999.
- *Il progetto culturale 'Heimatkunst'. Programma, movimento, produzione letteraria.* Roma 2010 (= Biblioteca di testi e studi).

### Editionen:

- *Friedrich Nietzsche und die ‚Griechische Kulturgeschichte‘ von Jacob Burckhardt (Mitschrift von Louis Kelterborn).* Einleitung von Maurizio Ghelardi. Transkription und editorisches Nachwort von Serena Grazzini. Firenze 2021 (= Biblioteca dell'Archivum Romanicum, Serie I: Storia, Letteratura, Paleografia, Bd. 517). [erstmalige Edition]



- Peter Weiss: *Convalescenza (Rekonvaleszenz)*. Edizione italiana con testo a fronte a cura di Serena Grazzini. Traduzione di Roberta Calamita. Sesto San Giovanni 2022 (= Il quadrifoglio tedesco). [Kommentierte Ausgabe]

#### Herausgeberschaften:

- *Punti di vista – Punti di contatto. Studi di letteratura e linguistica tedesca*. Hrsg. zus. mit Sabrina Ballestracci. Firenze 2015 (= Biblioteca di Studi di Filologia Moderna, Bd. 25).
- *La rete dei modernismi europei. Riviste letterarie e canone (1918–1940)*. Hrsg. zus. mit Raffaele Donnarumma. Perugia 2016 (= European Modernism 1).
- *Cultura tedesca* 54/2018: *Wolfgang Hildesheimer*.
- *Arabeschi* 2020, H. 15: *Barbablù. Il mito al crocevia delle arti e delle letterature*. Hrsg. zus. mit Alessandro Cecchi. URL: <http://www.arabeschi.it/collection/barbabl-il-mito-allincrocio-delle-arti-e-letterature/>

#### Aufsätze:

- *Identität und Komik in Georg Büchners Lustspiel Leonce und Lena*. In: *Georg Büchner Jahrbuch*. 14/2020, S. 219–232.
- *Distanz als Methode. Zu Uwe Johnsons Selbstverständnis als Schriftsteller in der ehemaligen Bundesrepublik, untersucht an den Begleitumständen*. In: *Johnson Jahrbuch*. 28/2021, S. 37–55.
- *From Stigma to Salvation? The Heimatlosigkeit of the Jews in the Twentieth-Century German-Language Literary Discourse*. In: *Materia Giudaica*. XXVI/2021, H. 1, S. 169–182.
- *The Line of Grace in Peter Handke's Essay on the Successful Day. With an Excursus on Hogarth's Reception in German-speaking Areas*. In: *Enduring Presence. William Hogarth's British and European Afterlives*. Bd. 2: *Image into Word*. Hrsg. von Caroline M. Patey/Cynthia Ellen Roman/Georges Letissier. Oxford 2021 (= *Cultural Interactions*, Bd. 46), S. 207–226.

### Carsten Jakobi (Johannes Gutenberg-Universität Mainz)

Dr. Carsten Jakobi arbeitet als Akademischer Direktor für Neuere Deutsche Literaturwissenschaft an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz. Schwerpunkt seiner Forschung sind die deutschsprachige Literatur des 18. bis 20. Jahrhunderts, insbesondere deutsche Exilliteratur 1933–1945, Komik und Komiktheorie. Zusammen mit Helen Fehervary (Ohio/USA) ist er Herausgeber der kritischen und kommentierten Werkausgabe von Anna Seghers; seit 2005 ist er Mitherausgeber von *literatur für leser:innen*. Als Vertrauensdozent ist er für die Rosa-Luxemburg-Stiftung tätig.

[https://www.germanistik.uni-mainz.de/files/2021/11/Jakobi\\_Schriftenverzeichnis-2.pdf](https://www.germanistik.uni-mainz.de/files/2021/11/Jakobi_Schriftenverzeichnis-2.pdf)

#### Publikationen (Auswahl):

##### Monographie:

- *Der kleine Sieg über den Antisemitismus. Darstellung und Deutung der nationalsozialistischen Judenverfolgung im deutschsprachigen Zeitstück des Exils 1933–1945*. Tübingen 2005 (= *Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur*, Bd. 106).

##### Editionen:

- *Anna Seghers: Werkausgabe*. Berlin: Aufbau 2000 ff. [kritisch ediert und kommentiert; mit Helen Fehervary. Geplant: 21 Bände] (seit 2020)
- *Anna Seghers: Der Kopflohn. Roman aus einem deutschen Dorf im Spätsommer 1932*. In: *Anna Seghers: Werkausgabe*. Hrsg. von Helen Fehervary und Carsten Jakobi. Bd. 1/2.1 Bearbeitet von Ute Brandes und Carsten Jakobi. Berlin: Aufbau 2021

## Herausgeberschaften:

- *literatur für leser* 28/2005, H. 4: Themenheft *Antike-Rezeption in der deutschsprachigen Literatur des 20. Jahrhunderts*.
- *Exterritorialität. Landlosigkeit in der deutschsprachigen Literatur*. München 2006 (= *Kontext*, Bd. 2).
- *Religionskritik in Literatur und Philosophie nach der Aufklärung*. Hrsg. zus. mit Bernhard Spies/Andrea Jäger. Halle/S. 2007 (= *Massenphänomene*, Bd. 2).
- *literatur für leser*. 36/2013, H. 1/2: Themenheft *Zum Wieland-Jahr*.
- *Witz und Wirklichkeit. Komik als Form ästhetischer Weltaneignung*. Hrsg. zus. mit Christine Waldschmidt. Bielefeld 2015 (= *Mainzer Historische Kulturwissenschaften*, Bd. 23).

## Aufsätze:

- *Ökonomie der Masse zwischen Egoismus und kollektivem Nutzen. Die Perspektive auf die politische Ökonomie des Staatsvolkes in Christoph Martin Wielands Roman Der goldne Spiegel*. In: *Masse Mensch. Das „Wir“ – sprachlich behauptet, ästhetisch inszeniert*. Hrsg. von Andrea Jäger/Gerd Antos/Malcom H. Dunn. Halle/S. 2006, S. 40–53.
- *Der kurze Sommer der Anarchie. Hans Magnus Enzensbergers Versuch einer anarchistischen Biographistik*. In: *Literatur und Anarchie. Das Streben nach Herrschaftsfreiheit in der europäischen Literatur vom 19. bis 21. Jahrhundert*. Hrsg. von Rainer Barbey/Heribert Tommek. Heidelberg 2012 (= *Diskursivitäten*, Bd. 15), S. 163–186.
- *Von der bürgerlichen zur sozialistischen Komödie. Peter Hacks und die Transformation des Happy End*. In: *Heitere Spiele über den Ausgang der Geschichte. Peter Hacks und die Komödie im Kalten Krieg*. Vierte wissenschaftliche Tagung der Peter-Hacks-Gesellschaft. Hrsg. von Andrea Jäger. Berlin 2012 (= *Schrittenreihe der Peter-Hacks-Gesellschaft*), S. 29–46.
- *Unfreiwillige Komik – Strukturelle Subjektivität, mediale Kontextualisierung, literarische Re-Inszenierung*. In: *Witz und Wirklichkeit. Komik als Form ästhetischer Weltaneignung*. Hrsg. von Carsten Jakobi/Christine Waldschmidt. Bielefeld 2015 (= *Mainzer Historische Kulturwissenschaften*, Bd. 23), S. 151–184.

## Frederike Middelhoff (Goethe-Universität Frankfurt)

Frederike Middelhoff ist seit 2020 W1-Professorin für Neuere Deutsche Literatur mit dem Schwerpunkt Romantikforschung an der Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt. Sie studierte Neuere Deutsche Literatur und Sprachwissenschaft sowie Englische Literaturwissenschaft an der Julius-Maximilians-Universität Würzburg und der University of Exeter. Ihre Promotion schloss sie 2019 mit einer Arbeit im Bereich der Cultural Animal Studies ab; die Studie, die 2019 mit dem Kulturpreis Bayern ausgezeichnet wurde und 2020 im Metzler-Verlag erschien, beleuchtet die ästhetischen und wissenspoetologischen Dimensionen von Texten, in denen Tiere als erzählende Figuren inszeniert werden. Frederike Middelhoff ist Gründerin des DFG-Netzwerks ‚Aktuelle Perspektiven der Romantikforschung: Theorien, Methoden, Lektüren‘, Vorsitzende der Kommission zur Verleihung des Klaus Heyne Preises zur Erforschung der Deutschen Romantik, Mitherausgeberin der Buchreihe ‚Neue Romantikforschung‘, Ko-Leiterin des Forschungsfeldes ‚Kulturwissenschaftliche Anthropozänforschung‘ am Forschungszentrum Humanwissenschaften der Goethe-Universität, Ko-Initiatorin der Forschungsinitiative ‚Romantische Ökologien‘ und Fellow am Forschungskolleg Humanwissenschaften der Goethe-Universität mit einem Buchprojekt, das die ästhetischen und wissenspoetischen Dimensionen der Darstellung von Migration in der Romantik untersucht. Ihre Forschungsschwerpunkte liegen im Bereich der kulturwissenschaftlichen Romantikforschung, der Environmental Humanities (Cultural Animal Studies / Cultural Plant Studies), der literatur- und kulturwissenschaftlichen Migrationsforschung.

<https://www.uni-frankfurt.de/Middelhoff>

## Publikationen (in Auswahl):

### Monographie:

- *Literarische Autozoographien. Figurationen des autobiographischen Tieres im langen 19. Jahrhundert.* Heidelberg, Berlin 2020 (= *Cultural Animal Studies*, Bd. 7).

### Herausgeberschaften:

- *Forces of Nature. Dynamism and Agency in German Romanticism.* Hrsg. zus. mit Adrian Renner (erscheint Sept. 2022).
- *Form- und Bewegungskräfte in Kunst, Literatur und Wissenschaft.* Hrsg. zus. mit Frank Fehrenbach/Lutz Hengst/Cornelia Zumbusch. Berlin, New York 2021 (= *Imaginarier der Kraft*, Bd. 2).
- *Tierstudien 19/2021: Tiere und Migration.* Hrsg. zus. mit Jessica Ullrich. Berlin 2021.
- *Texts, Animals, Environments. Zoopoetics and Eco-poetics.* Hrsg. zus. mit Sebastian Schönbeck/Roland Borgards/Catrin Gersdorf. Freiburg i. Br. 2019 (= *Rombach Wissenschaften, Reihe Cultural Animal Studies*, Bd. 3).

### Aufsätze:

- *Lost/Life in Translation. Romantische Schriftstellerinnen übersetzen.* In: „jetzt kommen andere Zeiten angerückt“. *Schriftstellerinnen der Romantik.* Hrsg. von Martina Wernli. Stuttgart 2022, S. 245–276 (im Druck).
- *Thinking and Writing with Leaves: Poplar Symptoetics in Romanticism.* In: *Green Letters.* 25/2021, H. 4, *Special Issue: Arboreal Imaginaries.* Hrsg. von Solvejg Nitzke/Helga Braunbeck, S. 356–376, <https://doi.org/10.1080/14688417.2022.2029718>.
- *R/Emigration verhindern. „Heimat“ im Kontext der Auswanderung von 1816/17.* In: *The Germanic Review: Literature, Culture, Theory.* 96/2021, H. 3, S. 256–275, DOI: 10.1080/00168890.2021.1941733.

## Bernhard Spies (Johannes Gutenberg-Universität Mainz)

Bernhard Spies war bis zur Pensionierung 2013 Professor für Neuere Deutsche Literaturwissenschaft. Sein Forschungsinteresse richtet sich historisch auf die Perioden der Aufklärung und der Literatur vom Ende des 19. bis zur Gegenwart, theoretisch auf die Opposition von identifizierend-einbeziehender vs. distanzierender Potenzen literarischer Sprache (hier vor allem alle komischen Darstellungsweisen). Von 2000 bis 2013 war er, zusammen mit Helen Fehervary (University of Ohio), Herausgeber der textkritisch durchgesehenen und kommentierten Werkausgabe von Anna Seghers und Bearbeiter des ersten Bandes *Das siebte Kreuz* (2000).

<https://www.germanistik.uni-mainz.de/univ-prof-bernhard-spies-em/>

## Publikationen (Auswahl):

### Monographien:

- *Behauptete Synthesis. Gottfried Kellers Roman ‚Der grüne Heinrich‘.* Bonn 1978 (= *Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft*, Bd. 263).
- *Politische Kritik, psychologische Hermeneutik, ästhetischer Blick. Die Entwicklung bürgerlicher Subjektivität im Roman des 18. Jahrhunderts.* Stuttgart 1992 (= *Germanistische Abhandlungen*, Bd. 73).
- *Anna Seghers: Das siebte Kreuz.* Frankfurt/M. 1993 (= *Grundlagen und Gedanken zum Verständnis erzählender Literatur*).
- *Die Komödie in der deutschsprachigen Literatur des Exils. Ein Beitrag zur Geschichte und Theorie des komischen Dramas im 20. Jahrhundert.* Würzburg 1997.

### Herausgeberschaften:

- *Erwin Rotermund: Artistik und Engagement. Aufsätze zur deutschen Literatur.* Würzburg 1994.
- *Ideologie und Utopie in der deutschen Literatur der Neuzeit.* Würzburg 1995.
- *Literarisches Krisenbewußtsein. Ein Perzeptions- und Produktionsmuster im 20. Jahrhundert.* Hrsg. zus. mit Keith Bullivant. München 2001.

- *Religionskritik in Literatur und Philosophie nach der Aufklärung*. Hrsg. zus. mit Carsten Jakobi/Andrea Jäger. Halle/S. 2007 (= *Massenphänomene*, Bd. 2).
- *Textprofile intermedial*. Hrsg. zus. mit Dagmar von Hoff. München 2008 (= *Kontext*, Bd. 6).
- *Textprofile stilistisch. Beiträge zur literarischen Evolution*. Hrsg. zus. mit Ulrich Breuer. Bielefeld 2011 (= *Mainzer Historische Kulturwissenschaften*, Bd. 8).
- *Mimesis, Mimikry, Simulatio. Tarnung und Aufdeckung in den Künsten vom 16. bis zum 21. Jahrhundert*. Festschrift für Erwin Rotermund. Hrsg. zus. mit Hanns-Werner Heister. Berlin 2013 (= *Musik, Gesellschaft, Geschichte*, Bd. 6).

#### Aufsätze:

- *Feuer im Palast zu Lilliput. Überlegungen zu Satire und Grotteske im Zeitalter der Aufklärung*. In: *Arcadia* 30/1995, H. 3, S. 309–315.
- „Aber wie kann das nicht sein, das so betrügen kann?“ Die Auseinandersetzung des Lyrikers Bertolt Brecht mit Sprache und Denkweise des religiösen Glaubens. In: *Religionskritik in Literatur und Philosophie nach der Aufklärung*. Hrsg. von Carsten Jakobi/Andrea Jäger/Bernhard Spies. Halle/S. 2007 (= *Massenphänomene*, Bd. 2), S. 143–173.
- *Was kann die Parodie? Überlegungen zu ihrem ästhetischen Potenzial*. In: *Mimesis, Mimikry, Simulatio. Tarnung und Aufdeckung in den Künsten vom 16. bis zum 21. Jahrhundert*. Festschrift für Erwin Rotermund. Hrsg. von Hanns-Werner Heister/Bernhard Spies. Berlin 2013 (= *Musik, Gesellschaft, Geschichte*, Bd. 6), S. 431–447.
- *Konstruktionen nationaler Identität(en): Exilliteraturforschung und Postcolonial Studies*. In: *Handbuch der deutschsprachigen Exilliteratur: Von Heinrich Heine bis Herta Müller*. Hrsg. von Bettina Bannasch/Gerhild Rokus. Berlin, Boston 2013, S. 75–95.

#### Christine Waldschmidt (RWTH Aachen)

Dr. Christine Waldschmidt ist seit 2020 wissenschaftliche Mitarbeiterin beim DFG-finanzierten D-A-CH-Handbuchprojekt „Deutschsprachig-jüdische Literatur von der Aufklärung bis zur Gegenwart – Neue Forschungszugänge in Paradigmen“ am Institut für Germanistische und Allgemeine Literaturwissenschaft der RWTH Aachen. Zuvor war sie wissenschaftliche Mitarbeiterin am Deutschen Institut und beim Forschungsschwerpunkt Historische Kulturwissenschaften der Johannes Gutenberg-Universität Mainz. 2010 hat sie an der Universität Mainz ihre Promotion über deutschsprachige hermetische Lyrik im 20. Jahrhundert abgeschlossen; die Arbeit geht der Frage nach, wie bewusst Verständnisschwierigkeiten stiftende lyrische Redeweisen gerade mittels Strategien der Sinnverweigerung eine eigene Kommunikation einrichten und welche Inhalte bzw. Dichtungsemphasen sich darin transportieren lassen. Ihre Forschungsschwerpunkte sind die Lyrik des 20. Jahrhunderts, Sprachkritik der Moderne, Literatur der Aufklärung, Erzählen in theoretischen Kontexten, Kulturgeschichte im 18. Jahrhundert und deutschsprachig-jüdische Literatur im 18. und 20. Jahrhundert. Sie ist Mitherausgeberin der Bände „Sprachkulturen“ und „Wissen und Lernen“ des Handbuchs *Deutschsprachig-jüdische Literatur von der Aufklärung bis zur Gegenwart* sowie Mitherausgeberin der kommentierten Anthologie *Kulturgeschichten der Aufklärung*.

<https://www.germlit.rwth-aachen.de/cms/germlit/Das-Institut/Neuere-deutsche-Literatur/Team-NDL/~iqghl/Dr-Christine-Waldschmidt/>

#### Publikationen (Auswahl):

#### Monographie:

- *„Dunkles zu sagen“: Deutschsprachige hermetische Lyrik im 20. Jahrhundert*. Heidelberg 2011 (= *Studien zur historischen Poetik*, Bd. 9).

## Herausgeberschaften:

- *Irrwege – Zu Ästhetik und Hermeneutik des Fehlgehens*. Hrsg. zus. mit Matthias Däumer/Maren Lickhardt/Christian Riedel. Heidelberg 2010 (= *Studien zur historischen Poetik*, Bd. 5).
- *Witz und Wirklichkeit. Komik als Form der ästhetischen Weltaneignung*. Hrsg. zus. mit Carsten Jakobi. Bielefeld 2015 (= *Mainzer Historische Kulturwissenschaften*, Bd. 23).
- *Geschichtstransformationen. Medien, Verfahren und Funktionalisierungen historischer Rezeption*. Hrsg. zus. mit Sonja Georgi u.a. Bielefeld 2015 (= *Mainzer Historische Kulturwissenschaften*, Bd. 24).
- *Celan-Referenzen. Prozesse einer Traditionsbildung in der Moderne*. Hrsg. zus. mit Natalia Blum-Barth. Göttingen 2016.

## Aufsätze:

- *Christoph Martin Wielands Schriften zur Französischen Revolution: Die Wertschätzung des intellektuellen Urteils in der politischen Debatte*. In: *literatur für leser*. 36/2013, H. 1/2, S. 51–64.
- *Das ‚Endliche‘ im Kontrast mit der Idee. Die Realität als Teil des komischen Widerspruchs bei Jean Paul*. In: *Witz und Wirklichkeit. Komik als Form der ästhetischen Weltaneignung*. Hrsg. von Carsten Jakobi/Christine Waldschmidt. Bielefeld 2015 (= *Mainzer Historische Kulturwissenschaften*, Bd. 23), S. 211–240.
- *Erzählen von Ursprung, Entwicklung und Fortschritt. Narrative Strategien in kulturgeschichtlichen Schriften der Aufklärung* [zus. mit Andreas Hütig]. In: *Die Erzählung der Aufklärung. Beiträge zur DGEJ-Jahrestagung in Halle a. d. Saale*. Hrsg. von Frauke Berndt/Daniel Fulda. Hamburg 2017 (= *Studien zum achtzehnten Jahrhundert*, Bd. 38), S. 136–148.
- *Vom narrativen Rätsel zur rätselhaften Psyche. Exemplarisches Erzählen bei Diderot und in Schillers Merkwürdiges Beispiel einer weiblichen Rache*. In: *Diderots ‚Jacques le fataliste et son maître‘ und der europäische Roman. Transformationen und Potentiale der Gattung*. Hrsg. von Caroline Mannweiler/Olaf Müller. Heidelberg 2018 (= *Intercultural Studies* 9), S. 79–94.

## Sabine Wilke (University of Washington, Seattle, USA)

Dr. Sabine Wilke ist Professorin für moderne deutsche Literatur und Kultur an der University of Washington/Seattle mit Schwerpunkten auf Geistesgeschichte, Kolonialgeschichte, Gender Studien und Environmental Humanities, ein Spezialgebiet, das sie durch die Arbeit des von ihr gegründeten transatlantischen Netzwerks kulturwissenschaftlicher Umweltstudien gefördert hat.

<https://german.washington.edu/people/sabine-wilke>

## Publikationen (Auswahl):

### Monographien:

- *Zur Dialektik von Exposition und Darstellung. Ansätze zu einer Kritik der Arbeiten Martin Heideggers, Theodor W. Adornos und Jacques Derridas*. New York u.a. 1988 (= *Stanford German Studies*, Bd. 24).
- *Poetische Strukturen der Moderne. Zeitgenössische Literatur zwischen alter und neuer Mythologie*. Stuttgart 1992.
- *Ausgraben und Erinnern. Zur Funktion von Geschichte, Subjektivität und geschlechtlicher Identität in den Texten Christa Wolfs*. Würzburg 1993 (= *Epistemata. Reihe Literaturwissenschaft*, Bd. 110).
- *Dialektik und Geschlecht. Feministische Schreibpraxis in der Gegenwartsliteratur*. Tübingen 1996 (= *Studien zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, Bd. 3).
- *Ambiguous Embodiment. Construction and Destruction of Bodies in Modern German Literature and Culture*. Heidelberg 2000 (= *Hermeia*, Bd. 2).
- *Ist alles so geliebt, wie es früher war? Essays zur Literatur und Frauenpolitik im vereinten Deutschland*. Würzburg 2000.
- *Masochismus und Kolonialismus. Literatur, Film und Pädagogik*. Tübingen 2007 (= *Stauffenburg Diskussion*, Bd. 24).
- *German Culture and the Modern Environmental Imagination. Narrating and Depicting Nature*. Leiden, Boston 2015 (*Nature, Culture and Literature*, Bd. 11).

## Herausgeberschaften:

- *Journal of Pacific History*. 42/2007, H. 3: Themenheft *Narrating Colonial Encounters: Germany in the Pacific Islands*. Hrsg. zus. mit Miriam Kahn.
- *Modern Austrian Literature*. 42/2009, H. 3: *Special Issue Cultures of Performance in Modern Austria*. Hrsg. zus. mit Brigitte Prutti.
- *literatur für leser*. 33/2010, H. 2: Themenheft *Legacies of German Unification. Literature and Culture in the new Republic*.
- *literatur für leser*. 33/2010, H. 4: Themenheft *Die Stimmen der Anderen: Zur Imagination des Fremden in der literarischen Repräsentation des deutschen Kolonialismus*. Hrsg. zus. mit Ingo Cornils.
- *Pacific Coast Philology*. 46/2011, H. 2: *Special Issue Literature, Culture, and the Environment*.
- *Readings in the Anthropocene. The Environmental Humanities, German Studies, and Beyond*. Hrsg. zus. mit Japhet Johnstone. New York u.a. 2017 (= *New Directions in German Studies*, Bd. 18).
- *literatur für leser*. 35/2012, H. 3: Themenheft *Literatur und Umwelt*.
- *literatur für leser*. 36/2013, H. 4: Themenheft *Tourismus: Kulturökologische und ökopoetische Perspektiven*. Hrsg. zus. mit Barbara Thums.
- *Environmental Humanities*. 5/2014: *Special Section Imagining Anew: Challenges of Representing the Anthropocene*. Hrsg. zus. mit Greg Garrard/Gary Handwerk.
- *Humanities*. 10/2021, H. 1: *Special Issue Environmental Imagination and German Culture*.

## Unser Selbstverständnis

*literatur für leser:innen* (bis 2021 *literatur für leser*) ist eine internationale Zeitschrift, deren Beiträge sich auf deutschsprachige literarische Texte aus allen literaturgeschichtlichen Epochen ab dem 16. Jahrhundert, auf ihre poetischen und historischen Eigentümlichkeiten, ihre kulturellen und medialen Bezüge und Kontexte einlassen und die interpretierende Auseinandersetzung mit ihnen suchen. *literatur für leser:innen* will außerdem dazu beitragen, die Beziehungen der deutschen Literatur zu den übrigen europäischen und außereuropäischen Kulturen zu erörtern. Komparatistisch ausgerichtete Aufsätze sind in dieser Hinsicht erwünscht. Die Zeitschrift ist kein literarisches Rezensionsorgan, pflegt aber die permanente Befassung mit neuen interpretatorischen Ansätzen/Paradigmen.

Die Zeitschrift ist keiner literaturtheoretischen Schule verpflichtet, sondern dem Ideal methodischer Offenheit. Der bei der Gründung im Jahr 1978 von Rolf Geißler und Herbert Kaiser gewählte Zeitschriftentitel *literatur für leser* signalisiert nach wie vor zweierlei: den Anspruch auf eine theoretisch fundierte, intersubjektiv nachvollziehbare Befassung mit dem literarischen Gegenstand, die sich an den Texten ausweist, und das Beharren auf der ästhetischen, medialen und historischen Eigenart literarischer Texte. Die behandelten Texte werden anderen Medien oder Trägern kulturellen Bewusstseins nicht entgegengesetzt (geschweige denn über diese erhoben). Vielmehr soll das Spezifische des literarischen Beitrags zu jenem Bewusstsein vor Auge gestellt werden.

*literatur für leser:innen* sucht anregende, auch zum Widerspruch reizende Thesen und bietet ein Forum für die Auseinandersetzung darüber. Ein Schwerpunkt unseres Interesses liegt auf der Literatur des 20. Jahrhunderts und der Gegenwart. Unser Periodikum kümmert sich aber nach wie vor um das gesamte Spektrum der neuzeitlichen Literatur in deutscher Sprache, und wir achten weiterhin darauf, dass das historische Wissen darüber lebendig bleibt. Literaturtheoretisch ausgerichtete Abhandlungen interessieren uns, weil und sofern sie das Begreifen dessen befördern, womit die Texte und ihre Autor:innen sich auseinandersetzen und in welche internen wie externen Beziehungen sie dabei eintreten.

Die Zeitschrift veröffentlicht sowohl einzelne Beiträge in Sammelheften als auch teils von den Herausgeber:innen, teils von Gasteditor:innen verantwortete Themenhefte und setzt eigenständige Schwerpunkte im literaturwissenschaftlichen Diskurs, die auch eine kulturwissenschaftliche Ausrichtung haben können. Interessierte Wissenschaftler:innen sind herzlich eingeladen, einzelne Beiträge oder auch eigenständige Vorschläge für Themenhefte einzureichen, die sie als Gasteditor:innen verantworten.

Die Zeitschrift erscheint dreimal im Jahr und veröffentlicht ausschließlich Originalbeiträge. Englischsprachige Publikationsvorschläge sind erwünscht. *literatur für leser:innen* ist dem Blind Peer Review-Prozess verpflichtet. Alle bei der Redaktion eingehenden Beiträge werden anonym an die Herausgeber:innen weitergegeben und von allen begutachtet. Jede:r der Herausgeber:innen hat ein Vetorecht.





## **Warum und wozu es *literatur für leser:innen* gab und immer noch gibt. Ein Blick in die Historie eines literaturwissenschaftlichen Periodikums**

*Literatur für Leser* wurde 1978 von Rolf Geißler und Herbert Kaiser gegründet. Das Periodikum trug in den ersten 10 Jahrgängen den programmatischen Untertitel: *Zeitschrift für Interpretationspraxis und geschichtliche Texterkenntnis*. Diese Schwerpunktsetzung auf die intensive Auseinandersetzung mit literarischen Texten nach den Verfahrensweisen der Hermeneutik erfolgte im Kontext der lebhaften Methodendebatte, die im Jahrzehnt nach 1968 in den Literatur- und Sozialwissenschaften mit oft leidenschaftlicher Anteilnahme geführt wurde. In diesen Auseinandersetzungen entstanden zahlreiche Zeitschriften, in denen sich wissenschaftspolitische Interessen bzw. theoretische Positionen Foren ihrer internen Debatte wie der Profilierung nach außen schufen. *LfL* ist ein Resultat der Spätphase dieser umfassenden theoretischen Selbstreflexion, ein Dokument dafür, wie die umfassende Selbst-Infragestellung aller Geisteswissenschaften von der Polemik gegen die überkommenen wissenschaftlichen Methoden übergeht zu einer Kritik an der Radikalität ihrer eigenen Opposition, um aus dieser partiellen Selbstkritik mehr oder minder neue Positionsbestimmungen zu entwickeln. Die engagierten Debatten der 1970er Jahre kreisten um Fragen, in denen das Verhältnis von Sprache und Literatur zur Gesellschaft eine zentrale Rolle spielte, wobei nicht selten beide Seiten dieses Verhältnisses im Modus des Potenzi- als verhandelt wurden: So ging es um die Gesellschaft im Hinblick auf ihre Reformpotenzen, zu deren Realisierung ihr eine Literatur verhelfen sollte, die dazu erst noch ihre eigenen emanzipativen Momente identifizieren oder überhaupt erst entwickeln sollte, oder umgekehrt um die Literatur als historischen Ausdruck des Entwicklungspotenzials der Gesellschaft, in der Verlängerung dieser Idee um die notwendigen Eigenschaften von Literatur, die dieser historischen Potenz zum Durchbruch verhelfen könnten... Rolf Geißler, von dem später der stärkste Impuls zur Gründung von *LfL* ausging, war zunächst einer der Protagonisten in der literaturdidaktischen Sektion dieser Programmdebatte, die nicht unwesentlich durch ihn geprägt worden war, ganz entsprechend dem Gewicht der Didaktik als einer der Wissenschaften, die sich der im Kontext der Grundsatzdebatten über Rolle und Aufgabe der Geistes- und Sozialwissenschaften durchaus relevanten Erforschung und Beförderung von Bildung und Wissensvermittlung verschrieben hatten. Geißlers Theorie der Deutschdidaktik ist eines der damals prominentesten Dokumente dieses anspruchsvollen Versuchs, die Vermittlung sprachlich-literarischer Bildung zu wissenschaftlichen und damit deren umfassender Relevanz gerecht zu werden. Es war eben diese Anstrengung bzw. deren mittlerweile erzielten Resultate, die Geißler ab 1977 zu einer Selbstkorrektur veranlassten: Die jüngsten Entwicklungen nicht nur der Vermittlungswissenschaften erregten in ihm den Verdacht der theoretischen Einseitigkeit, vor allem der Subsumtion der Literatur unter abstrakt-theoretische Konzepte. Was Geißler einleiten wollte, war nicht das Ende der Deutschdidaktik, wohl aber eine Kurskorrektur, nämlich die

– erneute – Orientierung an hermeneutischen Positionen, die sich im Jahrzehnt zuvor als Antipoden der verschiedenen Versuche einer eher sozialtheoretisch orientierten Verwissenschaftlichung des Umgangs mit Literatur profiliert hatten. Die programmatischen Stichwörter des Untertitels – *Interpretationspraxis* und *geschichtliche Texterkennung* – stehen für die Verschiebung des letzten Regulativs der Befassung mit Literatur, anders gesagt: des Kriteriums ihrer Verbindlichkeit, weg von den theoretisch-idealistisch gefassten Konzepten von Literatur und Gesellschaft hin zur Unhintergebarkeit des in der Literatur vorliegenden historischen Sinns. Insofern war es einerseits ein historischer Zufall, andererseits aber inhaltlich passend, dass die Zeitschrift viele Jahre lang im Oldenbourg-Verlag (München) erschien, der auf Pädagogik und namentlich auf Schulbücher spezialisiert war.

Im ersten Heft des ersten Jahrgangs 1978 – zunächst erschienen drei Hefte pro Jahrgang – legten die beiden Herausgeber, Rolf Geißler und Herbert Kaiser (beide Universität Duisburg), die Programmatik ausführlich dar. In der herausgeberischen Praxis bewährte sich der Elan der Neugründung weniger in der Opposition zu Ansätzen, die anderen Prämissen als denen der Hermeneutik verpflichtet waren, als vielmehr in einer Öffnung zu allen ernsthaften Anstrengungen, durch seriöse Arbeit an den literarischen Texten zu interpretatorisch abgesicherten Resultaten zu kommen, ungeachtet der methodologischen Impulse für Themenstellung und Korpuswahl. Auch wenn dies dem allgemeinen Zug der Zeit entsprach, geschah die Horizonterweiterung nicht von selbst. Wesentlichen Anteil daran hatte neben Herbert Kaiser der Dritte im Bunde der Herausgeber, Dieter Mayer (Mainz), der 1981 zu *LfL* kam. In den 1980er Jahren gewannen Aufsätze über Literatur des 20. Jahrhunderts und nicht zuletzt über Gegenwartsliteratur von jungen Autor:innen, die nicht ausschließlich, aber mehrheitlich von jungen Literaturwissenschaftler:innen verfasst waren, ein immer größeres Gewicht – auch dies ein Dokument der allgemeinen Wissenschaftsgeschichte. Zugleich ergab sich quasi naturwüchsig eines der Prinzipien für die Zusammenstellung der Beiträge für ein Heft, das sich bald als sehr sinnvoll erwies und seitdem gilt: die regelmäßige Zusammenführung von Arbeiten etablierter Autor:innen und Aufsätzen junger Wissenschaftler:innen.

Mit diesen literaturwissenschaftlichen und editorischen Programmpunkten hatte sich *LfL* zum Ende der 1980er Jahre als literaturwissenschaftliches Periodikum mit mittlerweile vier Heften pro Jahrgang etabliert. Es war eben diese Profilierung, die den Oldenbourg-Verlag veranlasste, im Rahmen einer internen Programmbereinigung den Herausgebervertrag mit Rolf Geißler, Herbert Kaiser und Dieter Mayer zu kündigen. Dass die Zeitschrift weiter erschien, und das ohne Unterbrechung, lag daran, dass der Wechsel vom Schulbuchverlag zu einem Wissenschaftsverlag gelang: Der Verlag Peter Lang interessierte sich für die Fortführung von *LfL*, mit dem Resultat, dass die Zeitschrift seit 1990 bei Lang (damals Frankfurt am Main etc., derzeit Berlin etc.) verlegt wird.

Der Verlagswechsel war mit Umstellungen des Herausgebergremiums und einer Erweiterung der Programmatik verbunden. Als weitere Herausgeber aus der folgenden Generation kamen Maximilian Nutz (München) und Bernhard Spies (Mainz) hinzu. Die neue personelle Zusammensetzung beförderte die in Ansätzen schon stattfindende Ausweitung des historischen Horizonts auf die gleichmäßige Betreuung der deutschsprachigen Literatur von der frühen Aufklärung bis zur Gegenwartsliteratur

und parallel dazu die Einladung von Beiträgen, die sich an der komparatistischen Überschreitung der Grenzen zwischen den Nationalsprachen und den Künsten versuchten. Eine wichtige Neuerung bestand in der Einführung regelmäßiger Themenhefte, die zunächst ausschließlich von Mitgliedern des Herausgebergremiums konzipiert und veranstaltet wurden. Diese neue Form, Hefte zusammenzustellen, zielte darauf, *literatur für leser* – mittlerweile in Minuskeln gesetzt und ohne Untertitel – als Forum für die konsequente Auseinandersetzung mit historisch oder theoretisch wichtigen Themen zu etablieren. Als erste Hefte mit dieser Zwecksetzung erschienen *Ostdeutsche Literatur und das Ende der DDR* (1990/2), *Kommerz in der Literatur* (1992/1), bald auch Hefte über profilierte Autor:innen, zuerst über Franz Fühmann (1993/2), später u.a. über F. C. Delius und Uwe Timm.

Ein bedeutender Entwicklungsschritt von *lfl* folgte aus dem Eintritt von Keith Bullivant (University of Florida) in das Herausgebergremium im Jahr 1993. Er sicherte die programmatisch angestrebte Verschiebung zu internationalen Themen wie Autor:innen ab und trug wesentlich dazu bei, die verstärkte Schwerpunktsetzung auf die Literatur der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts und die Gegenwartsliteratur, die der allgemeinen Entwicklung der Literaturwissenschaften entsprach, optimal zu betreuen. Ein weiterer Schritt zur Internationalisierung des Programms wie der Autorenschaft wurde im Jahr 2004 mit der Einführung der englischen Sprache als weiterer Publikations-sprache von *lfl* neben der deutschen vollzogen.

Einen großen Fortschritt für die Zeitschrift bedeutete die Verstärkung der Herausgeberschaft durch Sabine Wilke (University of Washington, Seattle), Ingo Cornils (University of Leeds) und Carsten Jakobi (Mainz) im Jahr 2005. Sie brachte die sofortige Ausweitung des Einzugsbereichs der potenziellen Autor:innen wie der Problemstellungen. Das wahrte nicht allein die Kontinuität des editorischen Anspruchs, mit *lfl* den jungen Stimmen in der Wissenschaft einen Resonanzraum zu verschaffen, vielmehr führte es zur deutlichen Ausweitung dieser Praxis. Eines der wichtigsten Mittel dieser Verbreiterung der Themen wie der Herangehensweisen ist seitdem die Einladung von Gast-Herausgeber:innen, denen *lfl* die Gelegenheit verschafft, auf ihrem Spezialgebiet mit von ihnen ausgewählten Beiträger:innen ein Themenheft veranstalten. Das Gewinnen von Gast-Herausgeber:innen stimuliert Fragestellungen mit evidenter Aktualität und Relevanz. Zugleich stellt diese Art, Hefte mit thematisch aufeinander bezogenen Beiträgen hoher Qualität zusammenzustellen, einen Umgang mit der Tatsache dar, dass in den letzten beiden Jahrzehnten literaturwissenschaftliche Forschung generell immer weniger als individuelles Spezialistentum geleistet, vielmehr von vornherein in größeren Forschungsverbänden organisiert wird und internationale Vernetzung nicht nur eine Frage des persönlichen Interesses, sondern eine Bedingung jeglichen wissenschaftlichen Fortkommens ist. Es zeigte sich schnell, dass die Pflege der Kooperation mit lange bewährten Autor:innen durch diese Schwerpunktsetzung keineswegs leidet.

Das Jahr 2022 brachte für *lfl* einen Neuanfang, der diesen Namen sehr zu Recht trägt. Er beruht auf einer personellen Neuaufstellung des ‚board of editors‘, die mit einer deutlichen Verjüngung einhergeht. Seit Beginn dieses Jahrgangs gehören Serena Grazzini (Università degli Studi Pisa), Frederike Middelhoff (Frankfurt/M.) und Christine Waldschmidt (Aachen) zu den Herausgeber:innen der Zeitschrift. Seitdem werden alle bisherigen Entscheidungen von der generellen Programmatik über die

Kriterien der Auswahl der Themen und Autor:innen bis hinein in technische Details der Gestaltung und Präsentation der Zeitschrift systematisch auf den Prüfstand gestellt. Die Resultate dieser Renovierung werden den Leser:innen und Mitarbeiter:innen von *lff* in den kommenden Monaten und Jahren deutlich werden. Ihre Intention ist in der neugefassten Selbstdarstellung der Herausgeber in diesem Heft niedergelegt. In den vergangenen 44 Jahren sind in *lff* rund 500 Aufsätze erschienen, die allesamt in der MLA International Bibliography nachgewiesen und damit international zugänglich sind. Der Horizont ihrer Themen reicht von der Literatur der frühen Neuzeit bis zur wissenschaftlichen Befassung mit aktuellen Tendenzen oder auch einzelnen Neuerscheinungen, die generelle Perspektiven eröffnen können (dies die Abgrenzung von der Literaturkritik im Feuilleton der Tages- und Wochenzeitungen), von der Darlegung literaturtheoretischer Reflexionen, die ihre Resultate aus der nachprüfbaren Auseinandersetzung mit repräsentativen Texten gewinnen, bis zum ‚close reading‘ eben solcher Texte; von der literatursoziologischen Untersuchung bis zur mentalitäts- bzw. kulturgeschichtlichen Analyse. Schon diese Bandbreite weist die Zeitschrift als ein Forum lebhafter Auseinandersetzung mit literarischen Texten innerhalb wie jenseits des Kanons aus; einer Auseinandersetzung, die diejenige mit der vorliegenden Literaturwissenschaft einschließt und sich dabei durch die Verpflichtung auf wissenschaftliches Argumentieren, in allen anderen Dingen aber durch große Unbefangenheit auszeichnet.

Diese Offenheit wie jener Anspruch wurden durch den Verlag Peter Lang, in dem *lff* seit über drei Jahrzehnten erscheint, jederzeit unterstützt. Der kritischste Punkt in dieser Geschichte lag im Jahr 1989/90, in dem der Fortbestand der Zeitschrift auf dem Spiel stand. Er wurde ermöglicht durch den damaligen Verlagsleiter Matthias Springer, der einen sehr kooperativen Stil der Zusammenarbeit pflegte, und alle seitherigen Verlagsleitungen sind bei dieser Linie geblieben. Dazu gehört auch, dass *lff* seit einigen Jahren ‚open access‘ ist. Die Hefte und die darin publizierten Aufsätze sind zugänglich über die Webseite des Peter-Lang-Verlags und über eine Webseite der Goethe-Universität Frankfurt.

Im Rückblick auf die Vergangenheit eines fast ein halbes Jahrhundert abdeckenden Periodikums fallen vor allem zwei Dinge auf: Von den vielen engagierten Zeitschriftengründungen der 1970er Jahre sind die meisten längst verschwunden – insofern stellt *lff* einen gewissen Ausnahmefall der Wissenschaftsgeschichte, Abteilung Periodika, dar. Andererseits tritt an der Geschichte der Zeitschrift weniger die Singularität als vielmehr das Repräsentative der Entwicklung hervor, die diese Zeitschrift über allfällige Bestandskrisen wie in ihren Modernisierungsschüben genommen hat – ihre Historie liefert ein gar nicht so unscharfes Abbild der Wissenschaftsgeschichte, einen Spiegel der Wandlungen der Wissenschaftskultur, nicht zuletzt ein bildhaftes Konzentrat der historischen Veränderungen, die über mehrere Epochenbrüche hinweg die Literatur – nicht nur die der zeitgenössischen Autor:innen, sondern auch die unaufhörlich rezipierte kanonische – selber genommen hat.

## Poetische Taxonomien. Un/Geordnete Begegnungen zwischen Pflanzen, Menschen und Tieren in Lyrik und Prosa der Gegenwart

### Abstract

Der Beitrag umreißt an Beispielen aus den Schriften Carl von Linnés und Michel Foucaults theoretische Konzeptualisierungen taxonomischer Klassifikationen zwischen Ordnungsanspruch und systeminhärenten Widersprüchen und konturiert so die spezifisch *poetischen* Potenziale der Taxonomie als literarischer Form und Verfahrensweise. Ausgehend von diesen Vorüberlegungen beschreibt er sodann am Beispiel von Lola Randls Roman *Der große Garten* (2019) und Mara-Daria Cojocarus Lyrikband *Buch der Bestimmungen* (2021) die Spezifika einer Poetik der Taxonomie: Durch Aneignung und Subversion naturwissenschaftlicher Schreibformen inszenieren poetische Taxonomien in der Gegenwartsliteratur am Rand der Ordnungen und im Kollabieren etablierter Kategorien enthierarchisierte Begegnungen zwischen Pflanze, Mensch und Tier.

*Der Dichter ist der Taxonom des Unbestimmten.*  
Marion Poschmann

### 1. Taxonomie – Fantasie – Poesie: Einführende Überlegungen

Viele der Skizzen, die der britische Meister der Nonsense-Literatur Edward Lear in seiner 1889 erschienenen *Nonsense Botany* versammelt, fordern einen zweiten Blick heraus – und reizen dann zum Lachen:



Illustrationen aus Edward Lears *Nonsense Botany* (1889)<sup>1</sup>

1 Edward Lear: *Nonsense Botany, and Nonsense Alphabets, Etc. Etc.* London 1889, S. 18; 21; 38.

Die Abbildungen bestehen jeweils aus der schematischen Zeichnung eines Blütenstands sowie einer Bildunterschrift, die die Bestimmung der dazugehörigen Pflanze nach Art der binären Nomenklatur vornimmt. So weit so gewöhnlich – zeichneten sich die skizzierten Pflanzen nicht in Aussehen und Benennung durch Merkmale aus, die Lears Werk aus der Masse botanischer Bestimmungsbücher herausheben und seine Kategorisierung als *Nonsense Botany* rechtfertigen. Denn Lears Blüten orientieren sich zwar in ihrer Form und Anordnung an denen bekannter Pflanzen wie Sonnenblume, Tulpe oder Nelke. Doch entspringen aus den Stängeln nicht die erwartbaren Kelche mit Stempeln, Staub- und Kronblättern, sondern Menschen, Tiere und Gebrauchsgegenstände. Damit nicht genug greift auch die binäre Nomenklatur in ihrer Kombination aus Gattungsbezeichnung und Artepitheton die ungewöhnliche Gestalt der skizzierten Pflanzen auf: Sonnenblumenartige Gewächse, deren Krone von gestikulierenden Kleinkindern gebildet werden, sind als „Queeriflora Babyoides“ bestimmt, während die an eine Tulpe erinnernde Blume, zwischen deren Kelchblättern ein Kakadu hervorbricht, entsprechend „Cockatooca Superba“ benannt ist – und eine weitere Pflanze, deren Blüte eine Ansammlung von Uhren bildet, die Chronometer auch im Namen trägt: „Tickia Orologica“.

Aus Lears *Nonsense Botany* lassen sich vor dem Hintergrund des botanischen Wissens der Zeit Rückschlüsse ziehen, die weiter reichen als bis zu ihrem humoristischen Gehalt. Denn die Tatsache, dass der in den Skizzen fiktiver Pflanzen angelegte Witz zur Zeit der Publikation des Buchs verstanden wird, gibt einen Hinweis auf die Verbreitung botanischen Wissens innerhalb der gebildeten Bürgerschichten am Ende des 19. Jahrhunderts: Nicht nur für den englischsprachigen Raum, sondern auch für Deutschland lässt sich eine Popularisierung naturwissenschaftlicher Wissensbestände nachweisen,<sup>2</sup> bei der das Interesse an der Botanik eine besondere Rolle spielt, wie beispielsweise die gesamteuropäische Faszination für die ‚Blumensprache‘ als florales Kommunikationssystem belegt.<sup>3</sup> Reizen Lears monströse Mischwesen aus Pflanzen, Tieren, Menschen und Dingen schon als Illustrationen zum Lachen, fügt die augenzwinkernde Instrumentalisierung der von Carl von Linné in seiner *Species Plantarum* (1753) begründeten binären Nomenklatur in den Bildunterschriften dem Witz noch eine weitere, wissenshistorische Ebene hinzu.<sup>4</sup>

2 Vgl. allgemein zur Popularisierung der Naturwissenschaften in der deutschen Öffentlichkeit des 19. Jahrhunderts Andreas W. Daum: Naturwissenschaft und Öffentlichkeit in der deutschen Gesellschaft. Zu den Anfängen einer Populärwissenschaft. In: *Historische Zeitschrift* 267/1998, S. 57–90; ders.: *Wissenschaftspopularisierung im 19. Jahrhundert. Bürgerliche Kultur, naturwissenschaftliche Bildung und die deutsche Öffentlichkeit, 1848–1914*. Ergänzte 2. Aufl., München 2002. Für die Grundlagen dieser Entwicklung schon im 18. Jahrhundert vgl. Silvia Serena Tschopp: Popularisierung gelehrten Wissens im 18. Jahrhundert. In: *Macht des Wissens. Die Entstehung der modernen Wissensgesellschaft*. Hrsg. von Richard van Dülmen/Sina Rauschenbach. Köln, Weimar, Wien 2004, S. 469–489.

3 Vgl. Isabel Kranz: The Language of Flowers in Popular Culture and Botany. In: *The Language of Plants. Science, Philosophy, Literature*. Hrsg. von Monica Gagliano/John C. Ryan/Patricia Vieira. Minneapolis 2017, S. 193–214; Andrea Polaschegg: Blumen lesen. Botanische Medienpoetiken des 19. Jahrhunderts. In: *Literaturen und Kulturen des Vegetabilen. Plant Studies – Kulturwissenschaftliche Pflanzenforschung*. Hrsg. von Urte Stobbe/Anke Kramer/Berbel Wanning. Berlin [u.a.] 2022 (= Studies in Literature, Culture, and the Environment, Bd. 10), S. 159–181.

4 Vgl. Carl von Linné: *Species Plantarum* [...]. Stockholm 1753. Vgl. zur binären Nomenklatur auch E. G. Linsley/R. L. Usinger: Linnaeus and the Development of the International Code of Zoological Nomenclature. In: *Systematic Zoology* 8/1959, Nr. 1, S. 39–47; Bettina Dietz: *Das System der Natur. Die kollaborative Wissenskultur der Botanik im 18. Jahrhundert*. Köln, Weimar, Wien 2017; Sebastian Schönbeck: *Die Fabeltiere der Aufklärung. Naturgeschichte und Poetik von Gottsched bis Lessing*. Stuttgart 2020 (= Cultural Animal Studies, Bd. 8), S. 79–120. Vgl. grundlegend zu Carl von Linné Wilfrid Blunt: *Linnaeus. The Compleat Naturalist. Introduction by Professor William T. Stearn* [1971]. London 2004.

Die botanischen Bestimmungen zu Grunde liegende *naturwissenschaftlich-objektive Verfahrensweise*, also die regelgeleitete Beobachtung, Sicherung und Benennung der Pflanzen(merkmale), ist auch in anderer Hinsicht das Muster, mit dem Lears *Nonsense Botany* spielt. Denn nicht nur basiert sie eben erkennbar *nicht* auf empirischen Beobachtungen ‚im Feld‘, sie verbindet mit Pflanzen und Tieren auch programmatisch Reiche von Lebewesen, die Linnés Systematik gerade trennt. Dass naturwissenschaftliche Verfahrensweisen des ‚Botanisierens‘ Vorbild für Lears fantasievolle Zeichen- und Benennungskunst sind, verdeutlicht der Autor auch in einem kurzen Vorwort, das er den ansonsten (bis auf die binäre Nomenklatur) ohne Text stehenden Bildern vorausschickt. Dort weist er die Skizzen als Werk eines gewissen „Professor Bosh“ aus, der in ihnen umfangreiche Feldexpeditionen auswerte: „All the new Flowers are found in the Valley of Verrikwier, near the lake of Oddgrow, and on the summit of the Hill Orfeltugg“:<sup>5</sup> Zur fiktionalen Nomenklatur gesellt sich die fiktive Topografie, in der die Exponate der *Nonsense Botany* mittels ebenso fiktiver Feldforschung aufgefunden werden können.

Lear zitiert und persifliert auf diese Weise also Formen und Verfahrensweisen, die seit Carl von Linné botanische Wissensproduktion strukturieren. Diese lassen sich als *taxonomisch* bezeichnen – ein Begriff, der 1813 durch den Botaniker Augustin-Pyrame de Candolle eingeführt wurde und der sich schnell in verschiedenen naturwissenschaftlichen Disziplinen verbreitete.<sup>6</sup> Ausgangspunkt der Taxonomie als Konzept ist die Annahme, dass die Natur eine klassifizierbare Ordnung aufweist, die vom Menschen durch genaue Beobachtung erschlossen werden kann. Auf Grundlage dieser Beobachtungen lassen sich Gruppen von Organismen eindeutig beschreiben, unterscheiden sowie einander über- und unterordnen. Die sich aus taxonomischen Klassifikationsverfahren ergebenden *Hierarchisierungen* erschaffen und stützen so nicht nur Wissen, sondern strukturieren auch den erschließenden Zugriff auf ‚(Um-)Welt‘. Edward Lears *Nonsense Botany* erlaubt in diesem Zusammenhang zwei für unsere folgenden Überlegungen entscheidende Beobachtungen: Sie zeigt, erstens, dass taxonomische Formen und Verfahrensweisen der Beobachtung, unterscheidenden Beschreibung und Benennung schon kurze Zeit nach ihrer Etablierung im 18. Jahrhundert über den Kreis der professionellen Botaniker:innen und Zoolog:innen hinaus bekannt sind – denn nur das, was als geläufig vorausgesetzt werden kann, ist persiflierbar. Daran anschließend beweist das Beispiel der *Nonsense Botany*, zweitens, dass derartige naturwissenschaftliche Taxonomien schon früh Gegenstand einer subversiven und parodistischen künstlerischen Aneignungspraxis sind, in der gerade die Grenzen und Hierarchien, die taxonomische Verfahrensweisen etablieren, hinterfragt, aufgebrochen und ad absurdum geführt werden.

Tatsächlich steht die Taxonomie in einem besonderen Verhältnis zur Fantasie: Verspricht sie einerseits durch objektive Verfahrensweisen die Herstellung eines intersubjektiv vermittelbaren Wissenssystems, das zunächst nicht auf Einfallsreichtum, sondern genauer Beobachtung beruht, verweisen Taxonom:innen wie der Biologe Michael Ohl in seinem gleichnamigen Buch auf die Taxonomie auch als eine *Kunst der Benennung*. In dieser ist der/die Benennende immer wieder aufgefordert, „ganz persönliches

<sup>5</sup> Lear: *Nonsense Botany*, S. 5.

<sup>6</sup> Vgl. Augustin-Pyrame de Candolle: *Théorie élémentaire de la botanique*. Paris 1813. Vgl. weiterhin Georg Toepper: Taxonomie. In: Ders.: *Historisches Wörterbuch der Biologie. Geschichte und Theorie der biologischen Grundbegriffe*. Bd. 3: *Parasitismus – Zweckmäßigkeit*. Stuttgart 2011, S. 469–493.

„Bauchgefühl“ einfließen“<sup>7</sup> zu lassen: „Hier ist Fantasie gefragt, denn jetzt kann der Wissenschaftler die recht strikt begrenzten Pfade der reinen Wissenschaft verlassen und seinen Vorlieben und Neigungen fröhnen.“<sup>8</sup> In dieser Sichtweise erscheint also die regelgeleitete biologische Benennungspraxis nicht nur als zentrales taxonomisches, sondern auch als *poetisches* Verfahren.<sup>9</sup> Verbinden sich so in der Arbeit von Taxonom:innen wissenschaftliche Präzision und poetische Kreativität, lässt sich auch die umgekehrte Beobachtung machen: So profitierte beispielsweise Albrecht von Hallers naturkundlich-anthropologische Dichtung von den medizinischen und biologischen Untersuchungen des Autors und für die frühe Weimarer Zeit Johann Wolfgang von Goethes ist überliefert, dass er beim Nachdenken und Dichten über Pflanzen eine Ausgabe von Linnés *Systema Naturae* (1735) in der Tasche trug.<sup>10</sup> Wenn also die Untersuchung der Verflechtungsgeschichte von biologisch-taxonomischen Verfahrens- und literarischen Schreibweisen auch für die Literatur des 18. oder 19. Jahrhunderts Erfolg verspräche, verfolgen wir das Phänomen doch in einer anderen Epoche: Denn auch in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur fällt seit der Jahrtausendwende (mit einem rasanten Anstieg der Publikationen um die Mitte der 2010er-Jahre) auf, wie oft sich Autor:innen an taxonomischen Formen und Verfahrensweisen orientieren.<sup>11</sup> Levin Westermanns *Ovibos moschatus* (2020), Judith Schalanskys *Verzeichnis einiger Verluste* (2018) und Christine Wunnickes *Die Kunst der Bestimmung* (2005) zeigen exemplarisch, dass sich Praktiken des Bestimmens, Aufzeichnens und Benennens teils in die Titel entsprechender Texte einschreiben; Werke wie Klaus Modicks jüngst neu aufgelegtes literarisches Debüt *Moos* (1984/2021), Verena Stauffers *Orchis* (2018) oder Marion Poschmanns „Moosgarten, ein Ready-Made“ (2016) nutzen taxonomische Verfahrensweisen bei der Gestaltung ihres literarischen Zugriffs auf Natur und Umwelt. Poschmann ist es auch, die sich die *Kunst der Unterscheidung* als Thema ihrer Antrittsvorlesung zur Thomas-Kling-Poetikdozentur 2015 wählte und in der Rede von *poetischen Taxonomien* entsprechende Formen und Verfahrensweisen poetologisch ausdeutet.<sup>12</sup>

Im Folgenden greifen wir Poschmanns Konzept der poetischen Taxonomie analytisch auf und fragen aus der Perspektive des Ecocriticism nicht nur nach „literarischen

7 Michael Ohl: *Die Kunst der Benennung*. Berlin 2015, S. 38.

8 Ebd., S. 66.

9 Vgl. zur Poetik botanischer Benennungspraktiken schon bei Carl von Linné Isabel Kranz: Zur Poetik der Pflanzennamen in der Botanik: Carl von Linné. In: *Poetica* 50/2019, S. 96–118.

10 Vgl. Heinrich Detering: „Zuerst war ich ein Kraut“: Botanische Anthropologie bei Haller, Brockes und Linné. In: *Literaturen und Kulturen des Vegetabilen. Plant Studies – Kulturwissenschaftliche Pflanzenforschung*. Hrsg. von Urte Stobbe/Anke Kramer/Berbeli Wanning. Berlin [u.a.] 2022 (= *Studies in Literature, Culture, and the Environment*, Bd. 10), S. 253–262; Tove Holmes: „Beweglich und bidsam“: Goethe, Plants, and Literature. In: *literatur für leser* 40/2017, H. 2, S. 91–105, hier S. 92.

11 Dass dieser Startzeitpunkt ungefähr dem entspricht, den Gabriele Dürbeck, Simon Probst und Christoph Schaub für den Beginn „eines sich selbst bewussten Anthropozän“ und seiner Reflexion in der Literatur vorschlagen, ist sicherlich kein Zufall. Vgl. dies.: Was heißt es, von ‚anthropozäner Literatur‘ zu sprechen? Einleitung. In: *Anthropozäne Literatur. Poetiken – Genres – Lektüren*. Hrsg. von dens. Berlin 2022 (= *Environmental Humanities*, Bd. 1), S. 1–24, hier S. 6. Die Begründung der Reihe *Naturkunden* im Berliner Verlag Matthes & Seitz (2013), die u.a. (kulturwissenschaftlich angereicherte) taxonomische Zugriffe auf Pflanzen und Tiere popularisiert, sowie die erste Verleihung des *Deutschen Preises für Nature Writing* (2017) bieten weitere Orientierungspunkte, die nicht nur den zeitlichen, sondern auch diskursiven Rahmen abstecken, innerhalb dem sich die folgenden Diskussionen verorten lassen.

12 Vgl. Marion Poschmann: *Kunst der Unterscheidung. Poetische Taxonomien*. In: Dies.: *Mondbetrachtung in mondloser Nacht. Über Dichtung*. Berlin 2016, S. 113–132; vgl. weiterhin dies./Yvonne Pauly: *Unterscheidungskunst. Ein Gespräch über poetische Taxonomien*. In: *Sinn und Form* 1/2021, S. 73–85.



Formen der Umweltwahrnehmung“ in der Gegenwartsliteratur, sondern untersuchen auch „poetische[ ] Verfahren der Dezentrierung des Menschen“ sowie „narrative Funktion[en] nicht-menschlicher Akteure“ in den Texten.<sup>13</sup> Dabei verfolgen wir die These, dass poetische Taxonomien durch Aneignung und Subversion naturwissenschaftlicher Schreibformen am Rand der Ordnungen und im Kollabieren etablierter Kategorien neu- und enthierarchisierte Begegnungen zwischen Mensch, Tier und Pflanze inszenieren. Unser Vorgehen gliedert sich in zwei Schritte: Bevor wir in exemplarischen Detailanalysen von Lola Rands Roman *Der große Garten* (2019) und Mara-Daria Cojocarus Lyrikband *Buch der Bestimmungen* (2021) prüfen, in welcher Weise taxonomische Formen und Verfahrensweisen in der Gegenwartsliteratur inszeniert und funktionalisiert werden (Abschnitt 3), schärfen wir zunächst das untersuchungsleitende Konzept der poetischen Taxonomie theoretisch (Abschnitt 2). Dazu analysieren wir Vorstellungen von Funktionsweisen, besonders aber Aporien taxonomischer Verfahren bei Carl von Linné und Michel Foucault. Denn es sind gerade die Ambiguitäten und Brüche taxonomischer Systeme, die zum subversiven Spiel einladen, das schon Edward Lear in seiner *Nonsense Botany* so meisterhaft beherrschte und durch das auch poetische Taxonomien der Gegenwartsliteratur unser Wissen von der Stellung des Menschen in ökologischen Zusammenhängen produktiv verunsichern und neu vermessen.

## 2. (Poetische) Taxonomien: Theoretische Perspektiven

### 2.1 Carl von Linné: Anthropologisch-taxonomische Probleme

Neben Albrecht von Haller und Georges-Louis Leclerc de Buffon steht wohl kein:e Wissenschaftler:in des 18. Jahrhunderts derart für die Etablierung und Professionalisierung eines taxonomischen Zugriffs auf (Um-)Welt wie der Schwede Carl von Linné. Im Zusammenhang mit Überlegungen zu *poetischen* Taxonomien interessanter als die wissenschaftliche Erfolgsgeschichte der linnéschen Klassifizierungsbemühungen erscheinen jedoch deren systeminhärente Brüche und Unstimmigkeiten,<sup>14</sup> die Linné selbst bemerkt und die besonders dort auffallen, wo der Mensch nicht nur als Beschreibender, sondern als Beschriebener in die taxonomische Systematik eingegliedert werden soll.<sup>15</sup> Linnés Überlegungen in der kurzen Schrift *Vom Thiermenschen* (1776) machen die Problematik der Einordnung des Menschen auch aus einer doppelten Zielsetzung heraus erklärbar. Denn diese Einordnung soll taxonomisch korrekt auf objektiv beobachtbaren Eigenschaften und (Körper-)Merkmalen gründen, gleichzeitig aber die exzeptionelle Sonderstellung menschlichen Lebens im Schöpfungsplan Gottes absichern. So betont Linné einerseits, dass „[n]ur der Mensch [...] das Geschöpf [ist], welches Gott der Schöpfer gewürdigt hat mit einer unsterblichen Seele zu zieren“<sup>16</sup>, und bereits

<sup>13</sup> Benjamin Bühler: *Ecocriticism. Grundlagen – Theorien – Interpretationen*. Stuttgart 2016, S. X.

<sup>14</sup> Vgl. zu Störfällen der linnéschen Systematik auch Benjamin Bühler: Steinpflanzen und Pflanzentiere: Vom Störfall zur universalen Ordnung. In: „*Nicht Fisch – nicht Fleisch*“. *Ordnungssysteme und ihre Störfälle*. Hrsg. von Thomas Bäumler/Benjamin Bühler/Stefan Rieger. Berlin, Zürich 2011, S. 17–32.

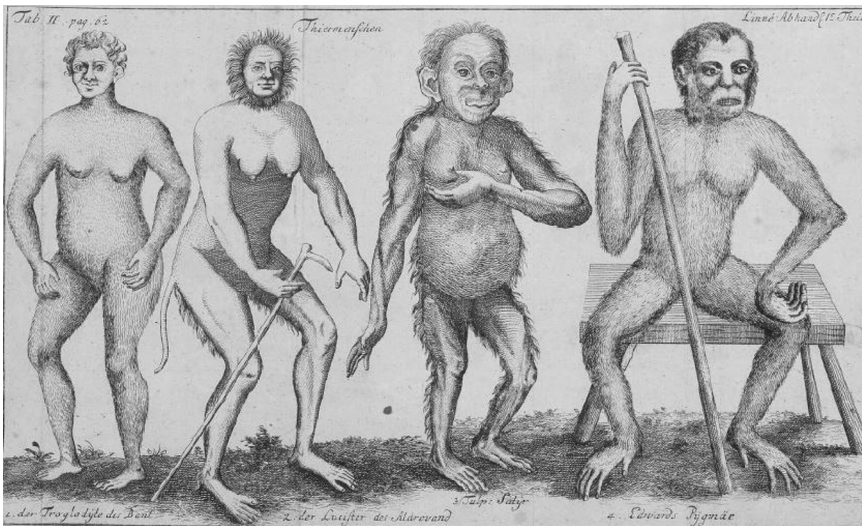
<sup>15</sup> Vgl. auch Schönbeck: *Fabeltiere*, S. 113–120.

<sup>16</sup> Carl von Linné: *Vom Thiermenschen*. In: Ders.: *Des Ritter Carl von Linné Auserlesene Abhandlungen aus der Naturgeschichte, Physik und Arzneywissenschaft. Mit Kupfern*. Leipzig 1776, S. 57–70, hier S. 59. Im Folgenden werden alle Zitate aus dieser Schrift Linnés unter Verwendung der Sigle VT, gefolgt von der Seitenzahl, nachgewiesen. Alle Zitate folgen der Ausgabe Linné 1776.

zu Beginn des Textes stellt er fest, dass unter allen Lebewesen allein der Mensch die „erstaunungswürdige[n] Wunder der Natur zu empfinden und zu bewundern“ (VT 57) fähig sei. Doch andererseits muss er als Taxonom zugeben:

Allein alles dieses gehört nicht hieher. Ich will bey meinem Zweck bleiben und mich nicht wie jener Schuster vom Leisten entfernen. Ich will als Naturforscher den Menschen nach allen Theilen seines Körpers betrachten; und wann ich dies thue: so finde ich schwerlich ein einziges Merkmal, wodurch der Mensch vom Affen unterschieden werden kann[.] (VT 59)

Auch in der Folge kommt er bei der Beschreibung von anthropomorphen Lebewesen wie dem Troglodyten immer wieder zu dem Schluss: „Ich für mein Theil, bin noch zweifelhaft, welches charakteristisches [sic] Kennzeichen, nach den Grundsätzen der Naturwissenschaft, den Troglodyten vom Menschen unterscheidet.“ (VT 69)



Bebilderung von Linnés Taxonomie der „Thiermenschen“ (v.l.n.r. Troglodyte, Lucifer, Satyr, Pygmäe)<sup>17</sup>

Entsprechend schließt Linné seine taxonomischen Skizzen auch mit dem von Cicero überlieferten Zitat des römischen Schriftstellers Quintus Ennius: „Simia quam similis turpissima bestia nobis“ (VT 70) – der Affe, das hässlichste Tier, wie ähnlich ist er uns. So prägt am Ende den *Thiermenschen* das gleiche Wissen um die Insuffizienz taxonomischer Naturbeschreibungen, aus dem heraus Linné schon in *Systema naturae* die Einordnung des Menschen in die nicht mehr vom Schöpfergott, sondern vom empirisch verfahrenen Taxonom legitimierte Ordnung kommentierte. Dort lautet das Differenzkriterium, das den Menschen aus der Gruppe der „Anthropomorphen“ hervorhebt, schlicht: „Nosce te ipsum.“<sup>18</sup>

<sup>17</sup> Abgedruckt in VT zwischen S. 62. u. 63.

<sup>18</sup> Carl von Linné: *Systema naturae, sive regna tria naturae systematice proposita per classes, ordines, genera, & species*. Leiden 1735, S. [11].

Gerade diese „Ironie, mit der er der Gattungsbezeichnung Homo – anders als bei den anderen Gattungen – kein spezifisches Kennzeichen beifügt als jenen alten philosophischen Sinnspruch“, markiert nach Giorgio Agambens bekannter Linné-Lektüre in *Das Offene. Der Mensch und das Tier* (2003) „Linnés Genie“:<sup>19</sup> Seine klassifikatorischen Bemühungen können die menschliche Sonderstellung im System der Lebewesen gerade nicht taxonomisch herleiten, sodass der Wissenschaftler darauf verfällt, „[d]en Menschen [...] nicht durch eine *nota characteristic*, sondern durch die Selbsterkenntnis zu definieren“<sup>20</sup>. In dieser Bestimmung wird deutlich, „daß nur derjenige Mensch sein wird, der sich selbst als solcher erkennt, *daß der Mensch dasjenige Tier ist, das sich selbst als menschlich erkennen muß, um es zu sein*“<sup>21</sup>. Diese (un)taxonomische Einordnung, die dem Menschen seine bevorzugte Position im System der Lebewesen zu sichern versucht, verweist auf eine Funktion, die taxonomische Welterschließung und -systematisierung von Beginn an immer auch hatte: Taxonomien beschreiben nicht nur das Verhältnis des Menschen zu seiner Umwelt, insbesondere zu den anderen Lebewesen, sondern bringen in der Definition dieses Verhältnisses den Menschen erst hervor. Sie sind Bestandteil dessen, was Agamben die „anthropologische Maschine“<sup>22</sup> nennt: Sie haben Teil an der „Erzeugung des Humanen [...] mittels einer Ausschließung (die immer auch ein Einfangen ist) und einer Einschließung (die immer schon eine Ausschließung ist)“<sup>23</sup>.

Die Beobachtung, dass Linnés Taxonomie so „die Abwesenheit einer Eigennatur des *Homo* offenlegt und ihn unentschieden zwischen himmlischer und irdischer Natur, zwischen Animalischem und Humanem in der Schwebelage hält“<sup>24</sup>, öffnet durch den Hinweis auf ‚taxonomische Ambivalenzen‘ den Blick für spezifisch *poetische* Potenziale entsprechender Beobachtungs- und Schreibverfahren. Denn diese erscheinen hier als Vermessungen, die das Verhältnis zwischen Mensch und Umwelt gerade nicht alleine aus empirisch-objektiven Beobachtungen, Beschreibungen und Hierarchisierungen ableiten, sondern die Ergebnisse des Einsatzes derartiger Methoden vor dem Hintergrund spezifischer Wissens- und Glaubenssysteme deuten. Die Brüche und Unstimmigkeiten entsprechender Systeme verweisen immer auf die Möglichkeit, solche herrschenden Systeme subversiv zu hinterfragen, mit ihnen zu experimentieren oder sie ganz anders zu denken. Dass ihre subversiven Potenziale sich als spezifisch *literarische* perspektivieren lassen, zeigt der Blick auf eine besondere Taxonomie, die am Beginn eines der einflussreichsten philosophischen Texte des 20. Jahrhunderts neben *Bestimmung* und *Hierarchisierung* das Stiften von fiktionalen *Begegnungsräumen* als Kennzeichen entsprechender Klassifikationen ausweist.

## 2.2 Michel Foucault: Taxonomie und literarische Begegnung

Im Vorwort zu *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften* (1966) stellt Michel Foucault fest, dass das Werk „seine Entstehung einem Text von

19 Giorgio Agamben: *Das Offene. Der Mensch und das Tier*. Aus dem Italienischen von Davide Giuriato. Frankfurt a.M. 2003 (= Edition Suhrkamp, 2441), S. 36.

20 Ebd.

21 Ebd., Herv. im Original.

22 Ebd., S. 46.

23 Ebd., S. 47.

24 Ebd., S. 39.

Borges zu verdanken<sup>25</sup> habe, in dem eine ungewöhnliche Taxonomie entworfen wird. Diese „gewisse chinesische Enzyklopädie“ (OD 21) skizziert eine Ordnung von Tieren, doch kommen dabei ungewöhnliche Differenzkriterien zum Einsatz:

a) Tiere, die dem Kaiser gehören, b) einbalsamierte Tiere, c) gezähmte, d) Milchschweine, e) Sirenen, f) Fabeltiere, g) herrenlose Hunde, h) in diese Gruppe gehörige, i) die sich wie Tolle gebärden, k) die mit einem ganz feinen Pinsel aus Kamelhaar gezeichnet sind, l) und so weiter, m) die den Wasserkrug zerbrochen haben, n) die von weitem wie Fliegen aussehen[.] (Ebd.)

Nach Foucault reizt diese Aufstellung zum Lachen, ist aber auch von einer Art, die den/die Leser:in „in Unruhe versetzt“ (ebd.). Denn „[b]ei dem Erstaunen über diese Taxinomie [sic] erreicht man mit einem Sprung, was in dieser Aufzählung uns als der exotische Zauber eines anderen Denkens bezeichnet wird – die Grenze unseres Denkens: die schiere Unmöglichkeit, *das* zu denken.“ (Ebd., Herv. im Original.) Um Foucaults Argument nachzuvollziehen, ist es hilfreich, den Kontext des Auftauchens der chinesischen Enzyklopädie bei Jorge Luis Borges, der nach Robert Wicks oft übersehen wird,<sup>26</sup> zu beachten. Dort erscheint sie im Zusammenhang mit Borges' Überlegungen zu John Wilkins' Versuchen der eindeutigen Weltordnung durch ein universelles sprachliches Klassifikationssystem, denen Borges letztlich kritisch gegenübersteht, wenn er resümiert: „Bekanntlich existiert keine Klassifikation des Universums, die nicht willkürlich und mutmaßlich ist.“<sup>27</sup> Das Problem, für dessen Bebilderung Borges die chinesische Enzyklopädie als „Aufstellung von Beliebigkeiten“<sup>28</sup> heranzieht, ist damit nach Wicks ein grundsätzliches epistemologisches und geht weiter als nur bis zur offenkundigen Fremdheit ihrer Inhalte für europäische Leser:innen: „[T]he Chinese Encyclopedia excerpt represents [...] the arbitrariness of every classificatory scheme, no matter how coincident with appearances that scheme might be.“<sup>29</sup> Auch bei Foucault erklärt sich das angesichts der Taxonomie empfundene Unbehagen nicht durch deren Inhalt:

Nicht die *Fabeltiere* sind unmöglich [...], sondern der geringe Abstand, in dem sie neben den Hunden, die herrenlos sind, oder den Tieren, die von weitem wie Fliegen aussehen, angeordnet sind. Was jede Vorstellungskraft und jedes mögliche Denken überschreitet, ist einfach die alphabetische Serie (A, B, C, D), die jede dieser Kategorien mit allen verbindet. (OD 22, Herv. im Original)

Das beunruhigende Potenzial der Enzyklopädie verortet Foucault damit auf ihrer *Formseite* und in der Art der *Hierarchisierungen*, die sie vornimmt – oder eben gerade nicht vornimmt. Denn die Verbindung der Kategorien lässt hier die gesamte Taxonomie kollabieren, weil „man nie zur Definition eines stabilen Verhältnisses von Inhalt und Beinhaltendem zwischen jeder dieser Mengen (*ensembles*) und derjenigen kommt, die sie alle vereint“ (OD 23). Diese Überlegungen Foucaults haben inzwischen unterschiedliche Interpretationen erfahren, die sich nach Wicks grob zwei Richtungen zuordnen

---

25 Michel Foucault: *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften* [1966]. In: Ders.: *Die Hauptwerke*. Mit einem Nachwort von Axel Honneth und Martin Saar. Frankfurt a.M. 2008, S. 7–469, hier S. 21. Im Folgenden werden alle Zitate aus dieser Schrift Foucaults unter Verwendung der Sigle OD, gefolgt von der Seitenzahl, nachgewiesen. Alle Zitate folgen der Ausgabe Foucault 2008.

26 Robert Wicks: Literary Truth as Dreamlike Expression in Foucault's and Borges's „Chinese Encyclopedia“. In: *Philosophy and Literature* 27/2003, H. 1, S. 80–97, hier S. 81.

27 Jorge Luis Borges: Die analytische Sprache John Wilkins'. In: Ders.: *Gesammelte Werke* 5/II: *Essays. 1952–1979*. Übers. von Karl August Horst/Curt Meyer-Clason/Gisbert Haefs. Nachw. von Michael Krüger. München, Wien [1981], S. 109–113, hier S. 112.

28 Ebd.

29 Wicks: Literary Truth as Dreamlike Expression, S. 82.

lassen. So deuteten die einen Foucaults Ausführungen als Beleg für den epistemologischen Relativismus des Philosophen, der auf eine Unzugänglichkeit des Fremden für eigene Wahrnehmungsbemühungen verweise, während andere, radikalere Lektüren, wie beispielsweise Alan Sheridans,<sup>30</sup> sie als Ausdruck eines „skepticism regarding the adequacy of any conceptual arrangement which aims to reflect the positive truth of things“<sup>31</sup> auffassen: „Here, the incoherency of the Chinese Encyclopedia taxonomy does not arise merely as an optical illusion that issues from alternative background assumptions through which we interpret the taxonomy; *the incoherency is regarded as an intrinsic property of the taxonomy itself.*“<sup>32</sup> So steht Borges' Taxonomie nach Sheridan letztlich „as an extreme instance of the breakdown of representation“<sup>33</sup>.

Die Unmöglichkeit der chinesischen Enzyklopädie wird von Foucault in der Folge jedoch nicht nur hinsichtlich der Hierarchisierungs- und Ordnungsleistung ihrer Kategorien, sondern auch als *räumliches Problem* beschrieben: „Das Absurde ruiniert das *Und* der Aufzählung, indem es das *In*, in dem sich die aufgezählten Dinge verteilen, mit Unmöglichkeit schlägt.“ (OD 23, Herv. im Original). Konkreter fokussiert Foucault dieses räumliche Problem als eines der *Begegnung*, wenn er ausführt:

Die Monstrosität, die Borges in seiner Aufzählung zirkulieren läßt, besteht [...] darin, daß der gemeinsame Raum des Zusammentreffens darin selbst zerstört wird. Was unmöglich ist, ist nicht die Nachbarschaft der Dinge, sondern der Platz selbst, an dem sie nebeneinandertreten könnten. (OD 22 f.)

„Raum“ lässt sich hier konzeptuell mindestens doppelt verstehen: Zum einen als konkreter, *relationaler Raum*, in dem sich die Elemente der Taxonomie begegnen können, andererseits aber auch als *Denkraum*, in dem das Zu-Ordnen auch nur zusammengedacht werden könnte:

Fortgenommen ist, in einem Wort, der berühmte ‚Operationstisch‘ [...] als Tableau, das dem Denken gestattet, eine Ordnungsarbeit mit den Lebewesen vorzunehmen, eine Aufteilung in Klassen, eine namentliche Gruppierung, durch die Ähnlichkeiten und ihre Unterschiede bezeichnet werden, dort, wo seit fernsten Zeiten die Sprache sich mit dem Raum kreuzt. (OD 23)

Der Prozess des Ordnen, dem die Taxonomie als Form und Verfahrensweise verpflichtet ist, wird von Foucault so doppelt bestimmt: Zum einen als *sprachliche Benennungsleistung*, die aber nur dort möglich wird, wo sich „die Sprache mit dem Raum kreuzt“, wo also das Bestimmte und so voneinander Geschiedene versammelt und *spatial gegenübergestellt* werden kann. Ordnung, so ließen sich diese Gedanken weiterführen, heißt Begegnung – und zwar die Begegnung dessen, was im Benennen hierarchisiert wird, aber auch und vorgängig die Begegnung von Geordnetem und ordnender Instanz.

In dieser Lesart problematisiert Foucault die chinesische Taxonomie doppelt: Zum einen spezifisch – und auf das Phänomen abzielend, dem schon Edward Lear's *Nonsense Botany* ihre Komik verdankt – als Ordnung ohne Ort der Begegnung, zum anderen universeller als epistemologische Methode, die die Inkohärenz ihrer Hierarchisierungsleistung qua Form eingeschrieben ist. Und doch: Foucault beschränkt sich nicht auf diese negative Bestimmung, sondern skizziert fast beiläufig einen Ausweg, der das *poetische und literarische Potenzial* der Taxonomie nicht nur benennt, sondern gegenüber der

30 Vgl. Alan Sheridan: *Michel Foucault. The Will to Truth*. London, New York 1980, S. 49 f.

31 Wicks: *Literary Truth as Dreamlike Expression*, S. 82.

32 Ebd.; eigene Herv. von F.L., A.S. u. J.T.

33 Sheridan: *Michel Foucault*, S. 50.

naturwissenschaftlichen Perspektive sogar privilegiert. Denn die bei Borges beschriebenen Wesen „können sich nicht treffen, außer in der immateriellen Stimme, die ihre Aufzählung vollzieht, *außer auf der Buchseite, die sie wiedergibt*“ (ebd., eigene Hervorhebung von F.L., A.S. u. J.T.). So haben die Elemente der Taxonomie also doch ihren Raum der Begegnung – nämlich in der Sphäre literarischer und poetischer Fiktion.<sup>34</sup> Entsprechend kommt Wicks für Foucaults taxonomische Überlegungen zu dem Schluss: „[He] can be interpreted as saying that as far as the pursuit of metaphysical truth is concerned, there is hope, but that in the pursuit of this truth, it is more rewarding to be artistic rather than scientific.“<sup>35</sup> Denn wissenschaftlich-taxonomische Zugriffe auf Welt, das betont Foucault nachdrücklich, stehen vor dem Problem der Vorgängigkeit der „fundamentalen Codes einer Kultur, die ihre Sprache, ihre Wahrnehmungsschemata, ihren Austausch, ihre Techniken, ihre Werte, die Hierarchien ihrer Praktiken beherrschen“ und so „gleich zu Anfang für jeden Menschen die empirischen Ordnungen [fixieren], mit denen er zu tun haben und in denen er sich wiederfinden wird“. (OD 26) Auf das subversive Potenzial, das künstlerischen Verfahrensweisen demgegenüber innewohnt, haben Xenia Kopf, Anita Moser und Johanna Öttl bei ihrer Foucault-Lektüre hingewiesen: Das literarisch-fiktionale Beispiel der chinesischen Enzyklopädie stelle

Kategorien nebeneinander, die unter den Bedingungen tradierter Klassifikationsschemata kaum miteinander in Beziehung gesetzt werden. In diesem Nebeneinander entsteht ein (diskursiver) Raum, der sie dennoch miteinander in Berührung bringt und so die Entwicklung neuer Perspektiven auf konventionalisierte Ordnungen sowie ein anderes, widerständiges ‚Wissen‘ zulässt[.]<sup>36</sup>

Die Leistung *poetischer* Taxonomien besteht damit nicht zuletzt in der Verflüssigung der Trennung „verschiedene[r] Ordnungs- und Wissenssysteme“ – die Buchseiten, die den Raum der Begegnung stiften, überbrücken nicht nur spatiale, sondern auch epistemische Grenzen.<sup>37</sup> Im Modus der Fiktion hinterfragen poetische Taxonomien vorgängige kulturelle Codes und Wissenssysteme, wie sie schon Linnés Klassifizierung des Menschen steuerten, lösen sie probeweise auf und machen *andere* Ordnungen denkbar. Mit Marion Poschmann lassen sich Literat:innen somit als „Taxonom[:innen] des Unbestimmten“<sup>38</sup> verstehen, die Leistung der poetischen Taxonomie bestimmt sie gerade nicht in der *Behabung*, sondern der *Ausstellung* und *Inszenierung* von Ambivalenzen:

**34** Auf die Schwierigkeit, aus den über Foucaults Gesamtwerk verstreuten heterogenen Bezugnahmen „einen systematischen Begriff der Literatur zu gewinnen“, hat bereits Martin Stingelin: Nachwort. In: Michel Foucault: *Schriften zur Literatur*. Hrsg. von Daniel Defert/François Ewald. Frankfurt a.M. 2003 (= suhrkamp taschenbuch wissenschaft, 1675), S. 369–400, hier S. 373 hingewiesen. Foucaults Äußerungen in *Die Ordnung der Dinge* lassen sich noch im Sinne seiner frühen Konzeptualisierung der Literatur als subversiver Gegendiskurs verstehen, bevor in späteren Werken ein als „Verschwinden der Literatur“ bei Michel Foucault“ bezeichneter Prozess – „die Ersetzung einer Ontologie der Literatur als ‚Gegen-Diskurs‘ durch eine historische Diskursanalyse der Literatur als einer Institution unter vielen“ – beginnt (ebd., S. 384). Dennoch ist auffällig, dass Foucault in späten Texten wieder zu einer Einschätzung der Literatur zurückkehrt, die sie zwar als „Teil dieses großen Zwangssystems, wodurch das Abendland das Alltägliche genötigt hat, sich zu diskursivieren“, versteht, aber ihr dennoch innerhalb dieses Zwangssystems „einen besonderen Platz“ zuweist. So sei sie fähig, „die Regeln und die Codes zu verschieben, das Uneingestehbare sagen zu machen“. Michel Foucault: Das Leben der infamen Menschen. In: Ders.: *Schriften zur Literatur*. Hrsg. von Daniel Defert/François Ewald. Frankfurt a.M. 2003 (= suhrkamp taschenbuch wissenschaft, 1675), S. 314–335, hier S. 334.

**35** Wicks: *Literary Truth as Dreamlike Expression*, S. 94.

**36** Xenia Kopf/Anita Moser/Johanna Öttl: Introduction: Von Wissenssystemen und Experimentierräumen. In: *participate 8/2017: Experiment!*, S. 3–7, hier S. 3.

**37** Ebd.

**38** Marion Poschmann: *Kunst der Unterscheidung*, S. 132.

Sie unterscheidet die Unendlichkeit der Wahrnehmung von den Zumutungen der Eindeutigkeit. Sie kann ein Bewußtsein dafür wachhalten, daß sich die Dinge ihren Bezeichnungen entziehen. Daß sie nie wirklich benannt und niemals vollständig erkannt werden können, daß sie sich, selbst wenn wir sie zerstören, unseren Zugriffen nicht beugen.<sup>39</sup>

Unsere Auseinandersetzung mit historischen Konzeptualisierungen und Problematisierungen von Taxonomien als Formen erschließenden Zugriffs auf (Um-)Welt konnte mit Bestimmung, Hierarchisierung und Begegnung drei Kennzeichen dieser taxonomischen Verfahrensweisen beleuchten, die sich bei der folgenden Textanalyse für die Untersuchung *poetischer* Taxonomien operationalisieren lassen. Weil poetische Taxonomien jedoch gerade nicht darauf abzielen, Wissens- und Weltordnungen zu stabilisieren, sondern sie diese vielmehr dekonstruieren und hinterfragbar machen, werden die drei Kennzeichen nicht als Voraussetzungen produktiver und funktionaler Klassifikationsbemühungen inszeniert. Vielmehr markieren sie Problembereiche, an denen die untersuchten poetischen Formen und Verfahrensweisen ansetzen, um neue Perspektiven auf Mensch-Tier-Pflanzenverhältnisse zu gewinnen. Die folgenden Analysen orientieren sich in diesem Sinne an den taxonomischen Konzepten *Bestimmung*, *Hierarchisierung* und *Begegnung*, während sie untersuchen, wie und zu welchem Zweck in den von Lola Randl und Mara-Daria Cojocarú entworfenen poetischen Taxonomien die humane Position in ökologischen Systemzusammenhängen dezentriert wird.

### 3. Analysen. Taxonomische Verfahren in Prosa und Lyrik der Gegenwart

#### 3.1 (Selbst-)Bestimmungen. Lola Randls *Der große Garten* (2019) als Experiment artenübergreifender Begegnung

Lola Randls Debütroman *Der große Garten* umfasst auf 315 Seiten knapp 400 schlagwortartig übertitelt Kurzeinträge, die teils nur wenige Sätze, teils bis zu drei Seiten einnehmen. Die Narration erfolgt auf den ersten Blick nicht chronologisch, setzt aber in einem winterlichen Setting ein und wird in einen zyklischen Erzählmodus überführt, der an den Jahreszeiten orientiert ist, dabei jedoch auf geografische Angaben oder Datierungen weitestgehend verzichtet. Bei der Lektüre der im Blocksatz beetartig gesetzten Kurztexte, aus denen sich das Gartenbuch zusammenfügt, fällt zunächst die Verschränkung von deskriptiven Passagen in taxonomischem Schreibgestus mit ausschweifenden philosophischen Reflexionen von Mensch-Tier-Relationen auf.

Aufgrund der Vielzahl an Referenzen auf den biblischen Garten Eden<sup>40</sup> lässt sich Randls Prosa in eine lange Tradition literarischer Gartenbücher einreihen.<sup>41</sup> Gegen diese wirkmächtige Tradition anschreibend parodiert Randl bekannte Konzepte der europäischen Kulturgeschichte des Gartens. So verwehrt sich die Erzählerin der Konzeption ihres

<sup>39</sup> Ebd.

<sup>40</sup> Vgl. z.B. die Einträge zu „Gott“ (S. 36) oder „Paradies“ (S. 86) in Lola Randl: *Der große Garten*. Berlin 2019. Im Folgenden werden alle Zitate aus Randls Roman unter Verwendung der Sigle GG, gefolgt von der Seitenzahl, nachgewiesen. Alle Zitate folgen der Ausgabe Randl 2019.

<sup>41</sup> Bereits die Hausvater- und Gartenbücher des 16. und 17. Jahrhunderts enthalten zumeist theologische Verweise auf den Paradiesgarten und die Rolle Adams als ersten Gärtner. Vgl. Clemens Alexander Wimmer: Frühe Perioden der Gartengeschichte. Ein Überblick über die gartengeschichtliche Literatur 1570–1913. In: *Zandera*. 1/2009, S. 11–45, hier S. 12. <http://www.jstor.org/stable/44696228> (14.06.2022).

Gartens als *hortus conclusus* (im Sinne eines eingehegten Raums, der durch das gärtnernde Individuum gegen die von außen einbrechende Unordnung geschützt werden muss) und lehnt damit auch die in dieser Tradition zentrale „Differenzierungsaufgabe und -leistung des gärtnernden Ichs“<sup>42</sup> zur Abgrenzung des eigenen Gartens ab, indem sie ihren Garten nicht als von der ‚wilden‘ Natur oder dörflich-nachbarschaftlichen Gemeinschaft separierten Privatraum, sondern als *kollektive* Nutzfläche versteht. Dieser somit strukturell offene Raum bietet Platz für nachbarschaftliche Treffen, für neugierige Touristenscharen, die das an den Garten angrenzende Café im Sommer belagern (vgl. GG 68), aber auch für Wildtiere (Rehe, Feldmäuse, Hasen) und als Schädlinge ausgewiesene Tiere wie Pflanzen (Kartoffelkäfer, Quecke, Brennnessel), die von der Erzählerin (anders als von ihrer Mutter) weitestgehend toleriert werden. Der Garten fungiert hier als Imaginationsraum wie auch als konkret-physischer Raum für geduldete, wenn nicht sogar erwünschte Interpezies-Begegnung (vgl. GG 87). Weiterhin treffen im Experimentierfeld des Gartens urbane wie rurale Lebensentwürfe aufeinander, welche die Erzählerin stets mit einem Augenzwinkern kommentiert. Diese (utopische) Imagination des gleichberechtigten Miteinanders der menschlichen und tierlichen Akteur:innen in einem hierarchiefreien Raum findet ihre Darstellung auch in der Lyrik Mara-Daria Cojocarus, wie später noch zu zeigen sein wird.

Die Erzählhoheit in Randls Roman liegt durchgehend bei der namenlosen Protagonistin, deren laienhaft und aktionistisch anmutende Annäherung an die gärtnerische Praxis auf der einen Seite (von ihr selbst) als therapeutische Maßnahme zur Sinnstiftung in einer krisenhaften Gegenwart begründet wird, auf der anderen Seite als Katalysator für ihr ordnendes Schreiben im Sinne einer auf Benennung und Kategorisierung ausgerichteten Welterschließung gelesen werden kann: Denn Randls Prosa zeichnet sich durch *literarische Verfahren des Ordners* aus. Der Erzählmodus wechselt zwischen Ironie und kindlich anmutender Naivität, wenn beispielsweise komplexe biologische Vorgänge vereinfacht oder reduziert, in Form von kurzen Sätzen mit einfachem Satzbau, wiedergegeben werden.

Auf formaler Ebene ist es der Rückgriff auf das Genre des Lexikonromans,<sup>43</sup> mit dem Randl ein Ordnungssystem etabliert – inklusive eines tabellarischen Registers am Buchende, das die Einzeleinträge in alphabetischer Sortierung auflistet. Mit dem gezielten Nachschlagen im Register ordnen die Leser:innen somit ihre Lektüre selbstständig – wenn sie z.B. die fünf Einträge zu Bienen (Bienen I, Bienen II, Bienen III, Bienen IV, Bienen V) nacheinander lesen, sabotieren sie gleichsam die durch Randl angelegte Kapitelfolge des Romans im Rezeptionsprozess. So befinden sich diese fünf Kapitel eben nicht auf aufeinanderfolgenden Seiten, sondern verteilen sich über das gesamte Buch. Dabei verwundert vor allem die Nachbarschaftsordnung von Randls Einzelkapiteln, die auf den ersten Blick zwar willkürlich scheint, aber im Folgenden als literarisches Programm eines suchenden und ordnenden Weltzugriffs gedeutet werden soll. Mit der Aneinanderreihung solcher Kapitel wie „Pheromon“, „Quecke II“, „Sorgfalt“ und „Bienen V“ (vgl. GG 76 f.) stellt die Erzählerin Einträge, in denen sie über menschliches, tierliches, pflanzliches Leben referiert, formal nebeneinander und setzt diese in einen gemeinsamen (Wissens-)Diskurs. In diesem

---

42 Isabel Kranz: Ich-Kreise um meinen Garten. In: *Merkur* 72/2018, S. 75–83, hier S. 78.

43 Vgl. Monika Schmitz-Emans: *Enzyklopädische Phantasien. Wissensvermittelnde Darstellungsformen in der Literatur – Fallstudien und Poetiken*. Hildesheim u.a. 2019 (= *Literatur/Wissen/Poetik*, Bd. 8).



räumlichen Nebeneinander berühren sich die Einträge und lassen sich mit der von Foucault eingeschlagenen Borges-Lektüre als ähnliche Versuchsanordnung wie die der humoristischen (doch Foucault nachhaltig in Unruhe versetzenden) chinesischen Enzyklopädie lesen: Klassifizierte Objekte, die unter konventionellen Klassifikationspraktiken niemals in systematischer Nähe gedacht werden, reihen sich plötzlich in unmittelbarer physischer Nachbarschaft auf den Buchseiten aneinander.

Form und Inhalt des Gartenbuchs verschränken sich nun, gleicht doch das Arrangement der Prosafragmente in den Kurzkapiteln auf den ersten Blick einem Beet (als räumlich abgegrenzte Fläche Land, das für jede Pflanze einen spezifischen Ort bereithält), das ein:e versierte:r Gärtner:in nach Kriterien wie Bodenbeschaffenheit und Lichtverhältnissen bepflanzt. Schnell stellt sich jedoch heraus, dass die Bemühungen des gärtnernden Ichs, ein Beet anzulegen, wiederholt an ihrer (botanischen) Unwissenheit und trotzigem Verweigerung jeglicher Hilfestellung seitens ihrer als Landschaftsarchitektin ausgebildeten Mutter scheitern müssen.<sup>44</sup> Das misslungene Beetprojekt der Erzählerin führt jedoch auch zu einer Zufallsentdeckung, gedeiht doch die von ihr ausgewählte Kiwi-Pflanze plötzlich wider Erwarten und abseits des für sie vorgesehenen Platzes (vgl. GG 47), was von der Erzählerin als gärtnerischer Erfolg verstanden wird, der nur in einem experimentellen Verfahren des *trial-and-error* entstehen konnte.

Auffallend häufig wird bei den gärtnerischen Ordnungsbemühungen auf taxonomische Schreibverfahren zurückgegriffen, die mit der beharrlichen und oftmals ironischen Ordnungslust der Erzählerin einhergehen und primär auf deren nächtlichen digitalen Recherchen zu Pflanzen- und Tierarten aufbauen. So zitiert die Ich-Erzählerin beispielsweise im Eintrag „Agapanthus V“ (GG 268) nach eigener Angabe den Wikipedia-Artikel zur Gattung der Schmucklilien:

Schmucklilien sind die einzige Pflanzengattung der Unterfamilie der Schmuckliliengewächse in der Familie Amaryllidgewächse innerhalb der Ordnung der Spargelartigen. Der Trivialname Liebesblumen ist die wörtliche Übersetzung des botanischen Gattungsnamens Agapanthus. (GG 268)

Direkt neben dieser deskriptiven Passage, die im Folgenden als *Bestimmungsszene* gelesen werden soll, stehen jedoch Reflexionen der Erzählerin, die vom Schreibmodus einer taxonomischen Bestimmung der Pflanzengattung stark abweichen. Kurz vor der botanischen Klassifizierung konstatiert nämlich die Erzählerin: „Der Agapanthus geht es jetzt sehr gut.“ (GG 268). Man habe die Pflanze umgetopft und ins Hausinnere „gehievt“ (ebd.), führt die Erzählerin weiter aus. Den veränderten Standort als Kriterium für pflanzliches Wohlbefinden wertend, repräsentiert diese kurze Szene ein Verfahren, das die Erzählerin wiederholt anwendet: Taxonomische Bestimmungsszenen stehen neben – und in Kontrast zu – anthropomorphisierenden Darstellungen von Pflanzen und Tieren. Diese Kombination eigentlich unvereinbarer Beschreibungsmodi soll als literarische Strategie gelesen werden, mit der die Erzählinstanz taxonomisches Wissen in die Narration einfließen lässt, dieses jedoch umgehend in eine anthropomorphe Imagination überführt: Die durch taxonomische Verfahrensweisen zunächst betonte Abgrenzung zwischen Mensch und Pflanze scheint nun nicht weiter relevant,

<sup>44</sup> Für weiterführende Analysen böte sich hier eine gendertheoretische Lektüre an, welche die bei Randl auffallend häufig thematisierten Beziehungen zwischen der Erzählinstanz und anderem weiblichen Figurenpersonal (z.B. die Mutter, die Therapeutin, die Japanerinnen, die Apothekerin etc.) in den Blick nimmt und deren machtvollen Positionen im Raum des Gartens als benennende und pflanzende Instanzen untersucht.

fühlt sich doch die von der *Agapanthus* affizierte und mit ihr mitfühlende Erzählerin befähigt, der Pflanze nach dem Umtopfen eine emotionale Anwendung, nämlich ein Wohlbefinden ob des Ortswechsels, zuzuschreiben.

Das in dieser Szene zum Ausdruck kommende Analogiedenken der Erzählerin, die mit der Schilderung der glücklichen Schmucklilie ihre eigene räumliche Mobilität (und den als Befreiung inszenierten Umzug von Berlin in die Uckermark) aufwertet, findet sich in zahlreichen anderen Einträgen in ähnlichem Stil: Immer wieder kippen die taxonomischen Bestimmungsversuche der Erzählerin in ein gerade *nicht*-taxonomisches Beschreiben von Pflanzen und Tieren. Die durch Linné und seine taxonomisierenden Nachfolger:innen angestrebte Beweisführung zugunsten einer strikten Trennung zwischen Mensch, Tier und Pflanze ist für Randls Erzählerin dabei nicht mehr relevant. Den Eintrag „Feldmaus“ (GG 287) eröffnet sie ebenfalls mit einer Bestimmungsszene, die in einem taxonomischen Schreibgestus beginnt, der alsbald in eine anthropomorphisierende Schilderung überführt wird. Der Eintrag wird mit einer Bestimmung der Feldmaus eingeleitet: „Die Feldmaus ist ein Säugetier aus der Wühlmausfamilie. Sie ist ein typischer r-Strategie, genau wie der Kartoffelkäfer.“ (Ebd.) Bei dieser in klarer zoologischer Terminologie verfassten kurzen Einführung der Feldmaus bleibt es jedoch nicht, folgt doch wenige Sätze nach der nüchternen Beschreibung eine Schilderung des Fortpflanzungsverhaltens und der Brutpflege in gänzlich anderem Stil: „Damit die Kinderaufzucht noch effizienter wird, bilden mehrere Feldmausfrauen Nestgemeinschaften“ (ebd.). Die Feldmäuse werden als (Mutter-)Tiere imaginiert, die strategische Entscheidungen treffen und gleich dem Menschen kollektive Care-Arbeit leisten. So können in Randls Narration plötzlich Pflanzen fühlen und Feldmäuse üben sich in „Kinderaufzucht“ (ebd.) – und bilden so den Anlass für die anthropozentrisch perspektivierten Reflexionen der Erzählerin über die Organisation weiblicher Care-Arbeit.

Diese Übertragung menschlicher (emotionaler wie auch rationaler) Eigenschaften auf tierliche Akteur:innen auf ein anthropozentrisch-gewaltvolles Schreibverfahren zu reduzieren, wäre eine verkürzte Lesart, die der Prosa Randls nicht gerecht wird. Vielmehr kann dieses Analogiedenken der Erzählerin als ironische Strategie verstanden werden, die darauf angelegt ist, die jeder taxonomischen Beschreibung innewohnende hierarchische Vormachtstellung des Menschen zu hinterfragen. Die Erzählinstanz sucht also gerade nicht nach Unterschieden, sondern stellt Gemeinsamkeiten und Relationen heraus – fokussiert also ganz im Sinne der Theoriebildung des „more-than-human“<sup>45</sup> auf die Beziehung *zwischen* menschlichen und nicht-menschlichen Akteur:innen. Damit steht im Zentrum ihrer Bestimmungsszenen die (ironische) Infragestellung der anthropologischen Differenz, und eben nicht ihre Feststellung. Ironisch ist dieses Verfahren des Infragestellens deshalb, weil in der naiven Zuschreibung von gerade *menschlichen* Eigenschaften und Fähigkeiten an Tiere und Pflanzen die Aufhebung der Zentralstellung des Menschen gleichzeitig unterlaufen wird. Dass die Probleme und Aporien ihrer projizierenden Beschreibungen von der Erzählerin durchaus erkannt und reflektiert werden, zeigen ihre Überlegungen zum Verhältnis zwischen Mensch und mehr-als-menschlicher Umwelt.

In der Übertragung der Gefühle oder Lebensumstände von Tieren und Pflanzen auf die eigene krisenhafte Lebenssituation kann die taxonomische Bestimmungslust der

---

45 Emily O’Gorman/Andrea Gaynor: More-Than-Human Histories. In: *Environmental History*. 4/2020. <https://doi.org/10.1093/enwhis/emma027> (14.06.2022).

Erzählinstanz auch als Versuch gelesen werden, die sie umgebenden mehr-als-menschlichen Akteur:innen nicht nur zu benennen, sondern durch ein Affiziert-Sein von diesen eine anthropozentrische Sehnsucht zu formulieren – nämlich die Sehnsucht nach der Einswerdung mit der belebten Umwelt, welche sie in Bezug auf andere Figuren parodiert oder ironisch kommentiert, aber möglicherweise doch auch selbst verspürt. Einer solchen Fantasie der Einswerdung gibt sich die Erzählerin wiederholt hin, wenn sie sich in ihrer Begegnung mit Pflanzen und Tieren als Teil einer artenübergreifenden Allianz versteht. So konstatiert sie im Eintrag „Frost II“ (GG 290):

An einem Frosttag wie heute sind keine Fragen mehr offen. Es ist einem auch gar nicht mehr kalt, sondern man spürt auf einmal, wie warm man selbst ist und wie das Blut durch einen hindurchfließt. Man versteht den Begriff Warmblüter und dass man selbst einer ist. Nur noch ein paar Fußspuren von den anderen Warmblütern sind im Schnee zu sehen. (Ebd.)

Der Begriff Warmblüter bezeichnet Lebewesen mit konstanter Eigentemperatur, wie Säugetiere und Vögel, die aufgrund ihrer Körperwärme von der Umgebungstemperatur unabhängiger sind. Indem das Merkmal der selbstständig regulierten Körpertemperatur als den Menschen mit anderen Warmblütern verbindendes Charakteristikum akzentuiert wird, greift die Erzählerin wieder auf ein taxonomisches Kriterium zurück. Dieses führt jedoch keinesfalls zu einer Behauptung von Differenz zwischen Mensch und Tier (auch wenn Reptilien, Wirbellose, Insekten und andere Arten wechselwarm sind), sondern zu einer Gleichstellung mit gleichwarmen Tieren, deren Fußspuren sie neben ihren eigenen im Schnee identifiziert.<sup>46</sup>

Auch wenn die Erzählerin auf den Spuren der anderen Warmblüter wandert und im Rahmen ihrer Ordnungsbemühungen in ein anthropomorphisierendes Analogiedenken verfällt, im Zuge dessen sie Gefühle oder Erfahrungen auf die sie umgebende mehr-als-menschliche Umwelt überträgt, muss sie dennoch feststellen, dass sie die Differenz in der wiederholt skizzierten Interspezies-Begegnung nicht überwinden kann. Diese Überlegung metapoetologisch reflektierend führt die Erzählinstanz unter dem Eintrag „Paradies“ (GG 86) aus:

Obwohl der Schädling ein Schädling ist, ist er Teil des Paradieses. Er ist Teil der Natur und kann nicht von ihr getrennt werden. Der Mensch hat es da schwerer. Er ist Teil der Natur und trotzdem von ihr getrennt. Allerdings ist er selbst schuld, weil er hat sich das mit dem Paradies ja überhaupt erst ausgedacht. [...] Aber jetzt, da er ausgeschlossen danebensteht und alles betrachtet, wie alles so ist, stellt er fest, dass er ein großes Problem hat. Er hat das Bedürfnis, das Problem zu lösen, fragt sich nur wie. Jeder Mensch muss das herausfinden, ganz für sich allein. (Ebd.)

Im Rahmen ihrer allnächtlichen Grübelei vergleicht die Erzählerin nun den „Mensch[en]“ mit dem Schädling und stellt als Unterscheidungsmerkmal heraus, dass der Schädling als „Teil der Natur“ verstanden werden kann, der Mensch jedoch *sowohl* als Teil

<sup>46</sup> Produktiv für eine auf die taxonomischen Potenziale ausgerichtete Lektüre der Prosa Rands ist zudem die Frage, ob in dieser Szene ein *taxonomic bias* der Erzählerin inszeniert wird, die ihre vergleichenden Überlegungen nur in Hinblick auf bestimmte, dem Menschen nahe Tiere wie Warmblüter, anstellt. Der Ausdruck *taxonomic bias* bezeichnet ein bekanntes Problem der taxonomischen Praxis, nämlich die Tatsache, dass einige Taxa häufiger und umfangreicher untersucht werden als andere – mit der Konsequenz, dass es zu verzerrten Darstellungen von biologischer Vielfalt kommen kann. Gegen (!) einen *taxonomic bias* der randschen Erzählerin spricht jedoch, dass sie in anderen Kapiteln vor allem Insekten beschreibt (z.B. Bienen, Schmetterlinge, Kartoffelkäfer) und somit auch über Arten reflektiert, die in den letzten Jahrzehnten wieder intensiv beforscht werden, lange jedoch von der Forschung vernachlässigt wurden. Vgl. Julien Troudet [u.a.]: Taxonomic bias in biodiversity data and societal preferences. In: *Sci Rep.* 7/2017. <https://doi.org/10.1038/s41598-017-09084-6> (14.06.2022).

der Natur *als auch* aufgrund seiner Beobachtungs- und Benennungsposition stets „getrennt“ von dieser zu denken sei.

Die Erzählerin weist diesen paradiesischen Raum nun als Idee des Menschen aus und stellt so seine Rolle als ordnende und benennende Spezies heraus, die ob ihres Bestimmungsdrangs jedoch nun vor dem Problem stehe, diese Differenz – nämlich nicht (mehr) Teil der Natur zu sein – zu verstehen und zu verarbeiten. So inszeniert die Erzählerin den *unglücklichen* Menschen explizit als den *taxonomisch unterscheidenden* und im Sinne von Linnés ‚Nosce te ipsum‘ sich *als denkend wahrnehmenden* Menschen. Seine „Lust, die Pflanzen und Tiere zu unterdrücken“ (ebd.), ist nicht getrennt von der menschlichen Bestimmungslust zu denken, denn muss der Mensch zwar feststellen, dass er niemals Teil der Natur sein kann, so „will er sich die Natur zumindest unterwerfen“ (ebd.), wobei dieser Prozess schon bei der Benennung beginnt. In dieser Szene spiegelt die Erzählerin auch ihr eigenes Verlangen, als von ihrer pflanzlichen und tierlichen Umwelt affizierter Mensch selbst ein Teil dieser für sie jedoch letztlich unerreichbaren Natur zu werden. So kann ihre dichotomische Nutzung des Begriffspaares „Natur“ und „Mensch“ als erneute Bestätigung einer unhintergehbaren anthropozentrischen Weltansicht gelesen werden. Darauf deutet ebenfalls der naiv-ironische Sprachgestus hin, der diese Fiktion der Einswerdung mit der Natur, die letztlich auf genuin menschlichen Vorstellungen und Bedürfnissen fußt, schon im Zuge des Schreibprozesses als Utopie entlarvt. Gleichmaßen bietet es sich an, diese Szene als Meta-Kommentar zu ihrem Erzählverfahren zu verstehen, mit dem die Erzählinstanz ein Neudenken von Mensch-Tier-Beziehungen erprobt und eine Neupositionierung des traditionell von *außen* die Natur betrachtenden und bestimmenden Menschen zugunsten einer artenübergreifenden, emphatisch-einfühlenden Perspektive vorschlägt, die (zumindest in der Fiktion) zur Auflösung der anthropologischen Differenz führt.

### **3.2 Begegnungen auf Augenhöhe. Mara-Daria Cojocarus „Minima Anthropophilia“ (2021) als Bestimmung gelungener Mensch-Tier-Beziehungen**

In Mara-Daria Cojocarus Gedichtsammlung mit dem für die Thematik poetischer Taxonomien einschlägigen Titel *Buch der Bestimmungen* (2021) spielen Reflexionen über die taxonomische Stellung des Menschen im Gefüge seiner Umwelt eine zentrale Rolle. Der erste Zyklus des Bandes, der den Titel „Minima Anthropophilia“<sup>47</sup> trägt, greift in poetisch-spielerischer Absicht die naturwissenschaftliche Textgattung des Verhaltensbeobachtungsprotokolls auf, um konkrete Begegnungen zwischen tierlichen sogenannten Kulturfolgern und einem artikulierten Ich im urbanen Raum literarisiert zu inszenieren, die sich jenseits des biologisch-taxonomischen Machtverhältnisses einer verifizierbaren Bestimmung der Spezies durch den Menschen ereignen.

Dass die Gedichtgruppe ein ethisches Anliegen verfolgt, wird bereits im Titel deutlich. Denn „Minima Anthropophilia“ ist unverkennbar eine intertextuelle Anspielung an Theodor W. Adornos ethisch-aphoristische Schrift *Minima Moralia – Reflexionen aus dem beschädigten Leben* (1951), in der es sein erklärter Vorsatz ist, Inhalte

---

47 Mara-Daria Cojocaru: *Buch der Bestimmungen. Gedichte*. Frankfurt a.M. 2021, S. 7–22. Im Folgenden werden alle Zitate aus Cojocarus *Buch der Bestimmungen* unter Verwendung der Sigle BB, gefolgt von der Seitenzahl, nachgewiesen. Alle Zitate folgen der Ausgabe Cojocaru 2021.

der Philosophie „von subjektiver Erfahrung her darzustellen“<sup>48</sup> – sich also dezidiert von der abstrakt-analytisch agierenden Philosophie abzuwenden. Und so bezeichnet auch der Vorsatz „Minima“ („Klein[ste]“) diesen Anspruch auf formaler Ebene: nicht eine universell-systematische, sondern eine persönliche, bruchstückhafte, gar widersprüchliche Philosophie des guten Lebens vorzulegen, die der historischen Zeit nur wenige Jahre nach dem nationalsozialistischen Terror und dem entfremdeten Leben unter kapitalistischen Produktionsbedingungen entspricht.<sup>49</sup> Bei Cojocarú wird dieser Ansatz zunächst auf formaler Ebene zum erneuerten poetologischen Programm einer ins Hermetische und Bruchstückhafte tendierenden Lyrik, die ebenso wie die *Minima Moralia* subjektive sowie anekdotisch-autofiktionale, bei Cojocarú aber auch dem Genre des Nature Writing verwandte Züge trägt.<sup>50</sup> Eine weitere Parallele liegt in der sprach- und machtkritischen Orientierung der philosophischen Untersuchung und der Gedichte. So plädiert Adorno in seinen ethischen Schriften laut Martin Seel dafür, „über dem begrifflich Bestimmbaren nicht das Unbestimmte [...] zu vergessen“ und damit auf moralischer Ebene „[d]ie Achtung und Beachtung des Individuellen“, auch des eigenen historisch situierten Lebens, als Kern des Nachdenkens über das gute Leben auszuweisen,<sup>51</sup> das in einem zweckfreien und gewaltfreien Miteinander bestehen sollte.<sup>52</sup> Es gebe im durch zweckrationale Verhältnisse organisierten Alltag in Gesellschaften westlich-kapitalistischen Typs durchaus noch Spuren dieses Miteinanders, „von denen her die Möglichkeit eines anderen gesellschaftlichen Zustands als wenigstens denkbar erscheint“<sup>53</sup>. Diesen utopischen Anspruch überträgt die Lyrikerin und praktische Philosophin Cojocarú mit ihren Gedichten auf das Feld der Mensch-Tier-Beziehungen der Gegenwart des 21. Jahrhunderts:<sup>54</sup> In den individuellen, alltäglichen Begegnungen zwischen Mensch und Tier inszeniert sie Formen eines informierten, jedoch nicht-instrumentell und nicht-hierarchisch organisierten Miteinanders jenseits der systematischen Beschreibung und Bestimmung von Arten und dem diesem Paradigma zugrundeliegenden hierarchischen Verhältnis zum Gegenüber – das jedoch ob der gewählten Form des Protokolls zur Verhaltensbeobachtung als Folie aufgerufen und somit poetisch-spielerisch subvertiert wird.

Die inszenierten Begegnungen beschränken sich dabei auf die Gruppe der tierlichen Kulturfolger, also Tiere, die Menschen in städtische Gebiete nachfolgen, da sie aus dem Zusammenleben in der urbanen Kulturlandschaft spezifische Vorteile, z.B. in der

48 Theodor W. Adorno: *Gesammelte Schriften*. Bd. 4: *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben* [1951]. Hrsg. von Rolf Tiedemann. Frankfurt a.M. 1980, S. 17.

49 Vgl. Martin Seel: *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*. In: *Schlüsseltexte der kritischen Theorie*. E-Book. Hrsg. von Axel Honneth. Wiesbaden 2006, S. 34–37, hier S. 34.

50 Vgl. zum Nature Writing Ludwig Fischer: *Natur im Sinn. Naturwahrnehmung und Literatur*. Berlin 2019. Fischer geht argumentativ sogar so weit, den realen Erfahrungsgehalt, verbürgt durch die Autorin, zum Kriterium für das Genre zu erheben. Grundsätzlich ist zumindest inszenierte Subjektivität sowie die Präsentation erkennbarer, historisch und spatial situierter (Natur-)Räume kennzeichnend für das Nature Writing. Im Aufgreifen der Textgattung Beobachtungsprotokoll, das eine vorgeblich reale Beobachtungssituation und deren poetische Dokumentation durch ein Ich inszeniert, erfüllen die Gedichte diese Kriterien.

51 Seel: *Minima Moralia*, S. 34.

52 Ebd., S. 35.

53 Ebd.

54 Vgl. zu Mara-Daria Cojocarú philosophischen Arbeit ihr kürzlich erschienenes Buch, das aus pragmatischer Perspektive für eine Ethik plädiert, die Emotionen in das Nachdenken über eine gelungene Gestaltung von Mensch-Tier-Beziehungen einzubeziehen vermag: Mara-Daria Cojocarú: *Menschen und andere Tiere. Plädoyer für eine leidenschaftliche Ethik*. Darmstadt 2021.

Nahrungs- oder Nistplatzsuche, erlangen.<sup>55</sup> Die Sprecherin begegnet an insgesamt elf Tagen – im Zeitraum zwischen dem 8.6.2019 und dem 29.7.2020 in europäischen Städten, namentlich Wien, München, London sowie Margate bei London – Dohle, Rotfuchs (2x), Dachs, Graureiher, Hausmaus, Möwe, Grünspecht, Buchsbaumzünslerin, Karpfenfisch und Zwergfledermaus. Da der Zyklus einen Begriff der Parasitologie als Zusatz trägt – „Anthropophilia“ bezeichnet die Vorliebe eines Parasiten oder Dermatophyten für den Menschen –,<sup>56</sup> wird einerseits ein zugewandtes Verhältnis dieser Tiere zu ihren ‚Wirt:innen‘ unterstellt. Andererseits ist das Auftreten anthropophiler bzw. synanthroper Arten im urbanen Raum – in Abgrenzung zu den sogenannten domestizierten Arten – Folge der Verdrängung dieser einstmals ‚wild‘ lebenden Tiere aus ihren ursprünglichen Habitaten, etwa aufgrund von Pestizideinsatz oder monokultureller Bewirtschaftung landwirtschaftlicher Flächen. Ihr Erscheinen in den Städten weist somit gleichzeitig auf das instrumentell-ausbeuterische Verhältnis des Menschen zu seiner Umwelt im „Kapitalozän“<sup>57</sup>. Darüber hinaus deutet die Wahl der Kulturfolger als poetisches Sujet und die Art ihrer Inszenierung auf die räumliche Auflösung der Grenzen zwischen Kultur und Natur und somit auf die probeweise Subversion der durch das taxonomische System gezogenen Grenzen und etablierten Hierarchien zwischen Mensch und Tier im Medium der Lyrik. So wird weniger eine Rückeroberung des Stadtraums durch die nicht-menschliche Natur und damit eine Umkehrung der Mensch-Tier-Hierarchie inszeniert, wie sie beispielsweise Esther Kinsky in ihren von der Natur neu belebten, ursprünglich von Menschen verlassenen Parks oder Marion Poschmann in brachliegenden, von Ruderalvegetation überzogenen und von Tieren bewohnten Industrieanlagen entwerfen.<sup>58</sup> Vielmehr entsteht im utopischen Raum der Fiktion ein hierarchiefreies Miteinander und Nebeneinander der verschiedenen Stadtbewohner:innen, die wie auf dem foucaultschen Operationstisch des Denkens anders und auf neuartige Weise zusammengebracht werden. Wie zu sehen sein wird, findet die Begegnung zwischen menschlichen und nicht-menschlichen Wesen dabei durchaus auf Augenhöhe statt, was sich in den inszenierten Blickbeziehungen ebenso wie den damit verbundenen Wissens- und Machtordnungen manifestiert.

Entworfen als ‚lyrische Verhaltensbeobachtungsprotokolle‘ enthalten die Gedichte einen Protokollkopf, auf dem „Notiz zu“ und daraufhin der exakte lateinische Arname des beobachteten Tieres gemäß der binären Nomenklatur – in einem vorgängigen Akt der biologischen Bestimmung (!) – vermerkt sind. Zudem ist der Breiten- und Längengrad der Begegnung protokolliert, ebenso wie Datum, Uhrzeit, Stadt und Stadtteil. Damit rufen die Gedichte den exakt bestimmenden und hierarchisierenden Blick der systematischen Biologie als Folie auf, vor der die Gedichte zu lesen sind. Nur ein Mal findet sich bereits im Protokollkopf ein Zusatz, der ihn poetisch verfremdet, indem er ihn mit subjektiven Wahrnehmungen über den Begegnungsraum anreichert, wenn es in der „Notiz zu *Picus viridis*“ heißt: „London, Hampstead Heath | Nahe abgesägter Baum, der da schon

55 Vgl. Matthias Schaefer: Kulturfolger [Art.]. In: *Wörterbuch der Ökologie*. E-Book. Hrsg. von dems. Neu bearb. und erw. 5. Aufl. Heidelberg 2012, S. 153.

56 Vgl. N.N.: anthropophilous [Art.]. In: *Online Dictionary of Invertebrate Zoology: Complete Work*. Hrsg. von Mary Ann Maggenti/Arman R. Maggenti/Scott Lyell Gardner. [https://doi.org/10.13014/K2DR2SN5\(27.7.2022\)](https://doi.org/10.13014/K2DR2SN5(27.7.2022)).

57 Vgl. Jason W. Moore (Hrsg.): *Anthropocene or Capitalocene? Nature, History and the Crisis of Capitalism*. Oakland, CA 2016.

58 Vgl. Esther Kinsky: *Naturschutzgebiet. Gedichte und Fotografien*. Berlin 2013; Marion Poschmann: *Hundenovelle*. Frankfurt a.M. 2008.

lange liegt“ (BB 19). Das biologisch-systematische Studium tierlichen Verhaltens dient neben anderen wissenschaftlichen Zielen dem „Verständnis grundlegender biologischer Prozesse, wie der Entwicklung und Selektion von Merkmalen“<sup>59</sup> einzelner Arten und damit auch ihrer Unterscheidung und Klassifikation im Sinne der Taxonomie. Anders als es die Adaption der Textgattung des Beobachtungsprotokolls nahelegt, dessen Beschreibungen von Wahrnehmungen naturwissenschaftlichen Standards gemäß „deskriptiv und verifizierbar“<sup>60</sup> sein müssen, etwa um die eindeutige Unterscheidung von Arten zu ermöglichen, sind die Gedichte Cojocarus durchzogen von subjektiven Anteilen in der menschlichen Wahrnehmung und Darstellung des Tieres, von Reflexionen emotionaler oder ethischer Art, Erinnerungsfragmenten, Beschreibungen affektiver Zustände der Sprecherin usw.

Es seien nachfolgend in aller gebotenen Kürze anhand ausgewählter Textauszüge einige zentrale Mechanismen der Dekonstruktion des schon in den Protokollköpfen aufgerufenen taxonomischen Paradigmas in Cojocarus Gedichten demonstriert. Zunächst inszenieren die Gedichte wiederholt emphatische Momente des Wiedererkennens der menschlichen Sprecherin in den beobachteten Tieren – eine Art der Projektion und Anthropomorphisierung tierlichen Verhaltens, die für ein wissenschaftliches Beobachtungsprotokoll gänzlich unzulässig ist.<sup>61</sup> Die Beschreibung des Sterbens einer Buchsbaumzünslerin (wohl durch Insektenvernichtungsmittel<sup>62</sup>) wird etwa zum Anlass für Analogiebildungen: „Denn jetzt stirbt die Buchsbaumzünslerin | In meinem Rücken. Ich bin mir sicher | Es ist ein Weibchen, auch ich | Liege grad: am Boden, im Sterben, oder Werden, oder | Wie man das nennt“ (BB 20). Begegnet die Sprecherin hier einem Insekt, das aufgrund seiner Ernährungsgewohnheiten oft als ‚Schädling‘ betrachtet wird, und daher durch Insektizide bekämpft wird – Symptom eines hierarchischen Verhältnisses der Arten mit dem Menschen an der Spitze – steht in der persönlichen Begegnung innerhalb des Gedichts dennoch die *geteilte* Vulnerabilität im Zentrum. Das buchstäbliche Am-Boden-Liegen der Sprecherin als Anerkennung ihrer materiell-sterblichen Natur verweist nicht nur metaphorisch auf die unhintergehbare Einbettung des Menschen „in die dynamische Materialität planetaren Lebens“, sondern ebenso auf die politische Dimension „fragile[r] Interrelationalität und Interdependenz menschlichen und tierlichen Lebens auf einem geteilten Planeten“.<sup>63</sup> Denn das anthropogen verursachte Insektensterben – durch die Insektizide, die zur Bekämpfung der sich rasch verbreitenden invasiven Art eingesetzt werden, sterben oftmals auch andere Insekten, etwa Bienen und Schmetterlinge – betrifft in letzter Konsequenz auch menschliches Überleben. In einer Demuts- und Wiedererkennungsgeste dekonstruiert die Sprecherin das scheidende und klassifizierende Verhältnis zur nicht-menschlichen Umwelt, das den traditionell als aufrecht und vernunftbegabt konstruierten Menschen an der Spitze der Hierarchie verortet. Es wird ersetzt nicht nur durch die Anerkennung der eigenen Kreatürlichkeit, deren egalitäre Konsequenz für das taxonomische System Linné noch zu überwinden suchte,

<sup>59</sup> Marc Naguib/Tobias E. Krause: *Methoden der Verhaltensbiologie*. Berlin 2020, S. 2.

<sup>60</sup> Vgl. ebd., S. 36.

<sup>61</sup> Vgl. ebd., S. 7 f.

<sup>62</sup> Darauf deuten die anschließenden Verse: „Er hatte noch gesagt | Was bei Insekten so abgeht | Sei völlig grausam“.

<sup>63</sup> Dominik Ohrem: (In)VulnerAbilities. Postanthropozentrische Perspektiven auf Verwundbarkeit, Handlungsmacht und die Ontologie des Körpers. In: *Das Handeln der Tiere. Tierliche Agency im Fokus der Human-Animal-Studies*. Hrsg. von Sven Wirth [u.a.]. Bielefeld 2015, S. 67–91, hier S. 68.

sondern ebenso durch einen affizierten und betroffenen – statt rational unterscheidenden – Blick auf die anderen Tiere, deren vergängliches Schicksal der Mensch teilt.

Dennoch kommt in den protokollierten Begegnungen mit den tierlichen Stadtbewohner:innen bei aller Empathie und Faszination, die die Sprecherin offenbart, eine unüberwindbare Distanz zwischen den Spezies zum Ausdruck, die im Nichtvollzug bestimmter sprachlicher Äußerungen als Wahrung des Unbestimmbaren im tierlichen Gegenüber gedeutet werden kann. Deutlich wird dies in der „Notiz zu *Vulpes vulpes*“ (BB 10). Darin protokolliert das Ich deutlich poetisch überhöht das plötzliche Auftauchen eines Rotfuchses in Lissenden Gardens in London, wo es scheinbar mit seinem Hund spaziert: „Dann geht die Sonne auf | Natürlich ist das berechnend | Der Fuchs stemmt sich dagegen | Flutscht zwischen Tag und Nacht | Und unterm Zaun hindurch, vor dem wir | Stehen“ (ebd.). Auch schreibt die Sprecherin in nahezu fantastischer Manier dem Fuchs zu, mit der plötzlich auftauchenden Katze sprachlich zu kommunizieren – und doch verharrt der Diskurs ansonsten auf Ebene der wahrnehmbaren Phänomene dieser sonderbaren Begegnung. Wie probeweise erfolgt zwar eine biologische Bestimmung des Fuchses, diese wird jedoch zugleich wieder unterlaufen, indem durch Einsatz von Enjambements spielerisch die Artzugehörigkeiten von Mensch und Tier fraglich werden, denn die Verse: „Er gehört zur Familie der Hunde | Genau wie ich | Zu der der Menschen“ (ebd.), offeriert zwei Lesarten, die einerseits die Sprecherin spielerisch ebenso wie den Rotfuchs der Familie der Hunde zuordnet und sodann korrekterweise derjenigen der Menschen. Letztlich führt das lyrische Protokoll die grundsätzliche Einteilung von Arten ad absurdum, indem eine weitere unmögliche und absurde Familie von „Menschen | Die gerne in der Vorstadt leben | Also nicht sehr gerne“ (ebd.) kreierte wird – darin der chinesischen Taxonomie bei Foucault und Borges vergleichbar. Performativ offenbart so das zweite Gedicht des Zyklus, was die Texte des *Buchs der Bestimmungen* nicht tun: Sie liefern keine beschreibende Bestimmung sowie unterscheidende und hierarchisierende Einteilung von Arten. Diese wird in der „Notiz zu *Vulpes vulpes*“ ersetzt durch die Beschreibung der äußerlichen Begebenheiten des zwischen Mensch, Katze, Fuchs und Hund geteilten flüchtigen Moments, dessen Ereignishaftigkeit nur angedeutet, aber ebenfalls nicht definit ‚bestimmt‘ wird: „Die Zeit ist stehengeblieben | Ich helfe ihr über die Straße | Die Sonne scheint und alle | Bis auf meinen Hund | Tun so, als sei nichts gewesen“ (ebd.). Damit erscheint dieses lyrische Protokoll wie eine Inszenierung des kontemplativen Blicks, den Adorno in seinen *Minima Moralia* beschreibt:

Der lange, kontemplative Blick jedoch, dem Menschen und Dinge erst sich entfalten, ist immer der, in dem der Drang zum Objekt gebrochen, reflektiert ist. Gewaltlose Beobachtung, von der alles Glück der Wahrheit kommt, ist gebunden daran, daß der Betrachtende nicht das Objekt sich einverleibt: Nähe an Distanz.<sup>64</sup>

Was in Cojocarus Gedichten bestimmt wird, sind also nicht die voneinander geschiedenen sowie über- und untergeordneten Arten, sondern individuell bedeutsame und zweckfreie Begegnungen zwischen Menschen und „andere[n] Tiere[n]“ (BB 104).

Neben dem wiederkehrend poetisch ausgeloteten Spannungsfeld zwischen Einfühlung und Distanz, Verwandtschaft und Fremdheit in der Begegnung, spielen auch Fragen der Erkenntnis eine bedeutende Rolle in den „*Minima Anthropophilia*“. Im ersten Gedicht der Gruppe „Notiz zu *Corvus monedula*“ (BB 9) erfolgt eine deutliche Umkehrung

---

64 Adorno: *Minima Moralia*, S. 89.



des beobachtenden und systematisierenden Blicks und damit eine Inversion in der Mensch-Tier-Bestimmungshierarchie. Während die Protokollantin berichtet, mit einer „alten Dame“ über die Überlegenheit von Schwarmintelligenz zu diskutieren („Sie sagt, wenn wir Schwarm wären | Dann wären die Möglichkeiten unserer | Erkenntnis unermesslich“ (ebd.)), scheint eine Dohle die beiden Frauen zu beobachten: „Aber sehen Sie. Da (*daw*). Der Dohle | Liegt etwas auf der Zunge. Wir sind | Nicht mehr allein in unseren Städten | Sie studieren uns. Sie nicken leicht“ (ebd.). Indem der anthropophilen Dohle ein systematisches Interesse am Menschen unterstellt wird, die genauen Inhalte dieses Interesses jedoch unbestimmt bleiben, wird die Option einer vom menschlich-systematischen Zugriff zu unterscheidenden Wissensordnung anerkannt, die sich dem menschlichen Erkenntnisvermögen grundsätzlich entzieht. Gleichzeitig stellen die letzten Verse in einer selbstreferenziellen und spielerischen Geste die gewählte Form des Beobachtungsprotokolls, dessen Zweck es ja ist, als Mensch das Verhalten der Tiere zu studieren und möglichst systematisch zu notieren, in seiner Anthropozentrik aus. Die Bestimmung erfolgt, zumindest im (utopischen) Medium des Gedichts, beiderseitig. Trotzdem geben die Protokolle die menschliche Position der Sprecherin nie auf, nicht-menschlichen Wesen wird keine Ich-Perspektive zugestanden, wie es beispielsweise in einigen Gedichten im Werk Silke Scheuermanns der Fall ist.<sup>65</sup> Damit reflektieren sie auf produktive Weise die Beschränktheiten und Aporien des menschlichen Weltzugriffs auf formaler wie diskursiver Ebene und umgehen so die Gefahren anthropomorphisierender Schreibweisen. Am Ende bleibt die Begegnung des Menschen mit der ihn studierenden Dohle im Raum der poetischen Fiktion zwar möglich, doch unbestimmt.

Wie unser Beitrag gezeigt hat, besteht die Leistung poetischer Taxonomien in den besprochenen Beispielen in der Auflösung etablierter Ordnungs- und Wissenssysteme im Modus der Fiktion. Die Literatur kann Räume stiften, in denen sich scheinbar kategorial Unvereinbares im Modus der Sprache begegnet und epistemologische Grenzen hinterfragbar werden. So unterminieren poetische Taxonomien bei Rاندl und Cojocar konventionalisierte kulturelle Codes und Wissenssysteme, wie sie schon Linnés Klassifizierung des Menschen steuerten, lösen sie probeweise auf und machen andere ökologische Ordnungen denkbar. Die Texte führen so beispielhaft das Potenzial poetischer Taxonomien vor, Ambivalenzen und Uneindeutigkeiten auszustellen und durch ihre poetischen Bestimmungen sowie durch inszenierte Begegnungen bestehende (anthropozentrische) Hierarchien zu hinterfragen.

**65** Vgl. Silke Scheuermann: Flora [Gedichtzyklus]. In: Dies.: *Skizze vom Gras. Gedichte*. Frankfurt a.M. 2015, S. 41–54. In den Gedichten dieser Gruppe sind die inszenierten Sprecher:innen verschiedene Pflanzenarten sowie die Göttin Flora. Vgl. dazu Evi Zemanek: Durch die Blume. Das florale Rollengedichte als Medium einer biozentrischen Poetik in Silke Scheuermanns „Skizze vom Gras“ (2014) In: *ZfG* 2018, H. 2, S. 290–309. Darin wendet Zemanek ein, dass Scheuermanns Rollengedichte „menschliches Sprechen und Denken zwar kritisieren“, es jedoch „kaum zu transzendieren“ vermögen und damit einer „Anthropomorphisierung“ der Pflanzen kaum „entgehen“ (ebd., S. 305).



## „Ergebt euch doch, ergebt euch einander“. Thomas Harlans Hiob-Rezeption

### Abstract

In der Vielzahl der literarischen Bearbeitungen des Hiob-Themas, die vor allem nach dem Holocaust Konjunktur haben, ist die Thomas Harlans besonders originell. Gleichwohl hat sie in der Literaturwissenschaft keine Beachtung gefunden. Die vorliegende Untersuchung versucht, das nachzuholen. Dazu richtet sie sich nicht nur auf den zentralen Hiob-Text in Harlans Prosaband, sondern auch auf Harlans beide Romane, in denen Hiob ebenfalls, wenn auch nicht so ausführlich wie im Prosaband thematisiert wird. Es zeigt sich mit Blick auf die Jahrhunderte währende und bis in die Gegenwart sich erstreckende und an Hiob entzündende theologische und philosophische Theodizee-Debatte, dass Harlans Hiob-Figur den Hiob der Bibel unter performativem Aspekt in neuem Licht erscheinen lässt.

Thomas Harlan ist der Sohn Veit Harlans. Dessen Film *Jud Süß* hat die Beziehung des Sohns zum Vater schwer belastet. Die Schuld des Vaters wieder gut zu machen, dürfte ein sowohl in Thomas Harlans künstlerischer als auch außerkünstlerischer Arbeit mitlaufendes Motiv gewesen sein. Er hat eine große Zahl von Täter-Akten in den Warschauer Archiven aufgespürt, sie dem Freund Fritz Bauer weitergegeben und dadurch die Frankfurter Auschwitz-Prozesse mitbewirkt. Der Roman *Rosa* thematisiert die Taten im KZ Kulmhof, der Roman *Heldenfriedhof* die Verfolgung und Enttarnung der Täter. In Harlans *lyob*-Geschichte ist der Holocaust, wie noch zu zeigen ist, implizit ebenfalls Thema.

Harlans Hiob-Rezeption ist in der Harlan-Forschung ein Desiderat.<sup>1</sup> Das verwundert. Denn schon ein Blick in das Inhaltsverzeichnis des Prosabands *Die Stadt Ys*<sup>2</sup> zeigt, dass dieses Thema darin einen prominenten Platz einnimmt, und zwar in der *lyob*-Geschichte des mittleren der drei Hauptteile des Bandes. Die beiden anderen, der vorangehende *Kurzgeschichten*-Teil und der nachfolgende Teil mit Erzählungen, flankieren sie wie die Flügel eines Triptychons die Mitteltafel.<sup>3</sup> Allein diese strukturelle Hervorhebung ist Anlass genug zu fragen, welche Absicht Harlan dabei geleitet hat und ob in seinen Romanen *Rosa* und *Heldenfriedhof*, die vor dem Prosaband erschienen sind, die Referenz auf Hiob nicht ebenfalls zu finden ist, wenn nicht auf den ersten Blick, denn so offensichtlich wie im Prosaband zeigt sich diese Referenz in den Romanen nicht, dann doch bei näherer Betrachtung. Anlass dazu gibt die *lyob*-Geschichte auch in anderer Hinsicht. Zum einen wegen der Aktualität ihres Schauplatzes, des wiederholt, zuletzt im vorigen Jahr, aufflammenden Kriegs um Berg-Karabach. Zum anderen und mehr noch wegen ihrer diskursgeschichtlichen

---

1 So kommt beispielsweise während des zweitägigen Harlan-Symposiums, das im Januar 2016 in Potsdam stattgefunden hat, Harlans *lyob-Geschichte* nicht zur Sprache, geschweige denn, dass sie thematisiert wird. Vgl. *So etwas Ähnliches wie die Wahrheit. Zugänge zu Thomas Harlan*. Hrsg. von Jesco Jockenhövel/Michael Wedel München 2017.

2 Thomas Harlan: *Die Stadt Ys und andere Geschichten vom ewigen Leben*. Reinbek/Hamburg 2011, im Folgenden zitiert mit der Sigle H.

3 Das Inhaltsverzeichnis der Eichborn-Ausgabe des Prosabands stellt diese Struktur klarer heraus als das der Rowohlt-Ausgabe.

Relevanz. Nachdem der theologische und philosophische Diskurs über Hiob sich in zwei versäult einander gegenüberstehenden Positionen nunmehr diskursiv erschöpft hat, deren eine den Dulder, die andere den Rebellen in Hiob sieht, zeigt Harlans *Iyob*-Geschichte die biblische Figur in neuem Licht, nämlich als eine säkulare, die sich nicht über ihr Verhältnis zu Gott, sondern zu den Menschen definiert, in deren Tun sie performativ eingreift. Dies nachzuweisen, ist Ziel der Untersuchung. Sie richtet sich zwar vorrangig auf die *Iyob*-Geschichte, bezieht aber eine Reihe anderer Gesichtspunkte mit ein und wählt also den Weg einer aspektorientierten Analyse. Der Zwischentitel über jedem Untersuchungsschritt benennt jeweils den Aspekt, von dem er sich leiten lässt und unter dem er eine Facette zu dem Bild Hiobs als einer säkularen Figur hinzufügt. Diese Funktion verbindet die Untersuchungsschritte miteinander. ‚Beifang‘ dieser Vorgehensweise ist ein bemerkenswertes Merkmal der Erzählweise Harlans, die Perturbation des Leseakts. Sie ist übrigens infektiös: Der Metatext, also die Abfassung eines Textes über Harlans Texte, läuft Gefahr, seinerseits zu irritieren. Vor Untersuchungsbeginn ist die Angabe oben, dass die *Iyob*-Geschichte der Mittelteil der drei Hauptteile des Prosabands sei, zu präzisieren. Sie trifft nur in erster Annäherung zu. Denn dieser Mittelteil mit dem Titel *Iyob* ist seinerseits in fünf mit römischen Ziffern gezählte Teile untergliedert. Teil II mit dem Titel *Iyob oder Die Geschichte vom armen Genossen Anatol Joganowitsch Kuntse* ist im Folgenden gemeint, wenn von der *Iyob*-Geschichte die Rede ist.

## Schreibweisen und Bedeutungen des Namens Hiob

Der Name der Zentralfigur schreibt sich in zwei geläufigen Varianten, Hiob oder Iyob. Nachfolgend bezieht sich die Namensvariante Hiob auf die Figur in der Bibel,<sup>4</sup> die Iyob-Variante auf die in Harlans Prosa. Für beide Namensvarianten gilt, dass sie zum Typus der Satznamen gehören. Als solche bedeuten sie sowohl ‚Bitte um Gottes Hilfe‘ als auch ‚der von Gott Angefeindete‘. Diese Ambivalenz ist als semantischer Vorschein einer Differenz erwähnenswert, welche die Tradition der Hiob-Rezeptionen bestimmt und auch von Harlan thematisiert wird.

## Plot der *Iyob*-Geschichte

Die dreizehnte und letzte Kurzgeschichte deklariert sich, obwohl sie noch zum ersten Hauptteil des Prosabands gehört<sup>5</sup> (H, S. 61 ff.), als Einleitung zur *Iyob*-Geschichte und gewährt einen Überblick über deren Verlauf. Hintergrund ist der langjährige kriegerische Bergkarabach-Konflikt und zwar der dritte Krieg zwischen Armenien und

---

4 Referenztext ist eine ältere Bibelausgabe von 1952, nicht die überarbeitete von 2017, die der 2010 verstorbene Harlan, falls er bei seiner *Giobbe*-Übersetzung auf die Luther-Bibel zugreifen wollte, nicht zur Hand haben konnte.

5 Wegen dieser Funktion als Einleitung gehört die Dreizehnte eigentlich, und das ist das Irritierende, zum nachfolgenden Hauptteil. Da dieser bereits eine Einleitung hat, ist sie eine Einleitung zu einer Einleitung (Ys, 61). Diese Verdoppelung hat ihre Entsprechung in den beiden Nachworten zur Iyob-Geschichte des Hauptteils. Beides exemplifiziert das Verwirrende der Schreibweise Harlans: Sie unterläuft die Klarheit des Gliederns und treibt ein karikierendes Spiel mit dessen Ordnungsfunktion.

Aserbaidzchan, der im Frühjahr 1992 beginnt. In dessen Verlauf ereignet sich etwas beide Kriegsparteien Verstörendes:

Als Aserbaidzchaner und Armenier 1993 in Grabenkämpfen verbluten, ergreift ein Unbekannter das Wort, ein Unbekannter, der, hoch über der Schlucht, in 3000 Meter Höhe, im Mets-Kirss-Massiv verschänzt, donnernd die gegnerischen Lager um den Schlaf bringt und in den vier Sprachen des Kaukasus über einen Lautsprecher die Soldaten zum Aufstand gegen ihre Offiziere aufruft und seine Rede auf eben jene Kraft der Flüche stützt, mit denen Ijob seine Anwürfe gegen den Gott des *Alten Testaments* geschleudert hatte. (H, S. 62 f.)

Wegen dieser Bibel-Zitate wird der Rufer für den Propheten selbst gehalten, so seine Apostrophierung im Text (H, S. 62). Die Rufe demotivieren die Kämpfenden beiderseits der Front. Daher beschließen die Kriegsparteien im Juni 1993 ein sieben-tägiges Waffenstillstandabkommen und eine gemeinsame Kampftruppe, die in dieser Frist den Rufer, weil er den Krieg stört, ausschalten soll. Dieser Zeitangabe in der dreizehnten Kurzgeschichte (H, S. 63) widerspricht die in der *Ijob*-Geschichte selbst. Sie gibt die Frist des Waffenstillstands mit nur sechs Tagen an und auch nicht im Juni, sondern vom 25. bis zum 30. Mai (H, S. 107). Dieser Widerspruch ist nach dem in der Fußnote 3 erwähnten ein nächster Beleg dafür, dass Irritation durch Widersprüchlichkeit zum stilistischen Repertoire Harlans gehört. Intendierte Fehlerhaftigkeit entspricht einem Textverständnis, dass den Text als Provisorium, als unvollendet auffasst und sich gegen den tradierten Werkbegriff richtet. Ein anderer, nicht textinterner, sondern ein Widerspruch zum tatsächlichen Geschichtsverlauf ist allerdings von dieser fehlerästhetischen Bewertung ausgenommen: Die Datierung des Waffenstillstandabkommens auf den Juni des Jahres 1993 widerspricht dem historischen Datum.<sup>6</sup>

Das Abkommen scheint anfangs seinen Zweck zu erreichen, erweist sich sodann aber als Fehlschlag. Trotz der vermeintlichen Liquidierung des Unbekannten erschallen dessen Rufe weiterhin. Der vorletzte Satz der dreizehnten Kurzgeschichte lüftet das Geheimnis seiner Identität: „Lange erst, nachdem sie, im Hochsommer dann, verstummt war, stirbt, unerkannt, Anatoli Joganowitsch Kuntse, Ijob, ehemals Oberst des militärischen Abschirmdienstes der Sowjetarmee, in einem Flüchtlingslager am Kaspischen Meer“ (H, S. 63). Die Konstruktion des Plots mutet einerseits phantastisch an, vonseiten seiner politischen Voraussetzungen andererseits nicht. Schon zu Zarenzeiten hat sich Russland in der wegen ihrer religiösen, ethnischen Unterschiede und Gebietsstreitigkeiten unruhigen Kaukasus-Region im eigenen Interesse politisch engagiert. Die Sowjetunion und das nachsowjetische Russland haben dieses Engagement beibehalten.<sup>7</sup> Von diesem Interesse musste Harlan wissen, der Russland von langjährigem Aufenthalt und ausgedehnten Reisen her kannte, die ihn auch in die Kaukasus-Region geführt haben.<sup>8</sup> Es ist es also zumindest nicht unwahrscheinlich, dass Russland dem Konflikt zweier Kaukasus-Regionen, wenn Diplomatie versagte, abschirmdienstlich beizukommen versuchte. Für das Verständnis der Ijob-Rezeption Harlans ist indes weniger der Aspekt der Wirklichkeitsnähe des Plots relevant als das

6 *Blätter für deutsche und internationale Politik*. Hrsg. von Katjun Amirpur/Seyla Benhabib/Peter Bofinger/ Ulrich Brand/Micha Brumlik/Jürgen Habermas u.a.m., 9/2020, S. 21. Dort wird das Jahr 1994 genannt.

7 *Le Monde diplomatique*, Deutsche Ausgabe Januar 2021, S. 18.

8 Thomas Harlan: *Hitler war meine Mitgift*. Ein Gespräch mit Jean-Pierre Stephan, Reinbek/Hamburg, 2011, S. 73.

Quidproquo von Sakralem und Profanem. Dafür ist nicht nur die Doppelrolle Kuntses als Agent und Hiob (vgl. H, S. 63 unten) ein Beispiel, sondern wegen dieser Rolle auch seine Vermengung der Hiob-Zitate mit *prima facie* politisch motivierten Appellen in seinen Rufen aus der Höhe: „Verbündet Euch“ (H, S. 92), „Ergebet Euch Doch, Ergebet Euch einander“ (H, S. 94, Kapitälchen im Original). Die Situierung des Rufers, die Simulation des himmlischen Jenseits durch seine Rufe aus „3000 Meter Höhe“ (H, S. 63) vermengt ebenfalls grotesk widersprüchlich das Sakrale mit dem Profanen.

Mehr noch als diese und die weiter oben aufgezeigten Widersprüche in den Zeitangaben irritiert in konzeptioneller Hinsicht ein anderer Widerspruch: Der unbekannte, für Iyob gehaltene Rufer ergreift 1993 das Wort (s.o.). Zuzufolge einer anderen Passage in der *Iyob*-Geschichte konnte Kuntse sich jedoch nicht an dem angegebenen Ort befunden haben, denn er „war Anfang September 1992 [...] von einer Streife aufgegriffen worden, die ihn für einen russischen Kundschafter hielt, ihn nach Baku schaffte und dort internieren ließ [...]“ (H, S. 123). Dort erlag er einer Grippe-Epidemie: „Hussain [alias Kuntse] verschied [...] am 4. Februar 1993 [...]“ (H, S. 123). Die Kämpfe beginnen aber im April 1993, als Kuntse dem ersten Zitat zufolge bereits tot ist. Dieser Widerspruch stellt die Identität Kuntses als Iyob in Frage. Zwar ist Irritation durch Widersprüchlichkeit von Harlan intendiert. Aber auch in diesem Fall liegt nicht wie weiter oben in diesem Beitrag ein Fehler im fehlerästhetischen, sondern im pejorativen Wortsinn vor.

### **Iyob oder Die Aufzeichnungen des Kornetts Mustafa Saté**

Der Kriegstagebuchschreiber, Kornett Mustafa Saté (H, S. 124), hält die Rufe Iyobs fest. Der Titel des fünften Teils der *Iyob*-Geschichte *Iyob oder Die Aufzeichnungen des Kornetts Mustafa Saté* muss daher annehmen lassen, dass sich Satés Aufzeichnungen mit seinen Kriegstagebuch-Eintragungen decken. Die unter dieser Überschrift dann folgenden Aufzeichnungen sind jedoch weitaus umfangreicher als das im zweiten Teil der *Iyob*-Geschichte von Saté Notierte. Es findet sich in den Aufzeichnungen des fünften Teils zwar wieder, sie gehen aber weit darüber hinaus. Demnach hätte der Armee-Linguist Saté sehr viel mehr aufgezeichnet haben müssen als das in Teil II Wiedergegebene, das jedoch nur einen Bruchteil der Aufzeichnungen ausmacht. Sie umfassen über vierunddreißig Seiten. All das kann nicht die Wiedergabe der Rufe sein, die vom Gebirge niedergegangen sind. Dagegen spricht nicht nur der Umfang der Aufzeichnungen, sondern auch die Ordnung bzw. Struktur ihrer Abfolge: Verse, zu Einheiten, gruppiert, die mit römischen Ziffern gezählt werden. Diese Form zeichnet sich klar ab, trotz des fragmentarischen Charakters der Aufzeichnungen. Sie beginnen nämlich nicht mit den ersten beiden *Gesängen*, die Erläuterung dieser Formbezeichnung folgt weiter unten in diesem Beitrag, sondern mit Gesang III, und auch andere Gesänge werden übersprungen. Ausgeschlossen, dass sie in dieser Form vom Rufer vorgetragen, geschweige von Saté als solche erkannt worden sind.

Sonach hinterlassen die *Aufzeichnungen* einen ambivalenten Leseindruck: Einerseits werden sie in die *Iyob*-Geschichte eingebunden, und zwar nicht nur als integraler Bestandteil, sondern darüber hinausgehend als das, woraufhin sie angelegt ist: „Worauf also läuft die Geschichte vom armen Genossen hinaus [...]? Sie läuft auf einen

Krieg hinaus. Der Katholikos [...] sagt: Nein, sie läuft auf Gott hinaus [...]. Der Imam [...] sagt in etwa dasselbe [...]. Sie berufen sich beide dabei auf die aramäische Quelle des Buches *Iyob* im Alten Testament [...]" (H, S. 62). Andererseits haben die Aufzeichnungen die Signatur eines eigenständigen Textkorpus. Das hebt sie aus der *Iyob*-Geschichte heraus. Das Fehlen eben der Rufe aus der Höhe des Gebirges, die sie situativ und inhaltlich hätten einbetten können, trägt zu diesem Eindruck bei. Deshalb legt die textimmanente Betrachtung nahe, was die editorische Anmerkung am Schluss des Prosabands bestätigt: „Bei den unter dem Titel *Aufzeichnungen des Kometts Mustafa Saté* zitierten Versen des IYOB [...] handelt es sich um eine freie Übertragung unter Zuhilfenahme der dritten Fassung von Guido Ceronettis Übersetzung [*Il Libro di Giobbe* – J. P.], ins Italienische.“ (H, 297)

In dieser textexternen Anmerkung fehlt indes der Hinweis, dass Harlan schon Ende der neunziger Jahre, 1997/98, an einer Übersetzung des *Libro di Giobbe* von Guido Ceronetti gearbeitet hat.<sup>9</sup> Das lässt die Anmerkung so verstehen, als habe Harlan die *Giobbe*-Verse eigens für die *Iyob*-Geschichte übersetzt. Stattdessen hat er auf die Übersetzung von 1997/98 zurückgegriffen. Das ergibt sich aus einer Äußerung Harlans im Gespräch mit Christoph Hübner. Auf dessen Frage, was Harlan für den Fall plane, dass er die Klinik, in die er sich wegen eines schweren Lungenemphysems begeben musste, verlassen dürfte, lautet seine Antwort, dass er sich in einem Gebirge des Sultanats Oman mit dem Buch Hiob beschäftigen würde. Ihm schwebte ein Filmprojekt vor, in dem er mit Rückgriff auf seine Übersetzung des *Giobbe* von Guido Ceronetti die Geschichte Hiobs erzähle.<sup>10</sup> Wohl im Bewusstsein, dass er voraussichtlich die Klinik nicht mehr verlassen und dieser Film ein Projekt bleiben werde, hat Harlan die Hiob-Geschichte, sie dem ungewissen Filmprojekt vorwegnehmend, stattdessen in seinem Prosaband erzählt.

Die Frage, ob sich die darin enthaltenen *Aufzeichnungen Satés* tatsächlich mit Harlans Übersetzung des *Giobbe* decken, könnte nur der Einblick in Harlans Nachlass klären. Das ist nach Auskunft der Kinematek Berlin, welche diesen Nachlass inzwischen archiviert hat, leider nicht möglich. Dort sind die *Aufzeichnungen* jedenfalls nicht vorhanden. Ungeachtet dessen stützt allein schon das Faktum der Übersetzung die Vermutung, dass Harlan ihr einen Ort geben wollte, wenn nicht im Film, dann im Prosaband, und dass die oben zitierte Frage, worauf die Geschichte hinauslaufe, also ihr Erzähl-Telos, auch diese Absicht impliziert. Allerdings nicht aus dem bloßen Interesse heraus, diesen Text unterzubringen, das unterschöbe Harlan ein extrinsisches, die Integration der *Giobbe*-Übersetzung entwertendes Motiv, sondern, wie noch zu zeigen ist, wegen der besonderen Bedeutung als Reflexionsfläche, die er seiner *Giobbe*-Übersetzung im Erzählkontext der *Iyob*-Geschichte beimisst, insbesondere der *Iyob*-Figur.

Handlungsort dieser Geschichte ist also nunmehr nicht das Gebirge im Sultanat Oman, in das sich Harlan als geeigneten Ort für die Beschäftigung mit Hiob hätte begeben wollen und das mutmaßlich auch Spielort des projektierten Films gewesen wäre, sondern ein Kaukasus-Gebirge in Armenien. Dieses Land war Harlan durch das kleine Buch des von ihm hochgeschätzten Ossip Mandelstam, *Reise nach*

<sup>9</sup> Persönliche Mitteilung von Wolfgang Hörner, Harlans Lektor.

<sup>10</sup> Christoph Hübner: *Wandersplitter*, 2006, Edition Filmmuseum 35, Zusatz-CD *Extrasplitter*.

*Armenien*, nicht nur bekannt, sondern auch von mehreren selbst unternommenen Reisen und einer zweitausend Kilometer langen Wanderung her sehr vertraut sowie vermutlich auch das Mets-Kirss-Massiv, von dessen Höhe Iyobs Rufe herabschallen. Der Logik dieses Medienwechsels vom Film zum Text beziehungsweise des Wechsels der jeweiligen Spielorte entsprechend ist an die Stelle eines Drehbuchs somit die *Iyob*-Geschichte getreten.

## **Vergleich der Aufzeichnungen mit dem Buch Hiob**

Der editorischen Anmerkung am Schluss des Prosabands zufolge sind die *Aufzeichnungen* eine *freie* Übertragung der biblischen Vorlage. Das zeigt sich an ihnen formal wie inhaltlich. Zwar bilden auch sie Zeilengruppen, zählen diese ebenfalls mit arabischen Zahlen und stellen sie zu größeren Einheiten zusammen. Diese bezeichnen sie aber nicht wie der Bibel-Text überschriftlich als Kapitel, sondern stattdessen markieren sie die größeren Einheiten mit links neben der ersten Zeile stehenden römischen Zahlen. Auch das kennzeichnet zwar die Zäsur zwischen den größeren Einheiten, flacht sie jedoch ab und lässt die Abfolge des Gesamttextes formal zusammenhängender erscheinen.

Im Bibel-Text haben die bibelsprachlich Verse genannten und zu Kapiteln zusammengefassten Zeileneinheiten trotz ihrer prosodischen Gestaltung und des ausgesprochen poetischen Charakters äußerlich die Form von Prosastücken. Sie sind wie diese links- und rechtsbündig abgefasst. In den *Aufzeichnungen* nur linksbündig, rechtsbündig nicht. Aus Zeilen werden Verse im poetologischen Wortsinn. Ihr Zusammenschluss zu einer Einheit beruht nunmehr auf ihrem mit den syntagmatischen Strukturen abgestimmten Rhythmus. Er kompensiert das Fehlen von Satzzeichen: Keine Kommata, es sei denn die auffälligen, sonst nicht zu erklärenden doppelten Leerzeichen gelten dafür, und nur selten ein Frage-, Ausrufe- oder ein Auslassungszeichen. Diese Formaspekte sowie die durchgehende Kleinschreibung und der gleichbleibende Zeilenabstand zwischen den Versgruppen, deren Kürze – sie sind in der Mehrzahl zwei- oder dreizeilig – geben auch dem äußeren Erscheinungsbild der *Aufzeichnungen* ein Aussehen, das nicht den Notizen eines Kriegstagebuchs entspricht, das sie zu sein vorgeben, sondern dem eines lyrischen Textes. Deswegen werden die *Aufzeichnungen* im dritten Teil der *Iyob*-Geschichte mit den „aramäischen Gesängen“ (H, S. 114) identifiziert. Die Umformung des biblischen Hiob-Textes in Lyrik durch Harlan respektive Ceronetti intendiert somit, den poetischen Charakter des biblischen Hiob-Textes formal weiter herauszuarbeiten. Von Harlan wird derartige Nähe zum Original indes auch durch nichtbiblisches Vokabular sabotiert, wie beispielsweise „fimmel“ (III, 17), „kassieren“ (XL, 8), „magnifizenz“ (XL, 10), „kotzt“ (XIL, 13), „luder“ (XIII, 8), „sterbe-register“ (XXIV, 20), „pack“ (XXX, 8). Dieser Sprachgebrauch belegt außerdem, dass Harlan seinen Hiob als säkulare Gestalt konzipiert.

Harlans Übersetzung des Bibeltexes geht nicht allein wegen des anachronistischen Sprachgebrauchs und wegen der beschriebenen Formabweichungen über eine freie Übertragung des Bibel-Textes hinaus, für die sie in der Anmerkung am Schluss des Prosabands gehalten wird. Harlan verändert außerdem den Sinn von Versen. Dazu einige der zahlreichen Beispiele, in denen jeweils Harlans Version, abgekürzt H, der



Bibel-Version, abgekürzt LB<sup>11</sup>, gegenübergestellt und Harlans Zählweise der Kapitel mit römischen und der Verse mit arabischen Zahlen übernommen wird statt Luther'schen mit durchgehend arabischen Zahlen. H:III, 18, Vers 1: „vereint der ruhe beraubt“. LB: „Da haben doch miteinander Frieden die Gefangenen“. H:VI, 26: „beim bau der sätze schon geht euch der Atem aus“ LB: „Gedenkt ihr, Worte zu strafen?“ H:XI, 5: „der unverschämte fühlt nur verachtung für mißgeschick“. LB: „Ach, daß Gott mit dir redete und täte seine Lippen auf“. H:XX,2: „von welchem Nutzen ist ein Mensch Gott sich selbst?“ [sic, doppeltes Leerzeichen nach Gott]. LB: „Darauf muss ich antworten und kann nicht harren“.

Zwei weit über den Spielraum einer freien Übertragung hinausgehende Abweichungen sind besonders bemerkenswert. Deren eine ist darin zu sehen, dass sie Hiobs Dialog mit Gott als intrasubjektive Reflexion erscheinen lassen. In den Kapiteln des Dialog-Teils und auch im Epilog werden die einleitenden Verse mit redezuweisender Funktion weggelassen, nicht gelegentlich, sondern durchgehend. Das verändert insbesondere die Dialog- oder richtiger die Disput-Struktur des Hiob-Textes, d.h. der Kapitel 4 bis 27. Sie verblasst. Die als Weise apostrophierten Freunde, mit denen Hiob sich auseinandersetzt, treten als Kontrahenten nicht in Erscheinung. Ihre Einlassungen fehlen entweder oder sie werden von einem anonymisierten Ich vorgetragen, als spräche dieses mit sich selbst. Erst in der letzten Verseinheit, die nicht abweicht, sondern dem letzten Kapitel im *Buch Hiob* entspricht, werden – die Aufzeichnungen haben also kein fragmentarisches Ende – wie in der Luft hängend, die Namen der drei Weisen genannt. Sogar die Rede des Herrn in den Vers-Einheiten XXXIX und XL ist als solche nicht zu erkennen und nimmt sich ebenfalls aus wie die Worte Hiobs, als führe dieser ein Selbstgespräch oder richtiger, da die Konturen dieser Gesprächsform doch zu wenig ausgeprägt sind, als gehörten die Worte des Herrn wie auch die der Freunde Hiobs seinem Erlebnis- und Reflexions-Horizont an. Zu diesem Formwandel tendieren die Aufzeichnungen in auffälliger Weise. Was der alttestamentarische Text als realen Disput inszeniert, lassen sie als ein intrapsychisches Geschehen erscheinen. Dadurch gewinnt die Darstellung Hiobs, weil sie die Vorhaltungen seiner Freunde für Selbstvorhaltungen nehmen lässt, an Expressivität und entsprechend an Eindringlichkeit.

Diesen rezeptionsästhetischen Gewinn durch Textintensität schmälert indes die Fragmentierung, also die Weglassung der dem Verständnis dienenden Passagen bzw. Kapitel. Deswegen büßen die *Aufzeichnungen* an erzählerischer Logik ein und als Folge auch an Rezipierbarkeit. Sie wäre eher gegeben, wenn die beschriebene Transformation nicht nur eine bloße Tendenz wäre, sondern deutlicher erkennbar. Das entspricht aber Harlans narrativem Verständnis nicht, das Widersprüche, in anderen Texten Harlans selbst in der extremen Form von Paradoxien oder wie im vorliegenden Beispiel in der schwächeren Form von textlicher Inkonsistenz nicht nur zulässt, sondern geradezu intendiert. Einerseits hält er sich an die biblische Vorlage, andererseits missachtet er sie; einerseits anscheinende Internalisierung des Disputs, der andererseits extern zu bleiben scheint, denn der Wechsel der Personalpronomen in der Rede Elihus, des vierten der Freunde Hiobs: „ich sage dir, du hast unrecht“ (XXXIII, 12) deutet wieder auf einen als real fingierten Disput. Narrative Inkonsistenz zeigt sich

11 Zur Ausgabe der beigezogenen Luther-Bibel siehe Fußnote 4 in diesem Beitrag.

auch in anderer Hinsicht: Teil II der Hiob-Geschichte des Prosabands lässt erwarten, dass durch die Rufe aus der Höhe des Mets-Kirss-Massivs die im Latschintal Kämpfenden ihr Tun erkennen und sie davon ablassen. Diese Erwartung hat bereits eine Passage in der dreizehnten Kurzgeschichte geweckt:

Als Aserbajdschaner und Armenier 1993 in Grabenkämpfen verbluten, ergreift ein Unbekannter das Wort, ein Unbekannter, der hoch über der Schlucht [...] die Soldaten zum Aufstand gegen ihre Offiziere aufruft und seine Rede auf eben die Kraft der Flüche stützt, mit denen Ijob seine Anwürfe gegen den Gott des Alten Testaments geschleudert hatte.“ (H, S. 62 f.)

Doch solcher Erwartbarkeit und Absehbarkeit widersetzt sich die Prosa Harlans. Seinem poetologischen Selbstverständnis entsprechend sieht der Autor nichts ab und erwartet nichts. Er hört nur auf die Impulse der Sprache und begibt sich nicht unter die Botmäßigkeit einer Wirklichkeit, sei es nun die reale oder die der Logik seines eigenen Textes: „Sprache ist etwas, was du laufen lässt. Sie kommt von alleine und will nicht, dass du von ihr etwas gewollt hast [...] Ich will nichts von der Sprache, die Sprache spricht sich selbst.“<sup>12</sup>

Die zweite, noch gravierender erscheinende sinnverändernde Abweichung von der Vorlage zeigt sich in der fragmentarischen Form der *Aufzeichnungen*. Sie geben von den 42 Kapiteln des Bibeltextes nicht einmal die Hälfte wieder, nämlich nur zwanzig Kapitel. Vor allem fehlen die in der Bibelforschung Prolog genannten Kapitel 1 und 2. Die zwanzig wiedergegebenen Kapitel sind mehrheitlich ihrerseits Fragmente. Das führt die ohnehin drastische Reduzierung und lückenhafte Textwiedergabe fort. Nur die Wiedergabe von vier Kapiteln (3, 30, 41, 42) ist vollständig, offenbar deshalb, weil andernfalls der Sinnzusammenhang der Hiob-Geschichte sich ganz aufgelöst hätte. Denn Kapitel 3 hat die Klage Hiobs zum Inhalt. Kapitel 30 nimmt sie nachdrücklicher wieder auf. In Kapitel 41 demütigt sich Hiob angesichts der Machtdemonstration des Herrn, der ihn in Kapitel 42 rehabilitiert, nachdem er Buße getan hat.

## Das Böse ubiquitärer Gewalt

Das Fehlen des Prologs in den *Aufzeichnungen* hat zur Konsequenz, dass Hiobs Anklage, die er Gott gegenüber erhebt, nicht mehr auf sein persönliches Schicksal bezogen werden kann und sein Leiden, seine Klage, es sei von Gott zu Unrecht über ihn verhängt worden, nicht mehr nachzuvollziehen sind. Damit büßt eben der Aspekt seine Evidenz ein, dem das Buch Hiob, weil es die Theodizee-Frage erstmals so eindrücklich gestellt hat, seine anhaltende Nachwirkung verdankt. Auch der andere, wirkungsgeschichtlich die Diskussion über Theodizee-Frage ebenfalls bestimmende, aber Hiob selbst verschlossene Aspekt, dass Gott die Gottesfurcht und Glaubensfestigkeit Hiobs in einer Wette aufs Spiel setzt, wird in den *Aufzeichnungen*, weil der Prolog fehlt, ausgeklammert. Statt der Übel, die Hiob selbst heimsuchen, thematisieren die *Aufzeichnungen* nunmehr das Böse ubiquitärer Gewalt, indem sie diese als das Skandalon herausstellen, über das Harlan Ijob klagt. Diese Schwerpunktsetzung übernimmt Harlan von Ceronetti, dessen *Libro di Giobbe* das Böse, „il male“, in der

---

12 Im *Mahlstrom der Sätze*. Thomas Harlan, Schriftsteller und Filmemacher. Vorgestellt von Beate Ziegs zum 80. Geburtstag. In: Deutschlandradio 10. Februar 2009, Manuskript zum Feature, S. 1 f., O-Ton.

Manifestationsform der Gewalt als treibende Kraft, „inarrestabile ruota del mondo“,<sup>13</sup> im Weltgeschehen herausarbeitet. Das Böse ist für Ceronetti vor allem Gewalt. Das geht geradezu ins Auge springend bereits aus dem Titelbild seiner Hiob-Übersetzung hervor, das der nachfolgende Untersuchungsschritt thematisiert.

Entsprechend fehlen die gewaltbezogenen Verse im *Buch Hiob* auch in den *Aufzeichnungen* nicht. Bereits in Kapitel 3, Vers 10 nimmt das Leid, da der Prolog fehlt und somit der Bezug auf Hiobs Leiden, die Bedeutung allgemeinen gewaltverursachten Leidens an: „denn das leid vor meinem angesicht zu verbergen“. Ebenso in Vers 20, Zeile 1 desselben Kapitels: „warum wird das licht den gequälten gegeben?“. Vers 23, Zeile 2 in Kapitel VI, benennt ebenfalls den Gewalt-Aspekt: „vor gewalttätern rettet mich“. Vers 1 in Kapitel 11 verstärkt diese Akzentsetzung: „in ruhe strahlen die zelte der zerstörer“. Auch Vers 11 in Kapitel 18 stellt die Ubiquität von Gewalt und Zerstörung heraus: „teufelswerke wohin sein fuß tritt“. Die folgenden Zeilen weiten diesen Aspekt aus. Das Kapitel 24, eines der wenigen und offensichtlich wegen der vorgenommenen Schwerpunktsetzung ungekürzt übersetzten, hat Gewalt und Zerstörung, dargestellt aus der Perspektive der darunter Leidenden, zum Thema. Unter diesem Aspekt referieren auch Richard in *Rosa* und Consulich in *Heldenfriedhof* auf Hiob, wie sich im übernächsten Untersuchungsschritt zeigt. Gegen Kriegs-Gewalt und Kriegs-Gemetzel in der Latschin-Schlucht richten sich auch die Rufe, deren Protokoll die *Aufzeichnungen* zu sein vorgeben.

Somit zeigt sich in der *lyob*-Geschichte des Prosabands andeutend bereits ein zentraler Aspekt der Hiob-Rezeption Harlans. Sie deindividuiert die Hiob-Geschichte, indem sie das Leiden Hiobs als ein menschheitliches darstellt. Das in ihr verhandelte Thema ist nunmehr nicht, wie in ihrer bisherigen Rezeption, verbunden mit der Theodizee-Frage, unbedingter, auch durch unerträgliches Leiden nicht in Frage gestellter Glaube an Gott und Gehorsam ihm gegenüber, sondern ein kollektives Zusammenleben betreffendes Menschheits-Problem.

Nach dieser Lesart wäre zu erwarten, dass zu den Versen, die von den *Aufzeichnungen* nicht übernommen werden, auch die Verse des 40. Kapitels gehören, in denen *lyob* sich dem Herrn unterwirft, und auch die des 42. Kapitels, in denen *lyob* Buße tut; beides also Verse, welche die individualisierende Perspektive fortführen. Diese Verse werden indes übernommen. Das bedeutet aber nicht, dass die Lesart nicht zutrifft, sondern ist ein weiteres Beispiel für Inkohärenz des sie nahelegenden Textes.

<sup>13</sup> Zitate aus dem Klappentext einer von Ceronetti autorisierten Adelphi-Ausgabe des *Giobbe: Il libro di Giobbe*. Versione e commento di Guido Ceronetti. Mailand 2020 (e-book Ausgabe).

## Exkurs zum Titelbild des *Giobbe*

Dieser Untersuchungsschritt versucht die Suggestivkraft des Titelbildes annähernd erfahrbar zu machen. Sie dürfte Guido Ceronetti bewogen haben, es als Titelbild des *Giobbe*, seiner Übersetzung der Hiob-Geschichte zu wählen, und Harlan dazu, den Gewaltaspekt in seiner Hiob-Rezeption herauszustellen, die vom *Giobbe* stark beeinflusst sein dürfte, an dessen Übersetzung Harlan gearbeitet hat.

Das Titelbild des *Libro di Giobbe* von Guido Ceronetti<sup>14</sup> ist im Verhältnis von eins zu zwei unterteilt. Der obere, kleinere Teil zeigt Gott im Format eines Brustbildes. Er schaut mit wallendem Haar, vollbärtig, das Haupt von einem Glorienschein umgeben, vor bestimmtem Firmament, der Oberkörper auf einem Wolkenkissen, den Kopf auf den rechten angewinkelten Arm gelegt und ihm zur Seite je ein geflügelter Seraphim, auf die Erde. Diese Blickrichtung gestisch verstärkend, weist sein linker Arm dorthin. Der ausgestreckte Zeigefinger berührt die Erdoberfläche. Dort knien aus Betrachter-Sicht rechts vom Arm Gottes drei Männer in die Tiefe des Bildraums gestaffelt nebeneinander in Demutshaltung, der Oberkörper gebeugt, der Kopf gesenkt. Auf der linken Seite zwei Männer in ähnlicher Haltung und Anordnung. Der hintere aber etwas versetzt, näher am Arm Gottes und näher auch als die drei auf der anderen Seite. Es scheint so, dass dieweisende Geste Gottes, wie dessen leichte Hinwendung zu ihm überhaupt, besonders diesem Mann gilt. An ihm fällt auf, dass sein Kopf weniger gesenkt ist als die Köpfe der anderen und leicht nach unten wie zum Betrachter hingewendet, als wolle er auch ihn mit einbeziehen.

Diese Figuration ist die Illustration des Dialog-Teils der Hiob-Geschichte. Der Mann, dem die Geste Gottes gilt, ist sonach Hiob, die drei rechts des Arms Gottes Knienden sind drei der Freunde Hiobs, nämlich Eliphas, Zophar, Bildad, und der etwas versetzt bei Hiob Kniende ist Eliphas, der vierte Freund. Seine Position entspricht der, welche er in der Hiob-Geschichte einnimmt. Denn im Dialogteil werden seinen Reden mehr Kapitel gewidmet als denen der drei anderen Freunde.

Des Genauereren illustriert das Bild den Augenblick vor der Peripetie, als Gott, um seine Gewalt zu demonstrieren, auf seine Geschöpfe Behemoth und Leviathan verweist und Hiob sich ihm daraufhin unterwirft und Buße tut. Die Darstellung zeigt die Untiere im größeren unteren Bildteil in einem kugelförmigen Raum, allem Anschein nach die Erdkugel. Die Dramatik des Auftretens der massigen und gewaltigen Tiere und ihre Angriffslust, die ihnen anzusehen ist, verstärken ihre vorherrschende Wirkung. Dennoch ist die eines anderen Bildelements fast noch intensiver. Sie zeigt sich, weil es weniger auffällig ist, allerdings erst bei längerer Betrachtung. Es ist der leicht zum Betrachter hingewendete Kopf Hiobs und sein Blick, der nicht nur der Geste Gottes folgt, sondern auch den des Betrachters trifft und dessen Teilnahme am Leiden Hiobs, des Schmerzensmannes, geradezu erheischt.

Blickfang bleibt gleichwohl die Darstellung der Gewalt in Gestalt der beiden Ungeheuer, als sei sie der Hauptgrund für Hiobs Zweifel an Gott und somit für Hiobs Leid. Dieses Verständnis dürfte Ceronetti bei der Wahl des Titelbildes bestimmt haben und entsprechend Harlan dazu, den Gewaltaspekt in seiner Hiob-Rezeption zu akzentuieren.

---

14 Vgl. ebd.

Der Maler ist William Blake. Er hat 1825 eine Serie von Bildern zur Hiob-Geschichte gemalt. Die Titelillustration des *Giobbe* ist Bild 15. Es ist untertitelt mit dem kurzen Satz, der wie das Bild auf den Behemoth hinweist: *Hier kommt der Behemoth*.

Blake könnte zu seinem Bild sowohl vom Titel als auch vom Frontispiz des staatstheoretischen Werks *Leviathan* von Thomas Hobbes inspiriert worden sein.<sup>15</sup> Der Titel, den Hobbes gewählt hat, bezieht sich zwar nicht auf den Behemoth wie der Untertitel des Blake-Bildes, aber auch Leviathan verkörpert Gewalt und impliziert den Bezug auf die Bibel-Geschichte. Den stellt die Beischrift oben auf dem Frontispiz explizit her: „Non est potestas Super Terrum quae Comparetur ei Job.41 24“. Das genannte Kapitel des *Buchs Hiob* schildert den Leviathan. Vers 24 ist der vorletzte dieser Schilderung.

Das Frontispiz stellt die Gewalt des Krieges bildlich dar. Sie ist in der unteren Bildhälfte links vom mittig platzierten, großformatigen Titel zu betrachten. Außer den gegenüber auf der rechten Seite dargestellten zivilen staaterhaltenden Mächten hat sie ebenfalls diese staaterhaltende Funktion.<sup>16</sup> In fünf Bildsegmenten, jeweils pars pro toto, wird die kriegerische Gewalt vergegenwärtigt, als Festung, Krone, Kanone, zwei vor Kriegsfahnen gekreuzten Gewehren und eine Reiterschlacht.

Diese Herausstellung des Kriegs entspricht Ceronettis und Harlans Akzentuierung der Gewalt. Sie könnte auch wie Blake durch Hobbes inspiriert worden sein. Das wäre ein Indiz dafür, dass Ceronettis Hiob-Rezeption sowie die Harlans, zumal dessen Iyob-Geschichte ebenfalls Krieg zum Hintergrund hat, sich anders als die theologisch orientierten an einer säkularen Traditionslinie ausrichten.<sup>17</sup>

Diese Auslegung beruht zwar nur auf Analogie und nicht auf Belegen, etwa Hinweisen auf Ceronettis und Harlans Lektüren. Aber für die Annahme einer Orientierung beider Autoren an säkularer Tradition reicht diese analogische Nähe.

## Iyob in Harlans Romanen?<sup>18</sup>

Die Relevanz Iyobs, durch die zentrale Stellung seiner Geschichte im Prosaband strukturell hervorgehoben, deutet sich in Harlans Roman *Rosa* vorerst nur an. Richard, eine Leitfigur des Romans, empört sich im Brief an seine Mutter darüber, wie die Bodenreform in der sowjetischen Besatzungszone nach der Wiedervereinigung rückgängig gemacht worden ist, und spricht von „Bauernlegen“ (HR, S. 112) sowie von einer „Seuche“ (HR, S. 113). „Ein Doppel des Briefs lag im Buch Hiob, Genfer Bibel, zwischen den Seiten des XXVIII. und XXIX. Kapitels“ (HR, S. 114). Im Kapitel XXVIII beklagt Iyob

<sup>15</sup> Bernard Willms: *Thomas Hobbes. Das Reich des Leviathan*. München, Zürich 1987, S. 19.

<sup>16</sup> Wegen der Aktualität der Kriegsgewalt liegt es näher noch als schon anlässlich der Klagen Hiobs über Gewalt, von der Deskription zum Kommentar zu wechseln und anzumerken, dass es zu Beginn der Neuzeit, geschweige zu biblischen Zeiten, noch keine Vorstellung von den gegenwärtigen Gewalt- und Zerstörungspotentialen geben konnte. Andernfalls hätte Hiob wohl noch expressiver geklagt und Hobbes seine Funktionalisierung des Kriegs wohl überdacht und stattdessen eher die von Iyob aus der Höhe des Gebirges herabberufene Alternative erwogen.

<sup>17</sup> Die Annahme einer Inspiration durch Hobbes impliziert, dass auch er dieser Traditionslinie folgt. Er verstärkt sie sogar: „Unter den philosophischen Zeitgenossen ist Thomas Hobbes derjenige, der am konsequentesten der Linie eines methodischen Atheismus folgt“. Jürgen Habermas: *Auch eine Geschichte der Philosophie*. Bd. 2: *Vernünftige Freiheit. Spuren des Diskurses über Glauben und Wissen*. Berlin 2020 [2019], S. 137.

<sup>18</sup> Thomas Harlan: *Rosa*. Reinbek/Hamburg. 2011, im Folgenden zitiert mit der Sigle HR und Seitenzahl; Thomas Harlan: *Heldenfriedhof*. Reinbek/Hamburg 2011, im Folgenden zitiert mit der Sigle HH und Seitenzahl.

das Trachten nach Gold statt nach Weisheit. Richards Empörung gilt der pandemischen Ausbreitung dieses Trachtens nach Reichtum, das in Deutschland seit dem Ende des Mittelalters mit der Herabnötigung der Bauern in die einer Versklavung gleich kommenden Leibeigenschaft beginnt. Richard sieht diese Tendenz sich nach der Wiedervereinigung fortsetzen, ungeachtet der Unmenschlichkeit, zu der sie sich im Dritten Reich steigerte. Implizit bezieht sich Richard auf den Holocaust, das zentrale Thema in *Rosa*.

Im Roman *Heldenfriedhof* ist Iyob wesentlich präsenter als in *Rosa*, nämlich auf S. 219, S. 239, S. 255, S. 403, S. 404. Die Iyob-Referenzen beschränken sich außerdem nicht wie die in *Rosa* auf eine Seitenangabe im *Buch Hiob* der Bibel, sondern die angegebenen Textstellen werden auch zitiert. Diese Zitate sind eingebettet in Gespräche des Ich-Erzählers mit Consulich, der Hauptfigur des Romans. Der Hintergrund des sie rahmenden Gesprächs ist der Holocaust. Die mit Blick auf das Untersuchungsziel belegkräftigste Textstelle wird nachfolgend zusammen mit den Andeutungen des Gesprächskontextes etwas gekürzt wiedergegeben:

Was denn sonst, sagte er [Consulich, J. P.], mein Geburtsfehler Kapitel 3, Vers 3 und lachte DES TODES Nein VERFLUCHT SEI CHE TUA SIA MALEDETTO GIORNO CHE MI HAI PARTORITO VERFLUCHT SEIST DU TAG DER DU MICH ENTBANDEST DU NACHT DIE DU SAGTEST Wir beide sangen beide jetzt E TU NOTTE PER AVER DETTO ja ICH HABE EINEN MENSCHEN GEMACHT nein ERFUNDEN EINEN KNABEN UN MASCHIO È CONCEPITO sagt Ceronetti, kennst du, Nein, Genie, ein Genie, FINSTERNIS sang er jetzt [...] SEI JENER TAG GOTTES EKEL SEI ER IN DEN HÖHEN [...] UND KEIN LICHT FALLE AUF IHN TRÜBT IHN DOCH O IHR FINSTERNISSE IHR TODE UMHÜLLT IHN O IHR WOLKEN ERSTICKER DES TAGES ERSTICKET IHN DOCH DU SCHWARZES NIMM IHN DIR Genie der Mann kein Christ // *Libro di Giobbe* [...] (HH, Markierungen im Original, S. 403).

Die mit diesem Zitat verbundene Komplikation ist exemplarisch für die gewollt verwirrende Schreibweise Harlans: Der Übersetzer des Zitats ist Heinrich Dürr, alias Consulich, also der Protagonist des Romans. Dessen Übersetzung ist allerdings nicht die des Bibel-Textes. Anschließend an das Zitat wird nämlich vermerkt, dass Heinrich Dürr seiner „Rohübersetzung“ eine andere Übersetzung zugrunde legt, und zwar die „aus der Feder des Guido Ceronetti“. Das verkürzt wiedergegebene Zitat belegt somit nicht nur, wofür es hier primär herangezogen wird, nämlich die Präsenz des Iyob-Motivs im *Heldenfriedhof*. Es ist auch ein textinterner Beleg für das, was weiter oben einer Äußerung Harlans im Gespräch mit Hübner zu entnehmen war, dass es sich nämlich bei den unter dem Titel Aufzeichnungen des Kornetts Saté wiedergegebenen Versen um Harlans Ceronetti-Übersetzung handelt. Im Roman wird das Zitat zwar Heinrich Dürr respektive Enrico Consulich zugeschrieben. Diese Figur erweist sich im Verlauf der Lektüre des *Heldenfriedhofs* jedoch als das Alter Ego des Autors. Implizit ist also dessen Ceronetti-Übersetzung mitgemeint.

Das Zitat veranschaulicht exemplarisch Harlans Ceronetti-Rezeption: Er, alias Consulich, zitiert einzelne Textstücke aus *Il Libro Di Giobbe*, versucht eine Übersetzung, verwirft sie, wie die Zwischenbemerkungen zeigen, und ersetzt sie durch eine angemessenere, so, als ob er resp. Harlan, wie Goethe an Fausts Bibelübersetzung, an seinem Übertragungsprozess teilhaben und ihn ausschnittsweise nachverfolgen lasse. Die Formulierungen in Harlans Übersetzung von Vers 3, Kapitel 3 decken sich weitgehend mit denen in den Aufzeichnungen Satés. Die Annahme ihrer Entsprechung mit Harlans Ceronetti-Übersetzung darf sonach, auch wenn der archivarische Nachweis nicht möglich ist, quasi als erwiesen gelten.

## Vergleich der Aufzeichnungen mit den Romanen

Zusammen mit dem Zitat in *Rosa*, erwecken die Zitate aus dem *Heldenfriedhof* erneut den schon oben, wenn auch unter anderem Gesichtspunkt gewonnenen Eindruck. Danach scheint es, als sei schon in Harlans beiden Romanen das *Buch Hiob* und mithin die Figur des Ijob als perspektivischer Fluchtpunkt angelegt und als Liefen auch sie auf Ijob hinaus, wie es sinngemäß in der weiter oben zitierten Textstelle in der dreizehnten, letzten Geschichte im Kurzgeschichten-Teil des Prosabands heißt (H, S. 62), die sich als Einleitung zur *Ijob*-Geschichte im Mittelteil des Prosabands versteht. Dieser Eindruck wird dadurch verstärkt, dass in allen drei Prosatexten die Nichtfassbarkeit unmenschlichen Handelns die Ijob-Referenzen der Protagonisten initiiert; im *Heldenfriedhof* wie auch in *Rosa* ist es jeweils der Holocaust, wiewohl in der oben zitierten Belegstelle nur implizit. Im Prosaband ist es das grauenhafte Gemetzel – als solches wird es dort dargestellt – in der Latschin-Schlucht.

Doch es bestehen auch erhebliche Differenzen zwischen der Ijob-Figur in den Romanen und der im Prosaband. Darin wird Ijob als Geheimdienstler Kuntse grotesk gebrochen dargestellt. Das Groteske zeigt sich indes nur in der durch Kuntse verkörperten Figur des Ijob, nicht in den *Aufzeichnungen* selbst, obgleich sie doch die Wiedergabe der Rufe desselben, nämlich als Ijob figurierenden Kuntse sind. Auch das zeigt außer den genannten Indizien, dass die *Aufzeichnungen* als *Giobbe*-Übersetzung ein eigenes früheres Textkorpus darstellen, welches Harlan für seine *Ijob*-Geschichte übernimmt und in sie integriert. Zudem würde eine groteske Darstellung Ijobs in den Romanen die Empathie-Beziehung sabotieren, die Consulich und Richard in der dargelegten Weise proaktiv zwischen sich und Ijob entstehen lassen, indem sie ihren Ijob-Reminiszenzen nachgehen und die erinnerten Verse nachlesen. Sie erkennen in ihrem Leiden das Ijobs wieder und beziehen sich deshalb zitierend auf ihn. Sie leiden, weil die Konfrontation mit dem Holocaust sie zutiefst erschüttert.

Eine andere Differenz ist darin zu sehen, dass Ijob im Prosaband als Mahner auftritt. Diese performative Funktion verbindet sich mit ihm in den Romanen nicht und darüber hinaus auch nicht, jedenfalls nicht in derart expliziter Weise wie in der *Ijob*-Geschichte, mit dem Hiob der Bibel. Darin läuft dieser Aspekt allenfalls implizit mit, nämlich sofern die Hiob-Geschichte als motivierendes Vorbild für die religiöse Bewältigung des Lebens gedeutet werden kann. Diese Deutung wird bereits durch die bibelkanonische Zuordnung der Hiob-Geschichte zur Weisheits-Literatur der Bibel, mithin zu den prophetischen Büchern nahegelegt. Weisheit und Prophetie sind handlungsbezogene, im biblischen Kontext auf die religiöse Praxis bezogene Begriffe, der erste auf umsichtiges, kluges, das Seelenheil bedenkendes Handeln, der zweite gibt der religiösen Praxis eine Perspektive. Dies vor allem seit der Patristik, in der Hiob zu einer Heiligen-Gestalt erklärt wird.<sup>19</sup> In der Tradition der Hiob-Rezeption vorherrschend ist dagegen der andere Aspekt Hiobs, nämlich der des Leidenden:

---

<sup>19</sup> Gabrielle Oberhänsli-Widmer: *Hiob in jüdischer Antike und Moderne. Die Wirkungsgeschichte Hiobs in der jüdischen Literatur*. Neukirchen 2003, S. 11

Die Frage nach Grund und Sinn des menschlichen Leidens kristallisiert sich im jüdisch-christlichen Kulturkreis am nachhaltigsten an der Figur des biblischen Hiob. Über die Jahrhunderte legen verschiedenste Autoren ihre Überlegungen zur Theodizee, zur Rechtfertigung Gottes hinsichtlich des Bösen, Hiob in den Mund, so dass er in Theologie und Literatur die klassische Deutefigur des Leidens verkörpert.<sup>20</sup>

Auf diesen Aspekt fokussieren ebenfalls die bildenden Künste, zum Beispiel Dürer oder die Skulpturen-Portale von Kathedralen.<sup>21</sup> Das ist bemerkenswert, weil das Blake-Bild von dieser Darstellungs-Tradition abweicht und einen anderen Akzent setzt, deshalb eine Ausnahme darzustellen scheint. In der Literatur schert als erster Ceronetti aus dieser Tradition aus und in Anlehnung an ihn dann auch Harlan, dessen Hiob-Rezeption auch wegen dieser Abweichung Beachtung verdient und näherer Betrachtung wert ist.

## Harlans Prosa als Holocaust-Literatur

Der Holocaust ist immanenter Schreibhintergrund der Prosa Harlans überhaupt. Die beiden Romane thematisieren ihn explizit. Er ist handlungsleitend. Inhaltlich gehören sie zur Holocaust-Literatur, formal zu ihrer Unterkategorie der literarischen Texte.<sup>22</sup> Innerhalb dieses Umfelds nehmen sie jedoch eine Sonderstellung ein. Kriterium dieser Texte ist nämlich die Aspektuierung des Holocausts von der Seite der Opfer her durch Darstellung ihres Leidens. Dagegen geht es sowohl in *Rosa* als auch in *Heldenfriedhof* um die Täter. Deren Untaten im KZ Chelumno deckt Richard als prominentes Mitglied eines Kamerateams auf. Im *Heldenfriedhof* verfolgt und entlarvt Consulich im Bestreben, das Schicksal seiner Mutter aufzuklären, die Täter der *Aktion Reinhardt*. Dagegen ist die Zugehörigkeit der *Aufzeichnungen* zur Holocaust-Literatur keineswegs so evident wie die der Romane. Prima facie scheint sie gar nicht gegeben. Dennoch findet sich ein Anhaltspunkt, der sie zwar nicht der Holocaust-Literatur zuordnen, aber in Analogie zu ihr treten lässt. Mit dieser Feststellung steht Inkommensurabilität des Holocaust selbst nicht in Frage. Denn sie konstatiert nur die Nähe zur Holocaust-Literatur. Nicht wenige ihre Texte thematisieren ebenfalls Hiob, wiewohl anders als Harlan, nämlich aus religiöser Perspektive und vor dem Hintergrund einer Gewalt, mit welcher der Gewalthintergrund der *Aufzeichnungen*, wie gesagt, nicht vergleichbar ist.

Ein prominentes Beispiel ist Elie Wiesels Roman *Die Nacht* (2008).<sup>23</sup> Bereits die Metaphorik des Titels stellt die Existenz des vielfach durch die Licht-Metapher dargestellten Gottes in Frage. Im Text spricht der Ich-Erzähler dies drastisch aus: „Nie werde ich die Augenblicke vergessen, die Meinen Gott [...] mordeten.“ (S. 56) Weiter im Text nimmt er diese Leugnung der Existenz Gottes zwar zurück, zweifelt indessen an der Gerechtigkeit Gottes: „Wie ich Hiob verstand! Ich leugnete zwar nicht Gottes Existenz, zweifelte aber an seiner unbedingten Gerechtigkeit“ (S. 70). Der Erzähler identifiziert sich mit Hiob. Noch ausdrücklicher wird dies in einer später nachfolgenden

---

<sup>20</sup> Ebd., S. 1.

<sup>21</sup> Vgl. Martin Büchsel: Klage und Anklage. Emotionale Kontrastierungen und Inversionen im Hiob-Salomon-Portal in Chartres. In: *Hiobs Gestalten. Interdisziplinäre Studien zum Bild Hiobs in Judentum und Christentum*. Hrsg. von Markus Witte. Leipzig 2012 S. 83–116, S. 85, Abs. 2, Z. 1 bis 5.

<sup>22</sup> Zum Begriff der Holocaust-Literatur siehe Sascha Feuchert: Einleitung. In: Ders.: *Holocaust-Literatur. Auschwitz*. Stuttgart 2000.

<sup>23</sup> Elie Wiesel: *Die Nacht*. Freiburg im Breisgau 2008;



Passage: „Ich war der Ankläger. Und Gott war der Angeklagte. Meine Augen waren sehend geworden, und ich war allein, furchtbar allein auf der Welt, ohne Gott.“ (S. 98)

### Die Aufzeichnungen vor dem Hintergrund der Hiob-Rezeption

Das letzte Zitat aus dem Wiesel-Roman weist ihn aus als exemplarisch für einen der beiden Stränge der Hiob-Rezeption, und zwar den, demzufolge Hiob sich nicht als Dulder gegenüber Gott verhält, sondern vielmehr dessen Gerechtigkeit in Frage stellt und deshalb gegen ihn rebelliert. Das entspricht der einen im Verlauf der Hiob-Rezeption gegebenen Antworten auf die Frage, wie Hiob zu verstehen sei, nämlich als Rebell. Die andere sieht ihn als sich Gott unterwerfenden Dulder.<sup>24</sup> Beide Auffassungen können sich auf den biblischen Text berufen. Ihre Einseitigkeit rührt daher, dass sie sich jeweils hauptsächlich an einer Phase des Prozesses orientieren, den Hiob durchleidet. Die ersten beiden Kapitel stellen Hiob als den gottesfürchtigen Knecht Gottes dar, der das über ihn verhängte Übel zunächst hinnimmt und erträgt. Dann aber, als es zunimmt und für ihn unerträglich wird, schlägt diese Haltung zu Beginn des dritten Kapitels um ins andere Extrem: „Darnach tat Hiob seinen Mund auf und verfluchte seinen Tag“ (LB, Kap. III/1). Er zweifelt an der Gerechtigkeit Gottes und begehrt im Dialog mit Gott gegen ihn auf, um nach dessen Antwort in Kap. XXXII und Kap. XXXIX sich in Kap. XL ihm zu unterwerfen und zu seiner anfänglichen Gottesfurcht wieder zurückzufinden. Dieser Haltungswechsel erfolgt in der biblischen Hiob-Geschichte in den letzten Kapiteln nachvollziehbar in zwei ‚Lernschritten‘. Nach der ersten Rede des Herrn zeigt Hiob Einsicht, Kap. XXXIX, Verse 39 und 40, Vers 4, Vers 5, und übt Selbstkritik an seiner Haltung gegenüber Gott. Nach der zweiten Rede des Herrn, Kapitel XL, Vers 6 ff. und Kapitel XLI zieht Hiob die Konsequenz. Er unterwirft sich ihm und tut Buße, Kapitel XLII, Vers 6: „Darum spreche ich mich schuldig und tue Buße in Staub und Asche [...]“. Die *Aufzeichnungen* differieren insofern von diesen Auffassungen, als sie beides in Iyob sehen, den Rebellen, und den gottesfürchtigen Diener. Die den Wechsel der Haltung Iyobs gegenüber Gott vermittelnden Verse fehlen zwar nicht gänzlich. Sie werden allerdings infolge der Fragmentarisierung in den *Aufzeichnungen* unvollständig wiedergegeben, sodass sie Iyobs Haltungswechsel nicht als Resultat eines ‚Lernprozesses‘ erscheinen lassen, sondern eher als Widerspruch in seinem Gottesverhältnis, der gewissermaßen die rezeptionsgeschichtliche Ambivalenz der Hiob-Deutung spiegelt (Dulder vs. Rebell). Mit Blick auf Harlans Hiob-Rezeption scheint dies zu bedeuten, dass seine Iyob-Figur, je nachdem auf welche ihrer Seiten abgehoben wird, an diese beiden im Verlauf der Hiob-Rezeption gezeitigten Haupt-Aspekte anschlussfähig ist. Beide verbleiben jedoch wie auch die Theodizee-Frage im ‚Bannkreis‘ der Religion. In der *Iyob*-Geschichte verliert das Sakrale dagegen an Relevanz. Die Aufzeichnungen enttheologisieren das Hiob-Thema: In temporaler Hinsicht, weil ihre fragmentarische Form die Präsenz des Sakralen in Iyobs Gegenüber mit Herrn reduziert, in qualitativer Hinsicht wegen des im Zusammenhang mit der Darstellung des situativen Kontextes der *Iyob*-Geschichte aufgezeigten Quidproquo, Kuntse als Hiob. und der dadurch bewirkten Kontaminierung des Sakralen mit dem Profanen. Die aus beidem resultierende Minderung

<sup>24</sup> Vgl. Oberhänsli-Widmer: *Hiob — herausragendste Deuterfigur des modernen Judentums*, S. 8 f.

der Relevanz des Sakralen korrespondiert also mit einer Enttheologisierung der von den *Aufzeichnungen* initiierten Fragestellung. Diese gilt unter säkularer Aspekt der Ubiquität des Bösen als wirkräftiges Moment im Zusammenleben der Menschen und in ihrer Geschichte. Das zentrale Problem ist jetzt nicht wie in der bisherigen Hiob-Rezeption die Theodizee-Frage und die Haltung Hiobs gegenüber Gott, sondern der geschichtsbestimmende Antagonismus von Gut und Böse und die ebenso geschichtsrelevante Wirkräftigkeit des Bösen als Untat und Gewalt. Aus Geschichtstheologie wird somit Geschichtsentologie. Das Pendant zum Doppelwesen des Sakralen, das „an ihm selbst als Heilung und Verderben, als kreative wie als destruktive Macht“<sup>25</sup> erscheint und sich aus eschatologischer Perspektive als Auferstehung oder Untergang darstellt, zeigt sich aus säkularer Perspektive im Telos der Geschichte als Utopie oder Dystopie. Unter dem Aspekt der Theodizee-Frage liegt der Gang der Geschichte in der Hand Gottes, in der Hand des Menschen dagegen aus säkularer Sicht. Das erste hängt vom Glauben des Menschen ab, das zweite vom Verhalten zu seinesgleichen. Das ist Thema des nächsten Untersuchungsschritts.

Der aufgezeigte Doppelaspekt findet sich auch, das ist bemerkenswert, weil es ihn verfestigt, in der letzten Geschichte des Prosabands: Zeit des Geschehens ist Ostern, Fest der Auferstehung, die untergegangene Stadt Ys ist der postkatastrophale Ort des Geschehens. Der eschatologische Aspekt erscheint in einem apokalyptischen Dämmerchein. Eine analoge Ambivalenz deutet sich bereits im Untertitel des Prosabands an: *Geschichten vom ewigen Leben*. Es ist die Ambivalenz zwischen Heilsversprechen und Wiederkehr des Immergleichen.<sup>26</sup>

## **Ubiquität der Gewalt als Thema der Prosa Harlans und Iyobs Appelle**

Auch Iyobs ‚Selbstgespräch‘, als das die *Aufzeichnungen* den Disput zwischen ihm und den Freunden erscheinen lassen, skandalisiert das Doppelwesen des Sakralen, und zwar unter dem Aspekt, der Gott als Macht erscheinen lässt, die das Unheil in der Welt gewähren lässt und insofern dafür verantwortlich ist.<sup>27</sup>

Den Impuls zu Iyobs Klage gibt daher nicht wie in der biblischen Geschichte das eigene Leiden. Vielmehr hat dessen Ausblendung durch Weglassung des Prologs, der ersten beiden Kapitel der biblischen Hiob-Geschichte offensichtlich die Funktion, den als innersubjektiv erscheinenden Disput Iyobs auf das Problem der Positivität ubiquitärer Gewalt zu fokussieren, eine thematische Ausrichtung, die an Consulichs und Richards Hiob-Referenzen anschließt.

Gegen diese Gewalt richten sich die beiden Appelle „VERBÜNDET, [...], VERBÜNDET EUCH“ und „ERGET EUCH DOCH, ERGET EUCH EINANDER“. Zwar wird auch der erste Appell durch Wiederholung des performativen Verbs verstärkt.

---

<sup>25</sup> Emil Angehrn: *Die Überwindung des Chaos. Zur Philosophie des Mythos*, Frankfurt/M. 1996, S. 157; zit. nach Jürgen Habermas: *Auch eine Geschichte der Philosophie*. Bd. 1. *Die okzidentale Konstellation von Glauben und Wissen*. Berlin 42020, S. 262.

<sup>26</sup> Jörg Petersen: *Die Stadt Ys. Erzähltheoretische Studien zu Thomas Harlans Erzählung*. In: *Weimarer Beiträge* 2019, H. 4, S. 580–605.

<sup>27</sup> Beiläufig bemerkt, deutet sich in diesem Gottesbild das Manichäische an, welches auch dem Alten Testament nicht fremd ist, wie hier am Beispiel der Hiob-Geschichte zu sehen, nämlich die Doppelnatur Gottes als das Gute und das Böse.

Dennoch ist der zweite für eine nähere Untersuchung als Beleg a fortiori vorzuziehen. Er ist aspektreicher und hat mehr illokutionäre Kraft.

Seine Funktion als politischer Appell bleibt ohne Einbeziehung seiner sprachlichen Form noch unterbestimmt. Denn Versalschrift, luther-biblische frühneuhochdeutsche Imperativ-Form des Verbs und dessen zweimalige Wiederholung, verstärken seine Eindringlichkeit.

Ergeben bedeutet im reflexiven Gebrauch, der im Text von diesem unecht reflexiven Verb gemacht wird, einerseits Widerstand aufgeben, vor dem kriegerischen Handlungshintergrund also wechselseitig kapitulieren und sich unterwerfen, andererseits sich hingeben. Die erste Bedeutungsvariante hebt auf den vertikalen Richtungssinn ab, die zweite auf den horizontalen. Diesen verstärkt das in der Wiederholung des Verbs hinzugefügte Reflexivpronomen ›einander‹. Denn es hebt die Reziprozität des beiderseitigen Verhaltens hervor, eliminiert den Unterwerfungsaspekt des Verbs und egalisiert die Beziehung der sich gegenüberstehenden Parteien. So verstanden ruft der Appell zu sozialintegrativem solidarischem Verhalten auf und zwar nicht nur die Kriegsparteien, sondern allgemein. Demgegenüber impliziert das Verhalten des biblischen Hiob eine vertikale Struktur. Er zeigt nach der ersten Rede des Herrn Einsicht und tut Buße für seine Anklagen und sein Aufbegehren und unterwirft sich.

Unter weiter gefasster Perspektive impliziert die Richtungsdivergenz des Verhaltens das oben herausgestellte differente Verständnis des Geschichtsverlaufs. Das soteriologische Geschichtsbild der Bibel wird enttheologisiert resp. entsakralisiert und das Heilsgeschehen stattdessen säkularisiert. Diese Inversion betrifft auch das der Hiob-Rezeption inhärente Geschichtsbild, soweit nämlich Hiobs Schicksal unter dem Theodizee-Aspekt verstanden wird oder unter dem seiner Unterwerfung unter Gott.

Gegen diese Lesart, die Harlans Text unter dem performativen Aspekt des Appells versteht, scheint zu sprechen, dass sie sich auf einen textexternen, in den *Aufzeichnungen* nicht vorkommenden Appell seitens einer außerdem zwielichtigen Figur stützt, den für Iyob nur gehaltenen Agenten Kuntse. Das Zwielficht geht von der Form der Groteske aus, in der Kuntse dargestellt ist. Doch auch diese Form der Verzerrung und des Fantastischen führt ein Moment der Wahrheit mit sich. Die in sich oszillierende Form der Groteske ist, wie oszillierendes Darstellen überhaupt, ein stilistisches Charakteristikum der Erzählweise Harlans. Kuntse ist keineswegs die einzige Figur Harlans, die in diesem Licht erscheint. Eine andere ist als besonders demonstratives Beispiel der „Mann ohne Hose“ in der letzten Geschichte des Prosabands (H, S. 277 bis S. 281).

## Eingreifen als Fiktion

Unter den literarischen Hiob-Rezeptionen nimmt sich die Rezeption Harlans als singulär und provozierend aus. Inhaltlich wegen der Enttheologisierung und Säkularisierung der Hiob-Geschichte und der Fokussierung auf Gewalt, narratologisch wegen der performativen Funktion, die Harlan seine *Iyob*-Figur wahrnehmen lässt.

Dafür sind die beiden Appelle exemplarisch. Außer ihnen scheinen die vom Kornett im Kriegstagebuch notierten Rufe aus der Höhe, zu denen merkwürdigerweise die beiden Appelle nicht zählen, in ihrer Gesamtheit ebenfalls eingreifende Funktion zu

haben. So stellt es jedenfalls die *Iyob*-Geschichte dar. Das Harlans Prosa kennzeichnende performativische Charakteristikum scheint somit auch die *Aufzeichnungen*, da sie die Wiedergabe aller Rufe sind, überhaupt zu charakterisieren. Sie wären somit als Übersetzung des Bibeltextes nicht nur ergreifend wie dieser, sondern auch eingreifend. Das Harlans Prosa kennzeichnende performativische Charakteristikum würde also auch den *Aufzeichnungen* überhaupt eignen. Das täuscht. Denn den Appellen kommt die performative Funktion als solchen zu. Dagegen wird sie den anderen in den *Aufzeichnungen* festgehaltenen Rufen durch den Erzähler nur zugeschrieben. Er sagt, dass der Rufer aus der Höhe „seine Rede auf eben jene Kraft der Flüche stützt, mit denen Iyob seine Anwürfe gegen den Gott des *Alten Testaments* geschleudert hatte“ (H, S. 63). Mit den *Aufzeichnungen* als solchen verbindet sich die performative Funktion daher nicht. Sie sind ein narrativer, kein performativer Text. Sie tun nicht, was sie sagen.<sup>28</sup> Die *Iyob*-Geschichte, in deren Rahmen die *Aufzeichnungen* sie als fünfter und letzter Teil gestellt sind, fingiert, dass es so sei. Ihre performative Funktion und ihre Konstitutionsmacht kommen ihnen somit nur in effigie zu.

In dieser Differenz zu Harlans anderen Texten zeigt sich, dass die *Aufzeichnungen* nur als Übersetzung sein Text sind. Als solche dürfen sie sich von der Schreibweise des übersetzten Textes, also von der Ceronettis, nicht zu weit entfernen, die nicht die Harlans in seinen anderen Prosatexten ist. Doch das ist ein Nebenresultat der Untersuchung. Ihr Hauptergebnis ist, wie eingangs als Ziel genannt, der Nachweis, dass Harlans Iyob den Hiob der Bibel unter performativem Aspekt in neuem Licht erscheinen lässt.

---

<sup>28</sup> Vgl. Jörg Petersen: „Ein Text muss tun, was er sagt – er sagt sonst nichts.“ Erzähltheoretische Studie zur Prosa Harlans. In: *literatur für leser* 41/2018, H. 1, S. 49–57.

## Contagious Becomings: Carmen Stephan's *Mal Aria*

### Abstract

Carmen Stephan's debut novel, *Mal Aria* (2012), is notable not least of all for its surprising narrator: the much-maligned mosquito. Given our shared history, this perspective could easily devolve into misanthropy. However, the narrator's relationship with Carmen, her malaria-stricken victim, is in fact deeply ambiguous. Although gifted with the power of self-reflection, she struggles in vain to save Carmen as doctors repeatedly fail to recognize the disease ravaging her body. This article argues that the physicians' failure, read through the lens of Deleuze and Guattari's notion of *becoming-animal*, stems from the blind application of their expertise and subsequent refusal to engage meaningfully with the world on which that knowledge is predicated. Entranced by a hierarchical epistemology based on chimeric individuality and thus unable to unite theory with an openness to the world, they are rendered at best ineffectual, and at worst, complicit in Carmen's eventual death.

On July 27<sup>th</sup>, 2019 the *New York Times* published an article ominously entitled "The Mosquitoes are Coming for Us." In the disturbing exposé that follows, the author makes the surprising argument that humans, accustomed to placing themselves firmly atop the food chain, have in fact been haunted for millennia by a predator entirely unparalleled in its lethality.

Mosquitoes are our apex predator, the deadliest hunter of human beings on the planet. A swarming army of 100 trillion or more mosquitoes patrols nearly every inch of the globe, killing about 700,000 people annually. Researchers suggest that mosquitoes may have killed nearly half of the 108 billion humans who have ever lived across our 200,000-year or more existence.<sup>1</sup>

These numbers are striking, to say the least. However, in making the case for the mosquito's centrality over the course of human history, they also point to a surprising absence. If our struggles with the minute insect have spurred the creation of scientific and technological inventions intended to scour it from the earth, it has remained conspicuously absent from our art. While popular culture has easily made room for animal horrors like sharks (*Jaws*), dogs (*Cujo*), and even birds (*The Birds*), it would seem the most appropriate candidate to fill our collective nightmares has gone largely unnoticed.<sup>2</sup> While not exactly a horror novel, Carmen Stephan's, *Mal Aria* (2012) represents a notable exception to this gap in representation, recounting the final days of a woman languishing in a Brazilian hospital and dying of malaria through the eyes of the mosquito who bit her.

---

1 Timothy Winegard: "The Mosquitoes Are Coming for Us". In: *The New York Times*. 27 July 2019, p. 4.

2 In the German context, an interesting exception to this gap in representation is Hellmuth Unger's 1938 novel *Germanin – Geschichte einer deutschen Großtat*, as well as the nazi-era film that followed five years later (with a slightly modified subtitle: *Germanin – Die Geschichte einer kolonialen Tat*). Both works served propagandistic purposes, relating the story of a German expedition to African colonies in an effort to develop a remedy for malaria. *Germanin* valorizes (and largely fictionalizes) a specifically German contribution to fighting the disease, casting itself as a benevolent colonial power willing to make sacrifices in its struggle against the English military for the greater good of the continent. As will be seen, while Stephan's novel shares some important plot elements with these works, it is deeply critical of humanity's historical attempts to eradicate malaria, regardless of nationality.

It is perhaps not surprising that a narrative told from the perspective of the “deadliest hunter”<sup>3</sup> of humans could be described as anti-anthropocentric. And yet the figure of the mosquito in this text does not function merely as an antagonist. Quite the contrary, she is wracked with guilt at her role in the rapidly approaching death of her victim and spends the vast majority of the novel in a desperate attempt to change the course of events set in motion by her bite. The relationship that develops between these two figures represents a radical recasting of the usual roles ascribed to each side in the millennia-old struggle for species survival; a struggle perhaps most succinctly summarized by Dr. Rubert Boyce in his portentous book *Mosquito or Man?*,<sup>4</sup> which takes up the question of how best to improve the practice of medicine in tropical climates. The unique power of Stephan’s narrator lies precisely in her ability to transform the conjunction of Boyce’s question from an “or” to an “and”, shifting the narrative away from hierarchical models of exclusion and emphasizing nature’s ability to unite supposedly disparate individuals. From the moment she draws Carmen’s blood she breaks the bounds of a typical mosquito existence; endowed with new-found powers of reflection and language, she vows to end the cycle of infection and death that have for millennia plagued the actors on both sides of Boyce’s inquiry. While the mosquito struggles to achieve her goal, Carmen wastes away in a Brazilian hospital, losing control of her faculties and becoming ever more aligned with aspects of animality as traditionally understood. The transfer of blood (and parasites) from mosquito to human effectively shakes each party free from their previous categories, joining them as *blood-sisters*<sup>5</sup> in a new kind of hybrid family.

The joining of these two figures in Stephan’s narrative thus challenges basic assumptions about the impermeability of the animal-human divide. Their union, however, is anything but harmonious. As the narrator grapples with her inability to alter the course of Carmen’s misguided treatment, she vacillates between futile pleas for sympathy and diatribes against human vanity and ignorance. Forced to bear witness to the slow death of her reluctant “Blutsschwester”,<sup>6</sup> the mosquito soon turns this frustration on herself with the recognition that her insights have come at great cost for her new-found human companion. She thus sets about trying to right her wrong, and after a series of misdiagnoses from close-minded physicians, the narrator draws an explicit connection between the ability to understand malaria (i.e. the intertwining life cycles that underlie it) and the recognition of universal interrelation. From this fundamental interconnection follow two corollaries, both of which are suggested to be particularly difficult pills for humans to swallow. First, that the idea of a persistent and static identity separate from and, indeed, *antithetical* to an imagined outside world has always been chimeric. Second, that traditional hierarchies of species are based on anthropocentric assumptions regarding human capacities and sovereign status over nature. According to Stephan’s narrator, successfully understanding (and in Carmen’s case, diagnosing) malaria requires recognizing the truth of these statements. As will be seen, the concept of *becoming-animal*, as developed by Deleuze and Guattari, also serves as a helpful lens for understanding the interspecies encounters in the text, as

---

3 Winegard: “The Mosquitoes Are Coming for Us”, p. 4.

4 Rubert Boyce: *Mosquito or Man? The Conquest of the Tropical World*. New York 1909.

5 Carmen Stephan: *Mal Aria*. Frankfurt am Main 2013, p. 13.

6 Ibid.

well as the continued failure of Carmen's doctors to properly diagnose and treat her condition until it is too late. By emphasizing the centrality of affect, Deleuze and Guattari push back against the tendency to apply a close-minded diagnosis to a dynamic process like becoming-animal. Their criticism, leveled at the overeager psychoanalysts of their day, applies equally well to many of Carmen's doctors, whose lack of curiosity regarding her condition renders them ineffectual at best. However, just as Stephan's hybrid narrator forces a reevaluation of Boyce's *us* versus *them* mentality, her unique perspective also pushes the reader beyond the interpretive possibilities offered by Deleuze and Guattari. Saddled with the responsibilities of life in the Anthropocene, it is no longer enough that humans open themselves up to the affects surrounding becoming-animal; one must also be willing, like Carmen's final doctor, to interpret the symptoms and diagnose what ails us, before it is too late.

### Bloody Beginnings: *Mensch, Mücke, and the Sanguine Sisterhood*

At the novel's outset, Carmen first appears as a healthy European woman and promising architect, who, at 27, has nearly completed a year-long position at a Brazilian architectural firm. When her boyfriend, Carl, agrees to visit her just weeks before her departure, she soon sees her previous good fortunes unravel on an ill-fated river cruise along the Amazon river.<sup>7</sup> She boards a small steamboat in Manaus and joins a group of tourists on a sight-seeing journey through the groves and settlements nestled along one of the river's tributaries. Reflecting on her victim's arrival on the mangrove-covered riverbank, the narrator quickly identifies Carmen's fatal mistake:

*Klick, klick.* Die Kamera vor ihrem Gesicht. Die Natur war für sie etwas, das man ansehen und anfassen konnte, von dem man aber letztendlich getrennt blieb. [...] Wie naiv sie war. [...] Ihr glaubt, eure Haut grenze euch ab, sie sei der Schutzgraben um euer Fleisch. Dabei ist sie der Ort eurer größten Verwundbarkeit. Ein kleiner roter Punkt, und der Tod ist drin.<sup>8</sup>

The description of Carmen's journey out of the city and into the jungle clearly foreshadows her eventual end at the hands of the deadly malaria-causing parasite. More importantly, however, it explicitly connects the presence of death with a particular attitude shared by Carmen and her fellow tourists: a perceived separation between humans (as subjects) and nature (as object). Filtering her gaze through the lens of a camera, Carmen seeks to isolate and subsequently capture what she observes on her tour. Seen through her viewfinder, the world around her is reduced to a series of compositions, arrested images ready to be archived for her repeated viewing pleasure. This model leaves little room for a supposedly external world to act in turn upon the viewer; action proceeds in a single direction and agency is reserved as the privilege of

7 Readers familiar with German-language travel narratives will no doubt recognize in the Brazilian setting a connection to Robert Müller's *Tropen*, which similarly begins with an adventurous excursion in South America before shifting focus to the inner workings of its protagonist. Müller's novel also raises hybridity to a central theme, yet, unlike other travel narratives which condemn overly intimate contact with the native population (e.g. Hans Grimm's *Afrikafahrt West*), Müller's (as well as Stephan's) narrative valorizes the resulting hybridity. For a helpful comparison of these two works and the role of hybridity in similar narratives see Andreas Michel: *Travel and Hybridity*. Hans Grimm's "Afrikafahrt West" and Robert Müller's "Tropen." In: *Colloquia Germanica*, vol. 40, no. 2, 2007, pp. 141–56.

8 Stephan: *Mal Aria*, pp. 24–25.

the human subject. The final sentences of the passage further connect this worldview to a particular understanding of human biology, wherein the separation between a thinking subject and an objectified nature is made manifest in the skin, which marks the physical barrier (“abgrenzen”) between the self and the outside world.<sup>9</sup> Here the narrator’s use of direct address, marked by a switch from the third-person singular “sie” (she) to the second-person plural “Ihr” (you all), emphasizes that the mistaken belief in one’s separation (and thus protection) from nature is not unique to Carmen. Such hubris, the narrator argues in no uncertain terms, has in fact characterized the majority of human history, making Carmen only the latest in a long line of unwitting victims.

It is worth noting that the narrator’s ability to recognize Carmen’s flawed worldview and to connect it with her vulnerability to contracting malaria is itself carefully situated and justified in the text. From the perspective of Stephan’s mosquito, everything begins with the bite. Her brief moment of contact with Carmen catalyzes a momentous change in her consciousness, forcing her to confront her role in supporting what she will later call a *curse circle*,<sup>10</sup> i.e. the transmission and proliferation of the parasite that causes malaria:

Gib mir, und ich gebe dir. Blut strömte, Geißeln strömten. Durch Arterien, ihre, meine, unsere. Wir waren verbunden. Ich wusste jetzt alles über sie. Kannte jeden ihrer Gedanken. Jedes Gefühl, mit dem ihr Herz das Blut schneller pumpen ließ. [...] Ich trank und trank. Ganz langsam. Schluck für Schluck verstand ich. Ein Stich, der nicht das Ende war, sondern der Anfang. Der mich endlich erkennen ließ. Als würde sich im Wald der Nebel lichten und die Bäume Gestalt annehmen. Weil ihr Blut anders war? Weil ich dafür vorgesehen war? War es beides? Die Menge Blut, die ich trank, dreimal so schwer wie mein Leib, wirkte in mir, veränderte jede Faser in mir. Beim ersten tiefen Schluck stieg die Klarheit nach oben: Indem ich euch benutze, werde ich benutzt. Für den Sprung der Dämonen.<sup>11</sup>

In the opening lines of this passage, the otherwise banal occurrence of an insect bite is related in excruciating detail, along with its surprising consequences for the narrator. The bite itself is framed as a mutual (if asymmetrical) act of giving. The gift of Carmen’s blood is reciprocated by a stream of “Geißeln”, or flagellates, the single-celled parasitic organisms which cause malaria and are transmitted through mosquito saliva. While the presence of these parasites in Carmen’s body will have significant consequences for her as the narrative unfolds, here the primary focus of the mosquito’s description is on the transfer of blood between bodies. Far from a mere feeding, this act unites the two figures on an intimate level. From this moment on, Carmen ceases to be another faceless human target for the mosquito, becoming instead her “Blutsschwester”, a title which is repeated frequently throughout the remainder of the novel.<sup>12</sup>

The quiet violence of this first encounter does not just forcibly unite the two protagonists of Stephan’s novel. It also directly challenges the worldview attributed to Carmen (as well as to humans in general) in the previous passage. Here, the supposed separation between an isolated (human) subjectivity and an external Nature is explicitly

---

**9** For a deeper exploration of the historical understanding of skin as a barrier between self and world, see Claudia Benthien: *Haut. Literaturgeschichte, Körperbilder, Grenzdiskurse*. 2. Aufl. Reinbek bei Hamburg 2001. Of particular interest in this context is chapter two, “Grenzmetaphern: Die Haut in der Sprache”.

**10** Stephan: *Mal Aria*, p. 59 (translation mine).

**11** *Ibid.*, p. 35–36.

**12** E.g. *ibid.*, pp. 13, 83, 89, 182.



challenged and rejected. In the transmission of blood and the accompanying parasites, what had been perceived as separate, vital systems (“Arterien”) now converge to serve the needs of multiple beings. Grammatically this connection is established through a list of possessive pronouns, culminating in a transition from the singular to the plural (“Durch Arterien, *ihre, meine, unsere.*”<sup>13</sup>) and punctuated by an emphatic statement of interconnectivity (“Wir waren verbunden.”<sup>14</sup>). This connection extends beyond mere physical intertwining, however, as with the transfer of blood the narrator gains access not only to Carmen’s thoughts and feelings (“Kannte jeden ihrer Gedanken. Jedes Gefühl, mit dem ihr Herz das Blut schneller pumpen ließ.”)<sup>15</sup> but to the entirety of human history as well. As Carmen’s health continues to deteriorate under the not-so-watchful eyes of a series of doctors and nurses, the mosquito uses her super-human capacity for reflection to great effect, criticizing their ignorance and failed diagnoses as just more examples in the “Geschichte der falschen Annahmen”<sup>16</sup> that characterized human investigations of the disease for centuries.

### **Misunderstanding Malaria: Anthropocentrism and the *Geschichte der falschen Annahmen***

Using her new-found powers to trace the course of this history, the narrator frequently interposes descriptions of her attempts to save Carmen during her stay in the hospital with anecdotes about various historical efforts to understand and eradicate malaria. As described above, the mosquito’s bite, rendered in German as an even more violent and intrusive *Stich*, interrupts Carmen’s delusions of her essential separation from and power over nature. Her anthropocentrism renders her unable to recognize malaria, leaving her woefully unprepared for the dangers posed by a parasite whose very existence is predicated on its ability to travel seamlessly across the animal-human divide. As the historical anecdotes reveal, Carmen’s case is hardly the first time that human hubris has obscured the true nature of the deadly disease.

Emphasizing the ignorance surrounding a disease that has for so long plagued humanity, the narrator begins her chronicle of malaria with a lesson in etymology: “*Mal’ Aria*, schlechte Luft, böse Luft. Früher dachtet ihr Menschen, dass faulige Dämpfe aus den Sümpfen aufsteigen und durch den Atem in eure Körper eindringen.”<sup>17</sup> The idea that malaria could be lurking in the air itself proved to be as stubborn as it was misguided, persisting for centuries in Europe and displacing an increasingly long list of alternative hypotheses. According to the narrator, the possibility that a disease as devastating as malaria could be traced to such a minute creature as a mosquito was deemed laughable at best and was easily ignored.<sup>18</sup> The value ascribed by humans to the insect that would later prove to be so consequential for the study of malaria is neatly summed up by the narrator in her citation of the genus to which she (and all other malaria-transmitting mosquitos) belong: “Ihr gabt mir einen griechischen

---

13 Ibid., p 35, emphasis mine.

14 Ibid.

15 Ibid.

16 Ibid., p. 42.

17 Ibid.

18 Ibid., p. 23.

Namen, Anopheles, was so viel wie 'Nichtsnutz' bedeutet."<sup>19</sup> Uninterested in a *good-for-nothing* insect like the mosquito, human vanity required a mightier image of our tormentor. In this case, the environment itself was held to be responsible, as the narrator remarks: "Was gibt es für einen mächtigeren Feind als einen, der sich in der Atmosphäre verbirgt."<sup>20</sup>

Egos assuaged and having agreed upon the source of suffering, humans set about tailoring their environment to combat the scourge. This involved what was essentially a two-pronged approach. On the one hand, concerted efforts were undertaken to destroy elements of the natural environment that were thought to contribute to the *bad air*, e.g. setting large fires near bodies of water where the sickness was believed to spread.<sup>21</sup> At the same time, built environments were consciously altered to address what were considered aggravating factors. Drawing further on her historical knowledge, the narrator cites ancient architects who, believing that the deadly vapors could collect in narrow alleyways, built wide streets and varied settlements to allow such atmospheric dangers to more quickly escape into the sky and disperse.<sup>22</sup> Summarizing the collective effects of these efforts over time, the narrator explains: "Eine Architektur der Malaria entstand, deren Spuren sich bis heute weit verbreitet finden. Es ist eine Architektur der Missverständnisse."<sup>23</sup> What these historical examples make clear is the degree to which malaria and the fight against it became interwoven with the lived experience of vast swathes of the global population, shaping the course of human history as well as the earth itself. Crucially, these human interventions stemmed from an essentially flawed understanding of the disease they were intended to combat. Until that failure was addressed, there could be little hope of finding a cure.

Unsurprisingly, the *misunderstandings* cited by the narrator in the fight against malaria hardly stopped with the identification in the late 19<sup>th</sup> century of the humble Anopheles mosquito as the true disease vector. With the isolation of the culprit came the invention of new methods to target and eradicate it, often bringing with them a cascade of dangerous side effects. Perhaps the most famously destructive of these quickly enacted remedies was the spraying of dichlorodiphenyltrichloroethane, or DDT, the monstrous results of which became the subject of Rachel Carson's celebrated environmental novel *Silent Spring*.<sup>24</sup> Stephan's narrator reserves a particular scorn for this chapter in the battle against malaria, citing it as a key example of humanity's failure to consider the effects of their actions in a fundamentally interrelated world:

Was tun? Von einem neuen Wundermittel war die Rede, das schnell seinen Einsatz auf den Schlachtfeldern fand: DDT. Let us spray, hieß es allorts, und die Menschen falteten ihre Hände. Die Mücken starben wie ihre Opfer. Sie zuckten, lagen in Krämpfen, DDT lähmte ihren Körper, bis er verging. [...] Als dann die

---

19 Ibid.

20 Ibid., p. 43.

21 Ibid., p. 42.

22 Ibid.

23 Ibid., p. 43.

24 Drawing connections between pesticidal interventions and nuclear fallout, Carson's novel emphasized the power that modern humans wield over their environment and the negative consequences that follow from its careless manipulation. As the biographer William Souder points out, the publication of *Silent Spring* in 1962 is now recognized as a pivotal moment in the environmental movement, marking a shift away from benign conservatism to urgent environmental preservation. For more on this topic see: William Souder: *On a Farther Shore. The Life and Legacy of Rachel Carson*. New York 2012.

Eierschalen der Vögel zerbrachen, als das Gift in der Muttermilch schwamm, als das Wort Krebs so laut wurde. Als Katzen zugrunde gingen, Kinder ohne Augen geboren wurden, und Frösche mit drei Händen, wurde nicht mehr gesprüht. Da war es vorbei. Für den einen Teil. Der Krieg gegen die Moskitos war ein Krieg gegen euch selbst.<sup>25</sup>

The narrator's sardonic description of this stage in humanity's attempt to eradicate malaria is notable both for its catalogue of environmental devastation as well as for its religious undertones. The latter are made clear in the glorification of DDT as a "Wundermittel", a *miracle* cure for a disease previously thought to be unstoppable. The use of the English phrase, "Let us spray", is of course an obvious play on a call to prayer, wherein the act of communion with God (represented by the folding of hands) is replaced by the enthusiastic distribution of DDT across the globe. The religious language in this passage suggests that humans have in essence become their own saviors, capable of performing miracles in the form of technological advancement. In this way, technology itself comes to take the place of divine intervention while proselytizing consists in the necessary spread of such miracles throughout the world. It goes without saying that language suggesting humans occupy the space on the Great Chain of Being previously reserved for God is deeply anthropocentric. In using such language, the narrator's sarcasm is all the more palpable as she enumerates the catastrophic consequences of deploying DDT on a global scale. It is telling that in the list of horrific consequences that follows, human tragedies (e.g. children born without eyes)<sup>26</sup> are intermixed with those of non-human animals (e.g., dangerously fragile bird eggs).<sup>27</sup> This narrative strategy underscores the fact that humans were one species among many to suffer in the wake of their embrace of the technological "miracle" that was DDT. Far from enjoying a privileged place of safety above the rest of the animal kingdom, here the terrible consequences of the supposed cure are shared among a long list of victims topped not by humans, but by mosquitos.

It is no coincidence that the narrator's brief historical interludes stop with the realization of the damage caused by DDT to our environment and to those with whom we share it. While hardly a time for celebration, it nevertheless represents a rare moment in the centuries-long war against malaria when humans were forced to reckon both with their power to alter the environment on a global scale, as well as with their essential inseparability from it. As the narrator remarks at the end of the previously quoted passage, "Der Krieg gegen die Moskitos war ein Krieg gegen euch selbst."<sup>28</sup> As our technology became more powerful, our misguided 'cures' only grew more devastating for the world at large, one that necessarily included humans as well. The essential mistake at the heart of these ill-advised remedies was always the assumption that, like Carmen with her camera, humans might isolate the dangerous element in nature, rendering it harmless while preserving its surroundings. Whether explicitly sought or merely implied, this act of separation is suggested by the narrator to be the root cause of no small amount of suffering. "Ihr habt etwas Böses getan. Wieder habt ihr euch getrennt von den anderen. Von dem, was sich nicht trennen lässt."<sup>29</sup> Here the

<sup>25</sup> Stephan: *Mal Aria*, pp. 164–165.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 165.

<sup>27</sup> *Ibid.*

<sup>28</sup> *Ibid.*

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 166.

assumption of a clear divide between humans and their environment is further criticized in moral terms as an act of *evil*, humans' original sin against the natural order that opened the door to so much collateral devastation in the struggle to identify and eradicate a microscopic parasite.

An immediate consequence of this rejection of fundamental separation from one's environment is a deep skepticism regarding the existence of a static and immutable self. The narrator makes this connection explicit near the end of her observations of Carmen, as she watches her victim suffer through the final stages of the disease that will eventually take her life.

Das Selbst ist eine Erfindung, die euch von den anderen trennt. Das Schlimmste ist, dass ihr euch nicht verbunden glaubt. Ich aber frage euch. In wie viele fremde Körper ist euer Blut geflossen? Wo schwirrt euer Blut durch den Wald? Wo ruht es im warmen Magen unter schattigen Bäumen?<sup>30</sup>

Here the particular value of the mosquito as a figure to challenge human egotism becomes clear; as a symbolic carrier of identity and vitality, one could hardly do better than blood. This passage is all the more striking for the way in which it deploys such a powerful symbol to challenge these typical associations. As a counter argument to the anthropocentric views of Carmen's contemporaries, the mosquito offers a series of rhetorical questions. Taken together, they suggest that even our blood can hardly be said to belong to us; the reader is instead invited to imagine it passing freely into *foreign bodies*.<sup>31</sup> More disturbing still, these bodies do not even belong to our species, a fact emphasized by the *buzzing*<sup>32</sup> of the blood through the forest, carried, one imagines, on the wings of a tiny mosquito. The final question is as evocative as it is blasphemous, suggesting the blood comes to rest, comfortably, it would seem, in a warm stomach under shady trees,<sup>33</sup> nourishing a being who could hardly be more distant from the vaunted status humans afforded themselves on the Great Chain of Being.

In the eyes of Stephan's narrator, humans could stand to learn a great deal from reflecting on the seeming inability of our own blood to respect the boundaries we set between ourselves and a supposedly external environment; one populated by animal others rendered utterly alien and inferior by a persistent anthropocentrism. Acutely aware of her role in the interspecies life cycle of the malaria-causing parasite, the mosquito is accustomed to the ability of human blood to leave its source, flowing, buzzing, and finally resting on the other side of the human-animal divide. It is a worldview that emphasizes connections, where others would insist on separation. In an early passage soon after the fateful bite, the narrator remarks on the status of her newly acquired *Blutsschwester*, stressing precisely this aspect of their relationship and the world they both inhabit:

Wir waren so eng miteinander verbunden, wie man es nur sein konnte, wir waren für unser restliches Stück Leben in dem Kreis eingeschlossen – die Natur trennt nicht, sie verbindet, knüpft ihre Knoten, wo sie kann, und sei es durch den Tod.<sup>34</sup>

---

30 Ibid., p. 194.

31 Ibid., translation mine.

32 Ibid., translation mine.

33 Ibid., translation mine.

34 Ibid., p. 67.

Here the endless complexity of the natural world is reduced to a single action, that of *connecting* (“verbinden”). The narrator’s intimate knowledge of malaria and the intersecting life cycles that sustain it bring her to a morbid conclusion: even the continuation of life itself is subordinate to a fundamental drive to forge connections. According to the mosquito, moments that appear to humans as transgressive are simply expressions of a natural order that valorizes interconnectivity above all else. Any intervention that fails to account for this is, as evidenced by the long line of historical missteps in the fight against malaria, doomed to failure. With the arrival of DDT serving as her final and most instructive example, the narrator would seem to suggest that the most such an anthropocentric approach could hope to achieve is mutual destruction.

In summary, the narrator’s historical accounts serve to underline several key aspects of Carmen’s unenviable situation. She appears as only the latest in a long line of victims of a disease that has been woefully misrecognized from the very beginning. Missteps on the path to a cure are recorded in our architecture, our art, even in our very language. While these lessons go unheeded by the medical staff overseeing Carmen, to the mosquito, they remain eminently legible and increasingly urgent. Her intimate knowledge of the manner in which Malaria is spread, coupled with her access to a seemingly infinite trove of historical failures to treat the disease, allow the mosquito to draw a crucial connection. Understanding the spread of malaria is predicated on the recognition of fundamental interconnectedness, and yet as witnesses to the disastrous dispersal of DDT could testify, acknowledgement of this fact alone is dangerously insufficient. What is also required is an understanding that this interrelation extends equally to all, and not merely to those occupying the lower ranks on the Great Chain of Being. Under this model, humans are just as susceptible to bodily interventions (beneficial and otherwise) as their less technologically savvy fellow-beings.

### **Infecting Identities: Carmen and Becoming-Animal**

It is hardly coincidental that the most extreme example of human vulnerability in the novel is none other than Carmen, who, in sharing the author’s first name, would seem to be the most likely candidate to narrate her story. Nevertheless, for the vast majority of the novel she appears as the *least* able contender for such a role. Through being bitten by an infected mosquito, her as-yet non-lethal exposure to malaria robs her of most cognitive function, rendering her easily objectified by medical staff and aligning her with traditional understandings of non-human animals as purely material beings. For her part, in drawing Carmen’s blood and taking on the role of narrator, the mosquito becomes individualized to a degree unmatched by other members of her swarm. In essence, the contact between these two central figures propels them beyond the limits of previous species categories and transforms each into a new kind of inter-species assemblage.

The process by which they undergo this surprising transformation, as well as its relevance for Stephan’s larger narrative, may be further illuminated by making brief recourse to Deleuze and Guattari’s concept of *becoming-animal*. The concept has rightfully received much critical attention since its appearance in *A Thousand Plateaus*, where the authors offer a lengthy exploration of its potential to disrupt

dominant modes of discourse.<sup>35</sup> For the purposes of this analysis, a short summary of its key features will suffice. It is important to note from the outset that Deleuze and Guattari contrast the process of *becoming* with that of *being*, associating the latter with a drive for stasis and a stable identity that reproduces itself through filiation. *Being*, as it is here understood, necessarily entails the creation and maintenance of a hierarchy, whereas *becoming* operates laterally, proceeding by the logic of contagion and reaching across supposedly stable biological categories like species.<sup>36</sup> There are perhaps few realms in Western thought defined by more rigid and jealously guarded hierarchies than animal-human relations, and this is hardly the first analysis to emphasize the subversive power of Deleuze and Guattari's theories. That being said, the potential of a process like *becoming-animal* to generate an alternative to the dominant historical relationship between humans and animals is difficult to ignore; as scholars like Brent Adkins have pointed out, "...if one wants to create something new with regard to the human [...], then one must pursue a becoming-animal."<sup>37</sup>

Deadly as it may be, Carmen's contact with the mosquito and her subsequent illness represent an example of precisely this kind of novel recasting of the human. To borrow Deleuze and Guattari's terminology, through the transmission of malaria, Carmen and the narrator undergo a process analogous to becoming-animal. Forcibly made to acknowledge the multiple life cycles (both human and non-human) that intersect at the site of the bite, Carmen and the mosquito enter into a kind of alliance. It is worth noting here that in Deleuze and Guattari's theoretical framework, the deconstructing of identities that takes place during the process of becoming-animal does not utterly dissolve the involved parties.<sup>38</sup> Rather, by virtue of this alliance, each finds herself still recognizable and yet irrevocably changed. The mosquito appears newly individualized, empowered through the narrative *Ich* but seemingly separated from her swarm. Carmen is also relegated to the margins of her once-familiar society and soon begins to lose hold of the identity that previously defined her. Each thereby takes on aspects of what Deleuze and Guattari call an "anomalous" individual, endowed by virtue of their liminality with a unique power to generate something truly new; as described in *A Thousand Plateaus*, the *anomalous* "designates the unequal, the coarse, the rough, the cutting edge of deterritorialization."<sup>39</sup> Positioned at the outer edge of the pack, the anomalous individual thus creates an opportunity for alliances with heterogenous beings.<sup>40</sup>

Carmen thus finds herself forever changed by her contact with an anomalous individual at the bleeding edge of their pack. The narrator, for her part, spends much of the novel bemoaning her reluctant role in spreading the deadly single-celled "Dämonen",<sup>41</sup> despite the miraculous transformation she undergoes upon

35 Gilles Deleuze and Félix Guattari: *A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia*. Minneapolis 1987.

36 Deleuze and Guattari set up this contrast in their description of two conflicting modes of organizing knowledge, whereby the latter rhizomatic model is endorsed as the mode by which becoming-animal operates.

37 Brent Adkins: *Deleuze and Guattari's A Thousand Plateaus. A Critical Introduction and Guide*. Edinburgh 2015, p. 141.

38 Steve Baker: *The Postmodern Animal*. London 2000, p. 133.

39 Deleuze and Guattari: *A Thousand Plateaus*, p. 244.

40 Adkins: *Deleuze and Guattari's A Thousand Plateaus*, p. 145.

41 Stephan: *Mal Aria*, p. 36.

consuming Carmen's blood. It is worth noting that in choosing to label the parasites *demons*, the narrator provides a further connection to Deleuze and Guattari's theories surrounding the process of becoming-animal. In their terms, relating to an animal as *demonic* requires understanding it as a flexible multitude, "the borderline of the animal pack, into which the human being passes or in which his or her becoming takes place, by *contagion*",<sup>42</sup> an apt enough description both of the earth's population of *Anopheles* mosquitos as well as the malaria-causing flagellates scorned by the narrator. Most importantly, the demonic mode of relating is considered by Deleuze and Guattari to be the only mode through which a becoming-animal may occur.<sup>43</sup>

Given the dire consequences of their brief exchange for the narrator and her reluctant blood-sister, it is clear that becoming-animal is not something to be advocated for unequivocally. That the possibilities opened up by the process may be dangerous for the involved parties is certainly not lost on Deleuze and Guattari, who point out that in Kafka's *Metamorphosis*, for example, Gregor's becoming-animal results in his "becoming-dead."<sup>44</sup> In the context of *Mal Aria* the key lies in how, or indeed whether, the relationship is recognized by those who occupy positions of power in the traditional hierarchy. Unfortunately for Carmen, the nature of her transformation goes unnoticed by those around her with the notable exception of the narrator and one last unique visitor. Her final diagnosis, just moments before her death, offers some clues as to how the process was allowed to go so horribly wrong.

Der Arzt sagte nichts. Andere hatten geredet und weniger gesagt. Seine Augen schauten sie an, nicht wie die anderen Ärzte, die das, was sie sahen, verglichen mit dem, was sie wussten. Er schaute sie an, als wüsste er nichts. Als könnte sie, als könnten ihre Augen ihm erst alles sagen. [...] Es war einer dieser seltenen Momente, in denen Augen sich im Unendlichen begegnen, der eine fing nirgendwo an, und der andere hörte nirgendwo auf. Alles war gleichgültig, alles gut oder schlecht, weil alles wahr war. Ihr Gesicht war nass. Er legte seine Hand auf ihre Wange. Dann sagte er es, wie zu sich selbst, murmelte es: „Es ist Malaria.“<sup>45</sup>

This final doctor, who alone is successful in recognizing Carmen's condition, has apparently done something none of her previous observers were willing or able to do. He explicitly refrains from hurried pronouncements, choosing instead to meet her gaze in thoughtful silence. His mode of seeing also differs significantly from that of the previous doctors and nurses. Where others dogmatically applied their preconceptions to what they saw in Carmen's condition, this doctor instead *sees as if he knew nothing*. Rather than force her to conform to his presumptions, he approaches with a radical openness that embraces ambiguity. He is rewarded with new knowledge inaccessible to his more rigid and incurious colleagues.

42 Deleuze and Guattari: *A Thousand Plateaus* p. 247 (emphasis mine).

43 For more on this see Alain Beaulieu: "The Status of Animality in Deleuze's Thought". In: *Journal for Critical Animal Studies*. Volume IX (2011), Issue 1/2, pp. 69–88.

44 Deleuze and Guattari: *Kafka. Toward a Minor Literature*. Minneapolis 1986, p. 15.

45 Stephan: *Mal Aria*, pp. 205–206.

## Tying the Knot: Affect and Interpretation

In Carmen's case, this new knowledge comes much too late to be of any use. With her death, the story thus comes to depict a failed act of recognition, one that culminates in the narrator witnessing Carmen's final moments and trying in vain to reach her victim's lifeless body.<sup>46</sup> The failure that unfolds over the course of the novel is explicitly coded as a lack of vision, a flaw attributed to Carmen's doctors specifically as well as to humanity in general. As the narrator summarizes in perhaps her sharpest invective against our species: "Vielleicht, wenn ihr einmal denkt, wenn ihr wirklich einmal zu denken anfangt, wenn ihr begreift, wenn ihr mit der Natur geht, nicht gegen sie. Wenn ihr anfangt zu sehen, dann seht ihr mich."<sup>47</sup> Despite the human tendency to place primacy on vision as a means of perceiving the world, the narrator's account locates the failure to see at the heart of Carmen's condition. In this criticism, the narrator draws together both the historical failure of humans to recognize and address the source of malaria, as well as the specific conditions leading to Carmen's death.

This failure to see is not only central to Stephan's novel. It also clearly echoes a criticism leveled by Deleuze and Guattari against a different kind of medical professional. This objection must be understood as central to their theoretical project and to the concept of becoming-animal, as they write in *A Thousand Plateaus*:

[Psychoanalysts] killed becoming-animal, in the adult as in the child. *They saw nothing*. They see the animal as a representative of drives, or a representation of the parents. They do not see the reality of a becoming-animal, that it is affect in itself, the drive in person, and represents nothing.<sup>48</sup>

The importance of this insight for the theory expounded in *A Thousand Plateaus* is difficult to overstate. According to the authors, psychoanalysts consistently "overcode"<sup>49</sup> the behavior they witness in their patients, understanding it as an expression of some underlying truth with multiple representations all pointing back to the same conclusion. Crucially, this method is not limited to medical practitioners but extends into any realm where a psychoanalytic approach might be applied (e.g. in the interpretation of texts, films, and other cultural objects). In forcing such interpretations, psychoanalysis shows itself incapable of recognizing the value of a process like becoming-animal, producing instead the same stories about humans, our place in the world, and our ability to understand it.

The repeated misdiagnoses from Carmen's doctors, as speedy as they are inaccurate, clearly stem from the same flawed approach. They too fail to be affected by what is happening right before their eyes, instead dogmatically asserting their interpretation of her condition over the objections of an animal presence they are unwilling or unable to acknowledge. Following Deleuze and Guattari's argument, the doctors miss the mark in that they settle immediately on an interpretation, failing to attend to the multitude of biological and emotional processes that are constantly intersecting as their patient battles her illness. Until this point, it would seem that Stephan's novel essentially recapitulates Deleuze and Guattari's argument concerning the primacy of affect

---

<sup>46</sup> Ibid., p. 207.

<sup>47</sup> Ibid., p. 167.

<sup>48</sup> Deleuze and Guattari: *A Thousand Plateaus* p. 259 (emphasis mine).

<sup>49</sup> For an excellent summary of the use of this term throughout Deleuze's work, see Claire Colebrook: *Gilles Deleuze*. London 2002, pp. 136–139.



and the danger of over-interpretation. Such a reading, however, does a disservice to the complexity of *Mal Aria* and its ability to reframe the process of becoming-animal within a larger context.

It is certainly true that many of the doctors who see Carmen rush to judgment, and in doing so, fail in their most basic duty as her caretakers. However, immediately preceding Carmen's final diagnosis, she is visited by a doctor whose approach, if not his result, differs significantly from his predecessors. In many ways, Dr. Fernando's method mirrors that of the final doctor who offers an accurate, if belated diagnosis. Upon entering the room, he quickly kneels at her bedside, presses his hand in hers, and meets her gaze while checking her breathing and feeling her pulse and forehead.<sup>50</sup> After the coldly mechanical interactions with the previous clinicians, Carmen's emotional response to Dr. Fernando is so strong as to be made palpable to the narrator:

Es waren die einfachsten, die schönsten Handlungen, weil in ihrer ruhigen Sicherheit schon eine Magie lag, die Heilung versprach. War es so einfach? [...] 'Du bekommst einen Saft, der dich heilt, es wird alles gut', er drückte noch einmal ihre Finger. Ich war ganz dicht bei ihr. Ihr Haar roch nach Hoffnung. Ich spürte, wie durch jedes Wort etwas in ihr zu leben begann, frisch und hell wurde wie eine Zitrone. Ja, jetzt würde alles gut werden. Diesen Glauben hatte Dr. Fernando so mühelos gepflanzt wie einen seiner Grashalme. 'Was hat sie?', sagte Ana. 'Mein Saft wird ihr helfen. Der Saft ist phantastisch.' 'Aber was hat sie?', sagte Carl. 'Ich weiß nicht, Dengue vermutlich, ziemlich sicher. Der Saft wird alle Giftstoffe aus ihrem Körper ziehen, egal, was es ist, glaubt mir.'<sup>51</sup>

This first meeting with Dr. Fernando offers a kind of counterpoint to Carmen's previous encounters with doctors, one that centers not on a quick and unreflective diagnosis, but rather on Carmen's emotional response to the physician's actions. Perhaps most striking is his seeming disinterest in the expediency of a diagnosis. The suggestion that she has dengue is immediately followed by several qualifiers before being dismissed as irrelevant; the attentive bedside preparation of his signature juice (a hand pressed mixture of Fuji apples, ginger, and wheat grass) will supposedly remove all toxins ("Giftstoffe") regardless of origin. His approach is essentially an appeal to the power of affect, attending to his patient's emotional needs so thoroughly as to ostensibly obviate the need for analysis of any kind. While this clearly fosters a great deal of hope in Carmen, its benefits prove short-lived as she is unable to stomach the carefully prepared remedy and her condition soon worsens.

With Dr. Fernando's failure and with the help of Deleuze and Guattari's theoretical framework, it becomes possible to sort the various approaches of Carmen's doctors into two distinct categories. In the first and largest category belong the series of physicians who prove unable to acknowledge the complex process of inter-species communication and interconnectivity taking place before their eyes. In Deleuze and Guattari's terms, faced with Carmen's story, the doctors disregard the primacy of affect and instead overinterpret, forcing their diagnoses on her and failing to recognize the dynamic process of becoming-animal. In contrast, the second approach is characterized by a focus on the power of affect over the necessity for a diagnosis. This is most clearly embodied by Dr. Fernando and his lovingly administered if ultimately ineffective natural remedy. In attending to her, he bears witness to her condition in a

<sup>50</sup> Stephan: *Mal Aria*, p. 91.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 92.

way the previous doctors do not. While both strategies enjoy a measure of success, they ultimately fail to save Carmen.

In the context of these failures, it is necessary to revisit the narrator's summary of humanity's missteps in the long battle with malaria. As she hypothesizes: "Vielleicht, wenn ihr einmal denkt, wenn ihr wirklich einmal zu denken anfangt, wenn ihr begreift, wenn ihr mit der Natur geht, nicht gegen sie. Wenn ihr anfangt zu sehen, dann seht ihr mich."<sup>52</sup> As previously argued, her criticism sets up the act of seeing as a necessary step toward addressing the root cause of malaria. Taken alone, however, the act of witnessing is insufficient. This is proven by Dr. Fernando's failure in spite of his ability to affectively respond to the pain and confusion that define the multi-species assemblage of Carmen, Mosquito, and parasitic plasmodium intertwined in a deadly process of becoming. As the narrator argues in the above passage, what is required is not just that one begins to see ("sehen"), but also to *think* ("denken") and to *understand* ("begreifen"). Taken alone, Dr. Fernando's openness to the affects that comprise Carmen's hybrid existence is as ineffectual as her other doctors' single-minded focus on arriving at a diagnosis. Instead, this thoroughly hybrid narrator advocates for an equally hybridized solution, one that incorporates both approaches and exhorts the reader to go *with* ("mit") rather than *against* ("gegen") nature.<sup>53</sup>

What, then, could it mean to go *with* nature in this context, and where does this leave Carmen's final encounter with the only doctor who proves able to correctly diagnose her illness? While the narrator spends a significant amount of time in the novel bemoaning human (in)action in the face of repeated malarial outbreaks, relatively little space is devoted to opposing descriptions of Nature, generally conceived, or of something like its proper course. A notable exception occurs early in the novel, in a previously quoted passage where the narrator describes her relationship with her reluctant blood sister:

Wir waren so eng miteinander verbunden, wie man es nur sein konnte, wir waren für unser restliches Stück Leben in dem Kreis eingeschlossen – die Natur trennt nicht, sie verbindet, knüpft ihre Knoten, wo sie kann, und sei es durch den Tod.<sup>54</sup>

As argued previously, this brief passage generalizes the manifold operations of nature into a single, overarching drive to forge connections between supposedly distinct beings. Applied to the above-cited exhortation, it becomes clear that according to the narrator, nature itself demands a hybrid approach, one that *ties the knot* ("knüpft ihre Knoten") between affect and interpretation.

The lone example of such an approach in Stephan's novel is of course Carmen's final doctor, who unites the attentive bedside manner of Dr. Fernando with the interpretive drive of her previous physicians. In doing so, he proves uniquely able to identify and diagnose the specific nature of Carmen's becoming-animal. That his intervention arrives too late to be of any use to his patient must be read as a further criticism of the previous approaches, now seen as inadequate in their refusal to unite openness to affect with careful analysis and interpretation. Crucially, this reading takes the novel a step beyond the kind of approach advocated for by Deleuze and Guattari, who in

---

52 Ibid., p. 167.

53 Ibid.

54 Ibid., p. 67.

their zeal to distance themselves from overbearing psychoanalytic interpretations, argue for the primacy of immanence and affect when encountering becomings-animal. According to the reading presented here, such siloed approaches are doomed to fail and indeed, run counter to nature itself, the unifying force par excellence that seeks to *tie the knot*, endlessly recombining elements regardless of perceived cost to the phantasmic individuals involved. With the horrors of DDT fresh in her mind and faced with the looming prospect of ever-increasing human control over the environment, Stephan's narrator finds it necessary to challenge the anthropocentric orthodoxy of the Great Chain in the strongest possible terms. What she offers in its place is a vision of human, animal, and single-celled lives arranged in a series of interlocking circles, not end to end in a vertical hierarchy, but rather side by side, extending in every direction and leaving nothing and no one separate from their surroundings.



## „Einem Blutbade entgiengen sie, um in ein andres zu gerathen“ – Zirkuläres Erzählen in Voltaires *Candide* und in Johann Carl Wezels *Belphegor*\*

### Abstract

Johann Carl Wezel, einer der wichtigsten Autoren der deutschen Spätaufklärung, legte 1776 mit seinem *Belphegor* einen Roman vor, der in der zeitgenössischen und der späteren Rezeption als ‚deutscher *Candide*‘ bezeichnet und verstanden wurde. Der Aufsatz geht der Frage nach, inwiefern die von Wezel formulierte Kritik über Voltaires Skepsis am Vernunftidealismus hinausgeht und welcher erzählerischen Formen er dazu entwickelt. Die Bedeutung Wezels im deutschen und europäischen literarischen Kontext soll so unter einer erzähltheoretischen Perspektive transparent gemacht werden: Die doppelte Zirkularität (der Ereignis- und der ideelle Zirkel) stiftet als Modus der Kritik eine weitgehend traditionslos gebliebene satirische Form der Sinnverweigerung.

Für die Entwicklung des deutschen Romans und seine Etablierung im System der anerkannten literarischen Gattungen kommt den 1770er Jahren besondere Bedeutung zu. Es entstehen und erscheinen Sophie von La Roches *Das Fräulein von Sternheim*, Johann Wolfgang Goethes *Die Leiden des jungen Werthers* und die wichtigsten Romane Christoph Martin Wielands (*Geschichte der Abderiten*, *Der goldne Spiegel*, die zweite Fassung der *Geschichte des Agathon*). Im Multiversum verschiedener literarischer Strömungen demonstrieren die genannten – und natürlich die zahlreichen ungenannten – Werke die Leistungsfähigkeit einer Gattung, die den Verdacht, bloßes Unterhaltungsmittel oder gar Quelle moralischer Gefährdung zu sein, hinter sich gelassen und sich als wichtiges Medium politischer, moralischer und psychologischer Reflexion Anerkennung verschafft hat.

Im gleichen Jahrzehnt, nämlich 1776, erscheint auch der Roman *Belphegor oder Die wahrscheinlichste Geschichte unter der Sonne* von Johann Carl Wezel. Autor und Werk suchte man, im Unterschied zu den bereits Genannten, in den meisten diversen Kanones lange Jahre vergebens. Wem der *Belphegor*-Roman dem Titel nach geläufig ist, kennt ihn als einen unsittlichen Skandal der Literaturgeschichte und seinen Autor als einen der wenigen Autoren dieser Zeit, der nicht dem Pfarr- oder Bürgerhaus entstammt, sondern subbürgerlicher Herkunft ist. Und vielleicht kennt man ihn noch als jenen Autor, der lediglich 15 Jahre, nämlich zwischen 1770 und 1785 literarisch produktiv war und die restlichen 30 Jahre seiner Existenz in einem Zustand zunehmender geistiger Umnachtung dahinvegetierte, über deren Anamnese sich manches sozialgeschichtlich Interessantes sagen ließe.<sup>1</sup> Versucht man, Wezels Romanwerk im

---

\* Der Beitrag ist eine erweiterte Version von: C.J.: Voltaire nachahmen, Voltaire überbieten. Narrative Techniken der satirischen Desillusionierung in Johann Carl Wezels Roman *Belphegor*. In: *Mimesis, Mimikry, Simulatio. Tarnung und Aufdeckung in den Künsten vom 16. bis zum 21. Jahrhundert. Festschrift für Erwin Rotermund*. Hrsg. von Hanns-Werner Heister/Bernhard Spies. Berlin 2013 (= Musik/Gesellschaft/Geschichte, Bd. 6), S. 367–382.

1 Das heißt nicht, dass Wezel ein Unbekannter geblieben wäre. Seit den 1970er Jahren zeigt die germanistische Forschung ein zwar überschaubares, aber kontinuierliches Interesse an diesem fast 200 Jahre vergessenen Autor. Seit 1997 erscheint die von Klaus Manger herausgegebene, auf acht Bände veranschlagte Jenaer

Gattungskontext seines Jahrzehnts zu situieren, fallen insbesondere seine intertextuellen Bezüge zur außerdeutschen Literatur der Aufklärung auf. In dieser Intertextualität lässt sich Wezels spezifisches ästhetisches Problembewusstsein erkennen, das zugleich ein inhaltliches Problembewusstsein ist. Sein erster Roman *Lebensgeschichte Tobias Knauts des Weisen, sonst der Stammler genannt* (erschieden 1773 bis 1775) weist Wezel, wie viele seiner literarischen Zeitgenoss:innen<sup>2</sup>, als Kenner von Laurence Sternes *Tristram Shandy* aus: als Musterbeispiel metafictionalen Erzählens wird laufend der Erzählfluss ausgebremst und so die avisierten Lebensgeschichte durch materialistisch-anthropologische Digressionen unterbrochen. Auch ein weiterer paradigmatischer Roman der englischen Literatur des 18. Jahrhunderts hat Wezel als Vorlage gedient, nämlich Daniel Defoes *Robinson Crusoe*, der in Wezels Bearbeitung einer der wenigen Beiträge der deutschen Aufklärungsliteratur zum materialistischen Atheismus ist<sup>3</sup> und darüber hinaus auch als skeptischer Staatsroman verstanden werden kann.

Wie kaum ein anderer repräsentiert Wezel mit diesen und seinen übrigen Romanen die Literatur der deutschen Spätaufklärung, die das von der Aufklärung entwickelte Instrumentarium kritischen Denkens gegen deren eigene – historische, nicht logische – Prämissen wendet: den Vernunftidealismus und den Optimismus sittlicher Verbesserung; und dies, ohne das Geschäft der Aufklärung aufzugeben.<sup>4</sup> Insofern ist die Rezeptionsgeschichte des *Belphegor* symptomatisch für den Stellenwert, den die deutsche Spätaufklärung in der Literaturgeschichtsschreibung lange Zeit hatte bzw. eben nicht hatte: Eine Erklärung für die lang anhaltende Vernachlässigung dieser literarischen Strömung dürfte darin liegen, dass sie sich quer zu einer teleologischen Darstellung der Literaturgeschichte mit der schulbuchgerechten Abfolge von Aufklärung, Sturm und Drang und Klassik stellt. Der Roman *Belphegor* ist nach seinem ersten Erscheinen 1776 fast zwei Jahrhunderte nicht mehr aufgelegt worden. Erst Arno Schmidt hat ihn 1959 zum Gegenstand eines seiner Hörfunk-Nachtprogramme gemacht.<sup>5</sup> Danach und daraufhin kam es zu mehreren Neuauflagen.

---

Ausgabe seiner literarischen und theoretischen Schriften, deren Kommentierung das erreichte Niveau der Wezel-Forschung belegt. Die Wezel-Gesellschaft gibt seit 1998 ihr Jahrbuch heraus. – Auch außerhalb der engeren Fachwelt hat Wezel (im Kreise von Wieland-, Schmidt- und Hacks-Freund:innen) Interesse gefunden; genannt seien nur die Arbeiten von Frank Schäfer, z.B. „Ich, der Gott Wezel“. In: *konkret* 1998, H. 1, S. 49–51, sowie André Thiele: Von der Kraft kleiner Gaben. In: *konkret* 1998, H. 5, S. 46–50.

- 2 Vgl. zum Zusammenhang Peter Michelsen: *Laurence Stern und der deutsche Roman des 18. Jahrhunderts*. 2., durchgesehene Auflage Göttingen 1972 (= Palaestra, Bd. 232).
- 3 Vgl. dazu Carsten Jakobi: Johann Carl Wezels Robinson Crusoe. Der widerspruchsvolle Übergang von der Aufklärung zur Religionskritik des 19. Jahrhunderts. In: *Religionskritik in Literatur und Philosophie nach der Aufklärung*. Hrsg. von Carsten Jakobi/Bernhard Spies/Andrea Jäger. Halle/S. 2007 (= Massenphänomene, Bd. 2), S. 26–43.
- 4 Dass das aufklärerische Denken in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts – und in erheblichen Teilen auch darüber hinaus – mit der Überzeugung einhergeht, der freigesetzte Gebrauch der Vernunft sei identisch mit einer Verbesserung des menschlichen Zusammenlebens, dessen theoretischer Beurteilung sich die Vernunft verschrieben hat, lässt sich historisch erklären, d.h. ist an historische Prämissen rückgebunden, die nicht mit dem Prinzip freien Vernunftgebrauchs zusammenfallen. Entsprechend kann die Spätaufklärung mit dem frühauflärerischen Optimismus brechen, ohne dessen methodische Prinzipien infragestellen zu müssen.
- 5 Vgl. Arno Schmidt: *Belphegor oder Wie ich euch hasse*. In: Arno Schmidt: *Das essayistische Werk zur deutschen Literatur in 4 Bänden. Sämtliche Nachtprogramme und Aufsätze*. Bd. 1. Zürich 1988, S. 191–222. (Erstsendung: Hessischer Rundfunk, 1. Juli 1959).

Arno Schmidt stellte den *Belphegor* in eine Reihe mit Jonathan Swifts *Gulliver* und Voltaires *Candide*, die ihm allesamt als Dokumente des „ehrwürdigsten Gott=, Welt= und Menschenhasses“<sup>6</sup> galten. Diesem Lob, das sich einem Vergleich verdankt, ist zugleich ein Gesichtspunkt zu entnehmen, der die Rezeption des Romans erschwert hat, und zwar nicht in Hinblick auf seinen anstößigen Inhalt, sondern auf seine ästhetische Faktor. Vom Standpunkt der neuen bürgerlichen Genieästhetik müssen nämlich Wezels Romane reichlich unoriginell erscheinen. Für Wezel ist das Verfahren der *Imitatio*, genauer gesagt auch der dialektisch damit verschränkten *Aemulatio* nach wie vor ästhetisch ertragreich.<sup>7</sup> Er nimmt sich im *Belphegor* Voltaires *Candide* zum Vorbild und überbietet ihn womöglich an ästhetischer und theoretischer Radikalität.<sup>8</sup>

Schon die zeitgenössische Rezeption des *Belphegor* hat auf die Parallele zum *Candide* hingewiesen, und zwar im Sinne eines Maßstabes, an dem Wezels Roman gemessen (und zumeist: verworfen) wurde.<sup>9</sup> Auch die spätere Forschung hebt immer wieder inhaltliche Übereinstimmungen der beiden Romane hervor.<sup>10</sup>

Eine thematisch orientierte Fragestellung soll nicht im Zentrum meiner Überlegungen stehen. Stattdessen möchte ich die intertextuellen Bezüge in den Handlungsstrukturen der beiden Romane beleuchten. Jedoch erhellt dieser Formenvergleich zugleich inhaltliche Differenzen und insgesamt eine erzählerisch-theoretische Überbietung, die Voltaires Auseinandersetzung mit dem aufklärerischen Vernunftoptimismus bei Wezel erfahren hat.

## Ein Dokument des Menschenhasses?

Wie sein französisches Vorbild ist Wezels Roman eine satirisch-philosophische Attacke auf jeden enthusiastischen Idealismus. Bereits in der Vorbemerkung wird deutlich gemacht, dass der Roman ein Gedankenexperiment konstruiert<sup>11</sup>: Wezel exponiert hier als seinen Gegenstand den Charaktertypus des Enthusiasten, verkörpert in der Titelfigur Belphegor, und er gibt auch bekannt, welches Schicksal dieser Typus im Romangeschehen zu erwarten hat. Der intendierte Lesereindruck, einem Experiment beizuwohnen, wird schon sprachlich evoziert:

6 Ebd. S. 195.

7 Ein Abriss dieses dialektischen Verhältnisses bis ins 18. Jahrhundert findet sich bei Barbara Bauer: *Aemulatio*. In: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. Hrsg. von Gert Ueding. Bd. 1. Tübingen 1992, sp. 141–187.

8 In einem anderen Zusammenhang hat sich Wezel drei Jahr nach dem *Belphegor* enthusiastisch zu Voltaire bekannt und die *Aemulatio* als angemessenes Verhältnis zu ihm bezeichnet: „Die einzige Rache, die wir an den Franzosen und Voltären nehmen können, ist keine andere, als daß wir sie durchaus übertreffen [...]“. Johann Karl Wezel: Rezension des Deutschen Musäum. Zweyter Band. In: Johann Karl Wezel: *Gesamtausgabe in acht Bänden*. Jenaer Ausgabe. Hrsg. von Klaus Manger. Bd. 7. Heidelberg 2001, S. 322–339, hier S. 330.

9 Vgl. [J.H. Merck:] [Rez.] *Belphegor*, die wahrscheinlichste Geschichte unter der Sonne. Erster Band. Leipzig bey Crusius 1776. In: *Der Teutsche Merkur* (1776), H. 3, S. 79–81, bes. S. 79.

10 So schon in einem frühen Forschungsbeitrag aus der Aufklärungsforschung der DDR: Walter Dieze: Wezels „Belphegor“ – ein ‚deutscher Candide‘. (1965) In: Walter Dieze: *Erbe und Gegenwart. Aufsätze zur vergleichenden Literaturwissenschaft*. Berlin/DDR, Weimar 1972, S. 135–192, 477–500.

11 Auf diese Konstruktionscharakter weisen hin: Martin Andreas Schulz: *Johann Karl Wezel. Literarische Öffentlichkeit und Erzählen. Untersuchungen zu seinem literarischen Programm und dessen Umsetzung in seinen Romanen*. Hannover 2000, S. 211; Stefan Busch: Experimenteller Pessimismus, programmatische Absage an die Utopie und das Melancholiesyndrom in Johann Karl Wezels Roman *Belphegor*. In: *Literatur für Leser* 15/1992, H. 4, S. 208–224.

Man stoße ihn aus seiner idealen Welt in die wirkliche; man lasse ihn die vergangnen Zeiten, die Geschichte der Menschheit und der Völker durchwandern; man werfe ihn in den Wirbel des Eigennutzes, des Neides und der Unterdrückung, in welchem seine Zeitgenossen herumgetrieben werden: wie wird sich die ganze Scene in seinem Kopfe verwandeln!<sup>12</sup>

Dieses Vorhaben, einen idealistischen Charakter in die materielle Wirklichkeit zu stoßen und dabei die Veränderungen dieses Charakters zu zeigen, setzt der Roman allerdings nur zur Hälfte um. Zwar konfrontiert er tatsächlich eine idealistische Weltanschauung mit der Welt. Der zweite Teil der Ankündigung, dass sich nämlich unter diesem Eindruck „die ganze Scene in seinem Kopfe“ verwandele, wird dagegen nicht eingelöst. Es geht dem Autor nämlich nicht darum, diese falsche Weltanschauung des Enthusiasten in der Romanfiktion zu korrigieren – wie dies am Ende des *Candide* geschieht –, sondern darum, die eklatanten Dissonanzen, die bei dieser Konfrontation entstehen, zu zeigen.

Der Roman schildert dazu, ganz analog zum *Candide*, die Erfahrungen seines idealistischen Jünglings Belphegor, der in die Welt geworfen wird und dabei Erfahrungen macht, die seinem Weltbild erschreckend widersprechen. Und zwar in einem ganz handfest materiellen Sinne: Andauernd gerät Belphegor in Mord, Intrigen, Raub und Anerkennungskämpfe, und er erlebt diesen allgemeinen Weltzustand buchstäblich am eigenen Leibe. Schon nach wenigen Seiten ist die Titelfigur verkrüppelt und halbblind und wankt fürderhin als lebendiges Denkmal menschlicher Niedertracht durch ein chaotisches Geschehen, das als Probe auf die explizit formulierte These des Romans fungieren soll: dass der Mensch „eine Maschine des *Neides* und der *Vorzugs-sucht*“ sei (S. 6 – Herv. im Original). Kaum weniger schlimm ergeht es den anderen Figuren, auch sie mit deutlichen Parallelen zu Voltaires Figurenensemble, namentlich der schönen Akante: Sie ist die Herzensdame, von der sich Belphegor laufend attrahiert fühlt, die ihm in dieser Hinsicht eine Enttäuschung nach der anderen bereitet, aber auch selbst Opfer der negativen Totalität wird.

Aber nicht nur aufgrund seiner inhaltlichen Anlehnung an den *Candide* lässt sich der Roman leicht nachvollziehbar paraphrasieren; auch der offenkundige Schematismus seiner Handlung trägt dazu bei. Der ästhetische Reichtum des Romans liegt nicht in einem Repertoire erzählerischer Multidimensionalität, sondern im Erdenken immer neuer Bestialitäten, die die Grundthese vom menschlichen Wolfscharakter veranschaulichen sollen. Das Prinzip ihrer Verknüpfung ist das der Addition; so heißt es einmal: „Einem Blutbade entgiengen sie, um in ein andres zu gerathen [...]“ (S. 269) – ein für die Handlungsstruktur des Romans paradigmatischer Satz.

Mit diesen wenigen Anmerkungen ist man über die Handlung des Romans im Grunde hinreichend orientiert. Es ließe sich im Übrigen auch sagen: In Hinblick auf das Beweisziel könnte die Handlung bereits nach wenigen Seiten abgeschlossen sein. Dessen ungeachtet weist der *Belphegor* aber gegenüber dem *Candide* einen mehrfachen Umfang auf. Er verlässt sich nicht darauf, dass der/die halbwegs aufmerksame Leser:in sich durch einige wenige drastische Szenen die Evidenz seiner These einleuchten lässt; vielmehr erweitert er ihren Geltungsanspruch dadurch, dass er das

---

12 Johann K[arl] Wezel: *Belphegor oder die wahrscheinlichste Geschichte unter der Sonne*. Frankfurt/M. 41984, S. 5. Die folgenden Romanzitate werden im Fließtext mit Seitenzahl nachgewiesen. Der den *Belphegor* umfassende Band der Jenaer Ausgabe ist noch nicht erschienen.



Romangeschehen räumlich und zeitlich laufend ausweitet und sich an einer Vielzahl von Details wiederholen lässt.

In räumlicher Hinsicht kann man ohne Übertreibung sagen, dass der Schauplatz des Romans die Welt ist. Belphegor und seine Freund:innen machen ziemlich genau eine dreiviertel Weltreise, die sie von Europa über Afrika und Asien schließlich nach Amerika bringt; dabei stehen ihnen die unglaublichsten Transportmittel wie schwimmende Inseln und Windhosen zur Verfügung, wenn auch nicht zu Gebote: Ihre Reisen verlaufen nämlich in der Regel unfreiwillig.

Die zeitliche Progression des Geschehens beschränkt sich nicht auf die erzählte Zeit dieser Reise, sondern integriert verschiedenste Epochen der Menschheitsgeschichte, und zwar unter dem Anschein der Synchronität: So kreuzen die Figuren den deutschen Bauernkrieg und den Renaissancepapst Alexander den Sechsten ebenso wie den amerikanischen Unabhängigkeitskrieg. Die Funktion dieser zeitlichen und räumlichen Erweiterung für die Verallgemeinerung der Weltdiagnose liegt auf der Hand.

Diese Ausweitung der epischen Schilderung bei ständiger Bestätigung und Überbietung der Ausgangsthese konstituiert den zirkulären Charakter des ganzen Romans. Genau genommen basiert seine Erzählstruktur auf zwei unterscheidbaren Zirkelstrukturen. Ich nenne sie im Folgenden den Ereigniszirkel und den ideellen Zirkel.

## Der Ereigniszirkel

Wenn man über mehrere hundert Seiten eine fortlaufende Geschichte des Eigentumsverlustes, der Verletzung und Beschädigung schreibt, macht man es sich nicht gerade leicht – erst recht nicht, wenn man dieses Geschehen noch mit der Hypothek belastet, dass die Hauptfigur fast von Anfang an demoliert ist. Denn was soll eine völlig verarmte und in ihrer Konstitution bis an den Rand des Todes geschädigte Figur noch weiter verlieren? Der Roman verfällt auf den naheliegenden Einfall – anders gesagt: er realisiert eine der Konstruktion immanente Notwendigkeit –, dass er Belphegor und seinen Freunden immer wieder eine Rekonvaleszenz zugesteht, und er folgt damit seiner Vorlage *Candide*. Belphegor darf und muss sich von jeder seiner physischen Niederlagen auch wieder erholen, um erneut scheitern zu können: Denn um etwas zu verlieren, muss er zunächst etwas gewinnen.<sup>13</sup>

Die Vorlage für diesen konstruierten Ereigniszirkel findet sich in Voltaires *Candide*. Auch dort hat die Titelfigur einen ständigen Wechsel von Unglück und Errettung zu durchstehen. So wird Candide im 6. Kapitel zunächst Opfer des Autofafés, das die portugiesische Inquisition in Reaktion auf das bekannte Erdbeben von Lissabon veranstaltet, um dann aber dank eines Nachbebens doch noch der sicheren Hinrichtung entkommen zu können.<sup>14</sup> Pointiert zusammengefasst findet sich dieses Prinzip des abrupten Wechsels von existentieller Bedrohung und unglaublicher Errettung in einem anderen Zusammenhang folgendermaßen von Candide formuliert: „[S]i je n’aurais pas

<sup>13</sup> Detlef Kremer erkennt in diesem Strukturprinzip ein wesentliches Moment der Groteske des Romans. Vgl. Detlef Kremer: Spätaufklärung als Groteske. Johann Karl Wezels „Lebensgeschichte Tobias Knauts, des Stammers, sonst der Weise genannt“. In: *Johann Karl Wezel (1747–1819)*. Hrsg. von Alexander Košenina/Christoph Weiß. St. Ingbert 1997 (= Literatur im historischen Kontext, Bd. 2), S. 9–27, hier S. 23.

<sup>14</sup> Vgl. Voltaire: *Candide*. Introduction et notes par Sylviane Léoni. Paris 1991, S. 64.

eu le bonheur de donner un grand coup d'épée du frère de mademoiselle Cunégonde, j'étais mangé sans rémission.“<sup>15</sup>

Ganz analog bei Wezel: Jedem Mordanschlag kann Belphegor entkommen; auf jede absolute Verarmung folgt der Erwerb neuer Überlebensmittel – nur damit Belphegor bald darauf erneut ins Elend gestürzt werden und das Gewonnene wieder verlieren kann. Zum Teil erzielt er dabei keineswegs unbeträchtliche Erfolge; immerhin bringt er es bis zum König eines afrikanischen Stammes. Alle durch Glück oder eigene Berechnung erreichte Konsolidierung ist dabei aber als transitorische Phase erkennbar, die zwischen zwei Unglücksfällen vermittelt.

An einem Beispiel lässt sich dieses Prinzip genauer veranschaulichen: Kaum haben Belphegor und seine Begleiterin Akante in ziemlich heruntergekommenem Zustand amerikanischen Boden betreten, werden sie von Eingeborenen gefangengenommen. Diese ungemütliche Situation scheint sich alsbald insofern in Wohlgefallen aufzulösen, indem die Gefangenen ausgiebig bewirtet werden – für die mittel- und hilflosen Europäer:innen ein echter Glücksfall. Diese Sequenz temporären Glücks wird sofort von einer anderen, final vermittelten Sequenz abgelöst:

Nach einer achttägigen Wartung und Beköstigung, die ihnen ihre Kräfte völlig wieder hergestellt hatte, wurden sie des Morgens unter dem Zusammenlaufe des ganzen Dorfs ausgeführt, und jedes in der ganzen natürlichen Blöße an einen Pfahl gebunden [...]. (S. 377)

Natürlich handelt es sich bei den Gastgeber:innen um Kannibal:innen, die diese Mastkur ihrer Gäste aus Gründen veranstaltet haben, die eben nur in einem ziemlich zynischen Sinne des Wortes philanthropisch zu nennen wären. Das Romangeschehen scheint endgültig an ein Ende, nämlich den Tod seiner Titelfigur gelangt zu sein. Aber Belphegor darf nicht sterben. Kaum haben sich die Eingeborenen aus Belphegor das erste Bratenstück herausgeschnitten, geschieht folgendes:

Von dem schrecklichen Schauspieler war kaum der erste Akt vorüber, als plötzlich ein Schwarm von der benachbarten Völkerschaft eindrang, nach einem kurzen Gefechte die Barbaren vom Schauplatze fortschlug, das Dorf anzündete und die blutenden Europäer mit sich hinwegnahm, die diese Sieger sogleich nach der Ankunft in ihrem Dorfe verbanden und sorgfältig verpflegten. (S. 378)

Der Tod Belphegors ist also wieder einmal verhindert worden. Ist das nun der definitive Glücksfall? Selbstredend nicht:

Ihre gegenwärtigen Verpfleger waren sehr religiöse Leute. Sie hielten es für höchstündlich, einen Menschen zu essen, ohne ihn vorher den Göttern geopfert zu haben; und um ihre Nachbarn, die gewissenlose Leute waren und sie fraßen, ohne ihren Göttern einen Bissen davon anzubieten, von dieser ärgerlichen Gottlosigkeit abzuhalten, unternahmen sie beständige Anfälle auf sie [...]. (S. 378)

Aber statt nun zum Abendmahl einer konkurrierenden Konfession zu werden, naht den Figuren schon wieder eine Rettung, und zwar in Gestalt eines dritten Stammes, der sie aus den Klauen des zweiten befreit; genauer gesagt: sie erbeutet und fürderhin als Sklaven hält. Diese mehrmalige Errettung und Vernichtungsdrohung umfasst in dem Roman ganze sieben Seiten.

---

15 Ebd., S. 100. – „Wenn ich nicht das Glück gehabt hätte, mit einem gewaltigen Degenstich den Leib von Fräulein Kunigundes Bruder zu durchbohren, wäre ich ohne Gnade aufgefressen worden.“ Voltaire: *Candid oder Die Beste der Welten*. Deutsche Übertragung und Nachwort von Ernst Sander. Stuttgart 1984, S. 17.

Lässt man sich auf die Binnenlogik des Erzählten ein, müssen diese mehrfachen Errettungen als unglaubliche Glücksfälle erscheinen. Die Zirkelstruktur scheint sich darüber hinaus gegen die These eines permanenten Unheilszusammenhanges zu verselbstständigen: Nicht mehr erscheint das Glück als Voraussetzung des Unglückes, sondern umgekehrt: Das Missgeschick der Figuren stellt eine Bedürftigkeit her, die wunderbarer Weise sofort befriedigt wird. Anders gesagt: Das Unglück scheint lediglich eine logische Vorbedingung des Glücks zu sein.

Dadurch drängt sich ein der Ausgangsthese geradezu entgegengesetzter Eindruck auf: Letztlich wendet sich das Schicksal der Figuren immer wieder zum *Guten*. Die ästhetische Konsequenz, Belphegor und seine Freunde frühzeitig sterben zu lassen, wird gerade nicht gezogen, und zwar aus ästhetischen *und* theoretischen Gründen: Denn Wezel kann den behaupteten Systemcharakter des allgemeinen Kriegszustandes – „Bellum omnium contra omnes“ (S. 11) lautet bezeichnenderweise das Hobbes' *Leviathan* entlehnte Motto des ersten Romanteils – nur dadurch veranschaulichen, dass er ihn an möglichst vielen Einzelereignissen durchexerziert. Der Grundgedanke einer negativen Totalität wird auf diese Weise jedoch durch die erzählerische Progression der Totalitätsschilderung widerlegt; die Welt scheint von einem *günstigen* Schicksal regiert zu werden, dem auch menschlicher Neid und menschliche Vorzugsucht auf die Dauer keine Schranken setzen können.

Wezel hat sich offenkundig bemüht, andere darstellerische Möglichkeiten zu finden, den negativen Totalitätszusammenhang des Weltgeschehens auf eine Weise transparent zu machen, die nicht hinterrücks das Gezeigte und Gemeinte in Frage stellt. An der weiblichen Hauptfigur Akante lässt sich dies zeigen: Ihre äußere Schönheit, die Belphegor zu seinem Liebesenthusiasmus verführt, wird bereits früh im Romangeschehen ernsthaft beschädigt. Neidische Konkurrentinnen „schleiften mir die Nase vom Grunde weg, machten ihren Platz dem übrigen Boden des Gesichts gleich und ließen nicht einmal ein Fragment davon“ (S. 88). Damit nicht genug: Auch die Gesichtshaut wird ihr vorsätzlich mit narbenbildenden Verletzungen übersät und schließlich eine Hand abgeschlagen.

Dennoch läuft Akante noch eine ganze Zeit recht ansehnlich durch die Romanwelt, da nämlich diese Schäden mit einer künstlichen Nase, einer Gesichtsmaske und einer Handprothese verhüllt werden: So ausgestattet, kann Akante zwischenzeitlich immerhin noch eine Karriere als Haremsdame machen. In diesen Schönheitsprothesen ist die Schädigung, die Akante erlitten hat, gleichsam aufgehoben: Einerseits sind sie Denkmäler der ihr angetanen eifersüchtigen Gewalt; auf der anderen Seite ist die Schädigung soweit verdeckt, dass Akantes Schönheit weiterhin eine Herausforderung an eifersüchtige Nebenbuhlerinnen darstellt und daher auch den menschlichen Neid auf sich ziehen kann. Und so ist dann auch motiviert, dass Akante Ziel eines Mordanschlages wird, kaum dass sie „die geehrteste glücklichste Bewohnerinn des ganze Harems und in der Gunst meines Herrn die oberste“ (S. 323) geworden ist. Die Dynamik des Ereigniszirkels ist hier in dem dinglichen Selbstwiderspruch prolongiert, dass eine schwer entstellte Frau Neid auf ihre Schönheit provozieren kann.

Aber auch die Gefahr, dass die ständige Wiederholung unglaublicher Glücksfälle das theoretische Anliegen des Romans beschädigen könnte, besteht in Wahrheit nicht. Tatsächlich geht es dem Roman gar nicht um die Glaubhaftmachung seiner Ausgangsthese, dass die „wirkliche“ Welt in einem „Wirbel des Eigennutzes, des Neides

und der Unterdrückung“ bestehe (S. 5). Eine positive Darlegung einer pessimistisch-misanthropen Weltanschauung bezweckt der Roman gerade nicht, auch wenn sein Vorwort dies nahelegen scheint. Die ältere Forschung, darin an Wielands entschiedener Kritik an der „[m]enschenfeindlichen Theorie“ des Autors anschließend,<sup>16</sup> ist dem Vorwort dahingehend gefolgt, den Roman als Bebilderung einer radikal pessimistischen Weltsicht zu verstehen. Dass es dieses (Miss-)Verständnis gibt, ist alles andere als zufällig; es lässt sich daraus auf ein bestimmtes argumentatives Verfahren rückschließen, das allerdings weniger in den artikulierten weltanschaulichen Positionen des Romans (etwa bei dem skeptischen Fatalisten Fromal) zutage tritt als sich vielmehr in seiner Struktur dingfest machen lässt.

In seiner Auseinandersetzung mit moralischen Weltbildern philosophischer oder religiöser Provenienz argumentiert der Roman nicht auf theoretisch-diskursive Weise: selbst in den weltanschaulichen Disputen zwischen Belphegor und Fromal kann sich zwar zumeist letzterer durchsetzen, bekommt aber nicht dadurch recht, dass er sich auf begrifflicher Ebene behauptete, sondern dadurch, dass er die Evidenz der erzählten Fakten auf seiner Seite hat; umgekehrt: dass Belphegor praktisch widerlegt wird. Der Roman bedient sich also eines ästhetisch-anschaulichen Beweisverfahrens, damit hängt die theoretische Validität seiner Kritik an der Überzeugungskraft der literarischen Imagination der Welt, deren hyperbolische Darstellung aber als Hyperbel kenntlich bleibt. So ist die erzählte Welt in der Tat ein einziger Unheilszusammenhang – dessen ästhetische Geschlossenheit zu den genannten Urteilen seit Wieland geführt haben dürfte –, aber nicht als realistisches Abbild, sondern als konstruierter Einwand gegen sein Gegenteil. Wezels aufklärerische Intention ist primär die satirische Kritik an illusionären Weltbildern, und der katastrophale Handlungszusammenhang ist nur das Anschauungsmaterial für diese Kritik.

Ähnlich verfährt auch Voltaires *Candide*, der die katastrophale Einrichtung der Welt nur literarisch imaginiert, um ein konkretes Angriffsziel, die Theodizee, auf sinnlich evidente Weise widerlegen zu können, indem nämlich ihre *Anhänger* lächerlich gemacht werden. Auch *Candide* wird von Voltaire um die halbe Welt gejagt, dabei körperlich, materiell und seelisch ein ums andere Mal ruiniert, aber ebenso oft auch wieder aus der drohenden finalen Verheerung gerettet, und das Tempo dieses Wechsels von Unglück und Glück ist nicht weniger halbsbrecherisch als bei Wezel. Doch bleibt dabei die illusionäre Reflexion des Geschehens als eines wohlbegründeten, unmittelbar intelligiblen und zum Trost berechtigenden Sinnstiftungswillens namens ‚Optimismus‘

---

16 Christoph Martin Wieland: Brief an Johann Carl Wezel, 22.7.1776. In: *Wielands Briefwechsel*. Hrsg. von Hans Werner Seiffert. Bd. 5. Berlin/DDR 1983, S. 528–530, hier S. 529. Dem schließt sich mit entgegengesetztem Vorzeichen auch Arno Schmidt an, wenn er den Roman als Ausdruck eines realistischen und illusionslosen „Pan=Diabolismus“ feiert. Schmidt: Belphegor oder Wie ich euch hasse, S. 193. – Ein Beispiel für diese Position in der Forschung findet sich z.B. bei Peter J. Brenner: *Die Krise der Selbstbehauptung. Subjekt und Wirklichkeit im Roman der Aufklärung*. Tübingen 1981 (= Studien zur deutschen Literatur, Bd. 69), S. 221; die Gegenposition bei Busch: Experimenteller Pessimismus, programmatische Absage an die Utopie und das Melancholiesyndrom in Johann Karl Wezels Roman Belphegor; Harald Kämmerer: *Nur um Himmels willen keine Satyren ... Deutsche Satire und Satiretheorie des 18. Jahrhunderts im Kontext von Anglophilie, Swift-Rezeption und ästhetischer Theorie*. Heidelberg 1999 (= Probleme der Dichtung, Bd. 27), S. 113 f. – Wezel selbst hat seinen Roman explizit nicht als Darlegung einer schwarzen Weltsicht, sondern als kritischen Vergleich zwischen der Welt und idealistischen Weltbildern verstanden. Vgl. Johann Karl Wezel: Welche Seite der Welt soll man jungen Leuten zeigen? In: Johann Karl Wezel: *Gesamtausgabe in acht Bänden. Jenaer Ausgabe*. Hrsg. von Klaus Manger. Bd. 7. Heidelberg 2001, S. 442–456, bes. S. 443.

statisch und insofern Exempel bloßer unbelehrbarer Weltblindheit. Der Dynamik des äußeren Geschehens entspricht keine Dynamisierung des Bewusstseinsprozesses, in dem sich das illusionäre Denken immer neu reproduziert und bestätigt – zumindest im Denken der Hauptfigur. Auch wenn sich Voltaire ebenso wie Wezel des Ereigniszirkels bedient, um noch im letzten Weltwinkel Material für diese satirische Kritik zu finden<sup>17</sup>, fehlt dem *Candide* eine neben den Ereigniszirkel tretende zweite zirkuläre Erzählmethode, die für Wezels Roman strukturbildend ist, nämlich das, was ich den *ideellen Zirkel* nennen möchte. Im *Belphegor* gibt der Ereigniszirkel nämlich nur das äußere Handlungsschema einer anderen zirkulären Bewegung ab, die man als Psychologie des Idealismus bezeichnen könnte und die die prozesshafte Verlaufsform der optimistischen Illusion darstellt. Und damit überschreitet Wezel die pure *Imitatio*.

### Der ideelle Zirkel

Belphegors Reflexionen stehen von Umfang und Bedeutung gleichberechtigt neben den äußeren Handlungssequenzen des Romans. Belphegors Weltbild, das sich so inadäquat zu der Welt verhält, die es bebildern soll, zeichnet sich nicht einfach dadurch aus, dass Belphegor gegen alle Erfahrung unbelehrbar sei, wie dies bei der Titelfigur des *Candide* der Fall ist, bis sie sich – reichlich unvermittelt – am Romanende zu einer Selbstkorrektur bequemt und Konsequenzen zieht, die sie zuvor bei ähnlichen Anlässen nicht gezogen hat. Wezel hat vielmehr ein erweitertes Interesse, nämlich an der *Genese* der permanenten (Selbst-)Illusionierung. Belphegors unerschütterlicher und lächerlicher Enthusiasmus ist nämlich eine von ihm selbst erbrachte theoretisch-psychologische Leistung, die in der Abstraktion von jeder Erfahrung liegt, nicht aber Resultat einer ihm durch die Autorität eines Meister Pangloss vorgesetzten Lehre, die er unbefragt übernimmt. Oft genug gerät Belphegor in einen selbstquälerischen Zweifel an seinen Menschheitsidealismen, den er aber wieder ‚konstruktiv‘ überwindet.

Schon auf den ersten zwei Seiten des Romans wird die Konstruktion des ideellen Zirkels etabliert; die folgenden 450 Seiten sind letztlich nur Variationen eines festen Musters.

Der Roman setzt reichlich unvermittelt mit folgenden Sätzen ein:

Geh zum Fegefeuer mit deinen Predigten, Wahnwitziger! – rief die schöne Akante mit dem jachzornigsten Tone, und warf den erstaunten, halb sinnlosen Belphegor nach zween wohlabgezielten Stößen mit dem rechten Fuße zur Thür hinaus. (S. 13)

Mit dieser rabiaten (zugleich erotischen) Geste beendet Akante – die den Helden über das gesamte Romangeschehen als sinnliche Attraktion und moralische Herausforderung begleiten wird – eine Liebesbeziehung mit Belphegor und initiiert damit

---

**17** Bei Voltaire wird die Bereitschaft zum blinden Optimismus sowohl von *Candide* als auch seinem Lehrmeister Pangloss verkörpert. Auch Wezels *Belphegor* kennt neben seinem Titelhelden einen zweiten unerschütterlichen Optimisten, nämlich den Pfarrer Medardus, der allem blutigen Geschehen einschließlich seines eigenen Todes das zu jedweden Selbstbetrug einladende Rätsel entnimmt: „wer weiß, wozu mirs gut ist?“ (S. 450). Da Medardus' Unerschütterlichkeit die Komponente des Zweifels fehlt, die für die Belphegor-Figur konstitutiv ist, spielt er für die Durchführung meines Vergleichs der beiden Romane, dem es um einen signifikanten Unterschied zwischen den zirkulären Erzählstrukturen geht, keine Rolle.

die Romanhandlung. Belphegor erleidet dabei seine erste körperliche Beschädigung, nämlich eine Lähmung der Hüfte; und dies ist seine erste Bekanntschaft mit dem allgemeinen zwischenmenschlichen Kriegszustand. Seine Reaktion ist symptomatisch:

Aus Liebe zu der grausamen Akante hätte er gern die Wahrhaftigkeit ihrer harten Begegnung geläugnet, wenn nicht der Schmerz jede Minute sie unwiderlegbarer gemacht hätte. (S. 13)

Zweierlei ist hier gezeigt: nämlich erstens Belphegors Versuch, seine harmonisierende Sicht auf das Geschehen aufrechtzuerhalten, und zweitens die unübersehbare *Inadäquatheit* dieses Versuchs: Er ist illusorisch. Die unbestreitbare Widerlegung seiner Illusion vermag Belphegors Bewusstsein durchaus zu realisieren und wird so zum Anlass seiner ersten Klagerede; viele werden im weiteren Romanverlauf noch folgen:

Ach, rief er, so ist auch Akante ungetreu? Auch sie thut, was ich sonst als die Beschuldigung eines bösen Herzens verwarf, das mir das edelste schönste Geschlecht zu verläumdnen schien – SIE widerlegt mich? (S. 13 f.)

Belphegor ist also körperlich beschädigt, aber seine Beschwerde gilt dem Angriff auf seine *moralische* Weltsicht. Er fühlt sich als moralisches Subjekt, als ideeller Gesetzgeber des Weltgeschehens betroffen. Er konstatiert einen Widerspruch zwischen seiner Erfahrung und seinem Idealismus. Schon wenige Zeilen später löst Belphegor diesen Widerspruch dann dadurch auf, dass er seine Erfahrung schlicht leugnet:

Nein, es ist nicht möglich! DU warst es nicht; ich habe geträumt. Breite deine Arme aus! ich komme zu dir zurück. (S. 14)

Worauf natürlich die nächste Enttäuschung folgt: Akante hat sich schon den nächsten Liebhaber geangelt.

Verallgemeinern lassen sich diese Stationen des Geschehens und seiner Reflexion in den vier Schritten des ideellen Zirkels:

*Erster Schritt:* Belphegor baut sich eine Illusion auf – hier ist es die seiner späteren Klage vorausgesetzte Vorstellung der großen Liebe, die ein gelungenes Verhältnis des Subjekts zur Welt impliziert.

*Zweiter Schritt:* Er muss die Erfahrung der entgegengesetzten Wirklichkeit machen – seinen schmerzhaften Rausschmiss.

*Dritter Schritt:* Belphegor klagt die Wirklichkeit an, ihn seiner Illusion beraubt zu haben – er bejammert, dass Akante ihm die Augen geöffnet habe.

Und *vierter Schritt:* Aufgrund der Unmöglichkeit, Wirklichkeitserfahrung und moralisches Weltbild zu vereinbaren, entschließt sich Belphegor zu einer neuen Selbstillusion: Sein Weltbild stimmt und die Erfahrungen sind irrig („es ist nicht möglich“). Damit sind wir wieder bei Schritt 1. Der ideelle Zirkel hat sich geschlossen.

Dieser Psychologie des Idealismus folgt auch das weitere Romangeschehen. Man kann jede Passage des Romans einem dieser vier Schritte zuordnen. Die Schritte nehmen zum Teil durchaus breiteren Raum ein; das gilt besonders für Schritt 2 und 3: die Erfahrung der Brutalität und die misanthrope Anklage an die Welt, nicht der eigenen Philanthropie zu gehorchen.

In Schritt 2 vollziehen sich die ubiquitären Gewalterfahrungen, die Belphegor macht und die für den allgemeinen Weltzustand stehen. Die stereotype Omnipräsenz rücksichtsloser Gewalt dient hier der praktischen Widerlegung von Belphegors Illusionen,

und oft genug formuliert Belphegor – im dritten Schritt der Konstruktion – auch diesen schmerzhaften Schritt der Enttäuschung in drastischer Weise, etwa wenn er den „Menschen“, seinen omnipräsenten Berufungstitel für das Gute in der Welt, als „Karikatur“ und „Ungeheuer“ (S. 216) denunziert – eine Invertierung des moralischen Idealismus, zu der es Candide nicht bringt. Der Vorwurf an die Welt, ähnlich fundamental wie zuvor der moralische Kredit, der ihr eingeräumt wurde, macht Belphegor vorübergehend zum zynischen Betrachter; dennoch zieht er aus seinen Klagegliedern ein ums andere Mal falsche Schlüsse, indem er sich wieder einem unbegründet guten Glauben an die Welt hingibt, so dass der Zirkel von Illusionierung und notwendiger Enttäuschung neu in Gang gesetzt wird. Dieser Zirkel ist ein unendlicher Prozess. Jede blutige Erfahrung ist für Belphegor nur die Voraussetzung einer neuen Illusion; jede Illusion die Voraussetzung ihrer neuen Enttäuschung.<sup>18</sup> Der zirkuläre Prozess dieses erzählerischen Prinzips ist unabschließbar. Dagegen findet sich in Voltaires *Candide* nur der schon beschriebene Ereigniszirkel – etwa in der scheinbar idyllischen Situierung von Candides Kindheit, der sich ein rabiater Rausschmiss anschließt. Schon diese Tat selbst widerlegt die zuvor in ihrer rationalistischen Systematik dargelegte Philosophie des Pangloss; Candides reflektierende Urteile über den Weltzustand sind indes nicht Voraussetzung einer Motivation, die das Romangeschehen voranbringen würde, sondern lediglich der von der Figur nicht realisierte Widerspruch zwischen Philosophie und Weltgeschehen. Eine *aktive* Selbstillusionierung des enthusiastischen Jünglings findet nicht statt, jene Selbstillusionierung, der der *Belphegor* seine spezifische Dynamik verdankt.

## Die episodische Stilllegung des Zirkels

Für diese Diagnose eines das ganze Romangeschehen steuernden ideellen und Ereigniszirkels sind zwei Episoden von besonderer Bedeutung, weil in ihnen beide Zirkelbewegungen zum Stillstand oder Abschluss zu kommen scheinen. Sie liegen jeweils an prominenter Stelle der Romanhandlung, nämlich in der Mitte und am Ende der Romanerzählung, und beide weisen, was ihren Ereignischarakter betrifft, Analogien und Differenzen zum Aufbau des *Candide* auf.

Auf seiner mehr oder minder erzwungenen Reise gelangt Belphegor nach Persien, wo er von einem Derwisch hört, dessen „Mund von einem unerschöpflichen Strome von Weisheit und heilsamen Lehren überfließe“ (S. 271). In seinem habituellen Enthusiasmus setzt Belphegor alles daran, diesen Derwisch aufzusuchen. Dieser erweist

**18** Gelegentlich diagnostiziert die Forschung einen Lernprozess Belphegors: Regine Seibert spricht etwa von einem „Erfahrungsprozeß“ der Figur. Regine Seibert: *Satirische Empirie. Literarische Struktur und geschichtlicher Wandel der Satire in der Spätaufklärung*. Würzburg 1981 (= Epistemata: Reihe Literaturwissenschaft, Bd. 3), S. 68; Detlef Kremer behauptet, dass Belphegors Weltbild angesichts seiner Erfahrungen brüchig werde. Vgl. Detlef Kremer: *Wezel. Über die Nachtseite der Aufklärung. Skeptische Lebensphilosophie zwischen Spätaufklärung und Frühromantik*. München o.J. [1985] (= Literatur in der Gesellschaft. Neue Folge, Bd. 6), S. 97. Diese Interpretation basiert auf einer Verabsolutierung eines, des dritten Schrittes des ideellen Zirkels. Dem ist entgegenzuhalten, dass von einer dauerhaften Bewusstseinsveränderung der Figur keine Rede sein kann und dass der Roman keineswegs Belphegors temporäre Desillusionierung als Bildungsgeschichte erzählt. Kämmerer beschreibt Belphegors Wandel vom „Philanthropen zum Misanthropen“, hält aber zu Recht fest, dass auch „Belphegors neues Menschenbild [...] ebenso Produkt seiner Einbildungskraft [ist], wie es das ursprüngliche war.“ Kämmerer: *Nur um Himmels Willen keine Satyren ...*, S. 113.

sich als entlaufener Europäer, der in einem unzugänglichen Bergidyll lebt, das sich durch seine antigesellschaftliche Lebensweise auszeichnet. Als gelehriger Rousseauist hat der Derwisch Ernst gemacht mit der Rückkehr zur Natur und den methodischen Selbstbetrug praktisch wahrgemacht, sich mit der Realität abzufinden, indem sie *geleugnet* wird:

Um in dieser Welt sich zu freuen, daß man ein *Mensch* ist, um sich und seinem Geschlechte Würde zu geben, um auf seine Natur stolz zu seyn, muß man sich *illudiren*: man muß die Augen verschließen, keinen Blick außer sich thun, und dann in süßen Schwärmereien dahinträumen. (S. 297 – Hervorhebungen von Wezel.)

Die Aussicht, dass hier der realitätsverneinende Idealismus sich der Gefahr seiner Widerlegung entzieht, muss Belphegor aufs Äußerste attrahieren. Er gewinnt die Perspektive, seinem eigenen permanenten Zerwürfnis mit der Welt zu entkommen. Die Zirkularität seiner Empfindungen wäre überführt in die Aporie, seine gute Meinung von der Welt dadurch zu bewahren, dass er diese Welt nicht mehr zur Kenntnis nimmt.

Auch der *Candide* kennt eine vergleichbare Stilllegung des allgemeinen Unheilsgeschehens, wenn die Titelfigur mit seinem Diener im 17. Kapitel das Land Eldorado erreicht und dort sein Leidensweg – zumindest vorübergehend – ein Ende findet. Das moralische Wohlbefinden dieses Zustandes resultiert jedoch nicht aus dem subjektiven Vorsatz Candides, sich zu „illudiren“, sondern ist Reflex eines objektiv vorfindlichen wohleingerichteten Staatswesens (einer klassischen Utopie) – in dem etwa die moralisch verwerfliche Geltung des Goldes, des in Europa vergegenständlichten Reichtums, praktisch prinzipiell negiert ist, indem es als Rohstoff von Kinderspielzeug und anderen Gegenständen des alltäglichen Gebrauchs fungiert. Voraussetzung dieser moralischen Utopie ist also kein dezidierter Wille zum Selbstbetrug, der sich ein Trugbild erschafft, um selbst seiner Attraktion zu erliegen. Candides freiwilliger Weggang aus Eldorado ist nur Resultat aus der Einsicht, dass etwas fehle, nämlich Fräulein Kunigunde.<sup>19</sup> Nur an einem höchst partikularen Anspruch des Subjekts gemessen, ist die Utopie unvollständig.

Wezel versagt seinem Helden die Erfüllung seiner Träume nicht durch einen von Belphegor diagnostizierten subjektiven Mangel, sondern durch einen objektiven Selbstwiderspruch der Idylle. Der Roman verweigert die Auflösung von Belphegors aktiv betriebenen Selbstbetrug, und zwar auf zwei Wegen: Erstens wird das Idyll, kaum dass Belphegor es erreicht hat, durch Räuber überfallen und gebrandschatzt, wobei auch der weise Derwisch ums Leben kommt – und der glückliche Idealist Belphegor hat diesen Untergang selbst verursacht, indem er die Räuber überhaupt erst angelockt hat. Viel stärker als die ohnehin kaum zu bezweifelnde materielle Unterlegenheit der Idylle gegenüber der feindlichen Außenwelt wiegen jedoch ihre inneren Widersprüche: Der Derwisch selbst muss davon berichten, dass seine Frau sich kurz nach der gemeinsamen Ankunft in der Idylle an einer besonders schönen Frucht vergiftet hatte. Die vorzivilisatorische Natur bietet eben kein Entkommen aus den Erfahrungen der kriegerischen Menschengesellschaft, sondern sie führt selbst Krieg gegen den Menschen. Damit ist die Derwisch-Idylle von innen und außen zerstört, und Belphegor fällt wieder in den ideellen und den Ereigniszirkel zurück.

---

19 Vgl. Voltaire: *Candide*, S. 109.



Die zweite herausgehobene Stelle ist der Romanschluss. Belphegor hat sich in Nordamerika niedergelassen und bestellt auf Candide'sche Weise seinen Garten – übrigens unter Benützung von Sklaven, was ihn zu früheren Zeitpunkten des Romangeschehens flammend empört hätte. Doch die Abstandnahme vom eigenen Idealismus, also die Voltaire'sche Stilllegung des blutigen Weltenlaufs in der ruralen Idylle der Selbstbescheidung ist nicht von Dauer. Die letzten Sätze des Romans lauten nicht: „mais il faut cultiver notre jardin“<sup>20</sup>, sondern, im Aktivismus kaum durch die Erzählstimme gebremst:

Kaum drang zu Anfange des gegenwärtigen Krieges das Gerücht bis in die Kolonie, daß jeder Kolonist für die Freyheit wider ein unterdrückendes Vaterland fechten müsse, als Belphegor sein Enthusiasmus von neuem griff; er [...] ward unter einem andern Namen einer von den Vorfechtern der kolonistischen Armee. – ER war es, der einige der kernhaftesten Reden in einigen Versammlungen hielt: ER erlangte etliche ansehnliche Vortheile über die Engländer; der Auszug des Krieges wird lehren, [...] ob Belphegor als Patriot und Menschenfreund allgemein bekannt werden, oder im Streite für die Freyheit ungerühmt unkommen soll. (S. 451)

Diese Parteinahme Belphegors im realhistorischen Konflikt des amerikanischen Unabhängigkeitskampfes ist von Teilen der Forschung so interpretiert worden, dass Belphegor nun endlich ein realistisches Verhältnis zur Welt und zu seinen Idealen gefunden habe, indem er sich einer realen und historisch progressiven Bewegung angeschlossen habe.<sup>21</sup>

Diese Einschätzung verkennt die strukturelle Anlage des Romans: Was der Romanschluss vielmehr unternimmt, ist die erneute Etablierung der schon bekannten ideellen Zirkelstruktur. Wir befinden uns nämlich jetzt wieder in Phase 1 (bzw. Phase 4) von Belphegors psychologischer Selbstbewegung: der Illusion. Das letzte Wort des Romans ist damit nicht eine abgeklärte Idylle Voltaire'scher Provenienz, sondern die Bekräftigung dessen, was Belphegors Charakter und was die Grundstruktur des Romans ausmacht. Der Roman endet nicht mit einem Status quo gewonnener Einsichten, sondern beginnt einen neuen Zyklus des Enthusiasmus, und er bricht den epischen Bericht mitten in diesem Zyklus ab: in einem dynamischen Leerlauf.

## Ein gattungshistorisches Fazit

Wezels Roman *Belphegor* ist in seiner erzählerischen Grundanlage und seiner kritischen Diagnostik wesentlich durch zirkuläre Strukturen charakterisiert. Diese zirkulären Strukturen dienen keiner symbolischen Verweisfunktion von Handlungssequenzen oder dinglichen Details; sie leisten auch keine motivische Verklammerung von Erzählsträngen. Die erzählerischen Zirkel sind, mit einem Wort, kein ästhetischer Stimulus der Narration, sondern sie sind Mittel der satirischen Kritik. Im Unterschied zum *Candide*, dem der ideelle Zirkel fehlt, legt Wezel den Schwerpunkt seines kritischen Interesses auf den Idealismus der Figur, und zwar insbesondere auf die *Verlaufsform* dieses Idealismus. Die strukturellen Modifikationen haben dabei

<sup>20</sup> Ebd., S. 167.

<sup>21</sup> So schon bei Dieze: Wezels „Belphegor“ – ein „deutscher Candide“, S. 171; Hans Peter Thurn: *Der Roman der unaufgeklärten Gesellschaft. Untersuchungen zum Prosawerk Johann Karl Wezels*. Stuttgart [u.a.] 1973 (= Studien zur Poetik und Geschichte der Literatur, Bd. 30), S. 31 f.; Gerhard Hay: *Darstellungen des Menschenhasses in der deutschen Literatur des 18. und 19. Jahrhunderts*. Frankfurt/M. 1970, S. 114.

ein Korrelat in veränderten Zielen und Methoden der satirischen Kritik: Lächerlich erscheinen *Candide* und Meister Pangloss, weil ihre Dummheit offensichtlich ist, genauer gesagt: ihr Unvermögen, die praktische Existenz des Übels von der philosophischen Spekulation zu unterscheiden. Primär wird die konkrete Weltanschauung der Theodizee kritisiert, und zwar indem sie anhand der Selbstwidersprüche des ihr angemessenen Denkens blamiert wird – dies ist die *Methode* der Kritik. Wezels Kritik artikuliert sich im *Belphegor* genau entgegengesetzt: Hier wird die Verlaufsform idealistischen Denken (einschließlich seiner entsprechenden Psychologie) selbst kritisiert, indem dieses sich in philosophiegeschichtlich *beliebigen* Weltanschauungen objektiviert, die nicht zur Welt passen, die sie bebildern sollen. Allgemeiner formuliert: Die *Methode* des Lächerlichmachens des *Candide* – das falsche Denken – wird im *Belphegor* zum *Inhalt* des lächerlich Gemachten, das sich in einer Welt von Beispielen laufend wiederholt.

Wezels Roman ist in dieser Hinsicht exemplarisch für die spätaufklärerische Erzählprosa, die den erzählten Details keine handlungspragmatische Relevanz zuweist, sondern sie als gleichwertige Demonstrationsobjekte herbeizitiert und ihnen exemplarische Anschaulichkeit in Hinblick auf ein übergeordnetes Beweisverfahren verleiht. In all diesen Zügen wie auch in seiner satirischen Tendenz stellt der *Belphegor* damit ein konkurrierendes, vor dem Hintergrund einer teleologischen Literaturgeschichtsschreibung letztlich erfolgloses Modell zu einem anderen Romantypus dar, der sich zeitgleich durchzusetzen beginnt und in dem das Zirkuläre durch das Lineare ersetzt wird: dem Bildungsroman.