

Victoria Steiner

Metatopos

1784 ff. Notizen einer Medienkulturgeschichte

Kulturverlag Kadmos Berlin

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

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

Copyright © 2021, Kulturverlag Kadmos Berlin.

Wolfram Burckhardt

Alle Rechte vorbehalten

Internet: www.kulturverlag-kadmos.de

Umschlaggestaltung: Wolfram Burckhardt

Umschlagabbildung: historische Postkarte

»Verona, L’Arena – Interno« aus den 1960 Jahren, Besitz: Victoria Steiner

Gestaltung und Satz: Readymade, Berlin

Druck: booksfactory

Printed in EU

ISBN 978-3-86599-469-1

INHALT

VON DER WELTENKRISE ZUM ORT DER MEDIEN	7
1. Räumliche Relationen	13
2. Die mediale Differenz	23
ZWISCHEN SCHAUORT UND SCHAUPLATZ (1784FF.)	35
SCHAUHÖHLE	45
1. Ästhetisierung der Wissenschaft	49
1.1 »Mythotopos«: Ich sehe, dass ich nicht sehe	52
1.2 »Metahistorie«: Zwischen Bildern und Worten	63
2. Horizontale Kritik (Wilhelm Meisters Wanderjahre)	76
2.1 Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der <i>bildenden</i> Natur	78
2.2 Von Inseln und Ozeanen.	85
2.3 Die Schatten der Theorien	95
SCHAUKIRCHE.	101
1. Ästhetisierung der Religion	104
1.1 <i>relegare</i> : Der Tod des Bauwerks	108
1.2 <i>ligare</i> : Die Poetisierung des Kultischen.	115
2. Vertikale Kritik (Der Geisterseher)	121
2.1 Veroneses Bühne	124
2.2 Veni etiam.	128
2.3 Hinter dieser (bemalten) Decke	136

SCHAUBUDE.	143
1. Ästhetisierung der Kunst.	145
1.1 alterutrum: »Schaut doch, was sich mit der Kunst alles machen lässt«	148
1.2 Revolution: Der letzte Karneval	156
2. Diagonale Kritik (Novelle)	161
2.1 Fern-sehen und »wirkliches Anschauen«	163
2.2 Der »audiovisuelle Kontrakt«	171
2.3 Die Jagd nach dem Signifikat	175
METATOPOS – UM ZU <i>SCHAUEN</i> , MUSS MAN <i>LESEN</i>	183
Dank.	197
Literatur	199

VON DER WELTENKRISE ZUM ORT DER MEDIEN

Ende 1966, kurz bevor das »Sterbeglöcklein für die Literatur« läutet,¹ tönt es aus den Lautsprechern eines französischen Radios: »Wir leben, wir sterben und wir lieben nicht auf einem rechteckigen Stück Papier. Wir leben, wir sterben und wir lieben in einem gegliederten, vielfach unterteilten Raum mit hellen und dunklen Bereichen, mit unterschiedlichen Ebenen, Stufen, Vertiefungen und Vorsprüngen, mit harten und mit weichen, leicht zu durchdringenden, porösen Gebieten.«² In das Mikrofon spricht niemand anderer als Michel Foucault und er spricht über nicht weniger als das prekär gewordene Verhältnis zwischen Literatur und Leben, über den Unterschied zwischen dem wirklichen Raum und jenem Raum auf dem Papier. Dabei sind diese Räume, wie er sagt, nie *einfach*, im Gegenteil, der Raum ist porös, er hat Risse und ist durchlässig. Diese Risse haben allerdings auch eine Geschichte, die ich hier in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts beginnen lassen will, wo jene Literatur noch besteht, die in den 1960ern für tot erklärt wird. Auch schon damals ist eine Krise im Gange, welche die Rolle der Literatur innerhalb einer kulturhistorischen Wirklichkeit hinterfragt. Deswegen ist die Literatur dieser Zeit auch nicht einfach *nur* Literatur, sondern sie ist, wie Hermann August Korff es formuliert hat, »Ideendichtung«³. Dabei handelt es sich um eine revolutionierte und revolutionäre Literatur, die über die Grenzen der Kunst in eine wirkliche Welt hineinreicht. Denn der Schriftsteller ist nicht nur ein

- 1 Vgl. Hans Magnus Enzensberger: Gemeinplätze, die neueste Literatur betreffend. In: Kursbuch 1968/15. Berlin: Suhrkamp 1968, S. 187–197.
- 2 Michel Foucault: Die Heterotopien/Les hétérotopies. Der utopische Körper/Le corps utopique. [1966] Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2005, S. 9f. Jegliche Kursivsetzungen in den Zitaten sind hier und im Folgenden durch mich vorgenommen und entstammen nicht den Originaltexten.
- 3 Hermann August Korff: Geist der Goethezeit. Versuch einer ideellen Entwicklung der klassisch-romantischen Literaturgeschichte. Band 1. Leipzig: Koehler & Amelang 1966, S. 4.

Künstler, er ist auch nicht nur ein akkurater Beobachter des Weltgeschehens, er will mit seinem Schreiben in eine wirkliche Geschichte (und das meint die Historie) eingreifen, er will aufklären, was ihn selbst vor ein nicht kleines Problem stellt: Er muss sich Gedanken machen zu der Umsetzung und der Darstellbarkeit, kurz der *Mittelbarkeit* solcher Krisen, wie sie ihn und die Welt gerade heimsuchen. Der Raum auf dem Papier, oder noch viel genereller die Literatur, gewinnt daher auch eine Sonderstellung, sie wird das Reflexionsmedium einer Kultur,⁴ die nicht nur unter einer »Weltkrise« leidet, sondern in der sich auch »Weltrevolutionen« ereignen und »alte Ordnungen« in Frage gestellt werden.⁵ Die Welt war ganz und gar nicht mehr einfach, die Welt war im Aufmarsch. Oder wie Goethe im Gespräch mit dem jüngeren Eckermann schreibt, wurde er zu »einer Zeit geboren [...], wo die größten Weltbegebenheiten an die Tagesordnung kamen, [...] sodass [er] vom Siebenjährigen Krieg, sodann von der Trennung Amerikas von England, ferner von der Französischen Revolution und endlich von der ganzen Napoleonischen Zeit bis zum Untergange des Helden und den folgenden Ereignissen lebendiger Zeuge war.«⁶

Zu eben dieser Zeit machen sich Literaten auf die Suche nach Orten, die im Grunde nicht nur poetisch waren, sondern ihnen auch eine »neue Unmittelbarkeit« bringen sollten, die ihnen also zurückgeben sollten, was ihnen das Zeitalter der Aufklärung gleichzeitig gegeben und genommen hatte. Denn man war schließlich nicht mehr nur der Mensch in der Welt, man stand in der Mitte und *beurteilte* diese Welt. Bereits das führte zu einem tiefen Riss, nämlich zu einem Riss zwischen Mensch und Welt oder um es noch allgemeiner zu formulieren: zwischen Subjekt und Objekt. Es sind die Nachwehen der Aufklärung, die die Literaten dazu drängen, jede Grenze zwischen Mensch und Welt wieder aufgelöst sehen zu wollen. Die Entdeckung, dass »es in der Welt Dinge gebe wie Poesie und schöne Künste« (Eckermann) schien einer entrüsteten und gleichzeitig so suchenden Generation neuen Schwung zu geben. Und Goethe selbst spielt bei der Entdeckung solcher Orte eine nicht weniger zentrale Rolle. Er selbst besuchte, wie viele andere seinerzeit,

4 Oliver Jahraus: *Literatur als Medium. Sinnkonstitution und Subjekterfahrung zwischen Bewußtsein und Kommunikation*. Weilerswist: Velbrück 2003.

5 Christopher Bayly: *Die Geburt der modernen Welt. Eine Globalgeschichte 1780–1914*. Frankfurt a.M./New York 2006, S. 110–156.

6 Johann Peter Eckermann: *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens* [1836]. Hg. v. Christoph Michel u.a. Frankfurt a.M.: Dt.-Klassischer Verlag 1999.

die Schauhöhlen im Harz, vor allem auf den Brocken wird ausführlich referiert, und ein ähnliches Erlebnis wie in dieser Berghöhle hat er ganz woanders, im Straßburger Münster oder in der Grotta di Santa Rosalia, sagen wir in der Kirche also; letztendlich entwickelt er auch eine Faszination für den Karneval und seine Fähigkeit, ganz alltägliche Orte zum Spektakel werden zu lassen. Eine entscheidende Feststellung macht er jedoch in Frankfurt, an dem »großväterlichen Haus«, wo er sich plötzlich in eine ganz andere Zeit versetzt fühlt und das Potenzial ganz bestimmter Orte erkennt, die er, wie er in einem Brief an Schiller schreibt, nun auch auf seinen Reisen zu suchen gedenkt. Wo Goethe versucht, jene Orte zu beschreiben, spricht Schiller, wenn auch von einer theoretischen Position aus, von einem ähnlichen Phänomen, von einem Ort nämlich, der verschiedene Welten zusammenbringt: der Schaubühne; und damit setzt er im Wesentlichen auch den Grundstein für eine Theorie medialer Orte, die sich nichts anderes zum Gegenstand nimmt als die von den Literaten so ersehnten ›Orte neuer Unmittelbarkeit‹, die ich im Folgenden ›Schau-Orte‹ nennen möchte. Hier werden einem heute wohl zuerst Orte einfallen, die von der (westlichen) Kulturgeschichte als Orte der Kunst deklariert wurden: das Museum, das Kino, nicht zuletzt das von Schiller besprochene Theater. Und tatsächlich handelt es sich hier um Orte, die ihrem Besucher andere Welten zeigen: italienische Landschaften, unendliche Meere, erschreckende Schlachten, imposante Herrscher und grauenhafte Verbrechen. Dass solche Orte das können, liegt dabei an einem nicht minder wichtigen Umstand, der sich Vermittlung nennt. Denn an diesen Orten arbeiten Medien⁷ wie Gemälde, Skulpturen, Filme, Dramen, Kulissen auf Hochtouren daran, eine Welt der Kunst nicht nur zu konstruieren, sondern diese ihrem Besucher auch näher zu bringen. Die Verbindung zwischen Ort und Medium ist hier ganz offensichtlich, sie war es jedoch nicht immer, sie musste es erst werden.

Die Orte, von denen ich hier also spreche, sind Orte der Medien, und selbst diese doch sehr einfache Feststellung ist bedeutend für eine schwierige aber ganz grundlegende Frage. Denn es ist überhaupt nicht klar, wie hier ein ›Medium‹ zu verstehen ist. Die Frage ist inzwischen auch so oft wiederholt worden, dass es fast langweilig wäre, sie nochmal zu stellen. Allerdings ist es doch interessant, dass es bei den

7 Medien sind hier keineswegs als alle Medien zu verstehen, vielmehr bezieht sich der Metatopos auf die Medien der Kunst.

zahlreichen Definitionsversuchen unter den Medienwissenschaftlern⁸ so etwas wie einen Konsens zu geben scheint, der auf die Grundfesten des Mediums, nämlich seine wörtliche Bedeutung zurückgeht. Sucht man also eine ganz grundlegende Antwort auf die Frage, was ein Medium sei, dann lässt sich bei der Bedeutung des lateinischen Begriffs *medium* ansetzen, was zunächst nicht mehr als eine räumliche oder zeitliche Mitte meint. Abgesehen davon, dass sich weder eine räumliche noch eine zeitliche Mitte einfach erklären lässt, weist die doch eigentlich so prägnant klingende Definition des Mediums als Mittleres in der Mitte⁹ ein entscheidendes Defizit auf, denn sie erklärt nicht, wozwischen sich diese Mitte eigentlich befindet. Dementsprechend müsste man nicht etwa fragen, *was* das Medium sei, sondern *wo*.

Eine mögliche Antwort will ich im Jahr 1784 ansetzen: In diesem Jahr gibt Kant bekanntlich seine Antwort auf die Frage *Was ist Aufklärung?* Weniger beachtet wurde, dass auch Schiller versucht diese Frage zu beantworten, hingegen stellt dieser die Frage neu, nämlich als eine ästhetische, also wahrnehmungs-, und damit genuin medientheoretische Frage. Er versucht zu erklären, wie an einem ganz bestimmten Ort verschiedene Welten oder anders gesagt Wirklichkeit und Kunst zusammenkommen. Dabei referiert Schiller in seiner Rede zur Schaubühne sozusagen auf Kants blinden Fleck. Denn was Kant beschreibt, hat, wie Georg Simmel es mal formuliert hatte, mit der »Kunst nichts zu tun«¹⁰. Eine »neue Ästhetik«¹¹ beschäftigt sich also gerade mit dem, was Kant wohl außen vor gelassen hatte. Sie interessiert sich nämlich nicht nur dafür, was man von einer wirklichen Welt, sondern dafür, was

8 Vgl. umfangreiche Kompendien zur Medientheorie wie: Claus Pias/Joseph Vogl/Lorenz Engell/Oliver Fahle/Britta Neitzel (Hrsg.): Kursbuch Medienkultur. Die maßgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard, Stuttgart: DVA 2000; Günter Helmes/Werner Köster: Texte zur Medientheorie. Stuttgart: Reclam 2002; Helmut Schanze (Hrsg.): Metzler Lexikon Medientheorie – Medienwissenschaft, Stuttgart 2002; Helmut Schanze (Hrsg.): Handbuch der Mediengeschichte, Stuttgart 2001; Ebd.: Metzler Lexikon Medientheorie – Medienwissenschaft. Stuttgart: Metzler 2002; Stefan Münker/Alexander Roesler/Mike Sandbothe (Hrsg.): Medienphilosophie. Beiträge zur Klärung eines Begriffs, Frankfurt a.M.: Fischer 2003; Stefan Münker/Alexander Roesler (Hrsg.): Was ist ein Medium? Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2008.

9 Vgl. a. Sybille Krämer: Medium, Bote, Übertragung. Eine kleine Metaphysik der Medialität. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2008a, S. 37.

10 Georg Simmel: Kant und die moderne Aesthetik. In: Rüdiger Kramme/Angela u. Ottheim Rammstedt: Aufsätze und Abhandlungen 1901–1908, Band 1. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1995, S. 255–273, hier S. 263.

11 Walter Hinderer: Ist das epische Theater eine moralische Anstalt? In: Ebd.: Schiller und kein Ende. Metamorphosen und kreative Aneignungen. Würzburg: Königshausen & Neumann 2009, S. 432.

man von einer Welt der Kunst *wissen* kann, was man mit ihr *tun* soll und was man von ihr *hoffen* darf. Eine daran anschließende »Kritik der Sinne«¹² ist nicht nur an Fragen der Wahrnehmung und Darstellung der wirklichen Welt gebunden, sie beschäftigt sich im Wesentlichen mit der Rolle der Kunst in einer wirklichen Welt und vice versa.

Solche Fragen werden bei Schiller an einem konkreten Ort ausge- tragen und dass er hier gerade diesen Ort wählt, hat seinen Grund. Denn das Theater wird als der Ort der Theorie schlechthin verstanden, jedoch werden auch hier die Folgen der Aufklärung spürbar. In der »Übertragung von gr. Theatron verweist der Ort des Theaters auf die Herkunft *der Erkenntnis aus der Anschauung*«.¹³ Aber weil mit Kants Kritik auch das Verhältnis von Mensch und Welt *kritisch* wird, ist auch die Verwandtschaft von Theatron und Theoria in der Moderne problematisch: »In der Moderne stellt diese [Theoria] sich als Widerstreit zwischen Offenbarung und Vernunft, zwischen Anschauung und Begriff, zwischen Schau und Studium dar.«¹⁴ Das Theater oder die Schaubühne, wie sie Schiller 1784 beschreibt, wird dann zu einem Modell, an dem sich dieses komplizierte Verhältnis exemplifizieren und eben auch studieren lässt: Dieser Schauort konfrontiert eine, wie Schiller es nennt, wirkliche Welt mit einer künstlichen und der Ort erzeugt einen Moment der Transzendenz, indem er hören und sehen lässt, was sonst nicht gehört oder gesehen werden kann. Was für die Schaubühne gilt, gilt auch für jene Schau-orte, die in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts die Literaten zu besuchen anfangen. Es handelt sich um ästhetische Orte, an denen Wahrnehmung kritisch reflektiert wird und sozusagen *Anschauung anschaulich* gemacht wird.

Mit dem *Metatopos* als Titel dieses Buches wird in diesem Zusammen- hang zunächst nur auf zwei Dinge verwiesen. Zum einen stellt er das aus dem griechischen übernommene Meta- (μετά) voran, das sich sowohl auf das bereits erwähnte räumliche als auch zeitliche Dazwi- schen bezieht. Zum anderen meint der -topos (τόπος) einen Ort und ein Thema zugleich.¹⁵ Demzufolge ist mit einem Metatopos dann nichts anderes als ein Zwischenraum gemeint, der zu einem Thema oder Motiv

12 Johann Wolfgang Goethe: Wilhelm Meisters Wanderjahre [1821]. In: Hamburger Ausgabe, Band 8. München: dtv 2000, S. 287.

13 Sigrid Weigel: Literatur als Voraussetzung der Kulturgeschichte. Schauplätze von Shakespeare bis Benjamin. München: Fink 2004, S. 7.

14 Ebd., S. 8.

15 Ich werde mich hier und im Folgenden auf die wörtliche Bedeutung des *Topos* stützen, ohne die Diskussionen um den Toposbegriff nach Curtius und Bornscheuer

der Literatur werden kann. Denn jene Literaten des 18. Jahrhunderts besuchen nicht nur jene Schauorte, sie nehmen diese auch in ihre literarischen Werke auf. Meine eigentliche Annahme ist also zum einen, dass Medien an ganz bestimmten Orten Abdrücke hinterlassen, die das Wesen solcher Medien, das heißt Medialitäten – und das meint die Art und Weise, wie Medien arbeiten – *ablesbar* machen. Zum anderen meine ich, dass Literatur als Medium der Medien nicht nur eine solche Relation *beobachtet*, sie macht sie überhaupt erst *beobachtbar*, indem sie etwa die angesprochenen *Schauorte*, an denen mediale Prozesse stattfinden, zu zentralen *Schauplätzen* ihrer Erzählungen werden lässt. Diese reflektieren wiederum eine Kultur und ihre Unterscheidung in verschiedene Kulturräume¹⁶ wie Wissenschaft, Religion oder Kunst beziehungsweise kulturelle Prozesse, und damit fragen diese auch ganz grundsätzlich danach, *wie* Aussagen über die Welt gemacht werden können.

Hier treffen sich nicht nur eine Kulturgeschichte und eine Medientheorie, sie werden sogar in ein konkretes Verhältnis gestellt: Der Ausgangspunkt muss daher auch sein, dass es erstens einen Zusammenhang zwischen kulturellen Umgestaltungen oder *Krisen* gibt und zweitens diese Veränderungen Voraussetzungen für mediale Vorgänge sind. Anders gesagt sind die am Anfang von Foucault erwähnten Brüche, Risse und Unterteilungen nicht irgendeines Raumes, sondern eines kulturellen Raumes, die notwendige Voraussetzung für ein Medieneerscheinen. Deswegen lässt sich hier auch von einer *Mediendramaturgie* sprechen: Der kulturelle Raum bricht auf, es entstehen Risse, Brüche, kurzum sind da jetzt Zwischenräume und folgt man den Abenteuern der Literaten zu solchen Orten, dann handelt es sich um lokalisierbare Schnittpunkte zwischen der Wirklichkeit und der Kunst. In diesen Zwischenräumen sind Medien lokalisiert. Um zu vermitteln, pendeln Medien in diesem Zwischenraum hin- und her. Dabei hinterlassen sie Abdrücke und Spuren auf dem Kulturboden. Die Literatur wiederum beobachtet diese medialen Vorgänge, denn diese wirklichen Zwischenräume werden, wie Goethe es formuliert, zu »Lokalitäten«¹⁷ der Literatur – der Raum, in dem man lebt, wird zu einem Raum auf dem Papier.

aufzunehmen, da dies nur von dem eigentlichen Argumentationsgang wegführen würde.

¹⁶ Im Folgenden werde ich sie auch (kulturelle) Systeme nennen.

¹⁷ Johann Wolfgang Goethe: Dichtung und Wahrheit [1811–33a]. In: Hamburger Ausgabe, Band 9. München: dtv 2000, S. 152.

1. Räumliche Relationen

Der Kulturboden meint in diesem Zusammenhang eine »in die Gesellschaft eingezogene Ebene für Beobachtungen und Beschreibungen«¹⁸, die gewissermaßen die Möglichkeit der Veränderung einer »mir als revolutionierbar gegebene[n] Welt«¹⁹ bietet – nicht etwa durch landwirtschaftliche Werkzeuge, sondern durch den Stift, die Tinte oder auch durch die Malerei, ganz allgemein durch künstlerische Sprache. Es ist eben ein solcher »Gedanke der Veränderbarkeit der Welt«²⁰, der zu einem neuen Kunstverständnis führt. Im Laufe des 18. Jahrhunderts positioniert sich die Kunst neu.²¹ Kunst stand immer im Dienste anderer kultureller Systeme²², etwa dann, wenn durch Zeichnungen die Artenvielfalt der Natur in einem Tableau festgehalten werden sollte, oder religiöse Kunst streng nach der Vorlage heiliger Bücher gestaltet sein sollte. Nun aber emanzipiert sich die Kunst langsam, sie erschafft ihre eigenen Welten und sie lässt auch die Literaten träumen. »Daß mehr als eine Welt sei, war eine Formel, die seit Fontenelle²³ die Aufklärung erregte.«²⁴ Schreiben konnte »Raum und Zeit überbrücken«; es bot die Möglichkeit, »geographische Hindernisse, die Endlichkeit des Todes, das bröselnde Vergessen zu besiegen« und »plötzlich all diese scheinbar unmöglichen Taten« zu vollbringen.²⁵ Der Dichter

- 18 Niklas Luhmann: *Gesellschaftsstruktur und Semantik. Studien zur Wissenssoziologie der modernen Gesellschaft*. Band 4. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1999, S. 39.
- 19 Vilém Flusser: *Haut*. In: *Flusser Studies*, 02/Mai 2006, S. 1–11, hier S. 8, <http://www.flusserstudies.net/sites/www.flusserstudies.net/files/media/attachments/flusser-haut02.pdf> (zuletzt 11.2.2018)
- 20 Karl Eibl: *Die Entstehung der Poesie*. Frankfurt a.M./Leipzig: Insel 1995, S. 116.
- 21 Vgl. Niklas Luhmann: *Die Kunst der Gesellschaft*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1995, S. 14ff.
- 22 Niklas Luhmanns ganze Theorie geht davon aus, dass es Systeme gibt. »Systeme« sind hier als Theorieinstrument zu verstehen, um zu beschreiben, mit und aus welchen Blickwinkeln oder eben Systemen heraus Beobachtungen in unserer Kultur gemacht werden können. Vgl. hierzu Jasmin Siri: »System«. In: Armin Nassehi/Oliver Jahraus u. a.: *Luhmann Handbuch*. Stuttgart: Metzler 2012, S. 123–125. Zu dem Systembegriff vgl. Niklas Luhmann: *Soziale Systeme*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1987, S. 15: »Von System im allgemeinen [sic!] kann man sprechen, wenn man Merkmale vor Augen hat, deren Entfallen den Charakter eines Gegenstandes als System in Frage stellen würde.«
- 23 Vgl. etwa Bernard le Bovier de Fontenelle: *Unterhaltungen über die Vielzahl der Welten* [1686]. In: Ders.: *Philosophische Neuigkeiten für Leute von Welt und für Gelehrte*. Leipzig: Reclam 1991, S. 12–119.
- 24 Hans Blumenberg: *Wirklichkeiten in denen wir leben*. Stuttgart: Reclam 2012, S. 3.
- 25 Alberto Manguel: *Eine Geschichte des Lesens*. Hamburg: Rowohlt 2000, S. 209.

»baute«²⁶ nun also nicht mehr die Wirklichkeit nach, vielmehr schuf er seine eigenen kleinen Welten, in denen alles passieren konnte; und damit konnte überhaupt erst eine andere, *künstliche* Welt entstehen, die dann etwa an Orten wie der Schaubühne mit einer *wirklichen* Welt des Zuschauers zusammentreffen konnte.

Die neue Rolle der Kunst ist grundlegend für einen Ort der Medien, weil hier die Kultur aufricht und mit der Kunst nicht mehr *eine* Welt existiert, sondern diese Welt jetzt auch sehr *viele* Welten sein kann, was letztendlich nicht nur zu einer großen Zerrissenheit führte, sondern die Welt auch unfassbar werden ließ. Ein Gefühl, das auch Spuren in der Literatur hinterlassen hat, etwa dann, wenn in den WANDERJAHREN abermals auf die Problematik des Textes hingewiesen wird, der eben gleich der Welt um ihn herum nicht mehr ein Ganzes ist, sondern aus vielen verschiedenen Texten besteht, die der Redaktor kläglich versucht wieder ›in Ordnung‹ zu bringen. Und wenn Goethes ›Roman‹ hier »formale Geschlossenheit verweigert, dann tut er das, um zu demonstrieren, daß diese im Zeichen der Moderne unmöglich geworden ist.«²⁷ Überhaupt scheint vieles, was sich später gemeinhin ›modern‹ nennt von diesem Problem zu zehren. Für die Kunst jedenfalls bedeutete beides, die Weltzerrissenheit und die Möglichkeit eines Neuanfangs, etwas Innovatives, Anderes, vielleicht auch Verhängnisvolles, das *das* Thema der Goethezeit wurde (und es wahrscheinlich bis heute geblieben ist – immer noch diskutieren wir die ›Gefahren‹ einer künstlichen Welt).

Mit dem neuen Kunstverständnis kam in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts auch eine Theorie der Kunst, die sich »Ästhetik« nannte. Abermals wurde die Rolle der Kunst für eine wirkliche Welt hinterfragt, denn Poesie, das konnte, das durfte nicht alles sein, das alles sollte, ja musste auch eine Funktion für Geschichte und Gesellschaft haben. Diese Zeit versteht Kunst schließlich nicht mehr nur als selbstgenügsames oder poetisches System, sondern auch als Möglichkeit der Reflexion von Wirklichkeit. Kunst bot nicht nur eine Plattform, um Politik und Gesellschaft zu diskutieren, sondern auch Kultur selbst zu hinterfragen, also Wissenschaft, Religion oder gar die Kunst selbst auf die Probe zu stellen und das ohne – das ist die Freiheit der Kunst – in

26 Justus Fetscher: Vielleicht. Über eine Minimalfigur kosmologischer Imagination zwischen Milton und Kant. In: MLN, Vol. 125, Nr. 3: Der Möglichkeitssinn von Literatur. John Hopkins University Press 2010, S. 511–535, hier S. 524.

27 Günter Saße: Auswandern in die Moderne. Tradition und Innovation in Goethes Roman ›Wilhelm Meisters Wanderjahre‹. Berlin/New York: de Gruyter 2010, S. 20.

die Bredouille zu kommen, eine wirkliche Welt darstellen zu müssen. Es ging viel mehr um den Blick und die Perspektive auf die Welt. Was die Kunst zeigte, war lediglich eine verzerrte ›Spiegelung‹ kultureller Vorgänge und Debatten und es mag vielleicht sogar eben jener Spiegelblick sein, der eine Kultur eigentlich erst in eine Krise treibt.

Das Problem jedoch, vor dem sich der Literat hier sehen muss, ist das Aufschreiben selbst. Wie lässt sich Kultur aufschreiben? Es ist kein Geheimnis, dass die Literaten dieser Zeit begreifen, dass Literatur selbst Teil der Kultur ist, also auch das Schreiben und Geschriebene beobachtet, verstanden, angezweifelt werden musste, auch Literat und Literatur von der Literatur hinterfragt gehören. Der Beschreibungsprozess, beziehungsweise erzählen *wie* erzählt wird, wird so auch zu einem zentralen Thema der ›modernen‹ Literatur²⁸ werden und eine eklatante Rolle für das Verständnis von Literatur und Kunst im Allgemeinen spielen. Dabei rückt auch das Verhältnis von wirklicher und künstlicher Welt immer mehr in den Vordergrund. Man beginnt eine solche »Trennung« der Welten in den Texten nachzuspielen. Etwa dann, als in Schillers *GEISTERSEHER* (1787) die Figuren aus Malereien und Bildern zu wirklichen Personen werden. Goethes *NOVELLE* (begonnen 1797) nimmt das Thema ebenfalls auf, wenn die Protagonistin plötzlich »in der Wirklichkeit« sehen will, was ihr zuvor nur »Bilder« zeigten. Und auch in den *WANDERJAHREN* (intensive Bearbeitung ab 1807) trifft der Protagonist auf Figuren, die einem doch so oft in »den Romanen und Dramen« begegnen. Diese Texte nehmen sozusagen vorweg, was später für die romantische Literatur so zentral werden sollte, nämlich die Grenzüberschreitung zwischen Kunst und wirklicher Welt.

Was hier eine wirkliche »Welt« meint, ist abhängig von verschiedenen Perspektiven. Die unterschiedlichen Bereiche einer Kultur bringen bekanntlich auch grundverschiedene Ansichten mit sich. Das bedeutet auch, dass etwa der Wissenschaft, der Religion und der Kunst sehr unterschiedliche Wahrnehmungsmodi eingeschrieben sind, die je eigene Weltbilder hervorbringen und diese erst zu jenen eigengesetzlichen »Gebilden« einer Kultur werden lassen, die, wie Georg Simmel schreibt, sich selbst »jenseits des täglichen verflochtenen, in Praxis und Subjektiv-

28 Und damit meine ich im Grunde die Literatur mit Beginn Mitte des 18. Jahrhunderts. Vgl. dazu Dieter Borchmeyer/Viktor Žmegač (Hrsg.): *Moderne Literatur in Grundbegriffen*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1994, Vorwort, S. 9f.

vität verlaufenden Lebens«²⁹ positionieren. Peter L. Berger und Thomas Luckmann haben ebenfalls thematisiert, dass insbesondere die Wissenschaft, die Religion und die Kunst über eine »Alltagswirklichkeit«³⁰ hinausgehen, gerade weil diese Systeme auf einer Metaebene lokalisierbar werden, also selbstreflektiert sind und stets die »Bedingungen der Möglichkeit von Erkenntnis erkennen«³¹ lassen. Und wenn solche Systeme die Bedingungen der Möglichkeit der Erkenntnis aufzeigen, sind es die Medienorte, die die *Bedingungen der Möglichkeit der Medialität dieser Erkenntnis* illustrieren. Ich werde mich in den folgenden Studien der Schauorte daher speziell auf diese Systeme fokussieren, weil auch die Medienorte verschiedenen Systemen angehören und folglich auch aus den verschiedenen Perspektiven der Systeme heraus verstanden werden müssen.

»Systeme« sind hier theoretische Begriffe, die versuchen das zu beschreiben, was wir wohl gemeinhin als kulturelle Bereiche verstehen, die je eigene Regeln kennen und je eigene Perspektiven auf die Welt entwickeln – Wissenschaft etwa behandelt Welt anders als Kunst. Dass diese Bereiche in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts noch nicht ganz eindeutig sind, es aber fortschreitend werden, illustrieren Universalgenies wie Wolfgang von Goethe oder Alexander von Humboldt, die sich nicht nur einem Kulturbereich widmen, sondern sehr vielen – und damit Erfolg haben, wenn auch wahrscheinlich als die Letzten ihrer Art.

Für die angesprochenen Literaten allerdings, die versuchen, die Welt nicht nur zu beobachten, sondern auch zu beschreiben, bieten die verschiedenen Systeme wie beispielsweise die Wissenschaft, die Religion und die Kunst verwendbare »Modelle«³² der Welt, die jeweils ganz eigenen Konnotationen zu unterliegen scheinen. Juri M. Lotman spricht in diesem Zusammenhang von einer »Sprache der räumlichen Relationen« als den »grundlegenden Mittel[n] zur Erfassung der Wirklichkeit«³³.

29 Georg Simmel: Philosophie der Landschaft. In: Ebd.: Brücke und Tür. Essays des Philosophischen zur Geschichte, Religion, Kunst und Gesellschaft. Stuttgart: K.F. Koehler 1957, S. 141–152, hier S. 145.

30 Peter L. Berger/Thomas Luckmann: Die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit. [1969] Frankfurt a.M.: Fischer 2013, S. 42.

31 Niklas Luhmann: Die Wissenschaft der Gesellschaft. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1998, S. 7.

32 Juri M. Lotman: Die Struktur des künstlerischen Textes. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1973, S. 329.

33 Ebd.

Die allgemeinsten sozialen, religiösen, politischen und moralischen Modelle der Welt, mit Hilfe derer der Mensch in den verschiedenen Etappen seiner Geistesgeschichte das ihn umgebende Leben begreift, sind stets mit räumlichen Charakteristika versehen, etwa in der Art der Gegenüberstellung ›Himmel – Erde‹ oder ›Erde – unterirdisches Reich‹ (eine vertikale dreigliedrige Struktur, organisiert auf der Achse Oben – Unten), oder in der Form einer sozial-politischen Hierarchie mit markierter Opposition von ›Oberen‹ und ›Unteren‹, oder in der Art der moralischen Merkmalhaltigkeit der Opposition ›recht – links‹ [...] Vorstellungen von ›erhabenen‹ und ›erniedrigenden‹ Gedanken, Beschäftigungen, Berufen; die Gleichsetzung des ›Nahen‹ mit dem Verständlichen, Eigenen, Verwandten, und des ›Fernen‹ mit dem Unverständlichen und Fremden – all dies wird zu Modellen der Welt zusammengefügt, die mit eindeutig räumlichen Merkmalen versehen sind.³⁴

Wenn also jemand aufgefordert wird, die Welt, die ihn gerade umgibt, zu beschreiben, so werden die »räumliche Sprache« oder räumliche Relationen wie Innen/Außen, Oben/Unten oder Vorne/Hinten wahrscheinlich einen ersten Anhaltspunkt bei der Formulierung dieser Umgebung beziehungsweise bei dem Versuch einer *Beschreibung* dieser Welt bilden. Das Erfassen der Welt durch räumliche Sprache führt für Lotman letztlich zu dem, was er als den »Aufbau eines ›Bildes der Welt‹«³⁵ bezeichnet. Der Terminus ›Welt‹ soll hier also als Wahrnehmungswelt verstanden werden, die je verschiedene Wahrnehmungsmodi mit sich bringt und Systemen wie Wissenschaft, Religion und Kunst eingeschrieben sind. Das bedeutet, wie Welt wahrgenommen wird, ist nicht nur historisch bedingt, sondern auch systematisch zu verstehen. Dementsprechend unterscheiden sich ein wissenschaftliches, religiöses oder künstlerisches Weltbild. Dass etwa Wissenschaft, Religion oder Kunst je eigene Weltbilder entwickeln, bedeutet auch, dass sie die räumlichen Relationen je anders favorisieren, codieren, interpretieren und dementsprechend die räumlichen Relationen auch jeweils andere Bedeutungen annehmen können. Und es sind eben diese räumlichen Relationen, die sozusagen eine »Metasprache zur Beschreibung von Kultur«³⁶ bilden, es also ermöglichen, überhaupt über Kultur und kulturelle Veränderungen zu sprechen.

Fast nebenbei macht Lotman hier mit diesen räumlichen Relationen auch eine potenzielle Wechselbeziehung zwischen wirklicher und künst-

³⁴ Ebd.

³⁵ Ebd. 1973, S. 330.

³⁶ Ebd.: Aufsätze zur Theorie und Methodologie der Literatur und Kultur. [1969] Kronberg: Scriptor 1974, S. 338–377, hier S. 343.

licher Welt auf, denn – und das ist hier wichtig – räumliche Relationen werden sowohl für die Beschreibung einer wirklichen Welt als auch für die Welt eines »künstlerischen Textes« angewendet. Lotman gibt hier also eine mögliche Antwort auf die Frage, auf welche Werkzeuge Literaten zurückgreifen können, um nicht nur Welt zu beschreiben, sondern auch, um sich Welten zu erschreiben. Im Grunde fragt hier Lotman nach den Mitteln der Beobachtung und Beschreibung von Welt. Und dabei formuliert er eine ganz entscheidende Frage, nämlich inwiefern Kultur verschiedene Perspektiven auf die Welt entwickelt und Literaten oder eigentlich Literatur diese nicht nur für sich nutzt, sondern, indem sie sie nutzt, auch beobachtbar macht.

In den 1960ern entwickelt Michail Bachtin ein Modell und eine Methode, um herauszufinden, welche möglichen »Formen der realen Wirklichkeit«³⁷ Raum und Zeit in der Literatur generieren. Entgegen Immanuel Kants KRITIK DER REINEN VERNUNFT behandelt die »chronotopische Analyse« *Raum und Zeit* nicht als transzendente, sondern als »künstlerisch-reale« Kategorien:

In seiner transzendentalen Ästhetik (einem Hauptabschnitt der ›Kritik der reinen Vernunft‹) hat Immanuel Kant Raum und Zeit als notwendige Formen jeglicher Erkenntnis, angefangen bei den elementaren Wahrnehmungen und Vorstellungen, definiert. Wir können seiner Einschätzung zur Bedeutung dieser Formen im Erkenntnisprozeß zustimmen, begreifen diese Formen jedoch – im Unterschied zu Kant – nicht als ›transzendente‹, sondern als Formen der realen Wirklichkeit selbst. Wir wollen versuchen darzustellen, welche Rolle diese Formen im Prozeß der konkreten *künstlerischen Erkenntnis* (des künstlerischen Sehens) unter Bedingungen, die dem Romangenre eignen, spielen.³⁸

Das Zitat ist der ersten Seite des Essays entnommen, und zwar aus einer Fußnote. Dabei wird hier auf eine ganz zentrale These verwiesen. Bachtin will wissen, inwiefern sich Literatur und hier ganz konkret der Roman einen realhistorischen Raum und eine realhistorische Zeit aneignet. Ihn interessiert also nicht nur das literarische Ereignis, sondern auch die Voraussetzungen des Ereignisses, nämlich der literarische Raum und die literarische Zeit, kurz die Struktur und der Aufbau einer Welt des Romans. Letztendlich führt ihn das zu der in der bereits auf der ersten Seite aufgegriffenen Frage, »welche Rolle diese Formen [Raum und Zeit]

37 Hier und im Folgenden Michail M. Bachtin: Chronotopos. [1975] Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2008, S. 8.

38 Ebd.

im Prozeß der konkreten *künstlerischen Erkenntnis*« einnehmen. Damit verfolgt er nicht weniger als ein Projekt, das schon eine Ästhetik der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in ihrer Auseinandersetzung mit Kant in Angriff genommen hatte, nämlich eine transzendente Ästhetik für eine Erkenntnis des künstlerischen Textes (hier des Romans) fruchtbar zu machen. Seine Annahme ist dabei jene: Wenn es also eine Kritik der reinen Vernunft bezogen auf eine ›wirkliche‹ Welt gibt, so muss es auch eine geben, die sich auf die ›künstlerische‹ Welt bezieht. Dieser Theorieansatz hat zwei sehr wesentliche Konsequenzen. Erstens setzt Bachtin Literatur in ein »Verhältnis zur realen Wirklichkeit«³⁹, weil er die Voraussetzungen von wirklicher und künstlerischer Erkenntnis auf eine Ebene bringt und damit überhaupt erst vergleichbar macht. Zweitens wirft er damit auch die Frage auf, was die erkenntnistheoretischen Bedingungen einer künstlichen Welt sind und wie eine Leserin jene künstliche Wirklichkeit erkennt, also wahrnehmen und denken kann. Dabei ist für Bachtin eine Wechselbeziehung zwischen Kulturhistorie und Medientext ganz grundlegend und sein Modell des Chronotopos liefert im Wesentlichen ein Instrument zur Analyse von solchen kulturellen Strukturen im Roman. Bachtin beschreibt diesbezüglich, wie realhistorische Formen der Zeit und des Raumes an ganz bestimmten Orten, die sich etwa als Tatort, Leidenswege, Erwartungshorizonte⁴⁰ bereits in eine westliche Kulturgeschichte *eingeschrieben* haben, wieder auffindbar werden.

Was Bachtin einen »Chronotopos« oder »Raumzeit« nennt, ist nichts anderes als eine »Form-Inhalt-Kategorie der Literatur«⁴¹, die, basierend auf diesen Erwartungshorizonten, organisiert, wie ein Roman abläuft. Jedes literarische Ereignis setzt einen Raum voraus, in dem ein Ereignis stattfinden kann. Das Motiv *Straße*, dessen Geschichte von der Antike bis heute reicht, impliziert beispielsweise das Ereignis *Begegnung*: »Hier verknüpfen sich auf eigentümliche Weise die räumlichen und zeitlichen Reihen menschlicher Schicksale und Leben«, »hier können alle möglichen Kontraste entstehen, können verschiedene Schicksale zusammenstoßen und sich miteinander verflechten«⁴². Mit dem Chronotopos

39 Michail M. Bachtin: Formen der Zeit im Roman. Untersuchungen zur historischen Poetik. [1975] Frankfurt a.M.: Fischer 1989, S. 191.

40 Karl Schlögl: Im Raume lesen wir die Zeit. Über Zivilisationsgeschichte und Geopolitik. Frankfurt a.M.: Fischer 2016, S. 9.

41 Bachtin 2008, S. 8.

42 Ebd.