

Sonderdruck aus

POETICA

ZEITSCHRIFT FÜR SPRACH- UND LITERATURWISSENSCHAFT

Herausgegeben von

Karlheinz Stierle

Mitherausgeber:

Ulrich Broich

Renate Lachmann

Eberhard Lämmert

Glenn W. Most

Volker Schupp

33. BAND · 2001 · Heft 1–2

WILHELM FINK VERLAG
MÜNCHEN

INHALT VON HEFT 1 – 2 DES DREIUNDDREISSIGSTEN BANDES

Aufsätze

Burkhard Niederhoff, Fokalisation und Perspektive. Ein Plädoyer für friedliche Koexistenz	1
Martin Korenjak, Die beste Tragödie? Die <i>Consolatio Philosophiae</i> des Boethius und das dramatische Verständnis des platonischen Dialogs	23
Uta Störmer-Caysa, Wer ist der Herr der Zeit? Über die Ungewißheit von Übereinkunft in Gottfrieds <i>Tristan</i>	51
Oliver Lubrich, „You kiss by th'book“. Der Mythos der ‚wahren Liebe‘ und seine Dekonstruktion in William Shakespeares <i>Romeo and Juliet</i>	69
Eva Kocziszky, Hamanns Sokratisches Philosophieren	99
Matthias Freise, Ein Epitaph auf Rom. Komparatistische Betrachtungen zu einem Thema in der europäischen Lyrik des 16. und 17. Jahrhunderts und in der späten Lyrik von Czesław Miłosz	125
Ulrike Landfester, Pathographien des Schreibens. Zur poetologischen Funktion von Tätowierungen in Johann Wolfgang von Goethes <i>Wilhelm Meisters Lehrjahre</i> und Franz Kafkas <i>In der Strafkolonie</i>	159
Sieglinde Grimm, Fichtes Gedanke der Wechselwirkung in Hölderlins Empedokles-Tragödie	191
Sylvia Sasse, Fiktive Geständnisse. Parallele Realitäten in der totalitären Kultur und Danilo Kišs Geständnispoetik.	215

Besprechungen

Werner Wolf: <i>The Musicalization of Fiction</i> (Jean-Louis Pautrot)	253
Matias Martinez / Michael Scheffel: <i>Einführung in die Erzähltheorie</i> (Christoph Reinfandt)	257
Hans-Jost Frey: <i>Die Autorität der Sprache</i> (Heinz Schlaffer)	260
Büchereingang	267

POETICA erscheint halbjährlich. Einzelheft € 45,—; Jahresabonnement € 86,— (zzgl. Versandkosten). Bezug über jede gute Buchhandlung.

Manuskripte und Besprechungsstücke werden erbeten an einen der Herausgeber:

Prof. Dr. Erika Greber (Slavistik und Allgemeine Literaturwissenschaft)

Prof. Dr. Joachim Küpper (Romanistik)

Prof. Dr. Winfried Menninghaus (Germanistik und Allgemeine Literaturwissenschaft)

Prof. Dr. Glenn W. Most (Klassische Philologie)

Prof. Dr. Manfred Pfister (Anglistik)

Prof. Dr. Volker Schupp (Mediävistik)

— Anschriften der Herausgeber s. dritte Umschlagseite —

Ein Stilblatt wird auf Anforderung zugesandt von der zentralen Redaktion:

c/o Prof. Dr. Joachim Küpper

Institut für Romanische Philologie der Freien Universität Berlin

Habelschwerdter Allee 45, D-14195 Berlin/Germany

Verlag: Wilhelm Fink GmbH & Co. KG, Ohmstraße 5, D-80802 München.

Gesamtherstellung: Ferdinand Schöningh GmbH, Paderborn

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier

ISSN 0303-4178

Ulrike Landfester (Konstanz)

PATHOGRAPHIEN DES SCHREIBENS.

Zur poetologischen Funktion von Tätowierungen in Johann Wolfgang von Goethes *Wilhelm Meisters Lehrjahre* und Franz Kafkas *In der Strafkolonie*.

„Bemalung und Punctierung der Körper ist eine Rückkehr zur Tierheit“¹ – so knapp wie apodiktisch formuliert Goethe in einem der Aphorismen, die 1821 unter dem Titel *Eigenes und Angeeignetes in Sprüchen* im ersten Heft des dritten Bandes von *Kunst und Altertum* erscheinen, das Urteil des europäischen Zivilisationschauvinismus über das Phänomen der Tätowierung. Seit exakt einem halben Jahrhundert – seit James Cooks Rückkehr von seiner zweiten Weltreise in Begleitung des tätowierten Tahitianers Omai im Jahr 1771 und der Einführung des letzteren in die englische Gesellschaft – zog die Tätowierung die Aufmerksamkeit der Öffentlichkeit Europas auf sich, und das umso mehr, als zunehmend auch aus der Südsee zurückkehrende Europäer diese besondere Form des Körperschmucks mit in die Heimat brachten: „Ce soir on a fait entrer des Soldats revenus de l’Amérique déguisés en sauvages, tatoués et peints [...]“, hatte Goethe am 21. August 1784 vom Braunschweiger Hof aus an Charlotte von Stein berichtet; „[...] c’etoit un aspect tout a fait singulier. Je ne saurois dire qu’ils avoit l’air terrible et degoutant comme ils paroissoit aux personnes du beau monde, ils me faisoit plustot voir les efforts de l’espece humaine pour rentrer dans la Classe des animaux.“²

Die Tatsache allerdings, daß Goethe selbst in seinem Roman *Wilhelm Meisters Lehrjahre* 1795/96 eine Tätowierung zur poetologischen Schlüsselmetapher machte – der Androgyn Mignon trägt auf den „zarten Armen mit vielen hundert Punkten sehr zierlich abgebildet“ ein „Kruzifix, von ver-

¹ Johann Wolfgang Goethe, *Zur Naturwissenschaft überhaupt, besonders zur Morphologie* [1822]. *Maximen und Reflexionen*, in: Goethe, *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*. Münchner Ausgabe, hg. von Karl Richter u.a., Bd. 17: *Wilhelm Meisters Wanderjahre. Maximen und Reflexionen*, hg. von Gonthier-Louis Fink u.a., München 1991, S. 715-953, hier Nr. 104, S. 739.

² *Goethes Briefe an Charlotte von Stein*, hg. von Jonas Fränkel, Bd. 2: *Goethes Briefe 1784-1789*, Berlin 1960, S. 53-55, hier S. 54.

sprachlich eine Nicht-Sprache zu konstituieren, die als Garantie für eine außersprachliche Realität in der Sprache würde gelten können“¹¹.

Die Geschichte der Beziehung zwischen Tätowierung und Schrift in Europa beginnt dreizehn Jahre vor Goethes Begegnung mit den tätowierten Soldaten¹². Brandmarkungen, Narbenzeichnungen und selbst das Einbringen von Farbe unter die Haut durch Schnitte oder Punktierung sind zwar seit der Antike nachweisbar, fanden unter anderem in der Bibel ihren Weg in die abendländische Literatur, erlebten eine erste Konjunktur in der Mystikerliteratur des Spätmittelalters und eine zweite in den Reiseberichten von Jerusalempilgern des 16. und 17. Jahrhunderts, die mit den Erlebnissen der Reisenden zugleich auch Zeugnis von den in Jerusalem erworbenen Hautzeichnungen ablegen. Aber erst James Cook bringt von seiner zweiten Weltreise mit Omai auch das entscheidende Wort für diese Form des Körperschmucks mit, „ein schönes, geheimnisvolles Wort, das sich beinahe wie von selbst in die graue Großhirnrinde des Europäers tätowierte und bis heute nicht ausgelöscht ist“¹³: „Both sexes indent or prick the flesh about and below the hips in a multitude of places, with the points of sharp bones,“ schreibt Cook in dem noch im Jahr seiner Ankunft in England veröffentlichten Reisebericht über die Eingeborenen von Tahiti, „and these indentures they fill with a dark blue or blackish paint, which ever after continues, and discolours the skin in those places, rendering it black. This practice is universal among them, and is called tat-tow [...]“¹⁴

Nicht genug damit aber, daß Cook das Wort ‚tat-tow‘ importiert, kolportiert sein Reisebericht zugleich auch eine Verbindung, die Cook zufolge nicht von den Europäern, sondern von den Eingeborenen selbst gestiftet worden ist; der Begriff ‚tat-tow‘ nämlich, so Cook weiter, sei „[...] a term which they afterwards applied to letters when they saw us write, being themselves perfectly illiterate.“¹⁵ Schon an der Quelle der Rede über die

¹¹ Dietmar Kamper/Chrisoph Wulf, „Zwischen Archäologie und Pathographie: Körper-Subjekt, Körper-Objekt“, in: dies. (Hg.), *Der andere Körper* (wie Anm. 10), S. 3-10, hier S. 6.

¹² Der entscheidende terminus post quem ist, wie Oettermann nachweist, das Jahr von Cooks Rückkehr von seiner zweiten Weltreise; Oettermann, *Zeichen auf der Haut* (wie Anm. 10), S. 9, gibt dieses Jahr allerdings fälschlich mit 1774 an.

¹³ Ebd.

¹⁴ [James Cook,] *A Journal of a Voyage round the World, In His Majesty's Ship ENDEAVOUR, In the Years 1768, 1769, 1770, and 1771; Undertaken in Pursuit of NATURAL KNOWLEDGE, at the Desire of the ROYAL SOCIETY: Containing All the various OCCURRENCES of the VOYAGE. [...] To which is added, A Concise VOCABULARY of the Language of OTAHITEE*, London 1771; Nachdruck Amsterdam/New York 1967, S. 44.

¹⁵ Ebd.

Tätowierung in Europa wird so eine Affinität zwischen Tätowierung und Schrift in sie eingespeist, an der Fremdes und Eigenes sich ineinander spiegeln: Die Niederschrift der Beobachtungen, die Cook und seine Begleiter über die tätowierten Eingeborenen sammeln, ist ihrerseits Gegenstand der Beobachtung und Benennung durch die Eingeborenen. Indem Cook diese Spiegelung miterfaßt, unterlegt er der im Rahmen seiner Expedition betriebenen Ethnographie selbst die Ambivalenz des Tätowierens zwischen Selbstverwirklichung und Zurichtung der Tätowierten, so daß die Beschreibung des Fremden mit dem Instrumentarium des Europäers in dem Maß, in dem sie die Eigentümlichkeit des Beschriebenen protokolliert, zugleich auch als gewaltsame Konstruktion im Sinne einer Beschriftung fremder Körper gelesen werden kann.

So spricht sich gerade durch die Unwissenheit, mit der die tahitianischen Eingeborenen dem Phänomen der Schrift begegnen, in der „Darstellung der ‚fremden‘ Kultur [...] aus, was in der bürgerlichen tabuisierte Wahrheit ist“¹⁶. Die Eingeborenen, ‚being perfectly illiterate‘, richten den von Cook protokollierten Blick auf die Schrift nicht auf den Inhalt des Geschriebenen, sondern auf den Prozeß des Schreibens selbst und damit auf dasjenige Element der europäischen Bildungskultur, in dem sich die Gewalt, die auch der indirekten Zurichtung des menschlichen Körpers innewohnt, am offensten zu erkennen gibt, vollzieht sich dieser Prozeß doch in einem Bewegungsablauf, dessen Beherrschung sich einer ebenso rigorosen wie irreversiblen Disziplinierung verdankt: „Die primäre ‚Gewalt der Schrift‘ ist [...] jene Gewalt, welche die Schrift dem Körper dessen zufügt, der nach den Regeln schreiben will oder muß.“¹⁷

Die Strukturanalogie von Eigenem und Fremdem, mit der Cooks Reisebericht den Blick auf diese Gewalt freigibt, wird von späteren Untersuchungen zur Geschichte von Ethnographie und Exotismus im Diskursgefüge des Abendlandes verankert werden¹⁸ – jetzt aber, im ausgehenden achtzehnten Jahrhundert, verstört sie umso mehr, als die Erkenntnis einer solchen Analogie in diametralem Gegensatz zu den Bedingungen steht, die die beginnende Moderne für den Wandel des Menschen vom fremdbestimmten Ob-

¹⁶ Fritz Kramer, *Verkehrte Welten. Zur imaginären Ethnographie des 19. Jahrhunderts*, Frankfurt a.M. 1981, S. 8.

¹⁷ Roger Chartier, „Macht der Schrift, Macht über die Schrift“, in: Gumbrecht/Pfeiffer (Hg.), *Schrift* (wie Anm. 7), S. 147-156, hier S. 154.

¹⁸ „[...] der Exotismus als Form von Alterität [zeigt] ‚den Europäer‘ nicht als universelles Wesen, sondern in strikter Relation zu und auf derselben Ebene mit den ‚Exoten‘“, Wolfgang Neuber, „Exotismus, der physiognomische Blick und der Körper des ‚Indianers‘ in der Frühen Neuzeit“, *Frühneuzeit-Info*, hg. vom Institut für die Erforschung der Frühen Neuzeit 6/1995, Heft 2, S. 172-180, hier S. 173.

jekt göttlich verordneter Heilsgeschichte einerseits und absolutistischer Autoritätshierarchien andererseits zum eigenverantwortlich handelnden Subjekt seiner Geschichte als verbindlich einsetzt. Die Intakthaltung des menschlichen Körpers ist eines der wichtigsten Legitimationsargumente des Verfahrens, mit dem die Diskurse der Moderne die Verlagerung des direkten – vor allem als juristisch verordnete Ermittlungs-, Disziplinar- und/oder Straffolterung praktizierten – zum indirekten, über die pädagogische Implementierung von Verinnerlichungsprozessen verlaufenden Zugriff betreibt, der das erfolgreich normierte als scheinbar freiwillig ‚richtig‘ handelndes Subjekt hervorbringt¹⁹: Nur der Körper, der sich als Substrat unberührter Natur zur Schau stellt, kann den Erfolg einer Kulturationsarbeit bezeugen, die statt auf die Deformation vielmehr auf die Vollendung der menschlichen Natur abzielen vorgibt.

Entsprechend unterliegt die Aufgabenstellung der Physiognomik, die Goethe 1774 in seinen Beiträgen zu Johann Caspar Lavaters vierbändigem Werk *Physiognomische Fragmente, zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe* formuliert – „Diese Wissenschaft schließt vom Äußern aufs Innere“ – einer Lektürevorgabe, die den menschlichen Körper als Projektionsfläche für das Spiel mit arbiträren Zeichen und zugleich als Achse definiert, entlang derer sich dieses Spiel zu seinem Inneren in Beziehung setzen läßt:

Aber was ist das Äußere am Menschen? Warlich nicht seine nackte Gestalt, unbedachte Geberden, die seine innern Kräfte und deren Spiel bezeichnen! Stand, Gewohnheit, Besitzthümer, Kleider, alles modificirt, alles verhüllt ihn. Durch alle diese Hüllen bis auf sein Innerstes zu dringen, selbst in diesen fremden Bestimmungen feste Punkte zu finden, von denen sich auf sein Wesen sicher schließen läßt, scheint äußerst schwer, ja unmöglich zu seyn. Nur getrost! Was den Menschen umgiebt, wirkt nicht allein auf ihn, er wirkt auch wieder zurück auf selbiges, und indem er sich modificiren läßt, modificirt er wieder rings um sich her.²⁰

Das prozessuale Element solcher performativen Modifikation sowohl des Äußeren als auch des Inneren erlaubt den Rückschluß von dem einen auf das andere nur unter der Bedingung, daß die Arbitrarität kultureller Zeichensysteme wie der Kleidung und des Besitzes jederzeit ebenso unangetastet bleibt wie die Integrität des Körpers. Allein die jederzeit reversible Maskerade, wie sie in der Charlotte von Stein gegenüber gebrauchten For-

¹⁹ Vgl. dazu Michel Foucault, *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses* (1975), Frankfurt a.M. 1977.

²⁰ Johann Wolfgang von Goethe, *Von der Physiognomik überhaupt*, in: *Der junge Goethe in seiner Zeit. Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Schriften bis 1775. Texte und Kontexte*. In zwei Bänden und einer CD-ROM hg. von Karl Eibl, Fotis Jannidis und Marianne Willems, Frankfurt a.M./Leipzig 1998, Bd. 2, S. 422.

mel ‚deguisés en sauvages‘ anklingt, enthüllt in der Identität des Menschen das ‚Gesetz der Natur‘: „Die Natur bildet den Menschen, er bildet sich um, und diese Umbildung ist doch wieder natürlich“²¹; nur auf der Basis uneingeschränkter Wahlfreiheit kann das Spiel mit Kulturzeichen dem Beobachter verlässlichen Aufschluß darüber geben, ob und inwieweit der Spielende im Sinne der ihm verordneten Natur Mensch ist. Bringt das Subjekt dieses Spiel zum Stillstand, indem es die Arbitrarität der von ihm zur Vermittlung seines Körpers gewählten Zeichen durch deren Punktierung unwiderruflich aufhebt, dann entzieht es sich mit dem Medium, in dem allein menschliche Natur sich konstituiert, dem Menschsein selbst.

Hinter der Entschlossenheit, mit der die Physiognomik die Lesbarkeit des Körpers als anthropologische Erkenntnis ausgibt, steht eine Metaphysik der Schrift, die auch Lavaters eigene massive Abwehr – „Weg von aller Physiognomik, wer sich die Natur wie einen Schriftsetzer in der Druckerey denkt [...]!“²² – eher bestätigt als zu leugnen vermag. Mit zelotenhafter Verve nämlich hatte Lavater selbst bereits im vorigen Band der *Fragmente* eine Repräsentationsbeziehung zwischen Körper und Charakter postuliert, die dem ersteren einen wenn auch esoterischen Schriftcharakter unterstellt: „Das Urtheil Gottes ist ihnen auf die platte Stirn geschrieben; ist in ihrem Munde und Augen zu lesen. – Und so das Urtheil Gottes über dich und mich – ob’s gleich wenigen offenbar ist.“²³ Hier setzt der wohl schärfste zeitgenössische Kritiker der Physiognomik, Georg Christoph Lichtenberg, 1777 in seiner Streitschrift *Über Physiognomik; wider die Physiognomen* an, birgt Lavaters selbstgewisses Vorgehen in seinen Augen doch die Gefahr, im Namen wissenschaftlichen Fortschritts eine Art neuzeitlicher Hexenverfolgung zu inaugrieren: „Ich wollte hindern“, resümiert er 1778 in der Einleitung zur zweiten Auflage seiner Schrift, „daß man nicht zu Beförderung von Menschenliebe physiognomierte, so wie man ehemals zu Beförderung der Liebe Gottes sangte und brennte [...]. Jetzt sind es Zeichen an der Stirne die man deuten will, ehemals waren es Zeichen am Himmel.“²⁴

²¹ Ebd.

²² Johann Caspar Lavater, *Physiognomische Fragmente, zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe*, Leipzig/Winterthur 1775-1778, Nachdruck Leipzig/Zürich 1969, Bd. 4, S. 45.

²³ Bd. 3, S. 80.

²⁴ Georg Christoph Lichtenberg, *Über Physiognomik; wider die Physiognomen*, Göttingen 1778 [o.P.]. Zur zeitgenössischen Debatte um die Physiognomik vgl. Johannes Saltzwedel, *Das Gesicht der Welt. Physiognomisches Denken in der Goethezeit*, München 1993, sowie Sabine Herrmann, *Die natürliche Ursprache in der Kunst um 1800. Praxis und Theorie der Physiognomik bei Füssli und Lavater*, Frankfurt a.M. 1994.

Der entscheidende Unterschied zwischen Lavater und Lichtenberg betrifft dabei nicht die Annahme des Schriftcharakters physiognomischer Zeichen an sich, sondern vielmehr die Möglichkeit oder Unmöglichkeit ihrer korrekten Lektüre. Lichtenbergs Kritik gilt der Anmaßung, mit der Lavater sich als zur Auslegung von Zeichen befähigt erklärt, die die Bibel allein der Verfügungsmacht Gottes unterstellt: Der Brudermörder Kain wird durch das Zeichen, das Gott ihm einträgt, der irdischen Gerichtsbarkeit nicht etwa unterstellt, sondern ausdrücklich entzogen²⁵, während die Menschen selbst „keine Platte machen auf ihrem Haupt noch ihren Bart abscheren und an ihrem Leib kein Mal stechen“²⁶ dürfen – als Ebenbilder Gottes geschaffen, machen sie sich eines Sakrilegs schuldig, wenn sie die Macht ihres Schöpfers usurpieren. Auf religiöser Basis ideologisiert, bleibt Lavaters deterministisches Repräsentationsdenken in seinen physiognomischen Lektüren dem Vorwurf eben dieses Sakrilegs ausgesetzt, weil die *Fragmente* keine methodische Grundlegung bereitstellen, die sie an zeitgenössische Wissenschaftsstandards anschließen und den Erkenntnisgewinn solcher Lektüren objektivieren könnten.

Eben „[d]iese methodische Leerstelle, die [die] Physiognomik im Wissenshaushalt der Spätaufklärung einnimmt“, wird am Ende des achtzehnten Jahrhunderts zu

[...] Ansatzpunkt und Einlaßstelle für die systematische Beziehung von Physiognomik und Literaturtheorie, von Anthropologie und Ästhetik. Denn wenn die Wissenschaften der Zeit, die Epistemologie der Epoche, nicht in der Lage sind, das Wissen von der Identität und dem Körperausdruck angemessen zu versprachlichen, dann sind ästhetische Formen und literarische Sprechweisen vielleicht besser geeignet, dem physiognomischen Wissen eine Sprachform zu verschaffen.²⁷

Wo der wissenschaftliche Diskurs über die Natur im weiteren und den menschlichen Körper im engeren Sinne die Bewältigung außersprachlicher Realität methodisch schon deswegen nicht zu leisten vermag, weil die Differenz zwischen historisch erfaßbarem Wissen und totalitärem Erkenntnisanspruch nur durch Setzungen wie etwa die vom Schriftcharakter des Körperzeichens zu überbrücken ist, diese aber methodisch nicht abgesichert werden können, da stellt der literarische Text den Gegenstand seines Erkenntnisanspruchs selbst her, so daß sein Autor von vornherein im Besitz eben jenes Privilegs ist, das die Bibel dem Urheber des göttlichen *logos* zu-

²⁵ 1. Mose 4, 15.

²⁶ 3. Mose 21, 5.

²⁷ Andreas Käuser, „Die anthropologische Theorie des Körperausdrucks im 18. Jahrhundert. Zum wissenschaftlichen Status der Physiognomik“, in: Rudolph Behrens/Roland Galle (Hg.), *Leib-Zeichen. Körperbilder, Rhetorik und Anthropologie im 18. Jahrhundert*, Würzburg 1993, S. 41-60, hier S. 50.

schreibt: Wie die Bibel den Unterschied zwischen gezeichnetem und ungezeichnetem Körper als Unterschied zwischen Verstoß oder Gehorsam gegenüber von Gott verhängten Geboten definiert und damit auch den ungezeichneten Körper auf eine seiner Identität vorgängige Gesetzeskonstruktion verpflichtet, so erringt vor allem die Erzählliteratur der beginnenden Moderne in dem Maß, in dem sie sich mit der Figur der Quellenfiktion auch der suggestiven Bindung an eine Realität außerhalb des Textes entwindet, das Wissen darum, daß die Realität, von der sie erzählt, zuallererst die vom Text selbst geschaffene ist. An die Stelle außersprachlicher Wirklichkeit tritt im literarischen Diskurs das Phantasma der Poesie als eine Fiktion nicht- oder vorsprachlicher Alterität, die die Instanz ‚Natur‘ repräsentiert und gleichzeitig die Fiktionalität solcher Repräsentation durchweg erkennbar hält.

In diesem Sinne thematisiert Goethe in *Wilhelm Meisters Lehrjahre* von Anfang an den Zugriff normativer Leitdifferenzen auf die Geschichte Mignons als der Geschichte vom Phantasma der Poesie. Bei seiner ersten Begegnung mit Mignon sieht Wilhelm „die Gestalt mit Verwunderung an, und konnte nicht mit sich einig werden, ob er sie für einen Knaben oder für ein Mädchen erklären sollte. Doch entschied er sich bald für das letzte“²⁸. Der Naturkörper existiert im Text nur für einen kurzen Augenblick der ‚Verwunderung‘; danach ist es nicht mehr die Natur, die auf Wilhelm einen so unwiderstehlichen Reiz ausübt, sondern der von Wilhelms Entscheidung erst geschaffene Tatbestand ihres Widerstands gegen das Ordnungsgefüge, kraft dessen die *Lehrjahre* den handelnden Personen die Positionierung auf der einen oder der anderen Seite der Geschlechtergrenze vorschreiben. Damit aber hat Mignon die Alterität der natürlichen ‚Gestalt‘ bereits zugunsten der selbst konstruierten Alterität eines zur Lösung herausfordernden „Rätsel[s]“ verloren:

[...] ihr Körper war gut gebaut, nur daß ihre Glieder einen stärkern Wuchs versprachen, oder einen zurückgehaltenen ankündigten. Ihre Bildung war nicht regelmäßig aber auffallend; ihre Stirne geheimnisvoll, ihre Nase außerordentlich schön, und der Mund, ob er schon für ihr Alter zu sehr geschlossen schien, [...] noch immer treuherzig und reizend genug. (S. 97)

Der Blick des Physiognomen, systematisch aufgerufen von Begriffen, die die mimetische Erfassung einer physischen Materialität suggerieren – ‚Körper‘ und ‚Wuchs‘, ‚Stirn‘, ‚Nase‘ und ‚Mund‘ – wird hier ebenso systematisch in den Blick des Lesers auf einen reinen Sprachkörper überführt, auf ein Textsyntagma, das, ‚gut gebaut‘, etwas ‚versprechend‘ oder ‚ankündi-

²⁸ Goethe, *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (wie Anm. 3), S. 90. Seitenverweise im folgenden im Text.

gend', ,auffallend', ,geheimnisvoll' und ,schön' ein mimetisch nicht faßbares Anderes beschwört und diese Beschwörung gleichzeitig als sprachliche Geste offenlegt. Mignon selbst dagegen wird – darin unübersehbar den von Cook als ,being perfectly illiterate' beschriebenen Eingeborenen Tahitis verwandt – von der Sprachkompetenz ausgeschlossen, vermittels derer sich die anderen Figuren des Romans ihr Überleben zu sichern vermögen, sei es als Handlungsträger oder, wie in den *Bekenntnissen einer schönen Seele*, in Form in den Text eingelagerter schriftlicher Selbstdarstellungen. Die ihr zugeschriebenen verbalen Äußerungen sind „immer sonderbar, doch so, daß man nicht unterscheiden konnte, ob es Witz oder Unkenntnis der Sprache war, indem sie ein gebrochnes mit französisch und italienisch durchflochtenes Deutsch sprach“ (S. 108), und trotz Wilhelms geduldiger Anleitung erlernt sie nur Rudimente der Schreibkunst: „Sie war unermüdet, und faßte gut, aber die Buchstaben blieben ungleich, und die Linien krumm. Auch hier schien ihr Körper dem Geiste zu widersprechen.“ (S. 133)

Dabei besitzt Mignons Körper aufgrund seiner akrobatischen Mobilität das physische Potential dazu, die zum Schreiben notwendigen Bewegungsmuster auszuführen, bewegt er sich doch nach Mustern, die ihrerseits Spuren einer der Erziehung zum Schreiben analogen Körperdressur sind: „[...] wie ein aufgezogenes Räderwerk“ führt sie ihren Eiertanz aus, „die sonderbare Musik gab dem immer wieder von vorn anfangenden und losrauschenden Tanze bei jeder Wiederholung einen neuen Stoß“, und Wilhelm, „von dem sonderbaren Schauspiele ganz hingerissen, [...] folgte jeder Bewegung der geliebten Kreatur, und war verwundert, wie in diesem Tanze sich ihr Charakter vorzüglich entwickelte.“ (S. 114) Mignons ,Charakter' zeigt sich hier als der eines Schreibens, das das hypothetisch ephemere, immer neue Verwandlungen zulassende oder sogar verheißende Moment der Schöpfung zuungunsten des geschriebenen Werks privilegiert. „Behende, leicht, rasch, genau“ vollzieht sie eine Kunstübung, der es nicht um die Stiftung von tradierbaren Bedeutungen geht, sondern darum, trotz größtmöglicher Varianz der Ausführung – „mit allen Arten von Schritten, engen und weiten, ja sogar mit Sprüngen, und zuletzt halb kniend“ (ebd.) – die Zerstörung von Zerbrechlichem zu vermeiden.

Hier jedoch bricht der Konflikt auf, dem Mignon zum Opfer fallen wird. Ihr ,Charakter' nämlich zeigt sich im Eiertanz als durch und durch künstlich, liegt doch der routinierten Sicherheit ihrer Schrittführung eine per se schriftförmige Wiederholungsstruktur zugrunde²⁹. Schon die Situation, aus

²⁹ Bereits Friedrich A. Kittler konstatiert, Mignons „vorgebliche Subjektivität [sei] eine alteuropäische Sozialordnung und ihre Artistik der Effekt einer alteuropäischen Dressurtechnik“, die im Eiertanz in Gestalt einer „kombinatorische[n] Virtuosität“ zum

der heraus Wilhelm Mignon in Anspielung auf die dreißig Silberlinge, die Judas für den Verrat Jesu erhielt³⁰, „für dreißig Taler“ (S. 103) erwirbt, schreibt ihrem Körper den Verrat der Schrift an der Natur ein: Der „Herr der Seiltänzer-gesellschaft, der das interessante Kind bei den Haaren aus dem Hause zu schleppen bemüht war, und mit einem Peitschenstiel unbarmherzig auf den kleinen Körper losschlug“, begründet sein Vorgehen damit, Mignon „verweigere den Eiertanz zu tanzen, den er dem Publikum versprochen habe“ (S. 101). Der Anachronismus offener Gewalt bei der Zurichtung des ‚kleinen Körpers‘ bildet die Folie, vor der die am Ende des achtzehnten Jahrhunderts zeitgemäßere Subtilität des pädagogischen und medizinischen Zugriffs, wie ihn die Turmgesellschaft auf Mignons Körper betreiben wird, die ihr nicht minder immanente Gewalt verschleiern kann. Daß aber der Entrepreneur den Eiertanz bereits kennt, decouvriert Mignons Weigerung, sich mit dem Axiom der Wiederholbarkeit von Kunst zu identifizieren, ihrerseits als Geste einer immer schon vergeblichen Auflehnung.

Im Einzugsbereich der Turmgesellschaft vollendet der Text, was er im steten Rekurs auf eine bis in die kleinste sprachliche Nuance hinein von konsequentem Formwillen geprägten Schreibpraxis an Mignon vorweggenommen hatte: Als Machtzentrum des Romans institutionalisiert³¹, befreit die Metaphysik der Schrift die Kunst von der phantasmatischen Bindung an die Alterität der Natur. Mignon stirbt im „Saale der Vergangenheit“ (S. 540), jenem musealen Ensemble aus „unzählige[n] Bildern“, Statuen Verstorbener, Urnen und Sarkophagen, das, mit dem Motto „Gedenke zu leben“ (S. 542) versehen und von klassizistischer Architektur überwölbt, diese Metaphysik emblematisch zur Erscheinung bringt. Wilhelms euphorisches Bekenntnis zu der Ideologie einer Kunst, die erst als zur Zeitlosigkeit erstarrte zu sich selbst findet, versieht das Emblem mit der dazugehörigen *subscriptio*: „Welch ein Leben, [...] in diesem Saale der Vergangenheit! man könnte ihn eben so gut den Saal der Gegenwart und der Zukunft nen-

Ausdruck gelange; „Über die Sozialisation Wilhelm Meisters“, in: Gerhard Kaiser/F.A. Kittler, *Dichtung als Sozialisationsspiel. Studien zu Goethe und Gottfried Keller*, Göttingen 1978, S. 13-124, hier S. 67f.; ähnlich Jochen Hörisch, *Gott, Geld und Glück: Zur Logik der Liebe in den Bildungsromanen Goethes, Kellers und Thomas Manns*, Frankfurt a.M. 1983, Kap. 2: „Glück und Lücke in *Wilhelm Meisters Lehrjahre*“, S. 30-99, bes. S. 60, und Bernhard Greiner, „Puppenspiel und Hamlet-nachfolge. Wilhelm Meisters ‚Aufgabe‘ in der Theatralischen Sendung“, *Euphorion* 83/1989, S. 281-296, hier S. 284.

³⁰ Vgl. Matth. 26, 15.

³¹ Vgl. dazu Marianne Schuller, „Wunde und Körperbild. Zur Behandlung des Wunden-Motivs bei Goethe und Kafka“, in: M.S./Claudia Reiche/Gunnar Schmidt (Hg.), *Bild-Körper. Verwandlungen des Menschen zwischen Medium und Medizin*, Hamburg 1998, S. 19-46, hier S. 23.

nen. So war alles und wird alles sein! Nichts ist vergänglich, als der Eine der genießt und zuschaut.“ (S. 542) Angesichts dieser rigorosen Dichotomisierung von Kunst und Vergänglichkeit bleibt der Natur nurmehr das Ausdrucksmittel der letzteren: Mignon, die vom „hohen Schreibtisch“ herab bereits angekündigt hatte, sie „eile, von der schönen Erde / Hinab in jenes feste Haus“ (S. 517), wirft sich nun im Saal der Vergangenheit „zur geöffneten Türe herein“ (S. 544) und stirbt dort, in wörtlichem Austrag des zeitgenössischen *discours amoureux*³², an gebrochenem Herzen.

Ein letztes Mal Gegenstand kollektiver Schaulust, verliert ihr Körper im Tod die Alterität lebendiger Natur endgültig an den Normierungsdruck überlieferungsfähiger Kunst: „[...] die Kunst“, so erläutert der Abbé zu Beginn von Mignons Exequien, habe

[...] all ihre Mittel angewandt, den Körper zu erhalten und ihn der Vergänglichkeit zu entziehen. Eine balsamische Flüssigkeit ist durch alle Adern gedungen, und färbt nun an der Stelle des Bluts die so früh verblichenen Wangen. Treten Sie näher [...] und sehen Sie das Wunder der Kunst und Sorgfalt! (S. 577)

Das Ritual der öffentlichen Zurschaustellung von Körpern gehört zu den wichtigsten europäischen Konventionen kollektiver kultureller Selbstverständigung. Unabhängig von ihren – juristischen, wissenschaftlichen oder religiösen – Leitideen haben derartige Zurschaustellungen durchweg gemeinsam, daß sie das Wissen über ihren Gegenstand um einen oder mehrere entscheidende Faktoren erweitern: „Der öffentlich sichtbare Körper ist ein phantasmatischer Ort, an dem mehr ‚gesehen‘ wird, als was die empirische Beobachtung [...] enthüllt [...]“³³ An Mignons Körper gelangt dieser Mehrwert in Gestalt einer Tätowierung zur Evidenz; Mignon, so berichtet der Abbé nach seinen einführenden Worten weiter, habe sterbend mit „Inbrunst [...] das Bild des Gekreuzigten, das auf ihren zarten Armen mit vielen hundert Punkten sehr zierlich abgebildet steht“, geküßt, und entblößt nun vor den Blicken der Zuschauer „[...] ein Kruzifix, von verschiedenen Buchstaben und Zeichen begleitet [...] blaulich auf der weißen Haut“ (S. 578).

Anhand dieser Tätowierung bezieht der Roman an der Schwelle zwischen Vormoderne und Moderne drei verschiedene historische Praktiken der öffentlichen Zurschaustellung von Körpern aufeinander und endlich

³² Vgl. Niklas Luhmann, *Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität*, Frankfurt a.M. 1982.

³³ Philipp Sarasin, „Der öffentlich sichtbare Körper. Vom Spektakel der Anatomie zu den ‚curiosités physiologiques‘“, in: P.S./Jakob Tanner (Hg.), *Physiologie und industrielle Gesellschaft. Studien zur Verwissenschaftlichung des Körpers im 19. und 20. Jahrhundert*, Frankfurt a.M. 1998, S. 419-452, hier S. 422.

poetologisch auf sich selbst. Sie verweist, vom Abbé mit der jahrmarkttypischen Appellationsformel ‚Treten Sie näher‘ in den Kontext zeitgenössischer Schaustellerästhetik projiziert, zunächst auf eine Form der Körperkunst, die der Text im Kontrast zum Paradigma des modernen Schauspielers zum Anachronismus erklärt hat. Im Gegensatz zu diesem, der idealiter von der Bühne aus sein Publikum über den gesellschaftlich konstruktiven Umgang mit der Theatralität kommunikativen Handelns schlechthin zu belehren und solcherart einen normativen Bildungsauftrag erfüllen hat, befriedigt der vormoderne Schausteller seine Zuschauer durch die Darbietung möglichst spektakulärer Sonderfälle. Sein Kapital ist nicht der Reiz der Simulation, sondern die Garantie körperlich verbürgter Authentizität – einer Authentizität mit Devianzeffekt freilich, der, wo nicht bereits vorhanden, durch die gewaltsame Dressur zu Bewegungsmustern wie dem Eiertanz strategisch hergestellt werden muß. Während der ehemalige Schauspieler Wilhelm die von ihm betriebene Simulation spurlos von seinem Körper abscheiden und damit den Weg zu einem neuen Sozialisationsspiel – der Rolle des Arztes – freimachen kann, hat die ehemalige Schaustellerin Mignon, so dokumentiert ihre Tätowierung, das überlebensnotwendige Substrat des unberührten Körpers ausgerechnet an diejenige Ästhetik verloren, unter deren Schutz sie zunächst das Phantasma ihrer Natur hatte bewahren können.

Parallel dazu rücken die Unvermitteltheit, mit der die Tätowierung sichtbar wird, die Position des Abbé als geistlicher Funktionär der Turmgesellschaft und nicht zuletzt das ‚Bild des Gekreuzigten‘ sie in die Nähe des Stigmas. In der religiösen Kultur des Mittelalters waren Wunden, die in *imitatio Christi* mit den Wundmalen des Gekreuzigten Schlüsselemente der Heiligen Schrift am Körper des – meist weiblichen – Gläubigen zum Austrag brachten, „zu Ausweisen der charismatischen Begabung [geworden], die ihrerseits durch andere Kontrollinstanzen (Augenzeugen, Visitationen) zu überprüfen sind“³⁴. Sie bildeten „eine Art Bindeglied zwischen präliteralen religiösen Ausdrucksformen und literarischer Fixierung“, dessen eigentümlicher Zeichencharakter unter anderem darauf beruhte, „daß es zwischen Krankheit [...] und Selbstquälung oder Selbstverstümmelung keine scharfen Trennungslinien gab“³⁵, so daß das Wundmal gleichzeitig Spur passiv erlittener wie aktiv herbeigeführter Verletzungen sein konnte. Mignons Tätowierung beschwört diese Ambivalenz als Erinnerung an den

³⁴ Urban Küsters, „Zeichen auf der Haut in der religiösen Kultur des Mittelalters“, in: Günter Krause (Hg.), *Literalität und Körperlichkeit. Littéralité et Corporalité*, Tübingen 1997, S. 47-53, hier S. 47 und 50.

³⁵ Caroline Walker Bynum, *Fragmentierung und Erlösung. Geschlecht und Körper im Glauben des Mittelalters*, Frankfurt a.M. 1996, S. 119.

Moment, in dem der Roman seine anfängliche Feier von Mignons charismatischer Fähigkeit zur aktiven Spontanschöpfung endgültig in deren Pathologisierung umschlagen läßt: Der Austausch des Blutes gegen eine ‚balsamische Flüssigkeit‘ verwandelt den Körper in ein medizinisches Präparat, an dem die Tätowierung als Zeichen einer Eigentümlichkeit, die der Arzt der Turmgesellschaft von vornherein als Krankheit diagnostiziert und behandelt hatte, zum Zeichen einer unheilbaren Abweichung wird.

Übergreifendes Organisationsprinzip dieser Mischung aus jahrmarkts-ästhetischen, religiösen und medizinischen Elementen ist das Modell des frühneuzeitlichen Straftheaters, das anhand der Verletzungen, die der Henker dem Körper des Delinquenten öffentlich beibringt, den jeweiligen Rechtsbruch zugleich darstellt und sühnt³⁶. Das Verbrechen, von dem die Tätowierung zeugt, ist das eines Widerstands gegen die strategische Dimension von Sprache, durch den Mignon an den ‚Buchstaben und Zeichen‘ der Romankonstruktion und mithin an den Bedingungen ihrer eigenen Existenz schuldig geworden war. Und wie die Straffolter Zeichen zur Evidenz bringt, die dem Verbrecher durch seine Tat selbst bereits eingeschrieben sind, trägt auch Mignons Körper den tätowierten Schuldspruch schon lange vor seinem Tod, identifiziert doch der bei den Exequien zufällig anwesende Markese Mignon daran als seine lange verschollene „unglückliche Nichte“ (S. 578) und lokalisiert den Ursprung der Schuld im Augenblick ihrer Zeugung: Mignons Geburt geht auf einen Geschwisterinzeß und damit auf den Bruch eines Tabus zurück, das, von der Bibel kodifiziert, in der europäischen Zivilisation als Verstoß gegen sämtliche „Verhältnisse der Natur und der Religion, der sittlichen Rechte und der bürgerlichen Gesetze“ (S. 583) geächtet ist.

Mignons Vater, der Mönch Augustin, war durch die Weigerung, Recht und Gesetz als verbindlich anzuerkennen, dem Wahnsinn verfallen; ihre Mutter, von ihrem Beichtvater durch die in „schrecklichen Farben“ ausgeführte Darstellung ihrer „Sünde gegen die Natur“ in „die ängstlichsten Seelenleiden“ (S. 587) gestürzt, hatte bis kurz vor ihrem Tod Knochen gesammelt, die sie für die ihres Kindes hielt, in der Hoffnung, sobald sie sie zusammenfügen und ihrem Kind das Leben wiedergeben könne, werde „der Papst, von der Einstimmung Gottes und seiner Heiligen überzeugt, [...] unter dem lauten Zuruf des Volks, den Eltern die Sünde vergeben, sie lossprechen und sie verbinden.“ (S. 589) Goethe macht hier die Geschichte der literarischen Schöpfung auf die biblische Schöpfungsgeschichte hin transpa-

³⁶ Vgl. dazu Foucault, *Überwachen und Strafen* (wie Anm. 19), sowie Richard van Dülmen, *Theater des Schreckens. Gerichtspraxis und Strafrituale in der frühen Neuzeit*, München 1988.

rent, um die Textfunktion ‚Autor‘ vom Gründungssignifikanten biblischer Gesetzbarkeit, der Textfunktion ‚Gott‘, abzuleiten: Anstelle des Papstes als Statthalter Gottes auf Erden übernimmt es der Autor der *Lehrjahre*, unter dem für die Rezeption des Romans anvisierten ‚lauten Zuruf des Volks‘ die Geburt der Naturpoesie aus dem Bruch des von der Heiligen Schrift verfügbaren Inzesttabus ‚loszusprechen‘.

Mit dem Kausalzusammenhang zwischen der Rechtsmacht schriftlicher Kodifikation und dem Tod Mignons stellen die *Lehrjahre* an den Folgen dieses Bruchs öffentlich einen Sachverhalt zur Schau, der für den literarischen Text der beginnenden Moderne gegenüber der Bibel einen entscheidenden ästhetischen Mehrwert reklamiert: Sie legen mit dem Bauprinzip der literarischen Kreatur die strukturelle Gewalt offen, die das Kulturationsmedium Schrift vom Augenblick der Schöpfung bis in die Herstellung und Reproduktion überlieferungsfähiger Textträger hinein auf diese Kreatur ausübt. Als Spur dieser Gewalt sichtbar gemacht, unterliegt die Tätowierung dabei derselben Logik wie das Strafmal Kains, gewährleistet doch gerade der spektakuläre Ausschluß des tätowierten Körpers aus dem Normengefüge der *Lehrjahre* die Wiederkehr des Verdrängten. Zu Lebzeiten Mignons buchstäblich bewegliche Lettern, erstarren die ‚Buchstaben und Zeichen‘ am toten Körper zur Satzmatrix eines Fertigungsverfahrens, der aus dem fatalen Gegensatz von Technik und Poesie die Herstellungsformel zeitgemäßen literarischen Erfolges hervortreibt: Verdichtet die Geschichte Mignons und ihrer Tätowierung das Phantasma der Poesie zum Kernstück des publizierten Romans, so schafft die Technik des Buchdrucks die Bedingungen dafür, daß diese Geschichte virtuell unendlich oft in den Blick genommen werden kann.

Mit der an Mignons Tätowierung angelagerten Ambivalenz aus krankhafter Devianz und mythopoetischem Reiz markieren Goethes *Wilhelm Meister*-Romane einen kulturhistorischen Wendepunkt, an dem die dialektische Verschränkung von sprachferner Alterität und superiorer Ästhetik, wie sie den Anfang von Mignons Geschichte kennzeichnet, in die Opposition von geschlossener und offener Körperoberfläche umschlägt. Gehen die anachronistischen Aspekte von Mignons Tätowierung auf ein Körperbild zurück, das die menschliche Haut als „Ort der Durchlässigkeit und der undurchschaubaren Metamorphosen“³⁷ und den Körper mithin als durch die Haut hindurch in grotesken Formen mit der Welt verwoben begreift, so überwindet Mignons Einbalsamierung diesen Anachronismus auf den an seiner opaken Oberfläche von der Welt geschiedenen Körper des modernen

³⁷ Claudia Benthien, *Haut. Literaturgeschichte – Körperbilder – Grenzdiskurse*, Reinbek bei Hamburg 1999, S. 51.

bürgerlichen Individuums hin, wie Goethe ihn bereits in seinen Schriften zur Physiognomik implizit mitskizziert hatte. Verabschieden zudem bereits die *Wanderjahre* demonstrativ das „Spektakel der Anatomie“³⁸ aus ihrer Rede über den menschlichen Körper, so entzieht der Paradigmenwechsel des juristischen Diskurses seit Ende des 18. Jahrhunderts auch den zu straffenden Körper dem Öffentlichkeitsbezug des Hinrichtungstheaters.

Damit werden die Bedingungen, unter denen die *Lehrjahre* Mignons gezeichnete Haut hatten in Szene setzen können, durch die Zunahme spezialisierter wissenschaftlicher Auseinandersetzungen mit dem menschlichen Körper und seinen medizinischen und gesellschaftlichen Erscheinungsformen außer Kraft gesetzt. Die ästhetische Lizenz, mit der Goethe an der Tätowierung einen schöpferischen Konflikt zwischen Norm und Poesie ausgetragen hatte, weicht einer wissenschaftlichen Ideologisierung des Zeichens auf der Haut, die, im medizinischen Diskurs als Pathologisierung betrieben³⁹, von Juristen und Psychologen denunziatorische Züge beigelegt bekommt. Seit 1870 sammelt das Pathologische Institut der Berliner Charité in großem Stil – Rudolf Virchow spricht bereits im selben Jahr von mehr als 300 Präparaten⁴⁰ – Stücke tätowierter Haut, und Fachzeitschriften wie die seit 1868 erscheinende *Zeitschrift für Ethnologie* publizieren Debatten, wie derartige Präparate am besten zu konservieren seien, ob in Alkohol oder, wie Virchow 1897 vorschlägt, „von anhaftendem Fett und anderen subcutanen Geweben möglichst gereinigt und dann in Holzrahmen zum Trocknen an der Luft aufgestellt [...], auf Glasplatten aufgezogen, durch einen Klebstoff (Leim, Gummi) befestigt und mit einer dünnen Lage von Firnis bedeckt“⁴¹ – statt, wie in den *Lehrjahren*, als Zeichen für die Schließung des Körpers mit diesem zusammen unter der Oberfläche der symbolischen Ordnung zu verschwinden, wird die tätowierte Haut, von der Leiche gelöst, zum medizinischen Schauobjekt.

Parallel dazu gerät sie Juristen, Anthropologen und Psychologen zum Anlaß einer Radikalisierung der Physiognomik. Lavater und Goethe hatten als Physiognomen den Körper des Menschen als einen in sich zeichenhaften gedacht, an dem die Applikation von Tätowierungen eine ‚richtige‘ Lektüre unmöglich macht. Cesare Lombroso steigert nun die dahinter stehende Annahme, daß der Tätowierte den gesellschaftlichen Auftrag des menschlichen Körpers per se verfehlt, 1876 in seinem Buch *L'uomo delinquente* zur The-

³⁸ Sarasin, „Der öffentlich sichtbare Körper. Vom Spektakel der Anatomie zu den ‚curiosités physiologiques‘“ (wie Anm. 33).

³⁹ Vgl. dazu den Überblick bei Benthien, *Haut* (wie Anm. 37), S. 49-75.

⁴⁰ Rudolf Virchow, „Europäische Tätowierungen“, *Zeitschrift für Ethnologie* 29/1897, S. 328-331, hier S. 329.

⁴¹ S. 328.

se, daß die Tätowierung als physischer Ausdruck einer atavistischen moralischen Abnormität zu lesen sei: Wilde und Verbrecher, so Lombroso, tätowieren sich, also sind Tätowierte Wilde und Verbrecher. Adolf Loos geht in Nachfolge Lombrosos 1908 schließlich in seinem Essay *Ornament und Verbrechen* so weit, zu behaupten: „Wenn ein tätowierter in freiheit stirbt, so ist er eben einige jahre, bevor er einen mord verübt hat, gestorben.“⁴²

Vor diesem Hintergrund entwirft Franz Kafka 1914 den Tätowierungsprozeß, der im Mittelpunkt der Erzählung *In der Strafkolonie* steht. Auch Kafka geht es, wie einst Goethe, um die Darstellung des kausalen Zusammenhangs zwischen den normativen Gesetzmäßigkeiten des Mediums Literatur und dem Tod des darin konstituierten Körpers. Er aber betreibt die Bestandsaufnahme dieses Zusammenhanges mit seinem Text zu einem historischen Zeitpunkt, zu dem die Literatur unter dem Druck neuer Techniken von nichtliteraler Produktion und Reproduktion von Körpern zu einer Neudefinition ihres Standortes gezwungen wird: „Die technische Aufzeichnbarkeit von Sinnesdaten“, so faßt Friedrich Kittler zusammen, „verschiebt um 1900 das gesamte Aufschreibesystem. Zum wahrhaft ersten Mal hört Schreiben auf, mit serieller Datenspeicherung synonym zu sein. Zur symbolischen Fixierung von Symbolischem tritt die technische Aufzeichnung von Realem in Konkurrenz.“⁴³ Hatte Goethe die mechanische Komponente der Literatur an Mignons Körper sukzessive, gleichsam Punkt um Punkt, in die Oberfläche seines Textes eingetragen, bis dessen ästhetisches Programm am Ende in der aus ‚vielen hundert Punkten‘ geformten Tätowierung formelhaft entborgten wurde, so setzt schon der erste Satz von Kafkas Erzählung das Wissen um diese Komponente voraus: „„Es ist ein eigentümlicher Apparat“, sagte der Offizier zu dem Forschungsreisenden und überblickte mit einem gewissermaßen bewundernden Blick den ihm doch wohlbekannten Apparat.“⁴⁴

Dieser Apparat wird von der Erzählung als aus einem „Bett“, auf dem der Verurteilte angeschnallt wird, und einem darüber angebrachten „Zeichner“ bestehend präsentiert, beide mit einer je „eigene[n] elektrische[n] Batterie“ (S. 209) ausgestattet, letzterer zur Steuerung der mit „zweierlei Nadeln in vielfacher Anordnung“ bestückten „Egge“ (S. 215), die die eigentli-

⁴² Adolf Loos, „Ornament und Verbrechen“ (1908), in: ders., *Trotzdem. 1900-1930*, Innsbruck 1931, S. 79-92, hier S. 79f.

⁴³ Friedrich A. Kittler, *Aufschreibesysteme 1800/1900*, München 1987, S. 235.

⁴⁴ Franz Kafka, *In der Strafkolonie*, in: F.K., *Schriften, Tagebücher, Briefe. Kritische Ausgabe*, hg. von Jürgen Born, Gerhard Neumann, Malcolm Pasley und Jost Schillemeit [ohne Bandnumerierung], Bd.: *Drucke zu Lebzeiten*, hg. von Wolf Kittler, Hans-Gerd Koch und Gerhard Neumann, Frankfurt a.M. 1994, S. 201-248, hier S. 203; im folgenden mit unmittelbar im Text angeschlossener Seitenangabe zitiert.

che Tätowierung ausführt, und das Bett, um „in winzigen, sehr schnellen Zuckungen gleichzeitig seitlich, wie auch auf und ab“ den Körper der Egge entgegenzubewegen (S. 209). In der Erklärung dieses Gerätes durch den Offizier legt Kafka mit dem Verweis auf „ähnliche Apparate in Heilanstalten“ (ebd.) eine offene Spur, die diese Erfindung auf den ersten Blick als in zeitgenössischen Sanatorien eingesetzten physiotherapeutischen Apparaten verwandt ausgibt⁴⁵. Auf die Erzählung insgesamt hin gelesen aber führt dieser Verweis weniger eine Semantik körperlicher Heilung als vielmehr die mit der Strafmaschine verbundene eschatologische Dimension ein, das vom Prozeß der Hinrichtung einzulösende Heilsversprechen, von dem aus gelesen die Auslöschung des Körpers Preis für die Vollendung des Geschriebenen ist. Aus dieser Perspektive werden in der literarischen Inszenierung des Apparates zwei andere, verdeckte Spuren sichtbar, die in Anknüpfung an die Verdichtung des ideologischen Diskurses zur Tätowierung, mit der Loos den Schlüsselsatz der Erzählung – „Die Schuld ist immer zweifellos“ (S. 212) – gleichsam vorformuliert hatte⁴⁶, zu zwei technischen Innovationen auf dem Gebiet der ‚Aufschreibesysteme‘ führen.

Eine dieser Innovationen ist ein batteriebetriebener Handapparat zur Ausführung von Tätowierungen, den ein Engländer namens Tom Riley am 28. Dezember 1891 vom British Patent Office hatte patentieren lassen; er konnte sechs Nadeln gleichzeitig in Bewegung setzen und löste angesichts der wachsenden Nachfrage nach Tätowierungen in Europa die Technik der manuell geführten einzelnen Hohnadel schnell flächendeckend ab⁴⁷. Im Kontrast zur diskursivnormativen Diskreditierung des Zeichens auf der Haut durch Theoretiker wie Lombroso und Loos hatte die Tätowierung im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts eine Popularität gewonnen, die in den ersten beiden Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts vor allem in der zeitgenössischen Jahrmarktskultur einen bisher ungekannten Höhepunkt erreichte. In dieser Kultur, die, so hat Walter Bauer-Wabnegg nachgewiesen, zu den zentralen Quellbereichen von Kafkas Ästhetik gehört⁴⁸, war das Auftreten

⁴⁵ Vgl. dazu Klaus Wagenbach, „Die Sanatorien Kafkas. Ihre Bauten und Gebräuche“, *Freibeuter* 16/1983, S. 77-90.

⁴⁶ Kafka hatte Loos' Essay am 17. März 1911 als Vortrag an der Technischen Hochschule Prags gehört; vgl. Kafka, *Schriften, Tagebücher, Briefe* (wie Anm. 44), Bd.: *Tagebücher in der Fassung der Handschrift*, hg. von Hans-Gerd Koch, Michael Müller und Malcolm Pasley, Frankfurt a.M. 1990, S. 159.

⁴⁷ George Burchett, *Memoirs of a Tattooist. From the Notes, Diaries, and Letters of the late 'King of Tattooists' George Burchett*, hg. von Peter Leighton, New York 1958, S. 49.

⁴⁸ Walter Bauer-Wabnegg, *Monster und Maschinen, Artisten und Technik in Franz Kafkas Werk*, in: Franz Kafka, *Schriftverkehr*, hg. von Wolf Kittler und Gerhard Neu-

von am ganzen Körper tätowierten Schaustellern allein schon nach den zahlreichen Annoncen in Organen wie *Der Artist* oder *Proscenium* – die beide von Kafka gelesen wurden⁴⁹ – die Regel; eine der berühmtesten Attraktionen dieser Art war die über und über mit Blumenmotiven, Sinnsprüchen, Bildszenen und -legenden von bemerkenswert narrativen Qualitäten geschmückte, als ‚La belle Irène‘ in ganz Europa bekannte Irene Woodward, von der sich bei ihrem frühen Tod 1915 angeblich achtunddreißig wächserne Ganzkörperporträts in europäischen Museen befanden⁵⁰.

Die Körperbeherrschung des Akrobaten, wie sie Mignon in ihrem Eiertanz präsentiert, schillert auch in Kafkas Werk stets zwischen einem „außerhalb aller anderen Zeichengebungen“, als deren „Kontrapunkt“⁵¹ gedachten Authentizitätsanspruch auf der einen und dem Tatbestand, daß diese Authentizität, als Gegenwert finanzieller Vergütung wiederholbar angelegt, selbst Effekt sorgfältig kontrollierter Techniken ist, auf der anderen Seite. Wie einst das Spiel der Schaustellertruppe, zu der Mignon gehört, so unterliegt das von Kafka so geschätzte Varieté dem Urteil, das der Leitartikel des *Artisten* vom 12. April 1914 unter der Überschrift „Artist oder Maschine?“ formuliert: „Im artistischen Gewerbe hat die Technik stets über die Kunst gesiegt, und so wird es immer sein [...]“⁵²; ungleich schärfer noch aber als der Akrobat hält der tätowierte Artist diese Spannung präsent, indem er die Aura der Kunst durch die Zurschaustellung von Spuren der Technik evoziert. Vor diesem Hintergrund repräsentiert der Anteil der aktuellen Technik des Tätowierens am Apparat der *Strafkolonie* die dem Schreiben als artistischem Akt innewohnende Option auf lustvollen Selbstgewinn – nicht ungebrochen zwar, insofern die Abhängigkeit des Künstlers von dem Gerät, das ihm die Selbstdarstellung als Artist erst ermöglicht, gleichzeitig die von der Genieästhetik einst gefeierte Autonomie des schöpferischen Subjekts als verloren ausstellt; immerhin aber vermag der tätowierte Artist im Akt des Ausstellens selbst jenen Anspruch auf auktoriale Auto-poiesis zu erheben, wie Kafka ihn im Publikumsbezug des Literaten realisiert.

Demgegenüber holt die zweite Spur den dem Schreiben nicht minder als die Option auf Selbstgewinn innewohnenden Fluch der gewalttätigen Selbstentfremdung ein. Vorlage für den Gesamtaufbau des Strafapparates

mann, Freiburg 1990, S. 316-382. – Zur Jahrmarktskultur dieser Zeit vgl. auch Oettermann, *Zeichen auf der Haut* (wie Anm. 10), S. 77-94.

⁴⁹ Bauer-Wabnegg, *Monster und Maschinen*, S. 324ff.

⁵⁰ Margot Mifflin, *Bodies of Subversion. A Secret History of Women and Tattoo*, New York 1997, S. 10ff.

⁵¹ Bauer-Wabnegg, *Monster und Maschinen* (wie Anm. 48), S. 336f.

⁵² Zit. nach: Bauer-Wabnegg, *Monster und Maschinen*, S. 325 (Abb.).

nämlich ist ein ‚Parlograph‘ genanntes Gerät zur Aufzeichnung und Reproduktion von akustischen Impulsen anhand von Nadeln auf einer mit Wachs beschichteten Walze⁵³. Es gehört biographisch wie poetologisch unmittelbar in die Entstehungsgeschichte der *Strafkolonie* als einer Erzählung von der unauflöslichen und letztlich fatalen Beziehung zwischen Körpererfahrung und Autorschaft, wie sie Kafkas Literaturprojekt mit „körperlichen Vorstellungen voll von ungeheurer Schärfe und blutigem Ernst“⁵⁴ durchzieht. Bereits 1902 entwirft er in einem Brief an Oskar Pollak eine Schreibszenen, die die Grundstruktur der *Strafkolonie* antizipiert⁵⁵:

Ich saß an meinem schönen Schreibtisch. [...] Das ist [...] ein gut bürgerlich gesinnter Schreibtisch, der erziehen soll. Der hat dort, wo gewöhnlich die Knie des Schreibers sind, zwei erschreckliche Holzspitzen. [...] Wenn man sich ruhig setzt, vorsichtig, und etwas gut Bürgerliches schreibt, dann ist einem wohl. Aber wehe, wenn man sich aufregt und der Körper nur ein wenig bebt, dann hat man unausweichlich die Spitzen in den Knien und wie das schmerzt⁵⁶.

Kafkas ‚gut bürgerlicher Schreibtisch‘ besitzt eine unübersehbare Ähnlichkeit mit dem „hohen Schreibtisch“ (S. 517), von dem aus Mignon in den *Lehrjahren* ihr letztes Lied singt⁵⁷. Während aber Goethe die Beziehung zwischen Schreibtisch und qualvoller körperlicher Zurichtung gerade nur andeutet, bildet diese Beziehung für Kafka auch und gerade dort, wo er zur Niederschrift von ‚gut Bürgerlichem‘ verpflichtet ist, die Matrix seiner Selbstwahrnehmung als ‚bebender‘ Körper des Autors: So, wie die ‚erschrecklichen Holzspitzen‘ im Brief an Pollak das Zittern des schöpferischen Körpers seismographisch in einen Schmerz übersetzen, der die Überschreitung der Grenze zwischen ‚gut Bürgerlichem‘ und literarischer Kunst markiert, sticht die mit Nadeln ausgestattete „Egge“ des Apparates in der *Strafkolonie* „[z]itternd [...] ihre Spitzen in den Körper ein, der überdies vom Bett aus zittert“. (S. 215). Umgekehrt enthält der Moment, in dem das ‚bürgerliche‘ Schreiben auf das literarische durchlässig wird, immer schon die Ahnung kommenden Schmerzes. „Beim Diktieren einer größeren Anzeige [...] im Bureau“ etwa bleibt der Versicherungsjurist Kafka seinem Ta-

⁵³ Vgl. dazu Wolf Kittler, „Schreibmaschinen, Sprechmaschinen. Effekte technischer Medien im Werk Franz Kafkas“, in: Kafka, *Schriftverkehr* (wie Anm. 48), S. 75-163.

⁵⁴ Georg Guntermann, *Vom Fremdwerden der Dinge beim Schreiben. Kafkas Tagebücher als literarische Physiognomie des Autors*, Tübingen 1991, S. 142.

⁵⁵ Vgl. dazu grundlegend Hans-Thies Lehmann, „Der buchstäbliche Körper. Zur Selbstinszenierung der Literatur bei Franz Kafka“, in: Gerhard Kurz (Hg.), *Der junge Kafka*, Frankfurt a.M. 1984, S. 213-241.

⁵⁶ Franz Kafka, *Gesammelte Werke*, hg. von Max Brod, Bd. 9: *Briefe 1902-1924*, Frankfurt a.M. 1958, S. 11-14, hier S. 11.

⁵⁷ Guntermann, *Vom Fremdwerden der Dinge beim Schreiben* (wie Anm. 54).

gebuch zufolge am 3. Oktober 1911 „stecken und konnte nichts als das Maschinenfräulein ansehen“, und nicht zufällig ist es das Wort „brandmarken“, das dem Verlegenen signalisiert, „daß zu einer dichterischen Arbeit alles in mir bereit ist“⁵⁸. ‚Dichterische Arbeit‘ ist für Kafka die Entwicklung und Anwendung von Techniken, die die geradezu aphoristische Kürze einer Brandmarkung durch episch angelegte Torturvorgänge wie die Ganzkörperätowierung in der *Strafkolonie* ersetzen: „Ja, das Foltern ist mir äußerst wichtig“, bestätigt er Milena Jesenskà Mitte November 1920, „ich beschäftige mich mit nichts anderem als mit Gefoltertwerden und Foltern. Warum? [...] um aus dem verdammten Mund das verdammte Wort zu erfahren“⁵⁹ – erst die Folter macht den ‚verdammten Mund‘ zu dem eines Schöpfers; erst das ‚verdammte Wort‘ identifiziert den Schreibenden als Autor.

Die Notwendigkeit solcher Identifikation bestimmt von Anfang an auch und gerade Kafkas Austrag der Liebesbeziehung zu seiner langjährigen Verlobten Felice Bauer. Schon in seinem ersten Brief an Felice gewinnt sie als Einheit von Schrift und Zwang im konkreten Verhältnis des Autors zu seiner Schreibmaschine das Gewicht einer poetologischen Formel: Er sei, schreibt er am 20. September 1912, „ein unpünktlicher Briefschreiber“, und dies „wäre noch ärger, als es ist, wenn ich nicht die Schreibmaschine hätte, denn wenn auch einmal meine Launen zu einem Brief nicht hinreichen sollten, so sind schließlich die Fingerspitzen zum Schreiben immer noch da“⁶⁰ – die Maschine verleiht dem Schreibprozeß eine Macht, die selbst gegen die ‚Launen‘ des Schreibenden seine ‚Fingerspitzen‘ zur Bewegung und damit seinen Körper in den Dienst der Produktion von Zeichen zwingt. Voraussetzung dafür, daß diese Macht schöpferisch wirksam werden kann, ist die Doppelung aus der im Kontakt zur Schreibmaschine körperlich erfahrbaren Realität des Schreibvorganges auf der einen und der Absenz der Geliebten auf der anderen Seite, mithin die ungeschiedene Gleichzeitigkeit von Text- und erotischem Begehren. Die Erfindung des Parlographen aber bedroht diese Konstruktion zweifach, insofern sie durch die Reproduktion gesprochener Sprache die Differenz zwischen An- und Abwesenheit des Körpers subvertiert und gleichzeitig die physische Aktivität des Schreibens, das Spiel der ‚Fingerspitzen‘ auf der Maschine, überflüssig macht. Deswegen, so gesteht Kafka der als Prokuristin für die mit Herstellung und

⁵⁸ Kafka, *Tagebücher in der Fassung der Handschrift* (wie Anm. 46), S. 53.

⁵⁹ Franz Kafka, *Briefe an Milena*, erweiterte Neuausgabe, hg. von Jürgen Born und Michael Müller, Frankfurt a.M. 1986, S. 290.

⁶⁰ Franz Kafka, *Briefe an Felice und andere Korrespondenz aus der Verlobungszeit*, hg. von Erich Heller und Jürgen Born, Frankfurt a.M. 1976, S. 43f., hier S. 43.

Vertrieb von Parlographen befaßten Berliner Lindström GmbH arbeitenden Felice im Januar 1913, „fürchte“ er sich „grundsätzlich“ vor solchen Apparaten:

Eine Maschine mit ihrer stillen, ernsten Anforderung scheint mir auf die Arbeitskraft einen viel stärkern, grausamern Zwang auszuüben als ein Mensch. Wie geringfügig [...] ist ein lebendiger Schreibmaschinist, der Diktierende ist der Herr, aber vor dem Parlographen ist er entwürdigt und ein Fabrikсарbeiter, der mit seinem Gehirn eine schnurrende Maschine bedienen muß.⁶¹

In der Angst vor dem Parlographen vermischt sich das faszinierte Grauen, mit dem Kafka sich selbst dem ‚grausamen Zwang‘ der Maschine erliegen sieht, mit der Ambivalenz des ungeschiedenen Begehrens, aus der sich seine literarische Tätigkeit speist. In dem Maß nämlich, in dem Felice auf Heirat drängt, droht sie die Distanz aufzuheben, in der allein Kafka schreibend seine Identität stabil halten kann. Der daraus resultierende Konflikt erweist sich als unlösbar; am 23. Juli 1914 kommt es in einer Szene, die Kafka in seinem Tagebuch als „Gerichtshof im Hotel“⁶² resümiert, in Berlin zur offiziellen Trennung der Verlobten, und im Oktober des Jahres notiert Kafka im Rückblick auf die eben erfolgte Niederschrift der *Strafkolonie* lakonisch: „14 Tage, gute Arbeit zum Teil, vollständiges Begreifen meiner Lage.“⁶³

Trägerkonstruktion der ‚guten Arbeit‘ ist das Modell des Straftheaters, das, von Goethe in Mignons Exequien eingespielt, den Erzählverlauf der *Strafkolonie* von Anfang an bestimmt. Dabei wird Kafkas Text vom Spannungsverhältnis zwischen gleich drei einander überlagernden Exekutionshandlungen organisiert: Da ist einmal der Hinrichtungstypus, den der Offizier in seinem Rückblick auf die längst vergangene Epoche des alten Kommandanten schildert; da ist zweitens die aktuell geplante Hinrichtung des Verurteilten, die die Stellungnahme des Reisenden gegen den Apparat in die Zerstörung des letzteren umschlagen läßt, gleichsam eine Hinrichtung des Verfahrens selbst; da ist schließlich drittens die Beziehung, die Kafka zwischen Literaturproduktion und Straftheater herstellt. Die Achse, die diese drei Hinrichtungsprozesse miteinander verbindet, ist der Faktor des Publikumsbezugs – jenes Bezugs also, der ihrer Inszenierung mit der Veröffentlichung des Textes den Status von Literatur und ihrem Autor den des Artisten verleiht.

Schon die Darstellung, die der Offizier von früheren Exekutionen gibt, bezeugt nicht eine Veränderung des Apparates, sondern seinen Bedeutungswandel in der Öffentlichkeit der Strafkolonie. „Vor hunderten Augen“

⁶¹ S. 241f., hier S.241.

⁶² Kafka, *Tagebücher in der Fassung der Handschrift* (wie Anm. 46), S. 658.

⁶³ S. 678.

hatte der Akt des Strafvollzugs einst die Strahlkraft eines gemeinschaftsstiftenden Rituals entbinden können, in Anwesenheit des Kommandanten „mit seinen Damen“, der Verwaltungsfunktionäre – „kein hoher Beamte durfte fehlen“ (S. 225) – und zahlloser „Anhänger“ (S. 224) des Verfahrens. Anhand der Egge hatte der Zeichner des Apparates dem „Verurteilten [...] das Gebot, das er übertreten hat, [...] auf den Leib geschrieben“ (S. 210), und „alle wußten: Jetzt geschieht Gerechtigkeit.“ (S. 226) Durch eine Technik verstärkt, die unter dem Farbeintrag der Tätowierungsnadel die aus der Feder des Schreibenden fließende Tinte durchschimmern läßt – „damals [...] tropften die schreibenden Nadeln eine beizende Flüssigkeit aus“ –, steigern die Schmerzlaute des Sterbenden die kollektive Ekstase, bis sie nach zwölf Stunden mit seinem Tod ihre Klimax erreicht: „Wie nahmen wir alle den Ausdruck der Verklärung von dem gemarterten Gesicht, wie hielten wir unsere Wangen in den Schein dieser endlich erreichten und schon vergehenden Gerechtigkeit!“ (Ebd.)

Zwischen Simulationseffekt und Aura schillernd, bezeugt der ‚Schein der Gerechtigkeit‘ die Störanfälligkeit, derentwegen das Ritual zum Zeitpunkt des Erzählens bereits seiner Demontage verfallen ist. Seine einstige Bedeutung nämlich, so deutet der Text an, war allein von der Autorität des alten Kommandanten stabil gehalten worden. Er hatte den Apparat erfunden, mit seinen Urteilen das Skript des jeweiligen Schaustellungsaktes geschrieben, durch die von ihm repräsentierte Rechtsnorm den schweigenden Konsens des Publikums verordnet und die Kontinuität dieses Konsenses durch eine Darstellungskonvention garantiert, die trotz differierender Wortwahl bei der Urteilsformulierung im Resultat die Wiederkehr des Immergleichen zelebrierte: „Ein Nichteingeweihter merkt äußerlich keinen Unterschied in den Strafen.“ (S. 215) ‚Nichteingeweihte‘ sind die Zuschauer, die keinen Zugang zu den Steuerbefehlen des Apparates haben; ihre Bedeutung für die Exekution besteht darin, in dem ‚Schein‘, der den Verurteilten mit der Schrift identifiziert, die eigene Gehorsamsgewißheit zu erfahren. Auch der Reisende, der letzte Zuschauer des Apparates, ist ein solcher ‚Nichteingeweihter‘; auch er kann die Handzeichnungen des alten Kommandanten, nach denen der Offizier das Räderwerk des Zeichners einstellt, nicht lesen – und durchbricht mit dem über das Publikum verhängten Schweigegebot den zentralen Stabilisierungsmechanismus des Spektakels; schon das bloße „Nein“ (S. 235), mit dem er die Bitte des Offiziers um Unterstützung gegenüber dem neuen Kommandanten abschlägt, sprengt den Konsens, der einst die Macht des ‚Scheins‘ begründet hatte, unwiderruflich.

Der alte Kommandant der *Strafkolonie* ist eine der unzähligen Chiffren des abwesenden und doch allgegenwärtigen Vaters, in denen Kafkas Literaturprojekt seinen Kern als paradoxe Verschränkung von Gehorsam und

Aufbegehren zur Schau stellt. Ausgehend von der Erfahrung der physischen Unterlegenheit des Kindes gegenüber der körperlichen Präsenz des Vaters – „Ich mager, schwach, schmal, Du stark, groß, breit“⁶⁴ – charakterisiert Kafka fünf Jahre nach Entstehung seines Textes in seinem *Brief an den Vater* die Produktion von Literatur als Unternehmen einer „geistigen Existenzbehauptung“⁶⁵. Wie die beiläufige Billigung, mit der der neue Kommandant der *Strafkolonie* den Vollzug des alten Verfahrens unwidersprochen stattfinden läßt, den ebenso beiläufigen Freispruch des Verurteilten durch den Offizier bewirkt, so verhilft auch das Desinteresse, mit dem „der riesige Mann, mein Vater, die letzte Instanz“⁶⁶, die literarische Tätigkeit seines Sohnes kommentiert – „„Leg’s auf den Nachttisch!““ –, Kafka zunächst zu Erleichterung, „weil mir jene Formel klang wie etwa: ‚Jetzt bist Du frei!‘“⁶⁷. Der durch Autorschaft erwirkte Freispruch aber ist „[n]atürlich [...] eine Täuschung, ich war nicht oder allergünstigsten Falles noch nicht frei“, weil das Schreiben durch die Gesetzmäßigkeiten der sprachlichen als symbolischer Ordnung unausweichlich an die Symbolfigur ‚Vater‘ gebunden bleibt: „Mein Schreiben handelte von Dir [...]. Es war ein absichtlich in die Länge gezogener Abschied von Dir, nur daß er zwar von Dir erzwungen war, aber in der von mir erzwungenen Richtung verlief.“⁶⁸

Von der geradezu obsessiven Konsequenz aus gelesen, mit der die Rede von Recht und Gesetz in Kafkas Werk diese Verstrickung präsent hält⁶⁹, identifiziert das Wort von der ‚Richtung‘ die Bewegungsspielräume des ‚Abschieds‘ vom Vater mit der Hin-Richtung dessen, der sich noch am literarisch erschlossenen ‚anderen Ende der Welt‘ zur Ursache seiner Flucht zurückgeführt sieht. „Manchmal stelle ich mir die Erdkarte ausgespannt und Dich quer über sie hingestreckt vor,“ resümiert Kafka in seinem *Brief*. „Und es ist mir dann, als kämen für mein Leben nur die Gegenden in Betracht, die

⁶⁴ Franz Kafka, *Brief an den Vater*, in: F.K., *Schriften, Tagebücher, Briefe* (wie Anm. 44), Bd.: *Nachgelassene Schriften und Fragmente II*, hg. von Jost Schillemeit, Frankfurt a.M. 1992, S. 143-217, hier S. 151.

⁶⁵ S. 194.

⁶⁶ S. 149.

⁶⁷ S. 192.

⁶⁸ Ebd.

⁶⁹ Stellvertretend für die große Anzahl an diesem Thema gewidmeten Forschungsarbeiten seien hier nur die folgenden genannt: Franz Kuna, *Franz Kafka. Literature as Corrective Punishment*, Bloomington/London 1974; Hans H. Hiebel, *Die Zeichen des Gesetzes. Recht und Macht bei Franz Kafka*, München 1983; Ulf Abraham, *Der verhörte Held. Verhöre, Urteile und die Rede von Recht und Schuld im Werk Franz Kafkas*, München 1985; Lida Kirchberger, *Kafka's Use of Law in Fiction. A new interpretation of ‚In der Strafkolonie‘, ‚Der Prozeß‘ and ‚Das Schloß‘*, New York/Bern/Frankfurt a.M. 1986.

Du entweder nicht bedeckst oder die nicht in Deiner Reichweite liegen.“⁷⁰ Freilich sind diese „entsprechend der Vorstellung, die ich von Deiner Größe habe, nicht viele und nicht sehr trostreiche Gegenden“⁷¹, ‚Gegenden‘ zudem, die schon dadurch, daß sie sich von den besetzten Gebieten allein durch die Abwesenheit des Vaters unterscheiden, letztlich immer noch dessen ‚Reichweite‘ unterstehen. Deshalb auch holt der Forschungsreisende der *Strafkolonie* den Ursprung des europäischen Diskurses über Tätowierungen weitaus exakter in Kafkas Erzählung hinein, als es der reisende Markese in Goethes *Lehrjahren* mit seinem Bericht über Mignons Abstammung getan hatte. Dieser hatte die Herkunft ihrer Tätowierung in Italien und somit an einem ‚anderen Ende der Welt‘ lokalisiert, das faktisch mitten in Europa lag; Kafkas Reisender aber ist ein literarischer Wiedergänger von Reisenden wie Cook und Forster, die das Wissen von Tätowierungen einst tatsächlich vom außereuropäischen anderen Weltende mitgebracht hatten, in aktuellem Kontext – schon Kafkas Titelformulierung ruft die zeitgenössische Praxis der Deportation von Verurteilten in Strafkolonien in Neukaledonien, Australien, China und ähnlich weit von Europa entfernten Ländern ab⁷².

Gleich den Forschungsreisenden des achtzehnten rezipiert auch der Reisende in die Strafkolonien des beginnenden zwanzigsten Jahrhunderts das Verfahren, mit dem am ‚anderen Ende der Welt‘ Körper vergesellschaftet werden, als einen Atavismus, in dessen Fremdheit sich offenkundig Eigenes der europäischen Kultur spiegelt. Vermochte schon Goethe die Spiegelsachse der Differenz zwischen Eigenem und Fremden nur zu erhalten, indem er sie als Differenz zwischen Norm und Devianz dem Eigenen einverleibte, so gehören die „fremde[n] Gerichtsverfassungen“ der Strafkolonie für Kafkas Reisenden immer schon zur Geschichte seiner eigenen Kultur. Die Jurisdiktion, die sich in der Hinrichtungspraxis der Strafkolonie manifestiert, ist auch dann, wenn sie als Ausnahmeregelung einen nominell autonomen Status besitzt, Teil der Jurisdiktion desjenigen europäischen Landes, das die Kolonie als seinen Besitz verwaltet. Derselben Logik gehorcht die poetologische Funktion des Strafapparates: Auch in den ‚Gegenden‘, die vom Vater nicht physisch ‚bedeckt‘ sind, untersteht das Schreibinstrument, anhand dessen Kafka die Erfahrung der freiheitsversprechenden Fremde zum Text formt, der vom Namen des Vaters ausgehenden Gesetzesmacht, so daß

⁷⁰ Franz Kafka, *Brief an den Vater* (wie Anm. 64), S. 210.

⁷¹ Ebd.

⁷² Vgl. dazu Walter Müller-Seidel, *Die Deportation des Menschen. Kafkas Erzählung ‚In der Strafkolonie‘ im europäischen Kontext*, Frankfurt a.M. 1986; Müller-Seidel weist S. 80-87 insbesondere auf den Reisebericht des Juristen Robert Heindl (*Meine Reise nach den Strafkolonien*, Berlin/Wien 1912) hin, den Kafka seiner Einschätzung nach gekannt haben müsse.

das ersehnte Eigene am Ende immer nur Zeugnis von gewaltsamer Enteignung ablegen kann. Telos der Niederschrift ist mithin immer die Auslöschung des Schreibenden – das schöpferische Schreiben aber, im Gegensatz zur reinen Reproduktion von Körperzeichen, wie sie im Modell des Parlographen angespielt wird, vermag den Prozeß solcher Auslöschung zumindest zu verzögern und damit einen Spielraum zu erzeugen, in dem, wie die maschinell vollzogene Tätowierung auf dem Körper des Artisten die Aura der Kunst entbirgt, der Körper des Schreibenden sterbend immerhin noch die Identität des Autors zu reklamieren vermag.

Als das Urteil des Reisenden über den Apparat das alte Verfahren mit sofortiger Wirkung auf seine bloßen Eckdaten reduziert – auf die Generalformel „Sei gerecht!“ auf der einen Seite, die, früher im schweigenden Konsens des Publikums implizit vorausgesetzt, nun als Steuerbefehl der letzten Hinrichtung explizit wird, und den Tod des Verurteilten, diesmal in Gestalt des Offiziers selbst, auf der anderen Seite – wird die eschatologische Bedeutung solcher schöpferischen Verzögerung sinnfällig. So vereinfacht nämlich vermag die Exekution ihr einstiges Heilsversprechen nicht mehr einzulösen; „[d]ie Egge schrieb nicht, sie stach nur“, und das „Gesicht der Leiche“ bleibt, „wie es im Leben gewesen war; kein Zeichen der versprochenen Erlösung war zu entdecken; was alle anderen in der Maschine gefunden hatten, der Offizier fand es nicht [...]“ (S. 244f.) Nicht der Tod des Verurteilten an sich, sondern der Prozeß seiner Ausgestaltung zu einem Kunstwerk hatte das ‚Gesicht‘ im Sinne der Vision erzeugt, ohne die die Straffolter am Körper des Offiziers zum „unmittelbare[n] Mord“ (ebd.) verkommt. Aus dieser Perspektive gelesen, meint der Begriff des ‚Scheins‘ nicht mehr einfach eine beliebige Simulationsleistung, wie sie auch als Bestandteil in den strategischen Sprachspielen des neuen Kommandanten gedacht werden kann, sondern vielmehr einen Effekt, der mit der elaboraten Tätowierung an ein spezifisches Verfahren gekoppelt ist. Organisationsprinzip dieses Verfahrens ist eine Kausalverknüpfung von Zeit und Ästhetik, anhand derer Kafka in Übernahme der zwölfstündigen Sterbensperiode Christi seinen Text in Beziehung zur Bibel setzt, wie Goethe es durch das tätowierte ‚Bild des Gekreuzigten‘ getan hatte. Damit dieser Bezugshorizont abgerufen werden und die Tätowierung solcherart an der mythischen Qualität biblischen Erzählens partizipieren konnte, hatte der Erfinder des Apparates den Zeittakt der Folter „berechnet“, indem er Zeichen programmierte, die ausschließlich der Verzögerung dienten: „Es darf natürlich keine einfache Schrift sein; sie soll ja nicht sofort töten, sondern durchschnittlich erst in einem Zeitraum von zwölf Stunden [...]. Es müssen also viele, viele Zieraten die eigentliche Schrift umgeben [...]“ (S. 217f.)

Durch den ästhetischen Mehrwert an sich bedeutungsloser ‚Zieraten‘, die gleichwohl die Aura des Geschriebenen am Ende erst gewährleisten, gewinnt das Bild, das der Offizier im Rückblick von der Straffolter entwirft, im Kontext der *Strafkolonie* jene Strahlkraft, die früher die Hinrichtung selbst besessen hatte, übernimmt es doch im Handlungszusammenhang der gesamten Erzählung seinerseits die Funktion eines ‚Zierats‘ und verleiht der *Strafkolonie* damit die Aura eines literarischen Werks, das durch die Umschrift vorgegebener Leitsätze wie demjenigen von der zweifellosen Schuld am Text einen ähnlichen ‚Schein‘ herzustellen vermag wie einst die tödliche Tätowierung am verurteilten Körper. Dabei tritt das Wort ‚zweifellos‘ an die Stelle der ‚eigentlichen Schrift‘, an die Stelle des ‚schmalen Gürtels‘ also, der die am ‚übrigen Körper‘ applizierten Zeichen auf ihre prozeßorientierte Platzhalterfunktion festlegt. Die Wiederaufnahme dieses Wortes aus der Perspektive des Reisenden – „Die Ungerechtigkeit des Verfahrens und die Unmenschlichkeit der Exekution war zweifellos“ (S. 222) – dient nur auf der Handlungsebene des Textes der inhaltlichen Diskreditierung der einstigen Strafpraxis; auf poetologischer Ebene dagegen markiert es eine Achse, an der entlang der Text sein eigenes Anliegen, die literarische Stiftung von Sinn, anhand seiner Binnenerzählung als Applikation von ‚Zieraten‘ umsetzt.

Anders als am Körper des Verurteilten allerdings stellt der Text an der Geschichte des Offiziers nicht länger den euphorisierenden ‚Schein‘ zur Schau, sondern das Wissen um die Grenzen literarischer Praxis schlechthin, um Grenzen, die Goethe wie Kafka mit dem Faktor des Publikumsbezugs als textkonstitutiv begreifen. Auf der Handlungsebene kann das literarische Schreiben durchaus den Blick auf einen mythisch-präliteralen Ursprung von Schrift inszenieren, wie er über die Erzählung des Offiziers in die Ära zurückfällt, in der der alte Kommandant kraft seiner Autorität den schweigenden Konsens des Publikums verordnen konnte. Auf poetologischer Ebene aber reflektiert der Text von Anfang an die Gewißheit, daß dieser Blick stets auf den Zwangscharakter schriftlicher Vermittlung zurückgelenkt wird. Erster Schritt seiner publikumswirksamen Veräußerlichung, ist die Handschrift des Autors, wie sie in den Handzeichnungen des alten Kommandanten versinnbildlicht wird – „labyrinthartige, einander vielfach kreuzende Linien, die so dicht das Papier bedeckten, daß man nur mit Mühe die weißen Zwischenräume erkannte“ (S. 217) – immer schon die Kommandozeile, die die öffentliche Hinrichtung des Körpers durch die Schrift in Gang setzt: Die Instanz des Zuschauers, implizit im Faktum der Niederschrift und explizit in der Figur des Reisenden allgegenwärtig, oktroyiert der öffentlichen Zurschaustellung von Körpern in der Literatur unausweichlich die Rechtsordnung einer Gegenwart, vor der die Phantasie vom mythischen Ursprung des

Schreibens dem Normierungsdruck strategischer Diskurskonventionen verfällt.

An dieser Stelle bricht der entscheidende Unterschied zwischen den Texten Goethes und Kafkas auf⁷³. Im Gegensatz zu Goethe erzählt Kafka nicht mehr die Geschichte eines Körpers, der, wiewohl der Metaphysik der Schrift verpflichtet, das Signifikat ‚Körper‘ bis zum Schluß im Text präsent hält, sondern die Geschichte der Schrift als einem ‚eigentümlichen Apparat‘, durch dessen Bedienung das Signifikat ‚Körper‘ erst hergestellt wird. Während Goethe mit der Konsequenz, mit der er die Abwendung des Autors von der verhängnisvollen Bindung an ein imaginäres Anderes durchführt, die Autonomie der Kunst und mit ihr zugleich auch das Überleben des Autors im Jenseits des vollendeten Textes sichert, verzeitlicht Kafka diese verhängnisvolle Bindung zudem als Ritual künstlerischer Praxis schlechthin. Dadurch gewinnt die Tätowierung im Sinne der ‚Punktierung der Körper‘ eine Dimension der Buchstäblichkeit, die bei Kafka unmittelbar auf die Handschrift selbst zurückführt. Wenn Malcolm Pasley anhand von Manuskripten Kafkas darauf hinweist, es gehöre „geradezu zum Wesen seines Schreibens, daß der Text nicht nur äußerst sparsam, sondern auch – es sei denn aus einem besonderen Grunde – leicht und unauffällig interpungiert wird“⁷⁴, dann läßt sich ein solcher ‚besonderer Grund‘ in der *Strafkolonie* in der retardierenden Funktion der Interpunktion ausmachen: Um den Prozeß der Niederschrift in der ganzen existentiellen Bedeutung, die Kafka selbst in Pathosformeln wie der im August 1913 an Felice Bauer gerichteten Bemerkung verdichtet, er „habe kein literarisches Interesse, sondern bestehe aus Literatur“⁷⁵, während des Schreibens auf den schreibenden Körper selbst durchsichtig zu machen, bedarf es einer Verzögerungstechnik, die diesen Prozeß inszenatorisch verhandelbar macht. Bei Goethe zitieren die ‚vielen hundert Punkte‘, aus denen Mignons Tätowierung besteht, den gewaltsamen Akt der Einschreibung als längst erfolgt und in seiner Praxis irrelevant; bei Kafka repräsentiert die Applikation der Punkte den Gewaltakt, mit dem der Autor seinem Text das Zeugnis für die Praxis von Literatur abzwingt. Goethe geht es um die ästhetische Ideologisierung künstlich ge-

⁷³ Vgl. dazu auch Gerhard Neumann, „Franz Kafka: Der Name, die Sprache und die Ordnung der Dinge“, in: Kafka, *Schriftverkehr* (Anm. 48), S. 11-29, bes. S. 17, sowie ders., „Schreibschrein und Strafapparat. Erwägungen zur Topographie des Schreibens“, in: Günter Schnitzler (Hg.), *Bild und Gedanke*. Festschrift für Gerhart Baumann, München 1980, S. 385-401.

⁷⁴ Malcolm Pasley, „Zu Kafkas Interpunktion“, in: M.P., „*Die Schrift ist unveränderlich...*“ *Essays zu Kafka*, Frankfurt a.M. 1995, S. 121-144, hier S. 137f.

⁷⁵ Brief vom 14. August 1913, in: *Briefe an Felice* (wie Anm. 60), S. 443-445, hier S. 444.

schaffener Körper, und sei es um den Preis, daß diese einzig am Text als gedrucktem und gebundenem Buch konkret wird; Kafka dagegen geht es um eine Ästhetik der Oberfläche, die die Grenzen konkreter Körperlichkeit als Fiktion denunziert und statt dessen die Idee einer Identität entbirgt, die auch und gerade physisch durch ihre Textualisierung überhaupt erst zu ihrer Existenz gelangt.

Goethe wie Kafka, so läßt sich abschließend zusammenfassen, nutzen die semantische Unschärfe, die kraft der sorgsam gewährten Spannung zwischen Auto- und Heteropoiesis von den Tätowierungen in ihren Texten ausgeht, dazu, auf der Basis der Binäropposition von Kunst und Natur, die in ihrer einfachsten Form den Körper als imaginäres Anderes historischer Reordnungen definiert, in ihren Texten Modelle dialektischer Identifikation zu entwickeln – Goethe vor dem Hintergrund des Wandels vom direkten hin zum indirekten Zugriff auf die menschliche Natur, der am Ende des achtzehnten Jahrhunderts unter den Bedingungen moderner Schriftkultur die Genese des bürgerlichen Subjekts begründet; Kafka vor demjenigen einer zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts von dem indirekten Zugriff dieser Kultur bereits selbstverständlich schriftförmig zugerichteten Existenz, die es durch die radikale literarische Hypertrophierung des Schreibprozesses und seiner Bedeutung auch und gerade für den Körper des Schreibenden gegen die konkurrierenden Techniken nichtliteralen Erzählens zu verteidigen gilt.

Beide Autoren legen ihren Modellbildungen ein poetologisches Potential zugrunde, das aufgrund der besonderen Prägung des Zusammenspiels von Parallelität und Differenz des Verhältnisses zwischen Tätowierungspraxis und Praxis des Schreibens, wie es die Tätowierung im Text als Metapher konstituiert, in der Metapher von vornherein angelegt ist: Als Produktion von Zeichen durch die systematische Applikation von Farbe auf ein Trägermedium sind die Vorgänge des Schreibens – ob als Hand- oder als Maschinenschrift gedacht – und des Tätowierens einander ähnlich genug, um annähernd aufeinander abbildbar zu sein. Im Gegensatz zum geschriebenen Wort aber wird das tätowierte Zeichen nicht, wie das geschriebene, an der Oberfläche seines Trägermediums, sondern unter der menschlichen Haut fixiert, auf der selbst der Prozeß der Einschreibung keinerlei materielle Spuren hinterläßt – und eben jener Ort des Übergangs zwischen Hautoberfläche und Körperinnerem, den das tätowierte Zeichen in der historischen Praxis besetzt⁷⁶, ist das eigentliche Sujet der anhand der Tätowierung betriebenen literarischen Sinnstiftungsprozesse.

⁷⁶ Im Zusammenhang mit der Debatte über die kulturelle Existenz des Körpers (vgl. Anm. 10) ist inzwischen auch die Haut aus der Perspektive auf diesen Ort des Übergangs Gegenstand von Untersuchungen geworden; vgl. besonders Didier Anzieu, *Das*

Die Tatsache, daß dieser Ort vom realen tätowierten Körper nur bezeugt wird, wenn er bereits zeichenhaft zugerichtet und damit kolonialisiert ist, während er am nicht tätowierten Körper unsichtbar bleibt, bildet die Matrix eines Erzählens, das von der Unmöglichkeit handelt, Körper lesbar zu machen und doch die mit ihrer Unlesbarkeit verbundene Aura zu bewahren. Während die Schriftferne des von Natur stummen Körpers sowohl in den *Lehrjahren* – in Mignons Gesang – als auch in der *Strafkolonie* – im Gesichtsausdruck des Sterbenden – explizit als Inzitant seiner Inszenierung beschworen wird, denunzieren Goethe und Kafka die von ihnen inszenierten Körper gleichzeitig durch die suggestive Parallelsetzung von tätowierter Haut und geschriebenem Text als Effekt einer intentional schriftförmig strukturierten Oberfläche. Obwohl diese paradoxe Doppelung von Beschwörung und Denunziation den Ort des Übergangs zwischen Körper und Schrift metonymisch durchweg mit einspielt, unterlassen sowohl Goethe als auch Kafka jeden Versuch, ihn explizit zu fixieren, so daß die metaphorische Strahlkraft der Tätowierung sich in den Texten beider, konsequent zu Ende gedacht, wesentlich aus einem in sich expressiven Mangel speist.

Goethe wie Kafka verdichten in der Metapher der Tätowierung solcherart die Konstruktionsformel einer literarischen Ästhetik, die sich im Zeichen des namenlosen Übergangs als eine Ästhetik des Zwischenraums begreift. Ihre Funktionsbedingung ist die Logik, mit der die Metapher in dem Maß, in dem sie das historische Phänomen der Tätowierung mit im Text durchgeführten ästhetischen Diskursivierungsprozessen verbindet, einen genetischen Zusammenhang zwischen der Existenz des menschlichen Körpers in den überindividuell gültigen Redeordnungen der Kultur der Moderne und seinen Erscheinungsformen in deren Literaturbetrieb postuliert. Dieser Logik gehorchend ist das, was am realen tätowierten Körper der Zwischenraum zwischen Hautoberfläche und Körperinnerem ist, in der Literatur derjenige zwischen der Repräsentation von Körpern im Text und der diskursiven Organisation von deren historischer Realität. Von der Tätowierung als Leerstelle versinnbildlicht, ist der Ort des Übergangs mithin ein virtuelles Zentrum, dessen Bedeutung in der Machtvollkommenheit nicht eines lokalisierbaren Mittelpunkts, sondern in der einer das literarische Projekt schlechthin bedingenden und als solcher inszenatorisch nicht vereinzelbaren Omnipräsenz besteht. Der Ort des Übergangs nämlich, den das Erzählen von Tätowierungen zum Gegenstand hat, ist die Literatur selbst, in der die irreduzible Differenz zwischen tätowiertem und geschriebenem Zeichen für jene irreduzible Differenz zwischen Schriftkunst und Realität steht, aus der

Haut-Ich, Frankfurt a.M. 1998 sowie die überaus reichhaltige Materialsammlung von Claudia Benthien, *Haut* (wie Anm. 37).

die Literatur ihren Anspruch auf einen uneinholbaren ästhetischen Eigenwert begründet.

Stellvertretend für den materiell spurlosen Zugriff des Tätowierens auf den Körper kartographiert der literarische Text diesen seinen Ort anhand der auf der Handlungsebene nicht a priori evidenten Herstellung poetologischer Subtexte. Bei Goethe wie bei Kafka ein Handlungsgegenstand, der erst von diesen Subtexten aus als Metapher lesbar wird, verpflichtet die Tätowierung den literarischen Text darauf, Zeugnis sowohl für die akzidentiellen – historischen – als auch für die strukturellen Bedingungen seiner Niederschrift abzulegen. Das Resultat der Experimente, zu denen das Phänomen der Tätowierung Goethe und Kafka verführt, differiert denn auch aufgrund der akzidentiellen Faktoren ebenso sehr, wie es strukturell verwandt ist: Verabschieden die *Lehrjahre* das Phantasma einer symbolisch repräsentierbaren Natur zugunsten des Wissens von der Allgegenwärtigkeit strategischen Ordnungsbegehrens im Kunstwerk, so erklärt die *Strafkolonie* dieses Begehren als Motor der gegenseitigen Identifikation von Körper und Schrift zur Natur des literarischen Schreibprozesses; formuliert Goethe mit den Exequien Mignons seinen Anspruch auf die Autonomie des Kunstwerks gegenüber der historischen Wirklichkeit, so zelebriert Kafka mit seinem Strafritual die Autonomie einer literarisch erzeugten gegenüber einer von nichtschriftlichen Aufschreibesystemen organisierten Realität. Noch die Differenzen zwischen den beiden Texten aber zeugen auch von jener fundamentalen strukturellen Parallele, aufgrund derer die *Lehrjahre* und die *Strafkolonie* von ihren verschiedenen Positionen aus denselben ästhetischen Erkenntnisanspruch realisieren. Beide nämlich legen anhand der Metapher der Tätowierung in ihren poetologischen Reflexionen über das Erzählen vom Körper in der Literatur der Moderne Pathographien des Schreibens vor – Goethe im Blick auf das Schreiben über die Natur, Kafka im Blick auf die Natur des Schreibens.

IN DIESEM HEFT

Beiträge von:

Matthias Freise, Sieglinde Grimm, Eva Kocziszky, Martin Korenjak, Ulrike Landfester, Oliver Lubrich, Burkhard Niederhoff, Sylvia Sasse, Uta Störmer-Caysa

Beiträge über:

Ein Epitaph auf Rom. Komparatistische Betrachtungen zu einem Thema in der europäischen Lyrik des 16. und 17. Jahrhunderts und in der späten Lyrik von Czesław Miłosz

Fichtes Gedanke der Wechselwirkung in Hölderlins Empedokles-Tragödie

Hamanns Sokratisches Philosophieren

Die beste Tragödie? Die *Consolatio Philosophiae* des Boethius und das dramatische Verständnis des platonischen Dialogs

Pathographien des Schreibens. Zur poetologischen Funktion von Tätowierungen in Johann Wolfgang von Goethes *Wilhelm Meisters Lehrjahre* und Franz Kafkas *In der Strafkolonie*

„You kiss by th'book“. Der Mythos der ‚wahren Liebe‘ und seine Dekonstruktion in William Shakespeares *Romeo and Juliet*

Fokalisation und Perspektive. Ein Plädoyer für friedliche Koexistenz

Fiktive Geständnisse. Parallele Realitäten in der totalitären Kultur und Danilo Kišs Geständnispoetik

Wer ist der Herr der Zeit? Über die Ungewißheit von Übereinkunft in Gottfrieds *Tristan*

Besprechungen über

Hans-Jost Frey: *Die Autorität der Sprache*

Matias Martinez/Michael Scheffel: *Einführung in die Erzähltheorie*

Werner Wolf: *The Musicalization of Fiction*