

Provozierte Bewunderung

Poetik und Ästhetik des Staunens

Herausgeberinnen

Nicola Gess
Mireille Schnyder

Wissenschaftlicher Beirat

Hugues Marchal, Christopher R. Miller, Anita Traninger,
Susanne Strätling, Kärin Nickelsen, Ulrich Bröckling

Kim Hagedorn, Tim Hofmann, Sarah Möller (Hg.)

Provozierte Bewunderung



BRILL
FINK

Publiziert mit Unterstützung des Schweizerischen Nationalfonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung.

Umschlagabbildung: Ilse Bing, Selbstporträt mit Leica, Paris (?) Abzug aus dem Jahre 1989 des Originals von 1931; Jüdisches Museum Berlin, Inv.-Nr. 2006/98/0, Ankauf (c) Estate of Ilse Bing, © Estate of Ilse Bing



Dies ist ein Open-Access-Titel, der unter den Bedingungen der CC BY-NC-ND 4.0-Lizenz veröffentlicht wird. Diese erlaubt die nicht-kommerzielle Nutzung, Verbreitung und Vervielfältigung in allen Medien, sofern keine Veränderungen vorgenommen werden und der/die ursprüngliche(n) Autor(en) und die Originalpublikation angegeben werden.

Weitere Informationen und den vollständigen Lizenztext finden Sie unter <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

Die Bedingungen der CC-Lizenz gelten nur für das Originalmaterial. Die Verwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet durch eine Quellenangabe) wie Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

DOI: <https://doi.org/10.30965/9783846766644>

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.

© 2022 bei den Herausgeber:innen und Autor:innen. Verlegt durch Brill Fink, Wollmarktstraße 115, D-33098 Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe (Koninklijke Brill NV, Leiden, Niederlande; Brill USA Inc., Boston MA, USA; Brill Asia Pte Ltd, Singapore; Brill Deutschland GmbH, Paderborn, Deutschland; Brill Österreich GmbH, Wien, Österreich)

Koninklijke Brill NV umfasst die Imprints Brill, Brill Nijhoff, Brill Hotei, Brill Schöningh, Brill Fink, Brill mentis, Vandenhoeck & Ruprecht, Böhlau, Verlag Antike und V&R unipress.

www.fink.de

Brill Fink behält sich das Recht vor, die Veröffentlichung vor unbefugter Nutzung zu schützen und die Verbreitung durch Sonderdrucke, anerkannte Fotokopien, Mikroformausgaben, Nachdrucke, Übersetzungen und sekundäre Informationsquellen, wie z. B. Abstraktions- und Indexierungsdienste einschließlich Datenbanken, zu genehmigen. Anträge auf kommerzielle Verwertung, Verwendung von Teilen der Veröffentlichung und/oder Übersetzungen sind an Brill Fink zu richten.

Korrekturat: Dr. Sylvia Zirden
Einbandgestaltung: Evelyn Ziegler, München
Herstellung: Brill Deutschland GmbH, Paderborn

ISSN 2629-7051

ISBN 978-3-7705-6664-8 (paperback)

ISBN 978-3-8467-6664-4 (e-book)

Inhalt

Provozierte Bewunderung. Eine Annäherung	VII
<i>Kim Hagedorn, Tim Hofmann, Sarah Möller</i>	

I.

Vergemeinschaftung und Bewunderung

1. Gelahrte Ungeheuer. Täuschung und Ent-täuschung im Diskurs der Gelehrsamkeit der Frühen Neuzeit	3
<i>Anita Traninger</i>	
2. Adoration und Gemeinschaft. Der ‚grosse Mann‘ als Gegenstand der Bewunderung im 19. Jahrhundert	19
<i>Michael Gamper</i>	
3. Die charismatische Leistung. Zur Wiederkehr des ökonomischen Heroismus	33
<i>Sighard Neckel</i>	
4. Fanfiction zwischen Vergemeinschaftung und Individualismus. Zur digitalen Bewunderung von Jane Austen	43
<i>Jill Bühler</i>	

II.

Ästhetiken der Bewunderung

5. Künstleroper, säkularisierte Bewunderung und die Geburt des modernen Publikums	57
<i>Adrian Daub</i>	
6. Hoher Stil. Bewunderte Eleganz und wunderbare Begegnung in den Modetheorien Helen Grunds und Walter Benjamins	77
<i>Philipp Ekardt</i>	
7. La construction de l'admiration dans le roman <i>Béatrix</i>	91
<i>Alexandra Delcamp</i>	

8. „You feel that your image is that of a person with cancer“.
Skalierung, Haptik und temporale Ruptur in *Doing & Undoing*.
Poems from Within 115
Carla Gabrí

III.

Selbstinszenierung und Bewunderung

9. Das kaleidoskopische Buch. Perspektiven auf Grimmelshausens
„Springinsfeld“ 135
Sarah Möller
10. Der Phryne-Trick. Schminken und Staunen bei J. J. Bodmer und
J. W. Goethe 149
Johannes Hees-Pelikan
11. Intimacy and Distance. Wonder in the Autobiographical
Performances of Methodist Preacher George Whitefield 167
Julia H. Fawcett
12. 😊😊😊 Zu den Ursachen der Bewunderung von
Social-Media-Influencer*innen 181
Nils S. Borchers
- Zu den Autor*innen 199
- Abbildungsnachweise 201

Provozierte Bewunderung

Eine Annäherung

Kim Hagedorn, Tim Hofmann, Sarah Möller

I

Bewundert wird jemand oder etwas, dessen besondere oder sogar einzigartige Eigenschaften und Fähigkeiten, dessen Stil oder Auftreten beeindrucken, begeistern und in Bann ziehen. Diese Wirkungen beruhen auf Regimen der Aufmerksamkeitslenkung und einem Prozess der Singularisierung, der das Einzigartige, Nichtstandardisierte oder Perfekionierte zum kulturellen Ideal erhebt. Ein eindrückliches Beispiel für diesen Vorgang liefert die Malerfigur in Honoré de Balzacs Künstlernovelle *Das unbekannte Meisterwerk*: Die Geschichte spielt im Jahre 1612 und handelt von Frenhofer, einem gealterten Meistermaler, der seit zehn Jahren an einem Frauenporträt arbeitet, das er immer wieder mit dicken Farbschichten übermalt und das noch nie jemand zu Gesicht bekommen hat. Dieses unbekannte Meisterwerk weckt das Interesse seiner beiden Malerfreunde, Porbus und Poussin, die Frenhofer „freimütig bewunder[n]“¹ und alles dafür geben würden, einen Blick auf das geheimnisvolle Bild zu erhaschen. Doch als ihnen Frenhofer endlich sein Gemälde zeigt, sehen sie lediglich ein „wirres Durcheinander von Farben, um die herum allerlei bizarre Linien führen, die eine Wand aus Malerei darstellen“². Einzig in einer Ecke des Bildes entdecken Porbus und Poussin die Spitze eines „entzückenden“ und „lebendigen“³ Fußes, die unter den zahlreichen Farbschichten hervorlugt: „Erstarrt vor Bewunderung betrachteten sie dieses Fragment, das einer ungeheuerlichen, einer langsamen und fortschreitenden Zerstörung entkommen war.“⁴ Als Porbus den Meistermaler am darauffolgenden Tag besuchen will, erfährt er, dass Frenhofer in der Nacht verstorben ist und alle seine Bilder verbrannt hat.

1 Honoré de Balzac, „Das unbekannte Meisterwerk“ [1831], in: ders., *Das unbekannte Meisterwerk und andere Erzählungen*, übers. v. Heinrich Jakob u. a., Zürich, 2009, S. 124–164, hier S. 143. (Originalausgabe: Honoré de Balzac, „Le Chef-d'œuvre inconnu“ [1831], in: ders., *Le chef-d'œuvre inconnu et autres Nouvelles*, Paris, 2005, S. 27–69.).

2 Ebd., S. 160.

3 Ebd.

4 Ebd.

An Balzacs Novelle lassen sich drei Aspekte eines Konzepts der *provozierten Bewunderung* festmachen, die auch für die in diesem Band versammelten Beiträge leitend sind. Erstens legt der Text nahe, dass der Bewunderung – anders als dem spontan evozierten Affekt des Erstaunens – durchaus eine Richtung, eine Absicht, ja ein herausfordernder Impetus innewohnt, der die Aufmerksamkeit auf das zu bewundernde Objekt lenkt. Mit der Geheimniskrämerei um das unbekannte Meisterwerk und dem Hinauszögern der Bildpräsentation provoziert Frenhofer ein Bewunderungsgeschehen, in dem vor allem er selbst zum bewundernswerten Genie wird. Dieses Geschehen ist zudem von Hierarchien geprägt, denn Bewunderung verleitet die Rezipient*innen dazu, sich durch die Vergrößerung des*der Bewunderten in ein Verhältnis zu diesem*dieser zu setzen, in welchem sie selbst kleiner sind. Umso bezeichnender erweisen sich in diesem Zusammenhang Frenhofers letzte Worte: „Adieu, meine kleinen Freunde!“⁵

Mit Blick auf die finale Enthüllung des unbekanntes Meisterwerkes lässt sich zweitens festhalten, dass Bewunderung durch ein exceptionelles Ereignis hervorgerufen wird, das in ein gemeinschaftliches Gebanntsein mündet – Porbus und Poussin erstarren vor Bewunderung angesichts der kleinen Fußspitze auf Frenhofers Bild. Daraus geht hervor, dass Bewunderung maßgeblich von der individuellen Imaginationskraft in Bezug auf das zu bewundernde Objekt abhängt. Ferner animiert die fulminante Bildenthüllung auch die Imaginationskraft der Leser*innen: Indem uns Balzac keine objektive Zentralperspektive auf das unbekannte Meisterwerk anbietet, verleitet uns der Text dazu, Frenhofers Bild – samt der bewundernswerten und entzückenden Fußspitze – vor das geistige Auge zu projizieren. Bewunderung kann in diesem Sinne als ein medial konstruiertes Phänomen verstanden werden, dessen vergemeinschaftendes Potenzial sich aus ästhetischen Effekten und Praktiken speist.

Drittens wirft Balzacs Künstlernovelle die Frage nach der Wirksamkeit der Bewunderung auf. Wo Porbus und Poussin „[n]ichts“⁶ auf der Leinwand sehen, verliert Frenhofers Inszenierung zunächst ihre Wirkung – die einstige Bewunderung schlägt in Enttäuschung und Ernüchterung um: „Noch mehr als Maler freilich ist er Dichter“⁷, stellt Poussin lakonisch fest. Zugleich wird diese Enttäuschung von der Entdeckung eines Details im Bild überlagert, in dem sich ein Zeichen des Lebendigen inmitten des Durcheinanders wahrnehmen lässt. Es ist dieses buchstäblich (aus dem zerstörten Bild) hervorragende Detail,

5 Ebd., S. 164.

6 Ebd., S. 159.

7 Ebd., S. 162.

das nun die Bewunderung der beiden Malerfreunde weckt: aus der Überraschung über das Aufscheinen eines Besonderen heraus. Solange das Meisterwerk unbekannt bleibt, ist es der Maler, dem Bewunderung zuteilwird; nach seiner Enthüllung ist es das Lebendige des Bildes selbst, das Bewunderung hervorruft und nach dem Tod des Malers den bewundernden Blick auf Dauer stellt. – Bereits aus dieser ersten und nur beispielhaften Überlegung zeichnet sich eine Situierung von Bewunderung im Spiel zwischen Subjekt und Objekt, Individuum und Kollektiv, provoziertes und gelenktes Wahrnehmung und kollektivem Imaginären ab. Gesellschaft, Individuum, Macht und Medialität sind hier in einem Bewunderungsgeschehen als miteinander verbundene Momente zu denken, wobei der Begriff des Bewunderungsgeschehens darauf verweist, dass Bewunderung durch Verfahren einer gesteuerten Hervorbringung von Effekten sowie Strategien der Ver- und Enthüllung strukturiert ist.

Der vorliegende Band untersucht die ästhetischen, sozialen und politischen Dimensionen von Bewunderung und fokussiert ebenso die Kippmomente von Bewunderungsprozessen, um nach den je eigenen Dynamiken der Um- und Entwertung zu fragen. Ein solches Vorhaben setzt einen breitgefächerten und interdisziplinären Blickwinkel voraus. Bewundert werden nicht nur Künstler*innen und ihre jeweiligen Kunstwerke, sondern auch Personen des öffentlichen Lebens wie etwa Politiker*innen, Blogger*innen, Sportler*innen und Stars. Darüber hinaus können auch bestimmte Objekte – beispielsweise aus dem Bereich der bildenden Künste – Bewunderung provozieren. Wer oder was bewundert und wofür jemand oder etwas bewundert wird, ist jeweils kulturell, historisch und genderspezifisch kodiert. Gleichzeitig zeigt sich an Beispielen wie der Errichtung von Denkmälern, dem Zelebrieren von Gedenktagen, dem Zugehörigkeitsgefühl in Fangruppierungen oder auch dem gemeinschaftlichen Affiziertwerden etwa bei einem Konzert oder einer politischen Rede, dass Bewunderung auch die Tendenz hat zu kollektivieren.

II

Für einen theoretischen Bezugsrahmen, der es ermöglicht, die Breite der in diesem Band versammelten sozial-, kultur- und literaturwissenschaftlichen Beiträge zu fassen, orientieren wir uns an drei wesentlichen Begriffen, die in einem Konzept provoziertes Bewunderung münden. Es handelt sich dabei erstens um den Begriff der *Aufmerksamkeitsökonomie*⁸, zweitens um den der

8 Georg Franck, *Ökonomie der Aufmerksamkeit. Ein Entwurf*, München, 2007.

*Vertikalspannung*⁹ und drittens um den des *Held*innentums*¹⁰. Die Betonung einer *Provokation* von Bewunderung verweist dabei auf den Einsatz von Techniken, mittels derer sich Bewunderung hervorrufen lässt. Nur so kann die Tatsache berücksichtigt werden, dass Bewunderung nicht nur als etwas Gegebenes, sondern auch als etwas Gemachtes zu begreifen ist.

Mit Georg Francks Konzept der *Aufmerksamkeitsökonomie* ist in Bewunderungsgeschehen zunächst die Rezipient*innenrolle und somit der*die Bewundernde angesprochen. In zeitdiagnostischer Setzung geht Franck davon aus, dass sich Subjekte generell „vor Information nicht [...] retten können“:

Nicht der überwältigende Nutzen der Information, sondern ihre nicht mehr zu bewältigende Flut charakterisiert [unsere] [...] Epoche. Wir sind einem immer gewaltiger anwachsenden Schwall von Reizen ausgesetzt, die eigens dazu hergerichtet sind, unsere Aufmerksamkeit in Beschlag zu nehmen.¹¹

Um in diesem Überfluss von Reizen und Sinnesdaten nicht unterzugehen, um als Akteur*in Handlungsmacht (*agency*) und Orientierung zu erlangen, muss ein Subjekt mit seiner begrenzten Aufmerksamkeit haushalten, da „sie zur grundsätzlich knappen Ressource geworden ist“¹². Entsprechend selektiv geht dieses Subjekt bei seiner Wahrnehmung und bei der Verteilung seiner Aufmerksamkeit vor. Naheliegenderweise sind es die sich aus der Masse an Reizen hervorhebenden, herausragenden, segregierenden Elemente, welche dem Wahrnehmungsgeschehen eines Subjekts dabei leichter zugänglich sind und somit die Aufmerksamkeit gegenüber diesem Reiz verstärken. Das Nichtalltägliche im Alltäglichen fällt auf. Die Sozialpsychologie bezeichnet dieses Phänomen als Salienz: Ein roter Punkt in der Ansammlung von vielen schwarzen Punkten bannt Aufmerksamkeit, da er nicht Gleicher unter Gleichen ist. Was sich aus der Flut an Sinnesdaten durch die Dynamik dieser Aufmerksamkeitsverteilung absondert, wird in konzentrierter Form wahrgenommen, anderes ausgeblendet. Mit der Aussage, dass manche Reize „eigens dazu hergerichtet sind, unsere Aufmerksamkeit in Beschlag zu nehmen“, spricht Franck auch die praxeologisch-technische Ebene der Aufmerksamkeitssteuerung an. Ein Punkt kann nicht nur rot sein, er kann auch rot gemacht werden, um Aufmerksamkeit zu provozieren.

Für Bewunderungsgeschehen ist diese anthropologische Prämisse zentral, denn, so legen es die Beiträge in diesem Band nahe, Bewunderung ist

9 Peter Sloterdijk, *Du mußt dein Leben ändern*, Frankfurt am Main, 2012.

10 Ulrich Bröckling, *Postheroische Helden. Ein Zeitbild*, Berlin, 2020.

11 Franck, *Ökonomie der Aufmerksamkeit*, S. 49.

12 Ebd., S. 50.

Aufmerksamkeitskonzentration. Doch wie entsteht eine solche Konzentration auf einen bestimmten Punkt, eine bestimmte Person oder einen Gegenstand? Als heuristischer Rahmen, aus dem sich eine Hierarchisierung in der Vergabe von Werten in Bewunderungsgeschehen ableiten lässt, bietet sich Peter Sloterdijks Begriff der *Vertikalspannung* an. Er geht davon aus, „daß Menschen unumgänglich unter vertikalen Spannungen stehen, in allen Epochen und in sämtlichen Kulturräumen. Wo immer man Menschenwesen begegnet, sind sie in Leistungsfelder und Statusklassen eingebettet.“¹³ Damit ruft Sloterdijk ein qualitatives „Hierarchiephänomen“ auf, das ganz dezidiert auf milieuspezifische „Stammesidole“ und „Autorität[en]“ abzielt.¹⁴ „[E]s handelt sich offensichtlich um Universalien der Leistungsrollen, der Statuserkennung und der Exzellenz, von denen sich niemand emanzipieren kann, beim Eigenen sowenig wie beim Fremden“¹⁵. Wenngleich Sloterdijk hier das Wort *Bewunderung* nicht gebraucht, so thematisiert er in seiner Abhandlung über das Hierarchiephänomen dennoch die für Aufmerksamkeitslenkung tragenden Indikatoren wie Leistung, Status oder Exzellenz. Diese Faktoren besitzen eine ordnende Funktion. Sie sind letztlich dafür entscheidend, wer im gesellschaftlich-relationalen Vertikalgefüge das aus der Flut an Reizen herausgehobene, mit Aufmerksamkeit versehene, ungewöhnliche und nichtalltägliche ‚Oben‘, und wer das gewöhnliche ‚Unten‘ in dieser Skalierung einnimmt.

Doch was absorbiert die knappe Ressource Aufmerksamkeit? Was entscheidet über die Zuteilung in der angeführten Gradualität der Vertikalspannung? Der in der Ökonomie der Aufmerksamkeit gehandelte Wert ist der ebenfalls mit Sloterdijk einzuführende Begriff des *Attraktors*: „[A]lle ‚Kulturen‘, ‚Subkulturen‘, oder ‚Szenen‘“¹⁶ besitzen ihre spezifischen Attraktoren. Sie „sind ihrer Wirkungsweise nach Richtgrößen von Vertikalspannungen, die in psychischen Systemen für Orientierung sorgen.“¹⁷ „[M]it deren Hilfe [wird] das Feld menschlicher Verhaltensmöglichkeiten in polarisierte Klassen unterteilt.“¹⁸ Damit ist eine gegenseitige Verwiesenheit und Interdependenz innerhalb des Bewunderungsgeschehens angezeigt: Besitzt ein Subjekt auf einem spezifischen Feld einen Attraktor, wird es dafür von einem anderen Subjekt, für das der Attraktor Relevanz besitzt, mit Aufmerksamkeit bedacht. Eine Person wird von einer anderen Person für eine ungewöhnliche Leistung, ihren Status, Exzellenz oder für ein herausragendes Können oder Talent bewundert.

13 Sloterdijk, *Du mußt dein Leben ändern*, S. 27.

14 Ebd.

15 Ebd.

16 Ebd., S. 28.

17 Ebd., S. 29.

18 Ebd., S. 28.

Erachten mehrere Personen einen Attraktor für relevant und schenken diesem ihre Aufmerksamkeit, findet Vergemeinschaftung statt. Der Attraktor ist als verbindendes Moment gemeinsamer Nenner. Die Vertikalspannung und damit die Bewunderung steigt also, je mehr Personen dem gleichen Attraktor Aufmerksamkeit schenken. Interdependent ist dieses Verhältnis deshalb, weil der Attraktor auch wahrgenommen werden muss. Was wäre die Leistung Frenhofers im eingangs angeführten Beispiel wert, wenn seine Kunst keine Betrachter*innen fände? Kein bewunderter Attraktor ohne Bewundernde und keine Bewundernden ohne Bewunderung erregenden Attraktor. Der*die Bewunderte generiert anhand der Anerkennung seines*ihres Attraktors seinen*ihren Wert auf dem Markt der Aufmerksamkeit. Entsprechend sind Bewunderungsverhältnisse zirkulär und kokonstitutiv zu denken.

Diese Zirkularität gilt auch für den Topos des *Held*innentums*, den wir innerhalb von Bewunderungsgeschehen als einen prominenten Modus akzentuieren. Held*innen, so Ulrich Bröckling, besitzen „Faszinationskraft“ und sind „Chiffre für Außergewöhnliches“.¹⁹ Sie bilden innerhalb einer (Sub-)Kultur eine Ausnahme, da sie sich

qua Leistung, Geburt, höherem Auftrag oder Kairos [...] von der Masse, von den Gewöhnlichen [abheben]. Deshalb sind sie rar. Es kann zwar mehr als nur einen geben, aber wollte man alle zu Helden erheben, verlöre die Auszeichnung ihre distinktive Kraft. Heroentum muss ein Minderheitenprogramm bleiben.²⁰

Der Bezug zur Aufmerksamkeitsökonomie, der hierarchischen Vertikalspannung und den Attraktoren ist evident. Exzeptionalität, Antiegalität und Asymmetrie sind bei Bewunderungsgeschehen innerhalb von Held*innen-Narrativen Zentralbegriffe:

Wer vom Feldherrenhügel hinabschaut, sieht gesichtslose Massen; das große Individuum erkennen nur jene, die aus der Ebene hinaufblicken. Heldenbewunderung und Heldenverehrung sind insofern immer auch Strategien der Selbstverkleinerung [...].²¹

Die Attraktoren der Held*innen „oszillieren [...] zwischen Normsetzung, Norm(über)erfüllung und Normbruch“²² – und gerade deshalb werden sie im Rahmen eines Normierungsgeschehens bewundert. Dieser Gesichtspunkt ist vor allem im Zusammenhang mit der Orientierungsfunktion in

19 Bröckling, *Postheroische Helden*, S. 18 f.

20 Ebd., S. 23.

21 Ebd., S. 24 f.

22 Ebd., S. 30.

Bewunderungsgeschehen interessant: Bewunderte Held*innen besitzen über die ihnen entgegengebrachte Aufmerksamkeit eine Leit- und Vorbildfunktion, die auch zur Nachahmung auffordern kann. Wer bewundert wird, hat Macht und das Vermögen der Einflussnahme, und zwar nicht nur auf dem Feld des Attraktors selbst. Die durch den Attraktor hervorgerufene Aufmerksamkeit kann auch für andere Dinge instrumentalisiert werden. Über die potenziell normierende Einflussnahme weist Bewunderung deshalb auch eine Verbindung zu politischen Ideologien und Propaganda auf.

Originalität hat in aufmerksamkeitsökonomischen Prozessen demnach einen hohen Stellenwert. Dieser Umstand lässt sich mit Andreas Reckwitz kultursoziologisch wenden. Mit Blick auf die Gesellschaft und das Individuum der Spätmoderne diagnostiziert er ein stetes Bedürfnis, die eigene „Singularität“²³ zu kuratieren, welches im Herausstellen des Besonderen und Einzigartigen – von den Einrichtungsgegenständen über ökonomische Prozesse bis hin zur individuellen Lebensführung – Ausdruck findet und gewissermaßen den flächendeckenden Ausbruchversuch aus einer Masse des Durchschnittlichen darstellt.

In begrifflicher Verdichtung lässt sich *provozierte Bewunderung* auf Grundlage dieser Ausführungen als ein in Attraktoren begründetes Regime der Aufmerksamkeitslenkung verstehen, das in einem Ensemble kultureller Praktiken und Codes in sozialer Wechselwirksamkeit stattfindet und milieuspezifische Hierarchisierungs- und Normierungsgeschehnisse auslöst. Dabei fällt auf, dass Bewunderungsgeschehen deutlich häufiger an Personen gebunden sind als an Artefakte oder an Handlungen. Ein Grund hierfür mag im Potenzial der personellen Identifikation liegen, für das ein bewundertes Subjekt als Bezugsgröße der eigenen Individualisierung dienen kann. *Ex negativo* wird so auf der analytischen Ebene auch das der Bewunderung entgegengesetzte Phänomen der *Entwunderung* bestimmbar: Mit der Dechiffrierung von Bewunderungstechniken und -praktiken können Inszenierungen sichtbar gemacht werden und deren intendierte Wirkungen leerlaufen oder Bewunderung, wie eingangs im Beispiel von Balzac, in Enttäuschung umschlagen.

III

Der vorliegende Band führt literatur- und medienwissenschaftliche sowie soziologische und kulturhistorische Beiträge zusammen, welche die Dynamiken von Bewunderungsgeschehen und die sie provozierenden Verfahren und Techniken

23 Andreas Reckwitz, *Die Gesellschaft der Singularitäten*, Frankfurt am Main, 2017, S. 8.

anhand prägnanter Schlaglichter und unterschiedlicher Perspektivierungen untersuchen. Entsprechend der Gesamtanlage des SNF-Sinergia-Projekts *The Power of Wonder* gehen wir davon aus, dass ästhetische Phänomene sich nicht von soziologischen Perspektiven entkoppeln lassen. Wir begreifen diese Verschränkung als Potenzial. Vor diesem Hintergrund ist der vornehmlich kultursoziologische Rahmen dieser Einleitung zu verstehen.

Da Bewunderungsgeschehen je auch mit einem historischen Index versehen sind und entsprechend mit zeitgebundenen Subjekt- und Gesellschaftskonzeptionen zusammenfallen, erstreckt sich der historische Rahmen der hier versammelten Beiträge vom 17. Jahrhundert bis in die Gegenwart – von den ‚gelahrten Ungeheuern‘ der Frühen Neuzeit über Modeschauen zu Beginn des 20. Jahrhunderts bis hin zu Influencer*innen im aktuellen Social-Media-Kontext.

Der erste Teil thematisiert dabei verschiedene Prozesse der Bewunderung, die entweder ein Moment der *Vergemeinschaftung* zum Fundament haben oder als Zielgröße *Vergemeinschaftung* intendieren. Held*innentum, Genius oder Singularität sind hier die leitenden Perspektiven. So untersucht *Anita Traninger* (Berlin) in ihrem Beitrag das Phänomen des Renaissance-Wunderkindes. Traninger zufolge ist dieses ebenso als Emblem einer spezifisch frühneuzeitlichen Auffassung von Gelehrsamkeit wie als monströser Sonderfall eines idealen Orators der Antike zu verstehen. Die mediale Spezifik des Wunderkindes gründet in seiner mündlichen Performanz, die dazu angelegt ist, Bewunderung zu provozieren. Wie schmal jedoch der Grat zwischen dieser bewunderten Gelehrsamkeit und einer *charlataneria eruditorum* ist, zeigt Traninger, indem sie den Bogen von der Frühen Neuzeit bis in die Gegenwart spannt und dazu anregt, das den gelahrten Ungeheuern zugeschriebene Etikett ‚vormodern‘ nochmals zu überdenken.

Mit dem Phänomen des ‚großen Mannes‘ problematisiert *Michael Gamper* (Berlin) eine im frühen 19. Jahrhundert anzutreffende, den politischen Geschehnissen jener Zeit entgegengesetzte und prosaisch idealisierte Figur. Sein Beitrag arbeitet anhand der Werke von u. a. Novalis, Ralph W. Emerson und Thomas Carlyle den mit dem ‚großen Mann‘ verbundenen modernen politischen Konservatismus heraus. Die Figur selbst glänzt in den zeitgenössischen Literaturen durch Heldentum und Genius. Hieraus resultiert ihre Bewunderung und Anerkennung. Durch Wirksamkeit und den Glauben an seine Fähigkeit wird der idealisierte ‚große Mann‘ zur richtungsweisenden Repräsentationsfigur eines politischen Kollektivs, das durch ihn seine vereinheitlichende Sozialität generiert.

Eine andere Art des Held*innentums thematisiert *Sighard Neckel* (Hamburg) in seinem Beitrag zur charismatischen Leistung und der Wiederkehr des

ökonomischen Heroismus. Das erneute Aufkommen dieser Phänomene ist für ihn Resultat einer symbolischen, durch den Neoliberalismus bedingten Krise von gesellschaftlichen Leistungsnormen. Mit der Wiederkehr der Figur des ökonomischen (Anti-)Helden bietet er ein Erklärungsmodell für öffentliche Kapitalismuskritik an, die die Bewunderungswürdigkeit des zeitgenössischen Unternehmer*innentums entlang von Höchsteinkommen in Zweifel zieht.

Mit Fankulturen und den damit verbundenen Bewunderungsgeschehnissen beschäftigt sich *Jill Bühler* (Karlsruhe) am Beispiel der Fanfiction zu Jane Austen. Sie analysiert Formen und Verläufe digitaler Bewunderung und situiert diese als transhistorisches und transmediales Phänomen, das der Literatur inhärent zu sein scheint. Dabei betont sie das vergemeinschaftende Moment literarischer Fankulturen auf Rezeptionsseite, hebt Eigenlogiken von digitalen Folgenarrativen hervor und nennt Gründe für den Erfolg beziehungsweise die Bewunderung von Autor*innen in dieser Form von literarischer Adaption.

Im zweiten Teil des Bandes stehen die *Ästhetiken* der Bewunderung im Fokus. Eröffnet wird dieser durch den Beitrag von *Adrian Daub* (Stanford), in dem er am Beispiel der Künstleroper des 19. Jahrhunderts Formen und Mechanismen von Bewunderungsästhetiken reflektiert. Das Publikum spielt in diesem Zusammenhang eine herausragende Rolle: Als bewunderndes Kollektiv findet es sich sowohl in den Zuschauer*innenrängen als auch auf der Bühne als Chor in Massenszenen wieder. Anhand von Debatten zwischen Librettisten, Komponisten und Musikpädagogen zeigt Daub die ästhetischen Instrumentalisierungspotenziale von Bewunderung in ihrem normativen und politischen Zusammenhang auf.

Formen und Mechanismen von Bewunderungsästhetiken sind auch das Thema von *Philipp Ekardt* (Konstanz). Anhand der korrespondierenden Modetheorien Helen Grunds und Walter Benjamins unternimmt er eine Bestimmung des modeästhetisch wie modepraktisch zentralen Begriffs der Eleganz. Der ‚hohe Stil‘ beziehungsweise die zur Schau gestellte Virtuosität wird hierbei als eine mit Könnerschaft verbundene und mit starkem Affizierungspotenzial aufgeladene Technik verstanden, die Bewunderung evoziert. Unter Bezug auf Benjamins Baudelaire-Studien und die darin entwickelte ‚wunderbare Begegnung‘ zeigt Ekardt, in welcher Art und Weise Eleganz nicht mehr nur Resultat eines Könnens darstellt, sondern auch an das Erhabene appelliert.

Alexandra Delcamps (Basel) Beitrag beschäftigt sich mit Balzacs Vorliebe für überragend begabte, nicht selten elegante, schöne und bewundernswerte Figuren im Rahmen der *Comédie humaine*. Am Beispiel des *Béatrix*-Romans legt sie dar, dass sich die Bewunderung für diese Figuren maßgeblich dem Erzählverfahren und der damit einhergehenden Aufmerksamkeitslenkung

durch den Autor verdankt. Dabei bleibt das Objekt der Bewunderung wandelbar: Mal wird es vervielfacht, mal verflüchtigt es sich zu einem Objekt der Erkenntnis. Delcamp beobachtet im Rahmen ihrer Analyse nicht nur einen literarischen Initiationsprozess, der darauf abzielt, Bewunderung hervorzurufen, sondern auch eine Poetologie der Bewunderung insgesamt.

Die Frage nach der Form im Zusammenhang mit Bewunderungsästhetiken stellt auch der filmwissenschaftliche Beitrag von *Carla Gabri* (Zürich), der sich der Installation *Doing & Undoing. Poems from within* (2018) von Alexandra Gelis und den damit verbundenen Ausstellungsformaten widmet. In dieser Arbeit setzt sich die Künstlerin mit der Brustkrebserkrankung ihrer Mutter und der Wirkung der verschiedenen Darstellungs- und Messverfahren von Krankheit und Therapie auseinander. Ausgangspunkt von Gabris Argumentation bildet die Beobachtung, dass die Brustkrebsthematik von Gelis' Arbeit in einem bemerkenswerten Wechselverhältnis zu den ästhetischen Emotionen steht, welche durch die gewählten Ausstellungsformate hervorgerufen werden. Mittels Skalierung, Haptik und temporalen Rupturen gelingt es, so Gabris These, Bewunderung für die technische Finesse der konzeptionell durchdachten Installation zu provozieren – eine Bewunderung, die nicht zuletzt auch den Körper der Rezipient*innen zu affizieren vermag.

Der dritte Teil nimmt Bewunderung hervorrufende Techniken der *Selbstinszenierung* in den Blick, die eingesetzt werden, um die Aufmerksamkeit auf die eigene Person zu lenken und zu konzentrieren.

Der Beitrag von *Sarah Möller* (Zürich) setzt in der Frühen Neuzeit an und beschäftigt sich mit Grimmelshausens *Simplicianischer Gaukel-Tasche*. Dabei handelt es sich um ein Buch, das als Requisit bei traditionellen Jahrmarktsaufführungen dient und mit dem sich – sofern man die richtigen Griffe kennt – verborgene Wünsche des Publikums aufdecken lassen. Ausgehend von einer Gauklerepisode im *Springinsfeld*-Roman untersucht Möller die medialen und inhaltlichen Implikationen dieser Gaukeltasche sowie Praktiken der Selbstinszenierung, die auf ein Bestauntwerden abzielen. Dabei zeigt sich, dass das Buch selbst als kaleidoskopische Schaubühne greifbar wird, auf der sich die dargestellten Gegenstände und Figuren ständig neu anordnen.

Mit der Frage, welche je eigenen Tricks einer spezifischen Selbstinszenierung zugrunde liegen, beschäftigt sich auch *Julia Fawcett* (Berkeley) am Beispiel der Autobiografien von George Whitefield und Colley Cibber. Was die Autobiografie eines methodistischen Predigers mit derjenigen eines Schauspielers verbindet, ist Fawcett zufolge jene Selbstdarstellungsstrategie der „overexpression“, die es Berühmtheiten erlaubt, ihre Privatsphäre zu wahren, ohne dadurch an Bewunderung und öffentlichem Interesse einzubüßen. Dass eine Untersuchung solcherlei Tricks auch für unser kollektives Geschichtsverständnis relevant ist, zeigt Fawcett schließlich am Beispiel einer Whitefield-Statue, die

im Zuge der Black-Lives-Matter-Debatte einer kritischen Auseinandersetzung unterzogen wurde.

Ein weiteres Mittel der Bewunderungsevokation mit Blick auf Techniken der Selbstinszenierung ist das aufwendige Schminken oder genau das Gegenteil: die absolute Nacktheit. *Johannes Hees-Pelikan* (Zürich) geht in seinem Beitrag von einer Betrachtung der Schrift *Mahler der Sitten* des Schweizer Philologen Johann Jakob Bodmer aus, um anhand deren die bewunderungswürdigen Praktiken und Effekte des Schminkens gegenüber denen der Nacktheit (Jean Léon Gérôme, *Phryne vor den Richtern*, 1861) zu erörtern.

Nils S. Borchers (Tübingen) widmet sich in seinem Beitrag, der den Band beschließt, einem aktuellen Beispiel von Selbstinszenierungsstrategien, indem er sich mit den Ursachen der Bewunderung von Social-Media-Influencer*innen beschäftigt. Er argumentiert hierbei nicht mit den primären Attraktoren von Influencer*innen; Borchers verortet das Phänomen vielmehr abstrakt in den technisierten und letztendlich monetarisierten Darstellungsweisen von Authentizität, Intensität und Singularität. Influencer*innen, so Borchers, affirmieren komplexe, langfristige gesellschaftliche Entwicklungen, greifen diese auf und überführen sie in konkretes (Medien-)Handeln. Gerade deshalb erscheinen sie als ikonische Figuren unseres gegenwärtigen Medienzeitalters.

Dass *Provozierte Bewunderung* als achter Band der Reihe „Poetik und Ästhetik des Staunens“ in dieser Form erscheinen konnte, ist das Verdienst vieler Personen und Institutionen, denen wir als Herausgeber*innen hier herzlich danken möchten. Da die Beiträge in weiten Teilen aus der internationalen Tagung „Provozierte Bewunderung. Selbstinszenierungen und Vergemeinschaftung“ (Zürich, 2019) hervorgingen, gilt unser Dank Ulrich Bröckling, Nicola Gess, Hugues Marchal und Mireille Schnyder. Wesentlich sind ihnen die inhaltlichen Fluchtpunkte dieses Sammelbandes zu verdanken. Nicht minder herzlich danken wir Jana Besorger und Ella Imgrüth für das umsichtige Korrektorat, die Mithilfe bei der Einrichtung des Bandes sowie ihr zuverlässiges Engagement im gesamten Projektzusammenhang. Großer Dank geht an den SNF, der die Sinergia-Forscher*innengruppe in all ihren Unternehmungen großzügig unterstützt hat, sowie an den Wilhelm Fink-Verlag, insbesondere Henning Siekmann für die reibungslose und kooperative Zusammenarbeit.

Unser besonderer Dank gilt Daniela Hahn. Sie hat unser Vorhaben von Beginn an geduldig begleitet und uns wohlwollend unterstützt. Ohne ihre Hilfe bei der Planung des Bandes sowie ihr präzises Endlektorat wäre der vorliegende Band so nicht entstanden. Es ist schwer zu beziffern, welcher Stellenwert ihr nicht nur bei der *Provozierten Bewunderung*, sondern auch im gesamten „The Power of Wonder“-Projekt zukommt.

I.

Vergemeinschaftung und Bewunderung

Gelahrte Ungeheuer

Täuschung und Ent-täuschung im Diskurs der Gelehrsamkeit der Frühen Neuzeit

Anita Traninger

I. Wunderkinder

Jacob Burckhardt fehlen, wie er in *Die Kultur der Renaissance in Italien* schreibt, im Einzelnen die Beweise, wemgleich er ein Phänomen zu Beginn der Frühen Neuzeit wiederholt lokalisiert: Ehrgeizige Eltern versuchten, ihre früh entwickelten Knaben zu Wunderkindern auszubilden und sie ebenso früh wie spektakulär bei Hofe einzuführen.¹ Die Liste der Hochbegabten, die bereits als Kinder außerordentliche Leistungen zeigten, ist lang und umfasst Berühmtheiten wie Melanchthon, Pirckheimer, Cardano, Leibniz und viele andere – heute vergessene – Namen. Noch in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts sorgt ein Wunderkind aus Lübeck, der kleine Christian Heineken (1721–1725), für Furore. Im Alter von 14 Monaten kennt er das Alte Testament auswendig, einige Wochen später das Neue, er kann 80 Psalmen rezitieren und vergisst angeblich einmal Gehörtes nie wieder.² Er erhält Audienz beim dänischen König, seine Reden gehen umgehend in den Druck.³ Doch dann erkrankt er so schwer, dass er ein Jahr später im Alter von vier Jahren verstirbt.⁴

Der frühe Tod, der in den Viten der Wunderkinder immer wieder auftaucht und der von dem Preis der körperlichen Schwäche erzählt, der für die unmenschliche intellektuelle Leistung zu bezahlen ist, wird auch zweihundert

¹ Jacob Burckhardt, *Die Kultur der Renaissance in Italien*, Stuttgart, 1976, S. 251.

² S. Christian von Schöneich, *Merkwürdiges Ehren-Gedächtniß von dem Christlöblichen Leben und Tode des weyland klugen und gelehrten Lübeckischen Kindes, Christian Henrich Heineken*, Hamburg, 1726; Christian Heineken, *Des Lübeckischen Dreyjährigen Knabens Christian Henrich Heinekens Vorschmack Der Alten, mitlern und neuen Dänischen Geschichte. Aus Denen bewehrtesten Geschichtschreibern des Königreichs Dännemarck Kurtzbündigst gezogen, Und Von demselben Nach vorhergefasster Universal-Historie In seinem Dritten Jahre Erlernet*, Lübeck, 1724.

³ S. Christian Heineken, *Des Berühmten Lübeckischen Säuglings, Christian Henrich Heineken, An- und Abschiedsreden, An Seine Königliche Majestät Zu Dännemarck, und Norwegen, Friederich den Vierdten. Bey der Ihm zu Friedensburg Den 9. Septembr. 1724. Ertheilten allergnädigsten Audientz*, Lübeck, 1724.

⁴ S. die materialreiche Studie von Guido Guerzoni, *Il bambino prodigio di Lubecca*, Turin u. a., 2006, sowie kompakt Klaus Henning, „Ein Kind zum Anbeten“, in: *Die Zeit* v. 22.12.1999, S. 76.

Jahre zuvor einem friesischen Wunderkind nachgesagt. Andreas Canter (geboren 1463) entstammte einer Gelehrtenfamilie, die, wie Erasmus von Rotterdam anerkennend notiert, weit über Friesland hinaus berühmt war.⁵ Der Jurist Jan Canter soll in Groningen mit seiner ebenfalls gelehrten Frau Abele einen ausschließlich lateinischsprachigen Haushalt geführt und seine fünf Kinder in den Wissenschaften und Künsten unterrichtet haben.⁶ Die hochbegabten Kinder beeindruckten sowohl Papst Sixtus IV. als auch Kaiser Friedrich III., der Andreas Canter sogar nach Wien einlud, um dessen phantastische Gelehrsamkeit in Augenschein zu nehmen. Andreas Canter soll mit zehn Jahren schon Doktor beider Rechte gewesen sein,⁷ und als er sich an der Universität Köln einschrieb, war er bereits so berühmt, daß er keine Gebühren zu entrichten brauchte.⁸

Seine Präfiguration findet das Renaissancewunderkind zweifellos im zwölfjährigen Jesus, der im Tempel von Jerusalem mit den jüdischen Schriftgelehrten disputierte (Lk 2,47 f.). Das Medium der Wunderkinder war die Mündlichkeit, und ihre Auftritte zielten auf provozierte Bewunderung. Nicht allein wurden sie ausgestellt, vorgeführt, präsentiert, sie wurden auch dressiert und mit durchaus zeittypischen Wissenstechniken herangezüchtet. So berichtet der Mailänder Universalgelehrte Girolamo Cardano (1501–1576), dass ihn sein Vater bereits im Kindesalter in der Mnemotechnik (*memoria artificialis*) unterrichten wollte, er sich aber als nicht besonders geeignet erwies.⁹ Bewunderung wird provoziert, das Wunderkind wird produziert. Was es darstellen soll, ist freilich mehr als Wissen: Es ist selbst Emblem einer spezifischen Auffassung von Gelehrsamkeit. Zugleich ist das Kind, das jedes noch so entlegene oder komplexe Thema abzuhandeln imstande ist, der monströse Sonderfall des idealen Orators der Antike, wie die Frühe Neuzeit ihn verstehen wollte.

5 Erasmus von Rotterdam, *Opus epistolarum Desiderii Erasmi Roterodami*, 12 Bde., hg. v. P. S. Allen u. a., Oxford, 1906–1958, Ep. 32.

6 Peter G. Bietenholz, „Art. Jan Canter“, in: *Contemporaries of Erasmus. A Biographical Register of the Renaissance and Reformation*, hg. v. dems., Bd. 1, Toronto, Buffalo u. London, 1985, S. 259; vgl. auch Fokke Akkerman, „Agricola und der Humanismus im friesischen Raum“, in: *Rudolf Agricola, 1444–1485. Protagonist des nordeuropäischen Humanismus zum 550. Geburtstag*, hg. v. Wilhelm Kühlmann, Bern u. a., 1994, S. 49–66.

7 Abraham J. van der Aa, *Biographisch woordenboek der Nederlanden*, Bd. 3, Haarlem, 1858, S. 62.

8 Bunna Ebels-Hoving, „Introduction“, in: Jacobus Canter, *Dialogus de solitudine* [ca. 1491], hg. u. übers. v. ders., München, 1981, S. 23.

9 Girolamo Cardano, *De propria vita liber*, Paris, 1643, cap. 34, S. 155: „conaretur memoriam in me artificialem instillare, sed ego ad memoriam illam minimè aptus eram.“

II. Genealogien

1421 war Ciceros *De oratore* wiederentdeckt worden, und in diesem Dialog formuliert Cicero beziehungsweise sein Dialogpersonal das Anforderungsprofil des idealen Redners: Derjenige sei der *perfectus orator*, der jedes ihm vorgelegte Thema gleichermaßen pro und contra behandeln kann.¹⁰ Die rhetorische Theorie, mehr aber noch die Praxis des Humanismus manövriert sich mit der Akzeptanz von Ciceros Ideal und der Doppelnorm von Ausführlichkeit und Allzuständigkeit in beträchtliche Schwierigkeiten: Die Übernahme von Ciceros Ideal des perfekten Redners, der ex tempore über jedes erdenkliche Thema sprechen kann, implementiert der typografischen Gelehrtenkultur der Frühen Neuzeit eine Anforderung, die einem wesentlich oralen Umfeld entstammt. Was sich hier manifestiert, ist ein Auseinanderklaffen von Anspruch und Wirklichkeit, eine sich immer weiter öffnende Schere zwischen antiker Theorie der Beredsamkeit und frühneuzeitlicher Gelehrtensozialisation. Eine Gesellschaft, die kulturelle Praktiken wie Archivieren, Exzerpieren und Zitieren schätzt, lässt sich zugleich ausgerechnet auf eine wesentlich oral geprägte Vorbildkultur ein, die den steten Redefluss, das Überbordende, das Spontane bewundert.

Und damit nicht genug: Zentrale Stoßrichtung des Humanismus ist die Propagierung eines an der antiken lateinischen ‚Alltagssprache‘ geschulten Sprachgefühls gegenüber einer als inadäquat und überzogen kritisierten lateinischen Fachsprache, wie sie an den Universitäten kultiviert wurde.¹¹ Die lateinische ‚Alltagssprache‘, die man hier als Leitlinie für die neue Leitdisziplin der Rhetorik ins Werk gesetzt sehen wollte, war freilich ein komplexes

10 „Wenn aber einmal jemand auftritt, der über alle Fragen nach der Art des Aristoteles im positiven und im negativen Sinne (*in utramque partem*) reden und in Kenntnis seiner Regeln in jedem Fall zwei Reden, die sich widersprechen, halten kann oder so wie Arkesilaos und Carneades die Gegenposition zu allem, was man ihm vorlegt, vertritt und der mit diesem methodischen Verfahren noch die entsprechende rhetorische Erfahrung und Praxis in der Redekunst verbindet, so wäre er in Wahrheit, er in vollem Sinn und er allein ein Redner.“ (Marcus Tullius Cicero, *De oratore. Über den Redner*, Lateinisch/Deutsch, hg. u. übers. v. Harald Merklin, Stuttgart, 1976, III, Abs. 80.)

11 S. im Detail Peter Mack, *Renaissance Argument. Valla and Agricola in the Traditions of Rhetoric and Dialectic*, Leiden, 1993, S. 31–73; Lodi Nauta, *In Defense of Common Sense. Lorenzo Valla's Humanist Critique of Scholastic Philosophy*, Cambridge, MA, 2009. Zu Lorenzo Vallas normativer Präferenz einer lateinischen ‚Alltagssprache‘ vgl. die kontroversen Positionen von Richard Waswo, *Language and Meaning in the Renaissance*, Princeton, NJ, 1987, der Valla die Sprachphilosophie Wittgensteins vorwegnehmen sieht, und dagegen John Monfasani, „Was Valla an Ordinary Language Philosopher?“, in: *Journal of the History of Ideas* 50, 1989, S. 309–323.

Konstrukt. Lorenzo Valla, der italienische Starhumanist des 15. Jahrhunderts und Aufdecker der Fälschung der Konstantinischen Schenkung, forderte nichts weniger als die unbedingte Orientierung an der Alltagssprache der Römer. Als Standard setzte er mithin eine hoch normativ regulierte Fremdsprache ohne zeitgenössische Muttersprachler; diese vermeintliche Alltagssprache ist zudem ein Muster, das allein in intensiv redigierten Texten überliefert ist, die sich zugleich – man denke an die Reden Ciceros – als spontan-mündliche ausgeben.

Doch wie ist das anzustellen, im Kontext einer enzyklopädisch orientierten Wissenskultur entlang der Normen des ‚klassischen‘ Lateins überbordende, ‚idiomatische‘ Rede über jedes erdenkliche Thema hervorzubringen, dabei mit der Anmutung der Spontaneität und der Immersion in die Fremdsprache? Erasmus von Rotterdam legt mit *De duplici copia verborum ac rerum* eine systematische Anleitung vor – *copia*, Fülle, ist das weithin zirkulierende Stichwort für das genannte Anliegenbündel. *De copia* leitet zum einen, wie der Titel angibt, die Erarbeitung einer breiten Gegenstandspalette an, lehrt aber weit aus umfangreicher die *variatio* der Rede; es ist eine Schule der lateinischen Ausdrucksfähigkeit.¹²

Doch situiert sich Erasmus, das wurde bisher nicht gesehen, in einem diskursiven Gefüge, in dem eine mit dem Schlagwort *copia* verbundene Rhetorik der Fülle bereits einer bestimmten Tradition zugerechnet wird: Sie wurde zeitgenössisch vor allem mit der sogenannten *ars lulliana* in Verbindung gebracht. So spekulierte beispielsweise Philipp Melanchthon in seiner Dialektikvorlesung 1544/45, dass es die ‚Große Kunst‘ des katalanischen Philosophen Ramon Llull aus dem 13. Jahrhundert gewesen sein müsse, die Erasmus zum Verfassen von *De copia* angeregt habe.¹³ Erasmus wäre, so denn Melanchthons Inspirationstheorie zuträfe, einer der frühesten Proponenten der frühneuzeitlichen Refunktionalisierung von Lulls universaler Erkenntnismethode als rhetorische Topik. Eine verstreute Gruppe von Gelehrten in Deutschland und Frankreich appropriierte die sogenannte *Ars magna* des katalanischen

12 Ann Moss, „Art. ‚Copia‘“, in: *Encyclopedia of Rhetoric*, hg. v. Thomas O. Sloane, Oxford, 2001, S. 175–177; Terence Cave, *The Cornucopian Text. Problems of Writing in the French Renaissance*, Oxford, 1979, S. 3–34; Brian Cummings, „Encyclopaedic Erasmus“, in: *Renaissance Studies* 28 (2), 2014, S. 183–204.

13 „Ego adolescens vidi illum librum [i. e. libellum Lulli], et inveni nihil alium esse, nisi doctrinam locorum et praedicamentorum. Et ut mihi videtur, credo ex illo libro Erasmus sumpsisse occasionem scribendi de copia.“ (Philipp Melanchthon, *Rapsodiae in dialecticam D. Philippi Melanthonis ipso authore praelegente* 28. Oct. 1544–8. Juni 1545 [77 lectiones], BSB-Hss Clm 26081, fol. 714–715, http://daten.digitale-sammlungen.de/bsb00031772/image_707, zuletzt aufgerufen am 9.6.2019.) Siehe dazu Wilhelm Risse, *Die Logik der Neuzeit*, 2 Bde., Stuttgart, 1964, Bd. 1, S. 106.

mittelalterlichen Philosophen und Missionars, Ramon Llull oder Raimundus Lullus, und konstruierte daraus eine rhetorische Topik oder topische Rhetorik.¹⁴ Lulls System, das eigentlich auf Mission der Anders- und Ungläubigen perspektiviert war, wurde nun zu einer Wundertechnik. Wenn man sich an Lulls Grundbegriffe – die dieser unter anderem aus den Namen Gottes abgeleitet hatte – halte und diese kombinatorisch als Inventionsgeneratoren, als Quellen für Argumente nutze, dann erlaubten sie, so meinte man, über jedes beliebige Thema sofort und bis zu eine Stunde lang zu reden.¹⁵

Kommentatoren wie Heinrich Cornelius Agrippa von Nettesheim (1486–1535) und später Giordano Bruno (1548–1600) trugen maßgeblich zur weithin akzeptierten Repositionierung von Lulls Kunst als rhetorische *ars inventiva* mit dem Ziel der Generierung einer überbordenden Fülle von Argumenten zur abwägenden Erörterung jedes erdenklichen Gegenstandes aus dem Stegreif bei. Gekoppelt daran war die Verheißung, dass die *ars lulliana* als Gedächtniskunst einsetzbar sei – prominent vorgetragen von Giordano Bruno, aber bereits grundgelegt bei frühen Kommentatoren wie Bernard de Lavinheta (gest. ca. 1530). Dieser berichtet, er habe einen Juristen aus Toulouse mit der lullistischen Kunst bekannt gemacht, woraufhin sich dieser im Verlauf einer Nacht einen umfangreichen Gesetzestext zur Gänze eingeprägt habe.¹⁶

Und so ist es auch kaum verwunderlich, dass sich Agrippa von Nettesheim – der vielen wegen *De occulta philosophia* und seiner Apostrophierung als der ‚eigentliche‘ Faust bekannt sein dürfte – in der Vorrede zu seinem Kommentar zu Ramon Lulls *Ars brevis* auf das Wunderkind Andreas Canter beruft. Das ist deshalb von Bedeutung, weil die *Epistola dedicatoria* zu den *Commentaria* die Annahmen formuliert, von denen in den folgenden zweihundert Jahren

-
- 14 S. Bernard de Lavinheta, *Opera omnia quibus tradidit artis Raymundi Lullii compendiosam explicationem*, hg. v. Johann Heinrich Alsted, Köln, 1612 (zuerst Lyon, 1523); dazu Michela Pereira, „Bernardo Lavinheta e la diffusione del lullismo a Parigi nei primi anni del '500“, in: *Interpres* 5, 1983/84, S. 242–265; Mark D. Johnston, „The Reception of the Lullian Art, 1450–1530“, in: *Sixteenth Century Journal* 12, 1981, S. 31–48; Anthony Bonner, „El arte lulliana como método, del Renacimiento a Leibniz“, in: *Constantes y fragmentos del pensamiento lulliano*, hg. v. Fernando Domínguez u. Jaime de Salas, Tübingen, 1996, S. 161–172.
- 15 Zur Geschichte dieser Refunktionalisierung s. Anita Traninger, *Mühevoll Wissenschaft. Rhetorik und Lullismus in den deutschsprachigen Ländern der Frühen Neuzeit*, München, 2001.
- 16 Lavinheta, *Opera omnia*, S. 654. Zu Giordano Bruno s. Rita Sturlese, „Giordano Brunos Gedächtniskunst und das Geheimnis der Schatten der Ideen“, in: *Giordano Bruno. Tragik eines Unzeitgemäßen*, hg. v. Willi Hirdt, Tübingen, 1993, S. 69–91; Cesare Vasoli, „Umanesimo e simbologia nei primi scritti lulliani e mnemotecnici del Bruno“, in: *Umanesimo e simbolismo. Atti del IV convegno internazionale di studi umanistici*, Padua, 1958, S. 251–304.

auszugehen sein wird, wenn von der *ars lulliana* die Rede ist. Tatsächlich sind diese Aussagen für die Frühe Neuzeit relevanter und verbindlicher als Lulls eigene Fassung der *Ars*, ebenso wie sie persistenter sind als die *Commentaria*, denen sie voranstehen. Andreas, referiert Agrippa, seine Brüder Petrus und Iacobus sowie eine nicht namentlich genannte Schwester seien schon im Alter von zehn Jahren in der Lage gewesen, über alle Wissenschaften kompetent und brillant zu sprechen, Andreas jedoch habe ihn mit den Techniken der *Ars* vertraut gemacht.¹⁷ Es scheint, dass der weitgereiste Agrippa, der persönliche Bekanntschaft mit dem französischen Lull-Herausgeber Jacques Lefèvre d'Étaples gemacht hatte,¹⁸ ausgerechnet von einem friesischen Halbwüchsigen in die lullistische Kunst eingeweiht worden sein will. Das Wunderkind scheint hier sein Geheimnis preiszugeben.

Die Werke Lulls werden unter diesem Vorzeichen Ende des 16. Jahrhunderts neu ediert. Das Titelblatt verspricht nichts weniger als

Die Werke Ramon Lulls, die die von ihm erfundene universale Kunst, alle Wissenschaften und Künste auf kurzem Weg und mit starkem Gedächtnis zu erlernen oder in einer reich ausgeschmückten Rede aus dem Stegreif zu behandeln, betreffen.¹⁹

Eine ganze Kommentartradition entsteht, die immer abenteuerlichere Versprechen hervorbringt. Geht es zunächst darum, von Gegenständen ausführlich und überzeugend zu handeln, von denen man etwas versteht, verschiebt sich die Garantiezusage zunehmend dahin, dass die Kunst dazu ver helfe, von

17 Heinrich Cornelius Agrippa von Nettesheim, *Commentaria in artem brevem Raymundi Lullii*, Köln, 1533, fol. a3^r; Agrippa verkehrte um 1500 mit den Canter-Söhnen in humanistischen Zirkeln in Köln, so Ebels-Hoving, „Introduction“, S. 20.

18 S. zu Lefèvre Armand Llinarès, „Le lullisme de Lefèvre d'Étaples et de ses amis humanistes“, in: *L'Humanisme français au début de la Renaissance*, hg. v. Centre d'Études Supérieures de la Renaissance, Paris, 1973, S. 127–136.

19 „Raymundi Lullii opera ea quae ad adinventam ab ipso artem universalem, scientiarum artiumque omnium brevi compendio, firmaque memoria apprehendendarum, locupletissimaque vel oratione ex tempore pertractandarum, pertinent.“ Die Ausgabe Lazarus Zetzners, welche Werke Lulls, frühneuzeitliche Fälschungen wie die *Isagoge in Rhetoricam* – die sogenannte *Rhetorica Raymundi* – sowie Kommentare unter anderem von Agrippa von Nettesheim vereinte, erlebte vier Auflagen (1598, 1609, 1617, 1651), die letzte liegt als Reprint vor, s. Ramon Lull, *Opera*, Reprint of the Strasbourg 1651 edition with an introduction by Anthony Bonner, Stuttgart u. Bad Cannstatt, 1996. Zu Zetzners verlegerischem Profil s. Rita Sturlese, „Lazar Zetner, Bibliopola Argentinenensis“. Alchimie und Lullismus in Straßburg an den Anfängen der Moderne“, in: *Sudhoffs Archiv* 75, 1991, S. 140–162.

jedem beliebigen Gegenstand handeln zu können, auch wenn man noch nie zuvor etwas davon gehört habe.

Das Interesse an einer solchen Methode, die sich in ihren Redegarantiever-sprechen ins Unermessliche steigert, ist groß. Im April 1619 berichtet beispielsweise René Descartes in einem Brief an Isaac Beeckman von einer Begegnung mit einem Unbekannten in einem Gasthaus in Dordrecht. Man habe sich über *Lulli arte parva*, also wörtlich Lulls kleine Kunst, unterhalten. Im Zuge dessen habe sein Gesprächspartner sich gerühmt, diese Kunst so nutzen zu können, dass er über eine beliebige Materie eine Stunde lang reden könnte, dann noch eine Stunde, insgesamt aber bis zu zwanzig Stunden. Descartes hält den Mann zwar eher für einen Schwätzer als für einen Gelehrten, aber ganz sicher ist er sich nicht. Er bittet Beeckman, doch zu prüfen, ob es in den publizierten Schriften Ramon Llulls nicht doch ein Geheimnis, einen Schlüssel zu solchen Fähigkeiten gebe.²⁰ Es gab ihn offenbar nicht, denn im *Discours de la méthode* von 1637 ist sein Verdikt vernichtend. Die Logik befähige allein dazu, anderen zu erklären, was man schon wisse; Llulls Kunst allerdings diene dazu, ohne Urteil von den Dingen zu reden, von denen man gar nichts verstehe:

J'auois vn peu estudié, estant plus ieune, entre les parties de la Philosophie, a la Logique, & entre les Mathematiques, a l'Analyse des Geometres & a l'Algebre, trois ars ou sciences qui sembloient deuoir contribuër quelque chose a mon dessein. Mais, en les examinant, ie pris garde que, pour la Logique, ses syllogismes & la pluspart de ses autres instructions seruent plutost a expliquer a autruy les choses qu'on scait, ou mesme comme l'art de Lulle, a parler, sans iugement, de celles qu'on ignore, qu'à les apprendre.²¹

Mit der Anleitung zum Heraussprudeln gleichsam einer Flut von Aussagen arbeitet die *ars lulliana* freilich dem zeitgenössischen kommunikationstheoretischen Mainstream zu. Die Fülle der Argumente, die detailreiche Ausschmückung einer Rede, eine überwältigende, facettenreiche Darstellung, die die Affekte Rezipienten bewegt – das alles wird mit dem Faszinationsbegriff der *copia* oder *copia dicendi* belegt. Gelehrte Kommunikation war nun nachhaltig auf Länge gepolt, und zwar insbesondere dann, wenn Gelehrsamkeit

20 René Descartes an Beeckman, 29. April 1619, in: ders., *Œuvres*, 11 Bde., hg. v. Charles Adam u. Paul Tannery, Paris, 1971–1975, Bd. 10, S. 164 f. Siehe André Robinet, *Aux sources de l'esprit cartésien. L'axe La Ramée-Descartes de la Dialectique de 1555 aux Regulae*, Paris, 1996, S. 176–181; Claus Zittel, „*Mirabilis scientiae fundamenta*. Die Philosophie des jungen Descartes (1619–1628)“, in: *Seelenmaschinen. Gattungstraditionen, Funktionen und Leistungsgrenzen der Mnemotechniken vom späten Mittelalter bis zum Beginn der Moderne*, hg. v. Jörg Jochen Berns u. Wolfgang Neuber, Wien, Köln u. Weimar, 2000, S. 309–362.

21 Descartes, *Œuvres*, Bd. 6, S. 17.

nach außen wirkte oder wirken wollte. Sie tat dies nicht kurz oder ‚auf den Punkt‘, sondern als Demonstration von Kompetenz durch Ausführlichkeit. Gelehrte Kommunikation meinte Persuasion durch Amplifikation. Diese Auffassung zieht sich in einer Zeit, die gleichermaßen kleine Formen wie den Aphorismus kultivierte (das nur als kurzer Hinweis darauf, dass das keine ein-dimensionale Geschichte ist), durch die Gattungen und die sozialen Kontexte.

Die nicht enden wollende Rede wurde zum Staunen evozierenden Schaustück – und wandert von der Latinität in die Volkssprachen. Johann Joachim Becher (1635–1682) – bekannt als alchimistischer und wirtschaftlicher Berater Kaiser Leopolds I. und Gründer des Kunst- und Werkhauses am Tabor in Wien – berichtet in seiner *Methodus didactica* von einem Redewettstreit, den er mit einem deklarierten Anhänger der lullistischen Methode bei Gelegenheit einer abendlichen Tischgesellschaft am Hof zu München ausgetragen habe. Es tritt auf: ein wandernder französischer Redner, Handleser und Wahrsager, der, wie Becher schreibt, „profitirte artem Lullianam extempore perorandi“.²² Als Thema wird ihm „Das Salz“ aufgegeben. Er spricht spontan und ohne Vorbereitung eine Viertelstunde lang zum Thema, kunstvoll ausgeschmückt, und zieht die Zuhörer*innen in seinen Bann. Der eifersüchtige Becher, der seine eigene Methode propagieren wollte, ist bestürzt ob der *admiratio*, die der *orator extemporaneus* hervorruft:

vnd weil ich sahe / daß er einige Zuhörer in *admiracionem* brachte / welche mehr auff das Reden vnd Schwätzen / als auff die vorgebrachte Sachen Achtung gaben / vnd durch solche *admiracion* den *Oratorem* noch mehr stärckten / bat ich endlich / ob man mir auch vergönnen wolte / etwas dergleichen zuthun [...].²³

Becher wird also aufgefordert, „von dem Saltzfaß“ zu sprechen, doch als er schon gut eine Stunde geredet hat und gerade „eine Digression auff die Silber-Schmied machen wolte / wurd ein Zeichen gegeben / es wäre genug / dann man

22 Johann Joachim Becher, *Methodus didactica, Das ist: Gründlicher Beweisß / Daß die Weg und Mittel, welche die Schulen bißhero ins gemein gebraucht / die Jugend zu Erlernung der Sprachen / insonderheit der Lateinischen zuführen / nicht gewiß / noch sicher seyen / sondern den Reguln vnd Natur der rechten Lehr vnd Lern-Kunst schnurstracks entgegen lauffen / derentwegen nicht allein langweilig / sondern auch gemeinlich vnfruchtbar vnd vergeblich ablauffen. Sambt Anleitung zu einem besseren*, München, 1668, S. 126. Vgl. zu Becher Pamela H. Smith, *The Business of Alchemy. Science and Culture in the Holy Roman Empire*, Princeton, NJ, 1994, S. 86–89, und ihre Einstufung der Episode als „parable of his [i. e. Bechers] larger project“ (S. 87).

23 Becher, *Methodus didactica*, S. 126 f.

sich befürchtet / auch in der That gesehen / daß ich dem *Oratori in contrarium* noch etliche Stund reden würde [...].“²⁴

Von einem extemporierten Kunststück zur „gelehrten Belustigung“²⁵ berichtet noch Carlo Goldoni (1707–1793) in seinen *Mémoires* von 1787. Ein Kind von etwa zehn bis zwölf Jahren, der sogenannte Sibillone, wurde in den Jahren um 1744, als Goldoni sich in Florenz aufhielt, in einem Versammlungssaal auf eine Art Kanzel gestellt – doch ist hier ist nicht das Kind das gelehrte Ungeheuer. Jemand aus dem Publikum richtete eine Frage an das Kind, und es war gehalten, auf der Stelle ein Wort – ein einziges Wort – auszusprechen. Diese Antwort wurde als Orakelspruch akzeptiert, der von einem Akademiker auszulegen war.

Le demandeur, qui était un étranger, comme moi, prie la Sibylle de vouloir bien lui dire: „Pourquoi les femmes pleurent plus souvent et plus facilement que les hommes.“ La Sibylle pour toute réponse prononce le mot *paille*, et l'interprète, adressant la parole à l'auteur de la question, soutient que l'oracle ne pouvait être ni plus décisif, ni plus satisfaisant.

Ce savant académicien, qui était un abbé d'environ quarante ans, gros et gras, ayant une voix sonore et agréable, parla pendant trois quarts d'heure. Il fit l'analyse des plantes légères, il prouva que la paille surpassait les autres en fragilité; il passa de la paille à la femme; il parcourut avec autant de vitesse que de clarté une espèce d'essai anatomique du corps humain.

Il détailla la source des larmes dans les deux sexes. Il prouva la délicatesse des fibres dans l'un, la résistance dans l'autre. Il finit par flatter les dames qui étaient assistantes, en donnant les prérogatives de la sensibilité à la faiblesse et se garda bien de parler des pleurs de commande.²⁶

24 Ebd.

25 Carlo Goldoni, *Geschichte meines Lebens und meines Theaters*, hg. u. übers. v. Georg Schaz, München, 1968, S. 216.

26 Carlo Goldoni, *Mémoires de M. Goldoni: pour servir à l'histoire de sa vie et a celle de son théâtre*, hg. v. Paul de Roux, Paris, 1988, I, Kap. 53, S. 210 f. „Ein anwesender Fremder legte der Sibylle die Frage vor und bat sie, ihm zu sagen, woher es käme, daß die Weiber öfter und leichter weinten als die Männer. – Die ganze Antwort der Sibylle bestand in dem einzigen Worte: Stroh. Der Ausleger nahm nun das Wort, wendete sich an den Urheber der Frage und behauptete, der Orakelspruch hätte nicht entscheidender und befriedigender ausfallen können. / Dieser gelehrte Akademiker, ein großer und starker Abbé von ungefähr vierzig Jahren, mit einer hellen, angenehmen Sprache, hielt eine Rede, die gut dreiviertel Stunden dauerte. Er analysierte alle leichten und dünnen Pflanzen und bewies, daß Stroh die hinfälligste unter allen wäre. Vom Stroh ging er auf die Weiber über und entwarf mit ebensoviel Geschwindigkeit als Klarheit eine Art von anatomischem Versuch über den menschlichen Körper. Er entdeckte die Quelle der Tränen bei beiden Geschlechtern, er bewies die Zärtlichkeit der Fibern bei dem einen und ihre Festigkeit bei dem andern Geschlecht. Er beschloß mit einer Schmeichelei für die anwesenden Damen, indem er der Schwäche die Vorzüge der größeren Empfindsamkeit gab und sich wohl hütete, der kleinen erzwungenen Tränen, die den Damen, wenn sie wollen, zu Gebote stehen, zu

III. Täuschung

In solchen Situationen der Riskanz ist es kaum von höchster Priorität, Wissen adäquat zu reproduzieren, sondern es gilt vielmehr, den Anschein zu wahren. Situationen der Überraschung und damit der Bedrohung sollen, wenn schon nicht elegant, so doch passabel und situativ passend und ohne zu zögern bewältigt werden können. Die Provokation von Bewunderung wird dabei höher bewertet als eine sachgerechte Argumentation. Und es geht darum, Situationen, denen durch das Extemporiergebot eine Überraschung eingeschrieben ist, nicht mit der Lähmung des Überraschtseins zu belasten. Wiederum liefert die lullistische Kunst die Garantien: Raimundus Lullus habe, so der Befund der unter der Leitung von Théophraste Renaudot in den 1630er Jahren in Paris zu einer *Conférence* zusammengetroffenen Pariser Bürger, „eine Kunst erfunden, die es ermöglicht, zahlreiche Attribute, Propositionen, Fragen und Mittel zu finden, um über jedes vorgegebene Thema zu sprechen, darüber hinaus niemals überrascht zu werden und immer bereit zu sein oder zu erscheinen“ („inuenté vn art de trouuer plusieurs attributs, propositions, questions, & moyens de parler de tout sujet proposé, asin de n'être iamais surpris & etre ou paroistre tousiours prest“).²⁷ Das gibt dem Problem eine pragmatische Orientierung: Die *Ars* ermöglicht nicht nur das Reden über jeden Gegenstand und beugt damit dem Überraschtwerden vor, sie lässt einen im Minimalfall zumindest bereit erscheinen – ein Blendmechanismus von allerhöchster Nützlichkeit also.

In einer Rede anlässlich der Promotion von 25 Magistern der Philosophie, gehalten am 29. April 1619 – dem Tag, an dem Descartes an Beekman schrieb – an der Universität Straßburg, handelt Matthias Bernegger, Professor für Geschichte, von den illegitimen Methoden der Erlangung von Gelehrsamkeit. Nachdem er in seiner Rede auf die Gefahren der Gedächtniskunst hingewiesen hat, die mit ihren Bildern, Örtern und Zeichen das natürliche Gedächtnis so sehr belaste, dass sie statt zu einer verbesserten Merkleistung nicht selten zu Manie und Wahnsinn führe,²⁸ kommt er auf die *ars lulliana* zu

erwähnen.“ (Carlo Goldoni, *Geschichte meines Lebens und meines Theaters*, hg. u. übers. v. Georg Schaz, München, 1968, S. 217.)

27 Théophraste Renaudot (Hg.), *Recueil général des questions traitées es conférences du Bureau d'adresse, sur toutes sortes de matières: par les plus beaux esprits en ce temps*, 5 Bde., Paris, 1658–1666, Bd. 4, S. 153 f. (Übersetzung d. Verf.).

28 Matthias Bernegger, „De parandae doctrinae modis illegitimis“, in: ders., *Orationes academicae*, Straßburg, 1640, S. 54 f. Siehe dazu Erich Berneker, „Matthias Bernegger, der Straßburger Historiker“, in: *Julius Echter und seine Zeit. Gedenkschrift*, hg. v. Friedrich Merzbacher, Würzburg, 1973, S. 283–314, hier S. 289.

sprechen. Eine *ars prodigiosa* habe Raimundus Lullus vor dreihundert Jahren erfunden, mit der man über einen beliebigen Gegenstand *in partem vtramque disserere* könne, ohne dem Gegner eine Gelegenheit zum Sieg zu lassen, und mit der man sich über Winzigkeiten unendlich aufblasen könne.²⁹

Die *extemporanea sapientia* kollidiere allerdings mit dem göttlichen Willen. Nach dem Sündenfall sei der Mensch dazu verurteilt, sich Kenntnisse im Schweiß seines Angesichts anzueignen. Zentral ist dabei die Annahme, dass Adam noch über das absolute Wissen verfügte, durch den Sündenfall aber eine Kluft zwischen göttlichem und menschlichem Intellekt aufgerissen wurde. Die *ars lulliana* sei dafür kein Heilmittel, weil die Beschleunigung dem „natürlichen“ Wissenserwerb, das heißt der Kapazität des menschlichen Geistes *post lapsum*, widerspreche. Wirklich lernen könne man nur durch langsames Voranschreiten, durch Erarbeitung des Fachwissens und durch lange Übung. So – und nur so – erwerbe man den *habitus* der Logik und auch jeder anderen Wissenschaft. Berneggers Plädoyer für eine mühselige Wissenschaft, die mit dem göttlichen Willen konform geht, ist auch vor dem Hintergrund seines sozialen Umfelds zu sehen. Denn „Straßburg war eine bevorzugte Ausbildungsstätte für Adelige und Begüterte, die [...] sich neben den eher lässig betriebenen Studien die Kenntnis der französischen Sprache und die Tugenden moderner Weltläufigkeit anzueignen suchten.“³⁰ Dass Bernegger sich bemüßigt fühlt, ein Plädoyer für ein postlapsales Arbeitsethos zu halten, deutet darauf hin, dass provozierte Bewunderung längst die Universität regierte.

IV. Ent-täuschung

Das Extemporiergebot, das an die Manifestation von Gelehrsamkeit geknüpft wurde und das sich insbesondere dort, wo Gelehrsamkeit mit anderen gesellschaftlichen Systemen interagierte, verselbständigte, ist eines der Fundamente für einen Problemkomplex, der das 18. Jahrhundert intensiv beschäftigen sollte – und zwar *ex negativo*, im Sinne einer Ent-täuschung.

Das Klagelied von der *charlataneria eruditorum* wurde im Gefolge von Burckhard Menckes gleichnamigen zwei *declamationes* aus den Jahren 1713

29 „per quam [...] de quouis subiecto sermone abunde quis valeat in partem vtramque disserere, nec vllum vincendi locum aliis relinquere, & res minutissimas atque pusillas in immensum dilatare.“ (Bernegger, „De parandae doctrinae modis illegitimis“, S. 55.)

30 Wilhelm Kühlmann, *Gelehrtenrepublik und Fürstenstaat. Entwicklung und Kritik des deutschen Späthumanismus in der Literatur des Barockzeitalters*, Tübingen, 1982, S. 63.

und 1714 vielstimmig angestimmt.³¹ Das Problem der *charlataneria* wird gemeinhin unter dem Schlagwort der „Gelehrtenkritik“ verhandelt, Menckes zwei *declamationes* sind aber spezifischer auf einen universitären Kontext zugeschnitten: Mencke spricht 100 Jahre später aus derselben Position, von derselben Cathedra und mit demselben Anliegen wie Matthias Bernegger; anders als dieser, der moralisch argumentierte, operiert Mencke scharf im Modus der Satire. Die erste Rede wurde im Februar 1713, die zweite im Advent 1714 vor frischgebackenen Magistri der Universität Leipzig gehalten. Beide erschienen im originalen Latein 1715 im Druck und wurden in der Folge unter anderem ins Deutsche, Französische und Holländische übersetzt.³² Mencke, Herausgeber der von seinem Vater begründeten *Acta eruditorum*, hier aber als Dekan der Philosophischen Fakultät sprechend, erörtert in satirischer Zuspitzung die Versuchungen und Möglichkeiten zur Selbstdarstellung, die sich Absolventen in einem aufstrebenden wirtschaftlichen Zentrum wie Leipzig rundum aufdrängen. *Von der Marcktschreyery der Gelehrten* lautet nicht umsonst der Titel der deutschen Übersetzung.³³ Wie dieser deutsche Titel indiziert, wäre es zu eng gefasst, Scharlatanerie mit Betrug in einem rechtlichen Sinn gleichzusetzen. Ein ganzer Komplex von Verhaltensweisen ist darunter zusammengefasst, von übermäßiger Selbstpromotion über, im medizinischen Bereich, quacksalberische Praktiken bis hin zur vorgespiegelten Gelehrsamkeit.

Während Bernegger über das Innen der Universität sprach, über die illegitimen Techniken, die das Glänzen in akademischen Bewährungssituationen sicherstellen sollten, zeigt die *charlataneria eruditorum* nach außen. Der Scharlatan tritt nun neben den Pedanten, der bereits als Figuration einer mit den Erfordernissen der nichtakademischen Welt nicht oder nicht mehr vermittelbaren persuasiven Amplifikation etabliert war. Es war in Situationen der Inkongruenz, wenn Gelehrte ohne Aufforderung ihr Wissen mit der Welt teilten und Grenzen der Aufnahmewilligkeit überschritten, dass sie mit dem Etikett des Pedanten belegt wurden. Der *pedante*, in der italienischen

31 S. die Quellenbibliografie bei Leonard Forster, „Charlataneria eruditorum“ zwischen Barock und Aufklärung in Deutschland“, in: *Res Publica Litteraria. Die Institutionen der Gelehrsamkeit in der frühen Neuzeit*, 2 Bde., hg. v. Sebastian Neumeister u. Conrad Wiedemann, Wiesbaden, 1987, Bd. 1, S. 203–220, hier S. 212–215. Vgl. auch die Anthologie Alexander Košenina (Hg.), *Charlataneria eruditorum. Satirische und kritische Texte zur Gelehrsamkeit*, St. Ingbert, 1995, darin allerdings trotz der Titelanleihe kein Auszug aus Mencke.

32 Forster, „Charlataneria eruditorum“, S. 206.

33 Johann Burkhard Mencke, *Zwey Reden von der Charlatanerie oder Marcktschreyery der Gelehrten*, Leipzig, 1716. Zum Verhältnis der Reden zur Satire der Aufklärung s. István Gombocz, „De Charlataneria Eruditorum. Johann Burkhard Mencke as a Forerunner of the Enlightened Satire“, in: *Daphnis* 28, 1999, S. 187–200.

Commedia dell'Arte als komische Figur institutionalisiert, zeichnet sich in erster Linie durch Deplatziertheit aus, habituelle wie linguistische. Bereits die französische Farce des 15. Jahrhunderts kennt Pedantenfiguren, deren Rede von lateinischen Redundanzen durchzogen ist.³⁴ Der Pedant hat sich die Geläufigkeitsmaxime des Humanismus, das fließende, ja überfließende Latein, so zu eigen gemacht, dass er weder soziale Kontexte noch die allgemeinen Zeitläufte adäquat zur Kenntnis nimmt: Die Umstellung auf die Volkssprachen, die in unterschiedlichem Tempo die europäischen Universitäten erreicht, macht er nicht oder nur bedingt mit. So trägt er seine lateinische Gelehrsamkeit in die banalsten Alltagssituationen und gibt sich so der Lächerlichkeit preis. „Welt“ ist der Beobachtungsstandpunkt, von dem aus der Gelehrte zum Pedanten wird. Die monastisch begründete Universität vermag im Urbanen nicht zu bestehen, ist dort schwerfällig, wo sie sich selbst als präzise wahrnimmt, umständlich, wo sie kenntnisreich zu sein meint, langatmig, wo sie sich beredt wähnt.

Mit der schrittweisen Aufgabe des Lateinischen tritt nun das Sprachargument in den Hintergrund, und die Gelehrtsensatire, die im 18. Jahrhundert zum zentralen Forum der Diskussion des Verhältnisses von Wissenschaft und Welt wurde, konzentrierte sich mehr auf die Vorspiegelung falscher Tatsachen, die den wissenschaftlichen Scharlatanen zugeschrieben oder unterschoben wird. Der inkongruente *pedante* wird abgelöst vom Staunen provozierenden Scharlatan des 18. Jahrhunderts.

Das Titelpuffer zu Menckes *De charlataneria eruditorum*, das den Gelehrten als hinterlistigen Schausteller vorführt, der enthüllt werden muss, verweist insbesondere aber nochmals darauf, dass immer noch von Praktiken der Mündlichkeit die Rede ist. Das ist für das frühe 18. Jahrhundert insofern bemerkenswert, als sich zeitgleich eine in Periodika organisierte druckschriftliche Öffentlichkeit herausbildet. Die Performanz des Scharlatans wird als Betrugsversuch am unwissenden Volk gerahmt, während die Techniken und Anliegen, wie ich gezeigt habe, in den ureigensten Betriebsbereich der Universität fallen.

34 S. Ulrich Schulz-Buschhaus, „Kommunikationsverlust und erotische ‚Idiotie‘. Zur Gestalt des Pedanten in der italienischen Renaissance-Komödie“, in: *Literarhistorische Begegnungen. Festschrift zum sechzigsten Geburtstag von Bernhard König*, hg. v. Andreas Kablitz u. Ulrich Schulz-Buschhaus, Tübingen, 1993, S. 339–356. Vgl. auch Montaignes Kindheitserinnerung an die ins Lächerliche gezogenen Pedanten der italienischen Komödie in Michel de Montaigne, *Œuvres complètes*, hg. v. Albert Thibaudet u. Maurice Rat, Paris, 1962, II, 25, „Du pédantisme“. Als Beispiel für einen Pedanten in der Farce siehe z. B. die Figur des Messire Dominé Dé in André Tissier (Hg.), „Le pont aux ânes“, in: *Recueil de farces (1450–1550)*, Genf 1990, Bd. 6.

Benito Jerónimo Feijoo, ein Benediktinerpater aus Galizien im Nordwesten der Iberischen Halbinsel, der im 18. Jahrhundert zum Aufklärer Spaniens werden sollte, diskutiert im *Teatro crítico universal*, seiner vielbändigen Revue verbreiteter Irrtümer, unter dem Stichwort „Sabiduría aparente“ („Scheinbare Weisheit“) die gelehrten Scharlatane. Das Volk, so argumentiert Feijoo – der Menckes *Charlataneria eruditorum* kannte –, werde am meisten getäuscht durch jene, die ihrerseits Gelehrsamkeit nur vortäuschen. Auf dem großen Welttheater, so formuliert er, treten Gelehrsamkeitsdarsteller auf, die zwar nur Kopien von Originalen sind – und doch machen sie nicht weniger Eindruck als ebendiese Originale: Eine wortreiche Geschwätzigkeit („copiosa verbosidad“) geht als profunde Gelehrsamkeit („profunda erudición“) durch.³⁵

Was sind nun aber diese Techniken der Vorspiegelung von Gelehrsamkeit? Feijoo spart nicht bei der Amplifikation des Themas: Gesichtsausdrücke, Kopfbewegungen, Gesten – ein ganzer Apparat täuschender Autorität wird detailliert. Doch auch ein Gespür dafür, wann es besser ist zu reden und wann zu schweigen, ist für den erfolgreichen Scharlatan vonnöten. Zwischen dem Reden und dem Schweigen identifiziert Feijoo einen dritten Modus, den Scharlatane anwenden, um die Verehrung durch ihr Publikum zu erlangen: „dicen todo lo que saben, pero hacen creer, que aquello no es más que mostrar la uña del León“ („sie sagen alles, was sie wissen, machen aber glauben, dass sie allein die Krallen des Löwen zeigen“).³⁶ Auch andere, die mehr wissen als man selbst, herabzuwürdigen sei ein probates Mittel, ebenso die *obscuridad* im Ausdruck.³⁷ Forsches Auftreten und eine geschickt gesteuerte Gesprächsökonomie – das ist eine ex negativo profilierte Verhaltenslehre, die allein mündliche Kontexte der kommunikativen Kopräsenz betrifft.

Sabiduría aparente wird mithin als Problem eines bestimmten, durch Kopräsenz und agonale Mündlichkeit charakterisierten Modus und Habitus

35 Benito Jerónimo Feijoo, *Teatro crítico universal*, 8 Bde., Madrid, Joachin Ibarra für die Real Compañía de Impresores y Libreros, 1778–1779, II, 8, § 1, S. 210. Ein digitales Faksimile der Ausgabe bietet die BNE (2016), <http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000073018>, zuletzt aufgerufen am 15.5.2021, ich zitiere aber nach der Online-Ausgabe, die ein Transkript dieser Ausgabe darstellt: *Biblioteca Feijoniana. Edición de las Obras de Feijoo* (1997), <http://www.filosofia.org/bjf/bjft000.htm>, zuletzt aufgerufen am 15.5.2021. Das Thema wird mit Fokus auf medizinische Scharlatane in Spanien fortgeschrieben von José Clavijo y Fajardo, „Pensamiento LXXXVI. Sobre el vicio de la charlataneria“, in: ders., *El pensador matritense. Discursos críticos sobre todos los asuntos que comprende la sociedad civil*, 6 Bde., Madrid, 1763–1767, Bd. 6, S. 221–234. Transkription auf dem Portal *Moralische Wochenschriften* der Universität Graz: <http://gams.uni-graz.at/o:mws-10A-769>, zuletzt aufgerufen am 15.5.2021.

36 Feijoo, *Teatro crítico universal*, II, 8, § 3, S. 215. Übersetzung d. Verf.

37 Ebd., S. 215 f.

der Wissensverhandlung bestimmt. Es ist *nicht* die auf Distanzkommunikation abstellende *république des lettres*, der hier der Spiegel vorgehalten wird. Vielmehr wird unter ‚vulgo‘ gefasst, was eigentlich die akademische Korporation selbst ist: Die Universität selbst kultiviert den Typus, den sie als Scharlatan diskreditiert. Der Scharlatan wird als „personifizierte Antithese der Gelehrsamkeit“ gezeichnet, so hat es Hole Rößler einmal formuliert,³⁸ und ist dabei nichts anderes als die Verkörperung gewisser Dispositionen, die sich die vormoderne Universität seit Langem zu eigen gemacht hatte.

Um zusammenzufassen: Kaum etwas ringt den Gelehrten der Frühen Neuzeit derartige Bewunderung ab wie die kopiöse mündliche Performanz. Ein „gelahrtes Ungeheuer“, um Quirinus Kuhlmanns Begriff zu verwenden,³⁹ manifestiert sich im nicht enden wollenden Vortrag, wie die zahllosen Exempla von „Wundermännern des Gedächtnisses“, wie Kant sie nannte, belegen.⁴⁰ Diese zeichnen sich nicht durch Ingenium, sondern durch Memoria aus, die verbale Reproduktion umfangreicher Corpora oder aber die amplifikatorische Ausarbeitung vorgegebener Themen ist ihr Meisterstück. Doch genau der bewunderte Überfluss wird mit nur wenigen Drehungen an einzelnen Schrauben zur *charlataneria eruditorum*.

Und recht eigentlich ist das Etikett ‚vormodern‘ nochmals zu überdenken. Die *Financial Times* veröffentlichte in ihrer Ausgabe vom 21. Juni 2019 einen Beitrag mit dem Titel „How Oxford University Shaped Brexit – and Britain’s Next Prime Minister“. In diesem wurde behauptet, dass mit Boris Johnson oder Jeremy Hunt auf jeden Fall ein Oxford-Absolvent auf Theresa May folgen müsse.⁴¹ Timothy Garton Ash erhebt dort den Vorwurf, dass Oxford vor allem in „superficial articulacy“, also oberflächlicher Ausdrucksfähigkeit,

38 So Hole Rößler, „Scharlatan! Einleitende Bemerkungen zu Formen und Funktionen einer Negativfigur in Gelehrtendiskursen der Frühen Neuzeit“, in: *Scharlatan! Eine Figur der Relegation in der frühneuzeitlichen Gelehrtenkultur*, hg. v. Tina Asmussen u. dems., Frankfurt am Main, 2013 (Zeitsprünge 17, 2–3), S. 129–160, hier S. 133: „Die Alterität des gelehrten Scharlatans erweist sich bei näherer Betrachtung indes als fragil in dem Sinne, dass er nicht allein als personifizierte Antithese der Gelehrsamkeit auftritt, sondern ebenso als Mahnung an alle Angehörigen der *Respublica literaria*, ihre scharlatanesischen Eigenschaften zu erkennen und zu bezwingen.“

39 Quirinus Kuhlmann, „Das übermenschliche Gedächtniß“, in: ders., *Lehrreicher Geschichte-Herald*, Jena, 1673, S. 78–143, hier S. 89.

40 Immanuel Kant, „Anthropologie in pragmatischer Hinsicht“, in: ders., *Werke in sechs Bänden*, hg. v. Wilhelm Weischedel, 5. Aufl., Darmstadt, 1983 (Nachdruck der Ausgabe Darmstadt 1964), Bd. 6, § 31, S. 489.

41 Simon Kuper, „How Oxford University Shaped Brexit – and Britain’s Next Prime Minister“, in: *The Financial Times* v. 21.6.2019, <https://www.ft.com/content/85fc694c-9222-11e9-b7ea-60e35ef678d2>, zuletzt aufgerufen am 28.9.2019. Die Website gibt fälschlich den 21.7.2019 als Datum der Erstveröffentlichung an.

ausbilde. Die Oberfläche scheint allerdings in den herausragendsten Fällen nicht nur auf keinen doppelten, sondern auf gar keinen Boden zu verweisen. Der Befund kommt uns nicht unbekannt vor: „One thing you learnt at Oxford [...] was how to speak without much knowledge. Underprepared students would spend much of a tutorial talking their way around the holes in their essay.“ Berichtet wird unter anderem über die Talente von Simon Stevens, jetzt Chef des National Health Service (NHS), der als „Oxford’s most talented off-the-cuff tutorial faker“ beschrieben wird. Ein Zeitgenosse erinnert sich, dass Stevens „read out almost half of an essay to his tutor before his partner revealed that he was ‚reading‘ from a blank piece of paper.“

Die Wunderkinder der Frühen Neuzeit glänzten mit universaler Gelehrsamkeit, mit starkem Gedächtnis und tadelloser Performanz. Ihr Muster inspiriert Techniken des Wissens, die zwischen Wunderkur und Rosstäuscherei changieren. Mit „Wundermännern des Gedächtnisses“ haben wir es hier nicht mehr zu tun, eher mit Technikern, die aus dem Stroh des Sibillone Gold spinnen. Provozierte Bewunderung und politisches Verderben eines Landes liegen hier freilich nicht nur erschreckend nah beieinander, sondern scheinen, folgt man der *Financial Times*, auch ursächlich verknüpft.

Adoration und Gemeinschaft

Der ‚grosse Mann‘ als Gegenstand der Bewunderung im 19. Jahrhundert

Michael Gamper

„Never, never more, shall we behold that generous loyalty to rank and sex, that proud submission, that dignified obedience, that subordination of the heart, which kept alive, even in servitude itself, the spirit of an exalted freedom.“¹ Vielleicht war es gerade und nur im Angesicht des Untergangs der alten Ordnung möglich, das Ancien Régime und seine Herrschaftsformen in solch mildem Licht zu malen. Gerade eben hatte 1789 das „empire of light and reason“ alle die „pleasing illusions“² zerstört, „unter deren Schirm das Herrschen sanft, das Gehorchen edel wurde“³, als Edmund Burke und sein in jeder Hinsicht kongenialer Übersetzer Friedrich Gentz die Herrschaftsformen des französischen Absolutismus in ihrem enthüllten Zustand zeigten, um sie sogleich aufs Neue zu verklären. Sie lieferten damit weniger eine Schilderung der Vergangenheit, als dass sie einen Wunsch für die Zukunft formulierten. In aller Klarheit sprachen sie aus, dass ‚Täuschung‘ die Grundlage des Gesellschaftssystems gewesen sei. Ebenso hartnäckig behaupteten sie aber, dass dies zu ‚Wohltätigkeiten‘ geführt habe, die den Untertanen in ihrer Untertänigkeit Stolz, Ehre und Freiheit verliehen hätten und so die Grundlage einer glücklichen und harmonischen Gemeinschaft gewesen seien.

Mit Burkes *Reflections on the Revolution in France* ist 1790 der moderne Konservatismus in die Welt gekommen,⁴ und mit diesem formierte sich auch eine Auffassung von Herrschaft, in deren Zentrum die adorierende Haltung der Vielen stand. Während die französischen Revolutionäre die Leidenschaften und Gefühle der Staatsbürger in neuen Kulte und Ritualen überpersönlicher Werte zu bändigen versuchten,⁵ erfanden die Konservativen und Idealisten

1 Edmund Burke, *Reflections on the Revolution in France and on the Proceedings in Certain Societies in London Relative to that Event* [1790], London, 1968, S. 170.

2 Ebd., S. 171.

3 Edmund Burke, *Betrachtungen über die Französische Revolution* [1790], übers. v. Friedrich Gentz [1793], *Gedanken über die französischen Angelegenheiten*, übers. v. Rosa Schnabel, Zürich, 1987, S. 160.

4 Vgl. Klaus Epstein, *Die Ursprünge des Konservatismus in Deutschland. Der Ausgangspunkt: Die Herausforderung durch die Französische Revolution 1770–1806*, Frankfurt am Main u. Berlin, 1973.

5 Vgl. grundlegend dazu: Mona Ozouf, *La fête révolutionnaire. 1789–1799*, Paris, 1976; Inge Baxmann, *Die Feste der Französischen Revolution. Inszenierung von Gesellschaft als Natur*,

neue Anführer, welche die Gemeinschaft zu einigen versprochen. Christoph Martin Wieland sprach so 1798 von einem neuen „Diktator“, „dessen Genius alle andre in Respekt zu halten und zu überwältigen“⁶ wisse, und Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher pries in einer Akademierede von 1817 „die Wirksamkeit eines großen Mannes“⁷. Diese entfalte sich,

wenn er die ihm gebührende Stelle in der Welt eingenommen hat, und anerkannt zu werden beginnt für das, was er ist, wenn seine belebende Kraft die Stokkungen auflöst im gesellschaftlichen Zustand oder in den geistigen Bestrebungen, wenn sein gebietender Muth das Böse und Verkehrte in die Flucht schlägt, wenn er seine Zeitgenossen hebt und erzieht, und das ihm angewiesene Theil der menschlichen Dinge allmählig ordnet und bildet.⁸

Dazu ist er in der Lage, weil er, „indem er auf die bewegliche veränderliche Welt wirkt, in der ruhigen sich immer gleichen lebt“ und seine „Ideen und Zweckke“ sich in Übereinstimmung „mit der vorher bestimmten Ordnung“ und „mit der nothwendigen Entwicklung der Dinge“ befinden.⁹ Dies verleihe ihm eine „unmittelbare Wirksamkeit“, die in der Hingerissenheit der Umgebung gründe, wie Schleiermacher am historischen Beispiel Friedrich II. von Preußen ausführte: „Denn wenn er handelte bewunderte doch alles, wenn er hintrat unter die Menschen war doch alles bezaubert, wenn er gebot eilte doch alles zur Vollziehung.“¹⁰ Die Bewunderung der Vielen sicherte so dem „großen Mann“ seine außerordentliche Stellung, gleichzeitig stellte sie aber auch eine Gemeinschaft her, in der sich die ‚Masse‘ zum ‚Volk‘ läuterte und jeder und jede Einzelne in einem organischen Gesamtleben aufgehoben war.¹¹ Bewunderung war so zu einer sozialen Tugend geworden, die das brüchig gewordene gesellschaftliche Ganze neu zu kitten versprach.

Weinheim u. Basel, 1989; Patrick Primavesi, „Öffentlichkeit, Revolution als Schauspiel und anderes Fest“, in: ders., *Das andere Fest. Theater und Öffentlichkeit um 1800*, Frankfurt am Main u. New York, 2008, S. 131–230; zur Adaption dieser Praxis in konservativer Gesinnung vgl. Caroline Pross, *Kunstfeste. Drama, Politik und Öffentlichkeit in der Romantik*, Freiburg i. Br., 2001.

6 Christoph Martin Wieland, „Zweytes Gespräch, über den neufränkischen Staatseid ‚Haß dem Königthum!‘“, in: ders., *Politische Schriften, insbesondere zur Französischen Revolution*, hg. v. Jan Philipp Reemtsma, Hans u. Johanna Radspieler, Bd. 3, Nördlingen, 1988, S. 340–360, hier S. 358.

7 Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher, „Akademievorträge“, in: *Kritische Gesamtausgabe*, hg. v. Martin Rössler, Bd. 11, Berlin u. New York, 2002, S. 241.

8 Ebd.

9 Ebd.

10 Ebd., S. 242.

11 Vgl. ausführlicher dazu: Michael Gamper, *Der große Mann. Geschichte eines politischen Phantasmas*, Göttingen, 2016, S. 9–21.

Denkbar war eine solche „Wirksamkeit“ zwar durchaus auch in der charismatischen Situation der unmittelbaren räumlichen Konfrontation vom „großen Mann“ und seinen Bewunder*innen. Doch schon Burke und Gentz stellten die adorierende Haltung in einen medialen Kontext – und verglichen die politische Wirksamkeit mit derjenigen der Dichtung. Am Ende der Schilderung des von ihm so gelobten „mixed system of opinion and sentiment“, dessen Ursprung er „in the antient chivalry“ erkannte,¹² zitierte Burke Vers 99 aus Horaz' *Ars poetica* und behauptete, dass, was „for the construction of poems“ gelte, auch für „Staatsverfassungen“ wahr sei: „*Non satis est pulchra esse poemata, dulcia sunt.*“¹³ Gentz übersetzt dies unter Ersetzung von *poemata* durch das Pronomen „sie“, das sich gleichermaßen auf „Gedichte“ und „Staatsverfassungen“ beziehen lässt, mit: „Es ist nicht genug, daß der Verstand sie schön finde: sie müssen auch das Herz in Bewegung setzen.“¹⁴ Ebenso wie Burke unterschlägt er freilich den folgenden Vers, der lautet: „[E]t quocumque volent animum auditoris agunto.“¹⁵ Damit ist ein dämonisches, weil letztlich impersonales, medial erzeugtes Wollen in das Dichtungs- wie in das Staatswesen eingeschrieben, das freilich denjenigen große Macht verspricht, denen es gelingt, dieses Wollen ihrem Willen gefügig zu machen.

Diejenigen, denen die Entfaltung eines solchen Willens zukam, waren laut den Überzeugungen von Autoren wie Burke, Gentz oder Schleiermacher gleichermaßen die ‚großen Männer‘ wie die ‚großen Schriftsteller‘. Die von Burke und Gentz vorgenommene eigentümliche Verschränkung von staatlicher und dichterischer Lenkung führte dazu, dass die literarische Gestaltung und sogar die Herstellung des postulierten Verhältnisses vom ‚großen Mann‘ und seinen Bewunder*innen zu einer verheißungsvollen Aufgabe an den Scharnierstellen gesellschaftlicher Macht avancierte. Es war eine Macht, die in der Beherrschung der Worte gründete – und die versprach, durch die Wirkung von Worten eine Gemeinschaft zu stiften, die ihre dynamische Stabilität durch die vergesellschaftenden Wirkungen von Affekten in horizontaler wie vertikaler Richtung erhielt. Burkes eigenes Schreiben und dessen enorme, in den Parlamentsreden gestählte wirkungsästhetische Kraft, die Novalis von

12 Burke, *Reflections on the Revolution in France*, S. 170.

13 Ebd., S. 172.

14 Burke, *Betrachtungen über die Französische Revolution*, S. 162. Burke selbst vergleicht die „poems“ direkter mit den „states“ (vgl. S. 172).

15 Quintus Horatius Flaccus, *Ars Poetica / Die Dichtkunst*, lateinisch/deutsch, übers., hg. u. mit einem Nachwort v. Eckart Schäfer, Stuttgart, 1972, S. 10 (V. 100). Die Übersetzung von Schäfer lautet: „[...] sollen den Sinn des Hörers lenken, wohin sie nur wollen.“

einem „revoluzionäre[n] Buch gegen die Revoluzion“ sprechen ließ,¹⁶ kann als ein erstes Beispiel solcher imaginärpolitischer Schriftstellerei verstanden werden.¹⁷

Wie naheliegend es in der Zeit um 1800 war, die charismatischen Attribute der literarisch dargestellten Figuren unmittelbar auf den Autor zu übertragen, illustriert eine Anekdote, die Friedrich Schillers Mutter Elisabetha Dorothea in einem Brief an ihre Tochter Luise Dorothea Katharine vom 28. Oktober 1801 von einer Theateraufführung in Leipzig berichtete. Gezeigt worden war *Die Jungfrau von Orleans*, Schillers wohl am intensivsten mit charismatischer Wirkung befasstes Drama:

[U]nd nach dem ersten Act rief Alles zusammen: „es lebe Friedrich Schiller!“ und er mußte hervortreten und sich bedanken. Als er aus der Comödie ging, nahmen Alle die Hüte vor ihm ab und riefen „Vivat, es lebe Schiller, der große Mann!“ Das ist freilich eine Ehre, die nur einem Prinzen gemacht wird.¹⁸

Die instantane Einsetzung des Dichters zum gemeinschaftsstiftenden Leitbild der Menge der Schauspielbesucher*innen profitierte in diesem Beispiel zweifelsohne von der performativen affektiven Kraft des Theaters, die Schiller wie kaum ein anderer beherrschte.

Ein prägnantes Beispiel für eine dichterische Propagierung der Bewunderung künstlich überhöhter Menschen im Medium der drucktechnisch distribuierten Dichtung stellt wiederum Novalis' Fragment- und Aphorismen-Sammlung *Glauben und Liebe* dar. Eingerückt in das Heft der *Jahrbücher der Preußischen Monarchie* für den Juli 1798, stilisierte dieser dort in einer an Metaphern und Allegorien überreichen Prosa ein „wahrhaftes Königspaar“¹⁹, den preußischen König Friedrich Wilhelm III. und seine Frau Luise, durch literarische Überhöhung zu politischen Heilsbringern. Seiner eigenen schwer verständlichen Diktion sprach er dabei zu, dass sie im „mystische[n] Ausdruck“ denjenigen „Gedankenreiz“ zu erzeugen vermöge, der dann zur Erregung der bewundernden Haltung führe.²⁰ Es war dabei die performative Kraft eines Sprechens im Indikativ über einen Zustand, der allererst in der Zukunft zu erreichen war, der die entscheidende Wirkung tun sollte. Annahmen wie „der ewige Frieden

16 Novalis, *Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs* [1798], hg. v. Paul Kluckhohn u. Richard Samuel, 2., nach d. Handschr. erg., erw. u. verb. Auflage, Bd. 2, Stuttgart, 1960–2006, S. 459 (Blüthenstaub-Fragmente, Nr. 104).

17 Zum Konzept der Imaginärpolitik siehe Gamper, *Der große Mann*, S. 98–102.

18 Friedrich Schiller, *Werke und Briefe in zwölf Bänden*, hg. v. Otto Dann u. a., Bd. 5, Frankfurt am Main, 1988–2004, S. 649.

19 Novalis, *Schriften*, Bd. 2, S. 487.

20 Ebd., S. 485.

ist schon da – Gott ist unter uns – hier ist Amerika oder Nirgends – das goldne Zeitalter ist hier – wir sind Zauberer – wir sind moralisch und so fort“, mithin das „Gegenwärtig machen – des Nicht Gegenwärtigen“ durch die „Wunderkraft der *Fiction*“, waren für Novalis Teil eines wirkungsästhetischen Programms, das in expliziter Wendung gegen Kants Transzendentalphilosophie den Willen auf „d[ie] prod[uktive] Imag[ination]“ bezog.²¹ Deshalb konnte in *Glauben und Liebe* von „wahre[n] Wunder[n] der Transsubstantiation“ berichtet und überdies behauptet werden: „Wer den ewigen Frieden jetzt sehn und lieb gewinnen will, der reise nach Berlin und sehe die Königin“²² – dies ganz im Vertrauen darauf, dass „[n]ichts [...] erquickender“, „als von unsern Wünschen zu reden, wenn sie schon in Erfüllung gehen“.²³

Die Neutralitätspolitik des preußischen Königs führte aber bekanntlich nicht in den Ewigen Frieden, sondern 1806 in die Schlacht von Jena und Auerstedt und so zum Zusammenbruch Preußens und zum Ende des Heiligen Römischen Reiches. Das Reden und Schreiben vom großen Individuum, das den Redner und Schriftsteller als Medium einsetzt und zum entscheidenden Teil eines Systems macht, das die herausragenden Individuen und die bewundernden Vielen zur funktionierenden Gemeinschaft verbinden will, war damit aber freilich nicht aus der Welt geschafft. Johannes Müller griff die Thematik 1807 in einer Akademierede wieder auf, Schleiermacher tat das Gleiche, wie schon erwähnt, 1817 und 1826,²⁴ und auch im weiteren Verlauf geisterte der ‚große Mann‘ als eines der zahlreichen politischen Gespenster durch das 19. Jahrhundert.²⁵ In besonderer Weise war es Napoleon, der auch nach seiner Herrschaftszeit so verstanden wurde.²⁶

Im Folgenden soll es nun um zwei auflagenstarke und wirkungsmächtige Texte aus dem angloamerikanischen Raum gehen, die sich auf die idealistische und konservative Tradition beziehen, die hier mit Burke, Novalis und Schleiermacher skizziert wurde. Es handelt sich dabei um „On Heroes, Hero-Worship, and the Heroic in History“ des schottischen Schriftstellers und Historikers

21 So die Erläuterungen von Hardenbergs (Novalis) zu *Glauben und Liebe* im „Allgemeinen Brouillon“ (ebd., S. 421).

22 Ebd., S. 498.

23 Ebd., S. 494.

24 Vgl. Johannes von Müller, „Friedrichs Ruhm. Vorlesung am 29. Januar 1807“, in: Johann Wolfgang Goethe, *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe*, hg. v. Karl Richter in Zusammenarbeit mit Herbert G. Göpfert, Norbert Miller u. Gerhard Sauder, Bd. 9, München, 2006, S. 568–578. Die beiden Reden von Schleiermacher sind abgedruckt in „Akademievorträge“, S. 241–250 sowie S. 481–490.

25 Siehe dazu Michael Gamper u. Peter Schnyder (Hg.), *Kollektive Gespenster. Die Masse, der Zeitgeist und andere unfaßbare Körper*, Freiburg i. Br., 2006.

26 Vgl. Gamper, *Der große Mann*, S. 175–238.

Thomas Carlyle von 1840 und um *Representative Men* des amerikanischen Essayisten Ralph Waldo Emerson.²⁷ Dieser Band erschien 1850 und folgte auf einen bereits 1841 veröffentlichten Essay mit dem Titel *Heroism*. Beide Buchpublikationen gingen aus öffentlichen Vorlesungen hervor, und der mündliche Stil, der schon Burkes *Revolution*-Schrift geprägt hatte, ist auch in den schriftlichen Versionen erhalten geblieben. Verdankte sich Burkes Rhetorik der jahrzehntelangen Praxis als Parlamentsredner, so waren es bei Carlyle und vor allem bei Emerson, einem der wichtigsten Exponenten der amerikanischen Lyceum-Bewegung, erzieherisch-didaktische Absichten, die für sie das öffentliche Sprechen zum Modell des Schreibens machten.²⁸

Die Bücher von Carlyle und Emerson setzten auf eine appellative Überzeugungskraft, die sich in einem den Autor und seine Leserschaft umfassenden „we“ ausdrückt, das sich als kollektives Subjekt seinen Gegenständen, den „great men“, nähert. Sowohl Carlyle als auch Emerson bestanden darauf, dass ihre Annäherungsweise keine partikulare sei, sondern die einzig richtige, die einem Thema gebühre, das mit dem „secret of Mankind’s ways“ und den „vitallest interests in this world“ verbunden sei.²⁹ Beide schrieben zwar aus der Position des Propheten, der ein verkanntes und unterdrücktes Wissen verkündete, beide ließen aber auch keinen Zweifel daran, dass dieses Wissen ganz grundsätzlich das Wesen des Menschen und sein genuines Verhältnis zur Welt betraf. Emerson eröffnete denn auch seine *Lectures* mit dem programmatischen Satz: „It is natural to believe in great men.“³⁰

Mit dem „believe“ war bereits das Vermögen angesprochen, das die Beziehung zu den „great men“ bestimmen sollte. Carlyle bekannte ebenso schon in der kurz und knapp gehaltenen Exposition, dass es seine Absicht sei, „to direct our survey chiefly to that religious phasis of the matter“³¹. Unter ‚Religion‘ verstand Carlyle freilich weder Kirchenglauben noch Glaubensartikel, sondern „the thing a man does practically lay to heart, and know for certain, concerning his vital relations to this mysterious Universe, and his duty and destiny there“³². Was den Menschen ausmachte, war seit Emersons Gründungsdokument

27 Die folgenden Ausführungen sind eine umgearbeitete und ergänzte Version des Kapitels zu Carlyle und Emerson aus Gamper, *Der große Mann*, S. 297–302.

28 Kent P. Ljungquist, „Lectures and the Lyceum Movement“, in: *The Oxford Handbook of Transcendentalism*, hg. v. Sandra Harbert Petruionis, Laura Dassow Walls u. Joel Myerson, Oxford, 2010, S. 330–347.

29 Thomas Carlyle, „On Heroes, Hero-Worship, and the Heroic in History“ [1840], in: ders., *Collected Works*, Bd. 12, London, 1869, S. 287.

30 Ralph Waldo Emerson, *Representative Men. Seven Lectures*, London, 1850, S. 1.

31 Carlyle, „On Heroes“, S. 5.

32 Ebd., S. 4 f.

des *Transcendentalism*, der Schrift *Nature* von 1836, seine selbstbestimmte Existenz in einer ausgewählten, seine Anlagen befördernden Umgebung, wobei es der umfassendere Zusammenhang der Natur war, der alles ins Geleise führte, wenn man ihr bloß Zeit ließ. „But nature brings all this about in due time“, wie Emerson in *Representative Men* schrieb und wie es Carlyle, in engem Austausch mit Emerson stehend und dem *Transcendentalism* wohlwollend verbunden, mitrug.³³ Der ‚große Mensch‘ konnte dabei insofern ein heilbringender Bezugspunkt sein, als er eine „living light-fountain“ sei, „which it is good and pleasant to be near“.³⁴

Um sich den wohltuenden Wirkungen dieser Lichtquelle öffnen zu können, war eine verehrende Haltung unabdingbar, die Carlyle bereits im Titel seiner Abhandlung forderte („Hero-Worship“). Emerson wiederum formulierte gleichermaßen emphatisch und pathetisch: „I admire great men of all classes, those who stand for facts, and for thoughts.“³⁵ Um selbst zu lernen und zu wachsen, sei es notwendig, sich bedingungslos auszuliefern an die ‚Großen‘ der Weltgeschichte, in denen sich der „genius of humanity“³⁶ verkörpere. Emerson und auch Carlyle imaginierten die Beziehung der Anhänger*innen zum ‚großen Menschen‘ nicht als massenhafte Unterwerfung, sondern als Schüler-Lehrer-Verhältnis. Es waren individuelle Beziehungen, die zu den überragenden Gestalten der Geschichte geknüpft werden sollten. Diese Verhältnisse waren durchaus auch auf Weitergabe und Transzendierung hin angelegt: „[G]reat men exist that there may be greater men.“³⁷ Diese Form der Vergemeinschaftung machte den Kern des Emerson’schen Programms aus, wie schon auf den ersten Seiten erklärt wird: „We have social strengths. Our affection towards others creates a sort of vantage or purchase which nothing will supply. I can do that by another which I cannot do alone. I can say to you what I cannot first say to myself. Other men are lenses, through which we read our own minds.“³⁸

In Emersons Fall ist in solchen Formulierungen auch ein Stück amerikanischer Emanzipationsgeschichte mitzuhören, war doch das Anliegen der *Transcendentalists* die Begründung einer eigenständigen kulturellen Identität der Neuen Welt – einer Identität freilich, die sich nicht durch Abgrenzung, sondern durch Überbietung herstellen sollte. Überbietung aber gründete

33 Emerson, *Representative Men*, S. 9. Siehe dazu Thomas Carlyle (Hg.), *The Correspondence of Thomas Carlyle and Ralph Waldo Emerson, 1834–1872*, Bd. 2, Boston, 1883.

34 Carlyle, „On Heroes“, S. 4.

35 Emerson, *Representative Men*, S. 13.

36 Ebd., S. 20.

37 Ebd., S. 21.

38 Ebd., S. 2 f.

auf verehrender Aneignung, und so sollte sich der Leser oder die Leserin, Emersons imperativischen Aufforderungen folgend, zunächst genauso den übergeordneten persönlichen Autoritäten unterwerfen, wie sich der Autor selbst durch die Anpassung des Lautstandes an das frühneuzeitliche Englisch dem verehrten Genius Shakespeare fügte: „Serve the great. Stick at no humiliation. Grudge no office thou canst render. Be the limb of their body, the breath of their mouth. Compromise thy egotism: who cares for that, so thou gain aught wider and nobler.“³⁹ Eine übermäßige Beeinflussung war in Emersons Augen nicht zu befürchten, weshalb ein „generous trust“⁴⁰ möglich sei.

Die Steigerbarkeit der ‚Größe‘ der „Great Men“ hatte zur Folge, dass diese, anders als bei Carlyle, nicht als rein positiv geschilderte Idole dargestellt wurden. Zwar pries auch Emerson die von ihm porträtierten Gestalten zunächst in höchsten Tönen und unterstrich deren herausragende Eigenschaften und Fähigkeiten. Dann aber ging es ihm darum zu erläutern, inwiefern und wie sehr auch die „Great Men“ hinter ihren Möglichkeiten zurückblieben und jenes göttliche Prinzip, um dessen Annäherung es Emerson in seiner pädagogischen Mission zu tun war, nur ungenügend zum Ausdruck brachten. Auch im Fall von Goethe musste so über dessen „infirmität“ gesprochen und deutlich gemacht werden, dass seine außerordentliche Stellung zwar auch in besonderem Talent begründet war, sich aber vor allem einem unablässigen Streben verdankte: „This cheerful labourer [...] tasked himself with stints for a giant, and without relaxation or rest, except by alternating his pursuits, worked on for eighty years with the steadiness of his first zeal.“⁴¹

Ein charakteristischer Zug der Texte von Carlyle und Emerson war die Übertragung von Haltungen durch die sprachliche Form. Die Autoren schoben sich mit ihrer metaphernreichen, bisweilen schwärmerischen Sprache zwischen die gestaltete Figur und die Leser*innen und führten eine ideale Rezipient*innenhaltung vor. Besonders bei Emerson war dabei die Form auch Methode: Sein essayistischer Stil verweigerte sich jeder systematischen Entwicklung von Gedanken, seine Texte waren als die Phantasie und das moralische Bewusstsein anregende Anstöße gedacht. Dass man deshalb vergeblich nach gültigen Definitionen und begrifflicher Konsistenz der Terminologie suchte, war gewollter Effekt. Wenn Emerson über Montaigne sagte, er sei ein „admirable gossip“⁴², so bezeichnete er damit auch sein eigenes Selbstverständnis. „[T]he

39 Ebd., S. 17.

40 Ebd.

41 Ebd., S. 181.

42 Ebd., S. 98.

language of conversation transferred to a book“⁴³. Das traf sowohl auf Carlyles als auch auf Emersons Texte zu. „Cut these words, and they would bleed; they are vascular and alive“⁴⁴ – es war diese Lebendigkeit der dahinströmenden Wortfolgen, die Emerson bei Montaigne beobachtete und die er als Effekt seines eigenen Redens und Schreibens anstrebte.

Dabei war es eine spezifische Formung der prosaischen Sprachgestaltung, auf die es ankam. Emerson ging es um eine Vermittlung von vagen semantischen Energien, die sich nicht als ‚Bedeutung‘ und ‚Sinn‘ denotieren ließen, der dann als Gewusstes stillgestellt war. Vielmehr verwirklichte sich in dieser Ausdrucksweise in besonderer Gestaltung die Prosa als *oratio provorsa*, als nach vorne gerichtetes Sprechen, das keinen natürlichen Endpunkt kennt, sondern auf prinzipiell unabgeschlossene Proliferation angelegt ist und damit die Zirkulation der transportierten Inhalte garantiert. Bei Emerson und Carlyle bedeutete dies, dass sie im Rahmen allgemeiner prosaischer Variabilität ausgeprägt parataktisch, also in aneinandergereihten Hauptsätzen, formulierten, ergänzt durch Partizipialkonstruktionen und einfach subordinierte Nebensätze. Ihre Parataxen organisierten sie oft parallelistisch, und sie verknüpften sie auffällig oft mit Semikolon und Doppelpunkt, gelegentlich auch mit einfachem Komma, um den Zug der Konstruktion nach vorne zu betonen. Damit war eine besondere Eindringlichkeit, aber auch eine Zugänglichkeit der Texte gegeben, die ohne intellektuelle Anstrengung konsumierbar und auf Weitergabe angelegt waren. Dem Sprechen und Schreiben über die herausragenden Individuen waren damit neue Lizenzen ausgestellt, die zwangsläufig nicht limitierbar waren. Es war eine prosaische Praxis des ‚großen Mannes‘ in Umlauf gebracht worden, deren bestimmende Zusätze fast beliebig erweiterbar waren.

Carlyle und Emerson schlossen mit dem Genre des schwärmerischen Biografismus an Entwicklungen des 18. Jahrhunderts an, in denen sich, wie Jacob Sider Jost gezeigt hat, die Techniken und Strategien literarischer Unsterblichkeit radikal verändert hatten: Während Pindar, Horaz oder Shakespeare lyrische Formen benutzt hatten, um ihre Auftraggeber, deren Angehörige und auch sich selbst über den Tod hinaus im Gedächtnis zu behalten, haben im 18. Jahrhundert Autor*innen wie Joseph Addison, Edward Young, Samuel Richardson, Laetitia Pilkington, Samuel Johnson und James Boswell eine neue Form von literarischer Unsterblichkeit geschaffen. Diese nahmen die Rhythmen und Routinen des täglichen tätigen Lebens insofern in neuer Weise in sich auf, als sie nicht mehr den starren Formen der Lyrik anvertraut wurden, sondern beweglicheren Gestaltungsweisen der Prosa. Zeitschrift, Roman, Memoiren,

43 Ebd., S. 102.

44 Ebd.

Essay und (Auto-)Biografie gehörten zu den neuen Genres, in denen sich diese neue Weise der Ruhmgestaltung vollzog.⁴⁵

Emerson und vor allem Carlyle wiederum stehen für eine notwendig in Prosa gefasste biografistische Geschichtsschreibung, der die verehrende Ruhmbildung des großen Einzelnen das einzige Ziel war. Carlyle dekretierte diesbezüglich in markanter Praktizierung des eigenen Prosaideals und mit einer Schlusssetzung, die eine Proliferation über den Text hinaus verlangt:

For, as I take it, Universal History, the history of what man has accomplished in this world, is at bottom the History of the Great Men who have worked here. They were the leaders of men, these great ones; the modellers, patterns, and in a wide sense creators, of whatsoever the general mass of men contrived to do or to attain; all things that we see standing accomplished in the world are properly the outer material result, the practical realisation and embodiment, of Thoughts that dwelt in the Great Men sent into the world: the soul of the whole world's history, it may justly be considered, were the history of these. Too clearly it is a topic we shall do no justice to in this place!⁴⁶

„Große Männer“ waren für Carlyle die „Bildner“, die „Muster“ und die „Schöpfer“ aller kulturellen Errungenschaften. Sie rückten dadurch in die Position der „Führer“, die den Menschen den Weg wiesen, und ihre Gedanken verkörperten sich in den materiellen Resultaten des menschlichen Strebens in der Welt. Carlyle sprach den „großen Männern“ damit die doppelte Fähigkeit der Führung von Kollektiven und der kollektiven Verkörperung zu, und diese soziale Omnipotenz bewirkte dann auch, dass die „Weltgeschichte“ ganz als eine Folge von Lebensgeschichten großer Menschen zu erzählen war. „Great Men“ verdankten ihre Position so ganz den eigenen Talenten und Vermögen, und die Feier des Heroischen war bei Carlyle damit gebunden an einen idealistischen Liberalismus, der das Glück der Welt von der Entfaltung der autonomen Individuen erwartete. Auch seine eigentlichen historiografischen Werke blieben diesem Grundsatz treu: *The French Revolution. A History* von 1837 war anhand einer Reihe von Porträts herausragender Akteure wie Marat, Danton und Robespierre erzählt, und die sechsbändige Friedrich-Biografie *The History of Frederick II. of Prussia, Called Frederick the Great* (1858–1869) war ebenfalls diesem Anliegen in monumentaler Steigerung verschrieben.

Carlyles weitverbreitete Schrift konnte diesen biografistischen Kult der großen Persönlichkeit begründen, weil sie eine kritische Herangehensweise an ihre Gegenstände programmatisch untersagte. Verlangt war, prononcierter

45 Vgl. Jacob Sider Jost, *Prose Immortality. 1711–1819*, Charlottesville, 2015.

46 Carlyle, „On Heroes“, S. 3.

noch als bei Emerson, eine verehrende Haltung, eine „Hero-worship“, die alleine die ‚Größe‘ als positive Erfahrung hervorbringen konnte. Diejenigen, die den „großen Mann“ erklärten, die sein Maß nehmen wollten, würden ihn bloß zu einem „little kind of man“ machen,⁴⁷ womit eine unmissverständliche Absage an die wissenschaftliche Biografie formuliert war. Damit ging einher, dass der Typus des ‚great man‘ eine starke Ausweitung erfuhr, dass also auch die personale Besetzung des Modells radikal entgrenzt wurde im Vergleich zu Burke, Wieland, Novalis und Schleiermacher, die noch Generäle und Könige in diese Position hineingeschrieben hatten. Carlyle wie Emerson behandelten mit Napoleon zwar auch jene Figur, die der damalige Inbegriff des ‚großen Mannes‘ war: Bei Carlyle firmierte er unter der Rubrik „The Hero as King“⁴⁸, bei Emerson als „The Man of the World“⁴⁹.

Doch Napoleon hatte trotz dieser Bezeichnungen nicht mehr die zentrale und alles überragende Funktion. Nicht, dass ihm eine Reihe historischer Herrschergestalten Konkurrenz gemacht und seinen Ruhm historisch relativiert hätte, denn im Vergleich zu früheren einschlägigen Abhandlungen war die Liste der ‚großen‘ Könige kurz beziehungsweise praktisch nicht existent. Schwerer wog aber, dass Goethe dem französischen Kaiser gleichberechtigt an die Seite gestellt wurde und damit die Dichter und Denker die politischen Heroen zu verdrängen schienen⁵⁰ – ganz ähnlich, wie dies unter ganz anderen Voraussetzungen schon im 18. Jahrhundert der Fall gewesen war, als die ‚grands hommes‘ die ‚hommes illustres‘ in der aufklärerischen Kritik ablösten.⁵¹ Im Gegensatz zu den Argumentationslinien im 18. Jahrhundert waren es nun aber nicht mehr die Verdienste von Tugendhelden, die gegen die ‚großen Männer‘ alten Schlages ins Feld geführt wurden. Vielmehr avancierte der „Man of Letters“ bei Carlyle zu demjenigen, der in besonderer Weise begabt sei, „the ‚Divine Idea of the World“⁵² zu entdecken und zu offenbaren. Carlyle bezog sich dabei auf Fichtes Schrift *Über die Bestimmung des Gelehrten*, in der „the true Literary Man“ als „Prophet“ und „Priest“ behandelt werde.⁵³ In einen „Hero“ verwandelte sich ein solcher Schriftsteller in Carlyles Terminologie nun, weil er in der Offenbarung der göttlichen Idee zum Handelnden wurde – in

47 Ebd., S. 15 f.

48 Ebd., S. 233 ff.

49 Emerson, *Representative Men*, S. 137 ff.

50 Vgl. Carlyle, „On Heroes“, S. 162 ff.

51 Vgl. Gamper, *Der große Mann*, S. 50–91.

52 Carlyle, „On Heroes“, S. 185.

53 Ebd.

gewisser Weise gar zum einzigen wahrhaft handelnden Menschen.⁵⁴ Es war bei Carlyle und auch bei Emerson mithin ein idealistisches Verständnis von Denken und Schreiben als tätiges Eingreifen in den Gang der Welt, das den Aufstieg der Dichter und Künstler zu den ‚großen Männern‘ der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ermöglichte.⁵⁵

Um diese Perspektive auch historisch abzusichern, wurde sie von Carlyle in die Vergangenheit hinein auf Gestalten wie Rousseau, Dante und Shakespeare verlängert; Emerson vollzog Selbiges anhand von Shakespeare, Montaigne und Plato. In den deutschen Ländern wurde dieser Ansatz gerne aufgenommen, zumal er die im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts sich verfestigende Attribuierung Deutschlands als des Landes der Dichter und Denker zu untermauern angetan war.⁵⁶ Dichter und Künstler avancierten zu den prominentesten Objekten biografischer Darstellungen bei Autoren wie David Friedrich Strauß (unter anderem Schubart, 1849; Hutten, 1856; Reimarus, 1862), Rudolf Haym (Hegel, 1857; Herder, 1878–1885), Karl Hillebrand (Herder, 1872/73), Carl Justi (Winckelmann, 1866–1872; Velazquez, 1888), vor allem aber bei Herman Grimm (Goethe, Schiller, Achim von Arnim, Jacob und Wilhelm Grimm).⁵⁷

Konkretisierte sich die Proliferation der Kategorie zum einen in der spezifisch modernen Existenz des „Man of Letters“, so entschwand sie zum andern in den Nebeln der Mythologie. Dass Carlyle nicht nur den Propheten Mohammed in der zweiten Vorlesung ausführlich zur Darstellung brachte, sondern seine Vortragsreihe mit der mythologischen Gestalt von Odin eröffnete, sind dafür einschlägige Belege. Diese Abwendung von der historisch verbürgten Wirklichkeit der ‚großen Menschen‘ hatte mit einer Stilisierung des eigenen Projekts als unzeitgemäßes Unternehmen zu tun, die für den Gestus des Redens und damit die Form der Popularisierung des Gegenstandes entscheidend war. Carlyle gab vor, sich bewusst zu sein, „that in these days Hero-worship, the thing I call Hero-worship, professes to have gone out, and finally ceased“⁵⁸. Das eigene Zeitalter würde „the desirableness of great men“⁵⁹ geradezu leugnen, weshalb es gelte,

54 Ebd., S. 185 f.

55 Siehe dazu ausführlicher Siegfried Kohlhammer, „Der Hammer redet. Dichter und Denker als Helden“, in: *Merkur* 9 (10), 2009, S. 897–906.

56 Zu diesem Topos siehe Wolfgang Frühwald u. a. (Hg.), *Sind wir noch das Volk der Dichter und Denker?*, Heidelberg, 2004.

57 Ausführlicher zur Geschichte der Biografie: Helmut Scheuer, *Biographie. Studien zur Funktion und zum Wandel einer literarischen Gattung vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, Stuttgart, 1979 (hier speziell zum Aspekt der ‚Größe‘ S. 62–77, S. 101–104 u. S. 189–194).

58 Carlyle, „On Heroes“, S. 15 f.

59 Ebd., S. 16.

auf Zeiten und kulturelle Formationen zuzugreifen, in denen die Wahrheit, die zu verkünden sei, „under an ancient obsolete vesture“ aufgefunden werden könne, und dieses war ihm „the Paganism of old nations“.⁶⁰ Damit wurde für Carlyle ein Stoffrepertoire zugänglich, das frei von den nivellierenden Komplexitäten der modernen Welt die Existenz ‚großer Menschen‘ beschrieb, deren Handeln nicht an die Kausalitäten von parlamentarischer Legislation und bürgerlicher Moral gebunden war. Das Argumentieren aus der Außen-seiterposition als probates Mittel, um den eigenen Gegenstand attraktiv zu machen, verband sich so mit dem Propagieren einer radikalen Vereinfachung sozialer Abläufe, die sich durch die „Hero-worship“ als Grundlage affektiver Vergesellschaftung ergab.

Affektive Vergesellschaftung im Zeichen der Bewunderung ‚großer‘ Gestalten war so auch eine entschieden antistaatliche, gegen die demokratischen Institutionen gerichtete soziale Praxis, die Vergemeinschaftung jenseits von Vertragsschließungen zustande kommen lassen wollte. Emerson, dessen Schüler Henry David Thoreau die Einsamkeit der Wälder von Walden Pond auf Emersons Anwesen bei Concord in Massachusetts feierte,⁶¹ imaginierte sich so eine von gesellschaftlicher Beschränkung befreite individualistische Existenz, die geradezu die Voraussetzung für ideale menschliche Zusammenschlüsse „through the intellect and the affections“⁶² war. Es waren der „personal vigour of any kind“ und die „great power of performance“ anderer Personen, die das „we“ der in der geschriebenen Rede Angesprochenen verbessern und einen sollten.⁶³ So sollte es möglich sein, „[that] we sit by the fire, and take hold on the poles of the earth“⁶⁴. Diese zugleich biedermeierliche und elitäre, aber auch ungemein inkludierende Konzeption erfreute sich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts großer Popularität und diffundierte das idealistische Ideal des durch Adoration die Gemeinschaft begründenden ‚großen Mannes‘ im nordatlantischen Raum. Noch Nietzsche sagte über Emerson: „Ich habe mich nie in einem Buch so zu Hause und in meinem Hause gefühlt als – ich darf es nicht loben, es steht mir zu nahe.“⁶⁵ 1882 notierte er weiter: „Emerson sagt mir nach dem Herzen: Dem Poeten dem Philosophen wie dem Heiligen sind alle Dinge befreundet und geweiht, alle Ereignisse nützlich, alle Tage

60 Ebd., S. 19.

61 Henry David Thoreau, *Walden* [1854], London, 2016.

62 Emerson, *Representative Men*, S. 8.

63 Ebd.

64 Ebd., S. 7.

65 Friedrich Nietzsche, *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*, hg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari, Bd. 9, München u. New York, 1980, S. 588.

heilig, alle Menschen göttlich.“⁶⁶ Diese Aussagen sind Belege für die Sogkraft des Emerson'schen Schreibens, das wie kaum ein anderes Bewunderung als grundlegende Attitüde in Stil und Gegenstandswahl inkorporiert – auch wenn Nietzsche letztlich ein eigenes und anderes Konzept des ‚großen Mannes‘ entwickelt und favorisiert hat.

66 Ebd., S. 673.

Die charismatische Leistung

Zur Wiederkehr des ökonomischen Heroismus

Sighard Neckel

In der Gesellschaftsgeschichte des Leistungsprinzips kann man verschiedene Muster der Rechtfertigung ausmachen, durch die außerordentlich hohe Einkünfte und Belohnungen durch Verweis auf Anstrengung, Wissen, Talent, Erfolg begründet und legitimiert worden sind. Als besonders relevant haben sich dabei das funktionalistische und das marktökonomische Rechtfertigungsmuster erwiesen. In der funktionalistischen Sichtweise begründet der jeweilige Wert von Beiträgen zur gesellschaftlichen Arbeitsteilung die Differenzierung der Belohnungen, die Gesellschaftsmitglieder für ihre Anstrengungen erhalten.¹ Von den soziologischen Theorien der ‚Leistungsgesellschaft‘, insbesondere dem Strukturfunktionalismus, wurde dabei die These vertreten, dass die soziale Differenzierung nach Leistung universelle Bestandsprobleme von Gesellschaften löse: Jede soziale Ordnung müsse sicherstellen, dass ihre verschiedenen Positionen mit den jeweils geeignetsten Personen besetzt würden (Allokation) und dass diese Personen, einmal in eine Position gelangt, die ihnen übertragenen Aufgaben auch gewissenhaft erfüllten (Motivation). Dazu sei es erforderlich, Anreize und Belohnungen zu schaffen, die umso höher ausfallen sollten, je wichtiger eine Aufgabe für den Erhalt der Gesellschaft und je seltener und mühevoller zu erwerben die erforderlichen Kenntnisse seien. So ergebe sich eine nach Leistungsunterschieden und der Knappheit von Talenten gegliederte soziale Hierarchie allein aus der Natur der gesellschaftlichen Arbeitsteilung heraus.²

Diese funktionalistischen Annahmen haben in der Soziologie freilich eine vielstimmige Kritik erfahren, die von Autoren wie Pierre Bourdieu, Claus Offe oder Randall Collins³ formuliert worden ist. Besonders stark

1 Vgl. Kingsley Davis u. Wilbert E. Moore, „Some Principles of Stratification“, in: *Class, Status, and Power. Social Stratification in Comparative Perspective*, hg. v. Reinhard Bendix u. Seymour Martin Lipset, New York, 1966, S. 47–53.

2 Vgl. Talcott Parsons u. Edward A. Shils (Hg.), *Toward a General Theory of Action*, Cambridge, 1951, S. 53 ff.

3 Vgl. Pierre Bourdieu u. Jean-Claude Passeron, *Die Illusion der Chancengleichheit. Untersuchungen zur Soziologie des Bildungswesens am Beispiel Frankreichs*, Stuttgart, 1971; Pierre Bourdieu u. a. (Hg.), *Titel und Stelle. Über die Reproduktion sozialer Macht*, Frankfurt am Main, 1981; Claus Offe, *Leistungsprinzip und industrielle Arbeit. Mechanismen der Statusverteilung*

zurückgewiesen wurde die Annahme, dass die Belohnungsverteilung zwangsläufig der ‚funktionalen‘ Bedeutung verschiedener Tätigkeiten entspreche, da faktisch erst die tatsächlichen Vergütungen die jeweiligen Wertmaßstäbe setzten.⁴ Diese Vergütungen resultierten in erster Linie aus den jeweiligen Machtchancen sozialer Statusgruppen und somit aus deren Möglichkeiten, die eigenen Interessen durchsetzen zu können.

Die marktökonomische Rechtfertigung des Leistungsprinzips wiederum beruht darauf, Leistungen als mehr oder minder knappe Güter zu verstehen, deren Wert durch die Preise angezeigt werden, die für die jeweiligen Leistungen zu entrichten sind. Als Indikator von Leistungswerten gilt dabei der Markterfolg, weshalb das marktökonomische Verständnis von Leistung im Zeitalter des Neoliberalismus dominant geworden ist.⁵ Dies hat zur Konsequenz, dass zunehmend nur solche Leistungen gratifiziert werden, die sich auch als finanzielle Erfolge erweisen. Leistung und Erfolg sind dadurch weitgehend auseinandergetreten. Auch sind andere gesellschaftliche Konstruktionen von Leistung ins Hintertreffen geraten, sei es das arbeitszentrierte Leistungsverständnis, das auf das Ausmaß von Anstrengung bei einer Leistungsbewertung abhebt, das gesellschaftsbezogene, welches die allgemeine Nützlichkeit von Leistungsbeiträgen in den Mittelpunkt stellt, oder das sachbezogene Leistungsethos, das besonders erworbenes Wissen und fachliches Können für wichtig nimmt. Allein jenes Leistungsverständnis, das persönliche Selbstverwirklichung zum Maßstab erhebt, konnte sich neben dem marktökonomischen Rechtfertigungsmuster von Leistung im öffentlichen Diskurs behaupten; insbesondere dadurch, dass Leistung in vielen Sektoren unserer Gesellschaft zu einer performativen Kategorie geworden ist, also auf erfolgreichen Selbstdarstellungen beruht.⁶

Stets hat es in der Geschichte des modernen Kapitalismus aber noch eine weitere Rechtfertigung für besonders hoch dotierte Leistungen gegeben, vor allem in der industriellen Gründerzeit und im Zuge technischer Innovationen.

in Arbeitsorganisationen der industriellen „Leistungsgesellschaft“, Frankfurt am Main, 1970; Randall Collins, *The Credential Society. An Historical Sociology of Education and Stratification*, New York, 1979.

4 Vgl. Renate Mayntz, „Kritische Bemerkungen zur funktionalistischen Schichtungstheorie“, in: *Soziale Schichtung und soziale Mobilität (Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie, Sonderheft 5)*, hg. v. David V. Glass u. Réne König, Opladen, 1961, S. 10–28.

5 Vgl. Sighard Neckel, *Flucht nach vorn. Die Erfolgskultur der Marktgesellschaft*, Frankfurt am Main u. New York, 2008.

6 Vgl. Sighard Neckel, Kai Dröge u. Irene Somm, „Das umkämpfte Leistungsprinzip. Deutungskonflikte um die Legitimationen sozialer Ungleichheit“, in: *Rückkehr der Leistungsfrage. Leistung in Arbeit, Unternehmen und Gesellschaft*, hg. v. Kai Dröge, Kira Marrs u. Wolfgang Menz, Berlin, 2008, S. 41–56.

Dieses Rechtfertigungsmuster stellt auf die Einmaligkeit einzelner unternehmerischer Leistungen ab, die aufgrund ihrer epochalen Bedeutung allgemeine Bewunderung und besonders hohe Einkünfte verdienten. Man kann dieses Muster mit Bezug auf Max Weber die Rechtfertigung der *charismatischen Leistung* nennen, da es nicht allein die Außergewöhnlichkeit, sondern schlechthin die „Außeralltäglichkeit“⁷ einzelner Leistungsbeiträge zum Thema hat und daher auch Belohnungen jenseits aller profanen wirtschaftlichen Kalkulationen verdient.

Gesellschaftliche Prototypen dieses Musters der charismatischen Leistung sind der Industriekapitän, der industrielle Erfinder oder der „unternehmerische Unternehmer“⁸, wie ihn der österreichische Wirtschaftstheoretiker Joseph Schumpeter beschrieben hat. Einerlei ob als Privateigentümer oder Manager sollten die unternehmerischen Unternehmer ‚Revolutionäre der Wirtschaft‘⁹ sein, neue Möglichkeiten in der „Kombination von Dingen und Kräften“¹⁰ ersinnen und dabei rücksichtslos gegen alle gesellschaftlichen Konventionen, gegen jede soziale Bindung, rücksichtslos gegen andere und schließlich auch gegen sich selbst vorgehen. Schumpeter hat dies insgesamt als „schöpferische Zerstörung“¹¹ bezeichnet.

Insbesondere auf die Rücksichtslosigkeit gegen sich selbst kam es ihm an, sind Unternehmer in seinem Verständnis doch nicht in erster Linie durch Ertragsinteressen motiviert, sondern durch intrinsische Leistungswerte, die durch die Absolutheit bestimmter Ziele gekennzeichnet sind. So postulierte Schumpeter denn auch, dass der unternehmerische Unternehmer die schöpferische Zerstörung als Selbstzweck betreibt und sich nur „[w]enig [...] um [die, S. N.] hedonische[n] Früchte“¹² seiner Taten bekümmere. Das Außeralltägliche dieses Bekenntnisses ergibt sich also gerade aus dem Desinteresse gegenüber jeder Art von Belohnung.

In den letzten Jahrzehnten war dieses Muster der charismatischen Leistung, der Außeralltäglichkeit individueller wirtschaftlicher Errungenschaften allerdings mehr und mehr in den Hintergrund gerückt. Verantwortlich hierfür war

7 Max Weber, *Wirtschaft und Gesellschaft. Grundriss der verstehenden Soziologie* [1922], Tübingen, 1980, S. 140.

8 Joseph A. Schumpeter, „Unternehmer“, in: *Handwörterbuch der Staatswissenschaften*, hg. v. Ludwig Elster, Bd. 8, Jena, 1928, S. 485.

9 Vgl. Joseph A. Schumpeter, *Kapitalismus, Sozialismus und Demokratie* [1947], Tübingen, 2005, S. 137.

10 Joseph A. Schumpeter, *Theorie der wirtschaftlichen Entwicklung. Eine Untersuchung über Unternehmerrgewinn, Kapital, Kredit, Zins und den Konjunkturzins*, München u. Leipzig, 1926, S. 100.

11 Schumpeter, *Kapitalismus, Sozialismus und Demokratie*, S. 134 ff.

12 Schumpeter, *Theorie der wirtschaftlichen Entwicklung*, S. 137.

zum einen der Wandel hin zu einer hochkomplexen kooperativen Wissensökonomie, in der individuell zurechenbare Leistungsbeiträge in den Netzwerkstrukturen der Wertschöpfung nicht mehr eindeutig erkennbar waren. Zum anderen setzte sich ökonomisch der Vorrang des Prinzips des Markterfolges durch, bei dem nicht Leistungsziele als entscheidende Größen gelten, sondern die Höhe der Erträge die wirtschaftliche Bedeutung einer Tätigkeit bestimmen. Jedoch hat gerade das Primat des Markterfolges zu einer tiefen Legitimationskrise im Glauben an die Leistungsgerechtigkeit geführt, da die exorbitanten Zuwächse von Unternehmensgewinnen, Kapitalerträgen und Managergehältern in den letzten beiden Jahrzehnten durch einen Rekurs auf das Leistungsprinzip kaum mehr wirksam gerechtfertigt werden konnten.¹³

Aus dem Legitimationsproblem, das entsteht, wenn man versucht, Leistungsgerechtigkeit öffentlich allein marktökonomisch zu begründen, ist nun – so meine These – die Tendenz entstanden, wieder vermehrt auf das alte Muster der charismatischen Leistung zurückzugreifen, um dadurch eine chancenreichere Rechtfertigungsbasis für die neoliberale Marktökonomie zu finden.

Seinen Ursprung nahm dieser symbolische Rückgriff etwa, als die *Occupy-Wall-Street*-Bewegung Ende 2011 den Zuccotti Park im New Yorker Finanzdistrikt besetzte. Gegenstand ihres Protests war das scheinbar agonale Verhältnis der 99 *Percent* gegenüber dem einen Prozent der Reichen und Superreichen. Der reale Hintergrund dieser deklamierten Agonalität war (und ist weiterhin) die historisch einmalige Steigerung der Einkünfte der ökonomischen Oberklassen, die nach der Finanzkrise von 2008 vermehrt skandalisiert worden sind. So haben sich heute etwa die Einkommen von CEOs und Unternehmensleitungen in den USA auf das bis zu Dreihundertfache, in Deutschland auf das bis zu Hundertsechzigfache der durchschnittlichen Einkommen erhöht, während die Relation der Spitzeneinkommen zu den Durchschnittsverdiensten in den Jahrzehnten vor den erstarkten Finanzmärkten und der ökonomischen Globalisierung, also vor 1990, eher im Verhältnis von 1 zu 20 bis 1 zu 30 lag.¹⁴

13 Vgl. Neckel, *Flucht nach vorn*; Sighard Neckel, „Refeudalisierung der Ökonomie. Zum Strukturwandel kapitalistischer Wirtschaft“, in: *MPIfG Working Paper* 10 (6), hg. v. Max-Planck-Institut für Gesellschaftsforschung, Köln, 2010; Sighard Neckel, „Oligarchische Ungleichheit. Winner-take-all-Positionen in der (obersten) Oberschicht“, in: *WestEnd. Neue Zeitschrift für Sozialforschung* 2, 2014, S. 51–63; Sighard Neckel, „Die Ungleichheit der Märkte“, in: *(Un-)Gerechte (Un-)Gleichheiten*, hg. v. Steffen Mau u. Nadine M. Schöneck, Berlin, 2015, S. 93–103.

14 Vgl. Thomas A. DiPrete, Gregory M. Eirich u. Matthew Pittinsky, „Compensation Benchmarking, Leapfrogs, and the Surge in Executive Pay“, in: *American Journal of Sociology* 6,

Dieser eminente Anstieg wirtschaftlicher Ungleichheit war Anlass, die heute aktuelle Fassung der Rechtfertigung von Höchsterträgen durch das Begründungsmuster der charismatischen Leistung zu reaktivieren. Eine zentrale Rolle spielen hierbei „unternehmerische Unternehmer“ wie Steve Jobs (Apple), Mark Zuckerberg (Facebook), aber auch Steven Spielberg (unter anderem *Jurassic Park*) oder J. K. Rowling (*Harry Potter*), auf deren einzigartige Leistungen in diesem Zusammenhang immer wieder rekurriert worden ist. Selbst führende amerikanische Ökonomen wie etwa N. Gregory Mankiw, Dekan des Department of Economics an der Harvard University und früherer Chefökonom der Bush-Administration, machten sich in Fachaufsätzen und Meinungsartikeln zu Fürsprechern der Sichtweise, dass das eine Prozent aufgrund der außerordentlichen Produktivität dieses wirtschaftlichen Spitzenpersonals so reich sei.¹⁵

Das Legitimationsmuster der charismatischen Leistung kehrt dergestalt in der Behauptung wieder, dass die immens gesteigerte Ungleichheit in der Verteilung von Einkommen aus der Einzigartigkeit der betreffenden Leistungsbeiträge resultiere, für die kreative Persönlichkeiten mit ihren globalen Erfolgsprodukten die besten Repräsentanten seien. Deren epochale Erfindungen mündeten in Produkten und Angeboten, die eine so starke Nachfrage generieren, dass schließlich – wie die Ökonomen der *Winner-take-all*-Gesellschaft¹⁶ dies nennen – ein sogenannter „deep-pocket“-Markt entstehe, der aufgrund einer außergewöhnlich starken Nachfragekonzentration besonders vermögender oder zahlreicher Kunden für den aufsehenerregend starken finanziellen Zufluss in die Taschen einzelner Unternehmer Sorge. In dieser Sichtweise ist die Steigerung der Ungleichheit, die aus dieser Gewinnkonzentration resultiert, nicht zuletzt der Preis, den die Gesellschaft für den Zuwachs an Kreativität und für Innovation zahlen muss. Geringere Ungleichheit bedeute mithin weniger Innovation und Kreativität.

Auffallend an diesem Legitimationsmuster ist nun, dass das Leistungsziel der *schöpferischen Zerstörung* gerade nicht gleichgültig gegen die *hedonischen Früchte* des eigenen Tuns ist, wie Schumpeter dies noch mit dem Ideal des „unternehmerischen Unternehmers“ verband. Vielmehr soll der schöpferische Akt der Innovation den Hedonismus immenser Reichtumszuwächse bei den wirtschaftlichen Spitzen öffentlichkeitsfähig begründen. Es ist dies

2010, S. 1671–1712; Hans-Ulrich Wehler, *Die neue Umverteilung. Soziale Ungleichheit in Deutschland*, München, 2013; Andrew Sayer, *Warum wir uns die Reichen nicht leisten können*, München, 2017.

15 Vgl. N. Gregory Mankiw, „Defending the One Percent“, in: *Journal of Economic Perspectives* 3, 2013, S. 21–34.

16 Robert H. Frank u. Philip J. Cook, *The Winner-Take-All Society*, New York, 1995.

gewissermaßen die charismatische Variante der neoklassischen Theorie der ‚Grenzproduktivität‘, mit der die höchsten Einkommen in den Wirtschaftswissenschaften gerechtfertigt werden. Hohe Einkommen sind demnach in dem Maße eine Funktion von besonders wertvollen Leistungsbeiträgen, wie Unternehmen Einbußen hinnehmen müssten, wenn diese besonderen Leistungsbeiträge fehlten. Die Grenzproduktivität charismatischer Leistungen ist demnach deswegen so bedeutend, weil diese Leistungen schlechthin konstitutiv für ganze Sektoren der modernen Ökonomie sind, was ihnen am Ende Legitimität verleiht.

Schaut man sich nun aber die ökonomische Wirklichkeit an, so kann man feststellen, dass das Muster der charismatischen Leistung nicht nur auf einzelne Unternehmerpersönlichkeiten bezogen wird, die weltweit bekannt sind, sondern allgemein auf die wirtschaftlichen Oberklassen, die in der Regel recht weit von Erfindungsleistungen wie Facebook oder *Harry Potter* entfernt sind. Doch stellt sich auch in diesen Fällen die Frage, ob die Kreativität von Steve Jobs, J.K. Rowling oder Steven Spielberg wirklich merklich geringer gewesen wäre, wenn etwa die Steuersätze für Spitzenverdiener höher und ihre Einkünfte daher schmaler gewesen wären. Es gibt keinen nachvollziehbaren Grund, warum *Harry Potter* dann weniger Faszination auf das jugendliche Publikum ausgeübt hätte.

Doch sind es gewöhnlich gar nicht solche Superstars, die etwa als CEOs amerikanischer Unternehmen Höchsteinkommen beziehen. Der höchst-bezahlte Chief Executive Officer der USA in den letzten Jahren war ein Mann namens John Hammergren, der für die Leitung des Pharmakonzerns McKesson nicht weniger als 131 Millionen Dollar Jahresgehalt erhielt. Wenn John Hammergren den Konzern nicht leiten würde, täte es eben ein anderer, der leichterhand an seine Stelle treten könnte, ohne dass der Pharmakonzern dadurch seine Gewinnchancen riskierte.¹⁷ Die ökonomische Standardtheorie des Markteinkommens unterliegt hier einer zirkulären Argumentation: Da bestimmte Akteure außerordentlich hohe Gehälter erzielen, müssen sie dem Unternehmen auch einen entsprechend hohen Nutzen einbringen. Ohne eine entsprechend hohe Grenzproduktivität würden solch hohe Verdienste gar nicht entstehen. Tatsächlich gibt es jedoch keinen einzigen wirtschaftlichen Faktor, der den sprunghaften Anstieg der Einkünfte des Topmanagements auf einen plötzlichen Anstieg seiner Produktivität zurückführen könnte. Vielmehr geht dieser rasante Einkommensanstieg auf die deutlich gestiegenen Chancen zurück, den Unternehmen wesentlich mehr Revenuen zu entziehen als irgendein CEO als eigenen Leistungsbeitrag den Unternehmen hinzufügen kann.

¹⁷ Vgl. Neckel, „Oligarchische Ungleichheit“, S. 56 f.

Im Bezugssystem wirtschaftlicher Führungskräfte ist vielmehr eine Art ‚Statusmarkt‘ entstanden, auf dem Anerkennung und Privilegien gehandelt werden.¹⁸ Statusmärkte sind dadurch charakterisiert, dass nicht Standards wie etwa Leistung oder Qualität die Rangfolge der Werte bestimmen, sondern die sozialen Strukturen, die Marktakteure aufgebaut haben. Was ein Akteur auf einem Statusmarkt erhält, hängt daher davon ab, welchen Rang er in einer Statusordnung besitzt. Treffen statushohe Akteure aufeinander, die sich untereinander an ihrer finanziellen Topposition erkennen, so wird das von ihnen gehandelte Gut unabhängig von dessen Qualität wertvoll. Und nicht ein solcher Qualitätsmaßstab ist es, auf den die Akteure auf einem Statusmarkt ihr Augenmerk richten, sondern die soziale Position, die vermittels der ausgehandelten Erlöse erlangt und befestigt werden oder verloren gehen kann.

Genau dies geschieht auf dem Statusmarkt des ökonomischen Topmanagements. Auf diesem richten sich Belohnungen nicht nach der Qualität von Leistungen, sondern – wie dies einst Thorstein Veblen in seiner *Theorie der feinen Leute*¹⁹ genannt hat – nach dem „neiderfüllten Vergleich“²⁰ mit den Rivalen in der eigenen Gruppe, die allesamt darum konkurrieren, sich in der Rangordnung der bestbezahlten Vorstände und CEOs möglichst weit oben zu platzieren, was sich allein an der Höhe der bezogenen Einkünfte bemisst. Um erneut mit Veblen zu sprechen, ist es hier Reichtum an sich, der zur definitiven Grundlage von Anerkennung wird, und ein hohes Prestige bemisst sich allein an der schieren Menge des Geldes.²¹

Pierre Bourdieu hat die materialen Praktiken, die das wirtschaftliche Verhalten im Kapitalismus bestimmen, einmal als eine Art „gelebte[...] Philosophie“²² bezeichnet, die im Lauf der Geschichte allmählich erarbeitet wird und so erst die Voraussetzungen dafür schafft, dass die ökonomischen Regeln des Marktes schließlich als objektiv und unbestreitbar erscheinen und der rationale Akteur der Nutzenmaximierung als Inbegriff des praktischen Sinns im wirtschaftlichen Verhalten. Ökonomisches Handeln, wie es im heutigen Wirtschaftssystem institutionalisiert ist, ist mit anderen Worten Produkt einer Geschichte und Resultat einer ‚gesellschaftlichen Konstruktion der

18 Vgl. Patrik Aspers, „Wissen und Bewertung auf Märkten“, in: *Berliner Journal für Soziologie* 4, 2007, S. 435 ff.

19 Thorstein Veblen, *Theorie der feinen Leute. Eine ökonomische Untersuchung der Institutionen* [1899], Frankfurt am Main, 1986.

20 Ebd., S. 44.

21 Vgl. ebd., S. 43 ff.

22 Pierre Bourdieu, *Die zwei Gesichter der Arbeit. Interdependenzen von Zeit- und Wirtschaftsstrukturen am Beispiel einer Ethnologie der algerischen Übergangsgesellschaft*, Konstanz, 2000, S. 27.

Wirklichkeit²³; oder, wie es Bourdieu in einem Satz ausdrückte, der wie kaum ein anderer Irritation unter akademischen Kollegen aus den Wirtschaftswissenschaften auslöste: „Ökonomie [ist, S. N.] ein Spezialfall der Soziologie“²⁴. Die ökonomische Logik existiert niemals unabhängig von der Logik sozialer Beziehungen. Sie wird vielmehr von dieser tiefgreifend geprägt und gestaltet.

Dies zu reflektieren, mag zum Verständnis dessen beitragen, dass wir es bei den Statusmärkten der ökonomischen Eliten mit der modernen Oberschichtvariante einer symbolischen Ökonomie der Ehre zu tun haben, die Pierre Bourdieu einst in seinen ethnologischen Studien bei den algerischen Kabylen entdeckte.²⁵ Nur dass Anerkennung hier die Gestalt reiner Geldsummen annimmt und Geldsummen ihrerseits wesentlich Statussymbole sind.

Der bulgarische Anthropologe und Philosoph Tzvetan Todorov hat in seinem Buch *Abenteuer des Zusammenlebens*²⁶ Grundlegendes zu den Modalitäten von Anerkennung geschrieben, die mit dieser neoliberalen Variante in der symbolischen Ökonomie der Ehre eng zusammenhängen. Im Unterschied zu anderen Epochen der Geschichte sei das Streben nach Anerkennung in der Gesellschaft der Gegenwart dadurch charakterisiert, dass Akteure Anerkennung nicht für die Übereinstimmung mit anderen zugerechnet bekämen, sondern durch die Unterscheidungen, die man im sozialen Verhältnis zu Zweiten und Dritten auszudrücken weiß. Diese „Distinktionsanerkennung“, wie Todorov sie nennt, ersetze das ältere Muster der „Konformitätsanerkennung“, das anstrebe, eine persönliche Bestätigung für die Übereinstimmung zu erhalten, die man anderen signalisiert.²⁷ Die Anerkennung durch Unterscheidung hingegen strebt nach dem Ausdruck von Andersheit und will hierbei deutlich mehr als die bloße Wertschätzung oder Würdigung eigener Qualitäten. Der Wunsch nach Distinktionsanerkennung begehrt Bewunderung für die vermeintliche Einzigartigkeit, die im Fall der charismatischen Leistung durch den unvergleichlichen finanziellen Erfolg sichtbar werden soll. Distinktionsanerkennung sucht nach Bewunderung für die eigene Ausgefallenheit, die am besten aus jedem Rahmen fällt und somit ganz und gar unvergleichbar erscheint.

23 Peter Berger u. Thomas Luckmann (Hg.), *The Social Construction of Reality*, New York, 1966.

24 Pierre Bourdieu, „Für einen anderen Begriff von Ökonomie“, in: ders., *Der Tote packt den Lebenden. Schriften zu Kultur & Politik 2*, Hamburg, 1997, S. 84.

25 Vgl. Pierre Bourdieu, *Entwurf einer Theorie der Praxis auf der ethnologischen Grundlage der kabyllischen Gesellschaft*, Frankfurt am Main, 1976, S. 11 ff.

26 Tzvetan Todorov, *Abenteuer des Zusammenlebens. Versuch einer allgemeinen Anthropologie*, Frankfurt am Main, 1998.

27 Ebd., S. 98.

Der heutige Rückgriff auf das Rechtfertigungsmuster der charismatischen Leistung steht damit in einem engen Zusammenhang. Er erklärt sich durch einen Wandel sozialer Ungleichheitsrelationen, der mit den öffentlich verbreiteten Vorstellungen über Leistungsgerechtigkeit insgesamt nicht mehr in Deckung zu bringen ist. Die heutige wirtschaftliche Verteilungsordnung tritt hinsichtlich der Rechtfertigung von Spitzeneinkommen vollkommen aus dem symbolischen Bezugssystem von ‚Leistung‘ aus. Leistungsgerechtigkeit wird nicht, wie immer schon in der modernen Gesellschaft, verletzt und diskreditiert; sie ist vielmehr sinnhaft gar nicht mehr verfügbar für das dramatische Ausmaß von Ungleichheit, das sich in Bezug auf die Verteilung von Einkommen und Vermögen eingestellt hat. Die Spitzeneinkommen und Gewinngrößen in der neoliberalen Ökonomie haben sich mittlerweile jedem gesellschaftlichen Vergleich entzogen. Einer Leistungszurechnung sind sie damit gar nicht zugänglich, da eine solche Zurechnung implizit stets auf der Annahme einer Vergleichbarkeit von Leistungsbeiträgen beruht.

In der heutigen Ökonomie sind wesensungleiche Einkünfte entstanden, nicht allein von ihrer Höhe her, sondern auch aufgrund ihrer Entstehung. Der Finanzmarktkapitalismus hat in all seiner Kontingenz eine Rechtfertigungslücke hinterlassen, da sich seine ökonomische Kultur jeder Zuordnung unter Leistungsgesichtspunkten entzieht. Der Rückgriff auf das Muster der charismatischen Leistung soll es symbolisch ermöglichen, aus der heutigen Unvergleichbarkeit der Belohnungsverteilung auf die vermeintliche Außeralltäglichkeit besonders hoch gratifizierter Leistungen zu schließen. Insofern dokumentiert die Wiederkehr des ökonomischen Heroismus, der sich als charismatische Leistung ausgibt, eine elementare symbolische Krise, in die der Neoliberalismus gesellschaftliche Leistungsnormen gestürzt hat. Auch dies ist eine Erklärung dafür, dass die Wiederkehr der öffentlichen Kapitalismuskritik heute als eine Art neuer Populismus auftritt, der die Bewunderungswürdigkeit von Höchsteinkommen nachhaltig bezweifelt.

Fanfiction zwischen Vergemeinschaftung und Individualismus

Zur digitalen Bewunderung von Jane Austen

Jill Bühler

Jane Austen gilt als Klassikerin der englischsprachigen Literatur; unumstritten gehört ihr Gesamtwerk seit der Mitte des 20. Jahrhunderts dem akademischen Literaturkanon an.¹ Dies trifft insbesondere auf ihr wohl berühmtestes Werk *Pride and Prejudice* von 1813 zu. Bei diesem Roman handelt es sich aber auch um ein außerordentlich populäres Buch: Bei einer 2003 in der Rubrik „best-loved novel of all time“² unter 750 000 Radiohörer*innen durchgeführten Umfrage der BBC wurde *Pride and Prejudice* auf Platz zwei der beliebtesten Romane gewählt.

„Janeitism“. Literarische Fankultur um Jane Austen

Die Popularisierung von Jane Austen nahm mit der Biografie *A Memoir of Jane Austen*,³ die von James Edward Austen-Leigh, dem Neffen der Autorin, publiziert wurde, am Ende des Jahres 1869 ihren Anfang. Zu den eigenen Erinnerungen an seine Tante fügt Austen-Leigh jene weiterer Familienmitglieder sowie frühe Werke und Briefe der Autorin hinzu. Die von Austen-Leigh gezeichnete Darstellung kann als selektiv und von viktorianischen Idealen geprägt bezeichnet werden: Er porträtiert seine Tante als konventionell und häuslich; sie soll außerdem kein Interesse am literarischen oder finanziellen Erfolg ihrer Werke gehabt haben.⁴ Dieses Bild war ausschlaggebend für die Jane-Austen-Verehrung, die in den folgenden Jahren in immer breiteren Kreisen stattfand.⁵ Auch die

1 Vgl. Deidre Shauna Lynch, „Introduction. Sharing with Our Neighbours“, in: *Janeites. Austen's Disciples and Devotees*, hg. v. ders., Princeton, 2000, S. 3–24, hier S. 15 f.

2 <http://www.bbc.co.uk/arts/bigread/>, zuletzt aufgerufen am 14.4.2020.

3 Vgl. James Edward Austen-Leigh, *A Memoir of Jane Austen*, London, 1870. Aufgrund des spät im Jahr 1869 gelegenen Erscheinungsdatums vom 16. Dezember wurde bereits die Erstausgabe der Biografie auf das Jahr 1870 datiert. Vgl. dazu auch <https://www.bl.uk/collection-item/s/a-memoir-of-jane-austen>, zuletzt aufgerufen am 14.4.2020.

4 Vgl. <https://www.bl.uk/collection-items/a-memoir-of-jane-austen>, zuletzt aufgerufen am 14.4.2020.

5 Vgl. Deidre Shauna Lynch, „Cult of Jane Austen“, in: *Jane Austen in Context*, hg. v. Janet Todd, Cambridge, 2005, S. 111–120, hier S. 112.

Forschung folgte dieser durch Austen-Leigh verbreiteten Charakterisierung bis in die Mitte des 20. Jahrhunderts mehr oder weniger unhinterfragt.⁶ Während Jane Austens Werk bis zum Erscheinen der Biografie ihres Neffen vornehmlich von einem überschaubaren Publikum gelesen wurde, das Teil einer hochgebildeten Elite war, machte Austen-Leigh die Schriftstellerin und ihr Œuvre einer breiteren Leserschaft überhaupt erst bekannt. Zum sprunghaften Anstieg der Verbreitung der Romane trug auch eine vergleichsweise preiswerte Werkausgabe bei, die im Jahr 1883 bei Routledge erschien.⁷

Für die im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts anhebende glühende Verehrung der Autorin gibt es mit „Janeitism“⁸ gar einen eigenen Terminus. Als Ursprung für diese Wortschöpfung gilt eine 1924 erschienene Kurzgeschichte Rudyard Kiplings mit dem Titel *The Janeites*,⁹ in der ein ehemaliger Soldat kurz nach Ende des Ersten Weltkriegs beschreibt, wie eine gemeinsame Leidenschaft für die Romane von Jane Austen ihn während des Kriegs mit mehreren Menschen in einer Art Geheimgesellschaft verbunden habe, wodurch ihm schließlich das Leben gerettet worden sei.¹⁰ Heutzutage gilt der ‚Janeitism‘ als eine der ersten Formen von Subkultur,¹¹ die sich neben zahlreichen neu aufkommenden subkulturellen Phänomenen behauptet hat.

Als Ausdruck einer gegenwärtigen Jane-Austen-Fankultur können die zahlreichen Verarbeitungen in unterschiedlichen medialen Formaten gesehen werden, die Jahr für Jahr erscheinen und sich um Leben und Werk der Autorin sowie insbesondere um *Pride and Prejudice* ranken.¹² Als bedeutendste der

6 Vgl. Kathryn Sutherland, „Introduction“, in: James Edward Austen-Leigh, *A Memoir of Jane Austen*, hg. v. ders., Oxford, 2002, S. xiii–xlvi, hier S. xv.

7 Vgl. David Gilson, „Later publishing history, with illustrations“, in: *Jane Austen in Context*, S. 121–159, hier S. 130.

8 Claudia L. Johnson, „Austen cults and cultures“, in: *The Cambridge Companion to Jane Austen*, hg. v. Edward Copeland u. Juliet McMaster, Cambridge, 1997, S. 211–226, hier S. 211.

9 Vgl. <https://www.janeausten.co.uk/the-janeites-2/>, zuletzt aufgerufen am 14.4.2020.

10 Vgl. http://www.kiplingsociety.co.uk/rg_janeites1.htm, zuletzt aufgerufen am 14.4.2020. Die Kurzgeschichte wurde in den Zeitschriften *Story-Teller*, *Mac Lean's* und *Hearst's International* im Mai 1924 veröffentlicht. Sie erschien zwei Jahre später mit anderen Texten Kiplings in einem Band mit dem Titel *Debits and Credits*.

11 Vgl. Johnson, „Austen cults and cultures“, S. 224.

12 Als Beispiel für einen Kinofilm, der sich eng an die literarische Vorlage von *Pride and Prejudice* anlehnt, sei die Verfilmung von 2005 mit Keira Knightley und Matthew Macfadyen genannt; als Beispiel für einen Kinofilm, der sich mit der Biografie Austens befasst, ist *Becoming Jane* (2007) mit Anne Hathaway und James McAvoy anzuführen. Zu *Pride and Prejudice* sind zahlreiche Fortsetzungen in Buchform erschienen, zum Beispiel die *Pemberley*-Romanreihe von Brigitte H. Hammerschmidt. Unter dem Titel *The Lizzie Bennet Diaries* wurde 2012 f. eine Webserie in Form von Videoblogs ausgestrahlt. *Pemberley* heißt in *Pride and Prejudice* das Landgut von Fitzwilliam Darcy.

zahlreichen Filmadaptionen des Romans gilt die sechsteilige BBC-Reihe mit Jennifer Ehle und Colin Firth aus dem Jahr 1995, die die Kritiken und das Publikum gleichermaßen begeisterte und deren Erfolg unter Literaturverfilmungen Maßstäbe setzte. Außerdem lässt sich am Beispiel dieser TV-Serie verdeutlichen, wie stark sich im Falle von *Pride and Prejudice* der literarische Kanon und die Populärkultur verschränken können. Mehr noch: Sie gilt als Ausgangspunkt für den Anstieg der *Pride-and-Prejudice*-Rezeption im populärkulturellen Zusammenhang, der seit den 1990er Jahren zu beobachten ist.¹³ Obschon sich die Miniserie der BBC stark an der Literaturvorlage orientiert, lassen sich Tendenzen einer Modernisierung des Stoffes ausmachen. Diese Aktualisierungen zeigen sich vor allem an der Figur des männlichen Protagonisten Fitzwilliam Darcy. Dieser Charakter wird in der TV-Adaption über eine verstärkte physische Präsenz erotisch aufgeladen. Dies ist im Originalwerk nicht der Fall. In diesem Zusammenhang ist die sogenannte ‚Wet-white-shirt‘-Szene ikonisch geworden,¹⁴ in der Darcy nach einem unfreiwilligen Bad im See mit noch immer nasser Kleidung auf die weibliche Protagonistin Elizabeth Bennet trifft.¹⁵ Wie ikonisch diese Szene geworden ist, wird am folgenden Umstand ersichtlich: Im Jahr 2013 jährte sich das Erscheinen von *Pride and Prejudice* zum 200. Mal. Aus diesem Anlass wurde von einem Team

13 Vgl. Brigitte Frizzoni, „Jane Austens Erbe“, in: *Erzählen als kulturelles Erbe – das kulturelle Erbe als Erzählung*, hg. v. Valeska Flor u. Ingo Schneider, Münster, 2014, S. 195–208, hier S. 195 u. S. 199; vgl. ferner Imke Lichterfeld, „Mr Darcys Shirt – An Icon of Popular Culture“, in: *Pride and Prejudice 2.0. Interpretations, Adaptations and Transformations of Jane Austen's Classic*, hg. v. Hanne Birk u. Marion Gymnich, Göttingen, 2015, S. 189–205, hier S. 190.

14 Imke Lichterfeld zeigt auf, dass diese Szene für die Verbreitung des *Pride-and-Prejudice*-Stoffes im populärkulturellen Kontext immens wichtig war. Die ‚Wet-white-shirt‘-Szene wird beispielsweise in *Bridget Jones* zitiert: Die auf den Romanvorlagen der britischen Autorin Helen Fielding basierende Filmtrilogie *Bridget Jones* weist in der Handlung grobe Parallelen zu *Pride and Prejudice* auf. Ein engerer Bezug zum Roman von Austen wird beim Nachnamen des männlichen Protagonisten Darcy deutlich, der von der Protagonistin Bridget Jones eigens betont wird (vgl. hierzu Lichterfeld, „Mr Darcys Shirt – An Icon of Popular Culture“, S. 190 und S. 197). Auf der Ebene des Castings ist den Filmemachern ein Coup gelungen, der die Bezugnahme von *Bridget Jones* auf *Pride and Prejudice* noch einmal verdeutlicht: Colin Firth, der Fitzwilliam Darcy in der BBC-Serie aus dem Jahr 1995 verkörpert, mimt in den *Bridget-Jones*-Filmen Mark Darcy (vgl. hierzu Judy Simons, „Jane Austen and Popular Culture“, in: *A Companion to Jane Austen*, hg. v. Claudia L. Johnson u. Clara Tuite, Malden, Oxford u. Sussex, 2009, S. 467–477, hier S. 474). Mark Darcy steigt im zweiten Teil *Bridget Jones. The Edge of Reason* (2004) nach einer handfesten Auseinandersetzung mit seinem Rivalen Daniel Cleaver, die in einem Brunnen an der Serpentine Gallery in den Kensington Gardens endet, in einem weißen, nassen Hemd aus dem Brunnen.

15 *Pride and Prejudice*, Regie: Simon Langton, UK BBC 1995, DVD 2: 00:44:18–00:46:21.

um den Künstler Toby Crowther im Serpentine-See, der Teil des Londoner Hyde Parks und der Kensington Gardens ist, eine 3,7 Meter hohe Statue aus Plastik und Fiberglas aufgebaut. Das Kunstwerk zeigte eine bis zur Hüfte im Wasser stehende Männerfigur im nassen, weißen Hemd, die deutlich die Züge des Schauspielers Colin Firth trug.¹⁶

Fanfiction zu Jane Austen

Fast zeitgleich mit Jane Austens Popularisierung in den 1880er Jahren bezeichnete ein Reporter der *Kansas City Times* 1889 die Zuschauer eines lokalen Baseballspiels als ‚Fans‘. Damit kreierte er einen Begriff, der zunächst im engeren Zusammenhang eines begeisterten Sportpublikums gebräuchlich war, sich aber bald darauf in fast allen Bereichen der Freizeitgestaltung durchsetzte: Musik, Technik, Literatur oder Genussmittel.¹⁷ Der Begriff wurzelt in dem Adjektiv ‚fanatic‘ und meint „Personen, die von einem bestimmten Ziel oder Vorhaben auf ungewöhnliche Weise ergriffen, wenn nicht besessen (‚obsessed‘) sind“.¹⁸

In Bezug auf Literatur nimmt eine Gruppe von Fans auch eine produktive Rolle ein: Der Begriff Fanfiction wird seit den 1960er Jahren verwendet.¹⁹ Er bezeichnet Literatur, die von Liebhaber*innen zu nichtkommerziellen Zwecken nach dem Vorbild eines Originalwerks verfasst wird.²⁰ Eine durch Bewunderung für eine*n Autor*in oder ein literarisches Werk geprägte

16 Vgl. zu weiteren Hintergründen und der medialen Rezeption der Statue Lichtenfeld, „Mr Darcys Shirt – An Icon of Popular Culture“, S. 189 f.

17 Vgl. Thomas Schmidt-Lux, *Die Geschichte der Fans. Historische Entwicklung und aktuelle Tendenzen*, Wiesbaden, 2015, S. VII.

18 Ebd., S. 5.

19 Vgl. Abigail Derecho, „Archontic Literature. A Definition, a History, and Several Theories of Fan Fiction“, in: *Fan Fiction and Fan Communities in the Age of the Internet. New Essays*, hg. v. Kristina Busse u. Karen Hellekson, North Carolina, 2006, S. 61–79, hier S. 63.

20 Der Aspekt eines nicht profitorientierten Schreibens wird vor allem in der Forschung zu Fanfiction vor 2011 häufig hervorgehoben (vgl. dazu zum Beispiel Daria Pimenova, „Fan Fiction. Between Text, Conversation, and Game“, in: *Internet Fictions*, hg. v. Ingrid Hotz-Davies, Anton Kirchhofer u. Sirpa Leppänen, Cambridge, 2009, S. 44–61, hier S. 44). Die Forschung der letzten Jahre macht in diesem Zusammenhang auf den immensen kommerziellen Erfolg der Romantrilogie *Fifty Shades of Grey* aufmerksam, die im Jahr 2009 zunächst als Fanfiction zu Stephenie Meyers *Twilight*-Saga in entsprechenden Webforen und später in Romanform als E-Book bei Kindle veröffentlicht wurde. Vgl. hierzu Monica Flegel u. Jenny Roth, „Legitimacy, Validity, and Writing for Free. Fan Fiction, Gender, and the Limits of (Unpaid) Creative Labor“, in: *The Journal of Popular Culture* 6, 2014, S. 1092–1108, hier S. 1097.

Fankultur ist hierbei Grundvoraussetzung. Fanfiction schreibt beispielsweise die Handlung eines Romans fort, oder es werden Charaktere aus dem Original entlehnt. Wichtig über diese Bezugnahme auf ein Vorbildwerk hinaus ist für Fanfiction, dass es während ihrer Entstehung zu einer dialogischen Interaktion zwischen den Fans kommt, wobei die Fanfiction sowohl diskutiert als auch korrigiert wird. In der Forschung gilt als unbestritten, dass das Internet und die sozialen Medien das Verfassen und Verbreiten dieser Literaturform begünstigt und ihr während der letzten rund zwanzig Jahre zu einer Hochkonjunktur verholfen haben.²¹ Eine Unschärfe besteht jedoch insbesondere in Bezug auf die Geschichte dieser Literaturform: Eine erste Theorie besagt, dass Fanfiction unmittelbar an das Medium Internet gekoppelt und somit eine Erscheinung der jüngsten Vergangenheit ist. Eine zweite Theorie folgt dem Ansatz der ‚Fan Studies‘, die den Beginn von Fankulturen im späten 19. Jahrhundert verorten und entsprechend den Ursprung von Fanfiction auch in dieser Zeit sehen.²² Eine dritte Theorie fokussiert das Umgestalten bereits vorhandener literarischer Stoffe und Motive und kommt zu dem Schluss, dass Fanfiction so alt wie Literatur selbst ist.²³

Fanfiction wird heute in erster Linie in dafür zugeschnittenen Onlineforen veröffentlicht. Diese stellen Funktionen bereit, die das Bewerten und das Kommentieren von Texten erlauben, die von anderen Fans geschrieben wurden.

In Anbetracht der eingangs geschilderten Affinität von literarischer Fankultur zu Jane Austen und ihrem Werk vermag es wenig zu erstaunen, dass zu Austens Texten auch häufig Fanfiction verfasst wird. Einer gängigen Auffassung zufolge liegen sogar die Ursprünge von Fanfiction in Jane-Austen-Fangesellschaften, die sich im London der 1920er Jahre in Clubs zusammenfanden, Werke von Austen weiterschrieben und sich über die eigenen Schreibversuche austauschten.²⁴ Die Fanfiction zu Austen war schon zu diesen frühen Zeiten stark autorinnen- und weniger werkbasiert. Diese Unterteilung erscheint im

21 Vgl. hierzu zusammenfassend Vera Cuntz-Leng, „Das ‚K‘ in Fanfiction. Nationale Spezifika eines globalen Phänomens“, in: *Creative Crowds. Perspektiven der Fanforschung im deutschsprachigen Raum*, hg. v. ders., Darmstadt, 2014, S. 238–260, hier S. 238 f.; und detaillierter Kristina Busse u. Karen Hellekson, „Introduction. Work in Progress“, in: *Fan Fiction and Fan Communities in the Age of the Internet*, S. 5–32, hier S. 13–17.

22 Vgl. zu einer Kulturgeschichte von Fangemeinschaften als Mediengeschichte Schmidt-Lux, *Die Geschichte der Fans*, S. 15 f.

23 Vgl. zu den drei unterschiedlichen Theorien Vera Cuntz-Leng, Sophie G. Einwächter u. Sven Stollfuß, „Perspektiven auf Partizipationskultur. Eine Auswahl“, in: *MEDIENwissenschaft. Rezensionen/Reviews* 4, 2015, S. 449–467, hier S. 458; sowie Derecho, „Archontic Literature“, S. 62.

24 Vgl. dazu Derecho, „Archontic Literature“, S. 62.

Vergleich zu Sherlock-Holmes-Fanfiction interessant, die zur selben Zeit entstand: Neben den Austen-Clubs existierten auch Sherlock-Holmes-Clubs, die selbst verfasste Literatur zum wohl bekanntesten Detektiv auf eine ähnliche Art und Weise diskutierten. Allerdings ging es diesen Fans dabei nicht um den Autor der Detektivgeschichten Sir Arthur Conan Doyle – sie verehrten die Romanfigur Sherlock Holmes selbst. Austen-Fans interessierten sich vor allem für Austen.²⁵

Die Zahl der Fanfiction zu Jane Austen im Allgemeinen und ihrem beliebtesten Werk *Pride and Prejudice* im Besonderen wächst fortwährend. Dies wird sichtbar, wenn man eine Google-Suche wiederholt, die 2015 von Denise Burkhard und Simone Fleischer schon einmal durchgeführt wurde: Während die Schlagworte ‚Elizabeth Bennet fan fiction‘ damals eine Trefferzahl von 400 000 lieferten, sind es heute 1 350 000. Die Anzahl hat sich innerhalb von fünf Jahren also mehr als verdreifacht.²⁶

Zwischen Vergemeinschaftung und Individualismus. Fanfiction zu Jane Austen auf www.fanfiktion.de

„Ich liebe alle Jane Austen Bücher“ und „ich halte sie für die beste Schriftstellerin überhaupt“.²⁷ So beschreibt eine besonders aktive Autorin, deren Texte im Folgenden näher betrachtet werden sollen, auf dem größten und bedeutendsten rein deutschsprachigen Portal für Fanfiction www.fanfiktion.de ihre Motivation für das Schreiben von Fanfiction zu Jane Austen.²⁸ Diese Aussage kann als exemplarisch gelten; ähnliche Anmerkungen häufen sich auch in den Kommentarspalten und werden von anderen Fans in unterstützendem Sinne markiert.

Im Onlineportal www.fanfiktion.de finden sich zu Jane Austen 203 Fanfictionsbeiträge, wovon wiederum 161 zu *Stolz und Vorurteil*²⁹ verfasst

25 Vgl. dazu Anne Jamison, *Fic. Why Fanfiction is Taking Over the World*, Dallas, 2013, S. 40.

26 Denise Burkhard u. Simone Fleischer, „Have a Fan-Tastic 200th Birthday, Lizzy! – Elisabeth Bennet in Recent Fan Fiction“, in: *Pride and Prejudice* 2.0, S. 311–322, hier S. 311. Datum der neuerlichen Google-Abfrage: 14.4.2020.

27 <https://www.fanfiktion.de/u/Bihi>, zuletzt aufgerufen am 14.4.2020.

28 Vgl. zur Bedeutung des Portals www.fanfiktion.de Cuntz-Leng, „Das ‚K‘ in Fanfiction“, S. 238 f.; vgl. weiterhin Evi Zemanek, „Fan Fiction als literarische Bildung“, in: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft*, Bd. 58, 2014, S. 443–446, hier S. 444 f.

29 Hier und im Folgenden wird bei Bezugnahme auf die deutschsprachige Fanfiction der deutsche Titel von *Pride and Prejudice* verwendet, da auf www.fanfiktion.de ebenfalls der deutschsprachige Titel gebräuchlich ist.

wurden.³⁰ *Stolz und Vorurteil* erzielt wohl nicht nur die meisten Fantexte, weil der Roman der berühmteste Text Austens ist. Vielmehr ist er aufgrund seiner Form geradezu prädestiniert, von Fanfictionautor*innen weitergeschrieben zu werden. Er endet mit der Hochzeit von drei der fünf Bennet-Schwestern. Das letzte Kapitel skizziert nur vage das Fortleben der Ehepaare und evoziert auf diese Weise ein hohes Maß an diegetischem Potenzial.

Die britische Schriftstellerin ist mit dieser Anzahl an Beiträgen nicht Spitzenreiterin auf www.fanfiktio.de;³¹ sie bewegt sich im oberen Mittelfeld. Das Jane-Austen-Fandom³² verzeichnet jedoch eine besonders hohe Aktivität in den Kommentarspalten, die es möglich macht zu analysieren, welche Rolle der Bewunderung im Entstehungsprozess von Fanfiction zukommt. Anhand dieser dialogisch-komentierenden Interaktion lässt sich Bewunderung als treibende Kraft für die Literaturform Fanfiction in zweifacher Form nachvollziehen: Sie wird nicht nur in der bereits erwähnten Fankultur dem Vorbild Jane Austen gegenüber greifbar, sondern die schreibenden Fans bewundern sich auch gegenseitig.

Eine Autorin von Fanfiction zu *Stolz und Vorurteil*, die unter dem Pseudonym Bihi schreibt, eignet sich besonders für eine tiefergehende Analyse. Bihi ist einerseits die produktivste Autorin des Jane-Austen-Fandoms. Ihre zum jetzigen Zeitpunkt noch nicht abgeschlossene Fortsetzung von *Stolz und Vorurteil*, die sie unter dem Titel *Die Darcys auf Pemberley* veröffentlicht, umfasst 32 Teile, die wiederum in bis zu 110 Kapitel untergliedert sind.³³ Andererseits erzielen Bihis Texte in den Kommentarspalten aber auch die meisten Rückmeldungen, und es kommt zu einer dialogischen Interaktion zwischen Bihi und ihren Leser*innen.³⁴

30 Vgl. <https://www.fanfiktio.de/Buecher/c/103000000>, zuletzt aufgerufen am 14.4.2020. Dieser Befund deckt sich mit Beobachtungen, die Roberta Grandi in Bezug auf englischsprachige Fanfiction macht, die in speziell auf Jane Austen spezialisierten Foren wie www.dwiggie.com oder pemberley.com veröffentlicht wurden. Vgl. hierzu Roberta Grandi, „Web Side Stories, Janeites, Fanfictions, and Never Ending Romances“, in: *Internet Fictions*, S. 23–42, hier S. 28.

31 Die mit Abstand meisten Fantexte gibt es zu J. K. Rowlings *Harry Potter* mit 50 781 Einträgen. Auf Platz zwei liegt J. R. R. Tolkien mit 7 982 Einträgen (14.4.2020).

32 Als ‚Fandom‘ wird hier die Fangemeinde eines bestimmten Werks oder einer*s Schriftstellers*in bezeichnet.

33 Vgl. <https://www.fanfiktio.de/u/Bihi>, zuletzt aufgerufen am 12.7.2021.

34 In ihrer Studie zur Social-Reading-Plattform *Wattpad* stellen Federico Pianzola, Simone Rebora und Gerhard Lauer fest, dass es in den Kommentaren zu Klassikern wie *Pride and Prejudice* im Vergleich zu Kommentaren zu anderen auf *Wattpad* vertretenen Genres, wie Teen Fiction, verstärkt zu einer kommunikativen Interaktion zwischen den Kommentierenden kommt und diese stärker aufeinander eingehen. Ein Grund dafür könnte sein, dass Klassiker aufgrund verschiedener Faktoren wie der Sprache und des

Die Kommentare zu den einzelnen Texten von Bihi lassen sich in vier Unterkategorien aufteilen:

a) *Historischer Hintergrund*

Das Jane-Austen-Fandom legt großen Wert auf „Authentizität“.³⁵ Dies ist auch für Bihi ein wichtiger Punkt. „[H]istorisch genau zu schreiben“,³⁶ so führt sie in ihrem Autorinnenprofil aus, sei ihr besonders wichtig. Ihr historisches Verständnis korreliert dabei jedoch keinesfalls mit einem historiografischen: Bihi stellt der Gegenwart lediglich einen vagen Begriff von ‚früher‘ entgegen. Sie unterscheidet beispielsweise nicht, ob gewisse Alltagssituationen zu Jane Austens Zeit oder im 20. Jahrhundert so stattgefunden haben können, wie sie es in ihren Texten beschreibt.

Bihis Geschichtsverständnis wird am folgenden Beispiel deutlich: Sie antwortet auf die Nachfrage einer Leserin, die die Schlafbekleidung der Protagonistin betrifft, unter Rückgriff auf Erzählungen ihrer eigenen Großtante:

F: Das mit dem [viel zu großen, J. B.] Hochzeitsnachthemd verstehe ich nicht ... ist mir da etwas entgangen?? [...]

A: Meine Großtante erzählte noch 1971, dass sie einen wahren Kavalier geheiratet hatte – er hätte sie in fünfzig Jahren nicht ein einziges mal [sic] nackt gesehen. Um diesen Anstand auch durchhalten zu können, waren die Nachtgewänder damals halt sehr voluminös.³⁷

Auch wenn einem dieser Zugang unzureichend erscheint, innerhalb des Fandoms scheint dies keine Rolle zu spielen. Ganz im Gegenteil: Die Autorin Bihi wird gar für die historische Genauigkeit ihrer Fanfiction wiederholt gelobt und bewundert. Daraus ist zu schließen, dass sich in dieser Fangemeinschaft ein ganz eigenes Verständnis von Historie entwickelt. Dieses wird hochgehalten und wirkt sich so insbesondere in Abgrenzung zu anderen Fandoms identitätsstiftend aus: Man versichert sich immer wieder gegenseitig, wie wichtig

Inhalts für die zumeist junge Leserschaft von *Wattpad* weniger leicht zugänglich sind als andere Bücher und sie sich diesen Werken gemeinsam im Gespräch annähert. Vgl. hierzu Federico Pianzola, Simone Rebora u. Gerhard Lauer, „Wattpad as a resource for literary studies. Quantitative and qualitative examples of the importance of digital social reading and readers' comments in the margins“, in: *PLOS ONE* 15 (1): e0226708, <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0226708>, zuletzt aufgerufen am 16.6.2020, S. 1–46, hier S. 37.

35 <https://www.fanfiktio.n.de/r/s/537333da000371dc3aaa108c/date/0/1>, zuletzt aufgerufen am 12.7.2021.

36 <https://www.fanfiktio.n.de/u/Bihi>, zuletzt aufgerufen am 12.7.2021.

37 <https://www.fanfiktio.n.de/r/s/537333da000371dc3aaa108c/date/0/1>, zuletzt aufgerufen am 12.7.2021. Die Kürzel „F“ und „A“ stehen innerhalb des Forums für Frage und Antwort.

historische Genauigkeit im eigenen Fandom sei. Ein Blick in andere Fandoms zeigt, dass sich die Gemeinschaft eher über die Richtigkeit von Details im Handlungsstrang oder über die Glaubwürdigkeit der Geschichten im Hinblick auf die Vorgaben der Vorlage unterhält.

b) *Stil*

Im Jane-Austen-Fandom ist nicht nur in Bezug auf das Geschichtsbild ein eigenes ‚Pseudoexpertentum‘ auszumachen. Ähnliches zeigt sich auch hinsichtlich der Frage, ob es Bihi gelingt, möglichst ähnlich wie Jane Austen zu schreiben:

Ich mag deine verschachtelten Sätze und deine Wortwahl ist immer angemessen und passend. [...] Mir gefällt es sehr gut, wie du die Geschichte weiterstrickst, immerhin habe ich mir ja auch gewünscht mehr „von dir“ zu sehen hier. Es ist sehr an Austen orientiert, ich kann mir gut vorstellen, dass sie Handlungsverläufe genau so aufgebaut hätte. Das verleiht dem Ganzen – vielleicht ahnst du schon was ich mal wieder sage – Authentizität.³⁸

Das Argument, dass die „verschachtelten Sätze“ in Bezug auf Austen authentisch wirkten, wird in der Kommentarspalte mehrfach aufgegriffen beziehungsweise immer wieder von Neuem angeführt. Man kann diesem Argument bis zu dem Punkt folgen, dass ein Satzbau mit zahlreichen Nebensätzen oder Partizipialkonstruktionen einem Text einen historischen Anstrich verleihen kann. Austens Schreibstil mit den zahlreichen Einschüben in erlebter Rede ist aber vergleichsweise nicht ‚verschachtelt‘.³⁹

c) *Inhalt*

Insbesondere wenn es um Inhaltsbezüge zur Romanvorlage von Austen geht, betont Bihi an mehreren Stellen, wie wichtig ihr Genauigkeit sei. Den Vorschlag einer treuen Leserin, die auch häufig Kommentare verfasst, Namen für Personen zu erfinden, die im Originaltext keinen Namen tragen, verwirft Bihi entschieden:

F: „Earl of –“ – was? Hat er keinen Namen z. B. Earl of Wessex? Warum schreibst du den Namen nicht einfach aus?

A: Ich schreibe den Namen nicht aus, weil ich ihn nicht weiß. Jane Austen schreib [sic] immer nur „Earl of –“. Das habe ich dann so übernommen.

38 Ebd.

39 Vgl. weiterführend zum Stil Austens David Lodge, *The Art of Fiction*, New York, 1993, S. 43.

F: Dann kannst du ja dem Earl trotzdem einen Namen geben. Das wäre in Ordnung und fällt für mich in die Kategorie: „Künstlerische Freiheit“.

A: Das mag ja sein, aber ich halte mich an Jane Austen, meine künstlerische Freiheit tobe ich in der Handlung aus.⁴⁰

Ihre Antwort nutzt Bihi jedoch, um auf ihre „künstlerische Freiheit“ zu verweisen und untermauert so ihr Selbstverständnis als Autorin.

Den Anspruch, sich inhaltlich genau an die Vorlage zu halten, bekräftigt Bihi weiter, indem sie angibt, die Romane von Austen nur in der Originalsprache zu lesen. Einer Leserin, die angibt „die Originalbücher“ nicht zu kennen und gewisse Umstände nicht beurteilen zu können, antwortet Bihi: „Ich kenne dafür die deutschen Übersetzungen nicht“.⁴¹ Durch solche Kommentare, die wiederkehrend ihre guten Englischkenntnisse, ihre langjährige Begeisterung für englischsprachige Literatur im Allgemeinen und für Jane Austen im Besonderen sowie ihre profunde Schreiberfahrung betonen, setzt sich Bihi von den anderen Mitgliedern des Fandoms ab und festigt so ihre Expertinnenrolle immer weiter. Das Fandom folgt ihr in diesem Punkt: „[N]iemand kennt sich auf Pemberley so gut aus wie Du“,⁴² schreibt eine begeisterte Leserin.

d) *Positive Rückmeldungen*

Im Vergleich zu anderen Fandoms fällt auf, dass die Produktion von Austen-Fantexten durch positive Rückmeldungen angeregt wird. Begeisterte Kommentare zu Bihis zahlreichen Fortsetzungsgeschichten lauten in etwa so:

Ich hätte nie gedacht, so schnell dazu zu kommen weiter zu lesen, aber dein Schreibstil fesselt mich einfach. Du hast die richtige Balance zwischen dem Detail und der groben Zusammenfassung: Gefühle oder Gedankengänge werden von dir detaillierter beschrieben, die Umgebung oder Geschehnisse werden eher zusammengefasst. Das ist wirklich gut und du langweilst damit in keiner Minute.⁴³

40 <https://www.fanfiktion.de/r/s/540ea0a3000371dc10afeg61/date/0/4>, zuletzt aufgerufen am 14.4.2020.

41 <https://www.fanfiktion.de/r/s/53a29710000371dc3467928e/date/0/1>, zuletzt aufgerufen am 12.7.2021.

42 <https://www.fanfiktion.de/r/s/58d4e72c000371dccb3ea66/date/0/1>, zuletzt aufgerufen am 14.4.2020.

43 <https://www.fanfiktion.de/r/s/537333da000371dc3aaa108c/date/0/1>, zuletzt aufgerufen am 12.7.2021.

Die Autorin reagiert verlegen auf diese positive Bewertung: „Dein Lob macht mich fast schamrot“.⁴⁴ In Anbetracht der Textproduktion Bihi, die in engem Zusammenhang mit positiven Rückmeldungen steht, lässt sich annehmen, dass lobende Kommentare genau das sind, was die Autorin für ihr Schreiben benötigt. Positive Rückmeldungen scheinen ihr Schreiben zu fördern: Anfangs sollte beispielsweise Teil VII ihrer *Stolz-und-Vorurteil*-Fortsetzung rund 45 Kapitel umfassen.⁴⁵ Es sind zehn Kapitel mehr geworden. Eine Beobachtung, die sich in den weiteren Teilen fortsetzt: Je größer ihre Leserschaft wird, je positiver die Kommentare ausfallen, desto mehr schreibt Bihi.

Hier zeichnet sich ab, dass sich innerhalb des Jane-Austen-Fandoms einzelne Autorinnen, wie hier am Beispiel von Bihi aufgezeigt, aus der gemeinschaftlichen Fankultur herauslösen und ihre individuellen Fähigkeiten als Verfasserinnen von Fantexten hervorheben. Bei Bihi geschieht dies beispielsweise durch das wiederholte Betonen ihrer guten Englischkenntnisse und ihrer Vertrautheit mit Jane Austens Werk. Für das autorinnenzentrierte Jane-Austen-Fandom scheint charakteristisch zu sein, dass nicht nur Jane Austen, der Autorin des Originalwerks, eine für Fankultur typische Bewunderung zukommt, sondern auch den Autorinnen von Fanfiction.

44 Ebd.

45 Vgl. <https://www.fanfiktion.de/r/s/542d208e00371dc314ofa28/date/o/5>, zuletzt aufgerufen am 12.7.2021.

II.

Ästhetiken der Bewunderung

Künstleroper, säkularisierte Bewunderung und die Geburt des modernen Publikums

Adrian Daub

Der Versuch, Bewunderung auf die Bühne zu holen, muss mit der Betonung zweier vermittelter Dimensionen einhergehen, nämlich der Relation zwischen den Akteur*innen auf der Bühne einerseits und deren Relation zum Publikum andererseits. Seit Aristoteles gilt die Erregung von Bewunderung im Publikum als zentraler Aspekt jeglichen Dramas. Aber umgekehrt steht die solchermaßen provozierte Bewunderung in einem nicht immer eindeutigen Spannungsverhältnis zu jener Bewunderung, die die Helden, Könige und Märtyrer auf der Bühne innerhalb des diegetischen Geschehens auf sich ziehen. Gerade die Oper, in der stimmliche Brillanz häufig rhetorische Überzeugungskraft simuliert, ist reich an Momenten, in denen der vom Chor gesungene Applaus auf der Bühne den Beifall des stummen Publikums in den Rängen prosthetisch antizipieren soll. Die prästabilisierte Harmonie der Gemeinschaft auf der Bühne steht in einem Verhältnis zur Harmonie der verschiedenen die Oper konstituierenden Medien. Als weitere Instanz ist also auch der Chor auf der Bühne zu nennen.

Wie still das Publikum ist, wie der Chor auf der Bühne jubelt und wie die Oper das Verhältnis zwischen den beiden konstruiert, ist einer historischen Entwicklung unterworfen. Es soll im Folgenden dennoch weniger darum gehen, eine detaillierte historische Konstellation nachzuzeichnen, sondern vielmehr darum, den diachronen Bogen in diesem mit Bewunderung verbundenen Gefüge zu skizzieren. Damit rücken jene Momente der Oper in den Fokus, in denen der Chor entweder eine gerade gefällte Entscheidung billigt und legitimiert (insbesondere der Schlusschor funktioniert häufig so) oder der Chor durch seine lauthals vorgetragene Bewunderung die Handlung beeinflusst. Was passiert also, wenn eine Menge ihre Stimme erhebt, um Bewunderung auszudrücken und zu übertragen? Und in welcher Verbindung steht diese Menge auf der Bühne mit jener anderen, dem Publikum, das zuschaut und am Schluss eben nicht nur diese Oper mit Bewunderung quittiert, sondern die Bewunderung des Kunstmediums als solches erlernt haben soll?

Im 19. Jahrhundert stellten sich solche Fragen mit besonderer Prägnanz. Chöre dienten der Erschließung neuer Schichten für einen sich konstituierenden

musikalischen Kanon, sowohl was die Zuhörer*innen als auch was die Sänger*innen betrifft. Im deutschsprachigen Raum wurde das gemeinsame Singen schon früh politisch aufgeladen. Der Chor wurde zum Vehikel eines kollektiven Nationalgefühls erklärt. Chorgesellschaften fungierten während der Befreiungskriege wie Turnvereine und Lientheater als Organe der Volksbildung. Auch im Vormärz verstanden sowohl die Reformen als auch die Verteidiger des Status quo das gemeinsame Singen als potenzielle ästhetische Vorstufe politischer Organisation.¹ Gerade im Laienchor sollten sich Deutsche einen Kanon nationaler Bewunderung ‚ersingen‘. Richard Wagner, für den das Gesamtkunstwerk soziale Vereinzelung und Egoismus utopisch transzendierte, zeigte exemplarisch, wie das bestimmte Emotionen evozierende Kollektiv des Chores und die Frage der Nation in eins fallen konnten.² Aber auch Chorformen jenseits der Oper konnten solche Fragen transportieren; so das Oratorium und die Kantate, die gerade aufgrund der Chorpädagogik des 19. Jahrhunderts eher den Anspruch erheben konnten, von und für Laien da zu sein, als die zunehmend sich professionalisierende Oper.

Die Geschichte der Chorästhetik des 19. Jahrhunderts beginnt in Zürich, wo der Musikpädagoge Hans Georg Nägeli 1805 das Zürcherische Singinstitut und 1810 einen der ersten Gesangsvereine gründete. Diesem legte er die Vorstellung zugrunde, dass der Chor ein Medium der musikalischen Volkserziehung sei, dass kollektives Singen also eine Art Schule resp. eine Schulung der Bewunderung sein könne. Der Musikpädagoge Carl Friedrich Zelter gründete 1809 die Liedertafel in Berlin, die jedoch eher auf professionelle Sänger ausgerichtet war. Nägeli hingegen wollte mithilfe der Chormusik volkspädagogisch wirken, und zwar gleich in doppelter Hinsicht: Sowohl die Sänger als auch deren Zuhörer sollten einen Begriff für Musik, Kanon und den emotionalen Umgang mit diesem entwickeln. Dies sollte für die vielen Männerchöre und Liederkränze, die in den folgenden zwei bis drei Jahrzehnten fast überall in der deutschsprachigen Welt aufkamen, bestimmend sein. Durch gemeinsames Singen sollte sich performativ neu konstituieren, was historisch zwar angeblich gegeben war (Nation, Gemeinschaft, Volk), in der Gegenwart jedoch als fehlend empfunden wurde.

Dieser Entwicklung lag eine Vorstellung der Musikrezeption zugrunde, die sich gerade nicht mit Bewunderung deckte. Was Nägeli intendierte, war eine

1 Vgl. James Garratt, *Music, Culture and Social Reform in the Age of Wagner*, Cambridge, 2010, S. 92.

2 Vgl. hierzu ausführlich Stefanie Hein, *Richard Wagners Kunstprogramm im national-kulturellen Kontext. Ein Beitrag zur Kulturgeschichte des 19. Jahrhunderts*, Würzburg, 2006.

Art Learning by Doing. Die Mitglieder seiner Chorgesellschaften sollten gerade nicht lernen, Werke andächtig zu bestaunen. Vielmehr sollten Laien über das Singen im Chor lernen, Musik zu schätzen und zu beurteilen, um sich dergestalt sowohl als Musiker*in, als auch als Zuhörer*in zu ermächtigen. Wie Nägeli in seinen 1826 gehaltenen *Vorlesungen über Musik mit Berücksichtigung der Dilettanten* bemerkt, geht ein ernstzunehmendes Lob für ihn „nicht etwa bloß aus einer enthusiastischen Bewunderung hervor; es bedarf keines rednerischen oder poetischen Schmuckes“, sondern soll sich aus der „bloßen Auffassung“ ergeben.³ In diesem Sinne ist auch Nägelis Chorpädagogik zu verstehen. Sie umreißt ex negativo die Herausforderung, die die Bewunderungsästhetik für die Oper des 19. Jahrhunderts bedeutete. Denn wie die Bewunderung entspringt sie einem reinen Enthusiasmus. Sie kann manipuliert oder fehlgeleitet werden, sie zielt aufs Ornament statt auf das Wesen, und sie ist abhängig von „rednerischem oder poetischem Schmuck“⁴. Des Weiteren setzt sie den Kanon des Bewunderten und Bewundernswerten bereits voraus, den die Bewunderer*innen einfach passiv übernehmen können.

Bewunderung in der Oper des 19. Jahrhunderts ist eine kollektive Besinnung auf die Bedingungen ihrer Möglichkeit: Anstatt das Bewunderte, das Wunder als gegeben vorauszusetzen, stellt die Oper vielmehr jene Dynamiken dar, durch die Bewunderung erzeugt wird. Der Bewunderer oder die Bewundererin im Zuschauerraum soll anhand der Bewunderer*innen auf der Bühne erkennen lernen, ob und wie das Objekt dem Gefühl gerecht wird. Damit wird die kollektive Bewunderung in der Oper auf eine neue Basis gestellt, nämlich die der Bewunderung der Möglichkeit der Kollektivität selbst. Ludwig Feuerbach zufolge stellt insbesondere die kollektive religiöse Bewunderung eine Fehlansicht dar: Die bewundernden Kollektive bewunderten am Ende nie den Gegenstand selber, sondern seien ergriffen von ihrem Bezug auf diesen. So entpuppe sich etwa „die Bewunderung der Macht und Herrlichkeit Gottes überhaupt“ als „die Bewunderung der Macht und Herrlichkeit der Natur“;⁵ oder die „Bewunderung der übernatürlichen Macht, Güte und Weisheit“ als „die Bewunderung des Gegenstandes an und für sich“.⁶ Das Objekt der Bewunderung ist für Feuerbach gewissermaßen die Fähigkeit zur Bewunderung selbst.

3 Hans Georg Nägeli, *Vorlesungen über Musik mit Berücksichtigung der Dilettanten*, Stuttgart u. Tübingen, 1826, S. 159.

4 Ebd.

5 Ludwig Feuerbach, *Das Wesen des Christentums*, Leipzig, 1839, S. 180.

6 Ludwig Feuerbach, *Ein Beitrag zur Geschichte der Philosophie und der Menschheit*, Leipzig, 1848, S. 39.

Auffällig ist, dass sich in der Oper des 19. Jahrhunderts viele Chöre als dramatische Akteure auf der Bühne genau so verhielten, wie Nägeli es eigentlich bei einem schlechten Publikum befürchtete: Sie ließen sich manipulieren und waren oftmals rein rezeptiv und unspontan. In Wagners Opern, von *Rienzi* über den *Fliegenden Holländer* und *Lohengrin* bis hin zur *Götterdämmerung*, erweist sich der Chor als eminent verführbar, wankelmütig und unset. Im *Lohengrin* zum Beispiel liegen nur wenige Minuten zwischen dem als Verdikt verstandenen Schweigen des Brabanter Adels („in düst’rem Schweigen richtet Gott“⁷) und der religiösen Begeisterung für den von Gott gesandten Fürstreiter („ein unerhörtes, nie geseh’nes Wunder!“⁸). Die religiöse Dimension des Gottesgerichts – denn der erwählte Ritter soll ja nicht spontan, sondern unter göttlicher Führung für Elsa Partei ergreifen – lässt dabei den *Circulus vitiosus* in Teilen verschwimmen. Wagner präsentiert ein aller religiösen Mystik entkleidetes Publikum, das aus seiner fehlenden Zivilcourage die Schuld Elsas ableitet.

In seinen politisch-ästhetischen Schriften derselben Periode denkt Wagner das Volk als „Inbegriff aller derjenigen, welche eine gemeinschaftliche Not empfinden. Zu ihm gehören daher alle diejenigen, welche ihre eigene Not als eine gemeinschaftliche erkennen.“⁹ Dies ist das Volk, das laut Wagner das „Kunstwerk der Zukunft“ konstituieren soll. Wiederum fällt auf, dass die Chöre bei Wagner keine solche Gemeinschaft oder vielmehr ein Zerrbild dieser Idee darstellen. Träumt das Wagner’sche Gesamtkunstwerk davon, „im Kunstwerk eins“ zu sein mit dem Publikum („Träger und Weiser der Notwendigkeit, Wissende des Unbewußten, Wollende des Unwillkürlichen, Zeugen der Natur“),¹⁰ so prallt sein Bühnenpersonal, zumindest vor *Parsifal*, Mal um Mal von diesem Anspruch ab. Der Chor ist ein Resonanzraum der politischen Enttäuschung und eine Spekulation über den ästhetischen Grund ebenjener Enttäuschung.

Diese Konfiguration ist insofern interessant, als der Chor einerseits als politischer Resonanzkörper und andererseits als Kunstpublikum fungiert. In *Lohengrin* allerdings sind sowohl das ästhetische Ereignis als auch die Publikumserfahrung noch ins Religiöse metaphorisiert. *Lohengrin* wird zwar als „Wunder“ angerufen, doch wird das, was die Adeligen empfinden, nicht Bewunderung genannt. Wagners Libretto spricht ganz konsequent von „Ergriffenheit“. Elsa schreit auf, und Ortrud „gerät beim Anblick des Schwans

7 Richard Wagner, *Lohengrin*, in: *Schriften und Dichtungen*, Bd. 2, Leipzig, 1911, S. 73.

8 Ebd.

9 Richard Wagner, „Das Kunstwerk der Zukunft“, in: *Schriften und Dichtungen*, Bd. 3, S. 48.

10 Ebd., S. 50.

in tödlichen Schreck¹¹. Das religiöse Ereignis, das über die Versammelten hereinbricht, verlangt nach extremen, emotional überladenen Reaktionen. Das auf die Bühne transportierte Kunstwerk – ob es sich um Sentas Ballade, Tannhäusers Lobpreis der Liebe oder Walther von Stolzings Preislied handelt – erlaubt hingegen Schattierung, Entwicklung und Differenzierung.

Die Meinungsfindung auf der Bühne allegorisiert die ästhetische Rezeption des Kunstwerks durch das Opernpublikum. Die Masse auf der Bühne wird zum Zeugen eines Kunstwerks und führt implizit vor, konterkariert oder kommentiert, wie das Publikum vor der Bühne richtig und korrekt zuschauen soll. Gerade in Wagners *Die Meistersinger von Nürnberg* (1868) ist dies deutlich herausgearbeitet. Einerseits haben das Volk und sein Empfinden in den *Meistersingern* einen großen Anteil am Plot, andererseits aber sollen deren Reaktionen die Zuhörer auch ästhetisch erziehen. Die buchstäbliche Apotheose erfährt diese Pädagogik im *Parsifal* (1882): Wagner positioniert gleich mehrere Chöre als eine Art Vorschule der öffentlichen Approbation. Das „Bühnenweihfestspiel“, so Wagners Gattungsbeschreibung des *Parsifal* im Untertitel, weiht den*die Zuschauer*in in das wunderbare Mysterium ein, wie zuzuschauen sei.¹²

Als Wagner 1851 nach Zürich kommt, setzt er in seiner Schrift über Nägeli (*Ein Theater in Zürich*) ein Weiteres hinzu.¹³ Er sieht den Chor, ganz im Sinne Feuerbachs, nur dann als Träger der Volkserziehung, wenn er um das Dramatische erweitert wird. Der Chor repräsentiert für ihn das Volk nicht etwa starr, sondern greift in seine eigene kollektive Rezeption ein. Wagner will, dass die Zuschauer*innen anderen nicht beim Bewundern zusehen müssen, sondern dass das Volk als Chor sozusagen ebenso als Subjekt wie als Objekt an den vom Drama erzeugten Emotionen teilnimmt.¹⁴ Aber ebendiese Teilnahme stellt sich in Wagners Opernpraxis komplexer dar, als es der Nägeli-Aufsatz auf den ersten Blick nahelegt. Wagners Chöre rezipieren recht akkurat. Sie übernehmen beinahe seismografisch Stimmungen, und ihre extremen emotionalen Schwankungen orientieren sich ziemlich genau an den jeweils agierenden Solisten. Aber Wagners Chöre sind gerade deshalb äußerst entscheidungsschwach: Sie liegen häufig falsch, richten sich nach der jeweiligen rhetorischen Großwetterlage und sind in ihren Urteilen selten

11 Wagner, *Lohengrin*, S. 73.

12 Vgl. Ryan Minor, „Wagner's last chorus. Consecrating space and spectatorship in *Parsifal*“, in: *Cambridge Opera Journal* 17 (1), 2005, S. 1–36.

13 Vgl. Chris Walton, *Richard Wagner's Zurich. The Muse of Place*, Rochester, 2007, S. 51.

14 Vgl. Anthony J. Steinhoff, „Pursuit of Gesamtkunstwerk“, in: *The Total Work of Art. Foundations, Articulations, Inspirations*, hg. v. David Imhoof, Margaret Eleanor Menninger u. Anthony J. Steinhoff, New York, 2016, S. 64.

vertrauenswürdig. In den *Meistersingern* wird dies zum ästhetischen Problem: Auf der einen Seite ist der Chor ein ästhetischer Resonanzboden, der vermitteln soll, wie Kunst sich entwickelt und wie man ein Publikum für Neues begeistert. Auf der anderen Seite ist der Chor, sind die Bürger Nürnbergs gleichzeitig ein auf der Bühne handelnder Akteur. Wenn zum Beispiel drei der Meistersinger sich über das Verhältnis der Meister zum Publikum, zum „Volk“ unterhalten, dann spielt Wagner durch sie sowohl drei verschiedene dramatische als auch ästhetische Positionen gegeneinander aus:

NACHTIGALL

Wenn spricht das Volk, halt' ich das Maul.

KOTHNER

Der Kunst droht allweil Fall und Schmach,
läuft sie der Gunst des Volkes nach.

BECKMESSER

Drin bracht' er's weit, der hier so dreist:
Gassenhauer dichtet er meist.¹⁵

In drei Essays, die gemeinsam als „Publikum und Popularität“ in den *Bayreuther Blättern* (1878) erschienen, scheint Wagner es mit Kothner zu halten.¹⁶ Er merkt an, „daß unmöglich etwas wirklich gut sein kann, wenn es von vornherein für die Darbietung an das Publikum berechnet und diese beabsichtigte Darbietung bei Entwerfung und Ausführung eines Kunstwerks dem Autor als maßgebend vorschwebt.“¹⁷ Allerdings stellen Bemerkungen wie diese weniger eine Zurückweisung der Position Nachtigalls dar als vielmehr eine Umkehr der Zielrichtung: Die Bewunderung des Publikums muss den Maßstäben des Kunstwerks nachkommen und entsprechen, nicht umgekehrt.

Ryan Minor hat in seinem Buch *Choral Fantasies* nachgezeichnet, dass das Chorsingen, insbesondere von Laien, gerade in Deutschland nach 1800 eine zutiefst politisierte Stellung innehatte. Die kollektiven Empfindungen, die das Singen im Chor und im Hörer hervorrief, die Verschränkung von Laienmusik und professioneller Musik sowie das Format des feierlichen Gesangs

15 Richard Wagner, *Die Meistersinger von Nürnberg*, in: *Schriften und Dichtungen*, Bd. 7, S. 175.

16 Vgl. Richard Wagner, „Publikum und Popularität“, in: *Sämtliche Schriften und Dichtungen*, Bd. 10, Leipzig, 1883, S. 87 f.

17 Richard Wagner, „Publikum und Popularität“, in: *Bayreuther Blätter*, 1878, S. 87.

waren wichtige Instanzen ästhetisch produzierten Nationalgefühls.¹⁸ Minor macht seine These vor allem an explizit politischen und in gewisser Weise unkanonischen Werken kanonischer Komponisten fest, so zum Beispiel an Ludwig van Beethovens *Klavierfantasie mit Chor*, dem *Triumphlied* von Johannes Brahms und Karl Reinthalers *Bismarck-Hymne*. Aber er zeigt auch auf, dass sich ähnliche Dynamiken in der Oper jener Zeit nachweisen lassen. Allerdings sind diese Dynamiken dialektisch mit einem wachsenden ästhetizistischen Misstrauen gegenüber dem Kollektiv Volk verschränkt. Politische und ästhetische Bewunderung sind gerade in der Oper des 19. Jahrhunderts häufig aufeinander bezogen. Aber es gibt auch Momente, in denen ästhetische Bewunderung produziert, gelehrt oder gelenkt werden soll, aber eben nicht direkt oder explizit politisch umgemünzt wird.

Insbesondere in der auf der Bühne inszenierten Künstlerbewunderung wird die politische Dimension zunehmend zur reinen Allegorie des Zuschauens. Die politische Bewunderung steht dabei Pate; jedoch lässt sich ein Differenzierungsprozess erkennen: Der kollektiven Bewunderung wird, je nachdem ob ihre Stoßrichtung primär politisch oder ästhetisch ist, ein anderer Stellenwert zugemessen. Anhand einiger von Künstlern handelnden Opern und Chorwerken möchte ich diese Ausdifferenzierungen nachzeichnen: In Albert Lortzings Oper *Hans Sachs* (1840) gewährleistet die politische Bewunderung die ästhetische. Der weltliche Herrscher schreitet ein, wo ästhetisches Urteil orientierungslos zu werden droht. In Robert Schumanns *Des Sängers Fluch* (1852) triumphiert die ästhetische Bewunderung auf lange Sicht über die politische. In Wagners *Die Meistersinger* bedingen sich politische und ästhetische Bewunderung auf interessante Weise gegenseitig, wobei in der Figur des Künstlers letztlich beide zusammenfallen.

Genau dies ändert sich nach Wagner: Die Volksgunst ist keine Garantin für ästhetische Legitimität mehr. Insbesondere die Oper des Fin de Siècle und der frühen Moderne misstraut der Bewunderung; sowohl indem sie Bewunderungsszenen eher ausweicht als auch indem sie diese, so sie vorkommen, stark ironisiert. Statt am Volksfest am Ende der *Meistersinger* orientieren sich die Opern Franz Schrekers, Hans Pfitzners und Paul Hindemiths eher an der ersten Szene des dritten Akts der *Meistersinger*: Der Künstler ist von der Akzeptanz seines eigenen Werks abgeschnitten, die Masse, so sie auftritt, liebt tendenziell die Falschen und liebt die Richtigen nur aus den falschen Gründen. Das Genre der Künstleroper definiert sich gerade durch das ambivalente Verhältnis des

18 Vgl. Ryan Minor, *Choral Fantasies. Music, Festivity, and Nationhood in Nineteenth-Century Germany*, Cambridge, 2012.

Künstlers zur Bewunderung des Publikums. In der verordneten Bewunderung auf der Opernbühne spiegelt sich eine Reihe gradueller Verschiebungen im Verhältnis zwischen Popularität und ästhetischer Legitimität sowie zwischen Gemeinschaft und Künstlertum.

Ästhetisierung der Politik, Ästhetisierung der Bewunderung

Wie zu erwarten, kommt Wagners *Die Meistersinger von Nürnberg* in dieser Entwicklung eine Schlüsselrolle zu. Ein Vierteljahrhundert früher als Wagner hatte sich bereits Lortzing in der Oper *Hans Sachs* mit dem Themenkomplex der Nürnberger Meistersinger beschäftigt. Es ist wahrscheinlich, dass Wagner Lortzings Werk, Uraufführung 1840 im Stadttheater Leipzig, kannte und sich in einigen Handlungsmomenten auch an ihm orientierte. Die beiden Werke teilen in jedem Fall gleich mehrere Quellen – und eine zentrale Sorge. In beiden muss eine ästhetische Unwägbarkeit – die legitime Autorschaft von Sachs, die Legitimität der Innovationen von Wagners Protagonist Walther von Stolzing – politisch eingeholt werden. Die Regeln der Dichtkunst hängen von Mustern politischer Meinungsbildung ab. In diesem Kontext positionieren *Die Meistersinger* Bewunderung als ästhetische Prophylaxe gegen den Vorwurf der Formlosigkeit.¹⁹ Gegenüber dem ästhetischen Dogmatismus der Nürnberger Meistersinger und der Bevölkerung soll Bewunderung sozusagen den Vertrauensvorschuss für die Validität des Neuartigen darstellen. Das, was sonst von der Konvention geregelt wird, muss hier eine Art ästhetischer *volonté générale* übernehmen. Dies fehlt bei Lortzing noch, und ebendeshalb funktioniert die Bewunderung bei ihm auf andere Weise.

Hans Sachs ist eine komische Oper in drei Akten. Das Libretto Philipp Regers ist eine Bearbeitung von Johann Ludwig Ferdinand von Deinhardsteins Künstlerlustspiel gleichen Namens. Es ist dasselbe Lustspiel, das auch Wagner als eine seiner Quellen für die *Meistersinger* diente. Das Künstlerlustspiel war ein neues, von Deinhardstein selbst geschaffenes Genre, dessen Ränkespiele und höfisches Ambiente auf das Lustspiel des 18. Jahrhunderts zurückverweisen. Unter anderem nahm Deinhardstein sich *Boccaccio* (1816), *Hans Sachs* (1827) und Goethe (in *Fürst und Dichter*, 1847) vor. In dieser Reihe von Lustspielen wurde unter dem Deckmantel höfischer Intrigen eigentlich das Verhältnis von künstlerischer und politischer Autorität verhandelt. Der Künstler soll um sein Werk gebracht oder sein Werk für die intriganten Zwecke anderer

19 Vgl. Kasper van Kooten, „Was deutsch und echt ...“. *Richard Wagner and the Articulation of a German Opera, 1798–1876*, Leiden, 2019, S. 248.

instrumentalisiert werden. Fast immer führt eine gerade Linie von der künstlerischen Anerkennung eines Genies und dessen Werk zur politischen Macht dieses Künstlers innerhalb des höfischen oder bürgerlichen Milieus.

Gattungsgeschichtlich betrachtet stellt die von Deinhardstein entwickelte Mischform eine interessante Verschiebung dar: Sie übersetzt die aus dem heroischen Trauerspiel des Klassizismus bekannte Bewunderungsästhetik in den Bereich des Lustspiels. Allerdings war für Theoretiker von Johann Jakob Bodmer bis hin zu Pierre Corneille die Bewunderung eine Funktion der Repräsentationalität: Eine Bühnenfigur wird insofern bewundert, als ihr Verhalten dem Verhaltenshorizont des*der Zuschauers*in entspricht und eine Nachahmung zumindest logisch vorstellbar ist. Deinhardsteins Lustspiele hingegen widmen sich Ausnahmetalenten, die wenig zur Nachahmung einladen. Was man hier nachahmen kann, ist das Verhältnis des Publikums auf der Bühne zur Kunst. Die Leistung des Künstlers ist in ihrer Erhabenheit unerreichbar. Es geht um die Bewunderung der ihn umringenden Gemeinschaft.²⁰ Auffällig bei *Hans Sachs* ist, dass das Stück im bürgerlichen Milieu Nürnbergs spielt; das Adelig-Höfische kommt, wie bei Wagner durch Walther von Stolzing, von außen zu diesem hinzu.

Sowohl Lortzing als auch Wagner beschließen ihre Opern mit einem großen Jubelchor, der den Künstler im Grunde wie einen Herrscher behandelt. Die politische Bewunderung wird auf das künstlerische Genie übertragen, religiöse Formen des Feierns dem ästhetischen Objekt untergeordnet. *Die Meistersinger* ordnet das Verhältnis der Nürnberger zu ihren Meistern sogar recht Feuerbachkonform als Säkularisierung religiöser Andacht ein. Wagners Oper, die besessen ist von der Frage des Zuhörens, beginnt mit einer Szene schlechter Zuhörerschaft. Während der Kirchenchor der Katharinenkirche im Bühnenhintergrund eine Messe singt („Da zu mir der Heiland kam“²¹), schicken Walther und Eva einander kleine Signale, flirteten ziemlich schamlos – sie auf der Kirchenbank, er im freien Raum vor dem Chor, in dem die Lehrlinge bald die Tribüne der Meister aufbauen werden. Es handelt sich bei *Die Meistersinger* um eine Oper der historischen Übergänge, und es geht um jene Gefühle, die eine Gemeinschaft durch solche Übergänge leiten können. So sehr Wagner die Verwirrung durch die Figur des ‚Merkers‘ Beckmesser im zweiten Akt mit seiner schlecht vorgetragenen Serenade auch komödiantisch ausschachtet, ist seine Oper eindeutig auch von einer gewissen Angst vor der Anarchie gekennzeichnet, in der ein schlecht betontes Gedicht ein allzu kunstvoll komponiertes

20 Vgl. Albert Meier, *Dramaturgie der Bewunderung. Untersuchungen zur politisch-klassizistischen Tragödie des 18. Jahrhunderts*, Frankfurt am Main, 1993.

21 Wagner, *Die Meistersinger von Nürnberg*, S. 151.

‚Tohuwabohu‘ hervorrufen kann. Musikalisch mag die Oper das Chaos als harmlose Rauferei präsentieren, aber im Libretto sickert ein eindeutiges Unbehagen durch: Die Frauen an ihren Fenstern haben Angst, dass sich ihre Männer totschiagen, und Walther will Eva mit gezücktem Schwert den Weg durch die Menge ‚durchschlagen‘.²² Das Chaos, das Wagner lustig finden will, macht ihm doch vor allem Angst. Mit dem Vakuum an Deutungshoheit und ästhetischem Gespür, das das Chaos hervorruft, ist es ihm bitterer Ernst.

Genau dieses Chaos, die Verwirrung und sogar die Gewalt, der das Lied ein Ende machen soll, betont auch Lortzings Version der Geschichte: „Macht doch der Verwirrung ein End / Und lasset den Spruch nun erschallen“, singen die Nürnberger in Regers Libretto: „Dem Sachs den Preis! / Sein Lied hat uns gefallen.“²³ Der Geschmack muss in Zeiten historischer „Verwirrung“ orientierungsstiftend wirken, muss den ‚Spruch‘ des Souveräns ersetzen. Bei Lortzing aber steht, anders als bei Wagner, der weltliche Souverän noch mit auf der Bühne. In Regers Libretto wetteifern Sachs und der wohlhabende Augsburger Ratsherr Eoban Hesse um die Gunst derselben Frau, der Bürgermeistertochter Kunigunde. Beim vom Bürgermeister ausgerichteten Singwettbewerb schantzt dieser Hesse den Sieg zu, weil er die Partie mit dem Ratsherrn wünscht. Das Nürnberger Publikum ist konsterniert. Seine Bewunderung gilt Sachs, aber die Meistersinger beten das Urteil des Bürgermeisters nach. Kunigunde ist ebenfalls entsetzt und versucht, mit Sachs zu fliehen. Ihr Vater verbannt Sachs daraufhin aus der Stadt. Im Besitz eines Sachs-Gedichts kommt der Kaiser nach Nürnberg und will den Autor der Zeilen kennenlernen. Der Bürgermeister beschließt daraufhin, dass Hesse vorgeben soll, das Gedicht geschrieben zu haben. Der Kaiser durchschaut dies allerdings sofort. Er wirft Hesse aus der Stadt und holt Sachs zurück, der nun auch Kunigunde ehelichen darf.

Den Gesangswettbewerb selbst gestaltet das Libretto als Wettstreit zweier Chöre: dem „Chor der Zuhörer“ und dem „Chor der Wähler“. Die Differenz zwischen den beiden Gruppen wird von Libretto und Musik als politische gekennzeichnet: Die beiden Chöre antworten einander in den versetzten Stakkato-Feststellungen „Es wird ihm schon gelingen“ und „Es soll ihm nicht gelingen“.²⁴ Ob Lortzing es bewusst oder unbewusst so geschrieben hat – seine Musik setzt in einer Art musikalischem ‚Bothsideism‘ gleich, was nicht wirklich gleich ist. Wenn das Volk sagt, „Es wird ihm schon gelingen“, dann ist das ein Vertrauensvorschuss der Bewunderung. Wenn die Meister zurückflüstern,

²² Ebd., S. 229.

²³ Philipp Reger, *Hans Sachs. Komische Oper in drei Akten*, Berlin, 1874, S. 34.

²⁴ Ebd., S. 34 f.

dass es ihm nicht gelingen soll, so ist das nach der politischen Logik der Oper Kungelei und Willkürherrschaft. Genau hier wird Wagner weitergehen; für ihn hat die Ästhetisierung der Politik formelle Konsequenzen.

Ebenso wie bei Wagner steht also bei Lortzing die Frage der Autorschaft für eine breitere politisch-ästhetische Legitimität ein: Während die Meister Musik als Machtpoker betreiben, ist das Volk weniger bereit, sein ästhetisches Urteil dem Politischen unterzuordnen, und gerade dadurch wird es politisch: „Und schmäh'n und höhnen die Euch gleich, / So ist doch Nürnberg stolz auf Euch. / Das tröste Euch.“²⁵ Genauso hält es am anderen Ende der gesellschaftlichen Rangordnung Kaiser Maximilian I. Er bittet Hesse, ‚seinen‘ Text vorzutragen. Dieser vermag jedoch nicht, ihn auswendig aufzusagen. Der Kaiser urteilt sofort: „Ihr habt die Weise nicht erdacht.“²⁶ Mit diesem Moment angewandter Literaturkritik verursacht er eine sofortige Verschiebung des Machtgefüges: Der Kaiser will den wirklichen Autor, also Sachs, anerkennen und entlarvt mit seinem ästhetischen Urteil die Willkürherrschaft der Meistersinger und rettet die Legitimität weltlicher Herrschaft. „Der Zufall nicht, nein, eine höhere Schickung hat dieses Blatt in meine Hand gelegt, um Euch den Vorwurf einer Ungerechtigkeit und eines bitteren Undanks zu ersparen.“²⁷

Aber diese Frage wird bei Lortzing am Ende nicht durch die Akklamation eines Publikums, sondern durch die Intervention Kaiser Maximilians I. aufgelöst. Sachs wird als Autor seines Werks anerkannt und der Ratsherr Eoban Hesse durch die Reaktion des Kaisers als Hochstapler à la Beckmesser entlarvt. Das Volk reagiert zwar auf dessen Verdikt, aber diese Bewunderung wird erst durch die Vermittlung des Kaisers politisch wirkmächtig. Im Vergleich fällt auf, dass Wagner ebendieser Vermittlung ausweicht: Die Chöre in *Die Meistersinger* sind im Guten (Akt 3) wie im Schlechten (Akt 2) direkte Demokratie. Am Schluss feiern die Bürger von Wagners Nürnberg Hans Sachs, die von Lortzings aber den Kaiser. Ferner weicht der Schiedsspruch des Kaisers in Lortzings Text bei Wagner dem Verdikt des Chores. Dieses beschäftigt sich mit Authentizität in einem weitaus komplexeren Sinn als Lortzings Kaiser, der ja nur Autorschaft eruieren will und brutaler mit dem Blender Beckmesser umspringt als Lortzings Maximilian I., der nur Frieden stiften will. Das seltsam Exzessive, ja fast Sadistische an Wagners Humor ist am Ende der *Meistersinger* aufs Unheilvollste mit der Mentalität des Mobs gepaart, auf welche die Oper

25 Ebd., S. 38.

26 Ebd., S. 62.

27 Ebd., S. 63.

immer wieder Rekurs nimmt. Wagner interpretiert die Gewalt des Kollektivs gegen den Außenseiter als komisches Element.²⁸

Das Fehlen des Kaisers im dritten Akt der *Meistersinger von Nürnberg* sowie die sich selbst vergewissernde Autorität des Volks und des Publikums antworten gewissermaßen auf das poetische Problem, das Hans Sachs im ersten Akt beschreibt: „Wollt ihr nach Regeln messen, / was nicht nach eurer Regeln Lauf, / der eignen Spur vergessen, / sucht davon erst die Regeln auf.“²⁹ Das Spannungsfeld der *Meistersinger* ist im Grunde genommen dasselbe wie das von Lortzings *Hans Sachs*: eine ästhetische Zwischenstufe, in der die alten Regeln nicht mehr greifen und die neuen noch unklar sind. Diese neuen Regeln aber können für Wagner nur spontan und autonom vom Volk etabliert werden. Der Rekurs auf einen politischen Gewährsmann wie den Kaiser bleibt aus. Der bewunderte Sachs kann allenfalls leitend, nicht jedoch entscheidend eingreifen.

Selbst Sachs ist diese direkte ästhetische Demokratie ein Stück weit unheimlich. Am Anfang der fünften Szene des dritten Aktes begrüßen die Nürnberger Bürger Sachs mit einem chorischen Vorsingen des von ihm selbst verfassten Liedes „Die wittenbergische Nachtigall“. Das Libretto stellt klar, dass der Einzige, der nicht mit dem Chor mitsingen kann, der Komponist des Werks selbst ist. „Alle (außer Sachs)“³⁰ singen das Lied. Er begegnet der über das Lied erbrachten Bewunderung, indem er „unbeweglich, wie geistesabwesend über die Menge“ blickt. Erst allmählich „richtet er seine Blicke vertrauter auf sie“. Dieser Vorschuss an Bewunderung scheint ihn zu ängstigen, da es ein nahezu opfergleicher Projektionsmechanismus ist, bei dem die Nürnberger Sachs etwas auferlegen, um sich selbst zu entlasten: „Euch macht Ihr's leicht, mir macht Ihr's schwer, / gebt Ihr mir Armen zuviel Ehr.“³¹

Die chorästhetische Karriere von Ludwig Uhlands „Des Sängers Fluch“

Ludwig Uhlands Ballade „Des Sängers Fluch“³² von 1814 handelt von der politischen und potenziell revolutionären Macht provozierter Bewunderung. Es geht in ihr umgekehrt aber auch um das Konkurrenzverhältnis zwischen

28 Vgl. Theodor W. Adorno, *Versuch über Wagner*, München, 1964, S. 17.

29 Wagner, *Die Meistersinger von Nürnberg*, S. 185.

30 Ebd., S. 260.

31 Ebd.

32 Ludwig Uhland, „Des Sängers Fluch“, in: *Werke*, Bd. 1, München, 1980, S. 252.

ästhetischer und politischer Bewunderung. Uhland erzählt von zwei Sängern, einem jungen und einem alten, die vor dem versammelten Hofstaat eines jähzornigen Königs singen. Die ihnen entgegengebrachte Bewunderung entfacht den Neid des Regenten:

Die Höflingsschaar im Kreise verlermet jeden Spott,
Des Königs trotz'ge Krieger, sie beugen sich vor Gott,
Die Königin, zerflossen in Wehmuth und in Lust,
Sie wirft den Sängern nieder die Rose von ihrer Brust.

„Ihr habt mein Volk verführet, verlockt ihr nun mein Weib?“
Der König schreit es wüthend, er bebt am ganzen Leib.³³

In seinem Zorn erschlägt der König den jüngeren der beiden Sänger, woraufhin ihn der ältere verflucht: „Dein Name sei vergessen, in ew'ge Nacht getaucht, / Sei, wie ein letztes Röcheln, in leere Luft verhaucht!“³⁴ Der Fluch des Dichters stellt den historischen Schatten jener Bewunderung dar, die den König in der Gegenwart so bedroht; ebenso wie der König die Kontrolle über seinen Hof an das ästhetische Objekt zu verlieren meint, verliert er nun die Kontrolle über seine Legende. Des Weiteren bewahrheitet sich der Fluch in einem „Röcheln“ in „leere Luft“ ästhetisch, also einem verhinderten Singen und Sagen. Es geht um die politische Wirkmacht des Gedichts; eine Wirkmacht, die es in zwei Dimensionen entfaltet: durch den titelgebenden Fluch (also die Fähigkeit, momentane Taten und Verbrechen zu verewigen) und durch die Bewunderung einer empfänglichen Zuhörerschaft.

Das zentrale Moment ist also nicht das Lied des Sängers, das wir nie hören, sondern die mit plötzlichem Ernst verbundene Bewunderung, die es bei den Zuhörern hervorruft und die vom König explizit als Verführung wahrgenommen wird. Uhland benennt diese Emotion nicht, und auch der König gibt seiner Erregung keinen eindeutigen Namen: Wenn es um sein Volk geht, spricht er von „Verführung“, im Fall der Königin von „Verlockung“, und der Erzähler selbst spricht von „Schwarm“.³⁵ Die Ballade erweckt an dieser Stelle den Eindruck, dass der König sowohl die Emotionen als auch die Methode ihrer Erweckung fehlinterpretiert: Er hat eine Ahnung von der Macht des Liedes, versteht aber weder die Quelle noch die Legitimität dieser Macht. Wie bei Wagner bezieht das Lied seine Legitimität und seine politische Sprengkraft daraus, dass es die

33 Ebd.

34 Ebd.

35 Ebd.

Stimme des Volkes ist. Es ist das, was Johann Gottfried Herder den „ewige[n] Lust- und Erbgesang“³⁶ eines Volkes nennt.

Ungefähr um das revolutionäre Jahr 1848 wandte sich Robert Schumann nach einer langen Periode der Klavierkomposition der Chormusik zu. Nach einer Dekade, die vor allem von Liedern und explizit esoterischen Klavierwerken wie den *Davidsbündlertänzen* dominiert war, bedeutete die neuerliche Hinwendung zum großen Chor einen Wechsel von eher privater zu explizit öffentlicher Emotionalität. Zu Schumanns Chorwerken gehören neben dem *Requiem für Mignon*, dem Oratorium *Der Rose Pilgerfahrt*, dem *Requiem* und der *Missa sacra* insbesondere auch mehrere Chorballaden. Diese sind eine unter anderem von ihm hervorgebrachte musikalische Mischform aus Kantate und Oper für Orchester beziehungsweise aus Solisten und gemischtem Chor. Die vier klassischen Beispiele hierfür sind *Der Königssohn* (1851), *Vom Pagen und der Königstochter* (1852), *Das Glück von Edenhall* (1853) und *Des Sängers Fluch* (1853).

Das Libretto von *Des Sängers Fluch* stammt von Richard Pohl, Musikkritiker der *Neuen Freien Presse*. Schumann bat ihn, die charakteristisch komprimierte Ballade in ein dramatisches Libretto zu verwandeln. „Mir fiel ein“, so schrieb er an Pohl, „daß manche Ballade mit leichter Mühe und guter Wirkung als Concert-Musikstück für Solostimmen, Chor und Orchester zu behandeln wäre.“³⁷ Ihm scheint die Ausdehnung der Ballade wenig Sorgen bereitet zu haben. Pohl hingegen fürchtete – berechtigterweise, wie die Reaktion auf *Des Sängers Fluch* zeigen sollte, – den Vorwurf, dass er Uhland nur verwässere und nochmalig breittrete. „Denn ich höre schon den Wehruf der Altromantiker, daß man Uhlands Meisterstück auf 3fache Länge ausgezogen habe.“³⁸

Die zentrale Wendung, die Pohl in der gestreckten Version als Chorballade wohl oder übel auspinseln musste, war das Lied, das die Höflinge so verzaubert und den König in Rage versetzt: Uhlands kurze Ballade hatte es auslassen können, bei einem fast vierzigminütigen Chorwerk war dies naturgemäß nicht möglich. Er musste Begrifflichkeiten und ein Vokabular für die Stellen finden, in denen Uhland, so Pohl, „einen duftigen, aber undurchdringlichen Schleier“ über „die Gesänge“ gelegt hatte, „die so ungeheure Wirkung machen sollten“.³⁹ Er löste dieses Problem, indem er aus Uhlands explosivem, aber inhaltslosem

36 Johann Gottfried Herder, „Ueber Ossian und die Lieder der alten Völker“, in: *Sämtliche Werke*, Bd. 8, Karlsruhe, 1821, S. 11.

37 Zitiert nach Burkhard Sauerwald, *Ludwig Uhland und seine Komponisten. Zum Verhältnis von Musik und Politik in den Werken von Conradin Kreutzer, Friedrich Silcher, Carl Loewe und Robert Schumann*, Berlin, 2015, S. 348.

38 Ebd.

39 Ebd.

Lied, das die Katastrophe heraufbeschwört, drei Lieder machte. Entsprechend segmentierte er sowohl das Lied selbst als auch die Begeisterung. Dadurch wird der ästhetische Effekt, der bei Uhland unnennbar bleibt, in verschiedene Spielarten gebrochen, was wiederum je anders schattierte Bewunderungsreaktionen des Chores hervorruft. Nach dem ersten Vortrag, dem „Provençalischen Lied“ aus Uhlands *Dichterliebe*, beschwert sich der König und verlangt „[e]in bessres Lied“:

Genug des Frühlings und der Lust!
Ein bessres Lied stimmt an, ein Lied,
Das eines Mannes Brust mit Schauer füllen kann,
Eine Sage singt aus der alten Zeit, wo nur das Schwert entschied,
Wo Blut vergolten ward mit Blut.⁴⁰

Die Sänger stimmen daraufhin eine weitere Ballade Uhlands an: „Die drei Lieder“ aus den *Balladen und Romanzen*. Der Text bildet die Gesamtsituation der Chorballade in einer *Mise en abyme* noch einmal selbst ab. Auch hier kommt die Figur des Königs nicht besonders gut weg. Diesmal missfällt der Königin das Lied. Sie erbittet sich ein anderes, sich aus gegenwärtigem Geschehen entfaltendes Thema:

Nicht diese wilden blut'gen Lieder,
Sie trüben nur den frohen Blick!
Senkt euren Flug zur Erde wieder,
Kehrt zu den Lebenden zurück!⁴¹

Die Sänger singen daraufhin einige Strophen aus Uhlands „Gesang und Krieg“. In Pohls Version des Librettos dirigieren die verschiedenen Zuhörergruppen genau, wie und zu welchem Zweck sie ästhetisch affiziert werden wollen. Die Bewunderung, die in Uhlands Gedicht noch als Gegebenes im Raum stand, wird hier quasi demokratisiert. Der König will mehr Blut, die Königin mehr Gegenwart, und der Chor lobt den Sänger als politisch bedeutsam, gerade weil er zum politisch Wichtigen Distanz hält: „Nicht schamrot weichen soll der Sängerkorden, / Wenn Kriegerschaaren zieh'n im Glanze; / Noch ist sein Lied kein schnödes Spiel geworden, / schmückt mit dem Schwert ihn, / mit dem Lorbeerkranze!“⁴² Die verschiedenen Parteien reagieren nicht etwa erst, nachdem das Lied gesungen wurde, auf das gesungene Lied. Sie stecken ihren

40 Robert Schumann u. Richard Pohl, *Des Sängers Fluch. Ballade für Solostimmen, Chor und Orchester*, op. 139, Elberfeld, 1858, S. 3.

41 Ebd., S. 4.

42 Ebd.

Erwartungshorizont ab, um möglichst spezifisch das passende ästhetische Objekt erbitten zu können. Sie schaffen und explizieren die Bedingungen der Möglichkeit ihres eigenen Bewunderns.

Pohl externalisiert das Objekt der Bewunderung insbesondere durch die Autorfunktion Uhlands. Die Höflinge bewundern die drei Lieder der Sänger um ihrer selbst willen; das Publikum soll diese als Lieder Uhlands erkennen – und als solche bewundern. Der Zuschauer wird sogar explizit auf diesen Umstand hingewiesen. Pohl lässt den alten Sänger sagen, habe er „solche blut'ge Mähr, aus Meister Ludwigs Mund“ gehört, „als wir durch Schwaben zogen her“.⁴³ Wenn auch im Kostüm eines Meistersingers, kommt der Dichter Uhland im Libretto selbst vor. Einerseits wirkt die Geste ver zweifelt, da sie eine Brücke zwischen mittelalterlicher Gesangkunst und modernem Konzert schlägt, obschon die Form der Chorballade sich doch eigentlich für die Differenz stark macht. Andererseits ist der Geniekult für das Konzertpublikum ungefähr das, was er für die Nürnberger Bürger in Wagners Oper leistet: Er schafft eine prästabilisierte Basis, auf der formelle Innovation (hier die Chorballade) demokratisch legitimiert werden kann. Es ist eine Art Vertrauensvorschuss, der sowohl ästhetische als auch politische Dimensionen besitzt.

Pohl hat in seinen Briefen an Schumann diesen Rekurs auf Biografie und Genieästhetik als Verlegenheitslösung charakterisiert. Die Instanz Uhland fungiert als Behelfskonstrukt, und die prästabilisierte Bewunderung ist Abglanz der genuin aus dem Moment entspringenden Bewunderung. Die Vermittlung durch den literarischen Kanon, welcher die Bewunderung sozusagen aus dem Vollzug nimmt und verdinglicht, tritt an die Stelle dessen, was Uhlands Gedicht als für die Balladenform typische Spontaneität einordnet. Pohl inszeniert den Konflikt zwischen König und Hof als Konflikt zwischen verschiedenen Rekursmodi: Der König wünscht sich einen die Gewalt legitimierenden Rekurs auf die Vergangenheit und damit eine explizit politische Form der Bewunderung. Der Chor und die Königin hingegen werden von den Sängern zu einer ganz anderen Rekursform bekehrt, die auf Rezeptivität und auf eine Art Feedback abzielt. Sie sagen sinngemäß: ‚Wir wollen empfänglicher werden‘, und andererseits: ‚So sind wir empfänglich zu machen‘. In seiner Arbeit zu Schumanns Uhland-Rezeption weist Burkhard Sauerwald darauf hin, dass Uhland diesbezüglich zum ästhetischen Gewährsmann beziehungsweise zur „einheitsstiftende[n]“⁴⁴ Instanz für die heterogenen Formen der Chorballade wird. Martin Geck betont in diesem Gefüge die politische Dimension und leitet von der Chorballade ausgehend die „Huldigung“ Uhlands als „Vorkämpfer

43 Ebd.

44 Sauerwald, *Ludwig Uhland und seine Komponisten*, S. 380.

der bürgerlichen Revolution“ ab.⁴⁵ Demokratisierte Bewunderung bedeutet eine Bewunderung mit Begründung: Uhland verdient die Bewunderung des Publikums, und der König der Ballade verliert diese an den Sänger.

Ausblick: Die Künstleroper und Bewunderungsästhetik

Die Künstleroper in der Nachfolge Wagners ist kein besonders weites Feld. Verallgemeinernde Aussagen fallen schwer. Wagt man sie dennoch, gilt es zu konstatieren, dass sich in der Wagner-Nachfolge jene Opern, die sich mit Künstlern (insbesondere Musikern) auseinandersetzen, gegenüber großflächig angelegten Bewunderungsszenen abgeneigt zeigen. Gerade da, wo sie politisch sind, haben Publikum und Volk eine ambivalente bis negativ konnotierte Stellung inne.⁴⁶ Sie enthalten zwar Massenszenen, orientieren sich in ihrer ästhetischen Selbstlegitimation jedoch nicht an diesen. Insofern sie *Die Meistersinger* weiterdenken, beziehen sie sich weniger auf die triumphale zweite Hälfte des letzten *Meistersinger*-Aufzugs mit seinen Massen, Meistern und deutscher Kunst, sondern eher auf die sorgenvolle erste Hälfte, in der Sachs sein Verhältnis zur Kunst, zur Zukunft und zum Publikum problematisiert. Das Publikum in diesen Opern, so es überhaupt vorkommt, ist eher negativ besetzt: Die von ihm ausgehende Bewunderung ist eher ein Index der ‚schlechten‘ als der ‚guten‘ Kunst.

Beispielhaft sei hier der letzte Aufzug von Franz Schrekers *Der ferne Klang* (1912) genannt. Der Komponist Fritz sitzt im „Vorgarten des Theaterbeisels“. Diesem schräg gegenüber liegt das Hoftheater. Die beiden Orte sind durch eine breite Straße getrennt („nicht übermäßig belebt, jedoch zeitweilig Verkehr von Straßenbahnwagen, Omnibussen, Equipagen usw.“). „Von Zeit zu Zeit ertönt aus demselben [Hoftheater], sehr gedämpft, rauschende Musik und das Geräusch von Applaus.“⁴⁷ Das Hoftheater, so erfahren wir, führt eine von Fritz komponierte Oper auf. Die Haupthandlung des Aufzugs spielt vor dem Hintergrund dieser Aufführung. Aber obwohl die Haupthandlung und die Oper in der Oper einander kommentieren, ist die Prämisse der *Mise en scène* eigentlich, dass die beiden Ebenen scharf voneinander geschieden sind. Zwischen der Rezeption des Werkes und dem Künstler Fritz verläuft die Straße. Ebendiese

45 Martin Geck, *Robert Schumann. Mensch und Musiker der Romantik*, München, 2010, S. 267.

46 Zur Politik in der Künstleroper siehe Claire Taylor-Jay, *The Artist-Operas of Pfitzner, Krenek and Hindemith. Politics and the Ideology of the Artist*, London, 2004.

47 Franz Schreker, *Dichtungen für Musik. Der ferne Klang, Das Spielwerk, Der rote Tod, Die Gezeichneten*, Wien, 1920, S. 68.

Entfremdung beziehungsweise Distanz von Publikum und Künstler ist für die Künstleroper konstitutiv. Am klarsten thematisieren dieses in *Der ferne Klang* vorgeführte Verhältnis von ästhetischer Bewunderung und Künstlertum auch Franz Schrekers Opern *Der singende Teufel* und *Memnon* sowie *Palestrina* von Hans Pfitzner. Auch *Cardillac* und *Mathis der Maler* von Paul Hindemith sind hier zu nennen.⁴⁸ Etwas chifferter sind aber auch *Die Feuersnot* von Richard Strauss und Alexander von Zemlinskys *Der Traumgöрге* in diesen Komplex einzuordnen, ebenso die Metakünstleroper *Ariadne auf Naxos* und *Capriccio* von Richard Strauss. Des Weiteren stehen die ‚negativen‘ Künstlerdramen innerhalb dieser Traditionslinie, Opern also, in denen ein ästhetizistisch angelegtes Künstlersurrogat von einer Gemeinschaft ausgeschlossen und verfehmt wird, so zum Beispiel Alviano in Schrekers *Die Gezeichneten* (1918) und die kleinwüchsige Hauptfigur in Zemlinskys *Der Zwerg* (1922).⁴⁹

Im dritten Akt von *Palestrina* wartet der Komponist, der aufgrund seines Eintretens für eine neue Kirchenmusik in Ungnade gefallen ist, auf ein Verdikt besonderer Art: Wird seine neue Messe Erfolg haben? Bei ihm sitzen Sänger aus seinem Chor. Endlich nähert sich ein von Papst Pius IV. gefolgter Pulk von Menschen, der „Evviva Palestrina!“⁵⁰ ruft. Der Komponist lässt die Bewunderung der Menge über sich ergehen, dann gehen alle, und Palestrina bleibt allein an der Orgel zurück. Er beginnt zu improvisieren. Wunder und Bewunderung werden hier privatisiert, die laute Approbation durch das Volk weicht einer mystisch-individuellen Kunstbehandlung. Das Bewunderung provozierende Objekt ist hier entrückt. Man hört die Messe nicht. Die provozierte Reaktion wird zum sinnentleerten Reigen, den der bewunderte Künstler über sich ergehen lässt und den er ebenso wenig versteht wie seine vorige Verfehmung. Wo die Bewunderung bei Schumann und noch bei Wagner kommunikationstiftend war und Einheit erzeugte, scheint sie hier die Vereinzelnung des Künstlers zu unterstreichen. Nach Wagner kann als genuines ästhetisches Wunder nur gelten, was nicht von der Masse, vom Sensus communis bewundert wird. Man könnte an dieser Stelle auch von einer Technologie der *Entwunderung* sprechen. Durch die Ferne und die

48 Vgl. Michael u. Linda Hutcheon, „Portrait of the Artist as an Older Man. Hans Pfitzner's *Palestrina* und Paul Hindemith's *Mathis der Maler*“, in: *Masculinity in Opera*, hg. v. Philip Purvis, New York, 2013, S. 216; Sebastian Stauss, *Zwischen Narzissmus und Selbsthass. Das Bild des ästhetizistischen Künstlers im Theater der Jahrhundertwende und der Zwischenkriegszeit*, Berlin, 2010, S. 181.

49 Vgl. Adrian Daub, *Tristan's Shadow. Sexuality and the Total Work of Art after Wagner*, Chicago, 2013, S. 56 f.

50 Hans Pfitzner, *Palestrina. Musikalische Legende in drei Akten*, Berlin, 1916, S. 88.

Distanz werden sowohl in *Palestrina* als auch in *Der ferne Klang* Publikum und Künstler einander fremd. Die Bewunderung erschwert Kommunikation eher, als dass sie als Vorbedingung fungiert.

Es gilt Folgendes zusammenzufassen: Erstens thematisiert die Sorge um die Bewunderung die Rolle des Populären in der Kunst. Schumann meint noch, dass das Populäre politischer Macht gefährlich werden könnte. Die Bewunderung des Volkes kann direkte politische Konsequenzen haben. Wagner vermag den Widerspruch zwischen Kunst und Gunst des Volkes noch durch die Kunstgestalt Beckmessers zu bannen, die das elitär Abgehobene und das übertrieben Publikumshörige kombiniert. Der ‚demos‘ wird somit als Garant für das Udemokratische herangezogen. Schreker und Pfitzner werden am Publikum und seiner Bewunderung vollends irre. Sie verabsolutieren das Wankelmütige der Chöre bei Wagner. Es geht ihnen um bewundernswerte Werke, deren Bewunderungswert sie allerdings von tatsächlicher, das heißt auf der Bühne stattfindender Bewunderung unabhängig machen.

Zweitens steht die weiter gefasste Frage im Raum, was es heißt, sich selbst beim Bewundern zuzuschauen. Welche kognitiven und emotionalen Prozesse soll das Opernpublikum vom Publikum auf der Bühne lernen? Vor welchen soll es gewarnt werden? In dieser Hinsicht vollzieht die Oper zwischen 1840 und 1920 einen Paradigmenwechsel weg von der Identifikation mit der Menge, hin zu einer Identifikation mit dem Einzelnen auf der Bühne. Die Folge ist eine Entfremdung von der Masse. Dahinter steckt sicher auch eine Konfrontation der Oper als Kunstform mit den Bedingungen der modernen Welt. Nicht umsonst wird der Graben, der in *Der ferne Klang* zwischen dem Künstler und seinem Publikum verläuft, von einer elektrischen Straßenbahn befahren.

Aber es gibt drittens auch innerästhetische Gründe für diese Neuidentifizierung. Es geht um das, was Nägeli schon 1826 bemerkte: Mit der Bewunderung erhält auch das Rhetorische Einzug in die Musik. Chöre reden viel, und sie erklären häufig, was aus der Musik an sich schon ersichtlich sein sollte. Sie werden zu reinen Reaktionskörpern, die Erschrecken, Urteil und auch Bewunderung ausdrücken sollen, die die Musik und die Bühnenhandlung auch ohne solche Verstärkung ausdrücken können sollten. Die Brechung durch den Reaktionskörper auf der Bühne wird hierbei also schnell zu einem Manko. In diesem Sinn ist die Problematisierung der Bewunderung in der Wagner-Nachfolge ebenso eine Problematisierung des Diskurses – eines unliebsamen Bedarfs der Musik am Wort, an der Erklärung, an der Kritik. Chöre demokratisieren die Musik, aber – ob der Chor nun bewundernd auftritt oder nicht – die Komponisten scheinen dieser Demokratisierung fast zwangsläufig mit einer gewissen Ambivalenz gegenüberzustehen.

Hoher Stil

Bewunderte Eleganz und wunderbare Begegnung in den Modetheorien Helen Grunds und Walter Benjamins

Philipp Ekardt

Einleitung

Walter Benjamins Überlegungen zur Mode, die er in seinem vor allem im Pariser Exil der 1930er Jahre entstandenen *Passagenwerk* versammelte, entwickelten sich zu einem nicht zu vernachlässigenden Anteil im Austausch mit einer intellektuellen Dialogpartnerin: der ebenfalls in Paris ansässigen Modejournalistin und -redakteurin Helen Grund.¹ Grund, mit der Benjamin noch aus seinen Berliner Jahren bekannt war, schrieb seit 1926 für das von ihr später auch redaktionell verantwortete Moderessort der monatlich unter dem Titel *Für die Frau* erscheinenden Magazinbeilage der *Frankfurter Zeitung* und berichtete dort regelmäßig von den Pariser Schauen. In dem der Mode gewidmeten „Konvolut B“ des *Passagenwerks* zitiert Benjamin wiederholt aus einem Vortrag, den Grund im Jahr 1934 an der Münchner Meisterschule für Mode unter dem Titel *Vom Wesen der Mode* hielt. In ihm entwickelt sie grundlegende Überlegungen zu ihrem Gegenstand.² Wie aus Benjamins Korrespondenz hervorgeht, muss Grund ihn zu dieser Zeit auch zu *défilés* mitgenommen haben.³ Im Walter Benjamin Archiv der Berliner Akademie der Künste liegt außerdem ein bislang unveröffentlichtes fragmentarisches Typoskript Grunds, das vermutlich auf einen weiteren, ebenfalls in München gehaltenen Vortrag der Modedenkerin zurückgeht und das in Benjamins Besitz gewesen ist.⁴

-
- 1 Zu den zahlreichen Bezügen zwischen den intellektuellen Projekten Grunds und Benjamins vgl. insbesondere Kapitel 2 und 3 in Philipp Ekardt, *Benjamin on Fashion*, London u. New York, 2020. Der vorliegende Beitrag modifiziert und erweitert einige kurze Passagen aus Kapitel 3 dieser Monografie. Er beruht in Teilen auch auf Segmenten eines früheren Aufsatzes des Verfassers („Material und Eleganz. Über einige modetheoretische Gegensätze bei Walter Benjamin und Helen Grund“, in: *Die Blumen der Mode. Klassische und neue Texte zur Philosophie der Mode*, hg. v. Barbara Vinken, Stuttgart, 2016, S. 520–536). Die vorliegende Version profiliert das Thema unter anderem auf Fragen der Bewunderung und des Staunens respektive auf die in beiden Modetheorien gegebenen Affizierungsprofile bestimmter Stile.
 - 2 Helen Grund, *Vom Wesen der Mode*, München, 1935.
 - 3 Vgl. Walter Benjamin, *Gesammelte Briefe*, hg. v. Christoph Gödde u. Henri Lonitz, Bd. V, Frankfurt am Main, 1999, S. 133.
 - 4 Dort aufbewahrt unter der Signatur WBA 227.

Zu Teilen in *Vom Wesen der Mode*, vor allem aber in diesen unveröffentlichten Blättern entwickelt Grund einige Betrachtungen zum modeästhetisch wie modepraktisch zentralen Begriff der Eleganz. Dieser beziehungsweise Grunds Überlegungen dazu sollen hier zum Ausgangspunkt einer vergleichenden Lektüre werden, die sie zentralen Passagen aus Benjamins modetheoretischen Überlegungen gegenüberstellt, wie sie im Modekonvolut, aber auch in den parallel entstandenen, aus dem gleichen Arbeitskontext hervorgegangenen Baudelaire-Studien vorliegen. Beide, Grunds Überlegungen zur Eleganz wie Benjamins ihnen konträre Favorisierung einer schroffen, ja hieratischen Modeästhetik, treffen sich in dem Bereich, in dem modische Erscheinungen (*Looks*) unter anderem über ihr spezifisches Affizierungsprofil aufgefasst werden. Beide diesbezüglichen Überlegungen sind, wie im Folgenden deutlich werden wird, innerhalb eines ästhetisch-geschmacklichen Kontextes situiert, der eher distanzierende Werte in den Vordergrund stellt: die raffinierten, aber reduzierten, virtuosen und doch diskreten Operationen der Eleganz einerseits sowie tendenziell große Auftritte und Abstand schaffende Gesten andererseits. Benjamin wie Grund favorisieren damit das Prinzip einer ‚Mode von oben‘, deren affektives Wirkungsprofil mit dem Gefühl der Bewunderung verwandt ist. Eleganz ist dabei, so Grunds implizite Argumentation, vor allem das Ergebnis einer Technik. Sie ist Zeichen und Produkt von Virtuosität, die die in sie investierte Arbeit verwischt, mühelos und leicht erscheinen lässt. Wer Eleganz modisch gekonnt umsetzt, kann daher gut bewundert werden. Anders wiederum, so soll das Folgende zeigen, dachte Benjamin den von ihm favorisierten ‚imposanten Stil‘, wie vor allem in seiner Lektüre des Baudelaire’schen Sonetts „A une passante“ deutlich wird: Eher in der Nähe seines Interesses an der surrealistischen Ästhetik situiert, begreift Benjamin das modisch eindrucksvolle Auftreten und Verschwinden der ganz in Schwarz gekleideten Baudelaire’schen Passantin als imponierende, eher ‚wunderbare‘ denn ‚be-wunderbare‘ beziehungsweise ‚bewunderungswürdige‘ Erscheinung.

Helen Grund über Eleganz als stilistische Virtuosität

Einen Kernpunkt ihrer Modeästhetik nennt Grund en passant in *Vom Wesen der Mode*, indem sie den Richtwert des französischen und insbesondere des Pariser Stils daran festmacht, dass den Pariserinnen „weniger daran lieg[e], für ‚hübsch‘ als für ‚elegant‘, das heißt ‚untadelig zurechtgemacht‘ zu gelten“⁵. Diesen hier eher hingeworfenen Begriff der Eleganz entfaltet Grund im

⁵ Grund, *Vom Wesen der Mode*, S. 10.

unveröffentlichten Typoskript im Walter Benjamin Archiv substanzieller. Dort fragt sie zunächst: „Wie kann man dazu helfen, dass die ‚Eleganz‘ hervor-gebracht wird und nicht nur das ‚Kleid‘?“⁶ An gleicher Stelle hält sie fest: „Motive, hübsche Stoffe, gute Linien, angenehme Farben – sie vermögen nichts, wenn man sie nicht über dem Eindruck der Eleganz, den die Trägerin der Kleider hervorbringt, völlig vergessen kann.“⁷

An allen drei Stellen ist Eleganz damit in Bezug auf das Kleid bestimmt: Sie kann eine bestimmte Qualität des Stylings sein, die den Eindruck der Makellosigkeit vermittelt („untadelig zurechtgemacht“); sie kann aber auch, auf das Kleidungsstück selbst bezogen, eine Qualität beschreiben, die mehr ist als das bloße Textil und dessen Materialität, nämlich das Design. Oder genauer: Die Eleganz eines Kleides zeigt sich für Grund eher negativ darin, dass bei ihrem Fehlen dessen Stofflichkeit spürbar wird. Eleganz ist damit definiert als ein *Mehr* des jeweiligen Kleidungsstücks, an dem sie sich zeigt (nicht *nur* das Kleid), und gleichzeitig bedeutet dieses *Mehr* der Eleganz einen Zustand, in dem das Kleid als Materielles verschwindet. Der Eindruck der Eleganz macht die Kleidungsstücke als Stoffliche vergessen. Das Kleid ist demnach das materielle Medium, in dem sich die Qualität der Eleganz entfaltet, die zur Abschattung von dessen Materialität in der Wahrnehmung des*der Modebetrachters*in führt. Oder anders formuliert: „Die Verlockung der Kleider entsteht nicht aus ihrer Gegenständlichkeit, sondern aus der Wirkung ihrer Eleganz. Ein Kleid ‚an sich‘, auch das schönste, auch das modernste ist wesenlos, ehe es von der Haltung und lebendiger Bewegung beseelt wird.“⁸

An anderer Stelle fasst Grund die elegante Entstofflichung knapper, und zwar in einer Kritik und kleinen Theorie des Modelns, die auf einer Analyse der Pariser Mannequins beruht. In deren Kern steht bei Grund wiederum ein Moment der Affizierung zwischen modischer Erscheinung und Betrachter*in:

Das Mannequin (das liegt schon im Namen) ist umso vollkommener, je weniger es eine „Vorfürhdame“ ist. Es hat nämlich, der Schauspielerin verwandt, ein Wesen darzustellen, das uns im gewöhnlichen Leben unerträglich wäre. Es hat seine Beweglichkeit zu übertreiben. Es muss den Eindruck erwecken als bestünde es gleichzeitig aus einer Rücken-, Front- und zwei Seitenansichten. Lässt uns eine Schauspielerin durch eine Ungeschicklichkeit oder ein schlecht-gewähltes Tempo darauf kommen, dass sie „spielt“, so teilt sich dem Zuschauer keine Erregung mehr mit. Lässt das Mannequin uns spüren, dass uns etwas

6 WBA 227, S. 5.

7 Ebd., S. 4–5.

8 Ebd., S. 1.

„vorgeführt“ wird, so bemerken wir Kleider, Mäntel, kurz „Dinge“, aber die Vermittlung der Eleganz geht verloren.⁹

Eleganz ist damit auch auf der Ebene des Models als Funktion der Animation sowie als Qualität einer technisch kontrollierten sowie regulierten Agilität, der Geschmeidigkeit benannt. Dieser „bewegte[...] Vorgang“¹⁰ gehört wesentlich zum Grund'schen Eleganzbegriff und ist wiederum gepaart mit einer Absage an das Hübsche und der Forderung nach einer strikt entprivatisierenden Formalisierung:

Mannequins haben weder „intellektuell“, noch „empfindsam“, noch moralisch, noch unmoralisch zu wirken. Man darf an ein Privatleben überhaupt nicht denken. Sie brauchen nicht einmal besonders hübsch zu sein, wenn sie nur den Schneid haben selbstverständlich elegant zu sein.¹¹

Es geht Grund tatsächlich um Bewegungsabläufe und deren Qualität. Den Mannequins sei „beizubringen, dass sie nicht Kleider vorzuführen haben, sondern sich frei und leicht und in einem übertreibend hurtigen Rhythmus des Schreitens und Wendens als flüchtige Bilder der sicheren Eleganz zu zeigen haben“¹².

Was bei den Mannequins damit einerseits als bewegungstechnische Virtuosität, andererseits aber auch als Haltung figuriert, für die Grund den uns leicht antiquiert erscheinenden Begriff des Schneids verwendet, hat für sie weiterhin die Züge einer Meisterschaft: „Im Allgemeinen ist eine Auseinandersetzung mit Material nötig, um seine ‚Stofflichkeit‘ zu überwinden.“¹³ In Grunds Erzählung feiert die Pariserin ihre modischen Erfolge also deswegen, weil sie „das Rohmaterial, indem sie es komponiert [...] beherrscht“¹⁴, und kommt Grunds Forderung nach einer eleganten, aktiven Durchdringung und Animation des Stofflichen nach; dieses Muster setzt sich für Grund auch auf der Ebene der Mode als Industrie fort, in der Textillieferanten jene Stoffe produzieren, die die Couturiers in der Herstellung eleganter Kreationen durcharbeiten.

Diese Idee, dass Eleganz als eine durch die Modeform im sozialen Miteinander implementierte und dementsprechend wirkende Manifestation kompositorischer Meisterschaft anzusehen ist beziehungsweise dass wir

9 Ebd.

10 Ebd., S. 2.

11 Ebd.

12 Ebd., S. 1–2.

13 Ebd., S. 2.

14 Grund, *Vom Wesen der Mode*, S. 10.

es – wenn wir Grund beim Wort nehmen – hier mit einer Ausprägung formaler Virtuosität zu tun haben, schließt zwei wichtige Kontexte auf:¹⁵ erstens die begrifflich wie praktisch bislang nur wenig erforschte *Geschichte der Eleganz*. Das Konzept selber kann kaum auf vergleichbare begriffshistorische Erforschung zurückblicken, wie sie etwa Termini wie Schönheit oder Anmut und Grazie erfahren haben. Etymologisch zurückgehend auf ‚eligere‘, also ‚auswählen‘ beziehungsweise ‚selektieren‘, findet sich eine erste im engeren Sinne an ästhetischen Praktiken orientierte Verwendung des Eleganzbegriffs im 17. Jahrhundert, wo er sich auf den Bereich der Rhetorik bezog (zum Beispiel im Sinne eleganter Diktion).¹⁶ Solche etymologischen Beobachtungen sind in letzter Zeit zur Basis der ersten systematischen Untersuchungen von Eleganz im Gebiet der empirischen Ästhetik geworden. Die Funde dieser Forschung stimmen auf erstaunliche Weise mit Grundriss des Phänomens überein. So zeichnen die am Frankfurter Max-Planck-Institut für empirische Ästhetik durchgeführten Studien ein mentales Konstrukt von ‚Eleganz‘, das Aspekte wie Leichtigkeit, Geschmeidigkeit und gekonnte Einfachheit umfasst.¹⁷ Diese Charakteristiken sind außerdem mit Signalen der Distinktion und der Errungenschaft beziehungsweise Erfahrung gepaart. Bei Personen wird das Adjektiv ‚elegant‘ überwiegend für Protagonist*innen verwendet, die mindestens die vierte Dekade ihres Lebens erreicht haben. Kaum für Kinder oder Jugendliche. Die Parallelen erstrecken sich ferner auf eine mögliche Gegenüberstellung von Eleganz und Anmut: Während Erstere in den Erhebungen als kulturelle Kategorie erscheint, wird Letzterer ein quasinatürlicher Status zugeschrieben. Anmut und Grazie sind damit, der Schönheit vergleichbar, rudimentär transzendente Eigenschaften. Sie sind Gnaden, mit denen die Begnadeten beschenkt sind. Eleganz dagegen gehört in den Bereich der Techniken. Ihre Beherrschung ist deshalb auch bewunderungswürdig beziehungsweise

-
- 15 Grunds Ideen sind auch vor dem Hintergrund der Analysen zu Begriff, Praxis und Ästhetik des Virtuosen zu lesen, die das ehemals in Berlin und Cambridge (UK) angesiedelte Projekt „Die Szene des Virtuosen“ erarbeitet hat. Vgl. hierzu summarisch: *Szenen des Virtuosen*, hg. v. Gabriele Brandstetter, Bettina Brandl-Risi u. Kai van Eikels, Bielefeld, 2017. Außerdem: Lucia Ruprecht, „The Imaginary Life of Nineteenth Century Virtuosity“, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 87 (3), 2013, S. 323–355; dies., „Der Virtuose geht. Waslaw Nijinskys *L'Après-midi d'un faune*“, in: *Arcadia* 43 (2), 2008, S. 237–256. Eine weitere wichtige Rahmung bietet der Band *Virtuosität. Kult und Krise der Artistik in Literatur und Kunst der Moderne*, hg. v. Hans-Georg von Arburg, Göttingen, 2006.
- 16 Vgl. Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm. Neubearbeitung. Bd. 7. Stuttgart u. Leipzig, 1993, S. 1209–1211.
- 17 Vgl. Winfried Menninghaus u. a., „Beauty, Elegance, Grace, and Sexiness Compared“, in: *PLOS ONE* 14 (6), 2019, S. 1–19.

überhaupt bewunderungsfähig. Schon aus dieser Genealogie ist ersichtlich, dass *modische* Eleganz wie die Ergebnisse der Redekunst tatsächlich als Resultat einer Technik aufzufassen ist. Wer durch Eleganz Bewunderung hervorruft – sei es als Couturier oder als Couturière, die ein Kleid entwerfen, als Model oder in Grunds Auffassung einfach als elegante Pariserin –, tut dies durch Könnerschaft, die tief in den Habitus der eleganten Person eingedrungen ist. Die hier mit der Erscheinungsweise der eleganten Person verwobene Qualität, die nach Grund gleichbedeutend mit einem erfolgreichen Auftreten à la mode ist, sticht heraus, weil die in Rede stehende Person eine Fertigkeit erworben hat. Wenn sie das Objekt der Bewunderung wird, so geht dieser eine Anerkennung der nicht ostentativ zur Schau gestellten, aber eben doch gezeigten Meisterschaft der in Anschlag gebrachten Technik, auch der investierten, nun leicht wirkenden Arbeit voraus.

Der zweite Kontext von Grunds Theorie ist – neben einer generellen Bestimmung des Eleganzbegriffs – ihr (mode-)historisches Umfeld, das sie auch mit Benjamin teilt. Denn wenn Grund, wie beschrieben, Eleganz als *allgemeinen* modetheoretischen Leitwert definiert, so ist doch nicht zu leugnen, dass diese besonders stark in den Pariser Salons und Kollektionen beziehungsweise in den aus Paris berichtenden Magazinen der 1930er Jahre dominierte. Diese spezifische historische Dominanz der Eleganz stand wiederum mit einer Reihe gesellschaftlich-ökonomischer sowie genderpolitischer Faktoren in Zusammenhang. In der Folge der Weltwirtschaftskrise bildete sich parallel zur massiven Verarmung ehemaliger Käuferschichten ein isoliertes Segment extrem wohlhabender Couture-Kundinnen heraus. Sprich: Die ökonomischen Härten, die sich an den Börsencrash des Jahres 1929 anschlossen, trafen nicht alle in gleicher Weise, sondern resultierten in einer drastisch verschärften Ungleichheit, mit der im Bereich der Mode die ästhetische Vorherrschaft eines so exklusiven wie ökonomisch exkludierenden Regimes korrelierte. Die stilistischen Merkmale dieser historischen Modetransformation – zum Beispiel ein an neoklassischen, skulpturalen Erscheinungsweisen orientierter Gestaltungsmodus, wie er in der ersten Hälfte der 1930er Jahre besonders prominent war – bedeuteten wiederum die Durchsetzung eines modischen Registers *hoher Lage*, das die eher an einer sozioökonomisch stärker diversifizierten Adressatinnengruppe orientierten, flexibleren, auch in verschiedenen sozialen Funktionen tragbaren Kleidungsstile der zweiten Hälfte der 1920er Jahre ersetzte. Die 1930er markieren das Ende der weiblichen Sozialtypen wie Neue Frau, Garçonne oder Flapper und der mit ihnen verbundenen Privilegierungen einer auch sozial dynamischeren Modeästhetik. An deren Stelle tritt als Leitwert buchstäblich (wieder) die große Garderobe: technisch

mit hoher Virtuosität geschneiderte Kleider, die eher für das gehobene soziale Parkett hergestellt sind und ihre Trägerin ästhetisch-figural ins Statuenhafte transformieren, sie buchstäblich aufs Podest heben und so zur Protagonistin von Auftritten stilisieren, die Bewunderung provozieren. Es ist nicht von der Hand zu weisen, dass sich die von Grund befürwortete meisterhafte Eleganz im Milieu dieser aufwendig gearbeiteten Kreationen besonders gut beweisen und entfalten konnte. Das sie stützende Modeverständnis war aber vom Ideal der sozialen Durchlässigkeit stark entkoppelt, das sich in der zweiten Hälfte der vorausgehenden Dekade etabliert hatte. Die neue modische Exklusivität, in der sich Eleganz besonders gut entfalten konnte, ging Hand in Hand mit tatsächlicher Exklusion und einem Rollback der Geschlechterverhältnisse.¹⁸

Wunderbare Passantin. Die hohe Stillage in Benjamins Modeästhetik

Für Grunds Leser Walter Benjamin hingegen war der Terminus Eleganz höchstens von marginaler Bedeutung. So viel kann in Bezug auf Benjamins im *Passagenwerk* gesammelten Auseinandersetzungen mit der Mode festgehalten werden. Im Modekonvolut taucht der Begriff überhaupt nur ein einziges Mal auf, und zwar als strikt historischer in einer Randnotiz zur Pariser Modegeschichte: In der Kleidung der Radlerin – Benjamin interessierte sich für Frühformen von Sportswear – ringe „der sportliche Ausdruck noch mit dem überkommenen Idealbild der Eleganz“¹⁹.

Ein wesentlicher Unterschied zu Grund tut sich auch dort auf, wo beide die Zeitlichkeit der Mode und insbesondere deren Flüchtigkeit denken. Grund hatte ja über die Mannequins geschrieben, die in ihren Bewegungen Bilder flüchtiger Eleganz in den Pariser Häusern entstehen lassen; und diese Beobachtung überführte sie in die raffinierte Entstofflichung des Kleidungsstücks beziehungsweise des Körpers der Trägerin. Auch Benjamin widmet sich einem solchen transitorischen Erscheinen von Kleid und Trägerin; dies wiederum tut er über den Umweg der Literatur. In der einzigen fertiggestellten Teilstudie, dem aus den Materialien des *Passagenwerks* hervorgegangenen

18 Vgl. zum Nexus der Mode der 30er Jahre mit den erwähnten ökonomisch-sozialen Transformationen Kapitel 4 in Ekardt, *Benjamin on Fashion*.

19 Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, Bd. V.1, hg. v. Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main, 1983, S. 110.

Essay „Über einig Motive bei Baudelaire“, analysiert er Baudelaires Sonett „A une passante“.

La rue assourdissante autour de moi hurlait.
Longue, mince, en grand deuil, douleur majestueuse,
Une femme passa, d'une main fastueuse
Soulevant, balançant le feston et l'ourlet;

Agile et noble, avec sa jambe de statue.
Moi, je buvais, crispé comme un extravagant,
Dans son œil, ciel livide où germe l'ouragan,
La douceur qui fascine et le plaisir qui tue.

Un éclair ... puis la nuit! – Fugitive beauté
Dont le regard m'a fait soudainement renaître,
Ne te verrai-je plus que dans l'éternité?

Ailleurs, bien loin d'ici! trop tard! jamais peut-être!
Car j'ignore où tu fuis, tu ne sais où je vais,
Ô toi que j'eusse aimée, ô toi qui le savais!²⁰

An dieser modischen Begegnung – deren Auslegung durch Benjamin ich im Folgenden gegen Grundbegriff Eleganzprofilieren möchte – interessiert Benjamin einerseits die Unwiederbringlichkeit des geschilderten Momentes: „Die Entzückung des Großstädtlers ist eine Liebe nicht sowohl auf den ersten als auf den letzten Blick. Es ist ein Abschied für ewig, der im Gedicht mit dem Augenblick der Berückung zusammenfällt.“²¹ Andererseits interessiert ihn die Art der hier stattfindenden Affizierung, die zu einem Spasmus führt: „So stellt das Sonett die Figur des Chocks, ja die Figur einer Katastrophe. Sie hat aber mit dem so Ergriffenen das Wesen seines Gefühls mitbetroffen. Was den Körper im Krampf zusammenzieht – *crispé comme un extravagant*, heißt es – das ist nicht die Beseligung dessen, von dem der Eros in allen Kammern seines Wesens Besitz ergreift.“²² Es ist des Weiteren – so Benjamin im *Passagenwerk* – die „Detaillierung der weiblichen Schönheiten“, die in Baudelaires Dichtung auf das Modell einer „Zerstückelung der weiblichen Schönheit“ hinausläuft; eine „Sektion“, die Körperteile mit „anorganischen Gebilden“ vergleicht.²³ – Hier exemplarisch in der isolierten Nennung des fixen Statuenbeins sowie der

20 Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, hg. v. Claude Pichois, Paris, 1975, Bd. 1, S. 92–93.

21 Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, Bd. I.2, hg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main, 1991, S. 623.

22 Ebd., S. 623.

23 Benjamin, *Gesammelte Schriften*, Bd. V.1, S. 130.

Hand, die den Rocksaum handhabt.²⁴ In Benjamins Interpretation geht diese Zerstückelung einen intimen Bund mit dem Eindruck einer Fixierung, einer Stillstellung ein.

Einen wichtigen Einsatzpunkt dieser dichterischen Vivisektion, einer zerschneidenden, segmentierenden Poetik, hatte Benjamin zwei Jahrzehnte zuvor zum Zeitpunkt seiner Beschäftigung mit der Dichtung Hölderlins in Norbert von Hellingraths Interpretation der Texte des Poeten entdeckt. Hellingrath hatte bestimmte Muster in Hölderlins Dichtung auf metrische Figuren der pindarischen Ode bezogen, die wiederum dem *genus sublimus*, dem ‚hohen Stil‘ zuzuordnen seien. Im Rückgriff auf die Begrifflichkeit antiker Rhetorik fand Hellingrath dort Beispiele der *harmonia austera*, der ‚harten Fügung‘, eines Stils, der bestehende semantische Assoziationen und syntaktometrische Flüssigkeit bewusst unter Beschuss nimmt, um einzelne Worte freizustellen und in ihrem jeweiligen *Gewicht* fühlbar werden zu lassen: „von schwerem Wort zu schwerem Wort“.²⁵ Verbunden mit diesen stellten sich Effekte der Zäsur ein, Interventionen einer negativen Kraft, in denen Momente der Intensivierung durch das Arretieren des Sprachflusses produziert werden. Unter Bezugnahme auf Hölderlin nennt Benjamin diese Effekte einer „gegenrhythmischen Unterbrechung“²⁶. In Benjamins Schriften der 1930er Jahre, also ungefähr zeitgleich zu den Baudelaire- und Modearbeiten, finden sich Varianten dieser Figur: Hier betrifft sie die angenommene Kongruenz zwischen Filmschnitt und einer disruptiven Ästhetik des Schocks beziehungsweise die Produktion von Gesten durch die Unterbrechung von Handlungen, die Benjamin in der Brecht’schen Bühnenpraxis und Dramaturgie erkennt.²⁷

24 Zu Baudelaire’s Modeästhetik siehe Barbara Vinken, *Mode nach der Mode. Kleid und Geist am Ende des 20. Jahrhunderts*, Frankfurt am Main, 1993, S. 38–44.

25 Vgl. Uwe Steiner, *Die Geburt der Kritik aus dem Geiste der Kunst. Untersuchungen zum Begriff der Kritik in den frühen Schriften Walter Benjamins*, Würzburg, 1989, S. 97–100. Steiner zitiert hier Norbert von Hellingrath, „Pindariübertragungen von Hölderlin. Prolegomena zu einer Erstausgabe“, in: ders., *Hölderlin-Vermächtnis. Forschungen und Vorträge*, München, 1936 (i. e. Hellingraths Dissertation), S. 24.

26 Benjamin erwähnt Hölderlins „gegenrhythmische Unterbrechung“ im Kontext seiner Überlegungen zum „Ausdruckslosen“ im Aufsatz zu Goethes *Wahlverwandtschaften* (*Gesammelte Schriften*, Bd. I.1, hg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main, 1991, S. 181 f.). Vgl. hierzu Winfried Menninghaus, „Das Ausdruckslose. Walter Benjamins Kritik des Schönen durch das Erhabene“, in: *Walter Benjamin 1892–1940*, hg. v. Uwe Steiner, Bern, 1992, S. 33–76.

27 Die Trajektorie, entlang deren Benjamin hier seine Poetik und Ästhetik der Unterbrechung aus althilologischen Arbeiten zu Stil und Rhythmus antiker Dichtung via Positionen der Aufklärung und Romantik bis zu den Avantgardepraktiken und der Medientheorie seiner Gegenwart verknüpft, ist dabei kein Alleinstellungsmerkmal seines Denkens. So verdeutlicht zum Beispiel eine Formulierung aus der aristotelischen *Rhetorik*,

In seiner späten Baudelaire-Lektüre, die hier als Gegenstück zu Grunds Theorie der Eleganz betrachtet wird, entwickelt Benjamin die Idee einer monumentalen Modeform aus einem Entzug der Verzeitlichung, die nicht mehr die Immanenz des Modephänomens durchdringt und wesentlich mit dem Phänomen der Fragmentierung verknüpft ist. Aber im Gegensatz zu seiner Hölderlin-Lektüre bindet Benjamin die Idee der Fragmentierung hier nicht an die Ebene der sprachlichen Form. Baudelaires Sonett samt der in ihm enthaltenen Orchestrierung von Zäsuren, Enjambements und Rearrangements der Wortstellungen hätte ihm Gelegenheit hierzu gegeben. Nehmen wir zum Beispiel die drei konsekutiven Verse „Une femme passa, d'une main fastueuse / Soulevant, balançant le feston et l'ourlet; // Agile et noble, avec sa jambe de statue“. Der letzte dieser Verse markiert den Beginn des zweiten Quartetts. Die majestätische Hand der Passantin ist – wie ihr statuenhaftes Bein – sprachlich durch die Inversion der gebräuchlicheren Wortordnung sozusagen disloziert.²⁸ Ihre Tätigkeiten, hier in die Zustände des Partizip Präsens geronnen („soulevant, balançant“), werden wiederum sprachlich getrennt von jenem Körperteil, das sie ausführt: der Hand. Und auch die genauere Qualifizierung der Erscheinung als „agile et noble“, mit der das zweite Quartett einsetzt, steht an ihrer Stelle vereinzelt, denn im unmittelbaren Nachgang wendet sich das Gedicht dem lyrischen Ich zu und von der Passantin ab.

Diese Fragmentierung greift allerdings nicht das Material an, in dem es präsentiert wird. Benjamin zielt nicht auf die Unterbrechung des Sprachflusses ab. Hier ist keine Rede vom zäsurierten, von Pausen durchschossenen Strom der

die Hellingrath zitiert, dass sein, wie auch Benjamins, Interesse an einer philologischen und poetologischen Rückverfolgung der Innovationen der Hölderlin'schen Sprachkunst zur Dichtung der griechischen Antike mit einer Reihe zeitgenössischer Versuche korrespondiert, poetische Sprache überhaupt zu konzipieren. Hellingrath vergleicht Hölderlins Strategien, „hergebrachte [V]erbindung“ zu vermeiden, um „das [S]chwere[,] [P]rangende“ herzustellen, mit jenen sprachlichen Verfahren, die Aristoteles als ein „fremd und erstaunlich machen der Rede“ (*Rhetorik*, 1404b, 10–15) beschrieb (Norbert von Hellingrath, *Pindarübertragungen von Hölderlin. Prolegomena zu einer Erstausgabe*, Jena, 1911, S. 5). Die Überschneidungen zu Verfahren der Verfremdung, wie sie im russischen Formalismus und der strukturalen Linguistik dominierten, ist deutlich (zum Beispiel bei Jakobson oder Šklovskij). Für einen systematischen Vergleich zwischen Hellingraths Ansatz und verschiedenen europäischen Avantgardebewegungen siehe Jürgen Brokoff, „Norbert von Hellingraths Ästhetik der harten Wortfügung und die Kunsttheorie der europäischen Avantgarde“, in: *Norbert von Hellingrath und die Ästhetik der europäischen Moderne*, hg. v. dems., Joachim Jacob u. Marcel Lepper, Göttingen, 2014, S. 51–70. Zu den Parallelen zu den russischen Avantgarden, insbesondere zu Jakobson und Šklovskij, siehe insbes. S. 59–69.

28 „[S]oulevant, balançant d'une main fastueuse le feston et l'ourlet“ wäre eine konventionellere Abfolge.

dichterischen Rede. Und auch die Modeform bleibt intakt. Der Schwerpunkt liegt auf dem Abzug der Kapazität einer Verzeitlichung des Materials, wie sie die Grund'sche Eleganz im Kern trägt. Daher der Eindruck der Fixierung, des Inerten, aber eben auch des Monumental-Ehrfurchtgebietenden. Benjamin versteht das „rencontre“ eindeutig als Affizierung („crispé comme un extravagant“). Dessen Phänomenologie hat einerseits vieles mit der eleganten Präsentation gemeinsam: Auch hier haben wir es mit einer Erfahrung zu tun, die dem Wundern, dem Staunen, auch dem Bestaunen nahekommt. Man könnte auch sagen, dass beide Modelle darauf hinauslaufen, die Betrachter*innen der Mode in den Bann zu schlagen. Vor dem Hintergrund dieser Ähnlichkeit wird Benjamins Baudelaire-Interpretation auf die Mode bezogen erst lesbar. Andererseits treten hier aber auch wesentliche Unterschiede in den Vordergrund: Die monumentale Passantin löst eher Staunen und Wundern aus als Bewunderung im eigentlichen Sinne. Wenigstens gilt dies für Benjamins Lektüre, die den Tätigkeitscharakter der Partizipien „soulevant, balançant“ ignoriert, aus denen wiederum hervorgeht, dass „agile et noble“ Fertigkeiten der Passantin sind, die durchaus zu bewundern wären. Der Benjamin'sche Ansatz hingegen lässt diese immer schon zu Qualitäten gerinnen, die nicht erarbeitet, geübt worden sind.

Das Grund'sche Modell des flüchtigen Bildes der Eleganz und die Flüchtigkeit des Baudelaire'schen „rencontre“ mit der Passantin sind auch durch unterschiedliche (Mode-)Infrastrukturen bedingt. Diese Rahmungen wiederum bedingen die in ihnen geschilderten Erscheinungsweisen oder Auftritte. Grund's Theorie wird am Rande des Laufstegs skizziert. Das flüchtige Bild entsteht unter den fokussierten Konditionen der Präsentations- und Verkaufssalons der Modehäuser. Ihre Beobachtungen sind solche aus einem gesellschaftlichen Innenraum. Benjamins am Baudelaire'schen Szenario entwickelte Theorie ist hingegen *Street*. Er bezieht sich auf die Boulevards der städtischen Masse, wo Flüchtigkeit nicht einem sich entwickelnden Bewegungsgeschehen innewohnt, sondern überhaupt das Auftauchen und Verschwinden der modischen Erscheinung bestimmt. Wiederum ist die Grund'sche Flüchtigkeit als Charakteristikum des Eleganten dem Modephänomen immanent. Die Flüchtigkeit, die Benjamin denkt, rahmt demgegenüber das Modephänomen an sich. Ihr stehen in Benjamins Analyse des Sonetts eine Ansammlung von Stasen und Ausschnitten gegenüber: der schockartige Krampf des Betrachters, das Statuenbein der Passantin, ihre Hand oder der Saum des Kleides.²⁹

29 Bezeichnenderweise verliert Benjamin kein Wort über die „agilité“, also die Geschicklichkeit, die Baudelaire der Trägerin in der Handhabung ihres Trauerkleides zuspricht.

Ähnliche Motive lassen sich an anderen Stellen in Benjamins Modedenken wiederfinden. Im Verhältnis zu Grund's Theorie laufen sie, wenn auch jeweils unterschiedlich gewichtet beziehungsweise auf unterschiedliche Teilaspekte abzielend, tendenziell darauf hinaus, die Kategorie des Transitorischen als Bedingung der Erscheinung des Modephänomens zu denken, den Eindruck der Flüchtigkeit dabei aber nicht als Qualität der internen materialen Beschaffenheit der Modephänomene zu situieren. Eher im Gegenteil. Wie in Benjamins Baudelaire-Lektüre verdeutlicht, erhalten die materialen Bestandteile von Benjamins Modeimagination eine sachliche Konkretion, ja Beständigkeit, die dem nur momentanen Auftauchen, wie es der Baudelaire'schen Passantin zukommt, fast zu widersprechen scheint. Denn Flüchtigkeit würde man ja eher mit einer Tendenz zur reduzierten Substantialität zusammendenken. Was vorübergeht, so könnte man meinen, wird eben nicht in seiner materiellen Schwere spürbar. Auf eine immanente Verflüchtigung des Materials in der Belebung zielt zum Beispiel die Eleganzarbeit, die Grund fordert. Diese Arbeit und die mit ihr verbundene Technik und Virtuosität verflüchtigen sich aber wiederum in Benjamins Interpretation. Aus der Bewunderung provozierenden modischen Leistung und Haltung wird so ein Wunder, ein Staunen, ein rudimentär ans Erhabene appellierender Auftritt, der nur noch phänomenal, nicht aber mehr als Resultat eines Könnens erscheint.

Mit Rücksicht auf Benjamins dokumentierte Nähe zur Ästhetik der Surrealist*innen könnte man diese Verschiebung in Bezug auf die Untersuchung von Adoration oder Admiration auch so fassen, dass in Benjamins Lektüre die Begegnung mit der Baudelaire'schen Passantin nicht nur das surrealistische „rencontre“, sondern eben auch das „merveilleux“ in Teilen anklingen lässt.³⁰ Das „merveilleux“, das Wunderbare aber affiziert anders als

30 Die hier vorgeschlagene Resonanz wäre durch die philologische Überprüfung eventueller Genealogien zu komplementieren. Einschlägige Passagen zum „merveilleux“ sind gegeben in Bretons „Manifeste du surréalisme“ von 1924 (vgl. André Breton, *Manifestes du surréalisme* [1924], Paris, 1999, S. 24–28) und in Louis Aragons Roman *Le paysan de Paris* (1926). Beide Schriften waren wesentlich für Benjamins Surrealismusrezeption. So versammelt Aragon gegen Ende seines Buches, das die architektonische Formation der Passage ins Zentrum stellt, was für Benjamin wiederum ein wesentliches Stichwort für das *Passagenwerk* überhaupt war, einige Leitsätze zum Begriff des „merveilleux“ (vgl. Louis Aragon, *Le paysan de Paris*, Paris, 1995, S. 248). In Benjamins eigener Terminologie geht das surrealistische „merveilleux“, gemeinsam mit einigen verwandten Begriffen, im Begriff der profanen Erleuchtung auf. Diesen prägt er vor allem im Aufsatz „Der Sürrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz“ (vgl. Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, Bd. II.1, hg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main, 1991, S. 297 und passim). Eine erste Einordnung des surrealistischen „merveilleux“ in eine allgemeine und ästhetische Geschichte und

die Eleganz. Es löst zudem ein anderes Gefühl aus als das der Bewunderung. Tatsächlich haben Menninghaus, Schindler, Windrich und Zink in ihrer Analyse von „admiration“ dieses Moment des Wunderns und Staunens, also einer primären gebannten Affizierung, systematisch wie in der Entwicklung des Gefühls vor beziehungsweise an den Anfang der Bewunderung gestellt.³¹ Wenn man, wie ich es in meiner Analyse versucht habe, Benjamins Baudelaire-Lektüre aber auch ausgehend von der Praxis und Kritik der Mode seiner Zeit als eine Variation auf das modische Eleganzgeschehen versteht, so ist deutlich, dass Benjamins Reduktion konservative, wenn nicht sogar regressive Züge trägt: Die Eleganzarbeit verschwindet in einer Begegnung, die einem affektiv wie auch immer genauer profilierten Wunder gleichkommt, das als solches aber nicht Anlass der Bewunderung werden kann. Solche Bewunderung hieße, die Arbeit, die in das Erscheinen der Eleganz investiert wurde, anzuerkennen.

Theorie des Wunderbaren unternimmt Karlheinz Barck im *Historischen Wörterbuch ästhetischer Grundbegriffe* (vgl. „Wunderbar“, in: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch*, hg. v. Karlheinz Barck, Martin Fontius, Friedrich Wolfzettel u. Burkhart Steinwachs, Bd. 6, Stuttgart u. Weimar, 2005, S. 730–773).

31 Vgl. Ines Schindler u. a., „Admiration and adoration. Their different ways of showing and shaping who we are“, in: *Cognition & Emotion* 27 (1), 2013, S. 85–118, siehe vor allem S. 86–88. Zum Staunen in Benjamins Denken siehe ausführlich Nicola Gess, *Staunen. Eine Poetik*, Göttingen, 2019, S. 115–121.

La construction de l'admiration dans le roman *Béatrix*

Alexandra Delcamp

*La Comédie humaine*¹ affectionne les personnages supérieurement grands, supérieurement beaux ou supérieurement bons. Certes, ils ne sont pas les plus nombreux et ne sont pas même systématiquement les protagonistes,² mais ces personnages d'exception contrastent avec l'abondante médiocrité humaine : on ne peut s'empêcher de les admirer.³ Bien entendu, ce contraste seul ne saurait suffire à expliquer notre admiration, laquelle dépend, dans le roman, d'une construction complexe. Avant de nous pencher sur le fonctionnement très spécifique de l'œuvre romanesque, il est utile de définir ce qu'est l'admiration, précisément et indépendamment du roman.

La définition cartésienne permet de considérer l'admiration comme un processus dont on peut distinguer deux étapes essentielles : d'abord, elle est « subite surprise de l'âme »⁴ ; c'est-à-dire qu'elle est, en premier lieu, une émotion spontanée qui n'implique aucune construction ni réflexion préalable. Ensuite, elle porte « à considérer avec attention les objets qui lui semblent rares et extraordinaires »⁵, c'est-à-dire qu'elle est, en second lieu, une opération de l'esprit qui mobilise notre volonté de connaître. En résumé, l'admiration

1 Cette œuvre monumentale rassemble plus de 90 ouvrages, que Balzac a divisé en trois grands ensembles (Études de mœurs, Études philosophiques et Études analytiques), dont le premier est lui-même subdivisé en plusieurs catégories (Scènes de la vie privée, Scènes de la vie de province, Scènes de la vie parisienne, Scènes de la vie politique, Scènes de la vie militaire, Scènes de la vie de campagne). L'objectif de l'écrivain, qui n'avait pas d'abord songé au cycle romanesque, fut plus tard de proposer une « histoire naturelle de la société ». Des ouvrages écrits antérieurement à ce projet y ont été intégrés progressivement. Balzac y a régulièrement apporté des corrections pour assurer l'unité de son œuvre.

2 Le système des personnages reparaissants permet de les faire passer au second plan. Par exemple, dans *Le Père Goriot*, l'intertextualité permet d'identifier Claire de Beauséant comme un personnage d'exception : on la reconnaît pour être l'héroïne de *La Femme abandonnée*.

3 La définition la plus commune de l'admiration implique nécessairement un objet supérieurement grand et/ou supérieurement beau ou bon. Nous nous basons ici sur la définition du CNRTL, qui fait de l'admiration un « sentiment complexe d'étonnement, le plus souvent mêlé de plaisir exalté et d'approbation devant ce qui est estimé supérieurement beau, bon ou grand. »

4 Cf. René Descartes, *Les passions de l'âme*, Paris, 1996, art. 70, p. 142.

5 Ibid.

nous fait passer de la surprise à la curiosité, de l'émotion à l'opération de l'esprit, du hasard⁶ à la volonté.

D'un point de vue phénoménologique, on pourrait traduire ce double mouvement de la manière suivante : d'abord, l'objet d'admiration fait saillie sur ce fond d'indifférence que constitue pour nous notre horizon perceptif, attirant ainsi notre attention.⁷ Puis, l'émotion se transforme en opération de l'esprit vis-à-vis de l'objet d'admiration qui dès lors devient objet de connaissance. Comme dans le monde réel tel que décrit par la phénoménologie, l'admiration pourrait, dans *La Comédie humaine*, se décomposer en deux étapes : d'abord la rencontre avec l'objet d'admiration, puis la transformation de ce dernier en objet de connaissance. Or si l'on retrouve, chez Balzac, les grandes lignes de ce processus, le statut très particulier de l'œuvre romanesque complique ce découpage et exige certains réajustements.

Ainsi, dans la première étape, la rencontre avec l'objet d'admiration implique dans le roman une construction qu'elle n'implique absolument pas dans le monde réel, car dans l'œuvre de fiction, la rencontre avec l'objet d'admiration dépend non pas du hasard mais bien de la volonté organisatrice et créatrice de l'écrivain. Partant, même son caractère « surprenant » est à nuancer. Le romancier peut certes décider de faire apparaître subitement l'objet d'admiration dans le récit de manière à nous surprendre, mais là encore, nous devons notre surprise à une construction, ou plus précisément à un « effet de surprise »⁸ aménagé par l'auteur. Dans tous les cas, l'admiration implique une construction qui ne débute pas avec la rencontre de l'objet admiré, mais commence parfois bien avant elle. On distinguera donc une étape supplémentaire qui précède les deux autres et au sein de laquelle l'auteur construit cet environnement borné par l'horizon perceptif du roman et où se mettront en place, souvent à l'insu du personnage, parfois à l'insu du lecteur, les conditions propices à la rencontre avec l'objet d'admiration.

6 Hasard qui nous met en présence de l'objet d'admiration, abstraction faite de l'éventualité d'une providence ou de la capacité de l'être humain à se déterminer lui-même.

7 Dans son article « Phénoménologie de la surprise : horizon, projection et événement », Françoise Dastur revient sur la notion husserlienne d'« horizon », qu'Edmund Husserl avait lui-même empruntée à Leibniz. Développant ses arguments en faveur d'une phénoménologie de la surprise, elle explique que, du point de vue phénoménologique, « ce qui vient à notre rencontre se détache toujours sur un arrière-fond obscur qui constitue comme une réserve ouverte à des explorations futures ». Cf. Françoise Dastur, « Phénoménologie de la surprise : horizon, projection et événement », in *Alter*, 2016, n° 24. Pour consulter cet article en ligne, voir l'URL suivante : <http://journals.openedition.org/alter/412> (consulté le 15 juin 2020).

8 Cf. Raphaël Baroni, *La tension narrative. Suspense, curiosité, surprise*, Paris, 2007, p. 296-307.

L'étape de la transformation de l'objet d'admiration en objet de connaissance, quant à elle, revêt une importance toute particulière dans *La Comédie humaine*, car derrière la représentation romanesque de l'objet d'admiration s'esquisse la continuité du monde perceptible en une face « apprésentée »⁹ qui constitue, plus que l'objet d'admiration lui-même, le véritable but de la connaissance – aussi bien pour le personnage non-initié que pour le lecteur.

Rappelons que dans le monde réel tel que décrit par la phénoménologie, nous ne nous trouvons jamais en rapport direct avec un objet, mais en rapport indirect, via cet objet, avec « un ensemble de relations de significations dans lequel nous nous trouvons immergés, lesquelles de leur côté renvoient à cette dimension d'ouverture que nous nommons < le monde > »¹⁰. Autrement dit, lorsque notre objet d'admiration devient pour nous objet de connaissance, notre volonté de connaître, en se portant sur l'objet admiré, se porte en réalité sur l'ensemble des relations qu'implique ce dernier. Par conséquent, il s'agit moins de connaître l'objet d'admiration pour lui-même que de connaître le monde tel que reconfiguré, sous de nouveaux rapports, par l'apparition de cet objet.

Sur ce point, les choses ne fonctionnent pas si différemment dans le roman balzacien, à ceci près que le processus de transformation de l'objet d'admiration en objet de connaissance obéit, une fois de plus, à une construction romanesque : l'écrivain utilise volontiers l'objet d'admiration pour créer un point de passage vers la connaissance de la face apprésentée du monde.

Il est important de noter dès à présent les difficultés que soulève une telle construction : comme, dans *La Comédie humaine*, cette face apprésentée s'étend plus ou moins loin dans le champ du connaissable, elle n'est pas également représentable. Sous son aspect le plus simple, elle ne dissimule rien d'autre que le jeu des apparences et des intérêts qui régissent la société. C'est, par exemple, la face dissimulée des choses qu'Henriette de Mortsauf dévoile à Félix dans sa lettre avant que celui-ci ne s'installe à Paris¹¹ et plus généralement, celle que tentent de décrypter tous les arrivistes de *La Comédie humaine*, avec plus ou moins de succès. Dans ce cas, aucun problème particulier ne se pose pour représenter ce qui est dissimulé : tout est potentiellement connaissable et donc potentiellement communicable.

Mais il en va tout autrement dès lors que la face apprésentée du monde atteint les limites du connaissable, voire les dépasse. En effet, comment transmettre

9 Du verbe allemand *appräsentieren*, utilisé par Husserl dans *Cartesianische Meditationen*, La Haye, 1973, p. 139.

10 Dastur, « Phénoménologie de la surprise », § 2.

11 Cf. Honoré de Balzac, *Le Lys dans la vallée*, Paris, 1855.

l'indicible intuition de l'artiste, du philosophe, du scientifique, du mystique ? Cette configuration n'est pourtant pas rare dans *La Comédie humaine*. C'est Louis Lambert¹² et le peintre Frenhofer¹³ quittant le monde sans avoir pu communiquer l'intégralité de leur œuvre au commun des mortels, c'est Antoinette de Langeais¹⁴ et Félicité des Touches¹⁵ se retirant au couvent pour prolonger leur amour terrestre en Dieu, c'est encore Séraphîta¹⁶ rejoignant les cieux. Comment, lorsque le personnage-objet d'admiration est lui-même un génie dépassé par sa propre vision, un artiste abandonnant son art pour s'abîmer en la mort ou encore un amant laissant derrière lui son amour pour s'abîmer en Dieu, pourrait-il nous initier à une face du monde qu'il connaît sans pouvoir se la représenter clairement à lui-même ? Comment pourrait-il nous faire connaître l'irreprésentable ou, en d'autres termes, le monde non pas construit, non pas imité, mais pensé, intuité par Balzac, par-delà les bornes de l'horizon perceptif ?

Quelle que soit l'étendue de la face apprésentée du monde, son intelligibilité dépend essentiellement de la construction du personnage-objet d'admiration, ce carrefour central de la connaissance. Pour que sa transformation en objet de connaissance réussisse (dans la mesure où elle le peut), il faut que le personnage-objet d'admiration soit à la fois en capacité de connaître et de donner à connaître. Cette construction devient particulièrement complexe quand les objets d'admiration se multiplient dans le roman, et encore davantage lorsque le sentiment amoureux se mêle à l'admiration. Justement, c'est ce qui se produit dans *Béatrix*. Balzac y met en scène un triangle d'admiration amoureuse. L'histoire de cette admiration amoureuse en quelques mots : Calyste, « l'occasion du drame »¹⁷, admire Félicité des Touches, il en tombe amoureux ; Félicité suscite involontairement l'admiration de Calyste pour Béatrix. Calyste aime Béatrix ; dès lors, Félicité suscite volontairement l'admiration de Béatrix pour Calyste ; Béatrix aime peut-être Calyste ; enfin, Félicité admire le cœur pur et la beauté de Calyste. Elle l'aime, elle se refuse à lui. Calyste est au centre du drame, mais c'est un autre personnage qui relie, par un acte de la volonté, tous ces objets d'admiration entre eux, quoique Balzac nous le présente comme « un personnage secondaire ». Il s'agit de Félicité des Touches,

12 Cf. Honoré de Balzac, *Louis Lambert*, Paris, 1855.

13 Cf. Honoré de Balzac, *Le Chef-d'œuvre inconnu*, Paris, 1993.

14 Cf. Honoré de Balzac, *La duchesse de Langeais*, Lausanne, 1968.

15 Cf. Honoré de Balzac, *Béatrix*, préf. de Julien Gracq, Paris, 1953.

16 Cf. Honoré de Balzac, *Séraphîta*, Paris, 1855.

17 C'est ainsi qu'Alain définit Calyste dans « Avec Balzac » (1935), in: Alain, *Balzac*, Paris, 1999, p. 13–118, p. 90.

ou plutôt Camille Maupin de son nom de plume, une romancière de génie aux étonnantes capacités de démiurge.

Pour analyser la construction littéraire de l'admiration, le roman *Béatrix* offre un double intérêt : en même temps qu'il obéit à une construction romanesque visant à susciter l'admiration, il donne à lire la construction romanesque de l'admiration. Nous nous proposons maintenant de suivre une à une les étapes de la construction de l'admiration dans le roman *Béatrix*, de l'élaboration d'un environnement délimité par un horizon perceptif jusqu'à la transformation de l'objet d'admiration en objet de connaissance, en passant par la construction de l'objet d'admiration lui-même. Par la même occasion, nous tenterons de déterminer le rôle que joue le sentiment amoureux dans le processus de l'admiration et éventuellement dans sa construction.

La construction de l'environnement

La première étape de l'admiration correspond, chez Balzac, à la construction de l'environnement de la diégèse. Dans *La Comédie humaine*, celle-ci s'opère assez souvent dès le début du roman et occupe parfois plusieurs dizaines de pages, retardant d'autant l'apparition des personnages et le commencement de l'action. *Béatrix* n'échappe pas à cette règle : les trente premières pages sont consacrées à la Bretagne, puis à la ville de Guérande, puis à l'hôtel des Guénic. Pour Balzac, ce procédé est stratégique : « Sans la topographie et la description de la ville, sans la peinture minutieuse de cet hôtel, les surprenantes figures de cette famille eussent été peut-être moins comprises. Aussi les cadres devaient-ils passer avant les portraits. »¹⁸

Loin de ne servir qu'à créer un « effet de réel »¹⁹ qui cumulerait les « petits faits vrais »²⁰, la description balzacienne reflète le monde de la diégèse et permet d'établir des correspondances entre les personnages et leur environnement. Placée au début du roman, elle laisse présager des couleurs du drame à venir, des tempéraments et parfois même des physionomies des personnages, de la même façon que la pension du *Père Goriot* annonçait, avec force équivalences, la repoussante madame Vauquer. À la manière d'un ciel d'orage, les lieux, les objets, l'architecture se chargent de toujours plus de sens ; le sens ainsi cumulé est retenu ou plutôt contenu jusqu'à ce que tel ou tel autre élément du

18 Balzac, *Béatrix*, p. 44.

19 Cf. Barthes Roland, « L'effet de réel », in *Communications*, 1968, n° 11, p. 84–89.

20 Le terme apparaît dans la lettre de Stendhal à Balzac datée du 30 octobre 1840.

monde qui se déploie dans la diégèse le fasse éclater. Dès lors, tout, entre les bornes de l'horizon perceptif, est susceptible d'annoncer l'objet d'admiration.

Cet horizon perceptif, Balzac le délimite dès l'incipit de *Béatrix* : « La France, et la Bretagne particulièrement, possède encore aujourd'hui quelques villes complètement en dehors du mouvement social qui donne au dix-neuvième siècle sa physionomie. »²¹ Le monde dans lequel nous nous apprêtons à entrer sera, semble-t-il, en tout point étranger au monde familier des contemporains de Balzac. C'est un monde qui ignore le « mouvement social » de son siècle. Un monde devenu rare, qui n'existe plus qu'à travers « quelques villes ». Un monde vestige, en quelque sorte. Cette opposition entre monde ancien et monde moderne, entre immobilisme et mouvement est encore renforcée par les connaissances intertextuelles du lecteur. Ne retrouve-t-on pas dans cet incipit une fidèle image de la province et de son « caractère de simplicité »²², telle que Balzac la décrivait dans le préambule d'*Eugénie Grandet* ? Est-il possible, pour le lecteur assidu de *La Comédie humaine*, de concevoir la province de Balzac autrement que par opposition à Paris, ce lieu de dispersion où, comme le décrit le narrateur dans les premières pages de *La Fille aux yeux d'or*, « tout fume, tout brûle, tout brille, tout bouillonne, tout flambe, s'évapore, s'éteint, se rallume, étincelle, pétille et se consume »²³ ? Spontanément, le lecteur associe cette opposition entre la France et ces « quelques villes » de Bretagne à une opposition entre Paris et la province.

Cette intuition sera confirmée lorsque la description se resserrera sur l'hôtel des Guénic : « Dans cette situation, cette famille, qui n'est plus rien pour personne en France, serait un sujet de moquerie à Paris : elle est toute la Bretagne à Guérande. »²⁴ La moquerie parisienne, cette forme de dispersion, s'oppose à la faculté centralisatrice de la famille du Guénic.²⁵ Paradoxalement, c'est

21 Balzac, *Béatrix*, p. 29.

22 Balzac, *Eugénie Grandet*, Paris, 1855, p. 12.

23 Balzac, *La Fille aux yeux d'or*, Lausanne, 1968, p. 7.

24 Balzac, *Béatrix*, p. 37.

25 La question de la centralité chez Balzac a été évoquée à de nombreuses reprises, notamment dans les travaux de Jean-Dominique Goffette qui fait de l'île de la Cité le lieu symbolique d'une centralité mythique, antérieure à la Révolution, par opposition aux boulevards parisiens, lieu de « la France révolutionnée et la grande confusion égalitaire » (Jean-Dominique Goffette, « D'un imaginaire à l'autre : boulevards balzaciens, boulevards flaubertiens », in *Romantisme*, 2006, n° 134, p. 34). On retrouve également cette idée chez Chantal Massol qui voit dans la société secrète balzacienne l'occasion d'un « principe de centralité secret » (Chantal Massol, *Une poétique de l'énigme. Le Récit herméneutique balzacien*, Genève, 2006, p. 299), faisant contrepoids à l'éclatement de la centralité provoqué par la Révolution. Il y aurait donc, chez Balzac, un idéal de « concentration des énergies » (Ernst Robert Curtius, *Balzac*, trad. Michel Beretti, Paris, 1933, p. 101-124) s'opposant à la

au moment où l'horizon du lecteur semble le plus restreint qu'il entrevoit la possibilité d'un horizon perceptif plus étendu que ce à quoi il s'était d'abord attendu : selon toute probabilité, le récit se déroulera à Guérande, mais Guérande ne sera pas tout l'horizon du récit. Paris commence à se profiler dans cet horizon.

L'horizon perceptif délimité, il reste encore beaucoup à décrypter. Nous ne savons toujours pas quel sens donner à toutes ces informations historiques, ces détails topographiques et architecturaux qui jalonnent la description. Pour quoi, par exemple, le narrateur ne cesse-t-il d'évoquer les marais salants ? Y a-t-il réellement un sens dissimulé derrière cet élément du paysage ou s'agit-il, exceptionnellement, d'un « petit fait vrai » ?

Plus généralement, ce qui nous est décrit ne nous permet pas d'en prévoir les implications dans la suite du récit. Nous nous trouvons face à un lieu épargné par la linéarité du temps et dont toutes les époques semblent converger vers une sorte de centre sacré où les origines mythiques et immémoriales des Celtes alterneraient indifféremment avec les origines non moins mythiques de la chevalerie et du catholicisme. Une beauté pure, primitive et dont l'adjectif qui la qualifie le plus souvent est « naïve »²⁶. Une force inébranlable, « stationnaire »²⁷ qui, à l'image des maisons, châteaux et murailles guérandaises, « résiste [...] à tout »²⁸.

Si rien de tout cela ne suffit à nous rendre la suite du récit prévisible, mais que, malgré tout, nous ne pouvons nous empêcher de formuler des hypothèses, c'est que nous sommes sous le coup d'un « effet de curiosité »²⁹ construit par Balzac. L'écrivain, tout en nous dissimulant ce qu'il n'est pas encore tant que sachions, nous révèle l'essentiel : l'environnement breton est supérieurement grand et supérieurement beau. En d'autres termes, le « cadre » du roman *Béatrix* est déjà, en lui-même, digne d'admiration.

Il en ressort que pour construire l'environnement que délimite l'horizon perceptif de la diégèse, la stratégie balzacienne ne mise pas sur la construction

dispersion postrévolutionnaire des énergies individuelles, opposition que l'on retrouve parfois, dans les mœurs, entre Paris et la province. Plus généralement, cette faculté centralisatrice a été remarquée par Georges Poulet, cette fois sur le plan de l'œuvre-monde : « *La Comédie humaine* est une sphère dont chaque partie se met en rapport avec toutes les autres et avec l'ensemble par un mouvement qui s'étend jusqu'à la circonférence, comme l'ensemble se met en rapport avec chaque partie par une pression d'autant plus grande que cette partie est proche de l'endroit où toutes les pressions convergent, c'est-à-dire le centre. » (Georges Poulet, *Les Métamorphoses du cercle*, Paris, 2016, p. 319.)

26 Balzac, *Béatrix*, p. 29-44.

27 Ibid., p. 32.

28 Ibid., p. 31.

29 Baroni, *La tension narrative*, p. 21.

d'un monde qui constituerait pour nous un « fond d'indifférence », c'est-à-dire d'un monde si familier qu'il en deviendrait, à l'image du monde réel, indifférent, dépourvu de sens *a priori*. Au contraire, en faisant de l'environnement un objet d'admiration en soi, l'écrivain nous prépare à rencontrer de « surprenantes figures » et chez elles, l'admirable. Il y a en quelque sorte pré-construction de l'objet d'admiration, objet qui selon toute probabilité ne fera pas saillie par contraste avec son environnement, mais au contraire en constituera le prolongement. Cette admiration originelle obéit certes à sa propre construction : usant cette fois d'une esthétique du contraste basée sur l'évocation d'un comparé quasi-absent du texte (Paris et la vie moderne), Balzac nous donne progressivement à voir l'exceptionnalité de l'environnement breton. Ainsi, l'écrivain nous pousse à prévoir que, paradoxalement, l'exceptionnalité ne constituera pas l'exception mais la règle de notre horizon perceptif.

L'introduction de l'objet d'admiration dans le récit

Il s'agit maintenant d'observer le traitement réservé, dans le récit, aux trois principaux objets d'admiration, à savoir Calyste, Félicité et Béatrix. Ces trois personnages y sont introduits à différentes vitesses, mais tous trois ont pour point commun d'en être longtemps absents. Balzac les intègre dans le récit l'un après l'autre, mais aussi l'un en fonction de l'autre.

Le premier dont il est question, c'est Calyste.³⁰ Mais il en est question *in absentia*. Avant qu'il n'apparaisse dans le récit, il faut passer par tous les Guénic, ainsi que par les personnages qui leur sont proches. Ces derniers font l'objet d'une telle multiplication de prosopographies et de portraits moraux, et constituent l'occasion de si nombreuses pauses descriptives, que le récit semble ne pas pouvoir commencer. Durant tout ce temps, Calyste n'apparaît jamais qu'en filigrane et toujours relativement aux personnages qui lui sont liés. Une lecture attentive permet néanmoins de se rendre compte qu'il s'impose comme un centre vers où tout le petit univers des du Guénic converge : « [d]ans cet hôtel [...] [i] n'y avait d'autre intérêt mêlé à ceux-là [le roi et la religion catholique] que l'attachement de tous pour le fils unique, pour Calyste, l'héritier, le seul espoir du grand nom des du Guénic. »³¹ Mademoiselle du Guénic ne fait d'exception à sa rigueur économe que pour « ce qui concern[e] Calyste, l'enfant

30 Le prénom de ce personnage annonce déjà son exceptionnalité : Calyste vient du superlatif grec κάλλιστος, qui signifie « le plus beau ».

31 Balzac, *Béatrix*, p. 50.

adoré de la maison »³². Si Gasselin, le serviteur, « se consid[ère] comme faisant partie de la famille »³³, c'est parce qu'« il a[...] joué avec Calyste »³⁴. Mademoiselle de Pen-Hoël, dont le nom est également en voie d'extinction a, « dès la naissance de Calyste, formé le projet de transmettre ses biens au chevalier en le mariant à l'une des nièces que devait lui donner la vicomtesse de Kergarouët-Pen-Hoël »³⁵. De plus, Calyste porte le nom du saint qui « dev[ait] toujours protéger les Guénic »³⁶. Tout, dans le monde de la diégèse, tend vers ce grand absent.

Or, avant que le récit ne nous soumette ce portrait manquant, un nouveau personnage surgit, a priori étranger à l'environnement des Guénic, mais profondément lié à Calyste : il s'agit de Félicité des Touches. Calyste, dit-on, en est amoureux. Elle aussi nous apparaît *in absentia*, par personnages interposés. Mais il y a une différence : tandis que Calyste apparaît sans qu'on parle de lui, Félicité n'apparaît *que* parce qu'on parle d'elle. Ainsi, son portrait est pris en charge non pas par le narrateur omniscient, mais par un relai de personnages qui, bien souvent, rapportent eux-mêmes des paroles entendues ailleurs. Jusqu'à ce que le narrateur nous dévoile son portrait « objectif », c'est-à-dire en focalisation zéro, Félicité nous est présentée sous un angle pour le moins inattendu chez une femme que l'on sait adorée de Calyste : elle ne brille que par sa « monstruosité ».

Contrairement à Calyste, ce centre vers qui tout converge, Félicité est rejetée dans une périphérie lointaine, celle du « singulier », du monstrueux, bref, de l'*ex-centricité* au sens le plus littéral : « – [Grand-Jacques] m'a raconté les plus singulières choses sur notre voisine, mademoiselle des Touches, mais si singulières que je ne veux pas les croire. Calyste ne serait pas si assidu chez elle, il a bien assez de bon sens pour s'apercevoir de pareilles monstruosité. »³⁷ Ce mot de « monstruosité » réapparaîtra à de nombreuses reprises dans la bouche des Guérandais. C'est encore l'abbé Grimont qui développe cet aspect de Félicité avec le plus de virulence : chez cette « gaupe », cette « gourgandine », cette « femme de mœurs équivoques », tout n'est que monstruosité, c'est-à-dire altérité maximale. Elle « mange [...] sa fortune avec la société du diable » (comédiens, musiciens, écrivains, etc.), ne fréquente pas les églises, n'est même pas

32 Ibid., p. 59.

33 Ibid., p. 57.

34 Ibid.

35 Ibid., p. 63-64.

36 Ibid., p. 45.

37 Ibid., p. 75.

royaliste, vit dans « un paradis de Mahomet ». ³⁸ Elle se situe donc à l'extrême opposé de Dieu, à l'extrême opposé de la foi, à l'extrême opposé des valeurs anciennes, à l'extrême opposé de la Bretagne, et par conséquent, à l'extrême opposé du microcosme guérandais.

Pour le moment, ce n'est donc pas en tant qu'objet d'admiration que Camille Maupin se démarque de l'horizon perceptif. Au contraire, elle inspire la crainte et le dégoût, sentiments qui, a priori et contrairement à l'admiration, dissuadent du désir de connaître plutôt qu'ils ne l'encouragent. Pourtant, cette exceptionnalité, certes monstrueuse, est le signe par lequel Balzac nous annonce l'un des personnages-objets d'admiration les plus importants du roman. Il faut bien s'être gardé à l'esprit que ce premier portrait est pris en charge par des narrateurs-témoins dont tout l'horizon perceptif s'étend, au plus large, à Guérande.

Il est également à noter que, jusqu'à présent, l'absence prolongée de l'objet d'admiration est le moyen privilégié par lequel Balzac prépare le lecteur à rencontrer l'objet d'admiration. C'est paradoxalement par cette absence que l'écrivain attire notre attention sur cet objet et nous le rend visible ; et c'est par cette absence qu'il l'introduit dans notre horizon perceptif et l'inscrit dans un « à-venir » du récit. Cependant, il n'utilise pas tout à fait les mêmes procédés en fonction de l'objet d'admiration concerné. Ainsi, Calyste s'esquisse progressivement dans notre horizon perceptif, tandis que Camille Maupin y surgit sans que son nom ait été précédemment évoqué. Le premier nous apparaît lentement et aiguise toujours davantage notre curiosité, la seconde nous prend *par surprise*. Il est vrai que Calyste nous a été longuement annoncé par l'environnement breton dont il partage, via le portrait de ses parents qui en forment pour ainsi dire la synthèse, les caractéristiques essentielles (origines nobles immémoriales, force, beauté et naïveté), tandis que Camille nous a été à peine suggérée par cette possible altérité que représentent Paris et la vie moderne. Mais dans les deux cas, ces objets d'admiration sont introduits par l'intermédiaire des personnages qui composent leur environnement proche (pour Calyste) ou lointain (pour Camille).

Quant à Béatrix, seul le titre permet pour l'instant d'envisager son introduction dans la diégèse : rien, dans le récit, ne la laisse présager. Et nous ne sommes pas au bout de notre attente : tant que nous n'aurons pas pleinement reconnu Calyste et Camille pour nos objets d'admiration, Béatrix restera absente du récit. Nous verrons que son apparition dépend entièrement de sa construction en tant qu'objet d'admiration.

38 Ibid., p. 78.

La construction de l'objet d'admiration

Lorsqu'on a enfin affaire à Calyste *in praesentia* et que son portrait en focalisation zéro nous est donné à lire, nous retrouvons concentrées en lui toutes les qualités que nous lui avons prévues. C'est le moment où nous le *rencontrons* en tant qu'objet d'admiration. Mais l'apparition de ce « chef-d'œuvre humain »³⁹ est aussi, et très rapidement, l'occasion d'ouvrir une nouvelle perspective sur Félicité, a priori diamétralement opposée à ses précédents portraits, dès lors ravalés au rang de commérages. Calyste se fait narrateur-témoin, et prend en charge ce nouveau portrait de Félicité, qu'il expose à sa mère : « Ne répétez pas les calomnies qui courent sur elle : Camille est artiste, elle a du génie et mène une de ces existences exceptionnelles que l'on ne saurait juger comme les existences ordinaires. »⁴⁰ Pour la première fois, Félicité nous est présentée sous le jour du « supérieurement grand ». Les critères « ordinaires », semble-t-il, ne permettent pas de la juger objectivement. Mais on se méfie : la parole d'un jeune homme amoureux vaut-elle davantage que les commérages de personnages bornés ?

Enfin, un narrateur-régisseur nous annonce que Félicité va nous être présentée depuis un point de vue omniscient :

Il devient maintenant nécessaire d'expliquer les rumeurs qui planaient sur le personnage que Calyste allait voir. [...] Expliquer par quel enchaînement de circonstances s'est accomplie l'incarnation masculine d'une jeune fille, comment Félicité des Touches s'est faite homme et auteur ; pourquoi, plus heureuse que madame de Staël, elle est restée libre et se trouve ainsi plus excusable de sa célébrité, ne sera-ce pas satisfaire beaucoup de curiosités et justifier l'une de ces monstruosité qui s'élèvent dans l'humanité comme des monuments, et dont la gloire est favorisée par la rareté ? car, en vingt siècles, à peine compte-t-on vingt grandes femmes. Aussi, quoiqu'elle ne soit ici qu'un personnage secondaire, comme elle eut une grande influence sur Calyste et qu'elle joue un rôle dans l'histoire littéraire de notre époque, personne ne regrettera de s'être arrêté devant cette figure un peu plus de temps que ne le veut la poésie moderne.⁴¹

Étonnamment, le point de vue objectif tend à confirmer à la fois le point de vue subjectif de Calyste et celui des Guérandais. Félicité fait partie des rares « grandes femmes » et par là, elle se situe du côté du supérieurement grand. Mais elle n'en reste pas moins une « monstruosité ». D'ailleurs, Balzac ne nous dit pas qu'il compte la réhabiliter dans sa supériorité pour nous détromper de

39 Ibid., p. 84.

40 Ibid., p. 89.

41 Ibid., p. 91-92.

ce qu'auraient pu nous faire croire les commérages ; au contraire il projette de « justifier » sa monstruosité. Ni la perspective de Calyste, ni celle des Guérandais n'est erronée : elles décrivent bien une seule et même réalité.

S'en suit un panorama complet de Félicité (alliant biographie détaillée, prosopographie et portrait moral) dont chaque élément souligne l'exceptionnalité de cette « femme de génie » et suscite l'admiration du lecteur. Tout, chez Félicité, est prodigieux : « son cœur pur »⁴², son érudition, sa mémoire, son goût pour les arts et les sciences, sa richesse, sa célébrité, sa beauté. Compte tenu de la longueur du portrait, peu d'espace est somme toute consacré à son autre facette ; mais cet espace suffit amplement à nous « justifier » sa monstruosité : « malgré ces promesses irritantes et assez cachées aux profanes, le calme de cette physionomie a je ne sais quoi de provoquant. Elle effraie par son silence et par ce regard profond d'une profonde fixité. [...] Chacun tremble de rencontrer les corruptions étranges d'une âme diabolique. [...] On a peur de trouver en elle je ne sais quoi de vierge, d'indompté. La femme forte ne doit être qu'un symbole, elle effraie à voir en réalité. »⁴³

La monstruosité de Félicité n'est autre que le prolongement naturel de son insoutenable supériorité. Chez elle, c'est l'indicible mystère, traduit à deux reprises par l'expression « je ne sais quoi », qui fait trembler, comme on tremblerait devant une divinité – substantif qui d'ailleurs la qualifiera trois fois dans le roman. En effet, elle en a les caractéristiques : si elle terrifie, c'est parce qu'elle fascine au-delà du supportable. Et c'est là que nous, lecteurs, rencontrons véritablement cet objet d'admiration, car nous associons dès lors Félicité à une exceptionnalité qui touche au divin ; c'est-à-dire, dans le monde balzacien, au Spécialisme.⁴⁴ Là encore, c'est l'intertextualité qui permet de comprendre si tôt que l'objet d'admiration « Camille » dépasse de loin tous les autres. Félicité, qui avait été introduite dans le récit par la périphérie la plus lointaine, puis présentée par le narrateur comme un « personnage secondaire », commence à s'esquisser comme un possible « centre » de l'admiration.

Bien que nous pensions avoir d'ores et déjà pris toute la mesure de l'exceptionnalité de Camille, Balzac, tout au long du roman, parvient à nous démontrer que nous sommes encore loin du compte. Cette femme, qui contemple le monde depuis des « hauteurs désespérantes »⁴⁵, qui est capable de le décrypter,

42 Ibid., p. 94.

43 Balzac, *Béatrix*, p. 102–103.

44 Dans *Louis Lambert*, Balzac distingue « trois degrés de l'homme » : « Instinctif, [l'Homme] est au-dessous de la mesure ; Abstractif, il est au niveau ; Spécialiste, il est au-dessus. Le Spécialisme ouvre à l'homme sa véritable carrière, l'infini commence à poindre en lui, là il entrevoit sa destinée. » (Balzac, *Louis Lambert*, p. 215.)

45 Balzac, *Béatrix*, p. 114.

de le lire avec une acuité terrifiante, nous est elle-même difficile à lire. Ses actes, ses comportements commencent le plus souvent par nous être « inexplicables ». Ils sont comme autant de signes, d'indices enroulés⁴⁶ sur eux-mêmes qui nécessitent d'être déroulés par le récit pour nous devenir lisibles.

Ainsi, à titre d'exemple, nous ne comprenons la raison des refus de Camille à l'égard de Calyste qu'à mesure qu'elle nous est dévoilée : d'abord, la nature des sentiments de la romancière pour le jeune homme est baignée d'une aura de mystère. Le narrateur lui-même parle « d'inexplicables refus »⁴⁷ ; puis il les attribue, « peut-être »⁴⁸, à la « terrible analyse de Camille Maupin »⁴⁹ qui a très vite compris que l'adoration que lui voue Calyste est plus de l'ordre du « besoin d'aimer que de l'amour »⁵⁰. Puis, c'est elle-même qui tentera d'expliquer son refus au perplexe jeune homme : « La nature a changé pour moi ses lois en m'accordant encore cinq à six ans de jeunesse. Je vous ai repoussé par égoïsme. Tôt ou tard l'âge nous aurait séparés. »⁵¹ Mais on sent que ce n'est pas là toute la vérité. Enfin, c'est son amant, l'écrivain Claude Vignon,⁵² qui propose une explication si clairvoyante, que Félicité elle-même en est étonnée : « Vous êtes arrivée à Paris éperdument amoureuse de Calyste, disait-il à Félicité ; mais vous étiez épouvantée des suites d'une semblable passion à votre âge : elle vous menait dans un abîme, dans un enfer, au suicide peut-être ! L'amour ne subsiste qu'en se croyant éternel, et vous aperceviez à quelques pas dans votre vie une séparation horrible : le dégoût et la vieillesse terminant bientôt un poème sublime. »⁵³

Ce procédé qui consiste à « dérouler » la complexe et sublime Félicité tout au long du récit permet de placer le lecteur dans une position quasi-constante d'infériorité vis-à-vis de son objet d'admiration : pour « lire » Félicité, il faut être à sa hauteur ou du moins, comme ce grand esprit Claude Vignon, s'en approcher de très près ; ce que Balzac ne nous permet jamais. En dosant savamment

46 Nous empruntons la métaphore à Gilles Deleuze, qui la développe dans *Proust et les signes*, mais ici, nous considérons le signe à l'intérieur de la diégèse et tel qu'il peut être « déroulé », via le récit, par une coopération stratégique auteur/lecteur et non pas tel qu'il se présente à l'écrivain indépendamment de l'écriture (Gilles Deleuze, *Proust et les signes*, Paris, 2014, p. 118–124).

47 Balzac, *Béatrix*, p. 115.

48 Ibid.

49 Ibid.

50 Ibid.

51 Ibid., p. 120.

52 Alain qualifie Vignon de « Tirésias » (Alain, « Avec Balzac », p. 90), soulignant ainsi son admirable capacité à décrypter le monde et à en prévoir les développements.

53 Balzac, *Béatrix*, p. 171.

ce qu'il révèle et ce qu'il dissimule,⁵⁴ l'écrivain crée une distance infranchissable et toujours renouvelée entre le lecteur et son objet d'admiration. Il suscite chez lui la sensation d'un manque d'acuité qui a pour conséquence de placer Félicité toujours plus haut, de la rendre toujours plus admirable, et toujours plus inaccessible. A l'inverse, même si nous admirons l'extraordinaire beauté de Calyste, Balzac nous fait nous sentir d'un esprit supérieur au sien : nous sommes constamment éclairés sur sa naïveté par Camille Maupin.

Enfin, il était temps, Béatrix fait son apparition dans le roman. Elle aussi y apparaît *in absentia*, au prétexte d'une lettre dont elle est l'auteur. C'est Félicité qui, pour une raison absolument obscure, la transmet à Calyste. Il n'y aura pas d'autre introduction au personnage de Béatrix. Avant de la lui laisser lire, la romancière se lance dans un long portrait de la marquise de Rochefide. Originellement, ce portrait n'a pas d'autre but que lui-même. Camille ne cherche ni à montrer Béatrix sous un jour terrible (comme les Guérandais l'avaient fait avec elle), ni même sous un jour admirable. Par sa peinture, elle cherche à atteindre non pas le vraisemblable, mais le vrai. Comme Balzac.⁵⁵

Et en effet, c'est bien d'un exercice de composition romanesque qu'il s'agit. D'ailleurs, on retrouve les éléments qui structurent les portraits des Guénic, décrits plus tôt en focalisation zéro : plongée dans la généalogie, interprétation des traits physiques et moraux, analepses, prolepses, pauses descriptives au sein même de la description (portraits de personnages tiers), intégration de scènes du passé sous forme de dialogue, correspondance entre le contexte historique et la personnalité, etc. Et comme dans les pauses descriptives balzaciennes, l'impression que, à la manière d'un miroir concentrique,⁵⁶ tout l'univers de Béatrix (le roman pour Balzac, le personnage pour Camille) est contenu, quoiqu'encore imparfaitement lisible puisqu'enroulé sur lui-même, noué, attendant d'être dénoué, déroulé par le récit – ou, pour les personnages, par le *réel* diégétique.

Camille Maupin, cette artiste « totale », dispose même de certains avantages sur Balzac : elle peut, si elle le souhaite, *faire entendre* la musique, et *montrer*

54 Massol développe cette question dans *Une poétique de l'énigme, le récit herméneutique balzacien*.

55 Cf. Dominique Massonnaud, *Faire vrai. Balzac et l'invention de l'œuvre-monde*, Genève, 2014.

56 L'idée d'observer le monde depuis un miroir concentrique, Balzac l'emprunte à Leibniz, lequel explique dans sa *Monadologie* que chacune de nos perceptions s'étend à l'ensemble de l'univers et que chaque objet contemplé (« substance ») représente tout l'univers à sa manière et selon un certain angle de vue (Gottfried Wilhelm Leibniz, *La Monadologie*. Œuvres philosophiques de Leibniz, texte établi par Paul Janet, Paris, 1900, t. 1, art. 16, p. 709 et art. 60, p. 716).

la peinture, ce qu'elle fera pour illustrer son portrait en pointant du doigt une copie du tableau de Miéris. Calyste voit directement l'image, tandis que le lecteur est contraint de se la représenter par le biais d'une description en focalisation zéro. Cette différence n'est pas anodine : elle présage d'un décalage de perception entre Calyste et le lecteur vis-à-vis de l'objet d'admiration Béatrix.

D'une manière générale, cette mise en abîme du romancier qui compose la romancière qui compose un personnage permet une double construction de l'admiration qui elle-même permet un dédoublement perceptif. Ainsi, en nous montrant Béatrix avec plus de distance que ne la voit Calyste, Balzac modère notre admiration pour elle tout en accentuant celle du jeune homme. De même, en nous donnant à voir Camille en train d'exercer brillamment ses talents de romancière, Balzac renforce notre admiration pour elle.

La construction de l'admiration se multiplie encore et obéit à une double coopération stratégique auteur/lecteur⁵⁷ : la nôtre, avec Balzac ; celle de Calyste, avec Camille. Or, en ce qui concerne la coopération stratégique entre la romancière et le jeune homme, quelque chose ne fonctionne pas ; les choses ne se produisent pas comme l'avait prévu la romancière : « L'admiration peinte sur le visage du jeune homme était plus excitée par la peinture que par le peintre dont le *faire* manquait son but. »⁵⁸ Il faut dire que Calyste, doté d'une trop « vive imagination » et de trop peu d'esprit, n'est pas un lecteur modèle. Toute la partie peu flatteuse du portrait lui échappe. Il semble même que, du moins pendant un temps, il n'en retienne que l'aspect sensuel, ou visuel, plus précisément.

Or ce n'est pas un hasard si le portrait de Béatrix tracé par Camille Maupin, dont l'art de romancière consiste entre autres à susciter des images, est marqué par la picturalité (ekphrasis,⁵⁹ hypotyposes,⁶⁰ champ lexical de la peinture,⁶¹ etc.). C'est cette représentation visuelle, produit du croisement entre la description romanesque et l'imagination de Calyste, qui surgit devant le jeune homme à chaque fois que Béatrix est évoquée : lors de l'ouverture de la lettre, lors de l'interprétation par Camille et Vignon de son contenu (auquel Calyste n'a pas compris grand-chose) et enfin, lorsque Calyste guette l'arrivée de Béatrix sur le port du Croisic. Est-ce si étonnant de la part d'un personnage mieux disposé aux choses des sens qu'à celles de l'esprit ? En effet, Calyste a ceci en

57 Pour les notions de coopération stratégique, de lecteur et d'auteur modèles, cf. Eco Umberto, *Lector in fabula*, trad. Muriem Bouzaher, Paris, 1985, p. 61-105.

58 Balzac, *Béatrix*, p. 127.

59 Il s'agit du moment où Camille montre le tableau à Calyste.

60 Balzac, *Béatrix*, p. 126 : « avec le plus joli pied du monde, avec cette abondante chevelure d'ange que le pinceau de Girodet a tant cultivée et qui ressemble à des flots de lumière. ».

61 Ibid., p. 127 : « lignes », « dessin », « couleurs », « profil », etc.

commun avec son père que la « pensée » est pour lui un « effort », et a « son siège plus au cœur que dans la tête ». Il entretient une sorte de rapport instinctif au monde : il voit, il sent, mais ne *perçoit*⁶² pas. Dès lors, une question se pose : comment Béatrix, en tant qu'objet d'admiration, pourrait-elle devenir objet de connaissance pour Calyste ?

La transformation de l'objet d'admiration en objet de connaissance

Observons maintenant le jeune breton presser le pas dans le « dédale des marais salants »⁶³, porté par l'espoir d'apercevoir Béatrix sur le port du Croisic. Pourquoi ? Mais parce que « [q]uel est le jeune homme plein d'amour débordant et de vie contenue qui n'aurait eu l'idée victorieuse d'aller au Croisic voir débarquer madame de Rochefide, afin de pouvoir l'examiner incognito ? »⁶⁴ On n'obtiendra pas davantage que cette généralité assénée par le narrateur omniscient. Il est vrai que, jusqu'à présent, Calyste lui-même se préoccupe fort peu de comprendre les raisons de ses actes ou de ses sentiments. Sa curiosité n'est pas intellectuelle, elle est instinctive.

Son regard se pose sur une caisse. Elle est au nom de « Madame la marquise de Rochefide ». À ce moment précis, ce signe, dans lequel Béatrix est tout entière contenue, fait véritablement saillie sur l'horizon perceptif d'un Calyste en extase, au sens heideggérien du terme.⁶⁵ Là se trouve pour Calyste l'occasion d'une véritable « ekstase temporelle »⁶⁶ (*ekstatikon*), car le jeune homme est simultanément « pro-jeté »⁶⁷ vers « l'avoir-été »⁶⁸ de Béatrix (son portrait romanesque tel qu'il s'est inscrit en Calyste) et vers « l'à-venir »⁶⁹ d'une Béatrix qu'il ne connaît pas encore : « Ce nom brillait à ses yeux comme un talisman, il y sentait je ne sais quoi de fatal ; il savait, sans en pouvoir douter, qu'il aimerait cette femme ; les plus petites choses qui la concernaient l'occupaient déjà, l'intéressaient et piquaient sa curiosité. »⁷⁰

62 D'un point de vue philosophique, « percevoir » implique d'organiser immédiatement ses sensations et de les interpréter, chose que Calyste ne semble pas capable de faire.

63 Balzac, *Béatrix*, p. 152.

64 Ibid.

65 Cf. Martin Heidegger, *Être et Temps* [Sein und Zeit], trad. François Vezin, Paris, 1986, § 65.

66 Dans *Être et Temps*, Heidegger définit l'ekstase comme une temporalité « hors-de-soi originare en et pour soi-même » (« *Außer-sich* » *an und für sich selbst*, *ibid.*, § 65).

67 En référence au Dasein, cf. *ibid.*

68 Ibid.

69 Ibid.

70 Balzac, *Béatrix*, p. 153.

Or ce moment, qui pourrait être celui de la véritable rencontre de Calyste avec son objet d'admiration, correspond également à celui où l'on apprend que Calyste aime Béatrix : « Béatrix avait hérité de l'amour que dédaignait Camille »⁷¹. Mais si l'amour se substitue si vite à l'admiration, qu'est devenue l'étape qui consiste à transformer l'objet d'admiration en objet de connaissance ? L'amour en ferait-il office ? Justement, la scène de la caisse se clôt sur une étrange réflexion du narrateur omniscient : « Un fait digne de remarque, et qui cependant n'a point été remarqué, c'est comme nous soumettons souvent nos sentiments à une volonté, combien nous prenons une sorte d'engagement avec nous-mêmes, et comme nous créons notre sort : le hasard n'y a certes pas autant de part que nous le croyons. »⁷² Voilà qui suggère que Calyste, jusqu'à présent si peu disposé aux exercices de l'esprit, aurait fait naître son amour pour Béatrix par une opération de l'esprit, puisque sa volonté aurait davantage de part dans ses sentiments pour elle que le « hasard ». Mais cela suffit-il à démontrer que l'objet d'admiration est voué à se transformer en objet de connaissance par le biais de l'amour ? Rien n'est moins sûr.

En effet, ce « fait digne de remarque », dont Balzac prétend qu'il « n'a point été remarqué », rappelle d'une étrange manière le concept de cristallisation proposé par Stendhal dans son essai *De l'amour*. La cristallisation suggère que dans l'amour, la volonté joue un rôle important. Or, pour Stendhal, l'« opération de l'esprit » qu'implique l'amour ne vise pas à connaître, mais tout au contraire à méconnaître, ou plutôt à se mystifier soi-même : « Ce que j'appelle cristallisation, c'est l'opération de l'esprit qui tire de tout ce qui se présente la découverte que l'objet aimé a de nouvelles perfections. »⁷³ Ces perfections, l'objet aimé peut éventuellement s'en parer *après-coup*, mais elles ne sont pas là à *l'origine*. Stendhal utilise la métaphore du rameau « effeuillé par l'hiver »⁷⁴ que l'on plonge dans le sel⁷⁵ et que l'on ressort couvert « d'une infinité de diamants mobiles et éblouissants »⁷⁶, de telle sorte qu'« on ne peut plus reconnaître le

71 Ibid.

72 Ibid.

73 Cf. Stendhal, *De l'amour*, Paris, 2014, p. 64.

74 Ibid.

75 On peut difficilement s'empêcher de voir quelque clin d'œil à cette métaphore saline dans l'environnement choisi par Balzac pour cette scène de la malle : le dédale des marais salants et le navire qui transporte Béatrix, venu prendre sa cargaison de sel. Stendhal n'est d'ailleurs pas absent du roman, quoique jamais nommé. Il apparaît sous les traits du premier amant de Félicité, un « célèbre inconnu », « un des esprits les plus originaux de [son] temps » qui « écrivait sous un pseudonyme » et dont les « premiers écrits annoncèrent un adorateur de l'Italie. » (Balzac, *Béatrix*, p. 105.)

76 Stendhal, *De l'amour*, p. 64.

rameau primitif »⁷⁷. Ce processus de cristallisation dont, fait notable, l'admiration constitue pour Stendhal également la première étape, n'a donc pas pour conséquence la connaissance du vrai, mais la mystification.

Toute l'histoire de la relation de Calyste avec Béatrix en fait la démonstration. Calyste restera toujours fidèle à cet « engagement » pris avec lui-même devant le nom adoré. Il ne cessera jamais de compléter, d'enrichir, de prolonger le portrait romanesque de Béatrix. Le problème, c'est que Calyste n'est pas poète. Chez lui, la mystification n'a rien de commun avec le « mentir-vrai »⁷⁸ romanesque. Elle ne fait qu'entretenir sa difficulté à lire le monde et à se lire lui-même. Dans la dernière partie du roman,⁷⁹ il se « perdra » auprès de Béatrix, comme on se perd dans un vice. Marié à Sabine de Granlieu, il retrouve Béatrix, dont il était sans nouvelles depuis des années, et devient son amant. Pour elle, et sur sa cruelle demande, il ment, dissimule et sème le malheur autour de lui. Il trahit toutes les valeurs bretonnes et catholiques dont il est pourtant l'incarnation. En d'autres termes, il ne se connaît plus lui-même.

Quant à Béatrix, l'amour qui découle de l'admiration n'est pas non plus un gage de connaissance. Mais pour de tout autres raisons. Elle qui nous est initialement présentée comme une de ces femmes capables de tout abandonner, mari, enfant, position sociale, pour se donner entièrement à l'amour, semble curieusement très peu apte à aimer. Alain remarquait déjà cette impuissance de Béatrix dans sa relation avec Conti, pour qui elle a quitté son mari : « Le coup d'éclat de Béatrix partant avec Conti n'est que d'humeur. L'amour n'arrive pas à naître [...]. »⁸⁰ D'après lui, la raison doit en être imputée au fait que chez elle, « [l]a vanité l'emporte, c'est-à-dire que l'attitude, l'apparence et même la toilette règlent les pensées »⁸¹. C'est bien là qu'est le problème : Béatrix, qui maîtrise l'artifice à la perfection veut à tout prix être l'objet d'admiration et ne peut véritablement porter son regard que sur elle-même. À tel point qu'elle peine à admirer d'autres objets. Chez elle, l'admiration commence toujours par une velléité, certes sincère, mais ne parvient jamais à s'enraciner. Camille nous l'avait déjà révélé dès le portrait qu'elle avait tracé à Calyste : « La marquise a

77 Ibid.

78 L'expression, empruntée à Louis Aragon, a déjà été utilisée pour qualifier certains procédés romanesques balzacien, notamment celui employé par Diane de Maufrigneuse (cf. Balzac, *Les Secrets de la princesse de Cadignan*, Lausanne, 1968). Cf. Christelle Girard, « Canonisation du roman, pensée du romanesque : Balzac, *Les Secrets de la princesse de Cadignan* », in: *Littérature*, 2014, n° 173, p. 35-53.

79 *Béatrix* a fait l'objet de nombreuses éditions du vivant de Balzac. Initialement, il était divisé en plusieurs chapitres. En 1845, cette division a été supprimée. Un peu plus tard, le titre « Dernière partie » a été remplacé par « Un adultère rétrospectif » (Furne).

80 Alain, « Avec Balzac », p. 92.

81 Ibid.

eu pour moi la plus vive admiration, mais de l'admiration à la jalousie il n'y a qu'un pas. »⁸² Béatrix jalouse ce qu'elle ne peut surpasser.

Ainsi, elle ne peut rien apprendre, rien connaître de ce qui se trouve au-dessus d'elle. L'objet d'admiration ne s'inscrit jamais suffisamment longtemps comme tel dans son horizon perceptif pour se transformer en objet de connaissance. Chez elle, tout est extérieur, imitation.⁸³ Elle appartient désespérément à ce Paris de la modernité postrévolutionnaire, où « tout fume, tout brûle, tout brille [...] »⁸⁴ etc., où rien ne peut se fixer, rien ne peut se connaître. La romancière nous avait prévenus : Béatrix est un « ange », oui ; mais un « ange qui flambe et se dessèche »⁸⁵. Contrairement à Camille, Béatrix est incapable de percevoir l'objet qui se détache pourtant de l'horizon perceptif. Il faut qu'un être supérieur le lui montre, et là encore, le processus de l'admiration ne parvient pas à atteindre son terme.

Car au fond, ce que Béatrix admire en Calyste, c'est son admiration pour elle. Qu'est-ce que Calyste pour elle ? Un faire-valoir et un butin de guerre ; car se faire aimer de Calyste, c'est jouir enfin d'une supériorité sur l'inégalable Félicité : « Peut-être une des plus grandes jouissances que puissent éprouver les petits esprits ou les êtres inférieurs est-elle de jouer les grandes âmes et de les prendre à quelque piège. Béatrix savait être bien au-dessous de Camille Maupin. Cette infériorité n'existait pas seulement dans cet ensemble de choses morales appelé talent, mais encore dans les choses du cœur nommées *passion*. »⁸⁶ Quelle victoire sur une ennemie aussi redoutable !

Mais cette victoire, comme toutes les victoires de Béatrix, est une victoire de surface. Car l'admiration de Calyste, l'admiration au sens philosophique du terme, celle qui nous fait connaître le monde sous un angle inattendu, c'est à Camille qu'elle revient. Depuis sa rencontre avec cette femme de génie (rencontre dont le récit ne nous dit rien), l'horizon perceptif de Calyste s'est considérablement élargi : « J'étais aussi loin de mon siècle que Guérande est loin de Paris. [Camille] a été un peu la mère de mon intelligence »⁸⁷, confiera Calyste à la baronne du Guénic.

Or quel est cet autre monde ? C'est la face appréhendée du monde *pour Calyste*. Mais ce n'est pas encore la face appréhendée du monde *pour le lecteur*. Cet autre monde – Paris, l'art, la culture, les belles œuvres, les voyages et les

82 Balzac, *Béatrix*, p. 125.

83 Elle essaie d'imiter le salon de Camille, mais n'est pas à la hauteur. Par ailleurs, Alain décrit Rubempré selon les mêmes termes (Alain, « Avec Balzac », p. 200).

84 Balzac, *La Fille aux yeux d'or*, p. 7.

85 Balzac, *Béatrix*, p. 127.

86 Ibid., p. 227.

87 Ibid., p. 143.

langues étrangères – n'est pour le lecteur que l'autre face, parfaitement perceptible, visible, « présentée », du monde guérandais. Cela veut-il donc dire que l'objet d'admiration « Camille » n'est devenu objet de connaissance que pour Calyste ?

Observons ceci : l'initiation de Calyste par Félicité consiste à décrypter les intentions et les intérêts dissimulés de la société, les hypocrisies, les double-jeux, les sentiments cachés, etc. En quelque sorte, elle lui apprend à lire le monde perceptible, ou plutôt les apparences du monde perceptible ; elle lui apprend à se frayer un chemin dans la complexité, l'hétérogène, bref, le monde « connu », celui qui n'excède pas les bornes de l'horizon perceptif. Ce monde qui semble évoluer, pour ainsi dire, suivant un axe horizontal, est un monde lisible *pour le lecteur*. Pour ce dernier, c'est donc ailleurs que se joue véritablement la transformation de l'objet d'admiration en objet de connaissance.

Et c'est Félicité qui nous ouvre la voie de cette transformation. Cela peut paraître étrange, dans la mesure où elle semble nous dissuader de l'existence d'une face apprésentée du monde, plutôt qu'elle ne nous la suggère : elle devine tout, anticipe tout, sait tout. Rien, sur cet axe horizontal du monde, n'échappe à sa sagacité. Pour elle, le monde est comme dépourvu de mystère. Or c'est elle qui nous suggère l'existence d'un point aveugle dans notre horizon perceptif. Et si ce point a échappé à notre perception, c'est parce qu'il ne se situe pas sur l'axe horizontal du monde balzacien.

Comprenons bien ceci : Félicité est fatiguée du monde horizontal, elle en a fait le tour. Si Calyste, cette beauté au cœur pur, a fait saillie sur son horizon perceptif, c'est à la manière d'un signe, d'un rappel à un au-delà de l'horizon perceptif, d'un rappel à l'infini. En s'abîmant en lui, suivant un axe vertical, Félicité se départit des limites de l'horizontalité, qui l'épuisent : « Mon âme se repose dans son cœur de toutes les corruptions, de toutes les idées de la science, de la littérature, du monde, de la politique, de tous ces inutiles accessoires sous lesquels nous étouffons le bonheur. » Après Calyste, il n'y a pas d'autre salut que Dieu.

Là où Béatrix n'a su voir qu'un faire-valoir, Camille a vu un chef-d'œuvre de la nature, qui est plus que la nature :

Ah ! ma chère, quand vous combattrez l'âme angélique d'un pareil enfant, vous me comprendrez. Chez lui, la beauté n'est rien, il faut pénétrer dans ce cœur pur, dans cette naïveté surprise à chaque pas fait dans le royaume de l'amour. Quelle foi ! quelle candeur ! quelle grâce ! Les anciens avaient raison dans le culte qu'ils rendaient à la sainte beauté. [...] La beauté, ma chère, est le génie des choses ; elle est l'enseigne que la nature a mise à ses créations les plus parfaites, elle est le plus vrai des symboles, comme elle est le plus grand des hasards. [...] Qui nous

a fait rester des heures entières devant certains tableaux en Italie, où le génie a cherché pendant des années à réaliser un de ces hasards de la nature ?⁸⁸

Derrière la beauté de Calyste, il y a à la fois « le plus vrai des symboles » et « le plus grand des hasards ». En d'autres termes, derrière Calyste, il y a le mystère de la création. Calyste est « symbole » parce qu'il est promesse de sens, « hasard », parce qu'il ne peut être expliqué. Ce mystère de la création est certes double : il concerne aussi bien l'artiste que Dieu. Or, c'est sur cette ambivalence de la création que va se jouer la métamorphose de l'objet d'admiration en objet de connaissance : Félicité ne sera apte à se pencher sur le mystère divin – c'est-à-dire à se retirer au couvent – qu'une fois elle aura épuisé toutes les possibilités de son art, qu'une fois qu'elle aura épuisé Camille Maupin, jusqu'à la tuer en elle. Calyste sera l'objet de son dernier roman. Ce roman n'est pas de ceux qu'elle écrit, mais de ceux qu'elle « fait », et que Béatrix redoute⁸⁹.

Comprenant que Calyste est perdu pour elle, la romancière se fait démiurge et se lance dans la création *in vivo* du bonheur de Calyste. Il désire que Béatrix l'aime ? Elle crée l'histoire de Béatrix répondant à ses hommages. Mais, toujours devancée par son propre génie, elle compose ce roman en sachant que la réponse de la marquise ne signifie rien, qu'elle est vide, comme Béatrix ; et comme elle, toute d'apparence. Félicité sait que la vaine marquise ne peut pas aimer Calyste. Béatrix quitte les Touches pour suivre Conti en Italie, prise de court : elle n'a pas songé à former le moindre projet pour Calyste. Fin de la première partie du roman de Camille. Il faut songer à consoler Calyste de son chagrin. Deuxième partie du roman de Camille. Elle lui compose une vie en accord avec sa nature bretonne. Elle choisit pour lui Sabine de Granlieu, un personnage qui présente quelque ressemblance physique avec Béatrix. Elle orchestre son mariage, lui lègue sa fortune. Fin du roman de Camille Maupin, fin du « pauvre Camille, qui n'est plus »⁹⁰. D'ailleurs, le roman *Béatrix* s'arrêtait initialement là. Ce n'est que plus tard⁹¹ que Balzac a décidé de le prolonger par ce qui devait être un autre roman : un roman qui, bien qu'il concerne Calyste et Béatrix, est en effet une *autre* histoire.⁹²

88 Ibid., p. 206–207.

89 Ibid., p. 234: « Les romans que vous faites, ma chère, sont un peu plus dangereux que ceux que vous écrivez, dit la marquise. »

90 Ibid., p. 286.

91 En 1844.

92 Alain dira de cette dernière partie qu'il « veu[t] la négliger » parce qu'elle « semble un autre roman, parisien celui-là, où les passions s'usent, se dégradent, et finalement se perdent dans un tissu d'intrigues et d'intérêts, et par des causes diverses et convergentes »

Phénomène étonnant, Camille Maupin se compte elle-même au nombre des personnages : elle organise, met en scène sa sortie du roman par le biais d'une lettre qui est remise à Calyste au moment précis de la signature des contrats de mariage et dans laquelle elle répond, comme par anticipation, à tous les doutes qui assaillent le futur marié : « Calyste, avant d'entrer dans ma cellule de novice, il m'est permis de jeter un regard sur le monde que je vais quitter pour m'élaner dans le monde de la prière. Ce regard est entièrement à vous, qui, dans ces derniers temps, avez été pour moi tout le monde. Ma voix arrivera, si mes calculs ne m'ont point trompée, au milieu d'une cérémonie à laquelle il m'était impossible d'assister. »⁹³

Cette lettre, à caractère didactique est un manuel de lecture du monde;⁹⁴ et de soi. Mais elle est également le testament de l'écrivain qui n'écrira plus, du personnage qui sort du roman. Camille Maupin, en se composant elle-même dans le drame créé pour Calyste, est arrivée au bout de ses propres possibilités et peut enfin devenir Félicité.

Ce nom, au début du roman, elle le trouvait pourtant mal choisi : « Sterne a raison : les noms signifient quelque chose, et le mien est la plus sauvage raillerie. Je mourrai sans trouver chez un homme l'amour que j'ai dans le cœur, la poésie que j'ai dans l'âme. »⁹⁵ La Félicité du début du roman n'avait cependant pas tout à fait tort : rien d'assez grand, rien d'assez beau n'a pu, dans le monde des hommes, soutenir son exceptionnalité. Calyste, son objet d'admiration, fut avant tout objet de poésie, comme l'était sans doute Béatrix pour Dante. De la rencontre entre cet objet et le poète est née l'œuvre poétique, et de l'œuvre poétique accomplie est né la transcendance. La Béatrix de Balzac ne pouvait être, pour Calyste, ce premier pas vers un au-delà de l'horizon perceptif. En elle-même, Béatrix n'est qu'une coquille vide, une forme, certes belle, mais sans contenu ; un signe qui ne signifie rien. Elle ne se charge de sens que par l'admiration qu'on lui voue, et ce sens diffère selon qui l'admire. Béatrix est le piège de l'amant et le trésor du poète.

Dans sa dernière lettre, Camille se félicite d'avoir accompli son devoir en assurant le bonheur de Calyste. Elle a surtout accompli son devoir de poète. Ce grand personnage peut dès lors quitter le monde, ou du moins l'axe horizontal du monde : « – Après l'homme, il n'y a plus que Dieu, répondit gravement la femme célèbre [à Béatrix]. Dieu, c'est l'inconnu. Je m'y jetterai comme

(Alain, « Avec Balzac », p. 90). Nous ne l'aborderons pas non plus : l'admiration y tient trop peu de place.

93 Balzac, *Béatrix*, p. 285.

94 On retrouve là la veine des lettres envoyées à Félix par Henriette de Mortsau dans *Le Lys dans la vallée*.

95 Balzac, *Béatrix*, p. 119.

dans un abîme. »⁹⁶ Après une telle élévation, persister à rester au milieu des hommes, c'est se condamner, comme le grand peintre Frenhofer,⁹⁷ à y être à jamais incompris, illisible. Le roman atteint là les limites de la représentation. Tout ce qui se situe au-delà de l'horizon perceptif est de l'ordre de l'indicible, de l'invisible, du non-communicable et ne peut plus guère qu'être suggéré.

L'accès que confère l'objet d'admiration à une connaissance verticale du monde est réservé à Félicité. Pour le lecteur, elle ne fait que s'esquisser au large de son horizon perceptif. Mais elle se précise, à mesure du roman, jusqu'à la dernière limite de la représentation. D'objet d'admiration en objet d'admiration, nous avons été soumis à un véritable parcours initiatique. Nous avons d'abord admiré la Bretagne, par opposition à Paris, puis Paris, par opposition à la Bretagne ; et Balzac nous a fait connaître qu'il s'agissait d'un seul et même monde. Nous nous attendions, dès le titre, à admirer Béatrix, nous avons finalement admiré Félicité. Le récit a fait se démarquer Calyste de l'horizon perceptif, mais nous sommes revenus à Félicité, que nous avons connue toujours plus grande, toujours plus admirable, inaccessible, ainsi que le récit balzacien l'a construite. Puis nous avons vu naître l'admiration de Calyste pour Béatrix et celle de Béatrix pour Calyste. C'était encore admirer Camille Maupin, romancière démiurge, dans la réalisation de son ultime chef-d'œuvre. Nous l'avons contemplée en train de démêler ces signes inextricables que sont les objets d'admiration, tandis que le récit balzacien déroulait pour nous le mystérieux objet d'admiration « Félicité ».

Dans son essai « Avec Balzac », Alain se délectait d'intituler son étude de Béatrix « Félicité »⁹⁸ : il y trouvait « une sorte de justice »⁹⁹. Il eût été juste, en effet, que le roman porte le nom de celle qui en est le véritable centre. Juste, mais peu stratégique : nous devons nous laisser mystifier par Balzac, nous devons nous laisser surprendre par Félicité, cet exceptionnel objet d'admiration, par qui nous avons pu entrevoir la dernière extrémité de la face appréhendée du monde et *connaître* cet « auguste mensonge »¹⁰⁰ qu'est le roman balzacien.

96 Ibid., p. 201.

97 Frenhofer atteint une telle perfection dans son art qu'il dépasse les capacités de la représentation : son chef-d'œuvre n'est qu'un tas de « couleurs confusément amassées », « une espèce de brouillard informe » (Balzac, *Le Chef-d'œuvre inconnu*, p. 55). Sa toile est illisible.

98 Cf. Alain, « Avec Balzac », p. 89.

99 Ibid.

100 Cf. Honoré de Balzac, *Avant-propos à La Comédie humaine*, Paris, 1855, p. 26.

„You feel that your image is that of a person with cancer“

Skalierung, Haptik und temporale Ruptur in *Doing & Undoing. Poems from Within*

Carla Gabrí

Im Zentrum von Alexandra Gelis' Ausstellung *Doing & Undoing. Poems from Within / Hacery deshacer. Poemas desde adentro*¹ steht ein hölzernes Nähkästchen der Marke Priscilla: verheißungsvoll geöffnet, mit je neun Fadenspulen auf einer Seite, verworrenen Fäden am Boden, mittig eingelassen ein kleiner Bildschirm. Das Kästchen steht verloren im Raum, doch vermag es die Ausstellungsbesucher*innen geradezu magisch in seinen Bann zu ziehen. Denn die Fadenspulen sind mit elektronischen Komponenten versehen, die, in Bewegung versetzt, je eine von achtzehn Videosequenzen in Gang setzen: achronologisch und fragmentiert, stockend Bild für Bild und bei langem Ziehen zwar im freien Fluss, aber doch instabil. Die eigentümliche Arbeit wird von zwei großskalierten Filmprojektionen flankiert, die nicht minder zu erstaunen und verwundern wissen, von *Exits and Entries / Salidas y Entradas*,² einem 16-mm-Film, bei dem das Gezeigte durch die haptische Qualität der Filmaufnahmen mehr ertastet als gesehen wird, und *Radiotherapy / Radioterapia*,³ einem Film auf Super 8, der durch seine Skalierung und Positionierung im Raum einem Spiegel gleich die eigene Körperlichkeit in ein Verhältnis zum Gezeigten setzt.

* „Uno siente, que su imagen es de una persona de tiene cáncer“ (zitiert aus der Arbeit *Doing & Undoing. Poems from Within* von Alexandra Gelis). Hier und im Folgenden wird der Text in der englischen Übersetzung der Künstlerin wiedergegeben.

- 1 Im Folgenden wird der englische Werktitel verwendet. *Doing & Undoing. Poems from Within* wurde anlässlich der Gruppenausstellung *The Recipe. Making Latin-American Art in Canada / La recette. Faire de l'art latino-américain au Canada* in Toronto in der Sur Gallery (2018) und in der Galerie Oboro in Montréal (2020) gezeigt. Wie der Titel der Gruppenausstellung bereits andeutet, gehört Alexandra Gelis zu einer Reihe lateinamerikanischer Künstler*innen, die in Kanada leben und arbeiten. Ihr Œuvre umfasst sowohl filmische als auch installative Arbeiten; auffällig ist ihr Verhältnis zu Fragen des Exils, zu Materialität und elektronischer Interaktivität. Die kurzen Ausstellungsbroschüren, verfasst von den Kuratorinnen Analays Alvarez Hernandez und Daymi Coll Padilla, sind zwei der wenigen Forschungstexte zu ihrem Schaffen (vgl. Analays Alvarez Hernandez u. Daymi Coll Padilla, *The Recipe. Making Latin-American Art in Canada*, Oboro, 2020; Analays Alvarez Hernandez u. Daymi Coll Padilla, *The Recipe. Making Latin-American Art in Canada*, Sur Gallery, Toronto, 2018).
- 2 Im Folgenden wird der englische Werktitel verwendet.
- 3 Im Folgenden wird der englische Werktitel verwendet.

So faszinierend die Handhabung und Erfahrung dieser Arbeiten ist, so schwer ist das darin Verhandelte, denn die drei Arbeiten verstehen sich als Auseinandersetzung mit der Brustkrebskrankung von Cristina Lombana, der Mutter der Künstlerin. In *Radiotherapy* sieht man ihren entblößten, von Radiotherapien gezeichneten Körper im menschlichen Maßstab, in *Exits and Entries* einen Krankheits- und gleichzeitig Heilungsverlauf, der sich über den Tastsinn ausdrückt, und im Nähkästchen achtzehn achronologische, instabile, sich ständig neu zueinander verhaltende visuelle Gedankenfragmente. Damit entwerfen die Arbeiten drei unterschiedliche Zugänge zum Thema der Krebskrankung, die sich aber gerade darin wieder treffen, dass es bei ihnen allen um das Aushandeln von Verhältnissen geht: zwischen Gesellschaft und krankem Körper, visueller Wahrnehmung und körperlichem Fühlen oder Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, Trauma und Hoffnung.

Diese Verhältnisse sind im Filmbild selbst, vor allem aber im jeweiligen Ausstellungsformat angelegt und entfalten sich von da aus in den realen Raum und wieder zurück. Methodologisch wird mit dieser Auffassung eine Perspektive eingenommen, wie sie David Summers in *Real Spaces. World Art History and the Rise of Western Modernism* fruchtbar macht, wenn er Kunstwerke und Objekte nicht nur über ihren Inhalt, sondern vor allem über ihr Verhältnis zum realen Raum begreift und sie damit als indexikalische Verweise auf kulturspezifische Verhaltensmuster, Wissensordnungen, Bedingungen – Verhältnisse – liest.⁴ In *Doing & Undoing. Poems from Within* liegt dabei nicht nur eine Bezeugung von ebendiesen Verhältnissen vor, sondern auch der Versuch einer Rekonfiguration in der Sphäre der Kunst. Dafür wirksam zeigen sich die je spezifische Ausstellungsart der Arbeiten und die Art, wie sie mittels skalierten Bildgrößen, haptischen Bildeindrücken und temporalen Rupturen irritieren und dadurch ästhetische Emotionen wie Bewundern, Wundern und Staunen provozieren, wodurch die Aufmerksamkeit der betrachtenden Person derart gelenkt wird, dass bestehende Verhältnisse neu erfahren und gedacht werden können. Im Folgenden soll diese Wirkweise für jede der drei Arbeiten herausgestellt und nachgezeichnet werden. Dadurch zeigt sich im Einzelnen, aber auch in der Summe, wie sich aus Alexandra Gelis' persönlicher Arbeit über ihre krebskranke Mutter ein kollektives Nachdenken über gesellschaftliche Verhältnisse einstellt, das die je betrachtende Person umfassend miteinschließt.

4 Vgl. David Summers, *Real Spaces. World Art History and the Rise of Western Modernism*, London, 2003, insbes. S. 15–28. Diese Perspektive verdanke ich dem von Fabienne Liptay geleiteten Forschungsprojekt *Exhibiting Film. Challenges of Format* am Seminar für Filmwissenschaft der Universität Zürich.



Abb. 8.1 (Mit freundlicher Genehmigung von Alexandra Gelis)

Skalierte Körper. Anziehung und Abgrenzung

Doing & Undoing. Poems from Within betitelt sowohl das Priscilla-Nähkästchen selbst als auch die Ausstellungen, in denen es jeweils gezeigt wird. In Alexandra Gelis' Œuvre findet sich eine Vielzahl sich ständig transformierender Arbeiten zur Krebserkrankung ihrer Mutter, die denselben Titel tragen. *Doing & Undoing* scheint als eine Art Mantra und konzeptionelles Schaffensprinzip diese Arbeiten Gelis' geradezu zu durchdringen – es wird im Filmbild selbst rezitiert und schreibt sich in die Filmbilder ein, gleichzeitig bestimmt es auch die kategorische Unabgeschlossenheit und Wandlungsfähigkeit dieser Arbeiten, die Gelis je nach Kontext in anderen Konstellationen, Dimensionen und Schnittversionen zeigt. Die hier folgenden Ausführungen beziehen sich auf die bis dato umfangreichste Werkschau dieser Serie, die vom 1. Februar bis 7. März 2020 in der Galerie Oboro in Montréal anlässlich der Gruppenausstellung *The Recipe. Making Latin-American Art in Canada* zu sehen war.⁵ Ausgestellt wurden das interaktive Nähkästchen, zwei Wandinstallationen – ein Diagramm aus Fadenspulen sowie ein unfertiger Kreis aus gesponnenem menschlichem Haar – und zwei Filmprojektionen: *Exits and Entries*⁶ auf 16 mm und *Radiotherapy* auf Super 8, beide in Schwarz-Weiß und digital transferiert.

5 Der hier vorliegende Aufsatz ist durch den engen Austausch mit Alexandra Gelis zustande gekommen. Besonders im Vorfeld der genannten Ausstellung haben wir uns intensiv über die hier besprochenen Arbeiten und ihre Ausstellungsspezifika unterhalten.

6 Aufgrund der kategorischen Unabgeschlossenheit dieser Werke passt Gelis die Werkmittel laufend an. Grundsätzlich lässt sich festhalten, dass alle Arbeiten von Alexandra Gelis, in denen sie sich mit der Krebserkrankung ihrer Mutter beschäftigt, mit *Doing & Undoing* betitelt werden. *Radiotherapy* und *Exits and Entries* verstehen sich in diesem Sinne als Untertitel.

Am Anfang der Ausstellung sieht man sich einer von Krebs gezeichneten, entblößten Frau gegenübergestellt, im menschlichen Maßstab, frontal, von Angesicht zu Angesicht. Dieser Einbezug des betrachtenden Körpers ist kein Zufall; diese frontale Gegenüberstellung wird geradezu provoziert, befindet sich doch ein markanter Punkt am Boden, der der betrachtenden Person die angemessene und sogleich auch gebotene Distanz zum Filmbild signalisiert. Doch am Punkt angekommen, entpuppt sich der Punkt nicht nur als Positionsmarker im Raum, sondern vielmehr als Fortsatz des im Filmbild verhandelten Körpers:

In my body I have four dots tattooed that will be with me forever like a cross. Each one hurt like a stabbing, indelible marks of the exact locations to position the radiotherapy machine to avoid damaging good tissue.⁷

Senkt man seinen Blick auf den Marker unter den Füßen, so lässt sich im Punkt eine digitale Vergrößerung des von Cristina Lombana beschriebenen tätowierten Radiotherapiemarkers ausmachen, Marker, die sie – so sagt sie selbst – für immer zeichnen werden. In der Filmprojektion sieht man wiederum, wie sie wiederholt ihre Finger auf die vier Tätowierungen legt: oberhalb der Brust, unterhalb der Brust, links und rechts von der Brust – ähnlich dem Kreuzzeichen christlicher Konfessionen. Die Vibrationen von Cristina Lombanas Stimme spürt man dabei auf den eigenen Schultern – blickt man nach oben, sieht man auch, weshalb: Ein an der Decke montierter Lautsprecher lässt ihre Stimme direktional in Richtung Marker erschallen. Mit diesem unweigerlichen Blick von unten nach oben ergibt sich eine Überlappung liturgischer Gesten, gleichzeitig spürt man am eigenen Körper Cristinas Stimme und wird sich im Anblick ihres Körpers seiner eigenen Körperlichkeit bewusst. Dieser Eindruck ist schwer zu ertragen, er oszilliert zwischen Bewunderung und Widerwillen, Anziehung und Irritation: Bewunderung für die technische Finesse der konzeptionell durchdachten Installation, die es schlagartig vermag, den eigenen Körper anzuziehen – Widerwille gegenüber der Schwere der Thematik, die einem unweigerlich zu nahe tritt, Irritation gegenüber dem entblößten, operierten und von Radiotherapien geschwollenen Körper, der eine Krankheit sichtbar macht, die man nicht sehen möchte.

⁷ „Tengo en mi cuerpo cuatro puntos tatuados que me acompañan para siempre como una gran cruz, cada uno dolió como una puñalada una marca indeleble que aseguró mi posición exacta en la máquina que aplica las ondas de radio para no dañar tejidos que permanecen sanos“ (zitiert aus der Arbeit *Doing & Undoing. Poems from Within*).



Abb. 8.2 (Mit freundlicher Genehmigung von Alexandra Gelis)

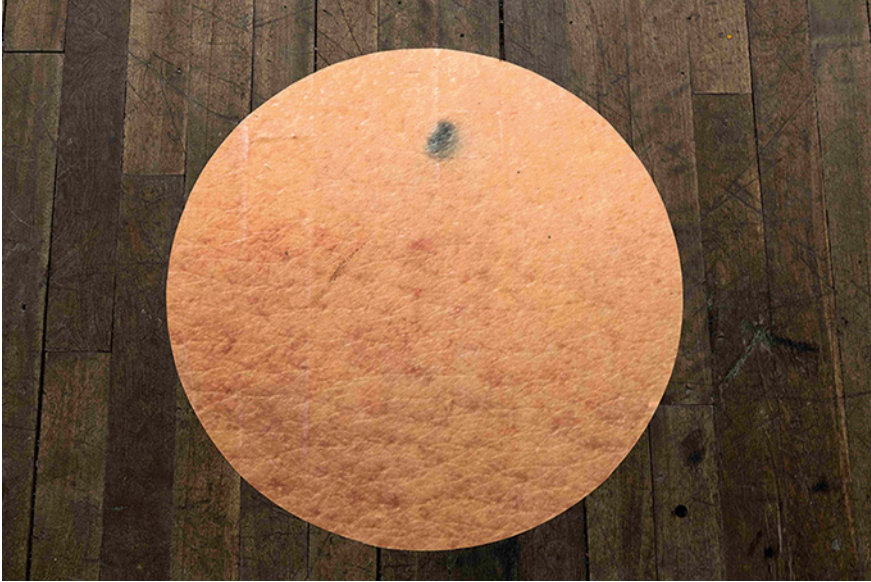


Abb. 8.3 (Mit freundlicher Genehmigung von Alexandra Gelis)

Dieser oszillierende Eindruck ist eng mit der Skalierung und Positionierung innerhalb des Filmbildes, vor allem aber des Filmbildes im Ausstellungsraum selbst verbunden, der konkreten materiellen Umgebung der betrachtenden Person, die Mary Ann Doane als „the ‚real‘ space of the cinema“⁸ bezeichnet. Denn betrachtet man das Filmbild von der Markierung aus, so überragt einen die Größe des Filmbildes selbst; der Blick trifft sich mit dem von Cristina Lombana, das untere Ende des Filmbildes berührt den Boden des Ausstellungsraumes. Die beiden Räume scheinen für einen Moment zu verschmelzen, der Raum des Filmbildes wird zu einer Extension des eigenen Raumes und vice versa. Diese scheinbare Nähe löst sich in der Differenz aber auch wieder auf, zu unterschiedlich erscheinen die beiden Erfahrungsräume, dort das von der Geschichte geprägte, verlassene und heruntergekommene Casco Antiguo in Panama City, hier ein beinahe steriler Ausstellungsraum in Montréal, Kanada. Gerade dadurch scheint sich aber über die zwei Räume zwischen Ausstellungsbesucher*in und Filmbild ein spezifisches Verhältnis zu formulieren, das sich dezidiert gegen gewohnte Rezeptionsarten des Mediums Film stellt. Das Verhältnis ist ein intimes auf Augenhöhe, eine direkte Adressierung, wobei

8 Vgl. Mary Ann Doane, „Scale and the Negotiation of ‚Real‘ and ‚Unreal‘ Space in the Cinema“, in: *Realism and the Audiovisual Media*, hg. v. Lúcia Nagib u. Cecilia Mello, Basingstoke, 2009, S. 63–81, hier S. 74.

Cristina Lombanas Blick in die Kamera weit weniger dazu beiträgt als die vermeintliche Spiegelung des eigenen Körpers im Filmbild, die am eigenen Körper gefühlte Stimme und das Nachahmen liturgischer Gesten, das die Hoffnung auf Heilung und den Glauben an ein Wunder⁹ mitdenkt.

Das Nachdenken über dieses Verhältnis lässt sich zurückbinden an das, was David Summers im bereits zitierten Buch als „explanatory power of the real spatial contextual alternative“¹⁰ bezeichnet, wenn er statt nach der Form innerhalb des Kunstwerkes nach dessen formaler Beziehung zum realen sozialen Raum fragt und im spezifischen Gemachtsein des Werkes Indizes für realweltliche Verhältnisse abliest. Dahingehend gefragt, lässt sich in der konkreten Ausstellungsweise dieser Arbeit eine Art Korrektiv ausmachen, ein Neudenken von Verhältnissen, die immer auch eng mit Fragen von Sichtbarkeit und Handlungsmacht verbunden sind; in diesem Falle eine Rekonfiguration des Verhältnisses zwischen krankem, altem Körper und der Wahrnehmung desselben. Tatsächlich scheint hier der von Krankheit gezeichnete Körper einer älteren Frau, der im Alltag kaum Beachtung, geschweige denn Bewunderung erfährt, vom Verborgenen ins Sichtbare gebracht, vom Rande der Wahrnehmung ins Zentrum.¹¹ Entkleidet, wie er ist, entkleidet er die ihn sonst bestimmende gesellschaftliche Wahrnehmung, während die Ausstellungsweise der Arbeit einen Raum schafft, in dem diese Wahrnehmung neu konfiguriert werden kann. In diesem neuen Raum verschafft sich der Körper Gehör und Anerkennung – er wird mit der angemessenen Distanz, aber auch der gebotenen Nähe wahrgenommen.

Diese Bewegung in das Zentrum der Aufmerksamkeit setzt sich dabei fort, sie bestimmt den Aufnahmeort des Filmes und verhandelt die Arbeitsbedingungen der Künstlerin selbst. Gefilmt im Casa Barco in der Casco Antiguo in Panama City, zeigt sich der Handlungsort als ein gentrifiziertes Stadtviertel, als Ort der Verstoßung, insbesondere durch seine Geschichte als ausgebranntes und seitdem leerstehendes Altersheim.¹² Durch die Rückkehr zu diesem Ort überlagert sich die Geschichte des Hauses und des Stadtviertels mit derjenigen des kranken, alten Körpers als einem von der Gesellschaft negierten, in dieser Ausstellung aber gezeigten. Auch webt sich darin

9 Für diesen Gedanken zum Glauben an ein Wunder danke ich Fabienne Liptay.

10 Summers, *Real Spaces*, S. 18.

11 In diesem Kontext sei weiterführend auf den Aufsatz „Ageism and Feminism. From ‚Et Cetera‘ to Center“ von Toni Calasanti, Kathleen F. Slevin und Neal King verwiesen (in: *NWSA Journal*, 18 [1], 2006, S. 13–30).

12 Gelis dokumentiert die Geschichte und den Zerfall dieses Ortes bereits seit mehreren Jahren in Form ihrer Workshopserie *conSECUENCIAS*, in der sie mit Jugendlichen vor Ort zusammenarbeitet. Weitere Infos dazu unter <https://www.alexandrabelis.com/consecuencias/>, zuletzt aufgerufen am 15.5.2021.

die eigene Situation der Künstlerin mit ein, die sich zwar im Rahmen dieser Ausstellung einen Ausdrucksraum schafft, als kolumbianisch-venezolanische Filmemacherin in Kanada aber im eigentlichen Sinne ortlos ist. Das sind Verhältnisse, die sich in *Doing & Undoing* über das Filmbild artikulieren und in den realen sozialen Raum ragen, von diesem bedingt sind und ihn zugleich in der Sphäre der Kunst neu gestalten. Als solcher bleibt er aber ambig, geprägt von entgegengesetzten Wirkungen. Auch wenn Körper, Orte und Geschichten sichtbar werden, so werden sie dies nur auf der Grundlage ihrer alltäglichen Ausgrenzung und Unsichtbarkeit, so, wie durch die durchdachte Ausstellungsweise der Installation und der Schwere der Thematik Anziehung in Abgrenzung umschlägt, Abgrenzung in Anziehung.

Haptische Bilder. Das Fassbare im nicht Greifbaren

Das Prinzip oszillierender Dualitäten bestimmt auch den gegenüberliegenden 16-mm-Film *Exits and Entries*, der den gemeinsamen Weg von Mutter und Tochter durch die Krebserkrankung festhält. In der Aneinanderreihung einzelner Momente gleicht der Film einem visuellen Tagebuch der Künstlerin, wobei der zeitliche Ablauf der Geschehnisse weniger linear als vielmehr zirkulär verläuft. In diesem Gestus lässt sich auch die erste Szene des Films verorten. Auf schwarzem Hintergrund erklingt Gelis' Stimme: „A few seconds ago my mother was taken to have a biopsy.“¹³ In der nächsten Einstellung filmt sich die Künstlerin selbst, eine Nahaufnahme von ihrem Gesicht: „I am shaking. I am so nervous.“¹⁴ Währenddessen dreht sie sich einmal im Kreis, im Hintergrund zeichnet sich der Eingang, der gleichzeitig auch Ausgang des Krebszentrums ist, ab: *Salidas y Entradas*. So, wie dieses zirkuläre Zeitempfinden – der unsichere Ausgang, das stets drohende Zurück – die Krankheit selbst bestimmt, so bestimmt es auch den Film, etwa wenn Cristina Lombana zu Beginn in Richtung Ausgang läuft, die Einstellung aber rückwärts gezeigt wird, sie sich also immer weiter vom Ausgang entfernt. Es folgen Momentaufnahmen, die das An- und Verknüpfen ihrer ausgefallenen Haare zeigen, auch das Abrasieren und das Frisieren. Man sieht Szenen aus der Ergotherapie, die Nachbehandlung mit Salben, den Moment, in dem sie aus dem Operationssaal gebracht wird, aber auch, wie sie

13 „Unos segundos antes acaban de llevar a mi mamá para hacerle una biopsia“ (zitiert aus der Arbeit *Doing & Undoing. Poems from Within*).

14 „Estoy temblando de los nervios ...“ (zitiert aus der Arbeit *Doing & Undoing. Poems from Within*).

zwecks künstlerischer Intervention Perücken knüpft, Puppen näht und Brüste aus Ton formt.

Auffällig ist die den Aufnahmen zugrunde liegende materielle Ästhetik, die bei den einzelnen Aufnahmen unterschiedlich ist und sich doch auch gleicht. Zum einen liegen mit einer Bolex-Paillard Reflex gedrehte 16-mm-Aufnahmen vor, die sich aber je nach Filmmaterial in ihrem Kontrastverhalten stark unterscheiden. Zum anderen finden sich Spiegelreflex- und GoPro-Aufnahmen¹⁵ – vornehmlich bei Szenen, die innerhalb des Spitalgebäudes gedreht wurden und die eine unauffälligere, schnell einsatzbereite Kamera erforderten –, die Gelis im Anschluss mit der gleichen Bolex abgefilmt, also auf 16 mm übertragen hat. Das Filmmaterial reicht von stark kontrastreich und gestochen scharf bis übermäßig körnig, flächig und diffus; das Abfilmen der Videoaufnahmen gleicht das Material nicht nur optisch an, auch durchläuft es so den gleichen Herstellungsprozess. So weisen alle Aufnahmen besonders viele Schäden wie Kratzer, Fingerabdrücke und Flecken auf, die davon zeugen, dass Gelis sie allesamt selbst von Hand entwickelt hat. Damit schreibt sich eine Präsenz ins Bild ein, die für den Film tragend ist, nämlich diejenige der Tochter, die ihre Mutter auf ihrem Weg begleitet, sie beobachtet und pflegt.

Im Vergleich zum gegenüberliegenden Super-8-Film *Radiotherapy* werden hier Distanzen kategorisch aufgebrochen. So, wie der Film einen Blick hinter die Fassaden des Krebszentrums gewährt, greift die Kamera einem tastenden Organ gleich in den kranken Körper ein. Damit klingt eine Arbeitsweise an, die Walter Benjamin in seiner Schrift *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* mit der eines Chirurgen verglich:

[Z]um Unterschied vom Magier (der auch noch im praktischen Arzt steckt) verzichtet der Chirurg im entscheidenden Augenblick darauf, seinem Kranken von Mensch zu Mensch sich gegenüber zu stellen; er dringt vielmehr operativ in ihn ein. – Magier und Chirurg verhalten sich wie Maler und Kameramann. Der Maler beobachtet in seiner Arbeit eine natürliche Distanz zum Gegebenen, der Kameramann dagegen dringt tief ins Gewebe der Gegebenheit ein. Die Bilder, die beide davontragen, sind ungeheuer verschieden. Das des Malers ist ein totales, das des Kameramanns ein vielfältig zerstückeltes, dessen Teile sich nach einem neuen Gesetze zusammen finden.¹⁶

15 Die Aufnahmen der GoPro entstanden durch die Initiative von Alexandra Gelis' Bruder, Alejandro Cadavid Lombana.

16 Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt am Main, 1980, S. 32.

Dieses operative Eindringen in das Gewebe der Gegebenheit zeigt sich in besonderem Maße in Einstellungen, die sich der erkrankten Brust widmen. Der Blick wandert entlang der Hautoberfläche, Poren und Filmkorn sind kaum zu unterscheiden, orientierungslos wundert man sich, ob das Bild eine optische Störung, eine unscharfe Vergrößerung der dunklen Brustwarze oder doch eine Röntgenaufnahme zeigt. Auch wenn sich im Anschluss die weibliche Brust im Bild klar abzeichnet, so erscheint sie in der Großaufnahme doch als das, was Mary Ann Doane als „threat of a certain monstrosity“¹⁷ bezeichnet, wenn sie über die potenzielle Wirkung von Großaufnahmen spricht; ein isolierter Fremdkörper, der das gesamte Bild ausfüllt, die Wahrnehmung bestimmt und in diesem Moment jeden Sinn für einen Maßstab auszulöschen vermag.



Abb. 8.4 „Two years ago my mom was diagnosed with cancer. We both learned to touch.“¹⁸
(Mit freundlicher Genehmigung von Alexandra Gelis)

17 Doane, „Scale and the Negotiation of ‚Real‘ and ‚Unreal‘ Space in the Cinema“, S. 73.

18 „Hace dos años mi madre fue diagnosticada con cáncer. Las dos aprendemos a tocar“
(zitiert aus der Arbeit *Doing & Undoing. Poems from Within*).

Die Monstrosität dieser Großaufnahme wird aber sogleich erfasst. Finger tragen behutsam Wundsalbe auf; sie relativieren das Ausmaß des Gesehenen im Sinne einer Größenreferenz, schützen und bedecken die wunde Haut – in der nächsten Einstellung zeigt sich, dass die Hand Gelis selbst gehört. Das Berühren, Tasten wird zur Kontaktstelle zwischen Mutter und Tochter. Es bestimmt einerseits den Krankheitsverlauf: vom Abtasten der gesunden Brust und dem Ertasten des Knotens in der Brust bis zu den ergotherapeutischen Greifübungen im Rahmen onkologischer Rehabilitation und dem sinnlichen Formen weiblicher Plastiken als künstlerische Intervention. Andererseits bestimmt das Berühren und Tasten die Art und Weise, wie Gelis den Krankheitsverlauf festhält: mit Filmaufnahmen, die in ihrer körnigen Materialität, verletzten Emulsion und körperlichen Nähe haptische Bildeindrücke provozieren¹⁹ und dadurch den Tastsinn ansprechen. „We both learned to touch“, wenn auch auf unterschiedliche Weise: hier mit den Händen, dort mit der Kamera.



Abb. 8.5 (Mit freundlicher Genehmigung von Alexandra Gelis)

Durch diese haptischen Bildeindrücke des Films wird mit dem Tastsinn ein Sinn angesprochen, der in der Filmprojektion technisch nicht dargestellt werden kann. Dieses Fassbare im nicht Greifbaren, das Laura U. Marks in *The Skin of the Film. Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses* als „expressing the inexpressible“²⁰ begreift, spinnt sich in *Exits and Entries* in mehrere Richtungen. Trotz der vergrößerten Nahaufnahmen des kranken Körpers nähert man sich vielleicht doch weniger an die äußeren als vielmehr an die inneren, unsichtbaren Wunden an,²¹ womit diese haptischen Bilder

19 Mit dem Begriffskonzept des ‚Haptischen‘ wird hier und folgend an Laura U. Marks’ Begriff der *haptic visibility* angeknüpft, wie sie ihn in *The Skin of the Film. Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses* (Durham, NC, 2000) theoretisiert hat.

20 Ebd. S. 129.

21 Eine ähnliche Beobachtung bezüglich der Annäherung an innere Wunden über die äußeren beobachtet Marks an Roula Haj-Ismaïls *I Wet My Hands Etched and Surveyed Vessels Approaching Marks Eyed Inside* (vgl. ebd. S. 156–157).

auch immer auf die Unzulänglichkeiten einer rein visuellen Darstellung aufmerksam machen. Gleichzeitig verstellen die haptischen Aufnahmen von Cristina Lombana den Blick auf ebensie. Orientierungslos wandern die Augen einem Tastorgan gleich über die diffus-körnigen Bilder,²² wundernd erkennt man den kranken Körper nicht auf den ersten Blick,²³ sondern begreift ihn vielmehr körperlich im Verlaufe der Zeit. Durch diesen desorientierenden Moment des Sich-Wunderns vermögen es die haptischen Bildeindrücke, Verhältnisse und Wissensordnungen zu rekonfigurieren. Es ist der Versuch, Erfahrungen sichtbar zu machen, die sich visuellem Wissen²⁴ entziehen, was Marks als „embodied knowledge and memory“ fasst: „It is the attempt to translate to an audiovisual medium the knowledge of the body, including the unrecordable memories of the sense. When verbal and visual representation is saturated, meanings seep into bodily and other dense, seemingly silent registers“.²⁵ Marks verortet diese Gedanken gerade im interkulturellen²⁶ Filmschaffen, das sich in seinem Selbstverständnis über das Aushandeln verschiedener Kulturen definiert.²⁷ Als kolumbianisch-venezolanische Filmmacherin in Kanada scheint sich Gelis also durch die haptische Qualität der Bilder nicht nur in die Bilder selbst, sondern auch in den Krankheits- und Heilungsprozess ihrer Mutter einzuschreiben, der sich im Film sowohl über Momente der Konfrontation als auch über den Wunsch nach Versöhnung formt.

22 Vergleichbares beschreibt Matt Brennon in „Bodies Politic / Body Politics. The Political and the Personal in Contemporary Film Essays“ (in: *Bright Lights Filmjournal*, 2011, https://brightlightsfilm.com/bodies-politicbody-politics-the-political-and-the-personal-in-contemporary-film-essays/#footnote_4_18182, zuletzt aufgerufen am 20.6.2020) auch im Reflex auf seine Lektüre von Marks: „[W]hen our eyes move across a richly textured surface, occasionally pausing but not really focusing, making us wonder what we are actually seeing, they are functioning like organs of touch“.

23 Diesen Gedanken formuliert Marks in ähnlicher Weise hinsichtlich Mona Hatoums *Measure of Distance* und der Frage, wie Hatoum den nackten Körper ihrer Mutter darstellt: „Haptic images can give the impression of seeing for the first time, gradually discovering what is in the image rather than coming to the image already knowing what it is“ (Marks, *The Skin of the Film*, S. 178).

24 Zum Diskurs über den Okularzentrismus sei weiterführend auf Martin Jays Buch *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought* (Berkeley etc., 1993) verwiesen.

25 Marks, *The Skin of the Film*, S. 5, vgl. auch ebd. S. 22.

26 Marks begreift den Terminus *intercultural* als Kontext, der nicht auf eine einzige Kultur begrenzt werden kann: „‘Intercultural’ indicates a context that cannot be confined to a single culture. It also suggests movement between one culture and another, thus implying diachrony and the possibility of transformation. ‘Intercultural’ means that a work is not the property of any single culture, but mediates in at least two directions.“ (Ebd. S. 6).

27 Vgl. ebd., S. 2 u. S. 7.

Rupturierte Zeit. Zur Entdeckung von Zuständen

So, wie sich in *Exits and Entries* die Künstlerin selbst als Tochter in die Krankheitsgeschichte ihrer Mutter webt und sich in *Radiotherapy* die betrachtende Person im Anblick des versehrten Körpers spiegelt, so scheint sich in der letzten der drei Arbeiten die Möglichkeit zu entfalten, kollektiv über Krebserkrankungen nachzudenken. Auffallend sind zunächst die elektronischen Komponenten, darunter die schwarz-weißen Binärcodes an den Fadenspulen selbst und die farbigen Kabel, die sich von da aus ins Innere des Nähkästchens winden:

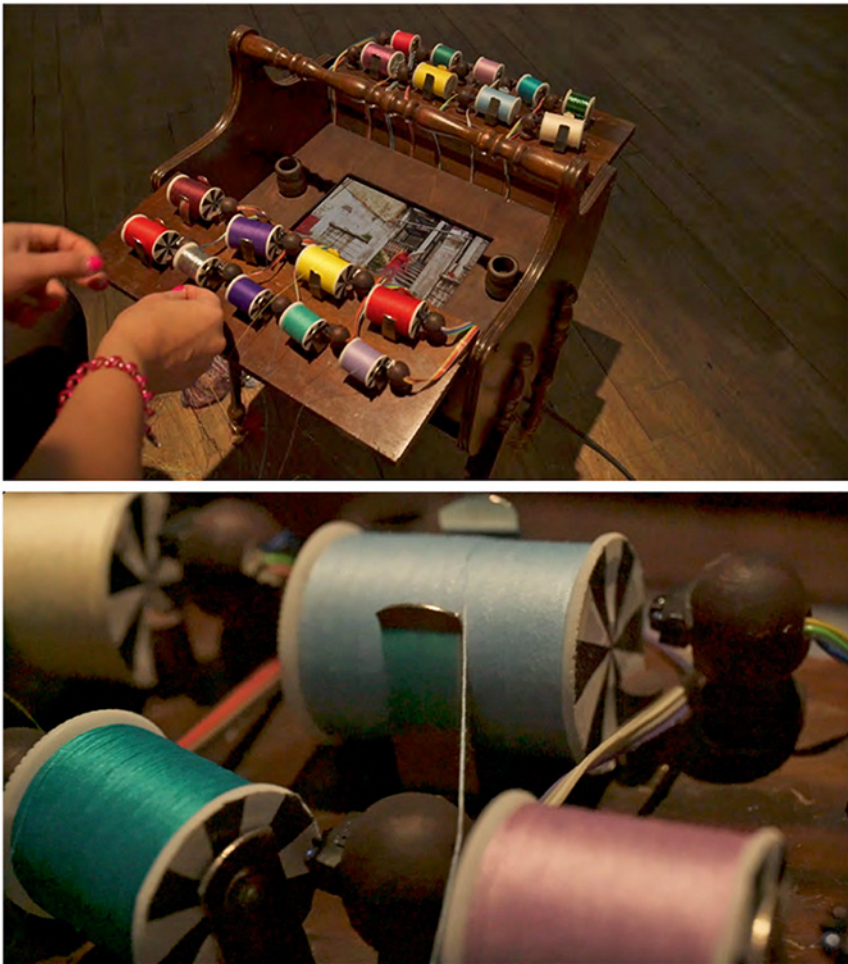


Abb. 8.6 (Mit freundlicher Genehmigung von Alexandra Gelis)

Durch das Abwickeln einzelner Fadenspulen wird der am Ende der Spule angebrachte Binärcode in Gang gesetzt, der von einem kleinen Sensor erfasst wird und entsprechend der gewählten Spule eine der achtzehn Videosequenzen abspielt. Indem nun aber die Fadenspule selbst nur locker eingespannt ist, treffen sich Binärcode und Sensor nicht zwingend, entsprechend sensibel ist die Verbindung zwischen Fadenspule und Videobild. Ferner lassen sich verschiedene Modi provozieren: Zieht man den Faden langsam, so spielt sich das Videobild verlangsamt ab, lässt man ihn ruhen, so gerät das Video regelrecht ins Stocken, zieht man ihn aber schneller und über eine gewisse Länge, so läuft das Video automatisch in normaler Geschwindigkeit bis zum Ende durch.

Es gibt keine schriftliche Anweisung oder dergleichen, die auf die beschriebene diffizile Korrelation zwischen Faden und Videobild hinweisen würde. Stattdessen wird der erste Eindruck von spielerischem Ausprobieren bestimmt. Verwundert über die eigenwillige Funktionsweise der Installation, verbringt man eine gute Zeit damit, einzelne Fäden in wahlloser Reihenfolge zu bewegen. Legt sich dieses anfängliche Spiel, so tritt der eigentliche Bildinhalt in den Vordergrund. Auch hier zeigen sich Aufnahmen von Cristina Lombana, dieses Mal in Farbe und auf Video. Es sind im Fragment verbliebene/erhaltene Aufnahmen, die Cristina Lombana den Platz einräumen, über einzelne Aspekte ihrer Krebserkrankung zu sprechen, darüber nachzudenken und Gedanken auf Video abzulegen, um sie hinter sich zu lassen. Dabei bewegt sie sich – gleich dem 16-mm-Film – mal in den Ruinen der Casco Antiguo in Panama City, bei Ebbe am Strand, mal ortlos und entblößt in unmittelbarer Nähe zur Kameralinse; mal läuft sie rückwärts entlang der Gischt des Meerwassers, mal schneidet sie, während sie spricht, ihr eigenes Strickkleid auf; ihre Stimme erklingt mal per Voiceover, mal spricht sie in die Kamera, mal werden ihre Worte per Text eingeblendet. Diese temporal auseinanderliegenden Einblicke in die Erinnerung an ihre Krankheit ergeben sich sukzessive und in wahlloser, achronologischer Abfolge, wobei sich die Videos vordergründig zwar zeitlich einordnen lassen, im unbeständigen Dialog untereinander aber überlappen, korrigieren und potenziell gar revidieren. So sind einzelnen Videos zwar konkrete Zeittafeln vorgeschaltet – zum Beispiel „*JANUARY 1, 2018*“ –, und in wieder anderen bezieht sich Cristina auf spezifische Zeiträume, etwa wenn sie von ihrer ersten Biopsie erzählt:

February, 2017, I had my first biopsy on the left breast. Four needles. I felt nothing with the first three. The fourth needle hurt a bit but it passed fast. The result: breast cancer in the left breast with a lump of about 3 to 4 cm.²⁸

28 „Hacia Febrero del año 2017, tuve mi primera experiencia con una como una biopsia en mi cuerpo. Biopsia en el seno izquierdo: fueron cuatro pinchadas, en las tres primeras no

Oder als sie die erste Berührung mit dem Knoten in ihrer Brust beschreibt:

I remember a day. I wore a ... a bra and I felt a small protuberance. I decided not to wear the bra to avoid getting harmed. And one day, I touched it and there was a small lump that I had not seen. That was in ... July 2016.²⁹

Doch durch die willkürliche, zirkulär anmutende Abfolge der einzelnen Videos lösen sich diese Zeitangaben sogleich wieder auf, es entstehen Zeitlücken und -sprünge, Wiederholungen, Auslassungen – eine Instabilität der Zeit, die sich nochmals verdichtet, indem manche Videos in Zeitlupe oder rückwärts laufen oder Bild und Ton auseinanderdriften, etwa wenn Cristina beschreibt, wie sie nach erfolgter Radiotherapie ihr Spiegelbild betrachtet:

The body cannot resist and the hair falls off. In the mouth, in the food, on the bed, everywhere. Yes, I had to face my image without hair in front of the mirror.³⁰

Sie setzt sich gleichzeitig aber im Bild eine Perücke auf, nur um sie dann nach wenigen Schritten bereits wieder abzuwerfen, weil sie sie schon nicht mehr braucht.



Abb. 8.7 (Mit freundlicher Genehmigung von Alexandra Gelis)

sentí absolutamente nada, la cuarta llegué a sentir un poco de dolor pero fue una cosa muy rápida. Resultado: cáncer de seno, cáncer de mama, en la mama izquierda, con un tumor de aproximadamente tres a cuatro centímetros“ (zitiert aus der Arbeit *Doing & Undoing. Poems from Within*).

- 29 „Recuerdo que un día me puse un brasier, que se salía una puntita aquí. Y me dije, creo que no debo volver a ponerme ese brasier por que me puede causar un problema. Y justamente en ese punto, un día me toqué y allí había algo. Una bolita que nunca había visto. Estamos hablando de Julio 2016 más o menos“ (zitiert aus der Arbeit *Doing & Undoing. Poems from Within*).
- 30 „El cuerpo dice no doy más, y empieza el cabello a caer aparatosamente en la boca, en la comida, en la cama, en todas partes. Sí me tocó enfrentarme a mi imagen sin cabello ante el espejo. Eso en ningún momento me asusto, a mí lo que me lo que me preocupaba era adivinar esas células reflejadas en mi mirada“ (zitiert aus der Arbeit *Doing & Undoing. Poems from Within*).

Auch in der elektronischen Erzeugung des Videobildes selbst kommt es mittels der fragilen Verbindung von Fadenspule und Bildsensor zu zeitlichen Instabilitäten in Form von Störmomenten im Bildfluss. So erlebt man nicht nur zwischen den einzelnen Videosequenzen Unterbrechungen und Momente der Stille – gleich der Latenz zwischen Sensorreiz und Beginn des Videos –, sondern auch innerhalb der Videosequenz selbst, etwa wenn das unvorsichtige Ziehen des Fadens oder schlicht Zufall dazu führt, dass der Film verlangsamt oder gar nur Frame für Frame abgespielt wird. Gerade Letztgenanntes vermag in besonderem Maße zu irritieren, schließlich stockt nicht nur das Bild, sondern auch der Ton: Das Video verzerrt sich selbst und läuft dann in dieser Verzerrung unaufhaltsam weiter, Bild um Bild, Ton um Ton, die Stille dazwischen als schneidende Ruptur.

Indem die Installation derartige Rupturen im Zeitfluss, Wiederholungen, Überlappungen, Auslassungen und Unterbrechungen zulässt, wird die Krebserkrankung als solche, als Krankheit, die sich selbst aus unbeständigem Fort- und Rückschritt ausbildet, erfahr- und aushandelbar. Die Installation löst sich gerade durch diese Rupturen vom konkreten Einzelschicksal Cristina Lombanas und ermöglicht es, die achtzehn Videos in stets neuen Verhältnissen wahrzunehmen, wodurch sich ein kollektives Trauma in mannigfaltiger Form ausdrücken kann: Auf den Verlust von Haar, Augenbrauen und Wimpern folgt eine erneute Biopsie oder Radiotherapie, auf die Radiotherapie folgt das Fühlen eines weiteren Knotens in der Brust oder aber das Gefühl einer Wiedergeburt:

Cancer to me has been like a rebirth. It is difficult to talk. I haven't cried about it. I've never thought that in my case cancer was a synonym with death. Never.³¹

Vorwärts, rückwärts – *doing & undoing* – man wartet und denkt. Diese Bewegung weg vom konkreten Einzelschicksal einer Protagonistin hin zu der Wahrnehmung der sie umgebenden Verhältnisse wird hier durch die Rupturen im Zeitfluss initiiert, eine temporale Verfremdung, wie sie auch Walter Benjamin unter Bezug auf Bertolt Brecht beschreibt, wenn er festhält, dass sich die Entdeckung der Zustände mittels der Unterbrechung von Abläufen vollziehe.³² Nach Benjamin soll die Unterbrechung im Zeitfluss, die er als „Chock“

31 „Para mí el cáncer siempre ha sido sinónimo de renacimiento. Me cuesta trabajo hablar ... No he llorado por este tema, nunca en ningún momento me ha pasado por la mente que en mi caso, el cáncer sea sinónimo de muerte. Jamás!“ (zitiert aus der Arbeit *Doing & Undoing. Poems from Within*).

32 Vgl. Walter Benjamin, „Was ist das epische Theater?“, in: *Gesammelte Schriften*, Bd. II, hg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main, 1991, S. 519–531, hier S. 522, zit. n. Nicola Gess, *Staunen. Eine Poetik*, Göttingen, 2019, S. 116.

begreift, die Einfühlung des Publikums in den Helden lähmen und stattdessen ein Staunen über diejenigen Verhältnisse lehren, in denen sich der Held – und davon ableitend auch das Publikum selbst – bewegt.³³ Wie Nicola Gess herausgearbeitet hat, liegt Benjamins Überlegung ein geschichtstheoretisches Konzept zugrunde, das Zeit und Geschichte nicht als linearen, sondern sprunghaften Verlauf versteht; das epische Theater solle dementsprechend „keine linearen Geschichten erzählen, sondern über die Unterbrechung für die Kristallisation von Zuständen sorgen, in denen sich weit Auseinanderliegendes, seien dies widersprüchliche Handlungen und Aussagen oder eben zwei Zeitebenen miteinander verschränken“.³⁴ Aus dieser Ruptur im Zeitfluss entsteht für Benjamin die Dialektik im Stillstand, die zum Staunen anregt und die Vergangenheit als kollektives Gedächtnis in einem „Jetzt der Erkennbarkeit“³⁵ plötzlich wieder vergegenwärtigt.³⁶

In *Doing & Undoing. Poems from Within* ist es wohl der elektronische Eigensinn der Installation, der diese Benjamin'sche Dialektik des Stillstandes provoziert. Elektronisch bedingt eröffnen sich die Rupturen im Zeitfluss erst im prozessualen Erfahren der Installation, so, wie sich auch die Zustände nur durch Zutun der betrachtenden Personen kristallisieren. Rupturen und Zustände entstehen erst durch das mannigfaltige Bedienen der Fadenspulen und entfalten sich in ihrer Bedeutung erst in der Verschränkung von konkretem Einzelschicksal und an die Installation herangetragenem kollektivem Trauma. So, wie die Verhältnisse, in denen sich Cristina Lombana bewegt, durch das Bewegen der Fäden greifbar werden, so wird man seiner eigenen Eingebundenheit habhaft und erfährt sich selbst als Teil dieser Verhältnisse. Dass die Videos sich durch die Sensibilität des Bildsensors dem Abspielen widersetzen können, von Störmomenten durchzogen sind oder sich gar selbst in Gang setzen oder aber dass Fadenspulen fehlen oder sich bereits leergezogen nicht mehr abspielen lassen, verdeutlicht dabei nochmals auf eindrückliche Art und Weise, dass in der Sphäre der Kunst Verhältnisse wahrgenommen und ausgehandelt werden können, dass wir aber selbst stets nur Teil davon sind und sie deshalb doch nie gänzlich bestimmen können.

33 Vgl. Benjamin, „Was ist das epische Theater?“, S. 535, zit. n. Gess, *Staunen*, S. 115–116.

34 Gess 2019, S. 116–117.

35 Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, Bd. I, Frankfurt am Main, 1974, S. 1243, Anm. 79.

36 Vgl. Gess, *Staunen*, S. 117–121.

III.

Selbstinszenierung und Bewunderung

Das kaleidoskopische Buch

Perspektiven auf Grimmelshausens „Springinsfeld“

Sarah Möller

Ein Buch, das ganz im Sinne einer Jahrmarktsattraktion ‚Gaukeltasche‘ genannt wird, lädt dazu ein, das Verhältnis von provozierter Bewunderung und Literatur genauer zu untersuchen. Was eine solche Gaukeltasche ist, erfahren wir in einem kleinen – und bislang nur wenig beachteten – Werk von Grimmelshausen, das 1670 unter dem Titel *Simplicissimi wunderliche Gaukel-Tasche* erschien: Die Schrift, als deren fiktiver Autor Simplicius Simplicissimus angegeben wird, richtet sich an sämtliche „Gauckler[...] / Marcktschreyer[...] / Spielleute[...]“¹ und alle anderen Unterhaltungskünstler*innen, die auf Märkten auftreten und ihr Publikum verblüffen wollen. So besitzt die Gaukeltasche verschiedene „Griffe“², die es ermöglichen, das Buch an einer bestimmten Stelle aufzuschlagen – mal zeigt es dem Publikum weiße Blätter, mal sind darin Figuren und Gegenstände zu sehen, die dem Charakter der Betrachter*innen entsprechen. Die Faszinationskraft dieses Buches besteht darin, dass sich die dargestellten Gegenstände und Buchstaben – wie durch Geisterhand – fortlaufend neu überschreiben und konstellieren.

In diesem Zusammenhang kann das Werk *Simplicissimi wunderliche Gaukel-Tasche* gewissermaßen als Handbuch der Bewunderung betrachtet werden. Dies deshalb, weil es eine Anleitung zum „Gebrauch“³ der Gaukeltasche liefert und die notwendigen Griffe erläutert, durch die sich eine „Gesellschaft lustig [...] machen“⁴ lässt und spektakuläre Überraschungseffekte erzeugt werden können. Dieser Gebrauchsanweisung zufolge soll das Buch beispielsweise nur „in der lincken Hand gehalten werden“⁵, um es mit dem „rechten Daumen“⁶ zu navigieren. Eine besondere Herausforderung stelle außerdem die adäquate Einschätzung des Publikums dar: Es gelte, die Zuschauer*innen

1 Hans Jakob Christoffel von Grimmelshausen, *Simplicissimi wunderliche Gaukel-Tasche*, in: ders., *Werke*, hg. v. Dieter Breuer, Bd. 2: *Verkehrte Welt*, Frankfurt am Main, 1997, S. 333–354, hier S. 335.

2 Ebd., S. 339.

3 Ebd.

4 Ebd., S. 335.

5 Ebd., S. 339.

6 Ebd.

anhand von „Gesicht / Kleidern oder Alter“⁷ richtig zu beurteilen, um ihnen ihre geheimen Wünsche und Lüste vorführen zu können. Will man also mit der Gaukeltasche auftreten, so ist ein physiognomisches und kulturell kodiertes Wissen unabdingbar. Im Anschluss an diese Bedienungsanleitung finden sich in der *Gaukel-Tasche* zwölf Gedichte, die mit Illustrationen versehen sind und in witzig-satirischer Form bestimmte Charaktere – wie beispielsweise einen Geizhals, einen Soldaten oder einen Trinker – beschreiben. Das Schlusswort ermuntert die Leser*innen dazu, den Gaukeltaschentrick selbst zu erproben, da sich mit diesem „Büchlein [...] viel Geld erschnappe[n]“⁸ lasse. Bewunderung und Überraschung lassen sich demzufolge als Effekte begreifen, die für ökonomische Zwecke instrumentalisierbar sind. Einen anschaulichen Beleg dafür, wie sich mit der Gaukeltasche nicht nur gezielt Bewunderung provozieren, sondern auch eine Menge Geld verdienen lässt, finden wir in Grimmelshausens Erzählung *Der seltsame Springinsfeld* (1670), welche die Gaukeltasche zum Gegenstand der innerfiktionalen Handlung erhebt.

Die Erzählung erschien im selben Jahr wie *Simplicissimi wunderliche Gaukel-Tasche* und ist ebenso eine Sprossgeschichte des *Abentheuerlichen Simplicissimus Teutsch* (1668) wie des *Trutz Simplex oder Ausführliche und wunderseltzame Lebensbeschreibung der Ertzbetrügerin und Landstörtzerin Courasche* (1669).⁹ Im Kern des Textes steht die Lebensgeschichte von Springinsfeld, einem abgelebten und ausgemergelten Bettler, der als erzählte Figur bereits im *Simplicissimus* und der *Courasche* auftaucht. Allerdings ist Springinsfelds Biografie in eine komplexe Rahmenhandlung eingebettet, die im Folgenden von besonderem Interesse ist und deren Inhalt hier nur in aller Knappheit wiedergegeben werden soll: In einem Wirtshaus trifft der fiktive Schreiber der *Courasche* – Philarchus Grossus von Trommerheim – zufällig auf Simplicius und Springinsfeld, die er beide bereits aus seiner Romanlektüre kennt. Die drei Figuren kommen ins Gespräch miteinander und erzählen sich vor dem warmen Stubenofen wunderliche Geschichten, die allesamt mit der abwesenden Figur der Courasche zusammenhängen. Als Springinsfeld von Simplicius zu wissen begehrt, womit dieser sein Geld verdient, ziehen die drei Protagonisten auf den belebten Marktplatz, wo Simplicius im Rahmen einer aufwendig inszenierten Vorführung seine Gaukeltasche präsentiert und „sich jederman verwunder[t]“¹⁰. Diese kollektive und gezielt hervorgebrachte

7 Ebd.

8 Ebd., S. 354.

9 Die Titel werden nachfolgend *Simplicissimus*, *Courasche* und *Springinsfeld* genannt.

10 Hans Jakob Christoffel von Grimmelshausen, *Der seltsame Springinsfeld*, in: ders., *Werke*, hg. v. Dieter Breuer, Bd. 1.2: *Courasche*, Frankfurt am Main, 1992, S. 153–295, hier S. 196.

Verwunderung möchte sich Simplicius zunutze machen, um ein von ihm beworbenes Weinverbesserungspräparat zu verkaufen. Der Plan geht auf, denn der Ansturm auf das Pülverchen ist so groß, dass Simplicius fast die Hälfte des kauffreudigen Publikums „lär hingehen lassen“¹¹ muss.

Die folgenden Überlegungen widmen sich ebendieser Marktplatzinszenierung und legen das Augenmerk in einem ersten Schritt auf jene Praktiken der Selbstinszenierung, die ein Bestauntwerden evozieren und ein ökonomisches Interesse verfolgen. Daran anknüpfend gilt es in einem zweiten Schritt, die Gaukeltasche – als Requisite dieser Selbstinszenierung – auf ihre inhaltlichen und poetologischen Implikationen für Grimmelshausens Romanwelt hin zu befragen: Als Schaubühne für die geheimen Wünsche und Lüste der Betrachter*innen wohnt dem Buch eine Theatralität inne, die für die narrative Komposition des *Springinsfeld* elementar ist. Dass das Buch als *Theatrum* fortwährend seine Gestalt ändert, konvergiert ferner mit Grimmelshausens polyperspektivischem Erzählverfahren, in dessen Zuge sich das Gesamtbild – gleich einem Kaleidoskop – je nach Blickwinkel verändert.

Simplicius. Künstler oder Scharlatan?

Wollen wir uns jenen Strategien der Selbstinszenierung zuwenden, die auf Bewunderung abzielen, scheint es zunächst lohnenswert, den Anfang des *Springinsfeld*-Romans in den Blick zu nehmen. Dies zum einen deshalb, weil es für die kundigen Leser*innen von Grimmelshausens Werken an sich verwunderlich sein dürfte, dass Simplicius im *Springinsfeld* noch einmal einen derart prominenten Auftritt bekommt – beschließt er doch am Ende der *Continuatio* (1669), seinen Lebensabend als frommer Einsiedler auf einer verlassenen Pazifikinsel zu verbringen. Wie und weshalb er in die Welt zurückgekehrt ist, bleibt allerdings eine Leerstelle im Text. Zum anderen löst Simplicius' Erscheinung auch in der innerfiktionalen Handlung von Beginn weg Irritation aus: Während er im Wirtshaus eine Unmenge an Speisen verschlingt, zieht er die Aufmerksamkeit von Philarchus auf sich, der sich angesichts der grausamen Winterkälte gerade vor dem warmen Stubenofen aufwärmt und nicht ahnt, dass vor ihm jener Simplicius Simplicissimus sitzt, von dem er schon so viel gehört und gelesen hat. Verwundert stellt er fest, dass dieser Fremde „nicht nur zum fressen: sonder auch an der Gestalt viel ein anderer Mensch war“ als er seinen „Lebtag jemahls einen gesehen“¹² hat.

¹¹ Ebd., S. 199.

¹² Ebd., S. 166.

Im Zuge einer detailreichen Beschreibung erfahren wir von Philarchus mehr über das in seiner Fremdheit neugierig machende Erscheinungsbild des Inselrückkehrers: Demnach trägt Simplicius einen schwarzen, von der gängigen Mode abweichenden Kittel und führt einen langen Pilgerstab mit sich, der unten mit einem gefährlich langen eisernen Stachel versehen ist; darüber hinaus hat er einen Bart, der – ein Überbleibsel des vormaligen Inseldylls – vorne „gantz falb“ und hinten „brandschwartz ist“, so als ob „die schwartze Haar in einem hitzigen Lande / die falbe aber in einem vil kälteren müssten gewachsen seyn“.¹³ Philarchus kommt aus dem Staunen nicht mehr heraus und „vergauff“ sich „schiefer zum Narren über diese[n] seltsamen Auffzug“¹⁴ und dessen ambivalente Effekte. Denn wo sich beispielsweise der Pilgerstab als Hinweis auf eine christliche Pilgerfigur lesen lässt, ruft der Stachel am Ende des Stabes das Bild eines „heidnischen Totschläger[s]“¹⁵ auf.

Doch damit nicht genug: Schließlich wird die doppeldeutige und rätselhafte Erscheinung von Simplicius zusätzlich durch das Motiv der Weinwandlung angereichert. Aus einem Sack packt Simplicius ein „zinnern Büchse [...] / in deren ein *Electuarium* war / das allerdings dem Teriack gleich sahe“¹⁶; die darin enthaltene „Materi“ mischt er nun „under ein gemeines Trinckgläslein“,¹⁷ um sich so seinen Wein zusammenzubrauen. Philarchus hält zunächst wenig von dieser Panscherei und lässt sich nur widerwillig überreden, von Simplicius' Wein zu kosten. Daraus geht hervor, dass die Weinwandlung Simplicius in ein „unheimliches, beinahe blasphemisches Licht taucht“¹⁸. Doch zu seiner eigenen Überraschung befindet Philarchus den Wein für „lieblich kräftig und gut“¹⁹, worauf Simplicius freimütig erzählt, dass er diese „Kunst bey den Armeniern gelearnet“²⁰ hat.

Mit dem Verweis auf die Weinwandlung als Kunstform greift Grimmels-
hausen Rosmarie Zeller zufolge den frühneuzeitlichen Diskurs der

13 Ebd., S. 166 f.

14 Ebd., S. 166.

15 Nicola Kaminski, „Jetzt höre dann deines Schwagers Ankunfft“ oder Wie der ‚abentheurliche Springinsfeld‘ des ‚eben so seltsamen Simplicissimi‘ Leben in ein neues Licht setzt“, in: *Text + Kritik. Sonderband Grimmelshausen*, hg. v. Heinz Ludwig Arnold, München, 2008, S. 173–201, hier S. 180. Kaminski zufolge kommt dieses „mörderische Detonat“ (ebd.) wiederum „in sakralem Gewand“ (ebd.) daher, da sich mit dem Stab „in einem Straiche die letzte Oelung [...] reichen“ (Grimmelshausen, *Springinsfeld*, S. 166) ließe.

16 Grimmelshausen, *Springinsfeld*, S. 168.

17 Ebd.

18 Kaminski, „Jetzt höre dann deines Schwagers Ankunfft“, S. 181.

19 Grimmelshausen, *Springinsfeld*, S. 168.

20 Ebd.

Naturwunder auf, „der es mit der Beschreibung und Erzeugung von Wundern aller Art zu tun hat“ und bei dem es wesentlich um die „Diskussion des Affekts der Neugier“²¹ geht. Dies ist bei Grimmelshausen keine Seltenheit: Seine Figuren „kennen die Rezepte der *Magia naturalis* oder erzählen Geschichten von Naturwundern oder eigentlichem Zauber“²². Mit Blick auf die *Magia naturalis* führt Zeller weiter aus, dass das Hervorbringen von wunderbaren Wirkungen leicht in Verdacht gerate, nicht „mit rechten Dingen“ zuzugehen – „dämonische Kräfte“²³ müssten hier am Werk sein. Auch Simplicius bewegt sich mit seinen scheinbar magischen Fähigkeiten auf einem gefährlichen Feld, weshalb er sich auch im späteren Verlauf des Textes gegen Springinsfelds Vorwurf, ein „halber Hexenmaister“²⁴ zu sein, wehren muss.

Um sich von der schwarzen Magie abzugrenzen, wird in den Werken der *Magia naturalis* immer wieder betont, dass an den geschilderten Wunderwirkungen nichts Unehliches sei.²⁵ Naturwunder implizieren Beglaubigungsstrategien, die ebenso für das Erzählen – Wunder müssen erzählt werden – wie die Art der Selbstinszenierung zentral sind. Auf solcherlei Strategien greift auch Simplicius zurück, wenn er seine Marktplatzaufführung mit den folgenden Worten eröffnet:

[I]ch bin kein Schreyer / kein Storger / kein Quacksalber / kein Artzt / sonder ein Künstler! ich kan zwar nit hexen / aber meine Künste seynd so wunderbarlich / daß sie von vilen vor Zauberey gehalten werden; daß aber solches nit wahr sey / sonder alles natürlicher weis zugehe.²⁶

Ganz im Sinne des Naturwunderdiskurses distanziert sich Simplicius dezidiert vom unrechtmäßigen Zauber; stattdessen betont er den Kunstaspekt seiner Vorführung, indem er erklärt, dass alles „natürlicher weis zugehe“. Signifikant an dieser Stelle sind die moralisch einwandfreien Implikationen von Simplicius' Selbstinszenierung, die eine gezielte Hervorbringung von Bewunderung allererst ermöglichen: Denn bewundert wird nicht irgendein dubioser Quacksalber, sondern – so ein erstes Fazit – ein einzigartiger Künstler, der die wunderbaren Wirkungen der Natur hervorbringen kann.

21 Rosmarie Zeller, „Naturwunder, Wunderbücher und ihre Rolle in Grimmelshausens Werk“, in: *Simpliciana. Schriften der Grimmelshausen-Gesellschaft* 26, 2004, S. 77–104, hier S. 77.

22 Ebd., Hervorh. d. Verf.

23 Ebd., S. 86.

24 Grimmelshausen, *Springinsfeld*, S. 200.

25 Vgl. Zeller, „Naturwunder, Wunderbücher und ihre Rolle in Grimmelshausens Werk“, S. 86.

26 Grimmelshausen, *Springinsfeld*, S. 195.

„Was ists aber mit dem Buch?“²⁷

Wie der obige Seitenblick zum Motiv der Weinwandlung und dem Diskurs der *Magia naturalis* veranschaulicht, vermag es Simplicius mit seiner schillernden, zwischen frommen und dämonischen Zügen oszillierenden Persona, die Aufmerksamkeit auf sich zu lenken und Neugier zu wecken. Aber eine breite, kollektivierte und nicht zuletzt auch moralisch legitimierte Bewunderung kann nur dann entstehen, wenn „natürliche Kunststück und Wissenschaften“²⁸ am Werk sind.

So überrascht es auch kaum, dass die Gaukeltasche in erster Linie dazu dienen soll, das Publikum von Simplicius' Rechtschaffenheit zu überzeugen: Dass nämlich alles „natürlicher weis zugehe“, sei – so gaukelt Simplicius seinem Publikum vor – dem „gegenwertige[n] Buche“ zu entnehmen, das „genugsame glaubwürdige Urkunden und Zeugnissen“²⁹ enthalte. Doch als Simplicius die Gaukeltasche aufschlägt, sind bloß „eitel weisse Blätter“³⁰ zu sehen, worauf er fortfährt: „Ach [...] ist kein Gelehrter unter euch der mir einige Buchstaben hinein blasen köndte?“³¹ Tatsächlich lässt sich dem Buch buchstäblich Leben einhauchen: Wo beispielsweise ein Soldat ausschließlich Waffen in die leeren Buchseiten bläst, erscheinen einem Kaufmann lauter wertvolle „Thaler und Ducaten“³². Nach jeder Runde fegt Simplicius die abgebildeten Piktogramme durch ein schlichtes Blasen wieder weg, bis nur noch weiße Blätter zu sehen sind, worüber sich das Publikum umso mehr verwundert.

Erst nachdem ihm ein Student seine Urkunden in die Gaukeltasche geblasen hat, macht Simplicius „seiner Gauckeley ein Ende“³³ und führt dem Publikum, das mittlerweile aus „1000. Personen [...] mehrenteils erwachsene Mannsbilder“³⁴ besteht, das bereits thematisierte Prozedere der Weinwandlung in verschiedenen Gläsern vor. Als die „vornehmste aus dem Umstand“³⁵ von diesen Weingläsern probierten und sich „über diese geschwinde Veränderung und unterschiedliche Geschmack und Arten der Wein verwunderten“³⁶, scheint niemand mehr Zweifel an Simplicius' Fähigkeiten als „Wein-Artzt“³⁷

27 Ebd., S. 201.

28 Ebd., S. 200.

29 Ebd., S. 195.

30 Ebd.

31 Ebd.

32 Ebd., S. 196.

33 Ebd., S. 198.

34 Ebd., S. 199.

35 Ebd.

36 Ebd.

37 Ebd., S. 198.

zu haben: Das *Electuarium* verkauft sich so gut, dass Simplicius „beynahe nicht Hände genug Geld einzunehmen und Büchsen hinzugeben“³⁸ hat.

Halten wir fest: Ziel der Gaukeltaschenaufführung ist es, Bewunderung zu provozieren, um diese für ökonomische Zwecke zu instrumentalisieren. Die systematische Hervorbringung von Bewunderung funktioniert aber nur deshalb, weil sich Simplicius bewusst und wiederholt vom Bild eines zwielichtigen und dubiosen Scharlatans abgrenzt. Umso mehr weckt er damit die Neugier von Philarchus und Springinsfeld: „[W]as ists aber mit dem Buch?“, fragt Springinsfeld im Anschluss an die Marktplatzaufführung, „ists keine Verblendung? laufft nit das kleine Hexenwerck mit unter?“³⁹ Diesen – nicht ungefährlichen – Verdacht schiebt Simplicius von sich, indem er darauf verweist, dass es sich bei den Gauklertricks lediglich um „Narren- und Kinderwerck“ handle, „darüber ihr einfältige Tropffen euch nur deshalb verwundert / weil es euer grober Verstand nicht begreifen kan!“⁴⁰ Mit diesem Verweis spielt Simplicius auf eine gängige Auffassung der Gaukelkunst an, wonach Gaukler*innen Leute sind, „die durch ihre Geschwindigkeit mit der Karte, Eyern, Muscaten, Bechern, Gelde und andern Dingen, solche Spiele und Verkehrungen vornehmen, daß sie den meisten Zuschauern, als unmögliche Ding oder Zauberstückgen vorkommen“⁴¹. In der Tat inszeniert sich Simplicius auf dem Marktplatz als geschickter Taschenspieler, der die Fäden nach allen Regeln der Gaukelkunst zu ziehen und sein Publikum zu verblüffen weiß.

Signifikant ist, dass das Staunen über den Taschenspielertrick hier im Sinne eines Affektes diskursiviert wird, in dem sich eine Wissenslücke in Bezug auf ein nicht kategorisierbares Ereignis artikuliert – wer in die Gaukeltaschenkunst eingeweiht ist und die damit verbundenen Griffe und Techniken kennt, wird sich auch kaum mehr darüber verwundern. Ganz in diesem Sinne äußert Springinsfeld nur wenig später im Text den Wunsch, in die geheimnisvolle Gaukelkunst eingeweiht zu werden, um seine „Zuhörer mit disem artlichen Stückel belustigen und zur Verwunderung“⁴² zu bringen. Simplicius, der seinerseits versucht, Springinsfeld über das Hilfsmittel der Gaukelei zu

38 Ebd., S. 199.

39 Ebd., S. 201.

40 Ebd.

41 *Zedlers Universal-Lexicon*, Bd. 42: *Taro-Teutschep*, 1744, Lemma „Taschenspieler, Gauckler“, Sp. 109–110, hier 109. Ich zitiere nach der Online-Ausgabe: <https://www.zedler-lexikon.de/index.html?c=blaettern&id=378332&bandnummer=42&seitenzahl=0068&supplement=0&dateifomat=1%27>, zuletzt aufgerufen am 4.5.2021.

42 Grimmelshausen, *Springinsfeld*, S. 201.

bekehren,⁴³ weist ihm endlich sämtliche „Vörthel und Griff“⁴⁴ der Gaukel-tasche, wobei auch Philarchus zuschauen darf. Dieser fasst „die Beschaffenheit desselben so genau ins Gedächtnus“⁴⁵, damit er einige Tage später selbst eine „Simplicianische Gaukeltasch“ herstellen kann, um diese „der gantzen Welt gemain zumachen“⁴⁶.

Philarchus' Formulierung ist in mehrerlei Hinsicht auffällig: Zunächst lässt sie sich als Hinweis auf die Verbreitung und Popularisierung der Literatur im Kontext des frühneuzeitlichen Buchmarktes insgesamt lesen. Gleichzeitig ist sie auch als Indiz für die eigenständige Publikation *Simplicissimi wunderliche Gaukel-Tasche* greifbar; hier muss jedoch ergänzend darauf hingewiesen werden, dass nicht Philarchus, sondern Simplicius als fiktiver Autor dieser Schrift ausgewiesen wird.⁴⁷ Doch damit nicht genug: Denn auch das Titelpuffer des *Springinsfeld* verspricht bereits eine Gaukeltasche, die über die Formulierung „samt seiner wunderlichen Gaukeltasche“ auf Springinsfeld als Autor hindeutet – allerdings fehlt in diesem Roman ein entsprechender Anhang. Noch einen Schritt weiter ist Maximilian Bergengruen gegangen, dessen Argumentation darauf abzielt, dass es sich beim Buch auf dem Titelpuffer des *Simplicissimus*-Romans um eine Gaukeltasche handelt, wie sie der „Springinsfeld“-Roman vorführt.⁴⁸

Vor dem Hintergrund der hier entwickelten Lektüre sind diese doppelbödigen Anspielungen auf die Gaukeltasche und ihre Autorschaft als Hinweis darauf lesbar, dass das Buch wortwörtlich „der ganzen Welt gemain“ gemacht wird und sich letztlich all jenen zuschreiben lässt, die damit umzugehen wissen. Darüber hinaus decken sich diese vielfältigen und immer neu ausgelegten Autorschaftsbezüge mit der Form des Buches, das sich seinerseits fortlaufend neu konstituiert. Verbleiben wir im Folgenden einen

43 So soll sich Springinsfeld, wenn er „weisse Blätter“ zeigt, an das „weisse Kleid der Unschuld“ erinnern. Dem stehen die dargestellten Objekte und Gegenstände für „allerhand Sünden“ gegenüber, mit denen dieses weiße Kleid „besudelt“ wurde (ebd., S. 203).

44 Ebd., S. 205.

45 Ebd.

46 Ebd.

47 Ganz zu Recht problematisiert Maik Bozza diese Autorschaftszuschreibung und argumentiert stattdessen für eine „fingierte Autormaske“. So beobachtet er, dass der Text – gemäß dem Titelblatt – „durch den angegebenen Autor nicht etwa verfaßt oder zu Papier gebracht, sondern eben nur ‚[e]ntworfen‘ ist“ (Maik Bozza, „Bilder aus der Gaukel-Tasche. Perspektiven auf das simplicianische Bilderbuch“, in: *Oxford German Studies* 37 [2], 2008, S. 160–172, hier S. 167).

48 Vgl. Maximilian Bergengruen, „Satyr mit Gaukel-Tasche. Titelpuffer und Illustrationen als implizierte Poetik des simplicianischen Zyklus“, in: *Text + Kritik. Sonderband Grimmlausen*, S. 80–101, hier S. 83.

Augenblick bei diesem Buch und seiner Wirkungsweise, wird evident, dass die simplicianische Gaukeltasche ferner auch als funktionaler Bestandteil innerhalb von Grimmelshausens Romanwelt fassbar ist.

Schauplatz und Theatralität

Hauptzweck der Gaukeltasche ist es, die Leute zu verblüffen und Bewunderung zu evozieren. Gleichwohl wäre es zu kurz gegriffen, das Buch einzig auf diese Funktion zu reduzieren – denn gerade in ihrer medialen und literarischen Repräsentation verweist die Gaukeltasche auf das Medium des Buches selbst, das Grimmelshausen als Pars pro Toto für sämtliche Spielinstrumente, die Gaukler*innen in ihrer Trickkiste mit sich zu führen pflegen, fasst. Ferner bringt Simplicius' Gaukelnummer auch die Rolle der Schrift zum Ausdruck: Nachdem ein junger Student durch die leeren Buchseiten geblasen hat, zeigt Simplicius dem Publikum seine vermeintlich verloren gegangenen Zeugnisse und Urkunden – „diese will ich in dem Buch lassen“⁴⁹, erklärt Simplicius und setzt seiner Gaukelei damit ein Ende. Ganz im Sinne der frühneuzeitlichen Wissenstradition wird das Buch hier als Speichermedium inszeniert, das „glaubwürdige Urkunden und Zeugnissen“ ebenso zu fixieren wie zu verbreiten vermag. Gleichzeitig – und dies ist für unseren Zusammenhang von besonderer Relevanz – impliziert das Buch auch einen performativen Gestus des Zeigens und Belehrens. Dies legt der Text insofern nahe, als Simplicius' Buchauslegung stets mit demselben semantischen Spektrum umschrieben wird: Dem Spaßvogel „zeigte er [...] lauter Haasen- Esels- und Narren-Köpff“⁵⁰, dem Trinker „wiese er [...] sonst nichts als Trinckgeschir“⁵¹ und dem Studenten „zeigte“ er schließlich „lauter Schrifften“⁵² – und immer, nachdem er selbst durch das Buch geblasen hat, „zeigte“ er dem Umstand „abermal weisse Blätter“.⁵³

Der sich wiederholende Gestus des Zeigens deutet darauf hin, dass der Gaukeltasche nicht zuletzt auch eine theatrale Komponente zukommt. Dies deshalb, weil sie als Schauplatz für die geheimen Wünsche und Neigungen des anwesenden Publikums an die Werke der frühneuzeitlichen *Theatrum*-Literatur anknüpft, die gesammelte Unterhaltungs- und Wissenschaftsbestände wie auf

49 Grimmelshausen, *Springinsfeld*, S. 198.

50 Ebd., S. 197.

51 Ebd.

52 Ebd.

53 Ebd.

einem jahrmarktähnlichen ‚Schauplatz‘ präsentieren.⁵⁴ Besonders bekannte Beispiele sind etwa das zwischen 1633 und 1738 in 21 Folianten erschienene *Theatrum Europaeum* sowie Tommaso Garzonis *Piazza Universale*, deren Harsdörffer-Übersetzung als zentrale Quelle für Grimmelshausens Schreiben insgesamt gilt.⁵⁵ Dass die Denkfigur des Schauplatzes ein Kernelement der *Piazza* ist, geht bereits aus dem Titel hervor, in dem das Anliegen des Buches beschrieben wird: „[...] das ist: Allgemeiner Schauwplatz / oder Marckt / und Zusammenkunfft aller Professionen / Künsten / Geschäften / Händlen und Handtwercken / so in der gantzen Welt geübt werden“⁵⁶.

Als Raum des Zeigens und der Zurschaustellung schlechthin wird die Gaukeltasche vor diesem Hintergrund als *Theatrum* greifbar: Das Buch entspricht einer Schaubühne, die dem lasterhaften und unbeständigen Volk einen Spiegel vorhält. Wie auf einer Bühne präsentiert die Gaukeltasche verschiedene Selbstbilder, die das Publikum mit Fragen der Selbsterkenntnis konfrontieren und gleichzeitig Verwunderung erzeugen – Verwunderung darüber, von einer fremden Person erkannt zu werden. Auch die Flüchtigkeit, mit der diese Bilder in der Gaukeltasche auftauchen und wieder verschwinden, vermittelt mehr den Eindruck einer theatralen Szene, die im Kontrast zur Fixiertheit der Schrift steht. Regisseur dieses *Theatrum* ist Simplicius, der die Fäden in der Hand hält, die wunderliche Geschichte von den verloren gegangenen Schriften vorgaukelt, die Rollen verteilt und sich selbst als „eine Art Ober- oder Meisterbläser“⁵⁷ inszeniert. Der hier entfaltete Theaterbezug ist für die narrative Komposition von Grimmelshausens „Springsinfeld“ – so die weiterführende These – von zentraler Bedeutung. Dies gilt insbesondere für den Romananfang, dessen Theatralität bei näherer Betrachtung kaum von der Hand zu weisen ist und der die poetologische Signifikanz der Gaukeltasche allererst sichtbar macht.

Kehren wir vor diesem Hintergrund noch einmal zur Eingangsszene im geselligen Wirtshaus zurück, in der Philarchus zufällig auf Simplicius und

54 Vgl. hierzu Nikola Roßbach u. Constanze Baum (Hg.), *Theatralität von Wissen in der Frühen Neuzeit*, Wolfenbüttel, 2013, <http://diglib.hab.de/ebooks/ed000156/start.htm>, zuletzt aufgerufen am 4.5.2021; oder Nikola Roßbach, Flemming Schock, Constanze Baum u. Désirée Müller (Hg.), *Das Theatrum Europaeum. Wissensarchitektur einer Jahrhundertchronik*, Wolfenbüttel, 2012, <http://diglib.hab.de/ebooks/ed000081/start.htm>, zuletzt aufgerufen am 4.5.2021.

55 Vgl. hierzu Dieter Breuer, *Grimmelshausen-Handbuch*, München, 1999, S. 95 ff.

56 So auf dem Titelblatt der *Piazza*. Vgl. Tomaso Garzoni, *Piazza Vniversale*, hg. v. Lucas Jennis, Frankfurt am Main, 1619.

57 Waltraud Wiethölder, „Schwartz und Weiß auß einer Feder‘ oder Allegorische Lektüren im 17. Jahrhundert. Gryphius, Grimmelshausen, Greiffenberg“, in: *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 72, 1998, S. 537–591, hier S. 586.

Springinsfeld trifft. So scheint es zunächst bemerkenswert, dass auch die Gaststube mit einer Bühne vergleichbar ist, auf der sämtliche Figuren – bis auf Simplicius, der bezeichnenderweise von Anfang an da ist – zum Leben erweckt werden. Der erste Auftritt auf dieser Bühne gebührt Philarchus: Geplagt von der Ertraglosigkeit seines Schreiberstandes und der eisigen Winterkälte beschließt er, in das Wirtshaus einzukehren, wo er sich mit einem Glas Wein „sehr nahe zum Ofen“ setzt, um sich „rechtschaffen auszubächen“.⁵⁸ An demselben Tisch befindet sich bereits der geheimnisvolle Simplicius, an dem sich Philarchus – wie weiter oben bereits ausgeführt – regelrecht „vergaßt“. Doch ins Gespräch kommen die beiden Protagonisten erst, nachdem Philarchus „das Maul / welches die grausame Kälte gantz starrhart zugefrört hatte / auch nunmehr wider ein wenig begunte auffzutauen“⁵⁹. Der Schreiber muss sich also wortwörtlich ‚ausbachen‘, bevor er überhaupt eine aktive Rolle innerhalb der Erzählung einnehmen kann. Dieser Vorgang wiederholt sich im Zuge des zweiten Auftritts: Nun ist es Springinsfeld, der das Wirtshaus aufsucht – auch ihn treibt „die eingenommene Kälte“ auf direktem Weg „zum Stuben-Ofen“,⁶⁰ wo er sich kurz aufwärmt, bevor er zu musizieren beginnt und damit die Aufmerksamkeit von Simplicius und Philarchus weckt. Und zu guter Letzt betritt ein unbekannter Winzer die Gaststube, der sich ebenfalls an „den Orth zum Stuben-Ofen“ stellt, „gleichsam als wann alle ankommende Gäste zuvor dorthin hetten stehen müssen / ehe sie sich hetten niedersetzen dörrfen“.⁶¹

Wie sich aus diesen Beobachtungen herauskristallisiert, ist der warme Stubenofen im Sinne einer Schwelle lesbar, an der die neu einzuführenden Figuren – im wahrsten Sinne des Wortes – zuerst aufgetaut werden, um dann die Bühne der Erzählung zu betreten. Indem die jeweiligen Figuren kurz vor dem Stubenofen innehalten, um sich aufzuwärmen und ihren bevorstehenden Auftritt anzukündigen, entsteht ein Eindruck von Theatralität, der dem Text von Grund auf eigen ist. Dabei darf nicht unberücksichtigt bleiben, dass ausgerechnet der warme Stubenofen ein Ort des Erzählens par excellence ist: Hier sitzt man an kalten Winterabenden beisammen, um sich allerlei Geschichten und Märchen zu erzählen – so ist es denn auch das „Maul“, das zuerst auf-tauen muss, ehe Philarchus den Wirtshausgästen von seinem brotlosen Dasein als Schreiber erzählen kann. Als Schauplatz des Erzählens lässt der Stubenofen auch insofern eine poetologische Komponente zur Geltung kommen,

58 Grimmelshausen, *Springinsfeld*, S. 165.

59 Ebd., S. 167.

60 Ebd., S. 169.

61 Ebd., S. 171.

als das Erzählen zweifellos zu den zentralen Themen des *Springinsfeld* insgesamt gehört. Im Licht dieser Lektüreart lässt sich argumentieren, dass die Theatralität des *Springinsfeld* auch das Zeigen und Sichtbarmachen von Erzählstrategien beinhaltet: So hat Dieter Breuer beobachtet, dass dieser Roman im Kontext von Grimmelshausens Gesamtwerk gar „einen Höhepunkt der bisherigen Reflexion über das Erzählen“⁶² darstellt. Diese vielschichtige (Selbst-) Reflexion artikuliert sich ebenso im „sorgsam komponierte[n] Wechselspiel von Rahmen- und Binnenerzählung“⁶³ wie in der Gegenüberstellung von Selbst- und Fremdwahrnehmung der simplicianischen Ich-Erzählfiguren.

Die Besonderheit der drei fiktiven Autobiografien von Grimmelshausen (*Simplicissimus*, *Courasche* und *Springinsfeld*) besteht darin, dass sie über ihre Ich-Erzählfiguren eng miteinander verwoben sind, da diese jeweils als erzählte Figuren in den beiden anderen Romanen auftauchen. Im *Springinsfeld* kommt nun noch Philarchus hinzu, der sich als ‚Ghostwriter‘ der *Courasche* zu erkennen gibt.⁶⁴ Was *Springinsfeld*, *Simplicius* und *Philarchus* miteinander verbindet, ist die im Wirtshaus abwesende *Courasche*, mit der die Männerfiguren allesamt Bekanntschaft machten. Im Zuge des geselligen Wirtshausgesprächs erzählen sich die drei Protagonisten von ihren verhängnisvollen Begegnungen und Erfahrungen mit der *Courasche*.⁶⁵ Auf diese Weise bringt Grimmelshausen im Rahmen seiner fiktiven Autobiografien – und besonders im *Springinsfeld* – „durch ein polyperspektivisches Erzählverfahren Bedingtheit und Relativität menschlichen Denkens, Fühlens und Handelns“⁶⁶ zum Ausdruck, da die jeweiligen Perspektiven „strukturell gleichberechtigt neben- und gegeneinander“⁶⁷ stehen.

62 Breuer, *Grimmelshausen-Handbuch*, S. 96.

63 Ebd.

64 Vgl. Nicola Kaminski, „Wer ist Philarchus Grossus? Simplicianische Autorschaftsmachinationen im narrativen Hintergrund“, in: *Simpliciana. Schriften der Grimmelshausen-Gesellschaft* 37, Bern, 2015, S. 143–170, hier S. 152.

65 Hildegard Eilert, „*Courasche*, von anderen Figuren erzählt“, in: *Simpliciana. Schriften der Grimmelshausen-Gesellschaft* 24, Bern, 2002, S. 165–187, hier S. 166. Eilert hat in diesem Zusammenhang zu Recht darauf aufmerksam gemacht, dass die *Courasche* selbst als eine ungemein faszinierende Figur erscheint: So wird sie zum einen als stolze, gebildete und schöne Frau bewundert und zum anderen als Hexe diffamiert – eine Bewertung der *Courasche* aus weiblicher Sicht fehlt in der simplicianischen Romanwelt allerdings. Dadurch führt Grimmelshausen – so Eilert – vor, dass die Perspektivität menschlichen Denkens, Handelns und Fühlens nicht zuletzt auch von der Geschlechtszugehörigkeit abhängig ist (vgl. ebd., S. 178).

66 Ebd., S. 166.

67 Kaminski, „Jetzt höre dann deines Schwagers Ankunfft“, S. 175.

Augenfällig ist, dass diese polyperspektivische Organisationsstruktur nicht zuletzt auch Momente der Be- und Verwunderung hervorbringt. So verspricht Philarchus seinen beiden Wirtshausgesellen, so „wunderliche Geschichten von ihnen selbst [zu] erzehlen / daß sie sich auch beyde selbst darüber verwundern sollen“⁶⁸. Wie aus diesem intrikaten Satz offenkundig wird, kann sich die eigene Biografie plötzlich als „wunderliche Geschichte“ entpuppen, sofern sie aus einer fremden Perspektive erzählt wird. In diesem Zusammenhang ist Philarchus' Ankündigung ein schönes Beispiel dafür, wie sich die Ich-Erzählfiguren übereinander verwundern und sich gleichzeitig in einem neuen Licht betrachten. Daran anknüpfend erweist sich der Ort vor dem warmen Stubenofen zudem als Bühne des Erzählens, auf der sich die jeweiligen Subjekte kommentieren, reflektieren und schließlich auch modellieren. Von hier aus lässt sich der Bogen zurück zur Gaukeltasche schlagen, die mit Blick auf die vielstimmige Organisationsstruktur des *Springinsfeld* eine grundlegende Mise-en-abyme-Struktur greifbar macht.

Kaleidoskopischer (Aus-)Blick

Mit der Gaukeltasche entwirft Grimmelshausen die Vorstellung eines Buches, das in einem steten Wandel von Konfiguration und Refiguration zu begreifen ist. Als Schaubühne für die geheimen Wünsche jener, die durch die leeren Buchseiten blasen, lässt es sich immer neu auslegen und anwenden. Dass diese Theatralität für die narrative Komposition des *Springinsfeld* signifikant ist, zeigte sich im Hinblick auf die Eingangsszene, in der sämtliche Figuren mithilfe von theatralen Mitteln in die Erzählung eingeführt werden. Es ist aber nicht nur dieser Theaterbezug, der sich als grundlegender Wesenszug der Gaukeltasche auf Grimmelshausens Romanwelt übertragen lässt: Auch das polyperspektivische Erzählverfahren, für das der warme Stubenofen der Schauplatz schlechthin ist, wird von Grimmelshausen im Bild der Gaukeltasche figuriert, die sich – ebenso wie die simplicianischen Romane – einer festen Ordnung entzieht.

Dieses Theatrum funktioniert wie ein Kaleidoskop: Je nachdem, wie man es dreht, verändert sich der Blick auf die dargestellten Gegenstände. Mal glaubt man ein farbiges Ganzes zu erkennen, mal sieht man nur formlose Splitter – immer ist alles in Bewegung. Kaleidoskopisch ist denn auch die Spiegelfunktion, die der Gaukeltasche eigen ist und hinsichtlich der narrativen Struktur im *Springinsfeld* zusätzlich an Komplexität gewinnt. So entsteht durch

68 Grimmelshausen, *Springinsfeld*, S. 177.

das polyperspektivische Erzählen eine Mehrfachspiegelung der jeweiligen Ich-Erzählfiguren, in deren Zuge sich das Gesamtbild fortlaufend neu konstellierte. Dieser kaleidoskopische Blick entfaltet eine Faszinationskraft, die Grimmelshausens Romane auf Schritt und Tritt begleitet und sich im Bild der Gaukeltasche verdichtet.

Das Kaleidoskop ist aber auch deshalb ein faszinierendes Instrument, weil sich die abgebildeten Formen und Figuren durch die jeweiligen Betrachter*innen aktiv mitgestalten lassen. Dies trifft auf die Gaukeltasche insofern zu, als auch hier – obgleich nur vorgegaukelt – der Eindruck entsteht, man könnte die Gestalt des Buches beeinflussen, indem man durch die leeren Seiten bläst. Solche Implikationen sind nicht zuletzt auch für die innerfiktionale Rezeptionsebene der simplicianischen Schriften relevant: Jörg Jochen Berns hat darauf aufmerksam gemacht, dass Grimmelshausen mit Courasche und Philarchus die innerfiktionalen Leserinnen und Leser selbst zu Wort kommen lässt.⁶⁹ Des Weiteren zielt seine These darauf ab, dass sich die simplicianischen Erzählfiguren nicht nur gegenseitig kommentieren und korrigieren, sondern selbst zu Autor*innen werden – was schließlich als „Ermunterungsappell an die Grimmelshausen-Leserschaft insgesamt“⁷⁰ lesbar sei.

Für diese Lektüreart spricht ferner die im Text thematisierte Verbreitung der Gaukeltasche, die das Buch als Medium des Staunens einem breiten Publikum zugänglich macht sowie die Rezipient*innen dazu einlädt, wunderliche Geschichten zu entdecken und sich dabei über sich selbst zu verwundern. Wer zudem die richtigen Tricks und Griffe kennt, vermag es, die Gestalt der Gaukeltasche gezielt zu manipulieren und so das Publikum zu verblüffen. Doch womöglich stößt das systematische Hervorbringen von Bewunderung ausgerechnet hier an seine Grenzen – oder anders formuliert: Wird die Gaukeltasche nicht gerade durch ihre Gebrauchsanweisung, die unter dem Titel *Simplicissimi wunderliche Gaukel-Tasche* erschien und sämtliche Kunstgriffe erklärt, buchstäblich entzaubert?

69 Courasche erzählt ihre Lebensgeschichte nur deshalb, weil sie mit Simplicius abrechnen möchte, da seine fiktive Autobiografie die Ich-Erzählerin in keinem guten Licht dastehen lässt.

70 Jörg Jochen Berns, „Die ‚Zusammenfügung‘ der Simplicianischen Schriften. Bemerkungen zum Zyklus-Problem“, in: *Simpliciana. Schriften der Grimmelshausen-Gesellschaft* 10, Bern, 1988, S. 301–325, hier S. 319.

Der Phryne-Trick

Schminken und Staunen bei J. J. Bodmer und J. W. Goethe

Johannes Hees-Pelikan

Nicht „Schwazen[...]“¹, sondern Staunen! So könnte man eine der zentralen Forderungen aus Johann Jakob Bodmers 1746 erschienener *Moralischer Wochenschrift Mahler der Sitten* paraphrasieren. Aber was ist damit gemeint? Seinen zunächst wohl grotesken Klang verliert der Appell unter Berücksichtigung der historischen Semantik. Eine Fußnote zu dieser historischen Semantik – und zwar der des Staunens, nicht der des „Schwazens“ – möchte ich in diesem Aufsatz ergänzen, indem ich exemplarisch den Staunen-Begriff in Bodmers theoretischen Schriften untersuche. Ich konzentriere mich dabei auf das neunte und das dreißigste Kapitel aus dem *Mahler der Sitten*, in denen zwei ganz unterschiedliche Formen des Staunens verhandelt werden: Einerseits ein vernünftiges Staunen, wie es von Nicola Gess in ihrem Buch *Staunen. Eine Poetik* auch mit Blick auf andere Autoren des 18. Jahrhunderts beschrieben wurde,² andererseits ein sinnliches Staunen, das zu dieser Zeit weitaus weniger Aufmerksamkeit erfährt. Letzteres tritt bei Bodmer auf der Ebene der Darstellungsverfahren hervor, wodurch die Inszenierung des Staunens gegen seine Programmatik ausgespielt wird. Denn bei Bodmer kommt auf der Ebene der Darstellungsverfahren gerade das zum Vorschein, was die Programmatik des Staunens ausschließen möchte: ein Subjekt, das rein sinnlich staunt und sich jenseits der Vernunft bewegt.

I. Vernünftiges Staunen. Rubeens Praktik

Im neunten Kapitel des *Sittenmahlers* begründet die Opposition von „Schwazen“ und Staunen ein Konzept des vernünftigen Staunens. Als Gegenteil des „Schwazens“ verortet der Erzähler Rubeen das Staunen auf der Seite des „[D]encken[s]“³ und bestimmt es als die bessere Form des Gesprächs: „Staunen ist nichts anders als eine Unterredung, ein Umgang mit sich selbst, da

1 Johann Jakob Bodmer, *Der Mahler der Sitten. Von neuem übersehen und starck vermehret*, Bd. 1, Zürich, 1746, S. 91.

2 Vgl. Nicola Gess, *Staunen. Eine Poetik*, Göttingen, 2019, S. 8–32.

3 Bodmer, *Der Mahler der Sitten*, S. 92.

man sich selber fragt, und die Begriffe seines eigenen Verstandes hervorruft.“⁴ Staunen bezeichnet hier eine Technik des aufgeklärten, vernünftigen Denkens, es ist zentrales Regulativ der rationalen Aufmerksamkeitsökonomie:⁵ „Der Staunende folgt keinen andern Gesetzen, als der Vernunft [...]“.⁶ Das Staunen definiert Ruben an dieser Stelle als ein logisch verfahrenes Selbstgespräch.

Ersichtlich knüpft Bodmer damit an den Begriff des *thaumazein* an, mit dem in der griechischen Antike eine epistemische Funktion des Staunens bezeichnet wird. Im Begriffsfeld *thaumazein* sind dabei, wie Stefan Matuschek gezeigt hat, zwei epistemologische Modelle miteinander verschaltet, die dem geflügelten Wort vom Staunen als dem Anfang der Philosophie eine diskursgeschichtliche Ambiguität verleihen: In Platons *Theaitetos* benennt das *thaumazein* ein ehrfürchtiges Bestaunen der Welt, das sich im *Phaidros* zu einem ekstatischen Erstaunen ob der, so Matuschek, „Erhabenheit der Ideen“⁷ steigern kann. Während für Platon das Staunen also einen grundlegenden Modus Operandi des Philosophierens darstellt, ist in Aristoteles' *Metaphysik* das Bestaunen der Phänomene lediglich der Anfang der Philosophie, der im Fortgang und mit dem gesteigerten Wissenszuwachs gegenüber dem Phänomen aufhört. *Thaumazein* ist für Aristoteles das Staunen des*der Unwissenden, den*die die Dinge bloß verwundern, weil er*sie diese – wie einen undurchschaubaren Zaubertrick – nicht versteht. Philosophie liegt für Aristoteles entsprechend im *athaumastia*, dem Entstaunen, da sie zu einer Erkenntnis der Dinge führt, die das Staunen über die Dinge ersetzt.⁸

Auch bei Bodmer geht es um die epistemische Facette des Staunens, der sich – entsprechend der grundlegenden Taxonomie von Matuschek⁹ – eine poetologische Facette zur Seite stellen ließe. Einschlägige Stichworte wären in diesem Zusammenhang die Herstellung eines Staunens über das Wunderbare als wichtiger produktionsästhetischer Kniff des erfolgreichen Dichters sowie die Erzeugung von Bewunderung für den heroischen Protagonisten¹⁰ als Wirkprinzip des Dramas. Ich werde diese im engeren Sinn poetologischen Begriffe des Staunens im Folgenden aber zurückstellen und stattdessen die Epistemologie des Staunens weiterverfolgen.

4 Ebd., S. 93 f.

5 Siehe hierzu im Kontext des Staunens: Georg Franck, *Ökonomie der Aufmerksamkeit. Ein Entwurf*, München, 2007.

6 Bodmer, *Der Mahler der Sitten*, S. 95.

7 Stefan Matuschek, *Über das Staunen. Eine ideengeschichtliche Analyse*, Tübingen, 1991, S. 23.

8 Vgl. ebd., S. 8–52.

9 Vgl. ebd., S. 6.

10 Protagonistinnen sieht Bodmer ebenso wenig vor wie Dichterinnen.

Im Rahmen des oben skizzierten philosophischen Kontexts könnte man Bodmers Begriff des vernünftigen Staunens als einen Versuch beschreiben, das platonische und das aristotelische Konzept miteinander zu versöhnen. Das Staunen begreift Bodmer nämlich als eine auf das Erreichen von Wahrheit zielende Vernunftoperation, die aber nicht auf eine Staunen machende platonische Erkenntnisekstase zuläuft, sondern sich aristotelisch im ruhigen Fortgang des Überlegens erschöpft. Es zeigt sich darin jene im rationalistischen Diskurs der frühen und mittleren Aufklärung typische Neubewertung des antiken *thaumazein*, die Matuschek als eine „Befreiung vom Staunen als dem Zeichen der Unwissenheit“¹¹ beschreibt. Die unmündige, selbstvergessene, staunende Hingabe an die Objekte soll dabei durch die vom vernünftigen und nutzenorientierten Interesse eines souveränen Verstandessubjekts geleitete Erforschung ersetzt werden:

Im Staunen, so kann man mit einer Metapher sagen, die zum Emanzipationsbewußtsein der Aufklärung paßt, wird der Mensch von den Gegenständen beherrscht, die sich zur Betrachtung aufdrängen, im Interesse aber herrscht der Mensch über die Gegenstände, indem er sich einen nach dem andern zur Befragung vornimmt. Nirgends zeigt sich besser das Selbstgefühl der aufgeklärten Wissenschaften als darin, daß sie mit der Begriffstradition des *thaumazein* bricht [sic]. Der Passivität des Affekts will sie entkommen, um aktiv nach eigenem Interesse sich die Welt anzueignen.¹²

Bodmers vernünftiges Staunen steht eindeutig im Zeichen einer solchen aufklärerischen Emanzipation, bezeichnet es doch eine Technik der Unterredung mit sich selbst, die es dem Staunenden erlaubt, ein Sujet gründlich und vernünftig zu untersuchen. Aber Bodmers Ausführungen gehen auch darüber hinaus und verleihen seinem Konzept des vernünftigen Staunens so einen weiteren charakteristischen Akzent. Denn Bodmer betont nicht das Ziel des Staunens, sprich das Erlangen abstrakter Wahrheiten. Stattdessen interessiert er sich für den Vorgang, das heißt die Praktik des Staunens selbst, das einen grundlegenden Modus des Denkens – und damit zuletzt einen spezifischen Modus der Subjektconstitution des frühaufklärerischen Vernunftsubjekts – benennt.

Wie Nicola Gess gezeigt hat, steht diese Praktik des Staunens in der langen Tradition der meditativen Praktiken, die Pierre Hadot als „spirituelle[.] Übungen“¹³ beziehungsweise philosophische Denkübungen und damit als die

11 Matuschek, *Über das Staunen*, S. 156.

12 Ebd., S. 160.

13 Pierre Hadot, „Überlegungen zum Begriff der ‚Selbstkultur‘“, in: *Spiele der Wahrheit. Michel Foucaults Denken*, hg. v. François Ewald u. Bernhard Waldenfels, Frankfurt am Main, 1991, S. 221.

praxeologische Rückseite der antiken, vor allem der stoischen, Philosophie in den Blick genommen hatte.¹⁴ Auch bei Bodmers Konzept des vernünftigen Staunens steht dessen konkrete praktische Seite im Fokus, und zwar in ganz spezifischer Hinsicht. Bodmer interessiert sich für den operativen Modus des Staunens, seine rhetorischen Verfahren, die ich im Folgenden herausarbeiten möchte.

Dass das Staunen keine reine Vernunftoperation ist, sondern von konkreten Praktiken abhängt, zeigt sich ganz plakativ schon dann, wenn Bodmers Erzähler Rubeen das vernünftige Staunen explizit als eine Tätigkeit bestimmt, die geübt werden muss und anstrengendes Training erfordert: „Es giebt indessen viele Leute, die vermuthlich ein Naturell zum Staunen haben, bey denen aber dasselbe nicht gepfleget worden, so daß sie diesen Talent nicht zu brauchen wissen. Die Kunst mit sich selbst in Unterredung zu treten, ist ihnen verborgen.“¹⁵ Die „Kunst“ des Staunens bestimmt Rubeen sodann genauer, und zwar als das rhetorische Verfahren der *Prosopopoeia*, des Einsetzens einer fiktiven Person, von dem das vernünftige Staunen im neunten Kapitel des *Sittenmahlers* ganz maßgeblich abhängt. Dabei überschreitet er die epistemologische Grenze, die in der Tradition von Gottfried Wilhelm Leibniz und Christian Wolff Logik von Ästhetik trennt. Den Ablauf des vernünftigen Staunens beschreibt Rubeen am Beispiel seines fiktionalen Freundes Dürer wie folgt:

Mein Freund Dürer hält ungemein viel auf den Umgang mit sich [das heißt das vernünftige Staunen, J. H.-P.]; wenn jemand bey ihm einen Besuch abstaten will, und es fällt in eine Zeit, da er sich in seinem Cabinete mit seinem Verstande und Hertzen unterredet, so wird er die Freyheit nehmen, und sich bey euch entschuldigen lassen: Er habe eine vornehme Person bey sich, mit der er über seinen eigenen Angelegenheiten vertraulich berathschlage.¹⁶

Beim vernünftigen Staunen fingiert und imaginiert man mittels *Prosopopoeia* entsprechend eine*n Gesprächspartner*in, denn Dürer hat nicht leibhaftig eine „vornehme Person bey sich“, sondern personifiziert mit dieser Wendung seine eigene Vernunft, die ihn bei der Beratschlagung über seine Angelegenheiten unterstützen soll. Mit der Rede von der „vornehme[n] Person“, die

14 So Nicola Gess in ihrem Vortrag „Staunen als ästhetische/ethische Praxis. Überlegungen zu Bodmer und einigen Zeitgenossen“ auf der internationalen Tagung „Johann Jakob Bodmers Ästhetik“ an der Universität Zürich (7.–9.11.2019).

15 Bodmer, *Der Mahler der Sitten*, S. 97.

16 Ebd., S. 96.

Dürers Verstand Gesicht und Stimme gibt, geht dabei eine zumindest leichte, schmunzelnde Selbstironie einher, sodass die Praktik des vernünftigen Staunens eine ironische Distanzierung von sich selbst ermöglicht.

Das führt Ruben dazu, das Defizitäre seiner eigenen Technik des Staunens zu reflektieren, das ihn vom Ziel des Erkenntnisgewinns ab- und auf das Staunen selbst hinlenkt. Dabei wird wieder offenbar, dass dieses von rhetorischen Verfahren abhängt: „Bisweilen hat eine schier unvermerckliche Aehnlichkeit in der Grösse, der Figur, der Farbe, oder eine geringe Gleichheit der Wörter, des Schalles, meine Gedancken an einander gehänget, so daß ich über mich selbst lachen muste.“¹⁷ Ruben staunt hier über sein ehemals mangelhaft staunendes Selbst. Dadurch werden an dieser Stelle zwei verschiedene Praktiken des vernünftigen Staunens aufgerufen, die beide auf rhetorischen Verfahren basieren. Zunächst die ‚schlechte‘ Praktik des distraktionsanfälligen Staunens. Als Anfänger im vernünftigen Staunen, berichtet Ruben, habe er zugelassen, dass seine Gedanken von den zu untersuchenden Dingen ab- und stattdessen zu den Bezeichnungen der Dinge, den Wörtern hingelenkt wurden. Dies resultiert in einer regelrechten Verselbstständigung der rhetorischen Verfahren des vernünftigen Staunens. Es beschäftigt sich nicht mit der Erkenntnis von Sachverhalten, weil es von den Beziehungen zwischen den Signifikanten geleitet wird, für die rhetorische Figuren aufgerufen werden: die „Grösse“¹⁸ der Wörter, die Heinrich Lausberg als „Gewichtigkeit des Ausdrucks“¹⁹ beschreibt und der stilistischen Angemessenheit, dem *Aptum*, zuordnet,²⁰ die (rhetorische) „Figur“ der Wörter schlechthin, ihre „Farbe“, die Lausberg zufolge „[d]ie parteiische Färbung eines objektiven Sachverhalts“²¹ beschreibt oder auch einfach die Geformtheit der Sprache im Sinn des rhetorischen Redeschmucks benennt,²² sowie zuletzt die Gleichheit des Schalls, das heißt der Reim. Entsprechend der poetischen Funktion entfaltet sich die ‚schlechte‘ Praktik des vernünftigen Staunens als ein Spiel der Signifikanten. Das ‚schlechte‘ Staunen verknüpft keine Signifikate zu einem vernünftigen Gesamtgedanken, sondern Wörter zu einem durch rhetorische Figuren organisierten Syntagma.

17 Ebd., S. 98.

18 Ebd.

19 Heinrich Lausberg, *Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft. Registerband*, München, 1973, S. 744.

20 Vgl. ebd., S. 507–509.

21 Heinrich Lausberg, *Elemente der literarischen Rhetorik. Eine Einführung für Studierende der klassischen, romanischen, englischen und deutschen Philologie*, München, 1971, S. 36.

22 Vgl. ebd., S. 62.

Das bedeutet freilich nicht, dass die andere Praktik des vernünftigen Staunens, die Ruben in seiner Metareflexion darstellt, nämlich das Staunen über das ‚schlechte‘ Staunen, nicht ebenfalls von rhetorischen Verfahren abhängt. Ein angemessenes vernünftiges Staunen kommt in der zitierten Stelle dadurch zustande, dass Ruben selbst erkennt, wie mangelhaft sein Staunen war, und deshalb zuletzt über sich selbst lacht. Der Text inszeniert Rubens Staunen über dessen früheres Staunen als eine über das rhetorische Verfahren der *Mise en abyme* laufende Imagination eines Gegenübers, das sich selbst in seiner Mangelhaftigkeit imaginiert. Der Text präsentiert somit das vernünftige Staunen als eine Praktik, die gerade mit Blick auf ihre Trainierbarkeit darauf angewiesen ist, dass sie durch die *Mise en abyme* auf potenziell unendliche Dauer gestellt wird.

Das Material, welches das vernünftige Staunen ermöglicht, trainiert und verbessert, erhält Ruben nicht etwa aus dem realen Leben, sondern aus dem intertextuellen Archiv, wodurch erneut die Verfahrensebene der Technik des Staunens in den Blick rückt:

Damit ich aber auch in einer Folge und gewissen Ordnung denken lernete, machte ich mir die Manier die Gedancken hervor zu rufen, zu fragen, und zu antworten bekannt, welche Socrates ehemals mit so grossem Nachdruck gebrauchte [...]. Ueber dieses gewöhnete ich mich, gründlich geschriebene Bücher mit einer gewissen Langsamkeit zu lesen, so daß ich bey einem jeden Absatze stille stuhnd, und mich selbst fragete, wovon der Verfasser redete [...]. Dieses machte mir in kurtzer Zeit die Vortheile des geschickten Staunens und der Ueberlegung bekannt, ich lernte die Gedancken auf einer Sache, die ich des Nachsinnens würdig achtete, beysammen behalten.²³

Die Praktik des vernünftigen Staunens wird in dieser Passage auf topische Kulturtechniken zurückgeführt, deren intertextuelle DNA das dialogische Lesen von Büchern im Allgemeinen und Platons dialogischer Bücher im Besonderen ist.

Dieses resümierend, gilt es bis zu dieser Stelle festzuhalten, dass es beim vernünftigen Staunen um die Erziehung des vernünftigen Mannes geht, der mit der Praktik des Staunens, in deren Zentrum das rhetorische Verfahren der *Prosopopoeia* steht, über Fähigkeiten verfügt, mit denen ästhetische Formen in den Bereich der Vernunft hineinragen.

23 Bodmer, *Der Mahler der Sitten*, S. 99 f.

II. Sinnliches Staunen. Die „Ostiakinnen“

Ein ganz anderes Staunen taucht in der zweiten Textstelle auf, die ich untersuchen möchte. Das sinnliche Staunen, das hier eine Rolle spielt, ist zuallererst durch ein striktes *gendering* gekennzeichnet. Im dreißigsten Kapitel des *Sittenmahlers* treten Männer auf den Plan, die geschminkte Frauen bestaunen. Dabei handelt es sich nicht mehr um ein vernünftiges, sondern um ein signifikant sinnliches Staunen. Zu Beginn des Textes tritt Rubeen, der auch hier der Erzähler ist, genrekonform als aufgeklärter Sittenpolizist auf. Verstöße gegen die postulierte Ordnung von Anstand und Vernunft werden von ihm streng mit Spott und Häme sanktioniert. In sein Visier geraten zunächst „gewisse Pfuschnerinnen von Frauenspersonen [...], welche sich selbst alle Morgen ein neues Angesicht, neue Wangen, Nasen und Kinn mahlen“²⁴, also geschminkte Frauen.

Im *Sittenmahler* vergleicht Rubeen die geschminkten Frauen mit einem Kippbild, dessen Motiv zwischen „Engel[.]“ und „Vetel“ changiert; Abhilfe schaffe ein „feuchte[r] Schwamm“.²⁵ Für geschminkte Frauen führt Rubeen die Bezeichnung „Ostiakinnen“²⁶ ein, mit der laut Zedler-Lexikon „die Einwohner von dem Asiatischen Syberien“²⁷ bezeichnet werden. Neben einem sexistischen *gendering* findet daher auch ein rassistisches *othering* statt. Bodmer reiht sich dadurch in die lange – und männliche – Tradition der Schminkkritik ein, die Gesa Dane in ihrer Studie zum Diskurs des Schminkens anschaulich nachgezeichnet hat.²⁸ Schminkkritische Passagen finden sich schon in Platons

24 Ebd., S. 335. Über das Schminken schreibt Bodmer bereits in Bd. 3 der zwischen 1721 und 1723 maßgeblich von ihm in Zusammenarbeit mit Johann Jakob Breitingen verfassten Moralischen Wochenschrift *Die Discourse der Mahlern* (vgl. Johann Jakob Bodmer u. a., *Die Discourse der Mahlern. Dritter Theil*, Zürich, 1722, S. 9–16). Das Schminktraktat in den *Discoursen* und im *Sittenmahler* ist dabei sichtlich von der Abhandlung über „the sex who paint“ (Richard Steele, „No. 41. Tuesday, April 17“, in: *The Spectator*, Bd. 1, 5. Aufl., hg. v. Joseph Addison u. Richard Steele, London, 1711, S. 154–158, hier S. 155) aus dem von Joseph Addison und Richard Steele besorgten *Spectator* inspiriert, wie Theodor Vetter nachgewiesen hat (vgl. Theodor Vetter, *Der Spectator als Quelle der ‚Discourse der Mahler‘*, Frauenfeld, 1887, S. 27). Ebenfalls auf das Schminken zu sprechen kommt Bodmer in *Lessingsche, unäsopischen Fabeln*, worauf in diesem Kontext aber nicht näher eingegangen werden kann (vgl. Katja Fries, *Poetische Palimpseste. Parodie und Satire in den literaturkritischen Dichtungen Johann Jakob Bodmers*, Berlin u. Boston, 2019, S. 52).

25 Bodmer, *Der Mahler der Sitten*, S. 335 f.

26 Ebd., S. 336.

27 Zedlers *Universal-Lexicon*, Bd. 25, Art. „Ostiaken, Ostiacken, Ostiakken, Ostiacki“, Graz, 1995 [1731–1754], Sp. 2334.

28 An Danes Arbeit orientiert sich der folgende, sehr schlaglichtartige Durchgang durch die Diskursgeschichte des Schminkens (vgl. Gesa Dane, *„Die heilsame Toilette“. Kosmetik*

Gorgias. Ab dem Mittelalter ist die Kritik am Schminken oft moralisch und theologisch motiviert. „God hath given you one face, and you make yourselves another“²⁹, lautet eine griffige Sentenz aus Shakespeares *Hamlet*. Schminken gilt als Zeichen von Hoffart und Superbia. Die Moralischen Wochenzeitschriften der deutschen Aufklärung übernehmen diese moralisch-theologische Form der Schminkkritik – so auch Bodmers Abhandlung. Hinzu kommt, dass ab der Mitte des 18. Jahrhunderts das Schminken unter Männern aus der Mode kommt. War das Schminken im französischen Absolutismus unter Louis XIV. eine Praktik, die im höfischen Kontext von beiden Geschlechtern gleichermaßen ausgeübt wurde, so gilt im aufgeklärten Deutschland wieder das, was Orsina in *Emilia Galotti* wie folgt formuliert: „Ein Frauenzimmer, das denket, ist eben so ekel als ein Mann, der sich schminket.“³⁰

Über dieser langen Tradition darf im Fall von Bodmers Schminkkritik jedoch eine Sache nicht übersehen werden. Es geht dort – aller heftigen und auch sexistischen Polemik zum Trotz – gerade nicht nur um eine Kritik des Schminkens, sondern auch und vor allem um das sinnliche Staunen, und zwar um das Bestaunen von geschminkten Frauen. Ganz klar wird das zunächst, wenn der Erzähler Rubeen sein sittenkritisches Visier von den „Ostiakinnen“ ab- und stattdessen denjenigen Männern zuwendet, welche die Ostiakinnen gerade nicht verhöhnen, sondern bestaunend verehren. Der Praktik des vernünftigen Staunens stellt er daher die des sinnlichen Staunens an die Seite, welche aus der Tradition des Bestaunens natürlicher Gegenstände kommt, wie sie Lorraine Daston rekonstruiert.³¹ In derselben Art und Weise bestaunen nun die aus Rubeens Sicht lasterhaften Männer artifiziell geschminkte Schönheiten. Rubeen legt das in einer fiktionalen Fallgeschichte dar:

Ich habe derowegen viel Mitleiden mit einem jungen Menschen, der in das Conterfait einer solchen Mahlerin so heftig verliebt ist, daß er darüber in eine tiefe Melancolie gefallen. Er stößt jetzo in der Einsamkeit des Landlebens, wohin er sich begeben, die kläglichsten Seufzer aus, weil er neulich von ihr mit einem Korbe abgefertiget worden. Ich weiß ein sicheres Mittel ihn an dieser Liebes=Wunde zu heilen, und ich halte mich vor verpflichtet ihm dasselbe

und Bildung in Goethes ‚Der Mann von fünfzig Jahren‘, Göttingen, 1994, S. 76–91). Einen Überblick aus der Perspektive der Praktikerin bietet Lisa Eldridge, *Face Paint. The Story of Makeup*, New York, 2015.

29 Zitiert nach Dane, *Die heilsame Toilette*, S. 76.

30 Ebd., S. 81.

31 Vgl. Lorraine Daston, „Die kognitiven Leidenschaften. Staunen und Neugier im Europa der frühen Neuzeit“, in: dies., *Wunder, Beweise und Tatsachen. Zur Geschichte der Rationalität*, übers. v. Gerhard Herrgott, Christa Krüger u. Susanne Scharnowski, Frankfurt am Main, 2001, S. 77–97.

mitzutheilen, wenn ich nicht vernehmen werde, daß sie sich in einer Zeit von vierzehn Tagen zum Jawort erklärt hat.³²

Die Fallgeschichte beschreibt einen Mann, dem geholfen werden muss. Es gilt, ihn von seinem übermächtigen sinnlichen Staunen zu befreien, das sich, etymologisch korrekt,³³ im melancholischen Symptom des Erstarrens sowie im Rückzug in die „Einsamkeit des Landlebens“ manifestiert. Das sinnliche Staunen des jungen Manns ist ein ‚schlechtes‘ Staunen, weil es ein getäushtes Staunen ist, das sich auf ein ‚falsches‘ Objekt richtet, eben auf eine „Ostiakin“. Warum aber will Rubeen den Verliebten nur dann von seinem Liebeskummer erlösen, wenn es diesem nicht gelingt, seine geschminkte Verehrte innerhalb von zwei Wochen für sich zu gewinnen? Bei der Beantwortung dieser Frage stößt man zwar auf sinnliches Staunen, allerdings nicht auf das sinnliche Staunen des Melancholikers, sondern auf dasjenige des Erzählers Rubeen selbst. Denn das vierzehntägige Ultimatum, das Rubeen mit seinem Rettungsplan verknüpft, ist ein Indiz dafür, dass die geschminkte Frau aus der Fallgeschichte allen Beteuerungen zum Trotz auch in ihm, dem Erzähler Rubeen, sinnliches Staunen auslöst. Dieses konstituiert sich auf der Ebene der Darstellungsverfahren der Fallgeschichte, die so erzählt wird, dass nicht das erzählte Staunen, sondern das staunende Erzählen in den Fokus rückt.

Deutlich manifestiert sich Rubeens sinnliches Staunen in dem Brief, den sich Rubeen als *Ultima Ratio* zu schreiben vornimmt, sollte der junge Mann seinen Liebeskummer nicht in den Griff bekommen. Mit seinem Brief gedenkt Rubeen die „Liebes=Wunde“ des unglücklichen Manns zu heilen, indem er diesem eröffnet, „daß diejenige, die euch so verächtlich den Korb gegeben, um welchen ihr euch so heftig kräncket, die Lilien, Nelcken, und Rosen, die auf ihrem Angesichte blühen, nicht eigenthümlich besitzt, sondern sie nur gekauft hat. Sie wachsen in der Apotheck und nicht auf ihrem Munde und Wangen.“³⁴ Erzählend wiederholt Rubeen an dieser Stelle das sinnliche Staunen des von ihm eigentlich gerade wegen dieses Staunens bemitleideten hilfsbedürftigen Verliebten. Die Beschreibung der Angebeteten durch die enumerativ-klimaktisch gegliederte und hyperbolisch kalkulierte Metapher der „Lilien, Nelcken, und Rosen“, seien sie „gekauft“, das heißt nur aufgeschminkt oder nicht, bildet auf der Ebene der Darstellungsverfahren ein sinnliches Staunen ab, das aufgrund der internen Fokalisierung als das des

32 Bodmer, *Der Mahler der Sitten*, S. 338 f.

33 Vgl. Jacob u. Wilhelm Grimm, Art. „Staunen“, in: *Deutsches Wörterbuch*, Bd. 17, Leipzig, 1854–1961, Sp. 1177.

34 Bodmer, *Der Mahler der Sitten*, S. 339.

Erzählers selbst bestimmt werden kann. Nur als Vorwand nutzt Rubeen den Spott, um durch den ungeduldig durchquerten Parcours der Relativsätze hindurch letztlich bei den signifikanten geschminkten Körperteilen, dem „Munde und Wangen“ anzukommen. Während die Praktik des vernünftigen Staunens mit rhetorischen Mitteln trainiert wird, manifestiert sich die Praktik des sinnlichen Staunens in den Darstellungsverfahren, mit denen Bodmer vom programmatischen Tadel des sinnlichen Staunens auf dessen Performanz umschaltet.

Diese Darstellungsverfahren machen deutlich, dass das bei Bodmer verhandelte sinnliche Staunen nicht nur unvernünftig ist, sondern dass die dabei erregten Affekte sexuell konnotiert sind. Oder anders gewendet: Das sinnliche Staunen geht mit Begehren einher, wie der körperliche Fluchtpunkt des Staunens – „Munde und Wangen“ – klar markiert. Bodmer transferiert es aus dem Wortschatz der Liebeslyrik in die Kritik des sinnlichen Staunens. Diese Wendung zum Begehren ist bedeutsam, eröffnet sie doch gewissermaßen ein eigenes Register des sinnlichen Staunens innerhalb der aus der Begriffsgeschichte vertrauten Opposition von vernünftigem und sinnlichem Staunen. Bodmers sinnliches Staunen ist von jedweder epistemischen Funktion abgelöst. Es ist kein Staunen, das Erkenntnis anregt oder begleitet. Es erschöpft sich im Begehren.

Im Kontext der Diskurse über das Staunen im 18. Jahrhundert markiert Bodmers Abhandlung über das Schminken somit eine extreme Position, die bislang zu wenig Aufmerksamkeit erfahren hat. Gess etwa nimmt eine wichtige begriffsgeschichtliche Ergänzung vor, indem sie zeigt, dass das Staunen im 18. Jahrhundert nicht nur in naturphilosophisch-epistemologischen Diskursen auftaucht und dort in aufklärerischem Übereifer als affektiver Marker von Unwissenheit abgestempelt wird. Gegenüber dieser etwa von Daston³⁵ vertretenen Position macht Gess ein „Gegennarrativ“ stark, das die Verschiebung des Staunens aus „Naturphilosophie und Erkenntnistheorie“ in die „philosophische Ästhetik“ betont, wo es zu einem „zentralen Affekt“ wird.³⁶ Anhand von Georg Friedrich Meiers *Anfangsgründen aller schönen Wissenschaften und Künste* (1748–1750) zeigt Gess, dass in der neuen Wissenschaft von der sinnlichen Erkenntnis (der Ästhetik) das Staunen „als eine Erkenntnisform definiert“ wird: „Es handelt sich nicht etwa um eine bloße affektive *Reaktion* auf eine sinnliche Erkenntnis, sondern die Emotion selbst *ist* die anschauende Erkenntnis.“³⁷

35 Vgl. Daston, „Die kognitiven Leidenschaften“, S. 77–97.

36 Gess, *Staunen*, S. 33.

37 Ebd., S. 42.

Die philosophische Ästhetik verbindet also das sinnliche Staunen mit einer affektiven Dimension, die es der rationalistischen Erkenntnistheorie verdächtig, wenn nicht geradezu „naiv“³⁸ erscheinen lässt. Die affektive Dimension bleibt dabei aber immer auf eine Erkenntnis bezogen, wenn auch auf „keine rationale, wohl aber eine sinnliche, genauer: eine anschauende Erkenntnis“³⁹. Doch darüber hinaus gibt es auch ein sinnliches Staunen, das dezidiert nicht erkenntnisbezogen, sondern ‚nur‘ affektiv ist. Hier ist beispielhaft die Rolle der sogenannten Begehrungsvermögen zu nennen, die Frauke Berndt in ihrer Studie *Facing Poetry. Alexander Gottlieb Baumgarten's Literary Theory*⁴⁰ für Alexander Gottlieb Baumgartens *Aesthetica* (1750/58) untersucht. Im Unterschied zu Meier siedelt Baumgarten das Staunen nämlich nicht bei den kognitiven Vermögen an, sondern als Affekt bei den Begehrungsvermögen.⁴¹ Ein solches sinnliches Staunen, das im Begehren wurzelt, kommt bei Bodmer auf der Ebene der Darstellungsverfahren in den Blick.

III. Ästhetisches Staunen. Phryne

Noch eindrücklicher ist vor diesem epistemologischen Hintergrund das zweite Narrativ, mit dem Ruben den verliebten Mann zur Vernunft zu bringen versucht. In diesem wird aber stattdessen erneut sein eigenes, auf der Darstellungsebene verortetes, sinnliches Staunen in Form seines Begehrens in den Blick gerückt, und zwar gerade indem es dieses Staunen in ein ästhetisches Staunen zu sublimieren versucht. Für einen klugen Umgang mit seiner geschminkten Angeboteten verweist Ruben den unglücklich Verliebten auf das Vorbild der griechischen Hetäre Phryne, die einen perfiden Trick ersonnen habe, um unliebsame Rivalinnen ‚abzuschminken‘. Bestanden habe dieser Trick darin, dass Phryne im Kreis einer Festgesellschaft ein etwas seltsames Gesellschaftsspiel vorschlug, nämlich sich das Gesicht zu waschen. Ein gefährliches Spiel für alle anwesenden Frauen – außer für Phryne:

In dem Augenblicke, da sie sich wuscheten, sahe man unter dem Schalle eines lauten Gelächters, so die Mannspersonen erhoben, eine Menge pokennarbigter, welcker, und schwarzgelber Angesichter erscheinen, welche sich schämten, daß sie an dem hellen Tage gesehen wurden. Ihre Rosen fielen plötzlich zu

38 Ebd., S. 37.

39 Ebd., S. 43.

40 Frauke Berndt, *Facing Poetry. Alexander Gottlieb Baumgarten's Theory of Literature*, übers. v. Anthony Mahler, Berlin u. Boston, 2020.

41 Vgl. ebd., Kap. 6.2.2, „Wonder“.

ihrer höchsten Beschimpfung ab, da im Gegentheil die ungemachte Schönheit der erwehnten Königin [das heißt Phryne, J. H.-P.] in voller Blüthe hervor leuchtete [...].⁴²

Phryne wird in dieser Anekdote zu einer Chiffre des Begehrens. Indem Rubeen in seinem plastischen, nur verhalten raffenden Erzählen den „Augenblicke“ betont, der Phrynes „Schönheit“ zum Vorschein bringt, aktualisiert er sein Begehren. Worauf richtet sich dieses Begehren? Einerseits wohl auf die „gantze Gesellschaft junger Frauenspersonen“, die Phrynes Trick zum Opfer fallen, andererseits aber vor allem auf die ungeschminkte Phryne selbst, die bekanntlich ihrer „ungemeinen und natürlichen Schönheit halber in den Geschichtsbüchern berühmt ist“⁴³. Dadurch aber wird das (tadelhafte) begehrende Bestaunen der geschminkten Frau durch den verliebten jungen Mann aus der ersten Fallgeschichte wie auch durch Rubeen selbst keineswegs stillgestellt. Vielmehr wird es aus dem ersten Narrativ in das zweite verschoben. In der Anekdote erzählt Rubeen von der ungeschminkten Phryne, die so schön ist *wie* eine geschminkte Frau, die darüber hinaus aber vor allem eines ist: nackt. Phryne lässt Rubeens Begehren lebendig werden – und das im buchstäblichen Sinn des Wortes. Denn mit Phryne erhält das Objekt des Begehrens eine plastische Form, die sich rhetorischen Mitteln der Verlebendigung (*energeia*) verdankt. Zu diesen Mitteln gehört etwa die temporale Intensität der geschilderten Szene des Begehrens, die sich in der präzisen Fokussierung des „Augenblicke[s]“ zeigt, in dem Phrynes „Schönheit“ „plötzlich“ zum Vorschein kommt. Dieser Augenblick wird zu einer Epiphanie der Präsenz Phrynes, die „in voller Blüthe hervor leuchtete“. Dass die dergestalt plastisch präsente Phryne – die von Rubeen programmatisch eigentlich ja evoziert wird, um das sinnliche Staunen des jungen Mannes aus der Fallgeschichte zu kurieren – ganz entgegen der Intention das Begehren weckt, zeigt sich nirgendwo deutlicher als in Jean-Léon Gérômes berühmtem Gemälde *Phryne vor den Richtern* von 1861, in dem dieses Begehren ebenfalls lebendig in Szene gesetzt wird.

So, wie die Blicke der Richter in der von Gérôme dargestellten Gerichtsszene von Phrynes Schuld auf ihre Nacktheit abgelenkt werden sollen, schiebt auch Rubeens Brief dem sinnlichen Staunen, das sich an der geschminkten Angeboteten des unglücklich verliebten Mannes entzündet hat, ein anderes Objekt unter. Das Phryne-Narrativ bündelt das Begehren, das in Rubeens Abhandlung über die Ostiakinnen bis dahin nur heimlich und als ein offiziell verpöntes Bestaunen geschminkter Frauen auftreten konnte, und bindet es in

⁴² Bodmer, *Der Mahler der Sitten*, S. 340 f.

⁴³ Ebd., S. 340.



Abb. 10.1 Jean-Léon Gérôme, *Phryne vor den Richtern* (1861).

Form eines staunenden Erzählens von Phryne an das ‚richtige‘ Objekt, nämlich ebendie ungeschminkte, oder besser: die nackte Phryne.

Dieses Begehren des ‚richtigen‘ Objekts wird in Rubeens Abhandlung in einem weiteren Schritt zur Grundlage der im Kontext aufklärerischer Barock- und Schwulstkritik zu verortenden Praktik des ästhetischen Bestaunens natürlicher, im Gegensatz zu artifizierlicher, geschminkter Schönheit. Rubeens Absicht ist es dabei, das ‚schlechte‘ sinnliche Staunen zu einem ‚guten‘ ästhetischen Staunen zu sublimieren. Bereits ganz zu Beginn seiner Abhandlung stellt Bodmer den „Ostiakinnen“ nämlich die „*natürlich* schönen Helvetierinnen“ entgegen, die sich nur „einfältig mit Wasser aus dem Brunnen zu schmincken pflegen“.⁴⁴ Schon durch die Eröffnung dieses Oppositionspaars wird das Bestaunen der „Ostiakinnen“ nicht einfach verpönt und schon gar nicht getilgt, sondern es wird auf die ungeschminkten „Helvetierinnen“ verschoben und so an das aus aufgeklärter Perspektive ‚richtige‘ Objekt des ästhetischen Staunens gebunden, nämlich an natürliche Schönheiten. Dass es gerade ein solches ästhetisches Staunen angesichts natürlicher Schönheit ist, das Rubeen dem verpönten sinnlichen Staunen angesichts geschminkter Frauen entgegenzusetzen möchte, zeigt sich besonders, wenn er als ein Erkennungszeichen der „Ostiakinnen“ ihre fehlende Natürlichkeit angibt, die sich darin zeige, dass ihr mimischer Ausdruck aufgrund der übertünchenden Schminke nicht in

44 Ebd., S. 336 (Hervorh. d. Verf.).

der Lage sei, ihren seelischen Zustand widerzuspiegeln: „[S]o erleben die Ostiakinnen vor keinem Gespenste, vor keiner Furcht, und erröthen vor keiner Beschuldigung [...]“⁴⁵ Ihr unnatürlicher körperlicher Affektausdruck macht die „Ostiakinnen“ zu ‚falschen‘ Objekten für ein ‚gutes‘ ästhetisches Staunen. Entsprechend korrespondiert das ‚schlechte‘ Bestaunen der geschminkten „Ostiakinnen“ auch mit einem ‚schlechten‘ ästhetischen Geschmack, nämlich mit den schwulstigen „poetischen Entzückung[en]“⁴⁶ barocker Liebeslyrik.

Aber so klar, wie Rubeens Text es auf der programmatischen Ebene suggerieren möchte, ist der Gegensatz zwischen ‚schlechtem‘ sinnlichen und ‚gutem‘ ästhetischen Staunen keineswegs. Denn die Praktik des ästhetischen Bestaunens natürlicher Schönheit führt Rubeens Text notgedrungen immer wieder als sinnliches Bestaunen von Nacktheit vor (Stichwort Phryne). Aus dieser Perspektive erscheint das ästhetische Staunen als eine bloße Kaschierung, ein Legitimationsversuch des sinnlichen Staunens, der von den Darstellungsverfahren immer schon unterlaufen wird. Hinter dem propagierten ästhetischen Bestaunen ‚guter‘ natürlicher Schönheit steht in der Abhandlung über das Schminken somit immer das sinnliche Bestaunen und Begehren bloßer Nacktheit, wie das Phryne-Beispiel lebendig vor Augen führt.

Staunen ist in Bodmers Text nie nur das, was es zu sein scheint. Es ist fluide und wandelbar: Das programmatisch verpönte Begehren der „Ostiakinnen“ wird auf der Ebene der Darstellungsverfahren einerseits wiederholt, andererseits auf das Begehren der nackten Phryne verschoben, was sich im sinnlich staunenden Erzählen von ihr zeigt. Nachträglich wird dann dieses sinnliche Bestaunen der nackten Phryne als ‚gutes‘ ästhetisches Bestaunen der natürlichen Schönheit legitimiert. Hinter diesem ästhetischen Staunen bleibt dabei allerdings immer das sinnliche Staunen sichtbar, das Rubens Erzählung zielsicher von „Munde und Wangen“ der geschminkten Frau aus der Fallgeschichte zur nackten Phryne führt. Die Ersetzung geschminkter Frauen durch die berühmte griechische Hetäre konterkariert die prüde und biedere Programmatik der Schminkkritik ebenso wie die Fiktion eines rein – gewissermaßen interesselosen – ästhetischen Bestaunens natürlicher Schönheit mit Rubeens Begehren auf der Ebene der Darstellungsverfahren.

45 Ebd.

46 Ebd., S. 337.

IV. Schminken und Staunen in Goethes „Der Mann von funfzig Jahren“

Wie eng Begehren und Staunen in Bodmers *Sittenmahler* aufeinander bezogen sind, wie ‚interessiert‘ daher auch das ästhetische Bestaunen natürlicher Schönheit ist, möchte ich im Folgenden durch einen notwendig kursorischen Vergleich mit einem weiteren Text verdeutlichen, der vom Staunen machenden Faszinosum des Schminkens erzählt. Die Rede ist von Goethes Erzählung „Der Mann von funfzig Jahren“ (1818/1829) und insbesondere von der darin enthaltenen bekannten Unterhaltung über die „Verjüngungskunst“⁴⁷, auf die ich mich für die folgenden Bemerkungen beschränke. Auch in Goethes Erzählung ruft Schminke Bewunderung und sinnliches Staunen hervor; so zum Beispiel auf Seiten des Majors, der seinen geschminkten Freund bestaunt, welcher jünger aussieht als der Major selbst, obwohl er zehn Jahre älter ist: „Nicht ohne Bewunderung, ja gewissermaßen mit Erstaunen hatte der Major das äußere Behaben seines alten Freundes im ganzen und einzelnen betrachtet.“⁴⁸ In Goethes Text wird anerkannt, was Bodmer mühsam zu verstecken suchte, dass nämlich der gepflegte Körper Begehren auslöst oder, mit den Worten der Erzählung, „Freude“⁴⁹ bereitet. So wünscht sich der Freund des Majors etwa, dass „ihr andern ernsthaften Herren nur nicht so starr und steif wäret, nicht gleich einen jeden, der sein Äußeres bedenkt, für eitel erklären und euch dadurch selbst die Freude verkümmern möchtet, in gefälliger Gesellschaft zu sein und selbst zu gefallen“⁵⁰. Hier wird kritisiert, was bei Bodmer die Darstellungsverfahren ausstellen, dass nämlich das Begehren geschminkter Körper von der Schminkkritik nur verdeckt, verdrängt und verschoben, aber nicht getilgt werden kann. „[E]r für seine Person“, erklärt der Major, „würde gern mehr Sorgfalt auf das Äußere verwenden, wenn nur nicht gleich die Menschen einen jeden, dem sie ein solches Bestreben anmerken, für eitel erklärten und ihm dadurch sogleich wieder an der sittlichen Achtung entzögen, was sie sich genötigt fühlten an der sinnlichen ihm zuzugestehen.“⁵¹ In der Unterhaltung über das Schminken in Goethes Erzählung wird so jene ‚Wahrheit‘ über das Schminken ausgesprochen, die bei Bodmer nur in entstellter Form präsentiert wird – dass sie Begehren erzeugt, welches sich als Staunen manifestiert. „Die Weiber“, stellt der Freund des Majors fest, „sind eitel von Hause aus; doch es

47 Johann Wolfgang von Goethe, „Der Mann von funfzig Jahren“, in: *Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden*, Bd. 8, hg. v. Erich Trunz, München, 1981, S. 167–224, hier S. 177.

48 Ebd., S. 172.

49 Ebd., S. 173.

50 Ebd.

51 Ebd., S. 174.

kleidet sie, und sie gefallen uns um desto mehr.“⁵² Dass Schminke wie ein Katalysator auf das sinnliche Staunen wirkt, zeigt sich bei Goethe ganz deutlich, wenn es plötzlich zu einer regelrechten Eruption des Begehrens zwischen dem Major, Hilarie und ihrer Mutter kommt.⁵³ Festzuhalten bleibt, dass Goethes Text diejenige ‚Wahrheit‘ über das Schminken explizit *darstellt*, die Bodmers *Sittenmahler* *entstellt*.

Man machte es sich aber zu einfach, wenn man es bei dieser Feststellung beließe. Denn die Gegenüberstellung der Texte von Bodmer und Goethe erzeugt eine weitere Pointe, die der Vorstellung eines bornierten Bodmers auf der einen und eines gegenüber dem Schminken liberal eingestellten Goethe auf der anderen Seite zuwiderlaufen: Goethe und Bodmer schreiben nämlich über grundlegend verschiedene Schminkpraktiken, die Dane mittels der Begriffe Kosmetik und Schminke unterscheidet.⁵⁴ Während es bei Goethe um kosmetische Praktiken der auch gesundheitlich förderlichen Körperpflege und damit um eine auch im 18. Jahrhundert respektierte Praktik des Schminkens geht, behandelt Bodmer diejenige Version des Schminkens, die sich nicht um Haut- oder Körperpflege, sondern schlicht um das Übertünchen von Makeln (Narben, Pickeln, Ausschlägen etc.) bemüht. Während Goethe am Ende daher ein Staunen präsentiert, das als Staunen über den schönen, weil gesunden und natürlichen Körper doch wieder als gut aufklärerisch beziehungsweise vernünftig bestimmt werden kann, geht es bei Bodmer gerade darum, dass das sinnliche Staunen auch da noch weitergeht, wo entgegen aller Vernunft maßlos geschminkt wird. Bei Bodmer wird exzentrisch geschminkt und – auf der Ebene der Darstellungsverfahren – schamloser darüber gestaunt.

V. Fazit

Bodmers Texte spielen Praktiken des vernünftigen sowie des sinnlichen Staunens durch, die zum Konstituens des aufklärerischen Subjekts gehören. Dieses Subjekt, das ein männliches Subjekt ist, soll nicht sinnlich staunen, das heißt begehren, sondern vernünftig staunen. Und wenn es denn einmal sinnlich staunt, dann nur in Form eines ethisch legitimierten ästhetischen Staunens über die ‚richtigen‘, das heißt über die natürlich schönen Objekte. Erst ein genaues Lesen, das die Darstellungsverfahren berücksichtigt, gibt den Blick auf die untergründigen, widersprüchlichen Elemente dieser Selbstvergewisserung

52 Ebd., S. 175.

53 Vgl. ebd., S. 180.

54 Vgl. Dane, „*Die heilsame Toilette*“, S. 48–91.

männlicher Vernunftsubjekte als diejenigen frei, die vernünftig oder allenfalls ästhetisch staunen, keineswegs aber sinnlich und schon gar nicht angesichts geschminkter Frauen. Denn Bodmers Abhandlung über das Schminken nutzt die Kritik an dieser Kulturtechnik gerade dazu, das sinnliche Staunen, das sich im männlichen Begehren gegenüber den „Ostiakinnen“ Bahn bricht, zu tarnen und auf unverdächtige Objekte wie die nackte Phryne zu verschieben. Angesichts dieser ‚richtigen‘ Objekte greift dann die Sublimierung, die Bodmer also desavouiert.

Die Kritik an der Schminke wird im *Sittenmahler* so selbst zur Schminke – zur Übertünchung des Begehrens. Denn auf der Ebene der Darstellungsverfahren zeigt sich das verpönte sinnliche Staunen als eine heimliche und verschämte Quelle der Lust, die nur halbherzig zu einem ‚guten‘ ästhetischen Staunen sublimiert wird. Aus dieser Perspektive besteht die Gefahr des geschminkten Gesichts, auf die Bodmers sittenkritischer Zeigefinger so nachdrücklich hinweisen möchte, dann aber weniger in der Täuschung auf Seiten der Frauen als vielmehr in der Enttarnung des sinnlichen Staunens auf Seiten der Männer. Bodmers vernünftige und tugendhafte Männer widerlegen sich selbst. Gerade in ihrer Kritik am sinnlichen Staunen vollziehen sie ebendieses. Ausgerechnet Bodmer, der Rationalist, schreibt so über Männer, die ganz unversehens staunend einen Raum jenseits der Vernunft betreten.

Intimacy and Distance

Wonder in the Autobiographical Performances of Methodist Preacher George Whitefield

Julia H. Fawcett

Wonder, as several scholars have remarked, is built on contradictions. In her recent book *Eighteenth-Century Fiction and the Reinvention of Wonder*, Sarah Tindal Kareem cites “two distinct meanings of the English verb wonder, denoting surprise and marvel on the one hand and doubtful curiosity on the other.”¹ To wonder *at* something is to revel in its mystery and its majesty, to allow oneself to be overwhelmed; to wonder *about* something, however, is to seek to unravel this mystery, to examine it closely, to draw back the curtain and understand how it works. Mireille Schnyder has described wonder, similarly, as dependent on the distance and simultaneous intimacy we must feel with the object of our gaze.² Wonder thus sutures pleasures that scholarship has often sought to distinguish by genre, by discipline, by epoch: Kareem notes (and disputes) the distinction often drawn between marvel as the purview of romance and intimacy as the purview of realist fiction, as well as that drawn between magic as that which wonders at and science as that which wonders about.³ To this list of oppositions we might add that between the spectacular and illusionistic theater and the intimate and realist novel, between pre-modern and post-Enlightenment modes of inquiry, or even between a religious and what Charles Taylor terms, influentially, *A Secular Age*.⁴ Wonder teaches us to be suspicious of such divisions.

Note: I am indebted to Misty Anderson for suggesting I write about Whitefield, and to the participants in the Provoked Admiration conference – particularly Daniela Hahn and Ella Imgrüth – for a generative discussion.

- 1 Sarah Tindal Kareem, *Eighteenth-Century Fiction and the Reinvention of Wonder*, Oxford, 2014, p. 8.
- 2 Mireille Schnyder, “Opening Remarks”, *Interdisciplinary Conference. Provoked Admiration. Self-Fashioning and Collective Affectivity*, July 4, 2019, University of Zurich.
- 3 For another recent discussion of the relationship between wonder, empiricism, and the novel, see Jesse Molesworth, *Chance and the Eighteenth-Century Novel. Realism, Probability, Magic*, Cambridge, 2010.
- 4 The rise of the novel, of empiricism, and of secularism have generated countless studies. Several of the most influential have included, in addition to those I cite elsewhere in this paper, Charles Taylor, *A Secular Age*, Cambridge, MA, 2007; Michael Warner, Jonathan Vanantwerpen and Craig Calhoun (eds.), *Varieties of Secularism in a Secular Age*, Cambridge,

In that spirit, this essay explores the wonder that the eighteenth-century public lavished on a man who embodies many of these contradictions. George Whitefield (1714–1770) was an English preacher and one of the founders, with the brothers John and Charles Wesley, of the Methodist religion, the basis of modern evangelicalism. Like modern evangelicals, Methodists – and Whitefield as their leader – were often stereotyped as dupes or religious zealots, anomalies of the Enlightenment who let religious fervor overwhelm their logical faculties. Yet as Phyllis Mack notes, Methodist practices and vocabularies were “as much the product of Enlightenment values as they were of Pauline Christianity”, and its leaders often “evaluate[d their] followers’ ecstatic behavior by techniques of empirical evidence.”⁵ Whitefield managed to spread his belief system across great distances: he began preaching in Oxford and London and later traveled to the American colonies, and his savvy manipulation of early print culture guaranteed that Methodism expanded rapidly, even among communities who had never encountered its charismatic leaders in the flesh. But he was also known for creating a sense of intimacy even among such geographically dispersed congregations – so much so that critics implied there was something disturbingly sexual about his appeal.⁶ And while Whitefield’s outdoor sermons relied on and were often compared to theatrical spectacle, attracting crowds of up to 20,000 according to some estimates, he also borrowed the forms and genres of the realist novel and autobiography, recording his spiritual awakening through painstaking descriptions of his daily activities and private life in his *Journals* (written during his mission to Georgia in 1738–1739) and autobiography (*A Short Account of God’s Dealings with the Reverend Mr. George Whitefield*, 1740).⁷

MA, 2010; Talal Asad, *Formations of the Secular. Christianity, Islam, Modernity*, Stanford, 2003; Ian Watt, *The Rise of the Novel. Studies in Defoe, Richardson, and Fielding*, Berkeley, 1956; Nancy Armstrong, *Desire and Domestic Fiction. A Political History of the Novel*, New York and Oxford, 1987; and Lisa Freeman, *Character’s Theater. Genre and Identity on the Eighteenth-Century Stage*, Philadelphia, 2001.

5 Phyllis Mack, *Heart Religion in the British Enlightenment. Gender and Emotion in Early Methodism*, Cambridge, 2008, p. 14. Other scholars who have remarked upon the use of Enlightenment principles in Methodism include Misty Anderson, *Imagining Methodism in 18th-Century Britain. Enthusiasm, Belief & the Borders of the Self*, Baltimore, 2012; and Henry Rack, *Reasonable Enthusiast. John Wesley and the Rise of Methodism*, London, 1989.

6 See Anderson, *Imagining Methodism in 18th-Century Britain*, pp. 70–129.

7 For discussions of Whitefield’s theatricality and links to celebrity culture, see Anderson, *Imagining Methodism in 18th-Century Britain* as well as Harry S. Stout, *The Divine Dramatist. George Whitefield and the Rise of Modern Evangelicalism*, Grand Rapids, 1991; and Frank Lambert, “Pedlar in Divinity”. *George Whitefield and the Transatlantic Revivals, 1737–1770*, Princeton, 1994.

This paper asks how Whitefield balanced these many contradictions. How did he maintain the distance and mystery required for wonder in a printed autobiography that recorded the intimate details of his daily life? How, on the other hand, did he create a sense of intimacy while preaching before tens of thousands? How did Whitefield inspire the wonder that would sustain a congregation stretching across two continents, and what does his example teach us about what wonder is or how it grows?

The answer I want to propose lies in Whitefield's deployment of a strategy I have theorized elsewhere as overexpression. In my 2016 book *Spectacular Disappearances*, I wrote about eighteenth-century celebrities (including the actor-turned-autobiographer Colley Cibber) who used outlandish costumes, outrageous self-representations, and purple prose to exaggerate the signifiers of eighteenth-century identity until they were so overwrought as to become illegible – a strategy I compared to a spotlight so brilliant it is blinding.⁸ Overexpression allowed these celebrities to maintain their privacy without sacrificing the publicity upon which their careers depended; they invited us to view them in close-up even as they kept their distance.

I didn't include Whitefield in the book, though I think his strategies share much with those of celebrities like Cibber, an actor-playwright who was famous as the fop and who published his own autobiography, *An Apology for the Life of Colley Cibber* (1740), in the very same year that Whitefield published his. The pious preacher and the player-king might seem an unlikely pairing, but it is one that – as this essay will elucidate – Whitefield's contemporaries noted as well. And indeed several recent theorists have described the celebrity-actor as occupying the place once held by priests or by gods: the modern celebrity emerged in the eighteenth century, as Chris Rojek notes, “to fill the absence created by the decay in the popular belief in the divine right of kings, and the death of God.”⁹ In the pages that follow, I ask what this unlikely pairing of Cibber and Whitefield in contemporary accounts might reveal about other unlikely pairings: the pairing of interiority and theatricality in Whitefield's self-representations, the pairing of intimacy and distance requisite for wonder. Linking all of these unlikely pairings is another that recurs often in Whitefield's and Cibber's work and one to which I'll return several times over the course of

8 Julia H. Fawcett, *Spectacular Disappearances. Celebrity and Privacy, 1696–1801*, Ann Arbor, 2016, p. 5.

9 Chris Rojek, *Celebrity*, London, 2001, p. 13. See also Joseph Roach, *It*, Ann Arbor, 2007; Leo Braudy, *The Frenzy of Renown. Fame and Its History*, New York, 1986; Sharon Marcus, *The Drama of Celebrity*, Princeton, 2019 (esp. chap. 2). Max Weber's theorization of “charisma” has been very important to this school of thought in celebrity studies; see Max Weber, “Religionssoziologie”, in: *Wirtschaft und Gesellschaft*, Tübingen, 1922.

this essay: the image of a portrait in which the lightest lights are set against the darkest darks. As I'll explain, this image might suggest the pages of an autobiography, its dark letters marking the white paper. But it might also suggest a self-representation that creates wonder by concealing as much as it reveals of the self it promises to elucidate – a self-representation that Cibber describes, suggestively, as “this *Chiaro Oscuro* of my mind.”¹⁰

I. Cibber's *Chiaro Oscuro*

Let's begin, then, with Cibber, an actor, playwright, and theater manager whose *Apology for the Life of Colley Cibber* might be said to be the first celebrity autobiography in English.¹¹ Given the novelty of the genre, it is understandable that Cibber should take a few pages in the early part of his book to explain what he is about.

He begins by dismissing as spurious the biographies of his theatrical colleagues written, he claims, “in less time after their Deaths than one cou'd suppose it cost to transcribe them.”¹² He then presents his own autobiography as an attempt to avoid such an ignominious fate:

Now, Sir, when my Time comes, lest they shou'd think it worth while to handle my Memory with the same Freedom, I am willing to prevent its being so odly besmear'd (or at best but flatly white-wash'd) by taking upon me to give the Publick This, as true a Picture of myself as natural Vanity will permit me to draw: For, to promise you that I shall never be vain, were a Promise that, like a Looking-glass too large, might break itself in the making; Nor am I sure I ought wholly to avoid that Imputation, because if Vanity be one of my natural Features, the Portrait wou'd not be like me without it. In a Word, I may palliate, and soften, as much as I please; but upon an honest Examination of my Heart, I am afraid the same Vanity which makes even homely People employ Painters to preserve a

10 Colley Cibber, *An Apology for the Life of Colley Cibber, With an Historical View of the Stage During His Own Time*, ed. B. R. S. Fone, Mineola, 1968, p. 7.

11 Though authors had published the stories of their lives before, I count Cibber's as the first celebrity autobiography both because Cibber was famous for little else beyond his stage appearances (as distinguished from a monarch or military general); and because the *Apology* cultivated the expectation that its subject would disclose not only his public exploits but also his private life and that it would suggest a coherent subject (as opposed to a spiritual autobiography that emphasizes the difference between the former sinner and the current writer). For a longer discussion of how I define *celebrity* and *autobiography*, see Fawcett, *Spectacular Disappearances*, pp. 8–14 and 16–17.

12 Cibber, *An Apology for the Life of Colley Cibber*, p. 7.

flattering Record of their Persons, has seduced me to print off this *Chiaro Oscuro* of my mind.¹³

Cibber justifies his decision to be his own biographer by suggesting that he alone can offer the truest and most complete portrait of the self we have come to admire, and the wordiness of his description seems at first to confirm his intentions. Yet as he heaps word upon word and clause upon clause, we begin to doubt the veracity he repeatedly promises. Cibber assures us, for instance, that he cannot represent his true self without including the “Vanity” that is “one of my natural Features.” What is vanity, though, but an impulse to conceal one’s “natural Features” in order “to preserve,” as Cibber notes, “a more Flattering record of [his] Person”? The very characteristic that Cibber reveals after an “honest Examination of his heart,” in other words, makes us doubt the honesty of that examination (and of that heart). In place of a true self-portrait, Cibber offers “a Looking-glass [so] large [as to] break itself in the making” – an autobiographical performance so overwrought it becomes illegible. This is overexpression.

In my book, I discuss overexpression as a strategy that celebrities used to frustrate their audiences’ speculations about their private lives without foregoing the publicity so necessary to their careers. We might also characterize it as an attempt to achieve the delicate balance between intimacy and distance that provokes wonder. On the one hand, Cibber offers intimacy by “print[ing] off” his life in first-person, adopting the form of a novel with its promise of an interiorized self. He literalizes this interior self in the image that opens the passage, of a memory “besmear’d” – a word whose etymology suggests excrement, something from inside the body being wiped across the page as a representation of character.¹⁴ But the scatology hints at the degradation of intimacy – its potential, in satisfying the reader’s curiosity, to destroy any halo of mystery or marvel the object might hold. And so Cibber tempers the intimacy of his novelistic *Life* with the spectacle of his theatrical life. He overwhelms his readers with language until they begin to doubt its truth. He includes frequent references to his theatrical career, often eliding the persona he presents in his autobiography with the characters he portrayed onstage and forcing his readers to consider whether the self they are viewing is his “true” self or another disguise, the honest heart or its “natural Vanity.” To the grotesque interiority of a self-portrait “besmear’d” in black, then, Cibber adds the superficiality of a life “but

¹³ Ibid.

¹⁴ The *Oxford English Dictionary* defines “smear” as “fat, grease, or lard” – all substances removed from the interior of the body. “Smear”, in: *OED Online*, Oxford, 2020.

flatly white-washed” to give us the wonderful “*Chiaro Oscuro*” of his *Apology*. In this final oxymoron, Cibber relies on a favorite trope of eighteenth-century biographers, likening the balance of virtues and faults in a person’s character to the contrast between light (or *Chiaro* in Italian) and darkness (*Oscuro*) in a Renaissance painting. At the same time, he offers a perfect encapsulation of the strategy he will use to maintain at once the intimacy and the distance requisite of wonder: he will fill the pages of his autobiography with seeming self-revelations so overwrought as to become illegible and so intimate as to become spectacular – with language (as the English cognates of *Chiaro Oscuro* suggest) so clear it is obscure.

By 1741, Cibber’s penchant for polluting his true confessions with the whiff of theatricality and for obscuring his self-revelations with purple prose had become so famous that Henry Fielding could signal the parodic nature of his novel *Shamela* simply by including Cibber’s name on the title page. The main target of Fielding’s mockery was Samuel Richardson’s wildly popular novel *Pamela*, published (like Cibber’s *Apology* and Whitefield’s *Short Account*) in 1740, and consisting of a series of seemingly heartfelt and emotional epistles from the title character to her parents. In Fielding’s parody, Pamela is revealed to be a sham, her supposed sincerity mere theatricality: she has learned the art of disguise from her mother, a prostitute who plies her trade outside of London’s theaters; and her letters, Fielding suggests, are a ploy to secure her husband’s wealth while sleeping with his parson. By claiming “Conny Keyber” (a bastardization of Colley Cibber that Fielding’s audiences would have recognized) as the author of the novel, Fielding suggests that Cibber’s name had already become synonymous with the particular layering of intimacy and spectacle that overexpression created – and with the wonder that Fielding’s parody sought to puncture.¹⁵

Fielding links this layering of intimacy and spectacle explicitly to Cibber’s overwrought prose style early in the novella, in an epistolary exchange between two preachers, Parson Tickletext and Parson Oliver, arguing over *Pamela*’s merits. Parson Tickletext praises Richardson’s novel and the charming woman at its center in a language that borders on the sexual, and Oliver chastises Tickletext’s zeal by comparing his letter to Cibber’s autobiography: “If I had not known your Hand,” he scolds, “I should, from the Sentiments and Stile of the Letter, have imagined it to have come from the Author of the famous *Apology*, which was sent me last Summer; and on my reading the remarkable Paragraph of *measured Fulness, that resembling Life out-glowes it*, to a young Baronet, he

15 See the facsimile of Fielding’s original title page published in the Penguin edition of Henry Fielding, *Joseph Andrews and Shamela*, ed. Judith Hawley, London, 1999, p. 3.

cry'd out C—ly C—b—r by G—.”¹⁶ Fielding deploys Cibber's name as a byword for a novel as spectacular and misleading as the theater, for “Sentiments” so exaggeratedly sincere as to become suspect.

There is, however, another figure evoked in Parson Oliver's scolding of Parson Tickletext's prolix zeal. In his praise of *Pamela* Tickletext includes the book's endorsement of “the useful and truly religious Doctrine of *Grace*” – a word and concept that had become increasingly associated with the Methodist teachings of the Reverend George Whitefield.¹⁷ Fielding reinforces the allusion at several points in his parody, when, for instance, he lists Whitefield's sermons and autobiography among Shamela's reading materials.¹⁸ Tickletext is writing like Colley Cibber when he writes to extoll Pamela's virtues, Fielding implies, but he is also writing like George Whitefield. What links the two, I want to suggest, is that overexpressive style that allowed them to maintain distance on the page and create intimacy on the stage (or in the pulpit), to balance the contradictions necessary for provoking wonder.

II. Whitefield's *Chiaro Oscuro*

It is perhaps significant, then, that Whitefield opens his autobiography with a metaphor strikingly similar to the one that opens Cibber's *Apology*:

As God has been pleased of late to call me a publick Work, I thought his Children would be glad to know how I was trained up for it. – And tho' some may think this had been as well deferred till after my Death, or wrote by some other Person, yet I thought it might be more beneficial, and be better credited, if wrote with my own Hand, and published whilst I was yet alive.

In the Accounts of good Men which I have read, I have observed that the Writers of them have been partial. They have given us the bright, but not the dark Side of their Character. This, I think, proceeded from a Kind of pious Fraud, least mentioning Persons Faults should encourage others in Sin.¹⁹

Like Cibber, Whitefield begins the record of himself by narrating his own disappearance, imagining the death that necessitates such life-writing. Like Cibber, too, he justifies his narrative by suggesting that only he can avoid the biases

16 Ibid., p. 11.

17 Ibid., p. 9. Grace, as Mack notes, was one of the doctrines that distinguished Whitefield's more Calvinist Methodism from that of the Wesley brothers.

18 Ibid., p. 16.

19 George Whitefield, *A Short Account of God's Dealings with the Reverend Mr. George Whitefield*, London, 1740, *Eighteenth Century Collections Online*, p. 6.

of his biographers – though while Cibber worries that his biographers will be too critical of his character, Whitefield, conceitedly though not uncharacteristically, worries his will be too kind. Whitefield's chiaroscuro thus introduces the same problem that plagues the celebrity trying to satisfy his spectators' curiosity about his private life without destroying their awe at his public glamour: how can he maintain both the intimacy and the distance that wonder demands? How, in other words, did Whitefield preserve the mystery and magisterium of an exalted divine while narrating the intimate details of his life? And how did he achieve the intimacy for which his sermons were so celebrated though preaching to congregants on two continents, to crowds of 20,000?

Previous scholars have devoted more time to this second question, emphasizing Whitefield's use of personal detail and emotional display in his sermons to create a sense of spontaneity and presence. "Whitefield's relationship with his audience was unusually intimate," writes James Downey. "To establish this rapport he punctuated his sermons with personal reminiscences, anecdotes, and, at times, confessions. Neither did he feel the need to apologize for constantly drawing attention to himself; in fact, his homiletic strategy demanded it. Before he could win men's hearts he had to win their trust."²⁰ Others explain that Methodism placed great emphasis on the private and daily activities of its leaders and its congregants both to demonstrate and to reinforce belief: "Methodist," they note, was initially a term of derision given to Whitefield and the Wesleys by their Oxford classmates to emphasize their methodical attention to what they ate, when they slept, and how they prayed.²¹ Yet this methodical way of life did not lead to predictable sermons, and Whitefield was celebrated for the seeming spontaneity with which he addressed his congregants. Misty Anderson describes the Methodist meeting as "a theater of the real, in which something happens, something that is an uncanny illustration of the relationship between performance and belief."²²

The first question – how Whitefield maintained distance from his readers even within the intimate pages of his autobiography – is less explored in the critical literature, but his strategy bears striking similarities to how Cibber protected his private life from the public gaze in composing his *Apology*. As Fielding's allusions indicate, Cibber and Whitefield shared a penchant for verbosity. Whitefield called his autobiography a *Short Account*, but by the time he

20 James Downey, *The Eighteenth-Century Pulpit. A Study of the Sermons of Butler, Berkeley, Secker, Sterne, Whitefield, and Wesley*, Oxford, 1969, pp. 165–166.

21 For a discussion of the importance of daily devotions and autobiographical form to the dissemination of Methodism, see Bruce Hindmarsh, *The Evangelical Conversion Narrative. Spiritual Autobiography in Early Modern England*, Oxford, 2005.

22 Anderson, *Imagining Methodism in 18th-Century Britain*, p. 131.

had followed it up with his *Further Account* (in 1746) and the journals of his travels written between 1737 and 1745, he had amassed some 500 pages about his daily activities, detailing not only his conversion and spiritual growth but also the minutiae of his diet, the precise sum he raised at each meeting, and each bout of seasickness he suffered en route to the colonies. Such loquaciousness led Whitefield's critics to characterize his writings as tales full of sound and fury that, in the end, signified very little at all. The Boston Congregationalist Charles Chauncey complained in a 1745 letter to the public of Whitefield's tendency to "magnify" facts so "common" and "trivial" that they were barely "worthy of *particular* and *publick* notice."²³ A famous sermon against Whitefield by the Anglican preacher Joseph Trapp warned him against the sin of being "righteous over-much," arguing that the excess of righteousness often resembles its opposite.²⁴ Such critiques suggest that Whitefield maintained his mystery not by seeming to conceal any part of himself but, like Cibber, by presenting a self so overwrought as to become illegible.

Yet Cibber's verbosity constituted only one part of his overexpressive strategy; as we have seen, he also kept the readers of his *Life* at a distance through the theatrical allusions and oxymorons – like his admission that an "honest Examination of [his] Heart" would reveal only its "natural Vanity" – that kept them doubting whether the "true [...] Picture of myself" contained anything at all of the truth, or of that self.²⁵ While Cibber's stage career demanded that he appear as Lord Foppington or as Richard III, however, George Whitefield had no choice but to appear in the pulpit, again and again, as George Whitefield. His success as a preacher depended on his congregants' belief that his authentic self and the self he presented in his sermons and autobiography were one and the same; to doubt his performance was to doubt his belief in God, and to doubt his belief was to doubt one's own. This distinction between stage actor and Methodist preacher seems to preclude Whitefield's ability to keep the readers of his autobiography distant enough that they might still wonder *at* him. I want to suggest, however, that Whitefield achieved this distance using a strategy remarkably similar to Cibber's – though one that depended less on the ambiguity between character and actor than on the ambiguity between Whitefield as agent of himself and Whitefield as agent of God.

23 Quoted in Nancy Ruttenberg, *Democratic Personality. Popular Voice and the Trial of American Authorship*, Stanford, 1998, p. 93.

24 Joseph Trapp, *The Nature, Folly, Sin, and Danger, of Being Righteous Overmuch*, London, 1739, *Eighteenth-Century Collections Online*, p. 6–7.

25 Cibber, *An Apology for the Life of Colley Cibber*, p. 7.

The particularities of this strategy – and both its relationship to and its distinctions from Cibber’s – have to do with the particularities of Whitefield’s Methodist belief. Unlike the Wesleys, Whitefield subscribed to the Calvinist idea of predestination – that is, the idea that one’s place in Heaven or one’s condemnation to Hell was decided before one was born, and one’s good works and pure thoughts while on earth might affirm one’s fate but could not change it. Historians have often misinterpreted the Methodist belief in predestination as at odds with the Enlightenment notion of the individual: an Enlightenment individual is one who uses their reason to determine their life’s path, while predestination seems to necessitate that believers surrender to God’s plan. (We might indeed wonder why Whitefield should write an autobiography that took such pains to explain how he became the man he was if he believed he became this man through God’s determination rather than his own daily decisions.) Phyllis Mack, however, has more recently called into question this opposition between the predestined Methodist and the Enlightenment individual. “As Methodists (and others) understood it, submission to God and the religious community enhanced personal integrity and public credibility,” she writes. “By affirming her own nullity, the effacement of personal will, the individual felt her superficial desire for self-gratification overcome her deeper love of God and of universal truth.”²⁶

Mack’s description of the Methodist “affirming her own nullity” begins to sound like a description of the actor who is honest about his vanity, or of the overexpressive autobiographer painting in chiaroscuro. Indeed, the resemblance between the actor overshadowed by his character and the Methodist overshadowed by his God is one that both Mack and anthropologist Talal Asad have made explicit. “Agency,” writes Asad, “has a theatrical context. Here the professional actor tries to set her self aside and inhabit the somatic world of her character – her gestures, passions, and desires. [...] That she is not the author of the story doesn’t mean that she is therefore its passive object.”²⁷

The metaphor is one that Whitefield himself seems to evoke: as many scholars have noted with perplexity, his autobiography returns, again and again, to his early interest in the theater. It is while reading a play, for instance, that

26 Mack, *Heart Religion in the British Enlightenment*, p. 10. See also Ruttenberg, *Democratic Personality*, p. 25: “Whitefield’s was a form of individuality, however, that explicitly denied its own significance in order to make selfless claim to a supraindividual authority. The convert speaking before the multitude spoke not as an individual but as a selfless conduit for the uncorrupted articulation of God’s Word.”

27 Asad, *Formations of the Secular*, p. 75–76. Asad is discussing the relationship between God’s agency and the believer’s agency in religion more generally, but Mack (*Heart Religion in the British Enlightenment*, p. 11) applies the idea to Methodism in particular.

Whitefield experiences the first inkling of his spiritual awakening: “One morning, as I was reading a Play to my Sister,” he writes early in the *Short Account*, “said I, ‘Sister, GOD intends something for me which we know not of. [...] How I came to say these Words I know not. – GOD afterwards showed me they came from him.”²⁸ Whitefield narrates his conversion not as a move away from the theater but merely as a preference for a different playwright: whereas before he spoke to his sister with the words directed by a playscript he now speaks to her with the words directed by God. As many scholars have been quick to point out, Whitefield evokes the theater specifically to renounce it – but in doing so he also invites us to consider what the theatrical self of his youth and the Methodist self of his adulthood have in common. And what they have in common lies not in a shared style of self-presentation, as other scholars have assumed, so much as a shared style of self-effacement – or, to put it another way, not in the intimacy they build by offering up their details of their daily lives, but in the distance they maintain while doing so.

The relationship between intimacy and distance – between Whitefield-as-speaking-subject (the “I” narrating the details of his life for the readers of his autobiography) and Whitefield-as-subject-to-God’s-will (the pious man who puts his own desires aside to follow his God) – comes into even sharper relief if we turn from his *Short Account* to his *Further Account*, in which he again uses the metaphor of portraiture to depict a *chiaroscuro* autobiography that presents while effacing the subject’s private self. About two thirds of the way through the work, Whitefield describes the day when, acquiescing to fans who demand mementos of his growing celebrity, he reluctantly agrees to sit for a portrait. “The Occasion,” he explains:

was this. – Some ill-minded Persons had painted me leaning on a Cushion, with a Bishop looking very enviously over my Shoulder. [...] This I looked upon as the Snare of the Devil to insense the Clergy against me. I consulted Friends what to do. They told me I must sit for my Picture in my own Defence. – At the same time, my aged Mother laid her Commands upon me to do so in a Letter, urging, “*That if I would not let her have the Substance, I would leave her at least the Shadow.*” She also mentioned the Painter, and meeting with him one Night very accidentally, I at length with great Reluctance complied, and endeavoured, whilst the Painter was drawing my Face, to employ my Time, in beseeching the great God, by his holy Spirit, to paint his blessed Image upon his and my Heart.²⁹

28 Whitefield, *A Short Account of God’s Dealings with the Reverend Mr. George Whitefield*, p. 18.

29 George Whitefield, *A Further Account of God’s Dealings with the Reverend George Whitefield*, London, 1747, *Eighteenth-Century Collections Online*, pp. 25–26.

Here again Whitefield cannot represent his life without first imagining his death, after which the portrait will serve as a comfort to his “aged Mother.” The representation of his self, in other words, depends on its disappearance. And even that representation offers only, as Whitefield reminds us, a “Shadow” of the self – a statement which should make us doubt the efficacy of any autobiographical project, including the journals recording these words.

The “great Reluctance” that Whitefield describes at sitting for his portrait is, of course, a ploy, a way of denying the accusations of shameless self-promotion to which such an activity might otherwise expose him. But it is more than that too: in this passage as in so many of Cibber’s overexpressions, Whitefield suggests the purpose of his portrait – both the portrait in paint that he describes and the self-portrait in print of his autobiography – is to bury his self-presentation in an excess of detail. Consider, for instance, the origin of the portrait that Whitefield’s friends convince him to commission: it comes into being in order to erase a previous portrait that his friends find less than flattering. The strategy here is one of addition rather than subtraction: Whitefield aims to protect himself from the slings and arrows of public life not by retreating into privacy but by making himself more public, offering yet another portrait of himself up to the public gaze. Tellingly Whitefield includes no description of the second portrait in his autobiography, offering only a description of the “ill-minded” portrait it is intended to replace. Even if Whitefield did take the opportunity to describe this second, reputedly more accurate portrait, moreover, his final lines discourage his readers from envisioning the portrait as offering any clue to the character of its sitter – or, by extension, from reading George Whitefield’s autobiographies as offering any clue to the character of George Whitefield. Is it Whitefield who stares back at us from the portrait, he asks, or the god whose “blessed image” he imagines painted on the canvas of his heart?

In this oscillation between the self-as-subject and the self-as-subject-to-God’s-will, Whitefield offers an apt illustration of the Methodist conception of agency as Asad and Mack describe it. At the same time, he offers an apt illustration of the overexpressive strategy both he and Cibber employ to maintain the theater’s sense of mystery and of marvel while narrating in intimate and novelistic detail, the stories of their lives – to indulge their public’s desire to wonder about them without destroying their public’s ability to wonder at them.

Kareem and others have portrayed the Enlightenment as a watershed of wonder: the moment when the detailed observations of empiricism coexisted with the spectacle of religious enthusiasm; when the intimacies of the novel offered audiences alternatives to the spectacle of theater; when spectators demanded not only glitz and glamour but also a glimpse into the private lives of their most cherished actors, authors, and divines. Amid this shift Whitefield

and Cibber invented new ways to maintain an air of mystery while “print[ing] off” their lives, to preserve both the intimacy and the distance needed to provoke wonder. In their overexpressive self-representations we glimpse one strategy by which public figures maintain wonder even after the advent of print culture (or indeed of social media) – one method for satisfying spectators’ demands for stars that seem to orbit ever closer without destroying the pleasure spectators take in gazing at them from afar.

III. Coda. Whitefield in America and the Afterlife of Wonder

The Oxford English Dictionary lists another definition of wonder beyond those that Kareem mentions – one that it describes as already obsolete by the time that Whitefield attracted the wondering gazes of his contemporaries but that still lingers, I think, in the ways we squint through the centuries to gaze at him today. From the eleventh to the fifteenth centuries *wonder* signified not only a marvelous thing but also an “evil or shameful action [...] evil or horrible deeds.” It suggested the miraculous but also the menacing, “destruction, disaster,” according to the *OED*.³⁰

This definition brings me to the final portrait of Whitefield I wish to discuss in this essay: a bronze statue of him cast by R. Tait McKenzie in 1919 and currently standing in front of Ware College House on the campus of the University of Pennsylvania, near the site of a Methodist meeting house where Whitefield, a friend to the university’s founder Benjamin Franklin, once preached. The statue highlights Whitefield’s theatricality: he stands as if mid-sermon, one hand raised, his gesture reminiscent of the portraits of famous actors of his day.

On July 2, 2020, in a university-wide email, the university administration announced their plans to remove the statue, now considered “inconsistent with [the] university’s core values.”³¹ Whitefield, though he had criticized abuses of enslaved people in his 1740 “Letter to the Inhabitants of Maryland, Virginia, North and South Carolina,” reversed his position in the late 1740s, when he began to rely on enslaved people’s labor to fund the operations of the orphanage he had established in Georgia. Slavery had been declared illegal in

30 “Wonder, *n.*,” in: *Oxford English Dictionary Online*, Oxford, 2020.

31 Craig Carnaroli quoted in Zoey Weisman, “Penn announces plan to remove statue of slave owner George Whitefield from the Quad”, in: *The Daily Pennsylvanian*, Philadelphia, July 2, 2020.

Georgia in 1735, but it was reinstated in 1751 due in large part to Whitefield's lobbying. At the time of his death in 1770, Whitefield enslaved 50 people.

In recent years, prompted by organizations such as Black Lives Matter, Americans have been reexamining figures from our collective history; we have been gazing back with horror at the statues and memorials erected to provoke our admiration. It is tempting to associate this horrified wonder with our distance from the events that inspire it: we wonder at the cruelty of a society that could have celebrated Whitefield's religious teachings in the midst of his inhumane practices – or the erasures of a society that could have erected a statue honoring him many years later. Such distance is, after all, the point of overexpression: a trick by the wondered-at to avoid revealing their flaws, a trick for the wonderers to claim kinship with the celebrity's admirable qualities without having to own up to the celebrity's cruelties. But of course, wonder – whether marvelous or horrible – depends as much on intimacy as it does on distance, and part of what inspires our horror is the disturbing realization that the society that could admire Whitefield as a celebrity despite his actions as an enslaver is not all that distant from our own. It is only by examining the tricks by which celebrities manage to draw us closer while at the same time keeping us at a distance that we can understand how a portrait might seem to reveal everything while in fact revealing nothing at all, or how a sculpture might seem to preserve history while erasing it.



Zu den Ursachen der Bewunderung von Social-Media-Influencer*Innen

Nils S. Borchers

„Du siehst so toll aus“
„Schwarz steht dir richtig gut 😊“
„Hallo Luca bin Fan von tir“
„Deine Videos sind so schön, es freut mich zu sehen
wie du aufblühst 🌸“
„Deine positive Energie steckt an! Ich wünsche Dir viel
Erfolg auf Deinem Weg! #ibiza 📍😊👍“
„😊😊😊“

Das Influencer*innendasein hat zweifelsohne seine schönen Seiten. Beim Posten von Bildern und Videos von sich oder den erlebten Unternehmungen auf Social-Media-Kanälen erfahren Social-Media-Influencer*innen¹ viel Zuspruch, Unterstützung und – Bewunderung. Es macht dabei keinen Unterschied, auf welcher Plattform Influencer*innen unterwegs sind. Ob auf Instagram oder YouTube, den beiden aktuellen Platzhirschen, ob in aufstrebenden sozialen Netzwerken wie Twitch und TikTok oder auf einem eigenen Blog: Sobald es die Architektur der Plattform ermöglicht, den öffentlichen Kanälen einzelner Nutzer*innen einseitig zu folgen, lässt sich beobachten, dass es einigen Nutzer*innen gelingt, eine deutlich größere Followerschaft aufzubauen als andere und sich so zum Objekt der Bewunderung aufzuschwingen.

Influencer*innen haben sich innerhalb kurzer Zeit zu wichtigen Bezugspersonen gerade von Jugendlichen entwickelt. Eine Studie des Bundesverbands Informationswirtschaft, Telekommunikation und neue Medien (Bitkom) zeigte bereits für 2017, dass Influencer*innen zusammen mit Musiker*innen die wichtigste Idolgruppe der 10- bis 18-Jährigen darstellen, deutlich vor

1 Ich werde im Folgenden der Einfachheit halber schlicht von Influencer*innen sprechen, meine aber stets Social-Media-Influencer*innen. Zu einer Unterscheidung verschiedener Influencer*innen-Typen vgl. Nadja Enke u. Nils S. Borchers, „Social Media Influencers in Strategic Communication. A Conceptual Framework for Strategic Social Media Influencer Communication“, in: *International Journal of Strategic Communication* 13 (4), 2019, S. 261–277.

Sportler*innen und Schauspieler*innen.² Die gleiche Entwicklung lässt sich seit Längerem auch in den USA beobachten.³ Da verwundert es wenig, dass Influencer*innen nicht nur online Begeisterung bei ihren jugendlichen Follower*innen entfachen, sondern eben auch bei ihren Offline-Auftritten auf Conventions oder bei Meet and Greets, auf denen sie als Popstars bejubelt werden. Influencer*innen sind somit aus der Lebenswelt der Jugendlichen nicht mehr wegzudenken. Aber auch andere Altersgruppen, insbesondere junge Erwachsene, folgen ihnen.⁴

Welche Ursachen hat diese Bewunderung, die Follower*innen Influencer*innen entgegenbringen? Die Verwunderung der Nichtinitiierten – derjenigen also, die der Faszination der Influencer*innen noch nicht erlegen sind, – über diese Bewunderung bricht sich in ganz unterschiedlichen Formen Bahn. So formuliert etwa ein umfangreicher Dossierartikel in der *Zeit*:

Influencer stehen mit der neuesten Fotokamera von Canon vor einem Tempel in Thailand. Influencer posieren in einem Mantel von Prada vor dem Eiffelturm in Paris, lehnen sich im Bikini der Marke Missoni am Strand von Saint-Tropez an eine Palme oder liegen zu Hause mit einer Flasche Waschmittel von Coral im Bett. Das ist ihre Leistung. Dafür werden sie von ihren Fans gefeiert.⁵

Davon abgesehen, dass die Waschmittelflasche im Bett nicht gefeiert, sondern schnell zum Inbegriff eines fehlgeleiteten Hypes um kommerzielle Influencer*innenkampagnen avancierte,⁶ spiegelt sich in dieser journalistischen Beobachtung deutlich die Verwunderung, ja gar das Unverständnis wider, mit dem gerade Offline-Sozialisierte auf das Phänomen Influencer*innen blicken. Die Bewunderung von Influencer*innen ist also erst einmal selbst verwunderlich und damit womöglich erklärungsbedürftig.

2 Vgl. Achim Berg, „Kinder und Jugend in der digitalen Welt“, <https://www.bitkom.org/Presse/Anhaenge-an-PIs/2017/05-Mai/170512-Bitkom-PK-Kinder-und-Jugend-2017.pdf>, zuletzt aufgerufen am 10.1.2019.

3 Vgl. Susanne Ault, „Digital Star Popularity Grows Versus Mainstream Celebrities. YouTube creators get even more influential than last year among U. S. teens“, <http://variety.com/2015/digital/news/youtubers-teen-survey-ksi-pewdiepie-1201544882/>, zuletzt aufgerufen am 18.6.2018.

4 Vgl. Hubert Burda Media, „Die Glaubwürdigkeit von Influencern. Wo die Deutschen ihnen folgen, wann Follower Produkte kaufen und wie sie zur Kennzeichnung stehen“, <https://www.presseportal.de/pm/21615/4038926>, zuletzt aufgerufen am 1.6.2020.

5 Mareike Niederding u. Björn Stephan, „Die Einfluss-Reichen. Schwärmen, Schmolten, Schönreden“, in: *Die Zeit*, 21.3.2018.

6 Vgl. etwa Lisa Gondorf, „#Coralliebtdeinekleidung. Ist das die peinlichste Instagram-Kampagne 2017?“, <https://www.absatzwirtschaft.de/coralliebtdeinekleidung-ist-das-die-peinlichste-instagram-kampagne-2017-110571/>, zuletzt aufgerufen am 1.6.2020.

In diesem Beitrag möchte ich mich an einer Antwort auf die Frage versuchen, warum Influencer*innen diese Bewunderung zuteilwird.

Bewunderung als Modus des In-Beziehung-Setzens

Zunächst möchte ich ein konzeptionelles Verständnis von Bewunderung erarbeiten. Bewunderung wird in der psychologischen Literatur als eine Emotion begriffen. Nach Oliver C. Robinson u. a., die sich auf Sara B. Algoe und Jonathan Haidt⁷ beziehen, lässt sich Bewunderung (*admiration*) verstehen als „an ‚other-praising‘ emotion elicited by observing and feeling praise for exemplary skilled behavior in another person, which in turn leads to a desire for proximity to the admired figure“⁸. Als solche wird Bewunderung abgegrenzt von Emotionen wie Erhöhung (*elevation*)⁹, Ehrfurcht (*awe*)¹⁰ oder Verehrung (*adoration*),¹¹ die sich ebenfalls auf das besondere Andere beziehen. Einig ist sich die psychologische Forschung darüber, dass Bewunderung zum Nach-eifern anregt.¹² Dieser Impuls unterscheidet Bewunderung etwa von Ehrfurcht und Verehrung. Bewunderung setzt nach diesem Verständnis also voraus, dass der Bewundernde¹³ die Fähigkeiten oder Eigenschaften der Bewunderten als erstrebenswert und grundsätzlich erreichbar ansieht.¹⁴ Diana Onu u. a. verweisen daher auf den Zusammenhang von Bewunderung und Inspiration. Für Bewunderung ist es jedoch unerheblich, ob sich der Bewundernde letztlich dazu durchringt, tatsächlich der Bewunderten nachzueifern, oder ob er dem Impuls nicht nachgibt.¹⁵

7 Vgl. Sara B. Algoe u. Jonathan Haidt, „Witnessing Excellence in Action. The ‚Other-Praising‘ Emotions of Elevation, Gratitude, and Admiration“, in: *The Journal of Positive Psychology* 4 (2), 2009, S. 105–127.

8 Oliver C. Robinson u. a., „Figures of Admiration in Emerging Adulthood. A Four-Country Study“, in: *Emerging Adulthood* 4 (2), 2016, S. 82–91, hier S. 83.

9 Vgl. Algoe u. Haidt, „Witnessing excellence in action“.

10 Vgl. Diana Onu, Thomas Kessler u. Joanne R. Smith, „Admiration. A Conceptual Review“, in: *Emotion Review* 8 (3), 2016, S. 218–230.

11 Vgl. Ines Schindler u. a., „Admiration and Adoration. Their Different Ways of Showing and Shaping Who We Are“, in: *Cognition and Emotion* 27 (1), 2013, S. 85–118.

12 Vgl. Onu, Kessler u. Smith, „Admiration. A Conceptual Review“; Schindler u. a., „Admiration and Adoration“.

13 Ich werde im Folgenden von der Bewunderten und dem Bewundernden sprechen, um dergestalt auf sprachlicher Ebene Gendersensibilität und Leseführung in gleichem Maße gerecht zu werden.

14 Vgl. Algoe u. Haidt, „Witnessing Excellence in Action“.

15 Vgl. Onu, Kessler u. Smith, „Admiration. A Conceptual Review“; Schindler u. a., „Admiration and Adoration“.

So aufschlussreich diese erste Annäherung an Bewunderung als Gefühl auch ist, schlage ich dennoch vor, Bewunderung im Weiteren nicht als ein Gefühl zu behandeln, sondern, dem Programm einer relationalen Soziologie folgend,¹⁶ als ein soziales Phänomen: als eine spezifische Form des In-Beziehung-Setzens von zwei oder mehr Akteur*innen. Denn es dürfte klar sein, dass Bewunderung in ihrem Kern stets zweier Akteur*innen bedarf: eines Bewundernden sowie einer Bewunderten, auf deren Fähigkeiten oder Eigenschaften sich der Bewundernde bezieht.¹⁷ Bewunderung lässt sich dann, so meine Arbeitshypothese, als eine spezifische Form der Relationierung verstehen, die von dem Bewundernden und der Bewunderten kommunikativ konstituiert wird.

Diese Relationierung, so meine Annahme, wird von zwei Seiten her konstituiert: erstens durch das Handeln des Bewundernden gegenüber der Bewunderten – im Fall von Influencer*innen und ihren Follower*innen etwa durch den Kauf von Merchandiseartikeln, in der Übernahme von Meinungen und Bewertungen oder in spezifischen Kommentaren wie „Du siehst so toll aus“. Zweitens konstituiert sie sich durch das Handeln der Bewunderten gegenüber dem Bewundernden, zum Beispiel in der kommunikativen Inszenierung von Fähigkeiten oder Eigenschaften, für die Influencer*innen bewundert werden beziehungsweise bewundert werden möchten, oder in performativen Akten des Bewundertseins wie beispielsweise der Annahme von Komplimenten.

Bewunderung strukturiert die Beziehung zwischen Bewunderter und Bewunderndem hierarchisch. Sighard Neckel hat mit Blick auf die Scham festgestellt, dass sie das Machtgefüge verändert, weil sie die Beschämten herabsetzt: Scham signalisiert die „Unterordnung des einen Subjekts unter die Bewertung eines anderen“¹⁸. Gleiches lässt sich auch für die Bewunderung konstatieren: Beziehen sich zwei Akteur*innen im Modus der Bewunderung aufeinander, so positioniert diese Relationierung die Bewunderte über dem Bewundernden. Diese Hierarchisierung ergibt sich aus zwei der Bewunderung als Emotion zugeschriebenen Charakteristika: Zum einen aus dem Wunsch des Nacheiferns, den der Bewundernde hinsichtlich der Fähigkeiten oder Eigenschaften der Bewunderten empfindet und die ihm, zumindest in dieser

16 Vgl. Mustafa Emirbayer, „Manifesto for a Relational Sociology“, in: *American Journal of Sociology* 103 (2), 1997, S. 281–317.

17 Vgl. hierzu auch Ronald G. Asch u. Michael Butter, „Verehrergemeinschaften und Regisseure des Charisma. Heroische Figuren und ihr Publikum“, in: *Bewunderer, Verehrer, Zuschauer. Die Helden und ihr Publikum*, hg. v. dens., Würzburg, 2016, S. 9–22.

18 Sighard Neckel, *Status und Scham. Zur symbolischen Reproduktion sozialer Ungleichheit*, Frankfurt am Main, 1991, S. 106.

Exzellenz, gegenwärtig abgehen¹⁹; zum anderen aus dem Respekt, den der Bewundernde der Bewunderten aufgrund dieser Fähigkeiten oder Eigenschaften zollt und durch den soziale Wertschätzung zugewiesen wird.²⁰

Influencer*innen und ihre Follower*innen

Influencer*innen lassen sich als Akteur*innen bestimmen, die im Social Web eine signifikante Anzahl an relevanten Beziehungen mit einer spezifischen Qualität und dadurch Einfluss auf andere Nutzer*innen etabliert haben. Ihnen gelingt das, indem sie Inhalte produzieren, Inhalte verbreiten, in Inhalten auftreten und in Bezug auf Inhalte interagieren.²¹ Aus dieser Definition ergeben sich vier Rollen von Influencer*innen, die auf unterscheidbaren Aktivitätenbündeln beruhen und die, wie ich später ausführen werde, zu verstehen helfen, wie Influencer*innen aktiv handeln, um Bewunderung hervorzurufen:

- (1) Content Creator*in: Influencer*innen produzieren Inhalte für ihre Kanäle. Es lassen sich anhand ihrer spezifischen Funktionen verschiedene Inhaltstypen unterscheiden.²²
- (2) Multiplikator*in: Influencer*innen verbreiten Inhalte über ihre Kanäle, zumeist über soziale Netzwerke wie vor allem YouTube, Instagram, TikTok und Twitch, aber auch über eigenständige Blogs.
- (3) Protagonist*in: Influencer*innen erschaffen eine öffentliche Persona, mit der sie als handelnde Personen in Inhalten auftreten. Auftritte können in eigenen Inhalten, aber auch in fremden Inhalten, etwa in einem Kanal einer anderen Influencer*in, einem Fernsehwerbespot oder in journalistischer Berichterstattung erfolgen.
- (4) Influencer*innen als Moderator*innen: Influencer*innen interagieren mit ihren Publika. Diese Interaktionen organisieren sich oftmals um die spezifischen Inhalte (Kommentare). Interaktionen können sich aber ebenfalls unabhängig von spezifischen Inhalten ereignen (Direktnachrichten, Meet and Greets).

19 Vgl. Onu, Kessler u. Smith, „Admiration. A Conceptual Review“; Schindler u. a., „Admiration and Adoration“.

20 Vgl. Joerg Fingerhut u. Jesse J. Prinz, „Aesthetic Emotions Reconsidered“, in: *The Monist* 103 (2), 2020, S. 223–239.

21 Vgl. Enke u. Borchers, „Social Media Influencers in Strategic Communication“.

22 Vgl. Florencia García-Rapp, „Popularity Markers on YouTube’s Attention Economy. The Case of Bubzbeauty“, in: *Celebrity Studies* 8 (2), 2017, S. 228–245.

Eine andere Perspektive auf Influencer*innen haben die Celebrity Studies mit dem Konzept der Microcelebrities entwickelt.²³ Dieses Konzept wird dort genutzt, um Social-Media-Influencer*innen von Mainstream-Prominenten zu unterscheiden.²⁴ Während Mainstream-Prominenz auf Exklusivität und Distanz zurückgeht, beruht der Status als Microcelebrity auf dem genauen Gegenteil: der Zugänglichkeit und Nähe zu den Publika,²⁵ dem Blick hinter die Kulissen²⁶ und der Intimität, die entsteht, wenn Influencer*innen ihre Follower*innen an ihren Gedanken und Gefühlen teilhaben lassen.²⁷ Diese ‚Komplizenschaft‘ mit den Publika ergibt sich, weil Microcelebrities anders als Mainstream-Prominente nicht auf die Promotionsleistung der traditionellen kulturmittelnden Institutionen wie Fernsehsender, Plattenfirmen oder Hollywood-Studios zurückgreifen können, sondern ihr Status über Social-Media-Dynamiken entsteht. Entsprechend fasst Theresa M. Senft, auf deren Studie zu Camgirls das Konzept der Microcelebrity zurückgeht, Microcelebrity als „a new style of online performance“,²⁸ der auf der aktiven Nutzung von Videos, Blogs, sozialen Netzwerken etc. beruht.

Der Ursprung des Microcelebrity-Status ist für das Verständnis der Influencer*innen entgegengebrachten Bewunderung nicht unwesentlich. Er zeigt, dass Social-Media-Influencer*innen auch ‚nur‘ Nutzer*innen sozialer Medien und dadurch gewöhnlichen Nutzer*innen dieser Medien strukturell gleichgestellt sind, auch wenn sie es geschafft haben, ihre Kanäle erfolgreicher als diese zu betreiben. Diese strukturelle Gleichartigkeit besitzt zwei Implikationen: erstens, dass es jede*r schaffen könnte, die eigenen Followerzahlen zu vergrößern und aus der Masse der gewöhnlichen Nutzer*innen herauszustechen. Sie beinhaltet also die Aussicht, selbst Berühmtheit erlangen zu können. Sie impliziert zweitens, dass Influencer*innen anders als Mainstream-Prominente einer gemeinsamen Lebenswelt entstammen.

23 Vgl. Theresa M. Senft, *Camgirls. Celebrity & Community in the Age of Social Networks*, New York, 2008.

24 Vgl. Alice E. Marwick, „You May Know Me from YouTube. (Micro-)Celebrity in Social Media“, in: *A Companion to Celebrity*, hg. v. P. David Marshall u. Sean Redmond, Chichester, 2015, S. 333–350.

25 Vgl. Alice E. Marwick, „Instafame. Luxury Selfies in the Attention Economy“, in: *Public Culture* 27 (1), 2015, S. 137–160.

26 Vgl. Loes van Driel u. Delia Dumitrica, „Selling Brands While Staying ‚Authentic‘. The Professionalization of Instagram Influencers“, in: *Convergence. The International Journal of Research into New Media Technologies* 27 (1) 2021, S. 66–84.

27 Vgl. Tobias Raun, „Capitalizing Intimacy. New Subcultural Forms of Micro-Celebrity Strategies and Affective Labour on YouTube“, in: *Convergence. The International Journal of Research into New Media Technologies* 24 (1), 2018, S. 99–113.

28 Senft, *Camgirls*, S. 25.

Tatsächlich gibt es eine Reihe von Hinweisen darauf, dass Influencer*innen von anderen Nutzer*innen vielleicht nicht immer, aber zumindest häufig als strukturell gleichartig, als Peers wahrgenommen werden. Entsprechend lässt sich Influencer-Kommunikation eine Form der Peer-to-Peer-Kommunikation fassen, die freilich durch die Relationierung über Bewunderung und die daraus folgende Respektzuweisung spezifisch hierarchisiert wird. So wird die Beziehung zu Influencer*innen aus Sicht ihrer Follower*innen als Freundschaft,²⁹ als geschwisterlich³⁰ beschrieben und die Influencerin als ‚girl next door‘,³¹ als in ihrer Gewöhnlichkeit³² gleich. Diese Beobachtung ist wichtig, um die Ursachen der Bewunderung von Influencer*innen zu verstehen, weil die Bewunderung nach dem oben dargelegten Verständnis darauf beruht, dass sie einen Impuls zum Nacheifern auslöst. Dieser Impuls, so meine Annahme, wird eher ausgelöst, wenn Follower*innen eine (gewisse) Gleichartigkeit zwischen sich und den bewunderten Influencer*innen wahrnehmen.

Die Ursachen der Bewunderung von Social-Media-Influencer*innen

Ich gehe davon aus, dass Bewunderung eine wichtige Form des In-Beziehung-Setzens im strategischen Handlungsfeld der Influencer-Kommunikation³³ darstellt. Sie ist insbesondere für die Beziehung zwischen Influencer*innen und ihren Follower*innen charakteristisch. Doch wofür werden Influencer*innen bewundert? In letzter Instanz scheint mir diese Frage eine empirische zu sein, und sie lässt sich daher an dieser Stelle nicht mit Gewissheit beantworten. Trotzdem möchte ich im Folgenden auf Ursachenforschung gehen. Vordergründig ließe sich sicherlich ein Kaleidoskop an Fähigkeiten – schließlich organisieren sich viele Influencer*innen um ein zentrales Thema und entwickeln hierzu eine gewisse Expertise³⁴ – und Eigenschaften identifizieren, die bewundernswert sind und auf die sich auch gemeinhin der Blick richtet.

29 Vgl. García-Rapp, „Popularity Markers on YouTube’s Attention Economy“.

30 Vgl. Hanna Reinikainen u. a., „You Really Are a Great Big Sister’. Parasocial Relationships, Credibility, and the Moderating Role of Audience Comments in Influencer Marketing“, in: *Journal of Marketing Management* 36 (3–4), 2020, S. 279–298.

31 Vgl. Hsin-Hsuan M. Lee, „Making of Celebrities. A Comparative Analysis of Taiwanese and American Fashion Bloggers“, in: *Advances in Consumer Research*, Bd. 44, hg. v. Page Moreau u. Stefano Puntoni, Duluth, 2016, S. 319–324.

32 Vgl. Anne Jerslev, „In the Time of the Microcelebrity. Celebrification and the YouTuber Zoella“, in: *International Journal of Communication* 10, 2016, S. 5233–5251.

33 Vgl. Enke u. Borchers, „Social Media Influencers in Strategic Communication“.

34 Vgl. García-Rapp, „Popularity markers on YouTube’s attention economy.“

Denken ließe sich hier an Fertigkeiten und Expertise in den Bereichen Ernährung (Foodblogger*innen), modischer Style (Fashionblogger*innen), Kosmetika (Beauty-Influencer*innen), Videospiele (Gamer*innen), Reisen (Travelblogger*innen), Kindererziehung (Mommy Blogger*innen), Pflanzen (Plantfluencer*innen), christlicher Glaube (Christfluencer*innen), Haus- (Cleanfluencer*innen) und Hautpflege (Skinfluencer*innen) usw., aber auch an Eigenschaften wie Schönheit, Lässigkeit, Humor etc.

Auch wenn diese Fähigkeiten und Eigenschaften gut als Grund für die Bewunderung von Influencer*innen herhalten können, scheint diese mir doch tiefer liegende Ursprünge zu besitzen. Ich möchte daher eine alternative Doppelantwort auf die Frage nach dem Ursprung der Bewunderung anbieten.

Verkörperung von gesellschaftlichen Makrotrends

Erstens gelingt es Influencer*innen, spezifische gesellschaftliche Makrotrends in besonderem Maße zu verkörpern. Im Zentrum des Influencer*innendaseins steht Authentizität.³⁵ Authentizität stellt laut Charles Taylor³⁶ den Leitwert der Moderne schlechthin dar, denn das aus starren gesellschaftlichen Strukturen befreite Individuum ist auf sich selbst zurückgeworfen, um den Sinn seines Lebens zu finden. Authentizität verspricht, den Weg zu diesem Sinn zu weisen. Indem mit ihr die Realisierung der eigenen Entwicklungspotenziale auch gegen gesellschaftliche Widerstände zum Ziel erhoben wird, macht sie die Individualität des Individuums zum Referenzpunkt des gelungenen Lebens. Influencer*innen unterwerfen sich dem Impetus der Authentizität, ja, Authentizität wird geradezu zum Fetisch des Handlungsfeldes. Sie erhält hier allerdings eine durchaus konstruktivistische Wendung: Bedeutsam für das Reüssieren ist weniger die Wahrnehmung der Influencer*innen, die ihre eigenen Handlungen als authentisch empfinden, sondern in erster Linie die Wahrnehmung von Authentizität durch ihre Publika.³⁷ Damit verschiebt sich der Fokus auf die Darstellung von Authentizität. Entsprechend begreift Brooke E. Duffy sie im Kontext des Feldes als performativen Akt der Kommunikation von Echtheit in Einklang mit der öffentlichen Persona.³⁸

Der Impetus der Authentizität steht in direktem Zusammenhang mit einem weiteren Leitwert: der Intensität. Ein intensives Leben ist dem modernen

35 Vgl. Mariah L. Wellman u. a., „Ethics of Authenticity. Social Media Influencers and the Production of Sponsored Content“, in: *Journal of Media Ethics* 35 (2), 2020, S. 68–82.

36 Vgl. Charles Taylor, *The Malaise of Modernity*, Concord, 1991.

37 Vgl. Enke u. Borchers, „Social Media Influencers in Strategic Communication“.

38 Vgl. Brooke E. Duffy, *(Not) Getting Paid to Do What You Love. Gender, Social Media, and Aspirational Work*, New Haven, 2017, S. 133.

Individuum nach Tristan Garcia deshalb geboten, weil der Verlust der religiösen Aussicht auf die Belohnung im Jenseits – Christfluencer hin oder her – dazu führt, dass man bereits im Hier und Jetzt auf seine Kosten kommen sollte.³⁹ „Here is what we have been promised: to become intense people or, more precisely, people whose existential meaning is the intensification of all vital functions.“⁴⁰ Nur ein intensives Leben ist ein gelungenes Leben. Intensität ist für Garcia eine Frage nicht des Inhalts, sondern der Form: Sie ist „an ideal without contents, a purely formal ideal. To intensely be what one is.“⁴¹ An genau dieser Stelle erfolgt die Verzahnung von Intensität und Authentizität: Es reicht nicht aus, bloß authentisch zu sein. Die Authentizität muss auch intensiv gelebt werden. Intensität kann bei Influencer*innen natürlich im Jetsettertum Ausdruck finden: Gerade Makroinfluencer*innen auf Instagram scheinen pausen-, ja geradezu rastlos auf Reisen zu sein. Diese Intensität zeigt sich aber, und das ist meines Erachtens das eigentlich Interessante, nicht nur im Außergewöhnlichen, sondern eben auch im Alltäglichen. Influencer*innen gelingt es, auch gewöhnliche Alltagsverrichtungen als intensive Erfahrungen darzustellen: „Ihr persuasiver Eros speist sich aus der glänzenden Alltäglichkeit ihres Seins“,⁴² stellt Guido Zurstiege hierzu treffend fest. Auch dies impliziert, dass Influencer*innen als Peers derselben Lebenswelt entstammen wie ihre Follower*innen.

Diese Beobachtung der Alltäglichkeit möchte ich aber sogleich wieder einfangen und kontextualisieren, denn trotz aller Alltäglichkeit müssen Influencer*innen immer auch besonders sein. Sie verkörpern daher ebenfalls den Makrotrend der Singularisierung als Strukturmerkmal. Andreas Reckwitz beschreibt als Singularisierung den spätmodernen Prozess der kulturellen Valorisierung von Singularitäten, also von „Entitäten, die innerhalb von sozialen Praktiken als besondere wahrgenommen und bewertet, fabriziert und behandelt werden“⁴³. Solche Entitäten können unter anderem Subjekte sein, und Reckwitz lenkt den Blick hier vor allem auf Künstler*innen und kreative Milieus.⁴⁴ Unter diese Sammelbezeichnung fallen auch Influencer*innen, und entsprechend lässt sich feststellen, dass sich Influencer*innen zusammen mit ihren Publika als Singularitäten hervorbringen. Das Besondere an

39 Vgl. Tristan Garcia, *The Life Intense. A Modern Obsession*, Edinburgh, 2018.

40 Ebd., S. 5.

41 Ebd., S. 9.

42 Guido Zurstiege, *Taktiken der Entnetzung. Die Sehnsucht nach Stille im digitalen Zeitalter*, Berlin, 2019, S. 113.

43 Andreas Reckwitz, *Die Gesellschaft der Singularitäten. Zum Strukturwandel der Moderne*, Berlin, 2017, S. 51.

44 Vgl. ebd., S. 59.

Social-Media-Influencer*innen scheint mir nun zu sein, dass sie es schaffen, den Konflikt zwischen Allgemeinem und Singulärem zu harmonisieren: Das Allgemeine in Form des Alltäglichen wird in den Posts der Influencer*innen singulär, eben weil es Influencer*innen als Singularität performen. Der Trend der Singularisierung steht wiederum in Verbindung mit den beiden bereits benannten Trends. Auf den Zusammenhang von Singularität und Authentizität hat Reckwitz selbst hingewiesen. Es ist aber genauso plausibel anzunehmen, dass sich auch Singularität und Intensität gegenseitig bedingen, gerade weil das Singuläre, da es singulär ist, die Intensität des Erlebens steigert (das Ereignis statt der Routine) und gleichsam Intensität ein Hinweis auf Singularität ist.

Aufmerksamkeit für die Verkörperung

Zweitens haben es Influencer*innen verstanden, dieses authentisch-intensiv-singuläre Leben kommunizierbar zu machen. Um als Influencer*in zu reüssieren, ist es nicht ausreichend, dieses Leben ‚nur‘ zu leben. Vielmehr muss es auch von anderen wahrgenommen werden, und die benötigten Publika können massenhaft nur durch mediale Verbreitung erreicht werden. Influencer*innen gelingt es, in der Aufmerksamkeitsökonomie⁴⁵ erfolgreich zu sein. Sie schaffen das zum einen – das sind die inhaltlichen Voraussetzungen – durch eine spezifische Form der Selbstinszenierung, die der Logik des Self-Branding folgt. Self-Branding „involves individuals developing a distinctive public image for commercial gain and/or cultural capital“⁴⁶. Influencer*innen folgen damit einem (neoliberalen) Ideal, nach dem das Individuum sich als Unternehmer*in des eigenen Selbsts versteht und das gerade vor dem Hintergrund der kalifornischen Ideologie⁴⁷ gesellschaftlich positiv besetzt und hochgradig anschlussfähig ist.⁴⁸ Das Self-Branding ist eng verwoben mit dem Dasein als Microcelebrity. Der Status als Microcelebrity erfordert nach Alice E. Marwick und Danah Boyd ein ganz spezifisches Mindset oder, wie ich formulieren würde, einen spezifischen Modus des In-Beziehung-Setzens: „[V]iewing friends or followers as a fan base; acknowledging popularity as a goal; managing the fan base using a variety of affiliative techniques; and

45 Vgl. Georg Franck, *Ökonomie der Aufmerksamkeit. Ein Entwurf*, München, 1998.

46 Susie Khamis, Lawrence Ang u. Raymond Welling, „Self-Branding, ‚Micro-Celebrity‘ and the Rise of Social Media Influencers“, in: *Celebrity Studies* 8 (2), 2017, S. 191–208, hier S. 191.

47 Vgl. Richard Barbrook u. Andy Cameron, „The Californian Ideology“, in: *Science as Culture* 6 (1), 1996, S. 44–72.

48 Vgl. Alice E. Marwick, *Status Update. Celebrity, Publicity, and Branding in the Social Media Age*, New Haven, 2013.

constructing an image of self that can be easily consumed by others.“⁴⁹ Diese Beschreibung des In-Beziehung-Setzens durch Microcelebrities trägt deutliche Züge dessen, was hier bereits als Relationierung über Bewunderung von Seiten der Influencer*innen – als Handeln der Bewunderten gegenüber dem Bewundernden – beschrieben wurde.

Zum anderen bedarf es – das sind die technischen Voraussetzungen des Erfolges – eines regelkonformen Verankerns der Beiträge in der Architektur des Social Webs: Hashtags, Mentions, Kommentare, Interaktionen mit anderen Nutzer*innen etc. sind mit hoher Schlagzahl notwendig, um von anderen Nutzer*innen wahrgenommen zu werden, insbesondere aber damit die Algorithmen der jeweiligen Plattformen auf die geposteten Beiträge anspringen und einzelne Beiträge in die Feeds anderer Nutzer*innen überhaupt einspielen. Influencer*innen sind abhängig vom Algorithmus,⁵⁰ denn nur mit seinem ‚Rückenwind‘ ist es möglich, dass auch Nutzer*innen aus anderen Filterblasen den Kanal entdecken und so für ein Anwachsen der Followerschaft sorgen. Aufgrund dieser Abhängigkeit vom Algorithmus lässt sich auch das Handlungsfeld der Influencer-Kommunikation als Gelegenheitsmarkt⁵¹ charakterisieren, auf dem nicht Leistung, sondern das Schicksal über sozialen Aufstieg entscheidet. Die wichtige Spezifizierung besteht allerdings darin, dass das Schicksal in der Gestalt eines Algorithmus in Erscheinung tritt. Zwar sind Algorithmen von außen nicht einsehbar, dennoch folgen sie festgelegten, annäherungsweise rekonstruierbaren Regeln (Trial & Error in Form eines laienhaften Reverse Engineering). Daher kann ihnen nachgeholfen werden, wie etwa Victoria O’Meara am Beispiel von Influencer-Engagement-Pods für Instagram zeigt.⁵²

49 Alice E. Marwick u. Danah Boyd, „To See and Be Seen. Celebrity Practice on Twitter“, in: *Convergence. The International Journal of Research into New Media Technologies* 17 (2), 2011, S. 139–158, hier S. 141.

50 Vgl. Sophie Bishop, „Anxiety, Panic and Self-Optimization. Inequalities and the YouTube Algorithm“, in: *Convergence. The International Journal of Research into New Media Technologies* 24 (1), 2018, S. 69–84.

51 Vgl. Sighard Neckel, „Leistung‘ und ‚Erfolg‘“, in: *Gesellschaftsbilder im Umbruch. Soziologische Perspektiven in Deutschland*, hg. v. Eva Barlösius, Hans-Peter Müller u. Steffen Sigmund, Wiesbaden, 2001, S. 245–265.

52 Vgl. Victoria O’Meara, „Weapons of the Chic. Instagram Influencer Engagement Pods as Practices of Resistance to Instagram Platform Labor“, in: *Social Media + Society* 5 (4), 2019, <https://journals.sagepub.com/doi/pdf/10.1177/2056305119879671>, zuletzt aufgerufen am 15.5.2021.

Das Zusammenwirken von Makrotrends und Kommunikation

Aus den beiden hier vorgestellten Überlegungen – Verkörperung von Makrotrends und Kommunizierbarkeit dieser Verkörperung – ergibt sich auf die Frage nach den Ursachen der Bewunderung von Influencer*innen nun folgende Doppelantwort: Bewundert werden Influencer*innen für ihre Fähigkeit, ein authentisch-intensiv-singuläres Leben mittels der von ihnen entworfenen Persona zu leben und für das Leben dieses Lebens Aufmerksamkeit zu erhalten. Diese beiden Ursachen sind auf vielfache Weise miteinander verzahnt und verstärken ihre Effekte gegenseitig. Die Tatsache der öffentlichen Wahrnehmung eröffnet einerseits neue Erlebnismöglichkeiten, zum Beispiel durch Reiseeinladungen, Attraktivität über Status etc., und kann so die Intensität des Lebens vertiefen. Andererseits erhöht die Intensität die Attraktivität der entsprechenden Inhalte für die Follower*innen, was sich in gesteigerten Interaktionsraten und damit in einer für Algorithmen relevanten Kennzahl niederschlagen kann.

Diese Doppelantwort zeigt an, weshalb wir im Handlungsfeld der Influencer*innen-Kommunikation in der Regel Bewunderung beobachten können, zu der ja der Impuls des Nacheiferns gehört, und nicht etwa Ehrfurcht und Verehrung. Die genannten Ursachen sind, weil sie auf Makrotrends der Moderne rekurren, weitreichend anschlussfähig: Es ist geradezu ein Imperativ der westlichen Moderne, authentisch, intensiv und singulär zu leben. Und die kommunikative Aufbereitung und Darstellung dieses Lebens verspricht Aufmerksamkeit und damit Erfolg in der Aufmerksamkeitsökonomie, Statusgewinn und letztlich die Befriedigung des Bedürfnisses, Beachtung zu finden.⁵³ Gleichzeitig scheint eine realistische Möglichkeit zu bestehen, es den erfolgreichen Influencer*innen gleichzutun. Denn wenn diese Influencer*innen einst als gewöhnliche Internetnutzer*innen ‚gestartet‘ sind, mithin gewöhnlichen Nutzer*innen strukturell gleichen (Peers), dann zeigt ihr Erfolg, dass es möglich ist, selbst einen Microcelebrity-Status zu erlangen. Die Erzählung von dem*der Self-Made-(Follower-)Millionär*in, das sollte dabei nicht vergessen werden, ist auch im Interesse der Social-Media-Plattformen. Ihre Geschäftsmodelle beruhen schließlich darauf, dass ihre Nutzer*innen immer neue, attraktive Inhalte erstellen, die andere Nutzer*innen auf die Plattform führen und zum Verweilen bringen. Die Möglichkeit, diese

53 Vgl. Jean M. Twenge, „The Evidence for Generation Me and Against Generation We“, in: *Emerging Adulthood* 1 (1), 2013, S. 11–16; Pavica Sheldon u. Katherine Bryant, „Instagram. Motives for Its Use and Relationship to Narcissism and Contextual Age“, in: *Computers in Human Behavior* 58, 2016, S. 89–97.

Nutzer*innen personalisiert anzusprechen, verkaufen Plattformen sodann an die Werbetreibenden.⁵⁴

Bewunderung provozieren

Bewunderung bedarf, wie eingangs argumentiert, nicht nur des Handelns eines Bewundernden, sondern ebenfalls des Handelns einer Bewunderten. Die Auseinandersetzung mit den Ursachen der Bewunderung von Influencer*innen lässt nun deutlicher erkennen, welche Formen des Handelns auf Seiten der Bewunderten erforderlich sind: solche Handlungen, die auf die Verkörperung der Makrotrends abzielen, und solche, die diese Verkörperung kommunizierbar machen. Um diese Handlungen nun genauer zu differenzieren, lassen sich die vier Rollen heranziehen, die sich aus der aufgeführten Definition von Influencer*innen ergeben haben.

Für die Verkörperung der Makrotrends ist die Rolle der Protagonist*in entscheidend. Influencer*innen müssen eine öffentliche Persona kuratieren, die die identifizierten Makrotrends – Authentizität, Intensität, Singularität – aufgreift. Diese Aufgabe ist für alle drei Trends zu bewältigen. Sie ist aber gerade mit Blick auf den Anspruch der Authentizität inhärent problematisch, weil aus diesem Anspruch folgt, dass öffentliche Persona und ‚wahres Selbst‘ deckungsgleich sein sollten. Auch kommerzielle Kooperationen stellen Influencer*innen hier vor eine Herausforderung,⁵⁵ weil die Monetarisierung des Microcelebrity-Status stets zum Vorwurf des Ausverkaufs und damit zum Absprechen von Authentizität führen kann.⁵⁶ Influencer*innen müssen also aktiv „authenticity work“⁵⁷ betreiben, um als authentisch wahrgenommen zu werden. Daneben ist es notwendig, dass die öffentliche Persona auch im Falle der erfolgreichen Monetarisierung ihres Microcelebrity-Status, mit der erhebliche soziale Privilegien einhergehen können, die Verbindung zur Lebenswelt ihrer Publika demonstriert. So stellen Brooke E. Duffy und Emily Hund im Hinblick auf Modeblogger*innen fest: „[G]iven that ‚authenticity‘ and ‚realness‘ are governing logics in the fashion blogging community [...], it is perhaps not surprising that bloggers moderate representations of the ‚glam

54 Vgl. Christian Fuchs, „Labor in Informational Capitalism and on the Internet“, in: *The Information Society* 26 (3), 2010, S. 179–196.

55 Vgl. van Driel u. Dumitrica, „Selling Brands While Staying ‚Authentic‘“.

56 Vgl. Sarah McRae, „Get Off My Internets!. How Anti-Fans Deconstruct Lifestyle Bloggers' Authenticity Work“, in: *Persona Studies* 3 (1), 2017, S. 13–27.

57 Richard A. Peterson, „In Search of Authenticity“, in: *Journal of Management Studies* 42 (5), 2005, S. 1083–1098.

life' with images that make them seem just like us."⁵⁸ Durch entsprechende Darstellungen zeigen Influencer*innen also ihre strukturelle Gleichartigkeit als Peers an und festigen die Vorstellung, dass auch andere ihrem Dasein als gewöhnliche Social-Media-Nutzer*innen entwachsen können.

Auch für die Arbeit am Aufmerksamkeitspotenzial ist die Rolle der Protagonist*in wichtig. Denn das Kuratieren einer öffentlichen Persona ist aufs Engste mit den Techniken des Self-Branding verwoben – und diese Techniken kommen gerade deshalb zum Einsatz, weil sie das gelebte Leben kommunizierbar machen. Für die Generierung von Aufmerksamkeit sind aber auch die weiteren drei Rollen von Bedeutung. In der Rolle als Content Creator*in stehen Influencer*innen vor der Aufgabe, ihre öffentliche Persona in konkrete Medieninhalte zu übersetzen. Diese Aufgabe bedarf auf einer eher abstrakten Ebene eines Verständnisses für Themen, Orte, Zeitpunkte, Personen, Situationen etc., dann aber auch eines konkreten Wissens darüber, wie spannende Geschichten erzählt werden können, und handwerklicher Fertigkeiten in den Bereichen Aufnahme- und Bearbeitungstechnik. Die produzierten Medieninhalte verbreiten Influencer*innen in der Rolle der Multiplikator*in. Hierbei sind die spezifischen Dynamiken der Plattform zu berücksichtigen, über die die Inhalte ausgespielt und in deren Architektur sie verankert werden sollen, damit die Algorithmen sie in den Feeds anderer Nutzer*innen platzieren. In der Rolle der Moderator*in kümmern sich Influencer*innen schließlich darum, die Beziehungen zu ihren Publika zu festigen und zu vertiefen. Auf diese Weise tragen sie zum einen dafür Sorge, dass ihre Interaktionsraten wettbewerbsfähig bleiben, zum anderen etablieren sie ein langfristiges Interesse an ihrem Kanal.

Es lässt sich demnach konstatieren, dass das Erreichen und Aufrechterhalten eines Microcelebrity-Status durchaus komplex ist. Gleichzeitig ist, zumindest in den Augen vieler Jugendlicher und junger Erwachsener, das Influencer*innendasein äußerst attraktiv. Diese Grundkonstellation hat dazu geführt, dass in den vergangenen Jahren ein Markt für Angebote entstanden ist, die die Techniken der Bewunderung zu lehren versprechen, mithin beibringen wollen, wie sich Bewunderung provozieren lässt. So veranstalten beispielsweise sowohl kommerzielle Anbieter*innen, etwa die „Influencer Marketing Academy“, als auch regionale Bildungseinrichtungen, etwa im Rahmen von Ferienprogrammen für Schüler*innen, Workshops zum Thema ‚Wie werde ich Influencer*in?‘. Daneben besteht ein umfangreiches Angebot

58 Brooke E. Duffy u. Emily Hund, „Having it All' on Social Media. Entrepreneurial Femininity and Self-Branding Among Fashion Bloggers“, in: *Social Media + Society* 1 (2), 2015, <http://dx.doi.org/10.1177/2056305115604337>, zuletzt aufgerufen am 15.5.2021.

an Ratgeberliteratur zum selben Thema: In Vorbereitung auf ein Forschungsprojekt habe ich Ende 2019 nicht weniger als 142 Bücher gezählt, die zu diesem Thema über *amazon.de* erhältlich sind.

Natürlich gibt es auch einen einfacheren Weg zur Bewunderung: den Kauf von Bot-Follower*innen. Der Einstieg als Micro-Influencer*in mit 5 000 Follower*innen ist, Stand 2021, bereits für 37 US-Dollar zu haben. Mit dieser Herangehensweise wird das Pferd gewissermaßen von hinten aufgezäumt: Zunächst gilt es, eine – wenn auch künstlich aufgeblähte – Follower*innenschaft zu monetarisieren und so Erfolg zu simulieren. Erst aus dieser Position heraus wird dann am Microcelebrity-Status gearbeitet. Weil aber die Höhe der Kompensationen für Kooperationen vor allem von der Anzahl der Follower*innen abhängt, hat die Business-Seite des Handlungsfelds ein gesteigertes Interesse an Instrumenten, mit deren Hilfe sich nicht-organisches Kanalwachstum erkennen lässt. Entsprechend risikoreich ist der Fake-Follower*innen-Ansatz inzwischen.

Bewunderte Influencer*innen – beneidete Influencer*innen

Trotz der Möglichkeiten, auf das Reüssieren als Influencer*in Einfluss zu nehmen, scheint mir dennoch die Diagnose zuzutreffen, dass es sich beim Handlungsfeld Influencer*innen-Kommunikation um einen Gelegenheitsmarkt handelt. Diese Diagnose mache ich insbesondere an der grundlegenden Bedeutung der Algorithmen für den Erfolg fest. Diese Algorithmen, ich hatte es bereits erwähnt, lassen sich zwar annäherungsweise ausrechnen, sie bleiben aber weiterhin ‚Black Boxes‘, die zum Unmut der Influencer*innen immer wieder und oftmals ohne Vorankündigung durch die Social-Media-Plattformen modifiziert werden.⁵⁹

Die Währung dieses Gelegenheitsmarkts ist Aufmerksamkeit, die sich in Social-Media-Kennzahlen manifestiert: View-, Like- und Followerzahlen sind zumeist von allen Nutzer*innen einsehbar. In Zusammenarbeit mit den entsprechenden Konzernen können aber auch Engagementraten und Interaktionsvalenzen ermittelt werden.⁶⁰ Die Ziffern, die sich aus diesen Kennzahlen ergeben, können Influencer*innen dann in Kooperation mit Unternehmen,

59 Vgl. O'Meara, „Weapons of the Chic“.

60 Vgl. Nadja Enke u. Nils S. Borchers, „Von den Zielen zur Umsetzung. Planung, Organisation und Evaluation von Influencer-Kommunikation“, in: *Influencer Relations. Marketing und PR mit digitalen Meinungsführern*, hg. v. Annika Schach u. Timo Lommatzsch, Wiesbaden, 2018, S. 177–200.

aber auch mit anderen Organisationen wie staatlichen Institutionen oder NGOs monetarisieren. Aufgrund des Umstandes, dass sich gerade junge Zielgruppen wegen des einschneidenden Wandels der Mediennutzungsgewohnheiten nur noch sehr begrenzt über die traditionellen Massenmedien erreichen lassen, sind Organisationen bereit, Influencer*innen hohe Beträge für Kooperationen zu zahlen, um ihre Followerschaft gezielt adressieren zu können. Dieser auch ökonomische Erfolg kann die Bewunderung, die Influencer*innen erfahren, noch verstärken, denn auch durch die Zusammenarbeit mit Marken, die eine hohe Reputation besitzen, lässt sich Bewunderung provozieren.⁶¹

Die Diagnose, dass das Handlungsfeld Influencer-Kommunikation einen Gelegenheitsmarkt darstellt, impliziert das „Leitbild des schnellen und mühe-losen Erwerbs von Reichtum und Ruhm“⁶². Wenn Erfolg aber schnell und mühe-los erworben wird, kann er zwar Bewunderung hervorrufen, aber genauso in dessen Kehrseite, den Neid, und entsprechend in Entwunderung umschlagen.⁶³ Nicht nur die Follower*in hat einen festen Platz im Akteursrepertoire der Social-Media-Welt, sondern eben auch die Hater*in,⁶⁴ die, so meine Annahme, gerade durch Neid angetrieben wird. Neid lenkt den Blick zudem auf die Legitimation des Erfolgs und damit auf Bewunderung. Nach Sighard Neckel bedarf Erfolg der Legitimation durch Leistung, weil das Leistungsprinzip „als einzig öffentlich rechtfertigungsfähiger Maßstab der Statusvergabe [fungiert], über den die moderne Gesellschaft ihrem eigenen Selbstverständnis nach verfügt“⁶⁵. Die Einforderung von Legitimation durch Leistung liegt bereits in der eingangs zitierten Frage der *Zeit*-Journalistin nach dem Können der Influencer*innen. Sie gelangt aber auch an anderen Stellen an die Oberfläche. Beispielsweise kam sie in einer jüngst von mir geleiteten Fokusgruppenstudie⁶⁶ zum Persuasionswissen mit Schüler*innen zwischen 11 und 15 Jahren

61 Durch diesen Umstand erklärt sich auch das Phänomen der vorgetäuschten Kooperationen, bei denen Influencer*innen den Eindruck nur erzeugen, dass sie mit einer bestimmten Marke zusammenarbeiten. Vgl. Jamie L. Grigsby, „Fake Ads. The Influence of Counterfeit Native Ads on Brands and Consumers“, in: *Journal of Promotion Management* 26 (4), 2020, S. 569–592.

62 Neckel, „Leistung‘ und ‚Erfolg‘“, S. 257.

63 Vgl. Niels van de Ven, „Envy and Admiration. Emotion and Motivation Following Upward Social Comparison“, in: *Cognition and Emotion* 31 (1), 2017, S. 193–200; Jiyoung Chae, „Explaining Females’ Envy Toward Social Media Influencers“, in: *Media Psychology* 21 (2), 2018, 246–262.

64 Vgl. McRae, „Get Off My Internets“.

65 Neckel, „Leistung‘ und ‚Erfolg‘“, S. 248.

66 Nils S. Borchers u. Nadja Enke, „But if the YouTuber Advertises, You Cannot Simply Switch Off. Because You Feel Devoted to the YouTuber“. Teenagers’ Perception of Strategic

in Bezug auf Verteilungsgerechtigkeit zur Sprache. So diskutierten zwei Teilnehmer*innen im Alter von 12 und 13 Jahren die Höhe der Einnahmen von Makroinfluencer*innen: „Die verdienen ja richtig viel Geld, wo die halt / mir fällt nur noch Bibi und so ein, die fahren dann halt auch richtig viel in Urlaub. Letztens waren sie in Las Vegas, das kostet ja auch ganz viel, und unsere Eltern gehen halt / also meine Mama sitzt jeden Tag im Büro, verdient halt mittelmäßig, und Bibi ist dann jede Woche woanders. Das ist auch unfair.“ „Und dafür verdient sie Geld, indem sie in den Urlaub reist.“ „Und Bilder zeigt, wo sie war.“ Auch eine 15-jährige Teilnehmer*in hinterfragte die Monetarisierungspraktiken mancher Influencer*innen: „Es ist schon o. k., wenn man zum Beispiel ein Product Placement macht, aber es gibt einige YouTuber, die machen in jedem Video Product Placement und es ist zwar o. k., wenn man sich bissel dazuverdient, aber irgendwann ist dann halt auch blöd.“ Diese Aussagen zeigen exemplarisch, dass Influencer*innen zwar prinzipiell zugestanden wird, ihren Aufmerksamkeitserfolg zu monetarisieren, die Höhe der Einnahmen erscheint jedoch nicht zwangsläufig gerechtfertigt. Influencer*innen, aber auch Kommunikationsagenturen, die Influencer-Kampagnen betreuen, bemühen sich, solche Neiddebatten einzufangen, indem sie den Aufwand – und damit die Leistung – betonen, der hinter jedem einzelnen Beitrag steht. Ihre Erzählungen verhalten jedoch größtenteils ungehört, wohl nicht zuletzt, weil es zum Genre gehört, Alltäglichkeit, wenn auch singuläre Alltäglichkeit, darzustellen und weil Alltäglichkeit eben nicht aufwendig aussieht.

Fazit

In diesem Aufsatz habe ich mich an einer Antwort auf die Frage versucht, worin die Ursachen der Bewunderung von Influencer*innen bestehen. Ich habe vorgeschlagen, diese Ursachen nicht in konkreten Fähigkeiten (sich modisch zu kleiden, meisterhaft Videospiele zu spielen etc.) oder Eigenschaften (schön, lustig zu sein etc.) der Bewunderten zu suchen, sondern die Begründung auf einer abstrakten Ebene zu verorten: Bewundert werden Influencer*innen, weil sie ein authentisch-intensiv-singuläres Leben leben und für das Leben dieses Lebens Aufmerksamkeit erhalten. Diese Antwort verweist auf komplexe, langfristige gesellschaftliche Entwicklungen. Indem sie es schaffen, diese Entwicklungen aufzugreifen und in konkretes (Medien-)Handeln umzusetzen,

Influencer Communication Messages“, Vortrag auf der 69th Annual Conference of the ICA, Washington, 2019.

erscheinen Influencer*innen geradezu als ikonische Figuren – und zugleich als Held*innen – des Social-Media-Zeitalters. Weil Influencer*innen daher lediglich auf gesellschaftliche Makrotrends reagieren, auch wenn sie dies sicherlich eher intuitiv als bewusst-geplant tun, scheint zu gelten: Jede Gesellschaft bewundert die Influencer*innen, die sie verdient.

Zu den Autor*innen

NILS S. BORCHERS

Dr. phil., ist Akademischer Rat auf Zeit am Institut für Medienwissenschaft an der Universität Tübingen.

JILL BÜHLER

Dr. phil., ist Koordinatorin des Verbundforschungsprojekts digilog@bw an der Universität Mannheim.

ADRIAN DAUB

Dr. phil., ist Professor of Comparative Literature and German Studies an der Stanford University.

ALEXANDRA DELCAMP

M. A., ist Doktorandin im SNF-Sinergia-Projekt „The Power of Wonder“ am Séminaire d'études françaises der Universität Basel.

PHILIPP EKARDT

Dr. phil., ist Akademischer Mitarbeiter an der Forschungsstelle „Historische Poetik und Formtheorie“ sowie im NOMIS-Projekt „Traveling Forms“ an der Universität Konstanz.

CARLA GABRÍ

M. A., ist Doktorandin im SNF-Projekt „Exhibiting Film: Challenges of Format“ am Seminar für Filmwissenschaft der Universität Zürich.

JULIA H. FAWCETT

Dr. phil., ist Associate Professor am Department of Theater, Dance, and Performance Studies an der University of California, Berkeley.

MICHAEL GAMPER

Dr. phil., ist Professor am Peter Szondi-Institut für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft an der Freien Universität Berlin.

KIM HAGEDORN

M. A., ist Doktorandin im SNF-Sinergia-Projekt „The Power of Wonder“ am Institut für Soziologie der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg.

JOHANNES HEES-PELIKAN

M. A., ist Doktorand im SNF-Projekt „ETHOS“ am Deutschen Seminar der Universität Zürich.

TIM HOFMANN

M. A., ist Doktorand im SNF-Sinergia-Projekt „The Power of Wonder“ am Deutschen Seminar der Universität Basel.

SARAH MÖLLER

M. A., ist Doktorandin im SNF-Sinergia-Projekt „The Power of Wonder“ am Deutschen Seminar der Universität Zürich.

SIGHARD NECKEL

Dr. phil., ist Professor für Gesellschaftsanalyse und sozialen Wandel an der Universität Hamburg.

ANITA TRANINGER

Dr. phil., ist Professorin am Institut für Romanische Philologie an der Freien Universität Berlin.

Abbildungsnachweise

CARLA GABRÍ:

Abb. 8.1–8.7: Alexandra Gelis, Bilder der Ausstellung *Doing & Undoing. Poems from within / Hacer y deshacer. Poemas desde adentro* in Toronto (Sur Gallery, 2018) und Montréal (Galerie Oboro, 2020). Mit freundlicher Genehmigung von Alexandra Gelis.

JOHANNES HEES-PELIKAN:

Abb. 10.1: Jean-Léon Gérôme, *Phryne vor den Richtern* (1861), Gemälde, Öl auf Leinwand, 80 × 128 cm, Hamburger Kunsthalle, Freiherr Johann Heinrich von Schröder-Stiftung, 1910. © Hamburger Kunsthalle / bpk Foto: Elke Walford.