

**The Energy of Objectivity.**  
**On the Logic of Juxtaposition as a Formal Principle**  
**(with an Outlook on Judith Schalansky's**  
***Verzeichnis einiger Verluste*)**

Guglielmo Gabbiadini  
(Università di Bologna)

As well known, Erich Auerbach's essay *Philologie der Weltliteratur* has proved of seminal importance to the development of flexible methods of textual analysis. To sustain his arguments, Auerbach deployed a set of metaphors referring to the multifarious field of energy. This article focuses on one single expression, i.e. 'Energie des Gegenständlichen' (energy of objectivity). It sets out to show how Auerbach's imagery resonates with traditions of thought derived from the Age of Goethe. Specific forms of energy featured prominently especially when discussing techniques of juxtaposition from antiquity to contemporary texts. A quick foray into literary anthropology will help to clarify to what extent the 'energy of objectivity' may still inform the structure of remarkable pieces of prose in which the logic of juxtaposition comes to the fore. Judith Schalansky's *Verzeichnis einiger Verluste* epitomizes this formal trend and will serve as a case in point.

Come noto, il saggio di Erich Auerbach *Philologie der Weltliteratur* si è rivelato di importanza fondamentale nello sviluppo di metodi flessibili per l'analisi testuale. A sostegno delle proprie argomentazioni, Auerbach dispiega una serie di metafore tratte dal multiforme ambito dell'energia. Questo articolo si concentra su una singola espressione, ovvero 'Energie des Gegenständlichen' (energia dell'oggettività), cercando di mostrare come le immagini evocate da Auerbach si allaccino ad alcune tradizioni di pensiero dell'età goethiana, nelle quali il discorso sull'energia ha avuto un ruolo di primo piano, soprattutto nel descrivere tecniche di giustapposizione in testi letterari dall'antichità all'età contemporanea. Rapidi riferimenti a questioni antropologiche mirano a illustrare in che misura l'energia dell'oggettività può ancora informare di sé la struttura di opere in cui centrale appare la logica della giustapposizione. *Verzeichnis einiger Verluste* di Judith Schalansky incarna questa tendenza formale e fungerà da esempio.

KEYWORDS: *energy, juxtaposition, literary anthropology, Erich Auerbach, Judith Schalansky*

Guglielmo Gabbiadini, *Die Energie des Gegenständlichen. Zur Logik des Nebeneinanders als Gestaltungsprinzip (mit einem Ausblick auf Judith Schalansky's Verzeichnis einiger Verluste)*, in «Studi Germanici – I quaderni dell'AIG», 6 (2023-2024), pp. 179-195

ISSN: 0039-2952

DOI: 10.82007/SG/Q/2024-6-10



Open Access



**Die *Energie des Gegenständlichen*.**  
**Zur Logik des Nebeneinanders**  
**als Gestaltungsprinzip**  
**(mit einem Ausblick auf Judith Schalanskys**  
***Verzeichnis einiger Verluste*)**

*Guglielmo Gabbiadini*  
(Università di Bologna)

Ausgehend von einer kontextualisierenden Analyse des Ausdrucks ‘Energie des Gegenständlichen’, eingeführt in die literaturwissenschaftliche Fachsprache der Nachkriegszeit vorrangig durch Erich Auerbach<sup>1</sup>, möchte der vorliegende Beitrag zunächst die diskursive Tragweite des Energiebegriffs innerhalb seines ursprünglichen Gedankenhaushalts ermessen. Mit Blick auf Auerbachs einflussreiche Terminologie (1.) und die damit einhergehende Metaphorik im Zeichen von Kraft und Energie (2.) verstehen sich die anschließenden Überlegungen als ein Versuch, die Skizze einer kleinen Filiationsgeschichte des literaturwissenschaftlichen Energiebegriffs nachzuzeichnen (3.). Im Lichte punktueller Beleganalyse werden Kontinuitätslinien zwischen Auerbachs Theoriebildung und den literaturkritischen Debatten der frühen Goethezeit freigelegt, die bisher etwas am Rande der kritischen Aufmerksamkeit geblieben sind. Auerbachs Gewährsmänner – so unsere Vermutung – sind dabei Gotthold Ephraim Lessing und Johann Gottfried Herder (4.). In einem weiteren Schritt (5.) soll die anthropologische Einbettung des bisher Erörterten erhellt und an einem exemplarischen Werk aus der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur, d.h. Judith Schalanskys *Verzeichnis einiger Verluste* (6.), veranschaulicht werden.

## 1. ERICH AUERBACHS «ANSATZPUNKT» ALS AUSGANGSPUNKT

In seinem berühmten Aufsatz *Philologie der Weltliteratur* – erschienen im Jahr 1952 – hebt Erich Auerbach eine ebenso unauffällige wie fundamentale Tatsache hervor: Bei eindrucksvollen Werken «historisch-

<sup>1</sup> Erich Auerbach, *Philologie der Weltliteratur*, in *Weltliteratur. Festgabe für Fritz Strich zum 70. Geburtstag*, in Verbindung mit Walter Henzen, hrsg. v. Walter Muschg – Emil Staiger, Francke, Bern 1952, S. 39-50: 47.

synthetischer Literaturbetrachtung» wie bspw. Hans Robert Curtius' *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter* (1948) stellt man immer wieder fest, dass «das Werk in seinen besten Teilen, so ungeheuer Materialmassen es mobilisiert, nicht eine *Anhäufung* von vielem, sondern eine *Ausstrahlung* [ist], die von wenigem ausgeht»<sup>2</sup>. Diese Eigenschaft betreffe nicht nur wissenschaftliche Abhandlungen, sondern – genau besehen – jedes Kunstwerk<sup>3</sup>. Die Bestandteile eines solchen Werkes hängen laut Auerbach «so notwendig» miteinander zusammen, dass sich der Gesichtskreis der Darstellung «auf zureichende und natürliche Weise» erweitert und «das dabei Geleistete [...], in seiner Querschnittanlage, Einheit und Universalität» besitzt<sup>4</sup>.

Wie kann das gesammelte Material nicht lediglich als Ansammlung, sondern vielmehr als abgerundete Gestaltung im Modus des Nebeneinanders erscheinen? Die *Anhäufung* der gesammelten Materialien erfährt bei gelungenen Werken gleichsam eine Metamorphose und nimmt die Züge einer zusammenhängenden *Ausstrahlung* an. Das rhetorische Mirakel verdanke sich, so Auerbach, einer bestimmten Vorgehensweise, die darin bestehe, «von einem scharf gefaßten, ja beinahe eng zu nennenden Einzelphänomen»<sup>5</sup> auszugehen, das anschließend die «Auswahl des Heranzuziehenden» steuert und die «Durchführung des Planes» ermöglicht<sup>6</sup>. Dies möglichst umgrenzte, konkrete «Teilphänomen» nennt Auerbach bekanntlich «Ansatzpunkt»<sup>7</sup>. An ihm können sich weitgreifende Bemerkungen ankristallisieren, die «einheitlich und suggestiv»<sup>8</sup> in das Gesamtgewebe des untersuchten Gegenstands hineinführen<sup>9</sup>. Der Ansatzpunkt lässt durch seine charakteristischen

2 *Ebd.* (Hervorhebungen hinzugefügt).

3 *Ebd.*, S. 45.

4 *Ebd.*, S. 47.

5 *Ebd.*, S. 46.

6 *Ebd.*, S. 47.

7 *Ebd.*, S. 45. Dazu: Riccardo Castellana, *La teoria letteraria di Erich Auerbach. Una introduzione a «Mimesis»*, Artemide, Roma 2013, bes. S. 111-114, 121-127, sowie Federico Bertoni, *Erich Auerbach*, in «International Lexicon of Aesthetics», 5 (2023), S. 1-9 und Guido Mazzoni, *Il paradosso di Auerbach*, in Erich Auerbach, *Letteratura mondiale e metodo*, nottetempo, Milano 2022, S. 9-52, bes. S. 27-29. Zum Nachleben von Auerbachs hermeneutischer Praxis, Edward W. Said, *Introduction to the Fiftieth Anniversary Edition*, in Erich Auerbach, *Mimesis. The Representation of Reality in Western Literature*, transl. from German by Willard R. Trask, Princeton University Press, Princeton-Oxford 2003, S. ix-xviii. Hierzu: Lorella Bosco, *Canone occidentale-orientale. L'eredità di Auerbach e il discorso teorico di Said*, in *Mimesis. L'eredità di Auerbach*, a cura di Ivano Paccagnella – Elisa Gregori, Esedra, Padova 2009, S. 217-233.

8 Auerbach, *Philologie*, a.a.O., S. 45.

9 Vgl. Leo Spitzer, *Rez. zu: Weltliteratur. Festgabe für Fritz Strich zum 70. Geburtstag* [...], in «Modern Language Notes» 69 (1954), 6, S. 460-463: 461 f. Ferner:

Merkmale spezifische Themen in den Vordergrund rücken, deren Erörterung eine Reihe von Überlegungen und Informationen erfordert, die die großen Linien des epochalen Hintergrunds nachzeichnen. Mikroskopie und Makroskopie gehen dabei Hand in Hand und fördern einander wechselseitig.

## 2. STRAHLKRAFT ALS ENERGIE DES ANSATZPUNKTES

Der Ausdruck «Ansatzpunkt» ist eine kognitive Metapher, die das Zustandekommen sowie die Beschaffenheit einer «Intuition» erhellen soll, in der sich ein Leitgedanke oder eine Leitidee verdichtet<sup>10</sup>. «Ein guter Ansatz», so präzisiert Auerbach, «muß genau und gegenständlich sein»<sup>11</sup>. Er «soll nichts Allgemeines sein, was von außen an den Gegenstand herangetragen wird – er soll aus ihm herausgewachsen sein, ein Stück von ihm selbst»<sup>12</sup>.

Im Fall von Curtius' Untersuchung fällt der Ansatz mit der «rhetorischen Überlieferung, und insbesondere der *Topoi*» zusammen, wodurch «sein allgemeinsten Gegenstand», d.i. «das Fortleben der Antike durch das lateinische Mittelalter hindurch und die Wirkung derselben in ihren mittelalterlichen Formen auf die neuere europäische Literatur», erst in Angriff genommen werden kann<sup>13</sup>. Das methodische Prinzip, das einem solchen Verfahren zugrunde liegt, wird von Auerbach wie folgt umrissen:

Für die Durchführung einer großen synthetischen Absicht ist zunächst ein Ansatz zu finden, eine Handhabe gleichsam, die es gestattet, den Gegenstand anzugreifen. Der Ansatz muß einen fest umschriebenen, gut überschaubaren Kreis von Phänomenen aussondern; und die Interpretation dieser Phänomene muß *Strahlkraft* besitzen, so daß sie einen weit größeren Bezirk als den des Ansatzes ordnet und mitinterpretiert<sup>14</sup>.

Klaus Gronau, *Literarische Form und gesellschaftliche Entwicklung. Erich Auerbachs Beitrag zur Theorie und Methodologie der Literaturgeschichte*, Forum Academicum, Königstein i.T. 1979, S. 72-79: 74 f.

10 Auerbach, *Philologie*, a.a.O., S. 45-47. In der Bergsteigersprache bedeutet das Wort *Ansatzpunkt* buchstäblich den Punkt an der Felswand, an dem man den Eispickel *ansetzen* muss, um eine Besteigung zu versuchen. Zur metaphorischen Auffassung literaturkritischer Praxis als Bergbesteigung vgl. Dante Isella, *Un anno degno di essere vissuto*, Adelphi, Milano 2009, S. 43.

11 Auerbach, *Philologie*, a.a.O., S. 48.

12 *Ebd.*, S. 49.

13 *Ebd.*, S. 47.

14 *Ebd.* (Hervorhebung hinzugefügt). Ähnliche Gedankengänge im ersten Ka-

Strahlkraft – dieses Bild durchzieht wie eine Grundmetapher Auerbachs gesamten Text: Der Ansatz «stahlt aus nach allen Seiten»<sup>15</sup>, «er muß ausstrahlen», mithin seine «potentielle Strahlkraft» vollends freilegen; «Konkretheit und Prägnanz» zeichnen ihn aus<sup>16</sup>. Er besitzt gleichsam die Fähigkeit, wie ein Edelstein in der Sonne zu strahlen.

In Auerbachs Wortwahl schimmert offensichtlich eine bestimmte Bildüberlieferung durch, die in der Antike wurzelt, im Mittelalter wieder in Schwung gebracht und erst im 18. Jahrhundert zu wissenschaftlichen Zwecken verwendet wurde. Wenige Beispiele müssen hier genügen. In Homers *Odyssee* wird die Strahlkraft der Sonne (*Hélios phaéton*) zu einem leitenden Bild: «[...] niemals / Schauet strahlend auf sie der Gott der leuchtenden Sonne», so liest man bspw. im XI. Gesang (V. 15 f.)<sup>17</sup>, in dem es um das nächtliche Volk der Kimmerier geht. Einem Dante-Experten wie Auerbach<sup>18</sup> konnte ferner die zentrale Bedeutung strahlender Gegenstände in Dantes Gesamtoeuvre gewiss nicht entgehen. Die Sonne, die Morgensterne, der Blitz, aber auch das schöne Antlitz und das holde Lächeln Beatrices sind strahlende Lichtquellen, die Dantes irdische und überirdische Umwelt erhellen. Das altitalienische Verb *raggiare* ist da der Bildspender. Wie es in Dantes *Gastmahl* (2. Buch, VI, 9) heißt, «li raggi non sono altro che uno lume che viene dal principio de la luce per l'aere infino alla cosa illuminata»<sup>19</sup>. Im *Fegefeuer* ist die Sonne «strahlend» (XXVI, V. 6)<sup>20</sup>, und das Gesicht eines Engels «dem Morgensterne gleich, der strahlend zittert» (XII, V. 90)<sup>21</sup>; «im strahlendsten der Lichter» hört man im *Paradies* eine sanfte Stimme (XIV, V. 34 f.)<sup>22</sup>, wobei Beatrices Schönheit «sich immer strahlender entzündet», je mehr man sich den

pitel von Erich Auerbach, *Literatursprache und Publikum in der lateinischen Spätantike und im Mittelalter*, Francke, Bern 1958, S. 19-21 und Ders., *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Francke, Bern 1946, S. 488 f.

15 Auerbach, *Philologie*, a.a.O., S. 44.

16 *Ebd.*, S. 48.

17 Homer, *Odyssee*, nach der Übersetzung von Johann Heinrich Voß, Winkler, München 1976, S. 582.

18 Vgl. Erich Auerbach, *Studi su Dante*, pref. di Dante Della Terza, trad. it. di Maria Luisa De Pieri Bonino – Dante Della Terza, Feltrinelli, Milano 2021 (erste Aufl. 1963).

19 Dante Alighieri, *Convivio/Das Gastmahl*, Zweites Buch, übers. und komm. von Thomas Ricklin, Meiner, Hamburg 1996, S. 42. «Die Strahlen sind nur ein Licht, das vom Ausgangspunkt des Lichts durch die Luft zu dem erleuchteten Gegenstand gelangt» (*ebd.*, S. 43, teilweise umgewandelt in Anlehnung an Dantes Originalwortlaut).

20 *Dante Alighieri's Göttliche Komödie*, dt. Übers. v. Karl Witte, Decker, Berlin 1865, S. 312.

21 *Ebd.*, S. 240.

22 *Ebd.*, S. 429.

höchsten Sphären des Himmels nähert. (XXI, V. 7 f.). Im frühen 18. Jahrhundert verbindet sich schließlich die altehrwürdige Tradition des Ausstrahlens mit dem Akt des Lesens, indem der Ausgangspunkt der Ausstrahlung in der anatomischen Beschaffenheit des Auges verortet wird. So liest man bspw. in der Abteilung *Die fünf Sinne – Das Gesicht* von Barthold Heinrich Brockes' *Irdischem Vergnügen in Gott*: «Doch das herrlichste von allen, / [...] Sind die stralenden [!] Krystallen, / Die des Lichtes Thron und Sitz. / Helle Cirkel, kleine Sterne, / Die ihr so was nah als ferne / Unterscheidet; euer Schein / Scheint was Göttliches zu seyn!»<sup>23</sup>.

Wohl vor dem Hintergrund dieser visuellen Tradition lässt Auerbach der Strahlkraft des Ansatzpunktes sämtliche Attribute zuteilwerden, die eine Lichtquelle mit hohem Beleuchtungspotential besitzt. Sie tritt nun als Metapher in den Dienst geisteswissenschaftlicher Erkenntnis: Die strahlungskräftige Einzelmerkmale eines gut gewählten Ansatzpunktes können nämlich eine erhebliche Menge an gesammeltem Material beleuchten. Was daraus folgt, ist ein «Genos der literarischen Kunst», das nicht «auf dem Weg des enzyklopädischen Sammeln» entsteht, sondern es geht vielmehr um eine synthetische Vision aus dem Blickwinkel des bevorzugten Ansatzpunktes<sup>24</sup>.

Die Ausstrahlung, die vom fruchtbaren Einzelzug des Ansatzpunktes ausgeht, erscheint ferner bei Auerbach als eine besondere Spielart von «Energie». Es ist dabei eben von der 'Energie des Gegenständlichen' die Rede, einer spezifischen Form von Kraft, die jedem «energisch-einheitliche[n] Vorgehen» voransteht<sup>25</sup>. Die Metapher der Strahlkraft fügt sich damit nahtlos in ein größeres metaphorisches Feld ein, das um den Energiebegriff kreist, und dies als eine Spezifikation desselben. Was ist dabei mit Energie gemeint?

### 3. ENERGIE ALS KATEGORIE DER RHETORIK

Auerbach nimmt Bezug auf den rhetorischen Energiebegriff, demzufolge Energie als Synonym für aktive Tätigkeit und vitale Bewegung zu verstehen ist, durch die eine ursprünglich rein potentielle Möglichkeit wirklich wird. Wirkung, Verwirklichung und Wirklichkeit verbinden sich in der rhetorischen Traditionslinie des Energiebegriffes

<sup>23</sup> Barthold Heinrich Brockes, *Irdisches Vergnügen in Gott, bestehend in physicalisch- und moralischen Gedichten, nebst einem Anhang verschiedener dahin gehörigen Übersetzungen*, 2. Teil, Kißner, Hamburg 1727, S. 293.

<sup>24</sup> Auerbach, *Philologie*, a.a.O., S. 46.

<sup>25</sup> *Ebd.*

zu einem metaphorischen Ganzen, das die besondere Beschaffenheit literarischer Kunstwerke adäquat zu erläutern vermag<sup>26</sup>. Die ‘Energie des Gegenständlichen’ erscheint daher als eine rhetorisch fundierte Eigenschaft, die in der literarischen Sprache am stärksten zur Entfaltung kommen kann.

Diese Auffassung blickt auf eine lange Geschichte zurück. In der deutschsprachigen Tradition setzt sich der Vorrang der Energie als Paradigma des künstlerischen Schaffens spätestens seit den 1760er Jahren<sup>27</sup>. Johann Georg Sulzer veröffentlicht 1765 in den Jahrbüchern der Berliner *Académie Royale des Sciences et Belles Lettres* einen epochemachenden Vortrag, der bereits im Titel auf den Sachverhalt kurz und bündig aufmerksam macht: *De l'énergie dans les ouvrages des Beaux-Arts*<sup>28</sup>. Die Abhandlung erschien dann 1773 in deutscher Selbstübersetzung unter dem Titel *Von der Kraft (Energie) in den Werken der schönen Künste* als Teil von Sulzers *Vermischten Philosophischen Schriften*<sup>29</sup>. Ein Detail ist hier besonders aufschlussreich: Beim Vergleich des französischen mit dem deutschen Titel stellt sich sogleich eine terminologische Frage. Zur Bezeichnung der Wirkungsmöglichkeiten, die der Kunst innewohnen, recurriert Sulzer auf den französischen Terminus *énergie*, während er im Deutschen sowohl mit *Kraft* als auch mit *Energie* operiert. Letzteres erscheint in Klammern neben Ersterem, als handle es sich dabei um die Spezifizierung oder Verdeutlichung eines allgemeineren Begriffs. Das Ringen um das angemessene Wort indiziert die Wichtigkeit des terminologischen Sachverhaltes. Es geht dabei, wie Sulzer bemerkt, um einen «Grundbegriff in der Theorie der schönen Künste», von dem geradezu die «Würde» derselben abhängt und daher «genau aus einander gesetzt zu werden» verdient<sup>30</sup>. Hinter dem Begriffspaar

26 Dazu, ohne Hinweise auf Auerbach: Susanne Strätling, *Energie – ein Begriff der Poetik?*, in *Kraft, Intensität, Energie. Zur Dynamik der Kunst*, hrsg. v. Frank Fehrenbach – Robert Felte – Karin Leonhard, De Gruyter, Berlin-Boston 2018, S. 373-393: 382-385.

27 Grundlegend: Michel Delon, *L'idée d'énergie au tournant des Lumières* (1988), dt. Übers. v. Heinz Toma, *Eine Epoche im Umbruch. Die Idee der Energie in der französischen Spätaufklärung (1770-1820)*, Brill Fink, Paderborn 2022, bes. S. XXVII-XXX.

28 Johann Georg Sulzer, *De l'énergie dans les ouvrages des Beaux-Arts*, in «Histoire de l'Académie Royale des Sciences et Belles Lettres», année 1765, S. 475-492.

29 Johann Georg Sulzer, *Von der Kraft (Energie) in den Werken der schönen Künste*, in *Johann Georg Sulzers vermischte Philosophische Schriften, aus den Jahrbüchern der Akademie der Wissenschaften zu Berlin gesammelt*, 1. Teil, Weidmann und Reich, Leipzig 1773, S. 122-145. Zur Frage der Wissenschaftssprache bei Sulzer vgl. Elisabeth Décultot, *En quelle langue parler de l'art? Enquête sur le lexicographe Sulzer dans son rapport à la France*, in *Les écrivains suisses alémaniques et la culture francophone au XVIII<sup>e</sup> siècle*, dir. de Michèle Crogiez Labarthes et al., Slatkine, Genf 2008, S. 67-83.

30 Sulzer, *Von der Kraft (Energie)*, a.a.O., S. 123, 144.

Kraft/Energie steht der komplexe aristotelische *enérgeia*-Begriff, verstanden als Übergang von einem Zustand potentieller Möglichkeit zur Realität eines wirklichen (und wirkenden) Gegenstandes<sup>31</sup>. Die rhetorische Auffassung des Energiebegriffs wurzelt ihrerseits in der antiken Lehre der Dynamik und sucht im 18. Jahrhundert europaweit nach angemessenen Übersetzungen und Vermittlungen zwischen Alltags- und Wissenschaftssprache.

«Aus Mangel eines andern Ausdrucks» rechtfertigt Sulzer seine doppelte Wortwahl im Deutschen (Kraft/Energie) durch einen Hinweis auf die «gewisse vorzügliche Kraft», die nicht nur in der Redekunst, sondern «in allen andern Dingen, die zum Geschmacke gehören» vorkommt und von Horaz als «acer spiritus et vis in verbis et rebus» bezeichnet worden sei<sup>32</sup>. Hervorgehoben wird dadurch das Interesse seitens der klassischen Poetik am Energiebegriff. Der Vers aus dem Ersten Buch von Horazens *Satiren* (I 4, V. 46 f.), von Sulzer leicht variiert und ins Positive gewendet<sup>33</sup>, verweist in der Tat auf einen feurigen Schwung (*acer spiritus*) und eine Kraft (*vis*), die Sprache und Inhalt zugleich betreffen. Als Gegenteil von *quietus* bezeichnet hier das Adjektiv *acer* eine moralische Eigenschaft, die sich als feurig, eifrig, tatkräftig und energisch umschreiben lässt<sup>34</sup>. Übertragen auf die «innere Bildung» des Menschen, bedeutet diese energische Eigenschaft die Möglichkeit einer inneren Metamorphose, die durch Bilder des Erwachens veranschaulicht werden kann: «So geschieht es öfters, daß wir unsere Existenz und Persönlichkeit gewissermaßen vergessen, und dann wecket uns auf einmal eine einzelne Vorstellung auf, und läßt uns an uns selbst und an die Umstände denken, in welchen wir uns befinden»<sup>35</sup>.

Durch das eingedeutschte Wort *Energie* greift Sulzer also zu einer besonderen Form der lateinischen *vis*, die ihrerseits als Entsprechung

31 Dazu Hans Poser, *ἐνέργεια – vis viva – Energie. Der Weg zur klassischen Mechanik*, in *Energieia*, hrsg. v. Vera von der Osten-Sacken – Walther Ch. Zimmerli, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 2023, S. 17-38: 18-20. Ferner: Dennis Borghardt, *Kraft und Bewegung. Zur Mechanik, Ästhetik und Poetik in der Antikenrezeption der Frühen Neuzeit*, Meiner, Hamburg 2021, S. 694-702 und Katrin Eggers – Arne Stollberg, *Energie! Kräftespiele in den Künsten – Eine Einführung*, in *Energie! Kräftespiele in den Künsten*, hrsg. v. Katrin Eggers – Arne Stollberg, Königshausen & Neumann, Würzburg 2021, S. 9-23: 9-10.

32 Sulzer, *Von der Kraft (Energie)*, a.a.O., S. 122.

33 Das Original lautet: «esset, quaesivere, quod acer spiritus ac vis / nec verbis nec rebus inest [...]», d.h. in Inhalt und Form fehlt es [dem Werk] an Kraft und Schwung der Inspiration (zit. nach *Enciclopedia oraziana*, a cura di Scevola Mariotti, Treccani, Roma 1996, S. 30).

34 *Der neue Georges. Ausführliches lateinisch-deutsches Handwörterbuch*, Bd. 1, WBG, Darmstadt 2013, S. 57.

35 Sulzer, *Von der Kraft (Energie)*, a.a.O., S. 125.

von griechisch *enérgeia* empfunden wurde. Ein Kernstück seiner Auffassung besteht in der Idee der Selbsttätigkeit der Kraft, die bereits bei dem lateinisch schreibenden Leibniz ebenfalls zentral ist: «[vis] per se ipsam in operationem fertur», d.h. die Energie setzt sich selbst ins Werk<sup>36</sup>. Bezogen auf die Kunstwerke, als «energische Gegenstände» betrachtet<sup>37</sup>, bedeutet dies, dass mit Kraft bzw. Energie sowohl die konkrete Beschaffenheit des Werks (sein statisches Element) als auch der Prozess seiner eigenen Ins-Werk-Setzung (das Dynamische) mitgemeint sind.

#### 4. «ENERGIE IST DAS OBERSTE GESETZ DER DICHTKUNST»: LESSING UND HERDER ÜBER DIE STRAHLKRAFT PRÄCHTIGER GEGENSTÄNDE

Bis zu seiner Einführung als naturwissenschaftlicher Begriff (*energy*) durch Thomas Young im Jahr 1802<sup>38</sup> erscheint das Wort *Energie* im Gelehrten Diskurs des deutschen Sprachraums in den meisten Fällen also als Synonym für Kraft<sup>39</sup>. Es verweist vorrangig, wie gesehen, auf die rhetorische Eigenschaft zur emotiven Bewegung, an der bestimmte Gegenstände teilhaben. In dieser übertragenen, d.h. nicht streng naturwissenschaftlichen Bedeutung wird der Begriff heute noch als Allerweltswort verwendet. Eine entscheidende Schärfung der poetologischen Relevanz des Energiebegriffs ist Johann Gottfried Herder zu verdanken, einem der von Auerbach am meisten bewunderten Denker<sup>40</sup>. In stillschweigender Anlehnung an Sulzers Theoriebildung

36 Gottfried Wilhelm Leibniz, *De primae philosophiae emendatione, et de notione substantiae* [1694], in *Die philosophischen Schriften von Gottfried Wilhelm Leibniz*, hrsg. v. Carl Immanuel Gerhardt, Bd. 4 (Nachdruck), Olms, Hildesheim-New York 1978, S. 468-470: 469.

37 Sulzer, *Von der Kraft (Energie)*, a.a.O., S. 125.

38 Thomas Young, *A Syllabus of a Course of Lectures on Natural and Experimental Philosophy*, Savage, London 1802, S. 18: «The product of the mass of a body into the square of its velocity may properly be termed its *energy*. It has been called the living or ascending *force*, [...] yet the force thus estimated well deserves a distinct denomination» (Hervorhebungen hinzugefügt). Vgl. 'Energy', in *Oxford English Dictionary*, <<https://doi.org/10.1093/OED/5383803898>> (letzter Zugang: 30. Oktober 2024). Ferner: Delon, *Eine Epoche im Umbruch*, a.a.O., S. XIII, XXXI, 134.

39 Vgl. Bénédicte Abraham, *Au commencement était l'action. Les idées de force et d'énergie en Allemagne autour de 1800*, Presses Universitaires du Septentrion, Villeneuve d'Ascq 2016, S. 45-57 und Catherine Ramond, *L'énergie au XVIIIe siècle: une notion au croisement des arts et des genres*, in *Écritures de l'énergie*, dir. par Éric Benoit, Presses Universitaires de Bordeaux, Pessac 2017, S. 17-29.

40 Erich Auerbach, *Vico und Herder*, in «Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte», 10 (1932), S. 671-686.

und im Dialog mit Lessings *Laokoon* (1766) stellt Herder im ersten der *Kritischen Wälder* (1769) fest: «Energie ist das oberste Gesetz der Dichtkunst»<sup>41</sup>.

Das Nachdenken über die poetische Energie kristallisiert sich in erster Linie im Rahmen einer eingehenden Besprechung antiker Beschreibungen von prächtigen Gegenständen heraus. Es ist insbesondere Achills Schild im XVIII. Gesang der *Ilias* (V. 478-608), der ins Zentrum der Aufmerksamkeit rückt. Lessing würdigt im 18. Kapitel seines *Laokoon* Homers künstlerische Leistung: «ein einzelner körperlicher Gegenstand»<sup>42</sup> eröffnet den Zugang zu einer ganzen lebendigen Welt: «Mit wenig Gemälden machte Homer seinen Schild zu einem Inbegriff von allem, was in der Welt vorgehet»<sup>43</sup>. Die Beschreibung des Schilds «nach seinen Theilen neben einander» wirkt wie ein grandioses Panorama, das ausgehend von einem relativ kleinen Gegenstand ein Gefühl anschaulicher Synthese erweckt. Es ist jedoch nicht bloß ein beschriebener Schild, der in Homers Versen zu Gesicht kommt, sondern vielmehr «ein werdendes [!] Schild», denn «wir sehen nicht das Schild, sondern den göttlichen Meister [d.h. Hephaistos], wie er das Schild verfertigt»<sup>44</sup>. Der Leser wird dadurch zum betrachtenden «Augenzeuge[n], der es machen» sieht<sup>45</sup>. Wenn *enérgeia* im rhetorischen Sinn des Wortes den Prozess der Ins-Werk-Setzung markiert, d.h. dessen «*mise-en-œuvre*»<sup>46</sup>, so sei daraus zu folgern, dass die besondere Schildbeschreibung Homers ein Inbegriff energischer Dichtung ist, bietet sie doch für die Einbildungskraft der Leser nicht nur das fertige Produkt (das Werk, *érgon*), sondern auch den Übergang vom Potentiellen einer Idee in die progressive Verwirklichung derselben, d.h. seine *enérgeia*.

Ganz anders verhält es sich, bemerkt Lessing, mit der Beschreibung von Aeneas' Schild im VIII. Buch von Vergils *Aeneis* (V. 447-453)<sup>47</sup>.

41 Johann Gottfried Herder, *Kritische Wälder oder Betrachtungen, die Wissenschaft und Kunst des Schönen betreffend, nach Maßgabe neuerer Schriften. Erstes Wäldchen. Herrn Lessings Laokoon gewidmet*, in Ders., *Werke in zehn Bänden*, Bd. 2: *Schriften zur Ästhetik und Literatur 1767-1781*, hrsg. v. Gunter E. Grimm, Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt a.M. 1993, S. 57-245: 61. Zu Herders Buch grundlegend: Luca Crescenzi, *La nascita del saggio breve nel primo «Kritisches Wäldchen» di J.G. Herder*, in *Prosa saggistica di area tedesca*, a cura di Giulia Cantarutti – Wolfgang Adam, Bologna, Il Mulino 2011, pp. 73-83.

42 Gotthold Ephraim Lessing, *Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie*, hrsg. v. Friedrich Vollhardt, Reclam, Stuttgart 2012, S. 134.

43 *Ebd.*, S. 136.

44 *Ebd.*, S. 134.

45 *Ebd.*, S. 135.

46 Delon, *Eine Epoche im Umbruch*, a.a.O., S. 71.

47 Vgl. *Enciclopedia virgiliana*, a cura di Francesco Della Corte, Bd. V.2, Treccani,

Der römische Dichter folgt nur scheinbar der homerischen Vorlage: «anstatt daß wir bey dem Homer nicht bloß die Anstalten zur Arbeit, sondern auch die Arbeit selbst zu sehen bekommen, läßt Virgil [...] den Vorhang auf einmal niederfallen, und versetzt uns in eine ganz andere Scene»<sup>48</sup>. Die Energie des Gegenständlichen hängt dementsprechend nicht vom Gegenstand an sich ab, sondern von dessen besondere Behandlung durch die Sprache. Durch seine Sprachkraft vermag es Homer, das «Coexistierende» der Bestandteile «in ein Consecutives zu verwandeln, und dadurch aus der langweiligen Mahlerey eines Körpers das lebendige Gemählde einer Handlung zu machen»<sup>49</sup>.

Hier setzt Herder an. Homer, so hält er fest, arbeitet zwar mit der Ansammlung von Details<sup>50</sup>, belässt es aber nicht dabei: «der Dichter [wirkt] durch die geistige Kraft der Worte während der Sukzession, bis zur vollkommensten Täuschung auf die Seele»<sup>51</sup>. Durch den Ausdruck «geistige Kraft der Worte» umschreibt Herder die antike Idee der *enérgeia* bzw. der *vis*<sup>52</sup>, die jede poetische Schöpfung auszeichnet. «[I]m Werden, in der Schöpfung des Schildes liegt ja alle Kraft der Energie, der ganze Zweck des Dichters»<sup>53</sup>. Schließlich reduziert Herder das kreative Verfahren einer Gegenstandsbeschreibung im Zeichen der Energie auf folgende Formel, die sich fast wie eine Kunstregel ausnimmt: «Im Zusammensetzen selbst liegt die Energie der Rede»<sup>54</sup>. Das kreative Verfahren des Zusammensetzens rückt somit in den Vordergrund als eine besonders geeignete Form zur Freilegung poetischer Energie.

Um nun wieder zu Auerbachs Bildern zu greifen: Der Schild des

Roma 1996, S. 296.

48 Lessing, *Laokoon*, a.a.O., S. 136 f.

49 *Ebd.*, S. 134.

50 In der *Ilias* stützt sich dies Verfahren auf den anaphorischen Rekurs auf die Wendung *hen dè* («darauf auch schuf er [d.h. Hephaistos]») zu Versbeginn. Vgl. Homer, *Ilias*, nach der Übersetzung von Johann Heinrich Voß, Winkler, München 1976, S. 715-717 (V. 541, 550, 561, 573, 587, 590 und 607).

51 Herder, *Kritische Wälder*, a.a.O., S. 215. Über Herder grundlegend: Elena Agazzi, *Il primo periodo degli studi herderiani e i fondamenti del suo pensiero critico*, in Johann Gottfried Herder, *Scritti del primo periodo (1765-1787)*, a cura di Elena Agazzi – Guglielmo Gabbiadini, Bompiani, Milano 2023, S. 53-99.

52 Herders Gewährsmann ist ein «scharfsinniger Engländer», James Harris, der die Rolle von *energy* im Bereich der Künste herausgestellt hat. Herder nimmt Bezug auf die Übersetzung von Harris' *Drey Abhandlungen, die erste über die Kunst, die andere über die Music, Mahlerey und Poesie, die dritte über die Glückseligkeit*, Schuster, Danzig 1756. Vgl. Herder, *Kritische Wälder*, a.a.O., S. 216. Dazu Delon, *Eine Epoche im Umbruch*, a.a.O., S. 53, 69-72, sowie Julia Martel, *Im Zeichen von Kraft und Energie. Ästhetiken bei Herder, Nietzsche, Mynona, Einstein und Musil*, Wallstein, Göttingen 2023, S. 138-152.

53 Herder, *Kritische Wälder*, a.a.O., S. 208.

54 *Ebd.*, S. 207.

Aeneas bleibt, bei aller Schönheit seiner Beschreibung, eine *Anhäufung* glänzender Materialien. Bei der Beschreibung von Achills Schild entsteht hingegen eine Zusammensetzung dynamischer Handlungen, die als *Ausstrahlung* des «prägnanten Augenblick[s]»<sup>55</sup> seiner Schöpfung durch Hephaistos erscheinen, zumal da, wie Herder bemerkt, «jedemal in dem Fortschreiten seiner Bilder die Energie derselben und seiner Gedichtart liegt»<sup>56</sup>. Damit gemeint ist nicht nur die Energie bestimmter Gegenstände oder Wörter für sich genommen, sondern vor allem die Energie, die sich aus ihren wechselseitigen Beziehungen bzw. aus ihrer Anordnung in einem Ganzen ergibt. Eine solche Energie manifestiert sich besonders wirkungsvoll bei Techniken, die sich wie im Fall von Homers Beschreibung durch das Zusammenstellen des (scheinbar) Heterogenen im Modus des Nebeneinanders auszeichnen. Die Ähnlichkeit zwischen Auerbachs Fragestellung und der Debatte im 18. Jahrhundert liegt auf der Hand. Es ist daher vielleicht nicht irreführend, die Vermutung aufzustellen, dass Auerbachs Problemhorizont in der Epoche von Lessing und Herder wurzelt und sich wohl am ehesten als eine späte Blüte ihrer Theoriebildung erschließen lässt.

##### 5. ZUR LEBENDIGEN ERBSCHAFT EINER ANHALTENDEN DEBATTE: ANTHROPOLOGISCHE PERSPEKTIVEN

Was bleibt heute von den analytischen Erträgen der Goethezeit und ihrer literaturwissenschaftlichen Erneuerung durch Auerbach? Ist die poetische Logik des Nebeneinanders und die besondere Strahlkraft, die damit zusammenhängt, in der Gegenwartsliteratur nach wie vor produktiv und wirksam? Den Kunstverfahren, die zur Wandlung einer bloßen Aufzählung (Liste) in eine literarische Form führen, hat Umberto Eco in seinem Essay *Vertigine della lista* (2009) besondere Aufmerksamkeit gewidmet<sup>57</sup>. Bei ihm bekundet sich die Vorstellung einer agierenden Kraft in Form eines Schwindelgefühls, das die Leser ergreift. Im Rahmen seiner groß angelegten Untersuchung, die Beispiele verschiedener Medien aus über zwei Jahrtausenden umfasst, zeigt Eco die Vitalität dieses kreativen Verfahrens. Unter Verwendung eigener Terminologie unterscheidet er zwischen zwei Haupttypen: Einerseits gebe es ein Beschreibungsmodell im Zeichen eines un-

<sup>55</sup> *Ebd.*, S. 218.

<sup>56</sup> *Ebd.*, S. 61.

<sup>57</sup> Umberto Eco, *Vertigine della lista*, Bompiani, Milano 2009. Die deutsche Übersetzung des Titels lautet hingegen *Die unendliche Liste* (DTV, München 2011) und bevorzugt damit eine Kategorie, die einen frühromantischen Beigeschmack besitzt.

endlichen «Und so weiter»<sup>58</sup>. Dabei handelt es sich in der Regel um ausführliche Aufzeichnungen, die den Eindruck einer oft chaotischen und willkürlichen Anhäufung bewirken. Sein Paradebeispiel dafür ist die Liste der Dinge in Leopold Blooms Küchenschublade in James Joyce' Experimentalroman *Ulysses* (1920). Andererseits zeichne sich ein deskriptives Modell ab, das eher den Eindruck erweckt, dass «alles hier ist»<sup>59</sup>. Wie im Fall der Homerischen Beschreibung von Achills Schild entstehe aus der Ansammlung verschiedener Gegenstände ein Ganzes, das die Dimension sowohl des Raums als auch der Zeit einschließt. «Achills Schild stellt daher», so Eco, «eine Epiphanie der Form dar»<sup>60</sup>.

Ausgehend von der Frage, warum man literarische Listen und Verzeichnisse überhaupt aufstelle, suggeriert Eco einen anthropologisch grundierten Erklärungsversuch: Der Gestus der aufzählenden Schreibweise entspreche letztlich dem Wunsch, «etwas aufzuzählen, das sich unserer Fähigkeit entzieht, es zu kontrollieren und zu benennen»<sup>61</sup>. Dementsprechend setzen Verzeichnisse und Inventare dem Topos der Unsagbarkeit ein Modell entgegen, das unter Umständen den Übergang von der bloßen *Aufzählung* zur *Erzählung* in Form von aneinandergereihten Kurztexten ermöglichen kann<sup>62</sup>.

Diese Art literarische Antwort auf eine existenzielle und anthropologische Problematik scheint auch im Falle der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur besonders aktuell zu sein. Damit gemeint ist nicht in erster Linie das Aufzählen und Sammeln als Thema<sup>63</sup>, sondern das aneinanderreihende Zusammensetzen als Aufbauprinzip, woraus das Erzählen seine Energie im oben skizzierten Sinne bezieht. Man kann dabei an die Zeitlyrik von Thomas Kling denken, insbesondere an seine elegisch-schockierende Sammlung *Sondagen* von 2002, vor

58 Eco, Vorwort zu *Die unendliche Liste*, a.a.O., S. 6 («una poetica dello 'eccetera'», Ders., *Vertigine della lista*, a.a.O., S. 7).

59 *Ebd.* («una poetica del 'tutto è qui'», Ders., *Vertigine della lista*, a.a.O., S. 7).

60 *Ebd.*, S. 11 («Lo scudo di Achille è dunque l'epifania della Forma», Ders., *Vertigine della lista*, a.a.O., S. 12).

61 *Ebd.*, S. 116 (teilweise geringfügig abgewandelt) («enumerare qualcosa che sfugge alla nostra capacità di controllo e denominazione», Ders., *Vertigine della lista*, a.a.O. S. 117).

62 Sabine Mainberger, *Die Kunst des Aufzählens. Elemente zu einer Poetik des Enumerativen*, De Gruyter, Berlin-New York 2003, bes. S. 6-12. Ferner: Eva von Contzen – James Simpson, *Enlistment as Poetic Stratagem*, in *Enlistment. Lists in Medieval and Early Modern Literature*, ed. by Eva von Contzen – James Simpson, The Ohio State University Press, Columbus 2022, S. 1-14 und Brian Richardson, *Modern Fiction, the Poetics of Lists, and the Boundaries of Narrative*, in «Style», 50 (2016), 3, S. 327-341.

63 Wie bei Ilija Trojanows *Der Weltensammler* (2006), um nur ein prominentes Beispiel aus dem 21. Jahrhundert zu erwähnen.

allem aber sollte man an Werke denken, die sich einer eindeutigen Zuordnung entziehen wie bspw. Gerhard Roths *Atlas der Stille* (2007), Judith Schalanskys *Atlas der abgelegenen Inseln* (2009) und Christoph Ransmayrs *Atlas eines ängstlichen Mannes* (2012). Hinter der Definition des Genres «Atlas» verbirgt sich jeweils eine literarische Ansammlung von Mikrogeschichten im visuellen und/oder narrativen Modus, die scheinbar nichts miteinander zu tun haben, aber durch einen gemeinsamen, nicht immer expliziten Ansatz verbunden sind. Von diesem Ansatz, der oft – aber nicht immer – im Werktitel angekündigt wird, geht eine diskursive Energie aus, die zwischenmenschliche Angelegenheiten von außergewöhnlicher Tiefe und Intensität versuchsweise beleuchtet. Dabei wird immer wieder versucht, Welterfahrungen in neue Ordnungen unterzubringen, die kumulativ und seriell strukturiert sind. Jeder Zwang zur linearen, d.h. sukzessiven Lektüre wird im Nebeneinander der Bestandteile aufgehoben.

Besonders bemerkenswert sind die Fälle, bei denen gerade das Strukturprinzip des Werks Anlass zu einer Reflexion über die *conditio humana* gibt. In Judith Schalanskys *Verzeichnis einiger Verluste* (2018) ist dies bereits im Titel augenscheinlich. Diesem Werk seien nun die abschließenden Betrachtungen in Form eines offenen Ausblicks gewidmet.

## 6. AUSBLICK: JUDITH SCHALANSKYS *VERZEICHNIS EINIGER VERLUSTE*

Schalanskys Buch *Verzeichnis einiger Verluste* besteht aus einer Reihe von zwölf nicht-nummerierten, jeweils mit einer Überschrift und einer auf dunkelgrauem Papier gedruckten Abbildung versehenen Kurztexten, denen eine Vorbemerkung und ein Vorwort voranstellen. Die Überschriften verweisen auf disparate Gegenstände: das Atoll Tuanaki (oder Tuanahe) in den südlichen Cookinseln, der Kaspische Tiger im alten Rom, Otto von Guericke's Fund des Gerippes eines Einhorns im Jahr 1663, die eingestürzte Villa Sacchetti vom Barock-Baumeisters Pietro da Cortona, Friedrich Wilhelm Murnaus Stummfilm *Der Knabe in Blau*, Sapphos Liebeslieder, das Schloss der Familie von Behr in Pommern, die Sieben Bücher des Mani zu Babylonien, Caspar David Friedrichs Ölgemälde *Der Hafen von Greifswald*, die Enzyklopädie im Walde des Armand Schulthess in der Tessiner Valle Onsernone, der Palast der Republik in Ost-Berlin, Gottfried Adolf Kinaus Selenografien. Von der kompositorischen Struktur her knüpft Schalanskys *Verzeichnis* an die Tradition der literarischen «Wälder» an, die Herder als «Begriff von gesammelten Materien» scheinbar ohne «Plan und Ordnung»

bezeichnet hat.<sup>64</sup> Schalanskys Werk ist als regelrechtes 'Kollektaneenbuch'<sup>65</sup> zugleich geschlossen und offen, stets im Werden begriffen. Die Auswahl der Gegenstände hätte heterogener kaum sein können, und ihre Strahlkraft speist sich womöglich aus dem Überraschungseffekt und der Neugierde, die jedes Objekt weckt. Es entsteht eine Art erschriebener Wunderkammer des Abwesenden, in der verlorene Gegenstände oder Verlusterfahrungen gesammelt und exponiert werden<sup>66</sup>.

Das Buch wurde 2018 mit dem Wilhelm Raabe-Preis ausgezeichnet. Bei der Lobrede griff Heike Gfrereis zum Energietopos und pries dabei nachdrücklich Schalanskys «Energie, die poetisch-phantastische Kraft ihres Gegenstands», der «immer noch Funken schlägt in der Luft»<sup>67</sup>. Auerbachs Bild von der Ausstrahlung ist hier zum Feuerwerk geworden. In seinem Licht lotet Schalansky die unheimlichen Zwischenräume zwischen An- und Abwesendem aus. Im Nachhinein, d.h. in den Seiten ihres Vorwortes, hat die Autorin auf einen roten Faden aufmerksam gemacht, der das Buch durchzieht: Die «vielfältigen Phänomene der Zersetzung und Zerstörung»<sup>68</sup> spielen darin eine «tragende Rolle». Das Präfix «zer-» indiziert die besondere Art von diskursiver Energie, die da am Werk ist. Es geht um eine entropische Kraft, die dazu zwingt, «mit dem Tod vor Augen zu leben»<sup>69</sup>. Triumph der *Vanitas*: Wie bei der musikalischen Form der Variation entsteht auch in Schalanskys Buch eine Reihe von Bildern und Geschichten, die das Prekäre an jedem menschlichen Unterfangen veranschaulichen. Sie kreisen alle unentwegt um Verlusterfahrungen, verstanden als isolierte Abschnitte aus einem thematischen Kontinuum, das zu den Konstanten der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur zählt<sup>70</sup>.

64 Dazu fundamental: Wolfgang Adam, *Poetische und Kritische Wälder. Untersuchungen zu Geschichte und Formen des Schreibens 'bei Gelegenheit'*, Winter, Heidelberg 1988, S. 256-258.

65 *Ebd.*, S. 257.

66 Zur Wunderkammer u.a. als Schnittstelle zwischen Musealem und Literarischem: Jutta Eming – Marina Münkler, *Wunderkammern – Materialität, Narrativik und Institutionalisierung von Wissen*, in *Wunderkammern. Materialität, Narrativik und Institutionalisierung von Wissen*, hrsg. v. Jutta Eming – Marina Münkler – Falk Quenstedt – Martin Sablotny, «Episteme in Bewegung. Beiträge zu einer transdisziplinären Wissensgeschichte» 29, Harrassowitz, Wiesbaden 2022, S. 1-18: 7 (Erwähnung von Schalanskys Buch).

67 Heike Gfrereis, *Die Phosphoreszenz der Dinge. Eine Lobrede*, in *Judith Schalansky trifft Wilhelm Raabe. Der Wilhelm Raabe-Literaturpreis 2018*, hrsg. v. Hubert Winkels, Wallstein, Göttingen 2019, S. 15-26: 15 f.

68 Judith Schalansky, *Verzeichnis einiger Verluste*, Suhrkamp, Berlin 2020, S. 12.

69 *Ebd.*

70 Vgl. Elena Agazzi, «Römische Bilder». *Das Vanitas-Motiv in den Werken von Wolfgang Koeppen, Rolf Dieter Brinkmann und Josef Winkler*, in *Salvatore Sciarrino, «Vanitas»*.

Bildet die Erfahrung des Todes Schalanskys thematischen «Ausgangspunkt», so liegt vielleicht ihr Ansatzpunkt in der Idee des Verlustes sowie in der Unmöglichkeit, eine endgültige Antwort auf die Sinnfrage des Todes zu geben. Die Ansammlung der Materialien bietet Vergleiche, rekonstruiert untergangene Vorstellungen, ruft den Lesern Bräuche und Mythen wieder in Erinnerung. Daraus strahlt Offenheit. Sie liegt nämlich gerade darin, dass es offenbleibt, welchen Status man dem Tod zuspricht. Die verschiedenen Erzählungen im Modus des Nebeneinanders werden so formuliert, dass sie etliche Sinnmöglichkeiten subtil in der Schwebelage halten. Die Ansammlung wandelt sich zur Galerie, und die anthropologische Ausrichtung des gesamten Unterfangens tritt immer deutlicher zutage:

Die Zäsur des Todes ist der Ausgangspunkt von Erbe und Erinnerung und die Totenklage die Quelle jeder Kultur, mit der man die nun klaffende Leerstelle, die plötzliche Stille mit Gesängen, Gebeten und Geschichten füllt, in denen das Abwesende noch einmal verlebendigt wird. Wie eine Hohlform lässt die Erfahrung des Verlusts die Umrisse dessen, was zu beklagen ist, hervortreten, und nicht selten verwandelt es sich im verklärenden Licht der Trauer zu einem Objekt der Begierde [...] <sup>71</sup>.

Im Dialog mit der Tradition wird ein doppeltes Erbe wiederbelebt: zum einen die spätestens frühromantische Idee des Fragments als strahlender Ansatzpunkt, der eine verlorene Totalität erhellen kann; zum anderen nutzt Schalansky das Bild von Ruinen und Überresten für eine erneute Meditation über das Thema der Vergänglichkeit. Ihre Präferenz gilt dem französischen Ruinenmaler Hubert Robert, dem der Villa Sacchetti-Text gewidmet ist. «Die Ruine ist ein utopischer Ort, in dem Vergangenheit und Zukunft in eins fallen» <sup>72</sup>.

Aus der Gesamtschau erscheinen die einzelnen Texte als Bruchstücke einer unmöglichen Narration. Aus ihrer Interaktion entsteht eine besondere Form ernüchternder Energie. Ihr Nebeneinander legt nämlich die Ansicht nahe, es sei nicht nur das Buch, was fragmentarisch ist, sondern die Welt selbst: eine ungestaltete Anhäufung wirbelnder Elemente, unter denen die Menschheit selbst als eine Ansammlung orientierungsloser Individuen ihr Dasein fristet: «Die Erde selbst ist bekanntlich ein Trümmerhaufen vergangener Zukunft,

*Kulturgeschichtliche Hintergründe, Kontexte, Traditionen*, hrsg. v. Sabine Ehrmann-Herfort, Wolke, Hofheim 2018, S. 63-77.

<sup>71</sup> Schalansky, *Verzeichnis*, a.a.O., S. 13 f.

<sup>72</sup> *Ebd.*, S. 20. Dazu Alain Schnapp, «Robert des ruines». *Le peintre face aux monuments antiques*, in *Hubert Robert 1733-1808. Un peintre visionnaire*, dir. de Guillaume Faroult, Somogy Éditions d'Art – Éditions du Louvre, Paris 2016, S. 85-94.

und die Menschheit die bunt zusammengewürfelte, sich streitende Erbgemeinschaft einer numinosen Vorzeit»<sup>73</sup>. Die Metapher des sich anhäufenden Nebeneinanders dient hier als Modell zur Veranschaulichung des menschlichen Lebens. Das Buch ist somit mit dem Gesamt der Welt verwoben, gleichsam eine Stichprobe des Ganzen: «Nun ist die Welt an sich gewissermaßen das unüberschaubare Archiv ihrer selbst»<sup>74</sup>.

Schalansky selbst greift abschließend zum Energiebegriff, wie dieser in der modernen Thermodynamik kodiert wurde: «Diesem Archiv kann im Grunde nichts verlorengehen, weil seine Energiemenge konstant ist und alles irgendwo seine Spur zu hinterlassen scheint»<sup>75</sup>. Evoziert wird hier das Energieerhaltungsgesetz als Grundprinzip des Existierenden. Es ist eine unerbittliche Form von Energie, deren Ausstrahlung jedoch recht kalt wirkt: Die gewonnene Einsicht könne nämlich kaum «trösten»<sup>76</sup>.

73 Schalansky, *Verzeichnis*, a.a.O., S. 19. Zu den Zeitvorstellungen: Daniela Douth, *A Time of No Time. Judith Schalanskys «Verzeichnis einiger Verluste» und Paul Austers «4321» im Horizont aktueller Zeitdiskurse*, in «Zeitschrift für deutsche Philologie», 140 (2021), 4, S. 595-609.

74 Schalansky, *Verzeichnis*, a.a.O., S. 21. Zur literarischen Tradition der Archivmetapher vgl. Johanna Zeisberg, *Archiv und Metalepse. Literarische Gegenwartsanalysen von Orhan Pamuk und Judith Schalansky*, in *Archive in/aus Literatur. Wechselspiele zweier Medien*, hrsg. v. Klaus Kastberger – Christian Neuhuber, unter Mitarbeit v. Lisa Erlenbusch, De Gruyter, Berlin-Boston 2021, S. 161-176: 169-173.

75 Schalansky, *Verzeichnis*, a.a.O., S. 22.

76 *Ebd.*