

# Phantome des Südens. Zur utopischen Differenz der Literatur im virtuellen Raum

*von Peter Gendolla*

## **Topologien des Reisens**

Herausgegeben von Alexandra Karentzos, Alma-Elisa Kittner und Julia Reuter

Eine Onlinepublikation der Universitätsbibliothek Trier, 2010

Dieses Dokument ist online verfügbar unter

[http://ubt.opus.hbz-nrw.de/volltexte/2010/565/pdf/Topologien\\_des\\_Reisens.pdf](http://ubt.opus.hbz-nrw.de/volltexte/2010/565/pdf/Topologien_des_Reisens.pdf)

..... This text is also available in english. The english section starts at page 201.

Das Italien Thomas Manns, das Venedig seiner berühmten Novelle<sup>1</sup> ist eine Phantasmagorie im Kopf des Schriftstellers Gustav Aschenbach, die ihn im Englischen Garten Münchens überfällt. Seine Erzählung ist als eine gewisse Summe der Italienliteratur zu verstehen, gleichsam ein abschließendes Urteil, das der klassisch gebildete Schriftsteller über die tradierten literarischen Formen zu Beginn des 20. Jahrhunderts fällt. Aus seiner Perspektive bildet Italien eine Erfindung der Literatur, mit der die Mängel des Nordens, seine Kälte, Dunkelheit, disziplinierende Ratio über lange Zeit kompensiert wurden. Südliche Unmittelbarkeit, arcadische Naivität, „zügelloser“ Phantasieren bietet der nordischen „Zucht“ ein Ventil<sup>2</sup>. Im 20. Jahrhundert geht diese Literatur zu Ende oder genauer: sie transformiert sich in zwei neue Muster. Dessen eines ausgezeichnetes Beispiel hat Thomas Mann gegeben. Die Erzählung vom *Tod in Venedig* meint nichts als den Tod der Literatur. Diese Allegorie der *Décadence* führt nur vor, dass die Einbildungskraft jedenfalls in den tradierten literarischen Formen nichts Originelles mehr herzustellen vermag, nur noch Kopien, die vorangehenden Kopien ausgeliefert sind. Hier reagiert sie ganz bewusst auf jene technisch weit perfekteren Kopien, welche die neuen Medien herzustellen in der Lage sind: zu Manns Zeiten die Fotografie und der Film, dann TV und Video[...] schließlich gegenwärtig die alle anderen Medien integrierenden rechnergestützten vernetzten Medien. Wie Thomas Mann mit der späteren Erzählung von *Mario und der Zauberer* (nach dem *Zauberberg*) noch einmal darstellt, bilden diese audiovisuellen Medien für das eigene schlicht eine neue Variante des Bösen: Formen der Massensuggestion oder -manipulation, totalitäre Kooperationen von (faschistischen, kommunistischen) Führer-Figuren mit universell einsetzbaren medialen Formen, die direkt im Unterbewusstsein der zu steuernden Masse arbeiten. *Mario und der Zauberer* liefert eine melancholische Faschismus-Analyse. Wenn die Massen durch die neuen Medien von der großen Literatur fort zu den schnellen Bildern und Tönen gelenkt werden und wenn einer Reflexion oder einem Gedächtnis, wie es die Literatur bisher ausgebildet hatte, immer weniger Raum gelassen wird, so bildet dies tatsächlich den Untergang, wenn nicht bereits des Abendlandes, so doch der Kultur, die es bisher zusammengehalten hatte. Mit dem Ersten und Zweiten Weltkrieg – auch die ersten globalen Medienkriege – geht eine fundamentale Erosion, gehen Risse durch alle Gemäuer, Verhältnisse, Orientierungen, selbstverständlich auch durch das Italienbild, in dem sich vormals ein Kompensationsverhältnis zwischen Norden und Süden formuliert hatte. Hatte sich die nördliche Kultur bis dahin gewissermaßen phantasmagorisch stabilisiert, indem sie der Ordnung das Chaos,

1 Thomas Mann: *Der Tod in Venedig*, Frankfurt a.M.: Fischer 1974

2 Das Oppositionspaar „Zucht“ und „Zügellosigkeit“ zieht sich durch den gesamten Text, s. etwa die Charakteristik des Schriftstellers auf den ersten Seiten der Novelle.

der Kälte die Hitze, der Arbeit die Liebe, dem Kalkül die Phantasie entgegenstellte, so finden sich in der Literatur nach 1945 nur noch verlorene, irrende Gestalten, mit einer Art Comic-Blase im oder über dem Kopf, in der noch schwach lesbar „Land der Sehnsucht“ eingetragen ist, über einen Trümmerhaufen stolpernd.

### Wolfgang Koeppen: *Tod in Rom*

Paradigmatisch ist das an einem Text nachzulesen, der sich ausdrücklich und in vielfacher Hinsicht auf den *Tod in Venedig* bezieht, in Wolfgang Koeppens *Tod in Rom*. Der Koeppensche Roman zitiert als Motto den letzten Satz der Mannschen Novelle: „Und noch desselben Tages empfing eine respektvoll erschütterte Welt die Nachricht von seinem Tode“.<sup>3</sup>

Die Ubiquität der Nachricht ist hier schon präsent, das zugleich von Ort und Zeit in aller Welt, die allerdings noch mit Respekt und Erschütterung auf den Tod einer berühmten Gestalt reagiert. Genau hier setzt Koeppen 1954 ein, d.h. hört sein Roman auf:

„Die Zeitungen meldeten noch am Abend Judejahns Tod, der durch die Umstände eine Weltnachricht geworden war, die aber niemand erschütterte.“<sup>4</sup>

Zum einen benennt Koeppen selbstverständlich das Medium, mit dem wohl auch schon bei Thomas Mann die Todesnachricht in aller Welt verbreitet wird, die Zeitung, die dieser noch vornehm verschweigt. Zum andern und sehr viel entscheidender heißt es aber, dass dies eben keine Erschütterung mehr auslöst. Das bedeutet, dass ganz andere, wirkungsmächtigere Erschütterungen vorhergegangen sind, in diesem Falle: die allgemeine des Faschismus und des Zweiten Weltkriegs, deren Resultate hier am Beispiel einer Art deutschen Familientreffens im Rom der 50er Jahre erzählt werden.<sup>5</sup> Formal bildet der *Tod in Rom* ein Riesenpuzzle aus Mythen, von den antiken bis zu denen des 20. Jahrhunderts, Zitaten, Wahrnehmungsfetzen, den Assoziationsstrom von Bewusstem und Unbewusstem. Der Roman weist Koeppen damit als einen weiteren Autor aus, der die ästhetischen Neuerungen des 20. Jahrhunderts, die experimentellen Formen der klassischen Avantgarde virtuos zu handhaben versteht. Ganz direkt sind seine drei Nachkriegsromane (*Tauben im Gras*, 1951, *Das Treibhaus*, 1953, *Tod in Rom*, 1954) von der Kritik in die Tradition

3 a.a.O., S. 68.

4 Wolfgang Koeppen: *Der Tod in Rom*. Stuttgart: Scherz & Goverts 1954; Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1975, S. 187.

5 Koeppen hat Italien mehrfach bereist und immer wieder über Italien geschrieben. Auf den Spuren Goethes, mit den Sehnsüchten der klassischen Italienreisenden bewegt sich schon der Held seines ersten Romans von 1934, Friedrich in *Eine unglückliche Liebe*, an der Seite eine neue Mignon, die Kindfrau Sibylle. Mit ihr erlebt er „die Sonne, die berühmte Landschaft der großen Maler.“, etc., d.h. alle Erfahrungen aus zweiter Hand, wie sie die Italienliteratur vorschreibt, auch Venedig, wo dann aber der Umschlag, die Enttäuschung der tradierten Erwartungen passiert. Eine melancholische Destruktion der literarischen Mythisierung des Südens, besonders eben der großen Vorbilder Goethe und Thomas Mann, wie sie dann virtuos der *Tod in Rom* betreibt, beginnt somit bereits der frühe Roman. „Sie führen in der Gondel, und sie empfanden den Sarg, als sie [...] ihre Hände auf dem schwarzen, lackigen Holz des Schiffes liegen sahen. Sie saßen nebeneinander wie das Liebespaar aus tausend Beschreibungen, und sie empfanden es beide im gleichen Moment und strebten auseinander [...]. Allmählich begannen Friedrich und Sibylle Venedig zu hassen.“ Koeppen, Wolfgang: *Eine unglückliche Liebe*. Berlin: Cassirer 1934; Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1990, S.185ff.

der Großstadtliteratur des 20. Jahrhunderts gestellt worden, wurden die drei Romane mit Joyce, Döblin, Dos Passos oder Gertrude Stein in Verbindung gebracht. Im Unterschied zu diesen Autorinnen oder Autoren notiert Koeppen allerdings keinen emphatisch wahrgenommenen Beginn einer technisch vorangetriebenen Kultur, keine Faszination durch Fotografie, Film oder die neuen schnellen Verkehrsmittel, wie sie Döblin oder der Futurismus vielfach geäußert hatten. Koeppen bemerkt durch alle experimentellen Formen hindurch vielmehr ein Ende, genauer ein ungerechtfertigtes Überleben von eigentlich längst toten, durchaus mit Grund ausgelöschten Gestalten. Sie transportieren die Ideen und Modelle der großen Kulturen bis zu den Wahnideen des Faschismus mit sich, um schließlich doch ermordet zu werden oder – wie schon Thomas Buddenbrock, Gustav Aschenbach oder Adrian Leverkühn – tödlich zu kollabieren.

Koeppens Roman beginnt mit einem „Es war einmal [...]“, eine Formel, die bei ihm aber nichts Märchen- oder Mythenhaftes mehr einleitet, sondern eine einzige Frage stellt: Warum, wo, wie ist dies Es noch da?

„Es war einmal eine Zeit, da hatten Götter in der Stadt gewohnt. Jetzt liegt Raffael im Pantheon begraben [...] doch wie traurig, was später sich ihm an Leichnamen gesellte [...] ein paar Könige, ihre mit Blindheit geschlagenen Generale, in der Karriere hochgediente Beamte [...] und Jupiter? Weilt er, ein kleiner Pensionär, unter uns Sterblichen? [...] haust er hinter Mauern am Stadtrand, in die Irrenanstalt gesperrt und von neugierigen Psychiatern analysiert, in die Gefängnisse des Staates geworfen?“<sup>6</sup>

In der Nachfolge Nietzsches, Wagners, Thomas Manns inszeniert Koeppen eine Götterdämmerung auf neuem Niveau. Direkt an den Tonsetzer Leverkühn Thomas Manns anknüpfend, versucht sein Tonsetzer Siegfried nach dem Zusammenbruch aller sozialen Ordnung eine große Musik zu komponieren, aber alles wird falsch.

„Falsch klang die Musik, die bewegte ihn nicht mehr, fast war sie ihm unsympathisch wie die eigene Stimme, die man, auf ein Tonband gefangen, zum ersten Mal aus dem Lautsprecher hört und denkt, das bin nun ich, dieser aufgeblasene Geck, dieser Lügner, Gleisner und eitle Fant [...]“.<sup>7</sup>

Hier sieht es noch so aus, als sei es das neue Speichermedium, die Aufnahmemaschine, die dem Werk das falsche, nachgemachte hinzufügt. Zu offensichtlich kopiert dieser Siegfried hier aber den „Geck und eitlen Fant“ Thomas Manns, der bedrohte, nur reproduktive Charakter ist in der Komposition selbst zu finden.

„[...] In den Sätzen des Trotzes glich sein Versuch einem rosenumwundenen Marmortorso, dem Torso eines jungen Kriegers oder dem Torso eines Hermaphroditen in der brennenden Ruine einer Waffenhandlung [...]“<sup>8</sup>

6 Wolfgang Koeppen: Der Tod in Rom, S. 7.

7 Ebd., S. 7 f.

8 Ebd., S. 9.

Neben dieser Figur, die sich eingangs „in Rom, in Rom, in Rom“ schon wie Goethe zu fühlen scheint, zumindest wie Hemingway – [[...]]auch der Schnaps war flüchtig, leicht,[[...]] ein Grappa, und ich trank ihn, weil ich bei Hemingway gelesen hatte, man trinke ihn in Italien.“(S. 12) – gibt es noch einen zweiten Décadent oder Wiedergänger, den SS-Schergen Judejahn.

„[...] war er Odysseus, der die Götter besuchen wollte? Er war nicht Odysseus, der verschlagene König Ithakas: dieser Mann war ein Henker. Er kam aus dem Totenreich, Aasgeruch umwehte ihn, er war selber ein Tod, ein brutaler, ein gemeiner, ein plumper und einfaltsloser Tod. Siegfried hatte seinen Onkel Judejahn, vor dem er sich als Kind gefürchtet hatte, seit 13 Jahren nicht getroffen. [...]. Er ahnte nicht einmal, daß dies Ungeheuer in Rom erschienen, und im Begriff war, von den Toten aufzuerstehen.“<sup>9</sup>

Wie eine Fata Morgana bewegt sich diese Gestalt durch die antike Stadt, ganz konsequent ist er zu einem Waffenhändler der neuen Zeit geworden, in dessen Kopf nichts weiter als die alten Machtideen existieren, und dessen Körper, um sich überhaupt zu spüren, nur einen einzigen Antrieb hat, das Töten.

„Die Macht war der Tod. Der Tod war der einzige Allmächtige. Judejahn hatte es hingenommen, denn der kleine Gottlieb hatte es immer schon geahnt, daß es nur diese eine Macht gab, den Tod, und nur eine wirkliche Machtübung, nur eins, was Klarheit schuf: das Töten.“<sup>10</sup>

Wie im *Tod in Venedig* werden die Mythen zitiert, als Orientierungsmodelle, die direkt in den Untergang führen. War Gustav Aschenbach natürlich mit einer schwarzen Gondel in seine Todesstadt Venedig übersetzt worden, so ist es bei Koeppen ein schwarzes Automobil, das den Protagonisten in die Unterwelt führt. „Auch ein großes schwarzes Automobil stand vor der Engelsburg. Ein rechtes Höllenfahrzeug“.<sup>11</sup> Und ganz direkt:

„Hinter ihm war der Tunnel. Er lockte Judejahn. [...] Es war eine Hadespforte. Der Tunnel war gerade und kühl gekachelt, er war eine Kanalisationsröhre des Verkehrs, in der die Omnibusse dröhnten und Neonlichter der Unterwelt Leichenfarben gaben.“<sup>12</sup>

Die einzige, die weiß, dass sie sich in einer untergegangenen Welt befindet, in der sich nicht überlebensfähige Gestalten hinter Masken verbergen, ist die überlebende Jüdin Ilse Kürenberg.

<sup>9</sup> Ebd., S. 15f.

<sup>10</sup> Ebd., S. 54.

<sup>11</sup> Ebd., S. 114.

<sup>12</sup> Ebd., S. 76.

„Sie lieben das alte, das antike, das römische Rom, [...] auch ich liebe sie, liebe die alten Götter, liebe die Schönheit, [...] und ich denke, wir sind versunken, sind Vineta, und droben über dem Element, das uns umschließt, ziehen auf blendender Woge nie von uns gesehene Schiffe, und der Tod wirft sein unsichtbares Netz über die Stadt[...]“<sup>13</sup>

Sie als einzige durchschaut die Konvention, „den Tod nicht zu sehen, das allgemeine Übereinkommen, den Schrecken zu leugnen“ (S. 50), lebt im ununterbrochenen Bewusstsein verlorener Sicherheiten, einer Art nicht mehr zu beruhigendem, immerwährendem Entsetzen. Tatsächlich wird sie am Ende des Romans von Judejahn, der damit seine private „Endlösung“ realisiert, ermordet. „Er hatte geschossen. Er hatte zur Endlösung beigetragen. Er hatte einen Führerbefehl erfüllt.“ (S. 184) Die Idee Thomas Manns, die er in *Mario und der Zauberer* als Manipulation der Massen durch Medien entwickelt hatte, wird von Koeppen konsequent fortgeführt. Sein Judejahn ist tatsächlich nichts als eine Körpermaschine, ein Untoter, der von „Führerbefehlen“ gesteuert wird.

So gibt es im ganzen Roman am Ende nur ein Wesen, das ganz bei sich ist, von keinem Mythos, keiner Reflexion oder keinem Wahn gespalten: der Kater Benito, den Judejahn in einem Reflex auf den Namen zu sich genommen hatte.

„ [...] auf dem Damast lag Benito, der rüdidige Kater, schaute Judejahn an, blinzelnd, höhnisch, wollte wohl knurren, ‚du lebst noch‘, und blickte dann angeekelt auf die gebratene Leber zu Füßen des Bettes auf silbernem Tablett. Warum hatte er das Biest hergebracht? War Magie im Spiel? Judejahn sah nie Gespenster. Er war bloß ein sentimentaler Hund, konnte es nicht mit ansehen, hatte sich geärgert, daß so ein Staatstier geneckt wurde. Benito! Diese Rotznasen!“<sup>14</sup>

Es bleiben nur Namen und pure Natur, sprachlose Animalität. Die Tradition, die Kultur hat sich in einen endgültig leeren Haufen Ruinen verwandelt, die niemanden mehr erschüttern.

#### Der Sprung der Katze – Rolf Dieter Brinkmann: *Rom, Blicke*

Die Katze scheint auch in einem Text, der 20 Jahre nach Koeppens Roman den Untergang Roms beschreibt, das letzte Naturreservat darzustellen. Bei seinem Aufenthalt in der Villa Massimo, deren Stipendium den Schriftsteller Rolf Dieter Brinkmann 1972 nach Rom geführt hat, beobachtet er das Tier.

„Da liegt vor mir das Labyrinth: der Tod, eine kleine Mausleiche, aber tot. [...] Und die Katze erhebt sich in bizarren Sprüngen über den Tod, den toten Felleib, über das Labyrinth – nämlich das ist es in diesem Augenblick für sie trotz des Triumphs – ein Labyrinth für das Lebendige, das in ihr klopft. [...] Es sind nur winzige Regungen, und sie wechseln so blitzschnell: [...] das muß ein so vitaler, starker Zwang sein!“<sup>15</sup>

<sup>13</sup> Ebd., S. 48.

<sup>14</sup> Ebd., S. 21.

<sup>15</sup> Rolf Dieter Brinkmann: *Rom, Blicke*. Reinbek: Rowohlt 1979, S. 272.

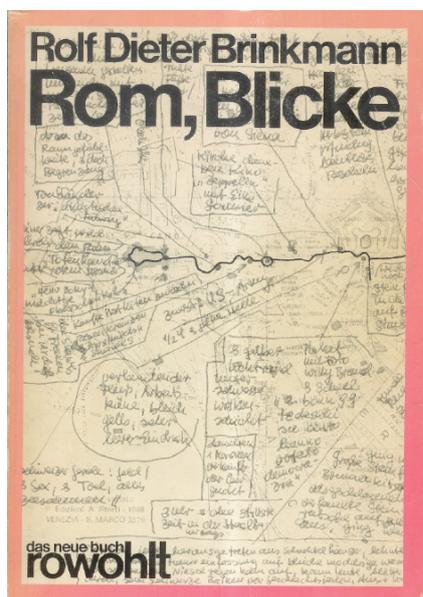


Abb. 1: Titelbild von Rolf Dieter Brinkmann: *Rom, Blicke*.

Tatsächlich beschreibt Brinkmann hier keinerlei ungebrochene Natur, keinen Restbestand unmittelbarer Vitalität inmitten des sonstigen Zivilisationsschrotts. Vielmehr projiziert er eine Art Reflexion, ein „Verlangen der Übersicht“ in das Tier, das genauer besehen nur die eigene Situation, die des Schriftstellers in der fremden Stadt ausmacht. Im Unterschied zu Tausenden Italienreisender ist er nicht aus eigenem Wunsch in Rom. Es gab Geld von der Stiftung, das ist alles. Außer ein paar Vokabeln versteht er kein Italienisch und ist auch aus diesem Grund auf die *Blicke*, die sein aus dem Nachlass publiziertes Buch bereits im Titel annonciert, als zentrales Wahrnehmungsmedium angewiesen. Er selbst befindet sich in dem Labyrinth, das er der Katze unterstellt, muss unverständliche Bilder deuten, die Ohren liefern nur Lärm und Geschrei. Gegen Goethe – „man müsste es wie Göthe machen, der Idiot[...]“<sup>16</sup> – sieht er ausschließlich Ruinen und Zerfall, der in keiner Weise rückgängig gemacht werden kann, durch keine kunsthistorische oder literarische Bildung repariert. Im Gegenteil konstatiert Brinkmann ein radikalisiertes Stadium der „Entleerung“.

„So bin ich hier, füge den Materialalben etwas hinzu, sehe mir eine weitere sterbende europäische Hauptstadt an, mache Notizen, sammle [...] ich denke, nach der jahrhundertlang betriebenen Entleerung aller Inhalte, passiert jetzt überall die rasende Entleerung auch aller Formen – gut so, denke ich, das bringt jeden in die Notwendigkeit, seine eigenen Inhalte und Formen zu bringen, bringen zu müssen, danach zu suchen.“<sup>17</sup>

Das Ergebnis der eigenen Suche quer durch alle Formen ist das Buch *Rom, Blicke*: eine Montage aus Notizen, Zitaten, Fotografien, Stadtplänen, Rechnungen, Fahrkarten, Ausschnitten aus Zeitschriften, Comics[...] eine Mixtur aus allen bis dahin existierenden medialen Formen, die hier noch einmal im Printmedium Buch zusammengefasst worden sind. Das Labyrinth, das Brinkmann dabei in seinen diversen mythischen Assoziationen zitiert, bildet durchaus die „leitende“ Metapher im Wahrnehmungschaos. Über die äußere Gestalt hinaus – Brinkmann zeichnet etwa seine diversen Fußgänge samt Assoziationen wie einen selbstgelegten Ariadnefaden in die Stadtpläne ein – versucht er damit eine Bewusstseinsdifferenz zum Wahrgenommenen zu fixieren. Gar nicht so weit entfernt von Goethe, der in Italien ja auch ein Drittes oder gar *das Dritte*, eine Substanz *zwischen* Natur und Kultur wahrzunehmen meinte,<sup>18</sup> formuliert Brinkmann ausgehend von dem Sprung der Katze eine eigene ästhetische Position.

<sup>16</sup> Ebd., S. 115.

<sup>17</sup> Ebd., S. 274.

<sup>18</sup> Angesichts der Arena von Verona fasst Goethe erstmals die aus *Dichtung und Wahrheit* bekannte Idee eines *Dritten*, das sich aus der Zusammensetzung von Natur und Kultur ergibt. Hier aus der Zusammenfügung der Architektur mit ihrer Bevölkerung: „Das Amphitheater ist also das erste bedeutende Monument der alten Zeit, das ich sehe, und so gut erhalten! [...] Auch will es leer nicht gesehen sein, sondern ganz voll von Menschen, [...]. Denn eigentlich ist so ein Amphitheater recht gemacht, dem Volk mit sich selbst zu imponieren, das Volk mit sich selbst zum besten zu

„Und tanzt: die Katze über der toten Maus in der Luft. Man kann das alles sehen, man kann es wahrnehmen, nur die Wort-Abgerichteten, die Weltverbesserer[...] sehen diese konkreten Vorgänge nicht mehr. Sind es nicht auch Sprünge, wie sie wiederholt werden bei den Sprüngen um den Marterpfahl? Sind es nicht Sprünge, sich über das Labyrinth zu erheben, das der Tod jäh und kraß offenbart?“<sup>19</sup>

Wovor Goethe noch zurückgezuckt war, vor jenen Augenblicken, Umschlägen, Brüchen im Verhalten, mit denen nicht gerechnet werden kann und die für ihn mit einer allgemeinen Betäubung enden müssten – so jedenfalls seine Konsequenzen gegenüber dem ausschweifenden Fest des römischen Karnevals – das bildet für Brinkmann den Rest oder Kern einer ästhetischen Wahrnehmung der Tradition, eine Ästhetik des Augenblicks, die sich jeder historischen oder gar utopischen Sinngebung verweigert.

„So falle ich zwischen zwei Stühle – ich habe keinen Glauben, keine Ideologie an eine heilsame Gesellschaftsordnung – und wohin falle ich? Ich kann nur auf mich selber fallen, das ist nicht das Schlechteste.“<sup>20</sup>

Als wirbelnder „Triumph“, als „weißer, blendender, stummer Schmerz“ des Moments der Erhebung über das Labyrinth, als ganz ambivalenten Flug des Ikarus formuliert Brinkmann diese Situation in immer neuen Anläufen. Es gibt Augenblicke des „schieren Grauens“, in denen er sich als vollkommen abhängig und dem Labyrinth ausgeliefert erlebt:

„das kann mitten im lebhaftesten Verkehr sein, wenn plötzlich alle Vorhaben und Ziele, weswegen ich eigentlich auf der Straße bin, ausklinken und ich für einen Moment das Gefühl habe, tatsächlich zu sehen, die Augen aufzumachen und zu begreifen, jede Einzelheit auf einmal, die um mich herum ist, die ganze Kulisse, und ich begreife, in welchen lächerlichen Funktionen alle Bewegungen eingespannt sind, alle Körperteile, Arme, Hände, Augen[...]“<sup>21</sup>,

Doch dann entsteht eine andere Bewegung, aus dem Labyrinth heraus, ins Helle.

„Schöne, lichtvolle Himmel darüber, denn das nahe Meer fegt alle Stauungen dort oben hinweg. Wolkenschichten voll Licht spät nachmittags langsame Verschiebungen, sich abdunkelnde Bäume, verblässende Häuserfärbungen.“<sup>22</sup>

haben....Wenn es sich so beisammen sah, musste es über sich selbst erstaunen; denn da es sonst nur gewohnt, sich durcheinander laufen zu sehen, sich in einem Gewühle ohne Ordnung und sonderliche Zucht zu finden, so sieht das vielköpfige, vielsinnige, schwankende, hin und her irrende Tier sich zu einem edlen Körper vereinigt, zu einer Einheit bestimmt, in eine Masse verbunden und befestigt, als *eine* Gestalt, von *einem* Geiste belebt.“ Johann Wolfgang Goethe: Italienische Reise, Frankfurt/M. 1976, Bd.1, S.55f.

<sup>19</sup> Rolf Dieter Brinkmann: Rom, Blicke, S. 273.

<sup>20</sup> Ebd.

<sup>21</sup> Ebd., S. 36.

<sup>22</sup> Ebd., S. 48.

Als letzte, pure, durch keine Reflexion und keine Maskerade zu entleerende Substanz bleibt das Licht. Gegen „all die toten Bedeutungen, in denen sich heute Leben abspielt! [...] Ruinöse Formen, Anlagen, die wieder ruinieren“<sup>23</sup>, bleibt es als Horizont der Wahrnehmung, der keiner Zeit ausgesetzt zu sein scheint.

„Muschelige Monstren, breit ausgefächert, Bernini, wieder mal, geronnen in römischem Nachtschwarz mit Lichtflecken, die Luft lau, weißgefleckt, die Weite des rechteckigen Platzes angenehm. – Da sind diese heftigen Wechsel[...]“<sup>24</sup>

### Geisterfahrten (...Bernini, wieder mal...)

„brut, es stuerzt der fels  
und hoch der fels  
und seinen beschützer, ziehen.  
kennst du es wohl?  
auf saeulen ruht sein dach, und sehn und marmorbilder  
drachen alte brut,  
es schimmert das Land  
im dunklen laub die zitronen wohl?  
dahin moecht ich mit dir,  
du armes kind,  
getan?“<sup>25</sup>

Man kennt es wohl, und fragt sich vielleicht, was man dem armen Kind denn hier getan hat. Es handelt sich um keine Parodie Heines – „Kennst Du das Land [...] aber reise nicht im Anfang August, wo man des Tags von der Sonne gebraten und des Nachts von den Flöhen verzehrt wird“.<sup>26</sup> Es handelt sich vielmehr um einen Abschnitt eines Markoff-Prozesses, der auf der Basis der ersten Strophe von Goethes Gedicht arbeitet. Er hat keinen Autor, versteht man darunter jemanden, der einen zumindest intentional notwendigen Text herstellt und mit seinem Namen firmiert. Im vorliegenden Fall ist Goethes Text schlicht umgerechnet worden, nach einem Markoff-Algorithmus, den Thomas Kamphusmann programmiert hat.

Nach einem Markoffmodell wird ein Text auf Häufungen, wahrscheinliche Übergänge analysiert, mithilfe einer Zufallszahl werden daraus neue Zeichenketten, sprich Texte generiert. Kamphusmann hat sein Programm und eine darauf aufbauende Installation „Delphi“ genannt. Man kann etwas eingeben, und das Programm antwortet mit einem mehr oder weniger verständlichen Satz, einem Gedicht, einem Lied. Es ist in der Generie-

<sup>23</sup> Ebd., S. 56.

<sup>24</sup> Ebd., S. 69.

<sup>25</sup> Textgenerator *Delphi V. 2.0*. Datenbasis: Mignons Lied, Markoffketten der Länge 5, programmiert von Thomas Kamphusmann; seitdem 1000 Poesiemaschinen, italienische z. B. übers *laboratorio di poesia*, in: <http://kidslink.bo.cnr.it/silvani/poesia/index.htm> (Stand: 20.11.2007).

<sup>26</sup> Heinrich Heine: „Reise von München nach Genua“, in: ders.: Werke und Briefe. Bd. 3 Reisebilder. Dritter Teil, S. 251 (nach: Deutsche Literatur von Lessing bis Kafka. Digitale Bibliothek. Berlin 1997).

rung neuer Zeichenfolgen insofern weit fortgeschritten, als es je nach Rasterung in der vorgegebenen Datenbasis prinzipiell unendliche Reihen erzeugen kann, eine Art komplexer, rechnergestützter Anagrammatik. Sie geht rein rechnerisch durchaus weiter als etwa Queneaus „Hunderttausendmilliarden Gedichte“, da sind die Schnitte fest, und ergeben eben hunderttausendmilliarden Kombinationen. Über Sinn oder Unsinn, über die Semantik ist in diesen Zeichenfolgen selbst noch gar nichts gesagt. Sie werden über ein streng sinnloses Element zusammengesetzt, eine Zufallszahl. Der Sinn oder Unsinn entsteht überhaupt erst und auch da endgültig unabschließbar in der Rezeption, beim Hören, Lesen, darüber Sprechen, d.h. dadurch, dass ein Zeichen oder eine Zeichenfolge einem Code zugeordnet und entsprechend decodiert werden kann. Um an ein Beispiel Umberto Ecos anzuknüpfen: Das Wort ‚amore‘ werden wir, wenn wir es hören, immer als Liebe übersetzen, in Italien kann es ebensogut die Maulbeere sein, oder eine Brünnette, je nach Kontext oder Vorliebe.

Mit den Programmen Think, Racter, POE, Delphi oder CAP<sup>27</sup> können die *Blumen des Bösen* transformiert, surreale Begegnungen erzählt, dramatische Dialoge generiert werden, inzwischen gibt es Netzprojekte zu Liebes-, Kriminal- oder Science-Fiction, die Serien brechen nicht ab, erweiterte Mensch-Maschine-Kopplungen schreiben diese Literatur weiter – der Autor, zumindest in seiner juristischen Minimalidentität über das Copyright, transformiert sich in einen hybriden Literaturgenerator.<sup>28</sup> Aus dem im Kern der Debatte um die Ersetzung des Autors durchs Programm operierenden Gegensatz von Text und Bild wird in den neuesten, rechnergestützten Medien eine ‚oberflächliche‘, von der Literatur im tradierten Buch-Medium festgehaltene, zur Sicherung dieser Form erfundene, wortwörtlich eine Schein-Opposition, ein durch den Augenschein suggerierter Gegensatz. Mit programmierbaren Medien wird deutlich, dass es sich nur um unterschiedliche Codierungen eines weit komplexeren Zusammenwirkens von Text-Bild-Sinn-Verhältnissen handelt, um semantische Zuschreibungen von Zeichen zu Dingen oder Ereignissen, die nicht im Zeichen selbst, vielmehr im gesamten semiologischen System einschließlich der Rezeption festgelegt (oder auch unscharf gelassen) werden. Die durch die digitale Codierung von Bildern ausgelöste Veränderung im Bildbegriff hat Hans Ulrich Reck so formuliert:

27 CAP für Computer Aided Poetry. Das Programm, für den Wettbewerb „Jugend forscht“ 1988 auf der Basis einer Transformationsgrammatik (1200 Worte im Lexikon, 160 Regeln) entwickelt, illustriert das Versmaß natürlich mit dem Lied Mignons:

“3.3.4 Versmaß

Eine weitere wichtige Eigenschaft, die Lyrik von Prosa unterscheidet, sind Satzmelodie und Betonung in einem Gedicht. In der traditionellen Lyrik war die Satzmelodie an ein festes Versmaß gebunden: die meisten Gedichte haben als Versmaß den Jambus oder den Trochäus. Im Jambus besteht jede Zeile aus einer Folge von abwechselnd unbetonten und betonten Silben:

Kennst du das Land wo die Zitronen blühn?“

zit. aus der Vollversion von C.A.P. Der Gedichtgenerator. Einführung, Programmiert von Beckert, B./Bell, A./Sanders, P., Berlin 1990, s.a. B. Beckert, A. Bell, and P. Sanders. Gedichtgenerator – Ein Anwendungsbeispiel für natürlichsprachliche Texterzeugung, *Junge Wissenschaft*, 3(10):28-37, 1988.

28 Klemens Polatschek, ‚Wer regiert in Digitalien?‘, in: DIE ZEIT, Nr. 52, 23.12.94, S. 62.

„Formal betrachtet können solche Bilder reversibel gehalten und nahezu unbegrenzten zusätzlichen Veränderungen unterworfen werden. Das Bild ist kein Bild mehr, sondern zu verstehen als eine Matrix von Codes in einem Datenraum, wobei die analysierende Unterstellung von Ausdehnung eigentlich falsch ist, bemißt sich der Datenraum doch nicht an der Ausdehnung, sondern an der Geschwindigkeit.“<sup>29</sup>

Das Gleiche gilt im rechnergestützten Medium – der Literatur, die auf Servern, DVD, USB-Stick oder wo immer gespeichert, digital generiert, über vernetzte Medien übermittelt und rezipiert wird – für die Schrift. Wie ihre auf ablesbaren Oberflächen, auf LCD-Displays oder weiter auf Papier erscheinenden Zeichenkomplexe gelesen werden, als selbstpräsent, Raum oder Flächen codierende Figurationen, als Bilder, oder als repräsentierende, Zeit codierende lineare Zeichenketten, als Text, oder ob sie gar beides codieren, Wort-Bilder darstellen und entsprechend decodiert werden sollen, hängt vom Zusammenspiel oder den Transkriptionen der Zeichenketten zwischen Menschen und Medien ab. Wenn auch in der neuesten, rechnergestützten Literatur noch von Italien die Rede ist, so bringt sie damit nur endgültig ‚ans Licht‘, dass es gar nicht, von Anfang an nicht, um dieses Land, seine Menschen oder Städte oder Landschaften oder was immer ging. Immer nur ging es um die *Auflösung* der eigenen kulturell fixierten Zuschreibungen, Muster, der ‚engen‘ Denk- und Verhaltensweisen, des disziplinierten Körpers, der begrenzten Bewegungsvarianten in die unbegrenzten, nicht vorgeschriebenen, freien Zeiträume. Dass es sich bei all den imaginären (und oft wohl auch den faktischen, prakti-

zierten) Fluchten in den Süden um Suchbewegungen nach noch nicht programmierten kulturellen Verhaltensmöglichkeiten handelte, wird ausgerechnet an dem Ende einer langen Medienevolution deutlich, das die Bilder und Texte des Südens errechenbar, „frei programmierbar“, im wörtlichen Sinne prozessierbar macht, der freien Gestaltung überlässt. Immer wieder beschreiben/beschwören Goethe oder Th. Mann oder Koeppen, Brinkmann und viele andere bis heute (und wohl auch morgen) die Transformation ‚toter‘ Texte in ‚lebendige‘ Bilder, die Überführung der schwarzen Buchstaben in farbige Ansichten, Wege aus der nördlichen Dunkelheit ins südliche Licht. Sie arbeiten insofern dauernd gegen ihr eigenes Medium an, die geschriebene und gedruckte Literatur, betreiben paradoxerweise das Geschäft der neuen Medien, das aktuell rechnergestützt eben auf die Auflösung aller kulturell fixierter Codierungen hinausläuft, die Kulturen tatsächlich öffnet, für noch gar nicht absehbare Entwicklungen. Insofern ist der Bogen, den die Italienliteratur bis heute abgeschrieben hat, durchaus paradigmatisch für Intentionen, Motivationen, Utopien, aber auch Ängste, Irritationen, Widersprüche, die sich an die Medienentwicklung der letzten zweihundert Jahre generell gekoppelt haben.

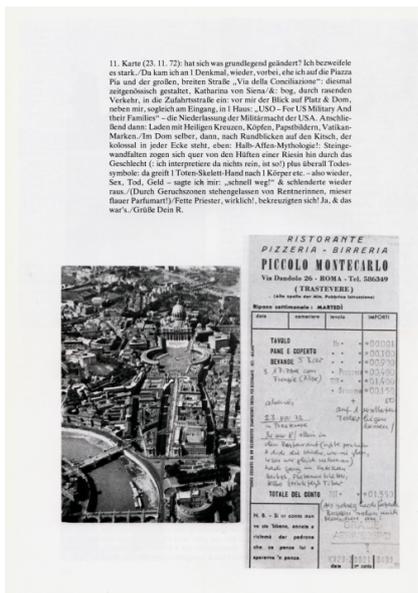


Abb. 2: Collage aus Rolf Dieter Brinkmann: *Rom, Blicke.*

<sup>29</sup> Hans Ulrich Reck: „Der Streit der Kunstgattungen im Kontext der Entwicklung neuer Medientechnologien“, in: Klaus-Peter Dencker (Hg.): *Interface I*, Hamburg: Verlag Hans-Bredow-Institut 1992, S. 126.

Zwei Re-Aktionen der Literatur auf diese Entwicklung der audiovisuellen, dann elektronischen und schließlich rechnergestützten Medien zeichnen sich besonders deutlich ab, eine heftige Abwehr und eine ‚Überanpassung‘, psychologisch formuliert. Versteht man das Medium Buch, durch das zumindest ein paar hundert Jahre die Literatur tradiert wurde, als eine Art heiliges Medium, über das eine ganz besondere Materie ‚Kultur‘, eine Substanz, die spezifisch und unersetzbar dem Sinn zum Ausdruck verhilft, dann ergeben sich Geschichten vom Tod der Literatur, werden Fotografie und Film als Agenten dieses Prozesses denunziert.

Versteht man auf der anderen Seite die Literatur zwar als Medium, dies aber eben als pure Form, die Daten, Texte oder Bilder transportiert, ohne sie anzutasten, dann begreift man die Literatur, das Wort, die Letterntextur tatsächlich als Bild, reduziertes Bild, pure Ausdehnung. Beide Varianten bilden nur die Pole eines in der Literatur ausgebildeten Bogens: Ihre Selbstdefinition als Gedächtnis, Langzeitspeicher der Gattung, erster Pol, erodiert allerdings im Medienwechsel vom 19. ins 20. Jahrhundert nachhaltig. So rutscht sie im Selbstverständnis auf den anderen Pol, die „Materialität“ ihrer Zeichen, den Laut, die Letter, das Wortbild.

„pane e coperto	00.100 Lire
bevande - 5 Bier	00.900 Lire
Pizza con Funghi	00.400 Lire
	01.400
Servizio	00.150
23. November 72	
in Trastevere	
¼ vor 8. allein in dem Restaurant (mußte pinkeln und durch die Küche, wo sie aßen, das war gleich nebenan [...])	
totale del conto	1.550“ <sup>30</sup>

Dieser Text stammt aus Brinkmanns bereits zitiertem *Rom, Blicke*. Er bildet etwa ein Drittel der Seite 246. Ein weiteres Drittel bedeckt die Kopie einer Ansichtskarte, Luftaufnahme Petersplatz.

Auch wenn es auf den ersten Blick so aussehen mag: Es handelt sich bei Brinkmanns aus dem Nachlass rekonstruiertem Buch um keine bloße Zeichensammlung, einen beliebigen Haufen von Landkarten, Comics, Fotografien, Notizen, Entwürfen etc. Viel eher könnte man es einen umgekehrten Bildungsroman nennen, eine Text-Bild-Erzählung oder eben ein Film in Worten und Bildern, um einen anderen Brinkmann-Titel etwas zu variieren, der die neuen Medien nicht einfach denunziert, sondern zu integrieren versucht. Die Eindrücke fokussieren sich um eine leitende Metapher, die die Italienliteratur von Archenholtz über Goethe noch bis zu Günther Herburgers *Eroberung der Zitadelle* organisiert hatte: die Ruine. Allgegenwärtig Brinkmanns memento mori: „Was soll man empfinden angesichts des Zerfalls, der wüsten Stapelungen von Bedeutungen, der Kulisse? Totale Vergänglichkeitsgefühle samt Steigerung des Augenblicks an jeder

30 Rolf Dieter Brinkmann: *Rom, Blicke*, S. 246.



Bild des digitalen 3D-Modells des Colosseums, Rom, aus dem Projekt der University of Virginia: Rome Reborn

Ecke?“ (S. 127) Brinkmann erfährt hier keine Wiederbelebung, im Gegenteil. „Auch ich in Arcadien!‘ Göthe. Dieses Arcadien ist die reinste Lumpenschau.“ (S. 47)

Die Rekonstruktion einer solchen Suchbewegung bildet *Rom, Blicke*. Als Form, als Text-Bild-Sammlung zwischen zwei Buchdeckeln handelt es sich tatsächlich nur noch um ein literarhistorisches Dokument, seine Fotografien sind längst von perfekteren digitalisierten Versionen on- oder offline, im Netz oder auf CD-ROM abgelöst worden.

Als Idee, als Phantasma, das die Arcadienreisenden bis heute treibt, ist es gar keinem Alterungsprozess ausgeliefert. An einer Stelle fragt der Text: „[...]Woher kommt der Klassische Südenzug? (Mythen!) (undurchschaute Mythen!) [...] Burroughs geht zuerst nach Süd-Amerika und dann nach Tanger!: Das sind doch keine Zufälle! (oder: Nietzsche, aber der ist im Süden ganz schön verrückt geworden[...] Zufälligkeit? Ohne zu fragen, ob sie nicht einer Mythe aufgesessen sind – dem sog. ‚südlichen‘ Wort Benns, das in jeder Zelle so vor sich hin schummert[...]) Entschuldige bitte diese ganzen enormen Abschweifungen[...]" (S. 187)

#### „Licht, weiter nichts“

Es sind Abschweifungen, die durchaus ins Zentrum der eigenen Bewegungen führen, einen Utopos der Vernunft, der Phantasie, der „Zellen“, die etwas wahrnehmen, begreifen oder imaginieren. Neben der Ruine, den Trümmern, Totenschädeln, dem Zivilisationsgestank durchziehen das Buch Momente, wortwörtlich Augenblicke, die vollkommen unkritisch eine reine Wahrnehmung festzuhalten versuchen, Licht, weiter nichts. „Wolkenschichten voll Licht spät nachmittags, langsame Verschiebungen, sich abdunkelnde Bäume, verblässende Häuserfärbungen.“ (S. 48) Neben den „zerrissene(n) und versprengte(n) Zeichen, Hieroglyphen, [...] rasende Fetzen“ (S. 43) finden sich solche Eindrücke immer wieder im Text – „tatsächlich ist das Licht hier, durch das Mopeds und Fiats knattern, klar und sanft“ (S. 80). Sie beantworten jene Fragen nach dem Süden, dem in den Zellen ‚schummernden‘ Mythos, er geht quer durch die Medien, sucht sich nur immer vollkommener zu realisieren. Der gleiche Abschnitt, der die „rasende Entleerung auch aller Formen“ konstatiert, beginnt damit. „So bin ich hier, füge den Materialalben etwas hinzu, sehe mir eine weitere sterbende europäische Hauptstadt an, mache Notizen, sammle, – es gibt hier seltsam lichte Himmel, [...] ich sehe mir das Licht an, das ich lange Zeit vermißt habe, wie lange das anhält?“ (S. 274)

Während Brinkmann den Süden als „verschwommene Vorstellung“, als einen „Mythos“ bezeichnet, reproduziert er diesen zugleich, kann auch er nicht ‚hinter‘ ihn gelangen, diese Metapher bleibt unhintergebar, nicht umsonst hat Blumenberg mit ihr seine Metaphorologie eingeleitet.<sup>31</sup> Als orientierende ‚Hintergrundmetapher‘ leitet sie auch Brinkmanns Imaginationen. Indem er das „römische Nachtschwarz mit Lichtflecken, die

<sup>31</sup> Hans Blumenberg: Paradigmen zu einer Metaphorologie. Bonn: Bouvier 1960.

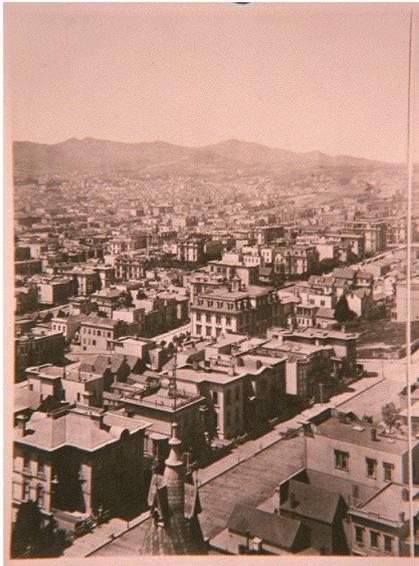


Abb. 4: Eadweard Muybridge:

*Part of Panorama of San Francisco, 1877*  
(Looking West. The Denman School House, numerous private residences of our wealthy citizens; the Mission Hills in the distance)

Luft lau, weiß gefleckt[...] diese heftigen Wechsel“ (S. 69) unmittelbar festzuhalten versucht, die Präsenz an sich, reproduziert er den eigentlichen virtuellen Raum, den Raum der Literatur, wenn virtuell denn tatsächlich bedeutet: wirklich, aber nicht vorhanden.

Auf einer Tagung zur Medien- und Kulturgeschichte des Panoramas<sup>32</sup> wurde das Ende des ersten Massenmediums Panorama durch die Fotografie thematisiert, am Beispiel des US-amerikanischen Südens, des *Panorama of San Francisco from California Hill Street* (1877) von Eadweard Muybridge.

Für diese Aufnahme verwendete er

„...eine gewöhnliche Plattenkamera, die er auf einem Stativ drehte. Später setzte er die einzelnen Fotografien zu einem einzigen Bild zusammen. Neben der immer wieder erstaunlichen Detailschärfe... ist es die Vervielfachung der Fluchtpunkte, die die Faszination dieser Bilder ausmacht. An ihren Nahtstellen zeigen sich Verzerrungen und Brüche, an denen die Auflösung des einheitlichen zentralperspektivischen Raums sichtbar wird.“<sup>33</sup>

Als „Geisterfahrten des Blicks“ charakterisiert Jan von Brevern solche medientechnische Multiplizierung der Perspektiven, die Einführung der Zeit, den Beginn des Films, die Transformation San Franciscos in eine „City in Motion“.

„Die Auflösung der distanzierenden Zentralperspektive in eine Vielzahl von Fluchtpunkten holte den Zuschauer ins Bild und ließ ihn an der Erzeugung eines nunmehr instabil und dynamisch gewordenen Bildraumes teilhaben.“<sup>34</sup>

Als „Antwort auf das Bedürfnis nach Bewegung“ wird hier die Entwicklung des Panoramas begriffen. Es ist wohl noch mehr. Schaut man genauer auf die Richtung der hier beginnenden Bewegung der neuen Medien, so handelt es sich offensichtlich um ein Bedürfnis nach Los- oder Auflösung der durch sie gerade hergestellten Fixierung der Körper, der paradoxen, durch die Medien provozierten Bewegung aus der von ihnen erforderten Stillstellung des Körpers heraus. Ganz konsequent wird so das literarische Phantasma einer Auflösung oder Befreiung des regulierten, disziplinierten Körpers durch die Reise ins südliche Licht medientechnisch ‚realisiert‘, ganz direkt und ‚ausgerechnet‘ im virtuellen Raum unserer rechnergestützten vernetzten Gegenwart. Die genannte Verunsicherung, das Gleiten der Eigenposition, das irritierende Wahrnehmen der Selbstbeteiligung an der Gestaltung des Wahrgenommenen, wie es mit Muybridges panoramatischen Verfahren einsetzte, wird in aktuellen elektronischen, digitalisierten Mensch-Maschine-Kopplungen nochmals gesteigert, oder eher: gewinnt hier überhaupt erst seine ganze, die tradier-

<sup>32</sup> An der Yale-University im Frühjahr 2007 „Neue Ansichten auf das Panorama“, s. Jan von Brevern: „Geisterfahrten des Blicks“, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 25.4.2007, S. N3.

<sup>33</sup> von Brevern, Ebd.

<sup>34</sup> Ebd.

ten Parameter oder Orientierungen umbrechende und umfigurierende Energie. Auch das ist wieder durchaus wörtlich zu nehmen, die treibende technische Energie – natürlich basiert auf der genannten freien Programmierbarkeit des Universalmediums Computer – bildet das in immer komplexeren Systemen eingesetzte Licht.

Italien, die Helligkeit und Wärme des Südens, ist eine Erfindung der Literatur, ihres Wunsches nach präsenten Bildern, nach Licht, wo sie selbst doch aus schwarzen Buchstaben besteht. Sie werden auf eine weiße Fläche geschrieben, aufs Papier, auf eine Leinwand, einen Bildschirm. Der Süden ist nichts als der Raum zwischen den Zeichen, Vorstellungsraum, eine „wunderliche Fiktion“, wie der Grüne Heinrich Lee einmal sagte.<sup>35</sup> Dieser Mythos der Literatur wird mit den neuen Medien immer vollkommener transformierbar, die audiovisuellen Technologien lassen Arcadien erleben, ohne dass man einen Fuß dorthin bewegen müsste.<sup>36</sup> Dabei wird Literatur als Behauptung einer Differenz, einer Wahrnehmungs-, einer ästhetischen Differenz zwischen der Ruine oder den Orangenbäumen, dem konkreten Bild und dem treibenden Mythos keineswegs aufgelöst. 1972, zur gleichen Zeit wie Brinkmann in Rom, schrieb Alfred Behrens in London und Berlin den Text *Künstliche Sonnen. Bilder aus der Realitätsproduktion*. Noch gut 10 Jahre vor der Erfindung des Cyberspace imaginiert Behrens einen multimedialen Konzepturlaub, der angesichts unauflösbarer Verkehrsstaus, algen- und chemieverseuchten Wassers und aufgrund der Einsturzgefahr angegriffener Museen und Kirchen im Land der Sehnsucht nur wärmstens weiterempfohlen werden kann.

„Den zweiten Tag verbringt die Familie damit, aus den das ganze Land über gesammelten Reiseprospekten den Idealurlaubsort zu collagieren[...] am vierten Tag, man hat sich wieder für Italien entschieden – verwandeln Mutter und Tochter die Küche in eine perfekte kleine Pizzeria, während der Vater und die Söhne mithilfe von Radio, Plattenspieler und Cassettenrecorder eine stimmige, original italienische Tonbandcollage herstellen, die [...] den ganzen Urlaub hindurch den akustischen Aktualferienbackground vermitteln. [...] Die folgenden Urlaubstage sind dann beherrscht von dem über einen kleinen Heimcomputer gesteuerten voll mechanisierten Bräunungsprozeß unter den künstlichen Sonnen der Braun-Sony-Grundig-Gruppe.“<sup>37</sup>

Dass die „Wunder und Schrecken der mannigfaltigen Erde“<sup>38</sup> in Italien von keiner eigenen Erfahrung, sondern von der Einbildungskraft produziert werden, die sich wiederum aus der Produktion anderer Einbildungskräfte speist, lauter Schöpfungen aus zweiter und dritter Hand, hatte nicht erst der „Tod in Venedig“ formuliert. Von Heinrich Heine, der 1828 der „Italienischen Reise“ Goethes hinterher reist und sie dann in seinen „Reisebildern“ als naturgetreuen Spiegel der Natur, mehr noch, geradezu als ihre Erfindung

35 Gottfried Keller: Der grüne Heinrich. Erste Fassung, Zweiter Teil. Frankfurt/M. 1982, S. 29

36 Über Amazon z. Zt. an digitalen Reiseführern erwerbbar: <http://www.amazon.de/exec/obidos/search-handle-url/303-2589222-4286645?%5Fencoding=UTF8&search-type=ss&index=software-de&field-keywords=Travel%20House%20Media> (Stand: 20.6.2007).

37 Alfred Behrens: *Künstliche Sonnen. Bilder aus der Realitätsproduktion*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1972, S. 91.

38 Thomas Mann: *Der Tod in Venedig*, a.a.O., S.7

anpreist<sup>39</sup>, bis zu Koeppen und Brinkmann wird alle wirkliche, unmittelbare Welt des Südens von dieser Literatur als längst vergangene, unerreichbare Möglichkeit vorgestellt, oder eben: als nur noch durch sie, durch ihre Bilder und Erzählungen erreichbar, als literarisches Phantasma. Italien ist so zu einem Namen geworden, der eine reine Projektionsfläche bezeichnet, eine Leinwand, ein Schirm oder eine leere Tafel einer durch die tradierten Fragmente wohl angeregten, schließlich aber freigelassenen Phantasie. Bei Behrens entwirft die Literatur dann auch noch ihre aktuelle, im dritten Jahrtausend nach und nach eintreffende Zukunft. Nachdem sie mit Thomas Mann die technischen Bilder als verführerischen, chaotischen Rausch abzuwehren versucht hatte<sup>40</sup>, mit Brinkmann deren Montageverfahren literarisch zu übernehmen versuchte, übergibt sie ihre Texte den Simulationsräumen der rechnergestützten Kulturindustrie. Allerdings nicht um in der Virtualität zu verharren, vielmehr um das Land der Sehnsucht ganz praktisch wieder aufzubauen, die Bilder einer verlorenen Erfahrung Wirklichkeit werden zu lassen. Für Behrens werden die Konzepturlauber von den Heimprojektionen sehr bald die Nase voll haben und zurück zur Natur wollen. Hier genau könnte die Industrie ansetzen, die Touristen „[...]unter der Oberleitung namhafter internationaler Künstler, Architekten und Städteplaner an einer konzertierten Umweltaktion zu beteiligen, deren Ziel es zu sein hätte, jedem Urlaubsort, jeder vom Tourismus befleckten Landschaft die unschuldige Natürlichkeit zurückzugeben, in der sie einst einem Jean-Jacques Rousseau, einem Goethe auf der italienischen Reise, einem Marcel Proust und einem Thomas Mann sich noch darboten. [...] Bedenkt man, wieviel Material allein erforderlich sein wird, ganz Italien in land-art-Reproduktionen [...] seiner einstigen landschaftlichen Schönheit zu verpacken, dann läßt sich den Touristikunternehmen schon heute ein ganz großes Geschäft prophezeien.“<sup>41</sup>

#### Abbildungsnachweise

Abb. 1: Rolf Dieter Brinkmann: Rom, Blicke, Reinbek bei Hamburg 1979, Titelbild. Abb. 2: Ebd., S. 246. Abb. 3: [http://www.romereborn.virginia.edu/gallery.php#images\\_2\\_0](http://www.romereborn.virginia.edu/gallery.php#images_2_0) (Stand: 30.11.2009), © 2008 The Board of Visitors of the University of Virginia. Abb. 4: <http://www.kingston.ac.uk/Muybridge/muycapt.htm> (Stand: 13.11.2009).

39 „Wir schauen nämlich darin überall tatsächliche Auffassung und die Ruhe der Natur. Goethe hält ihr den Spiegel vor, oder besser gesagt, er ist selbst der Spiegel der Natur. Die Natur wollte wissen, wie sie aussieht, und sie erschuf Goethe... Ein Herr Eckermann hat mal ein Buch über Goethe geschrieben, worin er ganz ernsthaft versichert: Hätte der liebe Gott bei Erschaffung der Welt zu Goethe gesagt: ‚Lieber Goethe, ich bin jetzt gottlob fertig, ich habe jetzt alles erschaffen, bis auf die Vögel und die Bäume, und Du tätest mir eine Liebe, wenn Du statt meiner diese Bagatellen noch erschaffen wolltest‘ - so würde Goethe, ... diese Tiere und Gewächse ganz im Geist der übrigen Schöpfung, nämlich die Vögel mit Federn und die Bäume grün, erschaffen haben. Es liegt Wahrheit in diesen Worten, und ich bin sogar der Meinung, daß Goethe manchmal seine Sache noch besser gemacht hätte, als der liebe Gott selbst.“ Heinrich Heine: Reisebilder, in: Werke und Briefe. Berlin und Weimar 1980. S. 242.

40 S. auch den berühmten Abschnitt im „Zauberberg“, wo die ganze Diskussionsgesellschaft des Sanatoriums ins „Bioskop-Theater“ geht und vor den viel zu schnellen Bildern erschrickt, die „wegzucken“, wo „das Feld der Visionen als leere Tafel vor der Menge“ bleibt. Thomas Mann: Der Zauberberg. 2 Bde. Frankfurt/M. 1964, Bd.1, S. 335

41 Ebd. S. 112f.