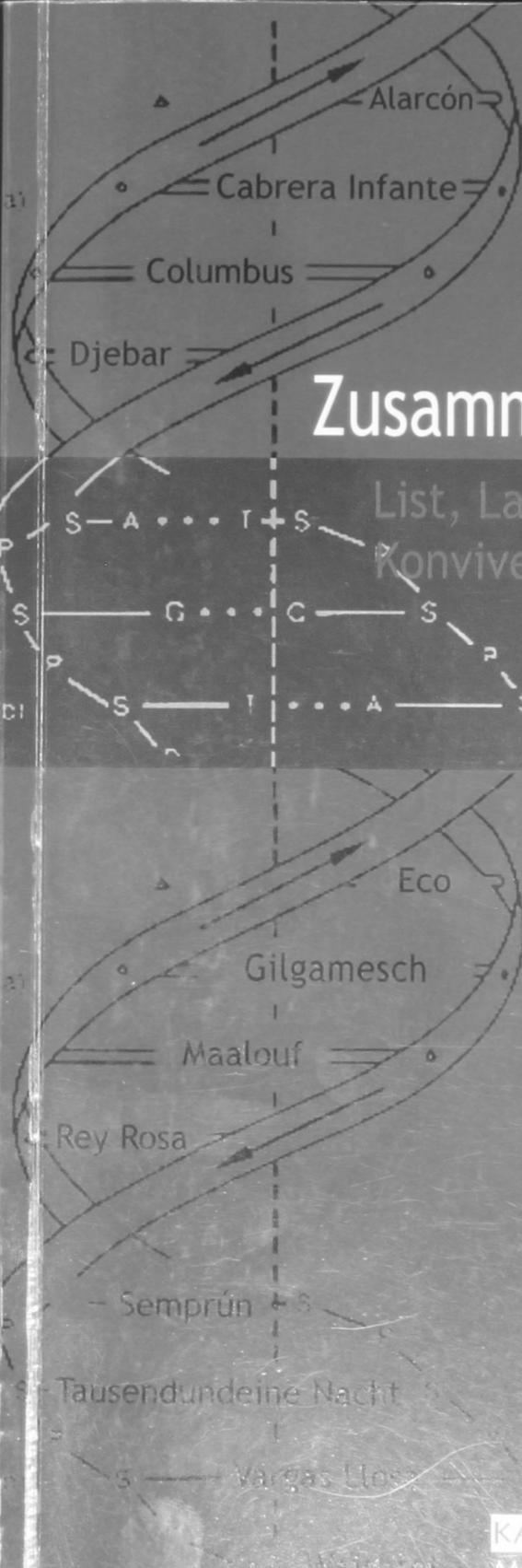


ZusammenLebensWissen



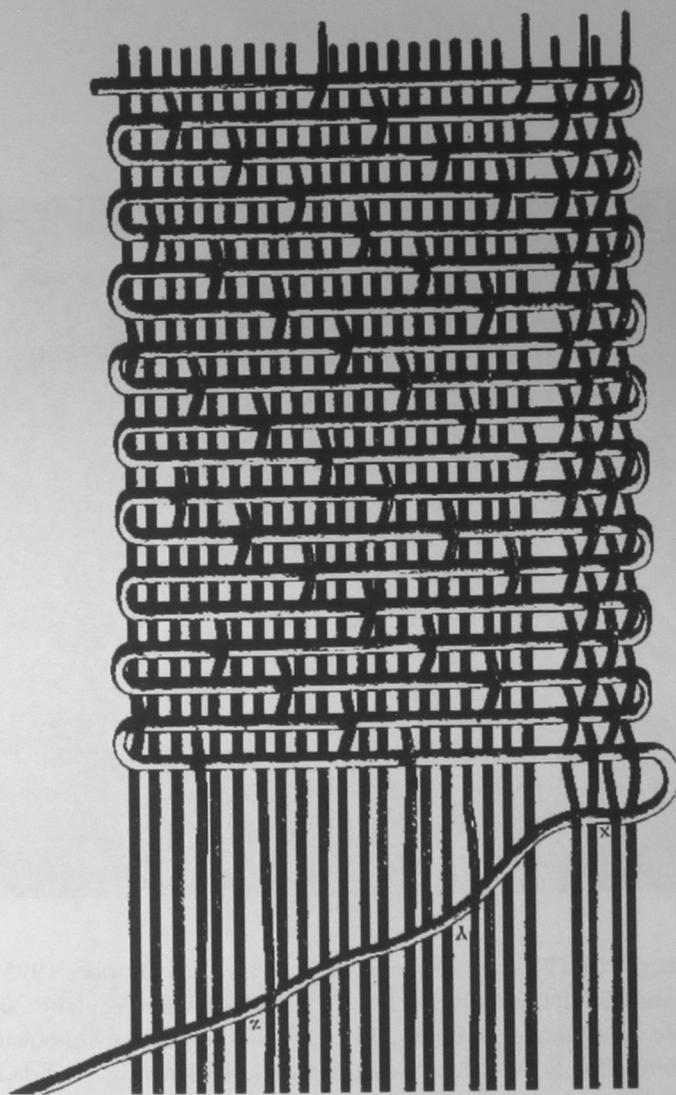
# ZusammenLebensWissen

List, Last und Lust literarischer  
Konvivenz im globalen Maßstab

Ottmar Ette



KAD  
MOS



»O Schwester! Wenn du nicht schläfst, so erzähle uns von deinen schönen Geschichten, damit wir die Nacht dabei durchwachen! Dies wird meine und der Welt Rettung von diesem Unheil verursachen [...].«

*Tausendundeine Nacht*



Prof. Dr. Ottmar Ette, 1956 im Schwarzwald geboren. Seit Oktober 1995 Lehrstuhl für Romanische Literaturwissenschaft an der Universität Potsdam. 2004/05 Fellow am Wissenschaftskolleg zu Berlin. Zu seinen wichtigsten Buchpublikationen zählen: A.v.Humboldt: Reise in die Äquinoktial-Gegenden (Hg., 2 Bde., Insel 1991), ausgezeichnet mit dem Heinz-Maier-Leibnitz-Preis; José Martí (Niemeyer 1991), ausgezeichnet mit dem Nachwuchswissenschaftler-Preis für Romanische Literaturwissenschaft der Universität Freiburg; Roland Barthes (Suhrkamp 1998), ausgezeichnet mit dem Hugo Friedrich und Erich Köhler-Forschungspreis; Literatur in Bewegung (Velbrück 2001); Weltbewußtsein (Velbrück 2002); Alexander von Humboldt und die Globalisierung (Insel 2009). Der vorliegende Band wurde 2010 während seiner Zeit als Fellow am Freiburg Institute for Advanced Studies (FRIAS) abgeschlossen.

Ottmar Ette



# ZusammenLebensWissen



List, Last und Lust  
literarischer Konvivenz im globalen Maßstab  
(ÜberLebenswissen III)



Kulturverlag Kadmos Berlin

Motiv auf der Umschlagrückseite:  
Ausschnitt aus dem »Biombo de la Conquista« (Anonym, Neuspanien, 17. Jahrhundert)  
Die Bildtafeln entstammen der Encyclopédie, der Rabe Jacobo (in inverser  
Darstellung als Schneeeule) Max Aub.

Bibliografische Information Der Deutschen Nationalbibliothek

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

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

Copyright © Oktober 2010,

Kulturverlag Kadmos Berlin. Wolfram Burckhardt

Alle Rechte vorbehalten

Internet: [www.kv-kadmos.com](http://www.kv-kadmos.com)

Umschlaggestaltung: Tobias Kraft

Gestaltung und Satz: Kaleidogramm, Berlin

Druck: Balto

Printed in EU

ISBN-10: 3-86599-122-X

ISBN-13: 978-3-86599-122-5

## Für Judith Thamar und die Freuden des Freiburger Zusammenlebens

»Daß der Mensch in einer begrifflich strukturierten Umwelt lebt, beweist nicht, daß er sich durch irgendein Vergessen vom Leben abgekehrt hätte oder daß ein historisches Drama ihn davon getrennt hätte; sondern nur, daß er auf eine bestimmte Weise lebt, daß er zu seiner Umwelt ein Verhältnis hat, das keinen festgelegten Blickwinkel aufweist, daß er auf einem unbegrenzten Territorium beweglich ist, daß er sich fortbewegen muß, um Informationen zu sammeln, daß er die Dinge gegeneinander zu bewegen hat, um sie nutzbar zu machen. Begriffe bilden ist eine Weise zu leben und nicht, das Leben zu töten; es ist eine Weise, in völliger Mobilität zu leben und nicht, das Leben zu immobilisieren [...].«

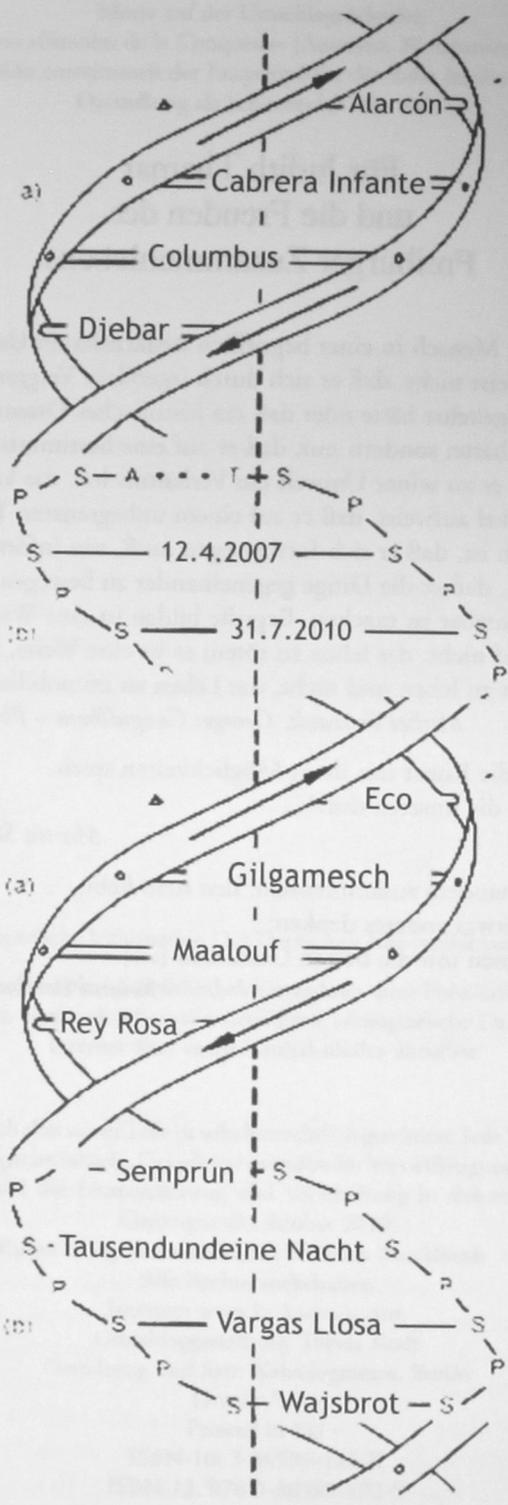
*Michel Foucault, Georges Canguilhem – Philosoph des Irrtums*

»Indem die Kunst mit ihren Möglichkeiten spielt,  
spielt sie die unseren durch.«

*Martin Seel, Theorien (121)*

»Mit jemandem zusammensein, den man liebt,  
und an etwas anderes denken:  
So kommen mir die besten Gedanken [...].«

*Roland Barthes, Die Lust am Text*



# Inhaltsverzeichnis

## Aussicht

- Perspektiven prospektiver Philologie:  
Transareale Kunst, lebenswissenschaftliche Literatur(betrachtung) und  
ZusammenLebensWissen . . . . . 9
- Die spanische Wand oder die Kunst des Zwischenraums. Im Spannungsfeld von Raum, Zeit  
und Bewegung. Lebenswissenschaft und Ethik. Für eine lebenswissenschaftlich ausgerichtete  
Philologie. Wer sagt, was Leben ist? Zur ganzen Breite des Lebens.

## Eins. Konfigurationen

- Lust Last List:  
Formen und Normen literarischer Konvivenz in transarealen  
Beziehungsgeflechten. . . . . 31
- Eins: Leserichtungen. Zwei: Life live. Drei: Lebensrichtungen. Eins: Lesewege. Zwei: Sur-  
vival live. Drei: Lebenswege. Eins: Lesarten. Zwei: Literatur live. Drei: Lebensarten. Zehn:  
Perspektiven prospektiver Philologie.

## Zwei. Stationen

- Schiffbruch mit Überlebenden:  
ÜberLebensWissen und ZusammenLebensWissen  
in Zeiten beschleunigter Globalisierung. . . . . 65
- Globi, die Globalisierung und der implizierte Schiffbruch. Columbus, das globale Projekt  
und die produktiven Fehler im System. Las Casas, die globale Heilserwartung und eine  
totale Unheilserfahrung. Von Schiffbrüchigen und vom Überleben an den Rändern einer  
sich globalisierenden Welt. Cornelius de Pauw, die europäische Wissenschaft und die glo-  
bale Zerstörung. Von Schiffbrüchen ohne Überlebende in einer globalisierten Welt. Die  
Modernisten, der spanische Schiffbruch und eine kulturelle Geostrategie. Traurige Tropen  
und ein ZusammenLebensWissen als ÜberLebenswissen. Aus dem Laboratorium der Li-  
teraturen der Welt.

## Drei. Positionen

- Ursprünge ohne Anfang:  
Vom ZusammenLebensWissen in den Literaturen ohne festen Wohnsitz . . . 117
- Jenseits des Exils. Innerhalb der Identität. Diesseits der Weltliteratur. Von anderen Seiten.  
Zwischen den Welten. Zwischen den Breiten. Zwischen den Zeiten. Zwischen den Zeilen.  
Nach dem Exil. Figurale Bewegungsgeschichte und translokales Wissen. Lebenswissen und  
ZusammenLebensWissen. Heimkehr in die vertraute Fremde. Ich bin auch immer Andere.  
Wege des Wissens. Routes, not roots. Die Reise zum Ursprung.

## Vier. Konjunktionen

- Europa aus der transarealen Bewegung:  
Europäische Literatur(en) im globalen Kontext. . . . . 165

Eins: Innen und außen – Europa als Bewegung: Die europäische Literatur und ihre außereuropäische Konstruktion; Europa in Bewegung, Europa als Bewegung; Phasen beschleunigter Globalisierung; das transversale Ensemble der europäischen Literatur. Zwei: Präfigurationen, Konfigurationen und Postfigurationen des Lagers: Albert Cohen oder die Präfiguration des Lagers; Emma Kann oder das Schreiben im Lager; Jorge Semprún oder das savoir de la vie der Literatur Europas; Cécile Wajsbrot oder im Lager der Lager. Drei: Das Oszillieren zwischen Inner- und Außerhalbbedingtheit: José F. A. Oliver: zwischen Spanien und Deutschland; Emine Sevgi Özdamar: zwischen der Türkei und Deutschland; Sherko Fatah: zwischen Türkei, Iran, Irak und Deutschland; Yoko Tawada: zwischen Japan und Deutschland. Vier: Für ein transareales Verständnis europäischer Literatur.

### **Fünf. Deportationen**

Lager Leben Literatur:

ÜberLebens-Gnoseme im Spannungsfeld von Finden, Erfinden und Erleben . 199  
 Im Garten, im Lager. Im Ästhetischen, im Widerständigen. In der Literatur, im Leben. Im Leben, in der Literatur. Im Lager, im Garten des Wissens. Literatur als Lebensmittel.

### **Sechs. Substraktionen**

Eine Ästhetik der Abwesenheit:

Berliner Stadtlandschaften um 2000. . . . . 221  
 Die Abwesenheit Davids. Die Abwesenheit des Toten. Die Abwesenheit der Liebenden. Die Abwesenheit der Bilder. Die Abwesenheit des Lebenswissens. Die Präsenz der abwesenden Vergangenheit. Ein einziges viellogisches Buch. Die leere Stadt, das leere Zentrum. Eine Insel der Inseln. Eine Insel der Literatur. Ein Gewebe des Lebens.

### **Sieben. Kommunikationen**

Insulare ZwischenWelten der Literatur:

Inseln, Archipele und Atolle aus transarealer Perspektive. . . . . 251  
 Das Meer. Die InselInsel. Die Projektionsfläche. Die Insel-Welt/Inselwelt. Der Bewegungsraum. Die Zeit. Die Macht. Inseln auf Reisen. Schreiben auf Archipelen. Inseln auf Papier. Japan auf Papier. Sprache durch Leben. Europa in Europa. Raum im Raum. Sprachen in Sprachen, translingual und transarchipelisch.

### **Acht. Kollisionen**

Erzählte Gewalt und erzählerische Kraft:

Literarische Transformationen von Gewalt. . . . . 303  
 Im Labyrinth der Gewalt. Transformation der Gewalt als Grundlage des Erzählens. Chronik einer angekündigten Gewalt. Die Listen der Vermissen und die Listen der Geschichte. Findung und Erfindung menschlichen Materials.

### **Neun. Kohabitationen**

Experimente intimen ZusammenLebensWissens:

Vom Lesen, Lieben und Leben in transarealen Stadtlandschaften. . . . . 327  
 In einer Landschaft der Theorie. Im Anfang war die Straße. Am Anfang war die Hand. Lust, Last, List. Lieben, Leben, Lesen. Straßburger Eide. Schreiben als Widerstand. Strasbourg am Tag. Strasbourg bei Nacht. Leben ohne festen Wohnsitz. Schreiben als Zusammenleben ohne festen Wohnsitz.

Anmerkungen . . . . . 359  
 Auswahlbibliographie . . . . . 393  
 Namensregister . . . . . 397



## Aussicht

### Perspektiven prospektiver Philologie: Transareale Kunst, lebenswissenschaftliche Literatur(betrachtung) und ZusammenLebensWissen

#### Die spanische Wand oder die Kunst des Zwischenraums

Eine junge Frau erblickt am Anfang eines langen Zuges wohlbewaffneter Männer, die teils hoch zu Roß, teils zu Fuß mit ihren aufgerichteten Lanzen von rechts, von Osten her in den Bildausschnitt drängen, die Figur des stolzen Anführers, der sich inmitten seiner Schar unter der Fahne Kastiliens und Leóns auf eine unmittelbar bevorstehende Begegnung vorbereitet. Es ist der 8. November des Jahres 1519 christlicher Zeitrechnung. Die junge Frau weiß weder etwas von dieser christlichen Zählung noch von deren Stifter. Wir befinden uns auf der *Calzada de Iztapalapa*, einem prachtvollen Damm, der quer durch den riesigen See nach Tenochtitlan, der Hauptstadt des Aztekenreiches, führt.

Der spanische Conquistador, auf den die gespannten Blicke seiner Soldaten geheftet sind, reitet auf Moctezuma zu, der – mit allen Insignien der Macht und des Reichtums ausgestattet – von seinen Untertanen in einer Sänfte getragen wird. Der Aztekenherrscher hatte zuvor vergeblich versucht, die direkte Begegnung mit jenen bärtigen Männern zu vermeiden, die nach seinem Verständnis nur die Abgesandten Quetzalcóatl sein konnten und bald schon ihr Land zurückfordern würden. Es ist eine fürwahr historische Begegnung zwischen dem mit einer abendländischen Krone ausgestatteten, aber mit gleichsam orientalischem Pomp auftretenden Aztekenherrscher und dem im Grunde widerrechtlich, gegen den ausdrücklichen Willen der spanischen Autoritäten ins Innere des Kontinents, ins Hochtal von Anáhuac vordringenden Hernán Cortés, eine Begegnung, die noch ganz im Zeichen des Austauschs von Gastgeschenken steht. Doch die Zeit der vertrauensbildenden Maßnahmen wird bald schon an ihr blutiges, fatales Ende gelangen. Der Maler ist sich der welthistorischen Bedeutung der von ihm dargestellten Szenerie bewußt, mehr noch: Er weiß sich selbst als ihr distantes Resultat.

Wir können das Gesicht der jungen Frau, die ein Kind auf ihrem Rücken trägt, nicht erkennen. Sie blickt – uns abgewandt – zusammen mit drei weiteren indigenen Figuren und ihrem Kind von einer Piroge aus auf die wie eine Wand vorrückenden spanischen Reiter und Infanteristen, auf das historische Geschehen, das letztlich ihren eigenen Untergang besiegeln wird. Und in der Tat nimmt sich die kleine Gruppe der vier Indianerinnen und Indianer, die sichtlich bewegt und staunend von ihrem kleinen Boot aus auf das sich ihnen bietende Schauspiel starren, angesichts



der massigen Leiber der Pferde, von deren Existenz die Azteken vor der Ankunft der Spanier nichts wissen konnten und die sie bald fürchten lernen sollten, geradezu winzig aus. Ahnen sie schon, daß sie in diesem Unheil bringenden Jahr ihres eigenen Kalenderzyklus der fast unvermeidlichen Katastrophe entgegentreiben?

Es ist, als wären die in dieser Szenerie so liebevoll wiedergegebenen Indianer auf ihrem eigenen Territorium längst auf der Flucht, als wären sie bereits zu Opfern jenes Macht- und Gewaltkalküls geworden, das Cortés schon bald zum Herrscher über eine gewaltige Landmasse und riesige Reichtümer machen sollte. Denn die Spanier sind nicht gekommen, um mit der indigenen Bevölkerung friedlich zusammenzuleben und Handel im beiderseitigen Interesse zu treiben. Das Wissen der abendländischen Eroberer, für welche die jahrhundertelange *Reconquista* Spaniens gegen die Mauren seit dem »Annus Mirabilis« 1492, dem Fall Granadas und der »Entdeckung« Amerikas, längst in die *Conquista* der »Neuen Welt« umgeschlagen war, ist allein auf die Vergrößerung der eigenen Macht, des eigenen Reichtums, der eigenen Gewalt über die Subjekte wie die Objekte Amerikas gerichtet. Und dieses Wissen sollte sich erfolgreich mit Gewalt durchsetzen: Die junge Frau, deren Gesicht wir nie mehr erkennen werden, wird mitsamt ihrer Gemeinschaft für lange Jahrhunderte als Subjekt von der Bildfläche der Geschichte verschwinden. An ihrem Schicksal, daran lassen die Größenverhältnisse der Szenerie keinerlei Zweifel, ist nichts mehr zu ändern.

Das Ölgemälde, das diese so oft dargestellte historische Begegnung zweier Welten zeigt, ist kein einfaches Gemälde, sondern Teil eines hochkomplexen Kunstwerks, das sich heute unter der Bezeichnung *Biombo de la Conquista de México y la Muy Noble y Leal Ciudad de México* mit all seiner Pracht im »Museo Franz Mayer« in Mexico-Stadt bewundern läßt. Es handelt sich um einen beidseitig höchst kunstvoll bemalten, 2130 cm hohen und 5500 cm breiten Paravent, den ein anonym gebliebener Künstler im letzten Drittel des 17. Jahrhunderts im damaligen Vizekönigreich Neuspanien geschaffen hat. Es ist ein Werk, in dem sich die Kunst-, Bild- und Denktraditionen Amerikas, Asiens und Europas ebenso transareal<sup>1</sup> wie transkulturell<sup>2</sup> vereinigen.

Die spanische Bezeichnung »Biombo«, für die man im Deutschen bisweilen auch den Ausdruck »Spanische Wand« hören kann, weist uns den Weg<sup>3</sup>. Sie ist mit der ersten Phase beschleunigter Globalisierung, für die das Epochenjahr 1492 symbolhaft stehen kann, verknüpft. Denn die Vokabel stammt aus dem Japanischen, wurde vom Portugiesischen zu einem Zeitpunkt übernommen, als Portugal Japan noch in seine Handelsinteressen miteinbeziehen konnte, und hielt bald auch ins Spanische Einzug, wo sie sich gegen andere, konkurrierende Bezeichnungen durchsetzte. So deuten sich schon in den verschiedenen kulturelle Areas miteinander verknüpfenden Wegen des Begriffs die Wege des Wissens an, ohne die die Geschichte der spanischen Wand in Neuspanien unverständlich bleiben muß.

Die Herkunft des Lexems aus dem Japanischen bedeutet freilich nicht, daß der Paravent eine japanische Erfindung wäre. Die ersten Hinweise auf derartige Möbelstücke finden sich vielmehr in der chinesischen Literatur des zweiten Jahrhunderts vor unserer Zeitrechnung, so daß man wohl China die Erfindung dieses – wie die

französische Vokabel es ausdrückt – »Windschutzes« zuschreiben darf. Wohl erst im siebten nachchristlichen Jahrhundert gelangten die mobilen Raumteiler nach Japan, wo sie allerdings rasche Verbreitung fanden und in der Folge eine hohe künstlerische Perfektion in der Ausführung erreichten<sup>4</sup>. Doch es sollte noch viel Zeit vergehen, bis die Biombos ihren Siegeszug auf dem amerikanischen wie auf dem europäischen Kontinent antreten konnten.



Denn erst nachdem im Jahre 1566 Miguel de Legazpi im Rahmen seiner Expedition eine Route gefunden hatte, die nicht nur von der neuspanischen Pazifikküste zu den Philippinen, sondern von diesen auch wieder nach Neuspanien und dessen Pazifikhafen Acapulco zurückführte, erst nach der Gründung der künftigen philippinischen Hauptstadt Manila im Jahre 1571 und der Einrichtung eines regelmäßigen Schiffsverkehrs zwischen Acapulco und den Philippinen im Jahre 1573 – eine Route, die über 250 Jahre bestand – wurde es möglich, von Neuspanien aus mit Japan, dem Cipango Marco Polos, in Verbindung und kontinuierlichen Austausch zu treten. Ab diesem Zeitpunkt begannen Luxusgüter asiatischer Herkunft – und darunter sicherlich auch Paravents – in Neuspanien einzutreffen, wobei es freilich für immer offen bleiben dürfte, ob die ersten Biombos, die Neuspanien, das künftige Mexico, erreichten, chinesischen oder japanischen Ursprungs waren<sup>5</sup>.

Von großer Bedeutung für die europäische Rezeption derartiger Möbelstücke war zweifellos eine Delegation christianisierter Japaner, die unter der Leitung des Jesuiten Diego de Mésquita 1585 zum spanischen König Philipp II. sowie zum Papst Gregor XIII. aufbrach und als Geschenke unter anderem japanische Paravents überreichte, die großen Eindruck nicht nur im Vatikan, sondern gerade auch am mächtigen und einflußreichen spanischen Hof hinterließen. Nicht umsonst wurde es im deutschen Sprachraum üblich, mit Blick auf den Paravent von der »spanischen Wand« zu sprechen.

Für die sehr spezifische Entwicklung der neuspanischen Biombos aber war die Tatsache noch wichtiger, daß mit der 1638 beziehungsweise 1639 beschlossenen und durchgeführten Abschottung Japans gegenüber dem okzidental einfluß gerade auch jene japanischen Künstler und Handwerker den Archipel verlassen mußten, welche die kunstvolle Bemalung der Paravents im Rückgriff auf fernöstliche wie auf abendländische Bildvorstellungen und Traditionen weiterentwickelt hatten und die sogenannte Namban-Kunst<sup>6</sup> – der Begriff »Namban« stand für die Barbaren des Südens – begründeten. Damit erhielt der direkte Austausch zwischen Japan und Neuspanien, der im wesentlichen über zwei Kanäle – auf oftmals informelle Art über die Galeone von Acapulco sowie durch die direkten Gesandtschaften der japanischen Shoguns ab dem Jahre 1610 – verlief, einen entscheidenden Auftrieb<sup>7</sup>.

Diese eindrucksvolle, aber für lange Zeit in eine relative Vergessenheit geratene Kunst brachten die japanischen Künstler – allen voran Emonsaku – bei ihrer Übersiedlung auf die Philippinen und dann nach Neuspanien mit. Die Wirkung dieser Namban-Schule auf die Kunst der spanischen Kolonie, vorbereitet von einem so beeindruckenden Maler wie Kano Domi, der wohl als erster Namban-Künstler zu Beginn des 17. Jahrhunderts Neuspanien erreichte<sup>8</sup> – war ebenso verblüffend wie langanhaltend. Wenn TransArea Studies gerade auch jene Austausch- und Transforma-



tionsprozesse fokussieren, die im globalen Maßstab direkt zwischen unterschiedlichen kulturellen Areas und ohne eine unmittelbare Zentrierung durch Europa verlaufen, dann ist die Namban-Kunst für eine derartige wissenschaftliche Ausrichtung, ohne die auch der spezifische Bewegungsraum europäischer Kunst, Literatur und Kultur wohl kaum bestimmt werden kann, von höchstem Interesse.

In Neuspanien verbanden sich in der Ausstrahlungskraft dieser aus Japan stammenden Künstler europäische, amerikanische und asiatische Bildtraditionen auf so komplexe Weise, daß sich mit Recht von einer grundlegenden Transkulturation im Bereich der Malerei sprechen läßt. Das zum spanischen Weltreich gehörende Vizekönigreich hatte damit nicht nur eine wichtige Position innerhalb der amerikanischen Beziehungsgeflechte in Nord-Süd-Richtung, nicht nur eine Brückenfunktion in Ost-West-Richtung zwischen den Archipelen der Karibik und der Philippinen eingenommen, sondern darüber hinaus weltumspannende Beziehungsgeflechte aufgebaut, die in den neuspanischen Biombos mit ihrer wechselseitigen Stimulierung asiatischer, amerikanischer und europäischer Sehweisen ihren vielleicht verdichtetsten künstlerischen Ausdruck fanden.

Es überrascht daher nicht, daß das Thema der »Vier Weltteile«<sup>9</sup> gerade auf den neuspanischen Biombos ein außerordentlich beliebtes Thema darstellte, vermochten sich doch auf diese Weise die Kreolen als universal gebildete, ja als im eigentlichen Sinne universale Elite zu inszenieren. Blieben den Kreolen, mithin den in den amerikanischen Kolonien geborenen Spaniern, die höchsten Ämter in Politik, Verwaltung und Klerus verwehrt und allein den in Spanien Geborenen vorbehalten, so eröffnete sich in Neuspanien gerade auf diesem künstlerischen und kulturellen Gebiet ein weites Feld, um die eigenen Machtansprüche legitimieren und durch die Einführung positiver Differenzkriterien eindrucksvoll in Szene setzen zu können.

Dies sind Traditionslinien einer Selbstverständigung und eines Selbstverständnisses, wie sie als Phänomene *de longue durée* etwa zu Beginn des 20. Jahrhunderts in der Kulturtheorie des mexikanischen Schriftstellers und zeitweiligen Kultusministers José Vasconcelos im Begriff der »kosmischen Rasse«, deren Kultur alles in sich aufnehme, wieder auftauchten. Die latente Präsenz eines derartigen universalen Selbstbewußtseins, dessen Genealogie tief in das koloniale Neuspanien zurückreicht, findet sich folglich unter den Bedingungen des modernen, unabhängig gewordenen Mexico in überaus prägnanter (und im übrigen einflußreicher) Form. So heißt es bei Vasconcelos unter Einbeziehung auch der afrikanischen Traditionen in seinen Überlegungen zum kulturell (und nicht etwa rassistisch) bestimmten Begriff der *raza cósmica*:

Wir haben damit vier Etappen und vier Stammwurzeln: Schwarze, Indianer, Mongolen und Weiße. Nachdem er sich in Europa organisierte, hat sich der Weiße in den Invasoren der Welt verwandelt und sich ebenso wie die vorangegangenen Rassen – eine jede in der Epoche ihrer Macht – zur Vorherrschaft berufen gefühlt. Es ist klar, daß auch die Vorherrschaft des Weißen zeitlich begrenzt ist, aber seine Mission ist von jenen seiner Vorgänger verschieden; seine Mission ist es, als Brücke zu dienen. Der Weiße hat die Welt in die Lage versetzt, daß nun alle Typen und alle Kulturen miteinander verschmolzen werden können. Die von den Weißen eroberte und in unserer Epoche organisierte Zivilisation hat die materiellen und moralischen Grundlagen für die Vereinigung aller Menschen in einer fünften universellen Rasse, die die Frucht ihrer Vorgängerinnen und die Überwindung alles Vergangenen ist, gelegt.<sup>10</sup>

Zum Ausgangspunkt dieser zweifellos im kreolischen Selbstbewußtsein der Bewohner Neuspaniens wurzelnden Auffassung von einer eigenen Geschichte, einem eigenen Blickpunkt der Kreolen, in denen die unterschiedlichsten Traditionslinien sich vereinigten, wurde nicht die Ankunft von Cortés an der heute mexikanischen Karibikküste oder der Zeitpunkt der Verbrennung seiner Schiffe, mit denen er seinen Männern den Rückweg nach Cuba unmöglich machte. Ausgangs- und Kristallisationspunkt war auch nicht die Eroberung Tenochtitlans oder die Gründung der neuen Stadt Mexico, sondern jenes im *Biombo de la Conquista* so großartig festgehaltene erste Treffen zwischen Moctezuma und Cortés<sup>11</sup>, das gleichsam im Zeichen einer friedlichen Begegnung zweier Kulturen, an denen die Kreolen doppelt zu partizipieren vorgaben, stand. Denn wie kaum eine andere Episode der Eroberungsgeschichte von *Nueva España* war diese Szenerie geeignet, den Anspruch der Kreolen auf die Teilhabe an beiden kulturellen Traditionslinien zu untermauern und sich damit stolz von den Spaniern im positiven Sinne als amerikanische Elite abzugrenzen. Kehren wir vor diesem Hintergrund noch einmal – und ausführlicher – zur kunstvollen Gestaltung des *Biombo de la Conquista de México y la Muy Noble y Leal Ciudad de México* zurück.



Die eine Seite dieses *Biombo* präsentiert uns über die Gesamtheit der zehn beweglichen Teile des Paravents einen großartigen Plan der Stadt Mexico, die sich machtvoll in die sie umgebende Landschaft der Hochfläche Anahuacs mit ihren Bergen und ihren Vulkanen einfügt. Dieser Plan, der auf einer »eingblendeten« Tafel an der unteren linken Seite die großen Sehenswürdigkeiten der Stadt auflistet, entfaltet den geradezu idealtypischen Anblick eines wohlgeordneten Gemeinwesens, dessen urbane Struktur klar und rational gegliedert ist. Der gewaltige Stadtplan entwirft mit seiner Fülle an Details, die uns noch heute wichtige Einsichten in den damaligen Zustand der Hauptstadt Neuspaniens gewähren, das Bild der Wohltaten einer guten Regierung – und nicht umsonst wurden derartige Stadtansichten vom erhöhten Standpunkt von Chapultepec aus angelegt, wo die neuen, von Spanien entsandten Vizekönige jeweils empfangen wurden, bevor sie im Triumphzug in die Stadt Mexico einzogen und Besitz von »ihrer« Stadt ergriffen. Der politische Charakter eines derartigen Plans ist evident.

So bietet diese Seite der spanischen Wand die Projektion einer perfekten und durchdachten städtischen Gemeinschaft, die ideale Voraussetzungen für ein gedeihliches und friedvolles Zusammenleben all ihrer Bewohner offeriert. Dabei fällt gleichwohl ins Auge, daß wir auf diesem Plan nirgendwo die Bewohner dieser Stadt selbst entdecken können: Straßen und Plätze sind entvölkert und kommen allein in ihrer ruhigen, im heiteren Sonnenlicht daliegenden architektonischen Ausführung zur Geltung. Die Stadt ist eine Inszenierung.

Ganz anders das Bild »derselben« Stadt, das auf der anderen Seite des *Biombo* in durchaus differenten, oft ins Bräunlich-Rötliche spielenden Farbtönungen entfaltet wird. Hier blicken wir nicht auf die Hauptstadt des Vizekönigreiches Neuspanien, sondern auf die Hauptstadt des Aztekenreiches, folglich nicht auf die Stadt Mexico, sondern auf ihre Vorgängerstadt Tenochtitlan. Vor den Augen der Betrachter entfaltet sich über die zehn Teile des Paravent hinweg das Bild einer chaotischen Stadt,



die inmitten ihres weit ins Umland ausgreifenden Sees von großen und kleinen Kanälen unregelmäßig durchzogen, von scheinbar wirr über die Stadt verteilten und verschiedenartig angeordneten Plätzen durchsetzt sowie von winkligen Straßen und Gassen unterteilt wird, die keinerlei ordnende Vernunft zu verraten scheinen.

Vor allem aber spielen sich in dieser Stadt grauenvolle Szenerien des beiderseitigen Gemetzels ab, die in verschiedenen Episoden – auf deren Anordnung noch zurückzukommen sein wird – die Geschichte ihrer Eroberung durch die spanischen Truppen unter Hernán Cortés darstellen. Die unterschiedlichen Kriegstechniken und Strategien werden leicht auf den Gemälden des Biombo erkennbar. Es ist eine Stadt, in der nach der noch friedvollen ersten Begegnung zwischen den beiden amerikanischen und europäischen Kulturen Massaker, Hinrichtungen und Opferungen einander ablösen und den Eindruck einer allgegenwärtigen und geradezu infernalischen Gewalt vermitteln. Hätte der Zusammenbruch des Zusammenlebens in drastischeren Farben und in grausameren Choreographien, die an mittelalterliche Darstellungen der Hölle gemahnen, repräsentiert werden können?

Fest steht: In dieser Stadt ist kein Zusammenleben möglich: Die Spanier, ganz von ihrem Willen nach Macht und Gold beseelt und keineswegs nur in heroischen Posen, sondern auch in ihrer Habgier und Brutalität dargestellt, nehmen in langen und verlustreichen Kämpfen, von ihren tlaxkaltekischen Hilfstruppen unterstützt, die Hauptstadt der ehemals mächtigen aztekischen Krieger in Besitz. Das Ende der Aztekenherrschaft und damit Tenochtitlans ist gekommen.

Schärfer also könnte der Kontrast zwischen beiden Seiten des Biombo kaum ausfallen. Auf der einen Seite die friedlich sich im Zentrum der Hochfläche ausbreitende Stadt Mexico, in der die Vielzahl an Kanälen längst durch ein schachbrettartiges System an Straßen und Plätzen ersetzt wurde; und auf der anderen Seite jenes Tenochtitlan, das gleichsam als eine Stadt unter der Stadt, als eine Geschichte unter der Geschichte in seiner blutigen, an Massakern reichen Historie erscheint. Kein Zweifel: Dies ist ein durchaus staatstragendes Bild der »sehr edlen und loyalen Stadt Mexico«, wie es die Tafel auf der Seite des Stadtplans verheißt. Doch zugleich ist es eine die kreolische Sichtweise der Geschichte ins Bild setzende Inszenierung, die Anspruch auf die Herleitung der eigenen Macht aus zwei imperialen Traditionen – der spanischen wie der aztekischen – erhebt und die Position der zwar reichen, aber von den höchsten, den geborenen Spaniern vorbehaltenen Ämtern ausgeschlossenen kreolischen Elite affirmiert. Die spanische Wand verbirgt und zeigt zugleich den Blick jener Kreolen, die ein gutes Jahrhundert später zur Trägerschicht der neuspanischen Aufklärung und der sich an sie verschiedenartig anschließenden Unabhängigkeitsbewegung der *Independencia* werden sollten. So mag dieser neuspanische Biombo für eine Kunst des Zwischenraumes stehen, eines Zwischenraumes aus der Bewegung. In der verdoppelten Ansicht der Stadt zeichnet sich so in vielerlei Hinsicht eine Aussicht ab.

## Im Spannungsfeld von Raum, Zeit und Bewegung



Es lohnt sich daher, dieses hintergründige, widersprüchliche Bild des neuspanischen Gemeinwesens, des Zusammenlebens verschiedener Kulturen, Gemeinschaften und Gruppen, nochmals aus anderer Perspektive zu untersuchen. Denn auf der Seite des Stadtplans breitet der anonyme Künstler im letzten Drittel des 17. Jahrhunderts eine sich über die Gesamtheit des Paravent erstreckende Stadtlandschaft aus, deren umfassende Betrachtung die Einnahme einer zentralen Position vor der spanischen Wand erforderlich macht. Ganz in der Tradition der Erfindung der Zentralperspektive im Florenz des 15. Jahrhunderts<sup>12</sup>, also jener von Brunelleschi entwickelten, aber wesentlich auch auf arabische Quellen zurückgreifenden »Vermessung des Blicks«<sup>13</sup>, positioniert und stellt sich diese Stadtansicht ihren Betrachter mittig an einen genau bestimmten Ort, von dem aus das Panorama der Stadt seine ganze Kraft und Dynamik entfaltet. Auf den ersten Blick könnte es irgendeine Stadt auch der Alten Welt sein, die hier zentralperspektivisch in Szene gesetzt und den westlichen Sehgewohnheiten entsprechend als geschichtete Geschichte des Raums vor Augen geführt wird.

Und doch ist es nicht irgendeine Stadt. Denn die andere Seite der Stadtansicht ist immer präsent, wenn auch nicht immer sichtbar: Auf Schritt und Tritt stoßen wir gleichsam »unter« der modernen Urbs Nova auf das nur scheinbar verschwundene Tenochtitlan, dessen Eroberung und Zerstörung uns die andere Seite der spanischen Wand raumgeschichtlich erzählt. Sie tut dies in jenen zehn Teilen, die den Paravent bilden, und bietet daher keine alles umspannende Zentralperspektive mehr, sondern eine in gewisser Weise multiperspektivische Auffächerung. Denn die Betrachterin oder der Betrachter müssen sich zentral vor jede einzelne der dargestellten geschichtlichen Episoden stellen, um deren Anlage, aber auch die Vielzahl an Details adäquat erfassen zu können. Auf diese Weise wird jeder Betrachter unvermeidlich in Bewegung gesetzt und vollzieht nach, welche historischen, militärischen, sozialen oder kulturellen Bewegungen für die Herausbildung der Stadt entscheidend waren. Ist die Stadtansicht ohne ihre Bewohner von einem genau bestimmbar Punkt, einem *punto fijo*, aus zu erfassen, so zwingt die Anlage der »Stadt unter der Stadt« dazu, von Bild zu Bild zu gehen, ohne dabei – wie wir gleich sehen werden – im eigentlichen Sinne raum-zeitlich beziehungsweise chronologisch voranzuschreiten.

Denn es ist ausgesprochen spannend nachzuvollziehen, auf welche Weise die zuvor skizzierte Raumgeschichte in diesem Möbelstück, das weit mehr ist als ein Möbelstück, mobilisiert und dynamisiert wird, so daß bestimmte Dimensionen einer Bewegungsgeschichte – der im vorliegenden Band eine wichtige Rolle zukommt – erkennbar werden. Die Geschichte der »Stadt unter der Stadt«, die Historie des transarealen Zusammenpralls der amerikanischen mit der über sie mit aller Wucht hereinbrechenden europäisch-abendländischen Kultur wird hier weder linear noch chronologisch erzählt. So nimmt das bereits besprochene historische Zusammentreffen von Moctezuma und Cortés, das aus chronologischer Sicht den Auftakt einer jeden Erzählserie bilden müßte, nicht den – bei einer westlichen Leserichtung von links nach rechts – ersten der zehn Teile des Paravents ein, sondern füllt die Teile 8 (Moctezuma) und 9 (Cortés). Wie läßt sich dies erklären?



Bringen wir die Szenerien im alten Tenochtitlan mit der Darstellung der neuen Stadt Mexico in Übereinstimmung, dann begreifen wir, daß das Anordnungsschema der einzelnen Episoden ein räumliches ist<sup>14</sup>. Der Einzug der Truppen von Cortés erfolgt von Iztapalapa her und damit aus einer südlichen Richtung, was der oberen rechten Seite der Stadtansicht entspricht. Diese räumliche Anordnung nimmt die hier gewählte Rede von der »Stadt unter der Stadt« also ernst: Denn unter der bemalten Fläche der *Vista* ist die entsprechende historische Episode spatial dem auf der anderen Seite aufgemalten Stadtraum direkt zugeordnet. Und dieses System der wechselseitigen Verweisung der beiden Seiten des Biombo – die man aufgrund ihrer intensiven Verklammerung nicht als Vorder- und Rückseite bezeichnen sollte – macht deutlich, wie intensiv und gewalttätig, zerstörerisch und selbstzerstörerisch die Bewegungen waren, die diesem modernen Stadtraum zugrunde liegen.

Wenn die Zentralperspektive der Stadtansicht ihren Betrachtern folglich einen genau bestimmten Ort, einen geometrisch berechenbaren Blick-Punkt, zuweist, so setzt die Darstellung der Eroberung Tenochtitlans ihre Betrachter unausweichlich in Bewegung. So wird ein Abschreiten des aufgespannten Raumes der Stadt notwendig, der unter der heiteren, wohlgeordneten Oberfläche eine blutige Geschichte von Gewalt und Massakern spatial eröffnet. Damit sich die Betrachter hier nicht in den chronologischen Abläufen der *Conquista* des Hochtals von Mexico verirren, ist in einer Tafel wiederum am linken unteren Teil des Biombo eine Auflistung angebracht, die den einzelnen Episoden eine alphabetische Reihenfolge zuordnet. So wird der ersten Begegnung von Spaniern und Azteken in der Tat der Buchstabe A zugewiesen, der in der Darstellung selbst – und dies dürfte nicht überraschen – zu Füßen des hoch zu Roß sitzenden Cortés eingetragen ist.

Nicht zufällig bringen die Kurzkomentare der erläuternden Tafel oft einen längst historisch gewordenen Ort in Tenochtitlan mit dem zeitgenössischen Ort in Mexico-Stadt (gemäß der Formel »X, wo sich heute Y befindet«) in Verbindung. Damit wird die räumliche Verankerung der Episoden innerhalb des Stadtplans der Hauptstadt des Vizekönigreichs Neuspanien unübersehbar hervorgehoben. Die Angabe des Ortes etwa einer Schlacht erlaubt die leichte Identifizierung der entsprechenden Stelle im zeitgenössischen Stadtplan. Der Raum erweist sich als ein von vielfältigen Bewegungen gequeter, gekreuzter Raum: Die Raumgeschichte öffnet sich auf eine Bewegungsgeschichte, welche die Betrachter durch ihre Bewegungen vor der spanischen Wand nachvollziehen und in ihrem Ablauf ablaufen.

Durch die Spatialisierung der Eroberungsgeschichte wird folglich umgekehrt eine Vektorisierung einer Stadtansicht ausgelöst, die eine gleichsam archäologische (und konfliktive) Tiefenschärfe erhält. Unter der scheinbar statischen Oberfläche eines für die Zeit hochmodernen städtischen Gemeinwesens werden gleichsam bewegungsgeschichtlich die höchst gewalttätigen Bewegungen eines kulturellen Zusammenstoßes erkennbar, der unter der vermeintlichen Bewegungslosigkeit im ausgehenden 17. Jahrhundert (aber auch heute) noch immer präsent ist. Der Zusammenstoß war mit all seinen Nachwirkungen zu heftig, als daß ihn das nachfolgende Zusammenleben jemals hätte ausblenden können.



Durch diese verdichtete Vektorisierung der Geschichte Mexicos wird zugleich die Geschichte der Kreolen anschaulich gemacht, läßt sie sich doch nicht von einer einzigen zentralen Perspektive her erfassen und in das europäische Muster einer die Totale panoramatisch ausleuchtenden Zentralperspektive überführen. Die Herleitung der eigenen Geschichte aus der Partizipation an zwei verschiedenen, ineinander verhakten kulturellen Traditionen wird in die künstlerische Form eines zweiseitig bemalten Paravents übersetzt, dessen Seiten miteinander in einer engen Wechselbeziehung stehen und nicht im imperialen Blick auf die Hauptstadt der spanischen Kolonie Neuspanien allein miteinander zu verschmelzen sind. Die Geschichte unter der Geschichte zeigt, daß die große spanische Kolonie nur aus mehreren Perspektiven *zugleich* – und keineswegs harmonisch – verstehbar ist.

Lassen wir uns freilich nicht täuschen: Der *Biombo de la Conquista de México y la Muy Noble y Leal Ciudad de México* präsentiert in keinem Fall die Sichtweise der Besiegten und Eroberten, mithin der verschiedenen indigenen Völker, seien es die Bewohner des aztekischen Tenochtitlan oder die mit den Azteken verfeindeten und als Hilfstruppen Cortés unterstützenden Tlaxkalteken. Dies wäre auch nicht zu erwarten gewesen, haben wir es hier doch mit Möbelstücken als Ausdrucksformen höchsten Sozialprestiges und großer (zumindest wirtschaftlicher) Machfülle zu tun. Mögen hier auch die Zeugnisse spanischer beziehungsweise europäischer Literatur und Geschichtsschreibung – von den Briefen des Hernán Cortés an Kaiser Karl V. über die *Wahrhaftige Geschichte der Eroberung Neuspaniens* aus der Feder von Bernal Díaz del Castillo bis hin zur damals noch nicht veröffentlichten, aber gleichwohl zirkulierenden *Historia de las Indias* von Bartolomé de las Casas – unmittelbar auf die künstlerische Darstellung bestimmter Szenen eingewirkt haben: Es kann kein Zweifel daran bestehen, daß wir es hier mit einer transarealen kulturellen Produktion und einer Sichtweise der Eroberungs- und Kolonialgeschichte zu tun haben, wie sie im kolonialen Mutterland selbst nicht hätte entstehen können.

Als Möbelstück eines luxuriösen Alltagslebens<sup>15</sup> diente der *Biombo de la Conquista* zweifellos in einem hochherrschaftlichen Haus Neuspaniens dazu, auf transitorische und flexible Weise Innenräume zu unterteilen, etwa in Salons oder repräsentativen Empfangsräumen, aber auch in Schlafzimmern Bereiche des Öffentlichen von solchen privater Nutzung abzutrennen, jeweils wieder veränderbare Unterteilungen vorzunehmen oder auch dank seiner Größe den Luftzug – der französische Ausdruck *Paravent* spielt darauf an – entweder fernzuhalten oder zu kanalisieren.

Aus dieser Perspektive erzählt der Paravent nicht nur eine (höchst konfliktive und prekäre) Geschichte des Zusammenlebens, sondern *ist* seinerseits ein Möbelstück der Konvivenz, mithin repräsentativer Bestandteil einer komplexen Kultur amerikanischen Zusammenlebens. Als höchst mobiles Mobiliar eines Zusammenlebenswissens aber verkörpert dieser Paravent das Leben einer Gesellschaft wie ihrer Mitglieder zwischen den Welten, zwischen den Traditionen, zwischen den Kulturen. Der Biombo führt gleichsam am eigenen Objekt, am eigenen Körper vor, auf welche bis heute beeindruckende Weise dieses Leben und Erleben zwischen den Räumen, zwischen den gesellschaftlichen Gruppen, zwischen den verschiedenen



Herkünften eine künstlerische Produktivität entfalten kann, die zur Signatur eines ZusammenLebensWissens im Zwischen-den-Welten-Leben wird.

Wenn sich auf beiden Seiten des Biombo Schrift und Bild immer wieder überkreuzen und die Buchstaben vor allem in ordnender, identifizierender oder dokumentarischer Absicht in die Bilder eingeschrieben sind und »eingreifen«, dann erinnert dieses intermediale Spiel nicht von ungefähr an die zweifellos wesentlich komplexeren Wechselbeziehungen zwischen Schrift und Bild, Bilderschrift und Schriftbild, die in den *Codices Neuspaniens* in so vielfältiger Form präsent sind. Dieses Ineinandergreifen beider medialen Systeme macht klar, wie sehr sich das Bild unter den Bedingungen der *ciudad letrada*<sup>16</sup>, der alphabetisierten gebildeten Stadt in den spanischen Kolonien Amerikas, als entzifferbare, als im vollen Wortsinne lesbare Einheit versteht, die jederzeit identifiziert werden kann.

Diese identifizierende Funktion der Schrift legt fest, fixiert, läßt keine Zweifel: Hier ist Moctezuma, dort kämpft Alvarado, da hinten erscheint die neue Führungsfigur der Mexica nach Moctezumas Tod. Doch so sehr auch die schriftlichen Zeugnisse oder historiographischen Entwürfe von Cortés oder Solís, von Bernal Díaz del Castillo oder Bartolomé de las Casas die Bild- Szenerien geprägt und die großen, in die Geschichte eingegangenen Figuren herauspräpariert haben mögen: Die weit überwiegende Mehrzahl der dargestellten Figuren, seien es Handelnde oder Gehandelte, bleibt anonym und erzählt daher Geschichten, die auf keinen Namen und auf keinen eindeutigen Begriff zu bringen sind.

So ist die junge Frau, die wir nicht nur am Rande der ersten Begegnung zwischen Moctezuma und Cortés, sondern auch am Rande des gesamten historischen Geschehens bemerkt haben, nicht zu identifizieren, nicht auf ein bestimmtes Schicksal festzulegen. Sie kann vielmehr für das Schicksal von Millionen eintreten, die – scheinbar unbeteiligt – zu Opfern mangelnden ZusammenLebensWissens wurden und werden. Weiß sie, daß ihr Schicksal davon abhängen könnte, sich mit ihrem Kind zum falschen Zeitpunkt am falschen Ort zu befinden?

Sie scheint als indigene Frau die immer nur Gehandelte zu sein, die nicht einmal ein eigenes Antlitz besitzt; sie scheint als Mutter die immer nur Beschützende zu sein, die aber stets weitgehend hilflos der äußersten Bedrohung aller Formen und Normen des Zusammenlebens ausgesetzt ist. Drohende Gewalt ist ihrem Lebensweg eingeschrieben. Verbirgt sie deshalb vor uns ihr Gesicht? Sie ist jener anderen jungen Frau und Mutter gleich, die am unteren Bildrand des dritten Teiles verzweifelt versucht, mit ihrem Kind auf dem Arm – und man könnte dies zurecht mit Darstellungsformen in Verbindung bringen, wie sie Raffaello modellhaft für die Mutter-Sohn-Beziehung von Maria mit dem Jesuskind entwickelt hat<sup>17</sup> – ihren Verfolgern wie auch immer zu entgehen. Sie ist die Frau, deren Antlitz wir nicht sehen, weil wir es immer sehen, weil es allgegenwärtig ist.

Unabhängig davon, ob wir in ihrer mit dem Kind vereinigten Figur, in ihrem Bild, in ihrem Blick, der uns entgeht, das Bild des Lebens selbst erkennen wollen oder nicht, stellt sich an dieser Stelle doch die Frage nach dem Leben, genauer: nach dem Begriff des Lebens selbst. Inwiefern bleibt das Leben – wie Hans Blumenberg einmal formulierte – »ein unbestimmter Begriff«<sup>18</sup>, in dessen Unbestimmtheit – die



wir auch als vielfältigste Bestimmbarkeit übersetzen und verstehen könnten – jene prozessuale Modellierbarkeit aufscheint, die einem Horizontbegriff wie dem des Lebenswissens eignen muß? Inwiefern zeichnen sich im Begriff (oder in den Begriffen) des Lebens folglich jene Spielräume ab, die das Gesagte immer auf das Sagbare, die das Gedachte immer auf das Denkbare, die das Vorgefundene immer auf das Vorfindbare, ja die das Erfundene immer auf das Erfindbare und noch zu Erfindende verpflichten?

Mit guten Gründen hat Hans Blumenberg auf die Doppeldeutigkeit des Wörtchens »Leben« aufmerksam gemacht, die in den beiden Fragen »Was ist Leben?« und »Was ist der Sinn des Lebens?« aufscheint:

Diese Doppeldeutigkeit im Wortgebrauch von »Leben« ist keine zufällige oder willkürliche Äquivokation, weil »das Leben«, das man lebt, zwischen Geburt und Tod, geprägt durch Natalität und Mortalität, nicht nur als Substrat und Spielraum, sondern als Erscheinung und Wirklichkeit eben jenes Leben realisiert, nach dem auch im biologisch disziplinierten Sprachgebrauch gefragt ist. Was freilich der Sinn des zu realisierenden oder realisierten Lebens sei, darauf möchte jeder gern eine Antwort haben und beansprucht sie von Instanzen, von denen er vermutet, daß sie die Funktion von »Sinnverwaltungen« haben. Jeder ist betrübt, wenn er im Laufe eines philosophischen Studiums oder gar Lebens erfährt, daß überzeugende Antworten zumindest von der Philosophie nicht verwaltet werden. Kaum jemand aber wird deutlich sagen können, was er mittels dieser so legitim erscheinenden Frage wissen wollte, also: von welchem Typus auch nur die beanspruchte Antwort sein könnte.<sup>19</sup>

Ein Ziel des vorliegenden Bandes ist es, den Typus der vorgefundenen Fragen wie der vorgefundenen Antworten auf die zu erfindenden Fragen, auf die zu erfindenden Antworten so zu beziehen, daß sie sich im Spielraum von Vorgefundene, Erfundene und Erlebte auf ein Künftiges hin öffnen, das sich im Horizontbegriff des Lebenswissens – und damit auch im ErLebenswissen und NachErlebenswissen, im ÜberLebenswissen und im ZusammenLebensWissen – wie in der laufenden Debatte um die Frage einer philologischen Implementierbarkeit von Literatur(wissenschaft) als Lebenswissenschaft längst abzeichnet. Dieser Ansicht und mehr noch dieser Aussicht sind die neun Kapitel dieses Bandes verpflichtet.

### Lebenswissenschaft und Ethik

In seinem auf »Göttingen am 12. Febr. 1801«<sup>20</sup> datierten *Grundriß der Ethik, oder Lebens-Wissenschaft* stellte Christoph Meiners, laut Titelblatt Königl. Großbritannischer Hofrath und ordentlicher Lehrer der Weltweisheit in Göttingen, einige grundlegende Prinzipien seiner philosophischen Ethik vor. In der umfangreichen und polemisch insbesondere gegen Fichte gerichteten »Vorrede« empfahl Meiners seinen Lesern und vor allem den »gebildeten jungen Freunden der Lebens-Wissenschaft«<sup>21</sup> zur geflissentlichen Lektüre nicht nur die von ihm in zwei Bänden in den Jahren 1800 und 1801 publizierte »Geschichte der Ethik«<sup>22</sup> – ihr voller Titel lautete: *Allgemeine kritische Geschichte der ältren und neuern Ethik oder Lebenswissenschaft nebst einer Untersuchung der Fragen: Gibt es denn auch wirklich eine Wissenschaft des Lebens? Wie sollte ihr Inhalt, wie ihre Methode beschaffen seyn?*<sup>23</sup> –, sondern auch und gerade das Studium englischsprachiger Philosophen, allen voran Shaftesbury, Hutcheson und