

ARCHÄOLOGIE
DER ZUKUNFT

Mateusz Cwik

NACH DER LOKOMOTIVE DIE AERO-MOTIVE

POETIK UND TECHNIK IN DER
LITERATUR DER MODERNE UM 1900

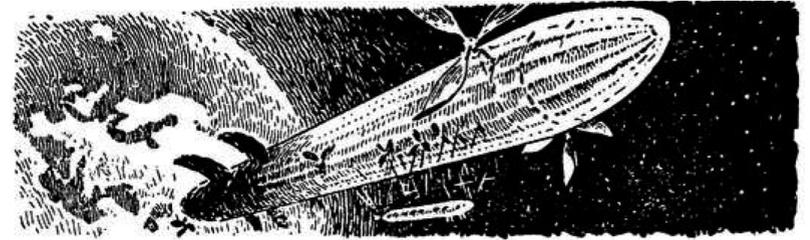
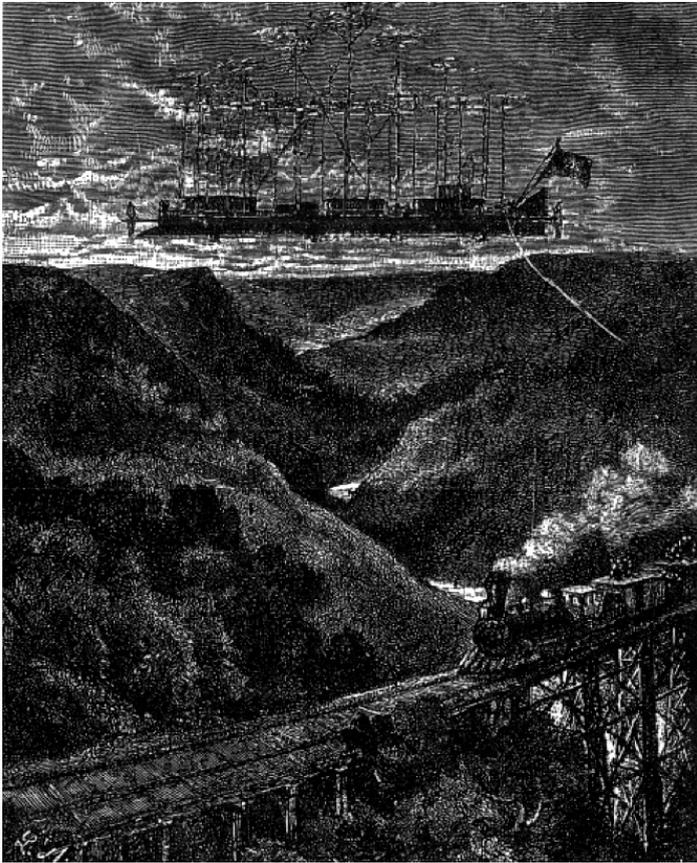


ABB 1 + 2: DIE BEIDEN BILDER IM TEXT STAMMEN
AUS DAIBER, ALBERT: DIE WELTENSEGLER. LEIPZIG
[DATUM NICHT ANGEGBEN].

EINLEITUNG

Die Entwicklung der ersten Luftfahrzeuge (Zepeline oder Flugschiffe) beförderte nicht nur die Faszination für technische Errungenschaften, sie definierte die Wahrnehmung der Aussenwelt neu. Unter dem Einfluss des technischen Fortschrittes veränderte sich beispielsweise die Perzeption von Bewegungsmodi.² Darüber hinaus hinterliess der Fortschritt tiefe Spuren in poetischen Entwürfen der neuen «technologisierten» Literatur respektive in ihrer ästhetischen Wahrnehmung. Die Vorstellung, in die Lüfte und den Weltraum expandieren zu können, ist zumindest so alt wie die Literatur selbst und kann sogar bis zu ihren mythologischen Anfängen (der Flug des Ikarus) zurückverfolgt werden. Das Motiv erlebte aber unter Einwirkung der aufkommenden Technologisierung der Welt und der rasanten Beschleunigung des naturwissenschaftlichen Fortschrittes im 19. Jahrhundert eine neue Bedeutung. Dies wurde besonders durch die literarische Pionierarbeit Edgar Allan Poes beeinflusst, der die erste mit naturwissenschaftlichen und technischen Mitteln beschriebene, literarische Mondflugimagination entwarf.³ Die Technik expandierte also nicht nur in die Welt, sondern auch in die Literatur. Sie hinterliess ihre Spuren in der ästhetischen Wahrnehmung der Dichtkunst, sie liess alte Motive in einem neuen Licht erscheinen.

In der vorliegenden Arbeit soll am Beispiel der Literatur an der Schwelle des 19. und 20. Jahrhunderts gezeigt werden, wie sich unter dem Einfluss solcher technischen Wissensbestände die ästhetische Wahrnehmung des Literarischen und ihr poetisches Verständnis zu verändern begann. Dabei soll die Aufmerksamkeit auf zwei wichtige Aspekte gelenkt werden: den Begriff der technischen Ästhetik, un-

ter dem ingenieurische Gegenentwürfe zur traditionellen literarischen Schönheitslehre zusammengefasst werden sollen,⁴ sowie die Neusemantisierung von gewissen literarischen Aero-Motiven unter dem Einfluss der Luftfahrttechnologisierung. Somit besteht die Arbeit aus einem literaturtheoretischen und einem literaturanalytischen Teil. Sie kann und soll nicht den gesamten technisch-literarischen Diskurs des benannten Zeitraums abdecken, sondern vielmehr anhand ausgewählter Beispiele ästhetische Potenzialitäten darstellen, welche sich in Betracht der Interferenz diverser technologischnaturwissenschaftlicher Diskurse mit literarischen Imaginationen erschliessen lassen.

TEIL I: TECHNISCHER FORTSCHRITT UND ENTWÜRFE EINER MODERNEN ÄSTHETIK

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts entstand ein neuer Typus des Literaten, ein mit technologischen Erfindungen anvertrauter Ingenieur-Schriftsteller, zu dessen bekanntesten Vertretern Joseph Popper-Lynkeus und Max Eyth gezählt werden können. Die beiden befassen sich in ihren literaturtheoretischen Werken mit der Frage nach einer neuen, dem Zeitgeist angemessenen, literarischen Ästhetik. Popper-Lynkeus spricht in seinem theoretischen Entwurf aus dem Jahre 1901 von einer Art quantitativer «Abnahme» des Kultus der «formlosen Schönheit und der Dichtkunst», die in seiner Warte zu einer Verehrung der naturwissenschaftlichen und

² Dazu vgl. Schivelbusch, Wolfgang: GESCHICHTE DER EISENBAHN-REISE. ZUR INDUSTRIALISIERUNG VON RAUM UND ZEIT IM 19. JAHRHUNDERT. Frankfurt am Main 1979.

³ Vgl. Innerhofer, Roland: DEUTSCHE SCIENCE FICTION 1870 - 1914. REKONSTRUKTION UND ANALYSE DER ANFÄNGE EINER GATTUNG. Wien / Köln / Weimar 1996.

⁴ Ein dritter Punkt wäre noch die Analyse der poetologischen und poetischen Zukunftsphantasien, die im Rahmen dieses Aufsatzes leider nicht durchgeführt werden kann.

technischen Entwicklung in der zeitgenössischen Kultur führen soll.⁵

«[...] Gewährt uns das Gebiet der technischen Fortschritte einen bewunderungswürdigen Reichtum an ästhetischen Anregungen, einen viel größeren als die Leistungen auf dem Gebiete der Kunst. Man vergleiche doch das, was in unserer Zeit die Kunst, namentlich die Poesie, produziert, mit dem, was die Technik hervorbringt; Trotz vieler quantitativ sehr grosser Produktion sehen wir in der poetischen Kunst nur selten neue Motive, originelle Erfindungen, ja es mangelt sehr oft der ästhetische Eindruck auf die Mehrzahl der Leser überhaupt; andererseits betrachte man die grosse Zahl der technischen Zeitschriften und ausgeführter technischer Objekte, die Patentschriften aller Länder und man wird über die Menge schöner und sinnreicher und auch origineller Ideen staunen.»⁶

Der Vorwurf, den Popper-Lynkeus an die traditionsgebundene, von der technischen Entwicklung der Welt unbeeinflusste Kunst und Literatur macht, betrifft eine Erstarrung der ästhetischen Empfindung in der Rezeption der Poesie «unserer Zeit». In der Wahrnehmung des Literaten handelt es sich hier sowohl um einen Mangel an poetischer Originalität wie auch an innovativen Motiven. Das Potential einer modernen Ästhetik sieht er in der Fülle der technischen und wissenschaftlichen Originalitäten liegen, die einen grossen «Reichtum an ästhetischen Anregungen» mit sich bringen. Das was Joseph Popper-Lynkeus in seiner theoretischen Schrift von der Kunst verlangt, hatte seinerzeit jedoch schon längst Anwendung in der Literatur gefunden. Was etwa für Vernes Darstellung zahlreicher Reisen charakteristisch ist, ist eine gezielte Verdrängung der Landschaft, von geographischer

Erkundung oder Naturbeobachtung zugunsten einer detaillierten Darstellung technischer Instrumente oder Flugmaschinen. Als Beispiel kann hier der Roman «Robur, der Eroberer» genannt werden, in dem man nicht nur diverse Exkurse über die zeitgenössische Geschichte der aviatischen Technologie finden kann,⁷ sondern auch narrative Reflexionen über die verschiedenen Antriebsmöglichkeiten der Flugmaschinen nach dem Prinzip «schwerer als die Luft».⁸ Vor allem ist aber die Verdrängung der Landschaftsdarstellung auffallend zugunsten der Beschreibung vom Albatros, dem wundersamen Flugschiff, angefangen bei seinem «Hub- und Triebmechanismus» bis zur gesamten «Maschinerie», dem Herzstück des Luftschiffes.⁹ Auch wenn in einer längeren Passage, die Naturlandschaft der überflogenen Kontinente geschildert wird, geschieht dies dort nur, um die Stärke der Flugmaschine hyperbolisch hervorzuheben, welche dem Menschen ermöglicht, die Grenzen des Erreichbaren zu erweitern. So finden wir beispielsweise Mitten im Buch eine Beschreibung des mächtigen Himalaja-Gebirges, die als Mittel der Demonstration der genialen von der menschlichen Hand erschaffenen Maschine instrumentalisiert wird, einer Maschine, die selbst das gewaltigste Gebirge der Welt überfliegen kann. Der Flug über den Himalaja wird somit zur Manifestation der durch technische Errungenschaften beförderten Eroberung der Naturkräfte.¹⁰

5 Vgl. Popper-Lynkeus, Joseph: DIE TECHNISCHEN FORTSCHRITTE NACH IHRER ÄSTHETISCHEN UND KULTURELLEN BEDEUTUNG.

2. Ausgabe. Dresden / Leipzig 1901, S. 17

Hier zitiert nach Innerhofer 1996, S. 23.

6 Vgl. Popper-Lynkeus 1901, S. 21.

7 Vgl. Verne, Jules: ROBUR DER EROBERER. Übersetzt von Petra Laneus. Mit achtundvierzig Illustrationen von L. Benett. Zürich: Diogenes 1977, S. 86ff.

8 Vgl. Verne 1977, S. 93f.

9 Vgl. Verne 1977, S. 95ff.

10 Vgl. Verne 1977, S. 162f.

Max Eyth, der neben seiner Tätigkeit als Schriftsteller selbst dem Ingenieurberuf nachgegangen ist, betont in seinem Aufsatz *«Poesie und Technik»*¹¹ (1904) die ästhetische Schönheit, die sich aus einer literarischen Verarbeitung der technischen Errungenschaften ergibt, und spricht von einem Wandel des Ideals des Schönen, welcher langsam ins Bewusstsein der Menschheit gerückt wurde:

*«[...] denken wir nur daran, was alles dazu gehört, ein Glühlämpchen leuchten zu machen -, ist diese Geistesarbeit von einer Grösse und Feinheit, die von einer anderen Form geistigen Schaffens übertroffen wird. Aber das alles nehmen die Herren des blossen Willens hin, als ob es sich von selbst verstünde. Sie haben unrecht. Die Welt selbst, die sogenannte gebildete Welt, fängt an zu erkennen, dass in einer schönen Lokomotive, in dem elektrisch bewegten Webstuhl, in einer Maschine, die Kraft in Licht verwandelt, mehr Geist steckt als in der zierlichen Phrase, die Cicero gedrechselt, in dem rollendsten Hexameter, den Vergil jemals gefeilt hat.»*¹²

Nicht mehr die schönen Versmasse der epischen Dichtung, die literarischen Tropen oder Figuren erwecken bei den Lesern ein ästhetisches Empfinden. Die moderne technologisierte Welt, welche eigene Massstäbe der Ästhetik erzeugt, bleibt vom Zeitgeist nicht unberührt. Es ist die Schönheit der Maschinen und der technologischen Erfindungen, die den modernen Leser ansprechen und für diesen einen Eindruck von Schönheit eröffnen.

11 Vgl. Max Eyth: *Poesie und Technik*. In *LEBENDIGE KRÄFTE. SIEBEN VORTRÄGE AUS DEM GEBIETE DER TECHNIK*, 4. Auflage, Berlin 1924, S. 3-24.

12 Vgl. Eyth, S. 17.

13 Vgl. »Text des Antimodernisteneids, lateinisch und deutsch«; URL: <http://www.payer.de/religionskritik/antimodernisteneid.htm> [eingesehen am 11.09.2013].

14 Vgl. Innerhofer 1995, S. 328.

TEIL II: TECHNISCHE POETIK – FORM-INHALT-RESONANZ

Solche theoretischen Reflexionen über die literarische Ästhetik sind das Eine. Das Andere sind die *«sichtbaren, praktischen»* Einflüsse der Technologisierung auf die poetische Gestaltung literarischer Texte (sogenannte technische Poetik), von denen einige signifikante Beispiele in Bezug auf die sog. Form-Inhalt-Resonanz im Folgenden analysiert werden sollen.

Das Jahr 1910 ist ein Jahr, in dem die Katholische Kirche unter der Führung vom Papst Pius X ihre in der Seelensorge und Lehre tätigen Mitarbeiter zum sogenannte *«Antimodernisteneid»*¹³ verpflichtet, was eine Abschwörung an den modernistischen Fortschrittsgedanken bedeutete. Als Reaktion auf diesen radikalen Schritt der Kirche schreibt Otto Schultzky im Jahre 1911 das zweibändige Werk *«Modernismus – Ein Weltraumroman»*, in dem ein religiöser und naturwissenschaftlicher Diskurs miteinander konfrontiert werden. Wie Innerhofer zurecht bemerkt, geschieht dies durch eine spezifische technisch-poetische Gestaltung des Textes, in welchem ein *«naturwissenschaftliche[r] und mystische[r] / [religiöser] Diskurs[-]»* sprachlich miteinander interferieren.¹⁴ Diese von Innerhofer auf die Interpretation des einleitenden Kapitels angewandte These kann problemlos in Bezug auf das allgemeine Verständnis der poetischen Strategie des gesamten Werkes übertragen und als Ausdruck einer neuen technischen Poetik interpretiert werden. Diese Poetik bringt dem Rezipienten durch ihre naturwissenschaftliche Darstellungsweise einen neuen, bislang unentdeckten *«Reichthum an ästhetischen Anregungen»* nahe.¹⁵

Noch komplexer erscheint das Verfahren der technischen Poetik in der Novelle *«Meister Zacharius»* (1854) von Verne, in welcher sie, wie zu zeigen sein wird, als ein wichtiger Baustein der Form-Inhalt-Resonanz verwendet wird. Meister Zacharius, ist ein alter Ingenieur, der sich durch seine technischen Errungenschaften mit Gott gleichzusetzen und somit den heiligen Gral der Wissenschaften zu erlangen versucht. Zacharius erzeugt künstliches Leben in Form eines perfekt funktionierenden Uhrwerkes:

«Weißt du, was das Leben ist mein Soku? Hast du die Thätigkeit der Federn, die das Dasein erzeugen, begriffen? Hast du in dich selbst geschaut? Nein, denn sonst würdest Du mit dem Auge der Wissenschaft die innige Beziehung zwischen dem Werke Gottes und meinem Werke wahrgenommen haben.¹⁶ [...] Begreifst Du nicht, dass es zwei verschiedene Kräfte in uns giebt, nämlich die Kraft der Seele und die des Körpers, also die Bewegung und einen Regulator? Die Seele ist das Prinzip des Lebens, also ist sie die Bewegung. Ob dieselbe nun durch ein Gewicht, durch eine Feder oder eine immaterielle Einwirkung erzeugt wird, sie sitzt nichtsdestoweniger im Herzen. Ohne den Körper aber würde diese Bewegung ungleich, unregelmäßig, ja unmöglich sein. So reguliert der Körper die Seele und ist, und ist wie der Pendel, unregelmäßigen Schwankungen unterworfen; [...] So giebt, wie bei meinen Uhren, die Seele dem Körper die durch seine Schwankungen verlorene Kraft wieder. Wodurch wird diese innige Vereinigung des Körpers und der Seele hervorgebracht, wenn nicht mit einer wunderbaren Hemmung, durch die das Räderwerk der anderen eingreift. Und das ist es, was ich errathen und für meine Zwecke angewandt habe; es giebt kein Geheimniß mehr für mich in diesem Leben, das Alles in Allem doch nur eine sinnreiche Mechanik ist!»¹⁷

Der Vergleich der komplexen theologischen und philosophischen Zusammenhänge (Geist-Körper-Dichotomie) mit technischen Errungenschaften impliziert eine diskursive Interferenz. Gemeint ist hier das Eindringen eines wissenschaftlichen Diskurses in die Natur und damit in das Herrschaftsgebiet Gottes. Die sprachliche Gestaltung des Textes evoziert allerdings (und das macht den *«Zacharius»* für die poetische Forschung besonders interessant) eine weitere poetologische Funktion, indem, wie am obigen Zitat ersichtlich, analog zu dieser diskursiven Interferenz auch eine sprachliche (poetische) etabliert wird. So werden hier technische Begriffe, die primär der Beschreibung eines Uhrwerks dienen, als Ersatzbegriffe (Metaphern) für die Geist-Körper-Dichotomie, und zugleich die Termini *«Seele»* und *«Körper»* als Attribute eines Uhrwerkes verwendet.¹⁸ Mit anderen Worten, die diskursive Interferenz, die den Inhalt der Erzählung dominiert, wird durch poetische Gestaltung (ihre Form) wiedergegeben. Es handelt sich hier um ein Ineinandergreifen von verschiedenen Wissensdiskursen (theologischen und technischen), welche durch eine Ver-Dichtung bzw. Vermischung der literarischen Darstellung der menschlichen Körper-Geist-Dichotomie und des technischen Meisterwerkes widergespiegelt wird.

¹⁵ Vgl. J. Popper-Lynkeus Zitat in der Fussnote 5.

So zum Beispiel der sprachliche Eingriff der pseudowissenschaftlichen Terminologie als Beschreibungsmittel einer religiösen Vorstellung, nämlich der göttlichen Strafe und der Zerstörung des »Seelenanflugs« eines Sünders ins himmlische Reich: »Er [der sündige Ehemann von Elisabeth] erhielt eine Strafe von Gottesgnaden und der Seelenanflug, den er besessen haben mag, wurde zweifelsohne vernichtet, d.h. sein Seelenembryo wurde Materie, die psychischen Moleküle nahmen retrograd den Charakter stofflicher Moleküle an und befinden sich verstreut den Organismen der Natur zugestellt«. Vgl. Schultzky, Otto: *Modernismus. Ein Weltraum-Roman*. Potsdam 1911: A. Stein's Verlagsbuchhandlung, S. 22f.

¹⁶ Vgl. Verne, Jules: *Meister Zacharius*. Erzählung. Ngiyaw-ebooks 2007 [1877], S. 28.

¹⁷ Vgl. Verne 2007 [1877], S. 30f.

¹⁸ Konkretes Beispiel aus der oben zitierten Textpassage: »So reguliert der Körper die Seele und ist, wie der Pendel, unregelmäßigen Schwankungen unterworfen«

Eine Art der technologischen Entwicklung scheint hierbei eine besonders große Begeisterung in der Literatur- und Kunstwelt hervorgerufen zu haben, nämlich die Entwicklung der Aviatik, angefangen bei den ersten Luftballonen¹⁹ über die Luftschiffe und Zeppeline bis hin zu den sogenannten Drachenfliegern.²⁰ Dieser technologische Fortschritt ermöglichte es, alten literarischen Topoi eine neue Dimension zu verleihen, die im Folgenden anhand des Beispiels einer Oben-Unten-Dichotomie (Zweiteilung) veranschaulicht werden soll. Die symbolische Instrumentalisierung der Dichotomie als Ausdruck einer normativen Gegenüberstellung der bösen und guten Kräfte, sowie eine topographische Verbildlichung der Hierarchie zwischen einem fortgeschrittenen Objekt und untergeordneten Subelement, sind nur zwei Beispiele für die vielfältige semantische Aufladung dieser Dichotomie in unserer Kultur. Das heisst, diese Symbolik hat selbst einen polysemantischen Wert in unserer Gesellschaft, weil sie nicht nur einen einzigen metaphorischen Wert besitzt, sondern in unterschiedlichen Diskursen ihre spezifisch-semantische Kontextualisierung einnimmt (im Religiösen als Symbol der Gott-Teufel-Dialektik, in der Sozialstruktur als Darstellungssymbol der gesellschaftlichen Hierarchien usw.). Die Symbolik dieser Dichotomie ist in unsere

¹⁹ Vgl. zum Beispiel die Erzählung »Condor« von Adalbert Stifter.

²⁰ So wird beispielsweise die Erfindung eines lenkbaren Luftschiffes durch den Grafen Zeppelin den Beginn einer neuen Epoche der Menschheitsgeschichte markieren. Wie Felix Ingold zurecht bemerkt, »[...] wird die Luftschiffahrt zum Symbol und Höhepunkt der Naturbeherrschung deklariert.« Vgl. Ingold, Felix Philipp: Literatur und Aviatik. Europäische Flugdichtung 1909 – 1927. Mit einem Exkurs über die Flugidee in der modernen Malerei und Architektur. Basel / Stuttgart 1978, S. 158f.

²¹ Vgl. Aristoteles »Physik« zitiert nach Kassung, Christian / Hug, Marius: »DER RAUM DES ÄTHERS. WISSENSARCHITEKTUREN – WISSENSCHAFTSARCHITEKTUREN«. In: Kümmel-Schnur, Albert / Schröter Jens: Äther. Ein Medium der Moderne. Bielefeld 2008, S. 105-107.

²² Vgl. Nietzsche, Friedrich: ALSO SPRACH ZARATHUSTRA. EIN BUCH FÜR ALLE UND KEINEN. Augsburg 1981, S. 9f.

Alltagssprache so weit eingegangen, dass heutzutage sogar ihr metaphorischer Charakter je nach Kontext verschwommen ist und sie damit als tote Metapher bezeichnet werden kann. Doch der technische Fortschritt und das Entstehen von Flugmaschinen aller Art sowie deren literarische Aufarbeitung, befördern solche traditionsreichen Motive, denn, wie zu zeigen sein wird, verwandeln diese den Topos in ein in doppelter Weise funktionales Zeichenkonstrukt, in welchem die Grenzen zwischen den einzelnen Funktionen verschwimmen. Zuallererst bleiben wir aber bei der Auffassung des Wortes »oben« als ein Symbol der Fortschrittsbewegung,

«Denn »oben« ist nicht eine beliebige Stelle, sondern (liegt) dort, wohin Feuer und das Leichte sich bewegt; ebenso ist auch unten nicht eine beliebige Stelle, sondern dort, wohin das, was Schwere besitzt, und das Erdhafte (fällt), – so dass sich dies nicht der blossen Anordnung nach unterscheidet, sondern auch nach der Kraftausübung [...] Es kann auch etwas irgendwo auf Grund äusseren Zwanges sein, und (so) nicht dort, wo es von Natur aus sein sollte.»²¹

Behält man die Konnotation des »Oben« als symbolisches Bewegungsziel des Fortschrittes, der zivilisatorischen und kulturellen Entwicklung im Auge, so erstaunt man nicht, dass in Nietzsches »Also sprach Zarathustra« (1891) der Protagonist seine Weisheit und Gelehrsamkeit im hohen »Gebirge« erlangt,²² einem die Erleuchtung und den Fortschritt symbolisierenden Ort. Allerdings durch technische Errungenschaften, vor allem durch das Aufkommen der ersten steuerbaren Flugmaschinen sowie die mit diesen verbundene Möglichkeit des realen Fluges, wird die alte Symbolik der vertikalen Dimensionalität des Raumes bereichert. Um diesen Gedanken besser verdeutlichen zu kön-

nen, soll kurz die Komplexität der räumlichen Symbolik in Gabriele D'Annunzios *«Vielleicht vielleicht auch nicht»* (dt. 1910) interpretiert werden, die Felix Ingold in seiner Monographie auf folgende Weise kommentiert:

«D'Annunzios räumliche Dialektik kennt nur die beiden räumlichen Sphären von Himmel und Hölle; das Zwischenreich der Erde – das Irdische als Domäne – bleibt (etwa als sozialer Kontext) ausgespart oder wird dem unteren (dem höllischen) Raum zugeordnet. Für den Flieger ist die Erde stets als dunkles Reich, das unter ihm liegt, eine Welt, die er «überwunden»²³ hat [...]. Der Himmel dagegen wird für den über-menschlichen Fliegerhelden zum lichterfüllten dritten Reich, zur Heimat [...]. Nur dem Übermenschen steht der Himmel offen, nur der Übermensch ist moralisch zum Höhenflug berechtigt, der Höhenflug wiederum – als Rekordflug auf Leben und Tod intendiert [...]»²⁴

Die technisch realisierbare Möglichkeit eines realen Fluges verleiht dieser traditionellen Metaphorik des geistigen Schwebens, hier interpretiert im religiösen Kontext, eine zusätzliche Bedeutungsebene. Einerseits integriert sich die Flugmaschine problemlos in die alte Metaphorik, indem das Transportmittel der Lüfte (denotativ²⁵ gelesen) selbst eine konnotative Dimension erhält und somit auch auf der metaphorischen Ebene als Medium der Erlangung der oberen (himmlisch-göttlichen) Sphären erscheint. Andererseits impliziert die Integrierung der Flugmaschine in den Text, dass das *«Oben»* im Sinne *«hoch über den Wolken»* auch als Bewegungsort dieses Aeroplans gelesen werden kann. Somit wird die denotative Semantik des Wortes *«oben»* viel stärker zum Ausdruck gebracht, wodurch die symbolische Konnotation²⁶ ihre Domi-

nanz im Text verliert. Auf diese Weise entsteht eine sehr deutliche Spannung (Dialektik) zwischen der konnotativen Symbolik und denotativer Bedeutung. Ohne Flugmaschine, die im Text das Bewusstsein der denotativen Interpretationsmöglichkeit des *«Oben»* bestärkt, hätte die Symbolik dieses Wortes die Oberhand behalten. Wäre das Fliegen mit realen Flugmaschinen als solches nicht im Text vorgekommen oder gar in der ausertextuellen Wirklichkeit realisierbar gewesen, so hätten Begriffe wie *«Flieger»*, *«Höhenflug»*, nur als symbolische Termini den Zugang zum Rezipienten gefunden. Die Existenz der Flugmaschine im Text schwächt diese Symbolik ab, weil sie im Interpretationsfeld Platz für denotative Lesart schafft. Der *«Flieger»* ist somit nicht mehr vorwiegend ein Symbol, sondern den gibt es auch real in der ausserliterarischen Wirklichkeit und zugleich als Objekt im Text. Der real existierende Aeroplan gerät somit nicht mehr ausschliesslich unter Verdacht der konnotativen Bildlichkeit, sondern bringt selbst eine mögliche denotative Semantik zum Ausdruck.

Genau denselben Prozess können wir in Albrecht Daibers Roman *«Weltensegler – Drei Jahre auf dem Mars»* (1910) beobachten, in dem eine imaginäre Reise zum Mars mit einem zu diesem Zweck speziell konstruierten Zeppelin geschildert wird. Die in dem Roman auf dem Mars angetroffene Zivilisation besitzt eindeutig utopische Züge. In dieser wird das Bild einer neuen, idealen Kultur gezeichnet, welche die Menschheit in jeder Hinsicht überlegen ist. Nicht nur die Naturlandschaft des Mars, selbst die Physiologie der Marsbewohner scheint einen fortgeschrittenen Entwicklungszustand erlangt zu haben, auch ihre Kultur hat einen höchsten Perfektionsgrad erreicht, angefangen beim

prächtigen Bauwesen über die Harmonie des Alltagslebens bis zur Universalität ihrer Sprache.

«Sauberer, grösser und schöner als wir sind sie entschieden. Oder sollen wir am Ende gar zu den Göttern des Olympus und nicht nach dem Mars angekommen sein?»²⁷

«Eine Gesellschaft von Göttern scheinen mir diese Wesen hier zu sein. Sehen sie nur einmal diese geradezu klassisch schönen Gesichter, diese prachtvollen Körperformen und die sie nur schwach verhüllenden antiken Gewänder.»²⁸

[Prof. Piller] «Es ist mir heute früh schon aufgefallen, wie herrlich gebaut und wie breitschultrig diese Menschen hier sind. Auch die Körper zeichnen sich in dieser Beziehung gegenüber den unseren auf der Erde vorteilhaft aus.»²⁹

Der Vergleich der Mars-Gesellschaft mit den Göttern des Olymp hat nicht nur zum Zweck, die Vollkommenheit der Marsbewohner zu betonen. Vielmehr wird hier auch ein fein abgestimmtes Spiel mit dem Rezipienten inszeniert, ein Spiel an der Grenze zwischen der Metaphorik und Denotation, welches einerseits durch einen direkten Bezug auf die kulturell etablierte symbolische Semantik des Olymps als Ort der Götter und andererseits den stets wiederkehrenden Verweis auf jene ebenso traditionsreiche und somit konnotativ aufgeladene Oben-Unten-Dichotomie vollzogen wird:

«Richtig, die scheint hier oben ein geringeres spezifisches Gewicht zu haben als unten bei uns [...]. Ich atme leichter, freudiger hier oben als unten.»³⁰

«Wir Erdbewohner sind die reinen Stümpfer gegen die Prachtkerle hier oben. Was für ein Leben hier im Verhältnis zu dem da unten auf der Erde! Hier hellster Sonnenschein, dort trüber Nebel!»³¹

«Das, was wir hier unten auf der Erde früher als Ideal des Lebens geträumt, – dort oben auf jenem Sterne ist es in die schönste Wirklichkeit übersetzt.»³²

Auch hier erscheint die Dichotomie der Vertikalität als ein dialektisches Gerüst, konstruiert aus einer denotativen und konnotativen (metaphorischen) Semantik. Die Metaphorik erschliesst sich einerseits aus einem direkten Verweis auf die symbolischen Topoi des Olymps und andererseits aus gewissen Textsignalen. Zu ihnen gehört die Bezeichnung des Wortes «oben» als ein Ort der «hellsten Sonnenscheine», was vom Rezipienten sofort als ein Hinweis auf religiöse Himmelsmetaphorik interpretiert wird. Das Wort «unten» erweckt hingegen durch seine Anknüpfung an die Phrase «trüben Nebels» in unseren christlichen Kulturkreisen sofort eine höllische oder zumindest anti-paradiesische Vorstellung.

Obwohl die Handlung des Romans einen imaginären Charakter besitzt, beruht sie auf zeitgenössischen, technologischen Errungenschaften (Flüge mit Zeppelinen, das «Oben» als Dimension, die seinerzeit mit Flugmaschinen real erobert wird), was beim Leser trotz der auffallenden metaphorischen Semantik auch eine plausible in sich denotativ schlüssige Handlungsstruktur erzeugt. Dadurch ist

27 Vgl. Daiber, S. 29.

28 Vgl. Daiber, S. 30.

29 Vgl. Daiber, S. 36.

30 Vgl. Daiber, S. 37.

31 Vgl. Daiber, S. 46.

32 Vgl. Daiber, S. 71.

neben den offensichtlichen Hinweisen, die eine metaphorische Lesart der Oben-Unten-Dichotomie nahelegen, auch eine denotative Zeichendimension vollständig erhalten geblieben. Dies ist nicht zuletzt der Einbettung des Weltraum-Zeppelins in die gesamte Handlungsstruktur zu verdanken, der buchstäblich (denotativ) die oben, über den irdischen Köpfen gelegenen Bereiche des Universums bereist. Mit anderen Worten, ohne die Flugmaschine im Text würde auch hier das denotative Gegengewicht zur metaphorischen Interpretation der Oben-Unten-Dichotomie fehlen, was eine Dominanz dieser konnotativen Leseart zur Folge hätte. Somit wird durch das Vorhandensein dieses Aero-Motivs³³ im Plot ein Bewusstsein eines anderen, nicht-metaphorischen Wesens der Dichotomie im Text aktiviert, was die Vorherrschaft der konnotativen Leseart der Oben-Unten-Dichotomie ins Wanken bringt.

Somit kann man sagen, dass der Text nicht nur von der Dialektik (oben vs. unten bzw. Vollkommenheit der Marsgesellschaft vs. zivilisatorische sowie kulturelle Mängel der Menschheit) spricht, sondern diese Dialektik in seiner poetischen Darstellungsweise selbst produziert, indem gezielt eine dichotomische Spannung zwischen der denotativen und konnotativen Semantik bestärkt wird. Mit anderen Worten, die Art und Weise, wie der Text mit dem Rezipienten kommuniziert, entspricht dem Inhalt dieser Kommunikation selbst. Und genau hierdurch wird ein ästhetischer Mehrwert erzeugt. Diese ästhetische Wirkung haben wir dem Bezug auf eine bestimmte Semantiktradition sowie zugleich auf bestimmte Aero-motive zu verdanken, die dem Text einen festen denotativen ‹Boden› garantieren.

³³ Mit ausdrücklicher Betonung des Wortes ‹Motiv›.

KONKLUSION

Der technische Fortschritt lässt ein neues Verständnis der literarischen Ästhetik entstehen, welches den Bereich der sprachlichen, metrischen oder rhythmischen Massstäbe verlässt und die Schönheit der dargestellten technischen Innovationen zum Objekt der ästhetischen Bewunderung macht. Auf der anderen Seite hinterlässt die Technik selbst in der poetischen Gestaltung literarischer Texte ihre Spuren, was am Beispiel der sogenannten Form-Inhalt-Dialektik gezeigt werden konnte. Einerseits handelt es sich hier um eine einfache Resonanz, in welcher der Eingriff des technischen Diskurses (z.B.) in den religiösen Bereich mit der dialektischen Gestaltung der Sprache ausgedrückt wird (‹Modernismus› oder ‹Meister Zacharius›). Im ‹Meister Zacharius› dominiert beispielsweise die Interferenz des durch den Biologismus repräsentierten, religiösen Diskurses (menschlicher Körper als Schöpfung Gottes) mit technischen Innovationen. Sie findet ihren Ausdruck in der sprachlichen Resonanz, indem das Biologische als Attribut des Technischen und das Technische als Beschreibungsmittel des Biologischen genutzt wird. Der ästhetische Mehrwert, der durch diesen Kunstgriff erzeugt wird, besteht nicht nur in der Widerspiegelung des Inhaltlichen in der formalen Darstellungsweise, sondern auch in der Entstehung einer semantischen Mehrdeutigkeit der Begriffe. Diese semantische Polyvalenz ergibt sich aus der Vermischung technischer Beschreibung mit der Darstellung des menschlichen Körpers sowie Geistes, so dass technische Begriffe auch als metaphorische Attribute der menschlichen Physiologie und des menschlichen Geistes erscheinen (Prozess der Metaphorisierung).

Werke wie *«Vielleicht, vielleicht auch nicht»* oder *«Weltensegler»* operieren mit noch komplexeren Resonanzstrukturen. Hier haben wir es nämlich nicht mit einer *«einfachen»* Widerspiegelung des Inhaltlichen in der äußeren Form des Textes zu tun, wie es am Beispiel in den oben genannten Werken sichtbar gemacht wurde, sondern mit einer komplexen Resonanz des Inhaltlichen und der semiotologischen Beschaffenheit der betroffenen Zeichen selbst. So wird beispielsweise die inhaltliche Dialektik, die der Topos der Oben-Unten-Dichotomie beinhaltet, durch die Spannung der inneren Form der Zeichen (ihrer semiotologischen Beschaffenheit) wiedergespiegelt, indem die Differenz zwischen der denotativen und konnotativen Semantik der Zeichen *«oben»* und *«unten»* intensiviert wird. Der Grund für diese Intensivierung besteht in der Verwendung von bestimmten Aero-Motiven, welche die Vorherrschaft einer konnotativen (metaphorischen) Lesart der Oben-Unten-Dichotomie entkräften und sie um eine gleichwertige denotative Ebene erweitern. Die Aero-Motive können somit auch Auslöser einer Entmetaphorisierung oder zumindest einer Entkräftigung der metaphorischen Bedeutung zugunsten einer Verstärkung ihrer denotativen Semantik sein.

Somit wurde gezeigt, dass der technische Fortschritt nicht nur passiv einen Einfluss auf die theoretischen Entwürfe der literarischen Ästhetik ausübt, sondern auch aktiv die poetische Darstellungsweise alter Topoi mitgestaltet, die Sprache metaphorisiert oder ihre symbolische Bedeutung entkräftet.

DIE PUBLIKATION ERSCHEINT ANLÄSSLICH
DES PROJEKTES <ARCHÄOLOGIE DER ZUKUNFT>

IN DER REIHE:

<Off-Space meets Museum>

Zeppelin Museum Friedrichshafen – Technik und Kunst

HERAUSGEBER

Ursula Zeller

Heiko Schmid

Frank-Thorsten Moll

Zeppelin Museum Friedrichshafen

AUSSTELLUNGSKONZEPTION

Heiko Schmid

GRAFISCHES KONZEPT UND COVERABBILDUNG

Denise Bertschi

AUSSTELLUNGSBAU UND REALISATION

Manfred Dieterich, Michael Fischer, Martin Rzehaczek,
Alexander Scheffold (Technischer Dienst Zeppelin Museum),
Heiner Middeldorf (Medienbetreuung Zeppelin Museum)

MARKETING

Ewa Wojciechowska

Miriam Moll

PRESSE- UND ÖFFENTLICHKEITSARBEIT

Sabine Ochaba

KOORDINATION

Sabine Mücke

DRUCK & VERLAG

Books On Demand BOD, www.bod.de

ARCHIVBILDER (BILDFOLGE INTRO)

© Archivbilder der Luftschiffbau Zeppelin GmbH Friedrichshafen