Johanna Zeisberg

Archiv und Metalepse

Literarische Gegenwartsanalysen von Orhan Pamuk
und Judith Schalansky

1 *Big data* statt *Bildung*

Wie auch der hier vorliegende, mittlerweile fünfte Band der Reihe zu *Literatur und Archiv* zeigt, setzen sich Literatur und Literaturwissenschaft seit einigen Jahrzehnten intensiv mit Konzepten, Methoden und Praktiken der Archivierung auseinander. Das ist angesichts der frappierenden Entwicklungen in den Daten- und damit Wissensstrukturen der Gegenwart wenig verwunderlich. Denn was der Germanist und Romanist Steffen Schneider schon für die von ihm so benannte „Archivpoetik“ in Goethes Spätwerk verantwortlich macht – eine für die Jahrhundertwende um 1800 nachweisbare „Datenexplosion“ (Schneider 2005, 18) –, gilt heute im besonderen Maße. Unbestreitbar vollziehen sich dank der digitalen Revolution in immer kürzeren Intervallen Datenexplosionen eines nie zuvor dagewesenen Ausmaßes, die eine Beschäftigung mit den Zielen, Räumen und Trägern der Speicherung unerlässlich machen.

Allerdings ist das bei Goethe noch faszinierte literarische Experimentieren mit Archivierung bei vielen der heutigen Autorinnen und Autoren einer eher kritischen Haltung gewichen. So ist der Parallele zur Datenlage um 1800 zum Trotz heute gleichwohl fast alles ganz anders. In den zwei Jahrhunderten haben sich die archivierten Dinge, die Praktiken der Archivierung sowie die Reflexionen darüber auffällig gewandelt. „Das alte Prinzip, wonach der Wissenserwerb unauf lösbar mit der *Bildung* des Geistes und selbst der Person verbunden ist, verfällt mehr und mehr“, wie es Lyotard in seiner Analyse des *Postmodernen Wissens* schon 1979 diagnostiziert hatte (Lyotard 1986, 24). Mit dem Ideal der Bildung werden zunehmend auch traditionelle Bildungsinstitutionen hinterfragt und manch einen beschleicht die „Ahnung [...], daß die Epoche der Archive gerade zuende geht“ (Ernst 2002, 13). Die primär ökonomische Teleologie der „algorithmischen Vision“ (Lobe 2018) der heutigen ‚Gesellschaft der Metadaten‘ (vgl. Pasquinelli 2018) und der *Big data* unterliegt den Gesetzen der Quantität eher als denen der Qualität, und das in ihr als binärcodierte Informationen über Informationen gehandelte Wissen ist in einer Weise abstrakt, dass seine maschinell prozessierte Logik auf die Masse, nicht auf das Individuum, auf das Allgemeine, nicht auf das Exzeptionelle zielt. Während also die „klassische[n] Wissens- und Kulturspeicher“ mehr und mehr „durch elektronische Speichermedien“ (Ernst

2002, 13) ersetzt werden, stehen auch die seit der Goethezeit als aufgeklärte ‚Individuen‘ verstandenen Archivare selbst zur Disposition. Zu Beginn dieser ersten posthumanistisch orientierten Gesellschaftsform mit ihren potenziell neu formierten Entitäten – den „dividuals“, „condividuals“ und „superjects“, wie Deleuze sie imaginiert (vgl. Deleuze 1992 und Deleuze 1993) – wird nicht nur „unser Blick auf die Genese und das weisende Wesen der vertrauten Archive noch einmal geschärft“ (Ernst 2002, 13), sondern zugleich auch unser Blick auf die überkommene Idee souverän agierender menschlicher Individuen, für die die hier besprochenen literarischen Texte gleichwohl eine Bresche schlagen.

2 Die verlorene Unschuld der Archive

Spätestens seit Foucaults *Archäologie des Wissens* kann man solche wesentlichen Veränderungen im Wissenshaushalt der Menschheit nicht mehr einfach neutral konstatieren. Eine seiner zentralen Einsichten besteht darin, dass die Art der Aufbereitung von Dingen und Daten maßgeblichen Einfluss darauf nimmt, wie über sie gesprochen wird, wie sie wahrgenommen und verstanden werden. Weil ihm dadurch, wie so vielen der neueren Denker, der ursprüngliche Gegenstand des Wissens, eine mit der ‚Wirklichkeit‘ korrespondierende ‚Wahrheit‘, suspekt geworden ist (vgl. u. a. Foucault 2001, 776), haben archivarisches Praktiken für ihn ihre „dokumentarische Passivität und konservierende Unschuld“ (Ebeling 2014, 221) verloren. Nach diesem Verlust eines äußeren Maßstabs erzeugen Archive erst die ‚Wirklichkeit‘, die zu bezeugen sie institutionell vorgeben, und was als ‚Wissen‘ gilt, erscheint als von „kontingenten Faktoren“ (Ebeling 2014, 221) wie Technologien, Materialien und Herrschaftsverhältnissen abhängig.

Ausgehend von diesen Überlegungen hat Foucault den Begriff des Archivs vom konkreten Raum der Sammlung abstrahiert und in ein allgemeines kulturphilosophisches Theorem umgewandelt. Als ‚Archiv‘ in diesem übertragenen Sinne bezeichnet er nun das „allgemeine System der Formation und der Transformation der Aussagen“ (Foucault 1981, 188), das historisch variiert und stets mitberücksichtigt werden muss, wenn man sich mit dem Wissen verschiedener Kulturen und Epochen auseinandersetzt. Diese an Kant geschulte dritte, nunmehr postmoderne ‚kopernikanische Wende‘ im Denken der Welt beurteilt Wissen nicht mehr in Bezug auf eine klar umrissene Wirklichkeit. Sie macht es stattdessen erforderlich, nicht nur das Wissen selbst, sondern mit ihm dessen jeweiliges „historisches Apriori“ freizulegen, das geschichtlich variierende „vorgeordnete[] Muster“, das reguliert, „was“ überhaupt „als Welt begriffen wird“ (Gehring 2004, 39), auf die sich das Wissen dann bezieht.

Diesem wissensarchäologischen Reflexionsniveau gerecht zu werden, ist eine der größten Herausforderungen der Postmoderne. Denn während eine solche zusätzliche Denkbewegung in der Analyse des Wissens im historischen Blick noch einigermaßen gelingen mag (vgl. Foucault 1981, 189), führt sie eine derart aufgeklärte Gegenwart in eine kaum zu überwindende Reflexionsschleife, die selbst noch jede bereits auf einer Metaebene angesiedelte Aussage über ein „Gesetz dessen, was gesagt werden kann“ (Foucault 1981, 187), dem Verdacht aussetzt, von einem historisch-apriorischen Gesetz dessen, was gesagt werden kann, fremdbestimmt zu sein. Eine solche „Ausgrabungsarbeit unter unseren eigenen Füßen“ (Foucault 2001, 776), vor der selbst Foucault beinahe kapitulierte (vgl. Foucault 1981, 189–190), um die es ihm aber gleichwohl in erster Linie ging, müsste eine paradoxe Wendung vollbringen, die mit den herkömmlichen Mitteln der Wissenschaften nicht möglich erscheint. Denn sie müsste, wie es Gehring formuliert, „dem ‚historischen Apriori‘ unserer eigenen Zeit in den Rücken fallen können – und dies gleichsam vom Archiv her“ (Gehring 2004, 66).

3 Widerständige Archivpoetiken der Gegenwart

Für das, woran die auf einen festen Standpunkt angewiesenen Wissenschaften beinahe notwendig scheitern müssen, können Kunst und insbesondere Literatur bekanntermaßen zum Experimentierfeld werden. Tatsächlich lassen sich aus den – an den Menschen vorbei – primär maschinell prozessierten, abstrakten Datenmengen des Gegenwartsarchivs Tendenzen der Gesellschaft ableiten, die von einigen Literaturschaffenden nicht kritiklos hingenommen werden. Daher sind die von ihnen produzierten heutigen ‚Archivpoetiken‘ in den meisten Fällen widerständig. So decken zum Beispiel Juli Zehs *Corpus delicti* (2009) und Dave Eggers *The Circle* (2013) die potenziellen Gefahren des aktuellen Datenhandel(n)s auf, indem sie in der für Gesellschaftskritik traditionellen literarischen Form der Dystopie einen totalitären Staat bzw. Großkonzern ersinnen, die die personenbezogenen Daten der ‚gläsernen‘ Mitbürger zu deren erheblichem Nachteil missbrauchen.

Ungeachtet der ungebrochenen Wirkungsmacht solch dystopischer Szenarien, die den konkreten Bedrohungen vielleicht präziser auf den Zahn fühlen, möchte ich den Blick hier auf zwei andere Werke der letzten zwei Jahrzehnte lenken, deren ästhetische Widerstände formal experimenteller sind und mit der postmodernen Theoriebildung zum Foucault'schen Archivverständnis auf je eigene Weise Schritt zu halten vermögen. Meines Erachtens lohnt es sich, Orhan Pamuks *Museum der Unschuld* (2008) und Judith Schalanskys *Verzeichnis einiger Verluste* (2018) als Versuche zu lesen, dem von Foucault geforderten gegenwarts-

diagnostischen Paradox auf unkonventionellem Weg zumindest nahezukommen. Für archivtheoretisch relevant halte ich die beiden Werke nicht nur, weil sie ganz offensichtlich ‚vom Archiv her‘ kommen, bereits im Titel auf Elemente des archivarischen Diskurses rekurrieren und inhaltlich mit Sammlungen aufwarten, die – im Falle Pamuks als Spiegel der Istanbuler Gesellschaft des ausgehenden 20. Jahrhunderts und im Falle Schalanskys als Fundgrube transhistorischer globaler Kuriositäten – schon ohne die sogleich erläuterte reflexive Volte einigen Erkenntniswert hätten. Für den skizzierten Kontext besonders interessant erscheinen sie mir vor allem auch deswegen, weil sie sich darüber hinaus einer formalen Figur bedienen, die streng wissenschaftlichen Texten verwehrt ist, vom Grunde der Fiktion aus jedoch genau jene paradoxe Bewegung zu vollziehen ermöglicht, die Foucaults gegenwartsdiagnostische Herausforderung verlangt. Statt die gegenwärtige konkrete Praxis warnend zu überzeichnen, wie es die genannten Dystopien tun, setzen Pamuk und Schalansky der abstrakten Masse anonymer Daten dezidiert qualitativ organisierte Archive entgegen, die an die Interessen und Emotionen der sammelnden Individuen gekoppelt ein solches Gewicht gewinnen, dass sie aus sich heraus verschiedene Ebenen, sogar die Grenzen zwischen Fiktion und Realität überschreiten und dadurch zu ‚Archiven in/aus Literatur‘ par excellence werden.

4 Gegenwartsarchivinvestigative Metalepsen

Solche Sprünge zwischen verschiedenen Ebenen, wie sie bei Pamuk und Schalansky zu finden sind, bezeichnet Gérard Genette in seiner systematischen Erfassung erzähltheoretischer Elemente bekanntermaßen als „narrative Metalepsen“ (Genette 1994, 168). Beobachtet man innerhalb eines literarischen Texts, dass sich eine als abgeschlossen und vollständig imaginierte Welt plötzlich als Erzählung einer anderen entpuppt, scheint zumindest ein entfernter Verdacht auf, „wonach das Extradiegetische vielleicht immer schon diegetisch ist und der Erzähler und seine narrativen Adressaten, d. h. Sie und ich, vielleicht auch noch zu irgendeiner Erzählung gehören“ (Genette 1994, 169). Die Wirkung dieses Phänomens sieht Genette daher in erster Linie darin, die Rezipienten über ihren eigenen Standort und die in ihm geltenden Gesetze, über ihre eigene Wahrnehmung der Welt zu verunsichern. Diese wirkungsästhetische Perspektive, die eine rhetorische Figur in eine philosophische Heuristik verwandelt, wurzelt in einer von Genette und späteren Abhandlungen oft vernachlässigten Quelle für den Begriff der Metalepse. So bezeichnete man in der antiken Gerichtsrhetorik als ‚metaleptisch‘ solche verfahrenstechnischen Einwände, die als inhärenter Teil des Verfahrens dessen prinzipielle Gültigkeit in Frage stellten. Zur ‚Metalepsis‘

zählten in der vermutlich auf Hermagoras von Temnos zurückgehenden ‚Stasis-Lehre‘ zum Beispiel Fragen danach, ob das Gericht, in dem man sitzt, für die verhandelte Frage überhaupt zuständig sei, ob das bereits eingeleitete Verfahren in dieser Weise zulässig sei oder ob der Ankläger das Recht zur Anklage habe etc. (vgl. Wiater 2014).

Diese Denkbewegung korrespondiert mit der Erschütterung des Standorts, den die postmodernen „Ausgrabungsarbeiten unter den eigenen Füßen“ (Foucault 2001, 776) zum Ausgangspunkt und zur Folge haben. Dass Metalepsen in der Postmoderne auch jenseits der Erzählliteratur zu einem beliebten Kunstgriff avancierten, ist insofern nachvollziehbar – zahlreiche Beispiele hierfür hat Genette in einem später publizierten Vortrag *Metalepse* nachgeliefert (vgl. Genette 2018). Ihre Funktion hat sich dabei allerdings ein wenig verändert. Wenn es ohnehin schon die gängige Annahme ist, dass die ‚eine‘ Wirklichkeit nicht existiert, weil wir in verschiedenen diskursiven Formationen leben, die durch das jeweilige apriorisch-historisch bedingte Gegenwartsarchiv von Sagbarem und Unsagbarem bestimmt sind, verlieren Metalepsen ihren bedrohlichen Charakter. Im Gegenteil stellen sie nun ein potenzielles Mittel in Aussicht, mit dem man dieser vorgängigen Erschütterung begegnen kann. Sie modellieren eine Bewegung, die die „bewegliche, aber heilige Grenze zwischen zwei Welten: zwischen der, in der man erzählt, und der, von der erzählt wird“ (Genette 1994, 168–169), überschreitet. Metaleptische Sprünge bedürfe es, um aus der Mitte eines Diskurses heraus die historischen Bedingungen seiner Möglichkeit zu reflektieren, deren Tauglichkeit zu hinterfragen und von dieser Position aus Zukunft zu gestalten:

Die archivische Operation liegt nicht einfach darin begründet, eine immense Datenbank zum Sprechen zu bringen und dem Schweigen einer vergessenen Wirklichkeit [...] Stimme zu verleihen, sondern die Dinge einer *überkommenen* Welt in Material für eine noch zu fabrizierende Welt zu verwandeln. (Ernst 2002, 12)

Pamuks und Schalanskys ‚vom Archiv her‘ kommenden literarischen Metalepsen, so möchte ich hier argumentieren, können das Bewusstsein für vorgängige Diskursregulationen schärfen und präfigurieren den gegenwartsdiagnostischen Erkenntnisprung, auch wenn dieser sie – wie man sehen wird zuweilen ganz buchstäblich – zum Tanze zwingt. Zwar vollziehen die beiden diese Bewegung von sehr verschiedenen kulturellen Hintergründen aus und auf je ganz eigene Weise. Gerade aber auch mit dieser Selbstermächtigung ihrer persönlichen Emotionen und individuellen Interessen reagieren sie auf die Tendenz der „Veräußerlichung des Wissens gegenüber dem Wissenden“ (Lyotard 1979, 31) mit deren genauem Gegenteil und stellen der postmodernen Infragestellung der

Wirklichkeit und souverän handelnder Subjekte archivpoetische Welt- und Selbstsetzungen entgegen.

5 Effektive Deixis: Orhan Pamuks Roman-Gebäude *Das Museum der Unschuld*

„Das [Restaurant] Fuaye, aus dem Sie hier die bebilderte Speisekarte, eine Werbe-streichholzschachtel und eine Serviette sehen, die ich mir Jahre später besorgen konnte [...]“ (Pamuk 2008, 19) – für Orhan Pamuks *Museum der Unschuld* muss man sich jede Menge Zeit nehmen. Der 2008 im türkischen Original und zugleich in deutscher Übersetzung erschienene, fast sechshundertseitige Roman des Literaturnobelpreisträgers verlangt einem nicht nur wegen der entsprechend langen Dauer der Lektüre einiges an Geduld ab. Geduld muss man vor allem auch mit seinem Protagonisten Kemal haben, von dessen lange verhinderter, gleichwohl unbeirrbarer und gegenseitiger Liebe zu einer jungen Frau der gesamte Roman und darüber hinaus auch ein eigens für diese fiktive Liebesgeschichte errichtetes Museum in Istanbul handelt, das 2012 seine Pforten öffnete. Seit der ersten intimeren Begegnung sammelt der Liebende nach und nach alle Gegenstände, die ihn – ganz gleich über wie große Umwege – an seine Geliebte Füsün erinnern. Von der Speisekarte über den Damenschuh, vom Lippenstift über die Rakiflasche, von Fotografien über alte Werbeplakate bis hin zu insgesamt 4213 Zigarettensammeln: Kein Ding ist ihm zu unbedeutend, um nicht sorgfältig verwahrt der liebenden Erinnerung zu dienen. Roman und Museum sind damit einer in jeder Hinsicht einmaligen Sammlung gewidmet, von deren Genese der Text erzählt und deren real zusammengestellte Exponate das dunkelrote Gebäude an einer Straßenecke im Istanbuler Bezirk Çukurcuma auf mehreren Stockwerken präsentiert.

Diese „seltsamste Parallelaktion der Gegenwartskultur“ (Müller 2012) des von der Freien Universität Berlin zu einer „Ausnahmeerscheinung der Weltliteratur“ gekürten Pamuk ist, wie es seine eigenen Erläuterungen zu dem Projekt nahelegen, „eigentlich als Revolte gemeint“ (Spiegel 2014). Sie frappt nicht nur, weil sie als begehbare Fiktion eine außergewöhnliche Insel der Entschleunigung (vgl. Rosa 2005, 143) nahe dem ökonomisch-touristischen Zentrum des Istanbuler Großstadtdschungels darstellt – sie frappt insbesondere auch deshalb, weil sie es sich, ebenso unbeirrbar wie die von ihr gewürdigte Liebe, erlaubt, ein aus einer Fiktion geborenes Archiv in die Wirklichkeit zu überführen, dessen Logik keinen anderen Gesetzen als denen der „Feier des individuellen Lebens“ (Pamuk in Spiegel 2014) folgt.

Analog zu den 83 Kapiteln des Romans finden sich im ‚Museum der Unschuld‘ auf zwei Stockwerke verteilt 83 Vitrinen, in denen die unauffälligen und alltäglichen Gegenstände aus dem Leben der beiden Liebenden im Istanbul der Jahre ab 1975 sorgfältig angeordnet, aber bunt durchmischt zu finden sind. In der Dachkammer des Gebäudes, an dem der Autor fast jeden Tag vorüberging, bis er es schließlich für sein Museum erwarb, kann man das bescheidene Zimmer besuchen, in dem sein Protagonist Kemal die letzten Jahre seines Lebens verbrachte, um sich nahe bei seiner Sammlung dem Trost der Dinge und der Erzählung hinzugeben. Füsün hatte ihrem gemeinsamen Glück, das nach neun Jahren geduldigen Ausharrens im Verzicht endlich doch möglich geworden war, ein abruptes Ende gesetzt. Just am Morgen nach ihrer gemeinsamen Verlobung war sie mit dem Auto gegen einen Baum gefahren und hatte den ungebremsten Aufprall, anders als Kemal, nicht überlebt.

Roman und Sammlung zeugen von einer Gesellschaft im Umbruch, deren Identität durch die Anziehungskraft des westlichen Lebensstils ins Wanken gerät, weil er ihren eigenen traditionellen Werten und Gepflogenheiten auf zum Teil unvereinbare Weise widerspricht. In dem Istanbuler Milieu einer aufstrebenden großstädtischen Mittelschicht, das Pamuk für seinen Roman wählt, das er genauestens kennt und in dem er sich trotz seines Kosmopolitismus heimisch fühlt, vollzieht sich diese Durchmischung nicht offen revolutionär, sondern allmählich und unter der Hand. Es bildet damit einen geeigneten Ausgangspunkt, um ohne skandalisierende Effekte den gegenseitigen Zumutungen des jeweils Leb- und Sagbaren beider Kulturen auf den Grund zu gehen. Würde der Roman bei dieser an sich bereits aussagekräftigen Milieustudie stehenbleiben, würde er sich von üblichen Formen literarisch vollzogener Gesellschaftskritik allerdings nicht signifikant unterscheiden. Durch die Wahl des Sujets des Museums aber ergänzt Pamuk die Milieustudie auf erster Ebene durch eine Studie der Reflexion des Milieus auf zweiter Stufe, deren Methode er zudem international perspektiviert. In den letzten vier Kapiteln des Romans nämlich verwandelt er seinen Protagonisten Kemal durch „genau 5723“ (Pamuk 2008, 564) Besuche von Museen auf der ganzen Welt und durch zahlreiche Treffen mit leidenschaftlichen „schamhaften“ und „stolzen“ Sammlern (vgl. Pamuk 2008, 540–542) zu einem Experten, der sich über die archivarisches Konzepte der Menschheit ausgiebig Gedanken macht. Seine ausgreifenden Studien münden letztlich in der simplen Einsicht, dass man „schlichtweg alles sammeln darf und muss, was man liebt und was mit Geliebtem zu tun hat“ (Pamuk 2008, 537). Ihr korrespondiert ein Ausstellungskonzept, das nicht dem emotional neutralen „Besichtigen“, sondern dem „Erfühlen und Erleben“ (Pamuk 2008, 564) dient und dem sich Kemal und Pamuk gleichermaßen verpflichtet fühlen. In seinem *Modest Manifesto for Museums*, das auf der Webseite des ‚Museums der Unschuld‘ zu finden ist, plädiert Pamuk in seinem

eigenen Namen für die vielen kleinen, unscheinbaren Museen weltweit und gegen eine Ausweitung der Tradition monumentaler Nationalmuseen, die mit herrschaftlichem Gestus ‚Geschichte‘ statt ‚Geschichten‘ schreiben und sich in den Dienst einer abstrakten Größe, nicht der einzelnen Individuen stellen:

We don't need more museums that try to construct the historical narratives of a society, community, team, nation, state, tribe, company, or species. [...] The aim of present and future museums must not be to represent the state, but to re-create the world of single human beings – the same human beings who have labored under ruthless oppression for hundreds of years. (Pamuk 2014)

Autor und Figur stehen sich nicht nur in ihren archivarischen Ansichten erstaunlich nahe, wie man am Ende des Romans erfährt. Wird die Familie „Pamuk“ schon vorher ganz nebenbei als entferntes Mitglied derselben Society erwähnt, so wird ein unter den „fiktiven Personen“ gelisteter Schriftsteller namens Orhan Pamuk zum Schluss deswegen zu Kemals engstem Vertrauten, weil dieser ihn damit beauftragt hat, den vorliegenden Roman über sein Leben zu verfassen. Erst im letzten Kapitel also wird die Erzählsituation des Texts thematisiert und vollständig aufgeschlüsselt: Orhan Pamuk erzählt „in der Ich-Form“ von Kemals Liebe, um die ausgestellten „Gegenstände durch die Linie einer Geschichte“ (Pamuk 2008, 549) zu verbinden. Sein anfängliches Missbehagen über diesen von Pamuk vorgeschlagenen Rollentausch überwindet Kemal erst, als Pamuk ihm begeistert schildert, wie er einmal selbst mit Füsün tanzen durfte und ihr dabei offenbar für die Dauer dieses Tanzes ebenso verfallen war (vgl. Pamuk 2008, 553–555).

Durch solche und ähnliche metaleptischen Wendungen wird die Transgression des privaten Liebesarchivs Kemals im Roman zu einem von allen Menschen begehbaren Museumsgebäude in Istanbul in dem literarischen Text bereits weitgehend vorbereitet. So kann man in ihm auch nicht einfach anonym und unerkannt von der tragischen Liebesgeschichte zwischen Kemal und Füsün lesen. Höflich mit „Sie“ adressiert findet man sich schon nach wenigen Seiten der Lektüre durch zahlreiche deiktische Verweise – „*dieses* Ladenschild inklusive“, „wie auf dem ersten *dieser* Fotos *hier* zu sehen“, „Ohringe [...], von denen *hier* der eine als erstes Objekt unseres Museums ausgestellt ist“ (Pamuk 2008, 12, 14, 36 [meine Hervorhebungen, J.Z.]) – an der Seite des erzählenden Protagonisten im ‚Museum der Unschuld‘ wieder, während dieser über sein Leben und die einzelnen Exponate beredete Auskunft gibt. Damit legt Pamuk einen äußerst suggestiven Akzent auf den Erzählakt. Er ergänzt die Erzählzeit durch einen Erzählraum – das Museum –, aus dem heraus die Lesenden nicht nur in eine offene Raum- und Zeitlosigkeit ihrer jeweiligen Existenz hinein angesprochen werden, sondern in dessen Hier und Jetzt sie durch die Unvermitteltheit der deiktischen Elemente

wie selbstverständlich mit hineingezogen werden. Diese so effektive Deixis, dass der durch sie evozierte Raum in Istanbul Wirklichkeit geworden ist, spielt den museologischen Anliegen Pamuks in die Karten. Der leidenschaftliche Sammler, der – wie einst Heinz Berggruen in Berlin (vgl. Pamuk 2008, 548) – über seiner Sammlung haust, und die im Roman suggerierte persönliche Begegnung zwischen dem Sammelnden und den Besuchern stellt den Idealfall dessen dar, was Pamuk unter einem global anwendbaren, gelungenen Museumsformat der heutigen Zeit versteht. Die Zukunft der Museen liege nicht in monumentalen Repräsentationsbauten, nein, „[t]he future of museums is inside our own homes“ (Pamuk 2014). Was nur im begrenzten Kreis zwischen ‚Ich‘ und ‚Sie‘, dort aber volle Aufmerksamkeit beansprucht, macht den Weg frei zu einem hier und jetzt vielleicht schon nebenan Gültigen und steht so im Zeichen einer in „Bescheidenheit, Achtung und Demut“ (Pamuk 2008, 557) geübten Anerkennung der vielfältigen Ausformungen menschlicher Existenz. Dass Individualität damit nicht nur zelebriert, sondern zugleich zum Objekt musealen Gedenkens gemacht wird, ließe sich freilich auch als ein Anzeichen ihrer allmählichen Historisierung ansehen, das Pamuk so sicherlich gar nicht intendiert hatte.

Auch wenn sein zugrundeliegendes anthropologisches Interesse (vgl. Pamuk 2008, 533) von Foucault als theoretisch überholt erachtet worden wäre (vgl. Foucault 1981, 190) – Pamuks einmaliges Projekt geht das gegenwartsdiagnostische Paradox zumindest spielerisch an. Dass die Wirklichkeit eine Gemachte ist, wendet Pamuk kraft der „ontologischen Metalepse“ (vgl. u. a. Ryan 2005, 201–223) seines Werks in eine Chance. Indem er über das als Gegenentwurf zur musealen Praxis angelegte ‚Museum der Unschuld‘ schreibt und es durch effektive Deixis quasi aus dem Text heraus in die Wirklichkeit übersetzt, reflektiert er nicht nur die derzeitigen Grenzen des Leb- und Sagbaren, sondern verschiebt sie auch: Er macht – gemeinsam mit seinem Romanhelden Kemal, wie es auf der Webseite des Museums unter ‚Acknowledgements‘ zu lesen ist – seine Gegenwart aktiv zu einem Ort, an dem etwas so wunderbar Abwegiges möglich ist.

6 Judith Schalanskys ganz eigene ‚Dichtung und Wahrheit‘

Dass mit dem Literaturwissenschaftler Moritz Baßler ein ausgewiesener Experte für Archivtheorien in der Jury saß, mag mit dazu beigetragen haben, dass der hochdotierte Wilhelm-Raabe-Literaturpreis 2018 an Judith Schalanskys *Verzeichnis einiger Verluste* ging. Der von der Jury vorgetragenen Lobrede auf Schalanskys „ganz [u]ngewöhnliches [...] wundersames [...] Wunder-Buch“ (Baßler et al. 2018) lässt sich jedenfalls entnehmen, wieso es für den vorliegenden Kontext von besonderem Interesse ist. Die 1980 geborene Autorin sei eine

Grenzgängerin zwischen Natur und Poesie, zwischen Wissenswelten und Phantasie-reichen, zwischen Zählen und Erzählen. Und sie hält das Trägermedium Buch mit den transportierten Inhalten in engstem Kontakt. [...] Das ist auch in ihrem [...] „Verzeichnis einiger Verluste“ so. Es hat nicht nur keine Gattungsbezeichnung, es bietet eher eine ganz neue Gattung an: die poetische Archivierung der verschwundenen Dinge, die auf diese Weise eine Wiederauferstehung in der Verwandlung erfahren – als literarische Erzählung. [...] Ein Kompendium der neuen Art, das daran arbeitet, unsere Wissensordnung umzu-krempeln, indem es tief ins historische Material einsteigt und sich unbändig daraus erhebt. (Baßler et al. 2018)

Ohne auf die bunte Mannigfaltigkeit seines welt- und epochenübergreifenden stofflichen Aufgebots von Greifswald bis zu den südlichen Cookinseln, von Sappho und Ovid über den babylonischen Mani bis Otto Guericke, Gottfried Adolf Kinau und Greta Garbo eingehen zu können, möchte ich einige Aspekte und Arrangements von Schalanskys *Verzeichnis* herausarbeiten, mit denen sie die ‚Wissensordnung umkrempelt‘ und zum Gegenwartsarchiv kritisch Stellung bezieht. Trotz der gänzlich verschiedenen Anlage beider Werke spielen wie schon bei Pamuk so auch bei ihr das sammelnde Individuum und dessen Emotionen und das Exzeptionelle anstelle des Repräsentativen eine maßgebliche Rolle. Und wie schon bei Pamuk lässt sich auch in Schalanskys Text eine metaleptische Struktur nachweisen, die der Gegenwartsarchivkritik dienlich ist.

Der Charakter eines Gegenentwurfs zeigt sich schon im Titel ihres Werks. Das *Verzeichnis einiger Verluste* lenkt – ohne den später als „totalitär“ (Schalansky 2018, 16) disqualifizierten Anspruch auf Vollständigkeit – das Augenmerk auf solche Orte, Menschen, Tiere und Ereignisse der Weltgeschichte, die durch die Raster der bisherigen Archivierung gefallen und dem Gedächtnis der Menschheit dadurch faktisch verloren sind. Ihren Gegenständen nähert sich die Autorin daher notgedrungen von deren Überlieferungsrändern her. In Analogie zur Zeichenkonvention für die Randdaten eines menschlichen Lebenslaufs stellt sie den insgesamt zwölf Archivarien jeweils mit * und † markierte Informationen über ihre Entstehung oder Entdeckung und über ihr Verschwinden voran, deren Zwischenraum nachfolgend durch eine kurze Erzählung angefüllt wird. Ihre Sammlung setzt also – wie Foucaults Archäologie – genau da an, worüber die bisherige Archivierungsgeschichte der Menschheit hinweggegangen ist. An deren Leerstellen entlang etabliert Schalanskys *Verzeichnis* eine ganz individuelle archivari-sche Gegenpraxis, deren ans Organische angelehnte Logik ihre Gegenstände nicht neutral zu konservieren, sondern emotional zu gestalten, nicht in Katalogen einzufrieren, sondern mit Leben zu füllen verspricht.

Insgesamt lässt die Autorin keinen Zweifel daran, um welches Zentrum die von ihr präsentierte Sammlung angeordnet ist. In einer zweiseitigen ‚Vorbemerkung‘, deren astronomischer Einstieg entfernt an den astrologischen Beginn von

Goethes *Dichtung und Wahrheit* erinnert, zählt sie zur thematischen Einstimmung auf das Folgende eine ganze Reihe bemerkenswerter weltgeschichtlicher Verluste auf der einen Seite und Entdeckungen auf der anderen Seite auf, die sich alle während des Schreibakts um sie herum ereignet haben:

Während der Arbeit an diesem Buch verglühte die Raumsonde Cassini in der Atmosphäre des Saturn; zerschellte der Marslander Schiaparelli in der rostigen Gesteinslandschaft jenes Planeten, den er hätte untersuchen sollen; verschwand eine Boeing 777 spurlos auf dem Weg von Kuala Lumpur nach Peking [...]. Während der Arbeit an diesem Buch fand ein Bibliothekar der New Yorker Schaffer Library in einem Almanach des Jahres 1793 einen Briefumschlag mit mehreren silbrig grauen Haarbüscheln George Washingtons; tauchte ein bis dato unbekannter Roman Walt Whitmans und das verschollene Album *Both Directions At Once* des Jazzsaxophonisten John Coltrane auf [...]. (Schalansky 2018, 7–8)

Die hier nur anzitierten Aufzählungen, die sich jeweils über eine Seite erstrecken, binden heterogenste Ereignisse der Astronomie, der Historiografie und Archäologie, der Kunst- und Kulturgeschichte, der Geografie, Zoologie, der Chemie und anderer Bereiche deswegen zu einer Sammlung *en miniature* zusammen, weil sie sich zufällig zu einer Zeit zugetragen haben, in der die Autorin an ihrem Projekt arbeitete. Allein nach ihr richtet sich dann auch die eigentliche Sammlung. Ähnlich wie Kemals privates Liebesarchiv sind die zwölf Erzählfunde von Schalanskys persönlichem „Begehren angetrieben, etwas überleben zu lassen, Vergangenes zu vergegenwärtigen, Vergessenes zu beschwören, Verstumtes zu Wort kommen zu lassen und Versäumtes zu betrauern“ (Schalansky 2018, 26), wie die Autorin einleitend bekennt. Was diesem Begehren entspringt, folgt, wie auch die zwischen die Erzählungen gestreuten schwarz auf schwarz gedruckten Abbildungen, einer Poesie des zweiten Blicks. Ganz gleich, ob es sich um den Verlauf eines Flusses nahe Greifswald oder ein verfallendes Gebäude in Italien, um ein eintätowiertes Einhorn im Schweizer Wallis oder einen kämpfenden Kaspischen Tiger im alten Rom handelt, immer sind es die unauffälligen Spuren der Wirklichkeit, die Schalansky aufgreift, deren Stimmen sie zuweilen auch ergreift und zu einer fiktionalen Erzählung fortspinnt: „So handelt dieser Band gleichermaßen vom Suchen wie vom Finden, vom Verlieren wie vom Gewinnen und lässt erahnen, dass der Unterschied zwischen An- und Abwesenheit womöglich marginal ist, solange es die Erinnerung gibt“ (Schalansky 2018, 26).

Als *postmodern native* stellt die jüngere Autorin anders als Pamuk immer wieder ganz explizit archivtheoretische Überlegungen an, die von Themen, Theorien und Argumenten der Postmoderne durchdrungen sind. Wenn von Aufschreibesystemen und Taxonomien die Rede ist, wenn Wissen von Information unterschieden wird und über den antiken Mnemoniker Simonides mit dem bildhaften Gedächtnis und die Entdeckung der Null als eines Zeichens für

Abwesendes nachgedacht wird, so bewegt sie sich von vornherein auf einem postmodern konturierten Theoriegerüst, von dem aus an der Wahrnehmung der Welt gearbeitet werden kann. An der bisherigen archivarischen Praxis der Menschheit hat Schalansky dabei einiges auszusetzen. In einem auffällig langen Vorwort wendet sie sich mit postkolonialistischen Argumenten gegen die historischen Zumutungen aller selbsterklärten Herren und Herrschaften über die Welt, die danach streben, sich – ohne Rücksicht auf Verluste – neben Gegenwart und Zukunft auch noch den „wahren Möglichkeitsraum“ der Vergangenheit untertan zu machen (vgl. Schalansky 2018, 18). Einem solchen Modus despotischer Aneignung folgen selbst noch, so lautet ihr Vorwurf, die mit bestem Gewissen angelegten archivarischen Institutionen der Menschheit:

Archive, Museen und Bibliotheken, die zoologischen Gärten und Naturschutzgebiete sind nichts anderes als verwaltete Friedhöfe, deren Lagergut nicht selten dem lebendigen Kreislauf der Gegenwart entrissen wurde, um abgelegt, ja, um vergessen werden zu dürfen [...]. (Schalansky 2018, 16–17)

Der Welt als dem einzigen authentischen, für uns in seiner Fülle aber „unüberschaubare[n] Archiv ihrer selbst“ (Schalansky 2018, 21) nähert sich Schalansky daher mit ihrer organischen Logik, in der Vergehen und Vergessen nicht als Mangel, sondern als – auch in der Zwölferzahl der Erzählsammlung ausgedrückte – natürliche Notwendigkeit begriffen werden, als inspirierende Leerstellen, vor denen sich Wissen erst konturieren (vgl. Schalansky 2018, 16) und aus denen heraus, wie in ihrem *Verzeichnis* vorgeführt, das Alte immer wieder ganz neu entstehen kann.

Der von ihr präferierte Träger eines solchen Wissens ist das „im ureigenen Sinn des Wortes konservative[] Medium“ Buch, „das gerade durch die Abgeschlossenheit seines Körpers, in dem Text, Bild und Gestaltung vollkommen ineinander aufgehen, wie kein anderes die Welt zu ordnen, manchmal zu ersetzen verspricht“ (Schalansky 2018, 26). Die Begrenztheit seines ‚Korpus‘ macht eine qualitative Auswahl der Inhalte erforderlich, die den digitalen Speichermedien der Autorin zufolge fehlt. Wenn „alles unterschiedslos gespeichert ist, wie auf den elektrische Energie verbrauchenden Datenspeichern, verliert es seine Bedeutung und wird zu einer ungeordneten Ansammlung unbrauchbarer Informationen“ (Schalansky 2018, 16). Schalanskys Gestaltungswille richtet sich daher auf das Medium Buch, das auch in ästhetischer Hinsicht den „scheinbar körperlosen, sein Erbe beanspruchenden, in überbordendem Maß Information zur Verfügung stellenden“ (Schalansky 2018, 25–26) modernen Trägermedien weit überlegen ist.

Interessant ist, dass sich solche archivtheoretischen Überlegungen in Schalanskys gesamten *Verzeichnis* immer mal wieder finden lassen, obwohl die

äußere Anlage ihres Texts eine andere Anordnung nahegelegt hätte. Durch Vorbemerkung, Vorwort, Personen-, Bild- und Quellenverzeichnis hat sie die eigentliche Sammlung mit einem mehrschichtigen Apparat an Paratexten versehen, der eine quasi direkte Kommunikationssituation zwischen Autorin und Rezipienten herstellt, die als Forum für theoretische Vorüberlegungen ausgereicht hätte. Stattdessen aber weicht sie die formale Grenze zwischen Metadiskurs und Diskurs auf, indem sie thematisch beides ineinander übergehen lässt und durch autobiografische Anleihen in einigen, nicht aber allen Erzählungen, also als ein gesammeltes Element neben anderen, den direkten Kontakt zwischen den Rezipienten und der sammelnden Autorin fortsetzt. Dadurch wird eine Metalepse zwischen Diskurs und Metadiskurs performiert, die den für die Gegenwartsdiagnose erforderlichen Ebenensprung vorzeichnet. Dass es dem Ich aus den autofiktionalen Erzählungen Schalanskys gelingt, in den Metadiskurs überzugehen, aus dem Bereich des Geordneten in den Bereich des Ordnenden, und den Diskurs von dort aus kreativ umzugestalten, ermuntert dazu, ein Gleiches zu tun und sich an der Formung des ‚Wirklichen‘ auf ebenso individuelle und leidenschaftliche Weise zu beteiligen.

Schalanskys *Verzeichnis* bewegt sich so in der Mitte zwischen einem rein literarischen und einem realen Anliegen, zwischen ‚Dichtung und Wahrheit‘. Damit steht die Autorin in prominenter literarischer Tradition. Hatte doch schon Goethes „halb poetische, halb historische Behandlung“ (Goethe 2000, 10) der Begebenheiten auf das oben skizzierte gegenwartsdiagnostische Dilemma, das „kaum Erreichbar[e]“ reagiert, „daß nämlich das Individuum sich und sein Jahrhundert kenne, sich, inwiefern es unter allen Umständen dasselbe geblieben, das Jahrhundert, als welches sowohl den Willigen als Unwilligen mit sich fortreißt, bestimmt und bildet“ (Goethe 2000, 9). Nur stellen sich bei Schalansky wie schon bei Pamuk die Abhängigkeiten etwas anders dar. Da es keine ‚objektive‘ Wirklichkeit mehr gibt, liegt es nun am Individuum, das Jahrhundert mit sich fortzureißen, zu bestimmen und zu bilden, wenn es mit dessen archivarischen Strukturen nicht zufrieden ist.

7 Reflexion der eigenen Marktposition

Folgt man den hier angestellten Beobachtungen, liegt man sicherlich nicht ganz falsch, wenn man Schalanskys und Pamuks Werke, wie ich das bisher getan habe, als durchaus kritische Statements wider das Gegenwartsarchiv im Foucault’schen Sinne liest. Naiv wäre es freilich zu glauben, dass sich die beiden Kunstschaffenden diesem Archiv entziehen könnten, dass sich ihre Kunst jenseits aller kulturellen Voraussetzungen und ökonomischen Bedürfnisse einfach

ereignis und dass sie von diesem externen Standpunkt aus – den Pamuk mit Kemals Einsiedlerleben auf dem Dachboden und Schalansky mit ihren autofiktionalen Isolationen in Bibliothek, Alpendorf, verlassener Kindheitswohnung und vorstädtischem Flussverlauf gleichwohl immer wieder imaginieren – nicht nur die Möglichkeit, sondern auch ein exklusives Recht zu urteilen hätten. Ihren wirklichkeitsbildenden archivarischen Selbstermächtigungen ist die postmoderne Wirklichkeiterschütterung fraglos vorausgegangen, und es ist kaum denkbar, dass sich Schalansky bei ihren Recherchen nicht auch digitaler Informationsquellen bedient hätte.

Eine exklusive Außenposition können sie auch in ökonomischer Hinsicht letztlich nicht für sich beanspruchen. Zwar wenden sie sich gegen das am einzelnen Menschen vorbei prozessierte Daten- und Wissensmanagement der Gegenwart. Indem ihre ganz individuellen Gegenarchive jedoch umgekehrt gerade auf das Exzeptionelle, das Einmalige, die Ausnahme zielen, bedienen sie gleichwohl ein am Markt gehandeltes Bedürfnis potenzieller Käufer, als einzigartiges Individuum wahr- und ernstgenommen zu werden. Dadurch geraten sie, wie alle gegenwartskritische Kunst, unweigerlich in den von Adorno unerbittlich wiederholten Verdacht, nur zum Schein zu rebellieren, tatsächlich aber den gegebenen Verhältnissen dienlich zu sein, indem sie aufrührerisches Potenzial beruhigen.

Ob die beiden hier präsentierten Werke vor Adornos unnachgiebigem Urteil bestehen würden, sei dahingestellt. Auffällig ist aber, dass sowohl Pamuk als auch Schalansky sogar noch diese Volte reflektieren und sich von gesellschaftlichen und ökonomischen Abhängigkeiten ihrer Werke explizit distanzieren. Als Pamuk erkannte, dass sein Museum nicht rechtzeitig zum Istanbul Kulturhauptstadtjahr 2010 in einen Zustand gebracht werden würde, der seinen künstlerischen Vorstellungen genügt hätte, kündigte er alle Verträge mit der Stadt und wandelte das Museum in ein gänzlich selbst finanziertes Privatmuseum um, so dass er von allen externen Verpflichtungen entbunden war: „Ich konnte mein Museum verwirklichen, weil ich als Nobelpreisträger über das nötige Geld verfügte. Jetzt sollten staatliche Stellen, Kulturfonds und große Stiftungen damit beginnen, Projekte von Menschen zu unterstützen, die genauso denken wie ich, aber nicht über entsprechende finanzielle Mittel verfügen“ (Pamuk in Spiegel 2014).

Eine ähnliche Unabhängigkeitserklärung hält auch Schalansky offenbar für angemessen. Man findet sie in der autofiktionalen Erzählung *Guerickes Einhorn*, in der sie einen als Nachweis der Grenzüberschreitung von Fiktion und Realität gedachten „Naturführer der Monster“ (Schalansky 2018, 65) projiziert, der letztlich nie geschrieben wird. Inmitten einer mehrfachen ironischen Brechung zwischen Projekt und Scheitern proklamiert die Autorin die gänzliche Freiheit ihrer Kunst, indem sie ihrem Arbeitsaufenthalt in den Walliser Alpen einen kurzen

Verweis auf dessen Finanzierung voranstellt, der den Investoren nicht gerade mit Respekt begegnet. Eine krude Argumentation über den Sinn ihres letztlich ja dann doch Fantasie verbleibenden Buchprojekts über die Realität des Fantastischen hatte offenbar gereicht, um die anwesende „Runde von potentiellen Geldgebern“ hinlänglich zu überzeugen: „Man müsse die Drachen nicht töten, sondern sezieren, hatte ich etwas pathetisch hinzugefügt, und ohne mir viele Gedanken über Zielgruppe, Umfang oder Gestalt meines Buches zu machen, unterschrieb ich einen Vertrag und nahm den nächsten Nachtzug gen Süden“ (Schalansky 2018, 65–66). Diese pikareske Selbstinszenierung Schalanskys, die sich keinem Diktat von Finanziers oder Käufern zu beugen bereit ist, erzeugt einen weiteren Distanzeffekt, der der auf die Figur der Metalepse zurückgreifenden Gegenwartsarchivkritik der vorgeführten Werke eine weitere reflexive Dimension zur Seite stellt.

Das Archiv im Foucault'schen Sinne mag „in seiner Totalität nicht beschreibbar“ und „in seiner Aktualität nicht zu umreißen“ (Foucault 1981, 189) sein. Pamuks und Schalanskys metaleptische Sprünge zwischen Ordnetem und Geordnetem, zwischen Erzähltem und Erzählendem halten diesem Paradox aber immerhin archivpoetisch etwas über alle Unterschiede hinweg Gemeinsames entgegen, was sich mit dem Einwohner der verschwundenen paradiesischen Insel „Tuanaki“, auf der das Wort ‚Krieg‘ nicht existiert, vielleicht so zusammenfassen lässt: „Wir wissen nicht, wie man tötet. Wir wissen nur, wie man tanzt“ (Schalansky 2018, 43).

Literaturverzeichnis

- Baßler, Moritz et al. *Begründung der Jury des Wilhelm Raabe-Literaturpreises 2018*. <http://www.braunschweig.de/literaturzentrum/literaturpreis/literaturpreis/judith-schalansky.php> (14.9.2020).
- Deleuze, Gilles. „Postscript on the Societies of Control“. *JSTOR* 59 (1992): 3–7. www.jstor.org/stable/778828 (11.10.2020).
- Deleuze, Gilles. *The Fold. Leibniz and the Baroque*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993.
- Ebeling, Knut. „Archiv“. *Foucault Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Hg. Clemens Kammler, Rolf Parr und Ulrich Johannes Schneider. Stuttgart: Metzler, 2014. 221–222.
- Ernst, Wolfgang. *Das Rumoren der Archive. Ordnung aus Unordnung*. Berlin: Merve, 2002.
- Foucault, Michel. *Archäologie des Wissens*. Aus dem Französischen übers. von Ulrich Köppen. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1981.
- Foucault, Michel. „Wer sind Sie, Professor Foucault?“ *Schriften in vier Bänden*. Bd. 1: *Schriften 1954–1969*. Hg. Daniel Defert und Francois Ewald. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2001. 770–793.

- Gehring, Petra. *Foucault – Die Philosophie im Archiv*. Frankfurt a. M., New York: Campus, 2004.
- Genette, Gérard. *Die Erzählung*. Aus dem Französischen übers. von Andreas Knop. München: Fink, 1994.
- Genette, Gérard. *Metalepse*. Aus dem Französischen übers. von Monika Buchgeister. Hannover: Wehrhahn, 2018.
- Goethe, Johann Wolfgang von. *Werke. Hamburger Ausgabe*. Bd. 9: *Autobiographische Schriften I: Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit*. Hg. Erich Trunz. München: dtv, 2000.
- Lobe, Adrian. „Die Gesellschaft der Metadaten“. *Süddeutsche Zeitung*, 31. August 2018. <https://www.sueddeutsche.de/digital/philosophie-die-gesellschaft-der-metadaten-1.4070474> (24.9.2020).
- Lyotard, Jean-François. *Das postmoderne Wissen. Ein Bericht*. Hg. Peter Engelmann. Aus dem Französischen übers. von Otto Pfersmann. Vollst. überarb. Fassung. Graz, Wien: Böhlau, 1986.
- Müller, Lothar. „Dinge und ihre Doppelgänger. Orhan Pamuk eröffnet ‚Museum der Unschuld‘“. *Süddeutsche Zeitung*, 28. April 2012. <https://www.sueddeutsche.de/kultur/orhan-pamuk-eroeffnet-museum-der-unschuld-dinge-und-ihre-doppelgaenger-1.1344028> (24.9.2020).
- Pamuk, Orhan. *A Modest Manifesto For Museums*. <https://en.masumiyetmuzesi.org/page/a-modest-manifesto-for-museums> (23.9.2020).
- Pamuk, Orhan. *Das Museum der Unschuld. Roman*. Aus dem Türkischen übers. von Gerhard Meier. Frankfurt a. M.: Fischer, 2010.
- Pasquinelli, Matteo. „Metadata Society“. *Posthuman Glossary*. Hg. Rosi Braidotti und Maria Hlavajova. London: Bloomsbury, 2018. 253–255.
- Rosa, Hartmut. *Beschleunigung. Die Veränderung der Zeitstrukturen in der Moderne*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2005.
- Ryan, Marie-Laure. „Logique culturelle de la métalepse, ou la métalepse dans tous ses états“. *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*. Hg. John Pier und Jean-Marie Schaeffer. Paris: Éditions de l'EHESS, 2005. 201–223.
- Schalansky, Judith. *Verzeichnis einiger Verluste*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2018.
- Schneider, Steffen. *Archivpoetik. Die Funktion des Wissens in Goethes „Faust II“*. Berlin: de Gruyter, 2005.
- Spiegel, Hubert. „Schluss mit den Repräsentationsmaschinen! Gespräch mit Orhan Pamuk“. *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 3. Juni 2014. <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/themen/orhan-pamuk-ueber-sein-museum-der-unschuld-12970462.html> (24.9.2020).
- Wiater, Nicolas. „Hermagoras von Temnos und die Stasis-Lehre“. *Handbuch der griechischen Literatur der Antike*. Hg. Bernhard Zimmermann und Antonios Rengakos. Bd. 2: *Die Literatur der klassischen und hellenistischen Zeit*. München: C. H. Beck, 2014. 871–873.