

Ulrike Landfester

Von der Liebe zum Medium: Zur Geschichte des discours amoureux zwischen Passions- und Kommunikationsgeschichte

2002

<https://doi.org/10.25969/mediarep/17561>

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Landfester, Ulrike: Von der Liebe zum Medium: Zur Geschichte des discours amoureux zwischen Passions- und Kommunikationsgeschichte. In: *Dichtung Digital. Journal für Kunst und Kultur digitaler Medien*. Nr. 25, Jg. 4 (2002), Nr. 5, S. 1–16. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/17561>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Weitergabe unter gleichen Bedingungen 4.0/ Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution - Share Alike 4.0/ License. For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

Von der Liebe zum Medium: Zur Geschichte des *discours amoureux* zwischen Passions- und Kommunikationsgeschichte

Von Ulrike Landfester

Nr. 25 – 2002

Abstract

Die Erfindung der Liebe im modernen Sinne, der Liebe als Passion, im 18. Jahrhundert instituierte mit diesem Konzept ‚Liebe‘ das Phänomen einer Konsens-Halluzination von enormer Anziehungskraft und nicht minder enormem diskursivem Normierungsvermögen. Sowohl die Briefromane auch die historischen Liebesbriefe der beginnenden Moderne dokumentieren, daß spätestens, seit die romantische Kunstlehre die Liebe zum zentralen Movens bürgerlicher Partnerwahl erhob, die Spannung zwischen authentischem und strategischem Ausdruck, die das Genre des Liebesbriefs charakterisiert, von dem virtuellen Zentrum eines immer neu beschworenen gemeinsamen Wissens von der Liebe organisiert wird. Das Medium nun, zu dessen Beschreibung der Begriff der Konsens-Halluzination 1984 ursprünglich geprägt wurde, der Cyberspace, repräsentiert einen Extremwert in jenem Gefüge der Internet-Kommunikation, dessen besondere Eigentümlichkeiten die Parameter der medial vermittelten Liebeskommunikation am Ende des 20. Jahrhunderts grundlegend veränderte, indem es den Inszenierungstechniken solcher Kommunikation, etwa durch die Möglichkeit des gender-switching, neue Räume erschloß. Der Vortrag wird das Verhältnis zwischen ‚Liebe‘ und dem Medium Brief um 1800 entwickeln, um abschließend in einem Ausblick auf chatroom-Kultur und literarischen Cyberpunk am Ende des 20. Jahrhunderts Perspektiven auf Veränderungen und Konstanten dieses Verhältnisses zu umreißen.

Die Geschichte des *discours amoureux* zwischen sozusagen ‚klassischem‘ Liebesbrief und Liebeskommunikation im Zeitalter elektronischer Medien ist kein ganz kleines Thema, und zudem eines von der Sorte, denen eine fast unüberwindliche Versuchung zum Verfall an’s Anekdotische innewohnen. Die von

mir gewählte Titelformulierung – „Von der Liebe zum Medium“ – ist in ihrer Zweideutigkeit ein Programm, das dieser Versuchung steuern soll. Sie postuliert zum einen eine Entwicklungslinie, die im Rahmen gedachter Geschichte des *discours amoureux* eine Verschiebung des Fokus' beschreibt, vom Sujet ‚Liebe‘ nämlich hin zum Medium, in dem dieses Sujet kommuniziert wird. Zum anderen markiert sie die Funktionsbedingung einer solchen Linie, die Tatsache nämlich, daß diese Entwicklung nur deshalb sichtbar zu machen ist, weil die Liebe zum Medium spätestens seit Beginn der Moderne integraler Bestandteil des *discours amoureux* ist und als solcher bereits im ausgehenden 18. Jahrhundert Potentiale antizipiert, die unter den von der elektronischen Medientechnologie, des Cyberspace im weitesten Sinn, geschaffenen Bedingungen im ausgehenden 20. und beginnenden 21. Jahrhundert ausgeschöpft werden.

Das Tertium comparationis dieser beiden Bedeutungen ist der Begriff der consensual hallucination, der Konsenshalluzination, wie ihn William Gibson 1984 in seinem Roman *Neuromancer* geprägt hat – geprägt nicht, wie ich ihn in meinem Titel eingesetzt habe, für die Liebe, sondern für den Cyberspace, genauer: für die Matrix, die in Gibsons Roman die virtuelle Realität der Cyberspace-User als einen allen Usern in ihren grundlegenden Parametern gemeinsamen virtuellen Handlungsraum generiert. Dieser Begriff nun, und damit komme ich zu meiner ersten These, läßt sich auch auf den Bedeutungskomplex applizieren, der den Namen ‚Liebe‘ trägt. Der Name ‚Liebe‘ nämlich bezeichnet, wie es vielleicht als erster Niklas Luhmann¹ aufgewiesen hat, ein mediales Konzept: ‚Liebe‘ ist immer auch Medium, organisiert durch eine consensual hallucination, die den Usern des *discours amoureux* jene Parameter bereitstellt, auf deren Basis sie überhaupt erst kommunizieren können; dies ist sowohl die Möglichkeitsbedingung ihrer Realitätshaltigkeit als auch jene Qualität, aufgrund derer sie ihrem Austrag im Cyberspace offensteht, wenn nicht sogar entgegenkommt. Der Essentialismus, der ‚die Liebe‘ noch immer so gern gegen derartige Konzeptualisierungen verteidigt, mit dem Argument, Liebe sei eine anthropologische Universalie und als solche ein a priori der *conditio humana*, ist selbst ein Effekt dieser Konsenshalluzination: Daß es die Liebe immer schon gegeben habe, daß alle im Prinzip schon immer gewußt hätten und wüßten, was Liebe ist, ist ein Parameter der Matrix, die das Medium Liebe generiert; er stellt die Folie bereit, auf der ein Konsens angenommen werden und solcherart den Fluchtpunkt dessen bilden kann, was Kommunikation über Liebe ist – der Versuch nämlich, historische Kontingenzen konsensuell zu systematisieren.

Eine kulturwissenschaftliche Lektüre der zeichenhaften Kommunikation zwischen räumlich getrennten Liebenden, vulgo des Liebesbriefs, geht heute von einem besonderen historischen Standort aus: In den Fokus solcher Lektüre, vor wenigen Jahrzehnten noch determiniert durch Binnendifferenzen im Feld der Textzeugnisse – Brief versus Buch, Quelle versus Werk – ist inzwischen ein ganzes Cluster neuer

Differenzen eingetragen – zwischen Strategizität und Authentizität von Kommunikation, gegeben angenommener und kulturell formierter Subjektivität, vor allem aber zwischen der Linearität schriftlicher Kommunikation auf der einen Seite und den komplexen, theoretisch unendlich variablen Ausdrucksmodi hypertextueller oder gar im Cyberspace statthabender Inszenierung dessen, was unter dem Etikett *virtual reality* die Grenzen zwischen Sein und Zeichen aufzulösen scheint. Von diesem Standpunkt aus gelesen, ist auch der ‚klassische‘ Liebesbrief nicht mehr einfach Textzeugnis, sondern läßt sich als Dokument des Aufstands gegen gedachte Grenzen entziffern, einer heute atavistisch anmutenden Revolte gegen die Trennung von Körper und normiert-normativem Medium, möglicherweise sogar als Quelle dafür, daß diese Trennung selbst ein kultureller Normierungseffekt ist, der heute unter den gegebenen Bedingungen der Medientechnologie radikal zur Disposition gestellt wird.

I. „Ain lieplich wort“

Im Spätmittelalter ist das Genre ‚Liebesbrief‘ noch weit von der intimen Mitteilung entfernt, mit der dieses Genre seit dem 18. Jahrhundert konnotiert ist; erhalten zumeist in Sammelhandschriften, also ohne persönliche Kontextuierung, und in der Mehrzahl der Fälle in Reimform verfaßt, bewegen sie sich in einem Feld zwischen der hochmittelalterlichen Minnelyrik, der mit dem Minnekult verknüpften Gebetskultur der Marienverehrung und dem Angebotsspektrum des professionellen Briefstellers, der seine Schreibkunst und gegebenenfalls vorgefertigte Texte zahlenden Kunden zur eigenen Verwendung zur Verfügung stellt. Einerseits in ihrem hohen Stilisierungsgrad und ihrer Formelhaftigkeit Minne- und Marienlied eng verwandt, unterscheiden sich diese Liebesbriefe andererseits zweifach von deren Gattungskonventionen: Erstens unterläßt es kaum einer der Texte, sich explizit als Brief zu beschreiben, als eine Botschaft also, die nicht Selbstzweck bzw. Ausdruck monologischer Venerationshaltung, sondern Instrument eines entweder bereits statthabenden oder doch zu instituierenden Dialoges ist. Zweitens ist die Größe ‚Körper‘ durchweg Folie und organisatorisches Zentrum des schriftlichen Kommunikationsakts, und zwar sowohl die hoffnungsvoll imaginierte Präsenz des begehrten anderen Körpers – ich zitiere zwei exemplarische Eingangsformulierungen: „[D]az tunt mir liebe frowe kunt / mit botschaft ald mit uwer munt“,² so beginnt ein gereimter Liebesbrief, der um 1350 in Konstanz verfaßt wurde; ein zweiter, aus dem 15. Jahrhundert: „Meiner fraeuden hoehcher hort / sprechend zuo mir ain lieplich wort“³ – als auch die faktische Präsenz des eigenen, schreibenden Körpers: „geschriben ylewijse mit miner hende“,⁴ so beispielhaft eine Schlußformel – das Paradigma ‚Körper‘ allerdings, das hier in Rede steht, ist nicht etwa eines, das empirisch gedeckt werden könnte oder auch nur

sollte, sondern eine ebenso hochartefizielle Textgestalt wie die des Körpers in Minne- und Marienlyrik. Die Kombination dieser beiden Elemente konstituiert eine spezifische Rhetorik des Liebesbriefs, eine persuasive Rede, die die Werbung um das geliebte Gegenüber als Versuch betreibt, dieses im Namen des Musters ‚Liebe‘ auf eine Reaktion nach Maßgabe dieses Musters zu verpflichten. Ruft der rekurrente Begriff ‚Brief‘ eine dialogische Kommunikationskonvention auf, die als solche den Adressaten zu einer Antwort verbinden soll, so beschwört die topische Bindung des Geschriebenen an das Zeichen ‚Körper‘ einen gemeinsamen Imaginationsraum, in dem das, was die Körper verbindet, die Liebe, ebenso als bekannt vorausgesetzt und dadurch normativ wirksam wird wie das Zeichen ‚Körper‘ selbst.

Vor diesem Hintergrund wird sichtbar, daß und warum mit der Ausdifferenzierung unterschiedlicher Diskursmuster im langsam sich polarisierenden Spannungsfeld zwischen privater und öffentlicher Kommunikation während des Übergangs zur Neuzeit auch und gerade im Brief die Rede von der Liebe zum Problem wird. Impliziert die Identität von Gefühl und Diskurskonvention, wie sie der spätmittelalterliche Liebesbrief so unbekümmert ausstellt, eine im Medium Liebe abgesicherte grundlegende Strukturaffinität von körperlicher und schriftlicher Kommunikation, so beginnt diese gegen Ende des 17. Jahrhunderts in dem Maß zu zerfallen, in dem der Austrag von Liebe nicht nur privatisiert, sondern darüber hinaus sukzessive mit dem Index individueller Eigentümlichkeit versehen wird.

Ein Beispiel: Der Briefwechsel zwischen Anna Magdalena Behaim und August Heinrich Francke, entstanden im Milieu des Halle'schen Pietismus, zu deren zentralen Gestalten Francke gehörte und in dessen Einzugsbereich auch seine Braut aufgewachsen war, ein Milieu, das sich durch einen auf hohem Bildungsniveau verlaufenden, reflektierten und zugleich von strengen Stilisierungskonventionen gebundenen Umgang mit Sprache auszeichnete. Wichtigstes Dispositiv dieser Konventionen war die Idee einer Gottesliebe, in der sämtliche menschlichen Regungen aufgehoben und als solcherart aufgehoben auch permanent diskursiv zu inszenieren waren. Entsprechend beginnt Anna Magdalenas erster Brief an Francke vom 29. Juni 1693 wie folgt: „Gnade, Barmherzigkeit und Friede von Gott unserm Vater und dem Herrn Jesu Christo / Hohehrwürdiger und gottselig hochgelehrter Herr! / Weiln der Anfang zu einer schriftlichen Unterredung einmal in dem Namen des herrn gemacht ist, als bin ich von herzen begierig, solchen fortzusetzen, der nicht zu zweifelnden Hoffnung, es werde der Herr Jesus dieses in heiliger Furcht angefangne Werk ihm angenehme und wohl gefällig sein lassen, auch dasselbe forthin zu seinen Preis und Ehren und zur Erbauung der Seele richten.“⁴⁵

Die Beziehung zwischen Mann und Frau, manifest in dem sehr vorsichtig unpersönlich gewählten Wort von der ‚schriftlichen Unterredung‘, wird dem ‚Namen des Herrn‘ unterstellt; Gott ist Ursprung und Legitimationsinstanz jeglicher menschlichen Neigung, und ist die Schreibende auch einmal ‚von hertzen begierig‘,

so jedenfalls ‚in heiliger Furcht‘ und in Hoffnung auf ‚Erbauung der Seele‘. Hier wird zunächst eine ähnliche Strukturaffinität zwischen schriftlicher und körperlicher Kommunikation inszeniert wie in den Liebesbriefen des Spätmittelalters; auch hier ist der Körper, gefaßt in der Schwundstufe des ‚hertzens‘, ein als streng heilsgeschichtlich reguliertes priori zeichenhaftes Paradigma, und auch hier präsentiert sich der Briefftext als eine stilistisch wie inhaltlich geschlossene Oberfläche, an der die individuelle Neigung, maximal sublimiert, allein über den Tatbestand der brieflichen Kommunikation selbst decodierbar ist.

Vier Monate später zeigen sich bereits erste Risse in dieser Oberfläche. „Jesum unsere Liebe! / Mein treuer Bruder in dem Herrn!“, schreibt Anna Magdalena am 25. Oktober 1693: „Ich mag Dich wohl einen Bruder nennen, der Du mir genugsam brüderliche Treue erzeigest. Wie herzlich mich diesmal das werthe Schreiben von Deiner lieben Hand erfreuet, ist weder mit Worten auszudrücken, noch mit der Feder zu beschreiben; ich erkenne daraus Deine Liebe, welche je mehr und mehr reich wird in dem daß Du so treulich vor mir betest [...].“⁶ Gerahmt von frommen Formeln, die die Diskursmacht pietistischer Gottesliebe bestätigen, gerät der Unsagbarkeitstopos zum Index einer Authentizität, deren Grad sich allein an ihrer Inkompatibilität mit den von dieser Macht bereitgestellten Ausdrucksmöglichkeiten messen läßt: „Sei [...] mein herzenskind versichert, wie Du es denn bist, daß ich Dir von herzen ergeben bin [...]“, schreibt sie schließlich kurz vor der offiziellen Verlobung, „Weiter aber wird dieses christliche und heilige Vorhaben nicht zu bringen sein, bevor wir einander mündlich gesprochen. Ach, mein Kind, ich kann aus Liebe nicht mehr schreiben [...]“.⁷

Dieses Aus-Liebe-nicht-mehr-schreiben-können bezeichnet eine Emergenzstufe des *discours amoureux*, die im folgenden Jahrhundert zu ihrer vollen Blüte gelangen wird, die von Luhmann so beschriebene Erfindung der Liebe als Passion, als einem von dem, der von ihr gleich einer Krankheit befallen wird, nicht oder kaum kontrollierbaren Energiepotential, dem im kulturellen Normengefüge der Frühmoderne der Status eines Naturereignisses buchstäblich zugeschrieben wird – buchstäblich deshalb, weil, wie in Anna Magdalenas Brief, das Unsagbarkeitstopos, der Einbruch des Unkontrollierbaren in den Text, selbst eine textuelle Operation ist, eine Zu-Schreibung, die Liebe und Text mit den Mitteln des Textes gegeneinander ausspielt. Hier deutet sich bereits an, was ich eingangs als Medialität von Liebe skizziert habe; das, was ‚weder mit Worten auszudrücken, noch mit der Feder zu beschreiben ist‘, wird in dem Moment, in dem es als ein von Schreibender wie Angeschriebenem gleichermaßen selbstverständlich Gewußtes postuliert wird, als solches Gewußtes zwischen den Liebenden erst konstituiert, die consensual hallucination einer Verbundenheit also, die, im Bruch des Textflusses ex negativo beschworen, dem Liebesbrief die ‚eigentliche‘ Kommunikation zwischen den Liebenden als eine streng privilegierte, jenseits etablierter Ausdrucksraster verlaufende Kommunikation einschreibt – und damit ein neues Raster generiert:

eine grundlegend konfliktive Beziehung zwischen Liebe und kulturellem Normengefüge, die fortan gleichsam als neues ‚lieplich wort‘ genretypisches Charakteristikum des Liebesbriefs sein wird.

II. Rosenbänder

Meta Moller an Klopstock am 15. Juli 1752: „Nun bist Du fort! – Mein Klopstock! – Ach; - - O, ich kann nichts schreiben. Ich bin noch zu beklommen. Vor einem Augenblick sassest Du noch bei mir. Ach, mein Klopstock!“⁸ Klopstock am 20. Juli 1752 an Meta Moller: „Meine einzige, meine theure, meine, meine Moller. -- Wie kann ich es aussprechen? Wie sehr und wie ewig bin ich Dein! Und diese hohe, diese weitausschauende Empfindung, dieser Gedanke der Ewigkeit, wie ohne Namen ist sie, und wie sehr dies selbst alsdann, wenn ich bei Dir bin und soviel sage und soviel verstanden werde. - - [...] Meine Theure, meine Einzige, ich würde hier nicht abbrechen, wenn mich nicht eine sanfte schauervolle Empfindung hielte, *izt* weiter nichts mit irgend einem Erschaffenen zu reden –“⁹ Meta daraufhin an Klopstock am 24. Juli: „O mein Klopstock! Was soll ich Dir nach Deinem gestrigen Briefe sagen? Ach, ich kann Dir nichts sagen, ich empfinde zu viel, Du bester, bester, - Du erster unter den Menschen! [...] Mein Herz ist gar zu voll. Ich kann nicht schreiben.“¹⁰

Hinter der Hypertrophierung des Unsagbarkeitstopos, die die Liebesbriefe zwischen Meta Moller und Klopstock kennzeichnet, steht eine scharfe Radikalisierung des Konflikts, den die Briefe Anna Magdalena Behaims bereits ahnen lassen, und damit ein entscheidender qualitativer Sprung. Sie ist die Konsequenz aus dem Aufbrechen jener Sprachskepsis, die Herder in seinem Essay über den Ursprung der menschlichen Sprache dazu veranlaßt, die alte Gewißheit von der Gottgegebenheit des menschlichen Kommunikationsvermögens zugunsten der Entstehung von Sprache als einem genuin säkularen Effekt menschlicher Kulturbildung aufzukündigen. Behaim steht noch ganz in der Tradition des gottgegebenen Worts, mit dem zu brechen allein im Schutz ebenfalls gottgegebener Neigung möglich ist; Klopstock dagegen weiß bereits um die unauslöschlich strategische Qualität, die jeder Textoperation als schriftlicher Inszenierung unter den Bedingungen der menschlichen Kultur und ihrer Vermittlungsimperative innewohnt.

Wenn er sich in seinem Brief an Meta Moller weigert, ‚mit irgend einem Erschaffenen zu reden‘, dann meint dies nicht nur die Spezies menschliche Kreatur, sondern auch und vor allem den Text als Erschaffenes, als Artefakt: Als einer der ersten, wenn nicht der erste Autor der Moderne, der auf der uneinholbaren Eigentümlichkeit des Individuums als Quellgrund jeder schöpferischen Tätigkeit insistiert, ist das Konzept ‚Liebe‘ für Klopstock bereits unlösbar mit dieser Eigentümlichkeit verknüpft: Die protopathologische Form, die dieses Konzept in seinen Briefen annimmt, deutet auf

die Leiden von Goethes Werther voraus, insofern sie bereits bei Klopstock dasjenige ausweist, was Werther in ihr suchen wird, das Phantasma einer Identität, die sich durch ihre Liebe als einzigartig und unverwechselbar, als ultimativ identisch erst erfährt.

Schon in Klopstocks Briefen aber und mehr noch in der für Meta Moller geschriebenen Liebeslyrik findet sich auch jenes Ingrediens des Konzepts ‚Liebe‘, das die Romanfigur Werther mit so fatalen Folgen ignoriert: Klopstocks Rede von der Liebe in seinen Briefen reflektiert zugleich die Selbstentfremdung des Subjektes durch seine Teilhabe am Normengefüge sprachlicher Verständigung – der geschriebene Text ist immer ‚jrgend ein Erschaffenes‘, eine arbiträre Konstruktion, die das unsagbar Eigentümliche strukturell nur verfehlen kann – und die Notwendigkeit solcher Teilhabe, weil allein sie garantiert, daß das Subjekt sich als Eigentümliches überhaupt profilieren und vermitteln kann; seine Liebesbriefe entwerfen in unendlicher emphatischer Reiteration des Unsagbarkeitstopos einen Code, der durchweg als Code, als sprachliche Inszenierung, kenntlich gemacht wird.

Werthers pathologische Verfassung ist die Krankheit dessen, der den inszenatorischen Charakter seiner Liebesrede kategorisch leugnet und ihr dadurch eine ontologische Dimension abzwingt, in der die Identität des Liebenden sich erst dann vollenden kann, wenn er, wie er selbst es in seinem berühmten Brief vom 10. Mai antizipiert, „unter der Gewalt der Herrlichkeit dieser Erscheinungen“ – seiner Liebe – „zu Grunde“ gegangen ist¹¹; Klopstock dagegen, und nach ihm Goethe auf der poetologischen Ebene seines Romans, entwickelt schon in seinen Briefen und dann in seinen literarischen Texten eine Metaphorik, die sich stets auch Metaphorik und als solche uneigentlich, eben ‚jrgend ein Erschaffenes‘ weiß, wie beispielsweise in der Meta gewidmeten Ode *Das Rosenband*: Wenn das lyrische Ich dieser Ode die Geliebte „mit Rosenbändern“ bindet, stehen diese Bänder für eben diejenige Redegeste, die in den Briefen an Meta als Sequenz von Formeln für das Nichtartikulierbare erscheint, als Kunstprodukt, geformt aus traditionell der Liebe zugewiesenen Bildeinheiten – die Rose – und aufgereiht zu einem Band, das die Geliebte erfolgreich auf den solcherart geschaffenen Code zu verpflichten vermag, idealiter, ohne daß ihr diese Bindung als Artefakt bewußt wird: „Da band ich sie mit Rosenbändern: / Sie fühlt’ es nicht und schlummerte. / [...] / Doch lispelt’ ich ihr sprachlos zu, / Und rauschte mit den Rosenbändern: / Da wachte Sie vom Schlummer auf. / Und um uns ward’s Elysium.“¹²

Als eine Art poetologisches Resümé des Briefwechsels mit seiner späteren Frau gelesen, in dem der Begriff ‚Elysium‘ auf Textebene die gelungene außertextliche Vereinigung zelebriert, deutet Klopstocks Ode eine Konvergenz von Textoperation und erotischem Vollzug an, die 1771 durch *den* empfindsamen Briefroman schlechthin literarisch durchdekliniert wird: *Die Geschichte des Fräuleins von Sternheim*, geschrieben von Sophie von La Roche, weiland mit Wieland verlobt und Empfängerin von Liebesbriefen, die kaum weniger emphatisch als diejenigen

Klopstocks auf dem Unsagbaren insistierten, ist der Versuch, gegen diese Rede vom Unsagbaren die Konstruktionsformel für einen kommunikativen discours amoureux zu finden. Das Resultat ist ein ambivalentes: Die schönsten Liebesbriefe des Romans werden Derby in den Mund gelegt, dem Schurken, der die Sternheim mit einer vorgetäuschten Eheschließungszeremonie verführt, ihr dann schlüpfrige Romane zu lesen gibt, um die eheliche Zweisamkeit aufregender zu machen, und Madame Leidens, wie die Sternheim sich fortan nennen wird, schließlich gelangweilt verläßt – ein Entwurf, der an Laclos' berühmten Briefroman *Liaison dangereuse* erinnert, mit dem der Autor, der eigentlich die Korruption und Unmoral des französischen Adels hatte anprangern wollen, 1780 ganz gegen seinen Willen den Erfolg begeistert aufgenommener Softpornographie einheimste.

Weit weniger faszinierend als die ‚schlechte‘ Liebe, ist die ‚gute‘ Liebe in der Geschichte des Fräuleins von Sternheim eine auf Tugend, Wohltätigkeit und Natürlichkeit gegründete Seelenverwandtschaft, die sich, so sie als Ehe sanktioniert wird, ihrer Fortpflanzungspflicht so diskret wie effektiv entledigt. Sinnlichkeit, wie sie im Bild des ‚Rosenbandes‘ beschworen wird, hat darin keinen Platz, dafür aber ist sie eminent diskursfähig, ja dort, wo sie sich in ihrer ganzen Affirmativität gegenüber gesellschaftlichen Normen ausbreitet, geradezu logorrhöisch. Einmal abgesehen aber von der gähnenden Langeweile, die den heutigen Leser angesichts der Liebesdialoge der ‚guten‘ Protagonisten des Romans befällt, ist das, was den Text zu einer literarischen Speerspitze des discours amoureux im 18. Jahrhundert macht, die konsequente Auflösung des Unsagbarkeitstopos zugunsten der Möglichkeit, Liebe in verschiedenen Spielarten diskursiv zu inszenieren – damit erst wird das Medium Liebe erstmals als Medium sozialisiert und erschlossen; damit verläßt die Matrix der consensual hallucination Liebe den Raum jenseits der Sprache und wird Bestandteil, ja Binnendiskurs der kulturellen Diskursgefüge, in denen das bürgerliche Subjekt am Ende des Jahrhunderts seiner Mündigkeit zudrängt.

In La Roches Roman kristallisiert sich mithin ein doppeltes Entwicklungsphänomen. Auf der einen Seite ist die diskursive Erschließung des Mediums Liebe gerade in der sichtbaren Literarizität des Romans an ihre inszenatorische Qualität gebunden, mit dem Resultat, daß dieses Medium als ein künstlich konfiguriertes, seine Matrix als ‚ein Erschaffenes‘ nicht nur zutage tritt, sondern diese Künstlichkeit als Bedingung seiner medialen Qualität ausstellt: La Roches Sternheim kann ihre Liebe nur darum der Allianz mit ihrem englischen Lord zugrunde legen, weil die pathologischen Erscheinungsformen der Passion in einem langen Reinigungsprozeß gelöscht beziehungsweise durch Überschreibungen neu besetzt werden, bis alles, was der Austrag von Liebe in sich birgt, unter dem Etikett der ‚seligsten, [...] heiligsten Pflichten‘¹³ vereinigt und diszipliniert ist – ‚Pflichten‘ aber, das lehrt der Roman den aufmerksamen Leser, ist der Schlüsselbegriff einer Entwicklungsgeschichte, die die Identifikation durch Liebe anhand von Lektüre und Relektüre, schriftlicher

Selbstdarstellung und deren permanenter kritischer Revision erreicht, ein Paßwort gleichsam, das den korrekten Gebrauch des Mediums Liebe reguliert: Nur wenn sie selbst als Kulturationseffekt begriffen und gehandhabt wird, kann Liebe Kulturationseffekte wie die glückliche Ehe zwischen der tugendhaften Sternheim und dem, wenn möglich, noch tugendhafteren Lord Seymour hervorbringen.

Auf der anderen Seite markiert gerade diese Kulturpoetik der Liebe den Zeitpunkt, zu dem auch das Moment der Liebe als Passion diskursfähig wird, und dies nicht nur in der Überwindung des Unsagbarkeitstopos, sondern auch in ihrer Einsetzung als Movens ehelicher Allianzbildung. Die Ehe Sternheims mit Seymour überbrückt eine Differenz, die, zusätzlich semantisiert durch das Strukturelement der Mesalliance der bürgerlich Geborenen mit dem englischen Adeligen, bis in das 18. Jahrhundert hinein Neigungsbindung und politisch-soziale Raison voneinander schied oder doch zumindest auf zwei verschiedenen Ebenen gesellschaftlicher Existenz ansiedelte. Die Engführung von Passion und Allianz, wie sie in La Roches Roman ihren zunächst spektakulärsten Ausdruck fand, ist der Quellgrund dessen, was heute noch unter dem Namen ‚romantische Liebe‘ gehandelt wird, das Prinzip der freien Partnerwahl auch und gerade in der Ehe, dessen philosophisch-ästhetische Überhöhung im Einzugsbereich der romantischen Universalpoesie skandalträchtige Konfigurationen wie die berühmte Wohngemeinschaft von Dorothea Mendelssohn und Friedrich Schlegel, Caroline Böhmer und August Wilhelm Schlegel in der Jenaer Frühromantik hervorbrachte – und damit schließlich seinerseits einen Roman, der im Zeichen romantischer Grenzüberschreitung zwischen Kunst und Leben die Frage nach dem Verhältnis zwischen Körper und Schrift im Liebesbrief völlig neu aufwarf: Friedrich Schlegels Roman *Lucinde*.

Lucinde, 1799 erschienen, ist von der Struktur her eine ganz ähnliche Experimentalanordnung wie La Roches Sternheim-Roman: Auch hier kartographiert der Text anhand einer Paarkonfiguration schwerpunkthaft Möglichkeiten und Grenzen der diskursiven Inszenierung von Liebe; auch hier geht es mit der Engführung von Körper und Schrift wie bei derjenigen von Allianz und Passion um die Überwindung einer Leitdifferenz solcher Inszenierung – diesmal aber sind die Konsequenzen, die sich aus einer solchen Engführung für das Konzept der ‚Liebe‘ als Medium ergeben, nicht, wie in der Sternheim, implizit in der Handlung angelegt, sondern sie stehen selbst im Vordergrund, und dies von Anfang an: „was soll“, so fragt der Autor im Prolog des Romans, „mein Geist seinem Sohn geben, der gleich ihm so arm an Poesie ist als reich an Liebe?“¹⁴ Worte und Bilder, die auf den Ursprung von Poesie in der Liebe verweisen, so lautet die Antwort, Bilder etwa wie das des Blumenstraußes, mit dem Julius in einem Brief an seine Geliebte die von ihm an sie adressierten Texte vergleicht, nachdem sie sich über deren Unverständlichkeit beschwert hat: „[...] darf der volle Blumenstrauß nur sittsame Rosen, stille Vergißmeinnicht und bescheidne Veilchen zeigen, [...] oder auch alles andre, was in bunter Glorie sonderbar strahlt?“¹⁵

Diese Passage enthält eine kritische Neucodierung überkommener Liebestopoi: Der semantische Handlungswert von Blumenmotiven wie Rosen, Vergißmeinnicht und Veilchen ist seit der Liebeslyrik des Rokoko und ihrer Aneignung durch Autoren wie Klopstock bekannt, das darin geborgene Unsagbare durch AutorInnen wie La Roche explizit und ‚sittsam‘, ‚still‘ und ‚bescheiden‘ gemacht, mit einem Wort, so uninteressant wie die penetrante Moralität der Sternheim. Beides aber, so Schlegel, verdankt sich normativen Selektionen aus den Möglichkeiten, die die Matrix, die die consensual hallucination Liebe generiert, weit darüber hinaus bereitstellt. Schlegel zufolge ist das Unsagbare nicht, wie bei Klopstock, eine Deckadresse, unter der eine gegebene Gemeinsamkeit verhandelt wird, sondern konstitutiver Faktor einer je individuellen und als solcher immer neu produktiven Rezeption irreduzibler Kontingenzen – Kontingenzen, die nicht störend sind, keine Sabotageakte wie die physische Anziehungskraft des bösen Derby auf die gute Sternheim, sondern die im Gegenteil die für das Funktionieren des Kommunikationsmediums Liebe unerläßliche Faszinationskraft des „in bunter Glorie sonderbar Strahlenden“ erst herstellen: „Die Liebe ist nicht bloß das stille Verlangen nach dem Unendlichen; sie ist auch der heilige Genuß der schönen Gegenwart. Sie ist nicht bloß eine Mischung, ein Übergang vom Sterblichen zum Unsterblichen, sondern sie ist eine völlige Einheit beider“, heißt es an anderer Stelle, und wenn Lucinde solches non sequitur nicht zu entziffern vermag, dann ist noch ihr philosophischer Analphabetismus im impliziten Leser des Romantextes aufgehoben: Dieser Leser nämlich, idealiter jeder Leser, erfährt den Text als Simulakrum einer Liebeskunst, die alles Unsagbare als Schnittstelle zwischen Individuum und Textualität entwirft, ein Simulakrum, das in das Medium Liebe als in das Potential unendlich variabler Resemantisierungen des Bekannten einführt; einmal darauf eingeschworen, kann die Seele solchen Lesers „diese[n] Zauberkreis [...] nie verlassen, und was sie bildet oder spricht, lautet wie eine wunderbare Romanze [...], geschmückt von den bedeutendsten Blüten des lieblichen Lebens“¹⁶ – Liebe trennt den Körper nicht von der Schrift, sondern erhebt die Schrift in jeder Form zur Möglichkeitsbedingung der erfolgreichen Verkörperung des ‚in bunter Glorie sonderbar Strahlenden‘, zur Bedingung gleichsam der lustvollen Virtualisierung von Realität – ihr Ausdrucksmodus ist nicht die Halluzination eines Konsenses, wie sie schon Klopstock in Zweifel zieht, sondern der Konsens über die halluzinogene Macht der Liebe als einer Matrix des Selbstentwurfs, die Text – als Träger der Matrix – und Körper unauflöslich aneinander bindet.

III. NeuRomancing

„Die Leute sind unerschöpflich in Erfindungen aller Art; in Dampfmaschinen, Giftpumpen, Flugmaschinen etc. – doch das Einzig Vernünftige, Wort und Gedanke in die Ferne zu tragen, ohne daß man erst einen Bogen Papier vor sich

hinlegt, und sich mit Tinte die Finger beschmutzt haben sie noch nicht erdacht.“¹⁷ Dies schrieb am 30. Januar 1830 eine, die wissen mußte, wovon sie sprach, oblag es ihr doch unter anderem, die Korrespondenz ihres Schwiegervaters mit zu verwalten – Ottilie von Goethe an an Rahel Levin Varnhagen.

Nur mit viel Phantasie läßt sich diese Passage als Antizipation der E-Mail lesen; lesbar aber sind darin dennoch bereits die Auswirkungen der fortschreitenden Technisierung zeichenhafter Kommunikation, die den schreibenden Körper, durch den exponentiellen Raumgewinn der Printmedien und auch etwa durch die beginnende Normierung der Orthographie, von der Schrift abzukoppeln beginnen. Als diese zunächst noch ausschließlich schriftbezogene Entfremdungsbewegung um die Wende zum 20. Jahrhundert mit der Entwicklung von Medien zusammentrifft, die der Aufzeichnungstechnik Schrift die Technik der maschinellen Abbildung und Re-Präsentation von Körpern in Photographie und Film, Grammophon und Parlograph gegenüberstellen,¹⁸ wird das Genre Liebesbrief von einem Kulturschock erfaßt, der sich wohl am spektakulärsten in den Liebesbriefen Franz Kafkas zeigt, in der hemmungslos ausgetragenen Mischung aus euphorischem Enthusiasmus für die maschinellen Mitteilungsprothesen, in denen der Körper sich der Schrift gleichsam anzuverwandeln vermag, und der abgrundtiefen Verzweiflung darüber, daß die Prothese, gleich ob Schreibmaschine oder Grammophon, Kamera oder Telefon, mit der Eigentümlichkeit des schreibenden Körpers auch den Quellgrund seines Begehrens zu vernichten droht.

Am 22./23.1.1913 berichtet Kafka in einem Brief an Felice von einem Traum, in dem er „zu einer Brücke oder einem Quai geländer hinlief, zwei Telephonhörmuscheln, die dort zufällig auf der Brüstung lagen, ergriff und an die Ohren hielt und nun nichts anderes verlangte, als Nachrichten vom ‚Pontus‘ zu hören, aber aus dem Telephon nichts und nichts zu hören bekam, als einen traurigen, mächtigen, wortlosen Gesang und das Rauschen des Meeres. Ich begriff wohl, dass es für Menschenstimmen nicht möglich war, sich durch diese Töne zu drängen, aber ich ließ nicht ab und ging nicht weg.“¹⁹ Die Brücke als Bild für die Verbindung zweier räumlich getrennter Dialogpartner führt nicht länger von einem Ort zum anderen, sondern ist selbst zum Fokus geworden, Bild für den Liebesbrief als eine Mitteilungsform, die, statt die Körper der Liebenden miteinander in Kontakt zu bringen, in dem Moment zum Störfaktor wird, in dem Medien wie das Telefon die Privilegierung der geschriebenen Liebesrede aufheben. In den Nachrichten vom Pontus spricht die Brücke von sich selbst, der Liebesbrief über den Einbruch medialen white noise's in eine Textsorte, die an der Konkurrenz zu schnelleren, gegenwärtigeren Mitteilungsformen zu einem ‚traurigen, mächtigen, wortlosen Gesang‘ verfällt, gleichsam selbst zu einem Kanalrauschen wird, in dem die begehrenden Körper, die ‚Menschenstimmen‘, sich nicht länger ‚durch diese Töne‘ zu drängen vermögen.²⁰

Der Liebesbrief ist nun allerdings nicht etwa ein von Kafka nostalgisch verklärtes Genre von ursprünglicher Authentizität, sondern ganz im Gegenteil gleichsam die Keimzelle eines Phänomens, das Kafka selbst zutiefst ambivalent besetzt: Einerseits erleidet der sich in Zeichen vermittelnde Körper immer neu und in unendlichen Qualen eine Entfremdung zwischen Körper und Schrift, aufgrund derer das Geschriebene, je emphatischer es von Liebe zeugt, umso nachdrücklicher die Distanz zwischen schreibendem und begehrtem Körper zementiert: Zahllos sind die Bekundungen seiner Sehnsucht nach Felices Gegenwart, dem „wirklichen Körper“, dem „natürlichen Verkehr“; zahllos aber auch sind die Bekundungen seines Unvermögens, einen solchen Verkehr zu leben, ob in oder außerhalb der Ehe – weil er das Schreiben beeinträchtigen könnte. Andererseits nämlich ist das Schreiben, und gerade auch das über Telephon, Telegraphie und Grammophon, der Raum, in dem Kafka seinen Körper immer neu als einen schriftförmigen entwirft, einen Körper, der allein schreibend lebt, allein an der Oberfläche der von ihm verfaßten Texte mit sich identisch wird, am radikalsten durchgeführt in jenem Text, mit dem Kafka nach der gescheiterten Verlobung Abschied von Felice nimmt: Eingespannt in die mediale Schreibmaschine, die in alten Zeiten Erlösung – Elysium – verhiess, erfährt der Körper seine Vereinigung mit der Schrift als eine Ganzkörperätowierung, an deren Ende das Gesicht des Sterbenden für einen kostbaren Moment die, um es mit Schlegel zu sagen, Glorie sonderbaren Strahlens entbirgt – mochte Kafka auch Jahre später in einem Brief an Milena jeglichen Briefverkehr als „Verkehr mit Gespenstern“,²¹ mit medial erzeugten Schattenbildern des eigentlich Eigenen, denunzieren, so bleibt doch das solcherart induzierte *Unglücklichsein*, so der Titel einer frühen Erzählung Kafkas, Bedingung der eigenen Existenz: "Aber trotzdem", ruft der Ich Erzähler am Ende seinem Gesprächspartner zu, "wenn Sie mir mein Gespenst wegnehmen, dann ist es zwischen uns aus, für immer"²² – und nicht zufällig spielt die Schlußformel dieser Erklärung unmißverständlich auf die rhetorischen Konventionen des Scheidebriefs unter Liebenden an – das Bündnis, das hier aufgekündigt wird, ist die Differenz zwischen Körper und Zeichen, aufgrund derer der ‚klassische‘ Liebesbrief im Ungleichzeitigen die konstitutive Dialektik von Aufschub und Erfüllung hatte inszenieren können.

„The sky above the port was the color of television, tuned to a dead channel“, mit diesem Satz beginnt William Gibsons Roman *Neuromancer*, mit einer Beschwörung also eben desjenigen white noise, an dem in Kafkas Liebesbriefen das Bündnis gedachter Differenz zerbricht; und es ist bezeichnenderweise ein Gag über Drogenabhängigkeit, mit dem darafhin die Romanhandlung einsetzt; „It’s not like I’m using, it’s like my body developed this massive drug deficiency.“²³ Die Droge des Protagonisten Case, nur ersatzweise verdrängt durch chemische Drogen, ist die Euphorie des Users, der, in den Cyberspace eingeloggt, den ‚dead channel‘ der Wirklichkeit mit den von der Matrix generierten Bildvisionen vertauscht: „All the speed he took, and still he’d see the matrix in his sleep, bright lattices of logic unfolding across the colorless void [...]. Cyberspace. A consensual hallucination

experienced daily by billions of legitimate operators, in every nation [...]. A graphic representation of data abstracted from the banks of every computer in the human system. Unthinkable complexity.²⁴

Schon bevor Case in die Lage versetzt wird, seine Sucht wieder zu befriedigen, wird die Matrix dieser consensual hallucination mit seiner Liebesbeziehung zu Molly kurzgeschlossen, der Frau mit den ausfahrbaren Messern unter den Fingernägeln und dem in den Sehnerv implantierten Zeitchip, „his orgasm flaring blue in a timeless space, a vastness like the matrix, where the faces were shredded and blown away down hurricane corridors,²⁵ wo das Gesicht des geliebten Anderen im Moment des Liebesvollzugs imaginär in die Bestandteile seiner Simulation zerfällt – und auf unvermutete Weise wiederkehrt, nämlich als ein mit den Mitteln der Cybertechnologie übernommener Gesichtssinn: Von Molly bei ihren Unternehmungen angelegte Elektroden ermöglichen Case, sich von seinem Cyberdeck aus in ihre Sinneswahrnehmungen einzuschalten; über die räumliche Trennung hinweg sieht er, was sie sieht, und empfindet, was sie empfindet, ein selbst stummer Passagier ihres körperlichen Sensoriums – eine geradezu idealtypische Erfüllung der Phantasien des ‚wäre ich bei Dir‘ im klassischen Liebesbrief. Und so trägt denn auch die Szene, in der Case den dazu notwendigen Schalter erhält, in ironischer Verformung die Züge einer Szene, in der ein Postbote des 18. Jahrhunderts dem gierig Wartenden einen Liebesbrief zustellt: Der Gewährsmann holt aus seiner Tasche „a filthy manila envelope [...] and extracted a featureless black rectangle“ – die betont anachronistische Verpackung entbirgt ein Rechteck wie eine black box, deren Bedeutung zu erschließen es komplizierter hermeneutischer Operationen bedarf, weil der Ausdrucksmodus ‚Sprache‘ an der Unterkomplexität des allzu offensichtlich Normierten krankt: „Goddam factory prototypes,‘ he said, tossing the thing down in the table. ‚We’ll get there, but there’s no rest for the wicked, right?“ Das Geheimnis des ‚thing‘ jedoch offenbart sich nicht in seiner Substanz, wie auch der Liebesbrief das seine nicht an der Materialität von Tinte und Papier preisgibt, sondern in seinem Einsatz als Schnittstelle zwischen dem Adressaten und seiner Geliebten, als „flip flop switch“, mit dessen Hilfe Case sich jederzeit in den Körper Mollys einloggen kann: „So now you get to find out just how tight these jeans really are, huh?“²⁶

Durch den ganzen Roman hindurch sind es zumeist die von dieser flip-flop-switch induzierten Erfahrungen simulierter – medial vermittelter – und in Echtzeit auch stimulierter Nähe zu Mollys Körper, in denen die Liebesbeziehung zwischen ihr und Case ihren Austrag findet – am Ende aber ist es der alte, der längst überholte Brief, die Rückkehr gleichsam zur Differenz zwischen Körper und Zeichen, in der diese Beziehung schließt: Im gemeinsam bewohnten Hotelzimmer findet Case „a note, a single sheet of stationery: ‚Hey it’s okay but ist taking the edge off my game, I paid the bill already. Its the way I’m wired I guess. Watch your ass okay? Kisses, Molly“.²⁷ Das Spiel, ‚the game‘, erträgt die Identität von Körper und Zeichen, von Imagination

und Austrag nicht, es bedarf der Differenz, um seinen Biß, ‚the edge‘, zu erhalten – diese Differenz aber ist, zumindest für Mollys Spiel, bereits in die Matrix selbst eingezeichnet; Case dagegen, der ‚Fall‘ schlechthin, kehrt in die Matrix zurück, an den Ursprung jedes nur denkbaren Falls, und damit in einen Raum, in dem die Liebe zum Medium mit dem Medium Liebe zusammenfällt. Und konsequent kartographiert das Ende des Textes die Grenze der linearen, schriftlichen Beschwörung von Bildern im *discours amoureux* des ausgehenden 20. Jahrhundert auf der Folie des antiken Mythos von Narziß, als, so impliziert die solcherart lancierte Anspielung, das ultimativ so fatale wie unausweichliche Ende am eigenen Bild, wie schon die simulierte sensuelle Identifikation mit dem Körper der Geliebten faktisch immer nur eine Identifikation mit den eigenen Sinnen gewesen war: Der letzte Blick der Romanfigur Case trifft auf „three figures, tiny, impossible, who stood at the very edge of one of the steps of data“, auf die künstliche Persönlichkeit des Neuromancer, des Autors und Repräsentanten der Matrix, auf die Kopie der toten Geliebten Linda und: „the third figure, close behind her, arm across her shoulders, was himself.“²⁸

Anmerkungen

1. Niklas Luhmann, *Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität*. Frankfurt am Main 1982.
2. Tilo Brandis, *Mittelhochdeutsche, mittelniederdeutsche und mittelniederländische Minnereden. Verzeichnis der Handschriften*. München 1968, S. 64.
3. A.a.O., S. 65.
4. A.a.O., S. 62.
5. Abgedruckt in: *Ich bin dein. Liebesbriefe deutscher Männer und Frauen*, hg. von Paul Hermann. Berlin 1940, S. 30.
6. A.a.O., S. 30f.
7. A.a.O., S. 31f.
8. Meta Klopstock, *Es sind wunderliche Dinge, meine Briefe. Briefwechsel mit Friedrich Gottlieb Klopstock und mit ihren Freunden 1751-1758*, hg. von Franziska und Hermann Tiemann. München 1980, S. 162.
9. A.a.O., S. 171.
10. A.a.O., S. 175.

11. Der junge Goethe in seiner Zeit. Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Schriften bis 1775. Texte und Kontexte. In zwei Bänden und einer CD-ROM hg. von Karl Eibl, Fotis Jannidis und Marianne Willems. Frankfurt am Main/Leipzig 1998. Bd. 2, S. 271.
12. Friedrich Gottlieb Klopstock, Das Rosenband. In: Klopstock's sämtliche Werke. Bd. 4, Leipzig 1856, S. 90f.
13. Sophie von La Roche, Geschichte des Fräuleins von Sternheim, hg. von Barbara Becker-Cantarino. Stuttgart 1997, S. 344.
14. Kritische Friedrich Schlegel-Ausgabe, hg. von Ernst Behler unter Mitwirkung von Jean-Jacques Anstett und Hans Eichner. Bd. 5: Dichtungen, hg. und eingeleitet von H. E. München u.a. 1962, S. 3.
15. A.a.O., S. 74.
16. A.a.O., S. 82.
17. Unveröffentlichtes Manuskript, Biblioteka Jagiellonska, Krakau.
18. Vgl. dazu Friedrich Kittler, Aufschreibesysteme 1800-1900. München 1987, S. 235: „Die technische Aufzeichenbarkeit von Sinnesdaten verschiebt um 1900 das gesamte Aufschreibesystem. Zum wahrhaft ersten Mal hört Schreiben auf, mit serieller Datenspeicherung synonym zu sein. Zur symbolischen Fixierung von Symbolischem tritt die technische Aufzeichnung von Realem in Konkurrenz.“
19. Franz Kafka, Briefe an Felice und andere Korrespondenz aus der Verlobungszeit, hg. von Erich Heller und Jürgen Born. Frankfurt am Main 1976, S. 264.
20. Vgl. dazu Wolf Kittler, Schreibmaschinen, Sprechmaschinen. Effekte technischer Medien im Werk Franz Kafkas. In: Franz Kafka. Schriftverkehr, hg. von W. K. und Gerhard Neumann. Freiburg 1990 (Rombach Reihe Litterae), S. 75-163.
21. Franz Kafka, Briefe an Milena. Erweiterte Neuausgabe, hg. von Jürgen Born und Michael Müller. Frankfurt am Main 1986, S. 302.
22. Franz Kafka, Unglücklichsein. In: F.K., Schriften, Tagebücher, Briefe. Kritische Ausgabe, hg. von Jürgen Born, Gerhard Neumann, Malcolm Pasley und Jost Schillemeit. [Ohne Bandnumerierung:] Drucke zu Lebzeiten, hg. von Wolf Kittler, Hans-Gerd Koch und Gerhard Neumann. Frankfurt am Main 1994, S. 33-40. Hier: S. 39.
23. William Gibson, Neuromancer. London 1993, S. 9.
24. A.a.O., S. 11 und 67.
25. A.a.O., S. 45.

26. A.a.O., S. 69f.

27. A.a.O., S. 313.

28. A.a.O., S. 317.