

DE GRUYTER

*Sina Dell'Anno, Achim Imboden,
Ralf Simon, Jodok Trösch (Hrsg.)*

PROSA: THEORIE, EXEGESE, GESCHICHTE

THEORIE DER PROSA

out from Chromophilomos,
(mp), first called this kind of
mean or tetrachiric or quad-
s and dishes perplex (v. *Some*
Forestallings over that Studium of Sexophonologistic Schizophre-
nesis, vol. xxiv, pp. 2-555) after the wellinformed observation,
made miles apart from the Master by Tung-Toyd (cf. *Later*
Abstrations amengst the Neomugglian Teachings abast the Semi-
science, passim) that in the case of the littleknown periplic
bler popularly associated with the names of the wretched
er (trianforan deffwedoff/our plumsucked pattern shape-

odgawnde
4 - Punkte
2 - Punkte
= 1/2 (Punkte)
Punkte =
Punkte

Tong-tied
Odysses
14 in 1000 - Harte

Prosa: Theorie, Exegese, Geschichte

Theorie der Prosa



Herausgegeben von
Ralf Simon

Prosa: Theorie, Exegese, Geschichte



Herausgegeben von
Sina Dell'Anno, Achim Imboden,
Ralf Simon und Jodok Trösch

DE GRUYTER

Die Open-Access-Version dieser Publikation wird publiziert mit Unterstützung des Schweizerischen Nationalfonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung.



ISBN 978-3-11-073701-1

e-ISBN (PDF) 978-3-11-073156-9

e-ISBN (EPUB) 978-3-11-073167-5

ISSN 2748-5447

DOI <https://doi.org/10.1515/9783110731569>



Dieses Werk ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz. Weitere Informationen finden Sie unter <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>.

Library of Congress Control Number: 2021937377

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

© 2021 bei den Autorinnen und Autoren, Zusammenstellung © Ralf Simon, publiziert von Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston

Dieses Buch ist als Open-Access-Publikation verfügbar über www.degruyter.com.

Coverabbildung: Die Coverabbildung stammt aus Arno Schmidts Arbeitsexemplar von: *Finnegans Wake* by James Joyce (Bargfeld/Zürich 1984). Zugrundegelegt ist die Ausgabe London: Bradford and Dickens 1950, S. 122–123.

Satz: Integra Software Services Pvt. Ltd.

Druck und Bindung: CPI books GmbH, Leck

www.degruyter.com

Inhaltsverzeichnis

Sina Dell'Anno, Achim Imboden, Ralf Simon, Jodok Trösch
Prosa. Theorie, Exegese, Geschichte — 1

Rüdiger Zymner
›Prosa‹ – zur Theorie einer Schreibweise — 17

Rüdiger Campe
Bloße Prosa. Kleists Anekdoten — 31

Anselm Haverkamp
Anagramm und Prosa — 57

Michael Gamper
Rätsel der Prosa — 69

Alfred Bodenheimer
**Die Vernetzung von Fragmenten als Prosatext – ein verdecktes
Identitätsnarrativ Israels? — 107**

Sabine Kyora
**›Eine Wurfschaufel für meine Poesie‹ – Metaisierung, Wissenspoetik
und Intertextualität in Paul Wührs *Das falsche Buch* — 121**

Tobias Lachmann
Die Geburt der Gegenkultur aus dem Geiste des Raketenstaates — 135

Natalie Moser
Praxis und Theorie der Prosa. Zu Michael Lentz' *Schattenfroh* — 171

Mandy Dröscher-Teille
**Negativität und Differenz. Friederike Mayröckers essayistische
Meta-Prosa-Fläche *mein Herz mein Zimmer mein Name* (1988) – mit
Seitenblicken auf Bachmann und Jelinek — 197**

Lucas Knierzinger

»Es ist so ein Feuerrad«. Zum *ductus* der Prosa in Friederike Mayröckers *Reise durch die Nacht* — 225

Yvonne Al-Taie

Kombinatorik, Witz, Rhizom: Prosa als gesteigerte semiotische Interdependenz — 251

Elisa Ronzheimer

Mozarts Prosa. Klassizistische Entwürfe musikalischer Prosa bei Arnold Schönberg, Thrasylulos Georgiades und Carl Dahlhaus — 271

Claudia Keller

Muster Prosa. Lineaturen der Literatur (hauptsächlich) mit Blick auf Ann Cotten — 291

Monika Schmitz-Emans

Poetiken der Ausbreitung. Zu Schreibweisen, Textbildlichkeit und Buchräumlichkeit von Wörterbuchprosa — 325

Till Dembeck

Die Mehrsprachigkeit der Prosa. Ein Kapitel aus *Finnegans Wake* — 345

Dieter Fuchs

Menippeisches Schreiben als Oszillation zwischen Struktur und Antistruktur: James Joyces *Ulysses* und *Finnegans Wake* — 375

Sina Dell'Anno, Achim Imboden, Ralf Simon, Jodok Trösch

Prosa. Theorie, Exegese, Geschichte

Einleitung

»Was Prosa eigentlich sei, hat noch niemand gesagt« (Schlegel StA, V, 211). An dieser lapidaren Auskunft Friedrich Schlegels hat sich in den letzten zwei Jahrhunderten erstaunlich wenig geändert. Sie wird noch 2005 im Lexikonartikel *Prosa* im *Historischen Wörterbuch der Rhetorik* wiederholt (Weissenberger 2005, Sp. 325). Bevor man nun vorschnell die Forschungslücke identifiziert und sie zu schließen versucht, ist freilich eine gewisse Zurückhaltung angeraten. Versteckt sich hinter dem Titel ›Theorie der Prosa‹ tatsächlich ein Problem? Oder gibt es gute Gründe dafür, dass es eine solche Theorie der Prosa bislang nicht gegeben hat und folglich auch nicht geben sollte? Im Sinne der alten hermeneutischen Maxime, der Frage selbst nachzuspüren, statt sie eilfertig beantworten zu wollen, ist also zunächst die Rechtfertigung der Fragestellung gefordert. Was meinte Friedrich Schlegel, als er inmitten der Ausarbeitung seiner frühromantischen Theorie des Romans entdeckte, dass die Theorie der Prosa mit der Theorie des Romans nicht deckungsgleich sei und dass folglich ein definitorisches Desideratum vorliege? Die relativ wenigen Bemerkungen, die Schlegel in seinen Notizbüchern dem Projekt einer Prosatheorie widmete (Schlegel StA, V, 211 f.), führen kaum weiter. – Wir möchten uns der Frage nach der Möglichkeit und dem Ort einer Theorie der Prosa nähern, indem wir eine kleine Kartographierung vorschlagen.¹

Zunächst sei vorausgeschickt: Es gibt allerlei Komposita mit dem Begriff Prosa, allen voran das Wort Erzählprosa, oft auch Romanprosa, dann das Gebiet der kleinen Prosaformen, schließlich das umfangreiche Feld expositorischer Sachprosa. Der Name ›Theorie der Prosa‹ zielt nicht auf diese Kompositaformen oder allenfalls nur am Rande. Denn tatsächlich lässt sich beobachten, dass mit einer gewissen Regelmäßigkeit etwa bei dem Begriff Erzählprosa die Form der Erzählung zum Theoriegegenstand wird, jedoch der Prosabegriff unterbestimmt bleibt. Am deutlichsten ist dies an Todorovs Buch *Poetik der Prosa* (Todorov 1972) zu sehen, welches *de facto* eine Theorie der Erzählung ist und über die Prosa keinerlei Auskunft gibt. Offenkundig verschwindet bei Prosa-Komposita die Prosa selbst

¹ Bezogen auf die Frage des Prosastils findet sich die folgende Gliederung auch in einer Studie von Ralf Simon, die voraussichtlich 2021 in einem Sonderheft der *Zeitschrift für deutsche Philologie* erscheinen wird.

Sina Dell'Anno, Achim Imboden, Ralf Simon, Jodok Trösch, Basel

auf eigentümliche Weise, während die Formbestimmung des ihr gesellten Kompositumteils in den Vordergrund rückt. Noch einmal anders formuliert: In der Regel führt eine Gattungstheorie der Prosaformen nicht zu einer Theorie der Prosa, weil eine solche Gattungstheorie das Momentum der Prosa invisibilisiert. Allenfalls erlaubt diese Feststellung eine erste, negative Bestimmung des Gegenstandes: Prosa ist das, was von einem Text übrigbleibt, wenn man diejenigen Eigenschaften, die sich über Formbestimmungen erklären lassen, beiseitelässt und seine basale Struktur betrachtet. Wie aber ist der Theoriegegenstand Prosa positiv zu bestimmen, wenn man von den genannten Komposita Abstand nimmt?

Die vorgeschlagene Gliederung identifiziert drei große Felder, für die jeweils ein unterschiedlicher Prosabegriff angesetzt werden muss.

Erstens: Im Feld vor den literarischen Formen liegt das in Prosa verfasste Schrifttum der expositorischen Sach- und Gebrauchstexte, deren Strukturen der Gegenstand der Textlinguistik sind. Textkonstitutive Kriterien werden durch Begriffe wie Kohärenz, Kohäsion, Fokusbildung, pragmatische Kontextualisierung, Situationalität, Angemessenheit, Informativität, Akzeptabilität und ggf. Intertextualität diskutiert. Dabei handelt es sich also im weitesten Sinne um linguistische Wiederholungen rhetorischer Grundverfahren. Wenn aber der Gegenstand der Literaturwissenschaft die Poesie oder fiktionale Texte sind, ist sie für dieses Schrifttum nur insofern zuständig, als grundlegende Eigenschaften der nicht-literarischen Prosa in transformierter Weise auch literarizitätsrelevant sind.

Zweitens: Identifizierbar ist das gattungstheoretisch erfassbare Feld literarischer Prosaformen. Zu ihnen gehören an der Grenzscheide zu expositorischen Texten der Essay, wohl auch die Prosaformen der großen philosophischen Abhandlungen, schließlich die kleinen literarischen Prosaformen, sodann die Erzähl- und die Romanprosa. Prosarelevantes lässt sich hier als Kunst der Prosa identifizieren, ganz im Sinne des gleichnamigen Buches von Theodor Mundt (*Die Kunst der deutschen Prosa*, 1837). Kunst der Prosa ist der Name für Überlegungen zur Stilistik des kulturell gehobenen Prosatextes. Stiltheorie ist ab dem neunzehnten Jahrhundert die Fortsetzung der Rhetorik nach deren angeblichem Ende im achtzehnten Jahrhundert. Auf der Suche nach historischen Belegen zu dem, was Prosa sei, trifft man, ausgehend von den antiken Rhetorikern, vor allem auf Bemerkungen, die eine solche Stilistik als Kunst der Prosa zum Gegenstand haben. Dabei spielen oft die Musikalität der Prosa eine Rolle, ihre Gangart, ihre phonetische Textur, ihr Textrhythmus.

Im Falle der Erzählprosa lässt sich im Sinne von Theodor Mundt argumentieren, dass es dabei nicht um ein Erkennen der Erzählform geht, sondern um die Frage, wie gute Prosa zu schreiben sei. Deren stilistische Qualität steht mit der Finesse der narrativen Darstellung in keinem direkten Zusammenhang. So

wie ein Spielfilm mit einer überzeugenden Handlung technisch mangelhaft realisiert sein kann, ist es möglich, dass ein literarischer Prosatext erzähltheoretisch alle narrativen Formvorgaben erfüllt und trotzdem schlecht geschrieben ist. Die Kunst der Prosa hätte hier also ein genuines Gegenstandsgebiet, welches in der Geschichte der Literaturwissenschaften immer wieder einmal behandelt worden ist. Stilistik der Prosa oder Kunst der Prosa ist aber nicht Theorie der Prosa, denn die Angabe, wie etwas gut zu machen sei, ist mit der Einsicht in die Eigenschaften des Gegenstandes nicht deckungsgleich. Gleichwohl, der Zusammenhang zwischen Theorie der Prosa, der Gattungstheorie von Prosaformen und der kunstvollen Prosastilistik ist und bleibt ein komplexer.

Drittens: Neben den expositorischen Sachtexten, die Gegenstand der Textlinguistik sind und ein Gebiet vor den literarischen Formen ausfüllen, und neben den Prosatexten, die Gegenstand der Kunst der Prosa sind und formbestimmte oder gattungspoetologisch erfassbare Eigenschaften aufweisen, lässt sich ein weiteres Feld umreißen. Es gibt Literatur, die mit keinem Formbegriff, auch nicht mit dem offenen Konzept des Romans, zu fassen ist. Wir haben es hier, im dritten Feld, mit literarischen Texten zu tun, die in dem Sinne in einem Raum nach der Form existieren, dass sie das, was Form gewesen ist, einer derart radikalen Reflexion unterziehen, dass sich darüber der Formbegriff zerlegt. Während der traditionelle Begriff des Romans mit seinen eingelagerten kleineren Formen durchaus noch einen transformierten Formbegriff mit sich führt, wie sich etwa an Bachtins Romankonzept zeigt, lässt die in jeder Hinsicht exzessive Semiose der hier anvisierten Prosatexte auch diesen flexiblen Formbegriff hinter sich. Diese Prosatexte sind in einem mehrfachen Sinne radikal: Sie zerkleinern und zerlegen die Sprache bis hin zu ihren atomaren Bestandteilen, den Buchstaben oder, forcierter noch, den distinktiven Merkmalen. Zu diesen Texten gehört also eine konstitutive anagrammatische Ebene, vielleicht ist diese sogar der generative Motor für die Textexpansion, die folglich nicht über Formen und deren Programme läuft, sondern über die Permutation des atomaren Materials der Sprache. Anhängig ist also die Frage, ob und wie aus der minimalsten Bewegung die maximalste Textexpansion entstehen kann. Gibt es große und umfangreiche Texte, die letztlich nur lauter fortgesponnene Wortkauereien sind, sodass großer Textumfang durchaus paradox aus minimalen Bewegungen entsteht?

Eine Eigenart der großen Prosatexte besteht in ihrer Viel- oder Mehrsprachigkeit. Sie reicht tief in die Texturen und Verfasstheiten der Prosatexte. Der Wechsel zwischen den Sprachen, radikal vielleicht so weit geführt, dass es gar keine Ausgangssprache gibt und alles überhaupt und von vornherein hybrider Sprachwechsel ist, führt erneut zu einer Unterwanderung des Formparadigmas. Wenn in diesem Sinne Prosatexturen nicht mehr dem Formparadigma folgen

und auch der Prosabegriff selbst schon von seiner wortwörtlichen Bedeutung her nicht auf Form abzielt, dann bleibt die Frage nach der Logik der Textverkettenungen rekurrent.

Es entsteht im Zuge dieser Überlegungen das sehr grundlegende Theorem, poetische Selbstreferenz als Alternative, vielleicht sogar als Gegenbegriff zur poetischen Form zu denken. Gemeinhin, vor allem in der Lyriktheorie, werden poetische Selbstreferenzen als Steigerung von Form konzipiert: Ein Sonett wird erst dann kunstvoll, wenn es über sein Reimschema hinaus Binnenreime, verschiedenste Figuren und Tropen, sowie weitere Rekurrenzen aufweist. Normalerweise kann also poetische Selbstreferenz sehr harmonisch mit Formbestimmungen verbunden werden. Aber dennoch liegt ein latenter Konflikt vor. Das Gestaltmoment von Form muss die virtuell unendliche Rekursivität der poetischen Selbstreferenz mit einer Stoppregel belegen – andernfalls würde die Steigerung von Komplexität durch fortlaufende Selbstanwendung das Gestalthafte der Form unterwandern und sprengen. Die Theorie der Prosa behandelt daher Form und Selbstreferenz als Konzepte, die zueinander in Opposition stehen. Unsere Grundüberlegung lautet, dass Prosa im avancierten Sinne solche Texte genannt werden können, in denen eine hypertrophe Selbstreferenz dasjenige, was Form gemeinhin ist, außer Kraft setzt. Prosa entsteht also aus Verfahren poetischer Selbstbezüglichkeit, das heißt aus Zeichenverwendungen, die über rekursive Schleifen, Ähnlichkeiten, hypertrophe Semiosen oder Schriftbildexperimente laufen. Die daraus resultierenden Texte sind weithin fiktional, hochgradig selbstreflexiv und in der Etablierung einer literarischen Welt komplex. Mehrfacher Schriftsinn, wilde Semiosen, eine exzessive Intertextualität, ein hohes poetologisches Reflexionsniveau, ausformulierte Schreibszenen und mehrfach ausdifferenzierte Positionen der Funktion Autorschaft gehören zu einer solchen ästhetischen Komplexität. Solchen Texten theoretisch und exegetisch auf den Grund zu gehen, ist das Anliegen des vorliegenden Bandes.

Dieser Grundriss zur Gliederung des Feldes in drei Verwendungen des Prosabegriffs mag an dieser Stelle genügen. Der Ort einer Theorie der Prosa ist vor allem dann zu gewinnen, wenn man die Unterscheidungen zur Textlinguistik und zur Kunst der Prosa deutlich markiert.

Die hier publizierten Beiträge zu Theorie, Exegese und Geschichte der Prosa basieren auf zwei Workshops, die Anfang 2020 in Basel stattgefunden haben. Während der eine Workshop theorieorientiert angelegt war, hatte der andere einen Schwerpunkt bei der Lektüre exemplarischer Prosatexte. Die Unterscheidung in Theorie versus Exegese wurde freilich von den Beiträgerinnen und Beiträgern der beiden Workshops auf instruktive Weise unterlaufen. Tatsächlich liegt diese Subversion in der Natur der Sache. Denn avancierte Prosatexte präsentieren

sich fast immer auch als Meta-Literatur ihrer eigenen literarischen Praxis. Dies hat den Effekt, dass die literaturwissenschaftliche Metasprache sich mit einer Theoriekonkurrenz auf der Seite der Literatur konfrontiert sieht. Insofern die Praxis der poetischen Texte selbst schon theorieaffin ist, wird die literaturwissenschaftliche Exegese ihrerseits Theorie, während sich eine explizite Theoriebildung immer wieder in den poetischen Texten rückversichern muss. Es entstehen aufschlussreiche zirkuläre Verhältnisse zwischen poetischer Meta-Literatur und literaturwissenschaftlicher Metasprache, die in der einen oder anderen Weise fast jeden Beitrag in diesem Band beschäftigen.

Die Konzeptidee der Workshops, Prosatexte im oben exponierten (dritten) Sinne zu untersuchen, impliziert eine ganze Reihe von Fragestellungen: Wie ist eine Literaturwissenschaft zu denken, die weniger auf den Formbegriff und stärker auf poetische Selbstreferenz setzt? In welchem Maße sind Form und Selbstreferenz Gegensatzbegriffe? Was impliziert die Verabschiedung (gattungs-)poetologischer Begrifflichkeiten im Hinblick auf die Lektürevverfahren, mit denen sich die Literaturwissenschaft solch radikal hybriden und bis zur Opazität verdichteten Texten nähert? Wie lässt sich der Prosatext von avancierten Romankonzepten (frühromantischer Roman, polyphoner Roman etc.) abgrenzen, die sich durch Formenvielfalt auszeichnen? Ist Fiktionalität ein zentrales Moment? Warum sind Prosatexte im hier angedachten Sinne meist äußerst umfangreich? Welche historischen Modelle sind für eine aktuelle Theoriebildung in Sachen Prosa heranzuziehen? Rhetorik? Grammatik im weitesten Sinne? Semiotik, vor allem als ›wilde Semiotik‹? Wie ist das Verhältnis der Prosa zur Lyrik vor allem hinsichtlich der textuellen Verdichtungen zu bestimmen? Sind avancierte Prosatexte, die zwar ihre eigene Poetik exzessiv ausformulieren, aber zugleich intensiv verschlüsselt sind, überhaupt ›lesbar‹? Gibt es literaturgeschichtliche Traditionen der Prosa oder literaturgeschichtliche Momente, die für Prosa günstig sind?

Mit diesen Fragen verbindet sich ein gewisser Anti-Kanon, der sich mit den folgenden Namen andeutungsweise umreißen lässt: Varro, Petron, Lukian, Martianus Capella, Teofilo Folengo, François Rabelais, Michel de Montaigne, Johann Fischart, Johann Georg Hamann, Jean Paul, Wilhelm Raabe, Andrej Belyj, James Joyce, Carlo Emilio Gadda, Stefano D'Arrigo, Jorge Luis Borges, Arno Schmidt, Marianne Fritz, Friederike Mayröcker, Paul Wühr, Roberto Bolaño, Uwe Dick, Bora Ćosić, Michael Lentz.

Die im vorliegenden Band versammelten Studien dokumentieren den Umgang der gegenwärtigen Literaturwissenschaft mit dem skizzierten Vorschlag, eine ›Theorie der Prosa‹ zu entwerfen und exegetisch zu erproben. Eröffnet wird der Band durch den Aufsatz von **Rüdiger Zymner**, der sich im ersten der drei Felder des ausdifferenzierten Prosabegriffs verorten lässt. Zymner reformuliert die

Textualitätskriterien der Textlinguistik, indem er sie in eine der Literaturwissenschaft affine Terminologie überführt und somit die basalen Kohärenzbedingungen von Prosa vor ihrem Eintritt in literarische Formen bedenkt. Zymner geht dabei vom Begriff der Schreibweisen aus und setzt als basale Bestimmung von Prosa die Eigenart des grafischen Sprachzeichengebildes an, in der Regel eine ausgefüllte Textseite zu präsentieren. Damit ist Prosa primär eine schriftliche Tätigkeit und ihre Erscheinungsweise besteht in Texten, deren dominante grafische Ausgefülltheit eine ganze Reihe von Kohärenzbestimmungen nach sich zieht. Kohäsion und Kohärenz werden von Zymner auf verschiedenen Ebenen diskutiert: semantisch, texttypografisch und genretheoretisch in Bezug auf die Unterscheidung gebundene versus ungebundene Rede als Differenzierungskriterium von Lyrik versus Prosa. Aus diesen Überlegungen resultiert das Theorem, dass Prosa eine Schreibweise ist, die verschiedenen Genres zur Verfügung steht. Damit wird eine Ebene adressiert, die in aufschlussreicher Weise quer zu den literaturwissenschaftlichen Formbestimmungen steht. Eine kulturwissenschaftliche und anthropologische Überlegung unterstützt sodann die These: Prosa ist die Schreibweise, durch die kulturelle Überlieferung objektiviert, also in Schriftzeichen außerhalb der erinnernden Subjekte (»exosomatisch«) platzierbar wird. Diese universale Bestimmung impliziert eine starke Flexibilität der Prosa-Schreibweise, deren Kern im allgemeinen Kohärenzcharakter von Textualität zu finden ist.

Es folgen drei Arbeiten, die eine aufschlussreiche dekonstruktive Grundfigur miteinander teilen, meist ohne auf die Dekonstruktion explizit Bezug zu nehmen. Wenn Rüdiger Campe über Kleist spricht, Anselm Haverkamp über Günter Eich und Michael Gamper über Walpole, Kleist, Balzac und Henry James, dann sind Texte thematisch, die nicht zum Korpus der avancierten Prosa im Sinne hybrider Semiose gehören. In den durchaus formgeregelten Diskursordnungen dieser Textreihe steckt die Prosa in der Latenz (Haverkamp), im Rätselcharakter (Gamper) oder als bloße oder reine Prosa in einer Dimension der Wortwörtlichkeit, die eine Gegenbewegung zur Anekdote vollzieht (Campe). Es wird in diesen Beiträgen eine die literarische Form unterwandernde Gegenwendung etabliert, die, um mit Campes Begriffen zu argumentieren, unter dem Namen Prosa auftritt und damit als bloße Prosa die formgebundene Literatur unterbietet, um sie als reine Prosa zu überbieten. Diese Gedankenfigur ist deshalb so aufschlussreich, weil Prosa nicht auf der Ebene ihrer maximalen Manifestation, sondern auch in der Dimension einer gleichsam unterirdisch arbeitenden Gegenkraft auftreten kann.

Seinen Beitrag beginnt **Rüdiger Campe** mit der Frage nach der prinzipiellen Theoretisierbarkeit von Prosa, um sich ihr im Kontext der poetischen, rhetorischen und ästhetischen Debatten zur Bestimmung der Prosa und ihrem Verhältnis zur Poesie zu nähern, die im 18. Jahrhundert einen historischen Höhepunkt

an Komplexität finden. Prosa ist dabei zunächst einmal die neutrale Grundform der Rede, das unbestimmte Andere der poetischen Formen. Mehr noch: Wie Campe betont, entzieht sich die literarische Prosa einer positiven Bestimmung durch den Rückgriff auf hergebrachte poetische Einheiten. Die elokutionäre Durchformung mit figuralen Verfahren ist der Prosa genauso unwesentlich wie ihre Poetisierung mit Mitteln der Gattungspoetik. Statt einer Theorie, die Prosa in ihrer Differenz zur Poesie konzeptuell zu beschreiben sucht, unternimmt es Campe im Folgenden, eine Kritik der ›bloßen Prosa ohne Gegenbegriff‹ zu entwickeln. Exemplarisch untersucht er Kleists Anekdoten, die in ihrer lebensweltlichen Verwurzelung nur an der Schwelle der literarisch-rhetorischen Durchformung stehen. In ihrer charakteristischen Offenheit zeichnen sich die Texte vielmehr durch eine basale Konnektivität aus, die Campe auf den Terminus ›Anschluss‹ bringt. Entscheidend sind die ›Neutralisierungen‹ literarischer Momente, die Kleist bei der Bearbeitung der Anekdoten vornimmt: Das Verbergen von Momenten literarischer Fiktionalität und die Reduktion von narrativen Wendungen zugunsten einer von literarischen Gattungserwartungen entlasteten Form. Hervor tritt die bloße Prosa, also jener Grund- und Restbestand, der übrig bleibt, wenn die Formprinzipien höherer Stufe wegfallen, nach denen Texte üblicherweise organisiert sind. Dies bedeutet im Umkehrschluss: Die Prinzipien der Prosa sind untergründig in jedem literarischen Text am Werk.

Die Insistenz auf die charakteristische Unauffälligkeit der Prosa teilt Campes Beitrag mit den Überlegungen **Anselm Haverkamps**. Dessen seit geraumer Zeit vorgetragener Grundgedanke der Latenz oder der *figura cryptica* arbeitet mit einer Selbstreferenz, die ohne Signale und Markierungen auskommt, also nie und immer vorhanden ist. Am deutlichsten wird dies bei der Anagrammatik: Ein vorliegender Text kann durch Freisetzung seiner Buchstaben und durch deren Neukombination jeden anderen Text beherbergen. Man kann insofern sagen, dass der explizite Prosatext – die hypertrophe und wilde Semiose in umfänglichster Ausbuchstabierung – in der Latenz jedes noch so geregelten Textes immer schon kryptisch figuriert ist. Günter Eichs *Maulwürfe* (Maul-Würfe) werden von Haverkamp als einer der Texte gelesen, deren durchaus formbestimmte Oberfläche sich dieser Latenz öffnet und den großen Text im eigenen Inneren durchscheinen lässt. Prosa wird hier zur Vorstruktur alles Sagbaren, sie arbeitet mit der sprachlichen *prima materia*, um Haverkamps Begrifflichkeit aufzunehmen. Während die explizite Theorie der Prosa – die sich auf die oben ›avanciert‹ genannten Texte bezieht – die ganze Registratur der Selbstbezüglichkeiten verdichtet vor sich sieht und sie kaum je bündeln können, erarbeitet sich Haverkamp genau diesen Gedanken anhand mikrologischer ›Umschlags-Wendigkeiten‹ in Texten, die *prima vista* nicht zum oben angedeuteten Prosakanon gehören. Damit

ebnen Haverkamps Lektüren den Weg zu einer äußerst produktiven Ausweitung des Anwendungsbereichs der Theorie der Prosa.

Einer ganz anderen Stilgeste folgend und sich gewiss auch in einer anderen Wissenschaftstradition sehend, ähnelt **Michael Gampers** Studie dem Vorhaben Haverkamps. Der Prosatext bezieht sich im Rahmen der herkömmlichen historischen Semantik zunächst auf einen Weltzustand, den Hegel mit der Formulierung von der Prosa der Verhältnisse bestimmt hat. Es geht also um die Darstellung einer entzauberten Wirklichkeit. Aber seit 1800 arbeitet die in Prosa geschriebene Literatur daran, dieser prosaischen Wirklichkeit einen nicht prosaischen Sinn abzurufen, in ihr also etwas zu finden, das sich wie ein geheimes Rätsel der umfassenden Prosaisierung entzieht. Gampers entdeckt in dieser Prosa die poetische ebenso wie argumentative Intensität, die prosaisch gewordene Wirklichkeit als das eigentliche Rätsel lesbar werden zu lassen. So wird derart der Rätselbegriff aufgeladen und bis zu Adornos Reflexionen über den Rätselcharakter von Kunst geführt. Ähnlich wie bei Haverkamp ist, um es paradox zu formulieren, Prosa eine verborgene Dimension in ihr selbst. Und genau diese Gegenwendung in der eigenen Schrittfolge führt wiederum zu einem starken Prosabegriff, der erneut nicht des spektakulären textuellen Exzesses bedarf, sondern bei Autoren wie Kleist oder Balzac die ganze Unruhe wilder Semiose zu entziffern versteht.

Die Fruchtbarkeit einer neu eingenommenen hermeneutischen Perspektive beweist sich innerhalb der Literaturwissenschaften an der Evidenz der Lektüre, die nicht kursorisch mehrere, sondern intensiv einen einzigen Text behandelt. Entsprechend finden sich im vorliegenden Band einige Einzelstudien, die sich an Texten abarbeiten, welche unter dem Verdacht stehen, zum engeren Kreis des Prosaanonys zu gehören.

Alfred Bodenheimer behandelt einen Text des israelischen Gegenwartsauteurs Uri Itzhak Katz, der im Moment nur im hebräischen Original vorliegt. Die Übersetzung seines Titels ins Englische würde lauten: *The Man that Got Stuck with a Frown* (deutsch: *Der Mann, dessen Gesicht in Grimm erstarrte*). Schon der Versuch Bodenheimers, den Inhalt des Textes wiederzugeben, führt zu Schwierigkeiten. Sie werden vorläufig dadurch gelöst, dass sechs Inhaltsangaben angedeutet werden. Es liegt also ein plurifokaler Text vor, dessen interne Varianten in mehrfach komplexe Reflexionsverhältnisse zueinander eintreten. Ein zentrales Thema ist dabei die Gründungsmythe des Staates Israel mit allen ihren Folgen bis in die Gegenwart hinein. Es wird also ein politisches Thema (ein prosaisches, sozusagen) in einer Prosa vorgebracht, die als humoristische Plurifokalität eben diesen prosaischen Boden instabil macht, ihn eigentlich auflöst. Bodenheimer spricht von einer sich in das Chaos vernetzenden Prosa, in der das israelische Gründungsnarrativ außer Kraft gesetzt wird. Aber gerade diese grundstürzend kritische Dimension öffnet den Raum für utopische Alternativen, welche wiederum

auf ein Reboot des Zionismus (so Bodenheimer) hinauslaufen könnten. So etabliert sich eine systematische Pendelbewegung zwischen den erzählerischen Varianten, die im nächsten Schritt sofort wieder ambiguiert werden. Bodenheimer benutzt in seinem Beitrag durchaus den Terminus des Romans, den er aber konsequent in Anführungsstriche setzt, um damit zu signalisieren, dass die romanhaften Narrationsbewegungen schlussendlich Verfahrensmodi einer selbstreferentiell operierenden Prosa sind. Der Text von Katz führt in eine umfassende Zersetzung aller seiner Narrative, er führt in die Dimension einer Selbstbezüglichkeit der Prosa, sodass im letzten Satz von Bodenheimers Studie der Gedanke aufscheint, der eigentliche Sinn von Erlösung könnte der der Auflösung sein.

Eine durchaus vergleichbare, jedoch in anderer Radikalität inszenierte Dynamik beobachtet **Sabine Kyoras** Beitrag zu Paul Wühr. Mit Wührs *Das falsche Buch* (1983) richtet sie den Blick auf einen Prosatext von exemplarischer Länge und Dichte. Das Werk, das sich – wie die meisten der hier ›avanciert‹ genannten Prosatexte – tatsächlich als eine Provokation des Werkbegriffs ausnimmt, verbindet eine hypertrophe Intertextualität mit einer permanenten Selbstreflexion seiner Verfahren. Dabei kennzeichnet es die Wühr'sche ›Metaisierung‹, dass sie noch die der Vorsilbe *meta-* implizite Ebenenunterscheidung paradox kollabieren lässt. *Das falsche Buch* steht mithin im Zeichen einer programmatischen und unhintergehbaren Negativität; einer Falschheit, welcher der Text seinerseits mit Ordnung und Form sprengenden Sub- oder Persionen (›Umdrehungen‹) begegnet. Wie Kyora exemplarisch an der Art und Weise aufzeigt, wie Wührs Text sich an der Destruktion der Geschlechterordnung abarbeitet, folgt *Das falsche Buch* in seinen theatralen Zitationsverfahren nicht zuletzt einem Impetus der Verschiebung und Auflösung tradierter Wissensbestände. Prosa erscheint hier als falsche Geschichte, als jegliche Stabilität verweigernde Textur entstellender Zitate.

Tobias Lachmanns Beitrag nimmt seinen Ausgang bei den Wurzeln der Prosa in der Tradition der menippeischen Satire, die er mit Foucaults Konzeption der kynischen Parrhesie zusammenführt und auf ihre anekdotische Grundstruktur durchsichtig macht. In der von Nietzsche, Bachtin und Kristeva beschriebenen Hybridität und Polyphonie der Menippea erkennt Lachmann ein transhistorisches Modell postmoderner Prosa. Sein Hauptinteresse gilt dabei dem Werk Pynchons, dessen notorisch unlesbares Hauptwerk *Gravity's Rainbow* (1973) sich in Lachmanns Studie als Musterbeispiel eines Textes erweist, dessen wuchernde Poiesis selbst die formstrapazierenden Möglichkeiten des Romans im ›Gestus einer entschiedenen Überbietung‹ hinter sich lässt. Auch seine Studie trägt mithin zur Schärfung jener kritischen Differenz zwischen Gattungspoetik und Prosatheorie bei, die in der einführenden Exposition als zentrales Desiderat der Forschung

identifiziert wurde. Nur auf den ersten Blick, so zeigt Lachmann, lässt sich der im Jahr des Kriegsendes 1944/45 angesiedelte Text mit einem historischen Roman verwechseln. Tatsächlich hebt die paradigmatisch organisierte Textur von Pynchons kynischer Prosa alle dem Roman eigenen form- und strukturgebenden Momente wie Charaktere oder Handlung bis hinab zu den Gesetzen der Kausalität aus. Diesen destruktiven Zug ernst zu nehmen, bedeutet auch, sich des aussichtslosen Versuchs einer beschreibenden Zusammenfassung des Textes zu enthalten. Konsequenterweise erkunden Lachmanns Lektüren ein mehrdimensionales Textuniversum, in dem sich nach dem Vermischungsprinzip der Satire (*lanx satura*) Zeiten, Kulturen, Sprachen und Realitäten anarchisch durchkreuzen und durchdringen. In anschaulichen Beispielen beleuchtet Lachmann Pynchons literarisches Experiment, das die paradoxe Weise, wie bei Überschallraketen der Einschlag der akustischen Perzeption des Ereignisses vorausseilt, als Figur des *hysteron proteron* zum Prinzip der Darstellung erhebt. Gegen denjenigen Teil der Forschung, der in Pynchon einen Autor der Paranoia erkennen will, vermag Lachmann zu zeigen, dass *Gravity's Rainbow* tatsächlich als umfassende, pechschwarze Satire zu sehen ist; als Literarisierung des Kriegsgeschehens im burlesken Modus des Vaudeville.

Natalie Moser nähert sich Michael Lentz' *Schattenfroh* (2018) buchstäblich von außen, beginnend bei der auffälligen, autodestruktiven Materialität des Buches. Bereits im paratextuellen Rahmen, nämlich in der doppelten Rubrizierung des Textes als ›Roman‹ und als ›Requiem‹ sieht sie jene Verfahren der potentiell endlosen Reihung und Verschiebung am Werk, die für den gesamten Text charakteristisch, ja konstitutiv sind. Dabei zeigt ihre Studie, dass Lentz' 1001-seitiges Monumentalwerk – der generischen Selbstverortung des Autors zum Trotz – nicht als Roman (im frühromantischen Verständnis), sondern als Prosa im hier exponierten Sinne bestimmbar ist. Die methodologischen Vorüberlegungen, die Moser ihrer Exegese vorausschickt, erwägen verschiedene Möglichkeiten einer Annäherung an den sperrigen Text, darunter die werkpolitische Perspektive, die vergleichende Verortung im Feld der Gegenwartsliteratur und verschiedene literaturtheoretische Analyseansätze. Der prominenten Selbstreflexivität von *Schattenfroh* sei, so die Konklusion dieser Überlegungen, mit einer Theorie der Prosa am besten zu begegnen. Mosers Exegese entfaltet sodann systematisch die mehrdimensionale Selbstreflexivität des Textes, indem sie drei fundamentale Textprinzipien unterscheidet: ein grammatisches Verfahren, das die (schrift-)sprachlichen Produktionsmechanismen thematisiert und sich beispielhaft in den anagrammatischen Wortspielen manifestiert, einen enzyklopädischen Impuls, der sich etwa in den langen Namenslisten widerspiegelt, und schließlich ein ikonisches Textprinzip, das Lentz' ekphrastischer Poetik zugrunde liegt. Ihre Beobachtungen ergänzt Moser um eine abschließende Reflexion auf Sinn und Zweck resp. Schwierigkeiten eines auf Selbstreflexivität fokussierten

Interpretationsansatzes, die sie in einen Ausblick auf die möglichen Überschreitungen einer auf die formale Beschreibung literarischer Selbstreflexivität konzentrierten Lektüre münden lässt.

Den Blick auf die zu Unrecht untervertretenen Autorinnen der Prosa richtend, begibt sich **Mandy Dröscher-Teille** auf die ›essayistische Meta-Prosa-Fläche‹ von Friederike Mayröckers *mein Herz mein Zimmer mein Name* (1988). In diesem wendigen Lektüregang durch die sprachspielerischen Elemente, die subjektiven Erinnerungssplitter und die selbstreflexiven Dimensionen von Mayröckers Schreiben formuliert sich die These, dass der Text die logisch-begriffliche Zuordnung der traditionellen Gattungskategorien Prosa und Lyrik unterläuft. Durch die Orchestrierung multidimensionaler Negativitätserfahrungen, das dynamische Zusammenspiel von Differenzen und essayistischen Vertextungspraktiken spannt der Text einen transitorischen Zwischenbereich auf, der die Bühne für eine Theorie der Prosa bietet, die jenseits von zweistelligen Konstitutionsdichotomien operiert. Mayröcker spielt mit den Inszenierungsmechanismen von Autorschaft und stellt die Dynamisierung aller Differenzbestimmungen auf Dauer, sodass die Leitkategorien Narration/Reflexion, Praxis/Theorie, Fiktion/Realität in einen Zustand anhaltender Turbulenz versetzt sind. Mit gezielt eingestreuten Seitenblicken auf Jelinek und Bachmann rekonstruiert Dröscher-Teille bei Mayröcker einen Prosa-Text, der die schmerzgezeichneten Ich-Konstitutionen seiner Figuren mit dem Neben-, In- und Gegeneinander seiner Sprachzeichen verbindet und diesen Prozess durch eine poetologische Selbstkommentierung gleich selbst reflektiert und dekonstruiert. In dieser Autorinnenreihe wird darüber hinaus auch der Aspekt der Weiblichkeit als ein Katalysator für die Wucherungen einer Prosa verhandelt, die durch das facettenreiche Umkreisen eines durchgestrichenen Zentrums entsteht.

Mit dem Schreiben Friederike Mayröckers setzt sich auch **Lucas Knierzinger** auseinander. Sein Beitrag nimmt die Grundthese von der Selbstbezüglichkeit der Prosa auf, wendet sie aber gegen den vornehmlich zeichentheoretischen Impuls, um sie für eine materialitätstheoretische Lektüre fruchtbar zu machen. Es geht ihm im Zusammenhang einer Mayröcker-Lektüre um Materialkonfigurationen, die durch eine körperlich konzipierte Schreibbewegung, also durch Schriftgesten, Textgestalt annehmen. Textkörper und textuell evoziertes Schreibsubjekt münden in den Begriff des Prosaduktus, der einen spezifischen Schreibakt mit seinen körpergebundenen Rhythmen und Figurationen adressiert. Schreiben hat wohl immer einen Duktus, aber derjenige der Prosa zeichnet sich durch engste Selbstbezüglichkeiten aus, durch eine in Permanenz versetzte Wendung, die immer schon vollzogen ist, bevor eine Form überhaupt die Zeit gefunden hätte, ihre Gestalt modelliert haben zu können. Mayröckers Prosa wird so zu einer Fläche, deren jeder Punkt eine Durchlässigkeit von Körper und Schrift vollzieht, intensiv

wie expansiv. Körpertext und Textkörper verschränken sich im *ductus*, der nach Roland Barthes wesentlich Geste der Strich und Zug führenden Hand ist, im Schreiben also die Konkretheit der Hand-Schrift meint und im Druckbild dafür literarische Operationen einsetzen muss. Knierzingers Aufsatz vollzieht diese durchaus sehr umfassende These dann konsequent durch Mikroanalysen. – Diese Studie lesend, stellt sich die Frage, ob poetische Selbstreferenz nicht vor allen Dingen im Paradigma des Stoffes oder des Stofflichen – statt der Form – gedacht werden müsste.

Auf eine ganz andere Weise an die Fundamente einer Theorie der Prosa begibt sich der Beitrag von **Yvonne Al-Taie**. Sie beginnt ihre Überlegungen damit, dass sie die semiotische Reizüberflutung der Prosa doppelt kontrastiert: mit dem Erzählen einerseits, das sie mit Albrecht Koschorke als Unterbrechen von semiotischer Interdependenz und damit als Verfahren der Komplexitätsreduktion bestimmt, und mit der subsumierenden Ökonomie des Begriffs andererseits. Prosa ist das unhandliche Gegenteil beider, insofern darin die Interdependenzen gesteigert und die Begriffe, wenn man denn von solchen sprechen will, konsequent überdeterminiert werden. In Prosatexten ist alles mit allem verbunden, ohne dass etwas auf einen Begriff gebracht werden kann. Im Hauptteil ihres Aufsatzes identifiziert Al-Taie – sich auf Foucaults Theorie der drei Epistemen und Ralf Simons Theorem ihrer Verschränkung in der ›Durcheinanderprosa‹ stützend – drei Ebenen der semiotischen Interdependenzsteigerung, die in Prosa-Texten – ihrer jeweiligen historischen Verortbarkeit ungeachtet – *zugleich* anzutreffen sind: erstens die Kombinatorik, die qua Ähnlichkeit immer neue Rekurrenzen in der Materialität der Signifikanten hervorbringt, zweitens die transzendente Steigerung der Zeichenkonstellationen im metareflexiven Witz und drittens die in den ganzen Text und darüber hinaus ausgreifende Verknüpfung von Heterogenem im Rhizom. Als Beispiel für die Verschaltung dieser Ebenen im literarischen Text dient ihr Ulrike Draesners rhizomatische Natur-Prosa *Mein Hiddensee*. Mit der vertiefenden historischen (aber nicht historisierenden) Rekonstruktion zentraler Prinzipien der Prosa gelingt Al-Taies Beitrag der Brückenschlag zwischen Theorie und Geschichte, den Eckpfeilern dieses Bandes.

Elisa Ronzheimer bereichert die Debatte durch einen umfangreichen Exkurs in die Begriffsgeschichte der musikalischen Prosa und die in diesem Zusammenhang sich eröffnenden Wechselverhältnisse zwischen literarischer und musikbezogener Theoriebildung. Die vielfältigen Wandlungen, welche der Prosabegriff in der Musiktheorie und -ästhetik erfahren hat, werden in diesem Beitrag als vielsprechende Impulse rekonstruiert, die gewinnbringend ins Literarische zurückgeführt werden können. Ronzheimers Beitrag gibt hierbei Einblick in das mannigfaltige und ambivalente Bedeutungsspektrum musikalischer Prosa und fokussiert gezielt theoretisch interessante Stationen, etwa die Aufwertung, welche die musikalische Prosa im Kontext der Wiener Schule und insbesondere bei Arnold Schönberg er-

fahren hat. Schönberg adaptiert die poetologischen Prosareflexionen von Novalis und Friedrich Schlegel in der Form einer kompositorischen Validierung des frühromantischen Theorieprogramms. Als konstitutive Momente der Prosa werden hier insbesondere ihre Unabhängigkeit von formaler Symmetrie und ihre emanzipatorische Loslösung von formalen Gebundenheiten manifest. Platz gibt Ronzheimer auch den Überlegungen des Musiktheoretikers und -historikers Thrasybulos Georgiades, der die Prosa in eine enge Relation zum Takt bringt. Musikalische Prosa formiert hier einen dreidimensionalen Raum, dessen Ordnung durch die in ihm sich auffaltende Ambivalenz verschiedener Taktmaße dynamisiert wird. Auch im Zuge dieser rhythmischen Dissolution, so kann Ronzheimer zeigen, wird die Modellbildung der musikalischen Prosa durch fruchtbare Begriffsübertragungen zwischen musikalischen und literarischen Diskursfeldern befördert. Am Beispiel der musikalischen Qualität, die der modernen Prosaliteratur teilweise attestiert wird, zeigt der Beitrag aber umgekehrt auch auf, wie musikalische Kompositionsverfahren auf die poetologische Beschreibungsmatrix zurückwirken. Einen prosatheoretisch relevanten Berührungspunkt zwischen Literatur- und Musikwissenschaft erkennt Ronzheimer in der Konzeptualisierung des dramatischen Bühnenraums, der in seiner absoluten Transparenz und gleichzeitigen Undurchdringlichkeit eine Strukturanalogie zum musikalischen Prosabegriff bildet, wie ihn die Musikästhetik des zwanzigsten Jahrhunderts konzipiert: Als abstrakter Grund spannt Prosa den Raum auf, in welchem Figuration sich simultan hervorbringt und zerstreut.

Eine weitere intermediale Vertiefung des Prosabegriffs leistet **Claudia Kellers** Beitrag zur ›Muster Prosa‹. Am Beispiel von Ann Cotten reflektiert sie zunächst die ›Langestreckenprobleme‹, welche sich Prosa zwangsläufig auferlegt, wenn sie die Geschlossenheit der Form verabschiedet und durch das Paradigma der potenziell unendlichen Reihung ersetzt. Die nicht arretierbare Schreibarbeit der Prosa, so der Befund, ist eine Flucht vor einem problematischen Ausgangsdilemma, dem der Text aber niemals entkommt, da er es durch die rekursiven Muster der eigenen Bewegungsschlaufen fortlaufend reproduziert. Dem Konnex von Spazierengehen, Schreiben und Musterbildung nachspürend, fragt Keller, wie sich Prosa zur Anschauung und zur Darstellung bringen kann. Ihre Antworten auf diese Fragen formieren sich zu einer theoretisch fundierten Charakteristik des widerspenstigen Textes: Prosa verunmöglicht Überblick (›Suprematismus‹), aber fördert die Simultanität ungerheimer Gedankengänge; Prosa verstrickt sich im Knäuel der eigenen Selbstreferenzen (›Faltung in sich selbst‹); Prosa ist, als Konfrontation mit der eigenen Nachlässigkeit, prinzipiell negativistisch (der unfruchtbare ›Prosasumpf‹); die grafische Irritation der nicht in einer mimetischen Illusion verschwindenden Prosazeichen lenkt das Augenmerk auf die Materialität der Sprache (›Lineaturen der Literatur‹); Prosa ist durch die ›Auto-

reflexion« ihrer poetologischen Bedingtheiten Meta-Literatur, bringt diesen theoretischen Diskurs aber stets in einem literarischen Vollzug zum Ausdruck. Diese Erkenntnisse formuliert Keller nicht im luftleeren Raum der Ideen, sondern entwickelt sie entlang eindringlicher Lektüren von Ann Cottens Poetikvorlesung *Was geht* und ihrer Erzählsammlung *Lyophilia*. Durch seine vielfältigen Querverweise auf die visuellen Dimensionen prosaischer ›Muster-Texte« bereichert der Beitrag den Sammelband nicht zuletzt um eine bildwissenschaftliche Expertise.

Auch **Monika Schmitz-Emans** beginnt ihre Argumentation mit einer basalen Bemerkung: Prosa sei Ausfüllung der Textfläche, also auf die Seite bezogen flächendeckend. Selbstbezüglichkeit von Prosa lässt sich deshalb als Spiel mit Flächenverteilungen denken. Wählt man die Anlage in Textspalten oder in kleineren Prosablöcken, dann führt dies zu einem Schriftbild, das an die typografische Gestaltung von Lexika gemahnt. Dass avancierte Prosatexte schon allein aufgrund ihres Umfangs eine Tendenz zum Enzyklopädischen besitzen und nicht selten eine alphabetische Gliederung aufweisen, wird von Schmitz-Emans aus einer durchaus anderen Figur abgeleitet. Reihenbildungen, Spalten, Blockbildungen durch jeweilige textuelle Neuansätze, Listen, Sammlung von Namen: Solche Phänomene sind grundsätzlich immer auch lesbar als Markierung der Text-Ausbreitung oder der Ausfüllung von Fläche durch Text. Es ist also ein Ansetzen bei der Schriftbildlichkeit der Prosa (*mise-en-page*), das bei Schmitz-Emans auf das Genre von Lexikonromanen (wie sie es nennt) führt. Ihre Textreihe – Ransmayr, Nadolny, Ćosić, Ziláhy, Hegewald, Esterházy, ergänzt durch eine Vielzahl von weiteren Verweisen – macht deutlich, dass im Rahmen der Prosaschreibweisen fiktionale Lexika eine wichtige Position einnehmen. Die Prosa umspielt damit nicht allein Dispositive der Schriftbildlichkeit, sondern auch die Unterscheidung von expositorischer Sachprosa und poetischer Textur sowie die Aussetzung der Narration durch die alphabetische Ordnung. Damit agiert poetische Lexikonprosa *de facto* auf allen drei Feldern, die zu Beginn dieses Vorwortes skizziert wurden.

Till Dembeck exemplifiziert anhand des Brief-Kapitels von James Joyces *Finnegans Wake* ein theoretisches Argument von allgemeinem Gültigkeitsanspruch: Avancierte Prosa trägt einen genuinen Impuls zur Mehrsprachigkeit in sich. Diese These fundiert er in den Erkenntnissen der Mehrsprachigkeitsphilologie, die den Standard der nationalsprachlichen Einsprachigkeit als historisch gewachsene kulturelle Konstruktion jüngeren Datums aufdeckt. In einem starken Sinne mehrsprachig ist ein Text, wenn er nicht nur mehrere Sprachen säuberlich getrennt und abzählbar in sich vereint, wie es das Konzept der Standardsprache als wohldefinierter Einheit voraussetzt (Glossodiversität), sondern wenn sich die sprachlichen Ausdrucksmittel darin nicht auf das Gebiet wohlbestimmter Einsprachigkeit eingrenzen lassen und diffus bleiben (Semiodiversität).

Gerade die ungebundene, nicht-poetische sprachliche Performanz, die ›Prosa des Lebens‹, ist von wilder Semiose durchsetzt, insofern ihr die ›Unberechenbarkeit der schieren Semiodiversität eingefaltet‹ ist. Durch die Potenzierung dieser Dynamik der ›Prosa des Lebens‹ und durch die selbstreflexive Multiplizierung singulärer Codes wird in der avancierten Prosa das darin angelegte sprachkreative Potential im Sinne einer starken Mehrsprachigkeit freigesetzt. In der polyglott-hybriden Faktur von *Finnegans Wake* identifiziert Dembeck verschiedene Verfahren, die zur Vervielfältigung der Bezugsebenen und zum permanenten Ebenenwechsel zwingen: Die mehrsprachige Paronomasie findet ihre textlinguistische Entsprechung im Isotopienbruch, dem permanenten Wechsel der Ebenen und Bezüge. Der Mitvollzug der gesteigerten Übergängigkeit der Sprachen ineinander beim Lesen wird zum Ausdruck einer Überkomplexität der Welt, die mit einer permanenten Veränderung einhergeht und jede stabile Identifizierung verunmöglicht. Prosatexte wie *Finnegans Wake*, so schließt Dembeck, sind mehrsprachig, weil die selbstreferentielle Vervielfältigung der Textebenen zwingend mit einer Vervielfältigung nicht nur der Bedeutungen, sondern auch der sprachlichen Idiome einhergeht.

Ebenfalls am Beispiel von James Joyce, aber vor dem Hintergrund der Menippea entwickelt **Dieter Fuchs** abschließend prosatheoretische Überlegungen zur Dialektik von Form und Selbstreferenz. Als Kern des menippeischen Schreibens, einer Tradition, deren diverse historische Ausprägungen sich aufgrund ihrer charakteristischen Gattungshybridität normpoetischen Bestimmungsversuchen weitgehend entziehen, identifiziert Fuchs eine gemeinsame Weltanschauung: eine vom Kynismus geprägte, radikalisierte Form der sokratischen Erkenntniskritik, die kanonische Konzepte und Weltansichten durch ihre Überführung in paradoxe Strukturen als Einsicht des Nichtwissens gezielt dekonstruiert. Literarisch bedeutet dies, traditionelle Lektüreeerwartungen und etablierte mimetische Gattungsformen als kulturelle Norm aufzugreifen, um sie durch selbstreferentiell-anarchistische, ›antistruktuell‹-semantische Verdichtung zu unterlaufen. In diesen Zusammenhang stellt Fuchs nicht nur die berühmte ›mythical method‹ von James Joyces *Ulysses*, deren Rückgriff auf den literarischen Kanon die Möglichkeit bietet, davon zugleich selbstironisch abzuweichen. Genauso funktioniert, so argumentiert Fuchs, grundsätzlich auch *Finnegans Wake*. Joyces Text wird als Produkt eines antistruktuellen, verdichtenden, verfremdenden und fragmentierenden *rewriting* diverser tradierter Stoffe lesbar, in dem die disruptiven und bedeutungspluralisierenden Effekte der selbstreferenziellen Rekurrenzen der Prosa sichtbar werden.

Der vorliegende Band erscheint im Rahmen einer Buchreihe zur Theorie der Prosa. Der Schweizerische Nationalfonds hat dazu in den letzten Jahren eine

Forscherguppe – bestehend aus den Unterzeichnenden – gefördert. Die Fragestellung zum vorliegenden Band wurde im Rahmen dieser Forscherguppe entwickelt. Hinzuweisen ist auf Vorarbeiten, u. a. Simon 2014 und 2018. Für die großzügige Finanzierung der beiden Workshops sowie der Publikation dieses Bandes im Rahmen der Förderung unseres Forschungsprojekts »Theorie der Prosa« danken wir dem Schweizerischen Nationalfonds. Ein besonderer Dank geht an Emmanuel Heman für seine ebenso sorgfältige wie engagierte Korrektur der Beiträge sowie an Nicolas Fink für die Betreuung der Fahnenkorrekturen.

Sina Dell'Anno, Achim Imboden, Ralf Simon, Jodok Trösch
Basel, im Februar 2021

Literaturverzeichnis

- Schlegel, Friedrich: Friedrich Schlegel. Studienausgabe. Hrsg. von Ernst Behler und Hans Eichner. Paderborn 1988 [StA].
- Simon, Ralf: Vorüberlegungen zu einer Theorie der Prosa. Poetik. Historische Narrative und aktuelle Positionen. Hrsg. von Armen Avanesian und Jan Niklas Howe. Berlin 2014, 124–144.
- Simon, Ralf: Theorie der Prosa. Grundthemen der Literaturwissenschaft: Poetik und Poetizität. Hrsg. von Ralf Simon. Berlin 2018, 415–429.
- Todorov, Tzvetan: Poetik der Prosa. Frankfurt am Main 1972.
- Weissenberger, Klaus: Prosa. Historisches Wörterbuch der Rhetorik. Band VII. Hrsg. von Gert Ueding u. a. Darmstadt, Tübingen 2005, Sp. 321–348.

Rüdiger Zymner

›Prosa‹ – zur Theorie einer Schreibweise

Der Ausdruck ›Prosa‹ bezeichnet unter anderem eine literaturwissenschaftliche Grundkategorie (Althaus 2011), deren Theorie allerdings unentwickelt und deren begriffliche Konturen vage sind. So kommt es in der literaturwissenschaftlichen Verwendung der Kategorie besonders zu Vermischungen mit der philosophischen oder ästhetischen, ebenso vagen Kategorie ›Prosa‹ (wenn beispielsweise von der ›Prosa des Alltags‹, der ›prosaischen Wirklichkeit‹ oder von ›prosaischen Verhältnissen‹ die Rede ist). Zumeist begnügt man sich bei der Objektbestimmung von ›Prosa‹ mit einer im Grunde unverstandenen, auf die Alte Rhetorik (Weissenberger 2005) zurückführbaren Unterscheidung, nach der ›Prosa‹ als ungebundene Rede zu bestimmen und von der gebundenen Rede des Verses zu unterscheiden sei (Kleinschmidt 2003; Althaus und Kaminski 2012; Arndt et al. 2012). Diese intuitiv vielleicht einleuchtende, in Wirklichkeit aber alles andere als geklärte Unterscheidung wird in der literaturwissenschaftlichen Reflexion kaum problematisiert. So wird nicht darüber nachgedacht, ob und inwiefern die ja ursprünglich auf phonisch manifeste Sprachzeichengebilde bezogene Unterscheidung ebenso im Hinblick auf graphisch manifeste Sprachzeichengebilde vorgenommen werden sollte oder ob und inwiefern es sinnvoll sein könnte, vielleicht sogar in allen Modalitäten von Sprache ›Prosa‹ feststellen zu wollen. Man fragt sich auch nicht, ob beispielsweise die metrisch ungebundenen Freien Verse, wie wir sie praktisch in allen Literaturen der Welt spätestens seit ungefähr 1900 antreffen, nicht vielleicht dazu zwingen könnten, die kontradiktorische, konzeptionell ausschließende Dichotomie Vers-Prosa jedenfalls in ihrer rhetorikstämmigen Variante literaturwissenschaftlich zu revidieren, eben weil wir hier auf Verse treffen, die metrisch ungebunden sind und sich der rhetorikstämmigen Unterscheidung zwischen (vermeintlich stets) gebundenen Versen und ungebundener Prosa entziehen.

An die rhetorikstämmige Opposition anknüpfend, fokussieren sich wissenschaftliche wie außerwissenschaftliche Theorie- und Begriffsbildung ungefähr seit dem neunzehnten Jahrhundert dann stattdessen einerseits auf den als ›Kunstprosa‹ bezeichneten Bereich künstlerischer oder dichterischer Sprachgestaltung (Weissenberger 2010), andererseits in der Nachfolge des Russischen Formalismus im zwanzigsten Jahrhundert auf die (literarische) Erzählung bzw. (literarisches) Erzählen als vermeintlich wichtigste Ausprägung von Prosa – ohne dabei allerdings die literaturwissenschaftliche Grundkategorie ›Prosa‹ weiter zu klären oder

Rüdiger Zymner, Wuppertal

sie als Instrument der Literaturwissenschaft prägnanter zu konzipieren. Hierbei wäre die Kategorie u. a. besser zu definieren und stärker sowie genauer als bislang in einen Zusammenhang von beobachtungsleitenden Bestimmungen und Unterscheidungen zu rücken.

In meinem Beitrag soll dies wenigstens skizzenhaft geschehen. Dabei setzt meine Argumentation bei einer eher beiläufigen Bestimmung von ›Prosa‹ an, die Ralf Simon (2018, 424) in seinem Handbuchartikel *Theorie der Prosa* formuliert hat – nämlich bei der Bestimmung von ›Prosa‹ als einer ›Schreibweise‹. Ich möchte diese Bestimmung, die ich für triftig und mindestens für literaturwissenschaftlich produktiv halte, nun ausführlicher erklären, Implikationen ebenso wie Konsequenzen verdeutlichen und damit zu einer literaturwissenschaftlichen Theorie der Prosa beitragen.

1 Die literaturwissenschaftliche Kategorie ›Schreibweise‹

Wenn man die literaturwissenschaftliche Kategorie ›Schreibweise‹ verwendet, bedeutet dies ganz allgemein,

1. dass hiermit a) ein oder mehrere Verfahren bzw. eine oder mehrere Techniken der Formatierung von graphischen Sprachzeichengebilden adressiert werden und dass diesen unterschiedlichen Verfahren oder Techniken b) eine sie verbindende oder bündelnde Funktion zugeschrieben werden kann, der diese jeweils genauer zu beschreibenden unterschiedlichen Verfahren und Techniken dienen (Zymner 2003, 2007; Hempfer 1973; Verweyen und Witting 1979, 1987; Witting 1988; Hempfer 2003).
2. ›Formatierung von *graphischen Sprachzeichengebilden*‹ bedeutet, dass der Begriff Schreibweise nicht für andere als graphische Sprachzeichengebilde reserviert ist – also nicht etwa für mündliche oder gestische Manifestationen oder Formatierungen von Sprache. Als Schreibweisen werden allein Gestaltungsmerkmale, Verfahren oder Techniken in schriftlich fixierter, graphisch manifester Sprache bezeichnet. Diese Gestaltungsmerkmale sind damit auf der Ebene der Faktur des Sprachzeichengebildes (dem Wie), derjenigen der durch graphische Zeichen vermittelten Information (dem Was) oder auch auf derjenigen der Schriftzeichen und Schriftbildfläche festzustellen.
3. Die Feststellung *unterschiedlicher* Verfahren oder Techniken mit einer Funktion bedeutet überdies, dass Schreibweisen nicht lediglich unter den Begriff des Stils oder auch den der *écriture* fallen, auch wenn viele oder gar alle

Schreibweisen auf stilistischen Verfahren oder Techniken der Gestaltung von Sprachzeichengebilden beruhen.

4. Die bekannten Schreibweisen sind – sozusagen aus einem historisch-phänomenologischen Blickwinkel betrachtet – (a) weder auf bestimmte Gattungen beschränkt, noch sind sie (b) selbst Gattungen. Sie sind mit dem Ausdruck Alastair Fowlers (1982) eben ›modes‹ und nicht ›genres‹ oder ›kinds‹. – *modes*, die Einzeltexte oder sogar ganze literarische Gattungen prägen oder charakterisieren können, ohne selbst als Gattung eingeschätzt werden zu müssen.
5. Alle Schreibweisen a) beruhen vermutlich auf anthropologisch universalen poetogenen Dispositionen (Zymner 2004, 2007), zumindest manche Schreibweisen können sich b) im soziokulturellen Umgang mit ihnen und damit in historischen Prozessen zu Gattungen – also zu habitualisierten und sozial kontinuierlichen Klassifikationshandlungen (Michler 2015) – stabilisieren (wie etwa das Satirische sich zur Gattung Satire stabilisiert, das Epische/Narrative zum Epos oder Roman, das Lyrische zur Lyrik, das Szenische/Dialogische zur Theaterliteratur usw.), müssen dies aber allem Anschein nach nicht unbedingt. Umgekehrt können Gattungen c) im soziokulturellen Umgang mit ihnen als ›Schreibweisengeber‹ fungieren – als Gattungen, denen die Schreibweise gewissermaßen entspringt (wie wiederum das Lyrische der Lyrik oder das Parabolische der Parabel).
6. In einzelnen graphisch manifesten Sprachzeichengebilden können mehrere unterschiedliche Schreibweisen miteinander verbunden sein (ein Text kann beispielsweise satirisch und erzählend und überdies manieristisch sein): Schreibweisen verhalten sich also nicht in jedem Fall kritisch zueinander oder schließen einander grundsätzlich aus.
7. Schließlich sind Schreibweisen keine Verfahren bzw. Techniken der Gestaltung von graphisch manifesten Sprachzeichengebilden, die allein in der Literatur aufträten – vielmehr verhalten sich Schreibweisen grundsätzlich neutral zur Literatur als Sozialsystem und zur Literatur als Symbolsystem – sie kommen in der Dichtkunst ebenso wie in der alltäglichen Nichtkunst vor.

2 Die Schreibweise ›Prosa‹

Bezieht man diese allgemeinen Sätze zur Kategorie ›Schreibweise‹ auf die besondere Schreibweise ›Prosa‹, so kann man grundlegend feststellen, dass die Schreibweise ›Prosa‹ genau dann vorliegt, wenn ein graphisch manifestes Sprachzeichengebilde syntaktische oder auch semantische Organisiertheit jedenfalls semantisch erfüllter Sprachzeichen (also der im graphischen

Sprachzeichengebilde verwendeten Wörter) zeigt und insbesondere fakturielle Techniken der Kohärenz- und Kohäsionsbildung, mithin ›Textualität‹ in einem textlinguistischen Sinn aufweist: ›Prosa‹ ist also das durch Verfahren der Textualität, syntaktisch oder semantisch gebundene graphische Sprachzeichenmaterial (Ruprecht 1993). Dies können ganz unterschiedliche Verfahren oder Techniken der Bindung sein – beispielsweise (um nur einige einfache Fälle zu nennen)

- das Verfahren der syntaktischen Kohäsionsbildung durch Pronominalisierung, durch Adverbialisierung, durch Junktionen oder durch Erläuterungen;
- das Verfahren der strukturellen Kohäsionsbildung durch stilistisch-rhetorische Verknüpfungen wie Anapher, Epipher, die Symploke, die Antithese, die Klimax usw. – zu denen im Falle graphisch manifester Sprachzeichengebilde nicht zuletzt auch beispielsweise die Gestaltung der Interpunktion gehört;
- das Verfahren der Kohärenzbildung durch argumentative Kontinuität, durch semantische Kontiguität oder durch Fokussierung auf Details eines Themas und unterschiedliche Typen der zergliedernden Amplifikation (Zymner und Fricke 2007, 47f.).

Durch Textualität bestimmte Prosa liegt überwiegend in einzelsatzüberschreitenden Texten vor, kann aber auch in Einzelsätzen und einzelnen Satzäquivalenten vorliegen, denn beide Niveaus der syntaktischen Organisation von graphisch manifester Sprache weisen die begrifflich zentrale Textualität auf. Zusätzlich zu diesem zentralen und entscheidenden fakturiell-informationellen Kriterium gehört zumindest in vielen Fällen von Prosa in einer (westlichen) Buchdruckkultur ein spezifisches typographisches Dispositiv zu ihrem Kennzeichen: Prosa wird hier häufig durch den ausgefüllten Satzspiegel der Schriftbildfläche signalisiert. Wie es sich mit dem typographischen und graphischen Dispositiv in anderen Buchdruckkulturen als der neuzeitlich westlichen und in Manuskriptkulturen vor und neben der neuzeitlich westlichen Buchdruckkultur verhält, wäre noch genauer zu beschreiben.

Singuläre Sprachzeichen, Sprachzeichenkonstellationen ohne syntaktische bzw. semantische Verknüpfungen ebenso wie auf einer Schriftbildfläche auftauchende Einzelwörter sind demnach nicht als Prosa zu identifizieren, sie stehen außerhalb jeder syntaktischen bzw. semantischen (und sei es noch so rudimentären) Bindung, die die Prosa sozusagen wesentlich konstituiert, und fallen nicht unter einen (oder wenigstens doch nicht unter den hier entwickelten) literaturwissenschaftlichen Begriff ›Prosa‹. Die bündelnde Funktion aller unterschiedlichen Verfahren der syntaktischen Verknüpfung aber ist es, Semantik durch Kohäsion und Kohärenz zu erzeugen. ›Prosa‹ ist mit anderen Worten ein spezifisches Verfahren bzw. eine Gruppe von Verfahren, die der Herstellung von Bedeutung in schriftlichen Sprachzeichengebilden dienen. Dazu ist später noch

etwas zu sagen, wenn ich auf die begründende poetogene Disposition von ›Prosa‹ zurückkomme.

›Prosa‹ als syntaktische oder auch semantische Verknüpfung in schriftlichen Sprachzeichengebilden ist keineswegs ein exklusives Element in bestimmten literarischen Gattungen oder bestimmten außerliterarischen Textsorten – offenkundig ist ›Prosa‹ in Romanen ebenso wie in Kurzgeschichten und in theaterliterarischen Texten möglich, in fiktionalen wie in faktualen Texten, in Briefen ebenso wie in Gesetzestexten und Gebrauchsanweisungen – oder andersherum: ›Prosa‹ ist nicht nur möglich, sondern tritt vielfach in diesen literarischen Genres und außerliterarischen Textsorten mit einiger Regelmäßigkeit auf. Zu den Gattungen, die die Schreibweise ›Prosa‹ aufweisen können, gehören vielleicht zur Überraschung aller Vertreter der bipolaren rhetorischen Prosatheorie nicht zuletzt auch Verstexte, beispielsweise Epen und Epyllien, Gedichte und die Lyrik in Versen – und die Lyrik eben nicht allein in den Genres des Prosagedichtes bzw. der Prosalyrik oder auch in prosimetrischer Lyrik und in prosaischen Versen, sondern grundsätzlich auch in den Genres der traditionellen Verslyrik, etwa lyrischen Gedichten als (wie man mit Dieter Lamping 1989 formulieren könnte) Einzelrede in Versen.

Hierzu ist in einem Exkurs weiter festzuhalten: Verse in epischen, theaterliterarischen und lyrischen Sprachzeichengebilden, im Prinzip auch in allen Formatierungen der didaktischen oder auch der Sachliteratur in Versform können a) metrisch reguliert sein und mithin als ›gebunden‹ bezeichnet werden. Es kann sich allerdings auch b) um metrisch ungebundene Verse, nämlich um Freie Verse oder auch um prosaische Verse oder auch um Freie Rhythmen handeln (Hartman 1976, 1980; Beyers 2001; Sutton 1973; Crombie 1987; Murat 2008; Boschian-Campaner 2009). Die rhetorikstämmige Differenzierung ungebundene Prosa/gebundene Verse ist also schon einmal insofern beschränkt, als es eben auch Verse gibt, die nicht metrisch gebunden sind. Wenden wir uns nun aber zunächst lediglich den metrisch regulierten, gebundenen Versen zu, so können derartige Sprachzeichengebilde (und in langen historischen Phasen haben sie dies ausschließlich getan) außer metrischen Bindungen auch syntaktisch-semantische Verknüpfungen des Sprachzeichenmaterials (das heißt vor allem: der Wörter) innerhalb des Sprachzeichengebildes aufweisen. Sie können also sowohl metrisch als auch syntaktisch oder grammatisch gebunden sein und Semantik durch Kohäsion und Kohärenz und gelegentlich überdies auch über die metrische Gestaltung erzeugen. Die allermeisten Gedichte Goethes etwa, auch alle Sonette Shakespeares oder auch die lateinischen wie die toskanischen Gedichte Petrarcas wären Belegfälle für *metrisch und durch Textualität* gebundene Lyrik, Lyrik in Versen und *zugleich* in Prosa.

Die Zeile »Kennst du das Land, wo die Zitronen blühn« ist demnach der erste Vers – ein vers commun – einer Gruppe von Versen und Strophen, die insgesamt aber auch durch die Schreibweise Prosa geprägt sind; die Zeile »Tir'd of all these, for restfull death I cry« ist der erste Vers einer Gruppe von Versen eines Sonettes, das übergreifend durch die Schreibweise Prosa geprägt ist; die Zeile »S'amor non è, che dunque è quel ch'io sento?« ist der erste Vers – ein Endecasillabo – einer Gruppe von Versen eines Sonettes, die ebenfalls insgesamt durch die Schreibweise Prosa geprägt sind. Man kann unterschiedliche Kombinationen von metrischer Regulierung und textueller Organisation voneinander unterscheiden. Verse können nämlich wie in den genannten Beispielen 1) metrisch gebunden sein und Textualität aufweisen. Sie können aber auch 2) metrisch ungebunden sein und Textualität aufweisen (dies wäre häufig bei Texten in Freien Versen der Fall). Sie können 3) metrisch gebunden, aber nicht durch Textualität gebunden sein (wie in Hugo Balls berühmtem Gedicht *Karawane* oder auch in Ernst Jandls Gedicht *sonett*). Schließlich können Verse theoretisch auch 4) weder metrisch noch durch Textualität gebunden sein: Freie Verse ohne Textualität.

Die Schreibweise »Prosa« als Modus, der in unterschiedlichen Genres zur Verfügung steht, hat sich im Laufe der Geschichte in einzelnen Fällen zu selbständigen Gattungen und auch zu einzelnen außerliterarischen Textsorten – eben Prosagattungen, Gattungen der Gebrauchsprosa – stabilisiert oder verfestigt. Das heißt, dass das Kriterium »Prosa« zu einem oder gar dem bestimmenden, definierenden Zug in der normierenden Kommunikation über bestimmte Typen von Schriftzeichengebilden geworden ist. Vor oder neben der Literatur wären als Beispiele für eine Stabilisierung der Schreibweise in Textsorten auf Gesetzestexte hinzuweisen, auch im Hinblick auf historiographische Texte oder in Bezug auf biographische und autobiographische Texte wäre dies der Fall. Dies gilt aber beispielsweise auch für die literarische Gattung Aphorismus, den literarischen wie nichtliterarischen Essay oder für die literarische Gattung Roman. Zumindest hat die Schreibweise »Prosa« über lange Strecken ihrer Geschichte zu den gattungsbestimmenden Normierungen des Romans gehört. So definiert bereits Pierre-Daniel Huet (1942, 113) in seinem *Traité de l'origine des romans* (1670) den Roman als »des histoires feintes d'aventures amoureuses, écrites en prose avec art, pour le plaisir et l'instruction des lecteurs« [vorgetäuschte, erfundene Geschichten über Liebesabenteuer in Prosa, die kunstvoll gestaltet wird, zur Freude und zur Belehrung der Leser]. Spätestens seit manchen Romanexperimenten der Avantgarden und Postavantgarden einerseits und seit dem literarhistorisch jüngeren Aufkommen der *novel in verse* bzw. des Versromans (Zymner 2009) scheint sich die Schreibweise »Prosa« aber eher zu einem nurmehr fakultativen Element der Gattung Roman zu entwickeln.

Dabei lassen sich nun auch solche Prosagattungen, in denen die Schreibweise ›Prosa‹ gemeinsam mit anderen Schreibweisen auftritt, von solchen Prosagattungen unterscheiden, in denen die Schreibweise ›Prosa‹ allein generisch bestimmend geworden ist oder wenigstens doch geworden zu sein scheint. Wären viele erzählende oder epische Gattungen Beispiele für die generisch stabilisierte Verbindung zweier oder mehrerer Schreibweisen (etwa der ›Prosa‹ und des Narrativen), so wären solche kleinen Prosaformate wie Notiz, Aufzeichnung, Skizze, Denkbild, Aphorismus oder auch der Essay als Beispiele für sozusagen reine Prosagattungen anzusprechen (Althaus 2007; Zymner 2010; Zima 2012; Horstkotte 2014; Thiele 2014). Diese ›reinen Prosagattungen‹ und die Belegfälle für ›reine Prosa‹ (sagen wir: von Michel de Montaignes *Essais* bis zu Botho Strauß' *Herkunft*) wären daher für die Entwicklung einer Theorie der Prosa möglicherweise ergiebiger Gegenstände als solche Gattungen, in denen sich die Schreibweise ›Prosa‹ mit anderen Schreibweisen fakultativ oder konstitutiv verbindet.

Fragt man von hierher aber weiter nach der oder den poetogenen Dispositionen, aus denen das schrifttextuelle Verfahren der Prosa sich evolutionär herleiten lässt, so scheint mir zumindest aus der Perspektive einer biologisch und evolutionspsychologisch informierten Literaturwissenschaft die Ausdifferenzierung der Darstellungsfunktion einer ursprünglich trifunktionalen (Kundgabe, Appell und Darstellung im einzelnen Zeichen umfassenden) Protosprache der menschenähnlichen Tiere an erster Stelle genannt werden zu müssen. Erst die Ausdifferenzierung der Darstellungsfunktion am »Leitfaden der Arbitrarität« habe die Fähigkeit begründet, so etwa Karl Eibl (2004, 216), »Kultur als ein Gewebe von vergegenständlichenden Begriffen im Zustand einer relativen Autonomie zu stabilisieren«. Erst diese Ausdifferenzierung erlaubt ein ständiges sprachliches ›mapping‹ von Umwelt und Welt, bei der in der Rede über Abwesendes, Zukünftiges, Vergangenes, Mögliches, nicht Sichtbares (wie Gefühle oder innere Vorgänge, aber auch Götter und Geister) oder auch Abstraktes sozusagen eine »stabile zweite Wirklichkeit« (Eibl 2004, 230) neben der unmittelbaren Wahrnehmung konstruiert wird. Dabei gilt: Je schwächer der Situationsbezug, desto kohärenter muss eine Rede oder auch und erst recht ein Text gebaut sein, und das wichtigste Verfahren der Kohärenzbildung/Kohäsionsbildung wäre dasjenige der Textualisierung durch Grammatik oder Syntax.

Die Ausdifferenzierung des Sachaspektes erlaubt es weiter, Wissen in einem exosomatischen Speicher, dem sprachlich verfassten kulturellen Gedächtnis abzulegen:

Erst der sprachlich verfasste exosomatische Speicher macht das Wissen von den Individuen so weit ablösbar, dass eine Generation auf dem Wissen der vorangehenden auf- und weiterbaut und verschiedene Wissens- und Fertigungsbereiche miteinander kombiniert.

Es ist die ausdifferenzierte Darstellungsfunktion, die das ermöglicht. Nur mit ihr kann Wissen so veräußert, objektiviert werden, dass der Effekt einer Kaskadierung (ein ›Kumulierungseffekt‹) entsteht. (Eibl 2004, 236)

Die Entwicklung der Schrift vor 7000 oder 8000 Jahren, mit der erst so etwas wie die Schreibweise ›Prosa‹ überhaupt denkbar wird, stellt dann eine »Medien-differenzierung« dar,

die den Ausbau des Depots für ausgelagerte Kommunikate enorm unterstützte. Zusammen mit der Entwicklung von Institutionen stützt sie insgesamt einen gesamtgeschichtlichen Trend zur Externalisierung. (Eibl 2004, 245)

Und auf der Schrift baut schließlich in unterschiedlichen kulturellen Kontexten zu unterschiedlichen Zeiten der Buchdruck auf, mit dem allgemeine Schriftkulturen entstehen, in denen Informationen immensen Ausmaßes exosomatisch gespeichert und für große Gruppen verfügbar werden können.

›Prosa‹ lässt sich vor diesem Hintergrund als das grundlegende schriftkulturelle Verfahren zur exosomatischen Konstruktion einer ›stabilen zweiten Wirklichkeit‹, einer situationsenthobenen Wirklichkeit des Vergangenen, Zukünftigen, Möglichen, Unsichtbaren, Denkbaren oder auch des Abstrakten bezeichnen. Durch Kohäsion und Kohärenz bedeutungsvolle Prosa dient grundsätzlich oder primär der exosomatischen Verständigung über diese kognitiven Domänen und der exosomatischen Speicherung des Wissens in diesen Domänen – sie dient einer Verständigung, bei der durch die begrifflichen Schematisierungen der Einzelsprachen und ihrer jeweiligen grammatischen Kohärenztechniken je spezifische Kulturen im Sinne von Zeichenordnungen (oder mit Lotmans Ausdruck: Semiosphären) konstituiert werden.

Die schriftliche exosomatische Verständigung über eine stabile zweite Wirklichkeit jenseits derjenigen der unmittelbaren Wahrnehmung wird dabei häufig mit einer weiteren Schreibweise verbunden, die ebenfalls auf der Ausdifferenzierung der Darstellungsfunktion beruht, nämlich der Schreibweise des Narrativen oder des Erzählerischen. Die *Allerweltsredetätigkeit* Erzählen ist ja zunächst einmal bestimmbar als eine adressierte, serielle, entfaltete berichtende Rede mit zwei Orientierungszentren über nichtaktuelle (meist: vergangene) zeitlich bestimmte Sachverhalte (besonders: Ereignisse in zeitlicher Folge) von Seiten eines Außenstehenden (Weber 1998). *Erzählliteratur*, die vielfach die *Allerweltsredetätigkeit* in graphischen Sprachzeichengebilden nachbildet, nachahmt oder simuliert (und insofern als mimetisch bezeichnet werden könnte), kann dann ebenfalls häufig, wenn nicht sogar mit einer großen Regelmäßigkeit außerdem geprägt sein von der Schreibweise ›Prosa‹ und gelegentlich zudem von der der Vergestaltung: Homers *Ilias* und *Odyssee*, so wie sie uns überliefert sind, sind

demnach (heute und für uns) erzählende Verstexte, die sich außerdem der Schreibweise ›Prosa‹ als Verfahren der Bedeutungskonstruktion durch Kohärenz und Kohäsion, durch grammatisch verknüpfende Textualisierung bedienen.

Das Verfahren der Bedeutungskonstruktion in schriftlichen Sprachzeichengebilden durch Kohärenz- und Kohäsionsbildung, durch grammatisch verknüpfende Textualisierung ist nun (wie übrigens auch die Schreibweise des Narrativen oder Erzählerischen) zunächst einmal neutral im Hinblick darauf, ob es in der Literatur oder in der Nichtliteratur der standardisierten Textsorten vorkommt – oder anders: ›Prosa‹ ist kein exklusiv dichterisches oder literarisches Verfahren –: Jeder Journalist in seinen Berichten, jeder Jurist und jede Juristin in Anträgen und Urteilsbegründungen, jede Wissenschaftlerin in ihren Aufsätzen, jede Privatperson in ihren Briefen oder Tagebucheintragungen bedient sich in der Regel dieser Schreibweise (vielleicht nicht ausschließlich, aber doch auch) – einer Schreibweise, die übrigens ebenso wenig wie an die Literatur an eine *bestimmte* Einzelsprache gebunden ist.

Prosa gibt es scheinbar in allen und gewissermaßen auch für alle schriftlich repräsentierten Einzelsprachen – seien es nun tote Sprachen wie das Sumerische, das Assyrische oder auch das Altägyptische, seien es ›lebende‹ Sprachen wie Deutsch, Englisch oder Französisch, die chinesischen Sprachen oder auch Persisch und Hindi. Besonders an den ältesten Schriftzeugnissen der einzelnen Schriftkulturen lässt sich aber nachverfolgen, dass man sich nicht schon des Verfahrens der ›Prosa‹ bedient hat, sobald man irgendeine Schrift verwenden konnte bzw. verwendet hat – vielmehr gibt es allem Anschein nach in allen genuinen oder selbständigen Schriftkulturen eine Entwicklung von der Schreibung einzelner Zeichen über die Schreibung einzelner Wörter bis zur Schreibung von Sätzen oder wenigstens doch Satzfragmenten und Satzäquivalenten und schließlich von satzüberschreitenden Texten. In den alten Kulturen Mesopotamiens, Ägyptens, Chinas oder auch denen Mittelamerikas musste man also im Prinzip wohl erst einmal lernen, Prosa zu schreiben, sie war allem Anschein nach nicht von vornherein eine Option schriftlicher Sprachzeichengebilde. Ebenso wenig wie an Einzelsprachen ist Prosa schließlich an ein einziges bestimmtes Schriftsystem gebunden. Wir finden sie allem Anschein nach in den Keilschriftkulturen genauso wie in der graekoskripturalen Semiosphäre, in der latinoskripturalen und in der araboskripturalen oder auch der sinoskripturalen.

›Prosa‹ ist dabei nicht von vornherein auch eine Schreibweise, die selbständig in dichterischen oder poetischen Sprachzeichengebilden der unterschiedlichen Semiosphären verwendet wurde. Vielmehr musste sie sich zunächst gewissermaßen von der gleichzeitigen Formatierung graphischer Sprachzeichengebilde durch metrische Regulierungen (und bestehen diese lediglich aus einem archaischen *Parallelismus membrorum*) befreien und dann in normierenden Kommunikationshandlungen als überhaupt poesiefähig und schließlich als

literarische Formatierungsmöglichkeit betrachtet und akzeptiert werden. Wie besonders die Geschichte des Romans zeigt, hat es wenigstens bis zur Zeit um 1800 gedauert, bis ›Prosa‹ (und hier auch nur in der Koppelung mit der Schreibweise des Narrativen) zunächst in der latinographen europäischen Semiosphäre auch als literarische oder dichterische bzw. poetische Schreibweise aufgefasst werden konnte (Betten 1987). Erst ein Jean Paul konnte in seiner *Vorschule der Ästhetik* formulieren, dass die Prosa im Roman und lediglich im Roman poetisch werden dürfe.

Ihre Einschätzung als dichtungstaugliches, poesiefähiges Verfahren hängt offenbar mit der Entstehung der Literatur in einem modernen Sinn zusammen – mit Literatur als Symbolsystem und Literatur als Sozialsystem. In der ›Literatur vor der Literatur‹, der von mir mit dem Ausdruck *Poetrie* von der Literatur im modernen Sinn unterschiedenen Literatur, war Prosa im Allgemeinen weder ein besonderer theoretischer oder auch nur praktischer Gegenstand des dichterischen *making special* (Dissanayake 1999) (das wir besonders in westlich-abendländischen Zusammenhängen heute der Kunst und nicht mehr den Künsten zuweisen) noch wurde Prosa in einer Dichtungskultur als *made special* speziell behandelt (und konnte es nicht werden, weil es noch kein literarisches Feld mit ihren unterschiedlichen Instanzen gab). Das wird (trotz oder vielleicht sogar wegen aller Vorbereiter und Vorläufer wie für den deutschsprachigen Raum nicht zuletzt den jungen Goethe) um 1800 mit der Entstehung von Literatur als Produkt, das im Prinzip ein Massenpublikum erreichen soll und kann, anders.

Als Gegenstand des seit ungefähr dem ausgehenden achtzehnten Jahrhunderts mehr und mehr sowohl poesiologisch als auch ästhetisch reflektierten *making special* kann Prosa im Prinzip auf zwei Wegen in den Handlungszusammenhang der Literatur eingeführt werden oder auch nur geraten: nämlich zum einen, wenn sie in ihrer rhetorisch-stilistischen Gestaltung *besonders gemacht* ist und sich darin von der gewöhnlich Alltagsprosa, der Allerweltsprosa als ›Kunstprousa‹ unterscheiden lässt, und zum anderen, wenn sie sich sozusagen im Windschatten anderer Schreibweisen wie insbesondere dem Narrativen in epischen Gattungen wie dem Roman, der Novelle oder auch der Erzählung bewegt (das tritt aber auch für die theaterliterarische Schreibweise zu, in der die ›reine Prosa‹ ohne weitere metrische Organisiertheit des Sprachmaterials ungefähr seit 1800 zur weithin dominierenden Gestaltungsoption wird). Und in manchen Fällen treffen beide Möglichkeiten zu – die des *making special* und die des generischen Windschattens.

Was die Möglichkeiten der besonderen rhetorisch-stilistischen Gestaltung betrifft, so umfassen diese ein Spektrum, das von den rhetorischen Stilprinzipien der Richtigkeit, der Angemessenheit oder auch der Klarheit und Reinheit der sprachlichen Gestaltung bis zur vermeintlich hypertrophen oder artistischen und dadurch von den genannten Stilprinzipien abweichenden Nutzung des stilrheto-

rischen Arsenal von Tropen und Figuren reicht. In diesem Spektrum lassen sich klassische bzw. klassizistische Schreibweisengenres einerseits und nichtklassische oder manieristische Schreibweisengenres der Prosa andererseits voneinander unterscheiden.

Was die Aufwertung der ›Prosa‹ als Gestaltungsoption im Windschatten anderer Schreibweisen betrifft, so gehört es womöglich zu den literarhistorisch interessantesten Entwicklungen, dass der Modus ›Prosa‹ ungefähr seit 1800 den Modus des Narrativen oder Erzählerischen in der Gattung Roman zurückdrängen oder sogar dominieren kann – so nämlich, dass die Gestaltung der Prosa offenbar wichtiger wird als die Gestaltung des Erzählens und des Erzählten. Ein geradezu prototypisches Beispiel hierfür bieten etwa die meisten Romane bzw. Romanfragmente Jean Pauls, in denen u. a. die vielberufene ›Gleichnismanier‹ weit signifikanter und weit charakteristischer ist als die Nachbildung des Erzählens und des Erzählten als Informationskomplex des epischen Sprachzeichengebildes. Andere Beispiele finden wir in der deutschen Literatur bei Arno Schmidt (*Zettels Traum*), aber auch bei Peter Handke (*Mein Jahr in der Niemandsbucht*).

Zu den systematisch interessantesten Aspekten einer Theorie der Prosa gehört schließlich, dass ›Prosa‹ keine globale Schreibweise, also keine Schreibweise sein muss oder zu müssen scheint, die ein schriftliches Sprachzeichengebild als Ganzes in allen ihren relevanten Teilen prägt. Vielmehr können wir beispielsweise an theaterliterarischen Sprachzeichengebilden, aber auch an vielen Erzähltexten größeren Umfangs und sogar in Genres der ›reinen Prosa‹ wie etwa Tagebucheintragen oder Notizen feststellen, dass Prosa von Nichtprosa abgelöst oder unterbrochen werden kann – graphisch manifeste Sprachzeichengebilde in Literatur und Nichtliteratur können von Prosa und Nichtprosa gekennzeichnet werden. ›Prosa‹ ist daher als in diesem Sinne flexibel verwendbare Schreibweise zu bestimmen, als partiell wie auch als global auftretende Schreibweise. Welche Möglichkeiten der Ablösung der Prosa durch Nichtprosa es in graphisch manifesten Sprachzeichengebilden oder übergreifend als Texte zu bezeichnenden Sprachzeichengebilden überhaupt gibt, wäre allerdings eine Frage, die auf der Basis eines geklärten Begriffes der Prosa noch weiterer Untersuchungen bedarf.

Die bisherigen Ausführungen erlauben es nun, abschließend einen Vorschlag für eine Explikation des Begriffes Prosa zu machen. Sie sähe etwa folgendermaßen aus:

PROSA:

Eine auf graphisch manifeste Sprachzeichengebilde bezogene *Schreibweise*, die in der Bildung von Textualität durch die syntaktische oder semantische Bindung des graphischen Sprachzeichenmaterials besteht.

Von einem solchen literaturwissenschaftlichen Begriff der Prosa her könnte man nun einigermaßen abgesichert Poetiken der Prosa rekonstruieren. Es ginge dabei um explizite oder implizite, selbständige oder unselbständige, präskriptive oder deskriptive Reflexionen über Entstehung, Wesen, Formen, Verfahren, Gegenstände, Klassifizierung, Wirkung, Bewertung und Funktionen von Prosa, weiter um die Beziehung zwischen Prosa und anderen Künsten neben der Dichtkunst und ihre Abgrenzung von ihnen, um die Prosafähigkeit einzelner Sprachen, um die (z. B. moralische) Rechtfertigung von Prosa, deren Verhältnis zu der oder einer Wahrheit sowie zur sozialen oder historischen Wirklichkeit u. a. m. – also um Reflexionen, wie sie historisch interessanterweise oder vielmehr bezeichnenderweise am ehesten etwa im Schrifttum zur *ars dictaminis*, in Grammatiken oder auch in Stillehren statt im eigentlichen Genre der Poetik anzutreffen sind.

Man könnte nun aber auch vielleicht gesicherter als bisher Ästhetiken der Prosa rekonstruieren (also philosophische Reflexionen über die Wahrnehmbarkeit und Beurteilung von Prosa als vielleicht sogar schönes Verfahren der sinnlichen Erkenntnis oder der Kunst (Barck 2003; Simon 2013)) und dadurch möglicherweise auch die literaturwissenschaftliche Theorie der Prosa anreichern, verbreitern wie auch vertiefen. Dies kann indes nicht hier geschehen, sondern bleibt weiteren Untersuchungen vorbehalten.

Literaturverzeichnis

- Althaus, Thomas, Wolfgang Bunzel und Dirk Götsche (Hg.): Kleine Prosa. Theorie und Geschichte eines Textfeldes im Literatursystem der Moderne. Tübingen 2007.
- Althaus, Thomas: Prosa. In: Lexikon Literaturwissenschaft. Hundert Grundbegriffe. Hrsg. v. Gerhard Lauer und Christine Ruhrberg. Stuttgart 2011, 275–278.
- Althaus, Thomas und Nicola Kaminski (Hg.): Spielregeln barocker Prosa. Historische Konzepte und theoriefähige Texturen ›ungebundener Rede‹ in der Literatur des 17. Jahrhunderts. Bern 2012.
- Arndt, Astrid, Christoph Deupmann und Lars Korten (Hg.): Logik der Prosa. Zur Poetizität ungebundener Rede. Göttingen 2012.
- Barck, Karlheinz: Prosaisch – poetisch. In: Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Hrsg. v. Karlheinz Barck et. al. Bd. 5: Postmoderne – Synästhesie. Stuttgart, Weimar 2003, 87–112.
- Betten, Anne: Grundzüge der Prosasyntax. Stilprägende Entwicklungen vom Althochdeutschen zum Neuhochdeutschen. Tübingen 1987.
- Beyers, Chris: A History of Free Verse. Fayetteville 2001.
- Boschian-Campaner, Catherine: Le vers libre dans tous ses états. Histoire et poétique d'une forme (1886–1914). Paris 2009.
- Crombie, Winifred: Free Verse and Prose Style. An Operational Definition and Description. London u. a. 1987.

- Dissanayake, Ellen: ›Making special‹. An undescribed universal and the core of behavior of art. In: *Biopoetics. Evolutionary Explorations in the Arts*. Hrsg. v. Brett Cooke und Frederick Turner. Lexington 1999, 27–46.
- Eibl, Karl: *Animal Poeta. Bausteine der biologischen Kultur- und Literaturtheorie*. Paderborn 2004.
- Fowler, Alastair: *Kinds of Literature. An Introduction in the Theory of Genres and Modes*. Oxford 1982.
- Hartman, Charles O.: *Principles of Free Verse*. Diss. Washington University, Saint Louis 1976.
- Hartman, Charles O.: *Free Verse. An Essay on Prosody*. Evanston 1980.
- Hempfer, Klaus W.: *Gattungstheorie*. München 1973.
- Hempfer, Klaus W.: *Schreibweise*. In: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Hrsg. v. Harald Fricke, Klaus Weimar und Jan-Dirk Müller. Bd. III: P-Z. Berlin, New York 2003, 391–393.
- Horstkotte, Silke: »Augenblicksbeobachtungen«. *Kurze Blicke in Kafkas Tagebüchern*. In: *Kulturen des Kleinen. Mikroformate in Literatur, Kunst und Medien*. Hrsg. v. Sabine Autsch, Claudia Öhlschläger und Leonie Süwolto. Paderborn 2014, 145–164.
- Huet, Pierre-Daniel: *Traité de l'origine des romans (1670)*. Hrsg. v. Arend Kok. Amsterdam 1942.
- Kleinschmidt, Erich: *Prosa*. In: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Hrsg. v. Harald Fricke, Klaus Weimar und Jan-Dirk Müller. Bd. III: P-Z. Berlin, New York 2003, 168–172.
- Lamping, Dieter: *Das lyrische Gedicht. Definitionen zu Theorie und Geschichte einer Gattung*. Göttingen 1989.
- Michler, Werner: *Kulturen der Gattung. Poetik im Kontext 1750–1950*. Göttingen 2015.
- Murat, Michel: *Le vers libre*. Paris 2008.
- Ruprecht, Robert: *Syntax als Metrik der Prosa. Zur Rolle der Syntax für die Textinterpretation*. Bern 1993.
- Simon, Ralf: *Die Idee der Prosa. Zur Ästhetikgeschichte von Baumgarten bis Hegel mit einem Schwerpunkt bei Jean Paul*. Paderborn 2013.
- Simon, Ralf: *Theorie der Prosa*. In: *Grundthemen der Literaturwissenschaft. Poetik und Poetizität*. Hrsg. v. Ralf Simon. Berlin, Boston 2018, 415–429.
- Sutton, Walter: *American Free Verse. The Modern Revolution in Poetry*. New York 1973.
- Thiele, Matthias: *Notizen. Zur Poetik, Politik und Genealogie der kleinen Prosaform ›Aufzeichnung‹*. In: *Kulturen des Kleinen. Mikroformate in Literatur, Kunst und Medien*. Hrsg. v. Sabine Autsch, Claudia Öhlschläger und Leonie Süwolto. Paderborn 2014, 165–192.
- Verweyen, Theodor und Gunther Witting: *Die Parodie in der neueren deutschen Literatur. Eine systematische Einführung*. Darmstadt 1979.
- Verweyen, Theodor und Gunther Witting: *Die Kontrafaktur. Vorlage und Verarbeitung in Literatur, bildender Kunst, Werbung und politischem Plakat*. Konstanz 1987.
- Weber, Dietrich: *Erzählliteratur. Schriftwerk, Kunstwerk, Erzählwerk*. Göttingen 1998.
- Weissenberger, Klaus: *Prosa*. In: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. Hrsg. v. Gert Ueding. Bd. 7: Pos-Rhet. Tübingen 2005, 321–348.
- Weissenberger, Klaus: *Theorien der Kunstprosa*. In: *Handbuch Gattungstheorie*. Hrsg. v. Rüdiger Zymner. Stuttgart, Weimar 2010, 317–320.
- Witting, Gunther: *Über einige Schwierigkeiten beim Isolieren einer Schreibweise*. In: *Zur Terminologie der Literaturwissenschaft*. Hrsg. v. Christian Wagenknecht. Stuttgart 1988, 274–288.

Zima, Peter V.: *Essay / Essayismus. Zum theoretischen Potenzial des Essay*. Würzburg 2012.

Zymner, Rüdiger: *Gattungstheorie. Probleme und Positionen der Literaturwissenschaft*. Paderborn 2003.

Zymner, Rüdiger: *Poetogene Strukturen, ästhetisch-soziale Handlungsfelder und anthropologische Universalien*. In: *Anthropologie der Literatur. Poetogene Strukturen und ästhetisch-soziale Handlungsfelder*. Hrsg. v. Rüdiger Zymner und Manfred Engel. Paderborn 2004, 13–29.

Zymner, Rüdiger und Harald Fricke: *Einübung in die Literaturwissenschaft*. 5. Aufl. Paderborn 2007.

Zymner, Rüdiger: *Texttypen und Schreibweisen*. In: *Handbuch Literaturwissenschaft*. Hrsg. v. Thomas Anz. Bd. 1. Stuttgart 2007, 25–80.

Zymner, Rüdiger: »There is nothing hotter than a terrific verse novel«. Zur Konjunktur der langen Erzähldichtung. In: *Comparatio* 1.1 (2009), 145–162.

Zymner, Rüdiger: *Kleine Formen: Denkbilder, Parabeln, Aphorismen*. In: *Kafka-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Hrsg. v. Manfred Engel und Bernd Auerochs. Stuttgart, Weimar 2010, 449–466.

Rüdiger Campe

Bloße Prosa. Kleists Anekdoten

1 Von der Poetik zur Frage der Prosa: Ansatz zu einer Theorie

Die Theorie der Prosa fängt an, wo die herkömmliche Poetik aufhört. Eine Theorie beobachtet die Vorgehensweisen in dem Gebiet, dessen Theorie sie sein möchte. So beginnt im achtzehnten Jahrhundert die Ästhetik mit Baumgarten. Baumgarten beobachtet die Figuren der Rhetorik und ihre weitere Verwendung in der Poetik unter dem Gesichtspunkt der cartesischen Vorstellungen (*idées*) und der Leibniz'schen Lehre von ihrer Erzeugung (durch die *vis repraesentativa*). Mit dem Gesichtspunkt, von dem aus sie vorgeht, führt die Theorie neue Differenzierungen und neue Einheiten ein. In seiner Neubeschreibung der tradierten – Quintilian'schen – Verfahren der Figuration hält sich Baumgarten in den Einzelheiten an Descartes' Unterscheidung zwischen deutlichen und verworrenen Vorstellungen; im Ganzen seines Verständnisses von Figuren und Tropen hält er sich an Leibniz und die Einheit der vorstellenden und darstellenden Kraft.¹ Eine Theorie der Prosa wäre nun zwar vom selben Typ wie Baumgartens *theoria liberalium artium* (die Theorie der rhetorisch informierten Künste), auch sie ist wieder eine Beobachtung des Gebietes, von dem sie eine Theorie geben möchte. Aber mit einer Theorie der Prosa kommt eine größere Reichweite ins Spiel als in der Ästhetik.

Eine Theorie der Prosa – könnte man sagen – wäre eine Theorie nicht mehr der Rhetorik oder der rhetorischen Verfahren in der Poetik, sondern dessen, was die poetische Rede von der nur grammatischen oder alltäglichen abhebt. Anders als die in ihre Praktiken und Zwecke eingehegte Rhetorik geht die Poetik im engeren Sinn ja bereits von einer ersten Differenz aus. Sie geht aus von der Unterscheidung zwischen dem, worüber sie etwas zu sagen hat: der gebundenen Rede, und dem, worüber sie nichts oder so gut wie nichts zu sagen hat: der ungebundenen Rede (vgl. Campe 2016). In dieser einfachen Unterscheidung liegt der Ansatz zur Einheit der Poetik und des poetischen Werkes. Seit Aristoteles ist diese erste Einheit dann durch die Lehre von der Mimesis interpretiert

1 Einen Überblick über neuere Arbeiten zur Theorie der Ästhetik bei Baumgarten geben Allerkamp und Mirbach 2016; siehe auch Campe et al. 2014.

Rüdiger Campe, Yale

und damit zur philosophischen Ästhetik weiterentwickelt worden – zur Ästhetik besonders der sprachlichen Mittel im Drama und im Epos und dann aller anderen Mittel in anderen Künsten. Über Kunsttheorien wie Charles Batteux' *Les Beaux-Arts réduits à un même principe* ist die Ästhetik der Nachahmung in die Moderne gelangt. In der Schulform der Poetik, wie sie bis in die Neuzeit vorherrschte und deren Typus Horaz prägte, hat sich dagegen die Grundunterscheidung zwischen gebundener und ungebundener Rede in durchsichtigerer Weise erhalten, als es in der philosophischen Bearbeitung durch Aristoteles der Fall war. Der Neubeginn der Ästhetik in der Moderne mit Baumgarten setzt denn auch viel eher wieder bei Quintilian und bei Horaz als bei Aristoteles an. Auch Kant und die deutschen Romantiker entwickeln ihre Theorien nicht von der Problemstellung der Mimesis her, sondern gehen von der poetischen Differenz aus. Eine Theorie der Prosa, wie sie Friedrich Schlegel erwog, konnte hier anknüpfen und die ästhetische Frage überbieten.²

Theoretisch von der Prosa sprechen, heißt, überlegen, wie man über das spricht, wozu man nichts zu sagen hat, im Unterschied zu dem, wovon man weiß, was man sagen kann, wenn man es will.³ Natürlich lassen sich die Kategorien der gebundenen Rede in die ungebundene übertragen. Spätestens seit der rhetorischen Sophistik auf der einen Seite und Horaz' *Poetik* auf der anderen kann man die figuralen Verfahren des Rhetorikers auch als poetische Formen betrachten. Aber Prosa, in die man die Figuren der Poetik eingetragen hat, ist nicht diejenige neutrale Grundform der Rede, die in der Poetik als das prosaische Andere der poetischen Formen verstanden ist. Wahrscheinlich wird eine *Theorie* der Prosa am Ende immer auch eine solche Poetisierung der Prosa betreiben.⁴ Aber sie wird eine Theorie der *Prosa* nur sein, wenn sie das Uneigentliche einer solchen Theoretisierung festhält. In der deutschsprachigen Tradition haben die Frühromantiker und hat vor allem Friedrich Schlegel eine solche Theorie der Prosa angedacht. Er hat sie aber auch – und das ist vielleicht konsequent – in ihrer Widersprüchlichkeit liegengelassen. Seit Gottscheds *Kritischer Dichtkunst* ist der Roman das trojanische Pferd gewesen, in dessen Innerem die Prosa in die Theorie der Poetik gebracht worden ist. Unter dem Gesichtspunkt

² Siehe Simon 2013, 202–209; und Eßlinger et al. 2016b.

³ Mit der These, dass die Krise der Gattungen in Literatur und Kunst um 1800 eine Krise nicht mehr nur innerhalb der ästhetischen Poetik ist, sondern die Unterscheidung der Poesie von der Prosa betrifft, zielen die Überlegungen über die ansonsten maßgebende Darstellung bei Szondi (1974a; 1974b) und die neueren Überlegungen Michlers (2015) hinaus. In ihrem theoretischen Impuls hat das gegenwärtige Interesse an Prosa bedenkenswerte Gemeinsamkeiten mit dem *New Formalism* (Levinson 2007).

⁴ Dafür steht seit Nordens (1995) großem Buch der Begriff der Kunstprosa.

des Romans konnte man Fiktionalität im Allgemeinen als Form des Möglichen verstehen und dabei unter der Hand mitnehmen und verschweigen, dass es sich damit in der Regel um die Unform eines Prosawerks handelt.⁵ Die Theorie des Romans hat Schlegel einige Jahre lang als das romantische Projekt betrieben, aber es handelt sich dabei letztlich um nichts anderes als die Poetisierung der Prosa mit den Mitteln der Gattungspoetik. In diesem Sinne lässt sich sagen, dass die Romantheorie der Schlegel'schen Prägung die Deckform der tieferliegenden, aber nicht im Ernst in Angriff genommenen Theorie der Prosa war.⁶

Eine Theorie der Prosa nach den Frühromantikern wird anders sein müssen als das, was traditionell über Prosa gesagt worden ist. Sie kann davon aber auch nicht völlig verschieden sein. Man sollte, um das zu markieren, vielleicht eher von einer Kritik der Prosa als von ihrer Theorie sprechen.⁷ Die Theorie – war gesagt worden – beobachtet die Verfahren des Gebietes, dessen Theorie sie sein will. Die Kritik tut etwas Ähnliches. Aber sie gibt dem Beobachteten nicht eine neue Beschreibung und damit eine neue Einheit, sondern sie entwickelt es verändernd und auf neue Einsichten gerichtet weiter. Sie schließt also nicht ab, sondern auf. Den Ansatz auch dafür findet man in Aristoteles' *Poetik*. Es ist aber nicht die philosophische Theorie der Kunst als Nachahmung, die damit in den Blick kommt. Nicht der Grundbegriff, den der Philosoph an den Anfang seiner Abhandlung setzt. Es ist stattdessen ein ebenso epistemischer wie grammatischer Kommentar, der sich bei der Beurteilung von Sprechweisen mit Blick auf ihren Wahrheitsanspruch findet. Gemeint ist die Passage zur *historia*. Mit *historia* bezeichnet Aristoteles gleichermaßen das Geschehen wie seinen sprachlichen Ausdruck. Prosa erscheint hier als das *kath'hekaston*, die Jeweiligkeit des alltäglichen Lebens und ihr Ausdruck in der Sprache. Sie hat keinen Teil am Wissen der Wissenschaft vom Allgemeinen und sie hat auch keinen Zugang zur Nachahmung der Handelnden in der Dichtung (Aristoteles 1995, IX 1451b; 1–32; 58/59–62/63). In der *Rhetorik* legt Aristoteles demgegenüber die Grundlage für die Poetisierung der Prosa, d. h. für das, was wir seit Eduard Norden die Kunstprosa nennen. Es ist die sogenannte epideiktische Rede, in der die agonale Verfassung der rhetorischen Verfahren sich auf sich selbst wendet und zum Kampf um das Gefallen der Hörer an der Rede wird. Sie heißt darum auch das *genos graphikon*, die auf Schriftlichkeit angelegte Sprechform. Denn das Gelingen der Rede selbst zum Gegenstand des Streits machen, heißt, sie unter dem Aspekt ihres Vorliegens als Text zu betrachten (Aristoteles 1926, I. iii 1358a 22–359a6;

5 Mehr dazu bei Campe 2016.

6 Siehe Behler 1992, 128–134 und 225–231; Schanze 1968.

7 Zur Unterscheidung zwischen Theorie und Kritik, historisch und in der Sache vgl. Campe 2015.

32/33–36/37). Prosa wird bei Aristoteles entweder als das Unbestimmte bestimmt (in der *Poetik*) oder als Rede ohne äußeren Redezweck (in der *Rhetorik*). Sie erscheint in der Jeweiligkeit des Alltags oder auf ihre Schriftform reduziert jeweils in einem unterschiedlichen Sinne als bloße Prosa, nichts anderes als Prosa.

2 Kafkas Blick auf Kleist: Ansatz zu einer Kritik der Prosa

Das Projekt einer Kritik der Prosa legt es noch mehr als ihre Theorie nahe, den Blick auf ein Beispiel zu richten. Ein Zeitgenosse des frühromantischen Friedrich Schlegel oder genauer seines philologischen und philosophischen Programms vor der Anstellung in Wien ist Heinrich von Kleist. Wirklich haben nur wenige Autoren der Zeit geringere Verbindung zum Schlegel'schen Denkprogramm als der unglückliche Soldat und zum Radikalausdruck neigende Dichter (Michler 2019, 54–55). Kleist hatte aber ein intensives und sehr eigenwilliges Verhältnis zu den Formen der Ästhetik. In seinem schmalen Werk findet man im Prinzip alle Gattungen, auch wenn die Lyrik eher schwach und die Erzählung sehr stark vertreten ist. Bei den klassischen Gattungen der Tragödie und Komödie ging es Kleist vor allem offenbar darum, in jeder Art und Unterart den größtmöglichen Effekt zu erzielen. Sobald ihm das gelungen oder misslungen war oder er die Form, die er wählte, erfolgreich zerstört hatte, ging er über zur nächsten Gattung. Die Erzählung – eine neutrale Bezeichnung, die Kleist mit Vorliebe benutzt – ist dagegen eher ein Sammelbecken für unterschiedliche Prosaformen, wobei das Probieren und Neuanfangen sozusagen auf Dauer gestellt wird.⁸ Verstärkt gilt das am Ende für die Zeitung, die er herausgegeben und zu großen Teilen selbst geschrieben hat; und für die Anekdoten, die die einzige nur für diese Zeitung bestimmte Gattung war. Wobei Anekdoten keine Gattung im herkömmlichen Sinn der *Poetik* sind. Kleists Anekdoten sollen hier das Beispiel für die bloße Prosa in der Zeit der Romantiker sein und ihre Betrachtung soll den Ansatz zu einer kritischen Idee der Prosa bilden.

Beim ersten Ansatz ging es um die Möglichkeit einer romantischen Theorie der bloßen Prosa aus der Vorgeschichte der Ästhetik seit Batteux und Baumgarten; darüber hinaus kam die *longue durée* der Frage nach der Prosa seit Aristoteles und den römischen Rhetorikern und Poetikern in den Horizont. Der zweite,

⁸ Zum literaturgeschichtlichen Hintergrund siehe Michlers Sicht auf die deutsche Novelle nach Goethe: Michler 2015, 348–359.

exemplarische, Ansatz zur Prosa soll vom anderen zeitlichen Ende her nachgezeichnet werden. Gemeint ist die sicherlich eigenwillige und hochindividuelle Sichtweise, die von Franz Kafka ausgeht und zu Kleist, seinen Erzählungen, besonders aber zu den Anekdoten zurückreicht. Hier geht es eher als um eine Theorie, die ein Bild der Prosa gibt, um eine Kritik, die von der Unterscheidung zwischen Poesie und Prosa aus auf eine bloße Prosa hin weiterfragt, eine Prosa ohne Gegenbegriff.

Für Kafka ist die Eigengesetzlichkeit – oder vielleicht besser, das Eigendasein – der Prosa keine Frage mehr. Wir kennen seine Hausgötter der reinen, ohne den Gegensatz des Poetischen für sich selbst bestehenden und einstehenden Prosa: Flaubert und Kleist.⁹ Prosa war auch der Problemerkern in dem, was Kafka wie kein anderer vor ihm ›das Schreiben‹ nannte (Campe 2005). Er schätzte bestimmte Erzählungen Kleists, vor allem den *Michael Kohlhaas*. Besonders schätzte er aber die Anekdoten. Er las sie wieder und neu in einer Edition, die Julius Bab im Kleist-Jahr 1911 in der berühmten Offizin Drugulin für den Rowohlt Verlag herausgab (Kleist 1911). Kafka beginnt, eine Rezension zu schreiben. Er leitet sie mit einem Satz ein, der das Erscheinen des bislang nicht eigens Herausgegebenen (des Anekdotischen im Wortsinn) als Ereignis im visuellen Feld (als Erscheinen im Wortsinn) beschreibt: »Das ist ein Anblick, wenn die großen Werke, selbst bei willkürlicher Zerteilung, aus ihrem unzerteilbaren Innern immer wieder leben, dann vielleicht ganz besonders in unsere trüben Augen schlagend.« (Kafka 1993, 187) Wie Anna-Lena Scholz (2016, 184–187) in ihrem schönen Buch *Kleist/Kafka. Diskurgeschichte einer Konstellation* zeigt, arbeitet Kafka an einer förmlichen Dialektik von Groß und Klein, einzelner Teil und Ganzem: Die »Einzelausgabe« der Anekdoten »vergrößert« Kafka zufolge durch Hervorkehren einer neuen »Einheit« – der Anekdoten – »förmlich« den »Umfang des Kleist'schen Werkes«. Kafka vergisst auch nicht zu erwähnen, dass »das etwas getönte Papier« der Drugulin'schen Druckerei ihm besonders »passend« schein(e) (Kafka 1993, 187). Man muss nicht behaupten, dass Kafka hier über eine Theorie oder Kritik der Prosa sprechen will. Aber es trifft den Sachverhalt, wenn man sagt, dass er in der Anzeige des schmalen Bandes ihre Allegorie formuliert oder eine Strukturanalyse liefert. Was als Eigenes nicht erschienen ist, obwohl es im Ganzen des Werks schon da war, lässt auf getöntem Papier das Ganze des Werks im Augenblick seines Auftauchens größer erscheinen. Dass Julius Bab dabei kaum mehr Anekdoten aus den *Berliner Abendblättern* heraushob, als die Gesamtausgaben bis dahin

⁹ Zu diesem eine eigene Geschichte definierenden Rezeptionsszusammenhang siehe Scholz 2016. Siehe auch Alt 1995.

boten, ist das Eine. Was Kafka nicht wusste, ist darüber hinaus, dass Bab auch Stücke ›erscheinen‹ ließ, die gar nicht von Kleist, sondern von anderen Beiträgern stammten. Aber auch damit ist die Beziehung der Prosa zum dichterischen Werk im Ganzen beispielhaft auf den Punkt gebracht: Im Werk enthalten, ist die Prosa mehr und Anderes als das Werk der Dichtung und zugleich der Kern seiner Ganzheit.

Man kann Kafkas Blick auf Julius Babs Edition noch einmal etwas weitergehend auf die Frage nach einer Theorie der Prosa beziehen. Warum überhaupt die Anekdoten? Statt die Anekdote gattungstheoretisch zu bestimmen,¹⁰ ist es vielleicht aufschlussreicher darauf zu achten, wie die Anekdote in der literarischen Praxis bis in die Frühmoderne genutzt worden ist. Das führt noch einmal zur alten Rhetorik und Poetik zurück, aber diesmal nicht auf die Ausformulierung ihrer Theorie, sondern in die Geschichte ihres Gebrauchs im Unterricht. Die Anekdote ist nicht Teil der eigentlichen Rhetorik und Poetik gewesen. Unter dem Namen ›Chrie‹ (kurze Geschichte, die eine Person oder eine Verhaltensweise auf den Punkt bringt) war sie aber zusammen mit Bildbeschreibung (ekphrasis), (Tier-)Fabel, Allgemeinplatz und Personifikation Teil der sogenannten Progymnasmata, der Vorübungen zur Rhetorik und Poetik. Seit es schulische Rhetorik im Hellenismus gab, hat der Rhetoriklehrer diese Vorübungen mit seinen Schülern angestellt. Erst danach wurden sie zum Rhetorikunterricht, geschweige zum Poetikunterricht zugelassen.¹¹ Die Anekdote oder Chrie ist – kann man sagen – Teil von Sinn- und Formzusammenhängen, an deren Evidenz der rhetorische und poetische Unterricht appelliert, bevor er Figuren oder Tropen zum Thema macht. Es sind Bedeutungskohärenzen, die da sind, bevor die Figur, geschweige die Form eine Sache der literarischen Technik wird. Man kann sich nun vorstellen, dass es gerade diese progymnastische Eigenschaft von Anekdoten gewesen ist, die für Kafka in der Einzelausgabe Babs ansichtig wurde. Wenn Kafka in dem berühmten Tagebucheintrag zur Nacht, in der er das *Urteil* schrieb, etwa ein Jahr nach seiner angefangenen, aber liegengelassenen Julius Bab-Rezension davon spricht, dass nur so – nämlich: in einem Zuge – geschrieben werden könne, dann klagt er damit nicht rhetorische oder poetologische Figuren ein, keine Verdichtungsarbeit, sondern eine basale Art von Konnektivität.¹² Konnektivität ist das Problem seines Schreibens

¹⁰ Zum literatur- und zeitgeschichtlichen Zusammenhang siehe Schäfer 1985; Hilzinger 1997.

¹¹ Kennedy 2003, dort zu Aelius Theon (3–15) und zu Aphthonios dem Sophisten (95–101); auch Quintilian (1988, 124/125–126/127).

¹² »Nur so kann geschrieben werden, nur in einem solchen Zusammenhang, mit solcher vollständigen Öffnung des Leibes und der Seele.« (Kafka 1990, 461)

gewesen – des Schreibens einer Art von Literatur, die mit der Frage nach ihr auf das Problem der Prosa hinführt.

Als prosatheoretischer Terminus für diese Art basaler Konnektivität soll hier der Ausdruck ›Anschluss‹ vorgeschlagen werden. ›Anschluss‹ ist ein Begriff des Sozialphilosophen und Phänomenologen Jürgen Frese gewesen. Niklas Luhmann hat den Begriff seiner Theorie einverleibt, Hans-Georg Gadamer hat Freses einschlägigen Vortrag in den *Akten zum Achten deutschen Kongress zur Philosophie über Das Problem der Sprache* (1966) abgedruckt (Frese 1967; Luhmann 1984, 122–124). Frese bildete den Begriff des Anschlusses tatsächlich in Analogie zur Phänomenologie von Sprechen und Sprache. Den Begriff nun auf die sprachliche Leistung der Prosa beziehen, heißt, ihn dorthin zurückzubringen, von wo er ausgegangen ist. Frese hatte es als Grundfrage einer sozialen Handlungstheorie ausgemacht zu verstehen, was man unter dem Sinn einer sozialen Handlung verstehen könne bzw. was es heißt, vom Sinn einer Handlung zu sprechen. Den Sinn einer sozialen Handlung fasste er als das Ensemble der Möglichkeiten auf, weitere Handlungen an sie ›anzuschließen‹, so wie die Bedeutung eines sprachlichen Elements im Satz, im Text oder im Ganzen der Sprechereignisse in dem liegt, was ihm vorausgehen und folgen kann. ›Anschluss‹ als Handlungsbegriff war also im doppelten Sinn sprachförmig gedacht: Erstens bestimmte er den Wert einer Handlung überhaupt als deren Sinn; und zweitens sagte Frese, dass die Fortsetzbarkeit in Satz und Rede das Vorbild für diese Art der Reihenbildung sei. Die Illustrationskraft der Sprache lag dabei darin, dass das Schema der möglichen Fortsetzungen in der Grammatik einer Sprache greifbar ist. Handeln als Sprechen zu sehen, explizierte den Schematismus einer Reihe, der für nichtsprachliches Handeln nicht einfach zu Tage liegt. Wenn der Vorschlag nun lautet, den Begriff des Anschlusses auf die Prosa anzuwenden und so auf Sprachliches zurückzuspielen, dann kann man nun umgekehrt die Aufmerksamkeit darauf lenken, dass Prosa unter allen sprachlichen Formen die offenste und der Bestimmung bedürftigste ist. In ihrer Theorie und Kritik als Fortsetzbarkeit einer Reihe gedacht, zeigt Prosa aber nun auch, dass sie in sich handlungsartig ist und sozialen Charakter besitzt.

3 Die Neutralisierung in Kleists Anekdoten I: Zur Einebnung der Differenz zwischen Information und Dichtung

Um den Anforderungen einer Kritik der Prosa zu genügen, muss die Analyse eines Textkorpus – in diesem Fall des schmalen, auf Drugulins getöntem Papier

gedruckten Korpus von Kleists Anekdoten – mindestens zwei Schritte machen. Der erste Schritt ist: Die Kritik muss eine Art Neutralisierung vornehmen bzw. eine solche Bewegung in der Lektüre des Texts nachvollziehen. Denn die Prosa ›selbst‹, so lautete soweit die Einsicht in ihre Theorie und die Möglichkeit ihrer Kritik, ist dem direkten Zugriff nicht zugänglich. Bloße Prosa findet sich in einem Grund- oder Restbestand in Texten, die sich in der Regel von anderen, höheren und immer mitgegebenen Ebenen aus organisieren. In der europäischen philosophischen Poetik bzw. Ästhetik besorgen das vor allem substantielle Organisationsbegriffe, die unter dem Namen Mimesis im Umlauf sind. Wie es nachhaltig von Aristoteles und von Hegel vertreten wird, heißt Mimesis dabei zunächst Nachahmung der Handelnden und der Handlung (Aristoteles 1995, 1447b30–1148a18; 32/33–35; Hegel 1970, 475–481: »Das Prinzip der dramatischen Poesie«). In der späteren Tradition tritt daneben das Verständnis von Mimesis als Nachahmung eines Gegenstandes oder Weltzustandes und damit als Bild oder Bildbeschreibung. Horaz hat das in der Formel *ut pictura poesis* niedergelegt. Was spätestens seit der Kunst- und Literaturtheorie der Renaissance die Debatten zusätzlich erschwert, ist, dass diese beiden Interpretationen von Mimesis wieder miteinander vermischt wurden. Jedenfalls tritt die Prosa ›selbst‹ – die ›bloße‹ Prosa – nur in den Blick, wo die substantiellen poetischen Organisationsformen vom Text oder von seinem Leser oder von beiden mit vereinten, wenn auch unterschiedlich ausgeübten Kräften zurückgenommen werden.

Nach dem Schritt der Neutralisierung muss ein zweiter Schritt folgen. Dabei geht es nun um die Freigabe der bloßgelegten Rest- und Grundbestände eines Textes auf die Verfahren des Anschließens hin. Es sind, allgemein gesprochen, Verfahren der Reihenbildung. In der Terminologie von Ernst Cassirer gesagt: Die Theorie der Prosa erfordert zuerst die Neutralisierung von Substantialität (das Verständnis des Texts als Nachahmung von Handlung oder als Bild) und dann die Freilegung funktionaler Serialität (das Nachverfolgen von Anschlussoperationen im Text, grammatisch, stilistisch und semantisch).¹³

Im Fall von Kleists Anekdoten steht der Schritt der Neutralisierung unter einer besonderen Bedingung. Alle Anekdoten hat Kleist für seine Zeitung, die *Berliner Abendblätter*, geschrieben. Man hat es mit einer Art von Literatur zu tun, die bei Kleist nur auf den Seiten der Zeitung existiert. Die Neutralisierung muss sich nicht erst am literarischen Charakter abarbeiten, sondern ist ihm schon mitgegeben. Man kann darum von ›Schreiben‹ in dem neutralisierenden

¹³ Zur Serialität siehe Bronfen et al. 2016a, dort das Vorwort der Herausgeber (Bronfen et al. 2016b) und die Beiträge von Bronfen 2016 und Blättler 2016.

Tonfall der Kafka'schen Tagebücher sprechen, aus denen Begriffe wie Werk, Dichtung oder Schöpfung fast verschwunden sind (Campe 2005). Kleist bezieht sich in den Anekdoten der *Abendblätter* hin und wieder auf eigene Erfahrungen und Erlebnisse; er schreibt zusammen mit anderen Mitarbeitern – Fouqué ist besonders zu nennen – zirkulierende Anekdoten um (in der Tat sind um 1800 die Zeitungen voll von Anekdoten, die typischerweise die laufenden europäischen Kriege zum Inhalt haben). In Fällen, die für eine Kritik der Prosa besonders aufschlussreich sind, verwendet er Nachrichten, die er in seiner Eigenschaft als Herausgeber und Redakteur aus dem Berliner Polizeipräsidium erhalten hat, als Anekdoten. In dieser Engführung von literarischer Darstellung und Nachricht ist die Anekdote als ein Stück Literatur in der Zeitung auf den Punkt gebracht.¹⁴

Mit Händen zu greifen ist das für die Anekdote vom Arbeitsmann Brietz und Kapitän von Bürger, die sich beide in Berlin auf der Allee *Unter den Linden* bei Regen unterstellen wollen. Der Arbeiter Brietz bedeutet dem Kapitän von Bürger, einen anderen Baum zu wählen, und wird dann sofort vom Blitz erschlagen, der in seinen Baum fährt. Dieses Stück, das in keiner Sammlung von Anekdoten fehlt, erscheint ohne eigene Überschrift unter der Rubrik »Tagesbegebenheiten«.¹⁵ Das ist aber die Rubrik für Nachrichten in den *Abendblättern*. Hier finden sich meistens Nachrichten aus dem Polizeipräsidium, mit dessen Chef Kleist in aristokratischer und regierungsamtlicher Verbundenheit ein Abkommen für die Überlassung solcher Informationen hat. Die *Berliner Abendblätter* berichten vom Tod auf der Lindenallee am selben Tag wie die konkurrierenden Zeitungen, die *Vossische* und die *Spensersche*. Allerdings wissen die Konkurrenzblätter nur vom Tod *eines* Passanten zu berichten. Die Begegnung und der Dialog von Arbeiter und Offizier finden sich nur bei Kleist. Ob Kleist besser recherchiert oder diese Elemente hinzuerfunden hat, ist nicht bekannt. Damit kommt auf die eine oder die andere Weise eine neue Qualität in die Nachricht. Potentiell literarisch-mimetische Elemente werden Teil der neutralen Information.

Das ist umso charakteristischer, als in den folgenden Tagen die *Vossische* und die *Spensersche Zeitung* Kleists Fassung vom Tod des Arbeiters Brietz übernehmen und sie dabei weiterhin als Nachricht präsentieren. Offenbar zeichnet Kleists Version, die ein mimetisches Moment von Handlung einführt, ein Mehrwert aus, sodass die anderen Zeitungen seine Fassung übernehmen. Trotz dieses Moments an Literarisierung bleibt der Text aber im Bezirk der Nachrichten, und zwar bei Kleist selber und bei den Zeitungen, die ihn übernehmen. Kleist –

¹⁴ Hier und im Folgenden sind Überlegungen mit einbezogen aus Campe 2019.

¹⁵ Kleist 1990, 354 und der Kommentar 919–920. Es lohnt, die Rubrizierung dieser ersten Anekdote Kleists unter »Tagesbegebenheiten« im Layout anzusehen (Kleist 1959, 10).

scheint es – hat entweder ein literarisch mimetisches Moment an der Nachricht selbst vor anderen erkannt oder er kann seine literarisch mimetische Bearbeitung der Information vor den Augen der konkurrierenden Redakteure verbergen. In jedem Fall liegt ein Effekt eigener Art vor, den man nun den ›Prosa-Effekt‹ nennen kann: Was literarisch-mimetisch sein könnte, erscheint als Teil der Welt der bloßen Nachricht. Diese Eigenheit zeigt sich auch im Wortlaut des Textes, den wir als Anekdote lesen und der in Kleists Zeitungen unter den Nachrichten steht. Er beginnt: »Dem Capitain v. Bürger, vom ehemaligen Regiment Tauentzien, sagte der, auf der neuen Promenade erschlagene Arbeitsmann Brietz [...].« (Kleist 1990, 354) Was wie eine Information auftritt, die Stücke aus der Welt auswählt und damit ein neues Welt-Bild zusammensetzt, ist die Anmutung einer übergangslosen Vertrautheit mit der Welt, in der der Leser schon lebt. Der Leser ist schon – oder immer schon – in der Welt, wo es den Kapitän v. Bürger, den Arbeitsmann Brietz und die neue Promenade gibt. Das ist aber weder Information noch literarische Fiktion, sondern ein Stück Literatur auf die Rückseite der Nachricht geschrieben oder eine Nachricht, die wie ein Stück Literatur aussieht. Statt einer Information oder einer literarisch-mimetischen Literatur entsteht dabei etwas, das man Prosa der Welt nennen kann – Prosa, die uns nicht, literarisch, in eine Welt versetzt, sondern zumutet, dass wir schon in der Welt leben, von der her sie spricht.¹⁶ Prosa in diesem Sinn ist die Annullierung einer Differenz, die man mit Heideggers Hebel-Rede als die von Dichtung (bzw. Sprache) und Information bezeichnen kann oder mit Benjamin als die von Erzählen und Journalismus (wozu für ihn die Statistik und die neuen Medien ebenso wie der realistische Roman gehören).¹⁷ Die Balance, der Einstand zwischen Information und literarischer Fiktion in der Anekdote und Nachricht vom Ereignis auf der Lindenallee kann als der definierende Fall des ›Prosa-Effekts‹ gelten.

16 Der Ausdruck ›Prosa der Welt‹ ist frei nach Maurice Merleau-Ponty genommen (Merleau-Ponty 1984). Die Bezeichnungen ›bloße Prosa‹ und ›reine Prosa‹ meinen Prosa, die sich nicht mehr negativ aus dem Gegensatz zur Poesie heraus bestimmt. Dabei verweist ›rein‹ eher auf den Kunstcharakter, ›bloß‹ auf die Alltäglichkeit der gegensatzlosen Prosa. Alle Bezeichnungen meinen Aspekte der Kritik der Prosa: Die Prosa, die traditionell bestimmt war als diejenige Sprachform, die nicht poetisch ist, erfüllt nun ihre Negativität durch das In-der-Welt-Sein, das ihre Form, ihr Inhalt und ihre Gegebenheit als Medium zugleich ist.

17 Martin Heidegger und Walter Benjamin kontrastieren beide Information mit einer in unterschiedlicher Weise volleren Mitteilungsforn: Für Heidegger ist in seiner Interpretation Hebels die Unterscheidung der Information von der (dichterischen, nicht poetischen) Sprache leitend (Heidegger 1957); für Benjamin ist es die Unterscheidung der Information vom Erzählen (das er nicht literarisch, sondern in einem grundlegend sozialen Sinn als »Erfahrung, die von Mund zu Mund geht« (Benjamin 1991, 440) versteht).

Die, wenn man es so nennen will, empirische Variante dazu unter Kleists Anekdoten ist ein Textstück mit der Überschrift *Charité-Vorfall*. Es beginnt: »Der von einem Kutscher kürzlich übergefahrne Mann, Namens Beyer [...]« (Kleist 1990, 359). In diesem Fall hatte Kleist als Redakteur fünf Tage vorher in den *Abendblättern* von diesem Unfall ohne Nennung des Namens berichtet. Seine Leser leben in der Welt, die Berlin ist, soweit die Stadt von den drei Nachrichtenorganen erfasst ist. Wenn der Anekdoten-Schreiber ansetzt, setzt er die nachrichtlich erschlossene Welt voraus; sein anekdotisches Erzählen schreibt in und an dieser Welt weiter. Die Leser bemerken in diesem Fall die Differenz zwischen Nachricht und Anekdote und begegnen beidem trotzdem als einer kontinuierlichen Darbietung. Von einem geradezu ontologischen Parallellfall zum Einstand zwischen Nachricht und Anekdote kann man dann bei der Anekdote *Franzosen-Billigkeit* sprechen. Sie beginnt: »Zu dem französischen General *Hulin* kam, während des Kriegs, ein Bürger [...]« (Kleist 1990, 354). Hier handelt es sich um eine Wanderanekdote, die vorher zum Beispiel schon Johann Peter Hebel verwendet hatte. »Während des Kriegs« kann möglicherweise an das Wissen appellieren, dass es sich um den für Berliner Leser relevanten Krieg handelt, der zur Besetzung ihrer Stadt durch die Franzosen geführt hat. Es kann angesichts dieser Anekdote, in der es um Besatzungsrecht und Loyalität der Nation gegenüber geht, aber ebenso bedeuten, dass Kleists Leser wissen: Wir leben in einer Welt, die Welt zu Kriegszeiten ist. Der »Prosa-Effekt« liegt darin, dass zwischen der Aufnahme als Information und der literarischen Evokation des Krieges kein Unterschied besteht. Den Beginn dieser Anekdote lesen, heißt, realisieren, dass man zu Zeiten des Krieges lebt.¹⁸

4 Die Neutralisierung in den Anekdoten II: Die Reduktion der Handlung

Was man an den ersten Worten der Anekdoten ablesen kann, darauf deutet in anderer Weise auch Julius Babs Edition hin, die Kafka so beeindruckte. Wie – so kann man fragen – ließ dieser große Theaterkritiker in *Schaubühne* und *Weltbühne* seit 1905 und bis zur Nazizeit in seiner Edition die Kleist'schen Anekdoten erscheinen, sodass sie Kafkas »trüben Augen« einen »großen Anblick« bieten

¹⁸ Johannes Lehmann (2019) hat die Anekdoten Kleists durch die beiden Konzepte der Tatsache und der Gegenwärtigkeit bestimmt. Was hier Prosa der Welt genannt wird, steht dieser doppelten Bestimmung nahe – oder ist vielleicht sogar der Sache nach dasselbe, wenn man Tatsache und Gegenwärtigkeit nicht nur als Begriffe der Geschichte, sondern auch der Geschichtlichkeit verstehen darf.

konnten? Bab wählt aus den *Berliner Abendblättern* zwar Stücke verschiedener Art, er ordnet sie aber in einer klaren Dramaturgie an. Es beginnt mit längeren Stücken, die eher den Charakter von Erzählungen haben, und geht dann zu den kürzeren und kürzesten über, die man am ehesten mit der Gattung der Anekdote identifiziert. Im Sinne einer Kritik der Prosa kann man diese Anordnung als Dramaturgie zur Neutralisierung von der Seite der literarischen Erzählung aus verstehen. Die Anekdote ergibt sich diesmal durch Ausdünnung bzw. Defigurierung der Erzählung, die ja ihrerseits schon eine weitgehend von literarischen Gattungserwartungen entlastete Form ist. Damit nähert man sich der Prosa der Kleist'schen Anekdote nun aus der anderen Richtung: nicht von der Differenz zwischen Information und Sprache (Heidegger) bzw. Information und Erzählen (Benjamin) aus, sondern von Unterschieden her, die sich zwischen Kleists literarisch-mimetischen Dichtungen und seinen Anekdoten (als dem Ort der Prosa) erkennen lassen.

Es sind keine prinzipiellen, sondern stufenweise Unterschiede. Die Neutralisierung der Kleist'schen Erzählung zur Anekdote ist ein Prozess, der nicht gattungsmäßig streng vollzogen ist, aber eine Richtung erkennen lässt: Kleists Erzählungen entstanden manchmal für, meistens aber vor und außerhalb der Zeitung. Anekdoten gibt es nur in den *Abendblättern* und für sie. Julius Bab beginnt seine Inszenierung mit den *Unwahrscheinlichen Wahrhaftigkeiten*, die man als Montage von Anekdoten zu einer Erzählung oder auch zu einem theoretischen Aufsatz wie *Über das Marionettentheater* oder *Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden* verstehen kann. Dann bringt er Stücke, die kleine, manchmal übernommene Erzählungen sind, manchmal auch Seitenstücke zu Erzählungen (*Sonderbare Geschichte, die sich, zu meiner Zeit, in Italien zutrug; Marquise von O.; Geschichte eines merkwürdigen Zweikampfs*), manchmal stammen sie auch weder von Kleist noch hat er sie überarbeitet. Das erste Stück, das wir seit Sembdners Ausgabe als typische Anekdote kennen, tritt etwa in der Mitte von Babs Sammlung auf (*Charité-Vorfall*). Darauf folgen die bekannten Anekdoten bis zu der abschließenden, wieder längeren und erzählungshaften *Anekdote aus dem letzten preußischen Kriege*. So setzt man die Neutralisierung der Erzählung zur Prosa der Anekdote in Szene.

Auch für die Neutralisierung der Erzählung zur Anekdote kann man auf einzelne Merkmale in den Texten hinweisen. Ein Kennzeichen Kleist'scher Erzählungen, aber auch der Konstruktion und Darstellung von Handlung in seinen Dramen ist die Peripetie, der plötzliche Umbruch eines Geschehens bzw. der Einbruch eines neuen Ereignisstranges im Bewusstsein einer oder mehrerer Personen.¹⁹

¹⁹ Zur Peripetie siehe Aristoteles 1995, XI 1452a22–1452b7; 64–66/67. F. L. Lucas (1923, 103) versteht die Peripetie bei Aristoteles als »Tragedy of Error«. Die Umbrüche in Kleists Erzählungen

Die beiden Sprachfiguren, die manchmal, aber keineswegs immer verbunden werden, sind die syntaktische Figur: ›gerade tat sie dies, als das geschah‹ bzw. ›kaum tat er das, geschah jenes‹ und die grammatische Figur des historischen Präsens.²⁰ Die Peripetie ist in diesen beiden Formen eine Figur der Dramatisierung der Erzählung und des Umschwungs der Handlung im Drama. Sie ist nicht eigentlich eine rhetorische, sondern eine syntaktische und dramatische Figur. Ihr kommt bei Kleist nicht immer, aber oft epistemologische Bedeutung zu. In ihren sprachlichen Formen ist diese Figur wohl aus der Schauerromantik abzuleiten. Sie erinnert in Kleists Gebrauch aber auch an die Kant'sche Peripetie des Wissens, den Augenblick, in dem der zweiten Vorrede zur *Kritik der reinen Vernunft* zufolge einem ein Licht aufgegangen ist und aus einem praktischen Wissen das Wissen der Wissenschaft wird.²¹

Es handelt sich um eine Kritik der narrativen Ordnung, die auf diese Weise Ausdruck findet. Berühmt ist die Kaskade der ›gerade-als‹ Formeln im *Erdbeben von Chili*, die gleich im ersten Satz beginnt: »In St. Jago, der Hauptstadt des Königreichs Chili, stand gerade in dem Augenblicke der großen Erderschütterung vom Jahre 1647, bei welcher viele tausend Menschen ihren Untergang fanden,« der Held der Erzählung Jeronimo »an einem Pfeiler des Gefängnisses, in welches man ihn eingesperrt hatte, und wollte sich erhenken.«²² *Das Bettelweib von Locarno* ist ein besonders eindrucksvolles Beispiel für den Gebrauch des historischen Präsens in der Gestaltung der Peripetie. Das Phänomen von den Schritten, die man hört, ohne eine Person zu sehen, wird mehrfach und aus verschiedenen Perspektiven im Präteritum berichtet, bis die Hausbewohner zuletzt ein Experiment zur Probe auf den Spuk veranstalten. Auch das Experiment beginnt im Präteritum, bis zum Moment, wo das Ehepaar sich zur Stunde, in der das Vergehen des Grafen an dem Bettelweib den Spuk ausgelöst hat, am Tatort

setzen nicht unbedingt einen zurechenbaren Irrtum voraus. Aber sie zeigen die Diskrepanz zwischen individueller Weltsicht bzw. individuellem Willen und dem Weltlauf. Sie sind manchmal eher komisch als tragisch, aber auch dann haben sie einen fundamentalen Umbruch von individuellen oder sozialen Weltbildern zur Folge.

20 Die Interpreten haben diese Figuren herkömmlich unter dem Begriff des Zufalls gefasst; siehe Hermann 1961.

21 In der »Geschichte« der »Revolution der Denkart«, wie sie sich nach der »Vorrede« zur zweiten Auflage der *Kritik der reinen Vernunft* in der Mathematik abgespielt hat, heißt es: »Dem ersten, der den *gleichseitigen Triangel* demonstrierte (er mag nun *Thales* oder wie man will heißen haben), dem ging ein Licht auf; denn er fand [...]« (Kant 1956, 22)

22 In der DKV-Studienausgabe werden die Vorfassung und der finale Text parallel gedruckt, entsprechend findet sich der zitierte Satz: Kleist 1990, 188 (*Jeronimo und Josephe*) und Kleist 1990, 189 (*Das Erdbeben in Chili*).

niederlässt. In diesem Augenblick – dem Augenblick, wo die Vorbereitung endet und das im Experiment zur Beobachtung anstehende Phänomen sich zeigt – setzt das Präsens ein (Kleist 1990, 263). Das Experiment gelingt desaströs, bis das Schloss niedergebrannt ist. In einer eigenen Formulierung ist die Peripetie schließlich jenseits von ›gerade als‹ oder historischem Präsens ausbuchstabiert im *Findling*, wenn der Held in einem Buchstabenspiel plötzlich die anagrammatische Identität entdeckt, die ihn an die Stelle des Objekts des Begehrens rücken würde: Er findet die Namensverbindung »zufällig, in der Tat, selbst, denn er erstaunte darüber, wie er noch in seinem Leben nicht getan« (Kleist 1990, 277). Es ist im Übrigen die falsche Peripetie. Die ins Auge springende Namensidentität ist eine kopernikanische Wende, die alle Personen der Erzählung zu Tode bringt. Die Peripetiefiguren, kann man zusammenfassen, stehen für die mimetisch literarische Form der Erzählungen.

Peripetiefiguren fehlen in den Anekdoten nicht ganz. Das historische Präsens kommt öfter vor, allerdings mit einer Ausnahme nur in der zitierten Rede einer Figur, die ein Geschehen berichtet.²³ Es fragt sich in solchen Fällen, ob die Anekdote die von der Figur erzählte Geschichte (mit Peripetie) oder die Rahmengeschichte ihres Erzähltwerdens (ohne Peripetie) ist. Auch Anklänge an die ›kaum-als‹ Formel finden sich in den Anekdoten. Vorherrschend ist aber doch die Vermeidung der Peripetiefigur. Darin kann man im Blick auf Kleists Werk den praktischen Vollzug der prosaischen Neutralisierung sehen. Blitze schlagen sehr wohl ein und setzen der Anekdote das kantisch kritische Licht der Peripetie auf. Aber sie tun es ohne dramatische Figur und ohne Nachdruck. Kapitän v. Bürger stellt sich zum Beispiel unter den anderen Baum: »worauf der etc. Brietz unmittelbar darauf vom Blitz getroffen und getötet ward.« (Kleist 1990, 354) ›Unmittelbar darauf‹ darf man wohl als Schrumpfform einer Peripetie einstufen. Die Gräfin von P ..., die so viel Unrecht getan hat, stiftet in *Der Griffel Gottes* ihr

23 Wenn man die Zusammenstellung »Fabeln, Anekdoten, Geschichten« in der von Müller-Salget besorgten Ausgabe zugrunde legt, verwenden in den folgenden Anekdoten Personen, die ein Geschehen berichten, die Peripetiefigur des historischen Präsens, nicht aber der Anekdotenerzähler: *Anekdote aus dem letzten preußischen Kriege* (der das Geschehen berichtende Wirt fällt mehrfach ins Präsens, Kleist 1990, 356–367), *Der Branntweinsäufer und die Berliner Glocken* (hier gerät der Soldat beim Bericht des Glockenläutens ins Präsens, Kleist 1990, 360), *Anekdote* (in diesem Fall zitiert die Anekdote aus Erinnerungen an Napoleon im Präteritum und fällt dann aus dem zitierten Bericht heraus ins Präsens, Kleist 1990, 364). Mehrere Textstücke gehören von Länge oder Handlungs- und Figurenkomplexität her in Müller-Salgets Fach »Geschichten«. Sie zeigen oft historisches Präsens (*Mutwille des Himmels*, *Uralte Reichstagsfeierlichkeit*, *Sonderbare Geschichte*, *Der neuere (glücklichere) Werther*, *Unwahrscheinliche Wahrhaftigkeiten*, *Mutterliebe*). *Französisches Exerctium das man nachmachen sollte* wird als »Instruktion« ganz im Präsens berichtet, das darum auch nicht historisch ist (Kleist 1990, 362).

Vermögen einem Kloster, das ihr dafür einen Leichenstein mit der ihrer Wohltat gewidmeten Inschrift errichten lässt. »Tags darauf schlug der Blitz, das Erz schmelzend, über den Leichenstein ein« und man liest nun auf ihm, dass sie gerichtet ist. Leute in der Stadt, wo das geschehen ist, haben den Stein und die Inschrift gesehen (Kleist 1990, 355). Die Peripetie erfolgt deutlich, aber, wenn man so sagen kann, nachdrücklich ausdruckslos.

Die Richtung der De-Figurierung des Erzählens bei Kleist ist eine seinem Werk interne und für es idiosynkratische Art der Neutralisierung von Mimesis auf Prosa hin. Der andere Neutralisierungstyp, den man in Kleists Anekdoten sieht, hat zunächst nicht mit Kleist im Besondern zu tun, sondern mit dem Gebrauch der Anekdote in seiner Zeit. Als erster Name kommt Johann Peter Hebel in den Sinn, aber man kann um 1800 im deutschen Sprachraum über Hebel und Kleist hinaus von einer Wucherung der Anekdote sprechen. Ein wichtiger Zug ist dabei die Wiederkehr der Lehre oder wie Benjamin gesagt hat: des Ratgebens, das den Habitus des Erzählers und den pragmatischen Kern seines Erzählens ausmacht. In der Lehre und im Rat liegt eine erste Reduktion, um die es Benjamin geht: die von der artifiziellen Informiertheit, die das Weltbild des modernen Romans bietet, auf die in den Alltag eingebettete Übung des Erzählens.²⁴ Hebel bezeichnet einen ersten Höhepunkt in dieser Wiederkehr der Didaxe in der Periode der autonomen Kunst. Das macht ihn übrigens mit Benjamins Aufsatz über den Erzähler besser erklärbar als mit Heideggers angestrebter Antimoderne, die im ›Hausfreund‹ Hebels den Freund des dem Planetarischen entgegengesetzten Hauses sieht. Schon bei Hebel gibt es aber die weitergehende Tendenz, die Lehre – die in der Regel mit der Peripetie der Geschichte erteilt wird – nun ihrerseits wieder zu neutralisieren. Die Kunstkritik der Anekdote setzt sich damit in der Kritik der Anekdote an sich selbst fort.

Die Hypertrophie der Lehre, die in Hebels Anekdoten das Erzählen gibt, hat manchmal die Pointe, dass die Lehre schon in der Geschichte erteilt ist, bevor der Erzähler sie gibt. Sie ist damit auch schon gegeben, bevor der Belehrtete in der Geschichte bzw. der Leser die Chance hat, sie zu verstehen. *Zwey Erzählungen* aus dem *Badischen Landkalender auf das Jahr 1805* ist so ein Beispiel. »Wie leicht sich manche Menschen oft über unbedeutende Kleinigkeiten ärgern und

24 »Das früheste Anzeichen eines Prozesses, an dessen Abschluß der Niedergang des Erzählens steht, ist das Aufkommen des Romans zu Beginn der Neuzeit.« (Benjamin 1991, 442) In Aufzeichnungen, die die Herausgeber dem Umkreis des Aufsatzes zurechnen, argwöhnt er: Die »Ewigkeitswerte am Geschichtenerzählen« gerieten durch »ganz neue Formen« unter Druck: »[...] die Schilderung durch den Fernseher, die Worte des Helden durchs Grammophon, die Moral von der Geschichte durch die nächste Statistik, die Person des Erzählers durch alles, was man von ihr erfährt.« (Benjamin 1991, 1282)

erzürnen, und wie leicht die nemlichen oft durch einen unerwarteten spaßhaften Einfall wieder zur Besinnung können gebracht werden,« habe man schon gezeigt, heißt es da; aber jetzt folgen eben noch einmal Geschichten, die wieder dasselbe lehren. Die erste (um die es hier geht) ist die vom Gassenjungen, der einem vornehm gekleideten Herrn verspricht, ihm »um einen Kreuzer zu zeigen, wie man zu Zorn und Schimpf und Händeln kommen könne.« (Hebel 1990, 41) Bevor es zu irgendeiner Lehre kommt, verlangt der Gassenjunge zwei Kreuzer, dann drei usw. bis zu sechs. Das alles, um dem schließlich erbosten Herrn, der seine schon mehrfach vergütete Lehre fordert, zu sagen, dass die Belehrung schon stattgefunden habe. Dem Herrn in den guten Kleidern wird so zu Bewusstsein gebracht, dass er, ohne dass es sein Bewusstsein erreicht hatte, die Lehre schon erhalten hat. Die Lehre ist auf das Faktische der Geschichte reduziert. In diesem Moment sieht man nicht etwa die Autonomie des literarischen Werks, sondern die bloße Prosa des Texts. Bei Hebel nimmt aber der Erzähler diesen Durchblick auf Prosa am Ende wieder zurück, indem er im Anschluss an die zweite Erzählung doch wieder eine neue Lehre erteilt: »daß manchmal ein Mensch, hinter welchem man nicht viel sucht, einem andern noch eine gute Lehre geben kann [...]« (Hebel 1990, 42). Kleist erteilt solche Lehren in der endgültigen und radikalen Schrumpfform einer Didaxe, die dem erteilt worden ist, der oder die gerade an ihr gestorben ist. So der Arbeitsmann Brietz, der auf dieselbe Art – aber ohne Wort und Geld und ohne Witz – vom stumm bleibenden Kapitän v. Bürger belehrt, das heißt, vom Blitz erschlagen wird. Die einzige Anekdote, die bei Kleist ausdrücklich von einer Art Lehre spricht – »Instruktion« heißt es militärisch bei Kleist –, erzählt in Wahrheit von einer psychagogischen Technik. Jedem einzelnen seiner Kanoniere zeigt der französische Offizier – »wobei er ihn ansieht« – die Stelle, wo der Soldat jeweils sterben wird. »[B]estimmt und unverklausuliert« nennt der Erzähler die Instruktion und empfiehlt, es darin den Franzosen gleichzutun (Kleist 1990, 362). Die Bestimmtheit und das Unverklausulierte der Instruktion schlägt aber auf die Anekdote zurück. Ohne lehrende Pragmatik – in bloßer und fundamentaler Pragmatik, einer Pragmatik des Daseins in der Welt – bietet sie sich selbst als die einzige Lehre, die es gibt, dem Anblick der Leser dar. Die Psychagogik liegt in der Ausschaltung der Überlegung durch bloße Faktizität.

5 Anschlussfähigkeit in Kleists Anekdoten

Die anekdotische Prosa Kleists überlässt sich den Komplexen in ihr, die Anschlüsse erlauben. Blitze schlagen allenthalben ein. Aber sie erscheinen in den Anekdoten der *Berliner Abendblätter* nicht mehr in der Figur der Peripetie oder

im Einbruch des historischen Präsens, sie sind stattdessen Teil der Alltäglichkeit in der Welt der Nachricht. Was an diesen Anekdoten instruiert, ist zu evident und zu abstrakt gleichzeitig, um als Lehre abgelöst und ihnen dann wieder zugefügt werden zu können. »Das Neueste und das Wahrhafteste«, das zu bieten der Redakteur Kleist in einem *mission statement* der Zeitung verspricht,²⁵ meint auch – jedenfalls auf seiner Rückseite – das alltäglich Vorfallende. An diese Art ›Neuestes‹ und ›Wahrhaftestes‹ schließt die Prosa-Anekdote an.

Das führt über die Sinneffekte im Text in praxeologische Dimensionen des Schreibens. In der Schreibszene der *Berliner Abendblätter* ist Anschlussfähigkeit zuerst in der Weise eines pragmatischen Anschlusses gegeben, der die technischen Abläufe und die gestischen Verfahren des Schreibens erst an Semantik ankoppelt.²⁶ Er betrifft zunächst also nicht die semantische Organisation in den Anekdoten im engeren Sinn, sondern die Abläufe in der technischen Vorbereitung und die Verfahren der Herstellung: Kleist hat den Nachrichtenkanal zum Polizeipräsidium eingerichtet und erhält ihn trotz wachsender Spannung zu Hof und Regierung aufrecht. Er geht in die Stadt und recherchiert. Er reicht sich selbst die Tagesbegebenheiten über den Schreibtisch. Er sieht die konkurrierenden Blätter durch, hebt Interessantes heraus und versucht schneller oder pointierter zu sein. Er geht Freunde und Bekannte an, die schreiben können – Motte Fouqué, Brentano, Arnim –, er sammelt ihre Beiträge ein und kürzt sie erbarmungslos auf das *Abendblätter*-Format. Diese Techniken und Gesten des Vorgehens sind Teil des ersten Anschlusses, dessen Potentiale die Prosa semantisch weiterbearbeitet. Dieser erste Anschluss verbindet die Anekdoten in ihrer Eigenschaft als Nachrichten mit der Stadt, aus der sie stammen und auf die sie einwirken. Er setzt an dem an, was Michael Niehaus als die nichtliterarische Gattungshaftigkeit der Anekdote beschrieben hat: der Umstand, dass sie immer von anderswo herkommt und das auch zeigt und sagt.²⁷

Die Anekdote als Prosa zu lesen, heißt also, ihr In-der-Welt-Sein zu erfassen, statt nach dem Bild einer möglichen Welt in ihr zu suchen. Man muss im Innern des Textes wie in den Beziehungen zu seinem Außen auf die Anschluss-

25 »Die Redaction der Abendblätter« versichert am 5. Oktober 1810, am fünften Tag ihres Erscheinens, »daß bloß das, was dieses Blatt aus Berlin meldet, das Neueste und das Wahrhafteste« sei (Kleist 1959, 24).

26 Campe 1991; Stingelin 2004; Hoffmann 2018.

27 Für die Anekdote ist es kennzeichnend, dass sie immer irgendwoher kommt; immer schon da war – in einem anderen Buch, in einer anderen Zeitung, in der mündlichen Erzählung an einem anderen Ort –, bevor man ihr begegnet. Michael Niehaus hat das mit dem Konzept der Zirkulation erfasst: Novellen zirkulieren (Niehaus 2013).

operationen im anekdotischen Kern achten, nicht nach Darstellungsleistungen fragen. Über die Anekdote vom Kapitän von Bürger ist schon gesagt worden, dass sie nicht nur faktisch aus dem Anschluss an die Nachrichtenleitung zum Polizeipräsidium herkommt. Sie findet sich auch in der diagrammatischen Sicht- und Lesbarkeit der *Abendblätter* im Bezirk der Nachricht. Der semantische Effekt des Beginns *medias in res* (»Dem Capitain v. Bürger, vom ehemaligen Regiment Taudentzen, sagte der, auf der neuen Promenade erschlagene Arbeitsmann Brietz [...]« Kleist 1990, 354) ist erst nachträglich, in *unserer* Leseweise eine literarische Figur. Eigentlich ist er der Annahme geschuldet, die Leser wüssten schon, dass drei Tage vorher ein Arbeiter vom Blitz getroffen wurde. Sie haben es, scheint Kleists Formulierung vorauszusetzen, in der *Vossischen* und *Spenerschen* Zeitung am Morgen des Tages gelesen, zu dessen Abendzeit ihrem Namen gemäß die *Abendblätter* den Vorgang berichten. Irritationen der zeitlichen Ordnung tauchen dann innerhalb des Texts, auf der Ebene seiner Semantik, noch einmal auf. Der Satzsatz lautet: »[...] worauf der etc. Brietz unmittelbar darauf vom Blitz getroffen und getötet ward.« (ebd.) Ist die merkwürdige Folge von ›worauf‹ auf ›darauf‹ eine stilistische Ungeschicklichkeit oder Flüchtigkeit des Redakteurs? Man kann sich aus der Schlinge dieser Deutung herausziehen, indem man zwischen zeitlicher und ursächlicher Folge unterscheidet. Man kann also annehmen, dass ›worauf‹ eine ursächliche Verbindung zu der ungebührlichen Äußerung des Arbeiters meint, während ›darauf‹ dann eine rein zeitliche Abfolge bedeute. Aber damit würde man sich nur im *post hoc propter hoc* verfangen, in dem das innere Gesetz der Geschichte und ihrer Erzählung an die Oberfläche tritt. Die sprachliche Figur des Anschlusses – also die semantische Äquivalenz der Techniken und Gesten, die in diesen Text eingehen – ist aber gerade das *Hysteron-Proteron*, das noch im Anfangssatz enthalten ist: »Dem Capitain v. Bürger [...] sagte der, auf der neuen Promenade erschlagene Arbeitsmann Brietz: der Baum, unter dem sie beide ständen, wäre auch wohl zu klein für zwei [...]« (ebd.). Offenbar wird der Arbeiter Brietz im Sinne der erzählten Geschichte erst, nachdem und weil er diesen Satz zum Kapitän von Bürger gesagt hat, vom Blitz erschlagen. Den Arbeiter als denjenigen in den Text einzuführen, der im Verlauf der Geschichte erst noch erschlagen werden wird, durchkreuzt nicht nur den Sinn der Geschichte, sondern den Sinn, die Geschichte zu erzählen. Die Anekdote ist nicht die Geschichte, die in ihr stattfindet oder erzählt wird. Dieses *Hysteron-Proteron* aus dem man eine ganze dekonstruktive Philosophie des Erzählens herauslesen kann, ist aber nun zugleich eine bloße Selbstverständlichkeit. Sie ist das dann, wenn man die Anekdote als die Nachricht einer ›Tagesbegebenheit‹ liest, die sie in den *Berliner Abendblättern* in der Tat ist. Wirklich bezieht sich die Nachricht darauf, dass sie Näheres zu dem Tod zu berichten hat, von dem in groben Zügen der Leser schon weiß. Die Prosa-Lektüre spielt

die figurale Raffinesse nicht gegen die empirische Schlichtheit aus. Sie nimmt nur wahr, dass beides zusammengehört. Wenn man dieser Dopplung wieder eine Einsicht durch Reflexion zuschreiben will, dann wäre es die, dass in der Prosa der Welt der Leser ›immer schon‹ von dem weiß, was er gerade liest. Jedenfalls erlaubt die Prosalektüre ein Ausfransen des Texts in Welthaftigkeiten, die nicht in die Handlung und die Mimesis einer Geschichte zurücklaufen.

Von dieser ersten Beobachtung aus lässt sich Weiteres dazu sagen, wie sich die Prosa dieser Anekdote in der Welt vorfindet, in der sie und der Leser zu Hause sind. Zum Beispiel fällt in diesem Zusammenhang auf, dass es vom Kapitän von Bürger heißt, er habe dem »ehemaligen Regiment Taudentzen« angehört (ebd). ›Ehemalig‹ ist das Regiment, weil es zu den bei Jena und Auerstedt geschlagenen Truppen gehört, während der Arbeiter Brietz auf der »neuen Promenade« den Offizier des untergegangenen Regiments unter den nächsten Baum scheucht. Man muss nicht unbedingt einen Sinn in dieser Konstellation von ehemals und neu suchen, sondern nur die Anschlüsse in die für Kleist und seine Leser bedeutsame Welt festhalten. Dasselbe gilt angesichts der Tatsache, dass Kleist in der Begegnung des adligen Offiziers mit dem Arbeiter wohl den tatsächlichen Namen »von Bürger« für den Adligen beibehält, während er den dokumentierten Namen des Arbeiters Pritz in Brietz ändert, was den Reim mit »Blitz« im Anlaut vervollkommnet (Kleist 1961, 910).

Noch deutlicher tritt im *Charité-Vorfall* der Reihencharakter des Anschlusses hervor, von dem Jürgen Frese in seiner Modellierung des sozialen Handelns durch die Metapher des Anschlusses in Satz und Rede gesprochen hat. Hier, kann man sagen, geht es nicht um das In-der-Welt-Sein, sondern um die Vorfindlichkeit der Dinge und Geschehnisse in ihr. Auch hier gibt es zunächst einen feststellbaren Anschluss an die Welt der Nachrichten. Diesmal sind *Polizei-Ereignis* (wie es in diesem Fall heißt) und spätere Anekdote zwei unterschiedliche Texte (Kleist 1990, 359, 925). Der Reporter Kleist hat sie dem literarisch ambitionierten Autor Kleist hinübergeschoben. Will man die Handlung vom *Charité-Vorfall* zusammenfassen, ergibt sich ungefähr das Folgende: Bei der Untersuchung eines von einer Droschke überfahrenen Passanten in der Charité stellt sich heraus, dass der Patient bereits zum dritten Mal überfahren worden ist mit der Folge immer neuer Verletzungen und dass er in jedem der drei Fälle vom Wagen eines Arztes überfahren wurde. Der Erzähler quittiert dieses Geschehen mit einer offenbar absurden und in die Reihe der Ereignisse nur wieder zurückführenden Kombination aus Märchen und Lehre: Da der Patient nicht lebensgefährlich verletzt sei, könne er noch lange leben, sofern er sich vor Doktorwagen in Acht nehme. Im *Polizei-Ereignis* war von drei Verletzungen und Unfällen nicht die Rede gewesen. In diesem Fall behauptet nun zumindest der Anekdotenerzähler

ler – indem er sich journalistisch einen »Berichterstatter« nennt²⁸ –, dass die Kenntnis von der seriellen Weiterung sich seiner eigenen, über die Polizeiberichte hinausgehenden Recherche verdanke. Entweder also hat Kleist als Journalist dem Anekdotenschreiber zugearbeitet oder der Anekdotenschreiber erfindet sich selbst als recherchierenden Reporter in seinen Text hinein – oder, das ist wohl am wahrscheinlichsten, irgendeine Mischung der beiden Annahmen trifft zu.

Man muss nun sagen, dass die gegebene Zusammenfassung der Geschichte nicht mit dem Text der Anekdote eins ist. Der Text erzählt nicht nur und nicht eigentlich von der Reihe der Ereignisse, sondern er erzählt die Ereignisse in ihrer Reihung selbst, als Reihenbildung. Eine erste Reihe deutet sich schon bei den untersuchenden Ärzten an. »Geheimerat Hr. K.« fragt den Patienten zunächst nach den verkrüppelten Beinen (diese Verletzung ist dann allerdings gar nicht Ergebnis des aktuellen Unfalls); dann fragt »ein Arzt, der dem Geheimenrat zur Seite stand« nach einer Augenverletzung; dann findet sich »zum Erstaunen aller Anwesenden« eine Rippenverletzung, nach der dann wieder der Geheimrat im Besonderen seine Fragen stellt. Schließlich heißt es ohne Rückkehr zu irgendwelchen individuellen Untersuchenden, dass »sich endlich zeigte«, dass der Unfall, der jetzt geschehen ist, das Ohr verletzt hat (Kleist 1990, 359). Es ist also immer wieder ein anderer Arzt, der das Subjekt von Frage und Untersuchung ist. Vom ›Geheimerat Hr. K.‹ kommt man über mehrere Stufen bis zum anonymen Befund des ›es zeigt sich‹. Diese Logik eines immer wieder anderen Arztes – wie man sagen könnte – beginnt der Sache nach schon bei der ersten Untersuchung durch Geheimrat K. Auf Geheimrat K.s Frage, ob die Beinverletzung Ergebnis des Unfalls sei, antwortet der Patient nämlich, die Beine seien ihm »schon vor fünf Jahr, durch einen andern Doktor abgefahren worden« (ebd.). Der Patient weist dann bei allen weiteren Fragen wieder darauf hin, dass die Verletzung von einem Unfall mit einem Doktorwagen stamme – bis auf die zuletzt erfragte und aktuelle Verletzung, auf die sich die Qualifizierung des ›Anderen‹ im anfänglichen ›durch einen andern Doktor‹ letztlich bezieht. Doch gerade in diesem Fall, um den es eigentlich geht, wird gar nicht erwähnt, dass der Unfall von einem Arzt verursacht wurde. Man kann folgern: Das Andere ist eigentlich das Erste gewesen (der erste Unfall in der Reihe), das Zweite aber hinsichtlich des aktuellen Unfalls (der der letzte in der Reihe ist); und so erscheint das Andere im Text wie das Andere selbst, mit dem die Reihe begonnen hat oder ›immer schon‹ begonnen hat, Reihe zu sein.

28 »Der Berichterstatter hat den Mann selbst über diesen Vorfall vernommen [...].« (Kleist 1990, 359)

Bezieht man die Phänomenologie dieser Reihenbildung auf den Text selbst als ein Feld für mögliche Anschlüsse, dann hat man freilich schon die Schwelle zur Selbstmodellierung oder Selbstallegorisierung überschritten. Eine solche Lektüre ist, wie Ralf Simon (2014) formuliert hat, eine Prosalektüre nur darin, dass sie immer auch möglich ist. Sie ist nicht hermeneutisch plausibler als andere. Sie greift die losen Fäden des Prosatextes auf, um sie nun auf das Stück der Welt zu beziehen, das der Text als ein semantisch verfasster Gegenstand selbst ist. Von der Theorie der Schreibszene aus formuliert: Mit der selbstallegorisierenden Lektüre geht man von der Schreibszene, in der die ganz unterschiedlichen Mitspieler von Technik, Geste und Semantik interagieren, über zur Schreib-Szene, in der sie im zweidimensionalen Bild einer literarischen Bedeutungsgebung ineinandergefügt sind. Die Beobachtungen zu Kleists Anekdoten kann man dementsprechend mit einem Beispiel abschließen, das sich nun zur Gänze als programmatische Selbstmodellierung lesen lässt.

In *Der verlegene Magistrat* benutzt Kleist eine Anekdote, die der Herausgeber Sembdner später in einer handschriftlichen Sammlung Hamburger Lokalaneekdoten gefunden hat. Der Fund fällt ins Gewicht über den philologischen Nachweis hinaus. Denn wie in der Überlegung zum anekdotischen Anschluss gesagt, gehört es zum Charakter der Anekdote, dass sie immer irgendwoher, aus der Welt, kommt. Weil Arnim später eine ähnliche Geschichte geschrieben hat, nimmt man an, Kleist könne diese Anekdote von Achim von Arnim bekommen haben. Was Kleist selbst angeht, kann man sich *Der verlegene Magistrat* gut als Analyse und Karikatur der Erzählung vorstellen, mit der er seine Karriere in der Kunstprosa fünf Jahre vorher begonnen hatte, des *Michael Kohlhaas*. *Der verlegene Magistrat* legt die Logik bloß, die hinter *Kohlhaas* steht: die Konfrontation zwischen dem Gesetz, das seiner eigenen Strenge nicht gerecht wird, und dem ihm unterworfenen Einzelnen, der das Gesetz herausfordert, indem er es in seiner Strenge befolgt (Kleist 1990, 354–355). Ein Soldat in der Stadt H ... (Hamburg) verlässt ohne Erlaubnis die Wache. Das Gesetz bestimmt dafür den Tod. Allerdings ist es lange Zeit schon nicht mehr angewendet worden. Der Magistrat der Stadt bietet dem Soldaten an, die Todesstrafe durch eine Geldstrafe zu ersetzen. Der Soldat lehnt, wahrscheinlich aus Berechnung, ab. Denn der Magistrat ist nicht mehr in der Lage, die Todesstrafe zu vollziehen. Es bleibt nur der Ausweg, die Bestrafung auszusetzen. Die Prosa Kleists spricht aber noch eine andere Sprache als die Inhaltsangabe. Statt eine Geschichte zu erzählen, gibt sie zwei fast gleich lange Textstücke mit eigenen Anschlussreihen zu sehen: Das erste Stück spricht von der hermeneutischen Dialektik von ›Gesetz‹ und ›Gebrauch‹. Die beiden alliterierenden Worte durchziehen dieses Stück wie Leitmotive. Vom Gesetz (das uralt ist), wird Gebrauch gemacht; der Gebrauch wird dabei (im Sinne von Brauch) ein Quasi-Gesetz, ein

›feststehender Gebrauch.«²⁹ Der zweite Teil ist die Geschichte der Handlung als Unterhandlung. An die Stelle von Gesetz und Gebrauch treten mit gleichem Anlaut, aber unterschiedlichem Rhythmus ›Gulden‹ und ›Geld‹. Milde und heftige Leidenschaften folgen einander dabei: Der Magistrat ist »bestürzt«, ergeht sich in ›Vermutungen‹, ›will kein Blut vergießen‹ und ist am Ende »noch froh«, nicht zur Exekution gezwungen zu werden. Der Soldat hat keine Lust, das Geld zu bezahlen, behauptet, seines Lebens müde zu sein und sterben zu wollen.³⁰ Der Soldat heißt in diesem Teil auch nicht mehr der ›Stadtsoldat‹, der an die ›Stadtkasse‹ eine Strafe entrichten soll, wie im ersten Teil. Er wird stattdessen dreimal ›der Kerl‹ genannt,³¹ der Untertan der Obrigkeit, und einmal ›der Schelm‹, das infame Subjekt der Volksbücher. Durch diese mehr oder minder disparaten Elemente ihres Texts mit ihren inhaltlichen und lautlichen Anschlussfähigkeiten zergliedert die Anekdote nicht nur den *Kohlhaas* im Blick auf die Erzählhandlung und die sie rahmende Voraussetzung. Sie zeigt auch noch an, dass es zwischen beidem – dem rahmenden Gesetz und der Handlung der Geschichte – keine wirkliche Kommunikation gibt. Der Gebrauch des Gesetzes geht nicht in die intersubjektive Unterhandlung um Geld und Gulden über. Der hermeneutische Austausch zwischen allgemeinem Gesetz und individueller Anwendung, das Schleiermacher'sche Gespräch, ist gestört oder der Anschluss ist gar nicht ein für alle Mal freigeschaltet. Darin besteht die Prosa der Welt.

Literaturverzeichnis

Allerkamp, Andrea, Matthias Preuss und Sebastian Schönbeck (Hg.): Unarten. Kleist und das Gesetz der Gattung. Bielefeld 2019.

Allerkamp, Andrea und Dagmar Mirbach (Hg.): Schönes Denken. A.G. Baumgarten im Spannungsfeld zwischen Ästhetik, Logik und Ethik. Hamburg 2016.

Alt, Peter-André: Kleist und Kafka. Eine Nachprüfung. In: Kleist-Jahrbuch (1995), 97–120.

²⁹ Die G-Reihe in Teil 1: »Nach einem uralten Gesetz« – »Gleichwohl, ohne das Gesetz« – »seit vielen hundert Jahren kein Gebrauch mehr gemacht« – »nach einem feststehenden Gebrauch« [->zu einer bloßen Geldstrafe«] (Kleist 1990, 354–355).

³⁰ Die G-Reihe in Teil 2: »das Geld zu entrichten« – [»dem Gesetze gemäß«] – »einige Gulden Geld« – »die Geldstrafe« (Kleist 1990, 354–355). – Jeder der beiden Teile enthält das G-Motiv des anderen Teils je einmal.

³¹ In Teil 1 wird auf den Soldaten in seiner Verbindung zur Stadt Bezug genommen: »Der H ... r Stadtsoldat« – »die Stadtwache« – »Stadtkasse«; in Teil II heißt er: »der besagte Kerl« – »schickte einen Deputierten an den Kerl ab« – »Doch der Kerl blieb dabei« – »dem Schelm«.

- Aristoteles: Poetics. In: Aristotle: Poetics (übers. V. Stephen Halliwell); Longinus: On the Sublime; Demetrius: On Style. Hrsg. v. Jeffrey Henderson. Cambridge, London 1995, 25/26–140/141.
- Aristoteles: Art of Rhetoric. Übers. v. J.H. Freese. Cambridge, London 1926.
- Behler, Ernst: Frühromantik. Berlin, New York 1992.
- Benjamin, Walter: Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows. In: Gesammelte Schriften. Bd. 2. Hrsg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a. M. 1991, 438–465.
- Blättler, Christine: Wider die Tragödie der Kultur. Vier Thesen zur Serialität und Poiesis. In: Noch einmal anders. Zu einer Poetik des Seriellen. Hrsg. v. Elisabeth Bronfen, Christiane Frey und David Martyn. Zürich, Berlin 2016, 137–150.
- Bronfen, Elisabeth, Christiane Frey und David Martyn (Hg.): Noch einmal anders. Zu einer Poetik des Seriellen. Zürich, Berlin 2016a.
- Bronfen, Elisabeth, Christiane Frey und David Martyn: Vorwort. In: Noch einmal anders. Zu einer Poetik des Seriellen. Hrsg. v. Elisabeth Bronfen, Christiane Frey und David Martyn. Zürich, Berlin 2016b, 7–16.
- Bronfen, Elisabeth: Dame im Schach. Eine fortlaufende Serie. In: Noch einmal anders. Zu einer Poetik des Seriellen. Hrsg. v. Elisabeth Bronfen, Christiane Frey und David Martyn. Zürich, Berlin 2016, 17–44.
- Campe, Rüdiger, Anselm Haverkamp und Christoph Menke: Baumgarten-Studien. Zur Genealogie der Ästhetik. Berlin 2014.
- Campe, Rüdiger: Die Schreibszene. Schreiben. In: Paradoxien, Dissonanzen, Zusammenbrüche. Hrsg. v. Hans Ulrich Gumbrecht und K. Ludwig Pfeiffer. Frankfurt a. M. 1991, 759–772.
- Campe, Rüdiger: Schreiben im Process. Kafkas ausgesetzte Schreibszene. In: »Schreibkugel ist ein Ding gleich mir: von Eisen.« Schreibszenen im Zeitalter der Typoskripte. Hrsg. v. Davide Giuriato, Martin Stingelin und Sandro Zanetti. München 2005, 115–132.
- Campe, Rüdiger: Kritik der Poetik, Theorie der Ästhetik. Zu einer Konstellation aus der Vorgeschichte des modernen Literaturwissens. In: Gegen/Stand der Kritik. Hrsg. v. Andrea Allerkamp, Pablo Valdivia Orozco und Sophie Witt. Zürich, Berlin 2015, 163–179.
- Campe, Rüdiger: Das Problem der Prosa und die Form des Romans. Überlegungen zu Friedrich Schlegels Theorie und Praxis um 1800. In: Die Farben der Prosa. Hrsg. v. Eva Eßlinger, Heide Volkening und Cornelia Zumbusch. Freiburg i. Br. 2016, 45–63.
- Campe, Rüdiger: Prosa der Welt. Kleists Journalismus und die Anekdoten. In: Unarten. Hrsg. v. Andrea Allerkamp, Matthias Preuss und Sebastian Schönbeck. Bielefeld 2019, 235–264.
- Eßlinger, Eva, Heide Volkening und Cornelia Zumbusch (Hg.): Die Farben der Prosa. Freiburg i. Br. 2016a.
- Eßlinger, Eva, Heide Volkening und Cornelia Zumbusch: Die Farben der Prosa. Zur Einleitung. In: Die Farben der Prosa. Hrsg. v. Eva Eßlinger, Heide Volkening und Cornelia Zumbusch. Freiburg i. Br. 2016b, 11–28.
- Frese, Jürgen: Sprechen als Metapher für Handeln. In: Das Problem der Sprache. Achter Deutscher Kongress für Philosophie. Hrsg. v. Hans-Georg Gadamer. München 1967, 45–55.
- Hebel, Johann Peter: Sämtliche Schriften. Bd. 2: Erzählungen und Aufsätze. Hrsg. v. Adrian Braunbehrens, Gustav Adolf Benrath und Peter Pfaff. Karlsruhe 1990.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: Vorlesungen über die Ästhetik. Bd. III. Frankfurt a. M. 1970.
- Heidegger, Martin: Hebel – der Hausfreund. Pfullingen 1957.

- Hermann, Hans-Peter: Zufall und Ich: Zum Begriff der Situation in den Novellen Heinrich von Kleists. In: *Germanisch-Romanische Monatsschrift* 11 (1961), 69–99.
- Hilzinger, Sonja: Anekdotisches Erzählen im Zeitalter der Aufklärung. Zum Struktur- und Funktionswandel der Gattung Anekdote in Historiographie, Publizistik und Literatur des 18. Jahrhunderts. Stuttgart 1997.
- Hoffmann, Christoph: Schreiben im Forschen. Tübingen 2018.
- Kafka, Franz: Tagebücher. Kritische Ausgabe. Hrsg. v. Hans-Gerd Koch, Michael Müller und Malcolm Pasley. Frankfurt a. M. 1990.
- Kafka, Franz: Nachgelassene Schriften und Fragmente I. Kritische Ausgabe. Hrsg. v. Malcolm Pasley. Frankfurt a. M. 1993.
- Kant, Immanuel: Kritik der reinen Vernunft. Hrsg. v. Wilhelm Weischedel. Darmstadt 1956.
- Kleist, Heinrich von: Heinrich von Kleist's Anekdoten. Hrsg. v. Julius Bab. Leipzig 1911.
- Kleist, Heinrich von: Berliner Abendblätter. Hrsg. v. Helmut Sembdner. Darmstadt 1959.
- Kleist, Heinrich von: Sämtliche Werke und Briefe. Bd. 2. Hrsg. v. Helmut Sembdner. München 1961.
- Kleist, Heinrich von: Sämtliche Werke und Briefe. Bd. 3. Hrsg. v. Ilse Barth, Klaus Müller-Salget, Stefan Ormanns und Hinrich C. Seeba. Frankfurt a. M. 1990.
- Lehmann, Johannes: (Un-)Arten des Faktischen. Tatsache und Anekdoten in Kleists Berliner Abendblättern. In: *Unarten*. Hrsg. v. Andrea Allerkamp, Matthias Preuss und Sebastian Schönbeck. Bielefeld 2019, 265–283.
- Levinson, Marjorie: What is New Formalism? In: *PMLA* 122 (2007), 557–569.
- Lucas, F. L.: The Reverse of Aristotle. In: *Classical Review* 37 (1923), 98–104.
- Luhmann, Niklas: Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie. Frankfurt a. M. 1984.
- Merleau-Ponty, Maurice: Prosa der Welt. Übers. v. Claude Lefort. München 1984.
- Michler, Werner: Kulturen der Gattung. Poetik im Kontext, 1750–1950. Göttingen 2015.
- Michler, Werner: »Alles was eine Gestalt hat.« Zur Kultur- und Soziopoetik der literarischen Gattungen, mit Blick auf Kleist. In: *Unarten*. Hrsg. v. Andrea Allerkamp, Matthias Preuss und Sebastian Schönbeck. Bielefeld 2019, 51–70.
- Niehaus, Michael: Die sprechende und die stumme Anekdote. In: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 132 (2013), 183–202.
- Norden, Eduard: Antike Kunstprosa vom VI. Jahrhundert v. Chr. bis in die Zeit der Renaissance. Leipzig 1995.
- Kennedy, George A. (Hg.): *Progymnasmata. Greek Textbooks of Prose Composition and Rhetoric*. Übers. v. George A. Kennedy. Atlanta 2003.
- Quintilian: Ausbildung des Redners. Bd. 1. Hrsg. und übers. v. Helmut Rahn. Darmstadt 1988.
- Schanze, Helmut: Friedrich Schlegels Theorie des Romans. In: *Deutsche Romantheorien. Beiträge zu einer Poetik des Romans in Deutschland*. Hrsg. v. Reinhold Grimm. Frankfurt a. M., Bonn 1968, 61–80.
- Schäfer, Walter Ernst: Anekdotische Erzählformen und der Begriff der Anekdote im Zeitalter der Aufklärung. In: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 104 (1985), 185–204.
- Scholz, Anna-Lena: Kleist/Kafka: Diskursgeschichte einer Konstellation. Freiburg 2016.
- Simon, Ralf: Die Idee der Prosa. Zur Ästhetikgeschichte von Baumgarten bis Hegel mit einem Schwerpunkt bei Jean Paul. München 2013.
- Simon, Ralf: Vorüberlegungen zu einer Theorie der Prosa. In: *Poetik. Historische Narrative und aktuelle Positionen*. Hrsg. v. Armen Avanesian und Jan Niklas Howe. Berlin 2014, 124–144.

- Martin Stingelin: ›Schreiben‹. Einleitung. In: »Mir ekelt vor diesem tintenkleksenden Säkulum.« Schreibszenen im Zeitalter der Manuskripte. Hrsg. v. Martin Stingelin. München 2004, 7–21.
- Szondi, Peter: Poetik und Geschichtsphilosophie I. Antike und Moderne in der Ästhetik der Goethezeit. Hegels Lehre von der Dichtung. Frankfurt a. M. 1974a.
- Szondi, Peter: Poetik und Geschichtsphilosophie II. Von der normativen zur spekulativen Gattungspoetik. Schellings Gattungspoetik. Frankfurt a. M. 1974b.

Anselm Haverkamp
Anagramm und Prosa

Der Maulwurf als Theorie

So hängt alles viel enger zusammen als man denkt.

(Eich 1970, 12)

1 Anagramm und Ironie

Es scheint klar, dass es sich bei der Prosa um eine Gegebenheitsweise handelt, und zwar nicht von Sprache, sondern in und durch Sprache. Das naturalistische, als strukturalistische Patentlösung beliebte Pendant ist die Narration: das erzählend auf die Reihe und in eine Folge gebrachte minimale Gerüst von Prosa im Stande ihrer proto-grammatischen Noch-nicht-Festgelegtheit – ›detensed time‹ heißt das proto-syntaktische Korrelat (Oaklander und Smith 1994). In dieser proto-strukturell offenen Vor-Gegebenheit gleicht Prosa (sofern man bei Vor-Strukturen überhaupt von Analogien reden kann) dem Anagramm und die Analogie von Anagramm und Prosa ist rhetoriktheoretisch als eine eigentümlich gegenläufige Relation aufgefallen. Frederick Ahl hat sie in der Urmaterie der klassischen lateinischen Literatur bei Ovid und Vergil (und nicht wie Saussure in den davor und darunter liegenden archaischen Restbeständen) als konstitutives Moment aufgewiesen. Die klassischen Anagramme, findet Ahl, ähneln einer vergleichbar un-offensichtlichen, abgründigen Natur von Prosa, von der fraglich ist, ob der rhetorische Befund der Ironie schon auf sie zutrifft: »If Quintilianic irony is the least demonstrable but most acceptable figure of speech, the anagram is without doubt the most demonstrable and least acceptable«, lautet sein Fazit (Ahl 1988, 26).¹ Quintilian'sche Ironie – die in seinem Handbuch zu unübertroffener Prägnanz gediehene Figur par excellence, in der wie in kaum einer anderen (die Allegorie wäre die einzig relevante andere) die rhetorische Verfassung von Diskursen erfasst ist – ist der Inbegriff dessen, was Prosa in dem etymologischen Urverstand, an den Agamben erinnert hat, ausmacht. Tatsächlich ist es eine ›Philosophie der Namen‹, die der Prosa als »moteur caché« der Prädikation unterliegt (Coccia 2017, 71). Ironie ist die erste, rhetorisch manifeste Ausbeute der Prosa in

¹ Er formuliert dabei die Quintessenz von Ahl 1985; dort ist diese Idee leider kaum fruchtbar gemacht oder durchgehalten; sie muss dem Autor nachträglich aufgegangen sein.

Anselm Haverkamp, NYU New York, LMU München

ihrem proto-typischen Urzustand – und nicht erst ein Effekt der Erzählfiktion, der im ausgewachsenen Roman zu Buche schlägt. Ihre offenbare Verborgenheit, die seit Ramus als ›crypsis of method‹ theoretisiert worden ist (Miltons Begriff) und in Baumgartens ramistischer Auffassung als *figura cryptica* die ästhetische Dimension eröffnet, funktioniert ohne Signale. Oder aber, Ironie der Signale, über verdeckte, verschobene Erkennungszeichen, zu Gattungsmerkmalen geronnene Marken, die als Übermarkierungen von einer überschüssigen, selbstironischen Art sind. Ihre seit Baumgarten fällige ästhetische Theoretisierung hat ein *mise en abîme* zur Grundfigur, bekommt es mit Sprache als unabsehbarem Abgrund zu tun. Bei Anagrammen verhält es sich – eine Ironie ganz eigener, introvertierter Art – perverserweise umgekehrt.

»Doch bleibt die prosaische Redeweise in formaler Hinsicht unterbestimmt«, hat Inka Mülder-Bach (2019, 2) die Verlegenheit der Theorie auf den springenden Punkt gebracht. Die Unterbestimmtheit des Überschüssigen liegt vor den gattungspoetischen Begrenzungen, die seit der Konjunktur des Prosabegriffs im neunzehnten Jahrhundert als Gegensatz von Poesie und Prosa hervorgetreten und zur sprichwörtlichen, nachgerade allegorischen Folie sogenannt ›prosaischer‹ Lebensverhältnisse geraten sind. Das hat Wolfgang Preisendanz (1968) in einer denkwürdigen Vorlage zum Thema *Die nicht mehr schönen Künste* auf die Hypothese vom »Funktionsübergang« gebracht, der in der Prosa – Heine ist der paradigmatische Ort (Preisendanz 1973, 22f.) – »Dichtung und Publizistik« verbinde. Der Untertitel des bahnbrechenden Kolloquiums der *Poetik und Hermeneutik III* über *Grenzphänomene des Ästhetischen* verrät einen seinerzeit sehr mangelhaften Stand der Theorie und die Provokation des Abweichlers Preisendanz, denn es handelt sich für ihn um kein Grenzphänomen, sondern um einen Grundzug der von Baumgarten auf den Begriff gebrachten, von Kants dritter Kritik vergeblich entschärften, unter dem Begriff der Urteilskraft verharmlosten *Aesthetica*.

Tatsächlich führt die von Ahl an der Anagrammatik gewonnene Einsicht auf eine weiterhin ungelöste begriffliche Crux der Rhetorik als Grundlage der Poetik, wie sie von Baumgarten revidiert worden ist. Oder wie Paul de Man (1979, 17) in seiner Einführung in die *Allegories of Reading* befand: »Poetic writing is the most advanced and refined mode of deconstruction; it may differ from critical or discursive writing in the economy of its articulation, but not in kind.« Poetik – auch die Poetik der Schreibart ›Prosa‹ – bekommt es mit einem Grundzug poetischen Schreibens zu tun, dessen Rhetorizität in der dekonstruktiven Gegebenheit, der Ökonomie der Artikulation, keine Differenzqualität aufweist zur diskursiven, gesprochenen Sprache – weshalb auch Baumgarten nicht zögerte, der Rhetorik, speziell der ›crypsis of method‹ in Gestalt der *figurae crypticae* von Ironie und Allegorie, ihren rhetorisch angestammten, bewährten Anteil zu lassen. Was macht dann den Unterschied aus, von dem die formale Differenz-

qualität die Oberfläche ist? De Man legt nahe, »advanced and refined« als Aspekte einer reflektierten Rhetorik aufzufassen; die Gattungen der Poetik also nach der Art ›reflexiver Mechanismen‹ als längerfristig regulierte Vorgaben einer quasi automatisch erbrachten Selbstbezüglichkeit aufzufassen (ich zitiere den nützlichen Begriff Luhmanns, der die ›reflexiven Mechanismen‹ nach ›Reflexion‹ und ›Reflexivität‹ als Momente von ›Thematisierung‹ weiter unterscheidet).²

Der Musterfall verdeckter, kryptisch effektiver Ironie in der Fiktion des Romans, wie er in Gestalt von Rousseaus *Nouvelle Héloïse* de Man vorlag, in der Brieffiktion seit Richardsons *Clarissa* und, in letzter Steigerung, in den *Liaisons dangereuses* von Laclos, ist der eines unmerklichen Funktionierens, das für den Moment der Lektüre – genauerhin im Fall der Brieffiktion des Mit-Lesens der Briefe, das quasi über die Schulter der Leser erfolgt – als Roman enthüllt wird (und verfilmbar ist: keine zufällige Konsequenz) (Vinken 1991, 206 ff.; Haverkamp 2018). Die zur Routine gediehene empathisch nachvollziehende Einstellung gegenüber der Romanfiktion nutzt eine Latenz von Prosa aus, bringt sie heraus und zeichnet sie als Latenz der kryptischen Figuration der im Roman qua Prosa mit-thematisch gewordenen Textkonstitution ein. So der in Erinnerung zu bringende Stand der Theorie der siebziger Jahre nach Roland Barthes und de Man. Jean Starobinskis (1971) Rekonstruktion von Saussures Anagrammstudien machte unterhalb der gattungspoetischen Querlage die Prosa als Quelle der im Roman evozierten Latenzen sicht- und fassbar. Romane wie Henry James' *What Maisie Knew* unterfüttern diese Rolle der Prosa in einer weiteren Verarbeitungsschicht der psychologischen Plausibilisierung; Slavoj Žižek (2006) nennt die lacaneske Raffinierung der kunstfertigen ›crypsis‹ parallaktisch.³ Die zunehmende, immer abgründigere Ironie der Romanfiktion von *Clarissa* bis *Finnegans Wake* speist sich aus dieser selben Quelle, und Freuds Entdeckung der Latenz, der Saussures Entdeckung der Diachronie passgenau entspricht, gab eine erste Ahnung von der Prosa-Qualität des späten *Wake*. David Haymans Idee der ›nodal structure‹ erhellt den von Joyce eingeschlagenen Mittelweg, auf dem *Finnegans Wake* im epischen Gewande eine eigenartige ›mock-orality‹ hervorbringt; der Brief der Analphabetin Anna Livia ist das zu Recht bekannteste Stück darin. Indessen, führt Hayman aus, sind die narrativen Reste, die als grammatische Knotenpunkte dem Epos von *Finnegans Wake* zugrundeliegen, kein Beweis für die originäre Mündlichkeit eines Sängers, sondern sie sind »all cast in the alphabetical mode«, und die sub-literarische Tonalität produziert nichts als ironisch

² Luhmann 1972, 92–112; sowie weiterführend Luhmann 1975, 72–102.

³ Er bevorzugt *The Wings of the Dove*.

kalkulierte side-effects »to the predominantly anti- or meta-narrative discourse of the texts« (Hayman 1990, 11) – ich präzisiere hier: der Prosa. Die Frage, die sich an diesen Befund, der sich weiter differenzieren lässt, anschließt, ist die der anagrammatischen Funktion der »epiphanoiden« Anlage der Prosa, der zwar phänomenal auftretenden, aber zitierend parodierenden alphabetischen *materia prima*, die in ihrer Wendefähigkeit als Prosa herauspräpariert ist – ein hochartifizielles, jeder originären Anmutung von Schöpfung (die den Joyce-Fans so teuer ist) diametral entgegengesetztes, den Schöpfungsakt Gottes und der selbsternannten Nachfolger im Genie parodierendes Produkt, pure Poesis auf der Schwelle der paradoxen, »in progress« verzögerten Ins-Werk-Setzung.

»Description, it appears«, so de Man (1986, 51), »was a device to conceal inscription« in nachgerade absoluter »crisis of figure« (davon zehrt auch Blumenbergs »absolute Metapher«) oder – Ahls Paradox – phänomenaler Unkenntlichkeit, welche die Ironie aus der Buchstaben-Materie entbindet, entlässt. Der verdeckten anagrammatischen Struktur, die Saussure in der Latenz der Götternamen als archaischen Rest einer verschollenen Diachronie zu entdecken meinte und die Ahl als konstitutives Moment klassischer lateinischer Dichtung erweist, unterliegt eine protogrammatisch-prosaische Schicht von Sprache, als deren später Inbegriff die Prosa der phänomenalen Aus- und Abnutzung derselben Sprache in den Konventionen, Anwendungsroutinen und Inanspruchnahmen von Poesie als gattungspoetische Disziplin entgegentrete. An die Stelle des mythischen Einwirkens benannter, unter göttlichen Namen maskierter Latenz tritt in der Prosa eine auswendig er-innerte Leere, die an Leitfäden wie den Namen eine nie und nimmer gemachte Erfahrung in Erlebnissen (neuerlich »events«) herbeizitiert, und das zu den unterschiedlichsten Zwecken und Vergnügen. Ein »objektiver Humor« macht sich breit, den Hegel (ich zitiere Preisendanz (1963)) als die nachklassische Moral von jeder Geschichte' prophezeit. Objektiver Humor statt tiefer gelegter Ironie ist der höhere Zweck und tiefere Sinn der *figurae crypticae*, die in Prosa verankert sind, aus ihr heraustreten: Anagrammatisch ist die Herkunft ihrer Machart. Beim späteren Joyce liegt sie auf der Hand, beflügelt sie prompt die Leser-Gemeinde, fehlt ihr freilich die Theorie, als deren Masken, wie im *Ulysses* penetrant, die abgedroschenen Stereotype des Mythos herhalten müssen, angefangen bei dem Titelhelden Odysseus, der zur selben Zeit die Autoren der *Dialektik der Aufklärung* aufs bürgerliche Glatteis führte (Adorno und Horkheimer 1947, 1. Exkurs). Diese Mythen-Mimikry ging nicht nur Empson auf den Geist, der *Finnegans Wake* (sic!) als neugotischen Kitsch, »imitation Gothic«, verhöhnnte, als wärs ein Pendant des *Herrn der Ringe* aus dem Hause J.R.R. Tolkiens und Empsons Antagonisten C.S. Lewis' (Empson 1989, 67 ff.).

Dabei schreit Prosa im neu entdeckten Sinne nach der nach-klassischen Schreibart, nach dem »Ende der Kunstperiode«, nach begleitender selbstreflexi-

ver Theorie, wie sie womöglich schon der alten Anagrammatik in impliziter Verborgenheit immanent gewesen sein mag (ein weites Feld, aber man sollte die Möglichkeit nicht unterschätzen). Es ist eine von weither in die Prosa der neueren Gegenwart hineinreichende Ironie der Geschichte, dass die neue Prosa und das angemessene Prosa-Verständnis mit der phänomenalen Verborgenheit der Anagramme und nicht mit dem schlichten phänomenalen Realismus der Romane übereinkommt, und sei es auch nur, dass sie mit ihm konkurrierte (auch das ein Teil desselben weiten Felds). Tatsächlich sind damit die probaten Mittel der Ironisierung erschöpft, die Metaphorologie der Figuren (der Allegorie in Quintilians Verstand) marginalisiert. Selbst Empsons ›Ambiguität‹, die post-semantische Symptomatologie der modernen Sprachsituation, scheint nur noch von einer ungeklärten Oberflächen-Relevanz, so wie auch das Fiktionsproblem der mitlaufenden Referenzen bedeutungslos ist. Ein erstes, zwar eher marginales Symptombild, das es zu einer eigenen Verlegenheits-Gattung gebracht hat, ist die Kompromissbildung des ›Prosagedichts‹, deren Theoriehaltigkeit zuerst von Barbara Johnson (1979) ins Auge gefasst und auf den Avantgarde-Befund der ›Defiguration‹ gebracht worden ist. In der Absetzungsbewegung, die schon in den klassischen Misch-Mustern des *prosimetrum* (von Boethius bis Dante) eine allegorisch ausgefeilte und durchreflektierte Tradition besitzt, stellt das von Johnson als »zweite Revolution« Baudelaire's beschriebene Prosagedicht eine mit der klassischen Moderne untergegangene dekonstruktive Schwelle dar (Dronke 1994). Als solche ist sie nicht repräsentativ geworden, sondern artistische Provokation geblieben; die Prosa in ihr ist Poesie oder wie Reinhard Lettau, ein letzter Meister dieser Art von Prosa, so platt wie möglich gesagt hat: »Bei Gedichten werden, wie im vorliegenden/Fall die Zeilen nicht vollgeschrieben « (Lettau 1968, 7). Da sind Günter Eichs *Maulwürfe*, die späteste Prosa des womöglich besten deutschen Nachkriegslyrikers, von einem anderen Gewicht.

2 Eich in Ansbach

Eichs fast schon berühmtes poetologisches Statement, eine in der Form des prosaischen Eingeständnisses listig verkleidete Grundsatzerklärung, ist vertrackter, als es seine ostentative Naivität auf den ersten Blick merken lassen will: »Ich bin über das Dingwort noch nicht hinaus«, bekennt er, um sogleich fortzufahren:

Ich bin über das Dingwort noch nicht hinaus. [...] Ich habe deshalb wenig Hoffnung, einen Roman schreiben zu können. Der Roman hat mit dem Zeitwort zu tun, das im Deutschen mit Recht auch Tätigkeitswort heißt. In den Bereich des Zeitworts bin ich nicht durchgedrungen. Allein das Dingwort brauche ich gewiß noch einige Jahrzehnte. (Eich 1961, 23–24)

Das ›Dingwort‹ (Eich zitiert Grundschule) geht auf das rhetorische Doppel *res et verba* zurück, das als Dingwort eigentümlich treffend übersetzt ist, sofern *res* die in Rede stehenden *nomina* spezifiziert: Deren numinose (eine heikle Etymologie) Vorgänger sind, unschwer zu erkennen, die Götternamen der Anagrammatik – keine bloßen Paradigmen, sondern Proto-Paradigmen. Der numinose Grund der *nomina* lag bis Varro noch auf der Hand, so in seinem Beispiel vom *imperium* als *dictum ab nutu* (*De lingua latina* 7.85).⁴ Das Dingwort nennt, erinnert, wiederholt und liegt dabei vor der Tätigkeit der Zeitwörter; schon Eichs Gedichte liegen vor der erzählenden Sprach-Zeit, in ›de-tensed time‹. Sie sind, lässt sich im Nachhinein der *Maulwürfe* sagen, dezidierte Prosa. In der Rückwendung zur Prosa vollenden sie die von Barbara Johnson an den *Petits Poèmes en prose* aufgewiesene zweite Revolution, haben sie revolutionären Charakter. Gleichzeitig und im selben Zug – das ist nicht im romantischen Sinne verdoppelter Reflexion selbstverständlich – reflektiert Eichs Maulwurfs-Prosa Theorie, bzw. ›zeigt‹ sie, wie Wittgenstein es sich vorstellte, im Fliegenglas, die ästhetische Konstitution der in Prosa hyperreflexiv wahrnehmbaren Intransparenz als phänomenale Unentscheidbarkeit. Deshalb findet die Fliege den Ausgang nicht; sie kann ihn unmöglich vom Glas unterscheiden.

Ein besonders handliches Beispiel ist der Maulwurf *In Ansbach*. Er gibt sich vordergründig als Parodie eines städtischen »Faltprospekts«, einer alltäglichen Gattung, die Bedeutsamkeit über die Topologie lokaler Namen produziert. Der touristische Tiefsinn, der parodiert wird, verrät absichtslos, in kaum zu erwartender, schlagartig unerwarteter Dichte, seine tiefere, anagrammatische Bewandnis. Sie läuft der Grammatik der parodierten Faltblatt-Rhetorik nicht so sehr zuwider, als dass sie das jenseits jeder Absicht sprachlich sedimentierte, dann (erst) rhetorisch mit-transportierte Inschriften-Gewirr heraushebt, das Derrida in *Finnegans Wake* als ›hyper-mnesic‹ erkannt hat: eine Mechanik unterhalb der reflexiven Gattungsmechanismen, die den prosaischen Voraussetzungen aufliegt: »a hypermnesic machine capable of storing in an immense epic work Western memory and virtually all the languages in the world including traces of the future.« (Derrida 1992, 281)⁵ Der Messianismus der Avantgarden (»including traces of the future« – seine Hervorhebung), der es auch bei Derrida noch mit der Zukunft als Aus- und Erfüllung des virtuell Möglichen aufnimmt, ist meine Sache nicht; im Gegenteil, so scheint mir, erlag Derrida hier dem Geist seiner Zeit, statt – das ›statt‹ erkennt er im Sprach-Gedächtnis der Joyce'schen Prosa – der historisch be-

4 Maltby 1991, 416: ad *numen*. Man vgl. das Genesis-Zitat in Longinus' *De sublimitate* 9.9 (Haverkamp 2002, Kap. 3).

5 Zuerst erschienen in französischer Sprache: Derrida 1987.

stimmten Latenz nachzugehen, die in den Phantasmata des Virtuellen abgeschirmt funktioniert. Eich – das macht ihn gegenüber dem Überschwang der Joyceans so einsichtsvoll – widmet sich dem Phantom der alltäglichen Faltprospekthaftigkeit und produziert aus der Implikation der Falten (Eich ist hintergründig, darauf legt er Wert, das weiß man) einen prosaisch, dem Untergrund der Prosa verpflichteten ›objektiven Humor‹. Die hypermnesische Reflexivität liegt in der eigentümlichen Dichte der schlecht zu intendierenden, auf Intentionen nicht zuverlässig rückbezüglichen In-schriften, die *In Ansbach* – hier weht ein letzter Hauch von Ironie – an Namen illustriert werden (im Sinne rhetorischer *illustratio*) und nichts mehr von den Götternamen haben, deren Einschreibung sie nur noch zitieren und örtlich verifizieren, ohne die numinose Herkunft, von der die mickrige Mediokrität der lokalen klassizistischen Epigonen ein groteskes Nachbild zeichnet. Ironie ist in der anagrammatischen Prosa der *Maulwürfe* die Metapher für den gelöschten, nicht länger – ein Hauch – vorhandenen, ehemals individuellen Anteil an der in Szene gesetzten Objektivität des nun gänzlich ›objektiven Humors‹. Ansbach ist kein, nicht einmal ein Spree-Athen. Der Dichte halber, auf deren spezifisch prosaischen Charakter noch zu kommen ist, kann ich nur einen Teil dieses kurzen Textes behandeln – seiner Kürze geradezu zum Trotz.

In Ansbach – Eich tut schon im Titel (stellt sich am Ende heraus) mehr als der Faltprospekt von Ansbach, denn im Namen Ansbach steckt ein Bach, der nicht der Fluss ist, an dem Ansbach liegt. Ich greife hier vor, weil Eich vorgreift. Der Maulwurf *In Ansbach* fährt nach dieser im Rückblick erkenntlichen Implikation unter dem Titel »In Ansbach« auf das vorerst Argloseste – auch das ein Effekt von Prosa – wie folgt fort:

In Ansbach

In Ansbach entsproß August Graf von Platen Hallermünde, die Tulpe im deutschen Dichtergarten, übrigens in der Platenstraße. Und im Weinmond, am 24. Weinmond 1796, in römischen Ziffern, das macht das Ablesen eindringlich. In einer Parallelstraße entsproß Johann Peter Uz, von dem nicht berichtet wird, welche Blume er darstellt. Er ist auch zufällig in der Uzstraße entsprossen, es ist nicht angegeben in welchem Mond, Rot, Weiß oder Rosé, hoffentlich hat er alle drei getrunken. Auf der Büste im Schloßgarten sieht er lebensfroh in eine Zukunft, die bis 1796 vorhielt.

Die Uzstraße ist nach Hiob benannt, der in Uz entsproß. Mit Gottes Regiment nicht einverstanden, wurde er von Gott gesegnet und ist viel berühmter als sein Heimatort, daher die häufige Verwechslung mit Johann Peter. Man denkt in Ansbach daran, Uz zur Patenstadt zu machen, was kühn aber schwierig wäre, da Johann Peter noch nicht ausgegraben ist.

(Eich 1970, 12)

Die Dichte der Bezüge ist prosaisch, aber es liegt in der Natur der Prosa, dass aus der prosaischen Dichte intertextuell-semantische Dichte folgt. Ralf Simon orientiert seine Theorie konsequent an Jakobsons Überlagerungsregel, eine vergessene Errungenschaft der Rhetorik Quintilians, die in ihrer Herleitung (vermutlich über Lobecks *Dissertationes*)⁶ erst unzureichend erkannt und noch unerforscht ist, aber jedenfalls kein Geniestreich, der aus dem Nichts gekommen wäre, sondern aus der Fülle Nach-Baumgarten'scher, Nach-Fontanier'scher, beispielsweise Lobeck'scher Rhetorik-Revisionen. Es ist eine ›Verdichtung‹, die nach Simon (2014, 129, siehe auch 133 ff.) »nicht primär das Ergebnis einer Modellierung durch Form ist« und die als »Matrix« bei Jakobson ein ganzes Spektrum linguistischer Heuristik auf den Plan rief. Der älteren Rhetorik steht sie an verwirrender Theorie-Dichte in nichts nach und die Lütticher *Rhétorique générale* hat die Beschreibungsdichte auf eine nicht immer fruchtbare Spitze freischwebender, avantgardistischer Bezüge getrieben (die ich hier nicht weitertreiben will). Eichs *Maulwürfe* bieten statt oder auch zusätzlich zu solchen Bezugs-Phantomen eine angewandte Praxis der Prosa-Theorie. Dass dies möglich ist, verdankt sie dem tieferen Widerlager ihrer grammatologischen Disposition, der Prosa, der im rhetorischen Fluss der quasi-narrativ verlaufenden, rhetorisch strukturierten Textentwicklung, die sie ist. Mimetisch heißt bei dem in dieser Frage alles überwölbenden Aristoteles nichts anderes als eingebettet in den von der Rhetorik beherrschten Bereich der »Tätigkeitsworte«, mit deren Syntax – im ›sintalk‹ von *Finnegans Wake* der mythologischen Besetzungen überführt – Eich es nicht aufnehmen wollte, mit der er nichts zu tun haben wollte (und Beckett hat ihn auch deshalb bewundert). Dichte wäre mithin keine Frage der primär proto-grammatischen Vor-Gegebenheit Prosa, sondern erst und allein der sekundären, syntaktischen Über-Formung, deren ›crypsis of method‹ sie darstellt.

Die sekundären, durchaus auch markierten Ironie-Effekte des Maulwurfs *In Ansbach* (ob ihrer kalauerhaften Plattheiten berüchtigt) exponieren theoriehaft (auf diesem Wege wird sie theoretisch) ein anagrammatisches Netz von Namen, die für den Fall Ansbach die Struktur der Benennung der Orte und Straßen durch Einschreibung von Heroen und großen Söhnen der Stadt ohne Rücksicht auf Pragmatik oder semantische Pertinenz abbilden. Die illokutionäre Kraft der Prosa »sprengt« also nicht die Syntax, wie Agamben (2003, 23) mutmaßt;⁷ sie informiert sie in der Form kryptischer Figuration, und es ist diese Umschlags-Wendigkeit, die den *Maulwurf* ausmacht. Kontingenz ist Spur – »übrigens in

⁶ Lobeck 1864. Lobeck ist, wenn überhaupt, wegen seiner grammatischen ›Pathologien‹ in Erinnerung, in denen man eine Symptomatologie von Prosa erkennen könnte.

⁷ Zuerst erschienen auf Italienisch, vgl. Agamben 2002.

der Platenstraße«, »auch zufällig in der Uzstraße«, vom Jahr 1796 noch zu schweigen, das dem Ganzen die Krone aufsetzt (Platens Geburt, Uz' Tod) – bei präzise bezifferter Markiertheit der proto-grammatischen Stelle, not (yet) tensed, aber (und abermals buchstäblich) römisch datiert (in »römischen Ziffern«, »AbleSEN eindringlich«) auf die klassische Ära der Anagrammatik, wobei sie deren verunglücktes Weiterleben ganz ironiefrei betrauert. Ich belasse es bei Hinweisen; offenbar verlangt die anagrammatische Vorstruktur der Prosa – ich nenne sie Latenz – als spezifisch ästhetische Errungenschaft eine anwachsende Ausführlichkeit in der Entfaltung der semantischen Folgeerscheinungen. Treffsicher streut Eich ein zufriedenes Fazit ein, eine klassische Gnome, wie er sie liebte (sie war schon die ironie-schwangere Signatur seiner Lyrik), hier also nun aus heiterem Himmel: »So hängt alles viel enger zusammen als man denkt.« (Eich 1970, 12)⁸

Indessen geht der Text nach diesem Satz weiter; das anagrammatische Phantom der Namen, Derridas Metaphern-Phantom ähnelnd, findet zu einem letzten Auftritt, wie im Titel, mit dem »In« vor Ansbach angekündigt (Syntax vor Namen, so etwas wie die Prosa-Regel, die sie ana-grammatisch unterlaufen): »Jetzt habe ich den Ansbacher Bach vergessen« fügt er an und gibt Mnemosyne, der Mutter der Anagrammatik, anstelle der *lesmosyne* des im Faltprospekt eingefalteten Vergessens, das letzte Wort, binnenreimartig:

Jetzt habe ich den Ansbacher Bach vergessen, die Rezat, für den jährlich die Bachwoche stattfindet, Johann Sebastian Rezat. Damit bin ich so vollständig geworden, daß man sich bei genauer Lektüre den Faltprospekt sparen kann. (1970, 13)

Den Streit und die Verrisse, die Eichs *Maulwürfe* provoziert haben und ihre Leserschaft bis heute spalten, hat ausgerechnet der prosaische Heinrich Böll, wie Beckett ein Eich-Bewunderer der ersten Stunde, unter dem umständlich zutreffenden Titel *Flinke, zersetzende, schwer begreifliche, prosaische Maulwürfe* überflüssig gemacht: »Obwohl zur Literatur gezählt, sind die *Maulwürfe* fast keine mehr, ich kenne nichts Vergleichbares, möglicherweise sind sie Ansätze zu einer neuen Philosophie. Ich weiß es nicht.« (Böll 1970, 138 f.) In der Tat sind sie das wohl, Ansätze zu einer neuen Philosophie, und Böll hat ihre sokratische Natur im Eingeständnis des wissenden Nicht-Wissens erfasst. Aber nicht Literatur als Philosophie ist die Folge, sondern Philosophie in Literatur: »ihre Zeit«, und zwar in Prosa »erfaßt«, passgenau auf die Diagnose Hegels antwortend, welche die vom

⁸ Ich verweise hier insgesamt auf meinen älteren Versuch über *Lauras Metamorphosen: Dekonstruktion einer lyrischen Figur in der Prosa der Maulwürfe* (Haverkamp 1984). Dort, in Eichs *Lauren*, ist die Gnome »Wenn wir ihren Tod wissen, wissen wir alles.« (Eich 1970, 29)

›Ende der Kunstperiode‹ begründete.⁹ Eine Dimension von Prosa, die nicht zeitlos prä-historischer, sondern – quasi ana-historisch – gegenwärtiger Art ist.

Literaturverzeichnis

- Adorno, Theodor W. und Max Horkheimer: *Dialektik der Aufklärung*. Amsterdam 1947.
- Agamben, Giorgio: *Idea della prosa*. Macerata 2002.
- Agamben, Giorgio: *Die Idee der Prosa*. Frankfurt a. M. 2003.
- Ahl, Frederick: *Metaformations. Soundplay and Wordplay in Ovid and Other Classical Poets*. Ithaca, NY 1985.
- Ahl, Frederick: *Ars Est Caelare Artem (Art in Puns and Anagrams Engraved)*. In: *On Puns. The Foundation of Letters*. Hrsg. v. Jonathan Culler. Oxford 1988, 17–43.
- Böll, Heinrich: *Flinke, zersetzende, schwer begreifliche, prosaische Maulwürfe*. In: *Über Günter Eich*. Hrsg. v. Susanne Müller Hanpft. Frankfurt a. M. 1970, 138–139.
- Bubner, Rüdiger: *Was ist kritische Theorie?* In: *Hermeneutik und Dialektik. Aufsätze I. Methode und Wissenschaft. Lebenswelt und Geschichte*. Hrsg. v. Rüdiger Bubner, Konrad Cramer und Reiner Wiehl. Tübingen 1970, 317–342.
- Bubner, Rüdiger: *Was ist kritische Theorie?* In: *Hermeneutik und Ideologiekritik*. Hrsg. v. Karl-Otto Apel, Claus v. Bormann, Rüdiger Bubner, Hans-Georg Gadamer, Hans Joachim Giegel und Jürgen Habermas. Frankfurt a. M. 1971, 210–243.
- Coccia, Emmanuele: *Quodlibet. Logique et physique de l'être quelconque*. In: *Critique* 73 (2017), 66–77.
- de Man, Paul: *Semiology and Rhetoric*. In: *ders.: Allegories of Reading*. New Haven, CT 1979, 3–19.
- de Man, Paul: *Hypogram and Inscription*. In: *ders.: The Resistance to Theory*. Minneapolis 1986, 27–53.
- Derrida, Jacques: *Ulysse gramophone. Deux mots pour Joyce*. Paris 1987.
- Derrida, Jacques: *Ulysses Gramophone. Hear Say Yes in Joyce*. In: *ders.: Acts of Literature*. Hrsg. v. Derek Attridge. New York 1992, 253–309.
- Dronke, Peter: *Verse with Prose from Petronius to Dante. The Art and Scope of the Mixed Form*. Cambridge, MA 1994.
- Eich, Günter: *Trigonometrische Punkte*. In: *Mein Gedicht ist mein Messer. Lyriker zu ihren Gedichten*. Hrsg. v. Hans Bender. München 1961, 23–24.
- Eich, Günter: *Ein Tibeter in meinem Büro. 49 Maulwürfe*. Frankfurt a. M. 1970.
- Empson, William: *The Structure of Complex Words*. Cambridge, MA 1989.
- Haverkamp, Anselm: *Lauras Metamorphosen. Dekonstruktion einer lyrischen Figur in der Prosa der Maulwürfe*. In: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 58.2 (1984), 317–346.

⁹ Hegels Satz aus der Vorrede zur Rechtsphilosophie ist von Rüdiger Bubner (1970) in zeitgemäßer Relevanz, im selben Jahr wie Eichs Maulwurf und am passenden Ort einer Gadamer-Festschrift kommentiert worden: »Philosophie ist ihre Zeit, in Gedanken erfaßt«. Wiederholt in dem frühen Theorie-Diskussionsband *Hermeneutik und Ideologiekritik* (Bubner 1971, 230f.).

- Haverkamp, Anselm: *Figura cryptica. Theorie der literarischen Latenz*. Frankfurt a. M. 2002.
- Haverkamp, Anselm: *Wirkungsmuster Klopstock. Illusion und Empathie – Die Struktur der teilnehmenden Lektüre in den *Leiden Werthers**. In: ders.: *Klopstock/Milton. Teleskopie der Moderne*. Stuttgart 2018, 120–146 [zuerst 1982].
- Hayman, David: *The ›Wake‹ in Transit*. Ithaca, NY 1990.
- Johnson, Barbara: *Défigurations du langage poétique. La seconde révolution baudelairienne*. Paris 1979.
- Lettau, Reinhard: *Gedichte*. Berlin 1968.
- Lobeck, Christian August: *Dissertationes de metaphora et de metonymia*. Königsberg 1864.
- Luhmann, Niklas: *Reflexive Mechanismen*. In: ders.: *Soziologische Aufklärung I. Aufsätze zur Theorie sozialer Systeme*. Opladen 1972, 92–112.
- Luhmann, Niklas: *Selbst-Thematisierung des Gesellschaftssystems*. In: ders.: *Soziologische Aufklärung II. Aufsätze zur Theorie der Gesellschaft*. Opladen 1975, 72–102.
- Maltby, Robert: *A Lexicon of Ancient Latin Etymologies*. Leeds 1991.
- Mülder-Bach, Inka: *Einleitung*. In: *Prosa Schreiben. Literatur, Geschichte, Recht*. Hrsg. v. Inka Mülder-Bach, Jens Kersten und Martin Zimmermann. Paderborn 2019, 1–11.
- Oaklander, L. Nathan und Quentin Smith: *Introduction*. In: *The New Theory of Time*. Hrsg. v. L. Nathan Oaklander und Quentin Smith. New Haven, CT 1994, 1–22.
- Preisendanz, Wolfgang: *Humor als dichterische Einbildungskraft*. München 1963.
- Preisendanz, Wolfgang: *Der Funktionsübergang von Dichtung und Publizistik bei Heine*. In: *Die nicht mehr schönen Künste. Grenzphänomene des Ästhetischen*. Hrsg. v. Hans Robert Jaufß. München 1968, 343–374.
- Preisendanz, Wolfgang: *Der Funktionsübergang von Dichtung und Publizistik*. In: ders.: *Heinrich Heine: Werkstrukturen und Epochenbezüge*. München 1973, 21–68.
- Simon, Ralf: *Vorüberlegungen zu einer Theorie der Prosa*. In: *Poetik. Historische Narrative und aktuelle Positionen*. Hrsg. v. Armen Avanesian und Jan Niklas Howe. Berlin 2014, 124–144.
- Starobinski, Jean: *Les mots sous les mots. Les anagrammes de Ferdinand de Saussure*. Paris 1971.
- Vinken, Barbara: *Unentrinnbare Neugierde. Die Weltverfallenheit des Romans*. Freiburg i. Br. 1991.
- Žižek, Slavoj: *The Parallax View*. Cambridge, MA 2006.

Michael Gamper

Rätsel der Prosa

Mit der Frage nach dem ›Rätsel der Prosa‹ wird ein spezifisch wissenschaftlicher Aspekt moderner Prosa in den Blick genommen. Gezeigt werden soll, wie gerade ihre Flexibilisierung in den makro- und mikrologischen Dimensionen die Prosa im Übergang vom achtzehnten ins neunzehnte Jahrhundert zu einem explorativen Instrument der Erprobung und Evaluierung von Gebieten unsicheren Wissens macht. Seinen literarischen Ausdruck findet dieser Prozess im Rätsel, das sich gleichermaßen in der *histoire* wie im *discours* von Prosa-Texten entfaltet. Das Rätsel der Prosa zielt nicht auf ein Frage-Antwort-Spiel mit entzogenem, aber gesichertem Wissen, sondern inszeniert mit den genuinen Mitteln der Prosa textuelle Konfigurationen, die das Verfahren der Auflösung zu einem unabschließbaren Prozess der epistemologischen Reflexion machen. Dargelegt werden soll das im Folgenden durch die Explizierung der theoretischen Grundlagen der Rätsel der Prosa, die dann an Beispielen von Walpole bis Perec erläutert werden.

1 Wissensrepräsentation und Prosakonzept

Es ist ein weitverbreiteter Konsens in deutschsprachigen Erörterungen des Verhältnisses von Poesie und Prosa im späteren achtzehnten und früheren neunzehnten Jahrhundert, dass die Prosa als Vertextungsdispositiv eine besondere Affinität zur Herstellung, Darstellung und Verbreitung von Wissen habe. Johann Georg Sulzer (1787, 618) etwa bezeichnete im *Prosa*-Artikel seiner *Allgemeinen Theorie der schönen Künste* die Dichtkunst als »ein Werk der schnellwirkenden Einbildungskraft«, die Prosa aber als »ein Werk des Verstandes« – und bezog letztere in ihren »Wirkungen«, die »langsamer und bedächtlicher« seien, auf die »Wissenschaften«. Friedrich Schlegel bestätigte rund 30 Jahre später diese prinzipielle Einschätzung in seinen Ausführungen zum Ursprung der Prosa in der griechischen Philosophie, wie er sie im Rahmen seiner Vorlesungen zur *Geschichte der europäischen Literatur* 1803/04 vortrug. Auch er sah die Prosa im geschichtlichen Gang nach der Poesie auftreten, und er verband sie zudem eng mit der Schrift. Schriftliche Prosa habe, so Schlegel, »zweierlei Zwecke, entweder eine merkwürdige Erinnerung für die Nachwelt aufzubewahren [...] oder die mensch-

Michael Gamper, Berlin

lichen Handlungen und Verhältnisse zu bestimmen«, und sie sei so entweder »Denkmal« oder »Gesetz«. Schlegel sagt über das »Gesetz«, es dürfe »nichts überflüssig, willkürlich oder zufällig sein, sondern im Ausdruck der Gedanken, in der streng logischen Folge, in der Bedeutung der Worte muss die höchste Deutlichkeit und Präzision herrschen.« Ähnlich heißt es für das »Denkmal«, das sich »der Darstellung der gegenwärtigen Wirklichkeit« für die Nachwelt verschrieben habe, dass bei ihm alles »auf die bestimmte präzise Mitteilung« ausgehe (Schlegel, 1958, 113f.). Prosa, so fasst es Schlegel an dieser Stelle, denotiert, sie konnotiert nicht, und sie ist deshalb ein Medium für präzise sprachliche Mitteilungen. In dieser Weise schließt sie, wie es Theodor Mundt (1969 [1837], 40) weitere 33 Jahre später formulierte, »verständigen und praktischen Lebensformen sich an[]«.

Mit diesen Aussagen zur Präzision der Prosa und ihrer Verstandesförmigkeit ist eine Tendenz in der Geschichte der Prosa bezeichnet, die sie aufs Engste mit der Geschichte der modernen Wissenschaften verbindet. Einen ihrer prominenten Anfänge nimmt diese Haltung in der Devise der Royal Society. Diese lautet »Nullius in verba« und ist entstanden aus einem zusammengezogenen Hexameter aus dem ersten Brief von Horaz an Maecenas. Vollständig lautet die Stelle bei Horaz (1957, Teil 2, 134 [Epistulae I, 1, Z. 13–15]) »ac ne forte roges, quo me duce, quo lare tuter: / nullius addictus iurare in verba magistri, / quo me cumque rapit tempestas, deferor hospes«, woraus sich schließen ließe, dass hier die Lossagung vom Autoritätenglauben im Zentrum steht.¹ In der Zusammenziehung aber tritt die Kritik an der Abhängigkeit des Wissens von den Worten in den Vordergrund. Die Devise bestätigt ein empiristisches Credo, das in den experimentell untersuchten Dingen selbst und nur in ihnen das Wissen vermutet. Für die schriftliche Repräsentation von wissenschaftlichen Resultaten folgt daraus die Verpflichtung auf Klarheit, Deutlichkeit und Schmucklosigkeit, wie sie Thomas Sprat 1667 in seiner *History of the Royal Society* ausführlich begründete. Sprat (1667, 111–113) wendet sich dabei gegen die »eloquence« der Gelehrtenprosa mit ihren »specious Tropes and Figures«, die mit einer »vicious abundance of Phrase«, einem »trick of Metaphors« und einer »volubility of Tongue [...] so great a noise in the World« erzeugen würden. Sprat hingegen will zurückkehren zu einer »primitive purity, and shortness, when men deliver'd so many things, almost in an equal number of words«, und so im sprachlichen Ausdruck der »Mathematical plainness« so nahe wie möglich kommen. Dieses Ideal einer rein begrifflichen Wissenschaftssprache machte Schule und dominiert bis heute die Stilistik der Wissenschaftsprosa.

¹ In der Übersetzung von Wilhelm Schöne und Hans Färber lauten die Zeilen: »Frage auch nicht nach dem Führer meines Weges, nach dem Hause meiner Zuflucht: keinem Meister verpflichtet, auf seine Worte zu schwören, treibe ich, wohin der Sturm mich trägt, nur als flüchtiger Gast.«.

Prominent trat diese Auffassung 99 Jahre nach Sprat auch in Johann Gottfried Herders erstem Teil von *Über die neuere deutsche Literatur* in Erscheinung, dort freilich kritisch perspektiviert im Referat des bereits eingangs zitierten Sulzer. Herder bezog sich auf dessen Schrift *Kurzer Begriff aller Wissenschaften* von 1745, in der Sulzer von der »Vollkommenheit einer jeden Sprache« gehandelt und gefordert hatte, dass ein »hinlänglicher Vorrath guter Wörter und Redensarten« vorhanden sein müsse, »wodurch jeder Begriff deutlich und bestimmt ausgedruckt wird«, dass es weiter eine »genugsame Anzahl deutlicher und von einander wol verschiedener Lenkungen der Nennwörter und Zeitwörter« gebe, »wodurch die Begriffe ihre besondere umständliche Bestimmung in Ansehung der Personen, oder Sachen, der Zeit und Umstände bekommen«, und dass schließlich für eine »Biegsamkeit in der Zusammensetzung vieler Wörter in einem Saz« gesorgt sein solle, »damit ein ganzer Gedanke bestimmt, richtig und nach Beschaffenheit der Sache leicht, oder nachdrücklich könne vorgetragen werden« (Sulzer 1786, 11f. (§ 10)).² Gegen dieses einseitig auf ›Deutlichkeit‹, ›Bestimmtheit‹ und ›Richtigkeit‹ ausgerichtete Sprachideal setzte Herder (1985, 187) einen Prosa-Begriff, der gleichermaßen die Ansprüche einer »dichterischen« und einer »philosophischen Sprache« umfasst. Aus einem sprachgeschichtlichen Exkurs über die Abfolge der Entwicklung von Poesie und Prosa resultierte für ihn die Einsicht, dass »die schönste und vollkommenste Sprache nicht zu einer Zeit möglich« sei. Als historisch adäquate Position der eigenen Gegenwart bestimmte Herder nun eine prosaische Mittelstellung, von der aus die Ideale in beide Richtungen angestrebt werden könnten: »[D]ie mittlere Größe, die schöne Prose, ist unstreitig der beste Platz, weil man von da aus auf beide Seiten auslenken kann.« (Herder 1985, 184)

Charakterisiert wird diese »schöne Prose«, die zum Stilideal von Herders eigener Zeit und für die nähere Zukunft erhoben wird, durch eine besondere Beweglichkeit und die gerade der deutschen Sprache zukommende »Biegsamkeit« (Herder 1985, 205).³ Damit nahm Herder Sulzers Terminus auf, benutzte ihn nun aber dezidiert für die Vermittlung zwischen Ansprüchen einer poetischen und einer philosophischen Sprache. Dieser Ausgleich fand in der Periode das bevorzugte rhetorische Instrument:

Jetzt ward der Periode der Prose geboren, und in die Runde gedrehet: durch Übung und Bemerkung ward diese Zeit, da sie am besten war, das Alter der *schönen Prose*, die den Reichtum ihrer Jugend mäßig brauchte, die den Eigensinn der Idiotismen einschränkte, ohne ihn ganz abzuschaffen, die die Freiheit der Inversionen mäßigte, ohne doch noch die Fesseln einer philosophischen Konstruktion über sich zu nehmen, die den poetischen

² Herder referiert diese Position in Herder 1985, 188f.

³ Siehe auch ebd., 177, 188, 230.

Rhythmus zum Wohlklang der Prose herunter stimmte, und die vorher freie Anordnung der Worte mehr in die Runde eines Perioden einschloß: – dies ist das männliche Alter der Sprache. (Herder 1985, 183 f.)

Die Periode ist für Herder das organisatorische Zentrum einer Prosa, die sich als bewusst gestaltete Kunstform versteht, die stets »räumig genug aufgeschürzt ist, um ihre Ordnung nach diesem Zwecke wenden zu können« (Herder 1985, 216). Herder bezieht sich damit auf eine Klassifikation der antiken Rhetorik, die *oratio soluta* als »zufällig-kunstlose Nebeneinanderstellung«, die *oratio perpetua* als »gewollt koordinierende Nebeneinanderstellung« und die Periode als »gegliedert-differenzierende Vereinigung« unterschieden hatte (Lausberg 1973, 455 f.).⁴ Die Periode wurde verstanden als »die vollkommenste Vereinigung mehrerer Gedanken in einem Satz«: Die Periode sei »ein kreisförmiges Gebilde [...] derart, daß zu Anfang der Periode unfertige, integrationsbedürftige Gedankenelemente vorkommen, die erst am Schluß der Periode zum Gedankenganzen integriert werden, während die mittleren Teile durch dieses Verfahren umfaßt und auf das Ganze hin orientiert werden« (Lausberg 1973, 458). Die Periode stellt so, durch die Kombination von Kommata und Kola, durch die Integration von semantischen und syntaktischen Figuren, einen von Spannung und Lösung geprägten und in Rhythmen der Syntax und der Vorstellungen gegliederten sprachlichen Gedankengang in Um- und Abwegen dar. Der besprochene oder geschilderte Sachverhalt kann so mehrfach gespiegelt und gebrochen werden und, was Herder besonders wichtig war, beweglich zwischen den Sphären des Verstandes, der Einbildungskraft und der Sinnlichkeit hindurchgeführt werden.⁵

Medienhistorisch war die Einführung der »gewissen Ordnung«, welche die Periode und die »schöne Prose« gegenüber der »Poesie« bedeutete, für Herder mit dem Übergang zur »Büchersprache« verknüpft (Herder 1985, 218). Gegenüber einer Situation, in der sich »zwei sinnliche Geschöpfe« begegnen, »davon der eine *spricht*, der andere *höret*« (Herder 1985, 217), fiel im Buch »die Aktion weg«, die etwa den Gebrauch von Inversionen im Rahmen einer noch unregelten Wortfolge erklären konnten. Die Periode war deshalb eine Folge der festgelegten »*Ordnung der Worte*«, die nötig geworden war, »um dem Lesenden«, der ohne sinnlichen Kontakt zum Autor stand, »verständlich zu werden« (Herder 1985, 218). Damit war die Sprache zwar »zur Büchersprache eingeschränkt«

⁴ Dabei mit Bezug auf den *Aquillae Romani de figuris sententiarum et elocutionis liber*, Lausberg 1973, 455 f.

⁵ So der Kommentar von Martin Bollacher in Herder 1985, 1055 f. Herders Prosakonzept fügt sich damit ein in Herders Bemühungen um eine körperzentrierte Aisthesis, aus der seine Theorie der Künste und schließlich seine Ästhetik der Prosa hervorgeht, wie Ralf Simon (2013, 83–116) gezeigt hat.

(Herder 1985, 195), bewahrte sich aber als »schöne Prose« gleichwohl ein Maximum an »Behaglichkeit«, worunter Herder die Fähigkeit der Sprache verstand, »ihre Ordnung nach jedem Zwecke lenken zu können« (Herder 1985, 220). Der »prosaische[] Periode[]« (Herder 1985, 218),⁶ anders als der »logische«, lieferte sich dem gemäß noch nicht dem »bloße[n] Verstand« aus, sondern hielt die Bezüge zu allen menschlichen Vermögen auch im Medium der Schriftlichkeit aufrecht: »Und er ward also in seiner Struktur eine Anordnung von *Bildern*, so wie sie sich *dem Auge* darstellen würden, von *Ideen*, wie sie sich *der Verstand* denkt, von *Tönen*, wie sie *das Ohr* fodert, daß es mit Wohllust erfüllet werde.« (Herder 1985, 219)

Herder entwarf so im Zeichen einer »Biegsamkeit« und »Behaglichkeit« der »Periode« als »mittlerer Größe« ein Prosa-konzept, das nicht auf Vereindeutigung und Bestimmtheit, sondern auf Polyvalenz und Ambivalenz zielte und gerade deshalb Wissen unterschiedlicher Prägung aufnehmen konnte. Prosa sollte, um den Bedingungen, Möglichkeiten und Anforderungen der Moderne gerecht zu werden, einen weiten Spielraum der grammatischen, rhetorischen und rhythmischen Mittel ausschreiten und dabei alle menschlichen Erkenntnisvermögen integrieren können.

In etwas anders akzentuierter Weise fasste Mundt diesen auf Vielseitigkeit angelegten Charakter der in der Periode zentrierten modernen Prosa auf:

Der Gedanke tritt durch den Satz in das Gebiet der Anschauung, und so wird der Stil die eigentliche Plastik des Denkens, das Schöne des Gedachten, weil dies in ihm erst an die Sonne hinaustritt. Auf der vollendetsten Stufe der Darstellung ist das logische Element der Ordnung, das der Verstand besorgt, zugleich eins geworden mit dem plastischen, das unter den bildenden Händen der Phantasie das Individuelle in Blüthe und Farbe treten lässt. (Mundt, 1969 [1837], 120)

Mundt plädierte also für eine Prosa, in der ein logisch geordneter Inhalt immer auch einer Präsentation bedarf, die sich nicht allein dem Verstand verdanke, und vertrat mit Nachdruck die Meinung, dass »[k]ein Gedanke [...] richtig dargestellt werden [kann] ohne die *Phantasie*« (Mundt, 1969 [1837], 119). Auch er betonte damit die notwendig heterogenen Bezüge der Prosa, die sich unterschiedlichen Seelenvermögen verdanken musste, um ihre volle Darstellungskraft zu entfalten.

Dabei schlug Mundt freilich die Phantasie an dieser Stelle einseitig dem Zweck der Erzeugung von stilistischer Schönheit zu. Lässt man aber »Phantasie« und »Sinnlichkeit« nicht einseitig im Schönen, Ästhetischen und Poetischen aufgehen, sondern nimmt auch deren erkenntnistheoretische und -praktische Im-

⁶ Herder verwendet im Deutschen das männliche Genus, obwohl lat. *periodus* ein Femininum darstellt.

pplikationen ernst, dann lässt sich die polyvalente und periodenzentrierte Prosa-konzeption sowohl von Herder wie von Mundt epistemologisch gewendet auf ein Wissenskonzept lenken, das entschieden die Ergänzung der rationalen Kräfte um die Sinne und die Einbildungskraft verlangt – und das so immer auch ein Jenseits des exakten Wissens miteinbegreift und einen immer wieder jeweils neu zu bestimmenden Raum des Nicht-Wissens mit einschließt.

2 Wissenspoetologie des Rätsels

Dieses Programm einer variablen, ästhetisch wie epistemologisch breit auslenkenden Prosa lässt sich literaturgeschichtlich auf das poetologische Programm der deutschsprachigen Romantik um 1800 beziehen. Zum einen wurde damals die Prosa zur Matrix der Poesie erklärt, wie das Friedrich Schlegel mit seinen Überlegungen zur Transzendentalpoesie dargelegt und im *Gespräch über die Poesie* sowie in seinen Fragmenten und Notizen erprobt hat (Campe 2016), und zum andern wurde die Prosa, etwa in den Erzählungen E.T.A. Hoffmanns, zum Darstellungsmedium von Welten jenseits der äußeren Wirklichkeit erhoben. Diese Perspektive auf einen stark imaginativ und idealistisch geprägten Prosabegriff ergänzt Franco Morettis (2014, 102–208) Sichtweise, der in *The Bourgeois* die Prosa als das Darstellungsinstrument eines bürgerlichen Realismus beschreibt, der auf die Präsentation und Propagierung der diesseitigen Wirklichkeit orientiert ist. Defoes *The Life and Strange Surprizing Adventures of Robinson Crusoe [...]* (1719) betrachtet Moretti als Ausgangspunkt einer im Zeichen der *seriousness* gestalteten Prosa, die ihren Ort zwischen den Stillagen von Tragödie und Komödie hat und als Ausdrucksform dem Selbstverständnis der frühen Bourgeoisie korrespondiert – und die sich dann in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts in die moralisch-sentimentale, die nüchternen Tatsachen verschleiende Diktion der *earnestness* auflöst. Prosa erscheint in dieser doppelten Traditionsbildung als sich um 1800 durchsetzende Schreibweise, die auch in der Bestimmung dessen, was ›Wirklichkeit‹ sei und sein könne, breit auslenkt. Wirklichkeit kann dabei sowohl objektiv wie subjektiv bestimmt werden, mithin als radikal äußere Realität, die wie bei Stifter (1997, Bd. 4.1, 197) als »wirklichste Wirklichkeit« sprachliche Gestaltung erfährt,⁷ aber auch als eine innere Wirklichkeit des Subjekts, die in den Genres des Tagebuchs, des Lebensberichts, der Autobiographie und der Bekenntnisse ihren Ausgang nimmt und von dort aus zunehmend den modernen Roman und seine Erzählfor-

7 Für die damit einhergehende Darstellung der Personen aus der Außenperspektive siehe Rossbacher 1968, 47–58.

men bestimmt – und dort und darüber hinaus auch Mischformen in breiter Variabilität erzeugt (Wagner-Egelhaaf 2005, 145–186).

Dieser etablierten literaturgeschichtlichen Thematisierung gegenüber soll hier eine andere Zugangsweise vorgeschlagen werden. Den polyvalenten Prosabegriff möchte ich auf einen zugleich thematisch und poetologisch bestimmten Komplex beziehen, den ich als ›Rätsel der Prosa‹ bezeichnen möchte. Diese konstituieren sich in der doppelten Weise, die im Genitivus subjectivus bzw. objectivus dieser Formulierung angelegt ist: Sie ergeben sich somit zum einen dadurch, dass die Prosa selbst in ihren und durch ihre genuinen Vertextungsverfahren rätselhaftigkeit erzeugt, zum andern entstehen sie, weil Prosa rätselhafte Thematiken aufnimmt und verhandelt. Rätsel der Prosa entwickeln sich, so die These, vor allem in spezifisch literarischen Prosaiken, in denen komplexe Textprozesse die Sachverhalte, Ereignisse, Personen und Gegenstände so zurichten, dass deren Rätselhaftigkeit zu Tage tritt bzw. sie zu Rätseln werden. Die Frage nach dem Rätsel der Prosa zu stellen heißt deshalb, die Zwischenstellung der Prosa zwischen Verstand und Phantasie und zwischen Wissen und Nicht-Wissen ernst zu nehmen und im Rätsel eine Textqualität in den Blick zu nehmen, die sich spezifischen Verfahren verdankt, welche die Poly- und Ambivalenz der Prosa in deren Textstrukturen ausstellen. Die geschieht vorwiegend, wenn auch nicht ausschließlich, in Texten, denen aufgrund ihrer Fiktionalität und/oder ihrer rhetorischen Gestaltung und/oder ihrer ästhetischen Darbietungsweise ein literarischer Charakter zugesprochen wird.

Zentrale Charakteristika des Rätsels lassen sich zunächst einmal in einem Versuch der Abgrenzung zum ›Geheimnis‹ darlegen. Grundlegend für eine Differenzierung der beiden Wissensformen ist die Annahme, dass das Geheimnis darauf angelegt ist, innerhalb einer kleinen Gruppe von Eingeweihten bewahrt zu werden und den Rest der Profanen von diesem Wissen auszuschließen. Das Rätsel hingegen ist kontrastierend auf seine Profanierung hin orientiert, da es den Unwissenden verstellte Informationen an die Hand gibt, die zum entzogenen Wissen führen. Daraus ergibt sich eine gänzlich unterschiedliche Form der kommunikativen Situation und der sprachlich-rhetorischen Struktur, deren Differenz sich auch historisch einträgt. Das Geheimnis zirkuliert innerhalb geschützter Bereiche in prinzipiell unverstellter Gestalt; es ist an die Existenz von Gesellschaften gekoppelt, die Arkanbereiche zulassen oder diese sogar als notwendig erachten. Durch die Aufklärung gerieten die frühneuzeitlichen *arcana* unter Druck,⁸

⁸ Jan und Aleida Assmann unterscheiden in den Präliminarien zu ihren drei grundlegenden Bänden zu verborgenem Wissen (*Schleier und Schwelle I–III*) »Welträtsel (*arcana mundi*), religiöse Mysterien (*arcana Dei*), Staatsgeheimnisse (*arcana imperii*) und Herzensgeheimnisse (*arcana cordis*)«; siehe Aleida Assmann und Jan Assmann 1997, 9.

und in Gesellschaften, die über das Prinzip von Öffentlichkeit Macht und Wissen verteilen, musste sich das Geheimnis, wenn es sich nicht in arkane Residuen zurückzog und damit eine gesamtgesellschaftliche Geltung aufgab, entscheidend verändern. Wenn das Wissen öffentlich zirkulieren musste und Geheimnis bleiben sollte, erhielt es eine esoterisch-exoterische Doppelstruktur, womit sich die esoterische Gemeinschaft in der offenen Kommunikation erhalten konnte.⁹ Mit der öffentlichen Präsentation des Geheimnisses aber näherte sich der Geheimnistext in seiner Struktur dem Rätseltext an, ohne in ihm aufzugehen.¹⁰ Denn der esoterisch-exoterische Geheimnistext enthielt nicht wie das Rätsel alle Mittel, um das versteckte Wissen zu erreichen, vielmehr verlangte er ein zusätzliches textexternes, nur Eingeweihten bekanntes Verfahrenswissen, das allererst die Dekodierung ermöglichte. Das Rätsel hingegen war und ist insofern eine konstitutiv öffentliche Form der Aushandlung von Wissensgefällen, als es bloß Fertigkeiten der Rätsellösung verlangt, aber kein zusätzliches Wissen.

Das Grundfaszinum des Rätsels ist demnach die in Aussicht gestellte Aufdeckung eines verborgenen Wissens, dem durch das äußere Arrangement eine besondere Spannung verliehen wird. Es kann mithin verstanden werden als eine *Inszenierung von vorenthaltenem Wissen*, dessen Aufdeckung mit besonderer Lust verbunden wird. Wissen, Scharfsinn und Formulierungskunst sind die produktionsästhetischen Voraussetzungen für Rätsel (Schupp 2002, 197). Das Rätsel ist somit, um eine Wortprägung von Goethe zu benutzen, ein »offenbares Geheimnis«, das einem Verborgenen, aber im Text präsent Gehaltene in anderer Form Gestalt verleiht und Präsenz gibt.¹¹ Dem Rätsel bleibt im Gegensatz zum Geheimnis eigen, dass es eine intentionsartige Struktur der Verrätselung voraussetzt und ein Lösungsversprechen stets im Spiel ist, auch wenn dieses sich letztlich als nicht haltbar erweist. Rätsel werden deshalb nicht etwa von Entdeckerinnen, Erfindern und Erobererinnen *aufgespürt*, sondern sie werden

9 Ein Beispiel hierfür ist Heines »Augensprache«; siehe hierzu: Altenhofer 1993, 58–75. Auch Aleida Assmann (1997, 263–280) hält die esoterisch-exoterische Doppelkodierung von Dichtung, neben der Oberfläche-Tiefe-Unterscheidung, für eine Reaktion auf die Gefährdung des Geheimnisses durch Öffentlichkeit.

10 Jochen Hörisch, der mit den Zuweisungen von geheim vs. öffentlich und sakral vs. profan arbeitet, geht davon aus, dass »sich zwischen 1800 und 1900 das semantische Gravitationsfeld unmerklich, aber nachhaltig verschiebt: nämlich vom Geheimnis zum Rätsel«. »Rätsel lösen statt den Schleier des Geheimnisses zu durchschauen«: darin erkennt Hörisch eine »neue intellektuelle, ästhetische und philosophische Grundgeste, die sich im neunzehnten Jahrhundert durchsetzt« und die anerkennt, »daß es hinter dem Sein und der Sprache keine Geheimnisse gibt, wenn Sein und Sprache selbst Rätsel sind«. Hörisch 1998, 162–165.

11 Siehe zu den zahlreichen Verwendungen dieser Formel Mehra 1982; zudem: Hörisch 1992; zur Tradierung des Konzepts im amerikanischen Transzendentalismus siehe Schulz 1999.

von Instanzen mit Subjektcharakter *präsentiert*. Diese Instanzen können Menschen sein, aber auch nichtpersonale Subjekte wie anthropomorphisierte Gegenstände, Lebewesen oder Abstrakta wie ›die Natur‹ oder ›die Gesellschaft‹, denen ein Rätsel stellendes Agens zugesprochen wird und die dabei meist Rätsel über Teilaspekte ihrer selbst formulieren. Diesen Rätseln kommt somit eine tatsächliche, von der rätselaufgebenden Instanz ausgehende oder eine geahnte, vom rätsellösenden Subjekt konstituierte Appellstruktur zu, die eine Aktivität des Angesprochenen, eben den Prozess der Rätsellösung, initiiert.

Damit hat das Rätsel einen ausgeprägten performativen Charakter. Die inszenierte Erkenntnisproduktion ist beim Rätsel als Gattungsmerkmal in die (kleine) Form aufgenommen. Das Rätsel sei, so hat es Volker Schupp (2002, 191) formuliert, wohl das einzige literarische Gebilde, das zu seiner Existenz nicht nur der Äußerung des Erfinders, Dichters, Rätselstellers bedarf, sondern auch der verbalen Antwort des Kommunikationspartners, des Rätsellösers. Formalästhetisch betrachtet, eignet dem Rätsel aufgrund der dominanten Frage-Antwort-Situation vor allem in seiner kurzen Form ein dialogisches Prinzip. Ob ein implizites oder explizit eingeführtes Subjekt über ein verrätseltes Objekt spricht oder ob der verrätselte Gegenstand anthropomorphisiert wird und sich selbst äußert, stets wird eine Redesituation geschaffen, die eine unmittelbare Ansprache des Rezipienten inszeniert und eine Antwort einfordert, die sich in den Rätselbüchern als Auflösung konkret textuell manifestiert. Das Rätsel stellt so, ob als eigenständiger Text oder episodisches Element in übergreifenden Textzusammenhängen, eine eigenständige Figur von vorenthaltenem Wissen dar. Ohne diese Appellfunktion hingegen, ja ohne diesen Zwang zur Antwort, der sich im Halslöserätsel, bei dem es um Leben oder Tod geht, in existentieller Weise manifestiert, verliert das Rätsel seine Spezifik und löst sich tendenziell in der allgemeineren Form der Frage auf.

Das Erkenntnisinteresse der vorliegenden Überlegungen zielt in einer literatur-, medien- und wissenschaftlichen Perspektivierung auf die grundlegende Transformationsbewegung, die das Rätsel als Funktionselement der Literatur im neunzehnten Jahrhundert erfasst. Es gilt zu zeigen, wie um 1800 das Rätsel als Figur der Literatur seine Gestalt verändert und dabei in entscheidender Weise die Modernität von Literatur hinsichtlich ihrer inhaltlichen Problemstellungen wie ihrer Form betrifft, ohne die namhaft gemachten Eigenheiten und Charakteristika aufzugeben.

Das heißt, dass mit dem Übergang von »Wissen in Allgemeinbesitz« eine Veränderung im literarischen Feld einhergeht, die, wie es Günter Oesterle (1998, 99f.) fasst, »das Eindringen und Einschmelzen der einfachen Form des Rätsels in die modernen Gattungen des Dialogs, des Romans, des Märchens und der Detektivgeschichte« bedeute. Geheimnisse stecken im Zuge dessen »nicht mehr unter einem mysteriösen Schleier, sondern im Alltäglichen« und deren Bearbeitung fällt bevor-

zugt der Literatur zu. Aleida Assmann bestätigt diese Einsicht, wenn sie Ästhetik und literarische Autonomie als entscheidende Faktoren für eine einschneidende Veränderung des literarischen Geheimnisses benennt, die man auch als Verschiebung vom Geheimnis zum Rätsel verstehen kann. Ästhetische Verdichtung trete, so Assmann, an die Stelle einer textuellen Aufbewahrung von externer esoterischer Wahrheit: »An die Stelle kosmischer und metaphysischer Wahrheit tritt die ästhetische Wahrheit, die nicht über den Buchstaben oder jenseits des Textes zu suchen ist, sondern allein in der Konfiguration seiner semiotischen Textur.« (Assmann 1997, 275 f.) Das Rätsel der Literatur ist also ab dem späten achtzehnten Jahrhundert eines, das sein verborgenes Wissen in den Text einarbeitet und es unablöslich mit seiner Darstellungsform verbindet. Literarische Rätsel in diesem Sinne halten ein Wissen über die Welt jenseits des Textes bereit, aber dieses Wissen ist nicht unabhängig von einer komplexen, gar prekären Darbietungsweise im Text zu haben, die diesem Wissen nicht äußerlich bleibt, sondern es prägt. Dies bedeutet auch, dass gerade avancierte literarische Rätsel ab 1800 nicht mehr auf eine einfache Lösung hin gearbeitet sind. Vielmehr bedeutet nun eben, wie es Theodor W. Adorno (1989a, 185) formulierte, das »Rätsel lösen [...] soviel wie den Grund seiner Unlösbarkeit angeben«.

Ausgehend von diesen Positionen zum Gestaltwandel von Geheimnis und Rätsel um 1800 soll nun gezeigt werden, dass die Textualität des Rätsels sich bei diesen Verschiebungen zugleich spezifiziert und diversifiziert. Mit der allgemeinen poetologischen Aufwertung des Rätsels in der Romantik, die sich gegen eine im Zeichen der Klarheit stehende ästhetische Zeichenpolitik richtet (Tucker 2011), wandelt sich auch die Form seiner Präsenz im Text. Denn wenn für das Rätsel als kleine Form sowohl gebundene als auch ungebundene Rede in Frage kam, so bindet sich das Rätsel der Literatur nun mit neuer Stringenz an die Prosa. Es löst sich aus der Bindung an die kleine, dialogische Form und verflcht sich zum einen mit erzählerischen Strukturen und zum andern mit den Vertextungstechniken der Prosa, die sich ebenfalls in diesen Jahrzehnten neu ausrichten. In dieser Weise reagiert die Poetik des Rätsels auf die Umbrüche des Literatursystems, das sich auch als mediale Insistenz auf Schriftlichkeit niederschlägt und die performative Situation der oral-auditiven Erfahrung von Literatur in die neuen Bedingungen schriftlicher Kommunikation übersetzt. Hier kommen Bedingungen und Eigenschaften der Prosa neu zur Geltung, so ihre scheinbar unbegrenzte und flexible Ausdehnbarkeit und Kombinierbarkeit, ihre Adaptionsbereitschaft an jeden Gegenstand und jede Thematik und ihre (vermeintlich) leichtere Auffassbarkeit.

Weitere Überlegungen von Adorno mögen hier weiterhelfen. In einem programmatischen Text über *Die Aktualität der Philosophie* von 1931 statuierte Adorno, dass man, beispielgebend für die Praxis der Philosophie, nicht »im Rätsel das Abbild eines dahinter liegenden Seins suchen« solle. Vielmehr sei es »die Funktion

der Rätsellösung [...], die Rätselgestalt blitzhaft zu erhellen und aufzuheben«. Rätsellösungen würden sich bilden, »indem die singulären und versprengten Elemente der Frage so lange in verschiedene Anordnungen gebracht werden, bis sie zur Frage zusammenschließen, aus der die Lösung hervorspringt, während die Frage verschwindet« (Adorno 1997, 335). Interessant und weiterführend ist an diesem Verständnis von Rätsel, dass es dieses als optisches Rätsel versteht, bei dem eine »Gestalt« zu enträtseln sei. Auch in der *Ästhetischen Theorie* sprach Adorno gut dreißig Jahre später davon, dass in der Aufschließung eines Werks dessen »Fragegestalt« erreicht werde (Adorno 1989a, 184), dass es als »Vexierbild« erscheine, das »beim Vexieren« verbleibe (ebd.), und dass es »Rätselfiguren« ausbilde, welche die »Kunstwerke Bilder des Ansichseins« werden ließen (Adorno 1989a, 191).

Worauf aber zielt diese optisch metaphorisierte Konzeption des Rätsels? Zum einen will Adorno darauf hinaus, dass zwar im Kunstwerk der Geist als Medium von Rationalität wirke, dass er das aber nicht in der Form von »Intentionen« tue, sondern in der Beteiligung an der »Konfiguration von Mimesis und Rationalität« zum »Rätselbild«. In der Kunst zeigt sich so nicht ein intentionales Rätsel, sondern ein »Rätselcharakter«, »ohne daß sie [die Kunst] der Lösung mächtig wäre« (Adorno 1989a, 143). Die Kunst kennt also keine Instanz, die um eine Rätsellösung wüsste, wie das in der Konzeption des Rätsels als Interaktion zwischen Rästelsteller und Rätsellöser stets impliziert ist. Dies führt, zum andern, auf die spezifische Gemachtheit, die den Kunstwerken mit Rätselcharakter zukommt. Denn es ist »Organisation«, durch welche die Werke mehr werden, als sie sind. In Kunstwerken werde »die Antwort verschwiegen und durch die Struktur erzwungen«. Darin bestehe die »immanente Logik«, die sich als Zweckmäßigkeit »ohne positiven Zweck« geriere und die »Bestimmtheit des Unbestimmten« als »Zweck des Kunstwerks« setze (Adorno 1989a, 188). Das Rätsel ist so als eine »von der immanenten Zusammensetzung der Werke gestellte[] Aufgabe« zu verstehen (Adorno 1989a, 184), die das Kunstwerk als eine Organisation von vielfältigen Elementen auffasst, deren Vorhandensein einer Bestimmtheit folgt, welche die Struktur und Anordnung der Elemente aber unbestimmt lässt. Kunstwerk und Rätsel werden damit verstanden als Konstrukte, in denen das zu ihrer Auflösung Nötige stets virtuell vorhanden ist und offen präsentiert wird, womit es zur eigentlichen Aufgabe wird, die vorhandenen Teile an die richtige Stelle zu schieben (Köngas-Maranda 1971), um die »Rätselgestalt blitzhaft zu erhellen und aufzuheben«.

Adorno war der Meinung, dass es der »philosophischen Reflexion« vorbehalten sei, den »Wahrheitsgehalt [...] zu gewinnen«, auf den das Kunstwerk nur »verweisen« könne. Durch die »Bedürftigkeit seines Rätselcharakters« wende das Kunstwerk sich an die »deutende Vernunft« (Adorno 1989a, 193). Im Folgen-

den soll diesem Anspruch etwas von seiner Strenge genommen werden, indem die Aufgabe (und Kompetenz) des Enträtselns als den Leser*innen der literarischen Texte überantwortet gedacht wird. Der literaturwissenschaftlichen Analyse wiederum bleibt es vorbehalten, die Konzepte, Kontexte und textuellen Arrangements, mit Hilfe derer die Texte ihre Rätsel stellen, hinsichtlich ihrer historischen und systematischen Bedeutung zu erläutern. Damit verschieben sich gegenüber einer philosophischen Fragestellung, die sich für das »Rätseldenken« interessiert, auch die Schwerpunkte der Untersuchung (siehe dazu Ronge 2018a, 2018b).

3 Rätselstruktur der Prosa

Besteht das Rätsel in systematischer Hinsicht im Erkennen der Konfiguration der Elemente und damit der Organisation des Kunstwerks, dann können für die historische Kristallisation dieser Disposition Überlegungen zur Strukturbildung von Prosa weiterführend sein. So hat Franco Moretti (2014, 105) festgestellt, dass sich in den Romanen des achtzehnten und neunzehnten Jahrhunderts die erzählerischen Einheiten, deren Organisation eine wichtige Komponente der makrologischen Poiesis von Prosa-Texten darstellen kann, neu verteilen. Zunehmend wandern alltägliche Begebenheiten in die Texte ein, wodurch sich das Verhältnis von *turning points* und *fillers* drastisch verschiebt und die Zahl von handlungstragenden Wendepunkten gegenüber den scheinbar nebensächlichen Ereignissen deutlich schrumpft. In der Prosa geschieht eine solche Rekonfiguration der Elemente nicht unter der Prämisse einer vorgegebenen ›Form‹ wie etwa im Epos, in der Lyrik und im Drama, sondern wird im Sinne einer Tugend der ›Biegsamkeit‹ flexibel, dynamisch und auch kontingent gehalten. Dies macht die prosaische Schreibweise in besonderer Weise affin für ein Rätsel, das die Kombinatorik der Elemente zur konsistenten und geordneten Anordnung in immer wieder neuartiger Weise einfordert. Dies gilt umso mehr, als Moretti (2014, 108) darauf besteht, dass auch die »Einschübe [...] insofern Teil der Narration [sind], als sie stets ein gewisses Maß an Ungewißheit enthalten«. Damit gilt für den Einschub wie für die Kardinalfunktion des Erzählens (den *turning point*), dass er »eine für den Fortgang der Geschichte folgentragende Alternative eröffnet (aufrechterhält oder beschließt), kurz, daß [...] eine Ungewißheit begründet oder beseitigt« (ebd., 106) wird.¹² Einschübe tun dies freilich in weniger ostentativer, prominenter und gewichtiger Weise, sie sind aber zahlreicher und beziehen sich in nicht offensichtlicher Weise aufeinander, so dass gerade

¹² Moretti zitiert Roland Barthes (1988, 111–116).

im Geflecht der Einschübe ein markantes Rätselpotential der erzählenden Prosa entsteht.

Was Moretti mit seiner Beobachtung anspricht, ist das allgemeine Fragwürdigwerden etablierter Bindeformen der Prosa, die nicht nur narrative Aspekte betreffen, sondern auch die mikrologischen Konstitutionsweisen von Prosa berühren, wie sie seit den antiken Anleitungen zu Rhetorik und Kunstprosa tradiert wurden.¹³ ›Fragwürdigwerden‹ heißt dann, dass Ordnungsverfahren wie Rhythmus, Numerus, Grammatik, Semantik, Genreregeln etc. nicht mehr im Rahmen etablierter Anweisungs- und Anwendungsregularien verwendet werden. Vielmehr sind sie zusammen mit neuen und anderen Ordnungsparametern, die zu guten Teilen Erzähltechniken sind, der Rekombination und der experimentellen Weiterentwicklung ausgesetzt und tragen damit dazu bei, dass Rätsel auf der Ebene der Formbildung von Prosa entstehen.

Diese Verstreuung von Ungewissheit, ihre Verteilung von wenigen, klar markierten Punkten auf viele, in ihrer Bestimmung unklare Episoden, ist so ein gewichtiger Faktor, weshalb die Prosatexte des neunzehnten Jahrhunderts verstanden werden können als Gebilde, die in *discours* und *histoire* nach dem Muster von Bilderrätseln angelegt sind. Dies gilt in herausragender Weise für Detektivgeschichten, im Speziellen die *tales of ratiocination* von Edgar Allan Poe, dessen *Purloined Letter*-Erzählung Adorno (1989a, 185) zum Inbegriff des Rätseltexts erklärte. Gerade Poes Texte zeigen auch, dass literarische Texte sich oft nicht damit begnügen, Rätsel zu inszenieren und deren Lösung vorzuführen. Vielmehr stoßen sie im Verlauf der vordergründigen Rätsellösung, die in Poes Dupin-Geschichten die Aufdeckung eines Verbrechens durch die richtige Kombination der Indizien bedeutet, auf neue Rätsel, die von grundsätzlicherer Art sind als die von ihnen aufgeklärten Verbrechensrätsel. Diese erscheinen dann nur als Oberflächenphänomene einer tieferliegenden Rätselstruktur des modernen Lebens. Komplex organisierte literarische Texte stellen deshalb nicht einfach Rätsel, die einem Rätseldenken entspringen – vielmehr reflektieren sie selbst stets über die Bedingungen der Konzeptualisierung von Rätseln in der Art eines textuell inszenierten vorenthaltenen Wissens und spüren auf diese Weise grundsätzlichen Fragen einer *conditio moderna* nach.

Diese Modernität von Rätsel und Prosa verdankt sich einem literarischen Zeichen-Regime, das sich um 1800 installiert als eine neue Art, »das Sagbare und das Sichtbare, die Wörter und die Dinge zu verbinden«, wie es Jaques Rancière

¹³ So Inka Mülder-Bach in der Einleitung zum von ihr zusammen mit Jens Kersten und Martin Zimmermann herausgegebenen Band: Prosa schreiben. Literatur, Geschichte, Recht (2019, 10f.).

(2008, 20) formuliert.¹⁴ Damit meint er die »Zerschlagung« einer letztlich auf Aristoteles' *Poetik* aufruhenden »dichterischen Hierarchie, die in Einklang mit einer Weltordnung stand« und deshalb eine in Gattungen und Stilebenen organisierte Dichtkunst die Ordnung der Welt repräsentieren ließ (PdL, 20f.). Durch die Auflösung dieses verbindlichen Lehrgebäudes der Dichtung waren die Sujets und Figuren freigesetzt und eine »literarische Demokratie« (PdL, 24) eingesetzt, die ohne ein bestimmtes Ausdrucksregime auskommt. Diese »literarische Demokratie« war deshalb als »ein symbolischer Bruch« markiert: Sie zerstörte die bestimmte »Ordnung der Beziehung zwischen den Körpern und den Wörtern, zwischen den Weisen des Sprechens, den Weisen des Machens und den Weisen des Seins« (PdL, 23). An deren Stelle setzte sich nun ein »anderes Bedeutungsregime« fest, dem gemäß die Literatur die Zeichen zu entfalten habe, die »auf die Dinge selbst geschrieben« seien. Eingesetzt wurde ein »neues Regime der Anpassung zwischen der Bedeutung der Wörter und der Sichtbarkeit der Dinge«, das in doppelter Weise ein »Universum prosaischer Wirklichkeit« genannt werden kann: zum einen, weil es sich auf die »Prosa der Welt« der nivellierten Alltagsdinge bezieht, zum andern, da es sich im Prinzip des realistischen Romans realisiert (PdL, 27). In Balzacs und Flauberts Prosa werde, so Rancière, die Literatur zu einer »Wissenschaft der Gesellschaft« und gleichzeitig zu »einer neuen Mythologie«, die im »Gewebe von Zeichen, Ruinen und Fossilien« der Großstädte »die Poesie der Prosa der Welt« entwerfe, die den Verfahren der Philologen, Archäologen und Geologen nicht unähnlich sei (PdL, 33).

Diese »Poetik« versteht Rancière als »Politik«, weil sie unter der Prämisse der Gleichheit aller Dinge und Personen in die signifizierende Aufteilung des Sinnlichen eingreift. Eine innige Verbindung mit dem Rätsel geht sie wiederum ein, weil sie sich auf ein »Gewebe von Hieroglyphen« bezieht (PdL, 32) und zudem den »banalen Dingen ihren übersinnlichen, mysteriösen Aspekt« zurückgibt, »um besser die verschlüsselte Schrift des gesellschaftlichen Funktionierens erscheinen zu lassen« (PdL, 36). Es ist die »biegsame« Prosa mit ihren auslenkenden Möglichkeiten der sprachlichen Gestaltung, die der entordneten Welt der Moderne mit einer besonderen Beweglichkeit nachzuspüren versteht, indem sie deren stets und unauflöslich unklar gewordene Signifikanz in der Form von Rätseln befragt. Gerade durch diese radikal neue Weise der explorativen Bedeutungszuweisung an die Dinge der »Prosa der Welt« unterscheiden sich die Rätsel der Prosa von der alten Form der genretheoretisch definierten literarischen Rätsel, deren Ritual der Lösungsaufdeckung auf eine letztlich transzen-

14 Im Folgenden werden Zitate aus diesem Text (Rancière, 2008) mit der Sigle PdL und der Angabe der Seitenzahl nachgewiesen.

dent gesicherte Ordnung bezogen und damit fest mit dem aristotelischen Regime der Organisation von Bedeutung verbunden war.

Die ›Rätsel der Prosa‹ sind so Teil einer literarischen Politik nivellierter Bedeutungsverteilung, sie sind aber als solcher auch eminenter Bestandteil einer Wissenspoetologie der Literatur, die nach den genuin literarischen und literaturwissenschaftlichen Anteilen an der Wissensgeschichte fragt. Rätseltexte der hier beschriebenen Art adressieren vorenthaltenes Wissen nicht als Spiel, vielmehr nutzen sie die Rätselstruktur als exploratives Mittel, um an brisanten Thematiken anzusetzen, die im neunzehnten Jahrhundert neue epistemologische Herausforderungen bedeuteten und denen sich auch andere Formate und Dispositive der Wissensproduktion und -distribution, unter ihnen auch die wissenschaftlichen Disziplinen und ihre Vorformen, zu stellen hatten. Das Rätsel wird zu einem Instrument, das es erlaubt, Felder des Nicht-Wissens zu bearbeiten und epistemologische Probleme mit einem starken Appell an die Leser*innen zur weiteren Beschäftigung mit den exponierten Thematiken zu präsentieren. So kann eine literarische, weil auf die Möglichkeiten von Fiktion und Narration, von rhetorischer Virtuosität und kreativer sprachlicher Gestaltung der Prosa setzende dynamische Wissensform in den Blick genommen werden, die Probleme des Wissens mit ihren spezifischen explorativen Mitteln adressiert und dabei Konnotation gegenüber Denotation als semantisches Verfahren favorisiert.

Der Rätselcharakter der beschriebenen Probleme äußert sich in einer Fragestruktur, die diese als noch ungelöste Aufgaben ausweist, zu denen die literarischen Texte aber in je unterschiedlichem Grad und Ausmaß ein eigenes Wissen beizutragen haben. Das Rätselhafte der Texte schwankt in seiner Funktion zwischen Inszenierung von vorenthaltenem Wissen, Leserbindung durch Spannungsaufbau und -lösung sowie der Verhandlung von unsicherem oder noch nicht erlangtem, bloß spekulativem Wissen. Dass im neunzehnten Jahrhundert auch in den Wissenschaften die Rede vom Rätsel flagrant ist und gar eine der Galionsfiguren der positivistischen Wissenschaft, Emil Du Bois-Reymond (2012a), das hartnäckige Nicht-Wissen der Wissenschaften unter dem Terminus der ›Welträtsel‹ fasste, belegt Relevanz und Prominenz der epistemologischen Rätselfigur in dieser Epoche auch über die Literatur hinaus. Es ist deshalb zu erwarten, dass anhand der ›Rätsel der Prosa‹ eine Geschichte des (Nicht-)Wissens des neunzehnten Jahrhunderts (und darüber hinaus) geschrieben werden kann, an der die Wissenschaften zwar partiell Anteil haben, die aber über eine Figur des Wissens beschrieben wird, die nicht genuin aus dem Bestand wissenschaftlicher Verfahren stammt.

Über diesen wissenschaftsgeschichtlichen Anteil hinaus besitzt das ›Rätsel der Prosa‹ auch ein genuin poetologisches Moment, das den literarischen Texten dazu dient, ihre eigenen textuellen Praktiken zu thematisieren. Das Rätsel ist

ein Mittel der Texte, sich ihrer eigenen Verfasstheit zu versichern und die Lesenden in das Raisonement über ihre Funktionsweise miteinzubeziehen. Welche konkreten Verfahren jeweils in den einzelnen Texten verwendet und verhandelt werden, bestimmt sich mit den variierenden Poetiken und Thematiken der einzelnen Texte. Die in den Blick genommenen Texte verwenden also ein gemeinsames Verfahren, nämlich die Inszenierung von vorenthaltenem Wissen, sie aktualisieren es aber mittels verschiedener Techniken der Narration und der Prosaik, und sie wenden es auf unterschiedliche (Nicht-)Wissensbereiche an. Es sind somit die Rätsel des Übernatürlichen, der Natur, der Gesellschaft, der Seele und letztlich der Literatur selbst, die im neunzehnten Jahrhundert besonders insistent bearbeitet werden und mittels derer sich die Literatur immer wieder neu selbst befragt.

4 Walpoles narrative Rätselökonomie

In Prosatexten konkretisiert sich das Rätsel zunächst einmal durch die exzessive Aufnahme von rätselhaften Motiven, die im Medium der Prosa mittels einer epistemologisch reflektierten Kombinatorik und einer narrativen Ökonomie der *fillers* und *turning points* verklammert und präsentiert werden, wie sich das exemplarisch an Horace Walpoles *The Castle of Otranto* von 1764 zeigen lässt. Der in rascher Ereignisfolge erzählte Roman setzt ein mit den Schilderungen der Vorbereitungen für die Hochzeit von Conrad, dem Sohn des Fürsten Manfred von Otranto, die schon im ersten Absatz des Textes in Zusammenhang gebracht wird mit einer »ancient prophecy«. Diese Prophezeiung verkündet den gleichermaßen staunenswerten und verblüffenden Umstand, dass Burg und Fürstentum von Otranto der herrschenden Familie verlustig gehen würden, wenn der wahre Eigentümer zu groß geworden sein sollte, um sie bewohnen zu können. Der heterodiegetische, extern fokalisierte Erzähler kommentiert diese Überlieferung folgendermaßen:

It was difficult to make any sense of this prophecy; and still less easy to conceive what it had to do with the marriage in question. Yet these mysteries, or contradictions, did not make the populace adhere the less to their opinion.¹⁵ (Walpole 2001, 17)

Deklariert wird also das innerdiegetische Vorhandensein von »mysteries«, die besonders die populäre Meinung erregten und sich kausallogischen Widersprüchen verdankten. »Mysteries« von besonderer Art sind sie, weil sie eigentlich

¹⁵ Nachweise nach dieser Ausgabe (Walpole 2001) im Folgenden mit der Sigle CO und der Angabe der Seitenzahl.

»contradictions« sind, wie in der rhetorischen *correctio* beschieden wird. Sie entspringen aus schwer in Einklang zu bringenden Sachzusammenhängen, nämlich der »marriage in question« und der »prophecy«. Deshalb ist es auch schwierig, »to make any sense of this prophecy« und »to conceive what it had to do with«, also Sinn zu gewinnen und Zusammenhänge zu begreifen. Dabei ist die exakte Wortwahl von Walpole von Wichtigkeit: Er bezeichnet die Prophezeiung nicht als »senseless«, sondern als »difficult to make any sense of«. Unterstrichen wird damit, dass die eingeführte widersprüchliche Konstellation, die geplante fürstliche Heirat und die alte Prophezeiung, nicht bloß Erstaunen erregt und gewöhnliche Verständniskonventionen irritiert, sondern dass sie auch eine hermeneutische Aktivität in Gang setzt, die nicht bloß die »tenants and subjects« (CO, 17) von Otranto, sondern gleichermaßen die Leser*innen von Walpoles Roman herausfordert. Beschrieben sind damit hier weniger »mysteries« als »Geheimnisse«, inszeniert ist vielmehr ein »Rätsel«, wie denn auch Joachim Uhlmann (Walpole 1988, 28) in der Insel-Ausgabe diese Stelle sehr zutreffend übersetzt.

Walpole stellt also, so soll diese Eröffnungspassage verstanden werden, mit grammatischen und rhetorischen Mitteln ein Rätsel, das sich in der Folge als Spannungsbogen über den ganzen Roman erstreckt. Aufgenommen, bestätigt und erneuert wird es durch Motive wie den monströsen Helm, der den jungen Conrad erschlägt (CO, 18), die Erscheinung eines überdimensionierten Fußes (CO, 31) und das Auftauchen eines riesenhaften Schwerts mit mysteriöser Inschrift (CO, 59, 73). Aufgelöst wird es dann auf den letzten Seiten des Romans, als Alfonso, der ehemalige Besitzer, in riesenhafter Gestalt aufersteht, die Burg zerstört und Manfred die (Vor-)Geschichte seiner Usurpation erzählt (CO, 97–101). Geklärt sind damit verschiedene weitere, zuvor unklar gebliebene seltsame Ähnlichkeiten und Affinitäten, die sich nun durch die Verwandtschaftsbeziehung zwischen Alfonso und dessen rechtmäßigem Erben Theodore, der als einfacher Bauernsohn in die Geschichte eingetreten war, darstellen. Es sind also diese vielen kleinen, oft nebensächlich erscheinenden, aber Fragen aufwerfenden Details, die durch ihre strategische Verteilung im Text die Aufmerksamkeit der Lesenden binden und die Aufgabe ihrer richtigen Kombination stellen.

Damit ist freilich keine restlose Erklärung des rätselhaften Netzwerks von seltsamen Details gegeben. Denn wie die riesenhafte Gestalt von Alfonso verständlich zu machen sei, bleibt bis zuletzt offen. Bezeichnet wird sie zuletzt als »vision«, die nach der Einsetzung Theodores als rechtmäßigem Herrscher im sich öffnenden Himmel verschwindet (CO, 98f.). Gerade diese etwas unbefriedigende, weil unvollständige Auflösung des Rätselnarrativs ist signifikant für das literarische Rätsel der Prosa, wie es sich im Folgenden formieren und ausdifferenzieren wird. Signifikant ist sie sowohl bezüglich der Unauflösbarkeit des modernen Rätsels und seiner Tendenz, aus gelösten Rätseln stets wieder neue Rätsel zu gene-

rieren, als auch hinsichtlich der Herleitung der literarischen Problemstellung, die Walpole selbst im Vorwort zu der dreieinhalb Monate nach dem Erstdruck erschienenen zweiten Auflage beschrieben hat. Sein Text, so heißt es dort, sei ein »attempt to blend the two kinds of romance, the ancient and the modern«. Während im alten Roman alles »imagination and improbability« gewesen sei, herrsche im modernen »nature« und »a strict adherence to common life« vor. Walpole will die beiden Traditionen miteinander aussöhnen, er will die Phantasie durch das grenzenlose Reich der Erfindung schweifen lassen und gleichzeitig die sterblichen Beteiligten seines Romans nach den »rules of probability« sich verhalten lassen. (CO, 9) Damit lässt er unterschiedliche Verknüpfungslogiken aufeinanderprallen: den im Alltagsleben und in den Naturwissenschaften dominanten, kausallogisch verfahrenen Satz des zureichenden Grundes einerseits und die Zusammenhänge willkürlich oder in Ähnlichkeitsverhältnissen herstellende Assoziationslogik der Imagination andererseits. Diese so unterschiedlichen Bindeverfahren beziehen gleichermaßen die dargestellten Dinge, Ereignisse, Personen und Sachverhalte aufeinander, wie sie die Verknüpfung der Teile der Prosa, der Sätze und Absätze, anleiten, und es ist ihre wechselseitige Konkurrenz, die im Text eine epistemologische Spannung aufbaut und eine diffuse Disposition zum Rätselhaften installiert.

Es ist gerade dieses Aufeinanderprallen unterschiedlicher Verbindungstechniken, das in Walpoles Roman die »mysteries« aus den »contradictions« hervortreibt (CO, 17). Nicht die Unwahrscheinlichkeiten der »ancient romance« allein begründen das literarische Rätsel, sondern deren Konfrontation mit kausallogisch argumentierenden und handelnden Figuren und ebenso denkenden Leser*innen treibt das Rätsel hervor. Erst der Anspruch, dass sich die Dinge gemäß dem Satz vom zureichenden Grund zueinander verhalten sollen, macht die akausalen Ereigniszusammenhänge zu Widersprüchlichkeiten, die eine Aussetzung von Wissen im Sinne der Aufklärung bedeuten.

So kann man sagen, dass die Rätsel hier aus der grundlegenden Tendenz der Prosa entstehen, die geforderte, aber nicht regelhaft gegebene Verbindung ihrer Elemente in immer wieder neuartiger Weise herzustellen. Entscheidend ist dabei, dass diese Herstellungsweise im Roman eigentümlich unentschieden bleibt und den Text so zum Schauplatz einer Auseinandersetzung konkurrierender Verknüpfungsformen macht. Es sind damit diese gegeneinander laufenden Textbindepraktiken, die Walpoles Roman zu einem Reflexionsmedium der Rätsel der Prosa machen.

Diese Konstellation zweier konkurrierender Verknüpfungslogiken hat zur Folge, dass die vielen kleinen Rätsel der *fillers* sich nicht zu einem konsistenten Bild fügen lassen. Sie addieren sich nicht zu einem großen Rätsel, das durch

seine Auflösung neuerlich eine feste und verlässliche Ordnung reinstalliert.¹⁶ Einige der gestellten Rätsel wie etwa das des eloquenten Bauern, der in besonderer Weise dem gemalten Porträt Alfonsos ähnelt (CO, 48f.) und sich dann als dessen Erbe Theodore erweist, gehen zwar in die Aufdeckungen des Schlusses ein, andere aber, wie etwa der Suizid des Astrologen (CO, 38), werden gar nicht mehr aufgenommen. Und auch die von den Figuren sich selbst oder anderen zugeschriebenen Geheimnisse, so das »fatal secret«, das Matilda ihrer Mutter unterstellt, Matildas eigene »little secrets« (CO, 38), Theodores von Manfred vermutetes »secret« (CO, 40) oder die von ihm zugestandenen eigenen »secrets«, die er vom geheimnisvollen Bauern ausgespäht glaubt (CO, 41), tragen zu einer nicht mehr ins Feld des rational Erklärbaren rückholbaren diffusen Rätselhaftigkeit bei, welche die Lesenden in Atem halten soll. Diese sind laufend zu Deutungen und Möglichkeitserwägungen gezwungen, welche die erzählte Welt der Diegese in eine Vielzahl von möglichen Welten auflösen. Beispielhaft wird das am Verhalten der Romanfiguren vorgeführt, in besonderer Weise an Manfred, dem ein alltägliches Ereignis, etwa die Abwesenheit seiner Frau, sofort zur Entwicklung von Hypothesen, möglichen Vorgängen, Verdächtigungen und Zweifeln veranlasst – alles im Hinblick darauf »to unravel this clue« (CO, 84f.).

5 Periodenrätsel bei Kleist

Kann Walpoles Roman so als Initiation in das ›Rätsel der Prosa‹ verstanden werden, das sich auf einer semantisch geprägten Ebene im Agon der Verknüpfungsverfahren herstellt, so können Texte von Kleist exemplarisch dafür eintreten, wie das Rätsel in den Gelenken grammatisch-semantischer Verknüpfungen moderner Prosa entsteht. Dass Kleists Schreiben im Allgemeinen und dasjenige für die *Berliner Abendblätter* im Speziellen Züge des Rätselhaften tragen, darauf hat die Forschung schon verschiedentlich, meist allerdings in recht unspezifischer

¹⁶ Luc Boltanski begreift die Kriminal- und Spionageliteratur des neunzehnten Jahrhunderts als Rätsel aufgebendes Genre und sieht deren Funktion darin, dass sie eine im neunzehnten Jahrhundert in den Institutionen des Nationalstaats verbürgte ›Realität‹ zweiter Ordnung, die sich durch ein »Netz von Kausalbeziehungen« manifestiert, in Frage stellen. Die literarischen Texte inszenieren in ihren Plots Momente der Verunsicherung, die zumindest partiell durch die »Wiederherstellung der Ordnung«, etwa durch die Lösung des Verbrechens, gelindert werden (2015, 25, 55). Die hier zur Debatte stehenden ›Rätsel der Prosa‹ zeichnen sich gegenüber den stereotypisierten Genres dadurch aus, dass sie diese Wiederherstellung der Ordnung nie bruchlos vollziehen.

Verwendung des Rätsel-Begriffs hingewiesen.¹⁷ Ich möchte nun anhand eines kurzen Textes aus dem zwischen Oktober 1810 bis März 1811 erschienenen Zeitschriften-Projekt zeigen, wie Kleist die ältere Rätsel-Tradition transformiert und sich damit prominent verortet in einer Praxis der literarischen Verhandlung von Wissen und Nicht-Wissen.

Prosa kann dabei als eine Schreibweise verstanden werden, die sich einer Bewegung der Wendung und Wiederkehr entwindet, wie sie für den Vers charakteristisch ist. Wo der Vers auf eine Wiederholung des metrischen, gar des klanglichen Musters setzt und – solange er ohne Enjambement arbeitet (Agamben 2003) – eine zyklische Zeitfigur beschreibt, da bewegt sich die Prosa *provorsa*, also unidirektional nach vorn. Prosa ist auf vorausschauende Konsekutiv- und Finalkonstruktionen hin angelegt, die den beständigen, uniformen Rhythmus des Verses ersetzen durch einen variablen Rhythmus der Prosa, der letztlich eine Beschleunigung des Erzählens erlaubt. Gleichermäßen begünstigt der Übergang vom Vers zur Prosa aber auch die Komplexität des sprachlichen Ausdrucks. Legt die Stärkung des inneren Formzusammenhangs die Bändigung der Syntax durch die metrische Struktur nahe und damit die Favorisierung der Parataxe, so fällt dieser Anspruch in der Prosa weg. Bindung muss in der Prosa durch die grammatischen und semantischen Strukturen hergestellt werden, und es sind dabei die von Herder namhaft gemachten »Biegsamkeit« und »Behaglichkeit« der »schönen Prose«, die der Prosaliteratur ein fast unabsehbares Feld kreativer Betätigung eröffnen, unter anderem auch diejenige der Neuerfindung des literarischen Rätsels aus den Mühen mit der Syntax und der syntaktischen Verkettung.

Demonstriert werden kann das an einem in die Ausgabe der *Berliner Abendblätter* vom 1. November 1810 eingerückten, nicht unterzeichneten Text, der im Original ohne Titel und Schlusszeile auf 13 Zeilen folgenden Wortlaut enthält:

Rätsel

Ein junger Doktor der Rechte und eine Stiftsdame, von denen kein Mensch wußte, daß sie mit einander in Verhältnis standen, befanden sich einst bei dem Commendanten der Stadt, in einer zahlreichen und ansehnlichen Gesellschaft. Die Dame, jung und schön, trug, wie es zu derselben Zeit Mode war, ein kleines schwarzes Schönplästerchen im Gesicht, und zwar dicht über der Lippe, auf der rechten Seite des Mundes. Irgend ein Zufall veranlaßte, daß die Gesellschaft sich auf einen Augenblick aus dem Zimmer entfernte, dergestalt, daß nur der Doktor und die besagte Dame darin zurückblieben. Als die Gesellschaft zurückkehrte, fand sich, zum allgemeinen Befremden derselben, daß der Doktor

¹⁷ Siehe etwa Brors 2002; Anette und Peter Horn 2014, v. a. 11–27. Allgemeiner zu Verwendungsweisen des Rätsels bei Kleist im hier verwendeten Sinn siehe auch Gamper 2017.

das Schönpflesterchen im Gesicht trug; und zwar gleichfalls über der Lippe, aber auf der linken Seite des Mundes.¹⁸

(Die Auflösung im folgenden Stück.) (Kleist 1997, Bd. II.7, 146)

Mit der Überschrift »Rätsel« bezieht sich der Redakteur und Autor Kleist auf eine gängige Praxis der Zeitschriften des achtzehnten und frühen neunzehnten Jahrhunderts, die unter dieser Rubrik Rätsel im Sinne des gängigen Genrebegriffs publizierten. Kleist nun betreibt durch den Titel zwar eine Mimikry an die Zeitschriften-Praxis, tritt aber deren Bestimmungen geradezu diametral entgegen und gewinnt daraus eine neue Poetik des Rätsels.

Betrachtet man den Text im Zusammenhang der Tradition der Zeitschriften-Rätsel, so fällt zunächst einmal auf, dass von einer »Uebung des Verstandes und des Witzes«, wie es in dem aufklärerischen Periodikum *Neue Mannigfaltigkeiten* ([Anonym] 1774, 474) hieß, keine Rede sein kann, weil die »Lösung« des Rätsels zunächst so offensichtlich scheint. In vier Sätzen werden folgende sechs Sachverhalte mitgeteilt: Ein Doktor und eine Stiftsdame befinden sich in einer Gesellschaft; die Dame trägt ein Schönheitspflesterchen; die Gesellschaft entfernt sich, die zwei bleiben zurück; die Gesellschaft kehrt zurück, der Doktor trägt das Pflasterchen. Die Herstellung des Zusammenhangs und die Ausfüllung des vorenthaltenen Wissens, also des Vorfalles, der sich während der Zeit der Entfernung der Gesellschaft zugetragen hat, fallen so leicht, dass von einem eigentlichen Rätsel nicht die Rede sein kann. Der in den ersten Satz eingeschobene Nebensatz, der ein allgemein unbekanntes »Verhältnis« der beiden Personen entdeckt, verrät gleich zu Beginn dasjenige vorenthalte Wissen, das rätselhaft sein könnte. Gerade aber die Missachtung der Konvention, im Rätsel Witz und Verstand angemessen zu beanspruchen, fordert eine Metareflexion heraus. Das eigentliche Rätsel des *Räthsels* ist somit, inwiefern das *Räthsel* ein Rätsel sei, und der in Klammern beigefügte Satz: »Die Auflösung im folgenden Stück«, der den Usus der Zeitschriften-Rätsel aufruft, hier aber ein Versprechen darstellt, das nicht eingelöst wird, erhält die Funktion eines Hinweises: Auch das Nicht-Rätsel bedarf einer Auflösung.

Ein weiteres Nachdenken über das Rätsel des *Räthsels* stößt auf die eigentümliche Machart des Textes, vor allem auf seine seltsame syntaktische Unverbundenheit. Denn die vier Sätze sind nicht durch Präpositionen und Adverbien aufeinander bezogen, und auch die satzinternen Konjunktionen sind weder final, konditional, temporal, kausal oder konzessiv gestaltet. »Dass« als einzige verwendete Konjunktion wird im gesamten Text als Inhalts-Konjunktion verwendet, die einer formal bestimmten Basis eine inhaltliche Konkretisierung hinzufügt. Diese Konstruktionen sind auffällig neutral und abstrakt gehalten, wie Harald

¹⁸ Die Angabe der Länge bezieht sich auf das Faksimile des Originals: Kleist 1959, 113.

Weinrich (2005, 730) erläutert hat: Das erste »dass« im Text vermittelt der kognitiven Form des Nicht-Wissens den nicht-gewussten Inhalt, das zweite verbindet die leere Form der ›Veranlassung‹ mit dem Geschehen des Verlassens des Zimmers, das dritte hat, angezeigt durch die Erweiterung mit »dergestalt«, erläuternde Funktion, indem das mitgeteilte Faktum konsekutiv aus dem vorangehenden Geschehen folgt, und das vierte füllt das abstrakte Handlungsschema »[es] fand sich« mit dem Sachverhalt des vertauschten Schönheitspflästerchens.

Es ist deshalb die schriftbildliche Anordnung auf der Zeitungsseite, also die blockhafte Absetzung von den anderen Texten und der durch den Satzspiegel vorgegebene Zeilenfall, die dazu auffordern, aus den Sachverhalten ein temporal in mehreren Schritten sich vollziehendes, aufeinander folgendes und kausal verknüpftes Geschehen zu formen. Verstärkt wird dieser textuelle Zug zur nach vorne laufenden Lesart, indem im ersten Satz der »Doktor der Rechte«, die »Stiftsdame« und die »Gesellschaft« mit kataphorischem, also unbestimmtem, Artikel eingeführt werden. Dieser bewirkt, dass die Lesenden weitere Informationen im noch folgenden Text erwarten und ergänzendes Wissen nicht in vorausliegenden Vorinformationen suchen (Weinrich 2005, 410f.). Die kataphorischen Artikel des ersten Satzes orientieren die Leserichtung in den Text hinein, die Informationssuche zur weiteren Bestimmung der Nomina verlangt die Inbezugsetzung der Sätze zueinander. Die Textkohärenz ist in ihrer grammatikalischen Form minimiert, sie liegt vielmehr in Konventionen und Diskursen begründet, kurzum: in der Lesekonvention der Prosa als *provorsa* orientiertem Prozess und im unreflektierten Alltagswissen des Publikums der *Abendblätter*.

Eine hartnäckige Wissenslücke, nämlich der im Text ausgesparte Vorfall, für den es keine Zeugen gibt, wird somit durch eine im voranschreitenden Lesen erzeugte, aber keinesfalls gefundene, sondern erfundene, nämlich: konjizierte kausale Verbindung beseitigt. Über die textuelle Faktizität (die gleichwohl eine den Gesetzen der Wahrscheinlichkeit gehorchende Fiktion sein könnte und wohl auch ist) legt sich eine fiktive Bedeutungsstiftung der Leser*innen, die allererst die sechs Sachverhalte in vier Sätzen zu einer Erzählung, also zu einem Ablauf von Geschehnissen machen. Erst als *provorsa* generierte und als durch erfundene Kausalitäten gestützte Erzählung wird ein Geschehen plausibel, das sonst in die Einzelteile der Sachverhalte zerfiel. Das Rätsel des *Räthsels* sitzt also in den Gelenken der Periode, es tritt hervor aus der Frage, wie in der Prosa Einheit und Zusammenhang erzeugt werden.

Das Spiel mit dem *tacit knowledge* seines Publikums verweist wiederum auf das zweite Rätsel im *Rätsel*. Denn im Text wird auch dasjenige zum Rätsel, was als Substrat das geschilderte Geschehen überhaupt möglich macht. Es ist die postrevolutionäre Gesellschaft, die in diesem kurzen Text, ähnlich wie auch in der *Marquise von O* ..., als in neuartiger Weise von Unsicherheit durchzogen

erscheint. Auf diese Thematik verweist der Text, indem im ersten Satz zwar der »Doktor«, die »Stiftsdame« und die »Gesellschaft« mit unbestimmtem Artikel und damit als im Verlauf des Textes weiter bestimmbare Akteure eingeführt werden, »Commendant« und »Stadt« aber mit anaphorischem Artikel bezeichnet werden – und damit auf vor dem Text liegende Informationen referieren. Über den bestimmten Artikel werden die Lesenden so veranlasst, die geschilderte Anekdote mit ihrem eigenen sozialen Umfeld in Beziehung zu setzen.

Im weiteren Verlauf sind es nicht die in den von Verben dominierten, in den Linien der Parataxe angelegten zentralen Sachverhalte von Dingen und Handlungen, die diesen Zug verraten, es sind vielmehr die hypotaktisch arrangierten Zusätze und Einschübe, die auf irritierende Aspekte des gesellschaftlichen Nicht-Wissens verweisen. So wird im ersten Satz ostentativ darauf hingewiesen, wie »kein Mensch wußte«, dass Doktor und Stiftsdame »in Verhältnis standen«, und auch der Erzähler vermag dieses »Verhältnis« nicht weiter zu präzisieren. Zu diesem gesellschaftlichen Nicht-Wissen tritt der »Zufall«, dessen kontingentes Eintreten dadurch gesteigert wird, dass es »[i]rgend ein Zufall« ist, der die beiden Personen von der Gesellschaft trennt. Und es ist zuletzt ein »allgemeine[s] Befremden«, das die Gesellschaft bei ihrer Rückkehr empfindet – ein »Befremden«, das zweifellos die Irritation über die Wanderung des Pflästerchens anzeigt, das aber im Sprachgebrauch des frühen neunzehnten Jahrhunderts, so legen es die Belege des *Grimm'schen Wörterbuchs* nahe, auch ein allgemeines Fremdsein anzeigen kann (Jacob und Wilhelm Grimm 1854–1954, Bd. 1, Sp. 1271f.). Das aufgeworfene Rätsel der Gesellschaft, angelegt in Nebensätzen und Nebensächlichkeiten, betrifft also zentral die Qualität der Fremdheit, die dieser intradiegetisch konstruierten, aber auf extradiegetische Verhältnisse referierenden Gesellschaft innewohnt – und die diese immer wieder aufs Neue erzeugt und so den Kleist'schen Anekdoten und Erzählungen Stoff liefert.¹⁹

Indem er das Rätsel des *Räthsels* in die Machart von Prosa und in die ›beyondliche‹ Struktur der Gesellschaft verlagert, hat Kleist sich weit von dem Bezugsgenre entfernt, auf das er durch Titel und Schlussfloskel hinweist. Denn im

¹⁹ Kleists Anekdote macht so auf engstem Raum mit größtmöglicher Insistenz deutlich, was Adorno als »antirealistischen Moment des neuen Romans, seine metaphysische Dimension«, bezeichnet hat. Spätestens seit dem 18. Jahrhundert und Fieldings Tom Jones sei dem Roman »Entfremdung [...] zum ästhetischen Mittel« geworden, wodurch sich die Rätselstellung dieses Prosagenres nun komplexer gestalte: »Denn je fremder die Menschen, die Einzelnen und die Kollektive, einander geworden sind, desto rätselhafter werden sie einander zugleich, und der Versuch, das Rätsel des äußeren Lebens zu dechiffrieren, der eigentliche Impuls des Romans, geht über in die Bemühung ums Wesen, das gerade in der von Konventionen gesetzten, vertrauten Fremdheit nun seinerseits bestürzend, doppelt fremd erscheint.« (Adorno 1989b, 43).

aufklärerischen Rätsel-Verständnis konstituierte sich die gute und nützliche Rätselhaftigkeit durch die vielbezüglichen Merkmale einer Sache, die aber im Zusammenhang eine eindeutig zu eruiierende Lösung ergeben sollen. Nur so war das Rätsel eben »eine Uebung des Verstandes und des Witzes«, nur so konnte es »die Erkenntnis deutlicher« ([Anonym] 1774, 474) machen; wie es in einschlägigen Anleitungen heißt. Bei Kleist hingegen kann die Sammlung der Merkmale *nicht* zur ›Deutlichkeit‹ der Erkenntnis von der Sache führen, weil die Sache selbst dem Rätselautor nicht klar vor Augen steht. Kleists Rätsel richtet sich nicht auf einen vorgängig bekannten und erkannten Gegenstand, der erraten werden soll, sondern auf ein epistemisches Ding von unklarer Beschaffenheit und Bedeutung, das erkundet werden muss. Das Wesen der Gesellschaft lässt sich weder erfassen noch verhüllen, vielmehr befindet es sich stets schon in einer Verhülltheit, die keinen Urheber hat, die aber einen tendenziell unabschließbaren Prozess der Exploration verlangt. ›Rätsel stellen‹ meint hier ein Arrangement von Prosa, das die unklare Sache in ihrer Frag-Würdigkeit kenntlich macht.

Die sprachlichen Bilder haben damit nicht die Funktion, in einer auflösbaren Mehrdeutigkeit eine abwesende Sache vorzustellen. Vielmehr entwerfen sie Möglichkeiten von Ereignisabläufen, die ein Erzählen voraussetzen, das weder in der Hand von Autor*in noch Erzähler*in ist, sondern sich nur im Zusammenspiel von Autor*in, Erzähler*in und Leser*in im Medium der Prosa konstituiert; ein Erzählen, das keine geschlossene Bedeutung aus sich entlässt, sondern Sinn und Semantik öffnet und in Frage stellt. Dieses Rätsel zielt durchaus auf allgemeine Wahrheiten und wichtige Erfahrungen (Lange 1809, 235), aber eben nicht auf eine Wahrheit, die schon gewusst wird und kommuniziert werden kann, sondern die es erst noch zu ergründen gilt – und wofür das erzählte Rätsel Hinweis und Anleitung ist.

Kleists unscheinbarer *Räthsel*-Text stellt eine paradigmatische Wende in der Tradition der literarischen Gattung des Rätsels dar, nämlich der Verwandlung vom kurzen, auf Witzigkeit, Einfallsreichtum und Scharfsinnigkeit ausgerichteten Genre hin zu einer ausgedehnteren, auf Exploration eines Unbekannten zielenden Textform, die ›Rätsel‹ nicht mehr als Gattung ausprägt, sondern es als funktionales Textelement versteht. Kleist begreift das Rätsel nicht mehr als Verhüllung einer von der Instanz der Rätselstellung gewussten Sache, sondern als Prozess der erkennenden Bearbeitung eines noch unerkannten Gegenstandes. Diese neue Form des Rätsels hat mit der alten gemein, dass ihre Literarizität in der sprachlichen Inszenierung von vorenthaltenem Wissen besteht, sie unterscheidet sich von ihr aber darin, dass sie formal keine implizite oder explizite Dialogstruktur benutzt, sondern sich des Erzählens im Medium der Prosa bedient – und damit eine neue Form des explorativen Erzählens installiert. Es kann so behauptet werden, dass das Rätsel eine Schlüsselstellung einnimmt für die Vermittlung von literarischem

Wissen im neunzehnten Jahrhundert – und dass ihm damit auch eine zentrale, bis anhin noch nicht erkannte Bedeutung für eine Wissensgeschichte zukommt, die den explorativen Mitteln der Literatur Relevanz für die Genese der modernen Welt zuspricht. Dies gilt es nun an einigen weiteren Beispielen vorzuführen.

6 Variable Prosarätsel bei Balzac

Das Rätsel als Motiv und Narrativ im Medium der Prosa verbindet sich im neunzehnten Jahrhundert mit prominenten epistemischen Dingen der menschlichen Merkwelten, unter ihnen die Funktionalismen der Psyche und Seele, die Kohäsion der Gesellschaft, die Vorgänge in der Großstadt, die Logiken des Verbrechens und die Vorgänge der Natur. Die ›Rätsel der Prosa‹ machen auf diese epistemischen Dinge aufmerksam, sie lassen diese vielleicht gar erst als problematische Gegenstände des modernen Wissens sichtbar werden, sie arbeiten aber zugleich an deren wissenspoetologischer Erprobung und Evaluierung. Zu nennen ist hier zunächst einmal Balzac, dessen ab 1842 als *Comédie humaine* firmierendes, aber schon in den 1820er Jahren in Gang gesetztes Unternehmen die postrevolutionäre Gesellschaft und ihre Subsistenzformen in den Blick nimmt. Rätsleffekte durch im Erzählvorgang vorenthaltenes Wissen spielen dabei zunächst eine unterhaltungssteigernde, weil spannungserhöhende Rolle. Sie sind bei Balzac ein Mittel, um sich auf dem konkurrenzintensiven Buchmarkt der Julimonarchie zu behaupten, und sie sind auch eine geschickte Maßnahme, um literaturästhetisch auf die Bedingungen der Zeitungs- und Zeitschriften-Publikation seiner Texte in Fortsetzungen zu reagieren und den Anreiz für die Lesenden zu erhöhen, auch nach der medienbedingten Unterbrechung die Lektüre wieder aufzunehmen.²⁰ Gleichzeitig zielt das Vorenthalten von Wissen aber auf die Exploration von Wirklichkeiten, die zwar den Alltag vieler Menschen bestimmen, aber unter ihrer schwer durchdringbaren Oberfläche verborgene Geheimnisse erahnen lassen. Es ist die Opakheit einer neu formierten, von neuen Politiken, Ökonomien und Wissensordnungen durchzogenen Gesellschaftlichkeit, die eine Disposition für soziale Rätsel herstellt, wie Balzac, darin Kleist und seiner Rätsel-Poetik sehr ähnlich, immer wieder aufs Neue deutlich macht.

So eröffnet Balzac die 1834 und 1835 erschienene Erzählung *La fille aux yeux d'or* mit einer 15-seitigen Einleitung (Balzac 1977, 1039–1054),²¹ die panoramatisch die Bevölkerung von Paris in vier Sphären anordnet und mit dieser

²⁰ Zum Rätsel bei Balzac siehe ausführlich Massol 2006.

²¹ Nachweise im Folgenden mit der Sigle F und der Angabe der Seitenzahl.

»vue du Paris moral« (F, 1051) auf den Umstand reagiert, dass man in Paris »pas des visages, mais bien des masques« erblicke (F, 1039), dass also die physiognomische Einsicht in die Menschen, wie sie Lavater gelehrt hatte, ebenso erschwert sei wie diejenige in die sozialen Zusammenhänge einer dynamischen und wandlungsfähigen Welt, deren idealer Protagonist ein »Protée de la civilisation« sei (F, 1044). Grund hierfür sei eine eigentümliche Orientierung der Menschen der Großstadt, ihre Gier nach »l'or et le plaisir« (F, 1040), nach »Gold und Vergnügen«, wie Balzac leitmotivisch wiederholt. Dieses utilitaristische Streben schlage alle möglichen Wege der Befriedigung ein, woraus sich eine von Verstellungen aller Art geprägte Kultur der »*simulatio* und *dissimulatio*« ergeben habe, die in ähnlicher Weise auch Heinrich Heine (1988, 23) in seinen Journalartikeln für die Augsburger *Allgemeine Zeitung* über die Julimonarchie beschrieb.

Nach dieser Einleitung aber, die den Gegenstand mit genuin prosaischen Mitteln der Rhythmisierung, vor allem der auffälligen Wiederholung von Formulierungen, ordnet und vermittelt, erzählt Balzac eine Geschichte, die als dritter Teil der *Histoire des treize* einen Geheimbund von dreizehn »curieux personnages« (F, 1038) zur Voraussetzung hat, der dem Publikum aus den ersten zwei Teilen bekannt ist. Diese dritte Geschichte handelt von der Leidenschaft Henri de Marseys für eine schöne Unbekannte, eben für das »Mädchen mit den Goldaugen«, deren Identität und Schicksal sukzessive aufgedeckt werden und die Henri letztlich mit seiner eigenen Halbschwester als Nebenbuhlerin konfrontiert. Das Mädchen wird dabei wiederholt mit der Semantik des Rätsels beschrieben. Es erscheint Henri als »une charade vivante dont le mot me semble bien difficile à trouver« (F, 1090). Es ist die »union si bizarre du mystérieux et du réel, de l'ombre et de la lumière, de l'horrible et du beau, du plaisir et du danger, du Paradis et de l'Enfer«, die ihn antreibt, »tous les secrets« erfahren zu wollen (F, 1091). Henri ist auf diese Situation, wie es explizit heißt, durch die »lecture d'un de ces romans d'Ann Radcliffe« vorbereitet (F, 1078), gleichermaßen ist aber auch Detektivarbeit und die Erkundung der Funktionsweisen der Großstadt nötig, um zum Ziel zu gelangen. In dieser Weise, durch die Kombination entsprechender Motivik, Wortsemantik und intertextueller Bezüge zum von Walpole begründeten Genre des Schauerromans, wird die Erzählung epistemologisch zur exemplarischen Realisierung der in der Einleitung deduktiv dargelegten Problematik. In diesem doppelten Kursus der Inszenierung von vorenthaltenem Wissen mittels prosaischer Techniken fordert sie auf, die Fiktionen und Verstellungen – eben die »masques« – der städtischen Merkwelten zu durchdringen, um durch die Einbindung in den größeren Zusammenhang der *Comédie humaine* darauf zu verweisen, dass auf dem Weg zur Lösung eines Rätsels stets viele neue gestellt werden.

7 Rätsel der Literatur bei Henry James

Eine weitere Station in einer solchen Geschichte der prosaischen Wissenspoetik des Rätsels ist der bereits erwähnte Heinrich Heine, der in den *Reisebildern* (ab 1826), besonders in *Nordsee III, Ideen. Das Buch Le Grand* und *Die Reise von München nach Genua*, über Namensschiffren vergangener geliebter Mädchen und Frauen über die einzelnen Stücke hinausreichende Texträtsel stellt, deren Lösung nicht zu biographischen Einsichten in das Leben des Dichters, sondern in den Funktionalismus der Seele führen. Ebenso wichtig ist Edgar Allan Poe mit seinen Dupin-Geschichten, die als *tales of ratiocination* zwar scheinbar unaufklärbare Verbrechen aufdecken, auf dem Weg dorthin aber zahlreiche stets neue, ungelöst bleibende Rätsel exponieren, ebenso zählen zahlreiche Erzählungen von Stifter über die Rätsel der Natur und die Abgründe der Seele dazu, die meist an ›verlassenen Kindern‹ ausbuchstabiert werden. Diese Reihe umfasst aber auch wissenschaftliche Texte, so Karl Marx' *Das Kapital*, in dem Vorgänge der Wert-erzeugung, im Speziellen Geld und Ware, als »Rätsel« erscheinen, die sowohl »mystische[n] Charakter« (Marx 1969, 72) annehmen, aber auch als »Hieroglyphe« (ebd., 85) und »Geheimnis« (ebd., 88) auftreten können. Und auch Emil Du Bois-Reymond (2012a, 2012b) ist zu nennen, der 1872 »sieben Weltraetsel« beschrieb, welche die *Grenzen des Naturerkennens* festlegen würden – und der damit den Ignorabimus-Streit lostrat, der das Rätsel-Narrativ, das in der romantischen Naturphilosophie schon eine wichtige Rolle gespielt hatte, nun nachhaltig in die Debatte um die positivistischen Naturwissenschaften einführte. ›Prosa‹ hat als umfassendes und vielseitiges Darstellungs-Dispositiv in all diesen Texten seine tragende Funktion.

Diese Liste wäre zu ergänzen um eine weitere mit Autor*innen und Poetiken, die sich des ›Rätsels der Prosa‹ nicht oder nicht in der vollen explorativen Form bedient haben, und es wären Schwellen zu bestimmen, an und in denen das explorative Rätsel, wie ich es hier zu beschreiben versuche, in die irreduzible Vieldeutigkeit und Unentscheidbarkeit postmodernen Erzählens hinübergespielt wird (Borges' Erzählungen können benannt werden als diesbezüglich wichtige Scharniere). Geschlossen werden sollen diese vorläufigen Ausführungen nun aber mit zwei von mehreren einschlägigen Erzählungen eines Autors, der unabdingbar in die Rätsel-Reihe gehört – und der in besonders exponierter Weise nach dem ›Rätsel der Literatur‹ in seiner prosaischen Konstruktionsweise gefragt hat. Die Rede ist von Henry James, der in *The Aspern Papers* von 1888 einen homodiegetisch situieren und prinzipiell intern fokalisiert erzählenden Engländer nach Venedig reisen lässt, um dort die ehemalige Geliebte des von ihm verehrten Autors Jeffrey Aspern, die hochbetagte Miss Bordereau, aufzusuchen. Er will dort von ihr mehr über sein Idol erfahren, vor allem aber will er die bei ihr vermuteten Briefe und

Schriftstücke, die »literary remains« (James 1986, 51),²² eben die »Aspern Papers«, in seinen Besitz bringen. Mit seinem Freund John Cunmor hat der namenlos bleibende Erzähler bereits zahlreiche Artikel über Aspern verfasst, nun elektrisiert ihn die Idee, das »esoteric knowledge« (AP, 74) von Miss Bordereau zu ergründen und einen neuen Zugang zum literarischen Heros zu finden. Er quartiert sich im Haus der abweisend reagierenden alten Dame ein, versucht sich ihr über ihre Nichte anzunähern und entwickelt weitreichende »theories« (AP, 76) über »Miss Bordereau's secrets«, die im einsamen Haus buchstäblich »in the air« zu liegen scheinen (AP, 74). Mrs. Prest, eine Bekannte, die dem Erzähler den Zugang zu den beiden Damen verschafft, bringt die Sache schon früh auf den Punkt: »One would think you expected from it the answer to the riddle of the universe«, bemerkt sie spöttisch, und der Erzähler sagt über seine Antwort: »I denied the impeachment only by replying that if I had to choose between that precious solution and a bundle of Jeffrey Aspern's letters I knew indeed which would appear to me a greater boon.« (AP, 46)

Tatsächlich entwickelt sich das Begehren nach dem Rätsel des Dichters zu einem »fine case of monomania«, wie Mrs. Prest feststellt (AP, 46), und der weitere Fortgang der Erzählung erforscht die Abgründe einer von übersteigerter Wissensgier geplagten Seele. Wie das Geheimnis des Dichters Aspern liegen deren Abgründe in offener Verhüllung da, weil die Erzählhaltung zwar Introspektion in die Psyche des Erzählers erlaubt, aber eben nur aus der Perspektive des intern fokalisierten Erzählers selbst, dessen beschränkende Fixiertheit die Sicht auf die Dinge verstellt und verzerrt. Der Erzähler selbst stellt bisweilen seine Begriffsstutzigkeit fest (AP, 134), und ab und zu vermittelt er Einsicht in seine »most fatal of human follies« (AP, 138). Das Geheimnis der *Aspern Papers* ist so, typisch für James' Erzählanlage der späten 1880er und 1890er Jahre, unabdingbar gekoppelt an den eingeschränkten Wahrnehmungs- und Wissenshorizont von Hauptfigur und Erzähler.

Die Rätsel sind gestellt und ihre Lösung scheinbar naheliegend, letztlich bleibt diese aber unerreichbar. Am Ende bringt die Gier des Ich-Erzählers die alte Frau zu Tode, als dieser heimlich in ihr Schlafzimmer eindringt, um die Papiere zu stehlen. Die Nichte will ihm danach die Papiere zugänglich machen um den Preis der Eheschließung, was er zunächst entschieden von sich weist. Als er dann aber doch einwilligt, ist es bereits zu spät, weil Tina die Papiere inzwischen verbrannt hat. Als Trost bleibt ihm bloß eine in jeder Hinsicht teuer erkaufte Miniatur von Aspern aus dem Besitz von Miss Bordereau. Das Rätsel des Dichters bleibt damit ein Phantasma, das für den Erzähler weder physische noch kognitive Realität

22 Zitate nach dieser Ausgabe im Folgenden mit der Sigle AP und der Angabe der Seitenzahl.

annimmt und den Leser*innen bloß in seinen Effekten auf das Gefühlsleben des Erzählers vorgeführt wird. Die Erzählung schließt mit dem resignativen Blick des Erzählers auf das erhandelte Porträt von Aspern und dem Satz: »When I look at it I can scarcely bear my loss – I mean of the precious papers.« (AP, 142)

Wenige Jahre später hat James 1896 die Thematik wieder aufgenommen und stärker auf den Text bezogen. Denn in *The Figure in the Carpet* geht es nicht mehr um das Rätsel des Dichters, sondern um das Rätsel der Literatur selbst. Erneut wird erzählt von einem und durch einen namenlosen homodiegetischen Erzähler, der besessen davon ist, den »buried treasure« (James 1964, 285) des bekannten Schriftstellers Hugh Vereker zu heben.²³ Der Erzähler ist ein junger Kritiker, der ein Werk von Vereker besprochen hat, und bei einer persönlichen Begegnung macht ihn dieser, offensichtlich irritiert über die Impertinenz des jungen Kritikers, dessen Ausführungen er als »the usual twaddle« (FC, 278) abtut, aufmerksam auf die »idea in my work without which I wouldn't have given a straw for the whole job« (FC, 281). Dieser »little trick«, das »exquisite scheme« (FC, 282), von dem Vereker spricht, ohne konkreter darauf einzugehen, wird für den Erzähler zum »secret« und zur »esoteric message« (FC, 283), von dem er nicht weiß, ob es »something in the style or something in the thought«, »[a]n element of form or an element of feeling« sei (FC, 284). Vereker überträgt dem Erzähler bzw. den Kritikern, den »demons of subtlety« (FC, 283), die Aufgabe, dieses Rätsel zu lösen. »Haven't I done it [das unausgesprochene »secret«] in twenty volumes?«, fragt er und statuiert: »I do it in my way, [...] You don't do it in yours.« (FC, 284) In einem weiteren Gespräch bestätigt Vereker gegenüber dem zweifelnden Erzähler die Existenz einer solchen Grundlage seines Schaffens, nun bezeichnet als »the very string [...] that my pearls are strung on« und »something like a complex figure in a Persian carpet« (FC, 289), wobei das Ausmaß der zweifelsohne mitschwingenden Ironie wie meist bei James unklar bleibt. In weiteren sieben der insgesamt elf nummerierten Abschnitte auf 42 Oktav-Seiten lässt James seinen Erzähler die Geschichte seiner Ambition, das Rätsel von Verekers Prosa zu lösen, darlegen aus dem zeitlich nachgelagerten Standpunkt ihres Gescheitertseins. Der Erzähler weiß, dass seine »luckless idea« sich in eine »obsession« verwandelt (FC 306), in die er für immer eingeschlossen sei (»I was shut up in my obsession forever«, FC, 310), und die Lesenden können daraus schließen, dass seine Monomanie ihn zu einem unzuverlässigen Erzähler macht.

Es ist aber gerade diese Geschichte dieses Erzählers, die dem Rätsel der Literatur adäquat ist. So berichtet der Erzähler, als er selbst nicht weiterkommt, seinem Kritiker-Freund George Corvick von der Unterredung mit Vereker. Corvick

²³ Zitate nach dieser Ausgabe im Folgenden mit der Sigle FC und der Seitenzahl.

hatte zuvor dem Erzähler überhaupt erst die Gelegenheit verschafft, Verekers Buch zu rezensieren, und ihm den Auftrag gegeben, über das »pleasure so rare«, »the sense of [...] something or other«, die Vereker bewirken würde, zu schreiben (FC, 275), war aber von der Kritik des Erzählers enttäuscht worden (FC, 286f.). Im Gegensatz zum Ich-Erzähler vermeidet Corvick jedoch den Kontakt zu Vereker und vertraut ganz auf seine hermeneutischen Fähigkeiten. Zusammen mit seiner Freundin Gwendolen, selbst eine Autorin, nimmt er Verekers Bücher »page by page, as they would take one of the classics, inhale him in slow draughts and let him sink deep in« (FC, 291), wobei gerade diese Wendung verrät, wie sehr es in dieser Erzählung auch um die Nobilitierung moderner Prosa geht, die auf die Qualitätsstufe klassischer literarischer Formen gehoben werden soll.

Anders als der Erzähler scheint Corvick erfolgreich zu sein. Jedenfalls telegraphiert er aus Indien, wo er als »special commisioner« für die Zeitung seines Schwagers tätig ist (FC, 294), an seine Verlobte Gwendolyn die Worte »Eureka. Immense« (FC, 296), und diese stellt fest: »The figure in the carpet came out.« (FC, 297) Die Heureka-Formel erhebt den »little trick« zum archimedischen Prinzip der Literatur und verbindet den Status des Wissens über Literatur mit demjenigen von philosophischer und mathematischer Erkenntnis, und später wird, wie so oft bei James, aus dritter Hand berichtet, dass Vereker bei einer Begegnung in Rapallo die Richtigkeit von Corvicks Lösung bestätigt habe (FC, 299).

Doch auch in dieser Erzählung von James ist alles darauf angelegt, das »offenbare Geheimnis« metaphorisch, syntaktisch und narrativ zu umgarnen, aber es nie begrifflich zu benennen. Für diesen Zweck, die Vermeidung der Explizierung, werden keine Um- und Abwege des Handlungsgangs gescheut. So will Corvick seinem Freund die Auflösung des Rätsels in einem Essay mitteilen, doch dieser stirbt bei einem Kutschenunfall kurz nach der Hochzeit mit Gwendolen, ohne in seinem Essay über die ersten paar Seiten hinausgekommen zu sein (FC, 304). Gwendolen wiederum behauptet, dass Corvick ihr nach der Verheiratung das Geheimnis mitgeteilt habe, will es aber für sich behalten (FC, 305). Das in dieser Weise vorenthaltene Wissen, so der Erzähler, »puzzled me the more I thought of it«, »it added at the same time hugely to the price of Vereker's secret, precious as that mystery already appeared« (FC, 306). Mit der Vermehrung der Episoden des Entzugs verstärkt sich die Wirkung des Rätsels auf den Erzähler, die nun eben zu jener Besessenheit (»obsession«, FC, 306) sich steigert, die ihn als Instanz wahrer, verlässlicher und adäquater Aussagen zunehmend fragwürdig erscheinen lässt.

Die Girlanden der Handlung setzen sich in dieser Weise fort. Denn als der Ich-Erzähler beschließt, Gwendolen seinerseits einen Heiratsantrag zu machen, tritt Drayton Dean auf den Plan, der dem Ich-Erzähler den Rang nicht nur als Kritiker, sondern auch bei Gwendolen abläuft und diese heiratet. Dann stirbt Gwen-

dolen im Kindbett, danach Vereker und kurz darauf auch dessen Frau. Die letzte Hoffnung des Erzählers, der Rätsellösung noch habhaft zu werden, ist also Dean, der Witwer Gwendolens, von dem er glaubt, dass ihn seine Frau nach der Heirat ebenso eingeweiht habe wie das Corvick nach der Eheschließung mit Gwendolen getan hatte. Doch Dean zeigt sich vollständig ahnungslos, und seine Bestürzung ist groß, als er erfährt, dass seine Frau ihr größtes Geheimnis nicht mit ihm geteilt hat. Am Ende bleiben Dean und der Ich-Erzähler ähnlich dem Erzähler der *Aspern Papers* zurück »as victims of unappeased desire« (FC, 315).

Die besondere Dichte, mit der hier die Rätselhaftigkeit der Literatur narrativ entwickelt wird, ist mit dieser Rekapitulation deutlich geworden. Was aber ist nun der Beitrag von James' Erzählung zum umfassenderen Komplex des ›Rätsels der Prosa‹? Hierzu sind zwei Punkte hervorzuheben. Zum einen betrifft dies Momente, auf die Wolfgang Iser (1984, 12–23) in seiner paradigmatischen Lektüre des Textes hingewiesen hat. Für ihn hängt die Möglichkeit, »den Sinn der Novelle zu konstituieren«, wesentlich von der »Dementierung der ihn [den Leser] orientierenden Erzählperspektive« (ebd., 19) zusammen. Iser geht davon aus, dass es eine Lösung des gestellten Rätsels gebe, dass aber der Erzähler, über den wir alle unsere Kenntnisse von den Vorgängen erhalten, sich dieser gegenüber ignorant verhalte und deshalb »[g]egen den Strich« (ebd., 19) gelesen werden müsse. Zentral ist für seine Argumentation jene Stelle, an der Vereker im Gespräch mit dem jungen Kritiker die Wendung »like a complex figure in a Persian carpet« für das dichterische Geheimnis begeistert aufnimmt und sie ergänzt durch »the very string [...] that my pearls are strung on«. Der Erzähler kommentiert: »He highly approved of this image when I used it, and he used another himself.« (FC, 289) Iser sieht darin einen Hinweis auf die Bildhaftigkeit des Rätsels, das sich nicht diskursiv erschließen lässt. Der Erzähler spreche dies aus, ohne die Bedeutung seiner Worte zu begreifen. »Sinn«, so Iser (1984, 20), »hat Bildcharakter«. Das bedeutet dann auch, dass es nicht um das gehen kann, was man auf der gedruckten Seite sehen könne, wie der Erzähler meint (FC, 287), sondern dass es um ein ›Sehen‹ anderer Art geht, auf das Vereker schon bei seinem ersten Auftritt hinwies und das er seinen Kritikern im Allgemeinen und dem Erzähler im Besonderen absprach (FC, 278). Corvicks Aufdeckung der Rätsellösung bestätigt diesen Ansatz. Denn dieser konnte, wie Gwendolen erläutert, das Rätsel erst lösen, als er ganz ohne Bücher nach Indien gereist sei:

[H]e knows every page, as I do, by heart. They all worked in him together, and some day somewhere, when he wasn't thinking, they fell, in all their superb intricacy, into the one right combination. The figure in the carpet came out. That's the way he knew it would come and the real reason – you didn't in the least understand, but I suppose I may tell you now – why he went and why I consented to his going. We knew the change would do it, the difference of thought, of scene, would give the needed touch, the magic shake. We

had perfectly, we had admirably calculated. The elements were all in his mind, and in the *secousse* of a new and intense experience they just struck light. (FC, 297)

Iser zitierte diese Stelle nicht, sie belegt aber in besonders deutlicher Weise seine zentrale These, dass das Gesuchte eine bildhafte Struktur aufweist und deshalb diskursiv nicht zugänglich ist. Das »Bild als Produkt« ergibt sich »aus dem Zeichenkomplex des Textes und den Erfassungsakten des Lesers« (Iser 1984, 22). Das Geheimnis kann deshalb nicht in Worten bezeichnet werden, es erschließt sich – und das ist für Iser die Pointe der Erzählung und der Grund, warum er ihre Analyse »Statt einer Einleitung« an den Anfang seines Buches stellte – in Aussagen über die Wirkung seiner Erkenntnis. Es ist die Verwandlung von Corvick, seine »ecstasy« und die »experience quite apart« (FC, 298, 300), die aus seinen Worten spricht, die dies andeuten – ebenso wie Gwendolens Ausruf »It's my *life!*« (FC, 307) und ihre neue literarische Produktivität, die der Erzähler signifikanterweise nicht auf das Geheimnis hin zu deuten versteht (FC, 311), die dessen Wirkung belegen.

Liest man diese Passagen aber nicht wie Iser hinsichtlich einer Theorie ästhetischer Wirkung, sondern in Bezug auf das ›Rätsel der Prosa«, dann liest sich James' Erzählung wie eine literarische Antizipation der bildbezogenen Adorno'schen Rätsel-Theorie, wie ich sie oben dargelegt habe. Beim Rätsel Verekers geht es ja, so Gwendolen in der oben zitierten Stelle, um die richtige Konfigurierung der Elemente, um den Abgleich der eigentlich unübersehbar vielen Passagen auf ein gemeinsames Muster hin. Eine solche Textästhetik bindet sich unabdingbar an die Prosa, weil nur diese eine »Biegsamkeit« und »Behaglichkeit« aufweist, die bei aller Bestimmtheit der Zusammenfügung der Wörter zu Sätzen, der Sätze zu Absätzen, der Absätze zu Kapiteln und der Kapitel zum Text eine Lockerheit der Verbindung und damit eine Variabilität garantieren, die ein solches Muster als ›offenbares Geheimnis‹ zu camouflieren in der Lage ist. Das Rätsel der Prosa ist hier somit eines, das sich rezeptiv nur in der Überschau über die große Zahl der Texteinheiten enthüllt, das aber gleichzeitig, wie Vereker es formuliert, auch das Prinzip der Herstellung der prosaischen Textualität als Individualstil regiert: »It governs every line, it chooses every word, it dots every i, it places every comma.« (FC, 284) James' Rätsel-Erzählung ist in dieser Weise eine Meditation über die moderne Text-Ästhetik der Prosa, die in der Rätselhaftigkeit eine Dignität in sich trägt, die den Lesenden die gleiche Aufmerksamkeit abfordert, wie dies die klassische Dichtung mit ihren rekursiven Formen getan hatte (siehe FC, 291 und oben). Diese Auffassung insistiert aber letztlich auf einer diskursiven Entzogenheit dieser Qualität, auf die hingewiesen werden kann und über deren Wirkung gesprochen werden kann, die aber letztlich Gedankenbild bleiben muss.

Es ist diese diskursive Entzogenheit, die zum zweiten wichtigen Punkt führt, den die Erzählung zum ›Rätsel der Prosa‹ beiträgt. Sie führt dazu, dass das ›Rätsel der Prosa‹ nicht bloß im Sinne eines *genitivus objectivus*, sondern auch als *genitivus subjectivus* zu lesen ist. Dadurch nimmt die Novelle einen weiteren Aspekt von Adornos Rätsel-Konzept auf, nämlich dessen Beharren darauf, dass die Kunstwerke nicht Rätsel seien, sondern dass sie Rätsel stellten und »in oberster Instanz [...] rätselhaft nicht in ihrer Komposition, sondern ihrem Wahrheitsgehalt nach« seien (Adorno 1989a, 192). James' Erzählung führt die den Erzähler leitende Vorstellung *ad absurdum*, Literatur könne im Sinne eines diskursiv auflösbaren Rätsels gelesen werden. Die *plot*-Führung, die Schlag auf Schlag alle vermeintlich um den »buried treasure« Wissenden ins Grab treibt und die Entzogenheit des Rätsels motivisch grotesk übersteigert, denunziert das gestellte Rätsel, das auf eine Auflösung durch die Formulierung von literarischer Bedeutung zielt. Diese Denunziation lenkt den Blick auf Anderes, und zwar auf die Literatur als Medium des Wissens. Literatur entwickelt ihr Wissen um sich selbst dabei in der Frage nach einem Andern, sie stellt sich etwa im Fall von Henry James in den Kontext einer Erkenntnissuche nach den Funktionen und Vorgängen der menschlichen Psyche und des Bewusstseins, die in der Entstehungszeit der Erzählung auch in empirischer Psychologie, Bewusstseinsphilosophie und Psychoanalyse betrieben wurde, und sie tut dies mit ihren spezifischen sprachlichen Mitteln.

Auch im Fall von James sind dies diejenigen der Prosa und so steckt das Rätsel von *The Figure in the Carpet* und damit auch seine explorative Dynamik wie bei Kleist zu guten Teilen in den Wendungen und Windungen der Prosa. Das eigentliche Rätsel in diesem Text ist nicht Verekers »idea«, sondern das »unappeased desire« des Erzählers, sein von Ignoranz gespeister Wille zum Wissen. Und diese Konstellation stellt sich in den Läufen der syntaktischen Perioden, vor allem aber in den Ver fugungen der Sätze und der Kapitel her. Genau dort, in den kleinen Lücken zwischen den Kapiteln, in denen die Zeit verschluckt wird, in den Übergängen von Erzählerrede auf Figurenrede, in denen die Verblendung des Erzählers und die Ironie des Autors sichtbar werden, steckt das Rätsel und das Wissen auch der Prosa von Henry James.

8 Fazit – und ein Ausblick auf Perec

In dieser doppelten Auffassung als stets auf seine eigene strukturelle Gemachtheit und seine wissenspoetologische Valenz bezogenes Konstrukt erhält das ›Rätsel der Prosa‹ auch in der Literatur des zwanzigsten und einundzwanzigsten

Jahrhunderts seine unverwechselbare Physiognomie. Es stellt der literaturwissenschaftlichen Analyse die Aufgabe, die spezifische Semantik des Rätselhaften festzustellen, die spezifische Handhabung der prosaischen Darstellungsmittel in ihrer verrätselnden Anordnung zu beschreiben, die Konstruktion der epistemologischen Problematik zu bestimmen und ihre Relevanz im Vergleich zu anderen beteiligten Wissensdispositiven zu eruieren. Das ›Rätsel der Prosa‹ betrifft damit weder Phänomene der Spannungserzeugung durch eine verrätselnde *plot*-Entwicklung noch die postmoderne Auflösung eindeutiger Bestimmbarkeit, und es bezieht sich nur bedingt auf die Interpretation der Texte von Autoren wie Kafka und Pynchon, die zwar teilhaben an der Faszination für die literarische Inszenierung entzogenen Wissens im Medium der Prosa, die dies aber nicht mit einer explizierbaren Rätsel-Poetik verbinden.

Eher und entschiedener in den Blick geriete Georges Perecs *La vie mode d'emploi*. Dieser monumentale und additiv organisierte Text stellt in 99 Kapiteln ebenso viele Zimmer eines Pariser Mietshauses vor und entfaltet in Geschichten ein panoramatisches Bild der Gesellschaft(en) seiner Zeit. Im Untertitel bezeichnet Perec sein Werk als »Romans«, und in diesem Plural angelegt ist ein ›Rätsel der Prosa‹, das sich auf die Verwobenheit der Geschichten untereinander bezieht. In der »Préambule« geht Perec auf den Modus dieser Verbundenheit ein und entwickelt sie als eine Poetik des »puzzle«, die dem Konzept der Prosa als Bilderrätsel eine neue Variante hinzufügt und in besonders prägnanter Weise das Adorno'sche Konzept bestätigt. Perec konzipiert die von Hand gefertigten Puzzles als Spiel der Verdeckung und Aufdeckung zwischen dem »faiseur de puzzle« und dem »poseur de puzzle«, die geprägt sei von »ruse«, »piège« und »illusion« (Perec 2010, 20, 19). Weiter erläutert er das Verhältnis von Einzelteil und Puzzle-Ganzem, aber auch das benachbarter Teile untereinander und entwickelt daraus eine Leseanleitung seiner Texte, in deren Zentrum ein sich stets erneuerndes »enigme« steht. Dargeboten ist diese Poetik in einem Absatz, der einen Punkt erst am Ende setzt, dazwischen aber die einzelnen syntaktischen Einheiten mit Doppelpunkten verbindet. Damit überträgt er die Puzzle-Logik auf seinen eigenen Text, und es ist auch hier die Prosa, welche Variabilität und Bestimmtheit genug besitzt, um sich ihrem Gegenstand anzupassen und die Verfung der Sätze nach der Art der Puzzleteile baut – und dabei stets zugleich unterschieden und doch eins ist. Perec formuliert das so:

Au départ, l'art du puzzle semble un art bref, un art mince, tout entier contenu dans un maigre enseignement de la Gestalttheorie: l'objet visé – qu'il s'agisse d'un acte perceptif, d'un apprentissage, d'un système physiologique ou, dans le cas qui nous occupe, d'un puzzle de bois – n'est pas une somme d'éléments qu'il faudrait d'abord isoler et analyser, mais un ensemble, c'est-à-dire un forme, une structure: l'élément ne préexiste pas à l'ensemble, il n'est ni plus immédiat ni plus ancien, ce ne sont pas les éléments qui détermi-

nent l'ensemble, mais l'ensemble qui détermine les éléments: la connaissance du tout et de ses lois, de l'ensemble et de sa structure, ne saurait être déduite de la connaissance séparée des parties qui les composent: cela veut dire qu'on peut regarder une pièce d'un puzzle pendant trois jours et croire tout savoir de sa configuration et de sa couleur sans avoir le moins du monde avancé: seule compte la possibilité de relier cette pièce à d'autres pièces, et en ce sens il y a quelque chose de commun entre l'art de puzzle et l'art du go; seules les pièces rassemblées prendront un caractère lisible, prendront un sens: considérée isolément une pièce d'un puzzle ne veut rien dire; elle est seulement question impossible, défi opaque; mais à peine a-t-on réussi, au terme de plusieurs minutes d'essais et d'erreurs, ou en une demi-seconde prodigieusement inspiré, à la connecter à l'une des ses voisines, que la pièce disparaît, cesse d'exister en tant que pièce: l'intense difficulté qui a précédé ce rapprochement, et que le mot *puzzle* – énigme – désigne si bien en anglais, non seulement n'a plus de raison d'être, mais semble n'en avoir jamais eu, tant elle est devenue évidence: les deux pièces miraculeusement réunies n'en font plus qu'une, à son tour source d'erreur, d'hésitation, de désarroi et d'attente.²⁴ (Ebd., 17 f.)

24 »Zu Anfang erscheint die Kunst des Puzzles als eine Schmalspurkunst, eine Kleinkunst, gänzlich in einer dürrtigen Lehre der Gestalttheorie enthalten: die ins Auge gefasste Sache – ob es sich um einen Akt der Wahrnehmung, einen ersten Versuch, ein physiologisches System oder in dem uns interessierenden Fall um ein Holzpuzzle handelt – ist keine Summe von Elementen, die man zuerst einmal aussondern und analysieren müsste, sondern eine Gesamtheit, das heißt eine Form, eine Struktur: Das Element existiert nicht vor dem Ganzen, es ist weder gleichzeitig noch älter, es sind nicht die Elemente, die das Ganze bestimmen, sondern das Ganze bestimmt die Elemente: Die Kenntnis des Ganzen und seiner Gesetze, der Gesamtheit und ihrer Struktur könnte nicht aus der gesonderten Kenntnis der sie zusammensetzenden Teile abgeleitet werden: Das heißt, dass man den Baustein eines Puzzles drei Tage lang ansehen und glauben kann, alles über seine Konfiguration und seine Farbe zu wissen, ohne auch nur im Entferntesten weitergekommen zu sein: Was zählt, ist allein die Möglichkeit, diesen Baustein mit anderen Bausteinen zu verbinden, und in dieser Hinsicht besteht eine gewisse Gemeinsamkeit zwischen der Kunst des Puzzles und der Kunst des Go; nur die zusammengefügte Teile erlangen die Eigenschaft der Lesbarkeit, bekommen einen Sinn: Einzeln betrachtet hat der Baustein eines Puzzles keine Bedeutung; er ist nur eine unmögliche Frage, eine undurchsichtige Herausforderung; doch kaum ist es einem gelungen, ihn nach einigen Minuten der Versuche und der Irrtümer oder in einer ungewöhnlich inspirierten Halbminute [recte: Halbssekunde] mit einem seiner Nachbarn zu verbinden, verschwindet der Baustein, hört auf, als Baustein oder Einzelteil zu existieren: Die gewaltige Schwierigkeit, die diesem Zusammenrücken vorausgegangen ist und das Wort *Puzzle* – Rätsel – auf Englisch so treffend kennzeichnet, hat nicht nur keine Daseinsberechtigung mehr, sondern scheint nie eine gehabt zu haben, so sehr ist sie Selbstverständlichkeit geworden: Die beiden auf wunderbare Weise miteinander vereinigte Bausteine sind zu einer Einheit geworden, die nun ebenfalls Ursache für Irrtum, Zögern, Verwirrung und Hoffen ist.« (Perec 2017, 15 f.)

Literaturverzeichnis

- [Anonym]: Etwas von Räthseln. In: Neue Mannigfaltigkeiten 1 (1774), 473–477.
- Adorno, Theodor W.: Ästhetische Theorie. Hrsg. v. Gretel Adorno und Rolf Tiedemann. 9. Aufl. Frankfurt a. M. 1989a.
- Adorno, Theodor W.: Standort des Erzählers im zeitgenössischen Roman [1954]. In: ders.: Noten zur Literatur. Hrsg. v. Rolf Tiedemann. 4. Auflage. Frankfurt a. M. 1989b, 41–48.
- Adorno, Theodor W.: Die Aktualität der Philosophie [1931]. In: ders.: Gesammelte Schriften. Hrsg. v. Rolf Tiedemann. Bd. 1: Philosophische Frühschriften. Frankfurt a. M. 1997, 325–344.
- Agamben, Giorgio: Idee der Prosa. In: ders.: Idee der Prosa. Übersetzt v. Dagmar Leupold und Clemens-Carl Härle, Nachwort v. Reimar Klein. Frankfurt a. M. 2003, 21–24.
- Altenhofer, Norbert: Die verlorene Augensprache. Marginalien zum Problem der Wirkung Heinescher Texte. In: ders.: Die verlorene Augensprache. Über Heinrich Heine. Hrsg. v. Volker Bohn. Frankfurt a. M., Leipzig 1993, 58–75.
- Assmann, Aleida: Der Dichtung Schleier aus der Hand der Wahrheit. Esoterische Dichtungstheorien in der Neuzeit. In: Schleier und Schwelle. Hrsg. v. Aleida Assmann und Jan Assmann. Bd. 1: Geheimnis und Öffentlichkeit. München 1997, 263–280.
- Assmann, Aleida und Jan Assmann: Einführende Bemerkungen. In: Schleier und Schwelle. Hrsg. v. Aleida Assmann und Jan Assmann. Bd. 1: Geheimnis und Öffentlichkeit. München 1997, 7–16.
- Balzac, Honoré de: La fille aux yeux d’or. In: ders.: La Comédie humaine. Tome V: Études de mœurs. Scènes de la vie de province, Scènes de la vie parisienne. Hrsg. v. Pierre-Georges Castex, unter der Mitarbeit v. Roland Chollet et Rose Fortassier. Paris 1977, 1039–1109.
- Barthes, Roland: Einführung in die strukturelle Analyse von Erzählungen [1966]. In: ders.: Das semiologische Abenteuer. Frankfurt a. M. 1988, 102–143.
- Du Bois-Reymond, Emil: Über die Grenzen des Naturerkennens. Ein Vortrag in der zweiten öffentlichen Sitzung der 45. Versammlung Deutscher Naturforscher und Ärzte zu Leipzig am 14. August 1872. In: Der Ignorabimus-Streit. Hrsg. v. Kurt Bayertz, Myriam Gerhard und Walter Jaeschke. Hamburg 2012a, 1–26.
- Du Bois-Reymond, Emil: Die sieben Weltraetsel. Nachtrag. In: Der Ignorabimus-Streit. Hrsg. v. Kurt Bayertz, Myriam Gerhard und Walter Jaeschke. Hamburg 2012b, 153–186.
- Boltanski, Luc: Rätsel und Komplotte. Kriminalliteratur, Paranoia, moderne Gesellschaft. Berlin 2015.
- Brors, Claudia: Anspruch und Abbruch. Untersuchungen zu Heinrich von Kleists Ästhetik des Rätselhaften. Würzburg 2002.
- Campe, Rüdiger: Das Problem der Prosa und die Form des Romans. Überlegungen zu Friedrich Schlegels Theorie und Praxis um 1800. In: Die Farben der Prosa. Hrsg. v. Eva Eßlinger, Heide Volkening und Cornelia Zumbusch. Freiburg i. Br., Berlin, Wien 2016, 45–63.
- Gamper, Michael: Rätsel kurz erzählen. Der Fall Kleist. In: Kurz & knapp. Zur Mediengeschichte kleiner Formen vom 17. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Hrsg. v. Michael Gamper und Ruth Mayer. Bielefeld 2017, 91–117.
- Grimm, Jacob und Wilhelm Grimm: Deutsches Wörterbuch. 16 Bde. Leipzig 1854–1954.
- Heine, Heinrich: Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke. Hrsg. v. Manfred Windfuhr et al. Bd. 13.1: Lutezia 1. Düsseldorf 1988.

- Herder, Johann Gottfried: Über die neuere deutsche Literatur I [1766]. In: ders.: Werke in zehn Bänden. Hrsg. v. Martin Bollacher et al. Bd. 1: Frühe Schriften 1764–1772. Frankfurt a. M. 1985, 161–259.
- Hörisch, Jochen: »Das Leben war ihnen ein Rätsel« – Offenbare Geheimnisse und verborgene Rätsel in Goethes Romanen. In: ders.: Die andere Goethezeit. Poetische Mobilmachung des Subjekts um 1800. München 1992, 172–190.
- Hörisch, Jochen: Vom Geheimnis zum Rätsel. Die offenbar geheimen und profan erleuchteten Namen Walter Benjamins. In: Schleier und Schwelle. Hrsg. v. Aleida Assmann und Jan Assmann. Bd. 2: Geheimnis und Offenbarung. München 1998, 161–178.
- Horaz: Sämtliche Werke, lateinisch – deutsch. Übersetzt v. Wilhelm Schöne und Hans Färber. 2 Teile. München 1957.
- Horn, Anette und Peter Horn: »Ich bin dir wohl ein Rätsel?« Heinrich von Kleists Dramen. Oberhausen 2013.
- Iser, Wolfgang: Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung. Zweite, durchgesehene und verbesserte Auflage. München 1984.
- James, Henry: The Figure in the Carpet. In: ders.: The Complete Tales. Hrsg. v. Leon Edel. Bd. 9: 1892–1898. London 1964, 273–315.
- James, Henry: The Aspern Papers and The Turn of the Screw. Hrsg. v. Anthony Curtis. London u. a. 1986.
- Kleist, Heinrich von (Hg.): Berliner Abendblätter. Nachwort und Quellenregister v. Helmut Sembdner. Stuttgart 1959.
- Kleist, Heinrich von: Sämtliche Werke. Brandenburger Ausgabe. Hrsg. v. Roland Reuß und Peter Staengle. Bde. II/7 und II/8: Berliner Abendblätter I und II. Basel, Frankfurt a. M. 1997.
- Köngas-Maranda, Elli: The Logic of Riddles. In: Structural Analysis of Oral Tradition. Hrsg. v. Pierre Maranda und Elli Köngas-Maranda. Philadelphia 1971, 189–232.
- Lange, August Gottlob: Schillers Parabeln und Räthsel. In: Der neue Teutsche Merkur 15.3 (1809), 231–259.
- Lausberg, Heinrich: Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft. Zweite, durch einen Nachtrag vermehrte Auflage. München 1973.
- Marx, Karl und Friedrich Engels: Werke. Hrsg. v. Institut für Marxismus-Leninismus beim ZK der KPdSU und beim ZK der SED. Bd. 23: Karl Marx: Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie. Bd. 1. Berlin 1969.
- Massol, Chantal: Une poétique de l'énigme. Le Récit herméneutique balzacien. Genf 2006.
- Mehra, Marlis Helene: Die Bedeutung der Formel »Offenbares Geheimnis« in Goethes Spätwerk. Stuttgart 1982.
- Moretti, Franco: Der Bourgeois. Eine Schlüsselfigur der Moderne. Übersetzt v. Frank Jakobzik. Frankfurt a. M. 2014.
- Mülder-Bach, Inka: Einleitung. In: Prosa schreiben. Literatur, Geschichte, Recht. Hrsg. v. Inka Mülder-Bach, Jens Kersten und Martin Zimmermann. Paderborn 2019, 1–11.
- Mundt, Theodor: Die Kunst der deutschen Prosa. Ästhetisch, literargeschichtlich, gesellschaftlich. Faksimiledruck nach der 1. Auflage von 1837, mit einem Nachwort v. Hans Düvel. Göttingen 1969.
- Oesterle, Günter: Aufklärung und Geheimnis oder die Kunst als Rätsel. In: Geheimnis und Geheimhaltung. Erscheinungsformen – Funktionen – Konsequenzen. Hrsg. v. Albert Spitznagel. Göttingen u. a. 1998, 97–105.
- Perec, Georges: La Vie mode d'emploi [1978]. Paris 2010.

- Perec, Georges: *Das Leben Gebrauchsanweisung*. Deutsch von Eugen Helmlé. Zürich 2017.
- Rancière, Jacques: *Politik der Literatur*. In: ders.: *Politik der Literatur*. Übersetzt v. Richard Steurer. Wien 2008, 13–46.
- Ronge, Bastian: *Kapitalismus als Rätsel. Rätseldenken als Reflexionsform einer Kritischen Theorie des Ökonomischen*. In: *Zeitschrift für Wirtschafts- und Unternehmensethik* 19.2 (2018a), 270–281.
- Ronge, Bastian: *Kapitalismus als Rätsel? Zur Kritik der Marx'schen Kritik der Politischen Ökonomie*. In: *Kritik im Handgemenge. Die Marx'sche Gesellschaftskritik als politischer Einsatz*. Hrsg. v. Matthias Bohlender, Anna-Sophie Schönfelder und Matthias Spekker. Bielefeld 2018b, 203–219.
- Rossbacher, Karlheinz: *Erzählstandpunkt und Personendarstellung bei Adalbert Stifter. Die Sicht von außen aus Gestaltungsperspektive*. In: *VASILO* 17 (1968), 47–58.
- Schlegel, Friedrich: *Kritische Ausgabe*. Hrsg. v. Ernst Behler et al. Bd. 11: *Wissenschaft der Europäischen Literatur. Vorlesungen, Aufsätze und Fragmente aus der Zeit von 1795–1804*. Paderborn, München, Wien 1958.
- Schulz, Dieter: *Das offenbare Geheimnis der Natur. Emerson, Thoreau und der romantische Blick*. In: *Schleier und Schwelle*. Hrsg. v. Aleida Assmann und Jan Assmann. Bd. 3: *Geheimnis und Neugierde*. München 1999, 121–136.
- Schupp, Volker: »Rätsel«. In: *Kleine literarische Formen in Einzeldarstellungen*. Stuttgart 2002, 191–210.
- Simon, Ralf: *Die Idee der Prosa. Zur Ästhetikgeschichte von Baumgarten bis Hegel mit einem Schwerpunkt bei Jean Paul*. München 2013.
- Sprat, Thomas: *The History of the Royal-Society of London, For the Improving of Natural Knowledge*. London 1667.
- Stifter, Adalbert: *Der Nachsommer*. In: ders.: *Werke und Briefe. Historisch-kritische Gesamtausgabe, im Auftrag der Kommission für Neuere deutsche Literatur der Bayerischen Akademie der Wissenschaften*. Hrsg. v. Alfred Doppler und Wolfgang Frühwald. Bde. 4.1–4.3. Stuttgart 1997–2000.
- Sulzer, Johann Georg: *Kurzer Begriff aller Wissenschaften und anderer Theile der Gelehrsamkeit, worin jeder nach seinem Inhalt, Nutzen und Vollkommenheit kürzlich beschrieben wird [1745]*. Sechste Auflage. Frankfurt, Leipzig 1786.
- Sulzer, Johann Georg: *Art. »Prosa«*. In: ders.: *Allgemeine Theorie der schönen Künste [1771/74]*. Neue vermehrte Auflage. Bd. 3. Leipzig 1787, 617–619.
- Tucker, Brian: *Reading Riddles. Rhetorics of Obscurity from Romanticism to Freud*. Lewisburg, N.Y. 2011.
- Wagner-Egelhaaf, Martina: *Autobiographie*. 2. Aufl. Stuttgart 2005.
- Walpole, Horace: *Die Burg von Otranto. Eine phantastische Geschichte*. Übersetzt v. Joachim Uhlmann, mit farbigen Illustrationen der Ausgabe von 1796, einem Aufsatz von Walter Scott, einem Essay und einer Bibliographie von Norbert Kohl. Frankfurt a. M. 1988.
- Walpole, Horace: *The Castle of Otranto*. Hrsg. v. Michael Gamer. London 2001.
- Weinrich, Harald: *Textgrammatik der deutschen Sprache*. Unter Mitarbeit von Maria Thurmair, Eva Breindl und Eva-Maria Willkop. Dritte revidierte Auflage. Hildesheim, Zürich, New York 2005.

Alfred Bodenheimer

Die Vernetzung von Fragmenten als Prosatext – ein verdecktes Identitätsnarrativ Israels?

Uri Itzhak Katz' *The Man that Got Stuck with a Frown*

Im Zentrum dieses Aufsatzes steht ein Prosatext, der bislang leider nur in hebräischer Sprache existiert. Im Vordergrund der Auswahl stand dabei nicht das Potential der literarischen Kanonisierung, sondern das Zusammenkommen einer Konstellation von Erzählschichten, verbunden mit zeitlichen und geografischen Verortungen, die am Ende mit Blick auf Ort und Zeitpunkt des Erscheinens dieses nicht in einem gattungsbeschreibenden Untertitel, allerdings beiläufig in der Autorenvorstellung auf der Rückseite des Buches als »Roman« bezeichneten Texts eine erstaunlich akkurate Selbstaussage des zeitgenössischen Israel enthält (דארליך 17. Februar 2019). Die Beschreibung des Textes als »Roman« (und zwar durchwegs in einfache Anführungszeichen gesetzt) wird hier denn auch beibehalten, fügt er sich doch in die selbstreferentielle Klassifizierung einer fortlaufenden, aus disparaten Narratemen zusammengefügt Kompositionserzählung ein, der insgesamt das Potential individueller und kollektiver Sinnstiftung zugeschrieben werden kann. Dabei wird, wie zu zeigen sein wird, der Gattungsbegriff »Roman« selbst ad paradoxon geführt. Gerade die Verschlingung von voneinander getrennten Einzelsträngen zu einem dadurch »forminkompatiblen Text«¹ befördert das, was man als »Roman« bezeichnen könnte, auf die Ebene einer bloßen Oberfläche, zu der die komplexe Prosatextur gleichwohl die steuernde Tiefenstruktur bildet. Romanhafte Narrateme werden so zu weiteren Bausteinen einer vor allem auf Selbstreferenz angelegten Textkonstruktion.

Der englische Titel, der jedem in Israel auf Hebräisch erschienenen literarischen Werk beigelegt wird, lautet wie im Untertitel dieses Aufsatzes vermerkt: *The Man that Got Stuck with a Frown* (Katz 2019). Der hebräische Titel, um die Originalsprache doch hier wenigstens anklingen zu lassen, lautet: האיש שנתקע לו הפרצוף הזועף (transkribiert: Ha'isch schenitka lo haparzuf haso'ef) – eine einigermaßen akkurate Übersetzung könnte etwa lauten: »Der Mann, dessen Gesicht

¹ Simon 2018, 416.

Alfred Bodenheimer, Basel

in Grimm erstarrte« (alle Übersetzungen aus dem Hebräischen in diesem Artikel stammen vom Vf.).

Um die Komplexität dieses Textes, vor allem da er sprachlich den meisten Leserinnen und Lesern deutscher Sprache nicht zugänglich sein dürfte, etwas zu verdeutlichen, übernehme ich hier die Gliederung einer Rezension aus der israelischen Zeitung Makor Rischon, deren Verfasser Tzur Ehrlich es unternahm, sechs wesentliche Stränge herauszuarbeiten, die ausgemacht werden können, die aber nicht die Totalität seiner Ansätze und schon gar nicht seiner Zitate aus verschiedenen Bereichen der Kultur und Populärkultur zusammenfassen.

Erstens: Ein Strang enthält eine humoristisch angehauchte Erzählung im Geiste der mitteleuropäischen Literatur Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts. Diese Erzählung, die zugleich den Titel dieses gesamten Prosatextes trägt und die Vorgänge einerseits in einer Bleistiftfabrik, andererseits in einem Patentamt zur Zeit der Erfindung der Schreibmaschine (die hier in die Zeit um die Wende vom neunzehnten zum zwanzigsten Jahrhundert verortet wird) behandelt, wird dem tschechischen Autor Pavel Klemcak zugeschrieben, der aber zugleich als fiktiv bzw. als Deckname eines Autorenkollektivs entlarvt wird, dem u. a. die Prager Freunde Franz Kafka, Max Brod, Felix Weltsch, Shmuel Hugo Bergmann und ein weiterer Autor namens Anshel Katz angehört haben sollen. Der Prager Intellektuelle Anshel Katz scheint ein literarisches Konstrukt zu sein – zusammengesetzt aus einer realen Person dieses Namens (von der weiter unten noch die Rede sein wird) und Shmuel Hugo Bergmann (1883–1975). Dieser, nachmaliger erster Rektor der Hebräischen Universität in Jerusalem, war, wie der Rezensent der Zeitung Haaretz verrät, seinerseits Urgroßvater des realen, 1971 geborenen Autors Uri Itzhak Katz (אורי יצחק קאץ 10. Mai 2019).²

Das gemeinsame Projekt der Prager Freunde bleibt aber letztlich Fragment, weshalb dieselbe Gruppe von Autoren einen Wettbewerb ausschreibt, in dem eine Erzählung eingereicht werden soll, die ebenfalls den Titel »Der Mann, dessen Gesicht in Grimm erstarrte« tragen soll (Katz 2019, 178). Die Erzählung ist also nicht nur ihres fragmentarischen Charakters wegen, sondern auch in der Anzahl gleichnamiger potentieller Folgeerzählungen in alle Richtungen hin offen, sie kann jedermanns Erzählung werden.

Zweitens: Ein anderer Handlungsstrang umfasst einen beinahe Romanlänge einnehmenden Krimi, der im Prag der Zukunft spielt und eine Welt präsentiert, die aus einer Art Herrschaftskaste von Cyborgs und Menschen (die unter Anwendung des hebräischen Pluralsuffix ›Sapiensim‹ genannt werden) besteht. In ihm

² Die Rezension ist die einzige Quelle für die Verwandtschaft von Bergmann und dem Autor, die ich gefunden habe.

wird die Manipulationsmacht eines computergesteuerten Verstands, aber auch die Macht, computergesteuerte Gehirne durch gezielt eingebaute Störungen und Impulse zu manipulieren, thematisiert.

Drittens: Der ›Roman‹ enthält Einzelhandlungen, einerseits im (nicht ganz durchgehaltenen) mitteleuropäischen Stil populärer Erzählungen des neunzehnten Jahrhunderts, andererseits im Stil orientalischer Märchen. In unterschiedlichen Variationen geht es dabei immer um das Motiv eines Mannes, dessen Gesicht in Grimm erstarrt.

Viertens: Ein Erzählstrang orientiert sich an der Geschichte des israelischen Unabhängigkeitskriegs 1948. Er kreist um einen der Begründer des Kibbuz Kfar Etzion in den vierziger Jahren namens Itzhak Katz. Im ›Roman‹ ist dieser Itzhak Katz der Großvater des Erzählers, also der Sohn des fiktiven Prager Autors Anshel Katz, und wie der historische Itzhak Katz stirbt er, gemeinsam mit allen verbliebenen Mitgliedern des Kibbuz, am Vorabend der Staatsgründung aufgrund des Angriffs einer arabischen Übermacht. Wie der historische Itzhak Katz (dessen Vater ebenfalls Anshel hieß, der aber nicht aus Prag, sondern aus Galizien stammte) hat auch der literarische eine Frau und zwei Kinder, die, wie alle Kinder und fast alle Ehefrauen der Männer von Kfar Etzion, einige Wochen vor der Entscheidungsschlacht nach Jerusalem evakuiert werden.³ Allerdings ist der literarische Itzhak Katz Teil einer abenteuerlichen Spionagegeschichte, in der die in der Familie überlieferte, nie fertiggestellte Erzählung vom »Mann, dessen Gesicht in Grimm erstarrte« eine wichtige Rolle spielt. Ein arabischer Spion, der dem Kibbuz jeweils Informationen über Pläne der arabischen Seite übermittelt, wird statt mit Geld oder anderen Gütern mit jeweils neuen Kapiteln dieser Erzählung, nach der er regelrecht süchtig ist, ›bezahlt‹. So schreibt Itzhak in seinen wenigen freien Stunden diese Geschichte neu und baut sie aus – sodass am Ende auch innerhalb der Erzählhandlung gar nicht klar ist, ob die Geschichte, die sich als Familiengut weiter überliefert hat, noch etwas mit einer angeblichen originären Prager Autorengruppe zu tun hat oder ob sie vollständig im Rahmen dieser Spionageaktion von Itzhak erfunden wurde. Am Ende bricht die Verbindung ab, weil der Spion und sein jüdischer Mittelsmann sich in ihrer rivalisierenden Liebe zu einer arabisch-jüdischen Frau aus Jaffa nur noch deren Rettung und Evakuierung und nicht mehr der Weiterleitung von strategisch wichtigen Details an die Leute von Kfar Etzion widmen, womit dem Kibbuz entscheidende Informationen vorenthalten bleiben. Damit wird die historische, für die Geschichts-

³ Die Biographie des historischen Itzhak-Jeshajahu Katz (1917–1948), einschließlich der Erwähnung des Namens seines Vaters und der Evakuierung seiner Familie während des sich zuspitzenden Konflikts wenige Wochen vor seinem Tod, findet sich auf der Gedenkseite des israelischen Verteidigungsministeriums (s. Literaturverzeichnis).

schreibung des Unabhängigkeitskriegs sehr bedeutende Zerstörung von Kfar Etzion in einen neuen fiktiven Kausalzusammenhang gestellt.

Fünftens: Die Handlungslinie enthält Biographisches und Reflexionen des Uri Itzhak Katz genannten Erzählers, des Enkels des 1948 gefallenen Itzhak Katz. Sie umfasst unter anderem Berichte über seine Kindheit, seine Familie (die von der Seite der Mutter her dem zionistischen Revisionismus anhängt, der am Ursprung der rechtsgerichteten Likud-Partei steht) und seine tschechische Freundin Julia, die sich ihrerseits für die verborgene Erzählung des fiktiven tschechischen Erzählers interessiert. Die tschechische Seite des Erzählers tritt auch dort hervor, wo er seine eigenen Erfahrungen als israelischer Rekrut zur Zeit des Ersten Golfkriegs 1991, in den Israel nicht eingriff, aber von irakischen Raketen beschossen wurde, als Schwejkiade rekapituliert.

Sechstens: In einer Art Stream of Consciousness nimmt der Erzähler Uri Katz unter anderem israelische Redensarten und Haltungen aufs Korn. (Der Rezensent in Makor Rischon könnte sich vorstellen, alleine aus dieser Passage eine zweistündige Poetry-Slam-Vorstellung zu machen.)

Es ist vielleicht kein Zufall, dass der Rezensent der nationalreligiös ausgerichteten Zeitung Makor Rischon die Rolle der Araber in diesem ›Roman‹ im Wesentlichen auf die volkstümlichen Erzählungen von 1001 Nacht reduziert und die zentrale Bedeutung des ausgreifenden arabischen Erzählrahmens des titelgebenden Fragments »Der Mann, dessen Gesicht in Grimm erstarrte« verschweigt. Dabei ist der durchwegs ambigue Diskurs, der hier, insbesondere in der Zeit der Staatsgründung, Juden und Araber zusammenbringt und voneinander scheidet, ein tragendes Element dieses Buches. Die bis auf den heutigen Tag ungelöste Frage, ob ein Recht auf dieses Land über Jahrhunderte im juristischen Sinne ›ersessen‹ oder ob es mit Verweis auf noch ältere Rechte und durch eine in der Gegenwart entwickelte energische landwirtschaftliche und industrielle Bautätigkeit gleichsam zurückerworben werden könne, dringt sowohl in kriegerischen Handlungen wie in Gesprächen zwischen Arabern und Juden in der Zeit vor der Staatsgründung durch. Die Folgen einer ungelösten und tödlichen Feindschaft werden in diesem Buch nicht ganz bis auf den heutigen Tag, aber doch mindestens bis in den ersten Libanonkrieg von 1982 verfolgt, in dem infolge eines tödlichen palästinensischen Attentats auf den israelischen Botschafter in London, israelische Truppen in den Libanon eindringen. Nicht zuletzt wird auch jener palästinensische Großvater Opfer des Krieges, der lange als unsteter Wanderer in verschiedenen Teilen der Welt lebte, nachdem er einst als Junge im Jahr 1948 ein mit Erzählungen bezahlter Informant der Kibbuzbewohner von Kfar Etzion gewesen war.

Während wir gegen Ende die Geschichte dieses palästinensischen Wanderers aus der Feder seiner Enkelin, die den bei verschiedenen Personen immer wiederkehrenden Namen Julia trägt, mithin also aus palästinensischer Perspek-

tive, lesen, wird zugleich deutlich, dass das diasporische Erbe der Juden Israels diese einerseits nicht loslässt, wie es die beinahe manische Bindung des Erzählers Uri an die Geschichte des imaginären Dichters Pavel Klemcak aus Prag zeigt, während andererseits dieses diasporische Erbe zugleich dem Erzähler selbst unendlich fremd geworden ist. Allein die Tatsache, dass er, dessen Urgroßvater als Freund Kafkas vorgestellt wird, lange Zeit nicht realisiert, dass man, um Kafka im Original zu lesen, nicht Tschechisch, sondern Deutsch lernen sollte, spricht Bände.

In diesem Sinne wird die Erzählung vom »Mann, dessen Gesicht in Grimm erstarrte« zum Symbol eines Kulturtransfers. Der fiktive Dichter Pavel Klemcak ist dabei das auswechselbare Transportmittel, das ebenso geeignet ist, Streit zwischen Uris Urgroßvater Anselm Katz und dem Großschriftsteller (und bisher einzigen israelischen Literaturnobelpreisträger) Shmuel Josef Agnon (1888–1970) wie auch Liebe zwischen Uri und der Tschechin Julia zu stiften. Klemcak ist ein ebenso körper- wie geschichtsloses Medium, dem eine Erzählung zugeschrieben wird, die praktisch unendlich variabel ist und auch dann noch weiterexistiert, wenn sie den Bezug zu ihrem fiktiven Schöpfer längst verloren hat – so etwa in der orientaliserten Version, die ein jordanisch-palästinensischer Taxifahrer, Nachkomme jenes arabischen Spions, der den Juden von Kfar Etzion einst half, dem Erzähler auf einer halbsbrecherischen Fahrt nach Petra einmal erzählt hat.

Indem folglich die Erzählung über den »Mann, dessen Gesicht in Grimm erstarrte« kanonischen Status erhält und beginnt, an so unterschiedlichen Orten wie in Tschechien, Israel sowie in dessen Nachbarländern Jordanien und dem Libanon in verschiedensten Versionen generationenübergreifende Wirkung zu entwickeln, ohne dass ihre Form, ihr Inhalt und ihr Urheber je klare Konturen erhalten, wird deutlich, dass das Grundbild der Erzählung, der Mann mit den abstoßenden Gesichtszügen, die einzige Konstante in einem vielfach zerrissenen Universum sich und einander suchender Existenzen darstellt, die alle in bestimmter Weise mit dem Erzähler – der mit dem Autor namensidentisch und etwa gleichaltrig ist – verbunden sind. Es entsteht der Eindruck einer Funktion von Literatur, wie sie gerade im Briefwechsel zwischen Walter Benjamin und Gershom Scholem im Jahr 1938, am Vorabend des Untergangs des europäischen Judentums, anhand von beider Lektüre von Kafkas *Process* diskutiert wurde. Ein Verweis auf die berühmte Stelle in Walter Benjamins Brief an Gershom Scholem vom 12. Juli 1938, laut der Kafkas Werk »eine Erkrankung der Tradition« darstelle (Benjamin 2000, 112), der Benjamin wenige Sätze später die Bemerkung folgen lässt, es sei die »Konsistenz der Wahrheit, die verloren gegangen ist«, hilft zu verstehen, in welche Tradition Katz' Buch gestellt werden könnte – nämlich in die Tradition der Erkrankung der Tradition.

Denn in der Rekapitulation der Erzählung vom »Mann, dessen Gesicht in Grimm erstarrte« werden die sie Wiedergebenden oder auch die sie Hörenden

zur einzigen (vermeintlich) verlässlichen Referenz dafür, dass eine Überlieferungskette überhaupt existiert. Ironischerweise wird mit dieser Streuung und kulturellen Diversifizierung der Erzählung die Gewähr, dass sie gerade die Existenz einer familiären Tradierung und damit indirekt auch die Existenz einer bestimmten Familie überhaupt belegt, untergraben. Sie wird nämlich zugleich zu einer jüdischen wie zu einer arabischen Familientradition, verbindet Prag und Jerusalem, aber auch die verlorenen arabischen Dörfer Palästinas, den Libanon und Jordanien. Dass ein Erzähler sich noch auf Kafka bezieht, dessen Werk in seinem Bewusstsein aber zugleich bis zur Unkenntlichkeit, bis zur Unwissenheit darüber, in welcher Sprache er überhaupt schrieb, verfremdet ist, zeigt die Fragilität dieser Selbstvergewisserung.

Die einzige Konstante, die dieses Buch mit seinen komplizierten Verstrickungen, Variationen gleicher Handlungsabläufe und entsprechenden Wiedergängern bestimmter Namen trägt, ist die garantierte Unzuverlässigkeit des Erzählens, eine Unzuverlässigkeit, die nicht nur die Erzählenden selbst kennzeichnet, sondern die Unklarheit oder Verwischtheit ihrer Identität insgesamt. Und dies findet gerade in einem regionalen und politischen Umfeld statt, in dem Identitäten und Zugehörigkeiten in vermeintlich unverrückbarer, gegeneinander gerichteter Weise scheinbar festgefügt sind. In diesem Sinne ist das in Grimm erstarrte Gesicht, das die jeweiligen Protagonisten, die davon vollkommen unverhofft heimgesucht werden und natürlich darunter leiden, nicht nur die einzige Konstante, sondern auch – in mehrfacher Brechung – Ebenbild einer mit der eigenen Selbstvergewisserung hoffnungslos verstrickten Suche nach Authentizität. Denn das in Grimm erstarrte Gesicht schafft die Kohärenz einer Ausstrahlung schlechter Laune, auch wenn der Besitzer des Gesichts etwa innerhalb eines Erzählvorgangs in Liebe entbrennt und zumindest vorübergehend alles andere als grimmig gestimmt ist. Die Funktion des Gesichts als Fenster der Seele versagt also vollständig – oder sie wird derart dominant, dass Liebesgefühle nicht mehr imstande sind, sie zu besiegen. Äußerliches und Innerliches sind in dauerndem Konflikt und zugleich auch nicht mehr voneinander zu trennen.

In der Wochenend-Literaturbeilage der Zeitung Haaretz vom 14. Februar 2020 erschien ein Artikel der Literaturwissenschaftlerin Nurit Gertz, in dem Katz' Werk auf geradezu fulminante Weise in den Kontext der zeitgenössischen israelischen Literatur gestellt wird. Dies, obwohl es in ihm um dieses Buch gar nicht geht, sondern um jüngst erschienene Werke von fünf anderen (durchwegs männlichen) israelischen Autoren, von denen zwei, Nir Baram und Eshkol Nevo, durch Übersetzungen auch einem deutschsprachigen Publikum bekannt sind. In ihrer Analyse stellt Gertz fest, dass ein Umgang mit Realität und Fiktion in ihrer Verschmelzung wie Verunklarung festzustellen ist, der prägender wird, als es in der Literatur, auch der Moderne, nachzuvollziehende Handlungsabläufe waren.

Diese Bücher blicken auf ein chaotisches Netzwerk willkürlicher, paradoxer und widersprüchlicher Tatsachen und weigern sich, sie in eine Geschichte mit einer Wahrheit zu verwandeln, mit Guten und Bösen, Gründen und Ergebnissen, einem Anfang, einer Mitte und einem Schluss. (γρα14. Februar 2020)

Zugleich unterschieden sich diese Werke, so Gertz, von der Relativierung einer ermittelbaren Wahrheit, wie die Postmoderne sie seit langem behauptet, sie litten vielmehr daran, eine ermittelbare Wahrheit aus dem »Zuviel der Wahrheiten« gar nicht mehr herausfiltern zu können. Darin verbindet sich laut Gertz die »Mini-Utopie«, dass es dennoch ein Zwiegespräch geben könnte, das zwischen den unterschiedlichen Wahrheiten vermitteln können würde. (γρα14. Februar 2020)

Wenn diese Form von Literatur, die sich in eine das Chaos vernetzende Prosa auflöst, ein Merkmal zeitgenössischer israelischer Literatur ist, wie Gertz festzustellen glaubt, und ihre Analyse auch auf Katz' Buch zutreffen würde, dann könnte man dazu verleitet sein, das verdeckte Identitätsnarrativ Israels in Formen einer Auflösung des Narrativs zu lesen, hinter dem sich aber gerade der zwischen Ironie und Verzweiflung schwankende ›mini-utopische‹ Ansatz verbergen könnte. Katz' Buch wäre dann geradezu Ausdruck einer literarischen Tendenz des zeitgenössischen Israel.

Die Tendenzfrage mag hier aber hintangestellt sein. Im Vordergrund soll die Frage stehen, inwieweit sich ein Identitätsnarrativ des einundzwanzigsten Jahrhunderts aus Katz' Werk lesen lässt und inwiefern es in einem plötzlich wieder auf Identitäten versessenen Zeitalter gerade ein israelisches Identitätsnarrativ ist, auf das es hindeutet. Zweiundsiebzig Jahre nach seiner Gründung ist im Land die Frage virulent, ob man eigentlich ein westlicher oder ein nahöstlicher Staat sei. Das lange gehegte Selbstverständnis, zum Westen zu gehören, also gewissermaßen ein Vorposten Europas in einer arabischen Region zu sein oder, mit dem wenig kultursensiblen Unterton eines in Israel öfters gebrauchten Begriffs, »eine Villa im Dschungel«,⁴ ist inzwischen in vielerlei Hinsicht erschüttert worden. Einen Anteil daran hat die seit etwa zehn Jahren wachsende kulturelle Teilhabe der Misrachim, also jener zahlenmäßig bedeutenden Israelis, die oder deren Vorfahren aus arabischen oder nordafrikanischen Ländern stammen. Die Elite Israels, das tatsächlich als mittel- und osteuropäisch-jüdisches Projekt begann, hat diese Bewohner lange Zeit von den sozialen, politischen, wirtschaftlichen und kulturellen Schaltstellen weitgehend ferngehalten und mit einem orientalistischen Blick bedacht. Mit dem zunehmenden Selbstbewusstsein dieser Bevöl-

⁴ Dieser in Israel schon länger gebräuchlichen Ausdrucksweise bediente sich vor einiger Zeit bei einer Darstellung der geopolitischen Befindlichkeit der (jüdischen) Israelis auch der israelische Journalist Aluf Benn (2013).

kerungsgruppe, das sich in vielen Bereichen der Gesellschaft äußert, ist die jüdische Gesellschaft selbst ›nahöstlicher‹ geworden. Dies spielt in Katz' ›Roman‹ unmittelbar keine Rolle, hat aber indirekt zu einer teilweise besonders starken Hinwendung der europäischen Juden zu ihrem Herkunftskontinent geführt. Zugleich steht aber auch die aus Europa stammende Bevölkerung in der nunmehr dritten oder vierten Generation der im Land Geborenen dem Alten Kontinent faktisch mit einer Distanz gegenüber, die das Bild nicht nur des Kontinents in der Gegenwart, sondern auch der Einschätzung der historischen Gegebenheit zur Zeit, als die Vorfahren noch dort lebten, prägt. Europa taugt für viele Israelis zwar als Ort der Zuflucht, sei es der physischen, was die israelische Kolonie im Berlin der Gegenwart widerspiegelt, sei es der geistigen, meist mit der Vergangenheit verbundenen. Doch dieses alte Europa ist geprägt von der Wahrnehmung einer Gegenwart, die als Projektionsfläche eher taugt denn als realhistorischer Hintergrund. Es wird zum geografisch-historischen Sehnsuchtsort einer Generation, die mit der israelischen Realität, ihren Rissen, Brüchen und ungelösten Problemen nicht ins Reine kommt.⁵ Dies kommt sehr schön in einer kleinen Szene zum Tragen, als der Erzähler von seiner Zeit als Rekrut während des Ersten Golfkriegs 1991 berichtet.

Er erzählt von einer Unterhaltung mit einem anderen Rekruten namens Liron, der ultraorthodox und somit von seiner Erziehung her gegen den Zionismus eingestellt ist und der von einem orthodoxen jüdischen Land träumt. Die säkularen Zionisten aber seien ›entführte Säuglinge‹ – der religiöse jüdische Begriff für einen Juden, der die Gesetze nicht einhält, weil er seit seiner Kindheit (aufgrund seiner ›Entführung‹ in ein nichtjüdisches oder nichtorthodoxes Umfeld) nicht mit ihnen vertraut ist, der somit zwar auf dem falschen Weg ist, aber zugleich an seinem anرزogenen Fehlverhalten keine Schuld trägt. In literarischer Form appliziert der Erzähler Uri das auf sich:

Vielleicht bin ich tatsächlich ein entführter Säugling, ein stolzes tschechisches Baby, das die Zionisten entführt haben. Sie haben mich in meiner Jugend aus den wärmenden Armen des klassischen, aufgeklärten Europa mit seinem feinen Humor gezerrt und mich hierher in dieses verfluchte Land geschmissen, eine Fabrik von Trauerfällen und Schmerz. Vielleicht besteht noch Hoffnung, dass ich, ein unbegabter Soldat Schwejk, zusammen mit dem ultra-orthodoxen antizionistischen Soldaten, die Armee von innen her zersetze, dass wir das Volk zur Zerstörung und ins Exil führen und von dort, von ganz unten, fangen wir neu an, ganz von Anfang an, ›und es komme ein Erlöser nach Zion‹ [nach Jesaja 59,20, berühmte Gebetsformel]. Ich, nichts weniger. (Katz 2019, 151)

⁵ Dies spiegelt sich nicht zuletzt in einer großen Zahl von Agenturen, die Israelis in Aussicht stellt, sie bei der Erlangung eines europäischen Passes auf der Basis ihres Stammbaums zu unterstützen.

Das ist die Inversion des zionistischen Diskurses, eine seltsame Vermischung der Verklärung eines alten Europa mit der Überblendung der Umstände seines Untergangs im zwanzigsten Jahrhundert, die sowohl einen Soldaten Schwejk als literarische Figur ja erst möglich gemacht haben und nun auf die israelische Gegenwart des ausgehenden zwanzigsten Jahrhunderts appliziert und gut ein Vierteljahrhundert später literarisiert werden. Die von Katz verwendeten hebräischen Worte für ›Zerstörung‹ und ›Exil‹, churban und galut, sind die religiösen Codewörter des Untergangs schlechthin. Es bräuchte in dieser Vision nicht weniger als das Reboot des ganzen Projekts Zionismus, um damit etwas Taugliches zu erreichen. Wobei interessanterweise übergangen wird, dass es ja gerade die alte österreichisch-ungarische Monarchie war, aus der dieses vom Erzähler für misslungen erklärte Projekt überhaupt hervorgegangen ist – und ohne deren Untergang womöglich auch die Figur des braven Soldaten Schwejk nie entstanden wäre.

Die familiäre Ur-Erfahrung eines vom Erzähler festgestellten Webfehlers im zionistischen Projekt hat bereits sein Großvater Itzhak machen müssen, der kurz vor dem sich abzeichnenden Unabhängigkeitskrieg von 1948 erklärt, aus seinem Heimatland weggegangen zu sein, um nicht in dessen Armee einrücken zu müssen, und der nun dafür im neuen Land vor einem Krieg steht, den er am Ende nicht überleben wird. Dieser Großvater gerät einmal, ebenfalls in jener ausklingenden Zeit des britischen Mandats, in einen bunten Kreis von Leuten arabischer, britischer und sonstiger europäischer Herkunft in einem Restaurant in Jaffa. Das Treffen wird zu einem Austausch aller bekannten Legitimationen und Vorwürfe, die die arabische und die jüdische Seite einander seit jeher in diesem Konflikt entgegenhalten, durchzogen noch von einigen rassistischen Bemerkungen (sowohl gegen Juden wie gegen Araber) eines britischen Offiziers. Während die arabische Seite der jüdischen Seite Kolonialismus vorwirft und ihr eine nur vorübergehende Präsenz wie einst den Kreuzfahrern im Lande voraussagt, rechtfertigt Itzhak die zionistische Position durch die Betonung der präzedenzlosen Investition der angekommenen Juden in die Fruchtbarkeit des Landes. Eine die jüdische Haltung unterstützende Bemerkung eines Schweizers, es wären schließlich die Juden, nicht die Araber, die bereit wären, das Land zu teilen, wird von einem der anwesenden Araber mit der Bemerkung gekontert, gerade darin zeige sich die mangelnde Beziehung der Juden zum Land wie einst beim Urteil Salomos, der die echte Mutter eines Babys ermittelte, weil die falsche bereit war, das Kind zu teilen und damit umzubringen.

Die Diskussion verstummt, als eine arabische Sängerin auftritt und in ihrer Muttersprache ein bekanntes Lied anstimmt, das die arabisch-jüdische Dame am Tisch, wegen deren Rettung später die beiden in Liebe entbrannten Agenten die Sicherheit Kfar Etzions vernachlässigen werden, für Itzhak anschließend ins

Hebräische übersetzt. Das Lied ist eine Ankündigung eines Überfalls der Muslime gegen die ungläubigen Kreuzfahrer, des Verbrennens von deren Töchtern, des Fließens von Blut in den Straßen, der Bekehrung aller zum Propheten und der Umwandlung der fremden Paläste in überquellende Obstgärten. Die Schockwirkung dieses Liedes auf den jüdischen Pionier ist ungemein.

Erstmals seit er ins Land gekommen war, hatte Itzhak das Gefühl, dass dies nicht sein Land sei und dass er nicht damit verbunden war oder es verstand. [...] Erstmals fühlte er, dass es kein Gerechtes oder Falsches oder Richtiges oder Unschuldiges gab, sondern zwei Parallelen, die sich niemals treffen würden, weder im Himmel noch auf Erden oder im Leben.

(Katz 2019, 379)

Damit wird eine Realität umrissen, die letztlich die beiden Gruppen, die seit über hundert Jahren in einem blutigen Streit liegen, in das Fragmentarische ihrer Sehnsüchte verstrickt und sie zugleich auch innerlich zerreißt: jüdischerseits in die Sehnsucht einer imaginierten westlichen Normalität, die sich (nebst der biblischen Verheißung) auf einer Ausrichtung auf Investition, Wohlstand und irgendwelchen Formen politischen Ausgleichs zu legitimieren versucht, arabischerseits in die Sehnsucht nach dem Abwerfen einer als ungläubig, feindlich und arrogant verstandenen Herrschaft, die um Teilhabe an einem Land buhlt, auf das sie keinerlei Anrecht hat.

Doch der Verweis auf unmittelbar politische, soziale und kulturelle Fremdheiten in der Entstehung und Entwicklung Israels, die in dem Werk angesprochen werden, und auch der Verweis auf die kulturelle und geografische Vielgestalt der Bewältigungsformen, die Anspielungen auf die Kriege von 1948, 1982 und 1991 sind nur ein Teil des komplizierten Identitätsnarrativs, das Israel heute ebenso zusammenhält wie zugleich auch in kaum mehr versöhnliche gesellschaftliche Sektoren zerfallen lässt. Der Subtext dieses ›Romans‹ wie auch der titelgebenden fragmentarischen Erzählung ist nämlich die Problematik der technischen Innovation. Diese ist einerseits in der Erfindung der Schreibmaschine verkörpert, die der tatsächlichen oder eher vermeintlichen Urerzählung vom »Mann, dessen Gesicht in Grimm erstarrte« zugrunde liegt (während die Schreibmaschine später zum eigentlichen zentralen Instrument bei Itzhaks Fortschreiben – oder auch Neuschreiben – dieser Erzählung im Kibbuz der vierziger Jahre wird).

Die zunächst in der Erzählung vom »Mann, dessen Gesicht in Grimm erstarrte« im Prager Patentamt verkannte oder heruntergespielte Bedeutung einer Schreibmaschine ist aber nur das Vorspiel einer viel weitergehenden Innovationsmaschinerie. In einer anderen Version der Erzählung geht es unter anderem um eine geheime Maschine, mit der Träume gelesen werden können. Von einer solchen Technologie handelt auch der (viel zu lange) Einschub der in die Zukunft verlegten, dem ebenfalls fiktiven tschechischen Gegenwartsautor Milosz

Kublick zugeschriebenen Kriminalerzählung, in der die totale Manipulierbarkeit von zwar im Sinne der Wissensquantifizierung hochintelligenten, aber der Steuerbarkeit und gegenseitigen Ausrechenbarkeit vollständig preisgegebenen Cyborgs thematisiert wird. In dieser Welt der festgelegten, durch elektronische Steuerung kontrollierbaren Kompetenzhierarchien entwickelt sich ein zunächst klar erscheinender Mordfall, dem ein hartnäckig forschender hybrider Polizist, der zwischendurch sogar auf rein ›sapientisches‹ Bewusstsein zurückgestutzt wird und dessen Hirn damit zwar Speicherkapazität, aber auch die totale Steuerbarkeit verliert, auf die Spur kommt. Dadurch wird zuletzt der ›oberste Prophet‹, also faktisch der Manipulator aller hierarchisch tieferen Ebenen, als Urheber des Mordes entlarvt, bzw. entlarvt sich vor den Augen der Öffentlichkeit über Fernübertragung ungewollt selbst. Damit wird auch deutlich, dass die vermeintlich objektiv und zum Besten der Gemeinschaft ausgerichtete Über-Intelligenz letztlich aus niederen, eigensüchtigen Motiven ihrer Besitzer und Betreiber zu ruchlosen Zwecken eingesetzt wird. Damit findet gewissermaßen auf den letzten Metern der Menschheitsentwicklung hin zu einer von Moral befreiten, durchrationalisierten Hybridität nochmals eine vielleicht entscheidende moralische Rückbindung statt.

Die darin angedeutete Innovations skepsis ist ebenfalls als Fragment israelischer Existenz der Gegenwart zu lesen. Wie kaum ein anderes Land der Welt hat Israel die Cyber-Revolution genutzt, um über unzählige innovative High-tech-Neugründungen zu einer eigentlichen Cyber-Weltmacht zu werden (dem 2009 erschienenen Buch *Startup Nation*, das seither zu einem Stellvertreter-Begriff Israels geworden ist, ist sogar eine eigene Wikipedia-Seite gewidmet⁶). Vielleicht nicht zufällig ist auch der weltweit meistgelesene Autor zum Thema der künftigen Cyberisierung des Menschen, der skeptische Kulturhistoriker Noah Yuval Harari, Israeli. Der mögliche totalitäre Kern künstlicher Intelligenz ist gerade in jenem Land, das sich von dessen Ausbau letztlich immer mehr wirtschaftliche, aber durchaus auch militärische Stärke verspricht, zwar bewusst, aber im öffentlichen Diskurs weitgehend ein Tabu.⁷

Besteht die ›Mini-Utopie‹, um Nurit Gertz' Begriff aufzugreifen, in diesem Buch darin, die Konstanz des Grimms im erstarrten Gesicht des Mannes gar nicht wegzubekommen (was nur in einer Version der Geschichte der davon be-

⁶ Start-up-Nation Israel. 13. Juli 2020: https://de.wikipedia.org/wiki/Start-up-Nation_Israel.

⁷ Während der im Frühjahr 2020 ausbrechenden Pandemie (Corona-Krise) hat das von der israelischen Regierung gewählte Tracing von Privatkontakten, das über den Inlandgeheimdienst Shin Bet organisiert wird, Diskussionen über das Eindringen des Staates in die Privatsphäre der Bürger aufkommen lassen. Gemessen an den Widerständen, die ein solches Projekt in europäischen Staaten geweckt hätte, blieb das Echo aber verhältnismäßig milde, was auch zeigt, dass die Sensibilität für Datenschutz in Israel generell geringer ist als in Europa.

troffene Mann überhaupt versucht, wobei er aber einem sich als chinesischen Arzt ausgebenden Quacksalber aufsitzt)? Wäre diese Mini-Utopie die Absage an den evolutionär daherkommenden Optimismus, der technologisch, politisch, wirtschaftlich gepredigt wird und, wie Harari meint, die Utopien von einst in die Technologien von dereinst bannen will und wird? Der Reboot des Judentums und die Zuversicht, die Fehlläufe des Staates Israel ›from scratch‹ im Sinne eines individuellen Privatprojekts zu korrigieren, wird damit zu einem das Nationale (wie der ›Roman‹ selbst es tut) überstrahlenden und überwindenden Projekt – vergleichbar eben dann doch wieder mit der Idee des Schöpfers des Zionismus, jenes österreichischen Juden Budapester Herkunft Theodor Herzl, der seinerzeit postulierte, mit der Judenfrage auch die Menschheitsfrage zu lösen, indem er den ›Judenstaat‹ als sozialliberales Pionierprojekt zur Verwirklichung neuer Gesellschaftsmodelle, Arbeitszeiten und anderer Neuerungen verstand.

Obschon der Begriff Reboot im Buch so nicht vorkommt, lässt sich vermuten, dass die aus dem Film stammende Praxis des Reboot, des Wiederaufnehmens, Neuentwickelns und in nicht seltenen Fällen Zusammenführens vergangener Filmstoffe und Protagonisten, dem Filmemacher und Drehbuchautor Uri Itzhak Katz bestens vertraut ist – und dass sie bei der Konzeption des ›Romans‹ einer Rolle gespielt hat. Dadurch entsteht das, was der britische Filmwissenschaftler William Proctor in Anlehnung an den Kulturtheoretiker Matt Hills in seinem Aufsatz über filmische Franchise Reboots als ›hyperdiegesis‹ beschrieben hat (Proctor 2012, 6): ein für unzählige Erzählschichten und -perspektiven offener und sie potentiell verknüpfender narrativer Modus, der eher am freiwerdenden Potential klassischer Erzählmodi im Moment ihrer Wiederaufnahme interessiert ist als an ihren Inhalten.

In einer Mail des Erzählers an den fiktiven tschechischen Kollegen Kublick wird das Potential dieses Reboots klar, indem gerade aus der Sprengung des Kanons heraus der Ausbau der Titelerzählung zu einem neuen, offenen und damit paradoxen Kanon angestrebt wird. Dies, indem der Tanach, das hebräische Akronym für die Hebräische Bibel, als textlicher Maßstab genommen wird.

Der Tanach ist die Summe alles Wissens, der Meinungen und Ideen, die bis zu seinem Abschluss bekannt waren. Er hat nicht einen Redaktor oder Autor, er ist eigentlich das Internet der Vorzeit. Kinetische Literatur, eine Wortflut, die sich in permanenter Bewegung befindet, der Einmischung unzähliger Mitwirkender ausgesetzt.

Wir werden Den Mann, dessen Gesicht in Grimm erstarrte zur Geschichte machen, die im vergangenen Jahrhundert beginnt und endlos weitergeht. Das wird der große Roman der kommenden Jahrhunderte. Ich werde die Kunde verbreiten.

Der Tanach 2.0 macht sich auf den Weg!

(Katz 2019, 175)

Natürlich wird damit zugleich das klassische Gattungsprinzip des Romans desavouiert und neu gedacht, bzw. in die Inkompatibilität zur üblichen Gattungsordnung transferiert. Die von Gertz betonte Auflösung der Abläufe führt auch in die Auflösung von sinnstrukturierten Groß Erzählungen, wie sie den klassischen Roman ausmachen. Die identitätsstiftende Funktion der Bibel wird auf die Kompilation ihres Verfahrens zurückgeführt – und in diesem Verfahren kann auch die Bibel letztlich nur als Prozess und nicht als Kanon gelesen werden. Dieser Prozess wiederum spiegelt zum einen die permanente Offenheit zum Reboot der Erzählung wie zum andern auch die Absage an die Versuchung, sie als Vorlage für eine Sinnerzählung misszuverstehen. Im Kontext israelischer Debatten zwischen Moderne und Orthodoxie ist das Konzept, einen Tanach 2.0 zu schreiben, an sich schon konfliktgeladen. Ihn als ›Roman‹ zu denken, steigert das Skandalisierungspotential, welches noch einmal eine Radikalisierung erfährt, sobald der Lektüreprozess dessen gewahr wird, dass ›Roman‹ wiederum nur ein Kaschierungseffekt für eine dahinter liegende Formation selbstbezüglicher Verfahren (Prosa) ist.

Das Vertrauen in eine weltverändernde Wortflut, ein Projekt zugleich, in dem, wie es in einem früheren Kapitel heißt, jeder sein eigener Lektor ist, prägt implizit auch jenes Kapitel des Buches, das der Rezensent der Zeitung Makor Rischon unter der Kategorie ›Stream of Consciousness‹ verzeichnet hat. Dieses trägt den Titel: »Aus dem Nichts kommt die Überflutung«. Angelehnt an das in Israel durchaus bekannte Phänomen, dass sich ausgetrocknete Wasserläufe bei Regenfall binnen kürzester Zeit in reißende Flüsse verwandeln können, wird aus dem fortlaufenden Gedankenfluss heraus die dramatische Wendung von Ereignissen als eigentliche Lebenskonstante thematisiert. Es ist somit gerade im ›Bewusstseinsstrom‹ des Erzählers nicht das evolutionäre Fließen, sondern die aus dem Nichts kommende Überflutung, der die eigentlich verändernde Kraft zugemessen wird, unter Aufhebung der moralischen Frage, ob dieses Fluten Segen oder Fluch bringt, jedoch in der offensichtlichen Sehnsucht, die festgefügteten, verhärteten Strukturen wegzuschwemmen. Dieser potentiell ebenso persönliche wie kollektive Reboot richtet sich gegen die Fehlläufe der im Nahen Osten erfahrenen Geschichte – aber eben durchaus auch gegen das Potential der Verhärtung, die der Zukunftstechnologie als gesellschaftliche Schichtungen und Hierarchien tendenziell nicht eliminierender, sondern stabilisierender Kraft zugeschrieben wird, ein Problem, das im cyberaffinen Land Israel mit einem aus gewaltsamer Erfahrung geborenen Kontrollfimmel nicht unbekannt ist. So wird gerade der Mann mit dem erstarrten Gesicht zur Quelle einer gegen alle Erstarrung gerichteten Erzähldynamik, die das Wort im Sinne der Erlösung durch Auflösung nahezubringen sucht.

Literaturverzeichnis

- Benjamin, Walter: Gesammelte Briefe. Hrsg. v. Henri Lonitz und Christoph Gödde. Bd. 6. Frankfurt a. M. 2000.
- Benn, Aluf: The Jewish majority in Israel still see their country as «a villa in the jungle». In: *The Guardian* (20. August 2013). 13. Juli 2020: <https://www.theguardian.com/commentisfree/2013/aug/20/jewish-majority-israel-villa-in-the-jungle>.
- Gedenkseite des israelischen Verteidigungsministeriums. 13. Juli 2020: https://www.izkor.gov.il/יצחק-ישעיהו20%כץ/en_e7923b2d6b5ed9d29339fd8b05b041e1.
- Katz, Uri Itzhak: *The Man that Got Stuck with a Frown* (hebr.). Ben Shemen 2019.
- Proctor, William: *Regeneration & Rebirth: Anatomy of the Franchise Reboot*. In: *Scope. An Online Journal of Film and Television Studies* 22 (2012), 1–19.
- Simon, Ralf: *Theorie der Prosa*. In: *Grundthemen der Literaturwissenschaft: Poetik und Poetizität*. Hrsg. v. Ralf Simon. Berlin, Boston 2018, 415–429.
- Start-up-Nation Israel. 13. Juli 2020: https://de.wikipedia.org/wiki/Start-up-Nation_Israel.
- נורית גריץ, מגששים, מחפשים ומוצאים דרכי מילוט: כתיבה בימים של כאוס. In: *Haaretz* (14. Februar 2020). 13. Juli 2020: <https://www.haaretz.co.il/literature/prose/.premium-1.8511521>.
- עמרי הרצוג, האיש שנתקע לו הפרצוף הזועף: חיקוי משעשע ומודע לעצמו לקפקא וגוגול. In: *Haaretz* (10. Mai 2019). 12. Juli 2020: <https://www.haaretz.co.il/literature/prose/.premium-REVIEW-1.7208988>.
- צור ארליך, כיצד משנה הספרות את האדם ואת ההיסטוריה. In: *Makor Rischon* (17. Februar 2019). 10. Juli 2020: <https://www.makorishon.co.il/culture/115495/>.

Sabine Kyora

»Eine Wurfschaufel für meine Poesie« – Metaisierung, Wissenspoetik und Intertextualität in Paul Wührs *Das falsche Buch*

Paul Wühr ist ein Autor, der in seinem zwischen 1960 und 2009 verfasstem Werk Gattungs- und Mediengrenzen überschreitet. Er hat nicht nur Prosa geschrieben, sondern auch Gedichte und Gedichtzyklen ebenso wie Hörspiele, er hat sich der Form des Tagebuchs angenommen und autobiografisch-poetologische Monologe geführt. Sein Debüt hatte er mit einem Kinderbuch, bevor er mit seinen O-Ton-Hörspielen in den 1960er Jahren bekannt wurde.

Setzt man ihn in Beziehung zu den Autorinnen und Autoren, die in diesem Band diskutiert werden, dann ist er wahrscheinlich am ehesten in der Nähe von Friederike Mayröcker zu sehen – nicht umsonst waren beide langjährige Mitglieder des Bielefelder Colloquiums ›Neue Poesie‹. Darüber hinaus sind bei Mayröcker ähnliche gattungs- und medienübergreifende Tendenzen zu erkennen. Gattungsübergreifende Verfahren sind aber natürlich genauso innerhalb des Spätwerks von Arno Schmidt oder in Joyces *Ulysses* zu finden. Spezifisch ist bei Wühr dagegen die programmatische Vorstellung, dass das Werk zusammengehalten wird durch eine Konzeption von Poesie, die sich um Gattungs- und Mediengrenzen wenig schert. Die Wühr'sche Poesie ist dadurch gekennzeichnet, dass sie einen reflexiven, programmatischen Überbau, eine Metaebene in die Texte einzieht. Sie kann aber auch in einem von Wührs Prosatexten, in *Luftstreiche*, als Figur auftauchen und sich am Diskurs beteiligen. Trotzdem ist sie nicht als Allegorie zu lesen, sondern als Bewegungsmoment der Texte. So stellt sie in *Luftstreiche* zum Beispiel pausenlos Fragen und steuert so die Textbewegung. Durch die Wühr'sche Poesie wird also ein unabschließbarer Prozess initiiert, der auch Buchgrenzen überwinden würde, wenn dies empirisch möglich wäre. Insofern sind Wührs Bücher alle ›falsch‹, weil sie durch das Objekt ›Buch‹ in eine Form gebracht werden, die ihnen nicht adäquat ist.

Durch das Verständnis der Poesie als Prozess sind bei Wühr auch über den einzelnen Text hinausgehende und medial übergreifende Verfahrensweisen zu erkennen, so z. B. Verfahren, die sich auf die Syntax beziehen wie etwa die Ellipsen, die bei den Hörspielen aus der Alltagssprache stammen, aber auch die

Sabine Kyora, Oldenburg

Lyrik bestimmen. Ebenso sind alle Texte dadurch miteinander verbunden, dass die Poesie sich vielfältige Wissensbestände einverleibt und sie – wie Wühr sagt – ›verdreht‹ oder ›umdreht‹¹. Die Wühr'sche Wissenspoetologie führt so zu hochgradig intertextuellen Verknüpfungen, die ebenfalls über das einzelne Buch hinausweisen: auf naturwissenschaftliche, philosophische, literarische, psychologische, soziologische Texte genauso wie auf theatrale Aufführungsformen und musikalische Verflechtungen.

Die Umdrehungen der Wühr'schen Poesie sind wiederum gekennzeichnet durch die Auflösung von polaren Denkformen, vor allem von richtig und falsch, sowie von wissenschaftlichen Ordnungssystemen. So wird z. B. das System polarer Geschlechtszuschreibungen angegriffen, aber auch begriffliche Konzepte der Geschlechterdifferenz wie etwa die phallische Struktur nach Lacan (vgl. Kyora 2014, 3–15). Deswegen fragt sich die Poesie in den *Luftstreichen*:

Muß sie hier nicht schon anfänglich Schluß machen mit dem ›genus im grammatischen Sinn‹, nach Nietzsche: der ›reinen Metapher‹, die sie doch beflecke, indem sie die Poesie geriere und also transsexualisiere, nicht ohne jede Leserin und jeden Leser aufzurufen dazu, solches auch zu tun, was jedem Leser mit ihrer Weiblichkeit gelingen könne und jeder Leserin mit ihrer Männlichkeit, und so, um wieder ihren Beweggrund zu nennen, sei diese und jener nicht etwas anderes, sondern immer dasselbe, das im Wechsel aber mit dem anderen Geschlecht auszudrücken vermag, wie wenig sie eines von beiden zu bleiben gewillt sei, um nicht in Abhängigkeit zu geraten vom ›Luxus der Sprache‹, nach Nietzsche: dem genus im grammatischen Sinn. (Wühr 1994, 12)

Diese indirekt wiedergegebene Frage der Poesie bringt die Transsexualisierung ins Spiel, allerdings fragend. Es wird also die Geschlechterpolarität außer Kraft gesetzt, ohne aber die Transsexualisierung als neue Haltung festzuschreiben. Verknüpft ist diese Überschreitung mit einem Nietzsche-Zitat, das aus seiner Rhetorik-Vorlesung von 1874 stammt und lautet: »Die Metapher zeigt sich in der Bezeichnung des Geschlechtes, das genus im grammatischen Sinn ist ein Luxus der Sprache u. reine Metapher« (Nietzsche 1995, 427). Die Wühr'sche Umdrehung findet hier durch die Verschiebung des Fokus statt. Während es bei Nietzsche um die Kritik der Sprache (im Umfeld der unzeitgemäßen Betrachtung *Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne*), also um die Arbitrarität, eventuell sogar Überflüssigkeit oder Widersprüchlichkeit von grammatischen Geschlechtszuschreibungen wie etwa ›der Baum‹, aber ›die Pflanze‹ geht (Nietzsche 1988, 878), wandert in der Frage der Poesie dagegen die anfängliche Frage nach dem grammatischen Genus ein in den Auftritt der Poesie als Figur und in deren Geschlecht, das schließlich auch überschritten wird, weil die Poesie nicht »eines von beiden zu bleiben gewillt«

1 Wühr 1993, 17: Hier wird im Inhaltsverzeichnis »Die Umdrehung der Antigone« angekündigt.

(s. o.) ist. Diese Mischung von Konkretheit und Abstraktion, von Körperlichkeit und Sprache bestimmt auch und in besonderem Maße *Das falsche Buch*, das nachfolgend im Hinblick auf die bereits genannten Elemente der Metaisierung, der Wissenspoetologie und der Intertextualität genauer betrachtet wird.

1 *Das falsche Buch* als Metafiktion

Das falsche Buch, erschienen 1983, gehört zu Wührs mittlerer Werkphase, in der er vermehrt längere Prosatexte verfasst hat. Im *falschen Buch* betritt ein Ich-Erzähler und Regisseur ein abgesperrtes Gebiet, das sich als die Münchner Freiheit in Schwabing herausstellt. Auf dem zentralen Platz spielt sich in der Folge das Geschehen ab. Zum Erzähler gesellen sich eine Reihe von Figuren, die Pseudos, die Mitsprache verlangen und sich als ›wir‹ auch direkt dem Leser gegenüber äußern. Regisseur und Pseudos inszenieren zusammen einzelne Szenen, verwandeln sich, führen aber auch längere Handlungssequenzen (z. B. über Liebespaare) auf und zitieren dabei über Genrekonventionen hinweg, etwa aus dem Boulevardtheater bis zu Johann Georg Hamann, alles, was interessant ist, und zwar öfter auch falsch.

Schon in der Benennung der Figuren als Pseudos oder Falsche ist eine Variante der Metaisierung (Hauthal et al. 2013), also der Selbstreflexion des Textes als eines gemachten, erkennbar. Denn mit dieser Bezeichnung werden die Figuren als fiktionale markiert, dadurch wird klar, dass sie die Erfindung des Ich-Erzählers sind und von ihm als Regisseur gesteuert werden. Da der Ich-Erzähler zudem vorne ins Buch hineingeht und auch im Folgenden seinen Schreibprozess kommentiert, kann er auch als Autorfigur verstanden werden, nicht umsonst heißt er zeitweise Paw, also nach den Anfangsbuchstaben seines Autors. Gleichzeitig reflektieren der Ich-Erzähler und die Pseudos sich gegenseitig genauso wie ihre jeweilige Rolle. Nach Werner Wolf hätten wir es in diesem Fall mit einer fictio-Metafikcionalität zu tun, d. h. mit der »Bewußtmachung von Künstlichkeit, Textualität, Medialität oder damit Zusammenhängendem« (Wolf 2001, 72). Nun ist diese Form von Metaisierung nicht nur in *Das falsche Buch* sehr auffällig, sondern sicher auch sonst in der Postmoderne (und nicht nur dort) verbreitet. Was bei der Metafikcionalität in *Das falsche Buch* aber sofort auffällt, ist erstens die Explizitheit metafiktionaler Verfahren und zweitens, dass sie gleichzeitig auch »fictum-Metafiktion« sind, also Bezug »auf den Wahrheitsstatus bzw. die Referenz eines Text(teil)s« (Wolf 2001, 72) nehmen. Denn Falsche sind die Figuren nicht nur als fiktionale, sondern auch als Figuren, die falsch sind im Verhältnis zum Richtigen oder zur Wahrheit. Man kann das sicher auch als eine Spielart des Hinweises auf die Gemachtheit verstehen (Andrisevic 2014, 19–21), da aber die Re-

flexion des Richtigen oder Wahren in Wührs Texten auch ein wichtiger Aspekt der Auseinandersetzung mit allen Formen von Theorien und Denksystemen ist, scheint es mir sinnvoller, nach Wolf zwischen fictio- und fictum-Metafiktionalität zu unterscheiden.

Sieht man sich den Abschnitt an, der im Inhaltsverzeichnis als »Der zweite Ausbruch aus dem Buch. Vom falschen Anfang« (Wühr 1983, 21) bezeichnet wird, so wird dort von der Autorfigur über Wahrheit und Lüge unter den Bedingungen des *falschen Buches* reflektiert:

Was an dieser Anwesenheit in der eigenen Erfindung redlich genannt werden mag, wird, über kurz oder lang, so redlich genannt werden müssen wie noch allemal jede Lüge in dieser falschen Welt: man lügt sich in ihr etwas vor, glaubt man: hier richtig zu handeln, ob man hier lebt oder Leben erfindet. Aber auch eine Weise der Erfindung, in welcher alles Lüge sein will, wird, über kurz oder lang, so richtig verlogen genannt werden müssen, wie noch allemal jede Wahrheit in dieser falschen Welt: man lügt sich in ihr etwas vor, glaubt man: hier aufrichtig falsch zu handeln, ob man hier lebt oder Leben erfindet.

(Wühr 1983, 441–442)

Der Dualismus von Wahrheit und Lüge, von Richtig und Falsch wird in den Formulierungen der Autorfigur verschoben von seiner Bedeutung unter ›realen‹ Bedingungen zu den Bedingungen, die durch die Fiktionalität des *falschen Buches*, seine Gemachtheit und Künstlichkeit, zustande kommen (Drews 2016, 33–42). Denn für die fiktionale Welt gelten die Bewertungen von wahr und unwahr, richtig und falsch nicht, weil alles unter fiktionalen Vorzeichen steht. Aber: »[A]uch eine Weise der Erfindung, in welcher alles Lüge sein will, wird [...] so richtig verlogen genannt werden müssen, wie noch allemal jede Wahrheit in dieser falschen Welt« (s. o.). Hier greift also, meint die Autorfigur, eine Variante des ›alle Kreter lügen‹-Paradoxons, d. h., wenn im *falschen Buch* immer bewusst gelogen würde, dann würde insofern ständig die Wahrheit gesagt, als der Status der Aussage als erlogener klar ist, und demnach auf dieser Ebene Wahrheit hergestellt würde. So wie in der realen Welt weder immer die Wahrheit gesagt noch immer gelogen wird, so lügt der Text unter fiktionalem Vorzeichen nicht grundsätzlich; täte er das, würde er grundsätzlich die Wahrheit sagen – das wiederum sollte er als fiktionaler Text nicht tun, denn »in dieser falschen Welt« gilt: »[M]an lügt sich in ihr etwas vor, glaubt man: hier aufrichtig falsch zu handeln, ob man hier lebt oder Leben erfindet.« (s. o.) Der Gegensatz von Wahrheit und Lüge aus der realen Welt spielt damit auch in der falschen, fiktionalen Welt eine Rolle. Weder der Erzähler noch die Figuren können immer »aufrichtig falsch handeln« (s. o.), ohne sich etwas vorzulügen, deswegen müssen sie während des falschen Handelns Fehler machen.

Einer dieser Fehler ist der Anfang des Buches, als der Ich-Erzähler auftaucht und über das Seil ins Buch steigt:

So oder so: Ich mußte falsch beginnen. Der geneigte Leser möge mir aber verzeihen, daß ich so redlich sein wollte: mich selbst in meine Erfindung zu mischen, ich also als redlicher Erfinder besonders richtig handeln wollte im Schreiben. Das muß nun aber besonders falsch genannt werden, besonders in einem falschen Buch. (Wühr 1983, 442)

Damit wird die metafiktionale fictio-Ebene, die die Gemachtheit reflektiert, also insofern aufrichtig ist, als sie sich als Fiktion zu erkennen gibt, durchkreuzt von der fictum-Metafikcionalität, die Wahrheit und Lüge akzentuiert. Beide Ebenen stellen sich gegenseitig in Frage, vor allem weil sie – jedenfalls nach der Wühr'schen Konzeption – polar strukturiert sind (d. h., sie lassen nichts Drittes zu) und potenziell universelle Gültigkeit beanspruchen. Gegen diese Struktur setzt *Das falsche Buch* den Fehler: Er ist punktuell, nicht universell und passt nicht in die Dualität von Wahrheit und Lüge, weil er als unabsichtlich inszeniert und immer erst im Nachhinein als solcher benannt und reflektiert wird.

Durch das Vorführen von Fehlern – wie z. B. im letzten Zitat die Lesart des falschen Anfangs – wird noch ein weiteres Element von Metafikcionalität unterlaufen. Alle Konzeptionen von Metafikcionalität gehen nämlich von einer höheren textlogischen Ebene aus, auf der die Reflexion angesiedelt ist. Genau diese Trennung der Ebenen bei metafikcionalen Verfahren wird in *Das falsche Buch* jedoch aufgehoben. Als Beispiel kann der Dialog zwischen dem Regisseur und den Pseudos zu Beginn dienen. Die Pseudos dürfen selbst etwas zum ›Projekt‹ von *Das falsche Buch* sagen:

Wir beschlossen von Anfang an und halten das hier fest: diesen Regisseur so etwas wie eine Einführung in uns sein zu lassen. [...] Wir denken, darüber nachzudenken, ließe uns über kurz auf einen Fehler stoßen, davon einmal abgesehen, daß uns von Anfang an die Übersicht verloren ging, angenommen, wir hätten sie jemals gehabt. Wie schon gesagt: Es arbeiten zu viele mit. Anscheinend hatten wir uns nicht abgezählt, könnten wir uns entschuldigen, wären wir abzuzählen. (Wühr 1983, 36)

Hier werden die Ebenen vertauscht: Der Regisseur und Ich-Erzähler, der bis hierhin die metafiktionale Reflexion vorführt, wird von den Pseudos als ihre Figur bezeichnet, während sie ihrer Vorstellung von der Gemachtheit des Textes Ausdruck verleihen. Gleichzeitig führt diese Vertauschung nicht zu klaren Verhältnissen zwischen der Reflexions- und der Handlungsebene, denn es könnte ein Fehler passiert sein, der wiederum auch nicht klar ist, weil die Figuren nicht die Übersicht haben, weder über sich noch über den Text. Die Textfigur, die dadurch entsteht, kann mit der Selbstbeschreibung innerhalb von *Das falsche Buch* als Umdrehung gelesen werden. An dieser Stelle führt die Umdrehung dazu, dass Figuren der Handlungsebene die Reflexionsebene ›besetzen‹. Dabei entsteht aber nicht ein wie auch immer geartetes Gegenteil, die Handlungsebene wird also nicht zur Reflexionsebene. Vielmehr werden Reflexionen

über die Gemachtheit des Textes in die Handlungsebene transferiert. Das, was eine Verkehrung ins Gegenteil werden könnte – Handlungsebene wird zur Reflexionsebene, Regisseur wird zur Figur, Figuren werden zu Regisseuren – wird nicht zu Ende geführt. Am Zitat ist diese Konstruktion dadurch erkennbar, dass die Pseudos weder die Übersicht über den Text noch über sich selbst haben. Die Verkehrung sprengt also zusätzlich die zuvor konstruierte Struktur und hebt so die Polarität zwischen Reflexion und Handlungsebene auf.

Als Strategie findet sich diese Umdrehung auch bei der Verarbeitung von Wissen und intertextuellen Bezügen etwa bei der Umdrehung der Antigone, wie im Folgenden noch zu zeigen sein wird.

2 Metafiktion und Wissen

In *Das falsche Buch* wird vielfältiges Wissen verarbeitet, so werden wissenschaftliche Texte zitiert, aber auch Denksysteme wie der Marxismus oder die Psychoanalyse. Zudem tauchen gewisse Theoretiker als Figuren auf, die auf dem Platz der Münchner Freiheit mitspielen oder zumindest als Zuschauer bei den Spielen der Pseudos auftauchen. Sie sind vollkommen unterschiedlicher Couleur, und es gehört zum Konzept des *falschen Buches*, dass eine Ordnung dabei nicht erkennbar ist. Es treten unter anderem auf: Carl Schmitt, Niklas Luhmann, Ulrich Sonnemann, Jacques Lacan, Gilles Deleuze, Jean-Jacques Rousseau, Friedrich Nietzsche, Karl Marx, Michel Foucault, Buckminster Fuller und Michel de Montaigne; Marx, Hegel und Freud haben außerdem ein Denkmal auf dem Platz. Wollte man das Auftauchen der Denker bewerten, könnte man sagen, dass sie sehr deutlich zeigen, dass das europäische westliche Denken von männlichen Theoretikern bestimmt wird – eine Tatsache, die von den Pseudos dann auch postwendend kritisiert wird. Außerdem ist bei der Auswahl ein Schwerpunkt in der damals aktuellen dekonstruktiven Theorie der 1980er Jahre erkennbar, mit Wurzeln in der philosophischen Tradition der europäischen Moderne. Dabei sind nicht alle als Figuren auftretenden Denker gleichermaßen wichtig, und nicht alle Denksysteme, die wichtig sind, werden durch eine Figur vertreten. Als Beispiel für Letzteres sind vor allem der Kynismus zu nennen und das (katholische) Christentum – immerhin: Jesus ist auch da. Allen Denksystemen und Theoretikern gemeinsam ist, dass sie sich natürlich auf der Ebene der Reflexion der Gesellschaft oder des Subjekts bewegen und damit tendenziell, bezogen auf ihren Gegenstand, auf einer Metaebene. Damit wiederholt sich hier die Struktur der Metafiktion insofern, als der realen Handlungsebene eine höher angesiedelte Reflexionsebene korrespondiert, die allerdings meist nicht auf die Konstruiertheit ihres Gegenstandes hinweist. Die Ausnahme bildet hier die

Theorie Luhmanns, der vermutlich auch deswegen häufig anwesend ist, weil seine Art der theoretischen Beschreibung als strukturanalog zu Verfahren der Metaisierung in *Das falsche Buch* verstanden wird (Kyora 2014, 5–8).

Die Denksysteme werden nun von den Pseudos und ihrem Regisseur in Bewegung gesetzt (Andrisevic 2014, 25–28). Als Beispiel kann hier das Auftauchen von Jacques Lacan dienen, dessen Konzept vom Meistersignifikanten als Phallus zunächst zitiert und dann umgedreht wird. Der Ich-Erzähler und Poppes arrangieren gerade ein Sternbild über der Freiheit, in dem alle möglichen sexuellen Verbindungen zwischen im Sternbild beteiligten Figuren hergestellt werden; darüber lacht Lacan:

Nämlich, versuchte Poppes mir beizustehen, ich sei durch das Lachen des französischen Psychoanalytikers aufmerksam geworden auf die durchwegs phallischen und entsprechend vaginalen Querverbindungen in unserem monströsen Gruppenbild, wahrscheinlich deshalb, weil es sich bei dem Lacher um einen wissenschaftlichen Anbeter des Genitalen handle. [...] Nämlich, versuchte ich meinem Beisteher beizustehen, der Meister da oben erklärt: Im Namen des Vaters, so seine Worte, müßten wir die Grundlage der Symbolfunktion erkennen, die seit Anbruch der historischen Zeit seine Person mit der Figur des Gesetzes identifiziert. Seiner Meinung nach stabilisiere der Phallus hierarchisch die Organe im Organismus. Jedes Organ bekomme von ihm seine Funktion, die nicht aus dem Gebrauch, aber aus der Vorschrift sich umso besser ergebe. (Wühr 1983, 525)

Ein Satz wird hier richtig aus Lacans Vortrag *Funktion und Feld des Sprechens und der Sprache in der Psychoanalyse* zitiert: »Im Namen des Vaters müssen wir die Grundlage der Symbolfunktion erkennen, die seit Anbruch der historischen Zeit seine Person mit der Figur des Gesetzes identifiziert« (Lacan 1991, 119). Mit dem Gesetz ist hier das Inzesttabu gemeint, dass der Vater nach Lacan durchsetzt. Es wird quasi in jeder Mutter-Kind-Beziehung wiederholt: Durch das Verbot des mütterlichen Körpers wird das Kind in die symbolische Ordnung von Sprache und Kultur im »Namen des Vaters« eingeführt. Durch die Art des Zitats bei Wühr entsteht ein direkter Zusammenhang zwischen dem Namen des Vaters und dem Phallus, der bei Lacan der Signifikant ist, der die symbolische Ordnung stabilisiert (vgl. Kyora 1994, 124–125). Das Problem, das durch diese Konzeption entsteht, ist, dass eine Hierarchie etabliert scheint, in welcher der Phallus als Signifikant herausgehoben wird und mithin die symbolische Ordnung im Namen des Vaters bestimmt. In der Rede des Ich-Erzählers wird die komplizierte Diktion Lacans beibehalten, der Phallus aber auf das Organ statt auf die Signifikanten bezogen, das Organ dominiert also die anderen Organe. Die Reaktion von Poppes darauf: »[D]as verstehe wer will. Ich nicht.« (Wühr 1983, 526)

Der Umgang mit Lacan und dem von ihm vertretenen System des ›Genitalen‹ folgt somit einer ähnlichen Dynamik wie das Verhältnis von Handlungs- und Reflexionsebene in den metafikionalen Passagen. Als erstes wird die Reflexions-

ebene, durch das Zitat zum Namen des Vaters eingeführt, dann wird sie auf die Handlungsebene, hier auf die Ebene der Organe, auf die Materialität des Körpers, übertragen und schließlich unterlaufen: »[D]as verstehe wer will«. Die Folgerung der Pseudos und des Ich-Erzählers aus dem Zitat ist, dass sie konstatieren, dass Lacan »für alles« ist, »wofür wir nicht sein können« (Wühr 1983, 526). Daraufhin wird das Sternbild »entgenitalisiert«, »das Verlangen unendlich« (ebd.) zergliedert und das Sternbild schwebt als nichtgenitale Meta-Ebene über dem Platz. Das Denk- und Wissenssystem, für das Lacan hier steht, ist also eines, das nicht nur die Geschlechterunterschiede hierarchisierend festschreibt, sondern auch noch in der symbolischen Ordnung als Grundstruktur der Sprache verankert ist. Deswegen ist die Opposition der Pseudos hier so generell, sie arbeiten nicht nur an der Auflösung der Geschlechtsunterschiede und des Primats des Genitalen, sondern auch an der Auflösung von Hierarchien in der Sprache, etwa des Unterschiedes von Reflexions- und Handlungsebene.

3 Metafiktion und Intertextualität

Eine dritte Ebene der Verknüpfung bleibt noch vorzustellen: Auch intertextuelle Verweise auf literarische Texte verhalten sich auf spezifische Art zur Metafiktionalität. Allerdings sind die Grenzen zu den Zitaten von Theoretikern schwer zu ziehen, weil Wühr mit Vorliebe Autoren zitiert, die auch eine Nähe zur Philosophie aufweisen. Der erste, der als einziger auch auf dem Platz ist, Johann Georg Hamann, ist ein gutes Beispiel dafür. Bei den markierten Zitaten sind z. B. Ovid und die *Metamorphosen* zu finden, Hölderlins Übersetzung von Antigone, Dupin als Figur von Poe wie von Lacan und Hermann und Dorothea als Figuren Goethes. Auffällig ist natürlich auch, wer nicht zitiert wird, nämlich die gesamte experimentellere Prosaliteratur des 20. Jahrhunderts, allerdings mit einer Ausnahme: Georges Bataille spielt eine Rolle, vor allem bei den Erkundungen im Bereich der Sexualität, die versuchen, die heterosexuelle, phallische Norm hinter sich zu lassen.

Angesichts der Dichte des Textes wird hier ein Beispiel für markierte Intertextualität herausgegriffen. Zwei der Pseudos, Poppes als Kreon und Nathalie als Antigone, führen einen Dialog aus der *Antigone* des Sophokles in der Übersetzung von Hölderlin vor, und zwar aus dem 2. Akt, Mitte der ersten Szene (Hölderlin 1992, 334). Sie beginnen mit dem direkten Zitat, sprechen dann andere Zitate von Hölderlin, Carl Schmitt und Joachim Schickel (zu Schmitt), von Mao, vom Philosophen Hans Heinz Holz und von Adorno, sie tauschen in der Mitte die Kleider und die Textteile. Zum Schluss des Dialogs spricht Antigone die Redeanteile von Kreon, die Kreon am Anfang der Szene gesprochen hat, und umgekehrt.

Antigone hat das Gesetz Kreons gebrochen, indem sie ihren Bruder beerdigt hat. Die Beerdigung wiederum verlangen die Unterweltgötter, der Konflikt ist also einer zwischen zwei Gesetzgebungsinstanzen. Bei Sophokles wird zum Schluss klar, dass das göttliche Recht höher steht als Kreons vom Rachedenken und Herrschaftsstreben beherrschte, weltliche Regel. Allerdings sind Antigone und Kreon gleichermaßen von der Richtigkeit ihres Handelns überzeugt und aus moderner Sicht unfähig, einen Kompromiss zu schließen oder auch nur die Berechtigung einer anderen Perspektive einzusehen. Bei Wühr wird im Gegensatz zur Tragödie der Konflikt zwischen Antigone und Kreon als Teil eines Prozesses dargestellt, der ein altes Gesetz oder Regime durch ein neues ablöst. Dabei geht es nicht darum, ob einer der beiden Kontrahenten Recht hat, sondern erstens um die Unerbittlichkeit des Rechthabens und zweitens um die Ablösung von einem (totalitären) Regime durch das nächste. So lautet der Dialog:

ANTIGONE

[...]. Ich bin ein Partisan.

KREON

Woher kommt aber, frage mit Schickel ich,
das Wort?

ANTIGONE

Es heißt Parteigänger, erklärt Carl Schmitt.

KREON

Partei, so meint er, ist plötzlich sozusagen
das Totale. Der Partisan ist jener,
der Partei ergriffen hat.

ANTIGONE

Wie ich.

Ich stelle mich, wie Schmitt sagt, als der Teil
über das Ganze, um sozusagen das wahre
oder umgreifende Ganze, um die neue
Einheit zu verwirklichen.

(Wühr 1983, 294)

Durch die Zitatmontage entsteht eine Interpretation der Antigone, die einen totalen Anspruch formuliert, nämlich über dem Ganzen zu stehen, um von dort aus als bloßer Teil des Ganzen, aber es beherrschend, eine Einheit herzustellen. Die Trennung von Ebenen, die die Metaisierung und den Umgang mit den Wissenssystemen kennzeichnet, findet sich hier auch in dem von Carl Schmitt zitierten Argument, das auf Sophokles' *Antigone* bezogen wird. Insofern könnte man vermuten, wir hätten es mit einer Literatur- oder Handlungsebene auf der einen Seite und einer Theorie- oder Reflexionsebene auf der anderen zu tun. Dabei wird allerdings die Theorieebene zum Teil des Dialogs zwischen Kreon und Antigone.

Der Konflikt zwischen den beiden Kontrahenten wird dadurch deutlich abstrakter und als Teil eines politischen Prozesses verstanden, in dem sich Herrscher oder Gruppen ablösen, die zunächst als Partisanen rebellieren, um dann eine »neue Einheit zu verwirklichen« (s.o.). Für diese Tendenz wird Schmitt zitiert, der mit Jochen Schickel in einem Interview über seine Schrift *Die Theorie des Partisanen* von 1963 spricht. Das Gespräch hat Schickel in den von ihm herausgegebenen Band *Guerilleros, Partisanen – Theorie und Praxis* von 1970 aufgenommen (Schickel 1970, 9–29; vgl. Wühr 1983, 23f.). Dort entwickelt Schmitt, vom Wort Partisan ausgehend, den Partisanen als Parteigänger, der die oder seine Partei als totale versteht, die sich über das Ganze stellt.

Über die Installation eines neuen Totalen geht der Dialog von Antigone und Kreon weiter zu Kreons Überlegungen:

[...] Ich sage: Das Schlechte
am richtigen Neuen ist seine Totalität,
die eine Bürokratie nur ablöst, um selber
in der eigenen einmal total sich aufzulösen.
Das Neue als Einheit, was ist das? Ich sage:
die Schlange, die sich mit ihren Zähnen, die jeweils
neu sind, altbewährt in den eigenen Schwanz beißt.
(Wühr 1983, 296)

Durch die Zitate, die das Zitat aus *Antigone* ergänzen, wird der grundlegende Konflikt einerseits aktualisiert, weil spätere Texte sich in ihm spiegeln, andererseits verschoben, weil jetzt das Verhältnis von Einzelnem und System im Vordergrund steht und die Frage danach, inwiefern der Einzelne behaupten kann, eine Gesamtheit zu vertreten, und von dieser verlangen kann, seinen Regeln zu folgen – wie es Kreon (auch bei Sophokles) tut und wie Wühr es Antigone als Partisanin zuschreibt. Die Logik, so wäre zu folgern, nach der Antigone und Kreon handeln, ist letztlich dieselbe, nur befindet sich Antigone zunächst in der Opposition zum herrschenden System. Wenn sie ihren Anspruch durchgesetzt hat, wird ihr System genauso total sein und »die Schlange beißt sich nur mit neuen Zähnen in den eigenen Schwanz« – ein Bild, das durch den so entstehenden Kreis die Geschlossenheit der Systeme anzeigt. So führt das Zitat aus der *Antigone* zur Entlarvung einer Struktur, die im eigentlichen Konflikt keine Rolle spielt. Die Umdrehung, die hier stattfindet, ist also gleichermaßen durch Verschiebung wie durch Abstraktion gekennzeichnet. Reflektiert wird diese Zitier- und Spielweise von Nathalie, die auf Batailles Einwand, das Problem der Bestattung sei nicht behandelt worden, antwortet: »Ihre Hauptsache war im Spiel für uns nicht einmal eine Nebensache, zugegeben. Aber, was wir hier auslassen, ist immer hauptsächlich.« (Wühr 1983, 297) Damit wird deutlich, dass diese Taktik der Verschiebung ebenso ein Teil der intertextuellen Zitierweise ist wie ein Element der metafiktionalen Re-

flexion. In der Zitatmontage ist dagegen der Unterschied zwischen Handlungs- und Reflexionsebene einerseits durch den dramatischen Konflikt, der wörtlich zitiert das Ende und den Anfang bildet, und die weiteren theoretischen Texte andererseits markiert. Aufgehoben wird er dadurch, dass die theoretischen Texte Teil des dramatischen Dialogs und der performativen Handlung des Kleidertauschs zwischen Kreon und Antigone werden. Während allerdings bei der Behandlung des Lacan'schen Denksystems die theoretische Struktur ›materialisiert‹, also auf die Organe bezogen wird, wird in der dramatischen Situation, im literarischen Zitat, von der konkreten Situation abstrahiert.

Die Wühr'sche Form der Metaisierung zeigt also nicht nur eine Spezifik, die sich von der allgemeinen literaturwissenschaftlichen Beschreibung unterscheidet, sie zeigt darüber hinaus andere Verfahren je nach Material, mit dem sie gerade eine Umdrehung vornimmt. Insofern haben wir es in gewisser Weise durchgehend mit einer Literatur zweiter Ordnung zu tun, nur: Die zweite Ordnung entsteht nicht über eine höhere textlogische Ebene durch die Reflexion und auch nicht nach Genettes Logik durch die Zitatverfahren, sondern durch flexible Umdrehungen, die jederzeit zurückgenommen werden können.

4 Verfahren der Verknüpfung von Metaisierung, Wissenspoetik und Intertextualität: Der Beginn von *Das falsche Buch*

Im Folgenden wird noch ein kurzer Blick auf die konkreten Textverfahren geworfen, mit denen Metaisierung, die Verarbeitung von Wissens- und Denksystemen sowie Formen der Intertextualität verbunden werden. Die Verfahren der Metaisierung wurden oben bereits anhand des Anfangs von *Das falsche Buch* beschrieben: Das Erzähler-Ich und die Figuren streiten über den Fehler des Anfangs: »Wir begannen mit einem Fehler« (Wühr 1983, 35). Der Regisseur schreibt nach dieser Kontroverse auf eine Schultafel, die er auf dem Platz aufstellt: »LIEBE AUF DEN ERSTEN BLICK/ der luzide Anfang// Vollkommenheit// die Entwicklungsgeschichte des Richtigen/ ist die Geschichte/ der Gewalt/ gegen jede Veränderung/ die nicht dem Anfang entspricht [...]« (Wühr 1983, 37). Durch den Text auf der Tafel sind nun auch Verfahren im Bereich der Syntax zu erkennen, die eher in der Lyrik geläufig sind: Inversionen, Ellipsen, Zeilensprünge

(vgl. Andrišević 2014, 22).² Gleichzeitig wird noch einmal die Verbindung von Konkretion und Reflexion erkennbar, indem die erste Liebe und die Entwicklungsgeschichte des Richtigen verknüpft werden. Dadurch wird die Reflexion als Kommentar zur Liebe auf den ersten Blick lesbar (Metaebene 1), aber auch als abstrakte Gegenposition zum Richtigen (d. h. Wirklichen und Wahren), das versucht, jede Abweichung vom Richtigen mit Gewalt zu unterdrücken (Metaebene 2). Das ist natürlich eine waghalsige These, und zwar gleich in doppelter Hinsicht: erstens in der Entromantisierung der Liebe auf den ersten Blick, zweitens in der Behauptung, dass das Festhalten an einer ersten Vollkommenheit, an einem Anfang, zur Gewalt gegen jede Veränderung führt. Dieses Argument funktioniert nur dann, wenn man den Anfang (und sein bestimmendes Moment, also vollkommene Liebe) absolut setzt und versucht, ihn dann nur noch zu wiederholen. Dieser Versuch kann nur misslingen. Um dieses Misslingen zu verhindern, folgert der Regisseur, müsse dann mit Gewalt eine Veränderung unterbunden werden. Dieses Eingreifen konstituiert eine Geschichte der Gewalt und die Entwicklungsgeschichte des Richtigen. Metaebene 3 wäre also das Paradox, das die Logik der Abstraktion blockiert: »[I]ch weiß nicht mehr weiter. Auf der Wüste alias Parkplatz stellte ich meine Schultafel ab. Jetzt ist vorläufig Schluß.« (Wühr 1983, 38)

Die Abstraktion, die an dieser Stelle zum Paradox führt, kann aber auch anders eingesetzt werden, nämlich wenn der Erzähler beschließt, »in die entsprechende Divergenz zu eilen«.

Über dem Turm der Erlöserkirche, der aus einem blauen Himmel herunterhing, grünte die Wiese. [...] Die Vorfreude ließ mich strampeln. Aber nicht ungestraft erfreut sich das Falsche so richtig. Ich saß im Gras. [...] Ich erhob mich als ein Mann, der im Wahn, die schönste Frau auf diesem Terrain zu sein, vorhatte, in die entsprechende Divergenz zu eilen.

(Wühr 1983, 35)

Schon zu Beginn wird die Polarität des Geschlechtersystems und damit eine Wissensordnung angegriffen. Die Auflösung der Polarität passiert hier jedoch durch die Abstraktion (nicht durch die Materialisierung und Konkretion wie in der bereits dargestellten Auseinandersetzung mit Lacan). Die Formulierung »in die entsprechende Divergenz zu eilen« zeigt die Überschreitung des Geschlechtsunterschieds an, die zwischen den Geschlechtern, also in der Divergenz angesiedelt ist. Diese abstrakte Situierung der Autor- und Erzählerfigur lässt erkennbar werden, dass er als Falscher, als Teil seines Buches und der Fiktion, versucht, der Geschlechtszuschreibung zu entgehen. Gleichzeitig ist aber die Fiktivität dieses Vorhabens erkennbar: »Aber nicht ungestraft erfreut sich das Falsche so richtig« (s. o.).

² Vgl. Andrišević 2014, 22, die diese Verfahren ebenso als Verfahren des Bruchs bezeichnet, analog zu den semantischen Verfahren.

Angespielt wird auf den Topos der verkehrten Welt – der Kirchturm hängt herunter –, durch die Syntax und die Rhythmisierung ebenfalls auf lyrische Formen (Hölderlins Rhythmik klingt durchaus nach), die möglicherweise als sprachlich-materialer Gegenpol zur Abstraktion verstanden werden können.

Schließlich erscheint der erste Andere auf dem Platz, es ist Johann Georg Hamann (1730–1788):

In der Wüste, alias Parkplatz, war ich plötzlich nicht mehr allein. Da stand einer neben mir: hohe Passibilität. – Wirklichkeit verbrannt, in effigie, wörtlich. [...] Sie hier? fragte ich. Auf meinem Platz? Wenn er keine Leier ist, ja. Weder Leier noch Pinsel, lachte ich. Jetzt wurde Johann Georg bestimmter: Die Leopoldstraße ist der Stiel. Dann ist die Münchner Freiheit die Schaufel, erklärte der Magus in Norden. Eine Wurfschaufel für meine Muse, sagte Hamann. Ich sagte: Eine Wurfschaufel für mein falsches Buch. (Wühr 1983, 39)

Während die Pseudos in ihren Texten zu Beginn anmahnen, der Regisseur müsse endlich »den Platz entwerfen« (Wühr 1983, 38), also die Szenerie des Geschehens deutlicher machen, entwirft der Ich-Erzähler hier zusammen mit Hamann eine Topografie: die Wurfschaufel, die auf den Münchner Stadtplan bezogen wird. Dabei bildet Hamann, zitierend aus seiner *Aesthetica in nuce* von 1762³, eine Analogie, die die Metapher der Wurfschaufel als den Raum, in dem das Folgende sich abspielen wird, versteht. Der intertextuelle Bezug wird also konkretisiert, eine allegorische Deutung des Raumes, der auf die Kunst bezogen werden könnte – »weder Leier noch Pinsel« –, wird abgelehnt, stattdessen wird die Münchner Stadtopografie als Modell für die Ordnung des Raumes verstanden. Die Allegorie der Leier für die Dichtkunst wäre für das Konzept des »falschen Buches« schon deswegen wenig plausibel, weil sie auch als *pars pro toto* gelesen werden kann, und damit gleich doppelt falsch ist: Einmal weil sie auf ein *totum* verweist – wie es oben anhand der *Antigone*-Umdrehung schon Thema war – und zweitens weil sie damit eine feste Beziehung zwischen einer Ebene der Konkretion (Leier, *pars*) und der Bedeutungsebene (Kunst, *totum*) installiert. Genau diese stabile Form von Handlungs- und Reflexionsebene, von Konkretion und Bedeutung, von Detail und *totum* bekämpft *Das falsche Buch* aber, wo immer es sie findet.

3 »Nicht Leier! – noch Pinsel! – eine Wurfschaufel für meine Muse, die Tenne heiliger Litteratur zu fegen!« lautet der erste Satz von Hamanns Schrift. S. dazu Hoffmann 1997, 13–33.

Literaturverzeichnis

- Andrisevic, Andrea: Eine ›progressive Universalpoesie‹ der Postmoderne. Aspekte einer enzyklopädischen Stilistik des Bruchs in *Das falsche Buch* von Paul Wühr. In: Paul Wühr – Strategien der Wissenspoesie. Hrsg. v. Sabine Kyora und Wolfgang Lukas. München 2014, 16–32.
- Drews, Jörg: Das Spiel der frechen und der armen Hunde. Ein Werk souveräner Heiterkeit: *Das falsche Buch* von Paul Wühr. In: ders.: Das Lob des krummen Holzes. Über Paul Wühr. Hrsg. v. Thomas Combrink. Bielefeld 2016, 33–42.
- Hauthal, Janine, Julijana Nadj, Ansgar Nünning und Henning Peters: Metaisierung in Literatur und anderen Medien: Begriffsklärungen, Typologien, Funktionspotentiale und Forschungsdesiderate. In: dies.: Metaisierung in Literatur und anderen Medien. Berlin, New York 2013, 1–21.
- Hölderlin, Friedrich: Antigonae. In: ders.: Sämtliche Werke und Briefe. Bd. 2. Hrsg. v. Michael Knaupp. München 1992, 317–376.
- Hoffmann, Volker: ›Selbstgespräch eines Autors mit Johann Georg Hamann‹. Stationen der produktiven Hamann-Rezeption von Paul Wühr. In: falsches lesen. Zur Poesie und Poetik Paul Wührs. Hrsg. v. Sabine Kyora. Bielefeld 1997, 13–33.
- Kyora, Sabine: » ... wenn der Begriff sportelt«. Theorie und Poetik in Paul Wührs *Das falsche Buch*. In: Vergangene Gegenwart – Gegenwärtige Vergangenheit. Studien und Polemiken zur deutschsprachigen Literatur 1960–1994. Hrsg. v. Jörg Drews. Bielefeld 1994, 121–137.
- Kyora, Sabine: Poesie in Bewegung. Praktiken des Wissens und Praktiken der Wühr'schen Poesie. In: Paul Wühr – Praktiken der Wissenspoesie. Hrsg. v. Sabine Kyora und Wolfgang Lukas. München 2014, 3–15.
- Lacan, Jacques: Funktion und Feld des Sprechens und der Sprache in der Psychoanalyse. In: ders.: Schriften I. Ausgewählt und hrsg. v. Norbert Haas. 3. korr. Aufl. Weinheim, Berlin 1991.
- Nietzsche, Friedrich: Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne. In: ders.: Kritische Studienausgabe. Hrsg. v. Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Bd. 1. 2. durchgesehene Aufl. München 1988, 873–890.
- Nietzsche, Friedrich: Vorlesungsaufzeichnungen WS 1871/72 – Wintersemester 1874/75. In: ders.: Werke. Kritische Gesamtausgabe. Hrsg. v. Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Abt. II, Bd. 4. Berlin, New York 1995.
- Schickel, Joachim (Hg.): Guerilleros, Partisanen. Theorie und Praxis. München 1970.
- Wolf, Werner: Formen literarischer Selbstreferenz in der Erzählkunst. Versuch einer Typologie und ein Exkurs zur ›mise en cadre‹ und ›mise en reflet/série.‹ In: Erzählen und Erzähltheorie im 20. Jahrhundert. Festschrift für Wilhelm Füger. Hrsg. v. Jörg Helbig. Heidelberg 2001, 49–84.
- Wühr, Paul: Das falsche Buch. München 1983.
- Wühr, Paul: Luftstreiche. Ein Buch der Fragen. München 1994.

Tobias Lachmann

Die Geburt der Gegenkultur aus dem Geiste des Raketenstaates

Zur Kunst der Prosa Thomas Pynchons

Einer Randbemerkung in Ralf Simons Vorüberlegungen zur ›Theorie der Prosa‹ zufolge reicht deren literarhistorisch bedeutendste Tradition bis zur menippeischen Satire der Antike zurück. Das zentrale Argument dafür liefert die Herleitung von der *lanx satura*, die auf die ›Formlosigkeit‹ bzw. Hybridität solcher Texte verweist. So stichhaltig diese Argumentation angesichts empirischer Beispiele von François Rabelais und Johann Fischart über Laurence Sterne und Jean Paul bis hin zu James Joyce und Arno Schmidt auch ist, die eine unbestritten »starke Affinität zu Satire, Humor und grotesker Verkörperung« aufweisen (Simon 2018, 416), so wirft sie aufgrund der enormen historischen Distanz, die zwischen Antike und Postmoderne liegt, doch auch Fragen auf. Neben der transhistorischen Perspektive betreffen diese insbesondere die literarische Originalität der jeweiligen Prosaprojekte, die sich im einfachen Rückgriff auf Gattungsmerkmale der Menippea nur unzulänglich erklären lässt. Grund genug, dieser Prosa in ihren literarhistorischen Bezügen genauer nachzuspüren.

Im Hinblick auf die Frage, »[w]as Prosa eigentlich sei« (Schlegel 1988, 211), erweist sich die Menippea als ein idealer Prüfstein, weil sie im Kontext des Kynismus entsteht und damit gemäß der antiken Konzeption der ›Philosophie als Lebensform‹ (Hadot 1991) zwischen Theorie und Praxis changiert. Als Kulturtechnik stellt die Satire ein Schwellenphänomen dar, das über seine literarischen Verfahren nicht nur die Schnittstelle zwischen Philosophie und Lebenskunst prozessiert, sondern aufgrund ihrer praxeologischen Orientierung zugleich einen Beitrag zur Reflexion der Prosa zu leisten imstande ist. Entsprechend führt Ralf Simons (2013) Revision der Ästhetikgeschichte von Baumgarten bis Hegel zu einer Grundannahme, die alles andere als trivial ist, da sie dem distinktiven Merkmal des Elaborationsgrades Rechnung trägt, über den sich die Poetizität der Prosa näher bestimmen lässt. Denn letztlich ist es weniger die syntagmatische Gerichtetheit narrativer Elemente, die die Prosa auszeichnet, als ihre Stilistik oder Tonalität. Hierbei geht es um die Rhythmisierung der Sprache; um die Distribution von akzentuierten und nicht akzentuierten Silben, um syntaktische Akzentuierungen genauso wie semantische Akzente; es geht um den an der Mündlichkeit

Tobias Lachmann, Dortmund

orientierten Fluss der Rede; um die Tonalität unterschiedlicher stilistischer Register; um die Selektion heterogenen sprachlichen Materials und dessen Mischung; zudem um Subjektsituationen und imaginäre Evokationen, die fremde Wahrnehmungswelten eröffnen; um innovative Darstellungsweisen für komplexe Theoreme, Weltanschauungen oder diskursive Positionen, die sich zu faszinierenden Texten vernetzen und im Medium der Literatur neue Erfahrungen ermöglichen. Kurz gesagt: Eine Theorie der Prosa lässt sich wohl nur auf dem Weg über diese Sprachkunst entwickeln, die ihrerseits auf das ›prosaische‹ Leben reagiert. Durch Verfahren wie die genannten übernimmt die Prosa die Funktion, zwischen der lebensweltlichen Komplexität, die »vor den Formen der Kunst« liegt, und der literarischen Komplexität, die dahinter liegt, zu vermitteln (Simon 2013, 285). Sie verfügt über das komplette Spektrum literarischer Formen und Verfahren und unterzieht diese einer konsequenten ästhetischen Reflexion: »Die Analogie lautet dann: So wie die Wahrnehmung aus den Kanälen der fünf Sinne ein kompaktes, synästhetisch vermitteltes Percept macht, so macht die Prosa aus den Formen eine weitere Verdichtung, als formlose Form« (Simon 2013, 285). Deren Poetizität allerdings variiert in Abhängigkeit vom Maß an Elaboration der verwandten literarischen Verfahren. Durch eine Untersuchung der Regeln und Gesetzmäßigkeiten der Textgenese lässt sie sich genauer bestimmen.

Modellhaft betrachtet konstituiert sich die Prosa also im Zusammenspiel der drei Ebenen der *aisthesis*, der *poiesis* und der *theoria*, wobei der *poiesis* eine besondere Rolle zukommt: Sie umfasst die Darstellungsformen und den Herstellungsprozess gleichermaßen, sorgt auf der mittleren Ebene dafür, dass die vorgängige Wahrnehmung in der literarischen Praxis in Prosa überführt wird, während sie diese zugleich in den kontemplativen Raum der Schau stellt. Sie bringt Wissen, Wirklichkeit und Wahrheit hervor, anstatt in einem mimetischen Verhältnis zur Welt zu verharren. Wird dabei die Realismus-Frage virulent, so nicht etwa im Sinne der Abbildung oder Widerspiegelung einer vorgängigen Realität, sondern als Produktion von Wirklichkeit mit den Mitteln der Literatur, die auch pararealistische, also ins Phantastische reichende Spielarten umfassen können. Elaborierte Prosa zeichnet sich demnach dadurch aus, dass sie an Stelle des univекtoriellen Widerspiegelungsmodells multivektorielle Bezüge zwischen Text und Welt etabliert und durch Applikationen andere Wirklichkeiten nicht bloß denkbar, sondern konkret werden lässt.

Auch wenn die hier skizzierte Genealogie dieser Traditionslinie keineswegs kontinuierlich gedacht werden darf, da sie von fundamentalen Diskontinuitäten gekennzeichnet ist, die sich an den epochalen Einschnitten der Antike, der Romantik und der Moderne bzw. Postmoderne exemplarisch festmachen lassen, erweist sich der antike Kynismus für die Kunst der Prosa als relevant. Unter dem Titel *Der Mut zur Wahrheit* hat sich Michel Foucault in seiner letzten Vorlesung

am Collège de France eingehend mit der fragmentarisch überlieferten ›Weisheit der Hunde‹ auseinandergesetzt, die sich insbesondere durch ihre »Praxis der Verdiktion« (Foucault 2010, 207) auszeichnet. Darin reproduziert er das Bild des schmutzigen, nur mit dem Notwendigsten bewehrten Vagabunden, der sich am Rande der *agorá* aufhält, die Bürger der *polis* umgarnt, provoziert oder gar verspottet und sich ansonsten mit Betteleien durchbringt. Im entschiedenen Gegensatz zu den »Verhaltensregeln und kulturellen und gesellschaftlichen Werten in der Antike« (Foucault 2010, 246) pflegt der Kyniker eine Ästhetik der Existenz, die in einem ganz elementaren Sinn ›materialistisch‹, da unmittelbar auf das *bios*, das sprichwörtlich nackte Leben, bezogen ist. Diesem Vorrang der Seinsweise über den schon in der Antike nur rudimentär ausgeprägten theoretischen Rahmen korrespondiert der kynische Imperativ zur permanenten Reflexion der Lebensformen. Frei von unnötigem Ballast begibt sich der Kyniker als *kataskopos*, als Avantgardist im doppelten Wortsinn, »vor die Front der Menschheit« und erkundet, »was dem Menschen in weltlichen Dingen zu- oder abträglich sein mag« (Foucault 2010, 220). Mit dieser Funktion sind die Merkmale der Heimatlosigkeit und des Nomadismus ebenso eng verbunden wie die auf diesem Wege zu gewinnende *autarkeia*, die neben der *ataraxia* als wichtigstes Ziel der antiken Philosophie gilt. Erreicht wird dieses Glück allerdings über ein Leben im Skandal, in dem der Kyniker seinen Mitmenschen durch sein schamloses Dasein sowohl praktisch als durch seine Lust am Streit auch theoretisch ihre Irrungen vor Augen führt. Dazu nutzt er das Prinzip der *parthesia* und spricht in seiner franken und freien Rede schonungslos die Wahrheit aus. Theorie und Praxis überschneiden sich im Kynismus so weitgehend, dass er keiner Verbreitung durch eine elaborierte Lehre bedarf. Der Kynismus basiert einzig auf der Praxis des Wahrsprechens, »des Wahrsprechens ohne Scham und Furcht, des unbeschränkten und mutigen Wahrsprechens, des Wahrsprechens, das seinen Mut und seine Kühnheit so weit dehnt, daß daraus umgekehrt eine unerträgliche Unverfrorenheit wird« (Foucault 2010, 217f.).

Wenn Foucault behauptet, Lebensweise und Wahrsprechen seien im Kynismus unmittelbar miteinander verbunden, dann lässt er allerdings die Medialität der Sprache außer Acht. Zwar konstatiert er, dass die Antike eine dezidiert »kynische Kunst und Literatur« kennt. Die Beobachtung, dass Satire und Komödie in dieser Zeit »von kynischen Themen durchzogen« sind und »zu einem gewissen Grad« einen nachgerade »privilegierten Ort für den Ausdruck kynischer Themen« darstellen, vernachlässigt jedoch, dass damit ganz spezifische Formen der Darstellung angesprochen sind, die sich in literaturwissenschaftlichen Begriffen genauer beschreiben lassen. Daraus folgt, dass sich die »Korrespondenz zwischen Lebensstil und Offenbarung der Wahrheit« (Foucault 2010, 246), die für den Kynismus so essentiell ist, in den Künsten wohl deshalb bis in die

Moderne bzw. Postmoderne fortschreibt, weil sie in ihren materiellen wie symbolischen Praktiken »gegenüber der Kultur, den gesellschaftlichen Normen, den ästhetischen Werten und Kanons« eigene Darstellungsweisen entwickelt, die »eine polemische Beziehung der Reduktion, der Verweigerung und Aggression« sowie der »Entblößung des Elementaren der Existenz«, der »ständige[n] Ablehnung« und der »Verwerfung jeglicher schon gesicherten Form« beinhalten (Foucault 2010, 248).

Mit der Anekdote und der Menippea lassen sich in diesem Zusammenhang gleich zwei Formate hervorheben. So existiert eine Geschichte des Kynismus heute nur deshalb, weil dieser anekdotisch tradiert wird. Die Grundstruktur dazu liefert die apophthegmatische Anekdote mit der narrativen Trias von *ocasio*, *provocatio* und *dictum*: »Als [Diogenes von Sinope] im Kraneion ein Sonnenbad nahm, trat Alexander [der Große] an ihn heran und sagte: ›Erbitte von mir, was du willst‹, worauf er antwortete: ›Geh mir aus dem Licht!‹« (Steinmann 1999, 44). Charakteristisch für die kynische Haltung ist dabei das Moment der Inversion, mit dem der gesellschaftliche Außenseiter auf das mäzenatische Ansinnen der geschichtsträchtigen Figur reagiert. Hierbei fungiert das *dictum* gleich in doppelter Hinsicht als Provokation: als parrhesiastischer Akt sowie als Witz, in dem das närrische Gelächter desjenigen widerhallt, der im Spott über die herrschenden Zustände einer souveränen Widerständigkeit zum Ausdruck verhilft. Michael Niehaus (2013) nennt diese elementare Form die *sprechende* Anekdote, weil sie Mündlichkeit inszeniert; traditionell als pointierter Sprechakt einer historischen Figur, der die Situation transzendiert und etwas Typisches zum Ausdruck bringt. Daneben existiert die *stumme* Anekdote, die der elaborierten Prosa entgegenkommt, weil sie als minimaler, aber variabel ausbau- und anschlussfähiger narrativer Text ein privilegiertes Medium für Historiographie und Literatur gleichermaßen darstellt. Indem sie die fixen Grenzen des Apophthegmas überschreitet, sich der Erzählung von kleinen Ereignissen jenseits der ›großen Geschichte‹ zuwendet und die fragmentarischen Splitter eines historischen Geschehens von geringer Wirkung, aber großer Signifikanz zu kaleidoskopischen Texturen montiert, vermag es die Prosa, sich das ästhetische Potential der Anekdote anzueignen, um im zwielfichtigen Raum zwischen faktuellem und fiktionalem Erzählen alternative Geschichtslandschaften zu simulieren.

Die Perspektive der generativen Poetik hilft, sich zu verdeutlichen, wie kleine Formen über Prozesse der diskursiven Integration in große Formen transformiert werden. Ganz ähnlich verfährt die menippeische Satire, die sich sämtliche Formen einzuverleiben vermag. Die dabei entscheidende Rolle des Kynismus hat niemand so klar formuliert wie Friedrich Nietzsche, der die diskursintegrativen Mechanismen im Kreativzyklus von elementarer und elaborierter Kultur der Antike in *Die Geburt der Tragödie oder: Griechenthum und Pessimismus* wie folgt beschreibt:

Wenn die Tragödie alle früheren Kunstgattungen in sich aufgesaugt hatte, so darf dasselbe wiederum in einem excentrischen Sinne vom platonischen Dialoge gelten, der, durch Mischung aller vorhandenen Stile und Formen erzeugt, zwischen Erzählung, Lyrik, Drama, zwischen Prosa und Poesie in der Mitte schwebt und damit auch das strenge ältere Gesetz der einheitlichen sprachlichen Form durchbrochen hat; auf welchem Wege die *cynischen* Schriften noch weiter gegangen sind, die in der grössten Buntscheckigkeit des Stils, im Hin- und Herschwanken zwischen prosaischen und metrischen Formen auch das litterarische Bild des »rasenden Sokrates«, den sie im Leben darzustellen pflegten, erreicht haben. (Nietzsche 1972, 89)

Neben dem Bruch etablierter Konventionen hebt Nietzsche die Hybridisierung sowie Figuren der Steigerung und Überbietung besonders hervor. In der »Buntscheckigkeit des Stils« der Menippea findet die kynische Kongruenz von Philosophie und Lebensweise ihre literarische Entsprechung. Das auf dem Ernsthaft-Komischen (*spoudogeloion*) beruhende, »proteische« Konzept der Menippea dient der Prosa insofern als Modell, als es eine »*außerordentliche Freiheit in der Erfindung des Sujets und der philosophischen Idee*« (Bachtin 1985, 127) genießt, die es gewissermaßen spielerisch erlaubt, Prosa im Paradoxon jener »formlosen Form« zu generieren, die sich kontinuierlich selbst reflektiert, variiert und aktualisiert, permanent im Werden und daher nie mit sich selbst identisch ist. Die Interdiskursivität fungiert dabei als entscheidendes generatives Subsystem. Strukturell basiert die menippeische Satire auf Charakteristika, die Bachtin zufolge aus dem »transformierenden Einfluß des karnevalistischen Weltempfindens« (Bachtin 1985, 120) hervorgehen. Diese elementaren Merkmale lassen sich wie folgt verschlagworten: Erstens als *Kairologie*, die auf ihr »Verhältnis zur Wirklichkeit« zielt und die »aktuelle Gegenwart« zum »Ausgangspunkt für das Verständnis, die Beurteilung und die Darstellung der Wirklichkeit« (Bachtin 1985, 120) macht. Julia Kristeva spricht von einer »Art politische[m] Journalismus der Zeit«, in dem sich aktuelle politische Konflikte diskursiv manifestieren (Kristeva 1972, 368). Zweitens als *Ereignishaftigkeit*, denn sie »stützen sich nicht auf Überlieferung und widmen sich ihr nicht; sie stützen sich *bewußt* auf (allerdings noch nicht hinreichend gereifte) *Erfahrung* und *freie Erfindung*; ihr Verhältnis zur Überlieferung ist in der Mehrzahl der Fälle äußerst kritisch, bisweilen zynisch-entlarvend« (Bachtin 1985, 120). Und drittens als über die von Bachtin und Kristeva konstatierte Dialogizität und Intertextualität hinausgehende *Interdiskursivität*, die jene »intendierte Vielzahl der Stile und verschiedenen Stimmen« (Bachtin 1985, 121) umfasst:

Für sie ist eine Vielzahl der Töne in der Erzählung, die Vermischung des Hohen mit dem Niedrigen, des Ernsten mit dem Komischen charakteristisch, sie fügen in großem Ausmaß andere Gattungen ein – Briefe, gefundene Manuskripte, nacherzählte Dialoge, Parodien auf Gattungen der hohen Literatur, parodistisch umgedeutete Zitate u. a.; in einigen von

ihnen wird Prosa- und Verssprache vermischt, werden lebende Dialekte und Jargons verwendet (in der römischen Zeit auch direkte Zweisprachigkeit), zeigt sich der Autor in verschiedenen Masken. [...] Ein radikal neues Verhältnis zum Wort als dem Material der Literatur wird sichtbar. (Bachtin 1985, 121)

Stets bleibt sie dabei dem *spoudogeloion* verpflichtet. Allerdings potenziert sie das Ernsthaft-Komische durch die verschiedenen Verfahren des Witzes bis hin zur satirischen Attacke und entfaltet auf diese Weise auch ihre politische Dimension: »Durch den Status ihrer Wörter ist sie politisch und gesellschaftlich subversiv. Sie befreit die Rede vom historischen Zwang, was eine absolute Kühnheit der philosophischen Intervention und Einbildungskraft mit sich bringt« (Kristeva 1972, 366). Dieser Aspekt ist in der Forschung zur Menippea häufig übersehen worden, da Bachtins Formulierung von der »Atmosphäre *fröhlicher Relativität*« (Bachtin 1985, 119) dazu verleitet, über die aggressive Tendenz der Satire hinwegzusehen, die »auf verbale und damit soziale Vernichtung des satirischen Opfers« aus ist: »Die Satire gibt [...] nicht nur eine alternative und komplementäre Weltsicht, sondern sie wendet sich auch aggressiv und entlarvend gegen angemäße Autorität, gegen lebensbedrohende Ordnungen und falsche Normen« (Weiß 1985, 246). Entschieden bezieht sie die Position der sozialen Randständigkeit und der Gegenkultur. Darüber hinaus liefert sie auch für die ebenso eigentümliche wie ›parasitäre‹ Formlosigkeit der Prosa, die zugleich alle Formen in sich zu versammeln weiß, das Modell: »Die Bewegung, die zwischen den beiden Polen, die der Dialog [zweier Diskurse] voraussetzt, entsteht, merzt aus unserem philosophischen Raum die Probleme der Kausalität, der Finalität usw. aus und deutet den Wert des dialogischen Prinzips für einen Denkraum an, der viel weiter wäre als der romanhafte« (Kristeva 1972, 374). Genau darin läge, meiner Ansicht nach, schließlich auch das einzigartige Potential der Prosa als Denkraum auf der Ebene der *theoria*.

In literarhistorischer Sicht bleibt zu bekräftigen, dass selbstverständlich nicht von einer einfachen Identität zwischen antiker Satire und postmoderner Prosa auszugehen ist. Sehr wohl lassen sich aber Anhaltspunkte finden, um die These der geteilten transhistorischen Dimension von Satire und Prosa zu untermauern. So erfährt die Prosa in der Romantik einen entscheidenden Modernisierungsschub, indem sie – wie bei August Wilhelm und Friedrich Schlegel – als kulturevolutionäre Diskursbasterei gefasst wird. Am 116. Athenäums-Fragment lässt sich das Verfahren der radikalisierten Interdiskursivität gut festmachen (Schlegel 1967, 182f.): Wenn Friedrich Schlegel die »romantische Poesie« dort als »progressive Universalpoesie« definiert, deren zentrale Funktion es ist, über die etablierten literarischen Gattungen hinaus »Poesie und Prosa, Genialität und Kritik, Kunstpoesie und Naturpoesie« zu »mischen« oder gar zu »verschmelzen«, dann ist nicht zu übersehen, dass die diskursive Hybridisierung das zen-

trale Element seines Konzepts ausmacht. Wird damit überdies das Ziel verknüpft, »die Poesie lebendig und gesellig, und das Leben und die Gesellschaft poetisch [zu] machen, den Witz [zu] poetisieren, und die Formen der Kunst mit gediegnem Bildungsstoff jeder Art an[zu]füllen und [zu] sättigen, und durch die Schwingungen des Humors [zu] beseelen«, dann zeigt sich, dass dies nur über Deterritorialisierungen, vor allem zwischen *aisthesis*, *poiesis* und *theoria*, geschehen kann. Die angestrebte Aufhebung der Trennung zwischen U- und E-Kultur, wie wir heute sagen würden, kommt darin zum Ausdruck, dass mit dem Alltäglichen das Prosaische und mit dem Populären die Gesamtheit aller die Gesellschaft betreffenden Bereiche angesprochen wird. Interessanterweise schließt Schlegels Auffassung auch das Vermögen ein, die Subjektivität des Autors als interdiskursiv programmiert zu denken und diskursive Positionen in ihrer Vielfalt zu inszenieren. Dadurch erhebt die Prosa den Anspruch, »ein Spiegel der ganzen umgebenden Welt, ein Bild des Zeitalters [zu] werden«. Wenig überraschend fungiert die *poiesis* dabei als zentrale Dimension. Denn Schlegel ist sich bewusst, dass ein elaborierter Text nur aus elementaren Bauteilen zu generieren ist. Das eigentliche Prinzip der Prosa ist daher der offene künstlerische Prozess, das stetige Werden:

Die romantische Poesie ist unter den Künsten was der Witz der Philosophie, und die Gesellschaft, Umgang, Freundschaft und Liebe im Leben ist. Andre Dichtarten sind fertig, und können nun vollständig zergliedert werden. Die romantische Dichtart ist noch im Werden; ja das ist ihr eigentliches Wesen, daß sie ewig nur werden, nie vollendet sein kann. Sie kann durch keine Theorie erschöpft werden, und nur eine divinatorische Kritik dürfte es wagen, ihr Ideal charakterisieren zu wollen. Sie allein ist unendlich, wie sie allein frei ist, und das als ihr erstes Gesetz anerkennt, daß die Willkür des Dichters kein Gesetz über sich leide.

(Schlegel 1967, 182f.)

Übrigens ist es ein oft übersehener Umstand, dass der Kynismus – und vor allem dessen »Oszillieren [...] zwischen Moral und Witz« (Niehues-Pröbsting 1988, 300) – für Schlegel den zentralen theoretischen Bezugspunkt darstellt. Seinem Talent zur produktiven Entwendung entsprechend, entwickelt er in der Auseinandersetzung mit dem Kynismus »eine universelle Form von Intellektualität, die er nicht auf die historisch so genannten Kyniker beschränkte und in der er wesentliche der eigenen intellektuellen Intentionen glaubte wiederzufinden« (Niehues-Pröbsting 1988, 300). Eine vergleichbare Beobachtung macht im neunzehnten Jahrhundert Rudolf Haym, der über Schlegel schreibt: »Litterarischer Cynismus«, das wird jetzt die Formel für seine Existenzweise, den Cynismus überhaupt stempelt er zu seinem Lebensideal« (Haym 1870, 242). Als Beleg für diese Sichtweise sei hier beispielhaft für die unzähligen Notizen Schlegels das 851. Fragment zur Philosophie zitiert, aus dem die zentrale Funktion der kritischen Kulturtechnik des Kynismus eindeutig hervorgeht:

Witz ist ein wesent[licher] Bestandtheil d[es] Cynismus, aber nur d[es] polemischen und naiven. Der Cyniker verachtet die Kunst[poesie] | und Kunst[philosophie], hat aber Natur[poesie] <Natur[philosophie]>; Ironie ist nicht in ihm. Cynismus ist gar nicht auf η[θ] [Ethik] eingeschränkt. – Cyn.[ismus] ist moralische Genialität. – (Schlegel 1963, 100)

Inwiefern sich der literarische Kynismus über die Romantik hinaus bis in die Postmoderne weiterentwickelt, soll im Folgenden anhand eines Beispiels diskutiert werden, das als ein prototypischer postmoderner Text gilt und die literarische Welt bei seiner Veröffentlichung zutiefst gespalten und verstört hat: Thomas Pynchons *Gravity's Rainbow* (1973). Diesem Text, nach Elfriede Jelinek zu Deutsch *Die Enden der Parabel* (1981), haftet noch immer der Ruf eines Skandalbuches an. Zu hartnäckig hält sich das Urteil jenes *advisory boards*, das sich 1974 dazu entschloss, in der Kategorie *fiction* lieber gar keinen Pulitzer-Preis zu vergeben als diesen Pynchon zu verleihen, dessen nominierten Text man als »obscene«, »unreadable«, »turgid« und »overwritten« kritisierte (Kihss 1974, 38). Diese Begründung ist insofern interessant, als sowohl das *Oxford English Dictionary* als auch das amerikanische *Merriam-Webster* belegen, dass sich das intransitive Verb (*to*) *overwrite* auf die Stilistik eines Textes bezieht und dabei eine Schreibweise moniert, die als »too elaborately or ornately« geschrieben wahrgenommen wird. Beide Monita, der hohe Grad an Elaboration genauso wie die Rhetorisierung der Sprache, jedoch sind zentrale Charakteristika jener Prosa, deren Kunst hier auf den Grund gegangen werden soll. Paradoxerweise spricht die *ablehnende* Jury-Entscheidung also doch *für* den Text, bei dem es sich Theodore D. Khapertian (1990) zufolge um eine menippeische Satire handelt. Daher soll im Folgenden das Experiment gewagt werden, auf Grundlage einer generativen Diskursanalyse (Link 1983) zu zeigen, wie die Prosa komplexe Wissensbereiche fasst, mithilfe ihrer Darstellungsoptionen formatiert und als Erkenntnisobjekte konstituiert. Die Dimension der *poiesis* rückt dabei ins Zentrum der Betrachtung.

1 *aisthesis* als kynische Praxis: Pynchons Schreibszenen und Poetik im Elementardiskurs

Thomas Pynchon gilt noch immer als ›Phantom der Literatur‹. Tatsächlich ist relativ wenig über seine Schreibszenen (Stingelin 2004, Giuriato et al. 2005 und Giuriato et al. 2006) bekannt und das, was man weiß, muss in der Forschungsliteratur erst aufgefunden werden. So profitiert Pynchon den Berichten seiner Verleger und Lektoren zufolge bei der Arbeit an *Gravity's Rainbow* von den umfassenden Beständen der Universitätsbibliothek der *University of California* in Berkeley, recherchiert während der langjährigen Textgenese aber auch andern-

orts, etwa in Berlin. Seinem Freund Jules Siegel verdanken wir die Information, dass Pynchon in dieser Zeit zumeist auf mathematischem Millimeterpapier schreibt, das sich in seinem Apartment in Manhattan Beach – »a monk's cell decorated by the Salvation Army« (Siegel 1977, 172) – zu einem dicken Stapel dieses mit seiner feinen, Druck- und Schreibschrift kombinierenden Handschrift überzogenen, quadrillierten Papiers schichtet: »the draft of *Gravity's Rainbow*, which he was in the process of typing and rewriting«. Da ein Großteil des Entwurfs während Pynchons Zeit in Mexiko und dort wohl nicht ohne den stimulierenden Einfluss von Cannabis entsteht, plagt sich der Autor, der die Arbeit am Manuskript von *Gravity's Rainbow* aus Geldsorgen für eine schnelle Veröffentlichung von *The Crying of Lot 49* (1966) unterbrochen hat, an seiner Olivetti-Reiseschreibmaschine beim Versuch, den Text zu rekonstruieren: »I was so fucked up while I was writing it,« he said, »that now I go back over some of those sequences and I can't figure out what I could have meant« (Siegel 1977, 172).

Da es Pynchon bevorzugt, seine Texte für sich sprechen zu lassen, sind Aussagen zu seiner Poetik rar gesät. Eine Ausnahme bildet der Band *Slow Learner* (1984), der Pynchons frühe Kurzprosa versammelt und vom Autor mit einem Vorwort versehen wird. Darin stellt er sich als Zaungast der Beatbewegung dar, der er ambivalent gegenübersteht. Einerseits zeigt er sich fasziniert von den kulturellen Innovationen der Beatniks, andererseits ist er sich darüber im Klaren, der Bewegung aufgrund seines familiären Hintergrundes sozial nicht zuzugehören: »Wir befanden uns in einer Übergangsphase, einer merkwürdigen kulturellen Wendezeit im Windschatten der Beats, und unsere Loyalität war tief gespalten« (Pynchon 1985, 16). Diese Wahrnehmung geht auf eine Verkettung zeitgenössischer Kontroversen zurück, in der sich soziale Konflikte mit generationellen, sprachlichen und kulturellen verknüpfen, auf das eigene Selbstverständnis zielen und eine wie auch immer geartete Subjektivierung jenseits der gängigen gesellschaftlichen Positionen erforderlich machen. Das betrifft Fragen der Stratifikation, also Klassenaspekte wie die vielfältigen Oppositionen zwischen Studenten und Arbeiterschaft, Fragen der Identifikation mit den Ausdrucksformen der klassischen Moderne oder den sprachlichen Experimenten der Beat-Autoren, sowie drängende Fragen nach alternativen Literatur- und Lebenskonzepten, die es erst noch zu entwickeln gilt; was bedeutet, »die Posen und Requisiten der Beat-Bewegung zu übernehmen und«, so Pynchon, »als Post-Beatniks, zu einem tieferen Verständnis dessen zu gelangen, was letztlich nichts anderes war als eine nüchterne und glaubwürdige Bekräftigung der Ideale, die wir alle für die eigentlich amerikanischen halten möchten« (Pynchon 1985, 16).

Literarischen Ausdruck findet diese Standortbestimmung in *Entropy* (1960), einem kurzen Prosatext, in dem der *poeta doctus* probiert, »den Stories der Beats so nahezukommen, wie es mir damals nur möglich war – obwohl ich na-

türlich glaubte, dem Beatnik-Feeling mit angelesener Naturwissenschaft intellektuellen Glanz zu verleihen« (Pynchon 1985, 22). Das eigentliche Problem liegt denn auch in der Suche nach einer ebenso authentischen wie gesellschaftspolitisch relevanten literarischen Position jenseits der Dichotomie von *underdogs* und Arrivierten. Dass die akademische Tradition der *Ivy League Colleges* eine solche nicht bietet, zeigen die Beatniks deutlich auf: »[D]ank all der alternativen Nachrichten von unten, die durch den Efeu hereinsickerten, begannen wir ein Gespür für jene andere Welt zu entwickeln, die dort draußen summt und vibrierte« (Pynchon 1985, 15). Angeregt von Helen Waddells wiederaufgelegter Studie über die mittelalterliche Vagantendichtung beginnt Pynchon, während er *Gravity's Rainbow* schreibt, eine eigenständige literarische Praxis zu entwickeln:

Diese Empfindung der Beengtheit im akademischen Elfenbeinturm trug sicher zu dem verführerischen Reiz des pikaresken amerikanischen Wanderlebens bei, das uns die Beat-Autoren zu führen schienen. Lehrlinge sind in allen Zünften und zu allen Zeiten begierig gewesen, auf die Wanderschaft zu gehen. [...] Ich hatte einen Roman veröffentlicht und glaubte, das ein oder andere zu wissen; vor allem aber scheint mir, daß ich es damals schaffte, mein Maul zu halten und den amerikanischen Stimmen zuzuhören, die mich umgaben. Es gelang mir sogar, meinen Blick von den gedruckten Quellen loszureißen und auf die amerikanische Wirklichkeit zu richten, wie sie sich außerhalb der Buchdeckel abspielt. Ich war endlich *on the road*, kam selbst an die Orte, von denen Kerouac geschrieben hatte. (Pynchon 1985, 32)

Es ist eine bemerkenswerte historische Diskontinuität, die dazu führt, dass Pynchon auf dem Umweg über seine Waddell-Rezeption auf die Parallelen zwischen Beatniks und Goliarden stößt, die als Wanderprediger die im Mittelalter nur schwer zu vereinbarenden Merkmale der akademischen Bildung und der Volkstümlichkeit verkörpern. Vielsagend ist dieser Umstand auch deshalb, weil in den Bettelorden des Mittelalters auch der Kynismus tradiert wird; und zwar von Menschen, »die auf alles verzichteten, die einfachsten und grobschlächtigsten Kleider tragen und barfuß umherziehen, um die Menschen aufzurufen, sich um ihr Heil zu kümmern, und die sie in ihren Schmähreden anfahren, deren Heftigkeit bekannt ist« (Foucault 2010, 240). Ähnlich wie Foucault weiß Kristeva davon zu berichten, dass »der menippeische Aspekt« im Mittelalter »von der Autorität des religiösen Textes bezwungen [wird] und während der bürgerlichen Ära vom Absolutismus des Individuums und der Dinge« (Kristeva 1972, 370). Allerdings produziert diese Verdrängungsbewegung mit der Vagantendichtung zugleich eine ambulante Literatur, in der die menippeische Tradition in den nomadischen Diskursformen der umherziehenden Scholaren bewahrt werden kann. In diesem Sinne betont Waddell am »historical interest of the *Vagantes* as one of the earliest disintegrating forces in the medieval church«, dass deren literarhistorischer Platz vor allem »in the development of satire and the secularising of the stage«

(Waddell 1980, v) bestehe. Pynchon bestätigt diese Sichtweise im Vorwort seines Kurzprosa-Bandes, wenn er sie neben der Beat-Bewegung als eine zweite, historische Inspirationsquelle für sein Schreibprojekt ins Spiel bringt:

Einen verstärkenden Effekt übte, jedenfalls auf mich, Helen Waddels [sic!] *The Wandering Scholars* aus, eine in den frühen 50er Jahren wiederaufgelegte Studie über die Vagantendichter des Mittelalters, die in einem großen Aufbruch die Klöster mit den Straßen Europas vertauschten und in ihren Liedern die Vielfalt des Lebens feierten, die sie außerhalb der akademischen Mauern fanden. Angesichts meiner damaligen Universitäts-Umgebung waren die Parallelen nicht schwer zu sehen. (Pynchon 1985, 14 f.)

Aus seiner eigenen nomadisierenden Daseinsweise geht mit *Gravity's Rainbow* schließlich ein Prosatext hervor, der trotz seines historisch auf die Zeit gegen Ende des Zweiten Weltkrieges konzentrierten Sujets zugleich unmittelbar auf seine Entstehungszeit zwischen 1963 und 1973 bezogen ist und daher nicht zu Unrecht als zentraler Text der literarischen Postmoderne gilt. Die kairologische Dimension dieses Schreibprojekts manifestiert sich vor allem in seiner elaborierten Darstellungsweise, die es Pynchon in einem literarischen Coup ermöglicht, eine gegen Ende des Zweiten Weltkrieges abgefeuerte deutsche V2-Rakete – »A screaming comes across the sky« (Pynchon 1973, 3) – in das Orpheus-Filmtheater in Los Angeles einschlagen zu lassen, das er durch das kryptographische Verfahren der polyalphabetischen Substitution der Grapheme ›m‹ und ›s‹ genauso generiert, wie er es durch den intertextuellen Verweis auf Ovids *Metamorphosen* fiktionalisiert, um damit die Gegenwärtigkeit der Geschichte spektakulär unter Beweis zu stellen. Schließlich wird seit dem 6. August 1945 nicht nur der literarhistorische Moment von der Atombombe definiert, die von Langstreckenraketen, wie sie im Rahmen des *Hermes Missile Program* in White Sands erprobt werden, binnen kürzester Zeit in alle Teile der Welt getragen werden können:

Wir alle haben auf diese schleichende Eskalation unsrer Hilflosigkeit und unseres Schreckens mit den wenigen Mitteln reagiert, die uns zur Verfügung stehen, vom Versuch, nicht darüber nachzudenken, bis zur Flucht in den Wahnsinn. Irgendwo auf diesem Spektrum der Machtlosigkeit befindet sich das Schreiben von Literatur darüber. (Pynchon 1985, 28)

So spärlich diese poetologischen Aussagen auch erscheinen mögen, genau gesehen vermitteln sie doch eine relativ konkrete Vorstellung davon, worum es in Pynchons Prosaprojekt geht: um eine ungebundene Existenzweise, ein Leben ganz im Zeichen der Literatur und eine provokative Entgrenzung der Oppositionen zwischen klassischer Moderne und Beat, zwischen Bildungselite und ›einfachem‹ Volk, zwischen *Ivy League* und *the street*. Darüber hinaus ist Pynchon aufgrund seiner Ausbildung imstande, etwas zu leisten, was nur die Wenigsten vermögen: Er vermag es, die Kluft zwischen den ›zwei Kulturen‹, zwischen der literarischen und der naturwissenschaftlichen Intelligenz (Snow 1987), zu über-

brücken. Denn als in das US-amerikanische *Minuteman Program* involvierter ehemaliger Redakteur des Bomarc Aero-Space Department bei der Boeing Airplane Co. in Seattle (Pynchon 2003) ist der studierte Ingenieur im Besitz eines dermaßen exakten Wissens über die technische Welt, dass mancher literarisch ambitionierte Physiker vor Neid erblassen würde. Diese Konstellation führt auch dazu, dass Pynchons technohistorisches Interesse stets an den politischen und ideologischen Konflikten der Gegenwart orientiert bleibt. In seinem Essay *Is It O. K. To Be A Luddite?* (1984) zeigt er auf, wohin der naive Fortschrittsoptimismus der Moderne geführt hat:

By 1945, the factory system – which, more than any piece of machinery, was the real and major result of the Industrial Revolution – had been extended to include the Manhattan Project, the German long-range rocket program and the death camps, such as Auschwitz. It has taken no major gift of prophecy to see how these three curves of development might plausibly converge, and before too long. Since Hiroshima, we have watched nuclear weapons multiply out of control, and delivery systems acquire, for global purposes, unlimited range and accuracy. An unblinking acceptance of a holocaust running to seven- and eight-figure body counts has become – among those who, particularly since 1980, have been guiding our military policies – conventional wisdom. (Pynchon 1984, 41)

Damit stellt sich die drängende Frage nach der Rolle kritischer Intellektueller, die aufgrund ihrer umfassenden Bildung in der Lage sind, das sich immer weiter differenzierende Spektrum des spezialisierten Wissens moderner Gesellschaften zu entdifferenzieren, zu integrieren und subjektiv applizierbar zu machen. Dabei geht es nicht um *l'art pour l'art*, sondern um eine Literatur, die es vermag, aufgrund ihrer Darstellungsformen einer globalen Realität gerecht zu werden, die von einer wachsenden Komplexität gekennzeichnet und von einer fein ziselierten Mikrophysik der Macht durchzogen ist.

As well-known President and unintentional Luddite D.D. Eisenhower prophesied when he left office, there is now a permanent power establishment of admirals, generals and corporate CEO's, up against whom us average poor bastards are completely outclassed, although Ike didn't put it quite that way. We are all supposed to keep tranquil and allow it to go on, even though, because of the data revolution, it becomes every day less possible to fool any of the people any of the time. (Pynchon 1984, 41)

Wie also lässt sich der ›Wahrheit der technischen Welt‹ ins Auge blicken, während man zugleich versucht, das im Computerzeitalter ebenso allgegenwärtige wie leicht verfügbare Wissen gegen die Machtverhältnisse zu wenden? Im Essay führt Pynchon es vor, indem er historische Fakten zur Industriellen Revolution und zum Aufkommen des Luddismus mit begriffsgeschichtlichen Erläuterungen sowie enzyklopädisch dokumentierten Erzählungen über den Volkshelden Ned Ludd verknüpft, die er mit der Technikgeschichte der Entwicklung des

Webstuhls ebenso eng führt wie mit der Sozialgeschichte des entstehenden Klassenkampfes, den er im Sinne des Historischen Materialismus kontextualisiert, ohne dabei auf den ›German philosopher‹ zu rekurrieren, da die Effekte der wachsenden Arbeitslosigkeit bei gleichzeitiger Akkumulation von Kapital schon im achtzehnten Jahrhundert für jedermann offensichtlich sind. Vor allem aber öffnet er einen literarhistorischen Blick auf bekannte Stoffe der populären Literatur wie Mary Shelleys *Frankenstein; or, The Modern Prometheus* (1818), inklusive der Verfilmung von James Whale, Horace Walpoles *The Castle of Otranto* (1764) oder *King Kong und die weiße Frau* (1933), die sich aus Sicht der Maschinenstürmer weniger als simple Science Fiction, Horror- oder Monstergeschichten darstellen, als sie eine Gemeinsamkeit teilen, die darin besteht, dass sie in ihren Genrekonventionen die menschliche Hybris im Umgang mit der Natur, das Eigenleben von Technologien und die Möglichkeit der Verselbstständigung der technologischen Entwicklung thematisieren. Diese Sichtweise erscheint bemerkenswert, weil sie erkennbar von der oberflächlichen Rezeption der genannten Texte abweicht und diesen eine über die bloße ›Effekthascherei‹ des Horrors hinausweisende analytische Kapazität zugesteht, die auf die Gouvernamentalität ihrer jeweiligen Entstehungszeit zielt. Analytisch im Hinblick auf die Gegebenheiten der ›wirklichen‹ Welt sind sie jedoch nicht allein, weil sie sich in der ebenso ungezwungenen wie schlichten Rede alltäglicher Kommunikation auf die Wirklichkeit beziehen und insofern als ›prosaisch‹ zu bezeichnen wären. Vielmehr fällt auf, dass alle zitierten Beispiele mit phantastischen Elementen arbeiten und damit die Grenzen des Denkbaren verschieben, auch wenn dies bedeuten mag, entschieden gegen die vermeintlichen Gesetze einer realistischen Darstellung zu verstoßen. Wie der Autor eingesteht, sehen sie sich daher dem Vorbehalt mangelnder Ernsthaftigkeit ausgesetzt: »But if we do insist upon fictional violations of the laws of nature – of space, time, thermodynamics, and the big one, mortality itself – then we risk being judged by the literary mainstream as Insufficiently Serious« (Pynchon 1984, 41). Es hat jedoch den Anschein, als wolle Pynchon – nur aufgrund des unterstellten höheren Unsinns – keineswegs von seiner Überzeugung abrücken, dass eine kunstvolle Vermischung von Faktischem und Fiktionalem allein dazu imstande ist, die komplexen Zusammenhänge zu erhelten. Wenn er also davon spricht, dass er ›das Schreiben von Literatur‹ als Strategie im Umgang mit der politischen Lage der Nachkriegszeit begreift, dann geht er die konstatierte Hilflosigkeit und den Schrecken des Atomzeitalters produktiv an. Dies allerdings nicht agitatorisch, sondern ästhetisch. Schließlich entfaltet Pynchon in der Arbeit an *Gravity's Rainbow* das volle Potential seiner Prosa, die sich weniger als Erzählform denn als Erkenntnismedium begreifen lässt.

2 *poiesis*: *Gravity's Rainbow* als kynische Prosa im Interdiskurs

Konzentriert man sich nach diesen allenfalls rudimentären Ausführungen zu den externen Rahmenbedingungen von Autorschaft, Poetik und Schreibszone nun auf die Vermittlung von Dingen und Worten in Pynchons Prosa, dann fällt auf, dass der historische Prozess als komplexes Geflecht aus Handlungen und Ereignissen in *Gravity's Rainbow* eine zentrale Instanz zur Strukturierung der literarischen Textur liefert. Überall tauchen historisch verbürgte Figuren auf, zum Teil sogar große Figuren der Zeitgeschichte. Wieder und wieder bezieht sich der Text, mal explizit, mal andeutungsweise, auf bedeutende historische Daten. Das Problem daran liegt in dem Umstand, dass die Rede von ›Geschichte‹, ganz gleich, ob man sie nun als Historiographie oder als erzählenden Text im Feld der Literatur versteht, leicht dazu verleitet, von einer narrativen Gerichtetheit auf ein Erzählziel hin auszugehen, an dem sich das Zusammenspiel von Konfiguration und Handlung orientiert. Bei einem Text wie *Gravity's Rainbow*, der literarhistorisch einschlägig vor allem aufgrund seines großangelegten Experiments mit den Formen der Darstellung ist, wäre es jedoch gleich aus zweierlei Gründen irreführend, das Ausgesagte gegen Aussage und Aussageweise ausspielen zu wollen: Rückte man allein die *choses* in den Vordergrund, ließe sich der Text als ›historischer Roman‹ (miss-)verstehen und gattungstheoretisch sortieren. Konzentrierte man sich umgekehrt bloß auf die *mots*, erschiene er als avantgardistisch und ließe sich wahlweise als *l'art pour l'art* abtun oder als ›unreadable‹ in die Ecke werfen. Pynchons Prosa jedoch zeichnet sich dadurch aus, dass sie ihre Erkenntnisobjekte mit immer neuen Formen der Darstellung korreliert, die sie an den jeweiligen Gegenständen eigens entwickelt (vgl. dazu auch Lachmann 2020). Zwar weist sie narrative Züge auf. Doch statt einer syntagmatischen Gerichtetheit ihrer Narrateme inszeniert sie paradigmatische Verknüpfungen, die auf dem Prinzip der Similarität beruhen, einander substituieren und dabei doch auf die Phantasmen der Texte bezogen bleiben. Diese zielen also weniger auf spannungsgeladene Erzählungen, als dass sie komplexe historische Konstellationen umkreisen. Der eindeutigste Hinweis darauf, dass es Pynchon in *Gravity's Rainbow* um etwas anderes als das Erzählen einer Geschichte geht, besteht denn auch darin, dass er auf das epische Präteritum verzichtet und für die Darstellung konsequent das Präsens wählt.

Die erzählte Welt, das ›Universum‹ von *Gravity's Rainbow*, umfasst weite Teile der ›westlichen‹ Welt, vor allem Großbritanniens und Kontinentaleuropas, Norddeutschlands sowie der USA, mit historisch diskontinuierlichen Nebenschauplätzen in den Niederlanden, Deutsch-Südwestafrika oder auf Mauritius,

und lässt sich als komplexe Ereigniskette im Sinne eines massendynamisch fundierten Geschichtsprozesses begreifen, der sich auf den Zeitraum zwischen dem 18. Dezember 1944 und dem 14. September 1945 konzentriert. Schnell wird ersichtlich, dass die raumzeitliche Ordnung der Diegese, und damit die *histoire*, in der Erzählweise, und hier vor allem im *récit*, aufgehoben wird. Dadurch entsteht der Effekt einer gewissen ›Außerzeitlichkeit‹ oder halluzinatorischen Simultaneität der Ereignisse, in der die unterschiedlichen Ebenen der historischen Zeit verschwimmen, so dass Vergangenes und Gegenwärtiges sich vermischen und zeitgleich erscheinen. Dabei reichen zentrale Analepsen zurück bis zum Genozid an den Herero nach General von Trothas Vernichtungsbefehl des Jahres 1904, bis zur Ausrottung der Dodo-Vögel auf Mauritius um 1681 oder bis zur Kolonialisierung Nordamerikas durch britische Puritaner wie John Winthrop, der die *Massachusetts Bay Colony* mit seiner Flotte aus elf Schiffen und siebenhundert Siedlern im April 1630 erreichte. Prolepsen hingegen weisen historisch voraus auf die Zeit der Textgenese zwischen 1963 und 1973, zugleich – als comicartige Science Fiction – aber auch weit darüber hinaus, da Konstrukte wie die utopisch-dystopische Raketenstadt, die zunehmend Gestalt annimmt, auch heute noch Zukunftsmusik sind. Dominiert wird die erzählte Welt dagegen von der Darstellung der »Zone« (Pynchon 1981, 439–964) als »Interregnum« (Pynchon 1981, 461), einem Raum außerhalb der Zeit, in dem alle Regeln, Gesetzmäßigkeiten, Ordnungen und Systeme des menschlichen Zusammenlebens aufgehoben sind. In dieser singulären Situation grasst die Anarchie. So beschreibt der Text die Zeit nach dem *Victory in Europe Day* vor allem als »ein großes, grenzenloses Strömen«, in dem sich die »Völkerscharen [...] über die Schutthalde einer Ordnung [schleppen], einer europäischen und bürgerlichen Ordnung, von der sie noch nicht wissen, daß sie zerstört ist für immer« (Pynchon 1981, 857–859). Allerorts, teils verteilt um reale Örtlichkeiten wie die Mittelwerke in Nordhausen und das dortige Konzentrationslager Mittelbau-Dora, die Heeresversuchsanstalt in Peenemünde-Ost oder die Erprobungsstelle der Luftwaffe in Peenemünde-West, teils irgendwo in der deutschen Provinz, entstehen unwirtliche Enklaven, Schwarzmärkte bilden sich aus, bringen Heterotopien wie Putzis Etablissement hervor, während sich das Schwarzkommando in seiner weit verzweigten Erdschweinhöhle verbirgt. An allen diesen Orten spielen sich kleine Ereignisse und Szenen ab. Am ehesten erfasst das Momentum dieses Ausnahmezustands wohl die angehende Hexe Geli Tripping, die einst für das Emblem des Aggregat 4 Modell gestanden hat und die nicht zuletzt aufgrund ihrer deterritorialisierenden Erfahrung der alljährlichen Walpurgisnacht auf dem Brocken an Tyrone Slothrop gewandt sagt: »Vergiß jetzt Grenzen. Vergiß Unterteilungen. Es gibt keine.« [...] »Hier ist alles aufgehoben.« Denn aus ihrer Sicht ist die Zone ein glatter Raum: »Du brauchst nur darin mitzuschwimmen.« (Pynchon 1981, 462).

Die damit angesprochene Konfiguration und die Handlung sind zwei zentrale Teilsysteme der Prosa. *Gravity's Rainbow* allerdings ist berüchtigt für die rund vierhundert literarischen Figuren, die im Text zueinander in Beziehung stehen und das überschaubare Maß einer üblichen Konfiguration bei weitem überschreiten. Wie in vielen anderen Subsystemen des Textes auch, lässt sich in dieser beispiellosen Expansion der Konfiguration der Gestus einer entschiedenen Überbietung aller bisher dagewesenen literarischen Gepflogenheiten erkennen. Sowohl im Hinblick auf die Gesamtheit der Figuren als auch auf ihre ›Individualität‹ bleibt dieser Schritt nicht folgenlos: Während die schiere Anzahl an Figuren allein schon für eine gewisse Orientierungslosigkeit sorgt, weil diese leicht verwechselt werden können und in der Masse wenn nicht untergehen, so doch zumindest verschwimmen, erscheint die daraus resultierende Konturlosigkeit als Effekt durchaus adäquat, um das ›Kriegsgeschehen‹ im weiteren Sinne als eine nie gekannte Massendynamik zu literarisieren. Die Vielfalt und Heterogenität der Konfiguration lassen sich daher bestenfalls andeuten. Ohne damit etwaige Ordnungsprinzipien postulieren zu wollen, lassen sich doch zumindest einige Beobachtungen am Text festhalten. So fällt auf, dass einer quantitativ geringeren Zahl von Figuren mit ›realen‹ Vorbildern – wie Constance Babington-Smith, Wernher von Braun, John Dillinger, JFK, Fritz Lang, Malcolm X, Iwan Petrowitsch Pawlow, Walter Rathenau, Albert Speer oder der Riege namhafter Politiker von Churchill über Roosevelt und Truman bis hin zu Stalin – das Gros der eindeutig fiktiven Figuren gegenübersteht. Dazwischen finden sich Figuren, die nur leicht fiktionalisiert sind; Major Duane Marvy etwa, der sich vergleichsweise leicht mit dem Chief of the Jet Propulsion Section of the Research and Intelligence Branch of the U.S. Army Ordnance Corps, Major Robert B. Staver, in Verbindung bringen lässt, oder der Oberbefehlshaber der deutschen Raketensektion, Major Weißmann, »ein brandneuer Typ von Militär, halb Geschäftsmann und halb Wissenschaftler« (Pynchon 1981, 626), für den Pynchon die historischen Figuren des Wehrmachtsoffiziers Generalmajor Dr. Walter Dornberger und des SS-Obergruppenführers und Generals der Waffen-SS Dr. Hans Kammler adaptiert. Ähnlich sieht es mit den kollektiven Figuren aus. Hier gibt es eine Reihe bekannter Konzerne – AEG, Agfa, American Food & Drug, Imperial Chemical Industries, I.G. Farben, General Electric, Krupp, Shell, Siemens, Stinnes, Telefunken, Thyssen, Volkswagen usw. –, die von fiktiven Korporationen, wie der Psychochemie AG, der Spottbilligfilm AG oder der Slothrop Paper Mill ergänzt werden.

Den Figuren Pynchons wird nachgesagt, dass sie teils wenig komplex, »zweidimensional« oder, in den Worten Elfriede Jelineks, schlicht »objekte einer überdimensionierten comic-book-welt« seien (Jelinek 1976, 39). Es mag etwas daran sein. Allerdings ist die in dieser Einschätzung mitschwingende, abwertende Konnotation der ›Oberflächlichkeit‹ nur dann bedeutend, wenn man davon ausgeht, literarische Figuren müssten auch in der Postmoderne noch den Stoff für Charakter-Interakti-

ons-Dramen hergeben. Diesen schon im achtzehnten Jahrhundert einsetzenden Trend zur Psychologisierung literarischer Figuren unterläuft Pynchon, indem er sie auf das reduziert, was sie als fiktive anthropomorphe Individuen ausmacht: ihre Funktion als isotopiekonstitutive Aktanten innerhalb der Matrix einer Konfiguration, in der sie sich durch distinktive Merkmale von den übrigen Figuren unterscheiden und ›individualisieren‹, ansonsten aber Vehikel bleiben, um bestimmte konfigurationskonstitutive Oppositionen, diskursive Positionen oder Ideen zu transportieren. An den wiederkehrenden Streitgesprächen zwischen Edward W.A. Pointsman, F.R.C.S., und Roger Mexico, die beide für die britische Political Warfare Executive arbeiten, lässt sich das gut veranschaulichen, stehen sich hier doch ein Behaviorist und ein Statistiker mit ihren jeweiligen Habitus als Kontrahenten gegenüber. Dementsprechend erkennt Pointsman in Mexico nur den »jungen Anarchisten in seinem roten Schal« (Pynchon 1981, 145), dem er mit Pawlows Ideal einer mechanistischen Erklärung der Welt kommt: »Seine Zuversicht gründete auf dem festen Glauben an eine rein physiologische Grundlage des psychischen Lebens. Keine Wirkung ohne Ursache, und eine klare Kette von Verbindungsgliedern.« Mexico, der aus Pointsmans Sicht die gesamte, verderbte Generation der jungen Wissenschaft verkörpert, reagiert höflich, aber bestimmt, indem er darlegt, dass Denkmodelle wie »Ursache-und-Wirkung« aus Sicht der modernen Statistik als Erklärung für den Weltenlauf längst überholt sind: »Der nächste große Durchbruch kommt vielleicht erst dann, wenn wir den Mut haben, Ursache-und-Wirkung radikal zum Abfall zu schmeißen und in einer ganz anderen Richtung neu anzufangen.« (Pynchon 1981, 145). Dem Rätsel der exakten Übereinstimmung zwischen den mit Frauennamen versehenen Sternchen, mit denen der US-amerikanische Lieutenant Tyrone Slothrop die Orte seiner sexuellen Abenteuer auf einem Stadtplan Londons markiert, und jenen Stellen, an denen nur geringfügig zeitversetzt die deutschen V2-Raketen niedergehen, versucht er daher mit dem stochastischen Mittel der univariaten diskreten Wahrscheinlichkeitsverteilung nach Siméon Denis Poisson auf die Spur zu kommen. Indem die Figuren solche diskursiven Positionen verkörpern, formiert sich die Konfiguration als ein Stück figurativer Diskursgeschichte, die Pynchon im Sinne der Polyphonie orchestriert. Ob diese Figuren weniger komplex sind als klassische Charaktere, sei einmal dahingestellt. Aber wahrscheinlich ist die Provokation, dass hierbei mit dem Subjektstatus der einzelnen Figuren zugleich auch das aufklärerische Postulat von der Autonomie des modernen Individuums kassiert wird, einfach zu groß.

Mit Blick auf die Handlung ist zu konstatieren, dass man eine komplexitätsreduzierende Synopsis von *Gravity's Rainbow* vornehmen würde, wenn man den zentralen Erzählfokus auf den amerikanischen Lt. Tyrone Slothrop legte, der in London für ACHTUNG arbeitet und auf die vom europäischen Festland abgeschossenen, deutschen V2-Raketen mit Erektionen reagiert, sodass er sich

auf die Suche nach der mysteriösen Geheimwaffe macht. Denn tatsächlich wartet der Text mit einer derartigen Vielzahl von Handlungselementen auf den unterschiedlichen historischen Ebenen der Zeit auf, dass solch eine Zusammenfassung – allein gemessen an der radikal expandierten Konfiguration – zwangsläufig als insuffizient erscheinen muss. Mehr noch zeugen ›Inhaltsangaben‹ wie diese doch vom letztlich vergeblichen Versuch, elaborierte Prosa in das Prokrustesbett der Gattungstheorie zu zwängen und einen Text wie *Gravity's Rainbow* zu behandeln wie einen x-beliebigen, vielleicht etwas ›abgefahrenen‹, WK-Zwo-Roman oder eine mittelalterliche Queste im technohistorischen Gewand des *London Blitz*. In *Gravity's Rainbow* laufen die unzähligen Fäden der Handlung aber nicht schematisch zusammen, sondern auseinander.

Die im Zusammenhang mit dem Zerfall der Diegese in kleine und kleinste Räume – oftmals übrigens Schlafzimmer oder andere klandestine Orte – sowie Ereignisse zu beobachtende Tendenz zu Auflösung und Zerstreuung lässt sich im Bereich der Handlung wiedererkennen und mit Jean-François Lyotard als mit *La condition postmoderne* (Lyotard 1979) assoziierte Kritik an der Macht der großen Erzählungen und als Fragmentarisierung übergeordneter Zusammenhänge begreifen. In handlungstheoretischer Sicht bleibt der Text dabei paradox. Denn im Grunde ereignet sich nicht allzu viel – agonistische Handlungssequenzen jedenfalls sucht man vergeblich – und doch kann nicht davon die Rede sein, *Gravity's Rainbow* sei handlungsarm. Schließlich weist der Text vielfältigste Handlungselemente auf, die quer durch das übliche, gattungsspezifische Spektrum führen und die allesamt unterhaltend sind. Es gibt also immer wieder kleine Handlungselemente, denen die Funktion zukommt, die Entwicklung des Textes zu garantieren. Bloß lassen sich diese nicht ohne weiteres in eine übergeordnete, ›sinnhafte‹ Struktur integrieren. Sie sind in erster Linie funktional.

Greift man exemplarisch eine der vielleicht spektakulärsten Handlungssequenzen heraus, die wilde Verfolgungsjagd durch die Mittelwerke, die dank der Hilfe eines dubiosen deutschen Wissenschaftlers vom Institut für Mathematik der TH Darmstadt sprichwörtlich ›glimpflich‹ verläuft (Pynchon 1981, 484), weil es Slothrop einmal mehr gelingt, sich dem Zugriff von Marvys Müttern zu entziehen, dann stellt sich nach der Lektüre doch die Frage, worin die narratologische Funktion dieser Passage bestanden haben mag, wenn nicht darin, *en passant* Architektur und Organisationsstruktur der Mittelwerke vermittelt zu haben. Damit aber liefert Pynchon einmal mehr gründlich recherchierte Informationen über einen unlängst größeren, wenn auch weiterhin im Verborgenen bleibenden historischen Zusammenhang. Als Form der Darstellung jedoch wählt er – im Bruch mit allen Konventionen – das Genre des Slapsticks, erinnert Slothrops Flucht auf dem mit Sprengkopf-Segmenten beladenen Miniaturzug doch nur zu sehr an entsprechende Szenen aus Stummfilmklassikern wie Larry Semons *The Show* (1922) oder

Monty Banks' *Chasing Choo Choos* (1927). Wenn sich die Figur dabei zu tarnen versucht – »Slothrop klettert in den Overall, kämmt sich seine Haartolle tief in die Stirn, zieht sein Taschenmesser heraus und säbelt sich an beiden Seiten ein Stück Schnurrbart ab« –, dann ist die naheliegende Parodie dabei inklusive. Professor Glimpf: »»Jetzt sehen Sie aus wie Hitler. Jetzt wird man Sie erst recht umbringen wollen.«« Und der Erzähler kommentiert: »Deutscher Humor« (Pynchon 1981, 484).

Zusammengenommen hat das eine entscheidende Konsequenz: Die Einsicht, dass es sich bei *Gravity's Rainbow* beim besten Willen nicht um einen Roman handeln kann. Folgerichtig wird er im amerikanischen Original auch nicht als ein solcher ausgewiesen. Denn:

In den Prosatexten überwuchert eine wilde Semiose die gegebenenfalls vorhandenen romanafinen Ordnungsmomente wie erzählerischen Fortgang, Charakterentwurf von Figuren, Stabilität einer vorgestellten Welt etc. Man kann folglich die Prosa als eine Reflexion des Romans bestimmen, nämlich als Schreibweise, die den Roman radikalisiert, seine Formmomente durch textuelle Überwucherungen aushebelt und einen *amplificatio*-Modus etabliert, der die Textarbeit richtungslos oder besser: plurifokal werden lässt. (Simon 2018, 417)

Treffender lässt es sich kaum sagen. Nur auf das Subsystem der Handlung bezogen, bliebe zu ergänzen, dass Pynchon verschiedene Verfahren nutzt, um das ordnungsstiftende Moment des gewöhnlich als Verkettung von interpersonalen Interaktionen vorgestellten Handlungsverlaufs zu irritieren: Dazu zählt die Anachronie im narratologischen Bereich der Ordnung genauso wie das Zusammenspiel von zeitdeckenden szenischen Darstellungen, Dehnungen und Pausen des Verhältnisses zwischen Erzählzeit und erzählter Zeit durch umfangreiche Schilderungen von Subjektsituationen, imaginären Evokationen oder Deskriptionen mit Realitätseffekt, die im Bereich der Dauer mit extremen Raffungen bis hin zu die Schnitt- und Montagetechnik des Films imitierenden Ellipsen kombiniert werden. Entscheidender aber noch erscheint der Umstand, dass Pynchon die Nutzung der üblichen Formen zur Motivation von Handlung verweigert. Anstelle von Intentionalität betont er die Kontingenz. So scheinen die Figurenhandlungen um Major Weißmann und Tyrone Slothrop nicht etwa auf den übermächtigen Willen eines Nazi-*villain*, auf schicksalhafte Begegnungen oder befohlene Missionen zurückzugehen, sondern auf ein Tarot (vgl. Pynchon 1981, 1172–1185). Ins Esoterische gewendet, eröffnet der Text alternative Motivationen für die Handlung: zum einen die simple Synchronizität des zeitgleichen oder zeitnahen Auftretens zweier Ereignisse, die zwar in einem motivierten, nicht aber in einem kausalen Zusammenhang stehen, zum anderen die rein assoziative (oder projektive) Verknüpfung von verschiedenen Ereignissen. Beide Varianten stellen das aufgeklärte westliche Denken radikal in Frage. Statt der zu erwartenden Kausalität der Handlungsführung nach

dem Prinzip von Ursache und Wirkung, bekanntermaßen Gegenstand bereits des Streits zwischen Pointsman und Mexico, herrscht die reine Kontingenz vor – und, als Reaktion darauf, grassiert die Paranoia. So offenbart Slothrop seinem einzigen Freund, dem britischen Lieutenant Oliver »Tantivy« Mucker-Maffick, seinen Verfolgungswahn:

Er ist jetzt besessen von der Idee einer Rakete, auf der sein Name geschrieben steht. Wenn sie ihn tatsächlich erwischen wollen (und »SIE« umfaßt Möglichkeiten, weit, weit über Nazi-deutschland hinaus), dann ist das der sicherste Weg, es kostet sie ja schließlich nicht die Welt, seinen Namen *auf jede einzelne ihrer Raketen draufzupinseln*, oder?

(Pynchon 1981, 43f.)

Die Thematisierung des mechanistischen Geschichtskonzepts, dessen unterstellte Kausalität durch die V2-Rakete in jenem Maß erschüttert wird, in dem sich bei ihr Wirkung, Explosion, und Ursache, das heulende Signal des nahenden Geschosses, umkehren, schreibt sich über die rhetorische Figur des *hysteron proteron* unmittelbar in die Prosa ein. So lebt Captain Geoffrey »Pirat« Prentice im Bewusstsein: »Er wird das Ding nicht hereinkommen hören. Es bewegt sich schneller als der Schall. Die erste Nachricht, die man erhält, ist die Explosion. Danach – wenn's einen dann noch gibt –, danach erst, hört man das Geräusch ankommen« (Pynchon 1981, 16). Diese Zeitenwende reflektiert der Text philosophisch, wenn er die rhetorische Frage stellt, ob »die Nachkriegszeit nur noch aus Zufallsereignissen bestehen [wird], isoliert, von einem Augenblick zum nächsten neu erschaffen? Ohne Verbindungsglieder? Ist dies das Ende der Geschichte?« (Pynchon 1981, 93) und darüber die Diskussion über Postmoderne und Posthistoire aufruft. Er übersetzt die Denkfigur aber auch in die unterschiedlichen Subsysteme der Textur, etwa wenn die Wissenschaftler in der Weißen Visitation dazu übergehen, »den Krieg selbst einmal als *Laboratorium*« zu betrachten und beginnen, die Erkenntnisse der V-Waffen-Entwicklung auf andere Wissensbereiche zu übertragen: »Wenn die V 2 einschlägt, dann kommt zuerst die Explosion und danach das Geräusch des Fallens ... das heißt, die normale Reihenfolge der Reize läuft umgekehrt ab ...« (Pynchon 1981, 82), wie der Neurologe Dr. Kevin Spectro erkennen muss. Und schließlich bleibt auch die Darstellungsweise der Prosa nicht unberührt von dieser neuen Denkmöglichkeit, was sich daran ablesen lässt, dass mit der Chronologie auch die übrigen Ordnungsmomente des Textes aufgelöst werden. So ist es keine Seltenheit, wenn Tschitscherin und sein Fahrer Dschabajew bei einer Scheibe Haschisch, die sie Slothrop entwendet haben, über dem Ergebnisprotokoll einer Natrium-Amytal-Sitzung brüten und das eigentliche Ereignis der Befragung unter Einfluss des Wahrheitsserums erst danach Thema ist (vgl. Pynchon 1981, 609–612) oder wenn die der Droge Oneirin nachgesagte Eigenschaft zur Zeitmodulation auf der Handlungsebene dahingehend genutzt wird, den unausweichlichen kriegerischen Zu-

sammenstoß zwischen dem U-Boot der argentinischen Anarchisten und dem US-Zerstörer *John E. Badass* so zu beeinflussen, »daß sich die beiden fatalen Kurse auf dem mürben Meeresecho dieser Nacht zwar räumlich kreuzen, nicht aber in der Zeit. Nicht auch nur annähernd in der Zeit, heh, heh« (Pynchon 1981, 608).

Es sollte in diesem Zusammenhang nicht verschwiegen werden, dass mit dem traditionellen Bild der Geschichte auf einer Metaebene zugleich auch die Funktionsweise des Textes selbst ironisiert wird, wobei sich zeigt, dass der Text insgesamt starke karnevalistische Tendenzen aufweist. So stellt sich Slothrop, der in der Zone eine Zeitlang den Jungen Ludwig begleitet, der sich auf der Suche nach seinem verlorenen Lemming Ursula befindet, die Frage, weshalb er dies alles überhaupt tut. Wie sich hieran zeigt, ist er sich selbst – und damit nicht zuletzt auch seiner eigenen Funktion im Text – nicht sicher. Es kostet ihn einiges an Überlegung, sich darauf zu besinnen, was die Leserschaft von ihm erwartet, bis ihm schließlich einfällt:

Yeah! Yeah, was aus dem Imipolex G wurde, dem ganzen Jamf-Krampf und dem S-Gerät, ein hartgesottenes Privatauge soll ich hier darstellen, im Alleingang gegen den Rest der Welt *und* gewinnen, meinen Freund rächen, den SIE getötet haben, meine Papiere wiederkriegen und dieses Mystery-Gerät aufspüren. (Pynchon 1981, 876)

So wie Slothrop Assoziationen zu den Handlungsschemata gängiger Genres der Populärliteratur wie dem Detektivroman, dem Agententhiller, dem Abenteuerroman, der Vendetta oder der ›Queste‹ weckt, werden auch die stereotypen Formen und Formate der Gattungstheorie parodiert. Denn als ›professionelle‹ literarische Figur ist sich Slothrop bewusst, wie unrealistisch diese sind, während sie der Leserschaft in der Kombination mit den übrigen Darstellungsformen doch ein intimes Wissen über die Ontologie ihrer Gegenwart vermitteln. Indem es lauthals singend aus ihm herausbricht, bekennt er in schonungsloser Offenheit die Unwahrscheinlichkeit seines *plots*, den man wohl nirgendwo anders als in der Literatur akzeptieren würde: »in Wahrheit isses GANZ WIE – / NACH NER STECKNADEL IN EIM HEUUUSCHOBBER SUCHEN!« (Pynchon 1981, 876). Auf der Metaebene reflektiert er damit zugleich die Machart des Textes, der ganz gezielt mit Versatzstücken populärer Genres arbeitet.

Praktisch folgt aus der Diagnose des ›Endes der Geschichte‹, dass die Handlung in unzählige Handlungssplitter zerfällt und daher nicht anders als anekdotisch dargestellt werden kann. Was sich in einem empirischen Praxistest leicht überprüfen lässt – man braucht nur den Versuch zu unternehmen, jemandem zu erzählen, wovon *Gravity's Rainbow* handelt, schon wird man sich dabei ertappen, wie man die skurrilsten, gewitztesten oder obszönsten Anekdoten zum Besten gibt –, verrät viel über die Machart des Textes: So lässt er sich symbolisch wahlweise als Konglomerat kleinerer Bauteile, als ›buntscheckiges‹ Lumpen-

gewand oder als eine aus verschiedenfarbigen Fäden generierte, changierende Textur vorstellen. Ein globales Handlungsschema der *histoire* als abgeschlossene und sinnhafte Struktur, wie die Erzähltheorie es erfordert, lässt sich hingegen nicht plausibilisieren. Es existiert kein erkennbares Erzählziel. Wollte man etwa behaupten, es handle sich um eine Queste, wie in manchen Sekundärtexten zu lesen ist, dann müsste man begründen können, weshalb diese weder zu einem Ziel führt noch einen Protagonisten, geschweige denn einen ›Helden‹, aufweist. Die vermeintliche Hauptfigur löst sich einfach auf. Und sollte die Figur zwischenzeitlich selbst einmal dem Irrtum aufsitzen, etwas Sinnvolles getan zu haben, indem sie sich auf das europäische Festland versetzen lassen und die Fährte der V 2 aufgenommen hat, dann wird diese Annahme in der *narration* sogleich als Illusion entlarvt. Es ist »Slothrops tumbes, leeres Herz«, das zu ihm spricht und sagt:

das Schwarzgerät, Freundchen, ist kein Gral – dies ist es nicht, wofür das G in Imipolex G steht. Und du bist kein ritterlicher Held. Das Beste, womit du dich vergleichen kannst, ist Tannhäuser, der singende Einfaltspinsel – du hast unter einem Berg geweiht in Nordhausen, du singst ganz gerne mal zu deiner Ukulele ein, zwei Lieder, und haste nicht auch das Gefühl, daß du hier in einem schmatzenden Sündenpfuhl rumlatscht, Slothrop? [...] aber was du getan *hast*, war, eine fremde Reise anzutreten, von irgendeiner Frau Holda oder Venus in irgendeinem Berg, und ein fremdes Spiel mitzuspielen ... von dem du weißt, daß es in seinem nicht wegzuleugnenden Kern ein böses Spiel ist. Du spielst mit, weil du nichts Besseres zu tun hast, aber wird es davon weniger verwerflich? Und wo ist der Papst, dessen Stab grünen wird für dich? (Pynchon 1981, 570)

Die hierin zum Ausdruck gebrachte ironische Selbstreflexivität des Textes nimmt zunehmend die ätzenden Züge der Satire an. Und die *lanx satura* verleiht sich die zeitgenössische Form des amerikanischen Vaudeville ein (Dimeglio 1973), nach dessen anarchischem Prinzip sie den Text organisiert; ganz ohne in sich geschlossene Handlung, lediglich lose verknüpft nach dem Prinzip der Nummernrevue. Von dort aus erklärt sich auch die gewählte Form der Darstellung; eine Darstellung, die Assoziationen zum einfachen, teils derben Volkstheater, zur Schaubudenkunst und zur Burleske weckt. Traditionell treten im Vaudeville (Mattes 1983), dieser *Urform* des Trink- und Spottlieds sowie der *Urszene* des Slapstick, Kleinkünstler auf: Musiker, Komödianten, Bauchredner, Magier, Illusionisten, Dresseure, Akrobaten und Gymnasten; was allein schon all jene Figuren mit militärischem Rang und scheinbar wichtigen Funktionen der Lächerlichkeit preisgibt, die der Text aufbietet. Darüber hinaus liefert das Vaudeville-Format eine mögliche Tradition für die in den Text montierten Songs und Couplets, jene mehrstrophigen witzig-zweideutigen politischen oder satirischen Lieder mit eingängigen Refrains, in die dieser unversehens immer wieder abdriftet. So findet sich Slothrop, als er in einen weißen Zoot-Anzug gekleidet in die Zürcher Spitzel- und Informantenszene eintaucht, urplötzlich in einer ganz anderen Szene wieder, nämlich einer *chorus line*, die

»nicht, wie üblich, aufgeteilt in Jungen und Mädchen, sondern in Wärter und Irre« (Pynchon 1981, 410) ist, deren Auftritt in einem Nebentext detailliert beschrieben wird und die Slothrop zwischen den Strophen Informationen über die unterschiedlichsten geheimen Erfindungen oder »die sexuellen Gewohnheiten von hundert ausgewählten Aufsichtsräten, Fabrikgrundrisse, Codebücher, Verbindungen und Zahltag« (Pynchon 1981, 410) offerieren. Sie sind die

LOONIES ON LEAVE!

Here we come foax – ready or not!
Put your mask on, and plot your plot,
We're just laughin' and droolin' all-over
the sleigh,
Like a buncha happy midgets on holiday!

Oh, we're the LOONIES ON LEAVE, and
We haven't a care –
Our brains at the cleaners, our souls at the Fair,
Just freaks on a fur-lough, away from the blues,
As daffy and sharp as – the taps on your shoes!
Hey, we're passin' the hat for – your frowns and
your tears,
And the fears you thought'd never go 'way –
Oh take it from a loony, life's so dear and swoony,
So just hug it and kiss it to-day!
La-da-da, ya-ta ya-tata-ta &c ...
(Pynchon 1973, 259)

IRREN AUF URLAUB!

Kuckuck, Leute, grüß euch Gott,
Maske auf und ab Komplott,
Laßt uns sabbern, tanzen, lachen,
Fröhliche Zwerge, die Ferien machen!

Ja, wir sind die IRREN AUF URLAUB,
Sind weich auf der Birne, die Seelen
Beim Feiern, beim Waschen die Hirne,
Verrückte im Freigang, der Anstalt entflohn,
Nicht für dumm zu verkaufen –
Wir sind es ja schon!
Und geht der Hut rum, so schmeißt uns was ein –
Eure Sorgen und Tränen – wir steppen sie klein.
Denn glaubt uns Idioten: das Leben ist schön!

Laßt euch nicht verschrecken,
 Dann wird es schon gehen!
 La-da-da, ya-ta ya-ta ta-ta &c

(Pynchon 1981, 408f.)

Die Änderung des Namens des Theaters, in das die V2 des Textbeginns einschlägt, von »Orpheum« zu »Orpheus« verweist im Übrigen auf das Verbot des Blicks zurück. In einem nach dem thrakischen Sänger Orpheus benannten Vergnügungstempel, der – wie wir aus dem Text erfahren – auch die Leserschaft von *Gravity's Rainbow* beherbergt, die vor Ort den *Mindless Pleasures* frönt (so Pynchons ursprüngliche Titelidee für den Text), könnte die satirisch geschärfte Kritik am verlorenen Geschichtsbewusstsein der *Gesellschaft des Spektakels* (Debord 1996) nicht drastischer ausfallen. Auf der Metaebene handelt es sich bei *Gravity's Rainbow* also um einen Text, der gegen die Geschichtsvergessenheit der Gegenwartskultur angeht, indem er historische Ereignisse in das Gewand populärer kleiner Formen kleidet und sich immer wieder dem ungehemmten Fluss des höheren (wie niederen) literarischen Schabernacks überlässt. Gegen Kontinuität und Linearität wendet sich *Gravity's Rainbow* überdies auch im literarischen Verfahren des Witzes, der sich – in überraschender struktureller Verwandtschaft zum Tarot – auf Ereignisse bezieht, die Lessing zufolge, »weiter nichts miteinander gemein haben, als daß sie zugleich geschehen«. Lessing stützt sich auf die Symbolik des Fadens und der Textur, wenn er ausführt, dass die Kunst des Witzes darin besteht, die heterogenen Begebenheiten so miteinander zu verbinden, »ihre Faden so durch einander zu flechten und zu verwirren, daß wir jeden Augenblick den einen unter dem andern verlieren, aus einer Befremdung in die andere gestürzt werden [...]«. Die Struktur, die aus »der beständigen Durchkreuzung solcher Fäden von ganz verschiedenen Farben« hervorgeht, die man im Sinne der strukturalen Semantik als Isotopien bezeichnen könnte, beschreibt Lessing als »eine Kontextur, die in der Kunst eben das ist, was die Weberei Changeant nennet: ein Stoff, von dem man nicht sagen kann, ob er blau oder rot, grün oder gelb ist; der beides ist, der von dieser Seite so, von der andern anders erscheint; ein Spielwerk der Mode, ein Gaukelputz für Kinder« (Lessing 1973, 368f.). Es ist eines der markantesten Merkmale von *Gravity's Rainbow* wie von Pynchons Prosaprojekt überhaupt, dass das Verfahren des Witzes, von der einfachen Verfremdung bis hin zu den komplexen Interdiskursivitäten, alle Dimensionen des *discours* erfasst. Das beginnt auf der elementarsten Ebene mit einfachen Kalauern, etwa über das ornithologische Schillern der Farben, die in der Flamme der V2-Rakete oszillieren, wenn diese beginnt, sich von der Bodenplatte zu erheben, was dazu führt, dass das Geschoss in SS-Kreisen »Pfau Zwei« genannt wird (Pynchon 1981, 354), reicht über Gags wie den Namen des Kurorts »Bad Karma«, die auf Grundlage von Bilingualität generiert werden (Pynchon 1981, 715), bis hin zu albernem, immerhin reinen Reimen wie

jenem »Hallo Kamerad, brauchst'n Opiat?« mit dem Albert Krypton, seines Zeichens Lazarethhelfer an Bord der USS *John E. Badass*, versucht, seinen Stoff an den Mann zu bringen (Pynchon 1981, 929). Etwas komplexer sind demgegenüber die Raketen-Limericks, die Marvys Mütter zu einer in amerikanischen Studentenverbindungen bekannten Melodie zu schmettern pflegen, zum Beispiel:

There once was a fellow named Slattery [...]
 Who was fond of the course-gyro battery.
 With that 50-Volt shock,
 What was left of his cock
 Was all slimey and sloppy and spattery.
 (Pynchon 1973, 311)

Es war mal ein Kerl namens Slattery [...]
 Verliebt in 'ne Kurskreisel-Batterie.
 Doch die saure Substanz
 Verätzte ihm seinen Schwanz
 Worauf er vernehmlich »Nie wieder!« schrie.
 (Pynchon 1981, 487)

Diese Limericks reichen aber nicht an die Couplets heran, in denen mitunter auch ernsthafte Töne angeschlagen werden. So gibt es unter den Soldaten des Schwarzkommandos und ihren Familien mit der Fraktion der Leeren auch eine Gruppe, die den versuchten Völkermord an ihrer Gemeinschaft in den Wunsch nach kollektivem Selbstmord ummünzt. »[E]uropäisiert in Sprache und Denken« und »abgeschnitten von der alten Einheit ihres Stammes« geben sich die Otukungurua der Dekadenz ihrer Kolonisatoren hin und träumen vom Tag, »an dem der letzte Zonen-Herero tot sein wird«, dem »endgültigen Nullpunkt einer voll ausgelebten kollektiven Geschichte« (Pynchon 1981, 498). Allerdings stehen sie damit in Konflikt zum übrigen Schwarzkommando, weshalb ihr Anführer Josef Ombindi versucht, Enzian auf seine Seite zu ziehen. Dazu macht er ihn

SOLD ON SUICIDE

Well I don't care-for, th' things I eat,
 Can't stand that boogie-woogie beat –
 But I'm sold, on, *suicide!*

You can keep Der Bingle too, a-
 And that darn »bu-bu-bu-boo,«
 Cause I'm sold on suicide!

Oh! I'm not too keen on ration stamps,
 Or Mothers who used to be baby vamps,

But I'm sold, on, *suicide!*

Don't like either, the Cards or Browns,
Piss on the country and piss on the town,
But I'm S.O.S.

(Pynchon 1973, 320)

SCHARF AUF SELBSTMORD

Tcha, was ich esse, schmeckt mir schal,
Der Boogie-Woogie ist mir ganz egal,
Denn ich bin scharf, auf, *Selbstmord!*

Auch vor Bing Crosby laßt mir meine Ruh,
Vergeßt sein blödes »bu-bu-bu-boo«,
Ich bin nur scharf auf Selbstmord!

Die Lebensmittelmarken könnt ihr sparen,
Und auch die Muttis, die mal Baby-Vamps waren,
Denn ich bin scharf, auf, *Selbstmord!*

Baseball hab ich genauso satt,
Scheiß auf das Land, scheiß auf die Stadt,
Denn ich steh nur auf Selbstmord [...].

(Pynchon 1981, 501)

Und der Erzähler, der sich auch sonst nicht eben zurückhält, einen sich anbahnenden Flirt zwischen Katje Borgesius und Enzian mit Sätzen wie »Ah-ha. Das ist der Stoff, für den ihr hier seid, Freunde!« (Pynchon 1981, 1035) kommentiert, oder seine Leserschaft aufgrund ihrer Naivität mit Aussagen wie »Ihr werdet Ursache-und-Wirkung wollen« foppt (Pynchon 1981, 1037), lässt uns wissen, dass dieser Song »eine ziemlich summarische Zurückweisung der Dinge des Lebens« beinhaltet (Pynchon 1981, 501). Zum Ende des Textes, als auch dieser beginnt, sich zunehmend in kleinere, mit individuellen Überschriften versehene Fragmente aufzulösen, darunter »MOM SLOTHROPS BRIEF AN BOTSCHAFTER KENNEDY« (Pynchon 1981, 1068f.), finden sich zudem einzelne Kapitel, die sich mit dem Sprachwitz auseinandersetzen. In einem dieser Kapitel, das unter anderem die »KIFFER-KADENZ« enthält (Pynchon 1981, 1073f.), streiten Säure Bummer, Slothrop und Seaman Bodine über »DIE WENDUNG ›ASS BACKWARDS« (Pynchon 1981, 1069–1076), während das Kapitel »SHIT 'N' SHINOLA« eine ausführliche Exegese dieser auf einem Isotopiebruch basierenden und insofern als Witz zu bezeichnenden Redensart enthält, die dabei immer weiter variiert wird, bevor das Kapitel »EIN ZWISCHENFALL IM TRANSVESTITENKLO« einmontiert wird und so weiter und so fort (Pynchon 1981, 1076–1078).

Nicht unerwähnt sollte bleiben, dass Konfiguration und Handlung beileibe nicht die einzigen generativen Subsysteme sind, die von Pynchon radikal überstrapaziert werden. Es sind nur wenige andere Autoren bekannt, die das Konzept der Dialogizität ähnlich ausreizen. An den frühen Texten kritisiert Pynchon seinen Umgang mit Dialogen noch als einen »Fall von Schlechtem Ohr« (Pynchon 1985, 10). Wie *Gravity's Rainbow* eindrucksvoll zeigt, hat er das Zuhören zwischenzeitlich sehr gut gelernt. Sein Ohr steht längst nicht mehr nur jenen amerikanischen Stimmen offen. Vielmehr mischt er britisches und amerikanisches Englisch mit Deutsch, Französisch, Hebräisch, Herero, Japanisch, Kasachisch, Niederländisch, Russisch und Spanisch, flicht Straßenslang, Songtexte, Filmdialoge und Comic-Sprechblasen ein, nutzt minoritäre Ethno-, Sozio- und Regiolekte, pflegt ein Faible für Rotwelsch, genauso wie er volkstümliche Sagen und Legenden, Kinderreime und die professionelle Sprache von Militär und Wissenschaft ins Spiel bringt. Neben der auf diese Weise entstehenden Polyphonie ist es die exzessive Interdiskursivität des Texts, die über seine Intertextualität noch hinausgeht und als sein wohl charakteristischstes Merkmal gelten kann. Auch dieser Punkt ist literaturtheoretisch einschlägig. Wenn sich das Wissensspektrum moderner Gesellschaften nach C.P. Snow in zwei, nach Wolf Lepenies in drei und jüngsten Auffassungen zufolge in vier und mehr Kulturen differenziert (Pethes 2003, 194–199), die sich untereinander immer weniger zu sagen haben, so zeichnet sich Pynchons Prosa umgekehrt gerade dadurch aus, dass es ihr gelingt, das sektoriell weit verstreute Wissen literarisch zu integrieren und subjektiv erfahrbar zu machen; selbst wenn es dabei um so entfernte Wissensbereiche wie Physik, Chemie und Elektrotechnik auf der einen Seite und bestenfalls pseudowissenschaftliche wie Astrologie, Parapsychologie und Telekinese auf der anderen gehen sollte; um von Hexerei und anderem ganz zu schweigen. Man kann es nicht anders als virtuos bezeichnen, wie diese Wissensbestände in die Textur eingewebt werden. Teils in die Handlung integriert, fungieren sie teils auch als Aufwertung von Deskription und imaginärer Evokation. Wenn etwa im Rahmen einer Idylle geschildert wird, wie Slothrop im Spätsommer der Zone nach Cuxhaven weiterdriftet – denn er lässt sich treiben, ist ganz passiv, ein Wimpernschlag im Spiel der Zeit –, dann wird die über Sememe wie ›Wiesen‹, ›Regen‹, ›Schilf‹ und ›Schafe‹ konstituierte Isotopie der Natur erst behutsam in Richtung Architektur moduliert, bevor sie von einer Beschreibung der »Treppengiebel, die die Fassaden von so vielen dieser alten norddeutschen Häuser krönen«, beinahe unmerklich in die Gefilde der Mathematik übergeht:

Sie halten ihre Form, sie überdauern: Monumente der Analysis. Vor dreihundert Jahren lernten die Mathematiker, den Aufstieg und Fall der Kanonenkugel in Treppenstufen aus Weite und Höhe zu unterteilen, Δx und Δy , Stufen, die sie kleiner und kleiner werden

ließen, immer dichter gegen die Null, während Heerscharen von ewig schrumpfenden Zwergen über die Treppen hinauf- und hinuntergaloppierten und das Getrappel ihrer immer winzigeren Füße gleichmäßiger wurde, sanfter, und endlich ein kontinuierlicher Klang. Unverändert ist dieses analytische Vermächtnis durch die Zeit gereicht worden – bis nach Peenemünde, wo es den Technikern die Askania-Filme der Raketenflüge bescherte, die sie anglotzten, Kader um Kader, Δx um Δy , ohne davon das Fliegen selbst zu lernen ... Film und Kalkül, Pornographien des Fluges beide ... (Pynchon 1981, 885)

Wie die phantastischen Gestalten der Zwerge hier die Infinitesimalrechnung bevölkern und unter der Parabel über die Stufen einer Differentialgleichung trippeln, bevor die Deskription wie in einer Kamerafahrt langsam weiterschwenkt, die Giebel als »Mahnungen an Impotenz und Abstraktion« ausblendend und stattdessen eine Gruppe Kinder fokussierend, die im Spiel »von Himmel zu Hölle zu Himmel« (Pynchon 1981, 886) springen, ist schon aller Ehren wert. Es wäre zwar verfehlt, Pynchon zum »schreibenden Ingenieur« zu stilisieren, den manche in ihm sehen, es ist aber durchaus richtig, festzuhalten, dass auch die Sprache der Mathematik ihren Anteil an der komplexen Interdiskursivität von *Gravity's Rainbow* hat. Der Text selbst nimmt gegenüber dieser Sprache, die er zitiert und die er spricht, eine durchaus kritische Haltung ein. Schließlich vermögen mathematische Formeln als Signifikanten viele, die dieser Sprache nicht mächtig sind, über ihre tatsächlichen Signifikate hinwegzutäuschen:

So wurde der furchtbare Pfad der Rakete buchstäblich reduziert auf bürgerliche Termini, auf Ausdrücke einer Gleichung wie jener eleganten Vermählung von Philosophie und Stahl, von abstraktem Wandel und Drehbolzen aus realem Metall, welche Bewegung unter dem Aspekt der Pendelungsdämpfung beschreibt:

$$\theta \frac{d^2\phi}{dt^2} + \delta^* \frac{d\phi}{dt} + \frac{\partial L}{\partial \alpha} (s_1 - s_2) \alpha = - \frac{\partial R}{\partial \beta} s_3 \beta,$$

bewahrend, besitzergreifend – die Kontrolle, die zwischen Scylla und Charybdis ihren Weg zum Brennschluß steuert. (Pynchon 1981, 378)

Es ist in diesem Rahmen leider nicht möglich, der unbändig wuchernden Interdiskursivität von *Gravity's Rainbow* über die Kluft zwischen den »zwei Kulturen« hinweg noch weiter nachzugehen. Deshalb sei an dieser Stelle lediglich festgehalten, dass sich analytisch auf dem Weg über die Diskurskombinatorik die der Prosa zugeschriebene »Enzyklopädik« operativer fassen ließe.

3 *theoria*: Aspekte einer kynischen Literaturtheorie im Spezialdiskurs

Die hier nur sehr kursorisch wiedergegebene Analyse beschließend, möchte ich zu guter Letzt noch eine Theoriefigur in den Vordergrund rücken, in der sich der Text im Medium der Literatur selbst reflektiert. Dabei geht es letztlich noch einmal um die Frage, wie die Prosa Pynchons das Verhältnis zwischen der außerhalb von *histoire* und *discours* liegenden Lebenswirklichkeit, auf die sie sich mit Hilfe von (para-)realistischen Verfahren bezieht, und ihrer durch *histoire* und *discours* realisierten Darstellungsweise ästhetisch reflektiert. Dass sich die dabei entstehende ›Frikionalität‹ als ein Effekt der Maximierung sprachlicher Komplexität erweist, also auf der Poetizität der Prosa beruht, ließ sich hoffentlich andeuten. Doch selbst darüber geht Pynchon noch hinaus: Im Gespräch mit einem Zürcher Schwarzmarkthändler, von dem sich Slothrop Aufschluss über seine frühkindliche Konditionierung durch den Chemiker Laszlo Jamf erhofft, wird er gefragt: »Hinter was bist du her?« Er antwortet: »Äh, Informationen?« (Pynchon 1981, 406), und muss erleben, wie seinem Gegenüber ein »tragikerfüllter Seufzer« entfährt: »Ist es denn ein Wunder, daß die Welt verrückt geworden ist, wenn Information das letzte gültige Tauschobjekt darstellt?« (Pynchon 1981, 407) Tatsächlich ist der Text nicht zuletzt – oder: unter anderem auch – eine groß angelegte Reflexion über die ›Wahrheit der technischen Welt‹. Und als Methode für dieses Vorhaben schlägt er eine Strategie vor, die im Text als »operative Paranoia« (Pynchon 1981, 44) bezeichnet wird: »die Überbietung des wahnhaften Kalküls« der seit dem Zweiten Weltkrieg immer »dicht[er] vernetzten Informationssysteme durch die methodische Verrückung, ›mit Vernunft zu rasen‹« (Stingelin 1988, 242). Worum genau geht es also bei diesem rationalen Zeichenwahn? Andernorts im Text wird das Prosaprojekt Pynchons konkretisiert und im Zusammenhang als »Daten-Rückverfolgung« (Pynchon 1981, 909) – im englischsprachigen Original als »data retrieval« (Pynchon 1973, 582) – bezeichnet. Konkret geht es dabei um den Versuch, das im Verborgenen bleibende Netz zwischen staatlichen Organen der in den Krieg involvierten Nationen und privatwirtschaftlichen Konzernen in all seinen Verzweigungen und feinsten Ziselierungen zu rekonstruieren. Der Magnat Lyle Bland scheint darin die Spinne zu sein. Ansonsten erfährt man von dieser Figur nur, dass sie neben einem Posten im Verwaltungsrat der Slothrop Paper Mill – die Familie produziert »Toilettenpapier, Banknoten, Zeitungspapier«, »ein Medium oder Fundament für Scheiße, Geld und das Wort. [...] Scheiße, Geld und das Wort, die drei amerikanischen Wahrheiten, die die Maschine in Gang hielten« (Pynchon 1981, 48) – ein eigenes Institut sowie die Bland-Stiftung betreibt. Internationale Kontakte unterhält er nicht bloß zur I.G. Farben, zu Stinnes, zu Thyssen

und Krupp, sondern auch zum sonstigen organisierten Verbrechen. Über die vordergründige Interaktionskette der Handlung hinaus geht es dabei auch um die Massendynamik des Geschichtsprozesses. Pynchons Vorhaben gleicht damit dem Versuch einer Ontologie der Gegenwart als Analyse unseres historischen Gewordenseins, wie sie unter dem Vorzeichen einer ›Geschichte der Denksysteme‹ auch Michel Foucault betrieben hat. Beiden Projekten gemein ist ihre Kairologie, wie Jürgen Link sie genannt hat, da beide der »Aktualität des historischen Moments (Kairos) mit seinem Ereignis-Charakter zwischen szientifischer, tendentieller Gesetzmäßigkeit und kontingenter Singularität nachspüren« (Link 2018, 19). Ganz ähnlich wie das Projekt Foucaults verknüpft der literarische Text eine archäologische mit einer genealogischen Dimension. Die archäologische Dimension besteht dabei in der »Erschließung und Beschreibung eines Datenraums« (Kittler 2002, 17), der durch die Sedimentierung von Konfiguration und Handlung des Textes in eine Vielzahl von – kontingenten oder intentionalen – Ereignissen erzeugt wird, die sich auf den unterschiedlichen ›historischen‹ Ebenen der *histoire* ansiedeln und darüber komplexe Konstellationen erzeugen. Die genealogische Dimension hingegen ergibt sich aus der Art und Weise, wie diese unterschiedlichen Ebenen und Elemente im *discours* miteinander vernetzt werden. Dabei ist die Verknüpfung der historisch zurückliegenden Elemente mit den Phänomenen der Gegenwart von übergeordneter Bedeutung.

Mit der operativen Paranoia, zu der Tantivy Mucker-Maffick Slothrop rät, oder mit Salvador Dalí gesprochen: mit der paranoisch-kritischen Aktivität, empfiehlt der Text dazu sogar ein konkretes Verfahren. Allerdings scheint es in der Pynchon-Forschung diesbezüglich zu Missverständnissen gekommen zu sein: Gemeinhin gilt Pynchon als ›Autor der Paranoia‹ und tatsächlich spielt die Paranoia als Figur in seinen Texten eine wichtige Rolle. Oftmals wird dabei aber übersehen, dass Pynchons Prosa ihrem grundsätzlichen Gestus nach Satire ist. Die Satire aber muss die Gegenstände, die sie attackiert, zitieren, also: aufgreifen und vorführen. Dabei macht sie sich mit ihnen keineswegs gemein. Ganz im Gegenteil. Deshalb vertrete ich die Auffassung, dass Pynchons Prosa entschieden anti-paranoisch – übrigens auch anti-ödpal (Deleuze und Guattari 1977) – ist. Beides lässt sich am Text gut zeigen. Natürlich grassiert in *Gravity's Rainbow* allerorts – in der Bevölkerung, im Militär, den Forschungseinrichtungen und den Geheimdiensten – die Paranoia. Man denke allein an die im Text beschriebenen »Achtung! Feind hört mit!«-Papp-Plakate, von denen, als Dachschindeln zweckentfremdet, die immer gleiche »Gestalt mit hochgeschlagenem Mantelkragen und tief ins Gesicht gezogenem Hut« (Pynchon 1981, 678) von oben herab in Erdmanns und Slothrops windschiefes Refugium stiert. Und selbstverständlich internalisiert Slothrop anfangs auch den Verfolgungswahn. Das heißt aber nicht, dass auch die Prosa diese Position übernimmt. Sie ist diesbezüglich viel ambivalenter.

Greift man die Aphorismen über die Paranoia heraus, die in den Text gestreut werden, könnte man durchaus stutzig werden. Sie lauten:

Sinnsprüche für Paranoiker, 1: Der Meister mag dir verborgen bleiben – doch seine Kreaturen kannst du kitzeln. (Pynchon 1981, 375)

Sinnsprüche für Paranoiker, 2: In der Arglosigkeit der Kreaturen spiegelt sich die Amoral des Meisters. (Pynchon 1981, 381)

Sinnsprüche für Paranoiker, 3: Wem es gelingt, dir falsche Fragen einzureden, dem braucht auch vor der Antwort nicht zu bangen (Pynchon 1981, 397)

Sinnsprüche für Paranoiker, 4: *Du* versteckst dich, sie suchen. (Pynchon 1981, 412)

Paranoiker sind Paranoiker nicht etwa (Sinnspruch 5), weil sie paranoisch wären, sondern weil sie sich, verdammte Idioten, andauernd freiwillig in paranoide Situationen begeben. (Pynchon 1981, 459)

Aus dem Zusammenhang gerissen, erscheinen die Ironiesignale, die die Paranoia als Spiel ausweisen, viel deutlicher. Ähnlich verhält es sich mit dem Ödipus-Komplex. Es steht völlig außer Frage, dass Slothrops Vater Broderick tatsächlich in das »Unternehmen Schwarzknabe« (Pynchon 1981, 448) involviert ist. Als »Schwarzvater« (Pynchon 1981, 449) zeichnet er darin für jene Übereinkunft verantwortlich, nach der Baby Tyrone auf Vermittlung Lyle Blands als Versuchsobjekt an Laszlo Jamfs Psychochemie AG, und damit indirekt an die I.G. Farben, verkauft wurde, wofür diese umgekehrt eine »Zahlungsverpflichtung zugunsten der Harvard-Universität« eingegangen ist, wodurch sie mit einer »Summe von gut 5000 Dollar, die Zinsen eingerechnet« für die dortige Ausbildung Slothrops aufzukommen hatte:

Wenn er's genau bedenkt, hat Slothrop immer Schwierigkeiten gehabt, die dauernden Menetekel vom bevorstehenden Familienruin während der ganzen Depression mit dem bequemen Studentenleben in Einklang zu bringen, das er in Harvard führte. Tja, und worin bestand der Handel zwischen seinem Vater und Bland? Ich bin verkauft worden, Jesus Christus, verkauft worden an die I.G. Farben, wie man ein Stück Rindfleisch verkauft. Und »Überwachung«? Stinnes hatte, wie jeder Industriemagnat, sein eigenes Spionagenetz. Genauso die I.G. Soll das heißen, daß Slothrop unter ihrer Beobachtung gestanden hat, vi-vielleicht *seit seiner Geburt?* Yaahhh ... (Pynchon 1981, 449)

An unterschiedlichen Stellen rekurriert der Text auf diesen Teufelspakt und entsprechend wird Slothrop mitunter als »Brodericks und Nallines Schattenkind, ihr nie gebeichteter, ihr Monstersohn« (Pynchon 1981, 1060) bezeichnet – *Frankenstein* lässt grüßen. Aber damit lässt es der Text nicht bewenden. In einer phantastischen Entgrenzung befreit er die Figur aus ihrer ödipalen Zentrierung, indem er sie im Rahmen einer Prolepse, die in die Zukunft der Raketenstadt reicht, zur Superheldenfigur eines fiktiven Comics stilisiert, in dem Slothrop,

gemeinsam mit Myrtle Miraculous, Maximilian und dem Schachautomaten Marcel, eine futuristische Truppe bildet. Als die »Verwirrten Vier« (Pynchon 1981, 1057) treten sie »täglich zu ihrem Match gegen den Bösen Paps« (Pynchon 1981, 1058) an, bevor sie merken, »daß die 4 und ihre Vaterschwörung nicht die ganze Welt sind. Ihr Kampf ist nicht der einzige, ja noch nicht mal der entscheidende« (Pynchon 1981, 1063). So wird letztlich auch der Ödipus-Komplex entgrenzt. Und wie könnte man dieses Verfahren anders beschreiben denn als eine operative oder: kreative, Paranoia? Salvador Dali kennzeichnet sie zunächst als »Hyper-Scharfsinn« (Dali 1973, 11), um dann »die Möglichkeit einer experimentellen Methode ins Auge [zu fassen], die auf dem unmittelbaren Vermögen systematischer, für Paranoia typischer Assoziationen beruht« (Dali 1973, 14), nicht aber mit ihnen identisch ist. Deshalb bemüht er sich auch, möglichst exakt zwischen Paranoia und kritisch-paranoischer Methode zu differenzieren: »Paranoia: interpretierender Assoziationswahn mit systematischer Struktur – *Paranoisch-kritische Aktivität: spontane Methode irrationaler Erkenntnis, die auf der kritisch-interpretierenden Assoziation wahnhafter Phänomene beruht*« (Dali 1973, 14) – etwa, indem man den auf die Vaterfigur bezogenen, systematischen Assoziationswahn zum Ausgangspunkt für eine dieses wahnhafte Phänomen in kritischer Absicht mit einer albernen Comic-Story assoziierenden Analyse verbindet und auf diese Weise *ad absurdum* führt. Dieser Ansatz findet in *Gravity's Rainbow* auch andernorts seine Entsprechung. Ausgerechnet als »der Regen aufhört«, besinnt sich Slothrop auf das Versprechen, Säure Bummer sein Haschisch zu liefern. In diesem Moment sind ihm »das S-Gerät und das Jamf-Mysterium [...] schon ganz fremd geworden«:

Wenn etwas Tröstliches – Religiöses, wenn man will – in der Paranoia liegt, so gibt es doch auch eine Anti-Paranoia, in der nichts mehr mit irgend etwas anderem verknüpft ist, ein Zustand, den nicht viele von uns lange ertragen. Und genau in diesem Augenblick fühlt Slothrop, wie er in die anti-paranoische Phase seines Kreislaufs hinübergleitet, wie sich die Stadt um ihn zurückzieht, dächerlos, verletzlich, ohne Zentrum wie er selbst, bis nur noch Pappkartonbilder vom Mithörenden Feind zwischen ihm und dem nassen Himmel übrigbleiben. (Pynchon 1981, 678f.)

So entlädt sich die ursprüngliche Territorialisierung in einer großen, zentrifugalen Bewegung der Deterritorialisierung. Dazu bricht der Text mit nahezu allen gängigen Genrekonventionen der erzählenden Literatur und des Romans, die er der Lächerlichkeit preisgibt. Tradierte Konzepte werden aufgelöst. Typische Ordnungsschemata werden durch Figuren wie das *hysteron proteron* oder die Inversion verkehrt. Die Grenzen von Sichtbarkeit und Sagbarkeit werden überschritten. Viele generative Subsysteme werden einem *amplificatio*-Modus unterstellt, in dem der Text die üblichen Maßeinheiten und Gesetzmäßigkeiten der Literatur hemmungslos überbietet. Bekannte Darstellungsformen und Wahrnehmungsweisen werden verfremdet. Verfahren wie der Witz brechen Linearität und Homogenität auf. Der

Text provoziert mit seiner satirischen Attacke auf das Etablierte und ergeht sich in Exzessen der illegitimen Vermischung, Verknüpfung, Vervielfältigung und Pluralisierung. Als literarischer Kynismus der Postmoderne wendet er sich – im Einklang mit der *counter culture* seiner Entstehungszeit – gegen den militärisch-industriellen Komplex, gegen die Paranoia und gegen die Ödipalisierung seiner Generation. Mit Nietzsche gesprochen markiert die Kunst der Prosa von *Gravity's Rainbow* ›Die Geburt der Gegenkultur aus dem Geiste des Raketenstaates‹.

Literaturverzeichnis

- Bachtin, Michail: Probleme der Poetik Dostoevskijs. Frankfurt a. M., Berlin, Wien 1985.
- Dali, Salvador: Die Eroberung des Irrationalen. Essays. Frankfurt a. M., Berlin, Wien 1973.
- Debord, Guy: Die Gesellschaft des Spektakels. Berlin 1996.
- Deleuze, Gilles und Félix Guattari: Anti-Ödipus. Kapitalismus und Schizophrenie I. Frankfurt a. M. 1977.
- Dimeglio, John E.: Vaudeville U.S.A. Bowling Green, OH 1973.
- Foucault, Michel: Der Mut zur Wahrheit. Die Regierung des Selbst und der anderen II. Vorlesung am Collège de France 1983/1984. Hrsg. v. Frédéric Gros. Berlin 2010.
- Giuriato, Davide, Martin Stingelin und Sandro Zanetti (Hg.): »SCHREIBKUGEL IST EIN DING GLEICH MIR: VON EISEN«. Schreibszenen im Zeitalter der Typoskripte. München 2005.
- Giuriato, Davide, Martin Stingelin und Sandro Zanetti (Hg.): »System ohne General«. Schreibszenen im digitalen Zeitalter. München 2006.
- Hadot, Pierre: Philosophie als Lebensform. Geistige Übungen in der Antike. Berlin 1991.
- Haym, Rudolf: Die romantische Schule. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Geistes. Berlin 1870.
- Jelinek, Elfriede: kein licht am ende des tunnels – nachrichten über thomas pynchon. In: Manuskripte. Zeitschrift für Literatur 52 (1976), 36–44.
- Kharpertian, Theodore D.: A Hand to Turn the Time. The Menippean Satires of Thomas Pynchon. Rutherford, Madison, Teaneck und London, Toronto 1990.
- Kihss, Peter: Pulitzer Jurors Dismayed on Pynchon. In: The New York Times (8.5.1974), 38.
- Kittler, Wolf: Thermodynamik und Guerilla. Zur Methode von Michel Foucaults Archäologie des Wissens. In: Trajekte. Newsletter des Zentrums für Literaturforschung Berlin 2.4 (2002), 16–21.
- Kristeva, Julia: Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman. In: Literaturwissenschaft und Linguistik. Ergebnisse und Perspektiven. Bd. 3: Zur linguistischen Basis der Literaturwissenschaft, II. Hrsg. v. Jens Ihwe. Frankfurt a. M. 1972, 345–375.
- Lachmann, Tobias: (Literarische) Zerstreuung und Resistenz: Thomas Pynchons »Vineland«. In: Ästhetik und Politik der Zerstreuung. Hrsg. v. Tobias Lachmann. Paderborn 2020, 343–385.
- Lessing, Gotthold Ephraim: Werke. Vierter Band. Dramatische Schriften. Hrsg. v. Herbert G. Göpfert. München 1973.
- Link, Jürgen: Elementare Literatur und generative Diskursanalyse. München 1983.
- Link, Jürgen: Normalismus und Antagonismus in der Postmoderne. Krise, New Normal, Populismus. Göttingen 2018.

- Lyotard, Jean-François: *La condition postmoderne*. Paris 1979.
- Matthes, Lothar: *Vaudeville. Untersuchungen zu Geschichte und literatursystematischem Ort einer Erfolgsgattung*. Heidelberg 1983.
- Niehaus, Michael: Die sprechende und die stumme Anekdote. In: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 132.2 (2013), 183–202.
- Niehues-Pröbsting, Heinrich: *Der Kynismus des Diogenes und der Begriff des Zynismus*. Frankfurt a. M. 1988.
- Nietzsche, Friedrich: Die Geburt der Tragödie, oder: Griechenthum und Pessimismus. In: ders.: *Werke. Kritische Gesamtausgabe*. Hrsg. v. Giorgio Colli und Mazzino Montinari et al. Dritte Abteilung, Bd. 1. Berlin, New York 1972, 3–152.
- Pethes, Nicolas: Literatur- und Wissenschaftsgeschichte. Ein Forschungsbericht. In: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der Literatur* 28 (2003), 181–231.
- Pynchon, Thomas: *Gravity's Rainbow*. New York 1973.
- Pynchon, Thomas: *Die Enden der Parabel*. Roman. Reinbek bei Hamburg 1981.
- Pynchon, Thomas: Is It O.K. To Be A Luddite? In: *The New York Times Book Review* 1 (28.10.1984), 40–41.
- Pynchon, Thomas: Vorwort. In: ders.: *Spätzünder. Frühe Erzählungen*. Reinbek bei Hamburg 1985, 9–33.
- Pynchon, Thomas: *Togetherness*. In: *Schreibheft. Zeitschrift für Literatur* 61 (2003), 13–18.
- Schlegel, Friedrich: <ZUR PHILOSOPHIE. b. 1797.> ENDE DER ERSTEN UND UEBERGANG ZUR MORALISCHEN EPOCHE. In: ders.: *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*. Hrsg. v. Ernst Behler, Jean-Jacques Anstett und Hans Eichner. Bd. 18. München, Paderborn, Wien 1963, 79–117.
- Schlegel, Friedrich: *Athenäums-Fragmente*. In: ders.: *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*. Hrsg. v. Ernst Behler, Jean-Jacques Anstett und Hans Eichner. Bd. 2. München, Paderborn, Wien 1967, 165–255.
- Schlegel, Friedrich: *Fragmente zur Litteratur und Poesie. 1797*. In: ders.: *Kritische Schriften und Fragmente 1794–1818*. Studienausgabe. Hrsg. v. Ernst Behler und Hans Eichner. Bd. 5. Paderborn, München, Wien, Zürich 1988, 184–232.
- Siegel, Jules: Who Is Thomas Pynchon ... And Why Did He Take Off With My Wife? In: *Playboy* 24 (1977), 97, 122, 168–174.
- Simon, Ralf: *Die Idee der Prosa. Zur Ästhetikgeschichte von Baumgarten bis Hegel mit einem Schwerpunkt bei Jean Paul*. München 2013.
- Simon, Ralf: *Theorie der Prosa*. In: *Grundthemen der Literaturwissenschaft: Poetik und Poetizität*. Hrsg. v. Ralf Simon. Berlin, Boston 2018, 415–429.
- Snow, Charles Percy: *Die zwei Kulturen. Literarische und naturwissenschaftliche Intelligenz*. C. P. Snows These in der Diskussion. Hrsg. v. Helmut Kreuzer. München 1987.
- Steinmann, Kurt (Hg.): *Das Leben des Diogenes von Sinope erzählt von Diogenes Laertios*. Zürich 1999.
- Stingelin, Martin: *Sturm auf die Informationsmaschinen? In Begleitung von Thomas Pynchons Aufsatz »Is It O.K. to Be a Luddite?«*. In: *Kanalarbeit. Medienstrategien im Kulturwandel*. Hrsg. v. Hans Ulrich Reck. Basel, Frankfurt a. M. 1988, 242–253.
- Stingelin, Martin (Hg.): *»Mir ekelt vor diesem tintenklecksenden Säkulum«*. Schreibszenen im Zeitalter der Manuskripte. München 2004.

Waddell, Helen: *The Wandering Scholars*. London 1980.

Weiß, Wolfgang: Satirische Dialogizität und satirische Intertextualität. In: *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*. Hrsg. v. Ulrich Broich und Manfred Pfister. Tübingen 1985, 244–262.

Wertheim, Arthur Frank: *Vaudeville Wars. How the Keith-Albee and Orpheum Circuits Controlled the Big-Time and Its Performers*. New York, Basingstoke 2006.

Natalie Moser

Praxis und Theorie der Prosa. Zu Michael Lentz' *Schattenfroh*

Michael Lentz' 2018 erschienenes Buch *Schattenfroh* weist eine auffällige graphische Gestaltung auf. Die Hardcover-Buchdeckel sind in schwarzer Farbe gehalten und von weißen und kupferfarbenen glänzenden Linien durchzogen, die die Buchstaben des Buchtitels vom Untergrund abtrennen. Da die Buchstaben bis fast an den Rand des Buchdeckels reichen, wird der Eindruck von Flächigkeit verstärkt. Der Buchdeckel zeigt des Weiteren Autornamen, Gattungsbezeichnung, Verlagsname und -logo sowie erneut den Buchtitel, ebenfalls in Majuskeln und weißer und kupferner Farbe, aber in kleinerer Schrift. Die kupfernen Lettern verlieren mit der Zeit bzw. dem Gebrauch des Buches ihre Farbe, wodurch sich der Titel zu zersetzen und zu verschwinden beginnt. Stilistisch erinnert die Buchgestaltung, die mit dem zweiten Preis der Stiftung Buchkunst honoriert worden ist,¹ an dadaistische oder der konkreten Poesie zuzuzählende Kunstwerke oder an die selbstzerstörerischen Arbeiten des Street Art-Künstlers Banksy. In erster Linie veranschaulicht sie aber, was Schreiben ist, nämlich eine graphische Anordnung von Zeichen in einer Fläche. Dass das Buch keinen Klappentext mit Inhalts- und biographischen Angaben aufweist, verstärkt noch den Fokus auf das Schreiben bzw. die Schrift. Der Haupttitel (*recto* 3) behält die Darstellung des Titels dem Buchdeckel entsprechend bei, allerdings in der Form eines Negativbildes, und die Gattungsbezeichnung »ROMAN« ist durch »EIN REQUIEM« ersetzt. Die Kategorie »Roman« auf dem Umschlag hat zum einen eine verkaufstrategische Funktion, die Dopplung zweier Kategorien, von denen eine (das Requiem) mehr als eine literarische Gattung bezeichnet, verweist zum anderen auf im Buch favorisierte Textverfahren wie die Reihung und minimale Verschiebung von Figuren, Namen und Motiven. Die Dopplung kann als Versuch interpretiert werden, mit Rückgriff auf eine tradierte Gattung einen Text zu beschreiben, der diese integrative Gattung paradoxerweise über- und unterschreitet: Der Bezug auf eines der Kernthemen des Buches (der Tod) charakterisiert den Text seinem Zweck entsprechend als Requiem. Intradiegetisch wird mit Blick auf das fiktive Buch *Schat-*

¹ Zur Auszeichnung der Buchgestaltung und Begründung der Preisvergabe vgl. Stiftung Buchkunst (2019).

Natalie Moser, Potsdam

tenfroh von einem »sogenannten Roman« (Lentz 2018, 693)² gesprochen, der im Vergleich mit einem Gedicht von Rilke als defizitär bezeichnet wird, weil das Gedicht das Thema des fiktiven Romans viel effizienter und gleichermaßen tiefergehend behandelte. Von Richard Kämmerlings in einem Interview auf die zweifache Gattungsbezeichnung des Textes angesprochen, erwiderte Michael Lentz: »Ist Absicht, ja. Vielleicht irritierend. *Ist* natürlich ein Roman. Der Roman ist *das* hochintegrative Genre, seit der Romantik« (Kämmerlings 2018). Lentz stellt seine Texte auf Ästhetiker/Schriftsteller wie Johann Georg Hamann oder Friedrich Schlegel referierend in die Tradition romantischer Formprinzipien wie der expliziten Selbstreflexivität oder der fragmentarischen Darstellung (Lentz 2013, 72–75). »Der Roman kann ein Schwert sein«, so Lentz' Beschreibung der Gattung in seiner Frankfurter Poetikvorlesung, »[a]ls reflektierende und selbstreflexive Form kann der Roman sich selbst richten, indem er eine permanente Selbstaufhebung betreibt« (Lentz 2013, 17). Das Buch *Schattenfroh* führt seine Leser*innen aber auch in diverse Spezialwissensbereiche ein, konfrontiert sie mit Theoremen und Konzepten und verstrickt sie in Wortspiele. Der Protagonist hält über sich selbst u. a. fest, dass »es [...] grundsätzlich [s]eine Art [sei], alles Gelesene in [s]ein Buch aufzunehmen« (289),³ d. h., seinen Leser*innen auch unnützes Wissen zu präsentieren. Sucht man einen strukturellen Nenner des Dargestellten, ist der Vater als Figur, Symbol oder Hyperlink der aussichtsreichste Kandidat. Die Autoritätsposition wird zwar je nach Bereich unterschiedlich semantisiert, steht aber in sämtlichen Akzentuierungen in Relation zur Erzählinstanz. Diese (Macht-)Konstellation wird im Text unter anderem als Vater-Sohn-, Herr-Knecht-, aber auch als Täter-Opfer-Beziehung realisiert und je nach Situation unterschiedlich bewertet.

Auf dem Schreibtisch rechts von der Anrichte steht eine Grundig Stenorette, aus der Vaters Stimme ertönt. Der Sessel ist leer. Vater wird wohl aus dem Zimmer gegangen sein. Gestochen scharf seine Anweisungen zur Interpunktion. Komma. Punkt. Absatz. Sterne am Textfirmament. Kosmische Ordnung mit Zeilenschaltung. Ich spüre Vater im Nacken, als bildete er eine Hülle um mich. Handschrift, Stimme, Schreibmaschine, Buch. Wörter, mit klarer Diktion gesprochen, sind Markierungen, zwischen denen sich Wirklichkeit bildet. (284)

Die Vaterfigur bzw. hier der Vater der Erzählinstanz verfügt nicht nur über die Deutungsmacht hinsichtlich der Wirklichkeit, sondern erschafft sie gleichermaßen. Im väterlichen Text spiegelt sich der Kosmos wieder, der allerdings erst durch die das Chaos ordnende Schrift des Vaters erzeugt wird. Ein System, das

² Nachfolgend mit Seitenzahlangebe direkt im Fließtext zitiert.

³ Eine Auflistung einzelner Wissensbereiche findet sich im Blog *The Untranslated*, in dem Lentz' Buch als »the greatest German-language novel of the 21st century up to now« bezeichnet wird (2019).

ein anderes in sich fasst und umgekehrt, eine paradoxe Relation, die Lentz' Buch immer wieder neu durchdekliniert, u. a. anhand (text-)architektonischer oder christologischer Überlegungen.

Obwohl *Schattenfroh* sich in extenso selbst reflektiert, richtet und aufhebt, d. h., nach Lentz' Überlegungen ein Roman wäre, sollen im Folgenden nicht Überlegungen zur für die Selbstreflexion zuständigen Gattung, dem Roman, sondern zur Prosa im starken Sinne die Textanalyse anleiten. Den Begriff ›Prosa‹ hat Lentz seinerseits zur Charakterisierung seines Buches *Oder* aus dem Jahr 1998 verwendet, das im Untertitel – oder im Haupttitel, denn die Begriffe sind gleich groß gesetzt – »Prosa« genannt wird.⁴ Es enthält Prosaminiaturen, die bereits auffällige typographische Eigenschaften haben, weist allerdings (noch) nicht die Eigenschaften auf, die in den nachfolgenden drei Teilen des vorliegenden Beitrags als Eigentümlichkeiten »avancierte[r] Prosa« (Simon 2017, 422), um eine Formulierung Ralf Simons aufzugreifen, analysiert und diskutiert werden sollen. Der erste Teil des Beitrags widmet sich den methodologischen Vorüberlegungen zu einer Analyse und Interpretation sogenannter avancierter Prosa, der zweite Teil besteht aus einer exemplarischen Exegese von *Schattenfroh*, bei der grammatische, enzyklopädische und ikonische Textverfahren fokussiert werden, und der dritte Teil reflektiert über das Verhältnis zwischen Praxis und Theorie der Prosa.

1 Methodologische Vorüberlegungen zur Analyse avancierter Prosa

Wie nähert man sich einem Text, der einen schon bei der ersten Lektüre beeindruckt, aber auch etwas ratlos zurücklässt, da er sich nicht in das Schema tradierter literarischer Gattungen einordnen lässt, über handschriftliche (61–136), übereinander gedruckte (674), geheimschriftliche (162–165), versförmige (232), zweispaltige (785–790), durchgestrichene (665) und verblasste Textelemente (383) verfügt, aber auch durch – an Laurence Sternes *Tristram Shandy* angelehnt – zwei schwarze Seiten (187, 189), eine leere Seite (848) oder einmontierte Fremdtex te wie eine Seite aus Cervantes *Don Quijote* (822) sowie Hyperzeichen wie den Buchstaben Tau (399) oder das Deleaturzeichen (837) unübersehbar auf seine (Erscheinungs-)Form aufmerksam macht? Diese Frage soll im vorliegenden ersten Teil des Beitrags theore-

⁴ Lentz' Prosabegriff (2011, 22–23) fungiert als Sammelbegriff für kleinere, forminnovative epische Texte, der im Unterschied zur Verwendung des Prosabegriffs in Simons Konzept einer ›Theorie der Prosa‹ steht (siehe dazu im Folgenden).

tisch reflektiert werden, bevor im zweiten Teil eine Analyse und Interpretation des Textes erfolgt.

Eine mögliche Perspektive auf Lentz' Buch wäre eine – auf Steffen Martus' Begrifflichkeit rekurrierende – werkpolitische Verortung des Textes. Michael Lentz ist 1964 in Düren geboren und ist sowohl Künstler als auch Akademiker. Er verfasste eine 1200-seitige Dissertation über die Lautpoesie/-musik nach 1945 (Lentz 2000) und ist seit 2006 Professor für Literarisches Schreiben am Literaturinstitut Leipzig. Lentz bedient nicht nur unterschiedliche Künste, u. a. die Musik, sondern auch eine Vielzahl von Formaten und Genres, insbesondere das Format der Sammlung heterogener Texte (Maurach 2010). Das 2018 erschienene Buch *Schattenfroh* kann werkpolitisch als radikalisierte Fortsetzung dieser Kompilationen verstanden werden, insbesondere mit Blick auf den 2001 erschienenen Text *Muttersterben*, der sich ebenfalls mit der Todes- und Familienthematik auseinandersetzt und auch aus vermeintlich inkohärenten Texten oder Textsegmenten besteht.⁵ Die Verwandtschaft zeigt sich z. B. hinsichtlich der in *Muttersterben* enthaltenen programmatischen Prosaminatur *Kein Zusammenhang*, in der mehrere Motiv- und Stoffkomplexe von *Schattenfroh* wie der Ausfall der Zunge/Stimme, die Schnittstellen zwischen Körper und Außenwelt und die Handschrift präfiguriert sind (auch Lentz 2013, 233–236). In *Schattenfroh* wird darauf hingewiesen, dass die beiden Texte in der Abteilung der »sogenannte[n] zeitgenössische[n] Literatur« der Bibliothek des Vaters stehen (441), und es werden beide Bücher im fiktiven Literaturverzeichnis aufgeführt. Doch lediglich im Falle von *Muttersterben* wird Lentz als Verfasser genannt (577), während das fiktive Buch *Schattenfroh* dem Verfasser Schattenfroh zugeschrieben wird (578). In *Schattenfroh* tritt auch Lentz' literaturwissenschaftliches Handwerk in Erscheinung, da nicht nur Exegesen durchgeführt und reflektiert, sondern auch die Vorläufer von Lentz als professionellem Dozenten des Schreibens, der folglich ein Idealkandidat für Poetikvorlesungen ist, nämlich die Verfasser von Regelpoetiken, genannt und zitiert werden. Auf Lentz' Schreiben trifft Martus' Beobachtung, dass seit der Frühen Neuzeit »Schreiben[] unter Bedingungen der Philologie« (Martus 2007, 9) erfolge, in mehrfacher Weise zu, da Lentz Literaturwissenschaftler, Schreibdidaktiker und Künstler in einem ist. Folglich ist es nur konsequent, dass auf *Schattenfroh* ein dreihundertseitiges Buch über *Schattenfroh* folgt, das auf die Ernst-Jandl-Dozentur für Poetik im Juni 2019 zurückgeht und den Titel *Innehaben. Schattenfroh und die Bilder* trägt.

5 Andreas Platthaus bezeichnet *Muttersterben* und *Schattenfroh* als konträre Texte, weil ersterer die Untröstlichkeit hinsichtlich eines individuellen Todes darstellt und letzterer aufgrund seiner Abstraktionsleistung – der Vater steht für die Vatersemantik insgesamt, nicht nur für den biologischen Vater des Verfassers – Trost spendet (2018).

Ein weiterer methodischer Ansatz wäre die Beobachtung des – um auf Pierre Bourdieus Begrifflichkeit zurückzugreifen – literarischen Feldes der Gegenwartsliteratur, das in den letzten Jahren wiederholt mit umfangreichen Büchern beliefert wurde. Letztere wurden auch entsprechend prämiert, so z. B. Frank Witzels *Die Erfindung der Roten Armee Fraktion durch einen manisch-depressiven Teenager im Sommer 1969* (2015) mit dem Deutschen Buchpreis. Mit diesem Buch teilt Lentz' Text einige formale und inhaltliche Merkmale: Beide Texte sind in jahrelanger Arbeit entstanden und in beiden werden permanent die Bedingungen der Möglichkeiten des Erinnerns und Darstellens reflektiert. Von Literaturkritiker*innen wurden die beiden Bücher aufgrund ihrer Sperrigkeit als Angriffe auf konventionelle Lektürehaltungen beschrieben und ferner wurde ausgehend von der Beobachtung, dass Textsorten und Darstellungsweisen gemischt werden, auf einen fehlenden roten Faden hingewiesen. Doch nicht nur hinsichtlich ihrer Form, sondern auch hinsichtlich ihres thematischen Fokus ähneln sich die beiden Texte, die im Unterschied zu anderen avancierten Prosatexten wie Uwe Dicks *Sauwaldprosa* (1976f.) (vgl. auch Lentz 2011, 273–288) oder Gerhard Roths Zyklus *Die Archive des Schweigens* und dem *Orkus*-Zyklus nicht mehrbändig sind, sondern (beinahe) alles in einem Buch versammeln. Sie widmen sich einer Vielzahl unterschiedlicher Themen, die jedoch mehr oder weniger direkt auf die Nachkriegszeit insbesondere Westdeutschlands und die unheilvolle Kombination des Schweigens der Elterngeneration hinsichtlich der nationalsozialistischen Verbrechen und des katholischen Konzepts der Sünde und Sündenvergebung verweisen.⁶ Anhand von Autobiographemen, die oftmals einzelnen Räumen zugeordnet werden, wird die Geschichte ab den 1960er Jahren in Westdeutschland erzählt.⁷ Beide Texte reflektieren insbesondere anhand der Figur des Vaters über Symbolisierungs- und Sinnstiftungsprozesse, indem Sinnverwaltungsinstanzen wie Kirchen, Ämter und psychiatrische Einrichtungen verglichen und Verhöre bzw. Befragungen sowie Bestrafungen geschildert werden. Geht man der Spur zum mit Lentz befreundeten Witzel weiter nach, stößt man auch auf einen Beitrag Witzels in der 2020 erschienenen Anthologie mit dem auf Guy Debord zurückgehenden Titel

⁶ Bei Witzels Buch handelt es sich gemäß Gerrit Bartels um einen nostalgischen Text (Bartels 2015), für den – so könnte man ergänzen – das von Witzel und Philipp Felsch geprägte Label »BRD noir« (2016) besonders gut passt. Zu *Schattenfroh* Bartels 2018.

⁷ Auch zu Witzels aktuellstem Roman *Inniger Schiffbruch* (2020) besteht eine große thematische (der strenge Vater, der Tod der Eltern und insgesamt die Kindheit des Autors sind zentrale Themen) und formale (Textfragmente, Collagen) Ähnlichkeit. Dies trifft auch auf *Uneigentliche Verzweiflung. Metaphysisches Tagebuch* (2019) zu, das sich gemäß Steffen Martus den »drei großen Geständnis- und Bekenntnisinstanzen [...] Kirche, Psychiatrie und Staat« (2020) widmet und wiederum ein »Denken als Prozess, das sich im Schreiben entfaltet« darstellt.

»Psychogeografie«, in der er sich der Verschaltung von Räumen der Kindheit und des Erwachsenenalters und dem Verschwimmen der Grenzen zwischen Innen und Außen widmet (Witzel 2020, 153–162). Dies ist insofern interessant, als Lenz seine zweite Poetikvorlesung im Rahmen der Ernst Jandl-Dozentur »Ekphrastische Psychogeographie. Über die spezifische Beziehung zwischen Text und Bild im Roman ›Schattenfroh. Ein Requiem‹ (2018)« genannt hat. Witzels und Lenz' psychogeographisch informierten Büchern ist gemeinsam, dass episodisch von einem metamorphischen Ich und seinen entlang von Räumen erfolgenden Selbstbefragungen und -beschreibungen erzählt wird. »Das ist mein größter Wunsch, mir Räume vorzustellen, die Teil meiner Geschichte sind, und dann gehe ich in diese Räume wieder hinein, treffe alles wieder an, was diese Räume ausgemacht hat, jeder Gegenstand steht wieder an seinem Platz, und wenn ich will, bleibe ich da« (508). In *Schattenfroh* reflektiert der Protagonist wiederum die Funktion des Raums für die Selbstbefragung, in ähnlicher Weise erfolgt dies in Witzels Roman *Die Erfindung der Roten Armee Fraktion durch einen manisch-depressiven Teenager im Sommer 1969*, wenn wiederholt über das Erinnerungsvermögen und Erinnerungspraktiken reflektiert wird.⁸ Trotz der Fokussierung auf eine Ich-Erzählinstanz nehmen die Texte auch eine soziologische Perspektive ein, die sich in der Form einer indirekten Beschreibung der Nachkriegs- und Gegenwartsgesellschaft manifestiert, wie die vorherigen Ausführungen gezeigt haben. Nicht nur in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur finden sich ähnliche Texte wie *Schattenfroh*, sondern auch außerhalb derselben. Ein Beispiel wäre Roberto Bolaños 2004 erschienenes Buch *2666*, das mit seinen 1128 Seiten nicht nur sehr umfangreich und mehrdimensional selbstreferenziell ist, sondern ebenfalls von Tod, Gewalt, der NS-Zeit und – um ein anderes, aber ebenso deutliches Themengebiet zu nennen – Literaturwissenschaft(ler*innen) handelt. Die auf den ersten Seiten von *Schattenfroh* eingeführte Zahl 666 könnte denn auch als Reverenz an Bolaños Roman verstanden werden. Aufgrund dieser intertextuellen Hinweise, denen Referenzen auf später im Beitrag thematisierte Gegenwartskünstler wie Valeri Scherstjanoi und Michael Triegel hinzugefügt werden können, und aufgrund expliziter Gegenwartsbezüge auf die sogenannte Flüchtlingskrise (460), den IS und seinen Umgang mit Medien (468) oder die Terroranschläge am 11. September 2001 (582) kann Lenz' Buch trotz des Nachkriegszeitfokus als Gegenwartsliteratur im starken Sinne – in der Gegenwart

⁸ Auf der ersten Seite des Romans heißt es bereits »Ich [...] versuche mich zu erinnern« (Witzel 2015, 9), später im Text wird ein bewusstes, d. i. schreibendes, Erinnern als Form der Therapie eingeführt (ebd., 486).

geschriebener und Gegenwartsbezüglichkeit aufweisender Text⁹ – bezeichnet werden.

Eine dritte Zugangsweise zu *Schattenfroh* ist ein literaturtheoretischer Zugriff, der sich nicht nur wegen der formalen Komplexität des Textes, sondern auch wegen der mehrdimensionalen Selbstreferenzialität anbietet. Obwohl Lentz' Text permanent auf seine Künstlichkeit, die Prämissen dieser Künstlichkeit und die Textverfahren, die diese Künstlichkeit sowohl aufrechterhalten als auch ausstellen, hinweist, scheint ein poststrukturalistischer Ansatz aufgrund der Verarbeitung poststrukturalistischer Theoreme und Denkfiguren im Text oder als Text nur bedingt hilfreich. Ähnliches gilt für postpsychoanalytische Ansätze, die Theoreme für die Analyse der Leitthemen des Buches wie Erinnerung, Archivierung, Trauer und Gewalt, aber auch für deren Behandlung in der Form des Schreibens bereitstellen. Man denke an Nicolas Abrahams und Maria Toroks Ende der 1960er Jahre entwickelte Denkfigur der Einverleibung und der inneren Krypta (1979). Um Lentz' Text analysieren und interpretieren zu können, bedarf es folglich eines anderen methodischen Ansatzes, der allerdings nicht losgelöst von seiner in der Tradition des Strukturalismus stehenden Grundausrichtung zu denken ist. Um die Selbstreflexivität ins Zentrum der Interpretation stellen zu können, sei an dieser Stelle auf Simons Überlegungen zu einer Theorie der Prosa und der Idee, dass »Prosa [...] Welt als Selbstdarstellung des Subjekts dar[stelle]« (2014, 126) und »der hybride Versuch [sei], auf vor der Form liegende ›Lebenskomplexität‹ mit jenseits der Form liegender sprachlicher Komplexität zu reagieren« (2018, 422–423), zurückgegriffen. Eva Geulens und Peter Geimers Beobachtung, dass »sich die Feststellung dieser Eigenschaft [der Selbstreflexivität, N.M.] oft selbst so sehr [genüge], dass die Frage, was denn qua Reflexivität an Erkenntnis oder ästhetischer Komplexität gewonnen wird, gar nicht mehr gestellt zu werden braucht« (2015, 521–522), sei dabei, insbesondere im letzten Teil des vorliegenden Beitrags, als Kritikpunkt jeweils mitgedacht.

⁹ Leonhard Herrmann und Silke Horstkotte formulieren diesen doppelten Bezug in ihrer Einführung zur Gegenwartsliteratur wie folgt: »Gegenwartsliteratur ist damit nicht allein eine Epochenzuweisung, sondern eine Interpretationshypothese, die die unmittelbare Bezogenheit eines Textes auf Diskurse der eigenen Zeit unterstellt und die im Zuge einer wissenschaftlichen Auseinandersetzung zu überprüfen ist« (2016, 4).

2 Mehrdimensionale Selbstreflexivität: Textverfahren und Reflexionsfiguren

Lentz' *Schattenfroh* verfügt über eine in den Haupttext integrierte Inhaltsangabe, die trotz ihres additiven Prinzips einen guten Überblick über den Inhalt und die Organisation des Textes gibt, weshalb sie hier in Gänze zitiert wird:

Ein großes Gebäude ist zu erkennen, ein Büro, ein Vater, eine Zelle, ein mittelalterliches Essen, ein Verhör, eine schwarze Seite, eine Hölle, eine Kröte, eine Chimäre, ein aufgeschlagenes Buch, Ruprecht, Rilke, eine Himmelsreise, die Damen der sieben Vorzimmer, ein Thron Gottes, ein Wandteppich, ein Stadtplan, ein Muttergotteshäuschen, eine Stadtmauer, eine Holzpuppe, ein Fratzstuhl, eine Frau im Fenster, ein Teppich, ein Vorhang, eine Zelle, ein Schwert, ein Verhör, eine Hinrichtung, das Büro, eine Bibliothek, Mutter in einem großen Zug, ein Pflegeheim, ein Koffer und ein Mädchen, 23 Häuser, eine zweite Bibliothek, ein Schlüssel, ein ganzes Haus, das Jüngste Gericht, ein Hörgerät, eine Parkbank, Opa, die Eifel, Prüm, ein Treffen, ein Brunnen, eine Schlacht, eine Verhaftung, eine Druckerei, ein Pakt mit dem Drucker, ein Pressbengel, ein Schloss, eine Zelle, ein Verhör, eine Schrift gegen Luther, eine Hinrichtung, eine Intensivstation, Leib und Seele, ein Sterben, ein Tod, ein Hürtgenwald, eine Kneipe, eine Schlucht, ein Urteil, ein Richtschwert, ein Foto, eine Truhe, ein Fluss. (31)

Rückblickend gibt sich auch die Eingangsszene als eine einführende zu erkennen, da bereits auf den ersten Seiten des Buches die zentrale Frage nach dem Zusammenhang von Wahrnehmung und Darstellung thematisiert und hinsichtlich des Denkens und Schreibens des Protagonisten konkretisiert wird. Im Gegensatz zu den in der Inhaltsangabe genannten Orten und Motiven ist die Ich-Erzählinstanz wenig orientierungsstiftend. Sie wird in Anlehnung an Odysseus Nemo/Niemand oder in Anspielung auf den Verfasser von *Schattenfroh* Michael genannt, mehrmals, auch als ein anderer, getötet¹⁰ und in zwei Personen (Alter und Ego) aufgespalten. Auch flankierende Figuren wie der Vater, Mateo¹¹ und Schattenfroh bieten den Leser*innen aufgrund ihrer fluiden Gestalt und dadurch, dass intern fokalisiert erzählt wird, wenig Orientierung, ebenso wenig wie die explizit oder implizit eingeführten historischen Personen, die vorwiegend Künstler, Politi-

¹⁰ Die Erzählinstanz wird als Jan Hus (428–432) und als Thomas Müntzer (925–926) hingerichtet. Vgl. auch Platthaus 2018.

¹¹ Die Figur scheint der Sekretär des Vaters zu sein und wird auch Atome (ein Anagramm des Namens Mateo, der u. a. auch auf die »Mateo« genannte Mannheimer Sammlung alter Drucke und Manuskripte verweisen könnte (vgl. 6. August 2020: <http://mateo.uni-mannheim.de/>)), übersetzt mit unteilbare Materie, Peter oder Antonio Ozianon, was wiederum ein Anagramm des Namens des spanischen Staatsmannes Antonio Perez ist, genannt und scheint gegen Ende des Buches mit dem Golem gleichgesetzt zu werden.

ker, Philosophen oder Geistliche – fast ausschließlich Männer – sind und mit Schrift oder Schreiben assoziiert werden können. Durch den Hinweis auf das Reisenarrativ, genauer auf die *Odysee*, und den Fokus auf Räume wird suggeriert, dass teleologisch erzählt wird. Da die syntagmatische Ordnung jedoch durch eine paradigmatische ersetzt und/oder ergänzt wird, wird das teleologische Erzählprinzip negiert und u. a. dadurch eine mehrdimensionale, hochkomplexe Erzählstruktur geschaffen. Auf der Zeit- und Raumachse erfolgen mehr oder weniger explizit markierte Sprünge, zudem werden Räume, Figuren und Zeitpunkte wiederholt und variiert (Lentz 2013, 63–65). Aufgrund von Verschiebungen durchläuft der Text bestimmte Handlungsmomente oder Ereignisse mehrmals und stellenweise begegnen sich Anfang und Ende einer Sequenz.¹² In *Schattenfroh* scheint das Prinzip der Verschiebung, das potenziell auf jedes Element des Textes angewandt werden könnte, an der Textoberfläche durchdekliniert zu werden. Aleida Assmann nennt dieses Prinzip der unendlichen Abweichung, einem Gegenstück zum linearen oder sequenziellen Erzählen, »wilde Semiose« (2018, 18).

Zwei Beispiele sollen veranschaulichen, wie das paradigmatische Erzählprinzip¹³ bedient und gleichermaßen ausgestellt wird: Ausgehend von der Überlegung, dass das Ich fremdgesteuert ist, wird zu Beginn des Buches eine historisch verbürgte Reklamemarke mit einem übergroßen, auf dem Kopf eines Jungen platzierten Trichter beschrieben (10 f.). Anschließend wird der Verfasser der Abhandlung *Poetischer Trichter. Die Teutsche Dicht- und Reimkunst / ohne Behuf der Lateinischen Sprache / in VI Stunden einzugiessen. Samt einem Anhang Von der Rechtschreibung / und Schriftscheidung / oder Distinction* (1647), Georg Philipp Harsdörffer, adressiert, bevor auf eine Foltermethode verwiesen wird, die im Dreißigjährigen Krieg unter dem Namen »Schwedentrunk« firmiert und bei der ein Trichter als Hilfsmittel eingesetzt wird. Das Trichter-Paradigma wird aufgefaltet und auserzählt. Wenige Zeilen später wird diese assoziative Form der Verknüpfung von Bild, Poetik und Technik im oder als Text wiederum reflektiert, allerdings als Überlegung zur am Anfang des Textes beschriebenen Schreibvorrichtung: »Welcher Art die Korrespondenz ist, ob die Schreibbewegungen Bilder hervorrufen oder umgekehrt diese die Schreibbewegungen hervorbringen oder ob Schreiben, Hören, Sehen und die Er-

¹² Anfang und Ende werden u. a. auf folgenden Seiten thematisiert: 232, 421, 767, 763, 767, 828 und 908.

¹³ Rainer Warning hat den Begriff des paradigmatischen Erzählens geprägt und ihn wie folgt beschrieben: »Die Lektüre selbst wird damit umgepolt vom ›Und so weiter‹ syntagmatisch organisierten Erzählens zur kreativen Erstellung eines Textraums mit einer Vielzahl ana- und kataphorischer Relationen, die eine abschließende Synthese in dem Maße geradezu verunmöglichen, wie ihre Terme an Eindeutigkeit verlieren« (2001, 179).

eignisse gleichzeitig entstehen, entzieht sich bislang meiner Kenntnis« (11). Die Antwort auf diese sich durch das Buch hindurchziehende Frage der Ich-Erzählinstanz, die Frage nach der Imagination und ihrer Arbeitsweise, bleibt das Buch seinen Leser*innen schuldig. Es zeigt jedoch signifikante Zusammenhänge an, wie sie u. a. mittels der Raum und Erinnerung verbindenden Methode der Psychogeographie untersucht werden.¹⁴ Das zweite Beispiel bezieht sich ebenfalls auf den Textanfang, wird textintern allerdings Schritt für Schritt ausgebaut und referiert zudem auf frühere Texte von Lentz:

Ich musste währenddessen ganz still sitzen, klackende Geräusche und stimmenähnliches Rumoren waren zu hören wie in der Schnitte schreibenden Röhre, deren faszinierende Bilder ich mich nie anzuschauen traute, könnten sie mich doch mit unabänderlichen Wahrheiten im Innern meines Körpers konfrontieren, die keine Grenzziehung zwischen lebensbedrohlich und todbringend mehr zu ziehen erlauben. ›Weiter geht's‹ und ›Wie lange noch‹, sagte das Rumoren in endloser Folge. (7)

Die eingangs geschilderte Schreibsituation wird an dieser Stelle mit der Tomographie, der »Schnitte schreibenden Röhre«, die Daten verbildlicht, und über den Hinweis auf die Lebensgefahr mit Krebserkrankungen verbunden, die u. a. den Tod von Familienmitgliedern des dem Autor ähnelnden Ich-Erzählers verursacht haben. So wird in *Muttersterben* explizit erwähnt, dass die Zunge der Mutter krebsbedingt ausgefallen ist,¹⁵ was in *Schattenfroh* zwei Seiten nach der zitierten Textstelle als Merkmal der Schreibsituation aufgeführt wird. Doch nicht nur die inhaltliche Vorausdeutung ist an dieser Stelle signifikant, sondern auch die dem Krebs zugeschriebenen Eigenschaften sind es, insbesondere seine Form der wuchernden Ausbreitung im Körper, von dem er sich paradoxerweise nicht unterscheidet. Die Grenzziehung zwischen Innen und Außen, fremd und eigen ist aufgehoben. Letzteres zeichnet auch das Buch *Schattenfroh* aus, da Fremd- und Eigentext so ineinander verschaltet sind, dass sie nicht mehr unterscheidbar sind und im Rahmen einer digressiven Textbewegung formale Aspekte zu inhaltlichen werden und umgekehrt. Der Protagonist nennt das Verfahren auf Schlegel rekurrierend »Diaskeuasieren« (193), d. h., »Texte bzw. Fragmente von Texten neu anzuordnen und umzuarbeiten« (Lentz 2013, 74). Diese Formen der Selbstreferenzialität und des formalen Nullsummenspiels, das Burkhard Müller in einer Rezen-

¹⁴ Vgl. die Überlegungen zum Erzähler als Führer durch den Raum und die Verbindung zum Konzept der Psychogeographie in Lentz' *Innehaben* (2020, 8, 10, 13, 40–42, 73, 80–85).

¹⁵ Lentz 2004, 175. Motive aus *Muttersterben*, die in *Schattenfroh* aufgegriffen und weiterentwickelt werden, sind der Torwächter, Anstalten, der Port, die Röhre, Krebs etc. *Muttersterben* weist drei Abteilungen auf, das sind ›Weltgeschichte‹, ›Abseits‹ und ›Muttersterben‹, wobei letztere wiederum einen Text mit dem Titel »Muttersterben« enthält.

sion des Romans in der *Süddeutschen Zeitung* scharf kritisiert hat (2018), erinnern wiederum an romantische Darstellungsinteressen, die im postmodernen Erzählen aufgegriffen und von Lentz herausgestrichen werden, wenn er sein Buch als einen Roman im Sinne frühromantischer Poetiken verstehen möchte.

Hubert Winkels Empfehlung, dass »[d]as Erste, was man vermeiden sollte, wenn man über Michael Lentz schreibt, [...] die permanente, schon auf Silben-, ja auf Buchstabenebene beginnende Reflexion aller sprachlichen Einheiten [ist], die sich meist auch noch als Selbstreflexion des Mediums tarnt« (2011, 545), soll hier nun gerade nicht Folge geleistet werden. Vielmehr soll untersucht werden, was passiert, wenn man diesen Zugriff exemplarisch radikalisiert. Versteht man mit Simon Prosa als *pro verso*, das heißt übersetzt ›für die Kehre oder Wendung‹ (2017, 422), gilt es, diese Wendungen, die zu einer rekursiven, sehr stark verdichteten Textur führen, auf unterschiedlichen Textebenen zu untersuchen und zueinander in Beziehung zu setzen, was nun mit Blick auf das grammatische, enzyklopädische und ikonische Textprinzip erfolgen soll.

2.1 Grammatisches Textprinzip

Wenn Wendungen des Textes in Richtung seiner selbst – *pro verso* oder eben Prosa – dargestellt werden, wird die verborgene Grammatik oder der Bauplan der Poesie bzw. Narration transparent gemacht. Dieses Verfahren bildet denn auch ein Kernprinzip des Buches *Schattenfroh*, das aufgrund der beschriebenen Selbstreflexivität keinen einzelnen roten Faden enthält, sondern viele Erzählstränge. Insgesamt fünf Aspekte sind mit Blick auf das grammatische Textprinzip von besonderem Interesse: Autorschaft, Schreibszenen, Rezeption, immanente Poetik und Poetizität.¹⁶ Lentz' Text eröffnet mit einer Problematisierung von Autorschaft, da ›Niemand‹ und zugleich jedermann Autor*in zu sein scheint, wenn man die vielen, mit der Ich-Erzählinstanz überblendeten Figuren wie den Narr niemand, Jesus, Jan Hus, Thomas Müntzer, den Golem oder auch Schattenfroh, der am Ende des Textes buchstabenweise – gerade so wie die Lettern auf dem Buchdeckel von *Schattenfroh* – ausgelöscht wird, berücksichtigt. Trotz oder gerade wegen der Auffaltung des Ichs scheint dieses nur bedingt Autor einer Schrift zu sein, wie die Beschreibung der automatisierten Schriftproduktion – die Schreibszenen als zweiter Aspekt des grammatischen Textprinzips – am Textanfang veranschaulicht, sondern vielmehr (imaginierter) Teil der Schrift. »All das überdeckt aber nicht die Sinnenfreude, die mir

¹⁶ Zum grammatischen Textprinzip Simon 2017, 430–434.

der Tisch bereitet, als könne er mich aus der Situation, in der ich mich befinde, entlassen, und ich spazierte durch ihn hindurch in eine Landschaft, in der ich selbst nur Schrift bin« (28). Mit Blick auf die erste Schreibszene könnte man von einem Übergang des Körpers in Schrift sprechen, womit eine Verbindung der Lebensgeschichte des Protagonisten zu derjenigen Jesu Christi angedeutet wird.¹⁷ Die Gehirnwasserschrift der Ich-Erzählinstanz wird auf die Hände übertragen und von dort abgelesen. Weitere medial unterschiedlich gelagerte Schreibszenen wie das Schreiben auf einer an Freuds Wunderblock erinnernden, bereits erwähnten Tischplatte sowie das maschinelle Schreiben in einer Druckerei, in der *Schattenfroh* hergestellt wird (819), folgen. Bereits die erste Schreibszene, die entfernt an Kafkas Erzählung *In der Strafkolonie* (1914) erinnert, macht sichtbar, dass Schreiben ein Akt der Gewalt ist, womit die nachfolgende Engführung von körperlicher Zucht und Folter, die als »ars combinatoria« (688) beschrieben wird, antizipiert wird.

Die Rezeption als dritter Aspekt des grammatischen Textprinzips wird u. a. durch ein mitten im Text abgebildetes Literaturverzeichnis, das einen ersten Eindruck der Intertexte von *Schattenfroh* liefert, symbolisiert sowie durch eine Vielzahl zitierter und paraphrasierter Autor*innen und Texte im Fließtext reproduziert. Viele Figuren in *Schattenfroh* werden zudem als Lesende des fiktiven *Schattenfroh* beschrieben, so beispielsweise die im Inhaltsverzeichnis erwähnte Frau, die aus Jan Vermeers Gemälde »Briefleserin am offenen Fenster« zu stammen scheint, *Schattenfroh* eingelegt in die Bibel liest und über weitere Motive wie den Geruch von Reinigungsmitteln mit der Mutter des Protagonisten verbunden wird (355). Auch Textstellen, die von der Nahrungsaufnahme und -verdauung handeln, thematisieren implizit oder explizit – die Sekretär*innen des Vaters verspeisen seine Dekrete (148–149) und Fleisch zersetzende Würmer werden als »wahre[] Hermeneuten« (398) bezeichnet – das Lesen. Gegen Ende des Buches wird eine weitere zentrale Leseszene beschrieben, in der das aufgespaltene Ich als Ego Alter und Mateo eine Stelle über das Gebot, nicht zu töten, vorliest (908–925) und im Anschluss Alter hingerichtet wird. Formuliert der Vater mit Rückgriff auf einen Stadtplan, dass eine Kombination aus Vogelschau und dem Verweilen bei Details eine Imagination in Gang setze, die Räume und Zeiten überwinden könne (436–437), werden in dieser Textstelle auch die Leser*innen von Lentz' Buch instruiert, die auf der Suche nach einer mittleren Flughöhe sind, um bei der Lektüre von *Schattenfroh* den Überblick nicht zu verlieren und sich auf einzelne

¹⁷ *Innehalten* streicht diesen Zusammenhang heraus, wenn es mit folgendem Satz schließt: »In diesem Sinne ist *Schattenfroh* ganz wörtlich zu lesen: als Appropriation der eigenen Heilsgeschichte« (Lentz 2020, 294).

Szenen des Buches einlassen zu können. Lesen und Schreiben werden in *Schattenfroh* zudem als Codieren und Decodieren aufeinander bezogen, sodass die Unterscheidung lediglich eine heuristische ist, wie auch die Kernthematik der Frage, wie Wahrnehmung und Darstellung zusammenhängen, andeutet.

Da in *Schattenfroh* von einer »Poesie der Grammatik« (225) die Rede ist, nachdem beinahe Wort für Wort Rilkes Gedicht »Komm du, du letzter, den ich anerkenne« analysiert wurde (222–229) und eine Gleichsetzung dieses Requiems in Gedichtform mit einem Roman, also mit dem Requiem *Schattenfroh*, erfolgt ist (225), stellt der Text auch seine immanente Poetik – den vierten Aspekt des grammatischen Textprinzips – aus. Letztere wird zudem mittels Anagrammen beispielsweise vom Namen Martin Heidegger – Marie Dingeehrt, ein Anagramm, das ein Philosophem Heideggers veranschaulicht, oder Gerhard Eigenmit (8) – oder Schattenfroh (992–1008) sichtbar gemacht. Die Anagramme führen Textproduktionsprinzipien wie dasjenige der Umverteilung in der Form der Überkreuzung (also chiasmatische Strukturen), der Umkehrung (also Inversionen) o. Ä. und insgesamt das Prinzip der Wiederholung und Variation vor.¹⁸ Die differenzielle Logik der Buchstaben – jeder Buchstabe wird durch seine Position im Buchstabensystem bestimmt – und ihre vielfältige Kombinierbarkeit werden auf diese Weise ausgestellt, ebenso das Zusammenspiel von Ordnung und Abweichung.¹⁹ Doch nicht nur der anspielungsreiche Name oder Begriff Schattenfroh und seine Anagramme werden gegen Ende des Textes Buchstabe für Buchstabe abgebaut und gleichermaßen pointiert, da einzelne Bestandteile des Wortes wiederum Worte wie »Heft«, »Haft«, »Front«, »Sohn« bilden, die sich auf den Inhalt des Textes beziehen (Friedrich 2018). Dasselbe erfolgt auch mit dem Inhaltsverzeichnis, das auf den letzten Seiten in umgekehrter Form präsentiert wird, und mit dem Text, der wie Ilse Aichingers *Spiegelgeschichte* stufenweise rückwärts erzählt wird, wodurch ein – so auch die Begrifflichkeit des Textes – »Nullsummenspiel« (1005) inszeniert wird. »Damit ein Zeichen in seiner Bedeutung wahrgenommen werden kann, muss es zugleich materiell verschwinden« (Assmann 2018, 20), d. h., umgekehrt führt das Ausstellen der Materialität des Zeichens zum Zurücktreten der Bedeutungsebene. Dies tut gemäß Assmann die »wilde Semiose«, die »die Grundpfeiler der etablierten Zeichenordnung zum Einsturz [bringt], indem sie auf die Materialität des Zeichens

18 Michael Braun weist darauf hin, dass auch dort, wo Lentz »strengsten Regelwerken bei der Gedichtproduktion folgt [...] eine semantische und formale ›Unruhe« (2019, 47) erzeugt werde. Vgl. auch Lentz' autopoetologische Überlegungen zu seinem Gedichtband *Neue Anagramme* in Lentz 2011, 123–138 und Lentz 2013, 92–101. Er hält dort beispielsweise fest, dass »Anagrammieren [...] eine methodische Herstellung von Textordnung« sei (Lentz 2013, 95).

19 Zum Zusammenspiel von Ordnung und Abweichung Wilm 2013.

ausgerichtet ist und die Präsenz der durch die Zeichen auf Distanz gehaltenen Welt wiederherstellt« (2018, 22), was *Schattenfroh* wiederum aufzeigt.

Auch der Poetizitätscharakter des Textes, der fünfte Aspekt des grammatischen Textprinzips, wird offengelegt, wenn innerhalb des Textes laufend neue Fiktionalitätsebenen eingeführt oder bestehende kurzgeschlossen werden. Die Poetizität wird z. B. durch innerfiktionale Hinweise auf Seitenzahlen angedeutet, die mit der Seite übereinstimmen, die die empirischen Leser*innen gerade vor sich haben/lesen (138). Ebenenwechsel im Text werden oftmals durch Raum- und/oder Zeitsprünge markiert, beispielsweise wenn der Protagonist ein Buch aus dem Gemälde seines Vaters raubt, sich eigentlich aber in einer Zelle befindet, in der er sich an das besagte Gemälde samt Buch sowie einen Wandteppich erinnert und des Weiteren imaginiert, dass er mit dem Buch in diesen Wandteppich einsteige (289). »Grausam [...] die Vorstellung, in eine Zelle gesperrt zu sein mit nichts als der eigenen Phantasie« (2013, 55), hält Lentz in seiner Frankfurter Poetikvorlesung fest. Genau dieses Setting, das stellenweise auch über das Motiv der Magie – z. B. anhand einer an E.T.A Hoffmanns Texte erinnernde Puppe, in deren Umfeld auch ein Wächter mit dem Namen Hoffmann auftritt – dargestellt wird, ist in *Schattenfroh* die Urszene des Textes.

Resultat der genannten grammatischen Textverfahren, die die Mechanismen der Textproduktion zum Thema bzw. Inhalt des Textes machen, ist ein Text, dessen Inhalt die Bedingungen seiner Textur sind. »*Schattenfroh* mit seinen Spiegelungen von der Makro- bis zur Mikrostruktur (Geist – Leib; Seele – Körper; oben – unten, innen – außen) lässt sich selbst als Verfahren sichtbar werden, indem der Roman in der Fiktionalisierung von Schreib- und Schriftprozessen Fiktion erzählt und so Repräsentation repräsentiert« (Lentz 2020, 91). Das sei das »ästhetische[] Programm des Romans *Schattenfroh*, der zugleich Erzählen des Erzählens und Roman des Romans« (ebd., 79) sei. Die rekursive Verdichtung²⁰ und narrative Inkohärenz des Buches ist auf die von Lentz in *Innehaben* beschriebene Inhaltswerdung der Form zurückzuführen. Die Metaebene wird quasi in jedem Textelement mitgeführt und steht nicht losgelöst über einer als eine Fläche gedachten Textebene, weshalb eine Bezeichnung als Metaroman bzw. Metatext dem Buch nicht gerecht werden würde.

20 Zur Verbindung der unterschiedlichen Textebenen Puff-Trojan 2018.

2.2 Enzyklopädisches Textprinzip

Gemäß Simon ist avancierten Prosatexten ein »grundsätzlicher enzyklopädischer Impuls« (2017, 435) eigen, das Wissen über die Welt und damit die Welt abzubilden bzw. schriftlich festzuhalten. Den enzyklopädischen Anspruch erwähnt und lobt Lentz in seinen essayistischen oder literaturwissenschaftlichen Ausführungen an Texten anderer, so beispielsweise an der Kunst von Gerhard Rühm (2011, 213) oder Valeri Scherstjanoi, der sogenannte Skribentismen und Nachzeichnungen von Geheimschriften zu *Schattenfroh* beige-steuert hat. Ausgangspunkt der Enzyklopädie sei bei Scherstjanoi die »unerschöpfliche konstellative Kombinatorik« und ein daraus resultierendes »rhizomatisch wachsendes Zeichenarchiv« (Lentz 2011, 297). Mit Blick auf Lentz' Buch *Textleben. Über Literatur, woraus sie gemacht ist, was ihr vorausgeht und was aus ihr folgt* (2011), aus dem der Text über Scherstjanoi stammt und das den Vollständigkeitsanspruch bereits im Titel trägt, und auf *Schattenfroh*, in dem die Enzyklopädie explizit als Textprinzip benannt wird, deutet sich bereits an, dass Lentz' Charakterisierung des Schreibens anderer für die Analyse seiner Texte fruchtbar gemacht werden kann.

Das enzyklopädische Textprinzip zeigt sich in *Schattenfroh* nicht an der Textoberfläche, da keine systematische Ordnung, ja nicht einmal eine Gliederung nach Kapiteln vorliegt, sondern in der Organisation von Textblöcken wie beispielsweise der 75-seitigen Reihung der Namen der Opfer der Bombardierung Dürens am 16. November 1944 oder der 90-seitigen Beschreibung von 23 Buchstaben bzw. Häusern in der Mitte des Buches (503–599).²¹ Lentz' Buch kann als eine Auf- oder Entfaltung des Vater-Paradigmas, als Enzyklopädie der Vater-Episteme, beschrieben werden, wie sich an der im Buch über 1500 Mal genannten Vaterfigur zeigt, und kann auch als Referenz auf die nach der Wende sehr populären deutschsprachigen Familienromane verstanden werden.²² Das Buch orchestriert Vater-Semantiken, über die Ähnlichkeit des Lemmas verbundene Episteme, aus den Bereichen Religion (das sind Gott, Kirchenväter wie Augustinus, Pater), Familie (Hubert Lentz, der Vater des Verfassers und ehemaliger Stadtdirektor von Düren), Psychoanalyse (z. B. der Ödipus-Komplex), Politik (z. B. der

²¹ Eine ähnliche Textpassage enthält Josef Winklers auch als avancierte Prosa beschreibbare Trilogie *Das wilde Kärnten* (1995), bestehend aus den Texten *Menschenkind* (1979), *Der Ackermann aus Kärnten* (1980) und *Muttersprache* (1982). Im mittleren Teil werden auf über 200 Seiten 30 Häuser eines Dorfes beschrieben, die mit Kindheitserinnerungen des Protagonisten verknüpft sind (Winkler 2014, 235–471).

²² Die Mutter ist ebenfalls eine ambivalente Figur oder Stellvertreterfigur. Vgl. dazu auch Lentz 2020, 185.

›Staatsvater‹ Bismarck) und weiteren Bereichen, die mit den soeben thematisierten Schrift- oder Schreib-Semantiken (z. B. der kabbalistischen Vorstellung der zerstörerischen Kraft falsch geschriebener Wörter) verwoben sind. Als verknüpfendes Beispiel kann hier die von Johann Georg Hamann entwickelte Idee des Gottes als Schriftsteller genannt werden, dessen Werk der Schlüssel – ein zentrales Motiv in *Schattenfroh*, auch in den nachfolgend beschriebenen ekphrasischen Stellen – zur Schöpfung Gottes und zu Gott als Schöpfer darstellt. Dass jedes Buch eine Abschattung des absoluten Buches sei, dieser Zusammenhang könnte auch der Titel von Lentz' Buch andeuten.²³ Gemäß Hamann ist Gott Autor und Leser in einem und Menschen sind wie Vokabeln, Silben und Buchstaben im von Gott verfassten Text der Wirklichkeit (Ringleben 1996, 232), was in der Eingangsszene von *Schattenfroh* dargestellt ist. Schattenfroh, der sowohl als Gott, Teufel, aber auch als Vater oder Ich in Erscheinung tritt, verfasst via Ich-Erzählinstanz einen Text, den er zugleich liest, sodass die Leser*innen von *Schattenfroh* sekundäre Leser*innen sind, die die Bewegung des ersten Lesers nachvollziehen müssen.

Die beiden aufeinander referierenden Motive Kästchen und Schlüssel – Letzteres wird im nachfolgenden Unterkapitel thematisiert – machen den enzyklopädischen Anspruch und die damit verbundene Paradoxie wiederum selbstreflexiv sichtbar. Bereits bei der Einführung des Protagonisten wird auf das Kästchen-Motiv referiert, beispielsweise durch den ein Schloss vor dem Mund tragenden »wolredent niemand« (8) oder durch die an Gebetskapseln erinnernden Kästchen der Schreibapparatur. Im zitierten Inhaltsverzeichnis wird insgesamt drei Mal das Motiv der Zelle genannt (Wilm 2019, 24), das mit den ebenfalls genannten Motiven ›Gebäude‹, ›Büro‹ und ›Koffer‹ verwandt ist, da alle – um einen Begriff Hans Ulrich Gumbrechts zu zitieren – »Behälter« (2012, 121) darstellen. »Die bestimmende Präsenz des Behälter-Motivs verspricht Schutz und die Fülle des materiellen Lebens, die dem menschlichen Dasein Halt geben kann, gleichzeitig drohen unkontrollierbare Kräfte und Bewegungen permanent, das Leben zum Entgleisen zu bringen« (ebd., 189). Gumbrecht hält weiter fest, dass es nach 1945 eine »Obsession mit Verhörverfahren und -institutionen [gegeben habe], die möglicherweise in der

23 Es finden sich auch weitere Hinweise auf unterschiedliche Lesarten des Titels »Schattenfroh« im Text, beispielsweise Anspielungen auf das Höhlengleichnis bei Platon, de Chiricos von Schatten dominierte Bilder etc. In *Innehaben* hält Lentz hinsichtlich des Titels fest: »Das Buch *Schattenfroh* mit seinem komplexen Schrift-Begriff, der ihm zugrundeliegenden (kabbalistischen) Vorstellung einer weißen und einer schwarzen Schrift und den sich in ihm materialisierenden Schriften könnte man insgesamt als ›Schatten‹ bezeichnen« (2020, 212).

Sehnsucht nach Transparenz und Selbstdurchsichtigkeit mitschwang« (ebd., 121).²⁴ Verdrängungsbestrebungen scheinen gemäß Gumbrechts Überlegungen paradoxerweise mit Transparenzbedürfnissen einherzugehen. Dass im Inhaltsverzeichnis drei Mal eine Zelle und ebenso viele Male ein Verhör genannt werden, Verhöre an Zellen gekoppelt sind und der Text mit einem Selbstverhör in einer Zelle beginnt, deutet einen Zusammenhang zwischen der Internierung und der Introspektion an. Dieser Zusammenhang zeigt sich auch in zwei für den Bayerischen Rundfunk produzierten Hörspielen, die auf Teilen des Textes von *Schattenfroh* basieren und den von Hieronymus Boschs Gemälde *Garten der Lüste* inspirierten Titel »Hölle« (2019) und den auf den Inhalt des Hörspiels verweisenden Titel »Diktate« (2016) tragen. Aufgrund der Mehrstimmigkeit und der refrainförmigen Präsentation des Textes wird im Format ›Hörspiel‹ die Überschneidung von Prozession, Verhör und Bestrafung geradezu erleb- oder greifbar.

Das Motiv des Kästchens, das alles und nichts zu enthalten scheint und, der dichten Textur geschuldet, ambivalent ist, ist jedoch auch ein Stellvertreter für den Motivkomplex des Verbergens und Entbergens. Es kann für einen Konflikt mit der Mutter stehen, zugleich die Mütterlichkeit symbolisieren, Wittgensteins Schmerzparadox konnotieren (980) und letztlich auch mit dem dem Vater zugeordneten Buch und Archiv enggeführt werden. »Einmal in die Welt gerufen, ließ sich das Sinnkästchen nicht mehr zurückrufen« (611). Über Letzteres sagt der Protagonist später: »Die Suche nach dem Schlüssel [der das Kästchen aufsperrt] war mein Lebenssinn« (942). Im letztgenannten Kontext steht auch die Sexualitäts- und Gewaltsemantik, die diejenige der Schreib- oder Schriftsemantik begleitet und über eine chiasmatische Verschränkung eine Verbindung zur Karnevals- und Narrensemantik eröffnet. Zudem ist das Kästchen gemäß Assmann auch »eine anschauliche Metapher für das Zeichen selbst: in seiner Gestalt bildet es eine dreidimensionale Grenze zwischen Innen und Außen. [...] So ist das Kästchen immer beides: Behälter eines kostbaren Schatzes und Bewahrer eines Geheimnisses« (2018, 66). Bei Lentz ist es in erster Linie auch ein Symbol für das Buch *Schattenfroh*, das insbesondere die Grenze von Innen und Außen laufend reproduziert – quasi nach dem Prinzip der *Mise en abyme* –, wenn beispielsweise der Protagonist in einen Wandteppich mit Ansichten von Düren steigt, darin Wenzel Hollar die von Letzterem entworfene Stadtansicht von Düren entreißt (289) und sich damit das mittelalterliche Düren zu erschließen versucht. In *Innehaben* spricht Lentz

²⁴ Auf diesen Zwang wird auch in der Rezension in der *WELT* hingewiesen (Kämmerlings 2018). Der Beobachtung in der Rezension in der *ZEIT*, dass der Text die »Selbstbestrafungsästhetik der deutschen Nachkriegsarchitektur« (Köhler 2018) ausstellt, kann die Beobachtung, dass er auch eine Selbstbefragungsästhetik darstellt, d. h. eine auf die »Selbstbestrafungsästhetik« reagierende Ästhetik der Selbstreflexion, an die Seite gestellt werden.

auch von einer Zellteilung, die wiederum die alineare Struktur von *Schattenfroh* textimmanent veranschaulicht (2020, 140). Selbst das grundsätzliche Dilemma einer Enzyklopädie, das Gumbrecht mittels der Oppositionen ›Schutz‹ vs. ›Bedrohung‹ und ›Ordnung‹ vs. ›Überfülle‹ bezeichnet, wird zum Thema, wenn der als Archivar tätige Vater mehrere Gutachten in Auftrag gibt, um die Frage zu klären, ob »das Inventarbuch, in dem die Aufstellungen einer Inventarisierung erfasst werden, selbst zum Inventar [gehört] und [...] infolgedessen im Inventarbuch aufgeführt werden« (54) müsste.

2.3 Ikonisches Textprinzip

Lentz' Aussage in einem Interview mit dem *SPIEGEL*, die besagt, dass alle seine Texte mit dem Dritten Reich zu tun haben und von »Grenzerfahrungen, Verlust und Denkmälern« (Voigt 2002) handeln, wird durch die Publikation von *Schattenfroh* bestätigt. Auch in diesem forminnovativen Buch spielen Erinnerung und Repräsentation eine zentrale Rolle, wobei mehr der Prozess des Erinnerns und Repräsentierens und weniger sein Inhalt fokussiert und in Rückgriff auf Bilder thematisiert und reflektiert wird. Es wird nicht nur die auf Simonides zurückgeführte, auf der Rhetorik basierende, sich der Bilder bedienende Memoria-Theorie zitiert, sondern auch ihr Funktionieren anhand von Bildbeschreibungen, Listen etc. vorgeführt. So wird beispielsweise gezeigt, dass im Rahmen von Bildbeschreibungen im weitesten Sinn der eigene Tod imaginiert und mit anderen Darstellungen des Todes wie den Hinrichtungen des IS (468–475), der tödlich endenden Folterung eines Jungen (642) oder einer Massenvergewaltigung einer Frau verglichen werden kann (643). Die eigene Sterblichkeit wird im Modus der Schrift bestätigt und gleichermaßen transzendiert. In *Schattenfroh* fungieren Bilder – der Begriff ›Bild‹ taucht in *Schattenfroh* 336 Mal auf (Lentz 2020, 97) – in der Form von vorwiegend figurativen Kunstwerken als *Movens* einer Reflexion über die Wahrnehmung und Erinnerung des Protagonisten und seiner Versuche, sie in Worte zu fassen bzw. zu erzählen. Die Appropriation von Bildern steht insbesondere im Dienste der Erkundung der (privaten und kollektiven) Vergangenheit und der Frage nach ihrer Repräsentierbarkeit im Modus der Schrift. Untersucht man die zahlreichen ekphrastischen Textstellen in *Schattenfroh*, fällt auf, dass sie jeweils mit detailgetreuen Beschreibungen von Bildgegenständen beginnen und daran anknüpfend Erzählungen konstruieren, die sich von den Bildgegenständen lösen und keine expliziten Bildreferenzen mehr aufweisen. Das Erzähltempo ist in diesen Stellen aufgrund der genauen Beschreibungen einzelner Bildelemente verhältnismäßig langsam. Ein Gegenbeispiel für diese Art der bildgenerierten Imagination ist die seitenlange Auflistung der der Bombardierung Dürens geschuldeten Todesfälle, die ohne narrative Verknüpfung

und direkten Veranschaulichungseffekt aneinandergereiht werden. Gemeinsam ist allerdings den Bildbeschreibungen und der Auflistung, dass beide von Reflexionen über die Wahrnehmung und Darstellung begleitet werden und Bestandteil autopoetologischer Überlegungen sind. Im Unterschied zur sujetlosen Auflistung sind die Bilderzählungen jedoch sujethaft (Warning 2001, 179). Auf einen ekphrastischen Einstieg, der eine Erkennung des beschriebenen Bildes ermöglicht, folgt ein Eintauchen des beschreibenden Ichs in eine virtuelle Umgebung, genauer in das beschriebene Gemälde – die Erzählinstanz steigt beispielsweise in den Wandteppich ihres Vaters –, das in Folge aus einer Position innerhalb des Bildes von seinen Erlebnissen und Imaginationen – im Falle des Wandteppichs vom historischen Düren – erzählt. Letzteres ist gemäß Lentz möglich, da dem Sichtbaren das Imaginäre eingeschrieben ist und die Spuren von letzterem aufgegriffen und in eine Erzählung überführt werden können.

Die ekphrastische Narration überschreitet die Grenzen des Sichtbaren, die in die bildliche Darstellung nicht eingeholt sind, zum Teil aber in den Bildern durch Gesten des Zeigens, der figürlichen Haltung oder zum Beispiel des Gesichtsausdrucks in einem Jenseits des Bildraumes lokalisiert zu denken sind, wodurch dessen Verzeitlichung und ein Bewegungsmoment gleich mitgedacht werden. (Lentz 2020, 56)

In der Folge einer Immersion, Repräsentation und Variation des ikonisch Präsentierten entstehen bildgenerierte Imaginationen, die wiederum selbstreflexive Aspekte aufweisen können. Als Beispiel für bildgenerierte Imaginationen bzw. Erzählsequenzen mit einem hohen Anteil an Selbstreflexivität sollen zwei Textpassagen fokussiert werden, in denen je ein Bild von Michael Triegel, einem von Werner Tübke inspirierten Maler, der der Neuen Leipziger Schule angehört und Gemälde nach Art Alter Meister malt, dem oben beschriebenen Verfahren entsprechend ›beschrieben‹ wird.

Triegels Gemälde²⁵ sind voller klassischer Motive, insbesondere biblischer Herkunft, während die Darstellungsweise die Motive gleichermaßen zu problematisieren oder mit einer Ambivalenz aufzuladen scheint. Beim ersten Bild, das wie die anderen Bilder (mit Ausnahme zweier Bilder) in Lentz' Text nicht abgebildet ist, handelt es sich um das 2011 eingeweihte Altarbild in der Stadtpfarrkirche St. Augustinus in Dettelbach.²⁶ Im Text folgt es auf eine immersiv-imaginative Beschreibung des Isenheimer Altars von Matthias Grünewald (erbaut 1512–1516),

²⁵ Der Begriff des Gemäldes wird in *Schattenfroh* bereits auf Seite 10 eingeführt.

²⁶ Beide hier besprochenen Gemälde von Michael Triegel werden in *Imnehaben* ausführlich besprochen, wobei der Anteil der Zitate aus *Schattenfroh* gegenüber Lentz' Ausführungen zu den ekphrastischen Szenen in *Schattenfroh* bei Weitem überwiegt. Zum Altarbild Lentz 2020, 195–205 und zum Gemälde *Deus absconditus* Lentz 2020, 224–234.

die ansatzweise mit der Beschreibung eines Gemäldes, das Ludwig von Toulouse zeigt, überblendet wird. Stilistisches Vorbild (Grünewalds Altarbild) und Nachbild (Triegels Altarbild) folgen im Text unmittelbar aufeinander und sind durch die immersive Erzählinstanz verbunden. Es handelt sich bei der Textstelle insgesamt um eine Imagination des Protagonisten, in der er in den die Stadt Düren zeigenden Wandteppich im Büro des Vaters eingestiegen ist und im historisch verbürgten Muttergotteshäuschen einem Torwächter die imaginierten Altarbilder erklärt. Zu Beginn der dreiseitigen sich auf Triegels Altarbild beziehenden Szene (307–309) erfolgt eine genaue ekphrastische Beschreibung des rechten Altarflügels, der Augustinus mit einem Buch in der Hand, einem großen aufgeschlagenen Buch in einem Baum hinter ihm sowie weiteren Büchern vor ihm zeigt. Auf die Beschreibung folgt eine Zitation aus dem abgebildeten großen Buch, das auf der linken Seite eine verkehrte Welt beschreibt, in der keine Sinnstiftung erfolgen kann, da beispielsweise der Prophet nicht schreiben, die Mutter nicht lesen kann etc. Auf der rechten Seite des Buches ist die Bekehrungsszene Augustinus' beschrieben, wie u. a. anhand der Formulierung »Nimm und lies« (308, also: *tolle lege*) erkannt werden kann. Auf die imaginierte Zitation aus dem »Buch des Lebens« (308) erfolgt eine kurze Erinnerung an die Kindheit der Erzählinstanz, bevor sie dem Türsteher zwei Varianten einer Geschichte erzählt, die die in kabbalistischer Vorstellung weltgenerierende und -zerstörende Kraft der Schrift hervorhebt. Gegen Ende der Szene identifiziert sich die Erzählinstanz mit Augustinus und bezieht die soeben aufgeführten Ausführungen und Geschichten auf sich selbst, um über das Verhältnis von Urtext (»Buch des Lebens«) und Metatext (alle anderen Texte), Mündlichkeit und Schriftlichkeit, weißer und schwarzer Schrift zu reflektieren. Letzteres verkörpert u. a. Augustinus' papierfarbenes und -förmiges Gewand, das als Projektions- und Schreibfläche dient, oder auch das große Buch, das alle anderen Bücher bereits in sich enthält. Dass es sich beim narrativierten Bild um einen Altar in einer Augustinus gewidmeten Kirche handelt, stützt wiederum eine auf Selbstreflexivität angelegte Interpretation, da über den Zeichentheoretiker Augustinus eine Brücke zu zeichen- und bildtheoretischen Überlegungen in *Schattenfroh* geschlagen wird.

Das zweite Gemälde aus dem Jahr 2013 trägt den Titel *Deus absconditus*, also verborgener, nicht erkennbarer Gott, und bildet die Bezugsgröße für eine vierzehnteilige Textsequenz (608–622). Letztere wurde bereits 2015 im *Jahrbuch der Karl Jaspers-Gesellschaft* unter dem Titel »Deos abskont die Tus. Eine Bildbeschreibung« veröffentlicht (Lentz 2015, 19–30) und unverändert in *Schattenfroh* integriert. Die Kreuzigungsszene, die ebenfalls starke Schwarz-Weiß-Kontraste und satte Farben aufweist, wird in der Form eines Stilllebens präsentiert. Dieses Gemälde wird nach der Beschreibung der Erkundung des väterlichen Koffers und einer Erinnerung an eine versteckte Dachkammer, von der die Mutter den Protagonisten fernzuhalten

versucht, narrativiert. Durch das Motiv des Koffers und der Kreuzigung ist die Textpassage mit einer Darstellung einer Beinahe-Kreuzigung des Protagonisten verbunden, der in einer Zelle seinen Bücherkoffer öffnet und aus einem als *Schattenfroh* kenntlich gemachten Buch vorliest. Dort heißt es, dass seine Arme »mit [s]einem Rumpf ein T« (137) bilden, und die beiden Handwerker treten als Schächer in Erscheinung. Die Bildsequenz, die Triegels *Deus absconditus* gewidmet ist, beginnt wiederum mit einer detailgetreuen Beschreibung des Gemäldes:

Der Steinboden ist in Quadrate parzelliert. Die Quadrate sind marmoriert, ein auf der Spitze stehendes helles Quadrat in der Mitte ist in ein rotes Quadrat eingelassen, wodurch jeweils vier rote Dreiecke entstehen. Die Seiten des roten Quadrats sind umlaufend von hellen, schmalen Rechtecken eingefasst. Die so entstehenden rechteckigen Auslassungen an den Eckpunkten sind jeweils mit kleinen grünen Rechtecken gefüllt. (608)

Wie auf dem Altarbild sind auch auf diesem Gemälde weiße, papierförmige Tücher zu sehen, zusätzlich eine schwebende Schreibmaschine sowie Fäden, die die Tücher in ihrer Position halten, d. h., die Verhüllung des gekreuzigten Jesu garantieren, und wiederum eine Skizze, die die Dreifaltigkeit illustriert. Während bei der Beschreibung des Altarbildes die Mutter als Nicht-Lesende die Ausgangslage bildet, wird beim zweiten Bild der Konflikt zwischen Sohn und Mutter wegen des bereits erwähnten Kästchens, dessen Inhalt der Sohn entbergen möchte, mit Bezugnahme auf eine Dokumentation des Sohnes geschildert. Es folgt ein Wechsel zwischen ekphrastischen und immersiv-imaginativen Ausführungen, die Themen wie die Auseinandersetzung mit Autoritäten oder die Produktion von Literatur bzw. Schrift aufgreifen. Die Bildgegenstände bilden lediglich Motivspender für eine Imagination eines Verhörs, das die Entdeckung der verborgen gehaltenen Kammer zur Folge hatte. Die Kammer (oder Zelle) und das Kästchen werden mit dem verborgenen Gott, dem *Deus absconditus*, und dem Memorierbaren verbunden. Durch die Betonung, dass es sich um eine dunkle Kammer handele, wird an dieser Stelle auch Roland Barthes' *Die helle Kammer* (1980) aufgerufen, an deren Kopplung von privaten Erinnerungen und Bild- und Erinnerungstheorie in der Textstelle angeknüpft wird. Die Erzählinstanz taucht in das Bild ein und imaginiert zusätzlich zur Verhörszene, die in Folge auch als Jüngstes Gericht beschrieben wird, eine Art von Puppenspiel mit den Figuren und Gegenständen des Bildes, das sich zu einer Auseinandersetzung mit Vater und Mutter, aber auch zu einer Reflexion über das Verhältnis von weißer und schwarzer Schrift sowie über das Konzept der Dreifaltigkeit entwickelt. Am Ende der Bildbeschreibung und -erzählung heißt es, »ich beginne oben links mit dem Satz ›Der Schlüssel ist das ganze Haus« (622); ein Satz, mit dem die Bildsequenz vierzehn Seiten früher wie beschrieben auf der linken Buchseite oben (608) eingeleitet wurde. Damit wird zum einen vorgeführt, dass Schreiben und Lesen rekursiv zu denken sind, worauf auch die Leseszene im

Anschluss an die Beinahe-Kreuzigung des Protagonisten aufmerksam macht. »[H]öre ich auf mit dem Lesen, halten sie [die beiden Handwerker] sofort inne, lese ich weiter, setzen sie ihre Arbeit fort« (138), so die Bemerkung des Protagonisten. Zum anderen wird über das Motiv des Schlüssels auch auf die Beichte als Amt des Schlüssels (Matthäus 16,19) und auf die Verbindung von Gott und Mensch hingewiesen, was in der Sequenz auch in der Engführung der automatisch und papierlos schreibenden Schreibmaschine und des das Blatt mit der Dreifaltigkeitsskizze nutzenden schreibenden Protagonisten versinnbildlicht wird.

Beide Bildsequenzen stellen, so könnte man resümieren, die Selbstreflexivität der Schrift und die durch das Kästchen repräsentierte Enzyklopädie-Paradoxie aus. Das ikonische Textprinzip reflektiert folglich wiederum die beiden anderen Textprinzipien, das grammatische und das enzyklopädische, weshalb Lentz in *Innehaben* auch von einer »Re-Präsentation der Repräsentation« (2020, 124) im Medium narrativer Bilder sprechen kann.

3 Praxis und Theorie der Prosa

Auf die drei Textprinzipien zurückblickend kann die Kernthematik des Textes, die Befragung des Verhältnisses von Wahrnehmung und Darstellung, noch einmal unterstrichen werden. Sämtliche Textprinzipien von *Schattenfroh* dienen dazu, die Sinngeneese auszustellen, wobei vorwiegend christliche oder in der ›westlichen Welt‹ verankerte Narrative und Reflexionsfiguren aufgeführt, unterlaufen oder destruiert werden. Die intertextuell und intermedial aufgerufene Symbolik wird im Laufe des Textes auf Null zu setzen versucht, wie u. a. der Schluss des Textes explizit vorführt. Der Text gelangt am Ende wieder dort an, wo er begonnen hat, in der Realität, die gemäß einer textinternen Bemerkung durch eine leere Seite am besten verkörpert sei (442, 550–551). Da lediglich eine rekursive Struktur beschrieben wird, lässt der Text offen, ob die Auflösung der Schrift als Einsaugen der schwarzen Schrift in die weiße und damit als Hervortreten des generativen Prinzips (Schmitz-Emans 1994, 37–47) oder als Nichts interpretiert werden soll. Da sich innerhalb des Buches wiederholt eine endlose bzw. wilde Semiose andeutet, wird durch den Abbau der Sinngeneese am Ende des Textes trotz der sich verzweigenden Selbstreferenzen zumindest auf der Textoberfläche eine Stoppregel gefunden, um das Kunstwerk in eine geschlossene Form zu überführen. Auf dieser Ebene ließe sich denn auch die Frage, ob es sich bei Lentz' Buch um einen Roman handele oder nicht, mit Ja beantworten. Da sich textintern jedoch viele kleine und größere Elemente durchdringen, ohne dass sie trennscharf voneinander abgegrenzt werden können und sie je

nach Perspektive eine andere Funktion wahrnehmen, ist die (Un-)Form des Buches jedoch besser mit textinternen ins Spiel gebrachten Begriffen wie demjenigen der Perichorese zu beschreiben. Dabei ist der literaturtheoretische Ansatz jedoch der Gefahr ausgesetzt, in der Nahsicht bzw. im Rahmen eines Close Readings den Untersuchungsgegenstand lediglich zu paraphrasieren.

Als Reaktion auf Texte, die »eine insistierende Wiederholung im sprachlichen Gewand variierender Fortschreibung« (Lentz 2013, 231) sind, scheinen traditionelle literaturwissenschaftliche Strategien wenig hilfreich zu sein bzw. lediglich sehr allgemeine Interpretationsangebote zu formulieren. Auch neuere Methoden oder Fachgebiete wie die Digitale Literaturwissenschaft schaffen keine Abhilfe, da die durch rekursive Operationen erwirkte Verdichtung von Texten die elektronische Datenaufbereitung und -erhebung vor ähnliche Probleme stellt wie herkömmliche Literaturwissenschaftler*innen. Auch der autopoetologische Text *Innehaben*, in dem sich Lentz mit der Text-Bild-Relation beschäftigt, bildet lediglich eine weitere selbstreflexive Schleife, die in *Schattenfroh* zudem präfiguriert ist. Denn, so Lentz, »Literatur [ist] auch ein Resonanzkörper ihrer Theorie [...], die ihr folgt und ihr zugleich wieder, das heißt, anschließend, vorausgeht« (2011, 101). Die eingangs zitierte Formulierung »Sterne am Textfirmament. Kosmische Ordnung mit Zeilenschaltung« (284) illustriert folglich nicht nur das problematische Verhältnis von Darstellung und Erzeugung von Wirklichkeit, sondern auch den gegenstandsnahen Zugriff auf literarische Texte. Dem κόσμος (Kosmos), gleichbedeutend mit ›(Welt-)Ordnung‹ und ›Universum‹, wird paradoxerweise durch ein anderes, allerdings immanentes Ordnungsprinzip, nämlich dasjenige der literarischen Lektüre und Schrift, begegnet, dem ein weiteres selbstreflexives Ordnungsprinzip, nämlich dasjenige einer literaturwissenschaftlich-essayistischen Lektüre und Schrift, übergestülpt wird. Dasselbe ließe sich auch für eine literaturtheoretische Lektüre und Abhandlung behaupten, wenn – hier sei an die Warnung von Eva Geulen und Peter Geimer erinnert – die Selbstreflexivität lediglich als ein jeden Text aufwertendes Kriterium für Modernität gesucht und gefunden worden wäre. Würden die 1001 beschriebenen Seiten von *Schattenfroh* auf die Geschichten aus *Tausendundeiner Nacht* referieren, wie Jan Wilm im ersten Forschungsaufsatz zu *Schattenfroh* spekuliert (2019, 22) und Lentz in *Innehaben* angedeutet hat (2020, 92), wäre es äußerst fragwürdig, ob bei einem derartigen ›Erzählen‹, einer Potenzierung ästhetischer Selbstreferenzen, Scheherazade nicht getötet worden wäre. Es sei denn, es hätte sich bei der Zuhörerschaft um Literaturwissenschaftler*innen gehandelt, die sich in der Analyse des selbstreflexiven Textes verloren hätten und damit allerdings dem Text gefährlich – »lebensbedrohlich« oder »todbringend« (7) – nahegekommen wären. Um dieser Gefahr entgegenzuwirken, sollten die genannten drei Textprinzipien – dasjenige der Grammatik, der Enzyklopädie und der Bildlichkeit – und damit textinterne Logiken nicht nur beschrieben wer-

den. Sie müssten wie im ersten Kapitel des Beitrags angedeutet mit werkpolitischen Thesen, »daß Werke u. a. im Blick auf ihre Kritik geschrieben werden und daß diese Kritik selbst wiederum unter Bedingungen Kritik höherer Stufe steht« (Martus 2007, 5), und feldtheoretischen Thesen, beispielsweise der eventuell auch auf epische Texte übertragbaren Überlegung, dass es sich bei Lyrik nach 2000 um eine »Grundlagenpoesie« handle, die »an der Schnittstelle von Archiv, Labor und Erfahrung« (Metz 2018, 58) operiere und sich mit Vorliebe mit dem Denken befasse, sowie mit Beobachtungen zur gegenwärtigen Omnipräsenz autobiographischer bzw. fiktionaler Texte, zu transmedialen Lesegewohnheiten etc. überkreuzt und in diesem Kontext wiederum reflektiert werden.

Literaturverzeichnis

- Abraham, Nicolas und Maria Torok: Kryptonymie. Das Verbarium des Wolfmanns. Übers. v. Werner Hamacher. Frankfurt a. M., Berlin 1979.
- Assmann, Aleida: Im Dickicht der Zeichen. 2. Aufl. Berlin 2018.
- Bartels, Gerrit: Frank Witzel: Die Ästhetik des Widerständigen. Zeilensprünge. Blog für Literarisches (18.10.2015). 12. Juli 2020: <https://www.zeilenspruenge.de/frank-witzel-die-aesthetik-des-widerstaendigen>.
- Bartels, Gerrit: Michael Lentz' *Schattenfroh*: Gegen das Verstummen anschreiben. Zeilensprünge. Blog für Literarisches (9.10.2018). 12. Juli 2020: <http://www.zeilenspruenge.de/michael-lentz-schattenfroh-gegen-das-verstummen-anschreiben>.
- Braun, Michael: Über Ordnungsbesessenheit. Michael Lentz zwischen Regelpoetik und Regelverletzung. In: Text + Kritik 222 (2019), 42–49.
- Felsch, Philipp und Frank Witzel: BRD noir. Berlin 2016.
- Friedrich, Matthias: Eine Psychogeografie des Selbst. In seinem Roman *Schattenfroh* entwickelt Michael Lentz eine höchst irritierende Literatursprache der Gedächtniskunst. In: literaturkritik.de 11 (2018). 12. Juli 2020: <https://literaturkritik.de/lentz-schattenfroh-eine-psychogeografie-des-selbst,25043.html>.
- Geulen, Eva und Peter Geimer: Was leistet Selbstreflexivität in Kunst, Literatur und ihren Wissenschaften? In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 4 (2015), 521–533.
- Gumbrecht, Hans Ulrich: Nach 1945. Latenz als Ursprung der Gegenwart. Übers. v. Frank Born. Berlin 2012.
- Herrmann, Leonhard und Silke Horstkotte: Gegenwartsliteratur. Eine Einführung. Stuttgart 2016.
- Kämmerlings, Richard: Was die Zerstörung Dürens mit der Passion Christi und dem IS zu tun hat. In: Die Welt (28.8.2018). 1. Juni 2020: <https://www.welt.de/kultur/literarischewelt/article181337018/Requiem-fuer-alle-Eine-Begegnung-mit-Michael-Lentz.html>.
- Köhler, Andrea: *Schattenfroh*: Gottes Erziehungshölle. In: Die Zeit 36 (2018). 12. Juli 2020: <https://www.zeit.de/2018/36/schattenfroh-michael-lentz-tod-vater-roman-muttersterben>.

- Lentz, Michael: Lautpoesie/-musik nach 1945. Eine kritisch-dokumentarische Bestandsaufnahme. Wien 2000.
- Lentz, Michael: Muttersterben. Frankfurt a. M. 2004.
- Lentz, Michael: Textleben. Über Literatur, woraus sie gemacht ist, was ihr vorausgeht und was aus ihr folgt. Frankfurt a. M. 2011.
- Lentz, Michael: Atmen. Ordnung. Abgrund. Frankfurter Poetikvorlesungen. Frankfurt a. M. 2013.
- Lentz, Michael: Deos abskont die Tus. Eine Bildbeschreibung. In: Offener Horizont. Jahrbuch der Karl Jaspers-Gesellschaft 2 (2015), 19–30.
- Lentz, Michael: Hörspiel ›Diktate‹. Bayerischer Rundfunk: Bayern 2 (6.5.2016). 12. Juli 2020: <https://www.br.de/mediathek/podcast/hoerspiel-pool/erinnerung-an-die-kindheit-diktate-von-michael-lentz/30883>.
- Lentz, Michael: Schattenfroh. Ein Requiem. Frankfurt a. M. 2018.
- Lentz, Michael: Hörspiel Hölle. Bayerischer Rundfunk: Bayern 2 (16.8.2019). 12. Juli 2020: <https://www.br.de/mediathek/podcast/hoerspiel-pool/hoerspiel-hoelle-von-michael-lentz/1672848>.
- Lentz, Michael: Innhaben. Schattenfroh und die Bilder. Frankfurt a. M. 2020.
- Martus, Steffen: Werkpolitik. Zur Literaturgeschichte kritischer Kommunikation vom 17. bis ins 20. Jahrhundert. Berlin 2007.
- Martus, Steffen: Erst weiterschwimmen, dann Kaba trinken. Rettung in der Krise: Frank Witzel, der Buchpreisträger des Jahres 2015, veröffentlicht sein *Metaphysisches Tagebuch*. In: Die Zeit 8 (2020). 12. Juli 2020: <https://www.zeit.de/2020/08/uneigentliche-verzweigung-metaphysisches-tagebuch-frank-witzel>.
- [MATEO]: 6. August 2020: <http://mateo.uni-mannheim.de/>.
- Maurach, Martin: Lentz, Michael (1.10.2010). In: Munzinger Online/KLG – Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. 12. Juli 2020: <http://www.munzinger.de/document/16000000657>.
- Metz, Christian: Poetisch denken. Die Lyrik der Gegenwart. Frankfurt a. M. 2018.
- Müller, Burkhard: Auf der Mauer, auf der Lauer. Der Roman *Schattenfroh* von Michael Lentz entspringt einer gigantischen, aber fruchtlosen Obsession. In: Die Süddeutsche (27.9.2018). 12. Juli 2020: <https://www.sueddeutsche.de/kultur/deutsche-gegenwartsliteratur-auf-der-mauer-auf-der-lauer-1.4147524?reduced=true>.
- Platthaus, Andreas: 1 Buch, 1 Satz. Tod, wo ist dein Griffel? In: Frankfurter Allgemeine (8.9.2018). 1. Juli 2020: <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/belletristik/michael-lentz-und-sein-neuer-roman-schattenfroh-15772940.html>.
- Puff-Trojan, Andreas: Ein Requiem (2.9.2018). 12. Juli 2020: <https://www.swr.de/swr2/literatur/lentz-schattenfroh,bookreview-swr-676.html>.
- Ringleben, Joachim: Gott als Schriftsteller. Zur Geschichte eines Topos. In: Johann Georg Hamann. Autor und Autorschaft: Acta des Sechsten Internationalen Hamann-Kolloquiums im Herder-Institut zu Marburg/Lahn 1992. Hrsg. v. Bernhard Gajek. Frankfurt a. M. 1996, 215–275.
- Schmitz-Emans, Monika: Zwischen weißer und schwarzer Schrift. Edmond Jabès' Poetik des Schreibens. München 1994.
- Simon, Ralf: Vorüberlegungen zu einer Theorie der Prosa. In: Poetik. Historische Narrative und aktuelle Positionen. Hrsg. v. Armen Avanesian und Jan Niklas Howe. Berlin 2014, 124–144.

- Simon, Ralf: Begriff und Idee der Prosa. Arno Schmidt und die ästhetiktheoretischen Überlegungen des 18. Jahrhunderts. In: Arno Schmidt und das 18. Jahrhundert. Hrsg. v. Hans-Edwin Friedrich. Göttingen 2017, 421–440.
- Simon, Ralf: Theorie der Prosa. In: Grundthemen der Literaturwissenschaft. Poetik und Poetizität. Hrsg. v. Ralf Simon. Berlin, Boston 2018, 415–429.
- Stiftung Buchkunst (2019). 12. Juli 2020: <http://www.stiftung-buchkunst.de/de/die-schoensten-deutschen-buecher/2019/alle-praemierten.html?id=306>.
- The Untranslated (1.2.2019). 12. Juli 2020: <https://theuntranslated.wordpress.com/?s=schattenfroh>.
- Voigt, Claudia: Michael Lentz (25.2.2002). 12. Juli 2020: <https://www.spiegel.de/kultur/literatur/literatur-michael-lentz-a-183791.html>.
- Warning, Rainer: Erzählen im Paradigma. Kontingenzbewältigung und Kontingenzexposition. In: Romanistisches Jahrbuch 52 (2001), 176–209.
- Wilm, Jan: Dreizehn Arten Michael Lentz zu betrachten (6.1.2013). 12. Juli 2020: <https://faustkultur.de/988-0-Jan-Wilm-ueber-Michael-Lentz.html>.
- Wilm, Jan: Die Hölle – Das Leben – Der Schatten. Bemerkungen zu *Schattenfroh* von Michael Lentz. In: Text + Kritik 222 (2019), 22–40.
- Winkels, Hubert: Sinnflucht mit Fluchtsinn. Über Michael Lentz' Essays. In: Michael Lentz: Textleben. Über Literatur, woraus sie gemacht ist, was ihr vorausgeht und was aus ihr folgt. Hrsg. v. Hubert Winkels. Frankfurt a. M. 2011, 545–561.
- Winkler, Josef: Das wilde Kärnten. 5. Aufl. Frankfurt a. M. 2014.
- Witzel, Frank: Die Erfindung der Roten Armee Fraktion durch einen manisch-depressiven Teenager im Sommer 1969. München 2015.
- Witzel, Frank: In der Welt gehen. In: Psychogeografie. Eine Anthologie. Hrsg. v. Anneke Lubkowitz. Berlin 2020, 153–162.

Mandy Dröscher-Teille

Negativität und Differenz. Friederike Mayröckers essayistische Meta-Prosa-Fläche *mein Herz mein Zimmer mein Name* (1988) – mit Seitenblicken auf Bachmann und Jelinek

1 Hinführung: Lyrik und Prosa bei Mayröcker

Die Texte Friederike Mayröckers stehen spätestens seit 1971¹ durchgehend im Zeichen einer reflexiven Auseinandersetzung mit der eigenen Prosa wie einer Poetik der Prosa im Allgemeinen. Diese Selbst- und Metareflexion ist nicht zuletzt bedingt durch die in diese Zeit fallende radikale Abkehr Mayröckers »von experimentellen und ›totalen‹ Kurztexten« und der damit verbundenen Hinwendung »zu längeren, zusammenhängenden Prosaformen« (Kastberger 1999, 34):²

Ob ich mich zur Zeit als ›experimentelle Autorin‹ seh' – das kann ich kaum beurteilen. Ich glaube, ich mache einfach meine ganz eigene Sache, etwa meine Art von Prosa. Vielleicht werden sie die Literaturhistoriker einmal als ›eine neue experimentelle Romanform‹ bezeichnen.
(Mayröcker im Interview mit N. N. 1978)

Mayröcker äußert sich kritisch zu dem Label ›experimentelle Literatur‹ (vgl. Kasper 1999, 11), weil es ihre Prosa-Texte als Abweichung von einer vermeintlichen Norm erscheinen lässt und eine Kategorisierung impliziert, die die Autorin generell ablehnt bzw. unterläuft.³ Gegenüber ihrer experimentellen Schreibphase in den 1960er Jahren gewinnen für die neue Form der Prosa, die sprachspielerische Ele-

1 Vgl.: »1971 hatte ich plötzlich genug vom sogenannten experimentellen Prosaschreiben. [...] Ich hatte plötzlich das Bedürfnis, Prosa zu schreiben, die ganz wegrückt vom experimentellen Arbeiten [...].« (Mayröcker im Interview mit Schmidt 1984, 264 f.)

2 Vgl. für einen historischen Abriss zur Entwicklung der Prosa bei Mayröcker auch die Untersuchungen von Helga Kasper (1999, 19–22).

3 Vgl.: »Ich glaube, die ganze Schwierigkeit mit experimenteller Literatur im deutschen Sprachraum liegt daran, dass solches Schreiben, ich möchte fast sagen krankhaft, als experimentell abgetan wird. Ganz anders zum Beispiel in Frankreich. Niemand würde es wagen, einen Claude Simon als experimentellen Autor zu bezeichnen [...], sondern das ist einfach die neue Literatur [...].« (Mayröcker im Interview mit R. Wischenbart, zitiert nach Kasper 1999, 11)

Mandy Dröscher-Teille, Hannover

mente und die Darstellung subjektiver Erinnerungen literarischer Figuren miteinander kombiniert (vgl. Riess-Beger 1995, 15),⁴ Charakteristika der Lyrik zunehmend an Bedeutung. In Texten der 2000er Jahre wird Prosa als Meta-Lyrik bestimmt: »Ich schreibe Prosa, auf der Meta Ebene [!] schreibe ich Gedichte.« (Mayröcker 2010, 25) Diese lyrische Metaebene der Prosa adressiert offensichtlich die Textkonstruktion und ihre sprachliche Poetizität, während eine schematische Trennung von Form und Inhalt vermieden wird. In Anknüpfung an die Prosagedichte des französischen Schriftstellers Francis Ponge⁵ bezeichnet Friederike Mayröcker vor allem ihre kürzeren, zwischen Lyrik und Prosa oszillierenden Prosa-Fragmente als »Proems« (vgl. Mayröcker im Interview mit Jandl 2013)⁶ Indem Mayröcker Lyrik und Prosa miteinander verbindet, dynamisiert sie das Verhältnis der Genres zueinander und irritiert ein konventionelles Gattungsverständnis: »[O]b Vers oder Prosa[,] darauf kommt es nicht an – es kommt nur darauf an, wie sie angezogen sind, ich meine die Worte: [...] welche Art Knochenwerk sich da herausbilden will [...].« (Mayröcker 2001b [1987], 14) Die passende, aber gleichwohl wechselnde »Kleidung« der Worte, die hier figuralen Charakter gewinnen, ihre Metaphorik der Körperlichkeit,⁷ unterläuft die logisch-begriffliche Zuordnung durch die Kategorien »Vers« und »Prosa«. Prosa wird durch Charakteristika der Lyrik erfasst oder: Lyrik ist Prosa mit anderen Mitteln: »1 Mirakel ich schreibe Prosa und habe doch den Rhythmus des Gedichteschreibens im Leib [...].« (Mayröcker 2010, 24) Das Verhältnis von Prosa und Lyrik bleibt eine Leerstelle, die beide Kategorien in einem transitorischen *Dazwischen* aufhebt. Gleichsetzungen wie »lyrische Prosa« oder »prosaische Lyrik« greifen dabei nur bedingt, Marcel Beyer und Gisela Lindemann gehen stattdessen davon aus, dass

4 Vgl.: »Die experimentellen Verfahrensweisen der sechziger Jahre werden also nicht zugunsten einer Hinwendung zur Realität zurückgedrängt oder gar aufgegeben, sie werden vielmehr radikalisiert, indem die subjektive Erfahrungswirklichkeit durch experimentelle Verfahrensweisen neu gesehen wird, indem also Erfahrung selbst decollagiert wird.« (Riess-Beger 1995, 239)

5 Vgl.: »Ponge mit seinen Prosagedichten hat mich sehr beeinflusst, ich liebe ihn sehr.« (Mayröcker im Interview mit Jandl 2013)

6 Bereits in *Magische Blätter IV* (1995) betitelt Mayröcker einige ihrer Prosaminiaturen als »Proëms«. Im Interview mit Paul Jandl 2013 gibt Mayröcker an: »Ende 2011 habe ich mir gedacht, dass es schön wäre, wenn ich Proeme schreiben könnte. Der französische Schriftsteller Francis Ponge hat das gemacht. Es ist ein Mittelding zwischen Gedicht und Prosa.« Seit 2011 scheint das Proem auch als poetologisches Konzept verstärkt zu greifen: »Ich habe diesen Dichter [Francis Ponge] vor zwanzig Jahren zum ersten Mal gelesen. Er begleitet mich sehr lange schon. Ich lege ihn wieder weg, und dann kommt er wieder.« (Mayröcker im Interview mit Jandl 2013) Die Erstlektüre von Ponge (ca. 1993) fällt offenbar mit der Entstehung der *Magischen Blätter IV* (veröffentlicht 1995) zusammen.

7 Vgl.: »Ihre Kleidung aus Sprache trägt die Schreibende direkt am Körper, ja mehr noch: diese Kleidung scheint mit dem Autorenkörper irgendwie verwachsen zu sein.« (Kastberger 1999, 43)

Mayröckers Prosa »von der Übertragung eines Grundmoments des Gedichts auf die Prosaform geleitet ist« – und zwar als eine »nicht auflösbare Spannung« (Beyer und Lindemann 1996, 10).

2 Prosa als essayistisch-autofiktionale Textfläche in *mein Herz mein Zimmer mein Name* (1988)

Das Extensive, extrem Ausufernde, das Sich-Ergehen in Worten, wie es für Mayröckers *mein Herz mein Zimmer mein Name* besonders charakteristisch ist, geht auf einer editorischen Ebene, so Klaus Kastberger, nicht selten mit einer »schriftstellerischen Disziplin« einher, die »in den meisten Fällen mit einer gewaltigen Reduktion der Textmenge verbunden« (Kastberger 2001, 708) ist. Auf der textinternen Ebene allerdings ist das eskalierende Sprechen autofiktionaler Ich-Figuren, die einerseits in erzählender Manier alles sagen, andererseits vor allem in lyrischen Rätseln auf einer poetologisch-bildlichen Metaebene kommunizieren, Inhalte chiffrieren und unzugänglich machen, eine Konstante der Mayröcker'schen Poetik. In *mein Herz mein Zimmer mein Name* wird ein Verwirr-Spiel mit Verhältnisbestimmungen erkennbar, das an eine sich selbst negierende Autorinnen-Figur gebunden ist, deren Schreiben ihr selbst zum Rätsel und *Wunder* (»Mirakel«, Mayröcker 2010, 24) wird.⁸ Der Text Mayröckers wird als Text bzw. Buch dieser Autorinnen-Figur imaginiert. Somit ist das sprechende Ich als fiktive Instanz selbst schreibende Autorin, deren Aussagen aufgrund dieser doppelten, gebrochenen Identität bzw. Nicht-Identität als höchst unzuverlässig gelten müssen. In einer allmählichen Verfertigung der Gedanken beim Schreiben⁹ produziert das Ich den Text scheinbar erst im Moment der Rezeption im dialogischen Austausch mit weiteren Figuren – ein höchst fragiler, unabgeschlossener, dynamischer und performativer¹⁰

⁸ Alexandra Strohmaier hat das Verhältnis von Geschlechtlichkeit und Autorschaft bei Mayröcker untersucht. Sie weist auf die Problematik hin, die poetologischen Hinweise der Texte Mayröckers unmittelbar der textexternen Autorin zuzuschreiben und nicht als fiktionales bzw. autofiktionales Spiel zu betrachten: »Es gilt also, die in den bisherigen Lektüren konstruierte Identität der Werke Mayröckers durch Konzentration auf das, was diese marginalisieren, zu ergänzen.« (Strohmaier 2008, 22)

⁹ Daniela Riess-Beger (1995, 69) arbeitet Mayröckers intertextuelle Bezugnahme auf Heinrich von Kleists Aufsatz *Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden* heraus.

¹⁰ Vgl.: »Der Text entsteht im Tun (des Schreibens), das sich selbst wieder zum Gegenstand seines Tuns macht.« (Strohmaier 2009, 125)

Prozess wird damit angedeutet.¹¹ Zeitliche Abstände verringern sich und zeitliche Ordnungen werden irritiert. Dieses Spiel mit Zeitebenen führt zu einer massiven Verunsicherung, nicht nur auf Seiten der Rezeption, sondern auch beim Ich selbst, das sich in diesem zeitlosen poetologisch-selbstreferenziellen Raum zunehmend nicht mehr zurechtfindet. Dass die schreibende Figur in dem Moment, in dem der Text von textexternen Leser*innen rezipiert wird, selbst »im Begriff« ist, »an einer wohlgeformten langen Prosa zu arbeiten« (Mayröcker 2001c [1988], 236),¹² evoziert eine performative Gleichzeitigkeit von Autorinnenpoetik und figuraler Perspektive, Schreiben, Sprechen und Lesen: »[S]eltsam genug, sage ich, je länger ich in diesem Buch lese, desto umfangreicher scheint es zu werden, dachte ich noch am Anfang: EIN SCHMALES BUCH, bin ich jetzt von der Gewißheit, daß es sich nur um ein umfangreiches Buch handeln kann, von Tag zu Tag mehr verwirrt, [...] aber es bleibt mir ein Rätsel«. (HZN, 255) Das Ich ist also nicht nur Schreibende, sondern zugleich auch Lesende seines eigenen Textes wie diverser anderer, fremder Texte. Die Unzuverlässigkeit der Erzählerin zeigt sich darin, dass diese die Rezipient*innen in die Irre führt, ein Spiel mit poetologischen Implikationen betreibt und sie als unlösbares Rätsel in Szene setzt. So ist der selbstreferentielle Verweis auf die Prosa autofiktional-ironisch gebrochen, denn der Text ist zwar ›lang‹ und ›umfangreich‹, keinesfalls jedoch ›wohlgeformt‹ – jedenfalls nicht einem konventionellen Formverständnis nach. Gleichzeitig reflektiert und kommentiert das Ich die Konstruktion und den Entstehungsprozess des Textes durchaus ernstzunehmend. Der Text, der »sich selber zu problematisieren und zu prozessualisieren« (Kasper 1999, 14) scheint, erweist sich als artifizielle Komposition der Poetik Mayröckers. Diese unterscheidet nicht zwischen Theorie und Praxis (praktischer Umsetzung), sondern entwickelt ihre poetologischen Prämissen *innerhalb* ihrer Lyrik und Prosa: durch sprachliche Bilder, Perspektivität und entlang autofiktionaler Figuren. Dabei wird auch die Technik einer mit den Mitteln der Prosa entwickelten *Theorie* des Schreibens bzw. einer Theorie der *Prosa* in *mein Herz mein Zimmer mein Name* reflektiert bzw. verbildlicht: Es gehe darum, »dem Abstrakten die Maske des Konkreten [zu] verleihen und umgekehrt« (HZN, 208f.), oder anders gesagt: Die abstrakten Prämissen des Schreibens Mayröckers werden als Fiktion konkretisiert, die Narration wiederum wird poetologisch aufgeladen und damit ins Abstrakte gewendet. Narration und Reflexion, Praxis und Theorie unterlaufen sich damit wechselseitig. Mayröckers Prosa kann insofern als *Poetik* der Prosa

¹¹ Vgl.: »Nichtkonventionalisierte Prozesse des Denkens und die Prozesshaftigkeit des Geistes selbst werden wiedergegeben. Diese Prosa inszeniert sich als laufend im Hier und Jetzt des Augenblicks stattfindende Schrift.« (Kasper 1999, 49)

¹² Im Folgenden zitiert mit der Sigle HZN und der Seitenzahl im Fließtext.

analysiert werden, weil sie, so Ernst Jandl, in erster Linie aussage, »was Prosa überhaupt sein kann, was Prosa zu leisten vermag« (1984, 53), mit Prosa also über Prosa hinaus bzw. an dessen Grenzen geht.

Die in die Texte eingewobenen theoretischen Implikationen, die zu einem Bestandteil der Fiktion werden, sind darüber hinaus – so lautet die *erste These* – eng verbunden mit der textinternen Autorfiktion, also dem Spiel mit der Autorschaft innerhalb des literarischen Textes (vgl. Wagner-Egelhaaf 2013), die sich als unzuverlässige Störinstanz in den Text einschreibt. Nathalie Amstutz spricht in Bezug auf Mayröcker auch von einer »Hyperautorschaft«, die sich »gerade dann herstellt, wenn Autorschaft als prekäres Thema immer wieder präsent ist« (Amstutz 2004, 131). Im Folgenden soll es um die Frage gehen, wie sich durch das autofiktionale Spiel in *mein Herz mein Zimmer mein Name* eine Theorie der Prosa herausbildet, die zwischen Narration und Reflexion oszilliert. Denn das Text-Ich legt keine distanzierte Poetik vor, sondern inszeniert sich geradezu provokativ als Schreibende – etwa, wenn es in herausforderndem Ton die Frage stellt: »[W]arum auch nicht *narrativ*, [...] warum sollte ich nicht auf narrative Weise vorgehen in diesem Buch, [...] wer sollte mir da Schranken auferlegen wollen, wer mich einschränken können, nur weil ich einmal irgendwelche programmatischen Töne habe anklingen lassen«. (HZN, 261, Hervorhebung im Original)¹³ Im Kontext eines Spiels mit Autorschaft fällt die deutlich ausgestellte Selbstreferenzialität auf, die sich mit einem Dominanzgebaren und Herrschaftsanspruch des Ichs verbindet, welches auf die Willkür und Unzuverlässigkeit poetologischer Kommentare verweist. Im textinternen, performativ inszenierten Widerspruch zu der provokativen Frage ›Warum eigentlich nicht *narrativ*?‹ steht das aggressive Einschreiten des Ichs in den Text, sobald dieser erzählenden Charakter annimmt: »[D]as blanke das nackte das krude Erzählen, [...] wenn ich merke, daß sich da etwas einschleichen will, sage ich, wenn ich merke, daß sich da so etwas wie ein Erzählen, eine Erzählhaltung einschleichen will, [...] fahr ich dazwischen, reiße ich das Steuer herum, zerstöre ich alles«. (HZN, 230) Dieses geradezu gewalttätige ›Dazwischenfahren‹ erinnert an die Autorinnen-Figuren in Jelineks Texten, die ebenfalls ein konventionelles Erzählen unterlaufen, indem sie ihre Dominanz über das Erzählte betonen. Zwischen den radikalen Positionen ›*narrativ*‹ versus ›*nicht-narrativ*‹ changierend, bezeichnet das Ich bei Mayröcker seinen Text einerseits als »*Antiroman*« (»meine neue Schreibarbeit ist so etwas wie ein *Antiroman*«, HZN, 312), spricht andererseits aber weiterhin davon, der Text sei

¹³ Werkgeschichtlich betrachtet ließe sich diese Aussage wiederum mit der bereits angedeuteten Wende im Schreiben der Autorin erklären, die sich vom experimentellen Schreiben entfernt und zunehmend narrative Textstrukturen konzipiert.

»narrativ« im Sinne »narrative[r] Fieber-Abläufe, welche sich (besinnungslos) einer halluzinatorischen Sprachklimax annähern« (HZN, 312). Die Bestimmung dessen, was narrativ ist, scheint hier aufs engste an die körperliche Konstitution des Ichs rückgebunden zu sein. Diese wiederum ist – so lautet die *zweite These* – negativ konnotiert, insofern der Text eine insgesamt negative Welt des Schmerzes entwirft. Das Ich oszilliert zwischen emphatischer Begeisterung und schmerzvoller (Selbst-)Zerstörung. Sein ununterbrochenes zwanghaftes Schreiben legt schmerzhafte Erinnerungen frei, die das Ich fragmentieren; es ist nicht mit sich identisch, in sich different und tendiert zur Negativität.

Vorläufig zusammengefasst und zugleich theoretisch gewendet ließe sich festhalten: Die poetologische Selbstreferenz als ein zentrales Merkmal von Prosa im Allgemeinen wird in ihrer spezifischen Ausformung bei Mayröcker als grenzauflösendes Spiel mit Autorschaft und Dynamisierung von Differenzen lesbar. Diese der Prosa innewohnende Dynamik bildet kein harmonisches Zusammenspiel, sondern produziert vielfach ein dissonantes Gegeneinander sprachlicher Zeichen, die nicht in einer Synthese aufgehen. Stattdessen entsteht ein potenziell unendliches, konfliktreiches Spiel mit Perspektiven, Motiven, Diskursen, figuralen Identitäten, welches eine Vergrößerung und Ausbreitung des Textes zur Folge hat, der zunehmend flächig wird. Auch Julia Weber konstatiert: »Die Multiplikation von Bedeutungsmöglichkeiten auf der paradigmatischen Achse der Texte und die gleichzeitige Entgrenzung der syntagmatischen Beziehungen erzeugen den Eindruck eines flächigen oder räumlichen Erzählens.« (Weber 2010, 166) Friederike Mayröckers *mein Herz mein Zimmer mein Name* praktiziert damit bereits 1988 das, was Elfriede Jelinek 2013 in dem gleichnamigen Essay theoretisch entwickelt: vollständig entgrenzte und enthierarchisierte, auf sprachlicher »Verdichtung« (Simon 2018, 419), der Aktivierung rhetorischer »Tropen und Figuren« (ebd., 420) beruhende *Textflächen*.¹⁴ Die Entstehung der Text- bzw. »Prosafläche« (Kastberger 2001, 706) erweist sich sowohl für Jelineks als auch für Mayröckers Figuren als existenziell bedrohlich und körperlich schmerzhaft bis zur Versehrung; das Schreiben wird zur »Flächenblutung« (HZN, 287), die wiederum – durch die assoziative Verbindung zur Menstruation – weiblich konnotiert ist.

¹⁴ Vgl.: »Wir wollen keine Flächen mehr, wir wollen nur noch Menschen! Nein, es ist mir leider noch nie gelungen, mich zu verankern, immer zieht mir wer den Boden unter den Füßen weg, weil ich eben keine Menschen darstelle. Da ist kein Platz. [...] Und andere Menschen sollen meine Menschen auch nicht darstellen dürfen. Sie sollen benutzen, was ich ihnen herlege, sie sollen unter den Schlägen zittern, die ich ihnen auferlege, mit der flachen Hand [...]. Darum bin ich irgendwann auf diese transportable Fläche gestoßen, hab gleich gewußt: Damit kann ich was anfangen, da brauche ich keinen Zweiten, was mir was anzufangen, bin etwas drauf herumgehüpft: Paßt! Hält. Nehmen wir.« (Jelinek 2013, vgl. Dröschner-Teille 2018, bes. 467–472)

Doch wie nun erfolgt die skizzierte textuelle Ausbreitung? Ist sie inhaltlich motiviert durch die Negativität der Figur, die nie mit sich selbst identisch ist, so lässt sich dieser unendliche Reflexionsprozess auf der Ebene des Diskurses als essayistisch bezeichnen. Charakteristisch für *mein Herz mein Zimmer mein Name* ist, dass der Text ein durchgestrichenes Zentrum von der Peripherie her umkreist und gedanklich in einem Prozess des Suchens hin- und herwendet.¹⁵ Diese an Maurice Blanchot anschließende Bestimmung des Essays korreliert mit der Wortbedeutung von Prosa als etymologische Verbindung von »*pro* und *versa* (nach *vertere* = wenden)«: »Votum für (*pro*) die Wendung«, wie sich in einer Gegenlektüre zur etablierten Bedeutung von Prosa sagen lässt (Simon 2013, 12f.). Weder der Essay noch Prosa sind charakterisiert durch eine lineare Zeitabfolge, sondern – mit Adornos Essaytheorie – durch »teppichhaft[e]« (Adorno 2015, 21) »Querverbindungen der Elemente« (ebd., 31), die »erst durch ihr Verhältnis zueinander« (ebd., 20) präzisiert werden – ein Verhältnis, das durch Differenz(en) geprägt ist. Das Ich evoziert eine textuelle Kreisbewegung um ein nicht greifbares durchgestrichenes Zentrum; diese trägt maßgeblich zur Herausbildung des Mayröcker'schen Prosaverständnisses bei. Auf die Bedeutung dynamischer Umkreisungstechniken für die Texte Mayröckers ist in der Forschung bisher *en passant* hingewiesen worden (vgl. Kastberger 1993, 307; Thums 1999, 67; Kyora 2009, 141), ohne allerdings eine Theorie des Essayismus explizit auf Mayröckers Texte anzuwenden. Das Vorhaben dieses Beitrags besteht nun darin, aus dem Zusammenspiel von Negativität, dem essayistischen Spiel der Differenzen und der Autorfiktion in Mayröckers *mein Herz mein Zimmer mein Name* eine Theorie der Prosa abzuleiten, die die von Mayröcker so bezeichnete »ausufernde Bewußtseinsprosa« (Mayröcker 2001d [1991], 95), dieses »unwillkürliche[] System affektiver Wucherungen« (Mayröcker 2001b [1987], 26) konzeptionell verortet. Das Aufeinandertreffen von Figuralität/Perspektivität und Selbstreferenzialität birgt ein Konfliktpotenzial, welches für eine Theorie der Prosa fruchtbar zu machen wäre. Prosa ist weder ausschließlich Narration noch Reflexion, sie ist insbesondere bei Mayröcker performativ inszenierte und fiktiv konstruierte Autorinnen-Poetik.

15 Bei Maurice Blanchot ist die Rede von einer »drehende[n] Bewegung des Suchens«, die ein nicht erreichbares Zentrum von außen umkreist, ohne es allerdings je zu erreichen oder gänzlich zu erfassen: »Das Zentrum als Zentrum bleibt immer unangetastet.« (Blanchot 1991, 84) Vgl.: »Essayismus ist ein Vertextungsverfahren, das ein durchgestrichenes Zentrum von den Rändern bzw. von der Peripherie her umschreibt. Das essayistische *Umkreisen* [...] folgt nicht einer geraden Linie oder einer klaren Zielvorgabe, sondern der ›Wendung‹, die sich dem zuwendet, wovon sie sich abwendet und die sich vo[n] dem abwendet, dem sie sich im selben Augenblick zuwendet. Es gehorcht [...] der *Differenz*, nicht dem Text-Sinn, sondern der Textverknüpfung.« (Nübel 2006, 495, Hervorhebung MDT)

3 Negativität und Differenz der Prosa

Ästhetische Negativität hat das Potenzial, so Thomas Khurana et al. in Anknüpfung an Christoph Menke (1991), »normative Ordnungen« (Khurana et al. 2018, 14) gleichsam von innen heraus zu suspendieren. Dabei steht weniger die Frage im Fokus, *ob* Literatur und Kunst als Medium kritischer Reflexion fungieren, als vielmehr die nach dem *Wie* dieser Suspendierung, die zugleich eine Frage nach der Perspektive ästhetischer Negativität ist. Denn negiert wird nicht, indem von außen (Außenperspektive) auf die zu kritisierenden Strukturen geblickt wird, sondern, indem Literatur und Kunst ihre eigene Normativität kritisch betrachten, sich dieser annähern und sie aus sich selbst heraus unterlaufen (Innenperspektive). Auch für Prosa ist dieses Moment der inwendigen Reflexion zentral, gilt Reflexion doch spätestens seit der Frühromantik, wie Ralf Simon mit Blick auf Walter Benjamins Prosa-Verständnis konstatiert, »nicht mehr als externer Diskurs über das Kunstwerk, sondern als Strukturbestimmung des Kunstwerks« (Simon 2013, 10). Ästhetische Negativität wiederum geht darüber hinaus von der Prämisse aus, dass Kunst im Allgemeinen sich selbst stets der Kritik aussetzen und infrage stellen kann oder um es mit Adorno zu sagen: »Denken braucht nicht an seiner eigenen Gesetzlichkeit sich genug sein zu lassen; es vermag gegen sich selbst zu denken, ohne sich preiszugeben [...]« (Adorno 2003, 144) Adornos Theorem der Negativität auf Prosa angewendet bzw. für eine solche Theorie fruchtbar gemacht bedeutet, von einer konstitutiven Nichtidentität¹⁶ zwischen den einzelnen sprachlichen Zeichen innerhalb eines Prosa-Textes auszugehen. Für Prosa wären dann zwei Momente zentral: das reflexiv-kritische Moment des Gegen-sich-selbst-Denkens, welches das frühromantische Moment der Reflexion in einen Vorgang der Dekonstruktion steigert, und das widerständige Moment des »Nicht-Preisgebens« oder positiv formuliert: der ästhetischen Konstruktion des Denkens, mithin Poetologie als/durch Prosa.

Verweisen Khurana et al. auf die Tatsache, dass Negativität ein zentraler Bestandteil geistiger Prozesse ist, der allerdings zugunsten einer vermeintlich entlastenden Positivität verdeckt werde,¹⁷ so ist Prosa dadurch charakterisiert, dass sie eine solche Tendenz zur Positivierung unterbricht. Denn Prosa deutet

¹⁶ Vgl.: »Der Schein von Identität wohnt jedoch dem Denken selber seiner puren Form nach inne. [...] Der Widerspruch ist das Nichtidentische unter dem Aspekt der Identität; der Primat des Widerspruchsprinzips mißt das Heterogene am Einheitsdenken.« (Adorno 2003, 17)

¹⁷ Vgl.: »Auf ganz unterschiedliche Weise hat sich so in den verschiedenen Strömungen der zeitgenössischen Philosophie ein Verständnis von Sprache und begrifflichen Fähigkeiten durchgesetzt, nach dem diese immer schon auf irreduzible Weise auf Negativität verwiesen sind. Weder begriffliche Bestimmtheit überhaupt noch das für begriffliche Fähigkeiten kennzeichnende Ver-

mit Adorno auf das »Auseinanderweisen von Begriff und Sache, Subjekt und Objekt« (Adorno 2007, 15f.); sie gibt den Blick frei auf das zwischen den Begriffen angesiedelte Singuläre, Einzelne, Periphere und »alles qualitativ Verschiedene« (Adorno 2003, 17, vgl. Dröscher-Teille 2018, 21–39). Letzteres ist wiederum geprägt durch Mehrdeutigkeiten, Differenzen und Widersprüche, die in Prosa nicht eingebnet, sondern performativ ausgestellt werden. Die Annahme Adornos, dass »kein Kunstwerk seine immanente Spannung ohne Rest aufzulösen vermag« (Adorno 2014, 533), trifft auf Prosa in besonderer Weise zu, insofern die Selbstreferenzialität der Prosa, ihr Oszillieren zwischen Narration und Reflexion, keine Synthese und keinen Abschluss vorsieht. Und auch wenn Khurana betont, ästhetische Negativität zielt »auf eine Zersetzung des automatischen Verstehens« (Khurana et al. 2018, 21), so wäre dies als Charakteristikum von Prosa zu bestimmen, der ein Moment des Widerstands gegen Geschlossenheit und Totalität sowie gegen eine Dominanz begrifflich orientierten Denkens innewohnen kann. Die »radikale Unbestimmtheit« und der »innere[] Widerstreit« (Khurana et al. 2018, 15) ästhetischer Negativität spiegeln sich in Bezug auf Prosa in ihrer dynamischen Position zwischen Fiktion und einem poetologisch konnotierten »Reflexivwerden« (Simon 2013, 10) derselben, zwischen textinterner Erzählinstanz und textexterner Autorschaft sowie zwischen hoch konstruierten Textstrukturen und »wilde[r] Semiotik« (Simon 2018, 424).

In der Unabgeschlossenheit einer sich stets selbst reflektierenden und negierenden Prosa-Konstruktion entfaltet sich ein poetologisches Potenzial. Aus der Dekonstruktion konventioneller narrativer Erzählmuster bilden sich neue (Motiv-)Konstellationen und Kombinationen heraus, die dem poststrukturalistischen Spiel der Differenzen vergleichbar sind bzw. mit diesem theoretisch erfasst werden können. Dieser Ansatz liegt nicht zuletzt deshalb nah, weil die dekonstruktive Methode Jacques Derridas der Schrift, in der die Signifikanten (graphisch) sichtbar werden, Priorität gegenüber dem gesprochenen Wort einräumt. Denn auch der für Prosa-Texte im Allgemeinen und für Mayröcker und Jelinek im Besonderen charakteristische (humoristische) »mehrfache[] Schriftsinn«, der sich als »Wende in jedem einzelnen Element bis hin zum Buchstaben« (Simon 2018, 426) vollziehen kann, lässt einen Schwerpunkt bei der Schriftlichkeit erkennen. Mit Derridas *Grammatologie* wäre Prosa als eine dynamische Bewegung aufeinander verweisender Signifikanten zu verstehen, die Bedeutungszuschreibungen relativieren und scheinbar feststehende Zeichen- und Textstrukturen in einem anhaltenden Prozess der Selbstbeobachtung auflösen:

mögen zur reflexiven Distanzierung scheinen ohne eine strukturelle Negativität geistiger Operationen verständlich.« (Khurana et al. 2018, 12)

Es gibt kein Signifikat, das dem Spiel aufeinander verweisender Signifikanten entkäme, welches die Sprache konstituiert, und sei es nur, um ihm letzten Endes wieder anheimzufallen. Die Heraufkunft der Schrift ist die Heraufkunft des Spiels; heute kommt das Spiel zu sich selbst, indem es die Grenze auslöscht, von der aus man die Zirkulation der Zeichen meinte regeln zu können [...]. (Derrida 2013, 17)

Eine letztgültige Bedeutung kann es dann nicht mehr geben, Bedeutung wird nicht nur der Theorie nach, sondern genuin literarisch in der Prosa innerhalb des Spiels der Zeichen immer wieder verschoben.

4 Merkmale einer Theorie der Prosa in Mayröckers *mein Herz mein Zimmer mein Name* (1988)

4.1 Die Negativität des Ichs

In Mayröckers *mein Herz mein Zimmer mein Name* steht ein namenloses aber schreibendes Ich im Mittelpunkt, für das sich die Textproduktion als körperlich schmerzhafter Vorgang erweist, der es einerseits zur Produktivität treibt, andererseits aber auch zunehmend negiert und im Textchaos verschwinden lässt. Das Ich befindet sich in einem »Körperwahn« (HZN, 216), im Zuge dessen es – größtenteils vergeblich – versucht, »die wimmelnden Bilder in meinem Schoß aufzufangen, ja so ähnlich körperlich geht das dann zu« (HZN, 206). Zwischen emphatischer Bejahung und manisch-depressiver Verneinung des Lebens hin- und hergerissen, taumelt das Ich durch seine Textfragmente und Reflexionen, die es zunehmend nicht mehr beherrschen kann: »[I]ch bin oft nicht imstande, Gedanken, Gefühle, Vorstellungen in Worten auszudrücken, ja oft scheint es mir, daß ein vermehrter Andrang von Gedanken, Gefühlen, Vorstellungen Hand in Hand mit einer Sprachverhaltung, Sprachverzögerung, mit dem Versagen meiner Ausdruckskraft geht, so daß die Sprache mir wie verloren ist« (HZN, 219). Der skizzierte Kontrollverlust, der maßgeblich für die prosa-typische Textwucherung (vgl. Thums 1999, 67) verantwortlich ist, erweist sich jedoch zugleich als utopische Wunschvorstellung des Ichs, das sich einerseits geradezu zwanghaft bzw. gewaltvoll im Text auflöst, diesen Prozess des dynamisierten Von-selbst-Schreibens andererseits erstrebt: »[I]st es nicht so, schreibe ich an Wilhelm, daß wir manchmal wünschen, die Gedanken, [...] suchten sich selbstständig ihren Weg« (HZN, 452). Insbesondere der von Robert Musil so bezeichnete »Wirklichkeitssinn« (Musil 2009, 16) geht in diesem ›anderen Zustand‹ der unbewegt-bewegten Textproduktion, in der Pluralität von unendlich vielen möglichen Text-Konstellationen, verloren. Die – sich ständig wiederholenden –

Fragen: »[W]urden gewisse Wörter ausgesprochen oder nur imaginiert« (HZN, 212), »schwindelte mir oder wankte das Tischchen« (HZN, 206), verdeutlichen somit nicht nur die Unsicherheit des Ichs, sondern zielen auch auf eine Intensivierung der Wahrnehmung als »Möglichkeitssinn« (Musil 2009, 16).¹⁸ Der Text wird durch die Gedanken, Gefühle und Assoziationen der Figur dynamisiert, die sogleich unmittelbar in Text(ualität) übergehen. Alles, was jenseits des Geschriebenen bzw. der Textentstehung existiert, wird negiert: »[D]en Waldteufel im Genick fange ich wieder zu arbeiten an, als ob gar nichts mehr würde, als ob gar nichts mehr sei, als ob gar nichts mehr ginge« (HZN, 207). Auch das Ich wird, wie Alexandra Strohmaier (2008, 24) festhält, negiert, es sieht sich in die »Vertracktheit einer Perspektive eingehen, die sich in der undeutlichen Horizontlinie auflöst« (HZN, 220). Barbara Thums spricht sogar explizit von einer »ästhetische[n] Negativität« der Mayröcker'schen Texte, die sich »im Spannungsfeld von Sprachflut und Sprachmangel, von Fülle und Leere, von Erfahrung und Nicht-Erfahrung, von Gewißheit und Ungewißheit sowie von Wissen und Nichtwissen« bewege: »Dementsprechend wird das Schreiben als lustbetont und zwanghaft zugleich erfahren.« (Thums 1999, 82) Die Ausbreitung des Textes geht auf Kosten des Ichs, welches seine Reflexionen zunehmend mit körperlichen Schmerzen bezahlt und sich »in einem permanenten Erschöpfungs- oder Erregungszustand« befindet: »[J]e nachdem, ich nehme jetzt die Tabletten überdosiert, um nicht in die Erstickung getrieben zu werden, habe neuerdings Erstickungsgefühle, dann wieder Kältegefühle, zuweilen ein Frösteln, Schüttelfrost« (HZN, 472). Schließlich bleibt ihm nur der »überhandnehmende[] Text, oder Tod« (HZN, 475). Diese Negierung erweist sich als Grundlage für die reflexiven Erkenntnismomente des Ichs und für die Entstehung der Prosafläche: »[O]hne die uns traurig oder wehmütig stimmenden Erfahrungen stünden uns nur Bruchteile unserer Erkenntnis zur Verfügung« (HZN, 273).

Weitgehend von der Welt isoliert, blickt das Ich aus dem Fenster seiner Wohnung,¹⁹ das als Schwellenmotiv die – sich während der Textproduktion auflösende – Grenze zwischen Außen und Innen verdeutlicht und eine distan-

18 Auf den Zusammenhang der Kategorien »Möglichkeit« und »Negation« verweist bereits Helga Kasper (1999, 60): »Jede Sicht negiert nicht nur die andere, sondern weist sich selbst gleichzeitig als eine Möglichkeit unter vielen aus.« (ebd.) Kasper argumentiert gleichwohl stets auf der erzähltechnisch-syntaktischen Ebene im engeren Sinne, während im vorliegenden Beitrag die Konstitution der Protagonistin als poetologische Figur und Movens für Prosa fokussiert wird.

19 Das Moment der Isolation zieht sich leitmotivisch durch die Prosa-Texte Mayröckers. Paul Heinemann (2002) rekurriert auf das »Schreibzimmer« als »mythischen Ort« (ebd., 216) und weist auf den Konflikt der Figuren zwischen dem Wunsch nach Isolation und »der Auseinandersetzung mit der Welt außerhalb des Schreibzimmers« als »zwingende Voraussetzung« (ebd., 217) für das Schreiben hin.

zierte Perspektive ermöglicht. Diese Entfernung wird jedoch durch die Nähe zwischen Text und Ich zurückgenommen. Steht es räumlich *über* den Dingen, so ist es poetologisch-textuell *zwischen* den Worten, die es schreibt, zu verorten. Die Position am Fenster und der körperlich-schmerzhaft Kampf um das Verhältnis von Welt und Sprache lassen das Ich Mayröckers als Vorläuferin des im Abseits befindlichen Ichs in Elfriede Jelineks Nobelpreisrede von 2004 erscheinen.²⁰ Während die sprechenden Instanzen bei Jelinek jedoch in ihrer Negativität verbleiben, wechselt das Ich bei Mayröcker zwischen emphatischer Selbstübersteigerung und Destruktion oder um es in den metaphorisch-bildlichen Worten des Ichs zu sagen: »[E]inige sehr dunkle Stellen mischen sich mit einigen sehr hellen Stellen« (HZN, 212). Auch eine äußere Gewalteinwirkung ist nicht ausgeschlossen: »[I]ch werde *ständig* unter *Sedativa* gehalten« (HZN, 205, Hervorhebung im Original). Die »Halluzinationen« und »Augentäuschung[en]« des Ichs lassen sich zurückführen auf die Gewalt der Sprache und des Textes, mit dem das schreibende Ich allerdings untrennbar verbunden ist. Die »Schreibarbeit« fungiert als »Narkotikum« (HZN, 211) und setzt das Ich unter Drogen. Sie hinterlässt »Blutspuren auf meiner Hand, das große Küchenmesser liegt in der Scheide aus rotem Plastik« (HZN, 246).

Insgesamt ist der Text geprägt durch negativ konnotierte Motive der Vergänglichkeit und des Todes,²¹ die sich insbesondere um die Figur Rosa, ihren Prozess des Alterns und ihren Daueraufenthalt im Krankenhaus gruppieren. Für den Zusammenhang von Negativität und Prosa entscheidend ist die Tatsache, dass zunächst positiv konnotierte Motive durch den körperlichen Zustand Rosas und des Ichs ins Negative verkehrt und selbstreferenziell-poetologisch aufgeladen werden: Skizziert der Ohrenbeichtvater – das zentrale dialogische Gegenüber und die Spiegelfigur des Ichs – das Schreiben als »aus dem Wasserhahn in gleichmäßigem Takt tropfende[] Wassertropfen« (HZN, 222), so wird dieses Bild sogleich unterlaufen und zu einem unkontrollierten textuellen Fluss und Erguss gesteigert: »[Ü]berhaupt, was sich alles ergießt, sagt mein Ohrenbeichtvater, dann verbrüht sich Rosa den Mund, dann ergießt sich plötzlich der Tee, [...] oder ihre Mundhöhle schüttet alles aus, nicht es ergießt sich, nein, es

²⁰ Vgl.: »Wie soll der Dichter die Wirklichkeit kennen, wenn sie es ist, die in ihn fährt und ihn davonreißt, immer ins Abseits.« (Jelinek 2004) Jelineks Beschreibung ließe sich auf das Ich in Mayröckers Text übertragen: Auch Mayröckers Ich sieht – wie der Dichter bei Jelinek – aus dem Abseits der Wohnung durch das Fenster »einerseits besser« (ebd.), andererseits kann es »selbst auf dem Weg der Wirklichkeit nicht« gehen. Es »hat dort keinen Platz. Sein Platz ist immer außerhalb« (ebd.); – außerhalb der Welt, aber innerhalb des Textes. Bei Mayröcker wiederum wird die »Außenwelt« skizziert als »Gift und Arzneimittel«: »ohne Außenwelt keine Schreibarbeit möglich, bei ständigem Eindringen von Außenwelt keine Schreibarbeit möglich« (HZN, 238).

²¹ Vgl. z. B.: »ein Amselfuß in der Straße verwest« (HZN, 207), »die erstarrte Suppe vom Vortag ekelerregend in großen Töpfen« (HZN, 208).

schüttet sich alles aus« (HZN, 222f.). Der körperliche Schmerz radikalisiert das Moment des Ergießens zu einem Vorgang unkontrollierter Text-Ausschüttung, der mit Juliane Vogel auch als »Schriftbewässerung« (Vogel 2002, 45) bezeichnet werden kann. Diese »Flüssigkeitsinszenierung« (Vogel 2002, 44) breitet sich wiederum durch die Negativität des Körpers aus und mündet in ein Ausbluten: »[I]ch blute aus, die Seiten des Buches rot von Blut« (HZN, 221). Während der Text sich also durch die schmerzhaften Reflexionsprozesse der Figuren beständig vergrößert, sodass »keine schroffen Gegensätze mehr« (HZN, 206) bestehen, potenziert sich die körperliche Negativität bis hin zur Selbstzerfleischung, wenn Rosa sich als »hingestrecktes Fleisch« (HZN, 206) bezeichnet. Kannibalisch konnotiert ist diese wiederkehrende Phrase zudem, weil das Ich kurz darauf bemerkt, »Kau-derwelsch«, mithin die für Prosa charakteristische unkonventionelle Syntax und anti-narrative metaphorische Dichte, erzeuge »immer diesen salzigen Geschmack in meinem Mund« (HZN, 206). Die Fleisch-Metaphorik ergänzt die visuellen und akustischen um olfaktorische Wahrnehmungen, die den schmerzvollen Prozess der Vertextung des eigenen Körpers als hypersensiblen, sinnlich-zerstörerischen Vorgang ausstellen. Die Selbstreflexion steigert sich zur zerstörerischen Selbstbeobachtung eines Ichs, das sich selbst »auf die Schliche« (HZN, 248) kommen möchte und das eigene Denken und Schreiben massiv infrage stellt: »[I]ch schlage mit dem Kopf gegen das Holz daß es dröhnt im Kopf und im Holz die versprengten Notizen« (HZN, 208). Mayröckers *mein Herz mein Zimmer mein Name* führt vor Augen, dass die für Prosa konstitutive Text-Wucherung im Schmerz als Erkenntnismoment ihre Grundlage hat.

4.2 Wiederholen, Wenden und Umkreisen: Das Figurenensemble als essayistische Konstellation

Steht das Ich in *mein Herz mein Zimmer mein Name* einerseits im Mittelpunkt des Textes, so ist es andererseits von diversen Nebenfiguren umgeben, die allerdings kaum Kontur gewinnen und im Verlauf der Reflexion immer weiter in den Text »einsinken«, das heißt: negiert werden:

[S]eltsam genug, sage ich, [...] daß X. in unseren Gesprächen kaum mehr vorkommt, [...] wo ist sie hingekommen, wo sind die übrigen Personen hingekommen, Maria, die esoterische Schwester, sie haben sich förmlich davongeschlichen, sie haben sich förmlich weggestohlen, aus dem Verlauf der Geschichte, [...] indem wir kaum mehr an sie gedacht haben, [...] haben wir ihnen die Existenz *abgesprochen*, [...] sie machen sich aus dem Staub, wie das Hündchen, der Hosenenkel, die Schauspielerin, der Clochard, und was es sonst noch an Nebenpersonen gegeben hat [...]. (HZN, 517, Hervorhebung im Original)

Eine Synthese mit den imaginierten Figuren, von denen nicht klar ist, ob sie Erfindungen des Ichs sind oder textintern tatsächlich existieren,²² wird vom Ich zwar angestrebt, jedoch durch die Negativität der Diegese verhindert. Denn zwar »wähnte« das Ich, »mehrere zu gleicher Zeit gelebte Leben in meinem Inneren zu bündeln imstande zu sein« (HZN, 216), doch wird diese Hybris durch eine sich ankündigende »Verfinsterung« mehrfach unterwandert: »[D]ann stellt sich die Angst wieder ein, der verweste Amselfuß in der Straße, jemand bedeckt das Gesicht mit den Händen« (HZN, 216). Es bleibt diskutabel, ob sich das Ich, indem es die Figuren seines (Lebens-)Textes zunehmend tilgt, letztlich vollständig negiert oder ob es damit eine Machtposition generiert, die auf eine neue Verbindung zwischen Körper und Text gründet. Die Figuren fungieren als Projektionsfläche des Ichs, als Moleküle, kleine oszillierende poetologische Referenzpunkte, die – gleichsam durch eine »Doppelt-, eine Dreifach-, eine Mehrfachbelichtung« (HZN, 231) – in den für den Text konstitutiven Wiederholungen von Textpassagen und Satzfragmenten immer wieder punktuell aufscheinen. In ihnen spiegelt sich das Ich, mit ihnen will es sich vereinen, sich gleichzeitig aber auch von ihnen und damit von sich selbst abspalten (vgl. Kasper 1999, 117 f.). Das Ich scheint sich im Dialog mit ihnen beständig »im Kreis« (HZN, 263) zu drehen; die Figuren sind essayistisch um das Ich angeordnet, dessen Schreiben wiederum selbst »auf der Stelle [tritt]« und »im Kreis [geht]« (HZN, 215). Die Vorgänge des Umkreisens und gedanklichen Hin- und Herwendens sind in *mein Herz mein Zimmer mein Name* demnach Teil der Figurenkonstellation, die netzartig²³ arrangiert und eng mit der bildsprachlichen und poetologischen Ebene des Textes verbunden ist.

Es gibt keinen linearen Handlungsverlauf, Helga Kasper spricht stattdessen von »Elementarsequenzen«, die sich »auf einer Ebene sehr kleiner Handlungsschritte« bewegen und sich »nicht zu Handlungssequenzen« (Kasper 1999, 48 f.) zusammenfügen. Die ausgestellte Belanglosigkeit, Alltäglichkeit und Nebensächlichkeit der wenigen »Elementarsequenzen« lässt die poetologische Ebene des Textes nur umso deutlicher hervortreten: Das Tandem-Fahren, der Geschlechtsverkehr mit dem Ohrenbeichtvater, das Briefe-Schreiben mit Wilhelm sowie die Spaziergänge und Besuche bei Rosa folgen keiner zeitlichen Ordnung, sondern fungieren als refrainartiges Textmuster. Es handelt sich um eine rhythmisch durchkomponierte Wiederholung von Motiven (vgl. Riess-Beger 1995, 191; Weber 2010, 198 u. a.), die wiederum in einer produktiven Spannung zu der chaotisch und sprunghaft anmutenden Text-Wucherung steht. Die Wieder-

22 Vgl.: »Die alles umfassenden, sich bis in die letzten Winkel ausbreitenden Kommunikationsprozesse in den Texten führen zu Überschneidungen zwischen den Figuren und verhindern, dass diese individuelle Sicht- und Redeweisen ausbilden.« (Weber 2010, 183)

23 Bereits bei Beyer und Lindemann (1996, 10) ist die Rede von »Netzbildung«.

holungs- und Variationsstruktur des Textes, seine »Ausfaltung des Iterativen« (Kasper 1999, 56), wirkt als explosives Zusammenspiel aus »arhythmischen Wechselschritten« (HZN, 236) und rhythmischen Wiederholungen ebenso strukturbildend wie strukturauflösend: »[M]anche Szenen, sage ich, wiederholen sich wie von selbst, wie kannst du dir das erklären, sage ich, diese mehreren Szenen, scheinen sich immer wieder wiederholen zu wollen, [...] als würden sie sich wie von selbst, aus sich heraus fortpflanzen, multiplizieren wollen auf unerforschliche Weise« (HZN, 224). Strohmaier konstatiert: »In der durch die Differenz in der Wiederholung generierten semantischen Produktivität liegt das subversive Potenzial« (Strohmaier 2008, 183), welches – so ließe sich weiter schlussfolgern – die Prosa konstituiert. Die für die Textstruktur prägenden iterativen Passagen steigern sich derart, dass schließlich der gesamte Text nahezu ausnahmslos aus Iterationen besteht, sodass diese ihre Bedeutung nicht mehr aus sich selbst, sondern aus ihrer Position innerhalb des Textes und ihrem Verhältnis zu anderen Wiederholungen generieren. In diesem essayistischen Spiel der sprachlichen Zeichen bleibt die »Schreibexistenz« (HZN, 218, Hervorhebung im Original) des Ichs ein nicht aufzulösendes, von Widersprüchen gekennzeichnetes Rätsel.

4.3 Geheimnis und Erinnerung

In einer Notiz der *Magischen Blätter V* paraphrasiert Mayröcker »James Joyce über Ulysses«: »ich habe so viele Rätsel und Geheimnisse hineingesteckt, daß es die Professoren Jahrhunderte lang in Streit darüber halten wird[,] was ich wohl gemeint habe, und nur so sichert man sich seine Unsterblichkeit« (Mayröcker 2001e [1999], 459). Mayröcker, die sich, indem sie sich auf Joyce bezieht,²⁴ dezidiert in einer *Prosatradition* verortet, verweist mit Joyce auf die Bedeutung von Autorschaft, die nicht in einer – hier implizit kritisierten – hermeneutischen Sinn-suche (»was ich wohl gemeint habe«) liege, sondern im Spielcharakter (»Unsterblichkeit«) derselben. Gespielt wird mit der Unwissenheit und Machtlosigkeit der Lesenden, die die Rätsel des Textes nicht entschlüsseln können. Der Autor*die Autorin beansprucht eine Machtposition, die es ihm*ihr ermöglicht, die Leser*innen hinter das Licht und den auf Sinn ausgerichteten Lesefokus ad absurdum zu führen. Prosa konstituiert sich dann einerseits aus den nicht zu entschlüsselnden Rätseln und Geheimnissen der Texte, andererseits aber aus dem performativen

²⁴ Bereits Daniela Riess-Beger (1995, 241) macht auf die Parallelen zwischen der »Bewusstseinsprosa« der Moderne von James Joyce und Virginia Woolf und der Mayröcker'schen Prosa aufmerksam.

In-Szene-Setzen derselben über die Autorschaft. Die Herausbildung von Prosa, für die sowohl die Texte des irischen Autors der literarischen Moderne als auch die der österreichischen Nachkriegs- und Gegenwartsautorin Beispiele *par excellence* abgeben, ist unmittelbar mit der *Inszenierung* von Autorschaft verbunden. Die ironisch-inszenierte Unsterblichkeit der Autor*innen-Instanz und die postulierte ›jahrhundertelange‹ Suche der Professor*innen korreliert bei Mayröcker mit einem auf Unendlichkeit und Unabgeschlossenheit hin angelegten Textverständnis.

»Daß Kunstwerke etwas sagen und mit dem gleichen Atemzug es verbergen«, zeichnet laut Adorno ihren »Rätselcharakter« (Adorno 2014, 182) aus. Bei Mayröcker erweist sich die Gleichzeitigkeit von Zeigen und Verbergen als Charakteristikum ihrer Prosa. In Form von »Erinnerungsblitz[en]« (HZN, 245) wird ein Aspekt im Leben und im Schreiben des Ichs für einen kurzen Moment – in der Bildsprache der Autorin: »magisch[]« (HZN, 245) – erleuchtet. Auch die deutlich ausgestellten selbstreferenziellen Verweise auf den Konstruktionscharakter des Textes und seinen Entstehungsprozess stehen im Zeichen des Zeigens: »[D]iese Kurskorrekturen während der Schreibarbeit, sage ich, vollkommen gesteuert von der jeweiligen Lektüre nicht wahr, [...] diese mehreren Bücher[,] in welchen ich gleichzeitig lese, zu steuern, [...] ist das eigentliche Geheimnis des Schreibens, austarierend, prüfend, korrigierend, ins Wilde wuchernd« (HZN, 239). Während das Ich hier vorgibt, sein Geheimnis des Schreibens zu enthüllen, indem es ›Wucherung‹, Intertextualität (»welche Autoren zu welcher Zeit als Katalysatoren zu gebrauchen/mißbrauchen sind«, HZN, 239) und Simultanität des Lesens als poetologische Prämissen hervorhebt, heißt es an anderer Stelle: »[A]ber der Schreibakt bleibt verhüllt« (HZN, 221). Die Geheimnisse, die die Geschichte des Ichs umgeben, sind emphatisch-mystisch konnotiert: »[H]inter den dunklen Bäumen, da schleichen sich Geheimnisse ein, Geheimbotschaften, gewisse Geheimzeichen« (HZN, 328). Zwischen Hybris und Kontrollverlust oszillierend, kann oder will das Ich also einerseits wenig über das eigene Schreiben sagen, stellt die Textproduktion aber andererseits emphatisch übersteigert dar: »[I]ch überflog immer von neuem die bisher geschriebenen Seiten meiner Schreibarbeit, [...] ich blätterte immer von neuem in meiner Mappe mit den bisher geschriebenen Seiten meiner Schreibarbeit, [...] telepathisch geschrieben, sage ich, der Text voller Anspielungen, *die ich selber nicht auszuloten vermag*« (HZN, 270, Hervorhebung MDT). Das Ich erinnert sich immer nur momenthaft, jedoch nicht konstant an das bereits Geschriebene, weshalb es in die bereits skizzierten ständigen Wiederholungen verfällt und die Prosa-Fläche damit kontinuierlich vergrößert. Das Motiv des Hin- und Her- bzw. Zurückblätterns erfasst plastisch das Entgleiten des Textes. Auch das Ich in Jelineks *Textflächen* blättert zurück, wobei stärker noch als bei Mayröcker dadurch die Macht der Autorinnen-Figur betont wird, die

sich – mit Joyce gesprochen – ihre ›Unsterblichkeit‹ sichert, indem sie den Text verrätselt: »[I]ch habe zurückgeblättert, tun Sie das jetzt auch!, Sie werden keinen Anfang im Neben, Blödsinn, im Nebel erkennen, ich finde nicht einmal mehr die eröffnende Gegenklammer, ich persönlich glaube, es gibt sie gar nicht, ich bilde sie mir nur ein [...].« (Jelinek 2013)²⁵ Während das autofiktionale Ich bei Mayröcker – ähnlich wie bei Jelinek – zunehmend mit dem Geschriebenen in einen Konflikt gerät, avanciert der Text zur überdimensional großen Rätselfläche. Wenn das Ich bei Jelinek zudem die Leser*innen auffordert zurückzublättern, und auch der Ohrenbeichtvater als textinterner Leser der Texte des Ichs bei Mayröcker zurückblättert, dann wird diese Art des nicht vorwärts, sondern rück- und inwendig ausgerichteten Lesens als favorisiertes Vorgehen ausgestellt. Der Ohrenbeichtvater überliest »gewisse Stellen«: »[D]a schwingt so viel mit, sagt mein Ohrenbeichtvater, [...] ich muss dann immer nach einiger Zeit zurückblättern, weil es mir vorkommt, ich hätte gewisse Stellen *überlesen*, nämlich sie nicht wirklich aufnehmen können« (HZN, 274, Hervorhebung im Original).

Die gebrochenen und unvollständigen Erinnerungen, die Mayröckers *mein Herz mein Zimmer mein Name* durchziehen, stehen in engem Zusammenhang mit der Negativität des Ichs und seinen Angstzuständen, die auf verdrängte Traumata der Figur hindeuten. Diese Traumata sind nicht zugänglich, bleiben also ein Rätsel, weshalb sie essayistisch umkreist und prosaisch ausgebreitet werden. Die Vorgänge des Aufschreibens und Wiederlesens könnten als Versuche des Ichs gedeutet werden, dieses Rätsel zu lösen. Wiederholungen und Erinnerung sind, so Thomas Eder, der in Anknüpfung an die Kognitionswissenschaft auch von »unfreiwilligen Erinnerungen« der Ich-Figur spricht, eng verbunden (Eder 2009, 173). Als »Mensch ohne Erinnerungen«²⁶ (HZN, 245) hat das Ich weder Zugang zu seiner Vergangenheit noch zur textinternen Gegenwart. Es berichtet von einer »Ohnmacht, mich an bestimmte Vorgänge meines vergangenen Lebens zu erinnern, ganze Lebensstrecken sind mir verdunkelt« (HZN, 241). Die »dunkle

²⁵ Das Zitat geht wie folgt weiter: »[...] ich setze dennoch fort, obwohl ich nicht weiß, von wo ich absetze, von wo ich loslege, von dem Ort, an dem ich die Klammer begonnen habe oder auch nicht, die nichts umfaßt, nichts umschließt, ich weiß gar nicht, warum ich sie überhaupt gemacht habe oder auch nicht, nein, es gibt keine, es gibt viele, aber die eine Klammer, die ich suche, die gibt es nicht mehr, die muß ich irgendwie rausgestrichen haben [...], also, ich fahre fort und bleibe da: [...] so, und jetzt habe ich ein Problem, denn irgendwo muß ich angefangen haben, nur finde ich das jetzt nicht mehr.«

²⁶ Vgl.: »[E]in Mensch ohne Erinnerungen sein zu müssen, ist etwas wie eine Heimsuchung, wie soll man leben, wenn man nicht mehr imstande ist, in seine eigene Vergangenheit zurückzublicken« (HZN, 241f.)

Geschichte« (Bachmann 1995, 292)²⁷ in Ingeborg Bachmanns *Malina* (1971), die für das Ich des Romans ebenfalls eine Leerstelle bleibt, ist hier ein ›dunkles Geheimnis‹.²⁸ Beide weiblichen Ich-Figuren verdrängen ihre traumatischen Erfahrungen: Während sich das Ich bei Bachmann häufig scheinbar verspricht,²⁹ steht die Verdrängung des Ichs bei Mayröcker im Zeichen der vermehrten Textproduktion, die das zu Erinnernde verdeckt. Beide Figuren erheben Chaos, ein nicht-lineares Schreiben und Lesen, zum poetologischen Prinzip. Nicht nur das Ich in *Malina* behauptet, »kreuz und quer zu lesen« (M, 589), sondern auch die textexterne Autorin Mayröcker konstatiert in einem Interview: »[E]s geht ja kreuz und quer beim Lesen, ich lese meist 4 bis 5 Bücher durcheinander [...]« (Mayröcker im Interview mit Hell 2001a [1985], 188)

Versucht das Ich in Mayröckers Text – allerdings gleichwohl vergeblich –, die »*Erinnerungslosigkeit*« (HZN, 241, Hervorhebung im Original) zu überwinden, indem es seinen (Lebens-)Text immer wieder wiederholt, um nichts zu übersehen bzw. zu überlesen, so kann das Bachmann'sche Roman-Ich seine Versprecher nicht als eigentliches Sprechen *über* die Vergangenheit einordnen. Das mit der Kategorie Prosa eng verbundene Prinzip des »[Ü]bereinanderschreiben[s]« (M, 304), das sich auch bei Mayröcker findet, wenn Varianten bereits vorhandener Satzfragmente sich als »übereinander belichtet[] Bilder« »in meinem Kopf« (HZN, 238) beständig überlagern, ersetzt die Auseinandersetzung mit den eigenen Traumata. Einerseits hat das Ich keinen Zugang zu seinen Erinnerungen und damit auch nicht zu den prosakonstituierenden Geheimnissen. Andererseits ist es (sich) selbst ein Rätsel bzw. inszeniert sich als solches. Darüber hinaus machen die fragmentierten und durchgestrichenen Erinnerungen deutlich, dass es weniger um die Inhalte als vielmehr um »das Allgemeine von Erinnerung, die Arbeit der Erinnerung selbst« (Riess-Beger 1995, 233), das Spiel der Differenzen, geht. Der Zustand der Traumatisierung des Ichs kann nur in einer Dynamik textuellen Umkreisens erfasst werden, denn das Ich trägt »sämt-

27 Im Folgenden zitiert mit der Sigle M und der Seitenzahl im Fließtext.

28 Bereits Marcel Beyer und Gisela Lindemann (1996, 9) haben Bachmann und Mayröcker andeutungsweise in ein Verhältnis zueinander gesetzt, ihre allerdings recht provokative, kontrastive Gegenüberstellung ist um eine differenzierte Auseinandersetzung zu ergänzen. So sei Mayröcker »entschieden über den Punkt hinausgelangt, an dem Ingeborg Bachmann in ihrer späten Prosa gescheitert« sei. »Die unbeschränkte Wahrnehmung der Umwelt und der eigenen (weiblichen) Person darin mit allen ihren zerstörerischen Widersprüchen« führe »nicht mehr wie bei Ingeborg Bachmann schnurstracks selbst in die Zerstörung, sondern [...] über sie hinaus in eine nicht näher zu definierende Offenheit.«

29 Vgl.: »Aus den Kochbüchern errate ich, was mir nicht mehr oder doch noch zugänglich ist, was Ivan gern haben könnte, nur ist mir zuviel vom Abliegen, vom Abtreiben, vom Rühren, vom Kneten die Rede [...]« (M, 373f., Hervorhebung MDT)

liche Kleider übereinander« (HZN, 288), wird also von textuellen Textilien als Erinnerungsschichten verborgen. Vermittelt über das Bild der übereinander getragenen Kleider legt der Text wiederum seine eigene Konstruktion offen, die gleichwohl in ihrer Bildlichkeit im Ungenauen verbleibt. Der Rätselcharakter des Textes ist dabei aufs Engste mit dem geheimnisvollen Ich verbunden: »[D]ie wirklichen Abläufe meiner Person sind wohl niemand vertraut außer mir selbst« (HZN, 243). Bewertet der Ohrenbeichtvater es eher negativ, dass das Ich – exemplarisch für weibliche Autorschaft – ›trickreich‹ agiert (»vielleicht das meiste nur Tricks, sagt mein Ohrenbeichtvater, um eine Kontinuität des dichterischen Schaffens vorzutäuschen«, HZN, 313), so erweisen sich die »Tricks der Diva« (vgl. Kronauer 2004, Titel) als charakteristisch für das Prosa-Verständnis Mayröckers: »Tatsächlich kennen wir zum Schluß viel zu genau alle unsere eigenen Tricks und jene der uns umgebenden Menschen, sagt Rosa« (HZN, 306). Eine Auflösung des Rätselcharakters ist hier gleichbedeutend mit dem Lebensende (›zum Schluss‹), dem Tod. Letztlich favorisiert der Text das Geheimnis als Möglichkeit, einen unendlichen Erkenntnis- bzw. Erinnerungsprozess zu etablieren, gegen ein scheinbar eindeutiges Wissen, eine gläserne Welt und das »unabweisbare Ende, daß man alles und alle durchschaut« (HZN, 306).

4.4 Negativität, Weiblichkeit und Prosa

Die weibliche Autorinnen-Figur in *mein Herz mein Zimmer mein Name*, die durch vielfache Andeutungen im Text auf Mayröcker selbst verweist, ohne mit ihr identisch zu sein, steht der Figur des Ohrenbeichtvaters dialogisch gegenüber. Er kommentiert den Text des Ichs kritisch, übernimmt aber – als reflexive Spiegelfigur – zugleich die Funktion, poetologische Inhalte zu vermitteln. Damit kommt ihm eine wichtige Rolle bei der Herausbildung der für Prosa charakteristischen immanenten Poetik und »poetischen Metasprache« (Simon 2018, 424) zu. So weist er beispielsweise auf den für Mayröckers Texte – und für Prosa möglicherweise insgesamt – zentralen Essayismus hin: »[D]as ist eine Einkreisungstechnik, die du anwendest, sagt mein Ohrenbeichtvater, eine wuchernde Einkreisungstechnik« (HZN, 258). Insgesamt kommt der Figur des Ohrenbeichtvaters jedoch Ambivalenz zu: Als patriarchale Instanz repräsentiert sie Ordnung, Fokus, Struktur und Disziplin, während das Ich für Chaos, Verkehrung von Hierarchien, für eine »Ästhetik der Abschweifung, eine[] Ästhetik der Unvorhersagbarkeit des Würfelwurfs und des aleatorischen Springens« (Kling 2001, 47), für körperliche Ekstase und »atemberaubende Anarchie« (HZN, 238) steht. Scheinen sich männliche und weibliche Figur hier durchaus dichotomisch gegenüberzustehen, so wird in der Mayröcker-Forschung

insgesamt kontrovers diskutiert, inwiefern die sprechenden Stimmen in ihren Texten eine geschlechtliche Zuordnung überhaupt ermöglichen. In diesem Kontext weisen Klaus Kastberger (1999) und Inge Arteel (2017) auf die Bedeutung männlich konnotierter »schriftstellerischer Disziplin« bzw. des Zusammenspiels von »Disziplin und Ekstase« (Kastberger 1999, 39) im Sinne einer Hybridisierung der Geschlechtergrenzen hin: »Kalkül und Leidenschaft, Disziplin und Ekstase sind [...] keine einander ausschließenden Gegensätze, sondern bedingen einander«. (Arteel 2017, 50) Richtig konstatiert Alexandra Strohmaier wiederum, dass das Ich bei Mayröcker die scheinbare Autorität der männlichen Figur ironisch »unterminiert« (Strohmaier 2008, 16) und damit eine widerständige Haltung einnimmt. Die Prosa-Fläche Mayröckers und die ihr eingelagerte Poetik der Prosa bilden sich zu einem nicht unwesentlichen Teil aus der Dynamik und dem Spiel der Differenzen zwischen männlicher und weiblicher Figur heraus. Der Ohrenbeichtvater vermittelt geläufige Klischees über Weiblichkeit, die der Text einerseits – in der widerständigen Haltung des Ichs – kritisch spiegelt, andererseits aber auch perpetuiert:

[D]u bist so flüchtig, sagt mein Ohrenbeichtvater, du überschlägst dich mit deiner Bereitschaft, deine Hilfe überall anzubieten [...] – aber im Grunde ist es nichts als eine ohnmächtige Bemühung, durch Nebensächlichkeiten deine Schreibaarbeit von dir abzuhalten, [...] du schützt nebensächliche Arbeiten vor, um deiner eigentlichen Arbeit, deiner Hauptarbeit, deiner Schreibaarbeit, wie du es nennst, zu entkommen [...]. (HZN, 234)

In einem durchaus vorwurfsvollen Ton charakterisiert der Ohrenbeichtvater das Ich als übermäßig hilfsbereit und reaktualisiert damit den tradierten Zusammenhang von Weiblichkeit und Opferbereitschaft. Das Ich soll sich auf seine – aus Sicht der männlichen Figur – prioritäre Aufgabe, das Schreiben, konzentrieren und »nebensächliche Arbeiten« unterlassen. Sowohl die Dominanz des Geliebten, vor dem – wie schon die religiös konnotierte Bezeichnung Ohrenbeichtvater deutlich macht (vgl. Strohmaier 2008, 46) – das Ich auf den ersten Blick keine Geheimnisse zu haben scheint, als auch die Tendenz, scheinbare »Nebensächlichkeiten« in den Mittelpunkt zu rücken, erinnern wiederum an die Dreiecksbeziehung der Figuren in Bachmanns *Malina*.

Die Figur des Ohrenbeichtvaters kann als unmarkierte intertextuelle Anspielung auf die Instanz des Vaters im psychoanalytischen Diskurs, im Besonderen auf die Vater-Figur in Bachmanns *Malina* als Vertreter des Hegemonialen, gedeutet werden. Dieser Bezug liegt nicht zuletzt deshalb nahe, weil sich auch das Ich bei Mayröcker den Ohrenbeichtvater als Geliebten in einer »ménage à trois« (Strohmaier 2008, 66) mit der Figur X. teilen muss. Ebenso wie der Ohrenbeichtvater, so kritisiert auch die

Figur Ivan in *Malina* die scheinbar naive Hilfsbereitschaft des Ichs.³⁰ Während das Ich in Bachmanns Roman sein Glück in Abhängigkeit zu der Figur Ivan sieht, reflektiert das Ich bei Mayröcker seine Beziehung als von Abhängigkeiten geprägt: »[I]ch hing von deiner, wenngleich befristeten Zuwendungshaltung, Besorgtheithaltung, von deiner, wenngleich befristeten Aufmerksamkeit, wiedererweckten Zärtlichkeit ab« (HZN, 252). Beide männlichen Figuren – Ivan und der Ohrenbeichtvater – möchten auf das Schreiben des jeweiligen weiblichen Ichs Einfluss nehmen:

[U]nd alle diese Bücher, die hier herumstehen in deiner Gruft, die will doch niemand, warum gibt es nur solche Bücher, es muss auch andere geben, die müssen sein, wie EXSULTATE JUBILATE, damit man vor Freude aus der Haut fahren kann, du fährst doch auch oft vor Freude aus der Haut, warum also schreibst du nicht so. (M, 334, Hervorhebung im Original)

Etwas weniger aggressiv konnotiert, dafür aber latenter über den gesamten Text verteilt sind die kritischen Kommentare des Ohrenbeichtvaters in Mayröckers Text: »[I]ch wünschte du könntest noch einmal ein Buch schreiben ohne das Thema der Selbstzerfleischung« (HZN, 287). Den männlichen Figuren und ihren Glücksversprechungen zum Trotz beharren die weiblichen Erzähl- und Schreibinstanzen jedoch auf ihrer eigenen Negativität, was für die Entstehung der Prosa entscheidende Auswirkungen hat, denn: »[F]ür meine Schreibearbeit zum Beispiel brauche ich diese Zwanghaftigkeit eines Zustands des Traurigseins, halb wütend, halb traurig, die Welt, die Menschen, mich selbst betrachtend«. (HZN, 273)

Zwar lehnen Malina und Ivan im Unterschied zum Ohrenbeichtvater das Schreiben des Ichs stärker ab, weshalb es seine Aufzeichnungen stets verstecken muss, doch widersetzen sich beide weibliche Figuren dem Herrschaftsanspruch der männlichen Figuren, indem sie das Nebensächliche zum Ausgangspunkt für ein dynamisches Spiel sprachlicher Zeichen machen (vgl. Dröscher-Teille 2022 [im Druck]). Das Ich in *Malina* betont, es sei an sein »Unglück nicht herangekommen«, solange »soviel Nebensächliches zu beseitigen« gewesen sei – »Flugplätze, Straßen, Lokale, Geschäfte, bestimmte Gerichte und Weine, sehr viele Leute, alles mögliche Gerede und Geschwätz« (M, 644). Sowohl Bachmann als auch Mayröcker lösen die Hierarchisierung zwischen Haupt- und Nebenhandlung auf, sodass die Nebensächlichkeiten als Signifikanten in den Vordergrund treten. Für die weiblichen Figuren geht es zugleich darum, sich von eben diesen Nebensächlichkeiten zu befreien, um sich dem Negativen – im Falle von *Malina*: den eigenen Traumata oder im Falle von *mein Herz mein Zimmer mein Name*: dem Tod Rosas – anzunä-

³⁰ Das Ich hat einem unbekanntem Bulgaren, der behauptete, einen »Morbus« zu haben, ein Zugticket und Bargeld gegeben: »Ivan sagt: Da hast du dich wieder hereinlegen lassen. Aber Ivan! Malina sagt: Da haben wir es wieder, und tausend Schilling als Wegzehrung!« (M, 419)

hern. Dynamisieren die Nebensächlichkeiten einerseits das Schreiben der textinternen fiktiven Autorinnen, so sind die sich wiederholenden nebensächlichen Sätzen auf der anderen Seite ebenso als »Phrasen« (Bachmann 2005, 490) im Bachmann'schen Sinne zu verstehen, die auch in Mayröckers Text der Kritik ausgesetzt werden: »[I]mmer die gleichen [...] stehenden Phrasen [...], das ist die männliche Rede, ich simuliere die männliche Rede« (HZN, 251).

Betrachten wir es als Charakteristikum von Prosa, dass sie sich Ordnungsstrukturen und Formungsprozessen entzieht, so ist dies bei Bachmann, Mayröcker und Jelinek an weibliche Figuren rückgebunden. Das kunstvolle Durcheinander der schreibenden Figuren ist dabei nicht nur als Textmerkmal, sondern als subversives Potenzial weiblicher Autorschaft deutbar.³¹ In *Malina* fordert die gleichnamige männliche Figur vom Ich: »Du mußt unbedingt einmal aufräumen bei dir, in diesen ganzen staubigen verbleichten Blättern und Papierfetzen, darin wird sich eines Tages kein Mensch auskennen.« (M, 632) Der Ohrenbeichtvater in *mein Herz mein Zimmer mein Name* wiederum bemerkt süffisant: »[E]in Durcheinander von Büchern, Schriften, Papieren, ein vages Gefühl von Liederlichkeit [...]« (HZN, 306). Was von Malina und dem Ohrenbeichtvater als Schwäche bestimmt wird, die Unfähigkeit, Ordnung zu halten, erweist sich für die weiblichen Figuren jedoch als Ermächtigungsstrategie und als konstitutiv für Prosa. So antwortet das Ich Malina echauffiert: »Wie bitte? Was soll das heißen? Hier braucht sich kein Mensch auszukennen. Ich werde schon meine Gründe haben, alles immer mehr und mehr *durcheinanderzubringen*.« (M, 632f., Hervorhebung MDT) Bei Mayröcker und Jelinek äußert sich dieses artifizielle Durcheinander in der – im wahren Sinne des Wortes – Unüberschaubarkeit eines flächigen Textes, der in *mein Herz mein Zimmer mein Name* auf das bestehende Spannungsverhältnis zwischen der weiblichen Protagonistin und ihrem männlichen Alter Ego zurückzuführen ist. Der Anspruch, dem Ohrenbeichtvater gerecht werden zu wollen und dessen Doktrin gleichzeitig zu konterkarieren, spaltet das Ich. Wie das Ich in *Malina* ist auch die Figur Mayröckers beständig darum bemüht, alles zu sagen oder mit Adorno: gegen sich selbst zu denken, ohne etwas preiszugeben (vgl. Adorno 2003, 144). Hält das Gesagte/Geschriebene einer Prüfung durch die männlichen Figuren nicht stand, wird es korrigiert, variiert, angepasst oder – wie in *Malina* – als ›Versprecher‹ gekennzeichnet.

Mit der Bezeichnung ›Ohrenbeichtvater‹ wird nicht nur – in kulturhistorischer Perspektive – die patriarchale Tradierung des Zusammenhangs von Männlichkeit

³¹ Auch *Malina* kommentiert seine eigenen poetologischen Prämissen selbstreferenziell, wenn es heißt: »Die zerrissenen Briefe liegen im Papierkorb, *kunstvoll durcheinandergebracht* und vermischt mit zerknüllten Einladungen zu einer Ausstellung, zu einem Empfang, zu einem Vortrag [...]« (M, 410, Hervorhebung MDT)

und religiöser Allmacht aufgezeigt, sie schließt zudem – als literarischer Kommentator – motivisch an die Vater-Figur bei Bachmann an. Auch das Ich bei Mayröcker erinnert sich an seinen Vater, einerseits an seine Dominanz, andererseits daran, wie dieser die Protagonistin »auf seine Knie« zog, »um mich zu trösten« (HZN, 305). Wenn nun auch der Ohrenbeichtvater in der textinternen Gegenwart das Ich auf seinen Schoß zieht, so wird ein inzestuöses konnotiertes Machtverhältnis angedeutet: »[S]oll ich dir etwas zeigen, [...] sagt mein Ohrenbeichtvater und zieht mich auf seinen Schoß, ich lasse mich auf seinen Schoß ziehen, es ist wie früher« (HZN, 291). Zumindest zeitweise hat das Ich auch Geheimnisse vor dem Ohrenbeichtvater, der wiederum, ohne das Ich zu fragen, in dessen Notizen liest:

[A]ch du hast in meinen Notizen, in meinen ins reine geschriebenen Blättern gelesen, sage ich, vielleicht auch, während ich ans Telefon gerufen wurde, so daß du alles mitanhören konntest (SOLL ICH HIERBLEIBEN? – was ich sogleich mit jener phrasenhaften – jedoch frei und flott wirken sollenden – Beteuerung ICH HABE JA KEINE GEHEIMNISSE VOR DIR aus der Welt zu schaffen bemüht war) [...]. (HZN, 274 f., Hervorhebung im Original)

Ebenso wie das Ich in *Malina* verwendet das Ich bei Mayröcker Phrasen, um den Ohrenbeichtvater zu beruhigen und von seinen eigentlichen Geheimnissen abzulenken. Die momenthaft aufscheinende widerständige Haltung des Ichs wird jedoch sogleich damit zurückgenommen, dass das Ich betont: »[E]s machte mich so glücklich, zu wissen, daß aus meinen Büchern abgeschrieben wurde« (HZN, 275, Hervorhebung im Original). Sowohl die Geheimnisse des Ichs als auch das ambivalente Abschreiben (im Sinne einer fortgesetzten Textproduktion) tragen zur Entstehung des Prosa-Textes bei, der sich aus dem spannungsvollen Verhältnis zwischen weiblicher Protagonistin und männlichem Double und deren Ringen um Macht bildet.

5 Schluss

Mayröckers *mein Herz mein Zimmer mein Name* kann mit den Konzepten Negativität (1), Differenz/differentielles Spiel (2), Essayismus (3) und Autorfiktion (4) erfasst werden:

(1) Das Ich ist geprägt durch schmerzhaft Erfahrungen, die sich um die Figur Rosa (Altern, Sterben, Krankheit), den Ohrenbeichtvater (Abhängigkeit, Dominanz, Betrug) und letztlich um das Ich selbst (Schreibkrise, Erinnerungen an den Vater, Verlust der Identität bzw. Selbstdekonstruktion) anordnen. (2) Die skizzierte Negativität des Ichs dynamisiert den Text: Einzelne Motive, Themen, Orte, Personen und Erinnerungen bilden keinen narrativen Handlungsverlauf, sondern ein unkontrollierbares, potenziell unendliches Spiel sprachlicher Zeichen, die in ihrem

Nebeneinander, Ineinander und Gegeneinander zur Prosa-Fläche avancieren. (3) Dieser Prozess ließe sich näher spezifizieren als essayistische Vertextung, die von einem den »temporär konstituierten Handlungsverlauf eines narrativen ›Zuerst‹ und ›Danach‹« ersetzenden »Spaziergang der Gedanken« (Nübel 2006, 71) ausgeht. Die Prosa Mayröckers ist als Konstellation zu verstehen, als dynamische Anordnung von Figuren und Motiven, die ein durchgestrichenes Zentrum aus verschiedenen Perspektiven gedanklich-reflexiv umkreisen. (4) Dass dieser Vorgang textueller Kreisbewegungen von einem Ich vollzogen wird, welches sich textintern als ›geheimnisvolle‹ Autorin inszeniert und damit die Grenze zur textexternen Autorin Mayröcker infrage stellt, irritiert gewohnte Rezeptionsweisen und wirft die Frage nach der Einordnung der in den Prosa-Texten gegebenen poetologischen Kommentare auf. Denn diese oszillieren zwischen der Konstruktion einer immanenten Poetik einerseits und deren gleichzeitiger Dekonstruktion andererseits. Mayröckers Prosa belässt es nicht bei der Implementierung einer Metaebene der Selbstkommentierung und -beobachtung. Vielmehr geht diese Metaebene durch das autorfiktionale Spiel der Autorinnen-Figur in Negativität über, eine Negativität, die Prosa einerseits maßgeblich bedingt, ihre Poetizität andererseits aber auch infrage stellt. Prosa bei Mayröcker steht im Kontext traumatisch-schmerzhafter Erfahrungen und Erinnerungen eines nicht mit sich selbst identischen Ichs, im Kontext also einer »immer mehr zum Würgegriff geratende[n] Welt« (HZN, 303).

Literaturverzeichnis

- Adorno, Theodor W.: Negative Dialektik. In: ders.: Gesammelte Schriften in 20 Bde. Hrsg. v. Rolf Tiedemann unter Mitw. v. Gretel Adorno, Susan Buck-Morss und Klaus Schultz. Bd. 6. Frankfurt a. M. 2003.
- Adorno, Theodor W.: Vorlesung über negative Dialektik. Fragmente zur Vorlesung 1965/66. Frankfurt a. M. 2007.
- Adorno, Theodor W.: Ästhetische Theorie. In: ders.: Gesammelte Schriften in 20 Bde. Hrsg. v. Rolf Tiedemann unter Mitw. v. Gretel Adorno, Susan Buck-Morss und Klaus Schultz. Bd. 7. Frankfurt a. M. 2014.
- Adorno, Theodor W.: Der Essay als Form. In: ders.: Gesammelte Schriften in 20 Bde. Hrsg. v. Rolf Tiedemann unter Mitw. v. Gretel Adorno, Susan Buck-Morss und Klaus Schultz. Bd. 11: Noten zur Literatur. Frankfurt a. M. 2015, 9–33.
- Amstutz, Nathalie: Autorschaftsfiguren. Inszenierung und Reflexion von Autorschaft bei Musil, Bachmann und Mayröcker. Köln u.a. 2004.
- Arteel, Inge: Friederike Mayröckers ekstatisches Schreiben. Im Rhythmus der vielen wahren Worte. In: Im Rausch des Schreibens. Von Musil bis Bachmann. Hrsg. v. Katharina Manojlovic und Kerstin Putz. Wien 2017, 50–64.

- Bachmann, Ingeborg: Malina. In: dies.: »Todesarten«-Projekt. Kritische Ausgabe in 5 Bde. Unter Leitung v. Robert Pichl hrsg. v. Monika Albrecht und Dirk Göttsche. Bd. 3.1: Malina. München u. a. 1995.
- Bachmann, Ingeborg: Rede zur Verleihung des Anton-Wildgans-Preises. In: dies.: Kritische Schriften. Hrsg. v. Monika Albrecht und Dirk Göttsche. München u. a. 2005, 486–491.
- Beyer, Marcel und Gisela Lindemann: Friederike Mayröcker [Stand: 01.01.1996]. In: Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Hrsg. v. Heinz Ludwig Arnold. Bd. 9. München 1978, 1–15.
- Blanchot, Maurice: Sprechen ist nicht sehen. In: ders.: Das Unzerstörbare. Ein unendliches Gespräch über Sprache, Literatur und Existenz. Übers. v. Hans-Joachim Metzger und Bernd Wilczek. München u. a. 1991, 83–94.
- Derrida, Jacques: Grammatologie. Übers. v. Hans-Jörg Rheinberger und Hanns Zischler. 12. Aufl. Frankfurt a. M. 2013.
- Dröscher-Teille, Mandy: Elfriede Jelinek – Poetik der Anmaßung oder der abwesend anwesende Schmerz. In: dies.: Autorinnen der Negativität. Essayistische Poetik der Schmerzen bei Ingeborg Bachmann – Marlene Streeruwitz – Elfriede Jelinek. Paderborn 2018, 441–472.
- Dröscher-Teille Mandy: Ingeborg Bachmanns *Malina* (1971). In: Klassiker österreichischer Literatur. Eine ›Literaturgeschichte‹ in Einzeltextanalysen (19. bis 21. Jh.). Hrsg. v. Stefanie Kreuzer. Paderborn 2022 [im Druck].
- Eder, Thomas: Das Selbst als narrative Konstruktion? Anmerkungen zu Friederike Mayröckers *mein Herz mein Zimmer mein Name* aus der Perspektive der kognitiven Literaturwissenschaft. In: Buchstabendelirien. Zur Literatur Friederike Mayröckers. Hrsg. v. Alexandra Strohmaier. Bielefeld 2009, 157–175.
- Heinemann, Paul: »Das helle Bewußtsein des Ich«. Erscheinungsformen ästhetischer Subjektivität in Prosawerken Friederike Mayröckers und Jean Pauls. In: Friederike Mayröcker oder »das Innere des Sehens«. Studien zu Lyrik, Hörspiel und Prosa. Hrsg. v. Renate Kühn. Unter Mitw. v. Sabine Markis. Bielefeld 2002, 211–240.
- Jandl, Ernst: Ein neuer poetischer Raum. Zur Prosa von Friederike Mayröcker. In: Friederike Mayröcker. Hrsg. v. Siegfried J. Schmidt. Frankfurt a. M. 1984, 51–57.
- Jelinek, Elfriede: Im Abseits. Nobelpreisrede [2004]. 10. Juli 2020: <http://www.elfriedejelinek.com>.
- Jelinek, Elfriede: Textflächen [2013]. 6. Juli 2020: <https://www.elfriedejelinek.com/ftextf.htm>.
- Kasper, Helga: Apologie einer magischen Alltäglichkeit. Eine erzähltheoretische Untersuchung der Prosa von Friederike Mayröcker anhand von *mein Herz mein Zimmer mein Name*. Innsbruck 1999.
- Kastberger, Klaus: Friederike Mayröckers unablässiges Schreiben, die widersetzliche Benennung der Welt. In: Die Zeit und die Schrift. Österreichische Literatur nach 1945. Hrsg. v. Karlheinz F. Auckenthaler. Szeged 1993, 297–308.
- Kastberger, Klaus: Punkt und Fläche. Friederike Mayröckers Prosa aus werkgeschichtlicher Sicht. In: Friederike Mayröcker. Hrsg. v. Gerhard Melzer und Stefan Schwar. Wien, Graz 1999, 33–46.
- Kastberger, Klaus: »Askese der Maßlosigkeit«. Mayröckers Prosa 1987–1991. In: Friederike Mayröcker: Gesammelte Prosa in 5 Bde. Hrsg. v. Klaus Reichert in Zusammenarb. m. Marcel Beyer und Klaus Kastberger. Bd. 3: 1987–1991. Frankfurt a. M. 2001, 706–712.
- Khurana, Thomas, Dirk Quadflieg, Francesca Raimondi, Juliane Rebentisch und Dirk Setton: Negativität: Kunst, Recht, Politik. Einleitung. In: Negativität: Kunst, Recht, Politik. Hrsg. v.

- Thomas Khurana, Dirk Quadflieg, Francesca Raimondi, Juliane Rebentisch und Dirk Setton Frankfurt a. M. 2018, 11–44.
- Kling, Thomas: Das Abscannen der Gesichtsdaten. Pflingstwunder der Augensprache. Laudatio auf Friederike Mayröcker zur Verleihung des Büchner-Preises. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung (29.10.2001), 47.
- Kronauer, Brigitte: Die Tricks der Diva. Geschichten. Stuttgart 2004.
- Kyora, Sabine: »ob es nicht mühsam sei am Rand der Straße zu wandern«. Wandern, Pilgerschaft und Vagabundieren in Friederike Mayröckers Prosa. In: Buchstabendelirien. Zur Literatur Friederike Mayröckers. Hrsg. v. Alexandra Strohmaier. Bielefeld 2009, 144–155.
- Mayröcker, Friederike im Interview mit N. N. In: Die Presse (14./15.10.1978). Zitiert nach: Marcel Beyer und Gisela Lindemann: Friederike Mayröcker [Stand: 01.01.1996]. In: Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Hrsg. v. Heinz Ludwig Arnold. Bd. 9. München 1978, 1–15.
- Mayröcker, Friederike im Interview mit R. Wischenbart: Die Wandlungen der Wirklichkeit. In: Weltwoche (03.10.1979).
- Mayröcker, Friederike im Interview mit Siegfried J. Schmidt: »Es schießt zusammen«. In: Friederike Mayröcker. Hrsg. v. Siegfried J. Schmidt. Frankfurt a.M. 1984, 260–283.
- Mayröcker, Friederike im Interview mit Bodo Hell: es ist so ein Feuerrad [1985]. In: dies.: Magische Blätter II [1987]. In: Gesammelte Prosa in 5 Bde. Hrsg. v. Klaus Reichert in Zusammenarb. m. Marcel Beyer u. Klaus Kastberger. Bd. 3: 1987–1991. Frankfurt a. M. 2001a, 179–201.
- Mayröcker, Friederike: Magische Blätter II [1987]. In: dies.: Gesammelte Prosa in 5 Bde. Hrsg. v. Klaus Reichert in Zusammenarb. m. Marcel Beyer und Klaus Kastberger. Bd. 3: 1987–1991. Frankfurt a. M. 2001b, 5–201.
- Mayröcker, Friederike: mein Herz mein Zimmer mein Name [1988]. In: dies.: Gesammelte Prosa in 5 Bde. Hrsg. v. Klaus Reichert in Zusammenarb. m. Marcel Beyer und Klaus Kastberger. Bd. 3: 1987–1991. Frankfurt a. M. 2001c, 203–519.
- Mayröcker, Friederike: Stilleben [1991]. In: dies.: Gesammelte Prosa. Hrsg. v. Klaus Reichert in Zusammenarb. m. Marcel Beyer u. Klaus Kastberger. Bd. 4: 1991–1995. Frankfurt a. M. 2001d, 5–207.
- Mayröcker, Friederike: Magische Blätter V [1999]. In: dies.: Gesammelte Prosa in 5 Bde. Hrsg. v. Klaus Reichert in Zusammenarb. m. Marcel Beyer u. Klaus Kastberger. Bd. 5: 1996–2001. Frankfurt a. M. 2001e, 377–467.
- Mayröcker, Friederike: ich bin in der Anstalt. Fusznoten zu einem nichtgeschriebenen Werk. Frankfurt a. M. 2010.
- Mayröcker, Friederike im Interview mit Paul Jandl: »Ich heule ja beim Schreiben«. In: Die Welt (15.03.2013). 6. Juli 2020: https://www.welt.de/print/die_welt/literatur/article117146666/Ich-heule-ja-beim-Schreiben.html.
- Menke, Christoph: Die Souveränität der Kunst. Ästhetische Erfahrung nach Adorno und Derrida. Frankfurt a. M. 1991.
- Musil, Robert: Der Mann ohne Eigenschaften. Erstes und zweites Buch. Hrsg. v. Adolf Frisé. 24. Aufl. Reinbek b. Hamburg 2009.
- Nübel, Birgit: Robert Musil. Essayismus als Selbstreflexion der Moderne. Berlin, New York 2006.
- Riess-Beger, Daniela: Lebensstudien. Poetische Verfahrensweisen in Friederike Mayröckers Prosa. Würzburg 1995.

- Simon, Ralf: Die Idee der Prosa. Zur Ästhetikgeschichte von Baumgarten bis Hegel mit einem Schwerpunkt bei Jean Paul. München 2013.
- Simon, Ralf: Theorie der Prosa. In: Grundthemen der Literaturwissenschaft: Poetik und Poetizität. Hrsg. v. Ralf Simon. Berlin, Boston 2018, 415–429.
- Strohmaier, Alexandra: Logos, Leib und Tod. Studien zur Prosa Friederike Mayröckers. München 2008.
- Strohmaier, Alexandra: Prosa und/als Performanz. Zur performativen Ästhetik Friederike Mayröckers. In: Buchstabendelirien. Zur Literatur Friederike Mayröckers. Hrsg. v. Alexandra Strohmaier. Bielefeld 2009, 121–140.
- Thums, Barbara: Metamorphosen von Leib und Seele. Die Schreibexerziten Friederike Mayröckers in *Die Abschiede, mein Herz mein Zimmer mein Name* und *Stilleben*. In: Friederike Mayröcker. Hrsg. v. Gerhard Melzer und Stefan Schwar. Wien, Graz 1999, 65–90.
- Vogel, Juliane: Liquid Words oder die Grenzen der Lesbarkeit – Schriftbewässerung in der Prosa Friederike Mayröckers. In: »Rupfen in fremden Gärten«. Intertextualität im Schreiben Friederike Mayröckers. Hrsg. v. Inge Arteel und Margrit Müller. Bielefeld 2002, 43–55.
- Wagner-Egelhaaf, Martina: Einleitung: Was ist Auto(r)fiktion? In: Auto(r)fiktion. Literarische Verfahren der Selbstkonstruktion. Hrsg. v. Martina Wagner-Egelhaaf. Bielefeld 2013, 7–21.
- Weber, Julia: Das multiple Subjekt. Randgänge ästhetischer Subjektivität bei Fernando Pessoa, Samuel Beckett und Friederike Mayröcker. München 2010.

Lucas Knierzinger

»Es ist so ein Feuerrad«. Zum *ductus* der Prosa in Friederike Mayröckers *Reise durch die Nacht*

Als 1986 der Maler Andreas Campostellato am Max-Planck-Institut in Berlin unter dem Titel *Österreichische Vegetationen* eine Ausstellung gestaltet, liefert Friederike Mayröcker einen Begleittext. In *also, wem die Flamme aus der Leinwand schießt* reflektiert Mayröcker nicht über die Bilder Campostellatos, sondern in ihnen. Diese Gelegenheit nutzt sie, um ihr eigenes Schreiben zwischen Prosa und Vers zu situieren:

ob Vers oder Prosa darauf kommt es nicht an – es kommt nur darauf an, wie sie angezogen sind, ich meine die Worte: die mir meine Eingebung eingibt, welche Art Knochenwerk sich da herausbilden will, darauf kommt es an, in Böen wechselt mein Sinn. Meine Erleibung ist meine Erleidung bis ich nicht mehr weiter kann. (Mayröcker 2001c, 14)

Was sich in der Kontur der Worte abzeichnet, ist ihre knöcherne Buchstäblichkeit. Es ist ein »Knochenwerk«, durch das sich eine gleichsam bewegliche, von Böen angeleitete Wendigkeit des Sinns heraus artikuliert. In der elementaren Bildlichkeit des Schreibens, die Mayröcker hier in Anschlag bringt, sticht in der Arbeit am und Eingebung durch das Wortmaterial die Scharnierstelle des Körpers heraus. Als »Erleibung« ist hier keine distanzierte Beherrschung, sondern eine aktive, ja affektive »Erleidung« heraufbeschworen. Schreiben, ob Prosa oder Vers, wird derart zu einer Vermischung des schreibenden Körpers und des Schriftkörpers, von Sinn und Sinnlichkeit, von Knochenwerk und Windrichtung. In der paradigmatischen Reihenbildung von »Erleibung« und »Erleidung« verschiebt sich dabei der Wortsinn selbst aus der Variation eines einzelnen Buchstabens, aus der Spiegelung von »b« und »d«. Die Böe hat ihre Richtung gewechselt.

Diese kleine Passage dient als Ausgangspunkt, um das Schreiben von Prosa bei Mayröcker in einer spezifischen Relation zum Körper und zur Materialität der Schrift zu verfolgen. Dem Ansatz, Prosa nicht von einer Form her zu denken und sie stattdessen entlang von »forminkompatiblen Texten« (Simon 2018, 416) zu beschreiben, wird im Folgenden durch einen Fokus auf die Konfiguration des Materials und der Materialität von Prosa und Prosaschreiben nachgegangen.

Lucas Knierzinger, Basel

Welches Fassungsvermögen organisiert das Material der Prosa, wenn keine Form mehr den Text bindet? Die These der folgenden Überlegungen liegt darin, dass die Bindekraft von Mayröckers Prosa wesentlich über eine körperlich konzipierte Geste des Schreibens und der Schrift etabliert wird, die über eine anthropologische oder körpergebundene Konfiguration, den physischen Schreibakt, zu einem textgenerativen Element wird, das sich bis in den finalen Textkörper in der Buchformatierung einprägt.

Gerade für die seit 1980ern zunehmend an Länge gewinnenden Prosatexte von Mayröcker, lässt sich eine kardinale Rolle des Körpers feststellen. *Mein Herz mein Zimmer mein Name* wird als »Leibesgeschichte« (Mayröcker 2001e, 212) charakterisiert. In dem großen Prosawerk *brüht oder die seufzenden Gärten* wird gleichzeitig in und am alternden Körper der Protagonistin geschrieben, denn »die Papierfetzen kleben am Leib« (Mayröcker 2001a, 212). Der Körper wird zu einer Faser der Imagination, wirkt bei Mayröcker wie »Opium von innen, das ist eine Leibeserfindung« (Mayröcker 2001c, 8).

Vor diesem Hintergrund wurde der Thematik des Körpers in der Forschung zu Mayröcker bereits einige Aufmerksamkeit geschenkt und dessen poetische und symbolische Einbettung verfolgt (Strohmaier 2008; Arteel 2007; Thums 1999). Im Folgenden wird der Fokus auf die spezifische Verbindung des Körpers zum Schreiben von Prosa gelegt. Denn Schreiben ist bei Mayröcker stets als ausufernde körperliche Geste gedacht:

denn wir schreiben ja mit der Haut, mit den Haaren, mit den Augen, den Zähnen, dem Geruchs- und Geschmacksinn, gleicherweise mit der Pupille, der Muschel des Ohres, der Beweglichkeit des Blutes, dem Wasser Sog usw. (Mayröcker 2001a, 313)

Es ist ein Sog, der sich besonders in den zunehmend längeren Prosaarbeiten seit den 1980ern etabliert. Alexandra Strohmaier (2009, 132) hat für Mayröckers Prosa in diesem Sinne die Performativität des Schreibens als zentrales Moment körperlicher Einprägung adressiert, in welchem ein eigenständiger »Text-Körper« fortlaufend gebildet wird. Eine Performativität, die Mayröcker selbst in Bezug auf den Akt des Prosaschreibens unter dem Aspekt der Anstrengung verstanden hat: Während Gedichte aus einem plötzlichen »Körpergefühl« entstehen und »eins ins andere geht«, beschreibt Mayröcker, »wie es einen anstrengt, wenn man eine Prosa schreibt, also nicht anstrengend in dem Sinn, daß man keine Einfälle hat, sondern daß es einen körperlich und seelisch anstrengt, ich weiß nicht, es ist so ein Feuerrad« (Mayröcker 2001c, 181). Das Feuerrad der Prosa vereint kunstvolle Verflechtung und auflösende Verzehrung, archaische Bildwelten und moderne Sprachexperimente, Auszehrung und Bildung einer eigenwilligen Körperlichkeit des Schreibens.

Um die performative Einschreibung des Körpers, der sich anstrengend in die Prosatexte einprägt, nachzuzeichnen, sei im Folgenden der Akt des Schreibens als körperliche Geste reflektiert. Roland Barthes hat in seiner Hinwendung zur »Schreibung« [*scription*] sich zunehmend mit dem »Gestus« des Schreibens beschäftigt und damit »die Beziehung der skripturalen Geste zum Körper« verhandelt (Barthes 2006, 7–9). Hierbei führt er den Begriff des *ductus* ein, um eine solche Einführung des Körpers in die Schrift zu verfolgen und den Abdruck der Schreibbewegung innerhalb der Schrift zu beschreiben. Mit dem Begriff des *ductus* lässt sich gleichermaßen der Schreibakt in seiner materiellen Faktur wie auch in seiner theoretischen Reflexion fassen, die bei Mayröcker als dynamisches Bewegungsgeschehen gedacht ist:

Die meine Arbeit begleitenden Theorien und Ansichten befinden sich in einem Zustand permanenter Bewegung [...]. Was ich jetzt zu meiner Arbeit sage, könnte nur eine Aussage über einen fiktiven Fixpunkt sein und müßte womöglich morgen widerrufen werden.

(Mayröcker 2001b, 267)

Eine Theorie der Prosa bei Mayröcker zu entwickeln muss also diesen Bewegungsvektoren des Schreibens und seiner Reflexionen folgen. Auch Giorgio Agamben (2002, 20) spricht in seinen Reflexionen zur *Idee der Prosa* von einem Gang der Prosa (»un passo di prosa«), der von Dagmar Leupold und Clemens-Carl Härle als »Prosaduktus« (Agamben 2003, 23) übersetzt wird. In diesem Sinne wird das Feuerrad der Prosa in einem Text verfolgt, der bereits in seinem Titel eine Bewegung ankündigt. Die 1984 erschienene *Reise durch die Nacht* erzählt die phantasmatischen Eindrücke einer nächtlichen Zugreise. Hierbei wird zunächst entlang der ersten Sequenzen der Erzählung und der dort stattfindenden Überblendung von Körper und Schreibprozess nach dem *ductus* von Mayröckers Prosa gefragt. Ausgehend von diesen textnahen Beobachtungen wird daran anschließend die Perspektive geweitet. Als Effekt dieses Schreibens wird dabei einerseits einer Poetik der Ähnlichkeitsrelationen nachgegangen, andererseits die Problematik einer Ordnung des Schreibens konkretisiert, die sich im Format des Buches herauskristallisiert.

1 Ductus

Den eröffnenden Einstieg in die *Reise durch die Nacht* bildet das Aussteigen. Angekommen nach einer unruhigen Nachtfahrt entsteigt die Protagonistin dem Zugabteil mit ihrem Begleiter, dem »Vorsager« Julian, sichtlich gezeichnet von den Strapazen der Nacht:

Wir sind jetzt aus Frankreich zurück mein VORSAGER und ich und eben noch in dem Schlafabteil habe ich die kalthängenden Wiesengründe an mir vorüberwischen sehen, mit getrübttem Auge weil mir zum Tränenvergießen die Stunden der Nacht waren auch Verteufelung undsoweiter. (Mayröcker 2001f, 367)

Der Schreibimpuls, der beim Aussteigen ansetzt, kehrt auf schriftlichem Weg die Reisedstrecke um. Die abgedunkelten Stunden des Transits bilden den Kern des Textes, in welchem die Erzählerin sich einer fortlaufenden Selbstbefragung und -bespiegelung ausgesetzt sieht.

Die Erzählerin, Ähnlichkeiten mit Mayröcker selbst aufweisend, erfährt das Schlafabteil des Zuges als eine geradezu phantasmatische Zelle, in welcher Worte, Farben, Bilder und Erinnerungen sich überblenden. Eine klare Situierung von innen und außen, von Vergangenheit und Gegenwart wie auch von Figuren geschieht nicht durch einführende Exposition, sondern durch fortlaufende Variation und Verflechtung einzelner, leitmotivischer Sätze. Es ist ein Rede- und Schreibstrom, der sich derart durch die unterschiedlichen Schattierungen dieser Nachtreise ergießt. Und die Reise erfährt, wie der Satz des Anfangszitats, in zunehmendem Verlauf Momente der Desorientierung und des Ausscherens: Die Satzglieder scheinen ihrer Hierarchisierung verlustig zu gehen und sich gar in unterschiedliche Richtungen auseinanderzuspreizen, bis der Satzfluss zwischen Fortlauf und Rückbindung unentschieden innehält und im schlichten »undsoweiter« zugleich abbricht und fortläuft. Diese Gegenläufigkeit des vom im Schienenverlauf fahrenden Zuges und des im Schreiben umgewendeten Sprachverlaufs bildet eine Grundstruktur von *Reise durch die Nacht*.

Die Streckenführung dieser Reise ist mehrspurig. Statt einer linearen Erzählführung etabliert sich ein Ensemble von thematischen Setzungen, deren Grundmechanismus die Wiederholung ist:

Eine Erzählweise haben? auf welche Erzählweise ist überhaupt noch Verlaß, welche Erzählweise ist noch vertretbar, wir wollen nicht mehr eine Geschichte erzählen müssen, die zerrissenen Gefühle, die eingebrochenen Gesten nehmen zu einer Repetitionsmechanik Zuflucht, hypnotischer Kreisgang, ein dem Leben abgelaushtes Wiederholungsprinzip .. also polysemantisch erregt, eine Aufregung der Sinne, des Herzens, oder wie soll ich es nennen. (Mayröcker 2001f, 441)

Das Erzählen nimmt seinen Ausgang vom Körper, der Aufregung der Sinne und der Repetitionsmechanik des pumpenden Herzens. *Reise durch die Nacht* fügt sich damit in Mayröckers Poetik des Nicht-Erzählens ein. Die Emphase liegt auf einem Schreiben, das in iterativen Variationen einen fragmentierten, zersplitterten Themenkreis umreißt und sich in verschiedene Richtungen fortschreibt: Leitmotive bilden der Tod des Vaters und Erinnerungen an die Mutter, Francisco de Goya und das Schreiben Jacques Derridas, wiederholte Reflexionen

über das eigene Schreiben, den Zerfall und die Vitalität des eigenen Körpers, das eigene Zimmer sowie Gespräche mit den zwei anderen benannten Figuren Julian und Lerch. Die Landschaften, die im Blick aus dem Zugfenster wie auch in der Imagination der Erzählerin vorüberziehen, bilden das Tableau, auf dem die *Reise durch die Nacht* manövriert.

Zurück zur Einstiegspassage: Der Grund für das »getrübbte Auge«, das »Tränenvergießen« und die »Verteufelung« der Nacht während des Aussteigens aus dem Zug liegt in einer während des Frankreichaufenthalts durchlebten Erfahrung der Sprachlosigkeit: »[W]ir beherrschten die Sprache nicht [...] und immerzu fluchen also fluchend durch diese drei Wochen und nichts verstehen von allem was ringsumher geschieht und alles sehr fremd und einengend und bedrohlich finden und sich jederzeit unerwünscht fühlen [...].« (Mayröcker 2001f, 367) Die »herrschaftliche Stadt«, hinter der man Paris vermuten darf, der »Ablauf der Dinge« sowie die »lauten Bewohner« bleiben den beiden Reisenden fremd. Alles erscheint laut und stumm zugleich.

In dieser Abwesenheit sprachlicher Semantik ist nicht nur die Sprache auf ihre materielle und lautliche Dimension zurückgeworfen, sondern auch der Körper der Protagonisten erhält eine führende Rolle: die Erzählerin wird in Frankreich zum »Gespenst«, der Körper verliert seine Konsistenz (Mayröcker 2001f, 367). Im Nachtzug erscheint der Körper dann als »*verwahrloster Leib*, an dem kaum mehr irgend etwas in Ordnung zu sein scheint« (Mayröcker 2001f, 368). Die Eröffnung des Textes überblendet derart Physis und Sprache vom Ort ihrer Auflösung her. Aus dieser Perspektive erscheint dann die angetretene Reise durch die Nacht als Konsolidierung des eigenen Körpers wie auch der eigenen Sprache:

und mitten in dieser Nachtbefragung als plötzlich das Licht ausging und meine Augen zu nichts mehr taugten, so weit ich sie auch aufsperrn wollte, blieb mir immer noch mein Körperbewußtsein, mein Leib, meine Schenkel fühlten sich an wie sonst, meine schmerzenden Füße, wie tröstlich!, vermochten noch meinen Körper zu tragen, da ließe sich allerlei ablesen, sage ich, aus dieser Erfahrung ließe sich allerlei ableiten für das eigene Heil, sage ich, draußen hat es geblitzt – *was ist draußen?* (Mayröcker 2001f, 370)

In dieser Passage durchdringen sich Körper, Zeichen und Worte. Der Körper wird zunächst zum Lektüregegenstand, wenn sich im abgedunkelten Abteil aus dem »Körperbewusstsein [...] allerlei ablesen lässt«. Der Körper dient sodann als Leitung für Wortmaterial, wenn der Akt des Lesens als »Ableiten« zum »Ableiten« führt. In dieser Reihung durch die Buchstabenverschiebung entwickelt der Text eine Dynamik, wenn der solcherart gebildete »Ableiter« sodann seine Semantik einbringt und nicht bloß »Heil«, sondern in Analogie zu einem Blitzableiter den »Blitz« in den Text hineinzieht. Ein Blitz, der grell in den Text hin-

einblendet und ihn stoppt: »– –«. Ob wir uns hier im Spiel der Signifikanten oder tatsächlich in der Zugszenerie befinden, bleibt unklar und eben darum stellt sich die Frage, was eigentlich draußen ist, so dringlich.

Auf diese Weise montiert sich der Körper als ein durchlässiger Akteur zwischen außen und innen, zwischen Text und Welt, zwischen Sinn und Sinnlichkeit der Worte. Der Körper wird selbst zum Leitungsmedium von Strömungen und Blitzen: »gewisse Bewegungen meines Körpers schienen blendende Blitze hervorzurufen« (Mayröcker 2001f, 375). Immer wieder wird diese Thematik des Blitzes im weiteren Lauf aufgegriffen, wenn später der Körper selbst als elektrischer zu sprühen beginnt: »Ich bin sehr elektrisch geworden, ich elektrisiere mich überall, die Funken sprühen sichtbar von meinen Fingerkuppen.« (Mayröcker 2001f, 443) Verwiesen wird nur auf ein nicht weiter ausgeführtes »Blitzunglück« (Mayröcker 2001f, 375), das der Protagonistin immer wieder vor Augen tritt: »wir stehen unter Strom« (Mayröcker 2001f, 443). Was sich hier ankündigt, ist nicht zuletzt eine elektrische und liquide Strömungsmetaphorik, die im Ergreifen der »Fingerkuppen« Schrift und Körper durchlässig werden lässt, in ein Moment gleichzeitiger Diffusion und Spannung versetzt und sich zuletzt im Schreiben artikuliert.

An dieser Stelle lohnt es sich, kurz Abstand vom Text zu nehmen. Wie lässt sich dieses Verhältnis gegenseitiger Durchdringung von Wörtern und Körpern fassen und einordnen? Bekanntlich verbindet Körper und Text ein weitreichendes, metaphorisches Begriffsfeld. Das Textkorpus sowie die *disiecta membra*, die verstreuten Textglieder, sind allesamt Teil dieses Bildfeldes. Metaphorische Aneignungen des Körpers sind freilich keineswegs auf Texte begrenzt, sondern in ein weitaus größeres Feld kultureller Körpersymboliken eingebettet, man denke etwa an die Begriffe des Staatskörpers, der Körperschaft, des Klangkörpers usw. Der Körper erscheint dabei als Bildspender, der die Frage der Organisation von Teilen und Ganzem in ein Verhältnis setzt, Zustände der Störung wie auch der Homöostase anschaulich werden lässt und derart Verbindungszusammenhänge zwischen biologischer, sozialer und symbolischer Ordnung vermisst (Tanner 1998, 155 f.; Sasse und Widmer 2002, 10). An dieser Stelle sei jedoch auf eine spezifische Konstellation von Körper und Schrift eingegangen, in welcher sich die Frage stellt, inwieweit sich Körper ausdrücken können: Wie lässt sich ein Körper zur Sprache bringen? Was wäre ein Text des Körpers? (Nibbrig 1985, 18)

Exakt diese Fragestellung hat den späten Roland Barthes beschäftigt wie kaum eine andere. Seit *Le plaisir du texte* hat Barthes dem Körper und seiner Affektlogik eine herausragende Position eingestanden. In *Roland Barthes par Roland Barthes* nennt er den Körper gar sein Mana-Wort (Barthes 2010, 152; 2002b, 704). Eben dort endet Barthes auch mit der Formulierung: »Den Körper schreiben. Weder die Haut, noch die Muskeln, noch die Knochen, noch die Ner-

ven, sondern das Übrige: ein Das [*un ça*], schwerfällig, faserig, wollig, ausgefranst, der Umhang eines Clowns.« (Barthes, 2010, 213; 2002b, 750) Barthes' Anliegen, den »Körper [zu] schreiben«, zielt nicht auf einen Text über den Körper, sondern mit ihm: Es ist die Einführung des Körpers in die Schrift und eine Unterwanderung der Distinktion von Sinn und Sinnlichkeit, von Intelligibilität und Lust.

Von entscheidender Bedeutung ist hierbei der Umstand, dass der Körper nicht bloß auf eine rezeptive Rolle eingeschränkt wird. Eher stellt Barthes ihn als produktiven Akteur von Sprache zur Disposition:

Selbst mein Körper (und nicht nur meine Ideen) kann sich den Worten angleichen, gewissermaßen von ihnen geschaffen sein: heute entdecke ich auf meiner Zunge eine rote Stelle, die so aussieht wie eine Exkoration – zudem schmerzlos, was, wie ich meine, zum Krebs passt! Doch von Nahem besehen ist dieses Zeichen nur eine leichte Abschuppung der weißlichen Schicht, die die Zunge bedeckt. Ich kann nicht beschwören, dass dieses kleine obsessionelle Szenarium nicht einfach aufgezo-gen wurde, um mich dieses seltenen Wortes zu bedienen, das seiner Genauigkeit wegen so köstlich ist: eine Exkoration.

(Barthes 2010, 179)

Mon corps lui-même (et pas seulement mes idées) peut se faire aux mots, être en quelque sorte créé par eux: ce jour, je découvre sur ma langue une plaque rouge qui fait figure d'excoriation – indolore, de plus, ce qui va, je crois, avec le cancer. Mais vu de près, ce signe n'est qu'une légère desquamation de la pellicule blanchâtre qui recouvre la langue. Je ne peux jurer que tout ce petit scénario obsessionnel n'ait pas été monté pour user de ce mot rare, savoureux à force d'exactitude: une excoriation.

(Barthes 2002b, 726 f.)

Barthes umkreist an dieser Stelle die Frage: Wer spricht? Ist es eine analytische Vernunft im medizinischen Jargon, die eine »Exkoration« diagnostiziert und den Körper als medizinisches Objekt hervorbringt? Oder ist es der Körper selbst, der sich hier in der Wortbedeutung der »Exkoration«, des Hervorkehrens von Hautschichten, in der Sprache hervorkehrt und den symbolischen Ort der Zunge, der *lingua*, besetzt? Barthes belässt die Frage offen. Aber er markiert derart den sprachlichen Bereich einer Diffusion, in welchem der Körper innerhalb der Sprache hervortritt und ein genauer medizinischer Begriff bloß seiner lustvollen »Köstlichkeit« wegen artikuliert werden könnte.

Für dieses Moment des Hervorbringens hat Barthes zwei Jahre zuvor in seinen *Variations sur l'écriture* den Begriff des *ductus* ins Spiel gebracht. Der *ductus*, so Barthes, sei ein Restbestand des Schreibaktes in der Schrift. Durch ihn erhält sich eine Linienführung der Schreibbewegung als signifikante Spur im geschriebenen Zeichen: »Der *ductus* – das ist miteins die Ordnung, in der die Hand die verschiedenen Striche zieht, die einen Buchstaben (oder ein Ideogramm) bilden, und die Richtung, der gemäß jeder Strich ausgeführt wird.« (Barthes 2006, 153) Die das Schreibgerät führende Hand prägt sich hier in die

Ordnung der Buchstaben ein und lässt »Bewegung und Ordnung« gleichermaßen verschmelzen (Barthes 2006, 153). Barthes kommt zum Schluss:

Eben deshalb ist der *ductus* wichtig: weil er ein Produktionsfaktor ist (und keine Produktform); weiter weil er, und zwar ganz lebendig, die Einführung des Körpers in den Buchstaben repräsentiert; und weil diese Eingliederung schließlich codiert ist. Der *ductus* – das ist die menschliche Geste in ihrem anthropologischen Umfang: da, wo der Buchstabe sein manuelles, handwerkliches, operatives und körperliches Wesen manifestiert.

(Barthes 2006, 155)

Voilà pourquoi le *ductus* est important: parce que c'est un fait de production (et non une forme du produit); ensuite parce qu'il représente à l'état vif l'insertion du corps dans la lettre; enfin parce que cette insertion est codée. Le *ductus*, c'est le geste humain dans son ampleur anthropologique: là où la lettre manifeste sa nature manuelle, artisanale, opératoire et corporelle.

(Barthes 2006, 154)

Die Einführung des Körpers in die Schrift resultiert derart nicht in einer Andersheit, die außerhalb der Sprache steht, sondern sie wird Teil des Codes und wirkt produktiv an diesem mit. Barthes geht es dabei um eine Balance, die der bloßen Aufhebung des Körpers im Zeichen, der »Liquidation durch Signifikation« (Kamper 2010, 442), entgeht und dennoch den Körper als Akteur des Schreibens fassbar und artikulierbar werden lässt. Der *ductus* ist eine stoffliche Geste, eine Kraftmechanik des Auftragens und Einschreibens der leitenden Hand und des Körpers, die sich auf dem Papier erhält. Der Begriff des *ductus*, des Leitens und Führens der Schreibbewegung, erscheint derart als ein Umschlagpunkt, an welchem sich Buchstabenkörper und der schreibende Körper vermengen und neue Lesbarkeiten hervorrufen.

An dieser Stelle kann die Fragestellung des *ductus* an die Konstellationen des Körpers und des Schreibens in *Reise durch die Nacht* herangetragen werden. Der *ductus* als Führung der Schreibbewegung ist ein blitzartiges Ableiten, das sich entlang des Körpers artikuliert. Die Reise- und Schreibbewegungen bilden keine kontinuierlichen Strecken, sondern sind von Abweichungen, Störungen und Umwegen gezeichnet. In diesem Sinn kann der *ductus* nicht bloß auf der Ebene der Narration für den Text eingebracht, sondern auch als analytischer Begriff zur Beschreibung der Ent- und Verwicklung der Textgenese genutzt werden. Die Schreibrichtung des Textes fährt dabei nicht linear fort, sondern montiert unterschiedliche Versatzstücke und auch frühere Textstufen schichtweise in die Endfassung. Die Blitze sind derart auch »Erinnerungsblitze« (Mayröcker 2001f, 380) und damit Einschnitte aus der Vergangenheit, welche die Textgenese umfassen. Dank Klaus Kastbergers (2000) Rekonstruktion und Edition der Vorstufen lässt sich diese Bewegung der Textentstehung über verschiedene Materialsammlungen und Entwürfe deutlicher nachvollziehen. Entlang

verschiedener Arbeitsphasen entwickelt Mayröcker im Herbst 1982 Ideen für eine geplante Publikation in der Zeitschrift *protokolle*, für welche die Gemälde Francisco de Goyas ein zentrales Motiv bilden sollen. Eine erste größere Materialsammlung führt nicht nur den Namen des »Vorsager« ein, sondern verbindet ihn mit der Goyathematik: Die maschinelle Niederschrift erhält eine handschriftliche Überschrift »GOYAS DIKTAPHON« und »GOYAS MEDIUM« (Kastberger 2000, 189). Goya diktiert den Stoff und wird selbst zum Vorsager. In der Schlussfassung von *Reise durch die Nacht* erhält der Vorsager sodann eine erweiterte Scharnierfunktion. Nicht nur wird er als Umschreibung für die Figur des Julian verwendet, der sich immer wieder mit Inquit-Formeln in den Text einschaltet, sondern wird später auch als Familiennamen auf einem Grabstein abgelesen (Mayröcker 2001f, 404). Im Vorsager treffen sich derart verschiedene Spuren, welche die Prädisposition des Textes umkreisen und in der Kreuzung handschriftlicher, maschineller und stimmlicher Aufschreibeformen diesen Bereich der Eingebung ausloten. ›Vorsager‹ ist damit Name, mediale Differenzierung und stoffliche Diktion, Genese und Epitaph zugleich.

In dieser frühen Textfassung diktiert Goya wortwörtlich den Stoff: »ich schlüpfe in die leuchtend rote [samthose, rote] goya hose« (Kastberger 2000, 189). Der Stoff wird materiell übergezogen und Goya über den eigenen Körper gelegt. Der Stoff selbst wird im Schreibprozess geschichtet, hält Mayröcker doch zunächst maschinenschriftlich die »rote goya hose« fest, bevor sie handschriftlich die Variation der »samthose« einfügt, um sodann noch dem gesamten Text übergeordnet den eingekreisten Vermerk »hosen« anzufügen.

Doch dieser Textentwurf wird von Mayröcker verworfen und bleibt stehen. Goyas Diktat verstummt. Es ist eine Zugreise mit Ernst Jandl im Juni 1982 von Paris nach Wien, so jedenfalls berichtet es Mayröcker, während der sie noch im Zug auf einer Reihe von Zetteln die Situation des Aussteigens verschriftlicht. Diese handschriftlichen Notizen bilden beinahe neun Monate nach dem Anlegen der ersten Materialien kaum verändert die Anfangssequenz der Erzählung und werden mit der Schreibmaschine übertragen. Eine Reisebewegung wie auch eine Bewegung der schreibenden Hand führt zu einer neuen Textbewegung. Denn dieser Einschub der Zettel in die bisherigen Typoskripte richtet das Material neu aus und mobilisiert es nun im Arrangement zwischen Paris und Wien auf einer neuen Bewegungslinie.

Entscheidend ist, dass diese Aufpfropfung der Zettel auf den ersten Stoffkreis zu Goya in der Endfassung indes keineswegs getilgt wird. Denn vom Motiv der Zugreise ausgehend gleitet der Text zunehmend entlang des Körpers der Erzählerin auf die Goyathematik zu:

ich wollte noch dieses und jenes zur augenblicklichen Weltlage erfragen aber das hätte zu weit geführt: das merkte ich an den Bleigewichten, den Ausläufern meiner Fragen, in den Falten meines Gewandes, so hielt ich damit zurück, behielt lieber alles für mich, die Rotblindheit holt mich ein, sage ich, fraglich, welche Erfahrungen ich daraus hätte gewinnen können, hätte ich mir die Linse des Auges eines Hundes aufpropfen lassen wollen ..

Steigerung ins Rote, eine erregte erregende Farbe, ein Spanischrot oder Goyarot [...].
(Mayröcker 2001f, 368)

Das textgenetische Auf- und Zurseiteschieben des Goyastoffes wird hier durch die Aufpropfung einer Hundelinse körperlich eingeholt. Die Rotblindheit von Hunden dient hier als Perspektivierung des Materials. Diese Blindheit gegenüber dem Goyastoff wird sodann stückweise aufgetrennt bis die Protagonistin deklariert: »ich schlüpfte in die leuchtend rote Samthose (Goyahose)« (Mayröcker 2001f, 368). Es ist exakt jene Phrasierung der früheren Fassung, die hier eingefügt wird. Gleichzeitig nimmt die Figuration als Hund nicht zuletzt auf Zeichnungen Goyas Bezug, die dieser während seiner Parisreise angefertigt hatte (Kastberger 2000, 119). Wenn die Protagonistin später während des Exzerpiens bemerkt: »ich bin ganz in meine Arbeit eingehüllt« (Mayröcker 2001f, 401), so ist dieses Einhüllen auch eine Form des Einfaltens und Verwebens alter Stoffbestände, in der noch jede Erweiterung als Bezugsrahmen für neue Äquivalenzen und Kontrastierungen genutzt wird.

Eine solche Verbindung lässt sich in der Folge in einer halluzinatorischen Emphase verfolgen:

Diese wunderbare Farbe dieses Rot überschwemmt mich, diese wunderbaren goyaroten Pantalons, ich brenne ja nur so darauf einen halluzinatorischen Stil zu schreiben, ich mein ich brauche mich ja nur führen zu lassen, ich brauche nur die Augen zu schliessen und mich führen zu lassen ach, wie das Blut wallt die Adern .. und bin ich nicht vielmehr ein Mann Goya ist zum Beispiel mein Vater, mein Vatervergolder, oder meine Mutter, oder bin ich vielleicht mein Vorsager auch Julian genannt und jeder hellen überbordenden Farbe (Seife) entwöhnt, oder bin ich vielleicht jener rotblonde Schlafwagenschaffner, der uns auf dieser unserer nicht endenwollenden Reise für ein ihm unmittelbar nach der Abfahrt in Paris zugestecktes *übermäßig großes Trinkgeld* in jeder Hinsicht vorzüglich betreute ..
(Mayröcker 2001f, 369)

Hier werden Personen und Stoffe ineinandergefügt und verwandeln sich: Die *Reise durch die Nacht* wird zur »Todesallegorie« (Kastberger 1996, 109), in welcher die Übertretung zum Totenreich nicht nur in der Verwandlung zum toten Vater, sondern auch in der Anspielung auf das »übermäßig große Trinkgeld« als Obolus aufgenommen wird. Doch was sich in dieser verwandelnden Genealogie zu Vater und Mutter sowie zu Goya auch zeigt, ist eine Auseinandersetzung mit den eigenen Entstehungszusammenhängen, die nicht nur familiär,

sondern auch textgenetisch den Bewegungsvektor der Zugfahrt mitprägen. Goya wird zum Ahnherrn der Textur, gerade weil er nicht mehr im Zentrum steht, sondern mit neuen Stoffen verknüpft wird. In diesem Sinne umkreist *Reise durch die Nacht* das Motiv des Todes nicht nur in Bezug auf menschliche Figuren, sondern auch in Bezug auf das Nachleben von Textstufen.

In diesem Sinne lassen sich in den Anfangssequenzen von *Reise durch die Nacht* Konturen von Mayröckers *ductus* erkennen, der ihre Prosa durch eine rekursive und iterative Schreibbewegung auszeichnet. Mayröckers Prosa erscheint derart als hermetisch und beweglich, abgeschlossen und offen zugleich, indem nicht nur der Text ständig selbstbezüglich das eigene Schreiben thematisiert, sondern seine Textgenese als Teil seiner Geschichte verarbeitet. Damit lässt sich *ductus* nicht nur entlang der skripturalen Geste des Buchstabens im Sinne Barthes' verstehen, sondern auch als Bewegung und Herausbildung größerer Textpartien zwischen Hand- und Maschinenschrift, zwischen verschiedenen Stoff- und Materialansammlungen, Satzkonstruktionen und Formulierungen fassen.

Tatsächlich lässt sich diese Einfügung und Modulation bestehender Textstufen bis zum Ende des Textes mitverfolgen. Dort erinnert die Protagonistin einen Streit der Eltern, während dem die Mutter »die große Zuschneideschere über die glatte Tischplatte schlittern« lässt, sogleich sich »die Kissen rot vom Bluten der Zähne« verfärben und die Protagonistin sich zwischen den streitenden Eltern als Hund gebiert:

damals, im Wohnzimmer rund um den Tisch gelaufen, auf Händen und Knien, nachahmend Bellen, Hecheln des Hundes, die zankenden Eltern, ich wollte sie abhalten, vor dem Schlimmsten bewahren, rufe ich, wollte sie retten, ahmte das Bellen und Hecheln, das Hundegebell von unten nach, daß sie aufmerksam würden auf mich, lief auf Händen und Knien, auf Händen und Knien, immer rund um den Tisch .. solche Flamme ersticken zu machen ..

(Mayröcker 2001f, 463f.)

Diese Sequenz bildet eine Art Knoten verschiedener Textstränge: Eingespielt wird die bereits zuvor aufgesetzte Hundelinse als Motiv der Selbstverwandlung, die hier an eine biographische Sequenz der eigenen Kindheit gekoppelt wird; auch das in Frankreich erlebte Moment der Sprachlosigkeit erhält hier eine neue Kontur, wenn das Kind sprachliche Ohnmacht gegenüber den Eltern erfährt. Goya, der früher noch als »Diktaphon« fungiert, wird an dieser Stelle nun selbst sprachlich isoliert: In seiner späten Lebensphase wurde dieser taub und malte die Serie der »pinturas negras«, jener düsteren, an die Wände seiner Villa »Quinta del Sordo«, das »Landhaus der Tauben«, gemalten Bilder, die hier in ihrer dunklen Farbpalette das Tableau des Textes prägen: »eine Landschaftsfarbe plötzlich in schwarz, pinturas negras, Verschattung des Auges .. « (Mayröcker 2001f, 464). Das zuvor zentrale »goyarot« hat sich dagegen in die

blutenden Zähne verlagert. Eine Verschiebung, die sich mit frühesten Textentwürfen verbinden lässt: Dort bildet nämlich die Suche nach den eigenen Milchzähnen den Ausgangspunkt der Entwurfsfassung: »wo sind meine kinderzähne eigentlich hingekommen? wo sind meine milchzähne hingekommen, meine kleinen weissen kinderzähne« (Kastberger 2000, 177). Diese weißen Kinderzähne tauchen hier, eingefärbt von der Auseinandersetzung mit Goya, wieder auf.

Der Blick auf die frühere Fassung birgt jedoch noch eine weitere Ähnlichkeit: »[I]ch erinnere mich wohl an die lücke zwischen meinen beiden oberen schneidezähnen, an die kleinen sehr weissen zähne im unterkiefer aber kann ich mich nicht daran erinnern« (Kastberger 2000, 177). Es ist eine doppelte Erinnerungslücke, die sich hier entlang der Zähne einstellt: Erinnern der Lücke und Lücke der Erinnerung. Eine Doppelung, die hier den Mundraum selbst umreißt. Es sind diese ersten Passagen, die sodann wiederhallen, wenn am Ende der Schlussfassung die Protagonistin sich als »*Meister des Vergessens*« und »*Meister der Erinnerungslosigkeit*« beschreibt (Mayröcker 2001f, 464). Ein Vergessen, das sich gerade in dieser Einschreibung jedoch eine Erinnerung an frühere Fassungen bewahrt und diesen ein Nachleben gewährt, indem sie in die Reinschrift »ausbluten« und einem Ende zugeführt werden. Das Erinnern ist hier ein Akt des Schreibens, des Wiederholens von bereits Geschriebenem und des Ausnutzens von Lücken, die neue Verbindungsmöglichkeiten eröffnen.

Die Verbindungslinien, die Mayröckers *ductus* aufzeigt, sind derart nicht linear, sondern umkreisen, verweben und verschalten eine eigenständige Schreibbewegung. Jene »Blitzaufnahme[n]« (Mayröcker 2001f, 413), die immer wieder die Schlussfassung durchfahren, erinnern an jenes Moment des »BLITZ-erschreckens« (Kastberger 2000, 177), welches Mayröcker in einem frühen Entwurf bereits notiert. In der Erinnerungslosigkeit jener Nachtfahrt tauchen diese Schreckensmomente als Erinnerungsfragmente des Textes wieder auf. Von hier aus erscheint auch die am Ende prominent eingeführte »Zuschneideschere«, die über den Tisch zwischen Vater und Mutter gleitet, als poetologische Figur. Denn kurz zuvor wird das Aussteigen aus dem Zugabteil als »unzeitliche ABSCHNEIDUNG« (Mayröcker 2001f, 463) beschrieben. Wenn Bewegung, Erinnerung und Verknüpfung eine Seite des Schreibens sind, so hält die Schere als Unterbrechung und Trennung ein ergänzendes Moment fest. Es ist jedoch gerade diese Schere, die bereits in einer früheren Textfassung aufgenommen wird, wenn einem Zeitungsredakteur »mit der kleinen Schere die Nasenflügel, Ohren, Augendeckel, verschnitten, zerschnitzelt« (Kastberger 2000, 177) werden. Zusammengeschnitten werden hier ein Körper und ein Text zugleich. Ein Körper, der sich aus Textbestandteilen, die schrittweise notiert, sortiert, maschinell übertragen und wiederum zerschnitten werden, zusammensetzt. Die längere Prosa Mayröckers markiert diese Überschneidungsszene nicht als Ort der punktuellen Verdichtung, sondern in ihrer ausgewei-

teten Länge eröffnet sie einen Möglichkeitsraum, in welchen diese Textallegorien und körperlichen Schreibgeste in fortlaufender Bewegung ineinander projiziert werden und neue Vermischungen ermöglichen.

2 Exzessive Ähnlichkeit

Der *ductus* ist eine Bewegung des Einschreibens und wie Barthes es formuliert, ein »Produktionsfaktor«, keine »Produktform« (Barthes 2006, 155). Klaus Kastberger (2000, 15–41) spricht in dieser Hinsicht von einer »poetischen Poetologie« Mayröckers und adressiert damit das Phänomen, dass Mayröckers Texte obsessiv damit beschäftigt sind, ob und wie sie überhaupt entstehen können. Ihre Anlage ist rekursiv und stets mit dem eigenen »Produktionsfaktor« und dem dabei leitenden Körper beschäftigt, ohne diesen vollständig einholen zu können. War der *ductus* bisher als Antriebsmoment der Stoffbildung im Fokus, so stellt sich nun die Frage nach der Stoffbindung dieses Schreibens. Damit lässt sich die für Prosa entscheidende Frage nach ihrer internen Strukturierung und Organisation stellen, die von keiner Formsemantik reguliert wird.

In *Reise durch die Nacht* führt diese autoreflexive Thematisierung des Schreibens entlang materieller Spuren von Zetteln, Vorarbeiten, Korrespondenzen und Exzerpten: »Berge von Büchern, Notizzettel, auf dem Boden verstreut, oder meine Zettel, wirken und weben!« (Mayröcker 2001f, 462). Gerade gegen ein ordnendes Erzählen stapeln sich »nur Notizen, zigeunerhaft, marginales Gekritzel, oder auf erbrochene Briefumschläge« (Mayröcker 2001f, 376). Als »LEBENSNOTIZEN« (Mayröcker 2001f, 384) werden diese Papiersammlungen zu zentralen und vitalen Bezugsgrößen. Am Schreiben hängt das Leben und erst im Schreiben entsteht ein Leben: »meine pausenlose lebenserhaltende Schreibarbeit« (Mayröcker 2001f, 460). Aus dieser Sicht erscheint die Zerstörung von Schrift und Papier als körperliche Bedrohung: »er zerriß dann draußen irgendwelche Makulationen, und ich spürte es in meinem Körper als zerrisse mir jemand Eingeweide und Herz« (Mayröcker 2001f, 382). Auch wird das stete Lamento über die Unmöglichkeit und Verwirrung des eigenen Schreibens in der Ordnung des Körpers gespiegelt:

Auch muß sich in meine Organanordnung irgend etwas eingeschlichen haben, eine fatale Verwirrung, oder ich weiß nicht wie ich es sagen soll. Und das kann nicht von heute auf morgen geschehen sein, nein das muß sich schon jahrelang, jahrzehntelang angebahnt und angekündigt haben, ich habe aber darauf nie geachtet, überhaupt nicht auf meinen Körper ich meine ich habe überhaupt nie auf irgendwelche Warnsignale und Anzeichen meines Körpers geachtet [...]. (Mayröcker 2001f, 382–383)

Organordnung und körperlicher Zeichen sind derart zwei miteinander in Resonanz begriffene Hälften. Körper, Zeichen und Text amalgamieren sich.

Es sind diese Momente der Auflösung und unerwarteten Verknüpfungen, in welchen die Erzählerin nicht nur ein »Gefühl des Elendseins« erfasst: »[I]ch spüre wieder das Auffliegen der Vogelschwärme in meiner Brust, ich spüre das Feuerrad.« (Mayröcker 2001f, 394) Es ist das Feuerrad, das gleich darauf mit einem »Auto in der Wiese« mit einem »schiefgestellten linken Vorderrad als wollte es ausscheren, eigentlich ausschwärmen« (Mayröcker 2001f, 394) überblendet wird. Das Feuerrad wird in diesem Satzgefüge zur Drehscheibe zwischen dem eigenen Körper und der Umwelt. Es selbst wird von einem »Ausscheren« geleitet, in welchem die Elemente auseinander hervorzugehen scheinen: Von der eigenen Brust und den »Vogelschwärme[n]« führt die darin enthaltene »Wärme« zur Trope des Feuerrads, dann zum Autorad, dessen Ausscheren zurück zum Schwarm gelangt. Hier bildet das Feuerrad gleichsam die textgenerative Allegorie der Bewegung von Mayröckers Prosa, die als Antriebsmoment das Übertragen und Verwickeln von Ähnlichkeiten semantischer, morphologischer und tropologischer Art fortlaufend in Gang hält.

Schreiben entlang des Körpers wird zu einer Organisation dieser Vermischung und bringt Ähnlichkeiten hervor: Ähnlichkeiten zwischen Text und Epitext, zwischen Körper und Schrift, zwischen Schreiben und Leben. »[I]ch lehnte mich, ich glich mich an alles, an alle an, eine schamlose Ähnlichmachung und Ähnlichwerdung, überhaupt hat es in meinem Leben immer eine Rolle gespielt, daß ich mich anlehnen und angleichen konnte« (Mayröcker 2001f, 462). Diese Lust zur mimetischen Diffusion findet sich in einer Vielzahl von Verwandlungsszenen bei Mayröcker wiedergegeben (Kunz 2004), die zu anderen Figuren, Tieren oder Gegenständen tendieren können: »meine Gehirnzellen nehmen die Gestalt von Delphinen an« (Mayröcker 2001f, 442). An anderen Stellen in der Sammlung *Magische Blätter II* wird der Körper erst in Ähnlichkeitsrelationen beschreibbar:

das okkulte Blut und das Fensterverbluten im Westen, das ist für mich dieser Körper ist für mich ein echter Kopfsturz, auch Nervenschnee, blindlings ins heiße Bad, Blutsteinherz Ende. Das ist mein Körper ein Vogel mit einer Glocke um den Hals, und noch vieles andere. (Mayröcker 2001c, 8)

Diese auflösende Drift des Körpers treibt Mayröcker in ihrem 1998 veröffentlichten *brütt oder die seufzenden Gärten* noch einen Schritt weiter, indem am Ende des Textes der Körper selbst in einer prekären Form der Auflösung zu Halt gelangt:

1 Fließchen welches schließlich sich seiner Uferbegrenzung entwindet und sich ergießt ins offene Gewässer, oder wie rötliche Flüsse ins Meer münden, aber es ist wie eine Ver-

blutung, es ist 1 Ende der Existenz, nämlich eine Entzückung von Schmerz: die Vorstellung, unendlich an sich selber verblutend, dabei sich selbst in den Armen haltend, wie Alma. (Mayröcker 2001a, 363)

Entlang dieser Todespassage wird die Metaphorik des Lebenslaufs als Flusslauf aufgenommen. Gerade darin wird jedoch in der »Vorstellung«, sich gleichzeitig aufzulösen und zu Halt zu gelangen, eine prekäre Form der Balance imaginiert. In *Reise durch die Nacht* ist es analog dazu der »Engel des Glases«, der es erlaubt, »den flüssigen Körpern eine vorübergehende Festigkeit zuzugestehen« (Mayröcker 2001f, 425), ohne sie fest zu binden.

In dieser Dynamik zwischen Auflösung und Erhaltung des Körpers und Schreibens bewegt sich der gesamte Text: »Ich lebe bedrückt und angestrengt und tue das Falsche, habe mich ausgestreut auf die mich umgebenden Lebewesen und Dinge, und doch wieder nicht, ich möge mich wegscheren.« (Mayröcker 2001f, 443) Ausstreuen und Wegscheren, Einschreiben und Abschneiden, sind hier die Eckpunkte, von denen ausgehend die eigene Lebensweise als Schreiben entwickelt wird: »[D]ie Ströme der Verbundenheit fließen unter Getrenntestem hin, ich schreibe dann in die Luft ich meine ich schreibe in mein Notizheft ohne hinzusehen« (Mayröcker 2001f, 447). Ströme bilden hier eine poetische Metaphorik, die Mayröcker als Überblendung von Löslichem und Festem, von Immateriellem und Materiellem begreift und auf den Akt des Schreibens rückbindet. Wie in Luft geschrieben und gleichzeitig im Notizheft verfestigt ist hier der *ductus* eine Schreibbewegung, die Getrenntes durch Ähnlichkeiten versammelt.

Ähnlichkeit ist damit eine poetische Signatur für Mayröckers Schreiben. Die eröffneten mimetischen Verwandlungen im Figurativen, Intertextuellen, Lexikalischen und Phonetischen richten sich auf Entgrenzung und gleichzeitige Bindung als Text. Denn Ähnlichkeit zielt weder auf völlige Identität noch übersteigerte Differenz, sondern lässt sich im steten Wechselspiel der beiden verorten, in einem Verständnis von »Unschärfen, diffuse[n] Begrifflichkeiten und vage[n] Definitionen« (Kimmich 2017, 13f.). Diese von Michel Foucault (1974, 46f.; 1966, 32f.) als Episteme der Ähnlichkeit [*similitude*] umschriebene Konfiguration des Wissens, welche als Merkmal einer »prosaischen Welt« situiert wird, erlebt in der Moderne ein Nachleben, das sich von einem positivistischen Wissenschaftsverständnis abhebt. Unter den Bedingungen der Moderne wird Ähnlichkeit, wie Walter Benjamin (1991, 204, 206) bemerkt, zu einem elementaren Bestandteil eines »okkulten Wissens«, dessen abweichende Denk- und Darstellungsordnung je nur kurz »aufblitzen«. In diesem Sinne verfolgen Strategien der »Verähnlichung« (Mattenklotz 2010, 397) eigenständige ästhetische und epistemische Modelle, die zwischen Identität und Alterität einen Vermittlungsbe reich vermessen und konventionalisierte Wissensparadigmen in Frage stellen.

Georges Didi-Huberman hat sich in mehreren umfassenden Studien mit Phänomenen der (Un-)Ähnlichkeit beschäftigt. Von besonderem Interesse ist hierbei seine Untersuchung zur surrealistischen Zeitschrift *Documents*, in welcher er dem Konzept der *ressemblance informe*, der formlosen Ähnlichkeit, nachgeht. Didi-Huberman fasst darunter eine Reihe unterschiedlicher Praktiken, mit welchen Georges Bataille und seine Mitarbeiter der Zeitschrift einem idealisierten Kunst- und Kulturbegriff durch materielle Gestaltungspraktiken entgegentreten. In den Collagen und Arrangements der *Documents* erkennt Didi-Huberman ein Konstruktionsprinzip »*exzessiver Ähnlichkeit*« [»*ressemblance par excès*«] am Werk, das die originären Zusammenhänge zerreißt, und neuartige Korrespondenzen und Verbindungslinien eröffnet, indem das »Unähnliche das Ähnliche berührt, maskiert überzieht« (Didi-Huberman 2010, 147; 1995, 135). Ein Konzept der Konstellation, das »wie ein Riß, der mittels Berührung von Subjekt zu Subjekt und von Erfahrung zu Erfahrung geht, wobei er unkonventionelle ›materielle‹ [...] Ähnlichkeiten entzündet, *exzessive Ähnlichkeiten* [*ressemblances par excès*], die über die Fähigkeit verfügen, uns zu betreffen/anzublicken [nous regarder], uns zu *berühren* und uns tief im Innersten *öffnen*.« (Didi-Huberman 2010, 43; 1995, 30) Damit wird ein Ort von Überschneidungen, Berührungen und Äquivalenzen beschrieben, der aus einem Prozess des Entkoppelns und Zerreißens originärer Zusammenhänge entspringt und Materialien in neue Konstellationen zueinander stellt.

Exzessive Ähnlichkeit markiert damit einen Grenzbereich des Symbolischen. Einen Grenzbereich, der bei Mayröcker in der Navigation zwischen Auflösung und Konkretion wiederholt passiert wird. Zur Projektionsfläche einer solch labilen Konstellation wird in *Reise durch die Nacht* der Blick durch das Zugfenster: »beim abermaligen Aufwachen der Blick aus dem Fenster, ein Übermalen, in den Umrissen der Wolken zum Beispiel die herrlichsten Landschaften« (Mayröcker 2001f, 456). Diese Wolkenlandschaften, so liest man bereits zuvor, sind der Ort einer Vernetzung:

am Morgen so lebhaft und fein empfindend mit so ausgeruhten Nerven, sage ich, daß sich alles mit allem zu verbinden scheint, alles zu allem Beziehungen ahnen läßt, jegliches Gedankennetz sogleich zum Weiterspinnen einladen will, und andere hoch fliegende Landschaften.
(Mayröcker 2001f, 437)

Die »hoch fliegende Landschaft« der Wolken markiert den Ort der Überschneidung, Schichtung und Begegnung des Unähnlichen. In ihrem gasförmigen Aggregatzustand dienen sie als Vermittlungsort zwischen Flüssigem und Festem, als ein schwierig zu begrenzendes, semiotisches »Ereignis«, in welchem Ähnlichkeit zu Anderem und Unähnlichkeit zum Eigenen hergestellt wird (Vogl 2005, 72–75).

Diese Konstellation der Wolken überträgt sich gleichsam als Paradigma auf die Landschaft selbst:

und während der Fahrt, die Konturen der Berge, sage ich, in mehreren Lagen und Abschattungen von grauviolett schienen einander nachzuzahlen, es imitierte je eine Kuppe ihre darüberliegende und gleichsam immer so fort, in fünf oder sechs aufragenden Schichten, ebenso vervielfältigten sich die Mulden bis in die flacheren Senken hinab, so daß man ganz unwillkürlich an einen verflochtenen Kanon von Tönen denken mußte, dessen Wiederhallen sich den Bewegungen des eigenen Körpers anzupassen, auch in sanfter Ekstase den Regungen des Bewußtseins aufzuprägen schien, daß ich mich fragen wollte, *ist's paradiesisch?* (Mayröcker 2001f, 434 f.)

Als Resonanzraum dient hier der eigene Körper: in der Rückführung auf dessen »Bewegungen« werden diese Vervielfältigungen ekstatisch und paradiesisch zugleich und im Bild eines »verflochtenen Kanon[s]« harmonisiert. Kontrastiv hierzu unterliegt dem Wolkenparadigma die Gefahr einer Entgrenzung, die schlussendlich anfängt, die Sinne zu vernebeln, und auch den eigenen Körper in die Formlosigkeit aufzulösen beginnt: Es »löst sich [alles] schon wieder auf ich meine in Analogien« (Mayröcker 2001f, 456). Exzessive Ähnlichkeit im Sinne Batailles ist jener Ort, der den textuellen und schreibenden Körper auflöst und ihm die Integrität einer Figur abspricht (Didi-Huberman 2010, 51; 1995, 38).

Von hier aus wird der schreibende und geschriebene Körper bei Mayröcker durchkreuzt von Ähnlichkeitsbeziehungen, die ihn zwischen Integrität und Auflösung einspannen. Ein »Feuermal« an der Stirn wird derart, zu einem

Hirngewächs, sage ich Zahlenplastik, Magie des Berges, des Waldes, das Verdutztsein der Leute wenn sie mein Gehörn, mein Geweih oder Hirngewächs sehen, plötzlich, an meinem Schädel, ich fingere dann, fingieren fingierte dann die Geweihte, *man fingert ich meine fingierte eine Geschichte also fabriziert man sie [...]*. (Mayröcker 2001f, 451)

Das Wortmaterial wird an dieser Stelle vom Körper aus in ein sich modulierendes Satzgebilde geschickt. Die Wörter reihen sich durch Verschiebung und Äquivalenzen von Wort- und Lautmaterial hindurch als eine Kette der Ähnlichkeiten, in welchen das ursprünglich körperliche Feuermal letztlich Fabrikat des Textes wird, aber dieser auch auf das anfängliche »Fingern« des Schreibens aufbaut.

Analog verhält es sich mit intertextuellen Anspielungen, die oftmals offen adressiert werden und Anverwandlungen an fremde Texte praktizieren: »[M]anchmal lebe ich so, als gäbe es nur noch das Lesen und Exzerpieren für mich .. « (Mayröcker 2001f, 415). So ist es auch eine distinkte Vorliebe für die letzten Seiten von Büchern, von Glossarien und Registern, welche hier als Organisationsprinzip von Anschlusspunkten, von Koordinaten und Querverbindungen auftreten: »[I]ch lese auch gern in Glossarien eigentlich am liebsten, ich suchte alles was mir gefiel

und ich fand die Bücher die mich am Leben erhielten, eines verwies mich an ein nächstes, eines reichte mich an ein anderes weiter« (Mayröcker 2001f, 396). Schreiben ist immer ein Umschreiben im Paradigma von Ähnlichkeitsrelationen – ein Verweisen, Zitieren und Weiterführen –, die aber stets für eigene Schreibbewegungen genutzt werden.

Friederike Mayröckers *ductus* bewegt sich entlang solch exzessiver Ähnlichkeitsrelationen, die Verbindungen lösen und neue Zusammenhänge etablieren. Hervorgebracht werden diese Ähnlichkeitsbezüge dabei in den Aufzeichnungen der Protagonistin, die »über das hinauschießen was ich selber begreifen kann« (Mayröcker 2001f, 406). Es ist ein Ähnlichmachen von Körpern, Texten, Dingen, Wörtern, von Vorstufen und Endfassungen, nicht um deren Auflösung zu zelebrieren, aber auch nicht um deren Identität zu archivieren, sondern um in einer steten Drift ein Möglichkeitsfeld von Korrespondenzen und Resonanzen zu bilden.

3 Maßloses Schreiben und das Format des Buches

Mayröckers Schreiben, so sehr es alternative Verbindungslinien, ekstatische Schreibbewegungen und Körperartikulationen verfolgt, involviert Techniken der Disziplinierung. Dem Eindruck des unmittelbar aufgezeichneten unterliegt gleichzeitig ein Prozess des Revidierens und Überarbeitens, der im Ideal einer »*Reinschrift des Lebens*« (Mayröckers 2001f, 401) mündet. Mayröcker etabliert dabei aber keine »Kunst der Prosa«, keine Regulierung des Prosaschreibens über eine Zuordnung von Stilmitteln, Schreibverfahren und Themenspektren, sondern entwickelt einen emphatischen Begriff der Schreibarbeit, der zu einer zentralen ästhetischen Größe wird:

eigentlich bin ich zum Pflichtmensch erzogen, das hat mir bei meiner Schreibarbeit aber nie geschadet ganz im Gegenteil, das sind jedoch alles nur Vermutungen, meine Aufzeichnungen imaginieren nur alles, oder ich habe es nur erfunden, ein Zungensingen, zerlumpt, verlotterter Lebenswandel, Besessenheits-, Angst-, Verlegenheitsfressen wie bei Tieren, das fiebert in meinem Kopf von Morgen bis Abend, FUNDUS SO SCHIESST MIR DIE WELT ZUSAMMEN, oder wie soll ich es nennen. (Mayröcker 2001f, 414 f.)

Ineinander greifen hierbei Pflicht und Fiebern, Schreibarbeit und Zungensingen. Die Ähnlichkeitsbezüge basieren auf einem Fundus, einem Grund, der erst im Ineinandergreifen dieser Gegensätze »zusammenschießt«. Die Entkopplung der diskreten Einheiten von Körpern, Dingen und Worten führt damit letztlich

hin zur Frage, wie diese Ähnlichkeit nicht nur hervorgerufen, sondern wie sie zusammengehalten und organisiert werden, um einen Text zu konstituieren.

Dieses Arrangement von Eingrenzung und Entfesselung ist zentral für Mayröckers Poetik. In einem ihrer poetologischen Texte aus *Magische Blätter I* wird eine »Literatur der Zersplitterung« beschrieben, in welcher gleichzeitig »mit größter Maßlosigkeit und größtem Maßhalten« gearbeitet werde, und »dies möglichst ohne Unterbrechung und unverzagt, um in den Sog jenes Rhythmus zu kommen, der einem wunderbarerweise das Schreiben zum Leben macht und das Leben zum Schreiben.« (Mayröcker 2001b, 284) In *mein Herz mein Zimmer mein Name* wird analog von einer »Askese der Maßlosigkeit« berichtet, die als »Leib-und-Seele-Besessenheit« ausgewiesen wird, einem »aus mehreren Sonnen bestehenden Genius mit seinem schmelzenden Blumenstrauß«, wo »die ausschweifenden ineinander verschobenen Perspektiven [...], nämlich das Überfließen, der Überfluß, also die göttliche Barbarei« statthaben (Mayröcker 2001e, 380). Der Maßstab des *ductus* liegt im Zusammenspiel von Disziplinierung und Entgrenzung, Askese und Maßlosigkeit. Auch in *Reise durch die Nacht* werden diese Motive aufgenommen und als Dynamik von Rückzug und Öffnung eingeführt:

Das schlimmste ist ja wie sich die Außenwelt vordrängt und eindringt und jederzeit uns mit besitzergreifenden Ansprüchen zusetzt und ängstigt und in die Enge treibt, Tag und Nacht, daß wir uns zuletzt gezwungen sehen, uns gänzlich zurückzuziehen, zum Homo Clausus zu werden – – wurden wir nicht doch noch im letzten Moment zurückgeholt in etwas wie unsere natürliche Beschaffenheit, oder wie soll ich es nennen. Denn indem wir uns immer weniger imstande fühlen, mit unserer Umgebung Beziehungen auszutauschen, ja indem es uns kaum mehr gelingt, die oberflächlichsten Kontakte vollziehen zu können, erleben wir plötzlich also von einer Minute zur anderen, etwas wie eine Umkehr: fühlen uns plötzlich also von einer Minute zur andern, als unser eigenes Umspringbild: wollen plötzlich mit jedem Gemeinschaft, wollen uns mit allen verbrüdern, verflechten, gleichmachen, wollen uns überall anlehnen, anschmiegen, einschleusen – – ach gemeinsames Auge und Ohr, Hirn, Kopfputz, Geweih, Fuß, Hand und Mund ..

(Mayröcker 2001f, 440)

Entgrenzung geschieht hier durch Eingrenzung. Der asketische Rückzug in die Klausur bewirkt eine Umkehr. Die Vereinzelung führt zur Vergemeinschaftung, die sich bis auf die einzelnen Körperteile ausdehnt. Außerhalb ihres Zimmers trifft die Protagonistin dagegen auf geradezu lebensbedrohliche Schreibblockaden, in welchen der Schreib-, Lese- und Lebensstrom zu versiegen droht. Das eigene Zimmer erscheint als »astraler Zwickel« (Mayröcker 2001f, 422) und wird zum Zufluchtsort gegenüber der Außenwelt.

Diese Motivik der Klausur hat in den Selbstdarstellungen sowie in den Texten Mayröckers eine zentrale Rolle. Der von Materialmassen eingeschlossene

Körper der Autorin prägt etliche Fotografien und in den Texten erscheint diese topische Konstellation wiederholt als schematisches Arrangement. Das Schreiben findet statt an einem Ort asketischer und chaotischer Organisation, einer erregten Klausur. Giorgio Agamben hat in seiner Studie zu monastischen Ordenslehren die intensive Durchdringung der alltäglichen Handlungen durch Regeln als »Lebens-Form« nachgezeichnet: Entscheidend ist hierbei, dass die pedantische Regulierung nicht als schlichte Einschränkung des Lebens begriffen wird, sondern die Regularien als Hervorbringung einer Lebensform produktiv verstanden werden (Agamben 2012, 145). Dieser Gedanke lässt sich für die Verschränkung von Disziplin und Maßlosigkeit, von Vereinzelung und Vergemeinschaftung in Mayröckers Schreiben heranziehen. Denn hier markiert nicht die Liturgie, sondern das Schreiben jene prekäre Balance von Normierung und Entgrenzung, von Nähe und Distanz, welche emphatisch ein Leben hervorbringt. Denn wenn die Regulierung der Maßlosigkeit unterbrochen wird, droht das Zimmer zum »HAUSUNWESEN« zu werden:

alles ist unübersichtlich geworden, alles verrottet, zerrüttet, verkommen, wenn ich nur an mein völlig heruntergekommenes HAUSUNWESEN denke, meine unvorstellbare Zimmerumgebung, in welchem ich mich nur noch im Gänseschritt fortbewegen kann, eigentlich bewohne ich ja nur noch Reste meines Zimmers, alles übrige vollkommen zugestopft mit Unrat, Plunder, Kram, was weiß ich, Berge von Büchern, Notizzettel, auf dem Boden verstreut, oder meine Zettel, wirken und weben! (Mayröcker 2001f, 462)

In Ordnung gebracht erfährt die Protagonistin in jenem chaotischen Zwickel jedoch die berausendsten Stunden des Schreibens: »richte mich nur noch in meinem Schlupfwinkel ein, wo meine Schreibfinger über die Tasten fliegen, in beglückender [sic] Raserei« (Mayröcker 2001f, 428).

Göttliche Barbarei, Askese und Maßlosigkeit, Zersplitterung und Gemeinschaft: Alle diese Begriffskonstellationen weisen auf die Problematik des Abdichtens und Abschließens jener Textur hin, die bei Mayröcker stets offen und balancierend fortgeschrieben wird:

die Ströme der Verbundenheit fließen unter Getrenntestem hin, meine Zettel wirken und weben, ich lasse die Zeit gleicherweise vor und rückwärts laufen, eine Weltspiegelbühne, Sonne im Kopf, die gestapelten Briefe zum Beispiel im Vorraum die ich nachts schrieb, sind nicht mehr die meinen, haben den Empfänger aber noch nicht erreicht, befinden sich in einem Zwischenbereich, so der letzte Blick durchs heruntergelassene Abteifenster des Zuges, nicht mehr und noch nicht, unzeitliche ABSCHNEIDUNG. (Mayröcker 2001f, 463)

Die »Weltspiegelbühne« dieses Zimmers projiziert in diesen geschriebenen »Strömen der Verbundenheit« etwas, was Roland Barthes (2007, 42, 46 f.; 2002a, 36 f., 40) in seiner Beschreibung der »Idiorhythmie« als »Vergemeinschaftung der Distanzen« [*mise en commune des distances*] beschrieben hat: Es geht hierbei um

ein mittleres Niveau zwischen den Ebenen der kompletten Isolation und der völligen Integration; ein Rhythmus, der singular und kollektiv zugleich ist. Diese mittlere Figur wird als »Zwischenbereich« anhand von Briefen beschrieben, die als latente Textzeugen auftreten: Nicht mehr im Zimmer und doch noch nicht angekommen. Die Figur der Protagonistin, die hier bereits angekommen im Zielbahnhof einen »letzte[n] Blick durchs heruntergelassene Abteilfenster des Zuges wirft« verbleibt wie die Briefe in einem »Zwischenbereich« des Transits, in dem Dinge »nicht mehr und noch nicht« sind.

Wie kann die *Reise durch die Nacht*, wie kann Mayröckers prosaischer *ductus*, in diesem Zwischenbereich enden? Welcher Körper steht am Ende eines solchen Textes? Eine Grundfigur des Endes bei Mayröcker ist der Aufschub, in welchem das Ende des Lebens und Schreibens je verzögert wird (Bjorklund 2009, 219, 221; Kunz 2004, 125 f.). Um dieses Motiv des Aufschubs zu begreifen, lässt sich auf den von Winfried Schmidt-Dengler (1990, 421) eingeführten Begriff der *scriptura continua*, des lückenlosen Schreibens, zurückgreifen, der in der Mayröckerforschung mit breiter Wirkung rezipiert wurde. Er fasst Mayröckers stets fortlaufendes und mit geradezu obsessiver Intensität angetriebenes Schreiben in einem bündigen Begriff zusammen und ergänzt es an anderer Stelle mit der Idee eines »antiteleologischen Schreiben[s]« (Schmidt-Dengler 1996, 160), das der eigenen Endlichkeit opponiert. Doch Mayröckers Texte enden unweigerlich. Sie werden zu Büchern.

Wie kann aus diesem Schreiben also ein Buch entstehen? Denn Mayröcker hält trotz aller Prozessualität, Verwandlungs- und Transformationsbegierde am Format des Buches fest, das sie in einer schier unüberblickbaren Menge von Veröffentlichungen bespielt. Kritisch distanziert vom Format des Tagebuchs (Mayröcker 2001b, 273) weisen Mayröckers Texte und ihr Konzept der Schreibarbeit durch intensive Über- und Umarbeitung von Vorstufen und deren Transposition in Reinschriften auf die Idee des Buches und der Endfassung hin. »[A]m siebten November begann ich dieses Buch« (Mayröcker 2001f, 401), verlautet die Protagonistin in *Reise durch die Nacht* und markiert in dieser analeptischen Datierung jene ersten Materialsammlungen des Textes aus dem Jahr 1982. Entscheidend an dieser Stelle ist die zurückprojizierte Akzentuierung auf das Format des Buches, obwohl Mayröcker den Text zu jener Zeit ja noch als Artikel plante. An einer weiteren Stelle wird das Schreibunterfangen des Textes noch deutlicher auf das Format des Buches verpflichtet:

das nächste Buch, sage ich, das wird dann ein ganz glattes Buch werden, aber dieses, dieses hier soll noch ein wenig aus der Norm geraten also struppig, ins Verwegen-Verwilderte hin, und immer so streunend, hundartig meine Leidensgeschichte. (Mayröcker 2001f, 435)

Das »ins Verwegen-Verwilderte« gewachsene Buch der Prosa von *Reise durch die Nacht* markiert derart eine Insistenz auf dem Format des Buches, das sich von den Zettel-, Notiz- und Exzerptsammlungen abhebt, ohne diese Spuren des Schreibens zu glätten. Die Frage nach einer Poetik oder Theorie der Prosa bei Mayröcker führt damit nicht nur in die Stofflichkeit des Schreibens, sondern letztlich auch auf die Reflexion der Formatierung ihrer Texte. Die Entkoppelung der Prosa von einem ästhetischen Formbegriff lässt im Gegenzug die Frage nach deren materieller Verfertigung als organisatorische Instanz in den Vordergrund treten. Denn Mayröckers Prosa ist manieristisch komplex, ohne enzyklopädische Ordnungsansprüche zu hegen; sie ist intelligent organisiert, ohne dabei in humoristischem Sprachwitz aufzugehen (vgl. Simon 2014, 138). Die entscheidende und wiederholt aufgerufene Ordnungsinstantz in der Prosa Mayröckers ist dagegen ein zu emphatischer »Gegenständlichkeit« (Benne 2015, 45 ff.) gesteigerter Begriff des Buches, in welchem materielle Verfestigung und skripturale Beweglichkeit zusammenfallen. Wie lässt sich solch ein Prosabuch beschreiben? In *Reise durch die Nacht* wird an einer Stelle auf doppeldeutigste Weise diese Problematik des Buches aufgenommen: »das Buch kommt wieder Wässrigkeit, diese Veränderung in mir wie soll ich es nennen .. « (Mayröcker 2001f, 438). Es ist kaum möglich, diese Stelle (laut) zu lesen, ohne im Verlauf des Satzes über die Differenz zu stolpern, die sich an dem Wort »wieder« entzündet. Es versetzt die eigenen Augen und Ohren in einen Konflikt zueinander: Einerseits erkennt das lesende Auge hier die Wiederholungsspur der *scriptura continua*, der steten fortlaufenden Reihung, des Stromes, der das verfestigende Format des Buches auflöst. Andererseits hört das Ohr in dieser Satzkonstruktion unweigerlich die Semantik von »wider«, also eine opponierende Wirkung. Ein Buch, das aus dem Strom exzessiver Ähnlichkeit, aus den Zetteln und Materialien ausbricht, fassbar wird und Stabilität garantiert. Mayröcker scheint an dieser Stelle die Problematik des Buches für ihre Poetik zu umkreisen: Ein Buch, das wieder die Wässrigkeit der auf Wiederholung basierenden Verwandlungs- und Ähnlichkeitsverbindungen hervorruft, aber auch ein Buch wider die Wässrigkeit, das als Format materieller Beständigkeit das Schreiben arretiert und bindet. Eine Bindung des prosaischen *ductus* in der Buchbindung. Das Buch erhält hier die Funktion, Beständigkeit und Löslichkeit zu vereinigen (Spoerhase 2016, 7 f.). Das Feuerrad der Prosa dreht sich in dieser doppelten Wässrigkeit des Buches.

Entscheidend ist nun, dass diese Metaphorik des Buches und seiner elementaren Grundierung an dieser Stelle auf eine physische Verfassung des Lesens hin durchsticht. Denn die Überkreuzung der Antagonismen von Festigkeit und Auflösung werden in einem Satz formuliert, in welchem sich die Ähnlichkeitsbeziehung von »wieder« und »wider« erst in der Kollision von lesendem Augen und lautlicher Aussprache etabliert. Im Auseinandertreiben der

eigenen Ohren und Augen, von Klang und Schrift, findet in der Lektüre ein Zurückgeworfensein auf den eigenen Körper statt. Mayröckers *ductus* der Prosa eröffnet jene Verbindungslinien, die sich zwischen dem schreibenden Körper, dem Schriftkörper des Buches und zuletzt auch dem lesenden Körper eröffnen.

Literaturverzeichnis

- Agamben, Giorgio: Höchste Armut. Ordensregeln und Lebensform. Homo Sacer IV.1. Übers. v. Andreas Hiepko. Frankfurt a. M. 2012.
- Agamben, Giorgio: Idea della prosa. Macerata 2002.
- Agamben, Giorgio: Idee der Prosa. Übers. v. Dagmar Leupold und Clemens-Carl Härle. Frankfurt a. M. 2003.
- Arteel, Inge: gefaltet, entfaltet. Strategien der Subjektwerdung in Friederike Mayröckers Prosa 1988–1999. Bielefeld 2007.
- Barthes, Roland: Comment vivre ensemble. Simulations romanesques de quelques espace quotidiens. Notes de cours et séminaires au Collège de France, 1976–1977. Texte établie, annoté et présente par Claude Coste. Paris 2002a.
- Barthes, Roland: Roland Barthes par Roland Barthes. In: ders.: Œuvres complètes. Nouvelle édition revue, corrigée et présentée par Éric Marty. Tome IV: Livres, textes, entretiens 1972–1976. Paris 2002b, 575–774.
- Barthes, Roland: Variations sur l'écriture. Variationen über die Schrift. Französisch – Deutsch. Übers. v. Hans-Horst Henschen. Mit einem Nachwort v. Hans-Josef Ortheil. Mainz 2006.
- Barthes, Roland: Wie zusammen leben. Simulationen einiger alltäglicher Räume im Roman. Vorlesung am Collège de France 1976–1977. Hrsg. v. Eric Marty, Texterstellung, Anmerkungen und Vorwort v. Claude Coste. Aus dem Französischen v. Horst Brühmann. Frankfurt a. M. 2007.
- Barthes, Roland: Über mich selbst. Aus dem Französischen v. Jürgen Hoch. Berlin 2010.
- Benjamin, Walter: Lehre vom Ähnlichen. In: ders.: Gesammelte Schriften. Hrsg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Bd. II.1. Frankfurt a. M. 2001, 204–210.
- Benne, Christian: Die Erfindung des Manuskripts. Zu Theorie und Geschichte literarischer Gegenständlichkeit. Berlin 2015.
- Bjorklund, Beth: Wie hört man auf? Schlüsse in Mayröckers Prosa. In: Buchstabendelirien. Zur Literatur Friederike Mayröckers. Hrsg. v. Alexandra Strohmaier. Bielefeld 2009, 205–223.
- Didi-Huberman, Georges: La ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille. Paris 1995.
- Didi-Huberman, Georges: Formlose Ähnlichkeit oder die Fröhliche Wissenschaft des Visuellen nach Georges Bataille. Aus dem Französischen v. Markus Sedlaczek. München 2010.
- Foucault, Michel: Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines. Paris 1966.
- Foucault, Michel: Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften. Übers. v. Ulrich Köppen. Frankfurt a. M. 1974.
- Kamper, Dietmar: Körper. In: Ästhetische Grundbegriffe. Hrsg. v. Karlheinz Barck, Martin Fontius, Friedrich Wolfzettel und Burkhard Steinwachs. Bd. 3: Harmonie – Material. Stuttgart, Weimar 2010, 426–450.

- Kastberger, Klaus: Lebensmetapher / Todesallegorie. Friederike Mayröckers *Reise durch die Nacht*. In: In Böen wechselt mein Sinn. Zu Friederike Mayröckers Literatur. Hrsg. v. Klaus Kastberger und Wendelin Schmidt-Dengler. Wien 1996, 102–118.
- Kastberger, Klaus: Reinschrift des Lebens. Friederike Mayröckers *Reise durch die Nacht*. Edition und Analyse. Mit einem Vorwort v. Wendelin Schmidt-Dengler. Wien, Köln, Weimar 2000.
- Kimmich, Dorothee: *Ins Ungefähre. Ähnlichkeit und Moderne*. Paderborn 2017.
- Kunz, Edith Anna: *Verwandlungen. Zur Poetologie des Übergangs in der späten Prosa Friederike Mayröckers*. Göttingen 2004.
- Mattenklott, Gert: *Ähnlichkeit. Jenseits von Expression, Abstraktion und Zitation (2001)*. In: ders.: *Ästhetische Opposition. Essays zu Literatur, Kunst und Kultur*. Hrsg. v. Dirck Linck. Hamburg 2010, 377–400.
- Mayröcker, Friederike: *brütt oder Die seufzenden Gärten*. In: dies.: *Gesammelte Prosa*. Hrsg. v. Klaus Reichert. Bd. V: 1996–2001. Frankfurt a. M. 2001a, 35–376.
- Mayröcker, Friederike: *Magische Blätter I*. In: dies.: *Gesammelte Prosa*. Hrsg. v. Klaus Kastberger. Bd. II: 1978–1986. Frankfurt a. M. 2001b, 267–363.
- Mayröcker, Friederike: *Magische Blätter II*. In: dies.: *Gesammelte Prosa*. Hrsg. v. Klaus Kastberger. Bd. III: 1987–1991. Frankfurt a. M. 2001c, 7–201.
- Mayröcker, Friederike: *Magische Blätter III*. In: dies.: *Gesammelte Prosa*. Hrsg. v. Klaus Kastberger. Bd. III: 1987–1991. Frankfurt a. M. 2001d, 589–694.
- Mayröcker, Friederike: *mein Herz mein Zimmer mein Name*. In: dies.: *Gesammelte Prosa*. Hrsg. v. Klaus Kastberger. Bd. III: 1987–1991. Frankfurt a. M. 2001e, 203–519.
- Mayröcker, Friederike: *Reise durch die Nacht*. In: dies.: *Gesammelte Prosa*. Hrsg. v. Klaus Kastberger. Bd. II: 1978–1986. Frankfurt a. M. 2001f, 365–465.
- Nibbrig, Christiaan L. Hart: *Die Auferstehung des Körpers im Text*. Frankfurt a. M. 1985.
- Simon, Ralf: *Theorie der Prosa*. In: *Grundthemen der Literaturwissenschaft: Poetik und Poetizität*. Hrsg. v. Ralf Simon. Boston 2018, 415–429.
- Simon, Ralf: *Vorüberlegungen zu einer Theorie der Prosa*. In: *Poetik. Historische Narrative und aktuelle Positionen*. Hrsg. v. Armen Avanesian und Jan Niklas Howe. Berlin 2014, 124–144.
- Sasse, Sylvia und Stefanie Wenner: *Vorwort*. In: *Kollektivkörper. Kunst und Politik von Verbindung*. Hrsg. v. Sylvia Sasse und Stefanie Wenner. Bielefeld 2002, 9–19.
- Schmidt-Dengler, Wendelin: »ich lebe ich schreibe«: Friederike Mayröckers *mein Herz mein Zimmer mein Name*. In: *German Quarterly* 63.3–4 (1990), 421–428.
- Schmidt-Dengler, Wendelin: *Lektionen. Zur großen Prosa der Friederike Mayröcker*. In: In Böen wechselt mein Sinn. Zu Friederike Mayröckers Literatur. Hrsg. v. Wendelin Schmidt-Dengler. Wien 1996, 151–166.
- Spoerhase, Carlos: *Linie, Fläche, Raum. Die drei Dimensionen des Buches in der Diskussion der Gegenwart und der Moderne (Valéry, Benjamin, Moholy-Nagy)*. Göttingen 2016.
- Strohmaier, Alexandra: *Logos, Leib und Tod. Studien zur Prosa Friederike Mayröckers*. München 2008.
- Strohmaier, Alexandra: *Prosa und/als Performanz. Zur performativen Ästhetik Friederike Mayröckers*. In: *Buchstabendelirien. Zur Literatur Friederike Mayröckers*. Hrsg. v. Alexandra Strohmaier. Bielefeld 2009, 121–140.
- Tanner, Jakob: »Weisheit des Körpers« und soziale Homöostase. *Physiologie und das Konzept der Selbstregulation*. In: *Physiologie und industrielle Gesellschaft. Studien zur Verwissenschaftlichung des Körpers im 19. und 20. Jahrhundert*. Hrsg. v. Jakob Tanner und Philipp Sarasin. Frankfurt a. M. 1998, 129–169.

- Thums, Barbara: Metamorphosen von Leib und Seele. Die Schreibexerzitien Friederike Mayröckers in *Die Abschiede*, *Mein Herz mein Zimmer mein Name* und *Stilleben*. In: Friederike Mayröcker. Dossier 14. Hrsg. v. Gerhard Melzer und Stefan Schwar. Graz: 1999, 65–90.
- Vogl, Joseph: Wolkenbotschaft. In: *Wolken*. Archiv für Mediengeschichte. Hrsg. v. Joseph Vogl, Lorenz Engell und Bernhard Siegert. Weimar 2005, 69–80.

Yvonne Al-Taie

Kombinatorik, Witz, Rhizom: Prosa als gesteigerte semiotische Interdependenz

1 Erzählung versus Prosa

Albrecht Koschorke schreibt in seiner 2012 erschienenen Studie zu einer Allgemeinen Erzähltheorie, *Wahrheit und Erfindung*, eine grundlegende Leistung des Erzählens bestehe darin, semiotische Interdependenzen zu unterbrechen: »Wenn alles mit allem rhizomatisch verbunden scheint, besteht Ordnungsstiftung schon allein in der negativen Operation, semiotische Interdependenz zu *unterbrechen*.« (Koschorke 2012, 186) Der Erzählung wird damit die Funktion der Komplexitätsreduktion zugesprochen, die es vermag, aus einem unübersichtlichen Geflecht von Bedeutungsverzweigungen und -verknüpfungen einen einzelnen Bedeutungszusammenhang wie ein Schema vor dem Grund hervortreten zu lassen. Narrationen mit ihren Handlungsgefügen und Figurenkonstellationen beruhen auf Zusammenhängen, die über temporale, lokale, figurale und kausallogische Verknüpfungen hergestellt werden. Die Erzähltheorie, allen voran jene nach Genette, hat ein ebenso komplexes wie präzises Kategorien- und Begriffsinventar erarbeitet, mit dessen Hilfe sich diese Verknüpfungen, die einen Erzähltext strukturieren und seine semantische Kohärenz gewährleisten, beschreiben lassen. Wie unterscheidet sich davon Prosa, die sich nicht auf das Moment der Erzählung reduzieren lässt und das Form- und Funktionsparadigma sprengt, nach dem die Gattungspoetik erzählende Literatur ordnet und die Narratologie Formen des Erzählens systematisiert? Eine Prosa, die sich mithin diesen Beschreibungskategorien entzieht?¹ Besteht Narration, wie Koschorke schreibt, in der ordnungsstiftenden Operation, wuchernde semiotische Zusammenhänge einzudämmen und auf einzelne aktualisierte Bedeutungsrelationen hin stillzustellen, so möchte ich Prosa im Folgenden ausgehend von dieser Definition *ex negativo* als dasjenige Schreibverfahren begreifen, das semiotische Interdependenzen gerade nicht *unterbricht*, sondern sich ihrer vielmehr bedient und sie gezielt steigert.

Prosatexte dieser Art zielen damit nicht auf begriffliche Präzision, sondern erodieren im Gegenteil die Begriffe und treiben sie hin zum Unbegrifflichen.

¹ Auch der Band *Logik der Prosa* (Arndt et al. 2012) konzentriert sich neben ästhetischen Verfahren in erster Linie auf die Gattungspoetik und die Erzähltheorie.

Yvonne Al-Taie, Kiel

Hans Blumenberg bestimmt in seiner *Theorie der Unbegrifflichkeit* die Leistungen des Begriffs unter Rekurs auf Arnold Gehlen als »Entlastung unter den Bedingungen der Reizüberflutung«, wodurch der Begriff eine »Art von Rationalität« ausübe, »die im Begriff der Ökonomie steckt. Jede Leistung ist hier ein Stück Ersparnis« (Blumenberg 2007, 26). Texte der nicht-erzählenden Prosa zeichnen sich hingegen dadurch aus, dass ihre Leistung gerade nicht in ökonomischer Komplexitätsreduktion und entlastender Einschränkung semantischen Potentials besteht, sondern sie im Gegenteil das verwirrende Spiel der semiotischen Interdependenzen auskosten, indem sie die von Diskurs zu Diskurs changierenden Bedeutungen und Bedeutungsrelationen ausstellen, die nicht-semantischen Elemente der Zeichen mittels rhetorischer Figuren hervorheben und dadurch unablässig die Überdeterminiertheit der Begriffe steigern. Sie gestalten eine semiotische Reizüberflutung, die die Leser bisweilen regelrecht zu überfordern scheint.

Dies geschieht in Texten der Prosa, so soll im Folgenden diskutiert werden, auf drei Ebenen: (1.) Durch das Produktivwerden der sprachlichen Ebene selbst. Das sprachliche Material, aus dem die Prosa ihre teilweise ins Extreme gesteigerten extensiven Textkorpora generiert, wird in seinen vielstelligen semantischen und klanglichen Bezügen erfasst und aktiviert. Von diesem Potential der sprachlichen Zeichen ausgehend etablieren Texte der Prosa (2.) Verweisketten, die auch die Inhaltsebene betreffen und Gegenstände, Themen und Diskurse durch ein den gesamten Textverlauf überspannendes Beziehungsgeflecht miteinander verknüpfen und in produktive Beziehung zueinander treten lassen. Schließlich entfalten Texte der Prosa (3.) als Metaebene dieses sprachlichen Beziehungsgeflechts selbstreferentielle Textstrukturen.

Ralf Simon hat für dieses Schreibverfahren den Begriff der »Durcheinanderprosa« (Simon 2014) geprägt. Ausgehend von Foucaults in *Les mots et les choses* grundlegender Unterscheidung zwischen drei historischen Etappen der Wissensgeschichte – den auf Ähnlichkeitsbeziehungen beruhenden Epistemen der Renaissance, den auf einem zweistelligen, repräsentationalen Zeichenmodell aufbauenden Epistemen der Aufklärung und den am Paradigma der Transzendentalität orientierten Epistemen des Idealismus – entwickelt Simon die These, dass künstlerische Darstellungsverfahren das Potential bergen, alle drei dieser bei Foucault auf einer historisch-chronologischen Achse angeordneten Modelle des epistemologischen Weltbezugs in einem einzigen Werk miteinander zu verschränken (Simon 2014, 20). Dabei, so Simons These weiter, affizieren die Episteme der Ähnlichkeit die anderen Formen der Zeichenrelation. Foucaults Bildanalyse von Velázquez *Las Meninas* dekonstruktivistisch gegen den Strich lesend, konstatiert Simon für die Kunst die Möglichkeit, gegenüber der Geschichte der Wissensformen eine »Gleichzeitigkeit von epistemischen Systemzusammenhängen« (ebd.) zu etablieren, ein »Zugleich der Epistemei, ihr eigentlich systemwidriges Interagie-

ren« (ebd., 21), das auf einem *re-entry* der Episteme der Ähnlichkeit in die beiden anderen Episteme – der Repräsentation und der Transzendentalität – beruht, um scheinbar logikwidrige Gleichzeitigkeit zu bewerkstelligen.

Meine Überlegungen folgen einem ähnlichen Ansatz, wobei ich von drei historischen Konzepten der (literarischen) Zeichenverwendung ausgehen möchte, die jeweils die semiotische Interdependenzsteigerung zum Ziel haben, dabei aber – ähnlich, wie Simon dies für die Foucault'schen Episteme aufzeigt – auf unterschiedlichen Ebenen wirksam werden. Im Folgenden werde ich die Kombinatorik als ein Zeichenmodell der Frühen Neuzeit, den Witz und die Ironie als das transzendental-philosophische Weiterdenken der Kombinatorik in der Romantik und schließlich das Rhizom als eine Figur der Zeichen- und Diskursverschränkung in der Postmoderne unterscheiden. Während die frühneuzeitliche Kombinatorik auf der Ebene der Materialität der Zeichen operiert, fügen frühromantischer Witz und Ironie die selbstreferentielle Ebene hinzu und Deleuzes und Guattaris Konzept des Rhizoms bringt schließlich die Wissensbestände – oder die referentielle Ebene – mit ins Spiel. Alle drei Ebenen der semiotischen Interdependenzsteigerung – die kombinatorische Ebene, die selbstreferentielle Ebene und die referentielle Ebene –, so die These, die davon ausgehend entfaltet und anhand eines Beispiels diskutiert werden soll, wirken in Texten der Prosa zusammen.

Was bei Foucault als drei unterschiedliche Wissensformen erscheint, möchte ich so vielmehr in Anlehnung an Simons Konzept der »Durcheinanderprosa« als drei Ebenen der Zeichenverwendung begreifen, die sich in der Prosa überlagern und so die semiotischen Interdependenzen steigern. Sie werden damit nicht als epistemologische Alternativen gedacht, sondern als ein Zugleich sichtbar gemacht, in dem die Form oder Materialität der Signifikanten, die durch sie repräsentierten Inhalte und schließlich das transzendental-selbstreflexive Moment koexistieren. Das kombinatorische Moment der Zeichenrelation bildet dabei die Grundlage der beiden nachfolgenden Konzepte des Witzes beziehungsweise der Ironie als Form transzendentaler Selbstbezüglichkeit und des Rhizoms als Organisationsform unterschiedlicher Wissensdiskurse, die sich der kombinatorischen Zeichenverwendung jeweils bedienen. Die Kombinatorik verstehe ich dabei nicht als an eine bestimmte Wissensform gebunden, wie etwa an die Episteme der Ähnlichkeit, sondern als eine Art des Zeichengebrauchs, an die sich unterschiedliche Wissensformationen anlagern können.

Ich möchte zunächst in einigen wenigen historischen Etappen diese drei Verfahren kurz skizzieren, um daran anschließend das Zusammenspiel kombinatorisch-zeichenrelationaler, transzendental-selbstreferentieller und rhizomatisch-diskursverschränkender Verfahren in der Prosa am Beispiel von Ulrike Draesners *Mein Hiddensee* nachzuvollziehen.

2 Kombinatorik – Steigerung der Zeichenrelationen

Das erste Foucault'sche Wissensmodell ist jenes der Ähnlichkeit. Es ist zunächst ein epistemologisches Konzept und zielt auf die Verhältnisse realer Gegenstände; gleichwohl erschließen sich diese Verhältnisse erst, wenn sie für den Menschen als Zeichen lesbar werden: »Die Welt der Ähnlichkeit kann nur eine bezeichnete Welt sein.« (Foucault 1974, 57) Foucault rekurriert hier auf die Signaturenlehren der Frühen Neuzeit, in deren Denken Zeichenrelationen und Relationen des Bezeichneten in analoger Beziehung zueinander stehen, wie es sich in den magisch-hermeneutischen Lehren, etwa der Kabbala, spiegelt (ebd., 57–74). Nach Foucault findet das Denken der Ähnlichkeit im Barock sein Ende und wird im siebzehnten Jahrhundert von einer Episteme der Repräsentation abgelöst, die er auch im kombinatorischen Zeichenverständnis, etwa bei Leibniz, realisiert sieht. Die Kombinatorik muss hingegen weiter gefasst und von den Epistemem der Aufklärung losgelöst betrachtet werden. Bei ihr handelt es sich um ein Verfahren seriell-systematischer Zeichenpermutation, das sich bereits in der Antike und im Spätmittelalter findet, in der Frühen Neuzeit besonders große Wirksamkeit entfaltet hat² und für die Schriftauslegung der Kabbala von großer Bedeutung ist, wo sie zur hermeneutischen Interpretation auch der nicht-semantischen Elemente der Sprache herangezogen wird.³ Im Barock entstehen kombinatorische Sprach- und Dichtungstheorien, unter anderem in Justus Georg Schottelius' *Ausführlicher Arbeit von der teutschen HauptSprache* von 1663, bei Philipp von Zesen und Georg Harsdörffer (Neubauer 1978, 28). Gerade in ihrer literarischen Adaption hat die Kombinatorik weit über die Frühe Neuzeit hinaus Wirksamkeit entfaltet. Sie soll hier als die erste grundlegende Ebene semiotischer Interdependenzsteigerung verstanden werden, die für die Schreibweisen der Prosa relevant ist. Dabei verstehe ich die Kombinatorik – anders als Foucault – nicht als an eine bestimmte Wissensform gebunden, sondern als ein Verfahren, das auf der Ebene

² Kombinatorische Lehren verbreiteten sich seit Raimund Lulls *Ars magna generaliset et ultima* (1305–1308) und der gekürzten *Ars brevis* von 1308 durch Lulls Schüler, die seine Werke ab dem fünfzehnten Jahrhundert im Druck herausgaben und an den Universitäten lehrten, so etwa Nikolaus von Kues und Agrippa von Nettesheim. Im siebzehnten Jahrhundert werden Athanasius Kircher mit der *Ars Magna Sciendi* (1669) und Gottfried Wilhelm Leibniz mit *De Arte Combinatoria* (1666) wichtige Vertreter kombinatorischer Lehren. Ferner werden Lehren der Kabbala mit der Kombinatorik in Verbindung gebracht, exemplarisch dafür steht Pico della Mirandolas *Apologia* als *ars combinandi*. (Neubauer 1978, 19–21; Breitbach 2005, 330)

³ »One of the most striking characteristics of the Hebrew kabbalah, and one that had an impact on the Christian kabbalah, is the extension of meaning to non-semantic aspects of language.« (Dan 1997, 70)

der Signifikantenverknüpfung produktiv wird.⁴ Die Kombinatorik ist ein Verfahren, das Ordnungsmuster semiotischer Konstellationen jenseits ihrer semantisch-syntaktischen Verknüpfung erprobt und systematisiert. Ihren Ausgangspunkt nimmt die Kombinatorik bei den Wissensformen der Analogie und der Ähnlichkeit.⁵ Sie ist dabei jedoch nicht notwendig an die Episteme der Ähnlichkeit gekoppelt und kann mithin als *re-entry* auch in anderen Wissensformationen – etwa in der transzendentalen oder in der repräsentationalen – wirksam werden und zu einer Komplexitätssteigerung führen, wie sie Texte der Prosa auszeichnet. Kombinatorik soll im Folgenden als Grundform vorwiegend nicht-erzählender Schreibweisen der Prosa betrachtet werden.

Als ein Verfahren der rein wortbezogenen frühneuzeitlichen Grammatik basierte die Kombinatorik vor allem auf der Arbeit mit Stammwörtern und hat ihren Niederschlag in lexikographischen Projekten der Stammwörterbücher gefunden. Als Grundbaustein des Stammworts gilt wiederum der Stammbuchstabe;⁶ phraseologische Überlegungen kommen quasi nicht vor (Hundt 2000, 254). Die grammatikalische Grundannahme, »dass die deutsche Sprache über eine geschlossene Klasse von Stammwörtern verfüge, aus denen sich alle nur denkbaren Kombinationen durch die Wortbildung herstellen lassen« (ebd., 65), bildet den Ausgangs-

4 Anders als dies Foucaults Darstellung nahelegt, ist die Kombinatorik nicht notwendig an ein bestimmtes Wissensmodell gebunden. Während Foucault die Kombinatorik unter Rekurs auf deren Anwendung etwa bei Leibniz und der *Logik von Port-Royal* in den Epistemem der Repräsentation des siebzehnten Jahrhunderts und der Aufklärung verortet, zeigt Hundt (2000, 104, 216) auf, wie eng die Kombinatorik mit den Epistemem der Ähnlichkeit verknüpft sein kann, etwa in ihren kabbalistischen Anwendungen. Markus Hundt weist ferner darauf hin, dass es für die Kombinatorik in den barocken Sprachlehren nicht mehr als abgesichert gelten kann, dass sie noch an ein magisches Ähnlichkeitsdenken gekoppelt ist, oder ob darin nicht vielmehr spielerisch darauf Bezug genommen wird, während sich bereits ein binäres Zeichenmodell der Repräsentation durchgesetzt hat.

5 Die »welt- und erkenntniskonstitutive Funktion der Sprache« (Hundt 2000, 216, 271, u.ö.) im frühneuzeitlichen Denken darf nicht übersehen werden. Man ging davon aus, dass Stammwörter in einer nicht-arbiträren Verbindung zu den von ihnen bezeichneten Gegenständen stehen, was wiederum – ausgehend von der Vorstellung, dass Laut und Buchstabe eine Einheit ausmachen – aus der lautmalerischen und lautsymbolischen Bedeutung der einzelnen Buchstaben abgeleitet wurde. Laut und Buchstabe wurden noch im siebzehnten Jahrhundert als Einheit gedacht, so dass Hundt (2000, 183) auch von »Graphonemen« spricht. Entsprechend versuchte man auch den Fachwortschatz onomatopoetisch zu erklären. Zentral für die Episteme der Ähnlichkeit ist ferner die Grundvorstellung, dass sich in den aufgedeckten Ähnlichkeitsrelationen der Wörter die Beziehung der durch sie bezeichneten realweltlichen Gegenstände abbildet. »Durch die Gemeinsamkeit des Buchstabenmaterials war auch eine prinzipielle Verbundenheit der Inhalte gegeben.« (ebd., 218)

6 So bei Schottelius (Hundt 2000, 187–193).

punkt permutativ-kombinatorischer Verfahren, die sich ebenso in lexikographisch-grammatischer Ausrichtung wie in ludistischer Ausprägung finden.

Die permutativen Verfahren (Anagrammatik, Palindrome, Proteusverse, Lese-labyrinth, *carmen infinitum*)⁷ können sich sowohl auf den Lese- als auch auf den Schreibprozess beziehen und führen zu einer seriellen Textproduktion, für die schon im Mittelalter und in der Frühen Neuzeit bisweilen technische Apparaturen zur Anwendung kamen.⁸

Sprachkombinatorische Verfahren operieren auf der Ebene der Signifikanten. Die Operationen zielen vor allem auf die analytische Zergliederung der Begriffe und die anagrammatische Reorganisation der Zeichen. Ihre Methoden der Textgenerierung und Permutation von sich scheinbar bis ins Unendliche überlagernden Bedeutungsschichten rekurren ausschließlich aufs semiotische Material, das in Graphemen, Phonemen und lexikalischen Einheiten die Grundelemente der Textproduktion bereitstellt und durch immer neue Arrangements unaufhörlich neue Sinnschichten an das expandierende Textgebilde anlagert. Die spielerischen Formen, wie sie etwa in Harsdörffers *Frauenzimmergesprächsspielen* geschildert werden, bestehen in sprachkombinatorischen Verfahren, etwa in der Suche nach möglichst vielen Ableitungen, Derivationsformen, Komposita, Negativformen oder Sprichwörtern von vorgegebenen Stammwörtern (Hundt 2000, 272–275). Das Ziel aller dieser Formen sprachspielerischer Geselligkeitskultur bestand darin, das »Wortbildungspotential eines Stammwortes aufzudecken« (ebd., 274).

Die Kombinatorik ist dabei strikt systematisch organisiert und präsentiert sich in Form von regelbasierten Tafeln und Diagrammen, die alle möglichen Zuordnungen und Zusammenstellungen eines begrenzten Sets an Grundbegriffen abzubilden versuchen. Verfahren kombinatorischen Sprachgebrauchs sind mit enzyklopädischen Verfahren verwandt, die auf Vollständigkeit des erfassten Sprachmaterials abzielen und dieses in der Regel nach sprachimmanenten Kriterien sortieren. Olaf Breitbach spricht in diesem Zusammenhang von einem »Instrumentarium einer schlüssigen Totalrepräsentation der uns möglichen Begriffsbezüge« (Breitbach 2005, 329).

Allen Spielarten dieses Verfahrens liegt ein Grundprinzip der Textproduktion zugrunde, das nicht vom inhaltlich-logischen Aufbau eines Textes über Aussagen und Aussageverknüpfungen ausgeht, sondern Texte von ihren (kleinsten) sprachlichen Elementen her denkt und deren Potential zu Arrangements immer neuer Textkonstellationen auslotet. Texte werden dergestalt zu Konstellationen

⁷ Zu diesen Verfahren und ihren Spielarten ausführlich Ernst 1992.

⁸ Solche Apparaturen gab es etwa in Form von Drehzylindern oder als Textscheiben mit gegeneinander verschiebbaren konzentrischen Ringen, die eine mathematisch exakt berechenbare Anzahl von Begriffskombinationen ermöglichten (Ernst 1992, 243f.).

sprachlichen Materials, die die Zusammenschau erschöpfender Bedeutungsvarianten auf Basis eines begrenzten Sets an sprachlichen Grundbausteinen auskosten.

Der Komplexität dieser Verfahren und der überbordenden Fülle an dieserart generierbaren Bedeutungsvariationen mag es geschuldet sein, dass sie in erster Linie in der Lyrik zur Anwendung kamen – im Barock⁹ ebenso wie in der avantgardistischen und experimentellen Dichtung des zwanzigsten Jahrhunderts (Ernst 1992, 225–269). Insbesondere auf exhaustive Vollständigkeit abzielende Umsetzungen solcher Schreibformen fordern beinahe notwendig eine das sprachliche Material beschränkende Kleinform, wie sie die Lyrik darstellt. Mit dem nahezu unkontrollierbar werdenden Anschwellen immer neuer Bedeutungskonstellationen wohnt der Kombinatorik zugleich aber auch ein Moment inne, das sie zu einem präferierten Produktionsverfahren extensiver Prosatexte werden lässt.¹⁰

Dabei operieren kombinatorische Verfahren auf der Ebene der Zeichen, sie stellen das selbstreferentielle Spiel der Zeichenverkettungen aus und lassen den Textkörper in immer neuen rekursiven Schleifen semiotischer Variation anschwellen. Diese gesteigerte Aufmerksamkeit für das sprachliche Zeichen als Baustein des Textes und für die Möglichkeiten der unaufhörlichen Bedeutungsgenerierung durch das Umstellen und Rekombinieren dieser Elemente ist grundlegend zum Verständnis der hier in Rede stehenden Prosa. Prosa zielt damit anders als Erzählungen nicht in erster Linie auf Handlungszusammenhänge, sondern auf Zeichenzusammenhänge.

Von diesen Befunden ausgehend soll nachfolgend aufgezeigt werden, dass die Kombinatorik als ein auf Signifikantenebene wirksames Modell der Organisation und Interaktion von Zeichen verstanden werden kann, dessen sich Texte der Prosa bedienen, um semiotische Interdependenzen zu steigern. Dabei lassen sich kombinatorische Verfahren des Zeichengebrauchs als *re-entry* in andere Wissensformationen als der ähnlichkeitsbasierten integrieren, so dass diese Texte mit mehreren Wissensordnungen zugleich operieren. Mit dem romantischen Witz

9 Poetische Anwendung fand die Kombinatorik unter anderem in den sogenannten Proteusversen, in denen die Wörter seriell ihre Position im Satz tauschen, so dass eine Text- oder Gedichtserie mit immer neuen Bedeutungsverschiebungen entsteht. Der Name Proteusverse geht auf die mythologische Überlieferung zurück, wonach sich der antike Proteus in verschiedene Elemente und Lebewesen verwandelt habe. Prototypisch für die Gattung sind die Proteusverse des Thomas Lansius, die auch bei Leibniz zitiert werden. Der erste Vers lautet: LEX, REX, GREX, RES, SPES, JUS, THUS, SAL, SOL, LUX, LAUS. Lansius berechnet über 39 Millionen möglicher Permutationen für diese Verse. (Lansius 1620; Ernst 1992, 240). Bei Harsdörffer und Quirinus Kuhlmann finden sich Variationen dieses kombinatorischen Versmodells (Neubauer 1978, 27).

10 Ernst 1992, 249–252 verweist exemplarisch auf Umberto Eco's *Der Name der Rose*. Hier ließen sich zahlreiche weitere Autoren anführen, etwa James Joyce oder Arno Schmidt.

und der romantischen Ironie sowie der postmodernen Figur des Rhizoms sollen zwei solcher Darstellungsformen aufgezeigt werden, die jeweils eine andere Episode auf Grundlage der Kombinatorik entfalten.

3 Witz: Transzendente Steigerung der Kombinatorik

Die Anwendung kombinatorischer Verfahren wird in Texten der Prosa mit einer zweiten, als transzendental oder metareflexiv zu bezeichnenden Ebene verknüpft, wie Foucault sie für die Episteme des Idealismus beschreibt und wie Simon sie als ein Merkmal der »Durcheinanderprosa« kennzeichnet. Mit dem Witz und der Ironie als den beiden zentralen Denkfiguren der romantischen Poetik sollen im Folgenden zwei Schreibverfahren in den Fokus gerückt werden, die die kombinatorische Zeichenverwendung dazu heranziehen, um den Texten ein selbstreflexives Moment einzuschreiben.

Die Frühromantik greift das Textmodell der *ars combinatoria* auf, verbindet es jedoch in der Figur des Witzes mit einem selbstreflexiven Moment, sodass der textuellen Bedeutungsgenerierung und -steigerung über Ähnlichkeitsrelationen eine metareflexive Dimension hinzugefügt wird. Friedrich Schlegel¹¹ stellt die Verbindung zwischen Witz und *ars combinatoria* in seinen Notizen an verschiedenen Stellen explizit her, am deutlichsten vielleicht in der Formulierung: »Der höchste Witz wäre die wahre ling.[ua] char.[akteristica] universalis und ZUGLEICH die ars combinat[oria]« (KFSa XVIII, 281) oder in Ausdehnung dieser Reihe der Äquivalenzen auf die Kritik und die Erfindungskunst: »Witz, ars combinat.[oria], Kritik, Erfindungskunst, ist alles einerlei.« (KFSa XVIII, 124) So verschwimmen sich im kombinatorischen Witz zugleich zwei Schreibweisen, um deren Verbindung es dem frühromantischen Denken schlechthin zu tun ist: Kritik und poetisch-dichterrische Erfindung. Dieses Doppel von Poetizität und kritischer (Selbst-)Reflexion ist auch im Konzept der romantischen Ironie eingefangen. Ironie legt ein Zugleich zweier Bedeutungsregister der Zeichen frei, in dem die Zeichen sowohl die Bedeutung ihrer im Text aktualisierten Semantiken entfalten als auch in einer »ironische[n] Überdeterminierung« polyseme Bedeutungsspielräume aktivieren (Frank 1989, 366). Witz und Ironie sind zwei bei Friedrich Schlegel eng aufeinander bezogene Konzepte, die er in einer Notiz wie folgt unterscheidet: »Ironie ist inner-

¹¹ Zur Nähe der frühromantischen Poetik zu einer Theorie der Prosa und zu Friedrich Schlegels Nachdenken über eine solche: Simon 2013, 202–209.

lich; der Witz nur die Erscheinung derselben.« (KFSa XVIII, 203) Die hier versuchte Differenzierung ließe sich dahingehend reformulieren, dass Ironie in erster Linie das transzendentalpoetische Prinzip einer selbstreflexiven Poesie der Poesie meint, während Witz auf die Form ihrer sprachlichen Darstellung bezogen ist.¹²

Witz und Ironie werden dabei nicht ausschließlich und auch nicht in erster Linie rhetorisch gedacht, sondern unter Bezugnahme auf Kants Transzendentalphilosophie als grundlegende Verfahren eines poetischen Schreibens entworfen, das sich seiner selbst bewusst wird.¹³ ›Transzendentalpoesie‹ und Transzendentalphilosophie konvergieren im Begriff der ›Kritik‹ als deren zentrales Charakteristikum, wonach die Darstellung die Bedingungen des Darstellens immer schon mitreflektiert. Die Grundgedanken dieses romantischen Textverständnisses sind im berühmten 238. Athenäums-Fragment niedergelegt, dessen Wortlaut hier noch einmal in Erinnerung gerufen sei:

Es gibt eine Poesie, deren eins und alles das Verhältnis des Idealen und des Realen ist, und also nach der Analogie der philosophischen Kunstsprache Transzendentalpoesie heißen müßte. Sie beginnt als Satire mit der absoluten Verschiedenheit des Idealen und Realen, schwebt als Elegie in der Mitte, und endigt als Idylle mit der absoluten Identität beider. So wie man aber wenig auf eine Transzendentalphilosophie legen würde, die nicht kritisch wäre, nicht auch das Produzierende mit dem Produkt darstellte, und im System der transzendentalen Gedanken zugleich eine Charakteristik des transzendentalen Denkens enthielte: so sollte wohl auch jene Poesie die in modernen Dichtern nicht selten transzendentalen Materialien und Vorübungen zu einer poetischen Theorie des Dichtungsvermögens mit der künstlerischen Reflexion und schönen Selbstbespiegelung, die sich im Pindar, den lyrischen Fragmenten der Griechen, und der alten Elegie, unter den Neuern aber in Goethe findet, vereinigen und in jeder ihrer Darstellungen sich selbst mit darstellen, und überall zugleich Poesie und Poesie der Poesie sein. (KFSa II, 204)

Die Schreibverfahren, in denen sich diese Verbindung aus Philosophie und Dichtung vollzieht, sind der Witz und die Ironie. Schon in einem Lyceums-Fragment begreift Friedrich Schlegel die Ironie als eine philosophische Darstellungsform: »Die Philosophie ist die eigentliche Heimat der Ironie« (KFSa II, 152) und präzisiert seine Aussage hinsichtlich einer philosophischen Darstellungsform, die nicht in einem System gründet und dem Literarischen damit besonders nahesteht: »[D]enn überall wo in mündlichen oder geschriebenen Gesprächen, und nur nicht ganz systematisch philosophiert wird, soll man Ironie leisten und fordern«. (KFSa II, 152) Ähnlich notiert er über den Witz: »Aller W[it]z hat Verwandtschaft mit φσ[Philosophie].« (KFSa XVIII, 27)

¹² Zum Verhältnis von Witz und Ironie bei Friedrich Schlegel: Zovko 2017.

¹³ Wie Manfred Frank (1989, 296) schreibt: »Allegorie und Witz sind die Blick- und Wendepunkte der Reflexion«.

Vielleicht ist Friedrich Schlegels Idee des Witzes nirgendwo sonst so geistreich wie elegant zum Ausdruck gebracht wie im 220. Athenäums-Fragment:

Ist aller Witz Prinzip und Organ der Universalphilosophie, und alle Philosophie nichts anderes als der Geist der Universalität, die Wissenschaft aller sich ewig mischenden und wieder trennenden Wissenschaften, eine logische Chemie: so ist der Wert und die Würde jenes absoluten, enthusiastischen, durch und durch materialen Witzes, worin Baco und Leibniz, die Häupter der scholastischen Prosa, jener einer der ersten, dieser einer der größten Virtuosen war, unendlich. Die wichtigsten wissenschaftlichen Entdeckungen sind *bonmots* der Gattung. Das sind sie durch die überraschende Zufälligkeit ihrer Entstehung, durch das Kombinatorische des Gedankens, und durch das Barocke des hingeworfenen Ausdrucks. Doch sind sie dem Gehalt nach freilich weit mehr als die sich in Nichts auflösende Erwartung des rein poetischen Witzes. Die besten sind *echappées de vue* ins Unendliche.

(KFSa II, 200)

Die gesamten Aussagen über den Witz gruppieren sich um die Nennung zweier beispielhafter Vertreter der Gattung – Bacon und Leibniz – als den »Häupter[n] der scholastischen Prosa«. Der Witz der philosophischen Prosa gilt dabei dem poetischen Witz aufgrund seines epistemischen Gehalts als überlegen. Witz soll ein erkenntniskritisches Potential enthalten, das auf der nicht logisch organisierten Zusammenführung heterogener Gegenstände und Wissensbereiche beruht und deren sprachliche Darstellung den aus dem Barock bekannten kombinatorischen Formen entspricht. Der philosophische Witz der Prosa gründet dergestalt in Momenten des beständigen Formwechsels. Philosophische Reflexionen schreiben sich Texten der Prosa mithin anders als in Erzählungen nicht in erster Linie über – den Handlungsverlauf unterbrechende – digressive Figuren- oder Erzählerreden in den Text ein, sondern bilden das metareflexive Moment einer kombinatorischen Sprachverwendung.

Was sich in der philosophischen Verwendung des Witzes bereits andeutet – dass er im kombinatorischen Spiel Inhalte verknüpft und damit auch welthaltig ist – entfalten Deleuze und Guattari unter Rekurs auf die Denkfigur des Rhizoms als ein postmodernes Textverständnis.

4 Rhizom: Diskursive Steigerung der Kombinatorik

Es hat sich gezeigt, dass die Kombinatorik zwar die Steigerung semiotischer Interdependenzen denkt und in ihren Verfahren operativ ausgestaltet, dabei jedoch von klaren, zum Teil hierarchisch strukturierten Ordnungsmustern ausgeht. Dieses Denkmodell artikuliert sich in der wirkmächtigen Wissensfigur des *arbor scientiae* beziehungsweise des *arbor porphyriana*, deren Baumdiagramm für nachfolgende Adaptionen kombinatorischer Lehren und epistemologischer Ordnungsmuster

häufig wegweisend blieb. Den Strukturbildern des Baumes oder der Wurzel mit ihren binären Ordnungsprinzipien möchten Gilles Deleuze und Félix Guattari ein ebenso der Natur entlehntes, alternatives Denkmodell entgegensetzen, das sie im Rhizom als einer biologischen Struktur finden, die ins Form- oder Strukturlose drängt: »Das Rhizom selbst kann die verschiedensten Formen annehmen, von der Verästelung und Ausbreitung nach allen Richtungen an der Oberfläche bis zur Verdichtung in Knollen und Knötchen.« (Deleuze und Guattari 1977, 11)

Bereits Koschorkes Formulierung: »Wenn alles mit allem rhizomatisch verbunden scheint«, enthält eine Anspielung auf Deleuzes und Guattaris Essay *Rhizom*, der den Text jenseits hierarchisch-logischer Ordnungsmuster zu denken versucht. Der zweite Teil von Koschorkes Satz: »besteht Ordnungsstiftung schon allein in der negativen Operation, semiotische Interdependenz zu *unterbrechen*« (Koschorke 2012, 186), gilt für den rhizomatischen Text freilich nicht mehr. Der Text als Rhizom gedacht folgt nicht den kohärenten Handlungsketten der Erzählung. Mehr noch: Die strukturelle Figur des Rhizoms erlaubt es, das kombinatorische Moment aus dem Ordnungsdenken der frühneuzeitlichen Kombinatorik herauszulösen und die kombinatorische Dynamik stattdessen in semiotischen Systemen zu erfassen, die nicht-hierarchischen Mustern folgen und damit einer weiteren Komplexitätssteigerung dienen. Es bildet eine Steigerung von Interdependenzen bei gleichzeitigem Verzicht auf lineare Ordnungsmuster ab.

Auf Basis der Kernprinzipien *Konnexion* und *Heterogenität* leistet das Rhizom eine unaufhörliche Verknüpfung heterogenen Materials, die zur semiotischen Interdependenzsteigerung drängt. In den Worten Deleuzes und Guattaris:

Ein Rhizom verknüpft unaufhörlich semiotische Kettenteile, Machtorganisationen, Ereignisse in Kunst, Wissenschaft und gesellschaftlichen Kämpfen. Ein semiotisches Kettenglied gleicht einem Tuberkel, einer Agglomeration von mimischen und gestischen, Sprech-, Wahrnehmungs- und Denkakten: es gibt keine Sprache an sich, keine Universalität der Sprache, sondern einen Wettstreit von Dialekten, Mundarten, Jargons und Fachsprachen.

(Deleuze und Guattari 1977, 12)

Oder, wie Hans-Thies Lehmann es ausdrückt, es vollzieht sich in der Rhizomatik »die Zerstörung des klischierten, wenn auch von der Wissenschaft vielleicht beglaubigten Rasters der Weltbeschreibung zugunsten einer Neues produzierenden Wahrnehmung, in der das Heterogene sich verbinden kann.« (Lehmann 1984, 544) Die Zeichen verdichten sich im Rhizom und pluralisieren sich zu Zeichensystemen, die ihren jeweiligen Eigenwert behaupten, ohne feste Ordnungspunkte innerhalb einer Struktur zu bilden: »In einem Rhizom gibt es keine Punkte oder Positionen wie etwa in einer Struktur, einem Baum oder einer Wurzel. Es gibt nichts als Linien.« (Deleuze und Guattari 1977, 14) Aus diesem fehlenden Zentrum leiten sich wiederum die Segmentierungslinien her, die es erlauben, das Rhizom

»an jeder beliebigen Stelle« (ebd., 16) aufzubrechen, ohne es zu vernichten; vielmehr wuchert es entlang dieser Linien weiter. Für Texte der Prosa bedeutet dies, dass sie anders als narrative Texte weniger an Handlungslogiken und -folgen gebunden sind. Sie weisen gegenüber Erzähltexten eine weit größere Toleranz gegenüber Umstellung, Streichung und Ergänzung von Textelementen und -segmenten auf.

Während die Kombinatorik auf der Ebene der Zeichenrelationen operiert und der romantische Witz dieser das Moment der Selbstreferentialität hinzufügt, integrieren Deleuze und Guattari mit ihrem Begriff des Rhizoms die signifikative Ebene ins Spiel der Zeichen. Mit dem Rhizom führen Deleuze und Guattari eine Denkfigur der komplexen, nicht-linearen und nicht-kausallogisch organisierten Zeichenverschaltung ein, die als eine Organisationsform von Wissen Gültigkeit gewinnt.¹⁴ Dieses Ausgreifen der semiotischen Form auf die Inhalte markieren sie deutlich in Abgrenzung zu Chomskys linguistischem Baum:

In einem Rhizom dagegen verweist nicht jeder Strang notwendig auf einen linguistischen Strang: semiotische Kettenglieder aller Art sind dort nach den verschiedensten Codierungsarten mit politischen, ökonomischen und biologischen Kettengliedern verknüpft; es werden also nicht nur ganz unterschiedliche Zeichensysteme ins Spiel gebracht, sondern auch verschiedene Arten von Sachverhalten. (Deleuze und Guattari 1977, 12)

Der Unterschied zum Repräsentationsmodell der Aufklärung besteht darin, dass Deleuze und Guattari in ihrem poststrukturalistischen Textmodell das *re-entry* einer kombinatorischen Zeichenverwendung in ihr Modell der Wissensrepräsentation bereits vollzogen haben. So denken sie die Kombinatorik nicht rein auf der Ebene eines selbstreferentiellen Spiels der Signifikanten, sondern sehen diese in Abhängigkeit zum Wirklichkeitsbezug des Textes: »Die Kombinationen, Permutationen und Gebrauchsweisen sind dem Buch nie inhärent, sondern hängen von seinen Verbindungen mit diesem oder jenem Außen ab.« (Deleuze und Guattari 1977, 40) Die Unterscheidung zwischen Wirklichkeit, deren semiotischer Repräsentation und selbstreferentieller Reflexion eines Autorsubjekts erklären Deleuze und Guattari im rhizomatischen Text für aufgehoben. Texte als Rhizome, so könnte man auch sagen, sind dergestalt »Durcheinanderprosa«:

In ihrer Vielheit bearbeitet eine Verkettung zwangsläufig zugleich semiotische, materielle und gesellschaftliche Ströme [...]. Es gibt keine Dreiteilung mehr zwischen einem Feld der Realität: der Welt, einem Feld der Repräsentation: dem Buch und einem Feld der Subjektivität: dem Autor. (Deleuze und Guattari 1977, 36)

¹⁴ So vermerken sie in ihren historischen Perspektivierungen: »Nietzsches Aphorismen brechen die lineare Einheit des Wissens auf« (Deleuze und Guattari 1977, 10).

Damit kann die Figur des Rhizoms auch als Selbstbeschreibungsmo-
 dell einer Episteme der Moderne betrachtet werden, wie Simon (2014) sie rekonstruiert. Die-
 ses Ineinandergreifen aller drei Zeichenfunktionen führt im Prosatext zu einer
 Verdichtung, in der das Wortmaterial sein semiotisches Potential auf allen drei
 Ebenen zugleich entfaltet: Das Wortmaterial wird zugleich für das kombinatori-
 sche Spiel mit Ähnlichkeiten genutzt, durch die referentielle Funktion wird Wirk-
 lichkeit in narrativer, beschreibender oder argumentierender Weise dargestellt
 und in transzendentaler Funktion wird die Gebundenheit der Darstellung an den
 Zeichengebrauch reflektiert. Dies soll im Folgenden in einer exemplarischen Lektüre
 von Ulrike Draesners *Mein Hiddensee* nachvollzogen werden.

5 Ulrike Draesners kombinatorische Prosa: *Mein Hiddensee*

In Ulrike Draesners 2015 erschienenem Prosaband *Mein Hiddensee* überlagern sich
 im Streifzug einer Mutter mit ihrem Kind über die Insel Erinnerungen an eine ge-
 scheiterte Liebe,¹⁵ Familiengeschichte, Rekonstruktion historischer Epochen und
 Ereignisse, die sich der Insellandschaft eingeschrieben haben, mit Naturbeobach-
 tungen und fachterminologischer Naturbenennung; dabei behauptet die Sprache
 unaufhörlich ihre Eigenlogik, die der referentiellen Darstellung die nicht-semanti-
 schen, akustischen und kombinatorischen Verbindungen ihrer Signifikanten auf-
 prägt. Narrative Passagen und stärker wort- und bildbezogenes *nature writing*
 wechseln sich ab.¹⁶ Immer wieder mündet der Text dabei in Reflexionen der Mög-
 lichkeiten, Grenzen und Eigengesetzlichkeiten der Sprache, mit der die Wissens-
 und Wahrnehmungsbestände kartiert werden. Die meist nur wenige Seiten langen
 Kapitel tragen teils referentielle Überschriften, die auf topographische Orte oder
 Jahreszahlen verweisen, teils auf menschliche Beziehungssituationen hindeuten
 und teils das visuell-bildliche Wahrnehmen und Darstellen in den Fokus rücken,

¹⁵ Zu diesem wiederkehrenden Thema in Draesners Werken: Leeder 2008a und 2008b.

¹⁶ Es sind die nicht-erzählenden Passagen des Buches, die es zu einem hier in Rede stehenden
 Text der Prosa machen und an denen eine am Paradigma des Erzählens orientierte Literaturkritik
 Anstoß nimmt (Roßbach 2015). Mit dem Konzept und dem Schreibverfahren des *nature writing*
 beschäftigt sich Draesner auch in einer ihrer Frankfurter Poetikvorlesungen unter dem
 Titel *Vom zärtlichen Ernst der Welt. Nature Writing* (Draesner 2018). Dabei reflektiert sie das
 Konzept des *nature writing* auch im Text selbst: »*Nature writing*. Natur schreiben? Schreiben
 nach ›der Natur‹? Wahrnehmen. Sprechen. Durch das Sprechen wahrnehmen. Sich mithilfe
 des Sprechens zwingen, die Augen aufzureißen. Das Gehirn. Den Wind in den Kopf zu lassen.
 Stottern. Nichts sagen.« (Draesner 2015, 101)

wie in den sieben als *100-Wörter-Bild* überschriebenen Prosaabschnitten, die zum Prosagedicht hinneigen.

Der Prosaband steht in Kontinuität zu einer wiederholten Beschäftigung mit Hiddensee in Draesners Lyrik, etwa in dem Zyklus *mittwinter* von 2005 sowie in den beiden Hiddensee gewidmeten Gedichten *hiddensee, südstrand, die kämpfenden vögel*, veröffentlicht 2001 im Gedichtband *für die nacht geheuerte zellen* (Draesner 2001, 64), und *hiddensee, südstrand, die winkende bucht (hiddensee 2)*, erschienen im 2005 veröffentlichten Gedichtband *kugelblitz*. (Draesner 2005, 11f.)¹⁷ In Kontinuität zu dem wiederkehrenden, autobiographisch motivierten Hiddensee-Thema stehen auch Draesners Äußerungen über die Bedeutung der Insel in ihrer Bamberger Poetikvorlesung *Zielen. Zum Verhältnis von Wirklichkeit und Text* (Draesner 2007, 89f.). Schon die Wiederkehr des Themas in unterschiedlichen Genres, von denen die Prosabearbeitung die (vorläufig) letzte Version darstellt, legt die sprachliche Verwandtschaft nahe, die Draesners Prosa zur Lyrik und zum Essay unterhält.

Draesners Texte – die lyrischen und die epischen ebenso wie die essayistischen – zeichnen sich, so Anna Ertel (2014, 19) in ihrem Beitrag zu Draesners Poetik, durch »Komplexität und Mehrdeutigkeit« sowie durch »eine ausgeprägte assoziative Bildlichkeit« aus. Ferner verweist Ertel auf »einen hohen Grad an metaphorischer Verdichtung«, das Arbeiten mit Mehrsprachigkeit, das Spiel mit Konnotationen und Assoziationen sowie auf ein Interesse am Unterminieren scheinbar binärer Kategorien und am Eigenwert poetischer Erkenntnis (ebd., 20–23). Dies mündet in »komplexe, hochgradig verdichtete und kunstvoll arrangierte Sprachgebilde«, so Ertel weiter, »die auf engstem Raum eine Vielzahl von Bild- und Bedeutungsbereichen versammeln und scheinbar mühelos Verbindungen zwischen heterogenen Diskursen (etwa Mythos und Naturwissenschaft) stiften« (ebd., 21). Draesners Prosa, insbesondere wie sie sich in *Mein Hiddensee* entfaltet, so die Argumentation, die ich an Ertels Analysen anschließen möchte, integriert die drei oben aufgezeigten Ebenen der Prosa als einer Gleichzeitigkeit von referentiellem, transzendentalen und sprachspielerisch-kombinatorischem Zeichengebrauch.

Zu diesen Verfahren zählen auch intertextuelle Verweise¹⁸ und kombinatorische Arrangements, die die Wörter sowohl auf einer semantischen als auch auf einer lautlichen Ebene miteinander verknüpfen. Intertextuelle Verweise unterhält etwa ein mit *südstrand, winkende bucht* überschriebenes Kapitel des Pro-

¹⁷ Zur Interpretation dieser Gedichte: Friedrich 2020 und Leeder 2008b, 139–144.

¹⁸ Mit Verfahren der Intertextualität hat sich Draesner (1993) bereits in ihrer Dissertation beschäftigt.

sabandes zum Titel des zweiten Hiddensee-Gedichts *hiddensee, südstrand, die winkende bucht*. Doch die sich hier abzeichnenden Kontinuitäten der Sprachverwendung reichen weiter. Es sind Schreibweisen, die sich der Kombinatorik bedienen und Draesners Prosasammlung *Mein Hiddensee* ebenso bestimmen wie ihre Lyrik: Dazu zählt die für Draesners Lyrik vielfach konstatierte Lautmalerei, erzeugt durch Häufung von Alliterationen, Assonanzen und Anaphern, der Klimek (2020, 72) einen »litaneihaften«, eindringlichen Ton bescheinigt; dazu zählt auch das von Friedrich als fehlende Beschreibung wahrgenommene und von Klimek als »Aufzählung einzelner ›Geräusch[e]‹ und sichtbarer Dinge« erfasste Verfahren, das »punktuell einen distanzierten Beobachter« (ebd., 72) erkennen lässt und die sinnliche Seite der Gegenstände mit Hilfe der sinnlichen Qualitäten der Sprache abzubilden versucht. Dieses Verfahren möchte ich exemplarisch anhand des letzten Kapitels von *Mein Hiddensee* genauer analysieren als eine Schreibweise der Prosa, in der sich die drei Ebenen des kombinatorisch-ähnlichkeitsbasierten, des transzendental-selbstreflexiven und des referentiell-inhaltlichen Zeichenbezugs überlagern.

Im letzten Kapitel gestaltet Draesner eine physische und eine reflexive Wanderung über die Insel und durch die Erinnerungsräume der Protagonistin. Erinnerungen an frühere Besuche des gleichen Ortes überlagern sich mit den sinnlichen Wahrnehmungen des aktuellen Erlebens. Das Kapitel arrangiert, wie der gesamte Text, wiederholt aufgegriffene und variierte Wörter und Phrasen zu immer neuen Wort-, Satz- und Textkonstellationen, in denen die Bedeutungen der Begriffe beständig aktualisiert werden und sich die dergestalt generierten Bedeutungsschichten basaltartig akkumulieren. Dabei entlockt Draesner der Sprache ihre poetischen Qualitäten, indem sie kombinatorische Verfahren in den Prosatext einträgt, die die Semantik der Wörter durch die klanglichen Eigenschaften überlagern. Dies geschieht etwa in der wiederholten und extensiven Einschreibung von Alliterationen in ihre Satzgefüge, die mal die Phänomenologie der sinnlich erfahrenen Landschaft in den Klang der Sprache zu übersetzen versucht, mal sprachspielerisch wie im Zungenbrecher Situationskomik in Sprachkomik überträgt: »Auf den Hügeln herrschen Westwinde, das Ufer säumten lila leuchtende Hagebutten. Hollerteller, Beeren, letztes Licht« (Draesner 2015, 191, Hervorhebungen Y.A.) oder in ludistischer Absicht: »Hindernisse wie herumliegende Handtücher werden von sandignassen Hundepfoten hübsch gemustert, Hindernisse wie auf herumliegenden Handtüchern herumliegende Menschen elegant, wenngleich tropfend übersprungen.« (ebd., 99 f.)¹⁹ Die momenthafte sinnliche Erscheinung der beschriebenen

¹⁹ Im Folgenden werden Zitate aus diesem Text mit der Sigle MHS und der Angabe der Seitenzahl direkt im Lauftext nachgewiesen.

Naturszenenerie wiederholt sich im Ausstellen der sinnlichen Qualitäten des Sprachmaterials. Der Text verknüpft seine lexikalischen Elemente in immer neuen Konstellationen miteinander und streut Rekurrenzen teils über weite Textpassagen hinweg, teils nimmt er sie in rascher Abfolge wieder auf. So etwa »Harter Ort« (MHS, 61), das als Kapitelüberschrift auf einen gleichnamigen Küstenabschnitt der Insel verweist, der im ersten Satz des letzten Kapitels wieder Erwähnung findet: das »Meer« am »Harten Ort« (MHS, 191) und wenige Absätze weiter als Frage wiederaufgenommen auf die Semantik hinter dem Namen transparent gemacht wird: »Harter Ort? Das Meer.« (MHS, 191) Dieses Verfahren verdichtet sich im letzten Kapitel in einer Frage, die es in beständig variierender Wiederholung leitmotivisch durchzieht: »Was glücklich macht?« (MHS, 191, 192); »Was glücklich macht:« (MHS, 192); »Was glücklich macht.« (ebd.); »die glücklich macht« (MHS, 193); »Glücklich [...] Macht – was?« (ebd.); »Macht glücklich, wen?« (ebd.); »Glücklich:« (MHS, 194); »Glücklich [...]« (MHS, 195); »Glücklich sein:« (MHS, 197); »doch glücklich gewesen« (MHS, 198) und schließlich in der Perspektivverschiebung von der Insel als Ort oder Gegenstand der Glückssuche hin zur Insel als Agentin des Fragens mündet: »Die Insel selbst (schöne Einbildung) scheint ihr die Frage nach dem Glück zu stellen, zitternd, vielfältig rasch.« (MHS, 198). In diesem einkreisenden Suchen werden Antworten ausprobiert, die auf die beobachteten Phänomene der Insellflora bezogen werden können, die aber auch eine poetologische Lesart nahelegen, wonach die beschriebenen Wahrnehmungsbilder sich in den Zeichenrelationen spiegeln.²⁰ Auf den Satz »[S]tändig tauschen Schatten und Helligkeit den Platz«, folgt die Frage: »Ist es Wiederholung, die glücklich macht?« (MHS, 192). Nicht nur im beschriebenen Wahrnehmungsphänomen des Licht- und Schattenwechsels ist die Wiederholung angelegt – der Satz selbst wiederholt die Aussage eines vorausgehenden Satzes: »Dämmerung und Licht werden in rascher Folge über den Weg geweht.« (MHS, 191) Und auch der Ellipse, die auf die Frage folgt, ist die Wiederholungsfigur in den Parallelismus und die Anaphorik ihrer Syntax eingeschrieben: »Rauschen des Meeres, Rauschen des Laubes.« (MHS, 192)

Der nächste Absatz lässt der Beschreibung verschlungen wuchernder Pflanzen: »Nessel- und Brombeerverhau, Dickicht durcheinanderwuchernder Pflanzen, eine zweite Kiefer, umrankt von einem efeuartigen, saugenden Wesen, streckt sich weit nach links Richtung Meer« die Frage folgen: »Was glücklich macht: Wachsen

20 Zu diesem Verfahren auch: Leeder 2008a, bes. 39, wo sie unter Bezugnahme auf Aussagen Draesners auf die doppelte – naturwissenschaftliche wie poetologische – Bedeutung des Begriffs »Kugelblitz« eingeht, oder van Hoorn (2018, 269), die bezogen auf den Gedichtband *subsong* vermerkt, dass sich in seinem Motto die »Parallelisierung von naturkundlicher Observation und Dichtungsproduktion« als »poetologisches Programm« des Bandes ankündigt, die sie als »Ornithopoetik« bezeichnet.

in alle Richtungen?» (MHS, 192) Auch dieser Satz legt eine poetologische Lesart nahe, die an das Textmodell des Rhizoms erinnert und an die darin angelegte Lösung der Weltwahrnehmung von herrschenden Ordnungsmustern.²¹ Es folgen Antworten, die sich in ähnlicher Weise sowohl auf die Inhalte wie auf die poetischen Verfahren des Textes beziehen lassen: »Ist es die Erinnerung, die glücklich macht, oder das Bildermachen, ist es das Wiedererkennen oder der Versuch, einfach nur hier zu sein« (MHS, 193). Erinnern, Bildermachen, Wiedererkennen und schließlich der Versuch, präsentisches Erleben darzustellen, sind Schreibverfahren, die den Text durchziehen.

Im weiteren Verlauf des Kapitels wird das Verhältnis von Eigenschaften beschriebener Natur zu den sie bezeichnenden Worten zum Thema. Dergestalt überführt der Text die epistemisch-referentielle Ebene auf eine metareflexivselbstreferentielle, die über das Verhältnis von Zeichen und Bezeichnetem reflektiert:

Dunkelrote Beeren an einem Busch mit rundlichen, bemehlten Blättern. Die Beeren leuchten durchsichtig.

Durchsichtig: das Deutsche und die Anschaulichkeit seiner Wörter. Schubkarre. Butterblume. Wetterhahn. Das Deutsche und seine von Bildlichkeit geleiteten Wortzusammensetzungen. Dazu die oft einsilbigen Grundvokabeln. Sie erschließen sich nicht, sie muss man lernen: Kind Mann Frau Kuh Gras Mensch Tat Werk Tier Haus Tür Bett Stall Topf Herd Hand Kopf Bein Arm Fuß Mund Heu Meer See Baum Strauch Busch Ei Loch. Fügt man sie zusammen, wird sofort deutlich (deutlich), was sie bedeuten (was sie sein könnten?): Leuchtturm. Grastafel. Enddorn. (MHS, 196)

Wie in der frühneuzeitlichen Kombinatorik stellt Draesner hier Wortlisten zusammen, die sich einerseits zu Wortfeldern gruppieren, andererseits über die Wortfeldgrenzen hinweg a-semantisch klangliche Beziehungen untereinander unterhalten, etwa in den wiederkehrenden Alliterationen (Tat/Tier/Tür/Topf, Herd/Hand), den Binnenreimen (Tier/Tür, Topf/Kopf) und den Assonanzen (Fuß/Mund, Meer/See, Baum/Strauch). Die hier ausgebreitete Sprachreflexion lässt an die ›Spracharbeit‹ (Hundt 2000, Titel) der Frühen Neuzeit denken, die ihren Ausgang beim Stammwort nimmt und in ludistischen Formen Wortlisten durch Kompositabildungen, Flexionen und Ableitungen generiert (ebd., 272–279). Die »Kombinierlust« (ebd., 277) vermischt sich bei Draesner mit einer Aufmerksamkeit für das bildliche Potential der Komposita, die sie auf ihren Referenzbereich hin durchsichtig macht. Diese Aufmerksamkeit für das bildliche Potential deutscher Komposita durchzieht den Text. In einem der ersten Kapitel reflektiert Draesner die Bezeich-

²¹ Die Wahrnehmungsweise erinnert bisweilen an Paul Cézannes neuen Blick auf die Landschaft, auf den sich Deleuze wiederholt bezieht (Lehmann 1984, 544).

nung, nach der sie umschreibend sucht: »Es gibt einen Namen für diese windgeformten Gestalten; wie Fühler strecken sie ihre Äste in die Luft.« (MHS, 10) Da, wo das Wort – fünfzehn Seiten und zwei Kapitel weiter – wieder ins Bewusstsein und in den Text tritt, reduzieren sich die Bildlichkeit und Klanglichkeit der umschreibenden Sprache, um sich ganz im Kompositum des Begriffs zu verdichten: »Windflüchter heißen die schiefen Bäume, jetzt fällt es ihr ein.« (MHS, 25) Semiotische Kombinatorik, selbstreflexiver Sprachbezug und Repräsentationsmodell treten hier zusammen und verdichten die Ebenen des Textes.

Enzyklopädisches Denken und Topoi vom Buch der Natur werden aufgerufen, nur um unterminiert zu werden. Natur und Buch stehen in keiner analogen Ähnlichkeitsrelation zueinander, stattdessen werden im Sprechen über die Natur zwei unabhängige Zeichensysteme miteinander korreliert, die ihren eigenen Gesetzlichkeiten folgen:

Sie schlägt die Namen der Pflanzen nach. »Die Natur« ist kein Buch, das Buch wird über ihre Erscheinungen gelegt. Im Augenblick: Vokabular. Von der Grammatik, den Regeln der Verknüpfung (genannt Biotop, Soziotop, Biosphäre, Reservat, Schutz, CO₂-Fußabdruck) versteht sie nicht viel. (MHS, 28)

Das Wörterbuch dient immer wieder dem Ordnen und Artikulieren der Seheindrücke und stellt dabei die akustische und kombinatorische Eigenlogik der Sprache aus: »Ancylus fluviatilis, Littorina littorea, Limnea ovata, Mya arenaria. Flussmützenschnecke. Strandschnecke. Brackwasserschnecke, Sandklaffmuschel.« (MHS, 69) Das Lexikon wird in seiner Funktion der Kartierung der Umwelt ebenso mitreflektiert wie die kombinatorische Verwandtschaft fachterminologischer Komposita oder die im Synonym geborgene Vervielfältigung der Signifikanten: »Noch lernt er Vokabeln: Steilküste, Flachküste, Nehrung, Windwatt. Eiche, Buche, Kiefer, Schwein. Die Namen der Büsche enden alle gleich: Weißdorn, Rotdorn, Kreuzdorn, Sanddorn.« (MHS, 103) Oder: »Namen der Königskerze: Wollkraut, Kunkel, Wullena, Blitz.« (MHS, 95)

Die strukturelle Ironie entfaltet sich zwischen den fachterminologisch präzisen Bestimmungen und Benennungen der Inselflora und deren Arrangement zu kombinatorisch organisierten Wortfolgen, in denen die Bildlichkeit der Wörter, die Zusammensetzung aus sich wiederholenden Sprachbausteinen und klanglich a-semantische Qualitäten der Sprache hervortreten. Dergestalt wird eine im Fachterminus archivierte Wissensformation überschrieben und gebrochen durch eine zu ihr scheinbar in Ko-Opposition stehende poetische Wissensordnung der sinnlich wahrnehmbaren Erscheinungen der Natur, die in die sinnlich-onomatopoetischen Qualitäten der Sprache hineingespiegelt wird. Die Inselflora wird dergestalt auf zweifache Weise kartiert: in den Epistemen der Repräsentation, der die Fachterminologie folgt, und in einer ähnlichkeitsbasierten Episteme, die auf die kom-

binatorischen Spracharrangements als Abbild sinnlich erfahrbarer Wirklichkeit zielt. Es ist schließlich die dritte, transzendente Episteme, die zwischen diesen beiden Epistemem vermittelt und dabei das Verhältnis der Zeichen zu den Gegenständen reflektiert.

So gilt für Draesners Prosa gerade nicht, was Sonja Klimek über ihre Lyrik in Abgrenzung zur Prosa schreibt: »Der ›Mehrwert‹ des Gedichts gegenüber einem autobiographischen Erlebnisbericht in Prosa beispielsweise ist bewirkt durch die generisch besondere, sinnlich wirkende Sprachverwendung als zum rein propositionalen Inhalt [...] hinzutretende, nicht-propositionale, graphische und akustische Erfahrungsqualität des Textes.« (Klimek 2020, 81)

Mit *Mein Hiddensee* schreibt Ulrike Draesner einen Prosatext, der im weitesten Sinne als ›autobiographischer Erlebnisbericht‹ gelten könnte und der sich doch gerade nicht auf propositionale Aussagegehalte reduzieren lässt, sondern vielmehr basierend auf einer kombinatorischen Schreibweise unterschiedlichste propositionale Inhalte (botanisches Fachwissen, historisches Wissen, persönliche Erinnerungen, überlieferte Erinnerungen) und die nicht-proportionalen Eigenschaften der Zeichen rhizomatisch verschaltet, das doppelte Potential der Sprache dabei beständig mitreflektiert und auf diese Weise einen Prosatext gestaltet, der die semiotischen Interdependenzen auf der Ebene der Inhalte, der Materialität der Zeichen und der Selbstreferenz zu einer nachgerade lyrischen Dichte²² steigert.

Literaturverzeichnis

- Arndt, Astrid, Christoph Deupmann und Lars Korten (Hg.): Logik der Prosa. Zur Poetizität ungebundener Rede. Göttingen 2012.
- Blumenberg, Hans: Theorie der Unbegrifflichkeit. Aus dem Nachlass hrsg. v. Anselm Haverkamp. Frankfurt a. M. 2007.
- Breitbach, Olaf: Die Typik des Wissens und die Ordnung der Dinge. Zur Systematik des Goetheschen Sammelns. In: Räume der Kunst. Blicke auf Goethes Sammlungen. Hrsg. v. Markus Bertsch und Johannes Grave. Göttingen 2005, 322–341.
- Dan, Joseph: The Kabbalah of Johannes Reuchlin and its historical significance. In: The Christian Kabbalah. Jewish mystical books and their Christian interpreters. Hrsg. v. Joseph Dan. Cambridge, MA 1997, 55–95.
- Deleuze, Gilles und Félix Guattari: Rhizom. Aus dem Französischen von Dagmar Berger, Clemens-Carl Haerle, Helma Konyen, Alexander Krämer, Michael Nowak und Kade Schacht. Berlin 1977.

²² Hier setzen auch die Überlegungen Walter Benjamins zur Prosa als »Reflexionsmedium« und »Schöpfungsgrund« der Poesie an, die Ralf Simon zum Ausgangspunkt seiner Studie *Die Idee der Prosa* wählt (Simon 2013, 9–12).

- Draesner, Ulrike: Wege durch erzählte Welten. Intertextuelle Verweise als Mittel der Bedeutungskonstitution in Wolframs ›Parzival‹. Frankfurt a. M. 1993.
- Draesner, Ulrike: für die nacht geheuerte zellen. Gedichte. München 2001.
- Draesner, Ulrike: Kugelblitz. Gedichte. München 2005.
- Draesner, Ulrike: Zielen. Zum Verhältnis von Wirklichkeit und Text. In: dies.: Zauber im Zoo. Vier Reden von Herkunft und Literatur. Göttingen 2007, 83–107.
- Draesner, Ulrike: Mein Hiddensee. Hamburg 2015.
- Draesner, Ulrike: Vom zärtlichen Ernst der Welt. Nature Writing. In: dies.: Grammatik der Gespenster. Frankfurter Poetikvorlesungen. Stuttgart 2018, 155–189.
- Ernst, Ulrich: Permutation als Prinzip in der Lyrik. In: Poetica 24.3 (1992), 225–269.
- Ertel, Anna: Zur Poetik Ulrike Draesners. In: Ulrike Draesner. Text und Kritik 201 (2014), 19–26.
- Foucault, Michel: Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften. Aus dem Französischen v. Ulrich Köppen. Frankfurt a. M. 1974.
- Frank, Manfred: Einführung in die frühromantische Ästhetik. Vorlesungen. Frankfurt a. M. 1989.
- Friedrich, Hans-Edwin: Ulrike Draesner. hiddensee, südstrand, die winkende bucht (hiddensee 2). In: Gedichte von Ulrike Draesner. Interpretationen. Hrsg. v. Christoph Jürgensen, Erik Schilling und Rüdiger Zymner. Leiden u. a. 2020, 99–109.
- Hoorn, Tanja van: Zwischen Anmerkungs-lust und Reflexionszwang. Poetologische Paratexte in aktuellen Lyrikbänden. In: Zeitschrift für Germanistik 28.2 (2018), 261–274.
- Hundt, Markus: »Spracharbeit« im 17. Jahrhundert. Studien zu Georg Philipp Harsdörffer, Justus Georg Schottelius und Christian Gueintz. Berlin 2000.
- Klimek, Sonja: »fehlt das kind | – im bauch«. Ulrike Draesners Zyklus *bläuliche sphinx (metal)*. In: Gedichte von Ulrike Draesner. Interpretationen. Hrsg. v. Christoph Jürgensen, Erik Schilling und Rüdiger Zymner. Leiden u. a. 2020, 67–81.
- Koschorke, Albrecht: Wahrheit und Erfindung. Frankfurt a. M. 2012.
- Lansius, Thomas: Orationes seu consultatio de principatu inter provincias Europae. Praefatio ad lectorem. Tübingen 1620.
- Leeder, Karen: Eine Grammatik der Liebe. Ulrike Draesners Lyrik. In: Familien, Geschlechter, Macht. Beziehungen im Werk Ulrike Draesners. Hrsg. v. Stephanie Catani und Friedhelm Marx. Göttingen 2008a, 37–59.
- Leeder, Karen: Heimat in der neuen deutschen Lyrik. In: Gedächtnis und Identität. Die deutsche Literatur nach der Vereinigung. Hrsg. v. Fabrizio Cambi. Würzburg 2008b, 135–153.
- Lehmann, Hans-Thies: Rhizom und Maschine. Zu den Schriften von Gilles Deleuze und Félix Guattari. In: Merkur 38.427 (1984), 542–550.
- Neubauer, John: Symbolismus und symbolische Logik. Die Idee der Ars Combinatoria in der Entwicklung der modernen Dichtung. München 1978.
- Roßbach, Regina: Von allem zu viel. »Mein Hiddensee« ist Ulrike Draesners Versuch, ihre Erinnerungen von der Natur überwuchern zu lassen. In: literaturkritik.de (3.9.2015). 5. August 2020: <https://literaturkritik.de/id/21090> [letzte Änderung: 21.11.2016].
- Schlegel, Friedrich: Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe. Hrsg. v. Ernst Behler et al. Paderborn u. a. 1958 ff. [zitiert als KFSa].
- Simon, Ralf: Die Idee der Prosa. Zur Ästhetikgeschichte von Baumgarten bis Hegel mit einem Schwerpunkt bei Jean Paul. München 2013.
- Simon, Ralf: Durcheinanderprosa (Jean Paul, Wilhelm Raabe, Arno Schmidt). In: Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft 48/49 (2014), 19–37.
- Zovko, Jure: Ironie, Witz. In: Friedrich Schlegel-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Hrsg. v. Johannes Endres. Stuttgart 2017, 309–312.

Elisa Ronzheimer

Mozarts Prosa. Klassizistische Entwürfe musikalischer Prosa bei Arnold Schönberg, Thrasylbulos Georgiades und Carl Dahlhaus

Anhand des Begriffs der musikalischen Prosa lassen sich Übertragungen von Prosa zwischen Literatur und Musik beobachten und die Transformationen nachvollziehen, die die Prosa in der Musiktheorie und -ästhetik des zwanzigsten Jahrhunderts erfahren hat. Da der Begriff in der Musikwissenschaft jenseits der modernen Romanästhetik verortet wird, gibt der folgende Versuch einer Rückübersetzung der musikalischen Prosa ins Literarische Anlass zur Revision des Prosabegriffs vor allem in gattungspoetologischer und literaturgeschichtlicher Hinsicht.

Die Begriffsgeschichte der musikalischen Prosa in Musikästhetik und -theorie hat der Musikwissenschaftler Hermann Danuser, Impulse von Carl Dahlhaus aufgreifend, in seiner 1975 erschienenen Dissertation erarbeitet und damit einer breiteren wissenschaftlichen Öffentlichkeit erschlossen. Danuser zeigte, dass sich der Begriff im späten achtzehnten und frühen neunzehnten Jahrhundert in Reaktion auf die Rede von der musikalischen Poesie ausbildete, d. h. als Negativ einer poetischen Autonomieästhetik, die, wie Christine Lubkoll und Barbara Naumann ausgeführt haben, um 1800 in der entstehenden Musikästhetik formuliert wurde.¹ Danuser zeichnet, ausgehend von der Gegenüberstellung von musikalischer Poesie und Prosa, den »Funktionswandel« (Danuser 1975, 13) nach, den die musikalische Prosa vom späten achtzehnten bis zum frühen zwanzigsten Jahrhundert durchläuft. Wichtige Stationen sind dabei die Kompositionen und theoretischen Schriften von Richard Wagner, Gustav Mahler, Max Reger und Arnold Schönberg. Wurde der Begriff im frühen neunzehnten Jahrhundert weitgehend pejorativ gebraucht und in der Romantik – bei Carl Maria von Weber, Hector Berlioz und Richard Wagner – ambivalent verwendet, erfährt er in der Wiener Schule,

¹ Danuser 1975, 11: »Musikalische Prosa« ist zu verstehen aus ihrem antithetischen Verhältnis zur »musikalischen Poesie. Ihr begrifflicher Inhalt wäre zumindest in den ersten Stadien ihrer Entwicklung, abstrakt formuliert, durch die partielle oder totale Negation von ästhetischen oder kompositionstechnischen Momenten des musikalischen Poesiebegriffs zu ermitteln.« Vgl. zum Begriff der musikalischen Poesie auch Dahlhaus 1966 sowie zur Formulierung einer Ästhetik und Poetik des »Musikalischen« in der Literatur um 1800: Naumann 1990; Lubkoll 1995.

Elisa Ronzheimer, Bielefeld

insbesondere bei Arnold Schönberg, der ihn als erster uneingeschränkt positiv versteht, eine Aufwertung. Die Adaption der Prosa in der Ästhetik und Kompositionspraxis der Neuen Wiener Schule begreift Hermann Danuser als künstlerische Verwirklichung der theoretischen Emanzipation des Prosabegriffs in der Frühromantik (Danuser 1975, 127). Seine Untersuchung spannt somit einen historischen Bogen von der poetologischen Reflexion der Prosa bei Novalis und Friedrich Schlegel bis hin zu deren kompositorischer Validierung durch Arnold Schönberg.² Dessen Prosabegriff unterscheidet sich von dem der Frühromantiker jedoch dadurch, dass die Poesieästhetik als ursprünglich konstitutiver Rahmen der literarischen Prosa zum Zeitpunkt ihrer Aktualisierung durch die musikalische Prosa bereits verabschiedet worden war: »Der Hauptunterschied zwischen beiden Begriffen ist, daß der emanzipierte, affirmative Begriff von Sprachprosa sich bereits unter dem Primat der Poesieästhetik, derjenige von musikalischer Prosa jedoch erst nach deren Abdankung entwickeln konnte.« (Danuser 1975, 141)

Innerhalb dieses umfassenden Narrativs differenziert Danuser zwischen verschiedenen genealogischen Strängen, an denen sich die Herausbildung der modernen musikalischen Prosa nachverfolgen lässt. Neben der theoretischen und kompositorischen Einlösung des frühromantischen Programms einer literarischen Prosa durch die Schönberg-Schule zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts führt Danuser in einem ausführlichen Artikel aus dem *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie* außerdem die Tradition des Rezitativs, das die rhetorische Definition der Prosa als einer ›oratio perpetua‹ aufgreife, als einen von mehreren Ursprüngen der musikalischen Prosa an (Danuser 1978, 2). Des Weiteren weist er auf die Adaption rhetorischer Begrifflichkeiten wie die der »symmetrische[n], quadratische[n] ›Periode‹« für die Beschreibung der musikalischen Poesie hin, die eine »negative Voraussetzung« für die Bestimmung der musikalischen Prosa durch Asymmetrie bilde.³ Den »metaphorische[n] Bedeutungsgehalt von Prosa als eine Sphäre des Alltags, der Wissenschaft und des Verstandes« (Danuser 1978, 2), der die ästhetische Würdigung der musikalischen Prosa im neunzehnten Jahrhundert erschwert habe, identifiziert Danuser als eine weitere Quelle des Begriffs. Schließlich stellt Danuser eine Verbindung her zwischen einem politischen Ver-

² Das Ende der musikalischen Prosa sieht Hermann Danuser in der seriellen Komposition, die die »Sprachähnlichkeit der Musik« vollends aufhebe (Danuser 1975, 14).

³ Danuser 1978, 2: »Wenn somit die Übernahme von Termini aus der prosaischen Redekunst in die Musiktheorie zwar keineswegs dazu dient, die kompositionstechnischen Gegebenheiten der mus. Prosa im 18. und 19. Jh. theor. zu erfassen, so wäre es doch ein großer Irrtum zu meinen, die Kompositionsgeschichte der mus. Prosa seit der Wiener Klassik ließe sich unabhängig von dem syntaktischen System der mus. Poesie begreifen, für welche die symmetrische, quadratische ›Periode‹ als Inbegriff einsteht.«

ständnis von Prosa, wie es in der Literatur des Jungen Deutschland im frühen neunzehnten Jahrhundert gepflegt wurde, und der »Arbeiterkunstbewegung der Weimarer Republik« (Danuser 1978, 3) mit der musikalischen Prosa Hanns Eislers: »Auch hier – wie im Falle der Parallele zwischen Schönberg und der Frühromantik – besteht ein Zusammenhang von der Sache her, ohne daß eine explizite terminologische Verbindung [...] nachgewiesen werden kann.« (Danuser 1978, 3) Gemeinsam ist Danusers diversen Genealogien der musikalischen Prosa, dass diese als ein entschieden modernes Phänomen begriffen wird, das latente Affinitäten zwischen verschiedenen ästhetischen Avantgarden des neunzehnten und zwanzigsten Jahrhunderts begründet.⁴ Unberücksichtigt bleiben dabei frühmoderne Erscheinungsformen musikalischer Prosa, die Danuser als »ursprüngliche[] Prosa (gregorianischer Choral, Vokalpolyphonie der Renaissance)« aus seiner Untersuchung ausdrücklich ausschließt, weil sie nicht in den Rahmen der Begriffsgeschichte seit dem frühen neunzehnten Jahrhundert fielen (Danuser 1975, 11).

Für einen frühmodernen Ursprung der musikalischen Prosa hatte zuvor der Musikwissenschaftler Heinrich Bessler argumentiert, auf den sowohl Carl Dahlhaus als auch Hermann Danuser Bezug nehmen.⁵ Bessler differenzierte in der europäischen Musikgeschichte zwischen einem »Singstil« und einem »Instrumentalstil« und untermauerte seine Unterscheidung durch den Kontrast von »Prosamelodik« und »Korrespondenzmelodik«. Die »Prosamelodik« zeichne sich aus durch den Verzicht auf Wiederholungsstrukturen, die stattdessen in der »Korrespondenzmelodik« zum Tragen kämen, deren einzelne melodische Glieder durch Ähnlichkeitsbeziehungen verbunden seien.⁶ Die »Prosamelodik« sieht Bessler verwirklicht in der Kirchenmusik des sechzehnten Jahrhunderts und

4 Das verbindet auch jüngere Forschungsansätze: Karlheinz Barck (2003, 107) zufolge knüpft sich an den Begriff der musikalischen Prosa »eine Art ästhetische Grundsatzdebatte über die Zukunft moderner Musik«. Andreas Käuser (2017) situiert seine Überlegungen zur musikalischen Prosa in der kulturellen Moderne seit 1900.

5 Dahlhaus 1988, 3; Dahlhaus 2005, 361; Danuser 1978, 4.

6 Zur »Prosamelodik« Bessler 1954, 224: »Die Eigenart einer solchen Prosa müßte vor allem darin bestehen, daß ihr jene ›Gebundenheit‹ fehlte, die man als Kennzeichen des Poetischen betrachtet. [...] Sie vermeidet im allgemeinen das Regelhafte und Geordnete, vermeidet Wortwiederholung, Assonanz und Reim, vermeidet sogar beim Satzbau eine allzugroße Ähnlichkeit, weil dadurch der Eindruck eines gehobenen Stils mit rhythmischem Parallelismus entstehen könnte.« Zur »Korrespondenzmelodik« ebd., 230–231: »Versucht man, diesen Gegenpol der Prosa begrifflich zu umschreiben, so gelangt man zum Regelhaft-Geordneten, im weitesten Sinne Gebundenen, also zum ›Poetischen‹ in der Musik. Hier ist eine Wiederkehr des Gleichen oder Ähnlichen möglich. Hier gibt es ›Glieder‹, die man erfaßt und wiedererkennt. Sie können aus einem Einzelton oder aus einer Tongruppe bestehen, auch aus einem Rhythmus. Wesentlich ist nur, daß ein solches Glied, ganz allgemein gesagt, eine Beziehung zu anderen

ihrer Vertonung ›biblischer Prosa‹.⁷ Abgelöst wurde sie um 1600 durch die »Korrespondenzmelodik«, die weite Teile der modernen (Instrumental-)Musik bis hin zum zwanzigsten Jahrhundert prägte (Besseler 1954, 231). Dabei verbindet Besseler mit »Prosa« bzw. »Korrespondenzmelodik« auch zwei verschiedene Modi der Rezeption: Die »Korrespondenzmelodik«, die sich aus ›diskontinuierlichen‹ Gliedern zusammensetzt, erfasse der Zuhörer »gestalthaft«: »als ein Ganzes, das man wiedererkennt und im Ablauf der Musik verfolgt.« (Besseler 1954, 239) Dieser »aktiv-synthetische[n]« Rezeption stehe die passive Empfindung der »Prosamelodik« gegenüber, die einen »Stimmstrom« wahrnehme, der stets Neues bringe:

Das aktiv-synthetische Hören der Neuzeit ist für uns derart selbstverständlich, daß wir es überall voraussetzen, auch dort, wo es fehlt. Im Singstil der Gregorianik und des 16. Jahrhunderts müssen die Verhältnisse anders liegen. Prosamelodik bringt stets Neues. Man kennt nicht jene Grundeinstellung auf das Kommende und Korrespondierende, wie in der Neuzeit. Man gibt sich dem Stimmstrom hin, der ununterbrochen real erklingt. Wir beobachten hier kein aktiv-synthetisches Mitgehen, sondern ein ruhiges, mehr passives Lauschen: das Hinnehmen der Musik in ihrer Objektivität. Dieser Gegenpol zum neuzeitlich-aktiven Musikhören sei als »Vernehmen« bezeichnet. (Besseler 1954, 239)

Neben dem von Heinrich Besseler skizzierten Verständnis von musikalischer Prosa als einer Kompositionspraxis der polyphonen Kirchenmusik in der Frühmoderne und der von Hermann Danuser vertretenen Auffassung des Begriffs, die musikalische Prosa als Reaktion moderner Avantgarden auf das ästhetische Paradigma der ›Poesie‹ in Literatur und Musik seit der Frühromantik begreift, deutet sich in der musikästhetischen Reflexion des Begriffs im zwanzigsten Jahrhundert eine weitere Genealogie musikalischer Prosa an, die im Folgenden näher betrachtet werden soll: die Prosa der Klassik.

1 Subkutane Unregelmäßigkeiten. Arnold Schönbergs Brahms-Aufsatz

In seinem Text *Brahms der Fortschrittliche*, der zuerst 1933 für eine Radioübertragung zur Hundertjahrfeier von Johannes Brahms' Geburtstag verfasst wurde und 1950 in überarbeiteter Fassung auf Englisch in Schönbergs Aufsatzsam-

Gliedern hat. Die so umschriebene Beziehungsmelodik oder Korrespondenzmelodik, aus Gliedern aufgebaut, ist wohl der Gegenpol zur Prosamelodik.«

⁷ Besseler 1954, 225: »Es ist eine folgenschwere Tatsache, daß der Kultgesang des Christentums nicht mit poetischen Texten verknüpft war. Er beruht auf der Prosa der heiligen Schrift.«

lung *Style and Idea* erschien, skizzierte Arnold Schönberg sein Verständnis von musikalischer Prosa. Ziel des Aufsatzes war es, die Modernität des ›Klassizisten‹ Johannes Brahms zu plausibilisieren, den Schönberg als einen Vorreiter der modernen Musiksprache des frühen zwanzigsten Jahrhunderts begreift: »Es ist der Zweck dieses Aufsatzes zu beweisen, daß Brahms, der Klassizist, der Akademische, ein großer Neuerer, ja, tatsächlich ein großer Fortschrittler im Bereich der musikalischen Sprache war.« (Schönberg 1976, 38) Mit dieser Stilisierung von Johannes Brahms zu einem Wegbereiter der Neuen Wiener Schule reihte sich Schönberg umgekehrt selbst in eine klassizistische Tradition ein, die über Brahms – den Vertreter einer ›klassizistischen Romantik‹ – bis zurück zu Wolfgang Amadeus Mozart reicht: »Analytiker meiner Musik müssen sich darüber klar werden, wieviel ich persönlich Mozart verdanke. Die Leute, die mich ungläubig angesehen und gedacht haben, ich mache einen schlechten Witz, werden jetzt begreifen, warum ich mich selbst einen ›Schüler Mozarts‹ genannt habe, und müssen jetzt meine Gründe verstehen.« (Schönberg 1976, 49) Die Gemeinsamkeit zwischen den eigenen Kompositionen und denen der Klassizisten Mozart und Brahms sieht Schönberg in einer Musiksprache, die maximale Expressivität ermögliche und damit einem intelligenten und reifen Zuhörer auf Augenhöhe begegne. Für die konkrete Kompositionspraxis bedeute das den Verzicht auf unnötige Wiederholungen und »sinnlose[] Weitschweifigkeit« (Schönberg 1976, 44), an deren Stelle »Präzision und Kürze« in der Formulierung musikalischer Ideen treten würden.⁸ In der »direkte[n] und unumwundene[n] Darstellung von Gedanken ohne jegliches Flickwerk, ohne bloßes Beiwerk und leere Wiederholungen« sieht Schönberg die musikalische Prosa verwirklicht und damit eine »Musik für Erwachsene« (Schönberg 1976, 44), zu deren Entwicklung Johannes Brahms maßgeblich beigetragen habe.

Große Kunst muß zu Präzision und Kürze fortschreiten. Sie setzt den beweglichen Geist eines gebildeten Hörers voraus, der in einem einzigen Denkkakt bei jedem Begriff alle Assoziationen, die zu dem Komplex gehören, einschließt. Dies gibt einem Musiker die Mög-

8 Vgl. auch ebd.: »Es ist unbegreiflich, daß Komponisten als ›ernste Musik‹ bezeichnen, was sie in veraltetem Stil mit einer Weitschweifigkeit schreiben, die dem Inhalt nicht angemessen ist – indem sie drei- bis siebenmal wiederholen, was man sofort versteht. Warum sollte es in der Musik nicht möglich sein, in ganzen Komplexen in gedrängter Form zu sagen, was in den vorausgegangenen Epochen zuerst mehrmals mit geringen Variationen gesagt werden mußte, ehe es ausgeführt werden konnte? Ist es nicht so, als ob ein Schriftsteller, der von ›jemandem, der in einem Haus am Fluß wohnt‹, erzählen wollte, zuerst erklären müßte, was ein Haus sei, wofür und aus welchem Material es gemacht sei, und danach den Fluß in der gleichen Weise?«

lichkeit, für die geistige Oberschicht zu schreiben, indem er nicht nur tut, was Grammatik und Idiom erfordern, sondern indem er in anderer Hinsicht jedem Satz die ganze Bedeutungsschwere einer Maxime, eines Sprichworts, eines Aphorismus gibt. Das sollte musikalische Prosa sein – eine direkte und unumwundene Darstellung von Gedanken ohne jegliches Flickwerk, ohne bloßes Beiwerk und leere Wiederholungen.

(Schönberg 1976, 49)

Nur nebenbei sei hier bemerkt, dass Schönbergs musikalische Prosa mit ihrer Adressierung eines bürgerlichen, wenn nicht aristokratischen Publikums in scharfem Kontrast steht zum demokratischen Verständnis musikalischer Prosa, das Hermann Danuser als Gemeinsamkeit zwischen dem Prosabegriff des Jungen Deutschland und Hanns Eislers Kampfliedern des frühen zwanzigsten Jahrhunderts herausgearbeitet hatte. In formaler Hinsicht definiert Schönberg musikalische Prosa hier durch eine maximale Reduktion, die »Ausgewogenheit, Regelmäßigkeit, Symmetrie, Unterteilung, Wiederholung« (Schönberg 1976, 36) aus der kompositorischen Struktur ausschließe. Die Anfänge einer solchen Musiksprache entdeckt Schönberg ausgerechnet in der Wiener Klassik, die gemeinhin mit ästhetischen Idealen der Symmetrie und Ausgewogenheit assoziiert wird. Doch gerade in Kompositionen von Joseph Haydn und Wolfgang Amadeus Mozart macht Schönberg Unregelmäßigkeiten in der Phrasenbildung und asymmetrische Anordnungen aus. Am Beispiel des zweiten Satzes aus Mozarts Streichquartett in B-Dur KV 458 zeigt Schönberg, wie sich die Phrasen innerhalb eines achttaktigen Abschnitts von der symmetrischen Taktordnung lösen: »Sie [die Phrasen] sind in ihrer ersten Formulierung lose verbunden oder oft einfach gegenübergestellt und können daher auseinandergebrochen und unabhängig voneinander als motivisches Material für kleine formale Abschnitte benutzt werden.« (Schönberg 1976, 46) In diesem Bruch mit der Symmetrie des klassischen Viertaktschemas sieht Schönberg eine Vorform der musikalischen Prosa der Moderne.

Das ganze Thema umfaßt acht Takte; daher ist die Unregelmäßigkeit sozusagen subkutan (das heißt, sie zeigt sich nicht an der Oberfläche).

Während Haydns Beispiel noch symmetrisch ist, ist dieses völlig asymmetrisch und verzichtet dadurch auf eine der wirksamsten Hilfen zum Verständnis. Aber es ist noch nicht das, was »musikalische Prosa« genannt zu werden verdient. Man wäre eher geneigt, diese Art von Unregelmäßigkeit einem barocken Formgefühl zuzuordnen, das heißt einem Verlangen, ungleiche, wenn nicht gänzlich verschiedene Elemente zu einer formalen Einheit zusammenzufügen.

(Schönberg 1976, 46)

Schönberg betont, dass es sich bei der kompositorischen Organisation von Mozarts Streichquartett KV 458 lediglich um eine Vorstufe musikalischer Prosa handle, die nicht der genuin modernen Emanzipation von symmetrischer Ordnung entspringe, sondern vielmehr einem »barocken Formgefühl«. In der Folge

führt er die prosaische Tendenz von Mozarts Musik auch auf deren Nähe zum Theater zurück und auf die aus der dramatischen Anlage folgende Notwendigkeit, unvermittelte Handlungs- und Stimmungswechsel miteinander zu verbinden.⁹ Wenngleich Schönberg also am Streichquartett in B-Dur hervorhebt, dass Mozarts prototypische musikalische Prosa nicht aus deren eigentlichen modernen Bedingungen hervorgegangen und auf andere Umstände – die Nähe zur Barockästhetik oder zum Musikdrama – zurückzuführen sei, beruft er sich doch wiederholt auf dessen Kompositionen als Wegbereiter einer modernen Tradition der musikalischen Prosa. So bemerkt er in seiner Analyse des ersten Satzes von Mozarts Streichquartett in d-Moll KV 421:

In der Zeit zwischen Mozart und Wagner finden sich nicht viele unregelmäßig konstruierte Themen. Aber das folgende Beispiel, eine Überleitung vom Ende des Hauptthemas zum Nebenthema im ersten Satz von Mozarts Streichquartett in d-Moll, verdient sicher als musikalische Prosa klassifiziert zu werden. [...] Selbst wenn man die vier ersten kleinen Phrasen, die das Hauptthema beschließen, beiseite läßt [...], bleiben in nur acht Takten neun kleine Phrasen verschiedener Größe und verschiedenen Charakters übrig. Die kleinsten (die 5., 6. und 7.) sind nur drei Achtelnoten lang – trotzdem sind sie so ausdrucksvoll, daß man beinahe versucht ist, Worte zu unterlegen. Man bedauert, nicht die Macht eines Dichters zu besitzen, um in Worte zu fassen, was diese Phrasen sagen. Jedoch würden Poesie und Lyrik sie nicht ihrer prosahaften Qualität berauben, die sich in der unübertroffenen Freiheit ihres Rhythmus und in der völligen Unabhängigkeit von formaler Symmetrie offenbart.

(Schönberg 1976, 50–51)

Die »prosahafte[] Qualität« der Musik Mozarts rühre her von der Unregelmäßigkeit der musikalischen Motive, ihrer rhythmischen Freiheit und »der völligen Unabhängigkeit von formaler Symmetrie«. Insofern entspricht Schönbergs Definition musikalischer Prosa der von Hermann Danuser rekonstruierten modernen Auffassung, wonach musikalische Prosa aus der Emanzipation von der formalen Gebundenheit der musikalischen Poesie hervorgeht. Überraschend ist dabei allerdings, dass Schönberg die Ursprünge dieser Auffassung nicht in

9 Schönberg 1976, 46: »Mozart muß vor allem als dramatischer Komponist gesehen werden. Die materielle oder psychologische Anpassung der Musik an jeglichen Wechsel der Stimmung oder der Handlung ist das wesentlichste Problem, das ein Opernkomponist meistern muß. Unfähigkeit in dieser Hinsicht würde Zusammenhanglosigkeit – oder, schlimmer, Langeweile – schaffen. [...] Diese Notwendigkeit voraussehend, beginnt Mozart ein solches Stück mit einer Melodie, die aus einer Anzahl von Phrasen verschiedener Länge und verschiedenen Charakters besteht, deren jede zu einer anderen Phrase der Handlung und der Stimmung gehört. Sie sind in ihrer ersten Formulierung lose verbunden oder oft einfach gegenübergestellt und können daher auseinandergebrochen und unabhängig voneinander als motivisches Material für kleine formale Abschnitte benutzt werden.«

einer (früh-)romantischen oder modernistischen Tradition verortet, sondern in der Wiener Klassik, die als musikgeschichtliche Epoche repräsentativ ist für eine ›poetische‹ Musikästhetik der Symmetrie und Regelmäßigkeit. Diese Lokalisierung der musikalischen Prosa in einer klassizistischen Ästhetik teilt Schönberg mit dem Musikwissenschaftler Thrasybulos Georgiades, der wiederum Überlegungen zu einem genuin klassizistischen Begriff musikalischer Prosa anstellte.

2 »[E]in neutrales Maß als abstrakten Hintergrund«. Takt und Prosa bei Thrasybulos Georgiades

Der Musiktheoretiker und -historiker Thrasybulos Georgiades beschäftigte sich in seinen Schriften aus der Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts mit verschiedenen Rhythmustheorien, im Besonderen mit den Transformationen von Rhythmus zwischen Musik und Sprache und zwischen Antike und Moderne. Prosa begriff Georgiades in diesem Zusammenhang als eine wesentliche Voraussetzung für die Entstehung des modernen Verses, genauer: der taktierenden Akzentmetrik, die lange Zeit als charakteristisch für den modernen deutschen Vers angesehen wurde.¹⁰ In seiner Studie *Der griechische Rhythmus* aus dem Jahr 1949 arbeitete Georgiades den »Gegensatz zwischen antiker Quantität als dem eigentlichen Versprinzip und abendländischem Takt als dem musikalischen Prosaprinzip« (Georgiades 1949, 142) heraus. Während die metrische Markierung in der antiken Quantitätsmetrik durch Längen und Kürzen vollzogen wurde, beruhe die moderne deutsche Metrik auf dem Akzent – eine historische Differenz, deren Bedeutung für die moderne Dichtung bereits im achtzehnten Jahrhundert diskutiert wurde. Auch die Assoziation des aus der Musik stammenden Taktbegriffs mit der modernen Akzentmetrik, die Georgiades hier vornimmt, ist aus metrikgeschichtlicher Perspektive nicht neu und schon im Metrikdiskurs des achtzehnten Jahrhunderts zu finden (Ronzheimer 2020, 171–182). Ungewöhnlich ist aber, dass Georgiades den Takt – im Sinne einer modernen Versform – als ein »Prosaprinzip« begreift. So betont er, dass der Takt sich nicht aus der antiken Metrik entwickelt habe, sondern als eine Begleiterscheinung der modernen Prosa aufgetreten

¹⁰ Auf einflussreiche Weise vertreten hat diese Ansicht Andreas Heusler (1925, 4), der den Vers als »taktierte, takthaltige Rede« definierte.

sei, die das »Endstadium« der antiken »Musiké« bilde und damit zugleich den »Urgrund und Ursprung« der »abendländischen Dichtung«.¹¹

Demnach scheint es also sinnvoller zu sein, das Taktprinzip nicht, wie es zunächst naheläge, vom Tanz, von den symmetrischen Gebilden, von der ständigen Wiederholung eines Motivs oder gar eines Fußes abzuleiten, sondern von dorthier, wo man es am wenigsten erwarten sollte: von der frei strömenden, ungebundenen Musik. In übertragenem Sinn kann man auch sagen: der Takt, oder richtiger die Schlagzeit [d. h. die »primitivste Verwirklichung des Taktprinzips« (Georgiades 1949, 42)], ist nicht ein Versprinzip, sondern ein *Prosa*prinzip; durch seine Anwendung allein entstehen keine versähnlichen Gebilde, sondern es wird eine freie Prosa bloß zusammengehalten, in Bahnen gelenkt, vor dem Zerfließen bewahrt. (Georgiades 1949, 42)

Musikhistorisch begreift Georgiades die »taktierte Prosa« als ein im weiteren Sinne modernes Phänomen, ohne jedoch diese musikalische Prosa in der modernistischen Musikästhetik des frühen zwanzigsten Jahrhunderts zu verorten. Stattdessen setzt Georgiades ähnliche musikhistorische Akzente wie vor ihm Arnold Schönberg und nach ihm Heinrich Bessler. Die Entstehung des Takts als eine »der Prosa entsprechende Einstellung« (Georgiades 1949, 44) beobachtet er in der Musik Palestrinas. Die Entwicklung der Polyphonie im sechzehnten Jahrhundert habe das Taktmaß als Mittel zur Koordination der verschiedenen, voneinander unabhängigen Stimmen erfordert.

Denn gerade hier, wo jede Linie frei als einheitliches Fluidum strömt, ohne rhythmisch-motivische Entsprechungen, aber auch ohne erfüllte Zeiten, »Füße« im Sinne der Quantitätsrhythmik, zu verwenden, entsteht am deutlichsten das Bedürfnis, ein neutrales Maß als abstrakten Hintergrund zur Orientierung zugrunde zu legen; und dies besonders bei der Zusammenwirkung mehrerer Stimmen, also nicht so sehr in der Einstimmigkeit, wie in der Polyphonie. Dieses Maß legt sich wie ein gemeinsames Band um die frei strömenden Stimmen, es hält sie zusammen, es regelt den Ablauf. (Georgiades 1949, 41)

Diesen Taktbegriff, der – als »*Prosa*prinzip« – seinen Ursprung in der polyphonen Komposition Palestrinas im sechzehnten Jahrhundert habe, wird Georgiades in seiner Auseinandersetzung mit Mozarts Musiktheater weiterentwickeln. Dort eröffne das Taktmaß der Komposition einen dreidimensionalen Raum, in dem sich die rhythmischen Phrasen gleich Figuren unabhängig voneinander bewegen. Seine Strukturanalogie zwischen dem Raum des Dramas und dem durch den Takt gegliederten musikalischen Raum führt Georgiades in einem

¹¹ Georgiades 1949, 141–142: »Während wir uns also die Entstehung der Musiké vom musikalisch sinnbildlichen Wort, vom musikalischen Vers, vom Gesang her vorzustellen haben und als ihr Endstadium die Prosa finden, müssen wir umgekehrt am Anfang der abendländischen Dichtung als ihren Urgrund und Ursprung die Prosa setzen.«

Aufsatz mit dem Titel *Aus der Musiksprache des Mozart-Theaters* aus dem Jahr 1950 aus. Er beschreibt darin die Entstehung des Takts metaphorisch als einen Prozess der Sedimentierung, bei dem sich die antike Quantitätsmetrik auflöse und ein Gemisch bilde, das sich erst mit der Zeit trenne in »geformte feste Körper« und ein »klare[s], flüssige[s] Element«, das dem »Taktbegriff der Wiener Klassiker« entspreche.

Es sei mir ein Bild erlaubt: die antike Quantitätsrhythmik bestand aus festen Körpern, gleichsam in sich festgefügteten Steinen, Felsen, Bergen. Diese wurden aber mit der Zeit zerrieben, in Staub verwandelt. Zum Schluß kam eine Sintflut. Es wurde daraus Schlamm. Die entstandenen Ströme brachten zwar Wasser und aufgelöste Stoffe herunter, aber doch noch so, daß man diese zwei Elemente nicht säuberlich, endgültig voneinander trennen konnte. Einmal aber – dazu waren Jahrtausende nötig – sagen wir, im Jahre 1781, im Jahr der Russischen Quartette Haydns, des Idomeneo und der Entführung, ist es so weit gekommen: Die Flüssigkeit hat geformte feste Körper, Kristalle, von sich gegeben, und sie selbst ist klares, ungetrübtes Wasser geworden. Diese Körper können nun nicht, wie die antiken, für sich trocken bestehen, sondern nur im klaren, flüssigen Element. Dieses Wasser ist aber der neue, geläuterte Taktbegriff der Wiener Klassiker. (Georgiades 1977a, 18)

Die rhythmischen Bausteine der Komposition, die »geformte[n] feste[n] Körper«, können in der Musik der Wiener Klassik nicht mehr – wie noch in der Antike – für sich bestehen, sie sind auf den grundierenden Strom des Takts angewiesen. Dieser Takt stellt für Georgiades die Bedingung für die Koordination der voneinander unabhängigen rhythmischen Gestalten dar: »Dieser von jeglicher Materie befreite Takt vermag nun die heterogenen Glieder (wie beim Zauberflötenmarsch) zusammenzuhalten, eben weil in ihm sich nichts Materielles findet, das mit ihnen zusammenstoßen könnte. Er ist lediglich wie ein Bezugssystem, das die Einheit nur im Geiste herstellt.« (Georgiades 1977a, 19)

Von musikalischer Prosa ist in dem Text zur »Musiksprache des Mozart-Theaters« nicht explizit die Rede und doch lässt sich unschwer erkennen, dass der Takt hier dieselbe Funktion übernimmt wie in der Musik Palestrinas, nämlich »eine freie Prosa bloß zusammen[zuh]alten« (Georgiades 1949, 42). Dabei fällt der Takt hier als »klares, ungetrübtes Wasser« mit der Prosa als dem ungebundenen Stimmstrom in Georgiades' Bildsprache zusammen. Dass das »klare[], flüssige[] Element« die Grundanlage der musikalischen Komposition bezeichnet, die Georgiades auch musikalische Prosa nennt, bestätigen Bemerkungen aus der 1958 veröffentlichten Abhandlung *Musik und Rhythmus bei den Griechen*, die den oben als Prozess der Sedimentierung geschilderten Wandel der altgriechischen Metrik beschreiben und dabei »die Auflösung der

körperhaften Festigkeit der Sprache« der Quantitätsmetrik zur »Voraussetzung für die grundsätzliche Scheidung von Prosa und Vers« erklären.¹²

In seinem Aufsatz *Aus der Musiksprache des Mozart-Theaters* unterscheidet Georgiades in der Folge zwei Arten des Verhältnisses von Takt und rhythmischer Figuration: die Polyrhythmik und die Polymetrik. In der polyrhythmischen Komposition seien die rhythmischen Figuren voneinander unabhängig, aber gebunden an dieselbe Abfolge von schweren und leichten Taktteilen und damit an eine identische Taktordnung. In der polymetrischen Komposition hingegen treten verschiedene Taktordnungen miteinander in Konkurrenz. Dabei trenne sich die metrische Struktur auf der Ebene der Harmonik von der metrischen Struktur auf der Ebene der Melodik – diese Gleichzeitigkeit von miteinander unvereinbaren Taktmaßen sei charakteristisch für die Komposition von Mozarts Musikdramen. Die Polyrhythmik veranschaulicht Georgiades am Beispiel des instrumentalen Vorspiels aus der Arie der Ilia in Mozarts Oper *Idomeneo* (2. Akt, Nr. 11) aus dem Jahr 1781. Er beschreibt, wie verschiedene rhythmische Figuren sich darin überlagern und doch durch den Takt zusammengehalten werden.

Da der Takt eine Wesenheit für sich bildet, brauchen die verschiedenen Rhythmen nicht direkt aufeinander bezogen zu werden, sondern jeder von ihnen muß nur sein eigenes Verhältnis zum Takt haben; dies genügt. So tritt hier an Stelle der der Polyphonie eigenen komplementären Rhythmik (die auf dem unmittelbaren rhythmischen Verhältnis zweier Stimmen beruht) die Möglichkeit einer *Polyrhythmik* auf. Sie äußert sich in der souveränen Freiheit, mit der sich mehrere Haltungen gleichzeitig verwirklichen – und zwar Haltungen, die uns als unvereinbar anmuten.

(Georgiades 1977a, 22–23)

Die bereits in der Polyphonie Palestrinas angelegte Koordination verschiedener Stimmen werde in der Musiksprache Mozarts weiterentwickelt, indem diese nicht das Verhältnis der Stimmen zueinander, sondern deren Relation zum Takt zugrunde lege, wodurch die rhythmische Stimmgestaltung eine größere Freiheit erlange. In der polyrhythmischen Komposition seien somit die »Haltungen« der rhythmischen Figuren »unvereinbar«, blieben aber dennoch bezogen auf dieselbe metrische Ordnung, die für alle Rhythmen ihre Gültigkeit bewahre. Dies unterscheide die Polyrhythmik von der Polymetrik, in der sich auch die metrischen

¹² Georgiades 1958, 52: »Voraussetzung für die grundsätzliche Scheidung von Prosa und Vers, für die Bildung des gegensätzlichen Begriffspaares Prosa – Vers, ist die Auflösung der körperhaften Festigkeit der Sprache, die Abschaffung der objektiven Festigkeit der Sprache, die Abschaffung der objektiven Unterscheidung von Länge und Kürze. In der Antike, besonders der frühen, konnte die kunstmäßig gestaltete Sprache nur die *Musikē* sein. Im Abendland erst gibt es zwei selbständige Gestaltungsmöglichkeiten: Prosa und, von ihr abgeleitet, Vers«.

Ordnungen vervielfältigten. Das veranschaulicht Georgiades anhand der elften Szene aus dem vierten Akt (»Che dita tenerelle«) von Mozarts *Figaro*-Oper (1786). In einer Analyse der Harmonien zeigt er, wie sich in der harmonischen Abfolge Schwerpunkte herausbildeten, die nicht den jeweils anders gelagerten metrischen Schwerpunkten der Melodie-Ebene entsprechen. Dadurch entstehe der Eindruck eines »transparenten Durcheinander[s]«, in dem unterschiedliche metrische Ordnungen voneinander vollkommen entkoppelt sind.

Jedes Glied steht für sich, wie frei-plastisch im Raum, ist eine geschlossene (bzw. mit Absicht offene) Gestalt (während in der Romantik eine Verschmelzung der einzelnen Glieder unter sich und mit dem harmonischen Strom stattfindet).

Bei einer solchen Satztechnik entsteht der Eindruck einer schier unbegreiflichen Freiheit: Gestalten, die aus dem Nichts aufflammen; dabei unerhört selbständig, vollplastisch, mit Händen greifbar, ihren Platz im Raum einnehmend, unbekümmert um ihren Nachbarn.

Das transparente Durcheinander, das Treiben in der Nachtdämmerung mit den ausgeprägten, temperamentvollen Persönlichkeiten, kurz, die hohe Vollendung dieser Szene wird erst von der Polymetrie her verständlich.

Während also bei der Polyphonie uns einheitliche, durch das Stück fortlaufende Linien entgegentraten, stehen wir hier vor einzelnen geschlossenen Gestalten, die ihr metrisches Eigenleben führen, vor einzelnen »festen Körpern«, die sich gleichzeitig behaupten. So entsteht hier das, was wir mit gutem Recht »Polymetrie« nennen dürfen.

(Georgiades 1977a, 29)

Es überkreuzen sich mit der Koppelung von Takt und Prosa in Georgiades' Darstellung zur Satztechnik der Wiener Klassik zwei Begriffsübertragungen zwischen Musik und Literatur. Der Begriff der Prosa wird aus der Literatur auf die Musik angewandt und von Georgiades zur Beschreibung eines Prozesses der rhythmischen Dissolution in der Moderne bemüht. Im Musiktheater Mozarts tritt die musikalische Prosa in Erscheinung als das »klare[], flüssige[] Element« (Georgiades 1977a, 18), das durch den Takt »vor dem Zerfließen bewahrt« (Georgiades 1949, 42) wird. Bei dem Takt handelt es sich wiederum um ein Konzept, das zur Beschreibung metrischer Strukturen aus der Musik auf die Literatur übertragen wurde. Freilich zielen Georgiades' Äußerungen zu Mozarts Takt hier nicht auf den taktierenden Vers, sondern auf den musikalischen Takt, jedoch beruhen sie auf dem Vermögen zur Einsetzung eines abstrakten rhythmischen Rahmens auf der Grundlage isochroner Zeiteinheiten und binärer Wertigkeiten, das dem poetischen und dem musikalischen Takt gemeinsam ist. In Georgiades' Modell bedingen diese derart übertragenen Begriffe Prosa und Takt einander. Der Takt als »neutrales Maß« und »abstrakte[r] Hintergrund« (Georgiades 1949, 41) bildet den Rahmen, in dem sich die musikalische Prosa der Wiener Klassik realisiert. In Mozarts polymetrischer Prosa – das legen Georgiades' Ausführun-

gen nahe – vervielfältigen und überlagern sich nun selbst diese Rahmen, wodurch ein »transparente[s] Durcheinander« entsteht, in dem die rhythmischen Figuren »ihr metrisches Eigenleben führen«. Wenn die großen Bögen von Georgiades' Überlegungen sich aus musikwissenschaftlicher Sicht auch als zweifelhaft erwiesen haben, so mögen sie für eine Theorie der Prosa dennoch heuristischen Wert haben. (Musikalische) Prosa wird hier verankert in einer klassizistischen Ästhetik: als transparentes und immaterielles Bezugssystem, das eine abstrakte und rigide Struktur mit größtmöglicher Freiheit der (rhythmischen) Figuration zusammenführt.

3 Das »neutrale Medium«. Carl Dahlhaus' musikalische Prosa

Die klassizistische Auffassung von musikalischer Prosa als einem »neutrale[n] Medium [...] das bei Mozart die heterogenen musikalischen Gestalten zusammenhielt« (Dahlhaus 2005, 374), findet sich noch bei Carl Dahlhaus, der die Bemerkungen von Thrasybulos Georgiades zum Taktbegriff der Wiener Klassik einer kritischen Untersuchung unterzieht. In seinem späten Aufsatz *Zum Taktbegriff der Wiener Klassik* aus dem Jahr 1988 stellt Dahlhaus wie Georgiades in verschiedenen Kompositionen Haydns und Mozarts eine Überlagerung verschiedener Taktordnungen fest. Er konstatiert eine grundlegende metrische Ambivalenz, die für die Formsprache der Wiener Klassik charakteristisch sei: »In manchen Sätzen der Wiener Klassik entsteht sogar der Eindruck eines schwebenden Gleichgewichts zwischen mehr als zwei Größenordnungen des metrischen Wechsels.« (Dahlhaus 1988, 5) Jedoch verabsolutiere Georgiades das Vermögen des klassischen Takts zur Integration von metrisch gegenläufigen Ordnungen. Das Taktmaß, so der Einwand von Carl Dahlhaus, stelle keine apriorische Struktur dar; vielmehr konstituiere es sich jeweils relational, durch die Wechselwirkungen zwischen Harmonik, Melodik und Rhythmik.¹³ Zu der Vorstellung eines auf Grundlage des Takts konzipierten dreidimensionalen musikalischen Raums, der sich in die Melodik im Vordergrund

¹³ Dahlhaus 1988, 7: »Mag also, wie Georgiades glaubt, die abstrakte Kategorie ›Akzentstufentakt‹ eine präexistente Anschauungsform sein, so ist andererseits ein bestimmter Takt immer das Resultat einer Wechselwirkung zwischen harmonischen, metrischen und rhythmischen Momenten. Er ist weniger ein fundierendes, präexistentes als ein fundiertes, abhängiges Phänomen.«

und die Harmonik im Hintergrund differenzieren lässt – bei Georgiades auch »Gerüstbau«¹⁴ genannt –, bemerkt Dahlhaus:

Der methodologische Grundirrtum, an dem die Gerüstbau-Analyse krankt, ist, um in der Sprache der Logik zu reden, die Hypostasierung einer Abstraktion: die Suche nach einem Ersten, Ursprünglichen, das von nichts anderem abhängig ist, eine Suche, die dazu zwingt, den Funktionszusammenhang, der zwischen den Teilmomenten des Tonsatzes besteht, aufzulösen. Von einem harmonischen Hintergrund zu sprechen, der für sich beschrieben werden kann, mag noch einigermaßen unverfänglich sein, obwohl die Beschreibung bei manchen Akkorden, deren Funktion nicht unabhängig von der Stellung im Takt bestimmt werden kann, ins Stocken gerät; die Vorstellung aber, daß der harmonische Hintergrund von sich aus gegliedert sei, ist eine Fiktion. Und das Phänomen des Gerüstbaus – dessen Realität, wie gesagt, nicht bezweifelt werden soll – wird erst verständlich, wenn man es als eine der Formen begreift, in denen verschiedene Strukturprinzipien – die Symmetrie, die Geschlossenheit der harmonischen Formel, die melodische Gliederung und die Analogiebildung durch Wiederholung oder Sequenzierung – gleichzeitig oder in wechselnder Auswahl in Relation zueinander treten. (Dahlhaus 1988, 13)

Wenngleich also Carl Dahlhaus an dem von Georgiades behaupteten Vermögen des Takts zur Begründung eines dreidimensionalen Raums berechnete musiktheoretische Zweifel anmeldete und in dessen Argumentation »die Hypostasierung einer Abstraktion« bemängelte, hat er selbst seine wegweisenden Ausführungen zur musikalischen Prosa, mit Verweis auf Georgiades, unter anderem anhand der Kompositionen Mozarts formuliert. Dahlhaus' Aufsatz *Musikalische Prosa* aus dem Jahr 1964 hat zur musikwissenschaftlichen Erschließung des Begriffs maßgeblich beigetragen und stellte einen wichtigen Ansatzpunkt für Hermann Danusers Studie dar. Ausgehend von Überlegungen zur Prosaisierung der Poesie bei Novalis arbeitete Dahlhaus verschiedene Stationen der Theorie und Komposition musikalischer Prosa im neunzehnten Jahrhundert – darunter Johannes Brahms, Gustav Mahler, Hugo Wolf und Richard Wagner – heraus. Seine wichtigste theoretische Referenz bildet der Brahms-Aufsatz von Arnold Schönberg, der ihn zu Mozarts musikalischer Prosa führt.¹⁵ Im Vergleich

¹⁴ Georgiades 1977a, 29: »Der Vordergrund bewegt sich frei, als ob hier die bloße Natur waltete. Er schöpft aber dabei seine Rechtmäßigkeit aus einem unsichtbaren Hintergrund. (Diese Trennung ist nicht ohne Analogie zu der Unterscheidung von Takt einerseits und festen Gestalten andererseits.) So entsteht eine Spannung, eine belebende Wechselwirkung zwischen Gerüst und sinnfälliger rhythmisch-melodisch-orchestraler Ausgestaltung des Vordergrundes; einerseits ein konstruktives Prinzip, andererseits leibhaftige Menschen, die durch Musik geschaffen und auf die Bretter gestellt werden!«

¹⁵ In diesem Zusammenhang verweist Dahlhaus (2005, 366–370) auf den Text von Thrasybulos Georgiades zu Mozarts Musiktheater.

mit einem anderen klassizistischen Opernkomponisten, Jean-Baptiste Lully, entfaltet Dahlhaus die Eigentümlichkeit von Mozarts musikdramatischer Komposition. Während Lullys Taktordnung aus der Anordnung von »ungleichen Rhythmen« (Dahlhaus 2005, 367) als ein sekundäres Phänomen hervorgehe, setze Mozarts Komposition den Takt voraus: »Ist demnach der Takt bei Lully ein sekundäres Moment und bloßes Resultat, so erscheint er bei Mozart als Voraussetzung, als festes Gerüst, dem die einzelnen rhythmischen Gestalten sich einfügen und von dem sie getragen werden.« (Dahlhaus 2005, 367)¹⁶ Dies unterscheidet Mozart nicht nur von Lully, sondern auch von Schönbergs musikalischer Prosa, die in ihrer Emanzipation vom Takt Ähnlichkeit mit der rhythmischen Heterogenität Lullys aufweise.

Schönberg zögert in »Brahms the Progressive«, Mozarts Technik der asymmetrischen Gruppierung als musikalische Prosa zu bezeichnen; die Zusammensetzung heterogener Gebilde verrate ein eher barockes Formgefühl. [...] Andererseits scheint es, als seien die Merkmale, die Mozarts Verfahren von der musikalischen Prosa Schönbergs unterscheiden, den Differenzen zwischen Mozart und Lully nicht unähnlich. Denn der regelmäßige »Pulsschlag« der Zählzeiten und das Gleichmaß des »harmonischen Rhythmus«, die im *Figaro*-Finale zwischen den heterogenen melodischen Phrasen vermitteln, fehlen in Schönbergs musikalischer Prosa wie bei Lully. Und Schönberg wäre demnach dem »barocken Formgefühl« näher als Mozart. (Dahlhaus 2005, 373)

Den Betrachtungen von Carl Dahlhaus folgend nähert sich Schönbergs Musik den musikhistorischen Vorformen der musikalischen Prosa in der Moderne an, dem »barocken Formgefühl« – als deren genuin moderne Realisierung tritt stattdessen Mozarts Komposition hervor. Dahlhaus' verschlungene Ausführungen zur musikalischen Prosa schließen mit einem Vergleich von Schönberg und Mozart. Während Schönberg rhythmische Heterogenität gestalte durch die Abmilderung der Differenz zwischen unterschiedlichen rhythmischen Figuren, blieben diese in Mozarts Musik unvermittelt nebeneinander stehen, lediglich umfasst durch ein »neutrales Medium«, »das der ›Pulsschlag‹ der Zählzeiten und das Gleichmaß des ›harmonischen Rhythmus‹ bildeten«.

Man kann Schönbergs Verfahren »vermittelnd« nennen. »Vermittlung« aber ist ein vieldeutiges Wort, und die Vorstellung einer inneren Nähe zu Mozarts Technik, die es suggerieren könnte, wäre bloßer Schein. Schönberg »vermittelt«, indem er Gegensätze zu kleinsten Differenzen reduziert. Das neutrale Medium aber, das bei Mozart die heterogenen musikalischen

¹⁶ Die Rückbindung der rhythmischen Gestaltung an ein identisches Takmaß unterscheidet Dahlhaus' Konzeption musikalischer Prosa von der Georgiades', der in seinen Ausführungen zu Mozarts »Polymetrik« die Überlagerung verschiedener Taktarten festgestellt hatte. Georgiades' Systematik zufolge beschreibt Dahlhaus Mozarts Komposition als »polyrhythmisch«, nicht als »polymetrisch«.

Gestalten zusammenhielt – das Medium, das der »Pulsschlag« der Zählzeiten und das Gleichmaß des »harmonischen Rhythmus« bildeten – ist in Schönbergs Musik zergangen.

(Dahlhaus 2005, 374)

Musikalische Prosa im Sinne eines »neutrale[n] Medium[s] [...], das [...] die heterogenen musikalischen Gestalten« zusammenhält – das deuten Dahlhaus' abschließende Worte an – ist zur Zeit ihrer theoretischen Reflexion in der Neuen Wiener Schule längst vergangen; als kompositorisches Phänomen gehört sie der Epoche der Wiener Klassik an.

4 Luzidität und Rauschen: Die Prosa der Klassik

Was würde nun die Rückübertragung eines derartigen Begriffs musikalischer Prosa auf die Literatur für eine (literarische) Theorie der Prosa bedeuten? An Ansätzen zur Beschreibung der musikalischen Qualitäten moderner Prosaliteratur fehlt es in der Forschung nicht. Die Frage nach der Musikalität von Prosa wird dabei häufig anhand von Romantexten des zwanzigsten Jahrhunderts verhandelt, deren Affinität zur Musik auch auf der Gegenstandsebene evident ist. So sind in Romanen von Thomas Mann, Ingeborg Bachmann und Thomas Bernhard Form- und Strukturanalogien zwischen musikalischen Kompositionsverfahren und sprachlicher Organisation herausgearbeitet worden.¹⁷ Häufig wird in diesem Zusammenhang einem Ungenügen an der metaphorischen Rede vom Musikalischen in der Literatur Ausdruck verliehen, die durch eine Reliteralisierung, etwa durch die Aufdeckung von Äquivalenzen zwischen musikalischen und rhetorischen Figuren in den Romantexten, revidiert werden soll.¹⁸ Einen anderen Ansatz hat Andreas Käuser entwickelt, der die Romane Thomas Manns, Hermann Brochs und Alfred Döblins als »akustische Romane« (Käuser 1994, 294)

¹⁷ Hermann Fähnrich (1986, 22) untersucht so etwa die »Leitmotivtechnik« in den Romanen Thomas Manns. Andrea Reiter (1990) hat Makrostrukturen in verschiedenen Prosatexten Thomas Bernhards herausgearbeitet, die an musikalische Kompositionsformen angelehnt seien, sowie, auf einer lexikalischen Mikroebene, die Entwicklung bestimmter Motive. Einen ähnlichen Ansatz wählt Eva Lindemann (1993), die eine musikalische Analyse von Ingeborg Bachmanns später Prosa unternimmt. Axel Diller (2011, 24–48) setzt in seiner Studie der »musikalische[n] Strukturierungsprinzipien« (ebd., 36) in der späten Prosa Thomas Bernhards auf der Ebene der Syntax an. ¹⁸ Reiter 1990, 192–193: »How, then, are we to define the term »musical prose« from the point of view of literature and to apply it to the writings of Thomas Bernhard? Only a few critical works have so far appreciated the musical character of Bernhard's prose style. Even where this is recognized, the authors either remain entangled in musical metaphor or content themselves with stressing the need for a musical interpretation of Bernhard's prose.«

versteht und damit als einen Versuch der Versinnlichung der Romanform in der Moderne (Käuser 1994, 285).

Der in der Musikästhetik des zwanzigsten Jahrhunderts – bei Arnold Schönberg, Thrasybulos Georgiades und Carl Dahlhaus – entwickelte Begriff von musikalischer Prosa als der eines transparenten und polyvalenten Bezugssystems wäre freilich jenseits des modernen Romans anzusetzen. Produktiv zu machen wäre er am ehesten durch den Verzicht auf eine Reliteralisierung, der die metaphorischen Übertragungen von Prosa und Takt zwischen Musik und Literatur als unauflöslich versteht. Vor allem in den Schriften von Thrasybulos Georgiades, in Ansätzen aber auch bei Arnold Schönberg und Carl Dahlhaus, erscheint die musikalische Prosa als dreidimensionaler Raum, der einer strengen Ordnung unterliegt, die zugleich Raum für Ambivalenzen bietet, indem sie sich in mehrere Taktmaße aufrollen lässt, die in der Schwebe gehalten werden. In diesem Sinne bildet die musikalische Prosa der Wiener Klassik eine Grundbedingung klassizistischer Figuration, den Rahmen, in dem die (rhythmischen) Figuren in einem »transparente[n] Durcheinander« (Georgiades 1977a, 29) auftreten können.

Anhaltspunkte für die Realisation eines derartigen Verständnisses von musikalischer Prosa im Literarischen finden sich bei Theodor W. Adorno – nicht in den Überlegungen zum musikalischen Roman bei Gustav Mahler und ebenso wenig in den Bemerkungen zu einer formlosen und zugleich objektiven »musique informelle« aus den Kranichsteiner Vorlesungen, sondern in dem späten Aufsatz *Zum Klassizismus von Goethes Iphigenie*.¹⁹ Am Ende des Textes, der auf einem Vortrag basiert, den Adorno im Sommer 1967 auf Einladung von Peter Szondi an der Freien Universität Berlin hielt, stellt Adorno eine Erlösung von der Dialektik der Aufklärung in Aussicht, die er in Goethes *Iphigenie*-Drama angelegt sieht. Der »Indifferenzpunkt von Aufklärung mit einer heterodoxen Theologie« (Adorno 1974, 514), den Adorno in Goethes *Iphigenie* erreicht sieht, nehme Gestalt an im »Rauschen der gegenständlichen und begrifflichen Sprache Goethes«, das Adorno mit der »gegenstands- und begriffslosen Sprache Mozarts« vergleicht: »Das Schauspiel wurde im selben Jahr abgeschlossen wie der Figaro, und Goethe hat den Text der Zauberflöte fortgesetzt. In der gegenstands- und begriffslosen Sprache Mozarts verbindet sichtbar vollendet aufgeklärte Luzidität sich mit einem vollendet säkularisierten Sakralen, das sich im Rauschen der gegenständlichen

¹⁹ Zur Mahler-Lektüre Adorno 2018, 209–229; zum Begriff der »musique informelle« Adorno 2014. Den Begriff der »musique informelle« assoziiert Hermann Danuser (1975, 141) mit der musikalischen Prosa.

und begrifflichen Sprache Goethes versteckt.« (Adorno 1974, 514) Adornos Zusammenführung der (Musik-)Sprache Mozarts mit der Goethes deckt sich mit den oben skizzierten Ausführungen zur musikalischen Prosa der Klassik, insofern sie auf eine musikalische und sprachliche Komposition zielt, die absolute Transparenz und gleichzeitige Undurchdringlichkeit anstrebt. Ort dieser Prosa ist nicht der moderne Roman, sondern das (Musik-)Drama der Klassik.

In ihrer 2018 erschienenen Studie *Aus dem Grund. Auftrittprotokolle zwischen Racine und Nietzsche* hat Juliane Vogel wichtige Impulse für eine Konzeptualisierung des Bühnenraums in seinem Verhältnis zur Figuration im klassischen Drama gegeben, die auch für ein klassizistisches Verständnis von (musikalischer) Prosa von Interesse sein können. Vogel entwickelt eine Poetik des Auftritts in der klassischen Tragödie, die sich zwischen der Figur und dem theatralen Grund entfaltet. Der Begriff des ›Grundes‹ bezeichnet dabei »die Form des Rückbezugs theatraler Phänomene auf ein ihnen vorausliegendes Grenzenloses, Unendliches oder Offenes« (Vogel 2018, 30). Charakteristisch für den Auftritt in der Tragödie der Klassik seien »Erscheinungskrisen« (Vogel 2018, 26), d. h. die misslungene Ablösung der Figur vom Bühnengrund: »Die Auftrittskrise [...] ist eine Krise von Figur und Grund. Sie wird durch einen Mangel an Ablösung hervorgerufen. In der Tragödie bleiben die bestimmten Formen dem Unbestimmten, das Helle dem Unaufhellbaren und das Klare dem Rätselhaften verbunden.« (Vogel 2018, 30) An Goethes Dramen etwa zeigt Vogel, dass das »vom Grunde her konzipierte Theater« die Raumordnung der klassizistischen Bühne in letzter Konsequenz auflöse, indem der Grund sich zu einem selbstständigen Handlungsträger entwickle (Vogel 2018, 126). Insofern sind die tragischen Auftrittprotokolle sicherlich zu unterscheiden vom (musikalischen) Raum des Mozart'schen Musikdramas, in dem die Figuration gelingt. Dieses Gelingen – darauf weist im Übrigen auch Thrasylbulos Georgiades hin – mag freilich aus der Anlage seiner Musikdramen als Komödien folgen (Georgiades 1977b, 141). Dabei lassen sich Mozarts Luzidität, die Georgiades' Ausführungen herausarbeiten, und Goethes Rauschen, das Juliane Vogel beschreibt, im Sinne der musikalischen Prosa als zwei Seiten derselben Medaille begreifen: als die konzeptuelle Voraussetzung für eine Differenz von Grund und Figur, die in der Komödie aufrechterhalten wird, während die Tragödie sie unterläuft. Das klassische Drama und der klassische Musiksatz begegnen sich in der Prosa als dem abstrakten Rahmen, der, transparent und undurchdringlich zugleich, die klassizistische Figuration hervorbringt oder sie wieder zerstreut – in der Konzeption eines Raums, der anhand des Verhältnisses von Grund und (rhythmischer) Figur zu bemessen ist. Aus den musikästhetischen Entwürfen des zwanzigsten Jahrhunderts geht die Prosa in literaturgeschichtlicher und gattungspoetologischer Hinsicht damit als ein transversales Phänomen hervor, das verschiedene Künste, Gattungen und Epochen durchquert.

Literaturverzeichnis

- Adorno, Theodor W.: Zum Klassizismus von Goethes Iphigenie. In: ders.: Gesammelte Schriften. Hrsg. v. Rolf Tiedemann. Bd. 11: Noten zur Literatur. Frankfurt a. M. 1974, 495–514.
- Adorno, Theodor W.: *Vers une musique informelle* (1961). In: ders.: Kranichsteiner Vorlesungen. Hrsg. v. Klaus Reichert und Michael Schwarz. Berlin 2014, 381–447.
- Adorno, Theodor W.: Mahler. Eine musikalische Physiognomie. In: ders.: Die musikalischen Monographien. 7. Aufl. Berlin 2018, 149–317.
- Barck, Karlheinz: Prosaisch – poetisch. In: Ästhetische Grundbegriffe. Hrsg. v. Karlheinz Barck, Martin Fontius, Friedrich Wolfzettel und Burkhard Steinwachs. Bd. 5: Postmoderne – Synästhesie. Stuttgart, Weimar 2003, 87–112.
- Besseler, Heinrich: Singstil und Instrumentalstil in der europäischen Musik. In: Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongress Bamberg 1953. Hrsg. v. Wilfried Brennecke, Willi Kahl und Rudolf Steglich. Kassel, Basel 1954, 223–240.
- Dahlhaus, Carl: *Musica poetica* und musikalische Poesie. In: Archiv für Musikwissenschaft 23.2 (1966), 110–124.
- Dahlhaus, Carl: Zum Taktbegriff der Wiener Klassik. In: Archiv für Musikwissenschaft 45.1 (1988), 1–15.
- Dahlhaus, Carl: *Musikalische Prosa*. In: ders.: Gesammelte Schriften. Hrsg. v. Hermann Danuser in Verbindung mit Hans-Joachim Hinrichsen und Tobias Plebuch. Bd. 8: 20. Jahrhundert. Historik – Ästhetik – Theorie – Oper – Arnold Schönberg. Laaber 2005 [1964], 361–374.
- Danuser, Hermann: *Musikalische Prosa*. Regensburg 1975.
- Danuser, Hermann: *Musikalische Prosa*. In: Handwörterbuch der musikalischen Terminologie. Hrsg. v. Hans Heinrich Eggebrecht. Bd. 2. Wiesbaden 1978, 1–20.
- Diller, Axel: Ein literarischer Komponist? *Musikalische Strukturen in der späten Prosa Thomas Bernhards*. Heidelberg 2011.
- Fährnich, Hermann: *Thomas Manns episches Musizieren im Sinne Richard Wagners. Parodie und Konkurrenz*. Hrsg. und ergänzt v. Maria Hülle-Keeding. Frankfurt a. M. 1986.
- Georgiades, Thrasylbulos: *Der griechische Rhythmus. Musik, Reigen, Vers und Sprache*. Hamburg 1949.
- Georgiades, Thrasylbulos: *Musik und Rhythmus bei den Griechen. Zum Ursprung der abendländischen Musik*. Hamburg 1958.
- Georgiades, Thrasylbulos: *Aus der Musiksprache des Mozart-Theaters*. In: ders.: *Kleine Schriften*. Tutzing 1977a [1950], 9–32.
- Georgiades, Thrasylbulos: *Das musikalische Theater*. In: ders.: *Kleine Schriften*. Tutzing 1977b [1965], 133–144.
- Heusler, Andreas: *Deutsche Versgeschichte*. Bd. 1: Teil 1 und 2: Einführendes. Grundbegriffe der Verslehre, der altgermanische Vers. Berlin, Leipzig 1925.
- Käuser, Andreas: *Musikalische Prosa. Zur Funktion der Musik im modernen Roman*. In: *Wirkendes Wort* 44.2 (1994), 279–295.
- Käuser, Andreas: *Jenseits des Textes: Die Leitfunktion des Klangs im musikästhetischen Diskurs und in musikalischer Prosa*. In: *Handbuch Literatur & Musik*. Hrsg. v. Nicola Gess und Alexander Honold; unter Mitarbeit von Sina Dell’Anno. Berlin, Boston 2017, 197–213.
- Lindemann, Eva: »Die Gangart des Geistes«. *Musikalische Gestaltungsmittel in der späten Prosa Ingeborg Bachmanns*. In: *Ingeborg Bachmann – Neue Beiträge zu ihrem Werk*.

- Internationales Symposium Münster 1991. Hrsg. v. Dirk Göttsche und Hubert Ohl. Würzburg 1993, 281–296.
- Lubkoll, Christine: Mythos Musik. Poetische Entwürfe des Musikalischen in der Literatur um 1800. Freiburg i. Br. 1995.
- Naumann, Barbara: »Musikalisches Ideen-Instrument«. Das Musikalische in Poetik und Sprachtheorie der Frühromantik. Stuttgart 1990.
- Reiter, Andrea: Thomas Bernhard's »Musical Prose«. In: Literature on the Threshold. The German Novel in the 1980s. Hrsg. v. Arthur Williams und Stuart Parkes. New York, Oxford, München 1990, 187–207.
- Ronzheimer, Elisa: Poetologien des Rhythmus um 1800. Metrum und Versform bei Klopstock, Hölderlin, Novalis, Tieck und Goethe. Berlin, Boston 2020.
- Schönberg, Arnold: Brahms, der Fortschrittliche. In: ders.: Stil und Gedanke. Hrsg. v. Ivan Vojtěch. Frankfurt a. M. 1976, 35–71.
- Vogel, Juliane: Aus dem Grund. Auftrittprotokolle zwischen Racine und Nietzsche. Paderborn 2018.

Claudia Keller

Muster Prosa. Lineaturen der Literatur (hauptsächlich) mit Blick auf Ann Cotten

Glücklicher und kurzweiliger sind die Schreiber,
welche in ihren Werken spazieren gehen
und nicht eher als die Leser selber erfahren,
wo sie eintreffen und bleiben!

(Jean Paul 1963, 242)

Der Hauptunterschied bei der Arbeit an Prosa im Gegensatz zum Verfassen von Lyrik besteht für Ann Cotten darin, sich mit »Langstreckenprobleme[n]« zu beschäftigen (Cotten 2018, 130). In ihrer Poetikvorlesung *Was geht* (2018) befasst sie sich damit, indem sie konsequent die »Erkenntnisse von den Spaziergängen« auf Prosa projiziert (Cotten 2018, 39). Eine der Einsichten, worin Spazieren und Prosa-Schreiben vergleichbar sind und metaphorisch für das Leben in der (prosaischen) Gegenwart stehen, lautet: »Wir schreiben zu lange Werke, weil wir nicht aufhören können, weil dann die komplizierteren Probleme wieder anfangen.«¹ Um die Konsequenz dieses Nicht-Aufhören-Könnens, das Probleme vermeiden will, aber auch Probleme schafft, zu begreifen und darin möglicherweise eine Theoretisierung von Prosa zu sehen, wird im Folgenden der Weg dieser langen Strecken genauer angeschaut und beobachtet, was auf diesem Weg passiert.

Um die Art des Schreib- und Spazier-Wegs von Johann Gottfried Seumes *Spaziergang nach Syrakus im Jahre 1802* zu charakterisieren, benutzt Cotten ein traditionelles Bild der Theorie des Epos: »Man sieht wie der Rhythmus des langen Spaziergangs ermöglicht, die diversesten interessantesten Angelegenheiten wie auf einer Perlenschnur aufgereiht zu behandeln.« (Cotten 2018, 165) Bereits bei Friedrich Schlegel ist das Epos dadurch gekennzeichnet, dass es keine freien Handlungen, sondern »zufällige Begebenheit[en]« darstellt, und jede einzelne solcher Begebenheiten »das Glied einer endlosen Reihe« bildet, die tendenziell unendlich ist, da jede epische Erzählung stets nach ihrer Fortsetzung verlangt (Schlegel 1798, 106). Und noch bei Siegfried Kracauer – um nur eine weitere Position herauszugreifen, die den Fokus auf das Verhältnis

¹ Cotten 2018, 165. Die Aussage ist auf Peter Handke, um den es im entsprechenden Abschnitt der Vorlesung geht, aber auch auf sich selbst bezogen.

Claudia Keller, Zürich

von Epos und Episode² und damit auf die Gestaltung solcher »Langstreckenprobleme« legt – bestehen gewisse Episodenfilme aus einer »Serie« von Einheiten, die eine relative Autonomie bewahrend wie »die Perlen einer Kette aneinandergereiht sind« (Kracauer 2005, 393). Die Affinität epischer Texte zur Prosa besteht hier unabhängig von der Frage der metrischen (Un-)Gebundenheit der Rede darin, dass beide die Geschlossenheit der Form durch eine potenziell unendliche Reihe ersetzen, die jedoch – und darauf wird es mir im Folgenden ankommen – in sich *strukturiert* ist.

Sich auf den Weg und in diese Strukturen hineinzubegeben, zieht eine Verlagerung des Standpunkts nach sich, sowohl konkret als auch poetologisch betrachtet – es ist kein Überblick auf eine geschlossene Form möglich, sondern es braucht eine Immersion in den Prozess: Cottens Ziel beim Spazieren ebenso wie bei Prosa ist es, die Gleichzeitigkeit der »wirren Gedankenstränge«, die in der Schreibkammer aufkommen, aufzulösen und diese »auf die Landschaft dünner aufzutragen als sonst«: »Von der überfordernden Draufsicht des Suprematismus' eines Zimmers ist man in die Ego-Shooter-Position gewechselt, und alles, was einen betrifft, kommt von selbst auf einen zu und man muss nicht *wählen*, welcher Sache man seine Aufmerksamkeit widmet.« (Cotten 2018, 27) Der übergeordnete Standpunkt, der in seiner gottähnlichen Gleichzeitigkeit überfordernd ist, wird durch den Überlebenskampf mit seinen unmittelbaren Reaktionen ersetzt. Ersetzt werden damit auch die Statik und Geschlossenheit im Zimmer, die – so der Hinweis auf den Suprematismus – mit dem Paradigma des Bildes verknüpft sind, durch die Bewegung durch die Landschaft.

Zwar hat die Literaturwissenschaft öfters die Position bezogen, dass große Romane sich an das Paradigma des Bildes annähern, dass sie gegenüber der Lesing'schen Verzeitlichung gerade ihr Anderes – das Stauende, Stillstellende, Statuarisierende – suchen, und es ist vorgeschlagen worden, solche Bildformen als *mise en abyme* der Gesamtstruktur dieser Romane zu lesen.³ So zutreffend solche Lektüren im Einzelnen sind – die im Folgenden ausgeführte These geht von der Prämisse aus, dass hier weniger »Prosa« in den Blick kommt, als vielmehr die Möglichkeit von Prosa, andere Paradigmen in sich zu integrieren. Prosa steht dem stillgestellten Bild entgegen, sie ist Form in Bewegung und im Vollzug – be-

² Ich beziehe mich hier auf Erkenntnisse aus der Summerschool des ZfL »Epos und Episode« von Mona Körte und Stefan Willer, 2018. 9. Oktober 2020: <https://www.zfl-berlin.org/veranstaltungen-detail/items/epos-und-episode.html>.

³ Sei es bspw. in den *tableaux vivants* in Goethes *Wahlverwandtschaften* oder in der Statuarisierung der Judith in der ersten Fassung von Kellers *Der grüne Heinrich*. Für den *Grünen Heinrich* hat bspw. Barbara Naumann herausgearbeitet, dass der Roman »seine Abhängigkeit vom Bildparadigma« auf verschiedene Weise ausstelle (Naumann 2009, 178).

reits so lässt sich die vielfach nachgewiesene Affinität zwischen Prosa und Spaziergang begreifen (Albes 1999; Hahn et al. 2017). Dabei ist es aber nicht so, dass der Literatur und insbesondere der Prosa durch ihre Verknüpfung mit der flüchtigen, formlosen Zeit alle Möglichkeiten offenstehen würden. Nur weil Prosa immer voranschreitet, heißt das nicht, dass sie auch alles hinter sich lassen kann – genau dies ist mit dem Hinweis auf die »Langstreckenprobleme« gemeint. Prosa als *sermo pedestris*, als die zu Fuß gehende Rede, wie Horaz sie bezeichnet hat, hinterlässt Spuren, sie bildet und in ihr *vollzieht sich Form*, sie entwickelt Mechanismen der Selbstbindung, in denen sie sich materialisiert.⁴ Mir geht es weniger um die Diskussion ›Prosa‹ vs. ›Form‹,⁵ als dass ich auf die Ausbildung von Strukturen fokussiere und so nach einer spezifischen Prosa-Form frage, die ich als ›Muster Prosa‹ bezeichne. Um die ›spezifische Dichte‹ zu beschreiben, die Prosa laut den Prämissen des Basler SNF-Projekts »Theorie der Prosa« herstellt,⁶ verfolge ich die Linien, die bei der Bewegung dieser Texte entstehen und untersuche die Muster, die daraus hervorgehen. Ich stelle die ornamentalen Strukturen und also die Vor-Bildlichkeit komplexer literarischer Prosatexte ins Zentrum und frage mit einem bildwissenschaftlichen Fokus danach, wie sich Prosa zur Anschauung und zur Darstellung bringt.⁷

Ein Muster ist Bewegung und Strukturierung zugleich, es besteht im Wechsel von Variation und Wiederholung. Wenn Cotten beim Verweis auf Seumes *Spaziergang* vom ›Rhythmus‹ spricht, dann benennt sie explizit ein solches Muster, das auch von der literaturwissenschaftlichen Theoriebildung bereits vielfach als Kennzeichen für Prosa herangezogen wurde.⁸ Helmut Hühn hat jüngst mit Blick

4 Für den Hinweis auf Horaz: Lüdemann 2019, 322; für Prosa als Verfahren der Selbstbindung ebd., 316 und 324 sowie Mülder-Bach 2019a, 10 f. sowie 2019b, bes. 239 f.

5 ›Prosa‹ als etwas, das ›vor und nach der Form‹ liegt, hat Ralf Simon theoretisch ausformuliert und mit Blick bspw. auf Jean Paul, James Joyce oder Arno Schmidt gezeigt. Er setzt damit Prosa (= Nichtform) von Erzählung (= Form) ab (Simon 2018, bes. 416 sowie Simon 2016). Für (historische) Vorüberlegungen zum aktuellen Projekt: Simon 2013. Zur (teilweise kritischen) Auseinandersetzung mit diesen Thesen: Campe 2016, bes. 46, sowie die Sammelbände mit insgesamt anders gelagerten Ansätzen: Mülder-Bach et al. 2019 sowie Efimova und Gamper 2020, dort auch weitere Hinweise auf die Forschung.

6 Zum Projekt: 9. Oktober 2020: <http://p3.snf.ch/Project-173039>. Zur spezifischen ›Dichte‹ vgl. Simon 2018, bes. 424 sowie bereits 2013, bes. 290, wo die Frage nach der Dichte als »Kernproblem der Literaturwissenschaft« formuliert und eingefordert wird, sie von einem anderen Standpunkt als demjenigen der Form zu bedenken.

7 Simon (2018, 419) hebt die zentrale Funktion des Darstellungsbegriffs für Prosa hervor, dabei geht es auch um eine Verschiebung von der Poetik zur Ästhetik (ebd., 428). Mit der Aufmerksamkeit auf die Linie und das Muster schneide ich das von Simon (2013, 291) formulierte Desiderat, einen Prosa-begriff für die bildende Kunst zu denken, zumindest an.

8 Simon 2018, 415, Mülder-Bach 2019a, 2 sowie besonders: Gamper 2021.

auf die frühgriechische Lyrik (und die Transformationen in der Philosophie) eine Perspektive auf das Rhythmus-Konzept herausgearbeitet, die das problematische Verhältnis von Form und Zeit fokussiert. Rhythmus ist »Denken der *bewegten Form* und der *geformten Bewegung*« (Hühn 2020, 74). Und: »Im Rhythmus gewinnt Zeit eine Form (jenseits der Abfolge), wird sie wahrnehmbar und erkennbar.« (Hühn 2020, 76) Die Muster, die ich im Folgenden betrachte, stellen ebenfalls einen solchen Rhythmus dar, wenn auch – mal grafisch, mal metaphorisch – auf die visuelle Ebene übersetzt. Zeit ist so gesehen nicht das Gegenteil von Form, sondern in der Zeit *passiert* Form. Dies ist auch der für eine Theorie von Prosa interessante Gedanke bei Cotten: In ihren Texten stehen alle möglichen Formen musikalischer, sprachlicher und visueller Rhythmen für eine Bewegung und Dynamisierung von Literatur, die auch für eine Generation einsteht, die sich dem Erwachsenwerden entziehen will; gleichzeitig führen diese Verfahren zur Erkenntnis, dass auch hier die Möglichkeiten begrenzt sind: Prosa erscheint zunächst – sowohl poetologisch als auch auf das Leben bezogen – als unendliche Möglichkeit, immer weitere Schichten aufzutürmen, aber vor allem bedeutet Prosa, sich einzugestehen, dass diese Schichten real werden, dass sie sich ›materialisieren‹, ablagern, dass sie eine Folge und eine Wirkung haben, Formen annehmen, die manchmal Verkrustungen bilden und die durchaus chimärisch sind.

1 Faltung in sich selbst: Die Verstrickung in selbstproduzierte Muster auf den Wegen der Prosa

Wird der Suprematismus durch das Videogame ersetzt, geschieht nicht nur eine Ablösung des Bildparadigmas der Gleichzeitigkeit durch die Prozessualität des Vollzugs, die sich im dünnen Auftragen von Linien auf die Landschaft zeigt. Die praxeologische Wendung, in der die wirren Gedanken auf die körperliche Erfahrung verschoben werden, erstreckt sich auch darauf, dass eine Auseinandersetzung mit der ›prosaischen Welt‹ und mit den Gegenständen gesucht wird. Der Suprematismus, der sich bereits dem Namen nach mit dem ›Höchsten‹ beschäftigt, bringt gemäß Kasimir Malewitsch in seinem Kommentar zum *Schwarzen Quadrat* die ›reine‹, also gegenstandslose »Empfindung« zur Darstellung (Malewitsch 1927, 65). Er dient hier als Kontrast zu einem Realismus, der Schluss macht mit reiner Selbstbespiegelung und die Konfrontation einfordert, mit dem, was passiert:

Und es passiert zum Glück immer noch was, bzw. man geht daran vorbei, also durch die Wahrnehmung der Momente hindurch. Als wäre der Spaziergang ein Ritterroman, eine abenteuerliche Reiterei durchs Bewusstsein. Kaum ist ein Monster besiegt, sei es ein schlechtes Gewissen, eine Erynnie, eine Chimäre, ein Schatten, eine Tagträumerei, sprießt schon das nächste Ding, als Neuigkeit, aus den neuen Ereignissen. Und ist das nicht wie der Cursor im Schreibprogramm? Nimmt man die Mittagspause als Zäsur, ist sogar ein sogenannter »Doppelter Cursus« möglich. Man lässt die Drachen, wie die *Autornie* eines Ritterromans, nach und nach herauskommen, besiegt sie, und kehrt als Held seiner Müdigkeit heim.⁹

Das zeitgenössische Videogame ist mit dem mittelalterlichen Ritter- und Abenteuerroman vergleichbar, beide stehen stellvertretend für die »Langstreckenprobleme« beim Verfassen von Prosa: Die Aufmerksamkeit ist nicht gebündelt, sondern zerstreut, immer kommt etwas dazwischen, Monster nach Monster muss besiegt werden, bis zur Erschöpfung. Durch den Vergleich des Spaziergangs mit der »abenteuerliche[n] Reiterei durchs Bewusstsein« wird aber die soeben gezogene Trennung von Natur und Vorstellung, von Empirismus und Idealismus gleich wieder kassiert. Ob es tatsächliche Monster oder Monster der eigenen Vorstellung sind, kommt aufs Gleiche heraus – man lässt sie herauskommen, versucht sie zu besiegen, nur um als Held der eigenen, selbstproduzierten Müdigkeit heimzukehren. Der ›doppelte Cursus‹ bei Ann Cotten besteht nicht darin, dass der Held an den Gefahren, die er in der Welt vorfindet, wächst und eine Korrektur vornehmen kann, sondern er besteht in der Rekursivität des Hin und Her, die eine Faltung in sich selbst bedeutet: Man produziert fortlaufend selbst, was es dann zu überwinden gilt.

Was bedeutet der *Gang* dieser Prosa für die Reflexion eines Lebens in der Gegenwart? Worin besteht die Metaphorisierung der »Langstreckenprobleme« von Prosa für die Wahrnehmung der (post-)modernen Gesellschaft? Wenn, wie Inka Mülder-Bach (2019b) anhand von Goethes *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* gezeigt hat, anhand der ›ungebundenen‹ Prosa auch die ›Bindungslosigkeit‹ der modernen Welt reflektiert wird, die sich von ihren Normen, aber auch ihren sozialen Strukturen gelöst hat, dann besteht Cottens kritische Reflexion auf das vermeintliche *anything goes* (post-)moderner Gesellschaften darin, dass, ehe man sich's versieht und gerade dort, wo man es nicht vermeint, eine Bindung als Selbstbindung geschieht, die jedoch keine selbstbewusste Entsagung, sondern ein Kollateralschaden ist. In Cottens Gegenwart besteht die Konsequenz der Hegel'schen ›Prosa der Welt‹ bzw. der ›Prosa der Verhältnisse‹ nicht nur darin, dass das Individuum von den normativen bürgerlichen Ord-

⁹ Cotten 2018, 40. Bei der Formulierung ›Autornie‹ handelt es sich um sog. ›polnisches Gending‹, vgl. dazu weiter unten.

nungsstrukturen und ihren entsprechenden Institutionen abhängig ist (zu Hegel: Müller-Bach 2019a, 9f.), sondern die Prosaisierung hat auf das Innere des Subjekts übergegriffen. Es hat die Machtverhältnisse vollkommen internalisiert – Formung der Welt wie auch der Prosa vollzieht sich als Verstrickung in selbstproduzierte Muster.

Mit Verweis auf das Nicht-aufhören-Können des Schreibens bzw. Spazierens macht Cotten auch darauf aufmerksam, dass das Konzept des Eskapismus nicht funktioniert – bei der Flucht vor den Gedanken beim Spazieren oder Schreiben handelt man sich dieselben Probleme wieder ein, die man hinter sich zu lassen vermeint. Der auf diesen Gedanken folgende Abschnitt ihrer Vorlesung verweist denn auch auf die Tatsache, dass »man sich beim Gehen – wie beim Abenteurern und Leben, letztlich bei jeder dauerhaft aktiven Tätigkeit – in sich selbst ein[legt] wie ein Gemüse. Die Seele vergurkt sozusagen.« (Cotten 2018, 40) Durch die Wiederholung wird das Aktive dauerhaft und konserviert sich selbst. In der Analogisierung von Leben und Schreiben, wie sie hier von Cotten etabliert wird, bedeutet dies wiederum: »Prosa« passiert, wenn Bewegung und Gestaltung in Muster und Strukturbildung umschlagen.

Als Problematik ergibt sich so, dass die herkömmlichen Vorstellungen von vollendeter Form für beides, das gelebte Leben und den Text, nicht realisiert werden können. Wenn die Seele »vergurkt«, wird sie zu einem hybriden Mischwesen, das für Cotten zu einer zentralen poetologischen Denkfigur avanciert: Wenn Schriftsteller*innen sich in ihrem Besonderheitsdrang auf neue Wege begeben, dann gehen daraus nicht *unbedingte* neue Formen hervor, sondern ebenfalls Mischwesen, ähnlich den Chimären und Monstern, die sie auf diesem Weg besiegen müssen: Es

entstehen Hybride – nicht im Sinn von abgewerteten oder aufgewerteten Bastarden oder Mischlingen, sondern DIE ZUKÜNFTIGE ART. Es ist zu bescheuert konservativ zu denken, dass die alten Formen die maßgeblichen bleiben werden. Umso lieber kann man sie haben, ihre Schwächen einsehend. Denn auch die neuen Formen haben Schwächen und werden bald die alten sein. (Cotten 2018, 73)

»Prosa« steht für die Unvollkommenheit, das selbstbewusst Unreine, das Halbpatzige, das auf diesen Wegen entsteht, weder ganz alt noch durchwegs neu.

Cotten stellt eine Verbindung zwischen Prosa und spekulativer Philosophie nicht nur dadurch her, dass sie sich fragt, ob die Monster bspw. im Abenteuerroman diejenigen der Welt oder des Bewusstseins sind. Sie tut dies auch, indem sie die Frage nach den Wirkungen des weltbegründenden konstruktiven Anspruchs sowohl der Philosophie wie auch der Prosa stellt. Wenn Herder oder Jean Paul dem Idealismus vorrechnen, dass seine Philosophie auch nicht weiter komme als Romane bei der Frage, ob die Konstruktion der Welt aus dem Ich

heraus bei der Chimäre stecken bleibt,¹⁰ dann wird umgekehrt der Anspruch deutlich, dass, wie Ralf Simon (2013, 287) es formuliert hat, »die großen Prosatexte hinsichtlich ihrer weltkonstruierenden Architektonik einen Anspruch stellen, der demjenigen der großen Philosophien ebenbürtig ist«. Aber beide, Philosophie wie Prosa, handeln sich, so Cottens Hinweis auf die »Langstreckenprobleme«, dabei auch die gleichen statischen Schwierigkeiten ein. Sie attestiert sowohl der Philosophie wie auch der Literatur, dass in ihnen Chimären *als* Chimären zur Welt kommen, mit dem Unterschied, dass dies in der Philosophie ein Mangel und in der Literatur eine Stärke – siehe ›zukünftige Art‹ – ist.

Anschaulich wird dies in der Denkkoperation eines Paralleluniversums, die der Erzähler Zladko in Cottens Erzählung *Lyophilie* (2019) durchführt: Er stellt sich – inspiriert von einem dieser gewollt abschreckenden Fotos auf Zigarettenschachteln – ein Universum vor, in dem »alle amputierten Gliedmaßen, alle gescheiterten Projekte« leben. Doch wenn dies auch ›nur‹ in der Vorstellung geschieht – der »Schock« über die Vorstellung ist »echt«, denn »[s]pätestens jetzt, wo ich es mir ausmale, existiert dieses Universum, sofern man den Phantasmata der spekulativen Denkerinnie folgt«. (Cotten 2019, 100) Die daraus resultierende Schwierigkeit besteht darin, dass man »freundlich, verantwortungsvoll« beim Denken sein muss, d. h., »nie etwas denken, was besser nicht wäre, und nie, nie, nie in der Mitte von einer Vorstellung aufhören!« (Cotten 2019, 101) (Denn dann hätte man ja wieder eine chimärische Welt). Doch es ist so schwierig, an diesem Vorsatz festzuhalten, weil die Welt bereits monströse Züge hat, in der mehrere Ablenkungen gleichzeitig gejagt werden müssen: »Es ist ein Kampf mit mehreren Gegnern (Hydra sagt man da).« (Cotten 2019, 101) Die Freiheit, alles denken zu können, wird hier nicht als unendliche Möglichkeit begriffen, sondern stellt ein Problem dar, das mit der Aufgabe der Konzentration und Fokussierung verbunden ist und Verantwortung mit sich bringt. Wie Susanne Lüdemann (2019, 312) gezeigt hat, besteht die politische Dimension von Prosa darin, angesichts ihrer Ungebundenheit die Selbstbindung als eine Frage der Verbindlichkeit und Verpflichtung zum Gegenstand der Reflexion zu machen.

10 Simon 2013, 286: »Eines der Hauptbeweisziele des Idealismus besteht in dem Nachweis, dass die Konstruktion der Welt aus dem Ich heraus nicht bei bloßen Chimären stecken bleibt, sondern tatsächlich zur Welt findet. Der Vorwurf, die philosophische Konstruktion sei nur Bild oder nur Literatur, zielt daher auf den wunden Punkt der idealistischen Epistemologie. Seitdem Kant seinen Ausgang bei dem Problem nicht-empirischer, wahrheitsfähiger Referenz, also bei der Frage, wie es denkbar sei, dass ein Gegenstand überhaupt referenzfähig sein könne, gefunden hat, wehren die Theorien den Fiktionalitätsverdacht ab, während die antiidealistische Opposition (Herder, Jean Paul) meint, es dem Idealismus genüsslich vorrechnen zu können, dass er auch nicht weiter gekommen sei, als die Romane es vermögen.«

Wenn Zladkos Geliebte Ganja auf dessen Schreck über die Realität seines monströsen Paralleluniversums und seinen damit einhergehenden Übereifer mit dem Kommentar antwortet – »Sind wir nicht alle das Produkt nachlässiger Denkerkernie« (Cotten 2019, 101) –, dann verweist sie darauf, dass wir gar nicht anders können: Wir sind selbst das von uns geschaffene Paralleluniversum, ausgestaltet von unserer eigenen Nachlässigkeit beim Denken, Gehen, Schreiben. Man ist – um ein von Cotten rehabilitiertes Un-Wort der Literaturwissenschaft zu benützen – ›beeinflusst‹ von den eigenen unausgegorenen Vorstellungen.¹¹ Bei allem Verantwortungsbewusstsein ist die Idee eines Perfektionismus gerade diesbezüglich umsonst. Das Problem ist weniger, wie Goethe im Brief an Schiller vom 17. August 1797 meinte, die »millionenfache[] Hydra der Empirie« (Goethe FA II.4, 391), sondern die eigene Tendenz zur Nachlässigkeit und ihre Rückkopplungseffekte. Die politische Verantwortung beim Nachdenken über das Leben wie über Prosa besteht denn auch darin zu fragen: Wenn ihm und ihr alle Möglichkeiten offenstehen – wie weit kommt man, wenn man letztlich immer (wieder) im Sumpf der eigenen Vorstellungen landet?¹²

Literarische Prosa mag ein der Philosophie ebenbürtiger Anspruch einer »weltkonstruierenden Architektonik« sein (Simon 2013, 287), sie ist aber – im Gegensatz zur philosophischen Prosa – eine durchaus selbstbewusste Konfrontation mit der eigenen Nachlässigkeit, die das Chimärische und Monströse, das dem Ornamentalen immer als Verdachtsmoment inhärent ist, berücksichtigt, es ebenso passiv einkalkulierend wie aktiv hervortreibend. Bei Cotten ist, um im architektonischen Bild zu bleiben, jeder Satz ein Palast, aber »wie es bei Palästen ist, verliert man bald den Überblick im Versuch, die Regale zuzuschneiden«, Sätze »bauen sich erst als die unsichtbar gestapelten Wege auf.«¹³ Cottens Architektonik der Prosa ist ein vielfach in sich verschachteltes, labyrinthisches Gebilde, ganz denen ähnlich, wie sie Viktor Schklowski benutzt, um sein Konzept der *Ornamentalen Prosa*, so der Titel eines seiner Essays, zu charakterisieren: Auf der Basis eines ›Sujets‹, das auf die einfache Linie, »ein Mensch lebt, wächst und wird alt«, reduziert ist, bewegt »sich der vielstöckige Überbau der metaphorischen Reihen. Diese Reihen, wir stellen sie uns als Häuser vor, sind

11 So heißt es in *Lyophilia* auch als Konsequenz daraus: »Ich muss aufhören mit diesem Paralleluniversumscheiß, die Vorstellungen beeinflussen mich ja.« (Cotten 2019, 103)

12 Zum Verhältnis Sumpf – Prosa vgl. weiter unten.

13 Cotten 2019, 102. Das ganze Zitat lautet: »Jeder Satz ist ein Palast. Und wie es bei Palästen ist, verliert man bald den Überblick im Versuch, die Regale zuzuschneiden. Kommt um die Ecke und war für Stunden verschwunden. Die Sätze bauen sich erst als die unsichtbar gestapelten Wege auf. Und die bauen sich erst auf, wenn eine Melodie gefunden ist, und die Melodie ist erst gefunden, wenn –«.

untereinander durch schmale Hängebrücken verbunden. Durch ihr Voranschreiten schafft die Fabel den Vorwand für neue Reihen, die bei ihrem Entstehen sofort mit den bereits bestehenden verbunden werden.« (Schklowski 1987, 94 f.) Das Bild der Perlenschnur, auch wenn sie beweglich ist, reicht nicht aus, um Prosa zu charakterisieren. Die Wege und Vorstellungen, die man (im Leben wie im Text) geht, durchkreuzen die Linearität des zeitlichen Ablaufs und es entsteht ein Muster, in dem man schnell einmal die Orientierung verliert.¹⁴

2 Lineaturen der Literatur

Dass Zladkos Lieblingsbeschäftigung darin besteht, mit seinem Synthesizer Module zu kreieren, die er dann in die »Loop-Machine« nimmt,¹⁵ und sich damit tatsächlich zusammen mit Ganja in das zuvor »nur« vorgestellte Paralleluniversum katapultiert – hier sind die Gefahren, etwa eines imaginierten Karamelltsunamis, tatsächlich real –, ist ein Indikator dafür, die Wirkungen der Rekursivität auch im Bereich des Visuellen und mit Blick auf den immer wieder konstatierten Zusammenhang von Prosa und Schrift/Schriftlichkeit zu untersuchen (Barck 2003, 88).

Schklowski entwickelt das Bild der Hängebrücken, unmittelbar nachdem er auf die besonderen grafischen Strukturen in Andrej Belys *Aufzeichnungen eines Sonderlings* hingewiesen hat (Abb. 1).

Die Auflösung der vermeintlichen Gradlinigkeit von Prosa provoziert zunächst, was Jean Paul als Wendung des »Blicks von der Sache [...] gegen ihr Zeichen hin« (vgl. hierzu Simon 2013, 256 f.) beschrieben hat – es ist ein Blick, der sich auf die Materialität des Zeichens erstreckt und dort, um mit Aleida Assmann zu sprechen, einen Prozess komplexer, wilder Semiose in Gang setzt (Assmann 2015; Simon 2013, 208). Die Plurifokalität wird als Charakteristikum von Prosa sichtbar (Simon 2018, 417), indem die ornamentalen Strukturen digressiver (d. h. von stringenter chronologischer Handlung abweichend) Prosatexte darauf hin gelesen werden, wie sie ihre eigene Struktur theoretisieren bzw. zur Darstellung bringen. Michel Foucault bemerkt anhand von Paul Klees Bildern, dass sie eine Auflösung eindeutiger Ordnung bzw. Richtung »von der Form zum

¹⁴ Inka Mülder-Bach (2019b, 226) hat formuliert, dass Prosa »seit der Antike auf eine Freiheit hin akzentuiert [wird], die einerseits Bewegungsspielräume eröffnet, andererseits nach Formungen und Selbstbindungen verlangt, um nicht zur Orientierungslosigkeit zu führen«. Mit Cotten kommt allerdings in den Blick, dass sie gerade in den internalisierten (Selbst-)Bindungsmechanismen wiederum die Orientierung verliert.

¹⁵ Cotten 2019, 188. Zum Loop: Baumgärtel 2016.

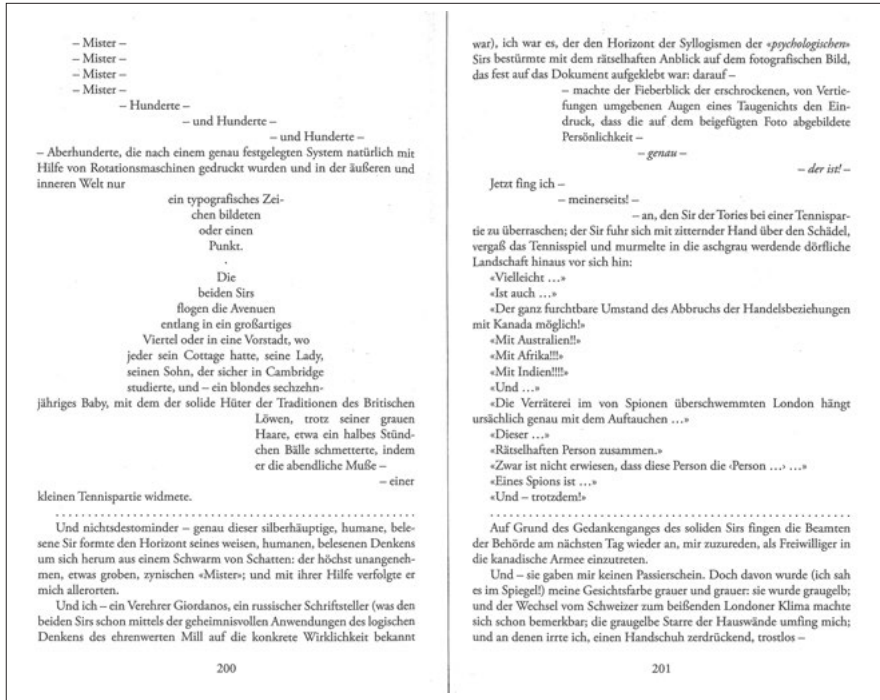


Abb. 1: Belyi, Andrej: Aufzeichnungen eines Sonderlings. Aus dem Russ. übertr. und hrsg. v. Christoph Hellmundt. Dornach 2012, 200 f.

Diskurs oder vom Diskurs zur Form« implizieren: Sie bilden einen »ungewissen, umkehrbaren, schwebenden Raum (zugleich Blatt und Leinwand, Fläche und Masse, kariertes Heft und parzellierte Erde, Geschichte und Karte)«, in dem die »Komposition der Figuren und die Syntax der Zeichen« gleichzeitig möglich sind.¹⁶ Visuell evident wird dies bspw. in der 1938 entstandenen Zeichnung *Vortrag über die Spirale* (Abb. 2), wo der Körper des Vortragenden zugleich die Spirale ist und hervorbringt.

Was Foucault für diese Bilder bemerkt, gilt auch für »Muster Prosa«, die mitunter durch grafische Elemente die Aufmerksamkeit auf ihre Schrift-Bildlichkeit lenkt, um überhaupt die sprachliche Bewegung sichtbar werden zu lassen.¹⁷

¹⁶ Foucault 1997, 26 f. Zu den gegenläufigen Richtungen von Prosa und ihrem Verhältnis zur Schriftlichkeit Simon 2018, 426 f.

¹⁷ Vgl. auch den knappen Hinweis von Ralf Simon (2018, 417): »Typographische Experimente lösen die Kontinuitätsidee des Textverlaufs auf und führen auf die Reflexion des immanenten Textualitätsprinzips.«



Abb. 2: Klee, Paul: Vortrag über die Spirale, 1938, 75, Kleisterfarbe auf Papier auf Karton, 27,9 × 17,8 cm, Standort unbekannt © Zentrum Paul Klee, Bern, Archiv.

An der Schnittstelle von Linie, Ornament und Schrift wurde in den letzten Jahren viel gearbeitet,¹⁸ und ich beschränke mich auf einige Hinweise: Entscheidend für eine Theorie von Prosa, die sich auf die Lineaturen der Literatur, also die Linien, anhand derer Prosa sich selbst reflektiert, bezieht, ist die Emanzipation der Linie vom Kontur und damit von der Bezeichnung, wie sie sich im achtzehnten Jahrhundert vollzieht. Für Paul Klee ist die ›aktive‹ Linie zu einem Akteur geworden, sie bildet nicht ab, sondern sie macht »sichtbar«: »Eine aktive Linie, die sich frei ergeht, ein Spaziergang um seiner selbst willen, ohne Ziel: das agens ist ein Punkt, der sich verschiebt.«¹⁹ (Abb. 3)

Klee theoretisiert in seiner Formenlehre, wie ein in Bewegung versetzter Punkt eine Linie zeichnet, die sich zu Figuren und Mustern ausbilden kann. Seine Darstellungen vollziehen Bewegung und verschieben dadurch den Fokus von der statischen Form des Bildes zur Prozessualität – dem Künstler liege doch, so merkt er im *Jenaer Vortrag* von 1924 an, »mehr an den formenden Kräften als an den Form-Enden« (Klee zit. n. Kain 1999, 35). Die Grundlagen, auf denen dieses Wortspiel basiert, bilden William Hogarths *Analysis of Beauty* (1753) und Laurence Sternes *Tristram Shandy* (1759–1767) (Bedenk 2004, 48). Hogarth ist für ›Muster Prosa‹ deswegen von zentraler Bedeutung, weil er, wie Gerhard von Grae-

¹⁸ Mersmann 2015; Driesen 2012; Krämer und Cancik-Kirschbaum 2012; Boehm 2007; Krämer und Bredekamp 2003.

¹⁹ Klee 1925, 6. Vgl. hierzu Bonnefoit 2009.

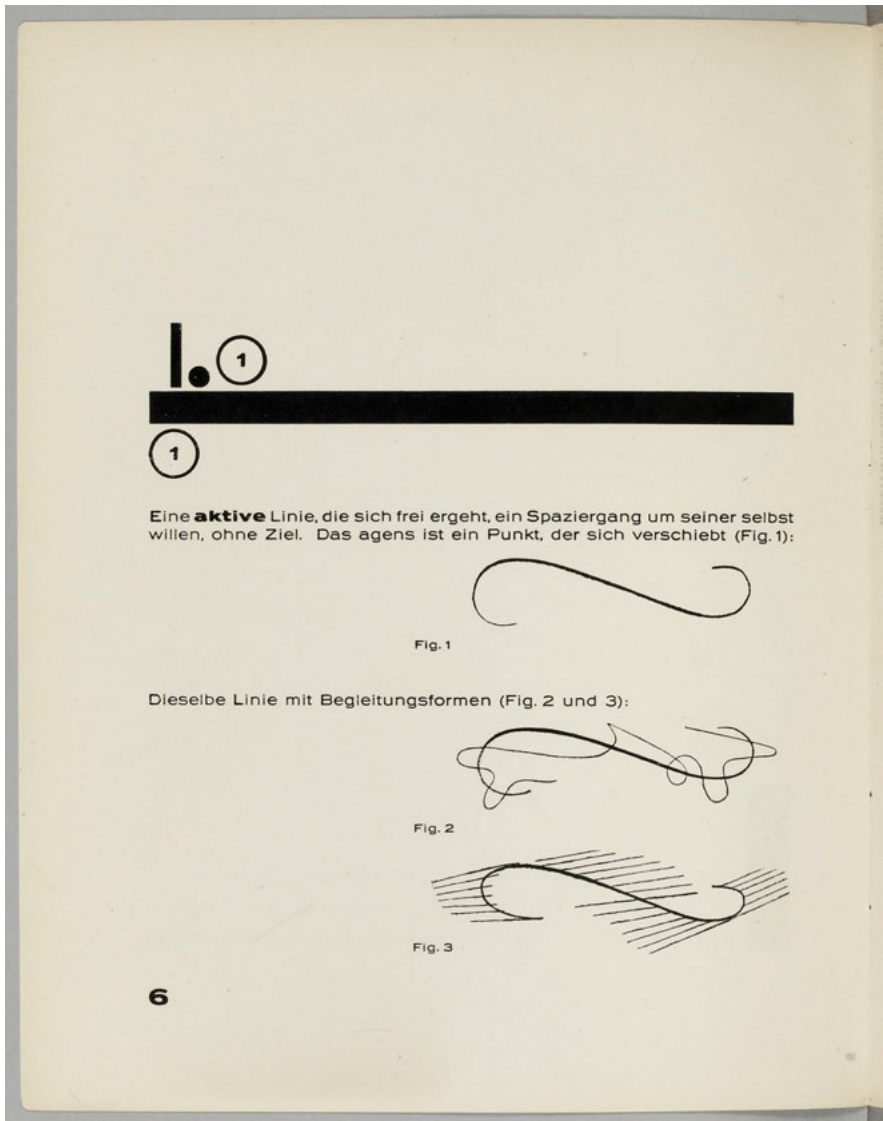


Abb. 3: Klee, Paul: Pädagogisches Skizzenbuch. München 1925, 6.

venitz gezeigt hat, räumliche Bewegungen in ornamentale Grundrisslinien auf der Fläche übersetzt, d. h., die Dreidimensionalität auf zwei Dimensionen plus die Zeit des Nachvollzugs in der Betrachtung reduziert (Graevenitz 1994, 42; Bedenk 2004, 48, 72). Die freischwingenden Bewegungen der Schlangenlinie, wie

sie auch als Spuren des Menuett-Tanzes auf dem Boden sichtbar werden (Abb. 4), verkörpern nicht nur das Prinzip der Schönheit, sondern »das Besondere« dieser Linien besteht in der »Verwicklung der Form« und der Verlockung des »Auge[s] zu einer spielerischen Weise des Verfolgens« (Hogarth 1995, 6; Bonnefoit 2004).



Abb. 4: Hogarth, William: Analysis of Beauty. London 1753, Taf. 2, 42.5 × 53.5 cm.
© TheMet, Gift of Sarah Lazarus, 1891.

Hogarth ermöglicht die Entkopplung der Linie von der Nachahmung, wie sie die Anthropologie und Ästhetik des Klassizismus bis zur Moderne bestimmen wird – von John Flaxman bis Wassily Kandinsky.²⁰

Auch Laurence Sternes Roman *Tristram Shandy*, der unmittelbar auf Hogarth reagiert, steht für eine solche Emanzipation der Linie – die Schnörkel seiner stän-

²⁰ Rosenblum 1967. Zu diesen Tendenzen der Kunst(theorie) um 1800, die auf die moderne Abstraktion vorausweisen, gehört natürlich auch die romantische Diskussion rund um die Arabeske, Hieroglyphe etc.

digen Digressionen werden in den berühmten Plotlines sichtbar, das Hogarth'sche Schönheitsideal damit freilich karikierend (Abb. 5) (Bedenk 2004, 47 f.).

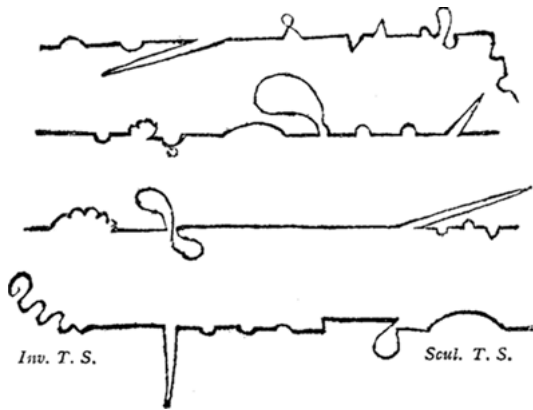


Abb. 5: Sterne, Laurence: *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*. London 1759–1767, Bd. 6, 152.

Der Effekt von Prosa ist auch hier, dass die einfache Form ›verwickelt‹ wird und man spielerisch die Verwicklungen bei der Lektüre nachvollzieht. Dabei geht es auch hier darum, dass aus den Abweichungen Muster hervorgehen, Digression also strukturbildend ist. Der *Tristram* folgt, so Jochen Bedenk, einem »fragmentarisch-kaleidoskopartige[n] Erzählen, das seine innere Kohärenz wie bei Hogarth aus der Herausarbeitung von wiederkehrenden und für den Leser wiedererinnerbaren Motiven erhält« (Bedenk 2004, 48). Einerseits rollen Leben und Text im *Tristram* unerbitterlich *ab ovo* voran; gleichzeitig gerät der Text mit seinem eigenen Voranschreiten in Konflikt, wenn er all die gleichzeitigen Ereignisse und ihre unterschiedlichen Temporalitäten integrieren und aufeinander abstimmen möchte. Wie in keinem zweiten Text steht Prosa hier für die Ironie, dass, wer sich dem Ideal einer teleologischen Ausrichtung verschreibt, sich unweigerlich in sich selbst verheddert.

Dass Ann Cotten gleich zu Beginn von *Lyophilia* auf diesen Roman als einen zentralen Intertext verweist, ist kein Zufall. Es wird die Perspektive von ausserirdischen Kolonisatoren auf die Erde eingenommen und bezüglich dieser Anfänge gefragt: »Wie soll man das erzählen?« (Cotten 2019, 7) In den Anekdoten und Sagen, die bezüglich dieses frühen Stadiums der menschlichen Entwicklung kursieren, kommen drei mögliche Auslegungen über die menschliche Art vor: Die erste sieht in den Menschen »langfristige[] Denkmünne«, die dritte verbindet sie mit dem Wort »Easy« und dem Drang nach Spaß und die zweite sieht als zentrale

Motivation zur Entwicklung den »Wille[n]«. Hier kommt auch der Vergleich der Erde mit dem »Garten des Onkels von Tristram Shandy«, hat sich doch diese letztgenannte Gruppe der Menschen »seither in Milliarden von Scharmützeln und sonstigen Tätigkeiten [...] ausgetobt« (Cotten 2019, 8). Der Verweis auf Sterne beschränkt sich jedoch nicht auf die Kriegsobsession von Toby, sondern bezieht sich vor allem auf die Wiederholung von Modellen in immer kleiner werdendem Format, wie sie unmittelbar darauf als explizite Reflexion auf die Gattung der Anekdote folgt:

Dabei ist schon die Form der Anekdote oder Sage eine Art Selbstmimikry. Kringel, eine häufige Figur der notwendig im Sand verlaufenden, also schiefgehenden (fraktalen: also wachsend wie abbrechend so oder so sich verlierenden) Fortentwicklung dieses durch die Evolution als auf einem Fleck bleibend auf ständige Kollision mit sich selbst getunten Systems. (Cotten 2019, 8)

Der Text über die vermeintlichen Uranfänge stellt hier gleich zu Beginn fest, dass Erzählungen über Anfänge in Form von Anekdoten oder Sagen bereits systemstabilisierend sind.²¹ Denn man kann ja gar nicht anders, als sich selbst nachzuahmen. Der Prozess der Selbstmimikry in Prosa entspricht einem fraktalen Muster, das sich selbst ähnlich wird, *während* und *indem* es immer fortläuft. ›Muster Prosa‹ macht also sichtbar: Bereits während man zu schöpfen meint, betreibt man Legendenbildung.

Nach dem gleichen Prinzip funktioniert auch die Prosa von Robert Walser – ein weiterer Schriftsteller, der die Affinität von Gehen und Schreiben auf die Spitze getrieben hat, der – von Susan Sontag 1982 im Vorwort einer Anthologie als »Paul Klee in prose« bezeichnet (Walser 1982, VI) – die Lineaturen der Literatur nicht von den »Form-Enden« sondern von den formenden Kräften her in den Blick nimmt. Walter Benjamin hat bei ihm eine »zumindest scheinbar, völlig absichtslose[] und dennoch anziehende[] und bannende[] Sprachverwilderung« konstatiert, die »alle Formen« hat, »mit Ausnahme einer einzigen. Nämlich dieser einen geläufigsten, der es auf den Inhalt ankommt, und sonst auf nichts.« (Benjamin 1991, 325) Walsers ›arabeske Prosa‹ lässt sich nicht auf eine bestimmte Form ein, die wilde Semiose sprengt als Verwilderung die herkömmliche Verbindung von Form und Inhalt.²² Doch auch bei ihm bilden sich in den ornamentalen Digressionen Rückkopplungseffekte heraus, und die Verstrickung in die eigenen Muster kommt in den Blick. So bemerkt auch Benjamin, dass sich Walser

²¹ Vgl. zur Anekdote als prekäres Philosophieren aus dem Rückblick den Beitrag von Rüdiger Campe in diesem Band.

²² Vgl. zur Verbindung zwischen Klee und Walser bspw. Scheffler 2010, 312ff.

»bacchisch mit Sprachgirlanden [kränzt], die ihn zu Fall bringen. Die Girlande ist in der Tat das Bild seiner Sätze. Der Gedanke aber, der in ihnen daherstolpert, ist ein Tagedieb, Strolch und Genie wie die Helden in Walsers Prosa.« (Benjamin 1991, 326) Walser schmückt sich mit Girlanden, über die er sodann beim Rumstreunen durch die Gegenden und im Text stolpert: Exzentrik und Verstrickung fallen wiederum zusammen. Die Forschung hat herausgearbeitet, wie die ornamentalen, bisweilen ›labyrinthischen‹ Muster auf der syntaktischen Ebene beschrieben werden können, etwa indem der Reim bisweilen als Antriebsmoment von Zeile zu Zeile funktioniert, bis ein neuer Gedanke und ein neuer Klang einen weiteren Zweig entstehen lässt.²³ Gezeigt wurde aber auch, wie diese Muster die Gesamtstruktur dieser Texte betreffen, die von Parallelismen, Reprise und Wiederholungen gekennzeichnet sind,²⁴ und wie sie den Schreibprozess selbst bestimmen – Walsers berühmtes »bleistifteln, zeichnen und gfätterlen« (Walser zit. n. Andrea 1997, 80) –, weil es »so hübsch« ist, »die Zeilen mit zierlichen Buchstaben auszufüllen« (Walser zit. n. Andrea 1997, 11), bis, so die Formulierung von Susanne Andres (1997, 160), eine »lückenlos ornamentierte Fläche« entsteht. Die Ausbildung von Mustern macht die Selbstbindungstechniken von Prosa reflexiv zum Gegenstand, und auch hier handelt es sich nicht um einen reinen Ästhetizismus, sondern es geht um die damit verbundenen politischen Implikationen. Nicht umsonst greift Cotten ganz zu Beginn ihrer Poetikvorlesung *Was geht* auf Walsers *Der Spaziergang* zurück, einen Text, den sie als den »naheliegendsten« in ihrem Kontext, aber doch wegen seiner »kometengleichen Hyperbole als nicht ganz einfach zu zitierenden Text« bezeichnet.²⁵ Die Erklärungen des Erzählers über die Zweckdienlichkeit, ja Notwendigkeit des Spazierengehens für ihn als Schriftsteller seien, so Cotten, mit dermaßen vielen Superlativen und anderen »Blüten des Übertreibungsstils« sowie mit der »Klinge der Überaffirmation« gespickt (Cotten 2018, 17), dass sie die Wahrheit auf fast indiskrete Weise aussprechen, sie aber dabei gleichzeitig wieder in der Ironie verstecken und dadurch erst subversiv wirken, sich dem Paradigma der Notwendigkeit grundsätzlich entziehend.

Der Konnex von Gehen, Schreiben und Musterbildung im Zeichen von ›Prosa‹ ließe sich an vielen weiteren Beispielen aufzeigen, besonders produktiv ist aber Peter Handke, auf den Cotten in der eingangs zitierten »Reiterei durch das Bewusstsein« Bezug genommen hat. Seine Arbeit an einem neuen epischen Schrei-

²³ Andres 1997, 84–86, zum ›Labyrinthischen‹, 156.

²⁴ Albin Zollinger beschreibt die Komposition in *Der Gehülfe* als »wohlbewußte Technik des Parallelismus, der Reprise, des Umgangs im Kreise oder, richtiger gesagt, in der Spirale« (Zollinger 1978, 137).

²⁵ Cotten 2018, 13. Vgl. ausführlicher zur Figur der Hyperbel bei Cotten: Keller 2020b.

ben, das tatsächlich in enger Verbindung mit der mittelalterlichen Epik des Artusromans steht, führt zu grundlegenden Überlegungen zu Prosa als ›Meta-Literatur‹, die ihre verschiedenen Bindungsformen als Lineaturen der Literatur reflektiert: Gegenüber der ›Linie‹ des Bildungsromans integrieren Handkes jüngere lange Prosatexte verschiedene Gattungen, die sie in ihren Mustern ausstellen.²⁶ Wie ich an anderer Stelle gezeigt habe, stellt Handke dem Zickzack des Dramas die geschwungene Schönheitslinie des Märchens und dem Mahlstrom des Romans à la Proust die ausgreifende Spirale des epischen Erzählens entgegen (Keller 2020a). Auch bei ihm stehen bei aller Digression stets die Wiederholung und damit die strukturbildende Funktion von sich zu Mustern ausbildenden Linien im Zentrum. Die Bedeutung von Rekursivität zeigt sich bereits an den emphatisch wiederkehrenden, in sich selbst gefalteten Sprachgebärden »hin und her«, »auf und ab«, »kreuz und quer«, die allein schon eine Steilvorlage für Giorgio Agambens Hinweis auf die bustrophedische Bewegung von Prosa bilden.²⁷ Episches Schreiben (und man könnte hier als Synonym wiederum Prosa einsetzen) ist laut dem Journal *Am Felsenfester morgens* deswegen so herausfordernd, »weil es stetig zugleich Rückweg, Rückweg ganz zurück ist und Weiterweg, Weitergehen, ständiges erfordert« (Handke 1998, 179). Auch bei Handke stiftet Prosa eine Unordnung zwischen den eindeutigen Richtungen von Form und Diskurs sowie von Erzählen und Reflexion.

Wenn für eine Theorie der Prosa *beide* Richtungen beachtet werden sollen, so soll bei der fortlaufenden Dekonstruktion, die die Texte all dieser erwähnten Autor*innen laufend selbst betreiben, mit der Frage, was dabei *passiert*, die politische Dimension einer solche Theorie auch noch einmal mit Blick auf Cotten diskutiert werden. Ich setze erneut bei der Frage an, auf welche chimärische, ›zukünftige Art‹ die Musterbildungen ihrer Lineaturen der Literatur zielen. *Lyophilia* ist nicht umsonst ein Hybridtext, kein Roman, aber mehr als eine Sammlung von

²⁶ Zum Muster bei Handke vgl. Honold 2017, 89: »Ein solches ›Muster‹ der durch das Reisen erzeugten Raumwahrnehmung stiftet nun allerdings eine andere, komplexere Art von Ordnung, als es die ›Linie‹ des tradierten Bildungsromans und seines sprichwörtlichen ›Fadens der Erzählung‹ getan hatte, wie Robert Musil diese Darstellungskonvention einmal spöttisch titulierte. Dem Muster ist die Knotenstruktur von Verzweigungen eingeschrieben, es ist auf die simultane Kopräsenz von alternativen Möglichkeiten ausgelegt, die als Bifurkationen im Raum oder als Rochaden in der Zeit erzählt werden können. Im Muster sind die vergangenen und die künftigen Wegstrecken, die indikativischen und die konjunktivischen Aufenthalte in einem Bild vereinigt. Man muss also nicht unbedingt die hinzugefügte Kartenskizze des Klappentextes bemühen, um im *Kurzen Brief* einen dem Erzählvorgang inhärenten figurativen Gestaltungswillen zu erkennen.«

²⁷ Zum ›Hin und Her‹ vgl. Keller 2020a, sowie als Figuration von Prosa, jedoch mit Blick auf Goethe: Mülder Bach 2019b. Zur ›bustrophedischen‹ Prosa vgl. Agamben 2003 sowie, darauf Bezug nehmend, Simon 2018, 426.

Erzählungen; er realisiert die von Hélène Cixous für das eigene Schreiben emphatisch formulierte dekonstruktive Einsicht »il n'y a pas de genre« (Cixous 2018, 68) – die auch als eine Einsicht in ›Prosa‹ gelten kann – bis in die grafische Gestaltung hinein. Gleich auf der ersten Seite stören japanische Schriftzeichen den Lesefluss der durchschnittlichen deutschsprachigen Leser*innen, lenken den Fokus auf das Visuelle und die grundsätzliche Mehrsprachigkeit von Prosa:²⁸

Die Außerirdischen also, die uns gegenüber die Erscheinungsform 宇宙人 gewählt haben, erzählen sich verschiedene Anekdoten über die Frühzeit der Kolonisation. Eine davon geht so:

Wie soll man das erzählen?¹

Damit führt der Text sogleich die Grenzen des Les- und Verstehbaren vor Augen, er wirft hermeneutische Fragen auf, aber er geht auch ganz selbstverständlich von der Notwendigkeit des Codeswitching – sowohl zwischen Zeichen als auch zwischen Sprachen – in einer futuristisch anmutenden Gegenwart aus. Dies betrifft ›natürliche‹ Sprachen ebenso wie ihre technisch-mediale Veränderungen und auch die Fehleranfälligkeit beim Codeswitching. So gibt das zweite Kapitel, das sich um »Weltspionageakten« dreht, das Resultat einer irritierenden Internetrecherche (›Wikileaks‹) wieder (Cotten 2019, 9):

Äh August, äh, 12ter, äh 2011 Äh äh John äh Gibbonsäh Stratfor äh
 221 äh Westäh 6ste äh Straße äh Steäh 400äh AustinähTexas,
 Äh 78 701 äh
 PER ÄH E-MAIL: Äh äh Gibbons@stratfor.com äh Äh Lieber äh John, äh
 Bitte äh lass äh Don äh die äh Anmeldung äh unterschreiben äh wo äh markiert äh ist. Äh äh äh
 Sobald äh die äh Anmeldung äh unterschrieben äh istäh, bitteäh schickeäh sieäh miräh per äh Email äh oderäh Fax. Äh
 zusammen äh mit äh den äh folgenden äh unterstützenden äh Dokumenten: ähäh

²⁸ Cotten 2019, 7. Die Zitate und Zeichnungen aus *Lyophilica* (Cotten 2019) werden hier und im Folgenden als Abbildungen der Druckseite behandelt. Ich danke Ann Cotten, dass sie mir die digitale Version des Textes zur Verfügung gestellt hat. Vgl. zum Zusammenhang der Mehrsprachigkeit den Beitrag von Till Dembeck in diesem Band. Hier ist Mehr-Sprachigkeit auf die Bildlichkeit auch als ›mehr als Sprache‹ zu verstehen.

Der Kommentar dazu lautet: »Es klingt wie ein sprechender US-Amerikaner oder Engländer, und ich frage mich, ob es wohl von der Verschlüsselung oder vom Diktat kommt.« (Cotten 2019, 9) Hat hier das Programm versagt, das automatisch gesprochene Sprache in Schrift transformieren soll? Oder werden hier die Fehler sichtbar, die beim Versuch passieren, Sprache zu ver- und wieder zu entschlüsseln? Für *Lyophilia* ist eine solche medientheoretische Weiterentwicklung einer Derrida'schen *écriture* deswegen zentral, weil so das auf der inhaltlichen Ebene verhandelte Thema – nämlich wie Systeme und ihre Muster präsent sind, sich aber unserer Wahrnehmung entziehen – über eine sprachliche Irritation in den Bereich der Wahrnehmung geholt wird. Zugleich geht es darum, auch die Strukturbildung durch und in der Sprache zunächst zu reflektieren, bevor der Text ins Erzählen kommt. *Lyophilia* verschleiert den Zugang zu sich selbst, schiebt das Erzählen, das Schreiben, das Lesen und damit auch die Sinnkonstruktionen im Erzählen hinaus und richtet den Fokus zunächst auf die Materialität der Sprache und ihre Muster.

Aber auch später in den erzählerischen Passagen lenkt der Text immer wieder den Blick von der Bedeutung auf das Zeichen in seiner Materialität und stellt so die Paradoxa der eigenen Medialität mit Komik, die bisweilen zu Slapstick gesteigert wird, aus (Cotten 2019, 320):

»Horatio~«, flötet Elektras Stimme wieder in die Garage.

Die gewellte (Schönheits-)Linie scheint den dramatischen Effekt dieser Dialogpassage zu verstärken, wird doch die Intonation, die der schriftliche Text sonst nicht wiederzugeben vermag, integriert. Doch geschieht dies durch die ›Übersetzung‹ in ein grafisches Element, und dieser unvermittelte Einbruch des Visuellen in die sprachliche Struktur bewirkt einen Bruch mit der mimetischen Illusion, die sich in der Lektüre normalerweise einstellt – man merkt wieder, dass man eigentlich gerade am Lesen ist. Vergleichbar ist die Wiedergabe eines Namens in Spiegelschrift (Cotten 2019, 363):

Wir saßen schon eine Weile da und schwiegen uns an. Sie blickte zur Tür, las meinen spiegelverkehrten Namen am Milchglas - ИАНЧЪ ИД - und drehte den Kopf urlangsam wieder zu mir, als wäre sie vom Teufel besessen und im Begriff, vor 360 Grad nicht haltzumachen. Dann spitzte sie ihre

Einerseits wird Unmittelbarkeit suggeriert – ich lese genau das, was innerhalb der Diegese die Erzählinstanz liest. Und doch stellt die Spiegelschrift, die besondere Anforderungen an ihre Erkennbarkeit – zunächst denkt man vielleicht, es handle sich um kyrillische Schrift – wie auch an ihre Entzifferung stellt, ein Distanzierungsmoment dar, eine Schwelle, die der Illusion der Lektüre entgegenläuft. Indem zudem die Blickrichtung beim Lesen innerhalb einer Zeile wechselt, realisieren sich der bustrophedische Charakter von Prosa wie auch ihre Mehrstrahligkeit und Plurifokalität (Simon 2013, 257).

So gibt es in dem Text auch Passagen, in denen die bei Prosa normalerweise gefüllten Zeilen aufgebrochen und wie in Belyis *Aufzeichnungen eines Sonderlings* grafisch angeordnet werden (Cotten 2019, 190):

Sogar Pickel und Felswand:

sehr fraglich

Bilder vielleicht

aber für was?

Jeder Zeilenanfang verspricht einen neuen Anfang

der wieder leer ausgeht

Ein totaler Mangel an Welt hier

- was für einer Welt -

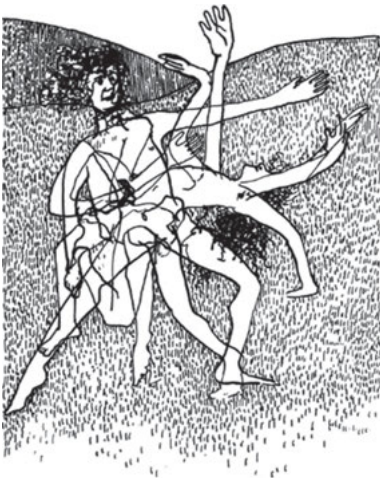
Der, die imstande ist, unterzugehen?

Hier wird der totale *whiteout* nach dem Eintritt ins Paralleluniversum, als sich nur allmählich einige fragmentarische Bilder und Sätze aus dem Nichts herauschälen, performativ umgesetzt. Dabei kommt auch hier ein Paradox zur Anschauung, macht doch erst die Zeile, die auf den vielversprechenden Anfang folgt, durch ihre Positionierung sichtbar, dass dort tatsächlich eine Leerstelle ist, wobei sie gleichzeitig die Aussage gerade durch diese Positionierung am Ende widerruft. Prosa löst die geschlossene Form und ihre Ordnungen hier Zeile für Zeile und in jeder Zeile auf, gleichzeitig macht sie das Paradox sichtbar, dass gerade auch dadurch sich wieder Musterbildung vollzieht.

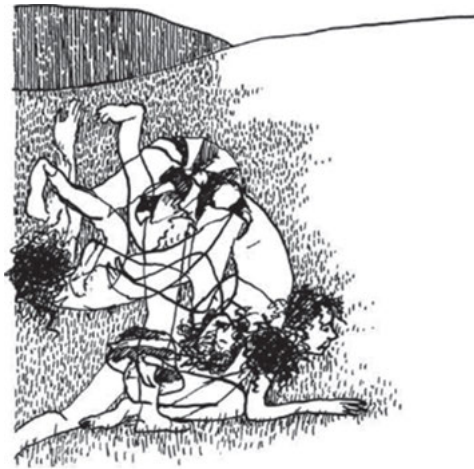
Dass es sich dabei keineswegs um Spielereien handelt, sondern (politische) Fragen der sogenannten Weltanschauung auf dem Spiel stehen, zeigt sich auch an einer weiteren grafischen Irritation, die sich in Worten wie »Denkernnie« zeigt (Cotten 2019, 7). Die Auflösung der Leserichtung, das bustrophedische Prinzip von Prosa, hat sich hier bis in die Anordnung der einzelnen Buchstaben hinein vollzogen: Es handelt sich dabei um das von Cotten inzwischen konsequent angewendete ›polnische‹ Gendering, bei dem, wie es im Impressum von *Lyophilia* heißt, »[a]lle für alle Geschlechter nötigen Buchstaben [...] in gefälliger Reihenfolge ans Wortende« kommen (ebd., vgl. den Vermerk im Impressum). Auch hier gerät durch die visuelle Irritation zunächst die textuelle Medialität überhaupt in den Bereich der

Aufmerksamkeit, aber gleichzeitig werden durch die Irritation der Aus-Richtung überhaupt die Welt- und Denkkordnungen, die sich gern im Bereich des Unsichtbaren verstecken, sichtbar gemacht – und transformiert: Denn es wird in dieser Neuordnung der Buchstaben nicht nur Cixous' Aussage, dass es keine Gattungen gäbe, realisiert; es findet ein ganz konkretes, sich auf der basalen Ebene der Buchstaben vollziehendes »rewriting der kulturellen Ordnungsmuster« statt (Simon 2018, 421). Diese Form des Gendering, das sich wohl den Vorwurf einer monströsen ›Verunreinigung‹ der Sprache gefallen lassen muss, bildet affirmativ die chimärischen Wesen der ›zukünftigen Art‹ – ohne moralischen Zeigefinger, sondern spielerisch mit der Affinität von Prosa zu einer bisweilen grotesken Komik.

Die Hybridisierung und Auflösung von Gattungen realisieren sich in *Lyophilie* auf allen Ebenen, die Erzählperspektiven wechseln ebenso wie die Figuren durch die einzelnen Texte mäandrieren und instabile Identitäten aufweisen. »Eien« (also: ›Ein‹ plus ›Eine‹) heißt eine Figur, die manchmal auch die*der Erzähler*in ist, deren Freund mit dem Namen Emile Singular und Plural zugleich ist/sind: »Er legen ein paar Arme um mich, kosten das kurz, dann lassen er sich neben mich fallen und stapeln die Köpfe auf meine Schulter.« (Cotten 2019, 278) Auch bei der Darstellung von Emile besteht das ›Zugleich‹ von Prosa darin, dass es sich um Ernst und Komik gleichzeitig handelt (Simon 2013, 287). Besonders deutlich wird dies bei den beiden Zeichnungen, auf denen er/sie ›abgebildet‹ wird/werden (Cotten 2019, 276f.):



276



277

Unabhängig vom Text betrachtet erinnern die Zeichnungen an Bewegungsdarstellungen von Eadweard Muybridge sowie an kubistische Verfahren, mehrere zeitliche Momente in einer Darstellung zusammenzuführen und so Temporalität in das Bildparadigma zu integrieren. Das Slapstick-Moment entsteht dadurch, dass Emile hier – wie Walser, der sich in seinen Sprachgirlanden verheddert – in der eigenen Bewegungsornamentik zu Fall gebracht wird/werden. Wobei die Pointe – und damit auch der gleichzeitige Ernst – darin besteht, dass, was wie die Darstellung einer zeitlichen Abfolge aussieht, eigentlich vielleicht doch eine Darstellung der mehreren Gliedmaßen – Stichwort: Hydra – von Emile und also ein ›Abbild‹ seiner/ihrer Pluralität ist. Metaphorisch auf das Leben bezogen könnte dies verstanden werden als: Man denkt, dass man sich mit der Zeit verwandelt, dabei ist man immer schon mehrere gleichzeitig – und kommt sich selbst in die Quere. Metaphorisch auf Prosa bezogen könnte formuliert werden: Komplexe Prosatexturen erzeugen Pluralität und Diversität, sie lösen die Richtungen und Ordnungen auf und schaffen eine Dichte, die diesem Knäuel von Linien und Verrenkungen gleichkommt. Prosa realisiert so ihre ›zukünftige Art‹.

Denn vielleicht ist in Cottens *Lyophilia* eine Prosaform realisiert, wie sie in einer vom Bild dominierten Gegenwart des einundzwanzigsten Jahrhunderts von zunehmender Bedeutung sein könnte. Die Bildwissenschaften haben ihre Aufmerksamkeit schon länger vom Bildobjekt auf den Bildträger verschoben und analog dazu schaffen solche Texte etwas Vergleichbares für die Literatur – bereits die Tatsache, dass im vorliegenden Beitrag die angeführten Textbeispiele als Bild ›zitiert‹ werden, verweist darauf. Gerade indem solche Texte sich viel stärker zum Bereich des Visuellen hin öffnen, als es in herkömmlichen Text-Bild-Relationen der Fall war, findet auch eine Reflexion auf die medialen Eigenheiten der Schrift statt, die zu einer verstärkten Aufmerksamkeit auf die Materialität der Buchstaben führt. Auffallend viele Beispiele der Gegenwartsliteratur in Prosa – Comics und Graphic Novels sind hier nur die medialen Außenränder dieses Phänomens – nutzen die grafische Gestaltung genau in diesem Sinn: Sie treiben das Zugleich von Diskurs und Anschauung auf die Spitze und loten die Möglichkeiten der Lineaturen der Literatur aus, indem sie Form in Bewegung auflösen, um daraus Muster zu bilden, und indem sie ein Spiel mit Abstraktion, Schriftbildlichkeit, Blick- und Leserichtungen betreiben.²⁹ Nicht umsonst nähert sich Jason Lutes' *Berlin*-Trilogie (Lutes 2018), um nur eine jüngere Graphic Novel in ihrer avancierteren Form zu nennen, an die großen Romane der klassischen Moderne an, mit einem hohen Grad an Autoreflexivität, Serialität des Erzählens, einem unabschließbaren enzy-

²⁹ Zu diesem Phänomen der Gegenwartsliteratur mit zahlreichen Beispielen: Graf 2019.

klopädischen Umfang und einer Polyphonie der Perspektiven. Die Affinität von Prosa zur Schriftlichkeit wäre in diesem Sinne dahingehend auszuweiten, als wohl zunehmend visuelle Bewegungen in Texte und narrative Strukturen in Bildmedien einwandern. Bei keiner der Zeichnungen in *Lyophilía* handelt es sich um Illustrationen im Paradigma der Bildlichkeit, sondern um visuelle Reflexionen der Darstellungsverfahren dieser Prosa.

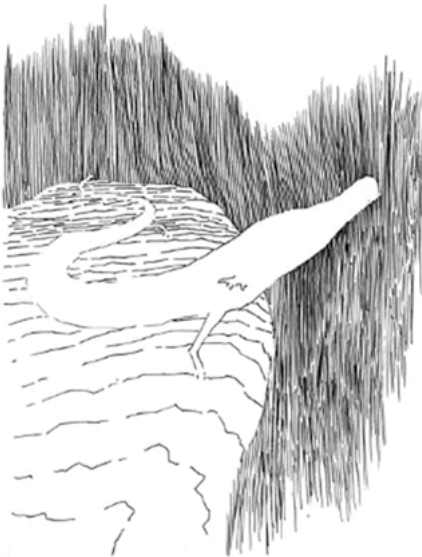
3 Im Sumpf der Prosa

An einer Stelle in *Lyophilía* wird dieses Zugleich von Linie, Figur und Bedeutung als das Zugleich von Prosa besonders sichtbar, nämlich dort, wo sich Zladko in einen Grottenolm verwandelt, dessen lateinischer Name nicht umsonst *proteus anguinus* lautet. Der Olm stürzt sich auf Cottens Zeichnung von einem quergestreiften Strichmuster in ein längsgestreiftes Strichmuster hinein – was Raum und was Leere ist, lässt sich kaum unterscheiden (Cotten 2019, 230). Und während sein Körper bei den Beinen und den Kiemenbüscheln zumindest als solcher erkennbar ist, verliert sich der S-förmige Schwanz (wieder die Schönheitslinie) zu einem Weg durch die Landschaft. Das chimärische Wesen dieser zwischen Figürlichkeit und Abstraktion changierenden Zeichnung entspricht dem chimärischen Wesen des Grottenolms, einer Amphibie, deren Biologie dadurch gekennzeichnet ist, dass sie sowohl an Land als auch im Wasser lebt (Cotten 2019, 230):

die Peitschenbewegung des Leibes in Zeitlupe an den Posauenlick, der die Jazzfunk-Nummer *Lyophilia* in einer anderen Version der Wirklichkeit zum zeitenüberdauernden Hit machte.

»Er wollte nie ein Mensch sein«, sagt Depp.

»Aber das Unfreiwillige stand ihm«, denken die Igore.



Das Zwischenwesen des Grottenolms auf ›Prosa‹ zu beziehen, liegt weniger fern, als es auf den ersten Blick vielleicht den Anschein hat. Goethe hat in einem Brief an Schiller vom 25. November 1797 »poetische Prosa« folgendermaßen charakterisiert: »Es ist nicht besser, als wenn sich jemand in seinem Park einen trockenen See bestellte und der Gartenkünstler diese Aufgabe dadurch aufzulösen suchte, daß er einen Sumpf anlegte. Diese Mittelgeschlech-

ter sind nur für Liebhaber und Pfuscher, so wie die Sümpfe für Amphibien.«³⁰ ›Poetische Prosa‹ ist für Dilettanten das, was Sümpfe für Amphibien sind: Ein ihnen angemessenes Habitat, weil sie selbst – unfähig, sich für etwas zu entscheiden – sowohl das eine wie auch das andere (sein) wollen. Hier wird ex negativo genau das theoretisch formuliert, was bei Cotten sodann als das selbstbewusst Chimärische von Prosa poetologisch auserzählt wird.

Das Sowohl-als-Auch, das suspekt ist, weil es die Einheit der Form auflöst, ist auch das Skandalon einer weiteren Stelle, in der Goethe die verschiedenen *Geistes-Epochen, nach Hermanns neusten Mittheilungen* darstellt. Seine Gegenwart erscheint als ›prosaische Epoche‹, in welcher der Verstand alles einnehmen wolle, dadurch aber gerade wieder dem Glauben und dem Mythos Vorschub leiste. So charakterisiert er diese Epoche als eine, in der man »willkürlich Samen und Unkraut zugleich nach allen Seiten« ausstreut, woraus resultiere, dass »Eigenschaften, die sich vorher naturgemäß aus einander entwickelten«, nun »wie streitende Elemente gegen einander [arbeiten] und so ist das Tohu wa Bohu wieder da, aber nicht das erste, befruchtete, gebärende, sondern ein absterbendes, in Verwesung übergehendes, aus dem der Geist Gottes kaum selbst eine ihm würdige Welt abermals erschaffen könnte.« (Goethe FA I.20, 245) Auch hier besteht der Effekt von ›Prosa‹ darin, dass das, was als einheitliche Form getrennt sein soll, nun wieder zusammenkommt und ambig wird. Es ist gibt keine reinen Arten, sondern alles wird chimärisch miteinander vermischt. Es findet eine Rückwendung in die anfängliche ›formlose Leere‹ des Ursumpfes statt,³¹ jedoch als Regression, die unproduktiv ist – in ihr wird nichts befruchtet und nichts geboren, und selbst Gott könnte daraus nichts mehr schaffen. Auch dies ist also, indem der Fokus auf das Unreine, das Chimärische gelegt wird, eine treffende Beschreibung von ›Prosa‹, durchaus in Cottens Sinn. Sie korrigiert jedoch das normative Urteil, das mit der mangelnden (Re-)Produktionsfähigkeit dieses Prosa-Sumpfes verbunden ist.

Bevor Zladko selbst zum Grottenolm wird, macht er Bekanntschaft mit seinem Habitat. Ganz zu Beginn der ersten Erzählung von *Lyophililia* befinden sich Ganja und er in der Postojna-Höhle (die für ihr Grottenolm-Aufkommen bekannt ist)³² – und unter den von Touristen bewanderten Holzstegen spielt sich eine prosaische Liebeszene zwischen ihnen ab. Prosa verzichtet hier affirmativ auf den körperlosen, vom Geist bestimmten, vermeintlich übergeordneten, ob-

³⁰ Goethe an Schiller vom 25. November 1797 (FA II.4, 454). Vgl. hierzu auch Barck 2003, 92 sowie Mülder-Bach 2019a, 4 f.

³¹ Die Neue evangelistische Übersetzung des Hebräischen תהו ובהו (tohu va bohu) lautet ›formlos und leer‹, 15. August 2020: <https://www.bibleserver.com/NeÜ/1.Mose/1> [letzter Zugriff: 15.8.2020].

³² [Postojnska jama:] Geheime Geschichte der Drachenbabys.

jektiven Standpunkt, den Donna Haraway als »the god trick of seeing everything from nowhere« identifiziert hat (Haraway 1988, 581). Unter dem Steg im Schlamm geht es vielmehr um die Einsicht in die eigenen Verstrickungen, die hier in einer Figur, die zugleich ein Wort ist, verdichtet wird (Cotten 2019, 25):

dem Rock und helfe, ihn auszuwringen. Ich habe Angst, dass er zerfällt, aber der Schaum ist mit Polyesterfäden verstärkt, also wird er schlimmstenfalls fadenscheinig. Trotzdem fühlt es sich ziemlich eklig an. Bröckel an den Fingern zwischen dem Schlammwasser. Ich beginne zu wittern, wie ein episch depperter Tag sich aus dem süßen Potential herausfällen könnte, und fluche. Ganja macht mir »shhh« und fällt fast um. Ich fange sie auf, und wir sind schon ein Drachen von etwas anderem.

Mit dem Rücken an die Basis des feucht glänzenden Stalagmiten gelehnt, vor dessen oberem Abschnitt die Menschen über uns posieren, braucht sich Ganja nur einen Millimeter bewegen, und ich würde umfallen. Es ist nicht genug Platz, um sich aufzurichten, und auch seitlich können wir uns kaum mehr bewegen als in einer Badewanne, ohne dass irgendein Körperteil unter dem Steg hervorschaute. Wir hocken starr, die Schmerzen der Körperhaltung zählen die Zeit, wir fühlen alle Schauer und Aufregungen beider Körper, unsere jeweilige Wärme, wie sie in die feuchte Kühle loszieht, um sich zu verlieren wie Radiowellen – genau das, als was wir in einem Infrarotsensor zu sehen wären. Wir riechen einander Atem, der, wie Duft, »Ja! Ja! Ja!« ruft. Alles ruft das. Nur unsere Geister sind immer noch zu krustig, zu faul für die weiteren Folgen. Sie legt ihren Kopf mit dem losen Zopf auf meine Schulter, fast hechelnd vor Begehren, im komischen Buchstaben, den wir bilden

互

und die Fläche meiner Hand geht an ihrer Oberfläche entlang an den Ort, wo Hintern in Bein übergeht, wo die Leggings sich in kleiner Entfernung über ihr Geschlecht spannen, heiß, mir ist, als jauchzte es mir entgegen, ich will fühlen, nehme die Hand aber weg und lege sie an ihre Taille. Darin

25

Beschrieben wird eine Szene, in der Lust und Schmerz, Kälte und Wärme, Anziehung und Angst vor Abhängigkeit (wenn Ganja sich bewegt, fällt Zladko um) gleichzeitig da sind. Vor allem gilt es, die beiden ›streitenden Elemente‹ des ›hechelnden Begehrens‹ und der ›zu krustigen Geister‹ auszutragen. Obwohl ihr

Atem und die ganze Umgebung »Ja! Ja! Ja!« rufen und damit nach einer romantischen Liebesszene schreien, können sich die beiden zunächst nicht zu irgendwelchen Handlungen entschließen. Sie bilden ineinander – und in ihre jeweils eigenen verkrusteten Vorstellungen – verkeilt »diesen komischen Buchstaben«, den ich zunächst nur als Figur betrachten kann, als Figur zweier ineinander verwickelten Linien bzw. Körper, symmetrisch aufeinander bezogen. Schlage ich die japanische Bedeutung nach, so erfahre ich, dass das Zeichen 互 »gegenseitig«, »gemeinsam« bedeutet.³³ Das Zugleich von Prosa ist hier figuriert, einerseits als Gleichzeitigkeit von *icon* und *symbol* und andererseits – liest man die Bedeutung poetologisch – als das Miteinander zweier Elemente, die unter Lust und Gewalt zusammenkommen, dabei ein fragiles Muster bildend. Eine Einheit ist dies aber nicht, denn die Vereinigung, die für Goethe notwendig ist, damit das Zeugende von Poesie sich realisieren kann, bleibt hier prekär. Noch als die Figur durch eine plötzliche Bewegung zusammenstürzt und die »Schlammseue« gebrochen wird (Cotten 2019, 26), bleibt die Annäherung der beiden kompliziert. Sie geschieht eigentlich »durchaus eskapistisch«, d. h. – es sei an das Spazieren/Schreiben erinnert, das nicht aufgegeben werden kann – als Vermeidung der »komplizierteren Probleme« (Cotten 2018, 39), die dann wieder anfangen, »da es leichter erscheint, zu schmusen, als sich mit der Situation, dass wir irgendwann schlammgetränkt von unter dem Steg hervorkommen müssen, zu beschäftigen« (Cotten 2019, 26). Zladko verkriecht sich zwischen Ganjas Beine: »Ich führe mich mit meiner Zunge in ihren Spalt, kalt heiß, und die Nase wie in Kichern, in ihre Locken.« (Cotten 2019, 26) Doch die Gespaltenheit bleibt auch deswegen bestehen, weil auch dieser Eskapismus wieder eingeholt wird – lässt sich doch die Realität auch inmitten sexueller Handlungen nicht verdrängen: Die »Visionen« der über seinem Kopf paradierenden Sportschuhe lassen ihn »nicht los, egal, was ich mit meiner Zunge mache« (Cotten 2019, 27). Und auch Ganjas Herausforderung besteht darin, dass sie ihren »Geist von der gespaltenen Situation, aufs eigene Kommen und das Kommen von Gefahren gleichermaßen zu achten, in eine einzige Richtung« ziehen soll, was aber zunächst, auch weil sie sich so anstrengt, kaum gelingt. »Doch passiert es – zufällig«, weniger aufgrund von »Meisterschaft« als dank der »Abwesenheit falscher Ideen« (ebd.). »Prosaisch« ist diese Szene nicht nur, weil romantisch-poetische Versatzstücke durch den Schlamm gezogen werden, sondern weil diese Szene das »Aufspreizende«³⁴ von Prosa auf allen erdenklichen Ebenen verhandelt: Als Tun und Zögern, Eskapismus

³³ [Wikipedia:] 互. <https://en.wiktionary.org/wiki/互> [letzter Zugriff: 15.8.2020].

³⁴ Simon 2018, 426: »Prosa ist plurifokal, indem sie ihre Elemente, statt sie auszurichten – zum Beispiel auf die Form der Erzählung –, aufspreizt: Der Textraum expandiert in alle Dimensionen gleichzeitig.«

und In-der-Situation-Sein, sowie als zufällige Überlistung des unablässig reflektierenden Selbst durch eine doppelte Ablenkung. Dass Zladko mit seiner Zunge zwischen den Beinen von Ganja verschwindet, und es sich also nicht um eine reproduktive, sondern um eine orale Praktik handelt, bestätigt Goethes Verdacht, wonach Prosa nicht auf Zeugung zielt. Das Chaos ist hier nicht das Befruchtende und Gebärende, es verbleibt im Hin und Her. Dass Entstehen und Vergehen eigentlich dasselbe sind, verdeutlicht denn auch eine andere Stelle in *Lyophilia*: »Eros wäre dasselbe wie Erosion, Raum-Zeit-Moves in präzisen Dosen an bestimmten Orten, in bestimmte Rhythmen gegossen.« (Cotten 2019, 103) Das ständige Zugleich – das Sowohl-als-Auch bzw. nicht ganz das eine und nicht ganz das andere – von ›Prosa‹ entzieht sich dem linearen Ablauf von Zeugung, Geburt, Leben und Tod. In *Lyophilia* erstreckt sich dies auf die Charakterisierung der Figuren, die nie erwachsen werden wollen und sich gleichzeitig immer schon im Sumpf wiederfinden: Sie fürchten sich vor einer abgeschlossenen Form und sind doch schon in den von ihnen unbemerkt selbst geschaffenen Mustern und Texturen gefangen. So versucht der Wecker von Xin – einer weiteren sporadisch auftauchenden Figur aus *Lyophilia* – ihn mit dem Weck-Ruf zu alarmieren, dass er doch nun mit 35 Jahren endlich erkennen soll, dass »dir niemand anderer aus dem Sumpf deines vermeintlichen Selbst helfen kann als du selbst«, auch wenn – und darin besteht das Problem – »du es aus unerklärlichen Gründen scheinbar nicht vermagst« (Cotten 2019, 12). Erklärbar sind die Gründe schon, denn auch Xin macht die Erfahrung, die Cotten in *Was geht* formuliert, wonach sich die Seele selbst einlegt wie ein Gemüse: Wie soll man aus den hart erarbeiteten Skills plötzlich herausfinden, sie plötzlich zur Bekämpfung dieser Skills anwenden? Sich am eigenen Schopf aus dem Sumpf zu ziehen, vermochte angeblich nur der Baron von Münchhausen. Der Zirkelschluss oder infinite Regress, der damit verbunden ist, lässt sich in M.C. Eschers Grafik *Reptilien* (1943), auf die in *Lyophilia* explizit hingewiesen wird,³⁵ zur Anschauung bringen, kann aber nicht gelöst werden.

Fragt man noch einmal nach der Metaphorisierung von Prosa als Möglichkeit einer kulturellen und gesellschaftlichen Diagnose (Mülder-Bach 2019a, 6), so ermöglicht es die ›chimärische‹ Prosa Cotten, die Gleichzeitigkeit von Fluidität und Verharren, von Veränderungsdrang und Gefangensein in den eigenen Mustern einer Generation in den Blick zu nehmen, der sie – sich selbst eingeschlossen – einen ausgeprägten Besonderheitsdrang attestiert bei gleichzeitiger Sehnsucht nach einem ›normalen‹ Leben in einer Gegenwart, die Aleida Assmann als ›post-individuelles Zeitalter‹ bezeichnet hat (Assmann 2006, 213).

35 Cotten 2019, 421: »Aus eurer Erzählung krocht ihr wie H.C. [sic] Eschers erste Amphibien.«

4 Leben-Schreiben

Lyophilia exponiert sich bereits zu Beginn auf vielfältige Weise als ›Meta-Literatur‹ – durch die Meta-Perspektive der Außerirdischen ebenso wie durch die plakativ ausgestellte Autoreflexion (»Wie soll man das erzählen?«). Auch das Aufschieben ebendieses Erzählens sowie die mimetischen Brüche durch die grafischen Irritationen halten die Schwelle zum Text stets präsent. Gleichzeitig hat die Analyse der ersten Seiten gezeigt, dass gerade in der vermeintlichen Position außerhalb die prägenden Muster gebildet werden und sich Systembildung vollzieht. Und umgekehrt hat die Analyse der Sumpf-Szene, mit der die erste ›Erzählung‹ von *Lyophilia* beginnt, verdeutlicht, dass gerade hier, im und durch das Erzählen, eine implizite Theoretisierung von Prosa in der Anschauung geschieht. Die Irritation eindeutiger Richtungen – sei es vom Diskurs zur Form, wie es Foucault formulierte, sei es von der Figur zur Bedeutung, wie es anhand der Linie sichtbar wurde, oder sei es von Eskapismus und Rückfall in die Situation wie beim Spazieren/Schreiben/Schmusen – erstreckt sich in diesem Text auch auf das Verhältnis von Theorie und Anschauung bzw. Darstellung. ›Muster Prosa‹ schafft als spezifische Dichte in ihren komplexen Texturen eine Meta-Ebene, nur um zu zeigen, dass diese Meta-Perspektive nicht nur von den Mustern produziert, sondern von ihnen auch immer wieder eingeholt und so die Differenz kassiert wird.³⁶ ›Muster Prosa‹ bringt ihre Bewegungen zur Anschauung und ist so immer Theorie im Vollzug. Zentral für diese Bewegungen ist die Rekursivität, als Faltung wie auch als Hin und Her, in der die Selbstbindung von Prosa sichtbar wird. Was Cottens Texte, sowohl die Poetikvorlesung *Was geht* als auch *Lyophilia*, dabei auszeichnet und was für eine ›Theorie‹ von Prosa in Hinblick auf die Gegenwart fruchtbar gemacht werden kann, ist, dass Prosa hier nicht nur die Selbstbindung ausstellt, die ihr gegenüber der Lyrik traditionell zugeschrieben wird, sondern auch die Problematik dieser Selbstbindung: In der von Slavoj Žižek oft erzählten Anekdote hat der autoritäre Vater früher dem Kind den Besuch bei der Oma vorgeschrieben, während in der Gegenwart der Besuch vermeintlich freiwillig ist, der Vater dem Kind jedoch das Gefühl

³⁶ Es ist auch bei Cotten durchaus so, dass die Texte tendenziell zur »eigenen Literaturwissenschaft (Metaliteratur)« werden und so das »narrative Fortkommen« verhindern (Simon 2018, 426), aber es kommt mir darauf an, den Blick auch darauf zu richten, dass sich dabei ebenfalls Muster ausbilden, die diese Meta-Ebene wieder an die Darstellung binden. Auch Simon bemerkt, dass »[a]uf einer tieferen Ebene [...] philosophische und literarisch-fiktionale Architekturen nur noch schwer zu unterscheiden« seien: »Sie teilen als Sprache die grundlegende Paradoxie, dass Referenzbezug bei gleichzeitig elaborierter Selbstreferenz – sei es begriffliche, sei es ästhetische – in sich doppeldeutig und gespalten wird.« (Simon 2013, 285f.)

gibt: »You must visit your grandma, and you must be glad to do it!« Entzieht sich das Kind dem freiwilligen Besuch, muss es nicht mit der Strafe, sondern dem schlechten Gewissen auskommen (Žižek 1999). Cottens Figuren hatten keine autoritären Väter, sie leiden daran, dass die disziplinarischen Maßnahmen verinnerlicht sind. Und Cottens Prosa, die sich ebenfalls schon längst von normativen Urteilen wie derjenigen des Übervaters Goethe gelöst hat, reflektiert dies als Dilemma der Selbstbindung.

Dieses Dilemma hat Konsequenzen für die Frage »Wie soll man das erzählen?«, die sich immer auch auf die grundsätzliche Frage des Leben-Schreibens bezieht. Ralf Simon hat darauf hingewiesen, dass ›Prosa‹ der »hybride Versuch« sei, »auf vor der Form liegende ›Lebenskomplexität‹ mit jenseits der Form liegender sprachlicher Komplexität zu reagieren« und dabei die eigene Unabschließbarkeit zum Thema und zum zentralen Darstellungsverfahren zu machen (Simon 2018, 423). Wo bei Sterne die Uneinholbarkeit der eigenen Autobiografie noch ironisch innerhalb des einen, wenn auch über Jahre hinweg in mehreren Bänden erscheinenden Werks thematisiert wird,³⁷ treten Leben und Schreiben bei Jean Paul (hierzu: Pfothner 2020 und 2013), bei Handke oder aber bei Walser in ein Verhältnis gegenseitiger Unabschließbarkeit, das auch jeden neuen Text mit dem vorangehenden verknüpft (Simon 2013, 206 f.). Nicht umsonst beschreibt Letzgenannter seine Prosastücke als Teile eines immer im Werden begriffenen und doch nie beendeten immer gleichen Romans, der »als ein mannigfaltig zerschnittenes oder zertrenntes Ich-Buch bezeichnet werden« könnte (Walser 1986, 322). Prosa als Spezialistin für »Langstreckenprobleme« glaubt nicht an die Abschließbarkeit in der Form. Es geht ihr, so Friederike Mayröcker, die Ann Cotten als ihre Wunschenkelin bezeichnet, um das »Weiterspulen oder Weiterspinnen«,³⁸ nicht um das fertige Gewand; sie baut nicht ein einfaches Haus, sondern zieht ein Muster von Hängebrücken zwischen Häuserreihen. Die Werkgrenzen werden aufgeweicht, die exzessive Intertextualität bezieht sich nicht nur auf andere Autor*innen, sondern entsteht innerhalb eines Werks, bei dem das nächste Buch das vorangehende weiterschreibt. ›Muster-Prosa‹ verwirrt nicht nur, wie

37 Sterne 2010, 331: »Ich bin in diesem Monat um ein ganzes Jahr älter, als ich heute vor zwölf Monaten war; und da ich in dieser Zeit, wie Sie bemerken werden, fast bis in die Mitte meines dritten Bandes gekommen bin – und es doch nicht weiter gebracht habe als bis zu meinem ersten Lebenstage, so folgt daraus klar, daß ich jetzt 364 Tage mehr von meiner Lebensbeschreibung zu schreiben habe, als da ich anfang; so daß ich statt wie jeder andere Schriftsteller mit dem, was ich bis jetzt daran getan, weiter vorwärts zu kommen – ich im Gegenteil um ebensoviele Bände zurückgekommen bin.«

38 So Mayröcker in einem Gespräch mit Dieter Sperl, zit. n. Kunz 2004, 12.

Schklowski konstatiert, den geraden Faden der Autobiografie, sondern auch die Richtungen zwischen Leben und Kunst, Kunst und Leben.³⁹

Zwar inszeniert *Tristram Shandy* ein Erzählen *ab ovo*, aber statt dem Erzähler und Protagonisten schnell zu einer guten Geburt zu verhelfen, sorgt Prosa für ständigen Aufschub – ein Aufschub, der bei Cotten widerhallt als Nicht-Erwaschenwerden-Wollen und der sein Komplement im Nicht-Aufhören-Können und in den sich daraus ergebenden spezifischen »Langstreckenprobleme[n]« hat.

Das Dilemma, angesichts vermeintlich unendlicher Möglichkeiten nur die Selbstbindung zu haben, die einen zwingt, Muster auszubilden, in denen man sich dann wieder verheddert, ist nicht zu lösen. Es ist nur ein spielerischer Umgang damit möglich. In *Was geht* verschiebt sich so der Fokus vom anfänglichen Besonderheitsdrang der Spaziergängerin mit ihren Digressionen auf das »interessante Mittelfeld«, wo die Leute einfach »gut zusammenarbeiten« (Cotten 2018, 133f.). Dabei muss die Exzentrik nicht ganz aufgegeben werden (das wäre dann doch unmöglich), so die vergleichbare Einsicht, die auch Zladko in *Lymphilia* formuliert: »Wie beim Handstand geht es beim Leben darum zu schauen, wie lang man es schafft. Ohne Ausgang, ohne Ziel, ohne Ende. Immer passiert irgendetwas, es wird hell, man muss zu irgendwelchen Terminen, duschen. Kooperativ. Schön, normal halt, Arbeit.« (Cotten 2019, 107) Die Frage ist nicht: Gibt es in der Kontingenz des Lebens ein Muster, sondern: Wie bilden sich aus der Reihe von Ungewolltem und Zufälligem Muster heraus? Und wie ist damit umzugehen? Bei Prosa wie im Leben gilt es anzuerkennen, dass man zwangsläufig Muster ausbildet, man im Schlamm versumpft und die Seele vergurkt. Aber hier ist nicht mehr die Kritik am chimärischen Zeitalter hörbar, die über die eigene Nachlässigkeit klagt, und auch keine emphatische Rede einer »zukünftigen Art«. Vielmehr zeichnet sich ein pragmatisch-ironischer Blick ab: Zwar kommt man mit Artistik auch nicht weiter (man wird vielleicht besser, balanciert aber am gleichen Ort); man kann aber nur immer wieder versuchen und »schauen, wie lang man es schafft«. Wenn man nicht damit beschäftigt ist, sich zu einer ganz speziellen Form zu bilden, dann passiert dort, wo man nicht hinschaut, doch etwas – es passiert: Leben. Und es passiert: Prosa.

³⁹ Vgl. auch Simon 2018, 423: »Das Leben ist immer schon ausgedeutet und muss immer noch von Anfang an gedacht werden; immer ist alles schon als Wiederholung gelesen und doch muss es als Anfang inszeniert werden. Prosa überholt den traditionellen Ästhetizismus, nach dem das Leben die Kunst imitiert, durch eine doppelte Rekursionsfigur, die letztlich auf die rätselhafte und ins Humoristische mündende Identifikation von Leben und Konstruktion hinausläuft.«

Literaturverzeichnis

- Agamben, Giorgio: Idee der Prosa. In: ders.: Idee der Prosa. Frankfurt a. M. 2003, 21–24.
- Albes, Claudia: Der Spaziergang als Erzählmodell. Studien zu Jean-Jacques Rousseau, Adalbert Stifter, Robert Walser und Thomas Bernhard. Tübingen 1999.
- Andres, Susanne: Robert Walsers arabeskes Schreiben. Göttingen 1997.
- Assmann, Aleida: Generationsidentitäten und Vorteilsstrukturen in der neuen deutschen Erinnerungsliteratur. Wien 2006.
- Assmann, Aleida: Im Dickicht der Zeichen. Berlin 2015.
- Barck, Karlheinz: Prosaisch–poetisch. In: Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Bd. 5: Postmoderne – Synästhesie. Hrsg. v. Karlheinz Barck et al. Stuttgart, Weimar 2003, 87–112.
- Baumgärtel, Tilman: Schleifen. Zur Geschichte und Ästhetik des Loops. Berlin 2016.
- Bedenk, Jochen: Verwicklungen. William Hogarth und die deutsche Literatur des 18. Jahrhunderts (Lessing, Herder, Schiller, Jean Paul). Würzburg 2004.
- Benjamin, Walter: Robert Walser. In: ders.: Gesammelte Schriften. Bd. II/1. Hrsg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a. M. 1991, 324–328.
- Boehm, Gottfried, Gabriele Brandstetter und Achatz von Müller (Hg.): Figur und Figuration. Studien zu Wahrnehmung und Wissen. Paderborn 2007.
- Bonnefoit, Régine: Der »Spaziergang des Auges« im Bilde. Reflexionen zur Wahrnehmung von Kunstwerken bei William Hogarth, Adolf von Hildebrand und Paul Klee. In: kritische berichte – Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften 32.4 (2004), 6–18.
- Bonnefoit, Régine: Die Linientheorien von Paul Klee. Petersberg 2009.
- Campe, Rüdiger: Das Problem der Prosa und die Form des Romans. Überlegungen zu Friedrich Schlegels Theorie und Praxis um 1800. In: Die Farben der Prosa. Hrsg. v. Eva Eßlinger, Heide Volkening und Cornelia Zumbusch. Freiburg i. Brsg., Berlin, Wien 2016, 45–63.
- Cixous, Hélène: Gespräch mit dem Esel. Blind schreiben. Versehen mit zwei Supplementen. Hrsg. v. Esther Hutfless und Elisabeth Schäfer. Wien 2018.
- Cotten, Ann: Was geht. Wien 2018.
- Cotten, Ann: Lyophilie. Berlin 2019.
- Driesen, Christian: Über Kritzeln. Graphismen zwischen Schrift, Bild, Text und Zeichen. Zürich 2012.
- Efimova, Svetlana und Michael Gamper (Hg.): Prosa. Geschichte, Poetik, Theorie. Berlin, Boston 2021.
- Foucault, Michel: Dies ist keine Pfeife. Mit zwei Briefen und vier Zeichnungen von René Magritte. Aus dem Franz übers. u. mit einem Nachw. v. Walter Seitter. München, Wien 1997.
- Gamper, Michael: Rhythmus – eine Organisationsform der Prosa. In: Prosa. Geschichte, Poetik, Theorie. Hrsg. v. Svetlana Efimova und Michael Gamper. Berlin, Boston 2021, 35–49.
- Goethe, Johann Wolfgang: Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche. 40 Bde. Hrsg. v. Henrik Birus et al. Frankfurt a. M. 1985–1999 [= FA].
- Graevenitz, Gerhart von: Das Ornament des Blicks. Über die Grundlagen des neuzeitlichen Sehens, die Poetik der Arabeske und Goethes *West-östlichen Divan*. Stuttgart, Weimar 1994.
- Graf, Daniel: Buchstäblich verspielt. In: Republik (18.1.2019). Das digitale Magazin für Politik, Wirtschaft, Gesellschaft und Kultur. 15. August 2020: <https://www.republik.ch/2019/01/18/buchstaeblich-verspielt>.

- Hahn, Daniela, Ansgar Mohnkern und Rolf Parr (Hg.): *Kulturelle Anatomien: Gehen*. Heidelberg 2017.
- Handke, Peter: *Am Felsfenster morgens (und andere Ortszeiten 1982–1987)*. Salzburg, Wien 1998.
- Haraway, Donna: *Situated Knowledges. The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective*. In: *Feminist Studies* 14.3 (1988), 575–599.
- Hogarth, William: *Analyse der Schönheit*. Aus dem Eng. v. Jörg Heiniger. Dresden, Basel 1995.
- Honold, Alexander: *Der Erd-Erzähler*. Peter Handkes Prosa der Orte, Räume und Landschaften. Stuttgart 2017.
- Hühn, Helmut: *Ῥυθμός*. Zur Zeitlichkeit der Form und zur Formdimension des Zeitlichen. In: *Denkfigur Rhythmus. Probleme und Potenziale des Rhythmusbegriffs in den Künsten*. Hrsg. v. Boris Roman Gibhardt. Hannover 2020, 73–89.
- Jean Paul: *Vorschule der Ästhetik*. In: *ders.: Werke*. Bd. 5. Hrsg. v. Norbert Miller. München 1963.
- Kain, Thomas et al. (Hrsg.): *Paul Klee in Jena 1924. Die Ausstellung – der Vortrag*. Ausst.-Kat. Stadtmuseum Göhre. 2 Bde. Jena 1999.
- Keller, Claudia: *Zeitfiguren des Epischen*. Peter Handkes *Die Obstdiebin* als eine Theorie des Erzählens im Erzählen. In: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 139.4 (2020a), 591–619.
- Keller, Claudia: »Dier« nervt. Ann Cotten liest Peter Handke. In: *Weimarer Beiträge* 4 (2020b), 544–565.
- Klee, Paul: *Pädagogisches Skizzenbuch*. München 1925.
- Kracauer, Siegfried: *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*. Mit einem Anhang »Marseiller Entwurf« zu einer Theorie des Films. Hrsg. v. Inka Mülder-Bach. Unter Mitarb. v. Sabine Biebl. Frankfurt a. M. 2005.
- Krämer, Sybille und Horst Bredekamp: *Bild, Schrift, Zahl*. München 2003.
- Krämer, Sybille und Eva Cancik-Kirschbaum (Hg.): *Schriftbildlichkeit. Wahrnehmbarkeit, Materialität und Operativität von Notationen*. Berlin 2012.
- Kunz, Edith Anna: *Verwandlungen. Zur Poetologie des Übergangs in der späten Prosa Friederike Mayröckers*. Göttingen 2004.
- Lüdemann, Susanne: *Ungebundene Rede. Prosa und die Frage der Form*. In: *Prosa schreiben. Literatur – Geschichte – Recht*. Hrsg. v. Inka Mülder-Bach, Jens Kersten und Martin Zimmermann. München 2019, 309–324.
- Lutes, Jason: *Berlin*. Montréal 2018.
- Malewitsch, Kasimir: *Die gegenstandslose Welt*. München 1927.
- Mersmann, Birgit: *Schriftikonik. Bildphänomene der Schrift in kultur- und medienkomparativer Perspektive*. München 2015.
- Mülder-Bach, Inka, Jens Kersten und Martin Zimmermann (Hg.): *Prosa schreiben. Literatur – Geschichte – Recht*. München 2019.
- Mülder-Bach, Inka: *Einleitung*. In: *Prosa schreiben. Literatur – Geschichte – Recht*. Hrsg. v. dies., Jens Kersten und Martin Zimmermann. München 2019a, 1–14.
- Mülder-Bach, Inka: *Die Prosa der Gesellschaft. Literarische Form und soziale Bindung in Goethes Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten*. In: *Prosa schreiben. Literatur – Geschichte – Recht*. Hrsg. v. Inka Mülder-Bach, Jens Kersten und Martin Zimmermann. München 2019b, 225–248.
- Naumann, Barbara: *Die »kolossale Kritzelei«, der »borghesische Fechter« und andere Versuche*. In: *Der grüne Heinrich. Gottfried Kellers Lebensbuch – neu gelesen*. Hrsg. v. Wolfram Groddeck. Zürich 2009, 159–200.

- Pfotenhauer, Helmut: Jean Paul. Das Leben als Schreiben. München 2013.
- Pfotenhauer, Helmut: »Das wahre Leben ist die Literatur«. Konzepte radikaler Autorschaft von Jean Paul bis Robert Walser. Würzburg 2020.
- [Postojnska jama:] Geheime Geschichten der Drachenbabys. 15. August 2020: <https://www.postojnska-jama.eu/de/geschichten-der-wunderwelt/geheime-geschichten-der-drachen-babys/>.
- Rosenblum, Robert: Transformations in late eighteenth century art. Princeton 1967.
- Scheffler, Kirsten: Mikropoetik. Robert Walsers Bieler Prosa. Spuren in ein »Bleistiftgebiet« avant la lettre. Bielefeld 2010.
- Schklowski, Viktor: Ornamentale Prosa. In: Die Erweckung des Wortes. Essays der russischen formalen Schule. Hrsg. v. Fritz Mierau. Leipzig 1987, 88–111.
- Schlegel, Friedrich: Geschichte der Poesie der Griechen und Römer. Bd. 1.1. Berlin 1798.
- Simon, Ralf: Die Idee der Prosa. Zur Ästhetikgeschichte von Baumgarten bis Hegel mit einem Schwerpunkt bei Jean Paul. München 2013.
- Simon, Ralf: Vor und nach der Form. Zur Temporalität des ästhetischen Formprozesses. In: Zeit der Form – Formen der Zeit. Hrsg. v. Michael Gamper, Eva Geulen, Johannes Grave, Andreas Langenohl, Ralf Simon und Sabine Zubarik. Hannover 2016, 63–82.
- Simon, Ralf: Theorie der Prosa. In: Grundthemen der Literaturwissenschaft. Poetik und Poetizität. Hrsg. v. Ralf Simon. Berlin 2018, 415–429.
- Sterne, Laurence: Leben und Meinungen von Tristram Shandy, Gentleman. Aus dem Engl. übers. v. Otto Weith. Nachwort v. Erwin Wolff. Stuttgart 2010.
- Walser, Robert: Selected Stories. With a foreword by Susan Sontag, transl. by Christopher Middleton. Manchester 1982.
- Walser, Robert: Eine Art Erzählung. In: ders.: Sämtliche Werke in Einzelausgaben. Bd. 20: Für die Katz. Prosa aus der Berner Zeit 1928–1933. Hrsg. v. Jochen Greven. Zürich, Frankfurt a. M. 1986, 322.
- [Wikipedia:] 互. 15. August 2020: <https://en.wiktionary.org/wiki/互>.
- Žižek, Slavoj: »You May!« – The Postmodern Super-Ego. In: London Review of Books 21.6 1999. 16. August 2020: <https://www.lrb.co.uk/the-paper/v21/n06/slavoj-zizek/you-may!>.
- Zollinger, Albin: Robert Walsers Roman »Der Gehülfe«. In: Über Robert Walser. Bd. 1. Hrsg. v. Katharina Kerr. Frankfurt a. M. 1978, 132–138.

Monika Schmitz-Emans

Poetiken der Ausbreitung. Zu Schreibweisen, Textbildlichkeit und Buchräumlichkeit von Wörterbuchprosa

1 ›Prosaisierung‹ als Füllung einer Textfläche

Hans Magnus Enzensberger, der unter dem Pseudonym Andreas Thalmayr mit *Das Wasserzeichen der Poesie* 1985 eine Anthologie nicht nur von (in einem eher weiteren als engeren Sinn poetischen) Texten, sondern im Zusammenhang damit auch von Schreibweisen und textgraphischen Darstellungsformen veröffentlicht hat, gliedert die präsentierten »hundertvierundsechzig Spielarten« (Thalmayr 1985, Untertitel) der Poesie mittels eines Inhaltsverzeichnisses in Gruppen: Neun ›Hauptgruppen‹ umfassen zusammen 162 (!) Abschnitte zu im Inhaltsverzeichnis aufgelisteten Stichwörtern sowie ein »Gedicht in Klartext« (Thalmayr 1985, XXIV) und ein Verzeichnis von »Quellen und Scholien« (Thalmayr 1985, XXIV; dann also doch 164 Teile). Die beiden ersten Abschnitte des »Ersten Hauptstücks« stehen unter den Stichwörtern »I. POETISIERUNG« und »II. PROSAISIERUNG«. Das »Räsonierende[...] Inhaltsverzeichnis« merkt dazu an:

I. POETISIERUNG. Nicht immer ist ein Gedicht kürzer als ein Roman, aber meistens. Das ist ein großer Vorzug. Womit wird er erkaufte?

II. PROSAISIERUNG. »Gebundene« und »ungebundene Rede«: die Transformation der einen in die andere zeigt die Möglichkeiten und die Grenzen beider. Welche Fassung hatet länger im Gedächtnis? (Thalmayr 1985, X)

Die entsprechenden Abschnitte der Anthologie selbst bieten jeweils zwei bzw. drei einander gegenüberstellte Texte, deren einer das Produkt einer Verwandlung des bzw. der anderen ist: Als Exempel für »POETISIERUNG« (Thalmayr 1985, 4) werden ein (übersetzter) Auszug aus Marcel Prousts *Im Schatten junger Mädchenblüte* und ein Gedicht von »A.T.« (=Andreas Thalmayr, der Anthologist selbst) geboten; letzteres bietet eine versifizierte Paraphrase des vorangehenden Prosatextes. Der Beispielteil zum Stichwort »PROSAISIERUNG« (Thalmayr 1985, 8) illustriert umgekehrt den Weg von einem versifizierten (aber nicht gereimten!) Text zu einem Prosatext: Abgedruckt sind (a) ein Abschnitt aus Ovids *Metamorphosen*, der über den Minotaurus und das ihm als Versteck gebaute Labyrinth spricht; die 15 Zeilen nehmen weniger als die Hälfte des Seitenspiegels

Monika Schmitz-Emans, Bochum

ein. Es folgt (b) die Übersetzung dieser lateinischen Passage ins Deutsche sowie (c) eine Prosaerzählung mit dem Titel *Das Labyrinth*, die dreieinhalb Druckseiten umfasst. Der Text handelt von einem Gespräch zwischen König Minos und Dädalus; Autor ist Christoph Ransmayr. Die als demonstrative »Prosaisierung« wichtige von den beiden Verwandlungen, die Ovids Text durchlaufen hat, ist die in den Prosatext Ransmayrs. Was an diesem Text, einer narrativen und ausspinnenden Paraphrase des bei Ovid vorgefundenen Stoffs, sinnfällig wird, sind auf einen ersten Blick schon seine größere Erstreckung und sein Satz in rechteckigen Textblöcken, letzteres ein geläufiges Charakteristikum von Prosa.

Zwei Ansätze prägen im »Wasserzeichen« die Distinktion zwischen Prosa und Poesie: erstens die Frage der Länge (poetische Texte fallen meist knapper aus als Romane), zweitens die Gegenüberstellung von gebundener und ungebundener Rede. Betrachtet man die Seiten mit den Beispielen, so ergibt sich aber noch ein dritter Ansatz auf der Ebene des visuellen Eindrucks: Die poetischen und die prosaischen Textbeispiele unterliegen einer differenten Zeilenregie und sind an ihrer spezifischen *mise-en-page* unterscheidbar. Prosa präsentiert sich primär als »flächendeckend«; sie füllt die Seite, auf der sie platziert wurde, zwischen dem rechten und dem linken Rand des Seitenspiegels und, bei entsprechender Länge, von dessen oberer zur unteren Kante aus, skandiert nur durch Absatzbildungen, bei denen die Zeilen kürzer sind.

Die Gegenüberstellung von »Prosa« und »Poesie« mag unterschiedlich akzentuiert sein; fast immer erscheint die »gebundene Rede« dabei auch als stärker formgebunden. Demgegenüber wird die Prosa, wenn nicht sogar (irrigerweise) als formlos, so aber doch als bindungsärmer, in der Formung kontingenter wahrgenommen. Dies wiederum kann als Freiheit gebotener Gestaltungs- und Thematisierungsspielräume betrachtet werden, ja als Inbegriff und Sinnbild gestalterischer Freiräume – oder auch als Verführung, sich in den Weiten eines »Wortstroms« zu verlieren. Ohne Semantisierung, ohne Metaphorisierung geht es bei der Gegenüberstellung Prosa/Poesie kaum je ab, wie etwa eine Bemerkung Durs Grünbeins aus seinen Frankfurter Poetikvorlesungen illustriert:

Mit der Prosa geht es mir, ich nehme an, wie den meisten Lesern: Es ist die süße Versunkenheit in die Kontinuität eines Wortstroms, je majestätischer, um so besser, die uns bei Laune hält, die stetige Verführung zum Weiterlesen, die aber im einzelnen oft nur ein flüchtiges Wortvergnügen bereitet. Sie enthält die heimliche Aufforderung zum Überspringen und Überfliegen, der Sog ist wichtiger als die Aura, die mit einer absoluten Wortkonstellation einhergehen kann. Aus irgendeinem Grunde [...] wollte ich plötzlich innehalten, anstatt immer so weiterzulesen, vorwärtsgetrieben, als sei das Worteaneinanderreihen ein einziger Ausfluß, den niemand stoppen kann. So geriet ich an die Gedichte. (Grünbein 2010, 27)

2 Spiel mit Flächenverteilungen

Christoph Ransmayr, als junger Autor von Enzensberger gefördert, schrieb (ursprünglich auf dessen Anstoß hin) wenige Jahre danach den Roman *Die letzte Welt* (1988), in dem (wiederum) Ovid und die *Metamorphosen* sowohl auf inhaltlicher Ebene als auch auf textgestalterischer Ebene eine Rolle spielen. Diese Geschichte einer Suche nach Ovid in Tomi ist insofern eine weitere Prosaisierung der *Metamorphosen* von der Art wie *Das Labyrinth*. Ein Prosatext ist auch das der eigentlichen Romanerzählung angehängte sogenannte »Ovidische Repertoire« (Ransmayr 1988, 291–319): ein zwispaltig gesetzter lexikographischer Teil zu den Figuren des Romans. In einer der beiden Spalten wird (in knappem Artikelstil) kurz zusammengefasst, was es mit diesen im Roman auf sich hat; in der anderen Spalte wird ebenso kurz zusammengefasst, was über die fraglichen Figuren in Ovids Textvorlage (sowie, in manchen Fällen, andernorts) berichtet wird; dabei wird auch aus Quellenpassagen zitiert – aus einer Prosaübersetzung Ovids. Beide in Spalten nebeneinanderstehenden und insofern auch räumlich parallelen Minilexika bieten trotz der überwiegenden Analogien keine kongruenten Informationen. Sinnfällig wird, wie sich vom Ovid'schen Werk hin zu Ransmayrs Roman Stoff und Figuren verwandelt haben, übrigens in Einzelfällen dann auch weiterhin im Übergang vom ersten Romantext zum Repertoire als dessen zweiter komprimierter Variante. Die Differenz zwischen Kapitelfolge und doppeltem Lexikontext als zwei Erscheinungsformen von Prosa gehört zur literarischen Konzeption der *Letzten Welt*. Der Romantext füllt kapitelweise seine Seiten mit erzählender Prosa; das »Ovidische Repertoire« bietet demgegenüber ein Textbild aus kleineren Prosaabschnitten, aufgereiht am Leitfaden des Alphabets. Das »Repertoire« scheint den Bausatz, das Stoffreservoir, darzustellen, aus dem die Romankapitel durch Entfaltung und Extension (im physischen wie im inhaltlichen Sinn) entstanden sind und nun den Buchraum füllen – und es ist selbst wiederum erkennbar aus einer linearen Struktur hervorgegangen, die sich in ihm zu kleinen Flächen aus knappen Texten gedehnt hat: aus der Reihe der Figurennamen in alphabetischer Folge. (Man könnte aus komplementärer Perspektive auch sagen: Der Romanraum wird im »Repertoire« zu kleinen Textflächen verdichtet, die sich ihrerseits auf eine ›lineare‹ Sequenz von Namen komprimieren lassen.) Implizit setzt das »Repertoire« in seinem Spannungsbezug zu den Romankapiteln in mehr als einer Hinsicht *Metamorphosen* in Szene: auf inhaltlicher wie auf text- und buchgestalterischer Ebene.

3 Prosa und ihre Dimensionen

Die Beziehung eines Textes zu der Fläche, auf der er steht, ist sinnkonstitutiv und deutungsrelevant; Michel Butor hat dies in seiner Abhandlung *Le livre comme objet* betont.¹ Historiker des Buchs, Theoretiker der Typographie und der Buchgestaltung, Leseforscher und Literaturwissenschaftler haben die Signifikanz von Textflächen in jüngerer Zeit aus verschiedenen Perspektiven verstärkt in den Blick gerückt (vgl. dazu u. a. die Abhandlungen und kommentierten Beispiele in Schneider 2016). Maßgebliche Voraussetzungen dafür haben Historiker geschaffen, die auf ausdifferenzierte Modi der Strukturierung von Buchseiten und Textflächen hingewiesen und deren Bedeutung für die vermittelten Botschaften respektive die jeweiligen Deutungs- und Nutzungsangebote der Texte betont haben (Illich 1988, 2010; ferner: Gross 1994, 2016). Zu betonen ist (und Butor tut dies mit seinen differenzierenden Erörterungen zu Rolle und Kodex bereits), dass nicht nur die Textfläche, sondern auch der Buchraum stets ›mitgelesen‹ wird und Einfluss auf das nimmt, was da zum Interpretationsanlass wird. Auch diesem Thema gilt rezent eine neuartige Aufmerksamkeit – dem ›Raum‹ des Buches, unter dem verschiedene Theoretiker allerdings Verschiedenes verstanden wissen wollen.²

Der folgende Vorschlag zur Beschreibung – nicht zur Definition – von Prosa läuft darauf hinaus, sie von ihren Dimensionen her zu betrachten: erstens von linearen Strukturen her, aus denen sie entsteht – Reihungen, Wörtersammlungen, Namenslisten, die als Leitfäden des Schreibens und manchmal als deutlich inszenierte Leitfäden auch des Lesens dienen –, zweitens von der Fläche her, die der Prosatext in einer Weise ausfüllt, die nicht prosaspezifischen Konventionen folgt, sondern dem Lektüremodus von Prosa, und drittens vom Buchraum her, der sich dabei füllt, wenn die Prosa im Zeichen einer für sie charakteristischen Tendenz (ent-)steht: im Zeichen der ›Ausbreitung‹. Zu den Wörtern, die im *Deutschen Wörterbuch* von Jacob und Wilhelm Grimm angeführt werden, um das historische Bedeutungsspektrum von »ausbreiten« zu umreißen, gehören die lateinischen Verben »pandere, extendere, explicare, dilatare« (Grimm und Grimm 1854, Bd. 1,

¹ »Die als Ganzes gesehene Seite liefert uns, noch ehe wir das erste Wort entziffert haben, eine bestimmte Figur: ein ausgefülltes oder in Abschnitte aufgeteiltes Rechteck, aufgelockert oder nicht durch Überschriften, einen Versfluß, regelmäßige Strophen [...]. Der Text präsentiert sich unmittelbar als kompakt oder gelichtet, amorph, gleichmäßig oder ungleichmäßig.« (Butor 1990, 47)

² Vgl. dazu u. a. Nikkels 1998 sowie Spoerhase 2016, 51: »Erweitern wir [...] die literaturwissenschaftliche Beobachtung des Buchs von der [...] bedruckten papiernen Doppelseite zur räumlichen Anordnung von gehefteten und gebundenen Papierbogen, vom Buch als einer abstrakten Summe von bedruckten Seiten zum Buch als einem konkreten Band von miteinander verklebten oder vernähten Blättern.«

Sp. 836); die eher umgangssprachliche Redewendung ›sich über etwas ausbreiten‹ im Sinne von: ›des Langen und Breiten über etwas sprechen oder schreiben‹, ist in dem Artikel nicht berücksichtigt; wohl deuten die Paraphrasen und Belegstellen aber auf eine ausgeprägte Tendenz, »ausbreiten« als verbale, wortbasierte und das Wort betreffende Aktivität zu verstehen, entsprechend der bekannten Formulierung aus der deutschen Fassung des Lukasevangeliums: »da sie es aber gesehen hatten, breiteten sie das Wort aus« (Lk 2,17; Grimm und Grimm 1854, Bd. 1, Sp. 836). Literarische Texte, so eine ergänzende Hypothese, nutzen die für Prosa generell (auch für nichtliterarische bzw. sich als ›pragmatisch‹ verstehende Prosa) relevanten Dimensionierungen produktiv, setzen sie in Szene, machen ihre Bedeutung für das jeweils zu Lesende in besonderer Weise sinnfällig. Anders gesagt: Es gibt literarische Texte, die ihre Verteilung auf Seiten und über spatiale Seitenstapel hinweg dazu nutzen, auf diese Verteilung selbst aufmerksam zu machen. Diese Aufmerksamkeit wird insbesondere durch eine ostentative Nutzung von Graphien, Formen der mise-en-page und der Buchstrukturierung erzeugt, die sich mit inhaltlich-thematischen Charakteristika des jeweiligen Textes verbinden können, in jedem Fall aber konstitutive Dimensionen dessen sind, was da zur Interpretation einlädt.

Prosatexte laden auf eigene Weisen dazu ein, sich der Signifikanz von linearen, flächigen und spatialen Strukturen für Texte und ihre Interpretationsoptionen bewusst zu werden. Denn ihre konkrete Gestaltung auf der Seitenfläche und im Textraum erscheint insgesamt weniger determiniert als die von lyrischen und von dramatischen Texten. Auch diese können zwar durchaus unterschiedlich geschrieben respektive gedruckt werden, worauf u. a. Studien und Beispielkompendien zur Typographie und ihrer Geschichte hingewiesen haben (Wehde 2000). Aber im Allgemeinen gilt die konkrete Textgestalt (die Länge und Proportion der Zeilen, der Textumriss, das meist knappe Format) von Gedichten als etwas, das jeder handschriftlichen oder typographischen Textinszenierung als Leitlinie dient (es sei denn, man legte es auf eine ›Prosaisierung‹ oder sonstige Verfremdung an). Auch dramatische Texte und andere Dialogtexte sind per se vorstrukturiert. Prosa hingegen kann sich der Seitenfläche und dem Buchraum anpassen, auf der bzw. in dem sie erscheinen soll. Aber gerade diese Offenheit – der Umstand, dass sich ein Prosatext prinzipiell auf verschiedene Weisen inszenieren lässt, dass der Satz gedruckter Prosa Spielräume lässt – macht die jeweils getroffene Inszenierungsentscheidung signifikant. Unter anderem fordern Prosatexte zu Erwägungen darüber heraus, was an ihrer konkreten Präsentation auf Inhaltlich–Thematisches abgestimmt ist oder eine spezifische Interpretationsperspektive katalysieren soll – und was nicht. Selbst die Frage, ob bestimmte Auffälligkeiten des typographischen Erscheinungsbildes absichtlich oder zufällig entstanden sind, kann sich stellen (Reuß 2006). Mit der gezielten Wahl einer bestimmten Form der Inszenierung von

Prosa verbinden sich gerade in Folge der Wahlfreiheiten zumindest implizit stets Semantisierungen: Strukturierungen auf Textebene werden deutlicher oder weniger deutlich dargestellt, akzentuiert oder nivelliert; Texte dehnen sich aus oder erscheinen komprimiert, Textblöcke schließen sich ab oder kommunizieren sichtbar mit anderen etc.

Zu den Dimensionierungsparametern, die gerade für Prosatexte semantisch relevant sein können, gehört auch die Körperlichkeit des Buchs, also sein Umfang, sein physischer Aufbau, gegebenenfalls selbst sein Gewicht. Dicke Bücher sind mit ›Fülle‹ assoziiert, verheißen ›Weitläufiges‹,³ wobei ihr Aufbau auch auf Ordnungsmodelle respektive auf Anordnungsstrategien verweist, mittels derer Fülle und Weitläufigkeit bewältigt werden sollen.

Eine alphabetisch organisierte Prosa wie die von Ransmayrs »Repertoire« als Pendant der ihm vorangehenden Romankapitel macht die genannten Dimensionen der Textausbreitung exemplarisch sinnfällig: Zunächst bilden sich aus Reihen von Stichworten (hier: aus Namen) Textblöcke; aus ›Linien‹ werden also ›Flächen‹. Dann stapeln sich die bedruckten Flächen zum Volumen. Das alphabetisch organisierte Buch oder Teilbuch ist – und dies bildet den kultur- und lesegeschichtlichen Hintergrund, auf den Ransmayr sich implizit bezieht – ein typisches und charakteristisches Produkt der Kodex-Kultur. Denn die alphabetische Anordnung von Inhalten gestattet es schon vor der Etablierung von Seitenpaginierungen und Inhaltsverzeichnissen, im ›Volumen‹ zu navigieren und spezifische Informationen zu finden, ohne den gesamten Band durchblättern zu müssen. Wer einen alphabetisierten Text durchquert, durchquert einen Raum, kann sich in diesem hin und her bewegen. Lexika sind im Kontext der Printkultur mit Buchförmigkeit konnotiert. Das Lexikon ist dabei nicht nur meist ein ›ausgedehntes‹ Buch; es ist auch inhaltlich konnotiert mit ›Fülle‹, mit einer Breite der erörterten Gegenstände und der vermittelten Inhalte.

3 Vgl. dazu Spoerhase 2016, 61: »Viele dicke Buch-Wale der Moderne vereinigen dem Anspruch nach die Eigenschaften der beiden von Schnapp und Michaels skizzierten Fundamentalkonzeptionen des Buches [Referenztext ist hier: Schnapp und Michaels 2012]: Es handelt sich um massive und totale Bücher, die gleichsam das gesamte Universum in sich zusammenfließen lassen wollen, und um durchlässige und poröse Bücher, die Seite für Seite ihrer Gegenwart eine allumfassende Bühne bieten möchten.« Spoerhase setzt hier allerdings einen weiteren, eigenen Akzent, indem er statuiert: »[Ä]sthetische Totalitätsambitionen des Buches der Moderne dürfen jedoch nicht darüber hinwegtäuschen, dass die Buchform aufgrund ihrer dreidimensionalen Diskontinuität genau die Simultaneität des Sinns verweigert, die sich viele moderne Theoretiker des Buches einst von der Doppelseite eines weit aufgeschlagenen Bandes versprochen hatten.«

4 Das Lexikon und seine weiten Räume

Sten Nadolny hat in seinen Poetikvorlesungen mit dem Titel *Das Erzählen und die guten Absichten* (1990) eine Poetik literarischer Lexikographie umrissen. Hier wird das Lexikon zur Metonymie der Fülle – und als Modell eines Romans zur Chance, diesem zur Inhaltsfülle zu verhelfen. Hinweise auf den physischen Umfang lexikographischer Kompendien verbinden sich mit der Akzentuierung ihrer ›Breite‹ in inhaltlicher Hinsicht.

In der Zeit um 1900 [...] gab es hierzulande noch ein unerschütterliches Vertrauen in das gelehrte Wissen und deshalb auch die sichere Annahme, daß große Ansammlungen von Wissen das Leben bereichern und dem Fortschritt zum Sieg verhelfen könnten. [...] Die Wissensansammlungen waren für Geld zu haben, hießen »Enzyklopädie« oder »Konversationslexikon« und standen als Prestigemöbel im Wohnzimmer. In ihnen war von »Aa« bis »Zz« alles an Fakten, Definitionen, Interpretationen zu finden, was die Wissenschaft zu bieten hatte. (Nadolny 1990, 27)

Fülle, Dichte, Weiträumigkeit: Diese Assoziationen charakterisieren für Nadolny die Welt der Lexika. Deren Wortreichtum sowie der Duktus der langen, manchmal wie pausenlos wirkenden Sätze sowie die lückenlose Bedeckung der Buchseiten mit Text wirken verstärkend. Nadolnys Bemerkungen stellen eine suggestive Verknüpfung her zwischen der Wohnzimmermöbelgröße des Lexikons, der Erstreckung der Sätze und der Weite der Welt, die dargestellt wird, also zwischen Buchkörpern, Schreibstil und Signifikaten. So wie die weit ausholenden Sätze dazu geeignet erscheinen, die Welt einzufangen, so scheint der Buchraum alles aufnehmen zu können.⁴

Nadolny denkt sich einen Romanautor aus, der als Junge schon gern in Lexika blätterte, sie durchstreifte, aus ihnen Weltwissen bezog und der als Erwachsener dann den Plan fasst, einen Roman entlang einem Lexikon zu schreiben, um ihm ein möglichst hohes Maß an ›Welthaltigkeit‹ zu verleihen, aber auch an Vielfalt der Gegenstände.

⁴ Nadolny macht sich die latente Metaphorik räumlicher Formen, Strukturen und Proportionierungen zunutze, wenn er beschreibend Aussagen über die ›Welt‹ des Lexikons, dessen Stilistik und sogar dessen Typographie überblendet. »Die Welt des *Großen Meyer* war sehr weiträumig, die Völker sehr verschieden und auf erstaunlich unterschiedlichen Entwicklungsstufen. Alles war akribisch beschrieben: Schmetterlinge, Eingeborene, Kopffüßler, antike Statuen. Obwohl es viele Bilder gab, dominierte die Sprache. Denn das war ein weiterer fester Glaube der alten Zeit: Alles, aber auch alles ist, wenn auch in endlosen Sätzen voller Partizipien, vollständig und zweifelsfrei beschreibbar. Das schmöckernde Kind lernte, ohne es zu merken: den Gebrauch des Alphabets, die Frakturschrift und ebendiese antiquierte, anstrengende Sprache, die nirgends eine Lücke lassen wollte.« (Nadolny 1990, 28)

Der Autor überlegt hin und her [...], was er mit dem Stoff »Enzyklopädie« anstellen könnte. [...] Er experimentiert herum und hat das Gefühl, daß das zunächst einmal ein Stoff ist, in den man viel »Welt« hineinbringen kann. (Nadolny 1990, 46)

Von Räumen spricht Nadolny hier vor allem, um von *Zwischenräumen* sprechen zu können. Gerade in Lexikonbänden, so wird im Zusammenhang damit betont, findet im Raum des Alphabets zwischen auch nur zwei benachbarten Buchstaben Vieles und Verschiedenes Platz. Und so denkt der von Nadolny imaginierte Romanautor zwar darüber nach, dass er eigentlich die ganze Breite von A bis Z bräuchte, um »alles Mögliche« in einen Roman hineinzubringen, hält dann aber doch an seinem ursprünglichen Plan fest, der nur einen Band des als Stichwortlieferant dienenden Lexikons zum Romanmodell macht und dabei die Spielräume der Themen zwischen Vokabeln wie »Glashütte« und »Hautflügler« ausmisst.⁵ Selbst der eine Band des *Großen Meyer* ist so weiträumig, dass sich zwischen seinen Gegenständen immer wieder neue Räume öffnen. Die Bewegung durchs Lexikon übertrifft hinsichtlich ihrer Weitläufigkeit sogar die Möglichkeiten, die Flugreisen bieten.

Gibt es eine dem Fliegen überlegene Art der Fortbewegung? Und ob! Es ist die vom Gneis zum Gnu (»siehe Antilopen«) und weiter nach Gnesen [...]. (Nadolny 1990, 29)

Wo Verweise die Artikel untereinander vernetzen, lädt das Buch seine Leser zum »Durchqueren« des Buchraums ein.⁶ Letztlich gilt dies aber auch bereits infolge der alphabetischen Anordnung als solcher, die es ja nahelegt, statt einer linearen eine sprunghafte, richtungswechselnde Lesepraxis zu üben. Komplementär zu den Bewegungen, mit denen Lexikonleser durch die verfügbaren

5 »Es wäre ein Titel für einen Roman, denkt er: »Glashütte bis Hautflügler«. [...] Und welch eine riesige Spannweite, wieviel Welt tut sich auf zwischen der Uhrenfabrikation der Stadt an der Müglitz (2274 Einwohner im Jahre 1900) und jenen »Kerbtieren mit beißenden und leckenden Mundteilen, vollkommener Metamorphose und häutigen Flügeln, meist mit Giftstachel ausgestattet, vulgo Wespen, Hornissen, Bienen und Hummeln.« (Nadolny 1990, 30)

6 »Die Ordnung, in der die Seiten aufeinander folgen, hat für eine lineare Erzählung, in der Ereignisse nacheinander geschehen, eine ganz andere Bedeutung als für ein Lexikon, bei dem man je nach dem Bedürfnis des Augenblicks von einem Artikel zum anderen übergeht. Doch kann bei dem am wenigsten unterbrochenen Werk ein Inhaltsverzeichnis mir helfen, die Simultaneität des Volumens wiederzufinden. Dem nach einer einzigen Linie wohlgeordneten Text fügt der wissenschaftliche Verleger einen Index hinzu, der es uns ermöglicht, ein bestimmtes Wort oder ein bestimmtes Sujet nachzuschlagen, ohne deshalb das Buch von Anfang bis Ende durchlesen zu müssen. Über die primäre Ordnung gemäß der Paginierung, die schon bei zweisprachigen Ausgaben eine doppelte, parallel verlaufende Paginierung wird, können sich alle möglichen anderen Routen legen, zu denen wir durch den Text selbst eingeladen werden [...] oder durch Anmerkungen, Zeichen, Anhänge und Aufzählungen aller Art.« (Butor 1990, 51–52)

Räume ihrer dicken und multiplen Bücher reisen, breiten sich Lexikonmacher in diesen Räumen aus – im konkret-buchstäblichen wie im übertragenen Sinn.

Nadolnys Idee zu einem Lexikonroman kommt nicht von ungefähr. Im zwanzigsten Jahrhundert haben verschiedene Verfasser literarischer Prosa, solchen und ähnlichen Einfällen folgend, ihre Texte als Wörterbücher, kommentierte alphabetische Register oder Lexika angelegt und das normalerweise als nichtliterarisch geltende Lexikon- oder Wörterbuchformat literarisch genutzt. Direkt oder indirekt stehen ihre Texte dabei vielfach im Zeichen der Selbstdarstellung (auch vermittelt über die Darstellung der Dinge, Themen, Erfahrungen, die als persönlich besonders signifikant aufgefasst wurden), der Mitteilung persönlicher Interessen, der Darstellung von Familien- und Zeitgeschichte. Verschiedene Arten von Lemmata bieten Schreibenanlässe, teils Eigennamen, teils Vokabeln von besonderer Bedeutung für den Autor, Allgemeinbegriffe ebenso wie die Namen von Dingen.

Insgesamt erweist sich der Einfall einer Orientierung an Wörterbuch- oder Lexikonartikeln als so variantenreich umsetzbar, dass sich die scheinbar konventionalisierten Ausgangsformate selbst als proteisch erweisen – auf struktureller, thematischer und textgestalterischer Ebene. In Werken literarischer Fiktion sind entsprechende Formate teils als Separatteile integriert worden, teils bestimmen sie deren Gestalt auch ganz. Gern werden Lexika genutzt, um über sich selbst zu schreiben.⁷ Lexikonromane sind einerseits als besondere Romangattung zu betrachten, andererseits aber gegen die anderen Formen literarischer Lexikographie nicht trennscharf abgrenzbar, schon weil die Distinktion zwischen fiktionalem und nicht-fiktionalem Schreiben oft wenig erbringt.⁸

Sachliche Informationen und sachbezogene Reflexionen sowie eine subjektive Perspektive auf die Welt und auf das eigene Ich verbinden sich in lexikographisch-literarischen Werken auf viele Weisen. Genannt seien etwa Alberto Savinio's seit den 1940er Jahren sukzessiv publizierte *Nuova Enciclopedia*, Roland Barthes' Projekt *Roland Barthes par Roland Barthes* (1975), die Artikelsequenzen *Abecadło Miłosza* (1997) und *Inne Abecadło* (1998) von Czesław Miłosz sowie Andreas Urs Sommers Buch *Die Kunst, selbst zu denken. Ein philosophischer Dictionnaire* (2002). Lexikonromane integrieren oft viele Sachinformationen, so bei Andreas Okopenko, Richard Horn, Milorad Pavić etc. Offen ist die

⁷ Einige Beispiele: Aubry 2009 (dt. 2013); Barthes 1975 (dt. 2010); Chargaff 1986 (dt. 1989), 2000; Dischner 2009; Fuentes 2002 (dt. 2004); Greiner 2015; Marlowe 2000; Miłosz 1997, 1998 (dt. 2002); Rakusa 2019; Rytchëu 2008 (dt. 2012); Schirnding 2000; Sommer 2002; Ugrešić 1993 (dt. 1994).

⁸ Einige Beispiele: Horn 1969; Okopenko 1970, 1976; Pavić 1984 (dt. 1988); Shaogong 2003.

Grenze zu enzyklopädischen Romanen, die als ganze keine alphabetische Struktur besitzen, die aber unter anderem einen umfangreichen Wörterbuchteil einschließen, wie etwa Bora Ćosićs *Tutori* (1978), respektive einen lexikographischen Buchteil wie Wirths *Roman. Lexikon eines Lebens* von György Sebestyén (1999) und Matthias Senkels Roman *Frühe Vögel* (2012). Wenn es angesichts der Vielfalt konkreter Erscheinungsformen lexikographischen Schreibens in der Literatur überhaupt einen gemeinsamen Nenner gibt, so kann dieser wohl in der Tendenz der Lexikographen gesehen werden, sich physisch im Buch sowie im übertragenen Sinn über ihre Lemmata gehörig ›auszubreiten‹.

Physisches Sich-Ausbreiten des Textes und inhaltliche ›Ausbreitungen‹ pflegen in literarisch-lexikographischen Texten miteinander zu korrespondieren, sei es, um eine Fülle an Dingen darzustellen und zu zeigen, wie viel ›Welt‹ zwischen zwei Buchstaben passt, sei es auch, um sich über Ideen, Begriffe, Werte, Wünsche und Sorgen, Freuden und Leiden Gedanken zu machen, die das alphabetische Arrangement als Lizenz verstehen: Wer am Leitfaden von Stichwörtern nachdenkt, entzieht sich dem Zwang zum System. Dies bedeutet unter anderem, dass bereits verfasste Artikel modifiziert und um neue erweitert werden können, so wie alphabetische Lexika leichter neu aufzulegen sind als systematische Darstellungen. Eine Verbreiterung kann durch einfaches Dazwischenschieben neuer oder durch Verlängern alter Artikel erfolgen. Die folgenden Beispiele lexikographischer oder teil-lexikographischer Prosa illustrieren unterschiedliche Möglichkeiten, Buchräumliches und Buchmaterielles offen oder subkutan zu semantisieren.

5 Poetik des dicken Buchs, Prosaisierung von Wörterlisten. Bora Ćosić: *Tutori* (1978) – *Die Tutoren* (2015)

Bora Ćosićs Prosawerk *Die Tutoren* (*Tutori*) ist ein Familienroman auf der Basis von Bora Ćosićs eigener Familiengeschichte; sie umfasst anderthalb Jahrhunderte und gliedert sich in fünf Teile und Zeitabschnitte, abgestimmt auf die verschiedenen zu Wort kommenden Vertreter der entsprechenden Generationen, Theodor, Katharina, Laura, Lazar, ›Der Autor‹. Untergliedert in Hefte, besteht der fünfteilige Roman aus insgesamt 18 Heften. Der letzte, jüngste Familienvertreter, ›der Autor‹, ist ein romaninternes Alter Ego Bora Ćosićs. Katharina prognostiziert den Roman in groben Zügen:

Aus all diesen Heften wird ein Buch gedruckt, wer wann was warum gemacht hat. Die wichtigsten Vorfälle 1828, 1871, 1902, 1938, 1977. Von fünf Generationen und über die.

Hauptpersonen 1 Pope, 1 Hausfrau und Hausherrin, 1 Arztgattin, 1 Handelsgehilfe, 1 Schriftsteller (Ćosić 2015, 172)

Theodors im Jahr 1828 verorteter Teil (1)⁹ beginnt mit einem ›persönlichen‹ Vokabelbuch, das auf einer größeren Zahl von Seiten viele Wörter vorstellt. Man könnte die Abfolge als Hinweis auf das deuten, was dem Protagonisten im Lauf eines Tages nacheinander durch den Kopf geht. Die Vokabeln beziehen sich auf unterschiedliche Gegenstände, Prozesse und Praktiken, auf Familiäres und Weltgeschichtliches. Ćosićs stilistisch wie inhaltlich facettenreiches Prosawerk illustriert programmatisch, wie weiträumig Bücher sein können, wenn es gilt, historische Welten und ihre Bewohner darzustellen. Die Weiträumigkeit und Weitläufigkeit des Werkes hat dabei etwas Kompensatorisches: Ćosić beschreibt rückblickend seine Arbeit an und mit Wörtern, welche sich über die Seitenflächen und in den Buchraum hinein ausdehnten, als eine Arbeit, die seinerzeit in einer Situation politisch bedingter Isolation aufgenommen wurde, in einem auf behördliche Veranlassung erfolgten Rückzug in die Enge. Kompensation für diese Enge scheint vor allem die Vielfalt der verbalen Bekundungen, Stilebenen, Redeweisen und Ausdrucksmöglichkeiten zu bieten, die das Buch bietet – ein Wörterbuch in besonderem Sinn:

[Da] öffnete sich vor mir das große Proletariat der Sprache [...]. Das war der Ausgangspunkt, aus dem sich langsam eine Chronik unerheblicher Vorkommnisse entwickelte, weit weg von der Strenge der Welt, die umschloss. Erst heute kann ich die Rolle der Familie in meinem Leben zur Gänze betrachten. Und doch, was ich in meiner fröhlichen Einsamkeit schriftlich auszuarbeiten begann, war kein Familienroman, sondern eine Sottie über die Sprache. Kein Volk, das stand für mich fest, spricht seine eigene Sprache, sie sprechen allen eine fremde Sprache, ihnen übergestülpt, voll vorgefertigter Floskeln. Wenn sie Briefe schreiben, an die Lieben daheim, an die Liebste, ans Amtsgericht, wenn sie ihren Kunden Rechnungen ausstellen, wenn sie ihre Redeweise dem Umstand anpassen, ob sie mit ihren Bedienten oder Ausländern sprechen, wenn sie im Feuilleton Fortsetzungsromane lesen, wenn ein Kind eine Lektion aus dem Schulbuch wiedergibt, wenn sie die Dinge in ihrem Besitz aufzählen oder die zu einem Fest eingeladenen Personen auflisten, Menschen beherrschen nicht-sprachliche, wider-sprachliche Regeln, eingeschliffen, entstellt und infolgedessen sehr unterhaltsam. Diese Nicht-Sprache, diese Wider-Sprache, diese *Tutoren* nachgeschwatzte Sprache begann ich also zu erkunden.¹⁰ (Ćosić 2015, 784 f.)

Und so wird das Buch zum Spielraum einer facettenreich erfassten, in allerlei Register ausdifferenzierten Sprachwelt. Kontraktionen und Expansionen bestimmen

⁹ 1828 erschien das von Vuk Karadžić kompilierte erste serbische Wörterbuch, das sich am Vorbild des Grimm'schen Wörterbuchs orientierte und die Vokabeln mit deutschen und lateinischen Übersetzungen präsentierte.

¹⁰ Hier liegt die Erklärung des Romantitels: Tutoren sind diejenigen, von denen man sprachliche Ausdrucksweisen übernimmt.

den Fortgang. Wiederholt enthält der Roman Listen in Prosasatz: Reihen von Stichwörtern fügen sich zu Textflächen und dokumentieren eine elementare Art der ›Prosaisierung‹. Als eine Art Spiel mit dem Erscheinungsbild von Prosa präsentieren sich vor allem die Romanseiten mit pausenlosen Sequenzen von Vokabeln: Der von Reimen durchzogene, aber als Prosa gesetzte Text der Seiten 222–272 etwa bietet ein ostentativ in Blocksatz präsentiertes, der Prosaoptik unterworfenen Textbild, dabei wird er intern durch Binnenreime geprägt (die wohl auch die maßgebliche Gemeinsamkeit der Formulierungen ausmachen). Es gibt also zwar ›gebundene‹ Rede, aber diese wird vom Prosaformat absorbiert. Viele Seiten des Romans wirken wie ›Wimmelbilder‹ aus Stimmen. In das ›Rechteck‹ der jeweiligen Prosaseite sind verschiedene Arten von Wörtern und Sprechweisen integriert. Die Prosaoptik absorbiert gleichsam alles, macht alles gleich, ebnet Differenzen und Kontraste ein.

6 Prosa-Überlagerungen. Péter Ziláhy *Az utolsó ablakzsiráf* (1998) – *Die letzte Fenstergiraffe. Ein Revolutions-Alphabet (ab fünf Jahre)* (2004)

Péter Ziláhy's zugleich persönliches und politisch-dokumentarisches Lexikon,¹¹ vorwiegend aus Prosaartikeln bestehend, aber von gedichtartigen Passagen durchzogen, schildert eine vom Autor erlebte Welt in mehreren Zeitdimensionen sowie eine historische Welt, den Balkan, insbesondere Jugoslawien. Dieser historische Raum – die Welt konfligierender Ethnien, Ideologien, Kriegsparteien – wird auf der Basis angelesenen (lexikographischen) und selbsterworbenen Wissens beschworen.¹² Ziláhy's bunt illustriertes kleines Kompendium nimmt seinen Ausgang von einem Vorgängerlexikon, gestaltet und geschrieben für Kinder: *Az utolsó ablakzsiráf. Öt éven Felülieknek* wurde in Ungarn jahrzehntelang eingesetzt und vielfach aufgelegt. Der Name, den man ihm umgangssprachlich gegeben hat (und den Ziláhy mit seinem Buchtitel zitiert), ist ein Portmanteau-Ausdruck: »ablakzsiráf« nimmt Bezug auf das erste und das letzte Lemma im Buch: auf »ablak« (Fenster)

¹¹ Engl. Übers.: *The Last Window-Giraffe. A Picture Dictionary for the Over Fives*. Vgl. Ziláhy 2008.

¹² »This book is about the madness of everyday life under a dictatorship. It shifts in theme and time, texting the borderlines of prose and poetry, fiction and non-fiction, history and autobiography – all in the unassuming guise of a children's ABC. Filled with his own striking photographs, Ziláhy's memoir gives fascinating insight into another universe behind the Iron Curtain.« (Ziláhy 2008, Klappentext)

und »zsráf« (Giraffe). Die von Ziláhy verfassten Artikeltexte wurden Vokabeln und Vokabelgruppen aus dem Kinderlexikon zugeordnet und teilen ganz Verschiedenes mit, abgelöst von den ursprünglichen Artikelinhalten. Sie sind homogenisiert durch die Prosaform, bieten aber neben Sachinformationen über Zeitgeschichtliches, Historisches, Politisches und Kulturelles auch autobiographische Erinnerungsepisoden sowie insgesamt Ausführungen zu verschiedenen Themenbereichen und Gegenständen. Die den einzelnen Buchstaben zugeordneten Abschnitte werden stets durch eine kleine Liste ungarischer Wörter eingeleitet, die mit dem fraglichen Buchstaben beginnen. Die anschließenden Artikel enthalten diese Wörter oder stehen doch zu ihnen in assoziativer Beziehung.

Das bereitgestellte Vokabular nimmt indirekt Einfluss auf das, was die Artikel enthalten. So evoziert das im ersten Absatz des ersten Artikels erwähnte »Gold« (Ziláhy 2004, 5) beim Lexikographen Ziláhy Vorstellungen von einem goldenen Zeitalter. Unter den Überlagerungen durch den neueren Text des Lexikons schimmert allenthalben der alte Text hindurch, vor allem für Leser, die mit dem ungarischen Kinderlexikon und seiner kommunistischen Alltagswelt großgeworden sind. Fläche für Fläche, Baustein für Baustein, erweist sich so die Doppelbödigkeit der Dinge. Nicht nur das gegenwärtige Ungarn und dessen Vorgeschichte treten in einen Spannungsbezug, sondern auch das zum Zeitpunkt der Buchentstehung gegenwärtige Serbien, seine jugoslawische Vorgängergewelt – und die Geschichte des Balkanstaats, der zeitweilig Jugoslawien hieß. Das Gewebe der Prosaartikel zeigt seine Schichtungen. Auch die Illustrationen des Kinderlexikons hat Ziláhy wiederverwendet und sie erweitert um zahlreiche andere Bildelemente, darunter allerlei Fotos, die er selbst gemacht hat – vor allem von Belgrader Straßenszenen. Kontraste zwischen Bildern verschiedener Provenienz bringen Unruhe in die Bebilderung und das Bildprogramm (Ziláhy 2004, 58 f.).

Die ehemals geordnete Kinderwelt der *Fenstergiraffe* hatte allen Dingen ihren Ort zugewiesen und die Vorstellung vermittelt, alle relevanten Gegenstände und Verhältnisse seien sinnvoll und stabil geordnet, aufgereiht am Faden der Artikelfolge, geordnet auf ordentlich paginierten Seiten: »Aus diesem Wörterbuch kannst du viele interessante Dinge über Belgrad erfahren. Über den Dschungel kannst du auf Seite 26 lesen.« (Ziláhy 2004, 5) Die Bilder und Berichte des Buchs strafen diese Zuversicht Lügen. Dies gilt nicht zuletzt für Einträge über Wörter und Zeichen. Dem Lexikon in seiner ungarischen Originalfassung liegt das ungarische Alphabet mit seinen diversen Sonderzeichen zugrunde. Zu Beginn des Buchs wird aber auch auf die jugoslawischen Alphabete verwiesen: Der erste Buchstabe des kroatischen, des serbischen und des bosnischen Alphabets sei das »A«, so heißt es, dann aber »A ≠ A« (Ziláhy 2004, 5) – ein Hinweis auf das Thema Bürgerkrieg und Zerfall, das im Lexikon entfaltet wird. Suggestiv vermittelt das Schreibspiel um ein Kinderlexi-

kon den Gedanken, dass sich angesichts sich auflösender topographischer Ordnungen die Seiten der Bücher ebenfalls neu aufteilen lassen müssen. Alte Bilder werden um neue erweitert oder auch durch diese ersetzt. Die Herausbildung eines neuen Lexikons als Überlagerung eines alten erscheint als eine Art Kampf um das Buchterritorium, in dem spielerisch die Territorialkämpfe der kriegerischen Balkanvölker nachgeahmt werden, und die Überlagerung (nicht völlige Verdrängung!) des alten Lexikondiskurses erscheint als Gleichnis der neuen diskursiven Ordnung, die politische Umbrüche mit sich bringen.

7 Selbstironische Neuanfänge, multiple Lexika. Wolfgang Hegewald: *Lexikon des Lebens. Von Ach–Oh, von Ah–Weh, von Achim–Zacharias* (2017)

Wolfgang Hegewalds Buch *Lexikon des Lebens. Von Ach–Oh, von Ah–Weh, von Achim – Zacharias* ist ein autofiktionales Projekt, das zwar auf Hegewalds eigener Vita beruht, auf diese aber in stark gebrochener und verfremdeter Form Bezug nimmt. Dies soll zwar vom Leser durchschaut werden, zugleich aber signalisieren, dass der Autor sich von der Form einer konventionellen autobiographischen Ich-Narration abgewandt hat. Hegewalds Krypto-Lebensbuch zerlegt ›Leben‹ in Artikel, in denen sich Narration und Reflexion verknüpfen. In Form alphabetisch gereihter Artikelserien mit Biographiebruchstücken werden verschiedene textuell konstituierte Figuren präsentiert. Diese tauchen in alphabetischer Folge – in der Reihenfolge ihrer Namen – auf; für jeden Buchstaben gibt es einen Helden: Achim, Bertram, Clemens, Dietrich, Erik, Ferdinand, Gregor, Heinrich, Ivo, Justus, Kasimir, Marc, Niklas, Oleg, Peer, Quirin, Robert, Samuel, Tobias, Ulf, Veit, Willy, Xaver, Yorck und Zacharias.

Sie alle tragen autofiktionale Züge, doch von Achim bis Zacharias findet sich immer wieder eine neue Lebensgeschichte, jede ihrerseits in Fragmenten. Es ist die Geschichte eines ehemaligen DDR-Bewohners, der nach Absolvierung einer Gärtnerlehre aus persönlichen Motiven und auf Antrag in den Westen ging, der dort studierte, eine Theologin heiratete und sich ohne spektakuläre Erfolge als Schriftsteller betätigt. Der Schreibende zerlegt sich in eine alphabetische Figurenserie und sein Bericht präsentiert sich als ein Konstrukt, das alles Mitgeteilte fiktional überformt. Von »Achim« bis »Zacharias« repräsentiert jede der Teilfiguren eine Option, gelebt zu haben. Das Lebenslexikon sperrt sich schon dadurch gegen die Idee einer Rekonstruktion kohärenzstiftender und sinnvoller Lebenszusammen-

hänge, betont die Kontingenz von Erfahrungen und Ereignisfolgen. Alles hätte auch ganz anders verlaufen können. Aber (und diese Frage wird vor allem durch Ähnlichkeiten der verschiedenen Lebensgeschichten untereinander provoziert): Wäre es bei abweichendem Verlauf wirklich so anders gewesen?

Obwohl Hegewalds autofiktionales Lexikon der Idee eines in alternative Möglichkeiten zersplitterten, aber auch innerhalb des Einzelstrangs noch fragmentierten Lebens, eines in diverse Optionen dissoziierten Ichs, eines Protagonisten ohne charakteristische ›Eigenschaften‹ verpflichtet ist und insofern eine postmoderne Variante autofiktionalen Schreibens bietet, sind doch Ambiguitäten zu registrieren: Namen erscheinen einerseits als Inbegriff des Beliebigen (ob Achim, Zacharias oder Wolfgang; der Namensträger spiegelt sich in seinem Namen nicht), das dann aber andererseits in seiner ganzen Beliebigkeit auf das Leben seines Trägers einwirken kann – so etwa, wenn der in der DDR aufwachsende Hegewald (zumindest nach eigener Mutmaßung; wegen seines Namens) einen Ausbildungsplatz als Landschaftsgärtner zugewiesen bekommt. Die vielfachen Lebensgeschichten von Achim bis Zacharias entfalten sich rund um die Geschichte *einer* nicht auftretenden Figur (der Figur Wolfgang Hegewalds selbst), ein als solches ungreifbar lebendes Ich breitet sich in Alternativen aus, erstreckt sich über Artikelfolgen, erschreibt sich selbst Möglichkeitsräume. Das Alphabet, an dessen Leitfaden Peer einmal eine Predigt schreibt, die selbst wieder ein Teillexikon im lexikalischen Text ist (Hegewald 2017, 237–260), bietet eine mise-en-abyme des Romans: einen Hinweis auf die Möglichkeit, sich am Leitfaden des Alphabets auch innerhalb von Alphabeten nochmals zu ›verbreiten‹.

8 Prosa-Gebäude

Es gälte – so nochmals mein Vorschlag – Prosatexte als sich flächig und räumlich ausdehnende Texte zu lesen, die einer Poetik der ›Ausbreitung‹ affin sind – im buchstäblichen Sinn des Immer-Länger-Werden-Wollens, aber auch im inhaltsbezogenen Sinn des Sich-breit-über-Dinge-Auslassens, also des Gegenteils jener Kondensation, Komprimierung, Konzentration, die so oft mit lyrischer Rede in Zusammenhang gebracht wird (Grünbein 2010). Literarische Lexika und Wörterbücher sind sinnfällige Exempla solcher Ausdehnung, indem sie demonstrieren, wie die Auseinandersetzung mit Namen und Vokabeln in die Breite gehen kann, wie sich Wortlisten ausdehnen und verlängern lassen, wie sich zwischen Stichwörter neue Stichwörter schieben, wie die Freiheit von einer determinierenden Textordnung den Text für Fortsetzungen, Exkurse, Intermezzi öffnet. Das in vielen literarischen Lexika und Wörterbüchern inszenierte Text-

Gestaltungsspiel (bei dem die Lexikonprosa zahlreiche verschiedene Gesichter annimmt und teils auch durch Texte in ›gebundener Rede‹ ergänzt wird) erscheint als modellhafte Inszenierung des Prozesses, in welchem Welt und Selbst versprachlicht werden, offen für Erweiterungen, Zusätze, Korrekturen, durchzogen von Zwischenräumen.

Verwiesen sei abschließend auf Péter Esterházy's *Einführung in die schöne Literatur* (2006), ein aus stilistisch und inhaltlich heterogenen Teilen komponiertes Buch. Zusammengesetzt aus verschiedenen literarischen Projekten, präsentiert es eine Fülle an Variationen über die mise-en-page von Prosa. Dazu gehören unter anderem auch Blöcke mit alphabetisch gereihten Stichwörtern sowie zahlreiche Seiten, die wie Mosaike aus Teilflächen wirken. Eine Vernetzung der Seiten quer durch den Buchraum ergibt sich durch Wiederholungen, wie etwa auch die von bestimmten Bildmotiven, die in kleinen rechteckigen Kästchen auf den Seiten erscheinen und wie rätselhafte Signale wirken. Esterházy, dessen Buch eine genauere Analyse seiner Verräumlichungsstrategien verdient hätte, schon weil sich in seinem Sich-Ausbreiten über Dinge und Personen auch eine spezifische Poetik der sich ausbreitenden Wörter manifestiert, betont die Bedeutung der Idee eines sich ausbreitenden Werks, indem er sein Buch mit einem Gebäude vergleicht – und zwar mit einem, dessen Räumlichkeit letztlich mehr als drei Dimensionen hat. Der Klappentext des Buchs zitiert den Autor:

Anfang 1978 sah ich plötzlich ein »Gebäude« vor mir, ein »Texthaus«, also ein Buch, an dem ich dann bis 1985 arbeitete. Damals konnte man noch glauben, daß der Computer einen starken Einfluß auf die Literatur haben wird – sagen wir, die die Linearität zerstörenden Bestrebungen [...] würden sich auf diese Weise entfalten. Es geschah nicht so, und auch ich habe diese Arbeitsmetapher fallengelassen, es blieb bei Raum, Dimensionen, Gebäude. [...] Das Gebäude paßt sich dem Blick an, den man auf es wirft. Zuerst fing ich also an, die einzelnen Räume zu schreiben, also die Zimmer, Säle, breiten Treppenhäuser.

(Esterházy 2006, Klappentext)

Und so seien ab 1981 die ›Vor-Bände‹ erschienen, die später die Teile des Gebäudes wurden.

Als ich damit fertig war, begann ich das große Gebäude zusammenzustellen, baute Treppen, Querkorridore, Fenster, kleine Gesimse, Leisten, Lappen, Zinnen, Schräggesims, Zahnfries, Kugelfries, Kastengesims, Rundbogenfries, Sockelgesims; manchmal zeige es sich, daß das Wort zu wenig war, dann verwendete ich Bilder oder andere »graphische Einheiten« – als sei das Ganze ein mehrdimensionaler Raum. [...] [D]ie Stücke wurden wie ein Spiegel, in dem auch andere Teile (Teilmengen) des Buchs zu sehen sind.

(Esterházy 2006, Klappentext)

Ein animierender, ja anthropomorphisierender Blick auf die Inhalte und Konstituenten seines Buchs ist für Esterházy's Schreibweise ebenso typisch wie der Blick für Räumlichkeiten und Architekturen. Der erste Teil des Buchs heißt »Flucht

der Prosa« – und beginnt mit einem Aufmarsch alphabetisch gereihter Stichwörter, die wie Eigennamen behandelt werden, indem sie ja ›aufmarschieren‹:

Am 16^{ten} Juni, einem Werktagvormittag, zogen der Reihe und dem Namen nach folgende Wörter ein [...]: Amme aus Abaliget, allerliebste aus Acsád, Analyse aus Afács, ankleiden aus Albertirsa, Antlitz aus Adorjánpuszta, Arbeit aus Abaújszántó [...]. (Esterházy 2006, 8)

Und so ziehen sie ein, die Wörter, in alphabetischer Reihe, werden zu Bausteinen von Textflächen und füllen letztlich ein dickes Buch. Das Buch, so wird einmal mehr suggeriert, bietet Wörtern ›Raum‹ – Raum, sich zu versammeln und zu formieren, Prosagebilde und andere Textformen zu bilden, Zwischenräume zu besetzen, Grenzen zu durchbrechen. Dass das Buch ein weiter Raum der Möglichkeiten ist, zeigt sich auch bei Esterházy exemplarisch dort, wo Vokabeln in alphabetischer Formation auftreten, um die Flächen der Seiten und die Volumina der Seitenstapel zu besetzen und zu bewohnen.

Literaturverzeichnis

- Aubry, Gwenaëlle: *Personne*. Paris 2009.
- Aubry, Gwenaëlle: *Niemand*. Roman. Übers. v. Dieter Hornig. Graz, Wien 2013.
- Barthes, Roland: *Roland Barthes par Roland Barthes*. Paris 1975.
- Barthes, Roland: *Über mich selbst*. Übers. v. Jürgen Hoch. Berlin 2010.
- Butor, Michael: *Die Alchemie und ihre Sprache. Essays zur Kunst und Literatur*. Frankfurt a. M. 1990.
- Chargaff, Erwin: *Serious Questions. An ABC of Skeptical Reflections*. Basel, Boston, Stuttgart 1986.
- Chargaff, Erwin: *Alphabetische Anschläge*. Stuttgart 1989.
- Chargaff, Erwin: *Ernstere Fragen. Essays*. Übers. v. Joachim Kalka. Stuttgart 2000.
- Ćosić, Bora: *Tutori*. Belgrad 1978.
- Ćosić, Bora: *Die Tutoren*. Übers. v. Brigitte Döbert. Frankfurt a. M. 2015.
- Dischner, Gisela: *Wörterbuch des Müßiggängers*. Bielefeld, Basel 2009.
- Esterházy, Péter: *Bevezetés a szépirodalomba*. Budapest 1986.
- Esterházy, Péter: *Einführung in die schöne Literatur*. Übers. v. Bernd-Rainer Barth. Berlin 2006.
- Fuentes, Carlos: *En esto creo*. Barcelona 2002.
- Fuentes, Carlos: *Alphabet meines Lebens. Woran ich glaube*. Übers. v. Sabine Giersberg. München 2004.
- Greiner, Ulrich: *Das Leben und die Dinge. Alphabetischer Roman*. Salzburg, Wien 2015.
- Grimm, Jacob und Wilhelm Grimm: *Deutsches Wörterbuch*. 16 Bde. in 32 Teilbänden. Leipzig 1854–1961. 3. August 2020: http://woerterbuchnetz.de/cgi-bin/WBNetz/wbgui_py?sigle=DWB.
- Gross, Sabine: *Lese-Zeichen. Kognition, Medium und Materialität im Leseprozeß*. Darmstadt 1994.

- Gross, Sabine: Die Druckseite als Text-Lese-Landschaft. In: *Textkünste. Buchrevolution um 1500*. Hrsg. v. Ulrich Johannes Schneider. Darmstadt 2016, 184–189.
- Grünbein, Durs: *Vom Stellenwert der Worte*. Frankfurter Poetikvorlesung 2009. Frankfurt a. M. 2010.
- Hegewald, Wolfgang: *Lexikon des Lebens*. Von Ach–Oh, von Ah–Weh, von Achim–Zacharias. Berlin 2017.
- Horn, Richard: *Encyclopedia*. New York 1969.
- Illich, Ivan: *Das Denken lernt schreiben. Lesekultur und Identität*. Übers. v. Ruth Cremerius. Hamburg 1988.
- Illich, Ivan: *Im Weinberg des Textes. Als das Schriftbild der Moderne entstand. Ein Kommentar zu Hugos »Didascalicon«*. Übers. v. Ylva Eriksson-Kuchenbuch. München 2010.
- Marlowe, Ann: *How to Stop Time. Heroin From A To Z*. New York 2000.
- Miłosz, Czesław: *Abecadło Miłosza*. Krakau 1997.
- Miłosz, Czesław: *Inne Abecadło*. Krakau 1998.
- Miłosz, Czesław: *Mein ABC*. Von Adam und Eva bis Zentrum und Peripherie. Übers. v. Doreen Daume. München, Wien 2002 [dt. Auswahlgabe von Czesław 1997 und 1998].
- Nadolny, Stan: *Das Erzählen und die guten Absichten. Die Göttinger und Münchener Poetik-Vorlesungen*. München, Zürich 1990.
- Nikkels, Walter: *Der Raum des Buches*. Köln 1998.
- Okopenko, Andreas: *Lexikon-Roman. Lexikon einer sentimental Reise zum Exporteurtreffen in Druden*. Salzburg 1970.
- Okopenko, Andreas: *Meteoriten*. Salzburg 1976.
- Pavić, Milorad: *Hazarski rečnik*. Belgrad 1984.
- Pavić, Milorad: *Das chasarische Wörterbuch. Lexikonroman in 100000 Wörtern. Männliches Exemplar/ Weibliches Exemplar*. Übers. v. Bärbel Schulte. München 1988.
- Rakusa, Ilma: *Mein Alphabet*. Graz, Wien 2019.
- Ransmayr, Christoph: *Die letzte Welt. Roman. Mit einem Ovidischen Repertoire*. Nördlingen 1988.
- Reuß, Roland: *Spielräume des Zufälligen. Zum Verhältnis von Edition und Typographie*. In: *Text 11* (2006), 55–100.
- Rytchëu, Juri: *Doroshny Lexikon*. Sankt Petersburg 2008.
- Rytchëu, Juri: *Alphabet meines Lebens*. Übers. v. Antje Leetz. Zürich 2012.
- Schirnding, Albert von: *Alphabet meines Lebens*. München 2000.
- Schnapp, Jeffrey T. und Adam Michaels: *The Electric Information Age Book. McLuhan/Agel/ Fiore and the Experimental Paperback*. New York 2012.
- Schneider, Ulrich Johannes (Hg.): *Textkünste. Buchrevolution um 1500*. Darmstadt 2016.
- Sebestyén, György: *Wirths Roman. Lexikon eines Lebens*. Graz 1999.
- Senkel, Matthias: *Frühe Vögel*. Berlin 2012.
- Shaogong, Han: *A Dictionary of Maqiao*. Übers. v. Julia Lovell. New York, Chichester 2003.
- Sommer, Andreas Urs: *Die Kunst, selber zu denken. Ein philosophischer Dictionnaire*. Frankfurt a. M. 2002.
- Spoerhase, Carlos: *Linie, Fläche, Raum. Die drei Dimensionen des Buches in der Diskussion der Gegenwart und der Moderne (Valéry, Benjamin, Moholy-Nagy)*. Göttingen 2016.
- Thalmayr, Andreas (Hg.): *Das Wasserzeichen der Poesie*. Nördlingen 1985.
- Ugrešić, Dubravka: *Američki fikcionar*. Zagreb 1993.
- Ugrešić, Dubravka: *My American Fictionary*. Übers. v. Barbara Antkowiak. Frankfurt a. M. 1994.

- Wehde, Susanne: *Typographische Kultur. Eine zeichentheoretische und kulturgeschichtliche Studie zur Typographie und ihrer Entwicklung*. Tübingen 2000.
- Ziláhy, Péter: *Az utolsó ablaksziráf. Öt éven Felülieknek*. Budapest 1998.
- Ziláhy, Péter: *Die letzte Fenstergiraffe. Ein Revolutions-Alphabet (ab fünf Jahre)*. Übers. v. Terézia Mora. Berlin 2004.
- Ziláhy, Péter: *The Last Window-Giraffe. A Picture Dictionary for the Over Fives*. Übers. v. Tim Wilkinson. London, New York, Delhi 2008.

Till Dembeck

Die Mehrsprachigkeit der Prosa. Ein Kapitel aus *Finnegans Wake*

In Form der bestimmten Artikel enthält mein Titel eine These, die erklärungsbedürftig ist. Von *der* Mehrsprachigkeit *der* Prosa zu sprechen heißt, beide Begriffe einer Revision zu unterziehen, denn man denkt sie sich keinesfalls auf bestimmte Weise miteinander verbunden. Das Beispiel, an dem ich mich abarbeiten werde, ein Kapitel aus James Joyce' *Finnegans Wake*, ist auch nicht dazu angetan, Vertrauen in die Gültigkeit meiner Ausführungen über *die* Prosa und *die* Mehrsprachigkeit zu wecken, handelt es sich doch um ein so ungelesenes wie unlesbares Extrembeispiel für die literarische Verwendung von Sprachvielfalt, das keinesfalls Normen gesetzt zu haben scheint.

Ich will meine Behauptung dennoch aufrechterhalten und sogleich spezifizieren: Prosa, recht verstanden, ist in der Tat immer getragen von einem Impuls zur Mehrsprachigkeit, recht verstanden. Ich beginne meine Ausführungen mit Erläuterungen zur Mehrsprachigkeit. Daraufhin entwickle ich die zentrale These zur Mehrsprachigkeit der Prosa, um mich sodann in zwei Schritten *Finnegans Wake* zuzuwenden und zu einem (vorläufigen) Abschluss zu kommen. Ich kann schon hier vorwegnehmen, dass ich das verbindende Element von Mehrsprachigkeit und Prosa in einer Form von ›wilder Semiose‹ sehe, wie sie als Merkmal von Prosa gehandelt worden ist (Simon 2018, 417).¹ Es geht mir im Folgenden vor allem darum, diese und weitere Verbindungen herzustellen und damit ein Forschungsgebiet auszumessen, das sich für Mehrsprachigkeitsphilologie wie Prosaforschung womöglich bietet.

1 Mehr und Sprachigkeit

Nach wie vor ist literarische Mehrsprachigkeit eher ein Nischenthema. Das liegt unter anderem daran, dass es sich die Literaturwissenschaft leistet, die Idiome,

¹ Die Begriffsprägung findet sich vorher bei Assmann 1988; laut Assmann ist die ›wilde Semiose‹ dadurch gekennzeichnet, dass sie die ›Materialität‹ des Zeichens nicht vergessen lässt, sondern zur Grundlage für die weitere Bedeutungsbildung macht. Der Prosabegriff von Simon verallgemeinert das darin liegende Moment sprachlicher Selbstbezüglichkeit.

Till Dembeck, Luxemburg

in denen die sie interessierenden Texte verfasst sind, für gut bestimmt und gegeben zu erachten. Deutschsprachige Texte sind auf Deutsch geschrieben. Auf dieser und ähnlichen Tautologien beruht die Binnendifferenzierung der Philologie und das ist insofern plausibel und auch wissenschaftspolitisch dienlich, als die Differenzierung nach sogenannten Sprachen eine Akkumulation von Expertise erlaubt, die der Natur der Sache zu entsprechen scheint. Denn auch Autoren und Texte scheinen sich primär auf sprachig verdichtete Traditionszusammenhänge zu beziehen. Dass die meisten Autoren auch andere Sprachen konnten und können, lässt sich natürlich nicht abstreiten, hindert aber viele nicht daran, literaturgeschichtliche Zusammenhänge in erster Linie einsprachig zu denken.

Ich möchte hier dennoch dafür plädieren, die sprachbezogenen Vorannahmen, die wir machen, wenn wir uns Texten annähern, umzukehren. Anstatt davon auszugehen, dass Texte in der Regel in einer (und nur einer) Sprache verfasst sind und nur ausnahmsweise sogenannte andere Sprachen enthalten, sollten wir fragen, wie je spezifische Texte von unterschiedlichen, vielfältigen sprachlichen Ressourcen je spezifischen Gebrauch machen (s. Dembeck 2018; Dembeck/Parr 2017). Meine These ist, dass nur eine auf dieser Voraussetzung aufruhende Mehrsprachigkeitsphilologie einer Prosa im ›höheren Sinne‹ gewachsen ist.

Die Erforschung literarischer Mehrsprachigkeit, die seit ca. 20 Jahren vor allem mit Blick auf zeitgenössische Texte und Autoren und hier vor allem motiviert durch ein Interesse an (kultureller) Diversität geführt wird, ist immer wieder von Bestimmungsproblemen geprägt. Denn solange man davon ausgeht, dass Texte im Normalfall einsprachig sind, stellt sich die Frage, in welcher Weise ein mehrsprachiger Text von diesem Normalfall abweicht. Zählt zum Beispiel auch dialektale Varianz? Oder müssen Idiome im Spiel sein, deren Sprecher sich nicht ohne Weiteres verständigen können? Reicht es, wenn eine bestimmte Anzahl anderssprachiger Wörter vorkommt? Ab welcher Schwelle ist ein Text dann mehrsprachig? Reichen auch Fremd- oder gar Lehnwörter oder Eigennamen? Was ist mit Archaismen, falschen Freunden, sogenannten wörtlichen Übersetzungen, morphologischen Anpassungen oder der Übernahme von Wort- oder Satzbildungsprinzipien aus anderen Sprachen? Die Forschung ist bisher in der Regel so vorgegangen, dass sie an der einen oder anderen Stelle mehr oder weniger willkürlich Grenzen gezogen hat, um Korpora mehrsprachiger Texte festlegen zu können. Beispielsweise widmet sich die umfassende Studie von Werner Helmich zur *Ästhetik der Mehrsprachigkeit* von 2016 solchen Texten, die mindestens zwei unterschiedliche nationale Standardvarietäten enthalten, also z. B. Französisch und Deutsch. Die methodisch sehr viel klügere (aber auch sehr viel materialärmere) Studie von Brian Lennon (2010) unterscheidet demgegenüber zwischen starken und schwachen Formen von Mehrsprachigkeit, wobei die schwachen diejenigen sind, die einem potentiellen einsprachigen Leser dennoch zugänglich bleiben (indem z. B.

anderssprachige Elemente erklärt oder durch Redundanz transparent gemacht werden). Schon an dieser Unterscheidung und meiner (in vielerlei Hinsicht ergänzungsbedürftigen) Auflistung wird aber deutlich, dass Sprachvielfalt in Texten auf sehr viele verschiedene Arten und Weisen vorkommen kann, was die einfache Gegenüberstellung von Ein- und Mehrsprachigkeit problematisiert.

Damit steht die Ausgangsunterscheidung in Frage und hierzu ist ein grundsätzliches historisches Argument am Platze, das in der literatur- wie auch teils in der sprachwissenschaftlichen Forschung in jüngerer Zeit wiederholt vorgebracht worden ist. »Es gab keine Mehrsprachigkeit, bevor es nicht Einsprachigkeit gab«, titelt David Martyn in einem literaturwissenschaftlichen Aufsatz von 2014. Von der *Invention of Monolingualism* ist in David Gramlings ebenfalls eher literaturwissenschaftlichen Monographie von 2016 die Rede. Beide Autoren beziehen sich dabei auf die These aus Yasemin Yildiz' Buch *Beyond the Mother Tongue*, es habe sich spätestens um 1800 ein »monolingual paradigm« etabliert (2012, 2). Von Seiten der angewandten Sprachwissenschaft haben Sinfree Makoni und Alastair Pennycook mit Blick auf die Kolonialgeschichte 2007 ein »Dis-inventing« von Sprachen vorgeschlagen und Gramling baut einen guten Teil seines Arguments auf einer Unterscheidung des Linguisten M.A.K. Halliday auf (Halliday 2007 [2002], 14) und grenzt die moderne Mehrsprachigkeit als »glossodiversity« von einer basaleren »semiodiversity« ab (Gramling 2016, 31–36).

Man kann diese beiden Begriffe, die für die Frage nach der Mehrsprachigkeit der Prosa entscheidend sind, am Beispiel der Muttersprachensemantik erläutern. Wenn man die Beobachtungen von Yildiz und Martyn, aber auch von Thomas S. Bonfiglio (2010) mit allgemeinen Überlegungen zur jüngeren Sprachgeschichte zusammenzieht, lässt sich die Muttersprache als eine unwahrscheinliche Synthese von Volks- und Bildungssprache bestimmen, die zudem in der Regel an die imaginierte Gemeinschaft einer Nation (Anderson 2006) gebunden wird. Es handelt sich um eine Sprache, die man zwar einerseits quasi-naturwüchsig lernt und die vom Volk selbst kommt, die aber andererseits alle Möglichkeiten einer standardisierten Bildungssprache bietet. Das Konzept der Muttersprache verschleiert erfolgreich die Transformationen, denen Sprachen unterliegen – sowohl in der Entwicklung der Sprecher vom Spracherwerb bis zur Ausprägung einer in der Regel durch massive schulische Intervention ermöglichten Bildungssprachlichkeit als auch im historischen und stark medienabhängigen Prozess des Sprachausbaus. Es handelt sich um eine Naturalisierung von Bildung. Zugleich suggeriert der Begriff eine emotional intensive Bindung der Sprecher an »ihre« eine und einzige Muttersprache. Das führt zum einen dazu, dass die Muttersprache spätestens um 1800 zur privilegierten Literatursprache wird: Um dem ästhetischen Imperativ der sprachlichen Erneuerung angesichts einer sich ständig erneuernden Welt genüge tun zu können, so die Vorstellung, bedarf es einer stabilen und verlässli-

chen Grundlage, wie sie die quasi-natürliche Muttersprache zu bieten scheint, in der man, wie Johann Gottfried Herder in den Fragmenten *Über die neuere deutsche Literatur* formuliert, immer weiß, ob die eigene »Dreustigkeit« schon Gesetzlosigkeit ist oder nicht (Herder 1985, 407). Zum anderen etabliert sich die Muttersprache als Bindemittel der Nation.

Ein entscheidender Effekt der Muttersprachensemantik ist, dass den Einzelsprachen, als Muttersprachen konzipiert, ein einheitsstiftendes Moment eingeschrieben wird, nämlich die Regelkompetenz der Muttersprachler, die Anarchie jederzeit unterbindet oder legitimiert. Die Einzelsprachen werden an der Grenze zum Gesetzlosen, d. h. Fehlerhaften, als Einheiten definierbar – auch wenn dies erst über einhundert Jahre später in der Saussure-Rezeption so festgeschrieben wird, worauf ich noch zurückkomme. Diese Vorstellung einer Wohlbestimmtheit der Einzelsprachen als Muttersprachen wird, ebenfalls um 1800, ergänzt um eine Neukonfiguration des Verhältnisses dieser Einzelsprachen zueinander. Die sich etablierende Übersetzungsindustrie lässt Einzelsprachen als Äquivalente erscheinen, die zwar voneinander lernen, d. h. jeweils ihre Ausdrucksmöglichkeiten erweitern können, dabei aber immer ihren eigenen Gesetzen folgen und wohlunterschieden bleiben. Mehrsprachigkeit ist von dieser Warte aus betrachtet nichts anderes als eine Vervielfältigung von Ein- oder Einzelsprachigkeiten. Dies ist es, was Gramling als Glossodiversität bezeichnet.

Als Gegenprinzip dazu führt er Semiodiversität an. Dieser Begriff bezeichnet die Produktion neuartiger und/oder abweichender Bedeutsamkeit, also die schiere Diversität jener »Arten des Meinens«, von denen Walter Benjamin in seinem Aufsatz über die *Aufgabe des Übersetzers* spricht (1991, 14) – oder eben »wilde Semiose«. Diese Vervielfältigung sprachlicher Ausdrucksmittel kennzeichnet, dass sie eben *nicht* auf das Gebiet wohlbestimmter Einzelsprachen begrenzt ist und also womöglich immer auch Gesetzlosigkeit impliziert. Sie ist daher seit langem Gegenstand des Interesses einer Vielzahl von Vertretern von Poststrukturalismus und Dekonstruktion. »Es gibt kein reines Idiom« schreibt Jacques Derrida in *Die Ein-sprachigkeit des Anderen* (2011, 155), und Michail Bachtin hat mit dem Begriff der »разноречие« (im Deutschen meist als »Heteroglossie« übersetzt) nicht zuletzt die einzelsprachliche Interpretation des *langue*-Begriffs angegriffen (1979, dazu Holquist 2014) und ist so für poststrukturalistische Argumentationen anschlussfähig geworden.

Damit soll gar nicht gesagt sein (wie es in der Mehrsprachigkeitsforschung häufig in sehr hoch standardisiertem Englisch, Französisch oder Deutsch gesagt wird), dass Glossodiversität »schlecht« oder »schädlich« sei. Ein- und Muttersprachigkeit ist in einer Gesellschaft, die, mit Luhmann gesprochen, auf dem Prinzip der Exklusionsindividualität gegründet ist, insofern funktional, als sie in Verbindung mit Nation im großen Stil Re-Inklusion ermöglicht. Und ein hoher

Grad an Standardisierung wie auch das Bemühen um Übersetzbarkeit sind entscheidend für das Funktionieren moderner Funktionssysteme, beispielsweise eben für Wissenschaft und (internationales) Recht sowie natürlich für Erziehung und Bildung. Doch schon ein oberflächlicher Blick auf die Sprachgeschichte der letzten fünfhundert Jahre zeigt, dass die Vorstellung von Glossodiversität nur entstehen und als Regulativ² Wirkung entfalten konnte, weil die Dynamik der Semiodiversität durch Medieneffekte (Standardisierung dank Buchdruck) und massive Beschulung wie durch *nation building* im Zaum gehalten wurde und wird. Und diese Diagnose ermöglicht es jetzt, die Forderung, die Voraussetzung unseres Nachdenkens über Sprachvielfalt umzukehren, zu spezifizieren: Nicht Glossodiversität und damit die *Gegenüberstellung* von Ein- und Mehrsprachigkeit sind der Normalfall, sondern Semiodiversität und eine eher diffuse, keinesfalls auf der Vervielfältigung wohldefinierter Einheiten beruhende Form von Sprachvielfalt. Einsprachigkeit und Glossodiversität müssen dementsprechend zuvorderst *erklärt* werden und dürfen den Blick auf die Singularität des Umgangs mit Sprachvielfalt, den jedes Sprechen, jeder Text jeweils pflegt, niemals verstellen. Peter Szondi (1967) ist in seiner Behauptung recht zu geben, dass in der Philologie die Regel jeder Statistik, der Einzelfall zähle nicht, eben nicht gilt und dass stattdessen der Einzelbefund als solcher ernstgenommen werden muss. Die Philologie muss immer dazu bereit sein, dem scheinbaren Singulären gegenüber dem scheinbar Regelmäßigen und Regelgemäßen den Vorrang einzuräumen, auch und gerade, wenn es um sprachlich oder sprachig Singuläres, also um die Effekte von schierer Semiodiversität geht. Die vormalis vorausgesetzten Einzelsprachen erscheinen dann weniger als Regelsysteme, innerhalb derer man sich sicher bewegen kann, sondern eher als Magnetfelder, die sehr große Bereiche des sprachlichen Geschehens mitunter sehr stark beeinflussen, aber immer auch Abweichungen, Überlappungen usw. zulassen und sich auch auflösen können.³

Das führt mich zu einigen Begriffsvorschlägen: Ich möchte im Folgenden den Begriff der Mehrsprachigkeit, wenn ich ihn verwende, im Sinne einer umfassenden Semiodiversität verstanden wissen, die Glossodiversität als einen Spezialfall mit einbegrift. Wenn ich die Assoziation mit Glossodiversität vermeiden will, spreche ich von Sprachvielfalt. Und ich verwende überdies im Anschluss an einen Vorschlag von Robert Stockhammer den Begriff der Sprachigkeit, um die Zugehörigkeit von sprachlichen Elementen, Strukturen und Äußerungen zu Einzelsprachen

² Den Begriff des Regulativs im Kantischen Sinne verwendet sehr treffend Sakai für Einsprachigkeit (2009).

³ Die Metapher entnehme ich, auch wenn sie dort auf etwas anderes bezogen ist, Crick 1999, x.

zu bezeichnen (Arndt, Naguschewski und Stockhammer 2007⁴) – wobei die Pointe dieser Begriffsprägung darin besteht, dass Sprachigkeit, der Metapher des Magnetfelds entsprechend, multipel und graduell bestimmt werden kann. Beispielsweise ist der Neologismus ›Sprachigkeit‹ zwar überwiegend von deutscher Sprachigkeit, aber unter der Oberfläche durchaus auch vom Magnetfeld der französischen Sprache beeinflusst, denn er unterscheidet sich von ›Sprachlichkeit‹ in etwa so wie *langue* von *langage*. Das aber wiederum kann man nur deshalb sagen, weil konkrete, singuläre Äußerungen (von de Saussure, seinen Nachfolgern sowie von Stockhammer) diesen Befund *philologisch* nahelegen.

2 Die Sprachigkeit der Prosa

Dass sich Philologie (im engeren Sinne) für Singuläres interessiert (und sich darin auch von solchen Formen der Linguistik unterscheidet, die vom Begriff der *langue* und von der Priorisierung von Einsprachigkeit längst Abschied genommen haben), verbindet sie mit derjenigen Prosa, die alle »sprachlichen Register im Modus ihrer selbstbezüglichen Poetizität« aktiviert und so »alle austarierende Form sprengt« (Simon 2018, 422). Die ›wilde Semiose‹ der Prosa findet ihren Sinn nicht zuletzt in der selbstreflexiven Produktion von Singularität, die als Anpassung an etwas dient, was man ›das Leben‹ nennen könnte.

Aus dem bislang Gesagten ergibt sich, dass schon die sogenannte Prosa des Lebens, der ›prosaische Weltzugang‹, von dem sich Poesie abhebt, und das ungebundene Sprechen, aus dem sich das gebundene als poetischeres abhebt, allem poetischen Vorurteil zum Trotz durchsetzt sind von wilder Semiose. Nur die übertriebene Apologie des poetisch inspirierten Lebens z. B. in der mehr oder weniger deutschsprachigen Literaturgeschichte seit dem Sturm und Drang konnte dies verschleiern – und natürlich haben nicht nur Autoren wie Jean Paul und Arno Schmidt die Abwertung der Prosa des Lebens immer schon in Frage gestellt. Dennoch lohnt es sich mit Blick auf die Frage der Sprachvielfalt bei diesem Punkt etwas zu verweilen, denn auch hier ist eine Figur der Umkehrung bereits angelegt, wie ich sie mit Blick auf Sprachigkeit vorgeschlagen habe.

Die Anpassung jeder Rede an die Situation, ihr *aptum*, kämpft immer schon mit der Unberechenbarkeit eben dieser Situation. Jede Situationsbeschreibung ist unvollständig, erfasst nur einen Teil der Rahmenbedingungen und kann dementsprechend auch nicht absehen, welche Wirkungen eine Rede womöglich

⁴ Der Begriffsvorschlag stammt, auch wenn er in einem gemeinschaftlichen Aufsatz publiziert wurde, nach Auskunft David Martyns von Stockhammer.

haben wird. Doppelte Kontingenz ist die Bedingung der Möglichkeit jeder Form von Sozialität, und die Prosa des Lebens muss mit ihr und den unberechenbaren Unwägbarkeiten, die sich aus ihr ergeben, rechnen. Mit dem Unberechenbaren zu rechnen, ist die alltäglichste aller Aufgaben, ihr Gelingen hochgradig unwahrscheinlich und zugleich fast schon selbstverständlich. Die Einfaltung des Unberechenbaren in die Routine (oder: des Unendlichen ins Endliche, des Unbeschränkten ins Beschränkte), die die Prosa des Lebens ist, spiegelt sich auch in ihrer Sprachigkeit.

Anders formuliert ist jeder sprachlichen Routine, und das heißt spätestens unter den Bedingungen der Neuzeit: jedem unmarkiert einsprachigen Sprechen, die Unberechenbarkeit der schierem Semiodiversität eingefaltet. Die Vorstellung der *langue*-Linguistik wie des Alltagsbewusstseins, Sprechen finde normalerweise in einer und genau einer Sprache statt, unterschlägt dies. Vielmehr ist die Ungewissheit jeder Situationsberechnung insofern in jedem Sprechen am Werk, als man jederzeit darauf gefasst sein muss, dass der Code, den man womöglich sehr sicher zu verwenden meint, unangemessen, unverständlich, nicht hilfreich ist. Man muss sich in den Arten seines Meinens dem ständig anpassen, mit potentiell fatalen Auswirkungen, falls dies nicht geschieht. Diese Anpassung ist ein Akt der Synchronisierung.

Der vierte Teil von Ferdinand de Saussures *Cours de linguistique générale*, wie ihn Charles Bally and Albert Sechehaye 1916 publiziert haben, ist in der Saussure-Rezeption relativ wenig beachtet worden, obgleich ihm im Lichte der Notizen Saussures und der ursprünglichen Mitschriften zu seinen Vorlesungen eine durchaus zentrale Bedeutung zukommt (Fehr 2003, 57–94). Konstatiert wird hier ein Zusammenhang zwischen Sprachvielfalt und Prozessen des Synchronizitätsverlusts: Sprachen differenzieren sich auseinander, wenn sich an einem Ort Veränderungen des synchronen Systems durchsetzen, an einem anderen aber nicht.

Dieser sehr allgemeine Zusammenhang spielt in anderer Gestalt auch in den Notizen Saussures eine Rolle, die bekanntlich in einer gewissen Spannung zu den klar umrissenen Konzepten stehen, die in Form des *Cours* unter Saussures Namen berühmt geworden sind.⁵ Ludwig Jäger (2010, 164–190) hat darauf hingewiesen, dass die Unterscheidung von Synchronie und Diachronie, die in der Linguistik meist als zwei Perspektiven aufgefasst werden, die man auf Sprachen (also auf *langues* im Plural) werfen kann, für Saussure im Grunde die Konstitution zweier unterschiedlicher Gegenstände impliziert und so gerade nicht zu erklären vermag, wie Sprache als Zugleich von Kontinuität und Diskontinuität bestehen kann. Denn jedes Sprechen greift zwar rekursiv auf *la langue* (bei Saussure im Singular – s. dazu Stockhammer 2017, 16, Anm. 2) als Bedingung

⁵ Zum Folgenden siehe Dembeck 2019, 53–58.

seiner Möglichkeit zurück, ist aber zugleich selbst Bedingung der Möglichkeit für deren Reproduktion und kann sie jederzeit verändern, ohne dass die Sprecher dies wiederum jemals planen könnten. Anders gesagt: Weil man immer weiter spricht, verändert sich die Sprache. Sprache ist, so Saussure, zu ihrer Fortsetzung dauernd auf »Identitätsurteil[e]« (2003, 298) der Sprecherinnen angewiesen, die auf ein Gegebenes verweisen, das sie zugleich womöglich modifizieren. Diese Identitätsurteile sind der eigentliche Bestehensmodus von Sprache, sie sind das Alltäglichs-te von der Welt und sie sind eben nicht gegründet auf einem synchron gegebenen System, sondern betreiben pausenlos die ebenso notwendige wie unabschließbare Synchronisierung der sprachlichen Ressourcen, die Bewältigung also von Semiodiversität.

Die Geschichte der Linguistik und der Sprachphilosophie hat viele Versuche gesehen, die von Saussure in den Blick genommene paradoxe Zeitlichkeit von Sprache, ihren Zwang zur ständigen Synchronisierung nicht synchronisierbarer Prozesse auf den Begriff zu bringen. Besonders bekannt ist Wilhelm von Humboldts Rede von *ergon* und *energeia*, also dem systematischen Aspekt von Sprache, ihrer Orientierung an »Regeln« einerseits und ihrem kreativen, potentiell die Regeln überschreitenden, in Semiodiversität resultierenden und den Sprachwandel antreibenden Gebrauch andererseits (1968 [1907], 46). Vor dem Hintergrund der angeführten Arbeit von Derrida ist insbesondere Michail Bachtins Hinweis darauf erwähnenswert, dass sich der Horizont der *langue* als des wie auch immer regulären Bereichs, auf den sich konkretes, gegenwärtiges Sprechen bezieht, ebenfalls aus nichts anderem als konkretem, gegenwärtigem Sprechen konstituiert, so dass im Grunde die Unterscheidung von *langue* und *parole* selbst ins Schwanken gerät (so Holquist 2014). In der »Einsprache«, von der Derrida spricht, also in dem dezentrierten »Sprachwissen«, das einzelne Sprecher benutzen, wenn sie hier und jetzt Rede produzieren oder rezipieren, ist die Rede der anderen immer gegenwärtig und steht zugleich zur Disposition (2011, 161).

Damit erscheint nun Synchronie in einem gänzlich anderen Licht. Geht die *langue*-Linguistik davon aus, dass Sprechen ohne ein den Sprechern synchron verfügbares Sprachsystem bzw. Regelwerk nicht möglich sei, so erweist sich beim Rückgang auf den Saussure der Notizen die Unmöglichkeit von Synchronisierung angesichts von Semiodiversität als Bezugsproblem jedes Sprechens. Die sprachlichen Ressourcen, auf die zurückgreifen zu können wir glauben müssen, sind in Wirklichkeit auf ein ständig in Gang bleibendes Synchronisierungs-geschehen, auf den fortlaufenden Abgleich sprachlicher Ressourcen angewiesen. Erst auf der Grundlage dieses Abgleichs können sich sowohl die zentripetalen, auf Standardisierung hinwirkenden als auch die zentrifugalen, auf Sprachdiversifizierung hinwirkenden Tendenzen der Sprachentwicklung entfalten.

Diese Überlegungen haben Auswirkungen auf das Verhältnis zwischen der Prosa des Lebens und der Poesie. Zunächst ist festzuhalten, dass sich der Anschein, die Prosa des Alltags erschöpfe sich in Routine, nur aus der wirkmächtigen Einhegung der zentrifugalen Kräfte der Sprachentwicklung heraus ergeben konnte, wie sie spätestens um 1800 abgeschlossen war. Sprachkreativität wird demgegenüber – als Ausnahmefall – für Poesie gehalten und für die gezielte Entfaltung von Semiodiversität wird in erster Linie die Freigabe der poetischen Formen genutzt, weniger die Freigabe der Sprachigkeit im oben genannten Sinne (obwohl es auch dafür Beispiele gibt). Poesie, wie sie um 1800 konzipiert wird, fordert den Geist der Synchronie sozusagen im sublimierten Modus heraus, also in Einschränkung auf die scheinbare gesetzgeberische Kraft einzelner, wohlbestimmter oder sich wohlbestimmender Sprachen.

Wenn dennoch die Freigabe der poetischen Form *auch* in dem Programm einer höheren, humoristischen Prosa resultiert, die qua Selbstreflexion Semiodiversität und damit Synchronisierungsanforderungen steigert (und damit womöglich zugleich deren Erfüllung hintertreibt), so wird hier nicht nur die Dynamik der Prosa des Lebens potenziert, sondern eben auch grundsätzlich die Eingrenzbarkeit dieses Geschehens durch die Sprachgrenzen der Glossodiversität in Frage gestellt – und in dieser prinzipiellen Infragestellung läge die Mehrsprachigkeit der Prosa.

Daraus ergibt sich jenseits des Prinzipiellen die Frage, was dies konkret für den Umgang von (höherer) Prosa mit Sprachvielfalt bedeutet, also für ihren Umgang mit irgendwie greifbarem Sprachmaterial, das ja, zumindest in der Neuzeit, in der Regel als Ergebnis der Standardisierung und der Einschränkung von Semiodiversität vorliegt. Diese Frage kann nur exemplarisch angegangen werden – und vielleicht kann im Falle eines Gelingens die Mehrsprachigkeitsphilologie für die Prosa-forschung insofern eine Bereicherung sein, als sie eine Möglichkeit zur analytischen Konkretisierung ihrer Forschungsfragen bietet. Denn zur Beschreibung des Umgangs von Texten mit Sprachvielfalt und Sprachigkeit, d. h., insbesondere mit der selbstreflexiven Multiplizierung von Codes und ihrer Effekte, hat die Mehrsprachigkeitsphilologie Beschreibungswerkzeuge entwickelt, die unmittelbar relevant für die Beschreibung von Prosa sind. Weil es mir hier auch um das Vorzeigen dieser Instrumente geht, habe ich als Beispiel einen Text ausgewählt, der die Erzeugung von Semiodiversität im Sinne ›starker‹ Mehrsprachigkeit mit einer exzessiven Intensität betreibt. Umgekehrt besteht die Hoffnung, dass die Mehrsprachigkeitsphilologie aus der Auseinandersetzung mit Prosa im höheren Sinne etwas lernt über die Möglichkeiten sprachlicher Diversifizierung.

3 The Bringer of Plurabilities

Natürlich kann ich hier nicht – kann niemand jemals – einen umfassenden Überblick über die Mehrsprachigkeit in und von *Finnegans Wake* vorlegen. Auch ist unwahrscheinlich, dass die folgende Darstellung der Joyce-Philologie neue Erkenntnisse liefern wird. Es geht mir vielmehr vor allem darum, die Textverfahren von Prosa (im genannten ›höheren‹ Sinn) in ihrem Verhältnis zu Mehrsprachigkeit (Glosso- und Semiodiversität) dort zu untersuchen, wo sie in möglichst großer Verdichtung studiert werden können. Dazu sehe ich mir exemplarisch das fünfte Kapitel des ersten Teils an, das an sehr vielen Stellen Ausführungen enthält, die ein oder mehrere Schriftstücke betreffen – seine/ihre Geschichte, sein/ihr Aussehen, seinen/ihren Aufbau, die Möglichkeiten und Schwierigkeiten seiner/ihrer Lektüre, philologischen Behandlung, Interpretation. Es handelt sich bei dem sogenannten ›Brief-Kapitel‹, wenn man so will, um eine Verdichtung der selbstreflexiven Schleifen, von denen *Finnegans Wake* durchgängig geprägt ist.⁶

Es ist ein, ja, *der* Gemeinplatz der literaturwissenschaftlichen Auseinandersetzung mit *Finnegans Wake*, ihm sei nicht mit den herkömmlichen Mitteln der literarischen Analyse beizukommen. Ich zitiere hier nur zwei Beispiele, einen (30 Jahre alten) Befund von Klaus Reichert, der behauptet, das *Wake* zeige »keine Charaktere, keine Handlung, kein Setting, keinen Erzähler – nichts von dem, was wir von einem Roman zu erwarten gelernt haben« (1989, 7), sowie den Beginn eines relativ aktuellen Handbuchbeitrags von Finn Fordham aus dem Jahr 2008: »*Finnegans Wake* is neither a novel, nor an anti-novel: it is, rather, both. This means there is a plot and there is not a plot, protagonists emerge but all subjects are dissolved, it makes sense and is nonsense.« (71) Diese (und weitere) Paradoxien werden von der Forschung in der Regel mit dem Argument entfaltet, der Text bewege sich durchgängig auf mehreren (narrativen) Ebenen zugleich. So behauptet Roland McHugh im Vorwort zu seinen umfangreichen *Annotations to Finnegans Wake*, es sei mit Blick auf das Geschehen dieses ›Romans‹ »a commonplace [...] to speak of *levels*«, woran er die Forderung anschließt, beim Lesen habe es darum zu gehen, diese Ebenen gleichzeitig zu prozessieren und zu einer »meaningful synthesis« zu integrieren (2016, ix).

Folgt man dieser Beschreibung, so lässt sich relativ leicht ein Zusammenhang herstellen zwischen der charakteristischen Mehrsprachigkeit des Texts und seiner Fähigkeit, multiple (Erzähl-)Ebenen zu erzeugen. Nehmen wir einen Abschnitt von ca. zwei Seiten Länge aus dem Kapitel I.5: »About that original hen«.

⁶ Ich zitiere im Folgenden aus dem *Wake* (Joyce 1975 [1939]) nur unter Angabe der Seitenzahl. In vielen Details stütze ich mich in der Auslegung auf die *Annotations* von McHugh (2016).

Mit diesen Worten wird hier ein Absatz eingeleitet, der zu beschreiben scheint, wie ein Huhn, »a cold fowl« (110), im Müll ein Schriftstück findet: »The bird in the case was Belinda of the Dorans, [...] and what she was scratching [...] looked [...] like a goodish-sized sheet of letterpaper originating by transhipt from Boston (Mass.) of the last of the first to Dear whom« (111). Im Folgenden wird dann unter anderem beschrieben, dass sich dem Huhn ein Anblick dargeboten habe, wie man ihn auf dem angeschmolzenen Negativ der Photographie eines Pferdes sehen könne, wo dann nämlich »a positively grotesqueley distorted macromass of all sorts of horsehappy values and messes of meltwhile horse« zu erblicken sei (111). Im Anschluss an eine dialogische Interferenz (»You was feeling like you was lost in the bush, boy? [...] Bethicked me for a stump of a beech if I have the poultiest notion what the farest he all means.«, 112) wird das Huhn aufgefordert, die Führung zu übernehmen (d. h. wohl: die Führung bei der Auseinandersetzung mit dem Schriftstück), und zur Entkräftung anderslautender Stimmen schließt die Passage: »No, assuredly, they are not justified, those gloompourers who grouse that letters have never been quite their old selves again since that weird weekday [...] when to the shock of both, Biddy Doran looked at literature.« (112) Hinter diesem Geschehen tut sich eine weitere Ebene auf, wenn man das Wort »hen« auch auf Griechisch liest, als »το ἔν«, das Eine. Dann hat man es mit einer Konfrontation menschlich-bedingter Schrift- und Sprachlichkeit (»transhipt from Boston«), dem in der Photographie festgehaltenen Moment (und vielleicht einer im Pferd Gestalt gewordenen Männlichkeit), ja, der Literatur selbst mit dem »originalen Einen«, mit dem Einheitsprinzip des Alls zu tun – mit dem Ergebnis einer Verzerrung und des Schocks. Schon die latente Mehrsprachigkeit des Wortes »hen« (mit der auch an anderen Stellen des *Wake* gespielt wird) verdoppelt die Bezüge – die ihrerseits natürlich viele weitere, hier nicht aufzuführende mehrsprachige Mehrdeutigkeiten enthalten, die jeweils wieder Referenzervielfältigungen mehr oder weniger lokaler Reichweite erzeugen, usw.

Will man dies verallgemeinern, so erscheinen als Grundprinzipien zur Vielfältigung der Bezugsebenen in *Finnegans Wake* auf der Ebene der Wortbildung die mehrsprachige Paronomasie (der »pun«) sowie das »portmanteau«. Derek Attridge (1988) hat aus seiner Analyse des Joyce'schen *portmanteau* recht weitreichende sprachtheoretische Schlüsse gezogen, auf die zurückzukommen ist. Was die Schreibtechnik als solche angeht, kann man sich auch an Reicherts Beschreibung halten, der das *Wake* als »polyglott hybrid« bezeichnet und zeigt, wie Joyce »auf einen Grundstock, der in der Regel englisch ist, [...] Wörter okuliert [...], die sich aus irgendeinem Grund (etwa lautlicher Natur, über Wortspiele, wegen Zitatanklängen usw.) an ihn anschließen, aus im generieren lassen, ohne Rücksicht auf Wort- oder Sprachgrenzen«, was dazu führt, dass sich »[j]edes Wort [...] als eine vielstimmige Partitur ausziehen« lässt (1989, 10). Diese »Ausziehbarkeit« der

einzelnen Textelemente wird *auch* dadurch erreicht, dass die okulierende Wortbildung im *Wake* vor Sprachgrenzen keinen Halt macht.

Dennoch sollte man den Stellenwert des Überschreitens von Sprachgrenzen für die Schreibweise des *Wake* nicht überschätzen. Es ist nämlich einigermaßen offensichtlich, dass sich wesentliche ihrer Effekte auch ohne die Verwendung jener 61 wohlbestimmten (d. h. vom Englischen mehr oder weniger gut unterscheidbaren) Idiome zumindest ergeben *könnten*, die das Abkürzungsverzeichnis von Roland McHughs *Annotations to Finnegans Wake* auflistet (2016, XXVIII–XXX). (Die Liste umfasst neben den europäischen Bildungssprachen beispielsweise auch Arabisch, Mandarin, Hindustani, Japanisch, Malay, Rätoromanisch und Sanskrit sowie die Plansprachen Esperanto und Volapük.) Dazu lohnt sich ein zweiter Blick auf die bereits angeführte Passage. Es liegt nämlich nicht nur nahe, die »original hen« als Anspielung auf die ›original sin‹, also die Erbsünde zu lesen, auf die auch die Eingangspassage des *Wake* anspielt, wodurch das Eine der Welt sogleich als Differenzierungsbewegung markiert wäre. Vielmehr kann man das hier erwähnte Huhn (wenn denn durchgängig von ein und demselben Wesen die Rede ist) natürlich auch mit Anna Livia Plurabelle (ALP) identifizieren, von der in der Forschung als der Gattin des oft als ›Held‹ des *Wake* ausgewiesenen Humphrey Chimpden Earwicker (HCE) die Rede ist. Der »bird in the case« (111) wird nämlich als »more than quinquagitarian« (111) (mehr als fünfzigjährig?) ausgewiesen und hat wohl eine Medaille auf »Cheepalizzy's Hane Exposition« (111) gewonnen, was auf den Wohnort von ALP, Chapelizod, hinweist und auf den Gatten von ALP, von dem hier in anagrammatischer Vertauschung als CHE zu lesen ist. *Diese* Ebenenervielfältigung kommt ohne Umweg über anderssprachiges Material aus und dasselbe gilt für unzählige andere Passagen.

Die sogenannte Überschreitung von Sprachgrenzen hat im *Wake* also eher eine Art Verstärkereffekt. Zeigen lässt sich das genauer an der Eingangspassage des Kapitels I.5, die wie folgt lautet:

In the name of Annah the Allmaziful, the Everliving, the Bringer of Plurabilities, haloed be her eve, her singtime sung, her rill be run, unhemmed as it is uneven! / Her untitled mamafesta memorialising the Mosthighest has gone by many names at disjointed times. (104)

Dass in »Allmaziful« eine Amalgamierung von allmerciful, allmighty, amazing und beautiful vorliegt, erschließt sich auch einem einsprachigen Leser, ebenso ist »mamafesta« als Zusammenfügung von mama und manifest lesbar. Aber natürlich wird der Text interessanter, wenn man die Schreibweise von »Annah« als chiffrierten Hinweis auf Allah liest; erkennt, dass der erste Satz eine Zusammenziehung der Eingangsformel der Suren des Korans mit dem Ave Maria ist; dass »Plurabilities« nicht nur Vervielfältigungen meinen, sondern auch gesteigerte Schönheit (Plurabell); dass das Ave Maria durch das Wort »haloed«

gleichsam auf Deutsch zitiert wird usw. Man kann, wenn man an andere Sprachen (im genannten Sinne von Magnetfeldern) denkt, oft schlicht *mehr* in einer gegebenen Stelle lesen, als man dies könnte, bliebe man nur beim Englischen. Selbst ein *Wake*, das nicht auf Anderssprachigkeit im Sinne von Glossidiversität zurückgriffe, wäre zwar, mit Lennon formuliert, stark mehrsprachig. Die Überschreitung der sogenannten Sprachgrenzen trägt aber zur weiteren Stärkung der Mehrsprachigkeit im Sinne von Semiodiversität bei.

Ein ähnliches Argument lässt sich mit Blick auf die Satzbildung vortragen. Auf beiden Ebenen sind Strategien am Werk, die ebenso wie (oder sogar mehr noch als) die mehrdeutige Wortbildung den Leser daran hindern, Aussagen über Geschehen, Personal, Orte und Zeiten zu machen, von denen die Rede ist. So zeichnen sich etwa viele Sätze des *Wake* dadurch aus, dass sie durch vervielfältigte, oft hart gefügte Einschübe expandiert werden. In Kapitel I.5 wird beispielsweise an einer Stelle die unmittelbar auf den »literal sense« oder den »psychological content« eines Textes gerichtete Lektüre, die die »enveloping facts« außer acht lässt, damit verglichen, sich eine neue Damenbekanntschaft sogleich unbekleidet vorzustellen, was in eine mit vielerlei Einschüben durchsetzte Betrachtung zur Damenmode insgesamt mündet:

Yet to concentrate solely on the literal sense or even the psychological content of any document to the sore neglect of the enveloping facts themselves circumstantiating *it is just as hurtful* to sound sense (and let it be added to the truest taste) *as were some fellow* in the act of perhaps getting an intro from another fellow turning out to be a friend in need of his, say, to a lady of the latter's acquaintance, engaged in performing the elaborative antecistral ceremony of upstheres, *straightaway to run off and vision her plump and plain in her natural altogether* preferring to close his blinkhard's eyes to the ethiquethical fact that she was, after all, wearing for the space of the time being some definite articles of evolutionary clothing, inharmonious creations, a captious critic might describe them as, or not strictly necessary or a trifle irritating here and there, but for all that suddenly full of local colour and personal perfume and suggestive, too, of so very much more and capable of being stretched, filled out, if need or wish were, of having their surprisingly like coincidental parts separated don't they now, for better survey by the deft hand of an expert, don't you know? (109)

Alles an dieser Passage, mit der Ausnahme der kursiv hervorgehobenen Fügung, ist syntaktisch im Grunde genommen nur ergänzender Einschub – wobei die Pointe der mit diesem ›Satz‹ begonnenen Digression darin besteht, dass die an die zitierte Passage anschließenden Überlegungen über die Ablösbarkeit der Damenkleidung von der Person zur Frage von »sense« bzw. »content« und »enveloping facts« zurückführen. Ist dadurch auch das Verständnis zumindest nicht grundsätzlich eingeschränkt, so zeigen doch zumal die Fügungen naturgemäß die Tendenz, das Verhältnis der verbundenen Sätze und Satzteile zueinander offen zu lassen. Es ist also an der Rezeption, die Anschlüsse herzustellen. Dass es möglich

ist, einen Text so einzurichten, dass dies nur sehr schwer geht, bedarf keines Beweises – und es ist klar, dass auch dazu kein Überschreiten von Sprachgrenzen notwendig ist. In der Tat gehorchen die Syntax des *Wake* und die syntaxbezogenen Anteile der Morphologie (also z. B. Flexionsendungen) weitgehend den Regeln des Englischen (Fagan 2010, 27–31). Auch hier ist es aber möglich, qua Sprachvielfalt Steigerungseffekte zu erzielen, etwa wenn man anderssprachige Satzbauverfahren untermischt und so womöglich syntaktische Mehrdeutigkeiten erzeugt. Reichert hat behauptet, das *Wake* erreiche dies durch Anlehnung an die Satzbauprinzipien des Hebräischen (1989, 135–154) – was ich aber leider nicht nachprüfen kann.

Damit sind wir auf der textlinguistischen Ebene angelangt. Vor allem hier sind die Ursachen dafür zu suchen, dass dem *Wake*, wie zitiert, bescheinigt werden kann, es lasse sich nicht wirklich eine Handlung oder feststehendes Personal usw. ausmachen. Die Diagnose lautet, mit einer älteren Formulierung von Fritz Senn, die »Syntax der Geschehnisfolge« habe »sich noch keiner überzeugenden Analyse erschlossen.« (1989, 21) Das liegt nicht zuletzt daran, dass sehr systematisch die textuelle Kohäsion durch Verunklärung von Rekursionen gestört wird. Beispielsweise schließt an die soeben angeführten Passagen zur Frage der Lektüre (von Frauenkleidung) ein Absatz an, der folgendermaßen beginnt.

Here let a few artifacts fend in their own favour. The river felt she wanted salt. That was just where Brien came in. The country asked for bears paw for dindin! And boundin aboundin it got it surly. We who live under heaven, we of the clovery kingdom, we mid-dlesins people have often watched the sky overreaching the land. We suddenly have. Our isle is Sainge. The place. (110)

Weist der erste Teil des Abschnittes diesen als Teil einer Beweisführung aus, so schließt daran ein mehrfacher Wechsel des Satzsubjekts an, der auf den ersten Blick keinen Zusammenhang stiftet: Was haben der Fluss in seinem Verlangen nach Salz, Brien, das Land und das sodann sprechende Wir miteinander zu schaffen? Es ist auch hier möglich, auf dem Weg der philologischen Tiefenanalyse Sinnzusammenhänge zu erschließen – so spielen etwa die ersten drei Sätze auf Carl Crows Buch *Master Kung: The Story of Confucius* (1937) an. Aber spätestens der nächste Absatz, der die »original hen« einführt, erzeugt einen erneuten Isotopiebruch.

Alles in allem haben das Kappen der Rekurrenzen, die fortlaufenden Isotopiebrüche und die harten Fügungen (und zu ergänzen wären noch die fast nie gekennzeichneten offenkundigen Wechsel der Stimme) den Effekt, dass die Rezeption bei der Suche nach der Kohäsion der Darstellung fortlaufend Ebenenwechsel vollziehen muss: Wenn sich der Zusammenhang nicht auf der Ebene des zunächst entfalteten Arguments über »enveloping facts« und »sound sense« herstellen lässt, so kann vielleicht auf dem Umweg über intertextuelle Verweise eine

Argumentationsebene gefunden werden, auf der sich Brien, der Fluss usw. mit der Frage danach, was eigentlich eine Textoberfläche sei, zusammenbringen lassen und auf der es dann vielleicht auch möglich ist, das/die Ursprüngliche Hen in eine »meaningful synthesis« einzubeziehen. Das heißt: Auch wenn es auf dieser Ebene naturgemäß schwierig ist, Anderssprachigkeit nachzuweisen, so lässt sich doch zeigen, dass der Text, schon unabhängig von der spezifischen Wortbildung des *Wake*, also unabhängig von den Paronomasien und *portemanteaux*, auf eine Vervielfältigung der Bezugsebenen hinwirkt, also auf eine Vervielfältigung der referentiellen Dimension des Codes.⁷ Man könnte darüber nachdenken, auch darin eine Form von Mehrsprachigkeit (im Sinne von Semiodiversität) zu sehen.

Natürlich ist mit diesem Befund der Stellenwert von Sprachvielfalt für das *Wake* nur sehr unvollständig dargestellt. Es finden sich nämlich im *Wake* sämtliche jener Formen der Nutzung von Sprachvielfalt wieder, welche die Mehrsprachigkeitsphilologie in den vergangenen Jahren zu unterscheiden gelernt hat. Der Text mischt mehr oder weniger systematisch alle möglichen Typen von Idiomen, also nicht nur hochgradig standardisierte Nationalsprachen wie Englisch und Französisch, sondern auch Dialekte und Soziolekte, Pidgins, Plansprachen und historische Sprachstufen. (Von McHugh gelistet sind beispielsweise eine italienische Unterweltsprache, irisches wie indisches Englisch, malaysisches wie chinesisches Pidgin, Mittel- und Altenglisch.) Er tut dies teils durch die segmentär abgesetzte Einschaltung anderssprachlichen Materials (Sprachwechsel) – das Kapitel I.5 verwendet so beispielsweise die sogar konventionell durch Kursivierung hervorgehobenen Wörter *bordereau* und *chiaroscuro* (107) –, teils, wie gesehen, durch die Mischung unterschiedlicher Sprachen in ein- und demselben Element. Einbegriffen werden dabei alle Ebenen der Sprachstruktur – Phonetik/Phonemik und Orthographie, Morphologie und Syntax. Es spielen Verfahren der Übersetzung eine Rolle – beispielsweise kann man das Ave-Maria-Zitat am Eingang des Kapitels I.5 als teilweise homophone Übersetzung aus dem Deutschen ansehen. Und es finden sich unterschiedliche Idiome oft auf unterschiedliche Stimmen verteilt. Dies gilt einerseits für Zitate (siehe das oblique Vulgatazitat »*Habes aures et num videbis? Habes oculos ac mannepalpabat?*« aus dem 113. Psalm, das sich auf Seite 113 des *Wake* findet), andererseits für Figurenrede. Wenn sich beispielsweise in Kapitel I.5 augenscheinlich andere Stimmen einmischen, so sind sie regelmäßig als einem bestimmten Idiom zugehörig gekennzeichnet: »Say, baroun lousadoor, who in hallhagal wrote the durn thing anyhow?« (107f.), fragt eine

⁷ Paul Fagan (2010), dessen Arbeit die umfassendste mir bekannte linguistische Rekonstruktion der Sprachstruktur des *Wake* vorlegt, beschreibt diesen Vorgang mittels des Grice'schen Begriffs der Implikatur. Das ist durchaus treffend, auch wenn die Arbeit ansonsten an einigen methodischen Schwächen krankt, auf die zurückzukommen ist.

Figur in einem mir nicht genauer bekannten Slang und unter Einmischung einer Reihe von armenischen Vokabeln. Ein anderer Slang ist in der bereits zitierten Intervention »You is feeling like you was lost in the bush, boy?« (112) zu hören, wieder ein anderer (durch die teilweise Nutzung deutscher Orthographie vermittelt) in einem Brief, der überdies mit einer Reihe mehrdeutiger französischer Anreden einsetzt:

Mesdaims, Marmouselles, Mescerfs! Silvapais! All schwants (schwrites) ischt tell the cock's trootabout him. Kapak kapuk. No minzies matter. He had to see life foully the plak and the smut, (schwrites). There were three men in him (schwrites). Dancings (schwrites) was his only too feebles. With apple harlottes. And a little mollvogels. Spissially (schwrites) when they peaches. Honeys wore camelia paints. Yours very truthful. (113)

Es findet sich sogar die Imitation eines französischen Akzents in einer Passage über die Resultate einer Scotland-Yard-Untersuchung, die die Beschädigung eines Manuskripts durch eine Gabel zum Gegenstand hatte. Diese, so heißt es »ad bîn 'provoked' ay Λ fork, of à grave Profèsor; àth é's Brèak-fast-table; acùtely profèššionally *piquèd*, to = introduce a notion of time [ùpon à plane (?) sù ' ' fàç'e'] by pùnct! ingh oles (sic) in iSpace?!« (124)

Auch wenn also die englische Sprache zweifelsfrei diejenige ist, die dem Text (als Magnetfeld!) am meisten Zusammenhalt gibt, ist es doch so, dass das *Wake* Sprachvielfalt ostentativ enzyklopädisch nutzt. Gerade aus der Selbstverständlichkeit, mit der dies geschieht, lässt sich entnehmen, wie das *Wake* Sprachvielfalt konzipiert. Offenkundig sieht der Text die 61 Idiome, aus denen er aus der Sicht der *Annotations* besteht, gar nicht als wohlunterschiedene Einheiten an, sondern bedient sich der Ressourcen, die sie zu Verfügung stellen, tatsächlich nicht durch Überschreitung, sondern in völliger Absehung von potentiellen Sprachgrenzen.⁸ Mit anderen Worten: *Finnegans Wake* erzeugt weniger die Übergänge zwischen Sprachen, sondern setzt die Übergängigkeit der Sprachen ineinander voraus und versucht zugleich, sie noch zu steigern. In diesem Sinne ist der verstärkende Einbezug von Sprachvielfalt in das Spiel der Ebenenervielfältigung, das im *Wake* gespielt wird, von einem radikal auf Semiodiversität setzenden und Glossodiversität unterlaufenden Gestus geprägt. Legt man Glossodiversität als Maßstab an, so muss man zu dem Ergebnis kommen, *Finnegans Wake* sei in zu vielen und zugleich in keiner Sprache geschrieben. Wake-se kann, insofern die Vervielfältigung der Bezugsebenen sein Grundprinzip ist, nie nur eine Sprache sein, aber es ist doch stets

⁸ Das ist der Schlussfolgerung der verdienstvollen Arbeit von Fagan (2010) entgegenzuhalten, *Finnegans Wake* sei weder Nonsense noch in einer ›neuen Sprache‹ geschrieben, sondern Englisch. Natürlich ist Englisch die wichtigste Sprache des Buchs, aber es wird auf radikal nicht-einsprachige Art und Weise verwendet.

weniger als eine Sprache, weil es nie den Anforderungen einer systematischen Schließung gehorchen wird, die man an Einzelsprachen stellt.⁹

4 Where in the waste is the wisdom?

All dies sowie die Möglichkeiten des Umgangs mit Texten wie *Finnegans Wake* ist auch Thema von Kapitel I.5. Fast durchgängig werden Schrift, Texte, Schreiben, Lektüre und damit zwangsläufig (oder zwanghaft) es selbst und das *Wake* thematisiert. Einiges dazu ist im Vorübergehen ja bereits deutlich geworden – und ich kann aus Platzgründen auch längst nicht alles zu dieser Sache mitteilen, was das Kapitel bietet.

Zunächst ist festzuhalten, dass das Kapitel recht unterschiedliche Schriftstücke thematisiert – oder dass es das eine Schriftstück, von dem es handelt, auf sehr unterschiedliche Art und Weise beschreibt. Wie gesehen ist eingangs von einem »untitled mamafesta« die Rede, dessen historische Titel auf fast drei Seiten aufgelistet werden (mit zahlreichen Anspielungen auf vorliegende Titel oder auf Formulierungen aus sehr unterschiedlichen anderen Texten). Das Schriftstück, das die »original hen« findet, ist, wie ebenfalls schon gesehen, als »a goodish-sized sheet of letterpaper originating by transhipt from Boston (Mass.)«, eine Seite Briefpapier, ausgewiesen bzw. kurz darauf schlicht als »Literatur« – »when to the shock of both, Biddy Doran looked at literature«. An anderer Stelle (einleitend zu der Forderung, man solle über der buchstäblichen und psychologischen Auslegung nicht die »enveloping facts« vergessen) ist von »a quite everydaylooking stamped addressed envelope« (109), also einem Umschlag die Rede, und dann implizit, in der »schwrites«-Passage, von einem Brief. Die gesamte Schlusspassage des Kapitels orientiert sich an einer Joyce vorliegenden Würdigung des *Book of Kells*, das auch erwähnt wird (122), wobei das in Frage stehende Dokument in derselben Passage aber auch als »new book of Morses« (123) bezeichnet wird.

Zur Herkunft des Dokuments, der Dokumente – die Formulierung »the documents or document« (107) kommt tatsächlich an einer Stelle des Kapitels vor – gibt es unterschiedliche Angaben. Die Titelliste identifiziert das »mamafesta« mit »der Literatur«, die Episode von der »original hen« tut dies einerseits auch, lässt das in Frage stehende Dokument andererseits aber aus der Müllhalde der Geschichte(n) erstehen. Auch wenn am Schluss »Shem the penman« (125) mit dem

⁹ Derrida registriert dies sehr präzise, wenn er dem lachenden Joyce die Worte in den Mund legt: »Versuchen Sie doch einmal, die Wörter und die Sprachen zu zählen, die ich verbrauche! Stellen Sie Ihr Identifizierungs- und Numerierungsprinzip auf die Probe!« (1988, 11)

Dokument in Verbindung gebracht wird, hat es recht eigentlich keinen bekannten Autor, auch wenn es in all seinen Zügen für Originalität steht: »So why, pray, sign anything as long as every word, penstroke, paperspace is a perfect signature of its own?« (115) Und wenn mit »Shem the penman« auf einen Fälscher (Jim the Penman) als Ursprung eines/des Dokuments verwiesen wird, so wird die sich ergebende Ungewissheit durch die Behauptung noch gesteigert, man dürfe aus der »nonpresence of inverted commas (sometimes called quotation marks) on any page«, keinesfalls schließen »that its author was always constitutionally incapable of misappropriating the spoken words of others.« (108) Kein Wunder, dass der Kopist eines/des Dokuments schließlich gerade für die »studious omission of year number and era name from the date« (121) gepriesen wird: Alles in allem ist/sind ein/das/die Dokument(e) schlicht da – immer wieder neu, alt, wahrscheinlich sogar »antichristian« (114), und frisch zugleich: »this old-world epistola of their weatherings and their marryings and their buryings and their natural selections has combled tumbled down to us fersch and made-at-all-hours like an ould cup on tay. As I was hottin me souser.« (117)

Über die eher äußerlichen Eigenschaften der Dokumente, des Dokuments finden sich unterschiedliche Angaben. »The proteiform graph itself is a polyhedron of scripture« (107), heißt es zunächst (wir haben es also mit multidimensionaler Schrift zu tun) und es ist von einer »radiooscillating epiepistle« die Rede, »to which, cotton, silk or samite, kohol, gall or brickdust, we must ceaselessly return« (108). Ein/das Dokument »has acquired accretions of terricious matter whilst loitering in the past« (114) und wir haben bereits gesehen, dass es – oder ein anderes? – auch mit einer angeschmolzenen Photographie gleichgesetzt wird. Es gibt aber auch die Beschreibung einer Art Schrift-Globus (114) – darauf komme ich gleich zurück – sowie Ausführungen über eher chaotische Aufzeichnungen, die am Rande der Sprachlichkeit zu verorten sind: »it is not a miseffectual whyacinthinous riot of blots and blurs and bars and balls and hoops and wriggles and juxtaposed jottings linked by spurts of speed: it only looks as like it as damn it« (118). Und eine lautliche Äußerung wird erwähnt, die Universalitätsanspruch sehr unmittelbar mit multipler Vernakularsprachigkeit, also Allheit mit Alltäglichkeit in Verbindung bringt: »It is told in sounds in utter that, in signs so adds to, in universal, in polygluttural, in each auxiliary neutral idiom, sordomutics, florilingua, sheltafocal, flayflutter, a con's cubane, a pro's tutute, strassarab, ereperse and anythongue athall.« (117) Vernakulssprachigkeit wird auch im Zusammenhang eines »lingo [...], however basically English« (116) angesprochen. Die lange Passage über das *Book of Kells* bzw. das »new book of Morses« enthält schließlich sehr detaillierte Beschreibungen von Buchstaben unterschiedlichster Provenienz. Von der »sudden spluttered petulance of some capItallsed mIdle« (120) ist hier die Rede, von »superciliouslooking crisscrossed Greek ees awkward-

like perched there and here out of date like sick owls hawked back to Athens« (120), von einer »Ostrogothic kakography affected for certain phrases of Etruscan stabletalk« (120), vom Vorkommen der »strange exotic serpentine, since so properly banished from our scripture« (121). Den Höhepunkt dieser Auflistung bildet dabei ein im Manuskript vorkommendes »curious warning sign [...] indicating that the words which follow may be taken in any order desired [...] (here keen again and begin again to make soundsense and sensesound kin again)« (121).

Die Schlussfolgerung, dass *sound* und *sense* womöglich nur dann überein zu bringen sind, wenn man die Zeichen eines/des Dokuments in beliebiger Reihenfolge liest, ist nur eine von vielen Reflexionen darauf, wie die Dokumente, das Dokument, von dem hier die Rede sind und ist, zu lesen sei. Nicht nur enthält das Kapitel die bereits zitierten Wortmeldungen von hilflosen Lesern, nicht nur spricht es von Lesern allgemein als »naïf alphabetters« (107) und äußert die Vermutung, ein/das Dokument sei wohl »sentenced to be nuzzled over a full trillion times for ever and a night till his noddle sink or swim by that ideal reader suffering from an ideal insomnia« (120). Vielmehr bieten gerade die Ausführungen über das Lesen ein ausgesprochen spannungsreiches Bild. So ist zwar von einer unhintergehbaren »multiplicity of personalities inflicted on the documents or document« (107) die Rede, aber auch von ihrer Vereinbarkeit: »In fact, under the closed eyes of the inspectors the traits featuring the *chiaroscuro* coalesce, their contrarities eliminated, in one stable somebody« (107). Man muss also die Augen schließen, um den Einklang des Helldunkels zu hören (»*Habes aures et num videbis?*«), d. h., gefordert sind blindes Vertrauen auf die Autorität eines/des Dokuments und die Pflege unbezwingbarer Zweifel: »[W]hile we [...] may have our irremovable doubts as to the whole sense of the lot, the interpretation of any phrase in the whole, the meaning of every word of a phrase so far deciphered out of it [...], we must vaunt no idle dubiousity as to its genuine authorship and holusbolus authoritative« (117f.). Die schiere Existenz eines/des Dokuments erzwingt Dankbarkeit – »we ought really to rest thankful that at this deleteful hour of dungflies dawning we have even a writen on with dried ink scrap of paper at all to show for ourselves« (119) – und wir müssen daher »cling to it as with drowning hands, hoping against hope all the while that, by the light of philophosy, (and may she never folsage us!) things will begin to clear up a bit one way or another within the next quarrel of an hour« (118f.).

An diese Behauptung schließt sich die *Book of Kells*-Passage an, die nachmals kanonisch gewordene Lektüre- oder Erklärungsverfahren der *Wake*-Forschung vorgreifend ironisch ins Spiel bringt. Die Rede ist zum einen von Siglen, wie sie Joyce tatsächlich beim Schreiben des Textes verwendet hat und von denen zwei hier (sowie, gemeinsam mit anderen, an weiteren Stellen des *Wake*)

auch wiedergegeben sind. Der ca. vier Seiten lange Absatz beginnt mit einem erklärenden »For«, gibt also den Grund für die Hoffnung auf Lesbarkeit an und beschreibt oder beschwört gleich zu Beginn die Initiale(n) eines/des Dokuments:

a round thousand whirlygig glorioloes, prefaced by (alas!) now illegible airy plumeflights, all tiberiously ambiembellishing the initials majuscule of Earwicker: the meant to be baffling chrismon trilithon sign III, finally called after some his hes heciteny Hec, which, moved contrawatchwise, represents his title in sigla as the smaller Δ, fontly called following a certain change of state of grace of nature alp or delta, when single, stands for or tautologically stands beside the consort. (119)

Die Majuskel Earwickers, das liegende große E, das im Zusammenhang steht mit ca. einem Tausend Gloriolen, die ihrerseits von unleserlichen Federkriegen bevorwortet sind, wird hier in Verbindung gebracht mit der Sigle Δ, »alp« oder »ALP« genannt – und so sind die vorgeblichen Hauptfiguren HCE/»Hec« und ALP in einem/dem Dokument präsent. Die Formulierung, das III sei »tiberiously ambiembellishing«, zugleich »initials« im Plural und »majuscule« im Singular, verweist mit der Stadt Tiberias auf die Vokalpunktierung im Hebräischen und bringt die Eigenschaft des III, Chrismon, also Chiffre der Anrufung Gottes zu sein, mit ornamentaler Ambivalenz und sodann mit Zögerlichkeit oder Unbestimmtheit, »heciteny«, zusammen – alles in allem genug Hinweise darauf, dass es als Zeichen in höchstem Maße überdeterminiert ist.

Gerade diese und elf weitere Siglen, wie sie in Joyces Aufzeichnungen (aber nur sehr begrenzt im *Wake* selbst) auftauchen, sind in der Forschung einer der zentralen Schlüssel oder »clues« zur Erklärung des Werks geworden (McHughs 1976), lassen sich so doch viele im Text unterschiedlich bezeichnete Personen (»multiplicity of personalities«) als Ausprägungen jeweils einer Urfigur ausweisen (»one stable somebody«). Dass im weiteren Verlauf dieser Passage von buchstabenverdrehenden »clues« oder »keys« die Rede ist – »the pees with their caps awry are quite as often as not taken for kewes« (119) – gebietet aber eigentlich mehr Vorsicht bei der Identifizierung von Identitäten in einem/dem Dokument bzw. im *Wake*. »[W]hy not take the former«, also wohl eine der Siglen, »for a village inn, the latter for an upsidown bridge, a multiplication marking for crossroads ahead, which you like pothook for the family gibbet, their old fourwheeder for the buckers field, a tea anyway for a tryst someday, and his onesidemissing for an allblind alley leading to an Irish plot in the Champ de Mors, not?« (119) So fragt der Text kurz nach der Majuskel-Passage in einer Parenthese. Die mit »why not« vorgeschlagene Identifizierung entspricht in der Tat derjenigen, die spätestens seit dem 1944 von Joseph Campbell und Henry Morten Robinson herausgebrachten *A Skeleton Key to Finnegans Wake* in einführenden Darstellungen zum *Wake* gängig ist: Das *Wake*, so heißt es dann, handele von dem Wirt eines Inn, HCE, und seiner Familie

(Campbell/Robinson 2005 [1944]). Wer dem folgt, hat sich aber der Tatsache zu stellen, dass etwas zu können (»why not«) nie schon ein guter Grund dafür ist, es auch zu tun.

Alles in allem ergibt sich schon bei diesem recht oberflächlichen Durchgang durch das Kapitel ein spannungsreiches Bild: Es geht um ein/das oder mehrere Dokumente, also um eine Einheit und (zugleich) Vielheit von Texten, aber auch von Sprachen, denn bis auf die Ebene ihrer ornamentalen Gestalt sind die Sprachzeichen, von denen hier die Rede ist, ineinander übergänglich oder zumindest sprachig ambivalent. Ein/das Dokument ist unlesbar und doch lesbar, es weckt Zweifel und gebietet Autoritätsglauben, seine äußere Gestalt ist nur durch seinen Inhalt bestimmbar und umgekehrt (siehe den Exkurs zur Frauenkleidung), es ist als Gegenstand einer/der Überlieferung zugleich Müll (»waste«) und Schatz (»wisdom«), es besteht aus ephemeren Neuigkeiten und zwingt zugleich zur Wiederkehr zu »one peculiar sore point in the past« (120). Es steht so zugleich für Originalität (»hen«) als Entzweiung (»sin«) und für Alltäglichkeit (das originelle Huhn).

Dieses Ensemble von Spannungen ist umso bedeutsamer, als es naheliegt, alle diese Charakterisierungen auf den Text selbst in seinem eigentümlichen Umgang mit Sprache und Sprachvielfalt, Wortbildung und harter Fügung zu beziehen. Dieser Rückschluss ist insofern fast zwingend, als es auch an recht unmittelbaren Verweisen auf *Finnegans Wake* nicht fehlt. Die Anklänge an den Titel des Buchs in der zitierten Passage über *sense* und *sound* sind dafür nur ein Beispiel (»here *keen again* and *begin again* to make *soundsense* and *sensesound kin again*«). Von einer nicht wirklich genau bestimmten »she« heißt es an anderer Stelle, sie sei »not out to dizzledazzle with a graith uncouthrement of post-mantuum glasseries from here *keen again* and *begin again* to make *soundsense* and *sensesound kin again* the *lapins* and the *grigs*« (112f.), und in dieser Behauptung hört man nicht nur abermals dieselben Wortspiele mit dem Titel, sondern eben auch einen Verweis auf das Prinzip des *portemanteau*, wie auch an wiederum anderer Stelle vom Wortbildungsprinzip der Agglutination die Rede ist (120), das man vielleicht morphologisches Äquivalent der Parataxe auffassen kann. Die Rede ist weiterhin von einem »steady monology of the interiors« (119) – auch das ist eine gängige Charakterisierung des *Wake* –, vor allem aber von »the lubricitous conjugation of the last with the first« – wohl eine Anspielung darauf, dass der letzte Satz des *Wake* der Beginn des ersten ist? –, von »the gipsy mating of a grand stylish gravedigging with secondbest buns« (121), also von hohem Stil und zweitklassigen *puns*, und von der »penelopean patience of its last paraphe, a colophon of no fewer than seven hundred and thirtytwo strokes tailed by a leaping lasso« (123), worin man eine Anspielung auf den letzten Teil des *Wake* sehen kann, der gemeinhin in Parallele zum Penelope-Kapitel des *Ulysses* als Todesmonolog von ALP gedeutet wird.

Schließlich aber gibt Kapitel I.5 auch noch einen Grund dafür an, warum nur so und nicht anders geschrieben und gelesen werden kann. Auf die Versicherung hin, dass jemand, der im Telefonbuch stehen muss, ein/das Dokument geschrieben hat (»full stop«), heißt es, jeder, »who deeper thinks«, werde immer im Hinterkopf behalten, »that this downright there you are and there it is is only all in his eye. Why?« Die Antwort:

Because, Soferim Bebel, if it goes to that, [...] every person, place and thing in the chaosmos of Alle anyway connected with the gobblydumped turkery was moving and changing every part of the time: the travelling inkhorn (possibly pot), the hare and turtle pen and paper, the continually more and less intermisunderstanding minds of the anticollaborators, the as time went on as it will variously inflected, differently pronounced, otherwise spelled, changeably meaning vocable scriptsigns. (118)

Auch diese Passage verdient eine ausführliche Analyse, die ich hier aus Platzgründen nicht leisten kann. Nur so viel: Der angesprochene »Schreiber Babel« wird hier darauf hingewiesen, dass aufgrund der Überkomplexität der Welt, der immer dynamischen Verbindung aller Personen, Orte und Dinge in Chaos und Ordnung des Alls, auch das »travelling inkhorn«, die »continually more and less intermisunderstanding minds of the anticollaborators« und die »variously inflected, differently pronounced, otherwise spelled, changeably meaning vocable scriptsigns«, sich ständig verändern. Diese Veränderlichkeit macht jedes »downright there you are and there it is«, jede stabile Identifizierung, unmöglich – und dem, so darf man wohl schließen, müssen sich Schreiben wie Lesen anpassen. Das Resultat ist, so das *Wake*, in einem sehr präzise zu Giorgio Agambens Charakterisierung der Prosa passenden Sinne, eine Art Boustrophedon (2003, 23; dazu Simon 2013, 12f.). Das zeigt die bereits erwähnte Beschreibung eines/des Dokuments als Globus: »But by writing thithaways end to end and turning, turning and end to end hithaways writing and with lines of litters slittering up and louds of latters slettering down, the old semetomyplace and jupetbackagain from tham Let Rise till Hum Lit. Sleep, where in the waste is the wisdom?« (114) Das sich beständig gegen und auf sich selbst zurück wendende Schreiben, das Linien von Buchstabenmüll (»lines of litters«) und letzte Laute (»louds of latters«) in Bewegung setzt, macht aus dem Text einen Bedeutungseinheiten (»seme«) zerschneidenden, etymologisierenden Gemeinplatz, *commonplace*, und dies hat irgendwie – aber wie weiß man nicht, weil sich die Syntax des Satzes der Entzifferung sperrt – mit einer Aufforderung an die Geisteswissenschaften, die *Humaniores literae* (oder Hamlet?) zu tun.

5 Let Rise till Hum Lit. Sleep

Die hier womöglich ausgesprochene Prophezeiung, »the old semetomyplace« werde durch die Geisteswissenschaften hoch und runter, vor und zurück gelesen werden, hat sich nur teilweise erfüllt – zumindest dann, wenn *Finnegans Wake* mit gemeint ist. Die Maschine des Joyce'schen Texts, von der Derrida im Anschluss an Deleuze spricht, wenn auch eher mit Blick auf *Ulysses* (Derrida 1988), unterhält zwar weiterhin die Joyce-Forschung, aber der Tendenz nach wird das Hoch- und Runterlesen außerhalb von Spezialistenkreisen recht wenig geübt – hier taugt *Finnegans Wake* vor allem als Stichwortgeber. Angesichts dieser Lage ist ein kurzer Blick auf einige Tendenzen der *Wake*-Forschung hilfreich. Er kann womöglich aufzeigen, wie eine systematischere Berücksichtigung des je spezifischen Umgangs mit Sprachvielfalt es nicht nur ermöglichen könnte, die Lücke zu schließen zwischen einer *Wake*-Forschung, die in erster Linie auf eine gesteigerte philologische Tiefenschärfe setzt, und einer theorieinteressierten Nutzenanwendung des Werks. Vielmehr bieten sich auch neue Perspektiven auf die Mehrsprachigkeit der Prosa.

Das Ziel der *Wake*-Forschung ist in weiten Teilen von Beginn an klar: *Unlocking Joyce's Masterwork* – mit diesem Anspruch eröffnet der Untertitel von Campbells und Robinsons bereits erwähntem *Skeleton Key to Finnegans Wake* das Unternehmen. Einige der traditionellen Schlüssel wurden bereits erwähnt: Die Reduktion des Geschehens auf eine tragende Geschichte sowie die systematische Erschließung des Werks mit Hilfe der Siglen, die Joyce bei der Abfassung des Werks benutzt hat und die zu sehr geringen Teilen noch im Text stehen (Campbell/Robinson 2005 [1944], McHugh 2016). Die textgenetische Untersuchung des *Wake* hat auch in anderen Hinsichten viel Aufschluss gegeben. Für Kapitel I.5 ist unter anderem darauf hingewiesen worden, »der« Brief von ALP, um den es sich womöglich drehe und der schließlich in Teil IV wiedergegeben wird (615–619), sei ursprünglich Teil des Kapitels gewesen (Fuse 2007). Für Haymans Beschreibung des »nodal system« (1978, 136), das für ihn die »Infra-Structure« von *Finnegans Wake* ausmacht, ist unter anderem diese im letzten Arbeitsgang von Joyce verrückte Passage als »prime node« von entscheidender Bedeutung (1978, 140 f.).

Haymans Theorie beinhaltet eine klare Hierarchisierung der unterschiedlichen Passagen des *Wake* nach Graden der Verständlichkeit; sie hat Maßstäbe für das Aufschließen des Werks gesetzt. Hayman bezeichnet auf der Grundlage textgenetischer Überlegungen einige der ältesten Passagen des Werks als Knoten erster Ordnung. Ein »prime node« ist »a passage where some act, activity, personal trait, allusion, theme, etc. surfaces for its clearest statement in the text, is made manifest, so to speak«; solchen Passagen wird Vorrang gegenüber

weniger transparenten Stellen eingeräumt, denn ein solcher Knoten »brings together and crystallizes an otherwise scattered body of related material. This prime node is the generative center for less transparent passages devoted to its elaboration or expansion and strategically located in the text.« (1978, 136) Zwar gesteht Hayman zu, dass die aus den unterschiedlichen »prime nodes« zu entwickelnden Systeme einander überlappen; dennoch aber kommt er zu dem Schluss, dass sie »[i]nvariably [...] contribute to a single overriding system of allusions to the fate of post-fall man« (1978, 147). Haymans Arbeit ist sehr verdienstvoll, insofern sie zeigt, weshalb allen Schwierigkeiten zu Trotz überhaupt eine Art ›Geschehen‹ ausgemacht werden kann. Dennoch ist unklar, warum er darauf besteht, es müsse *ein* »overriding system of allusions« geben, welches das Textganze zusammenhält. Hier scheint mir eine Form des Einsprachigkeitsdenkens am Werk zu sein, die sich vielleicht auch darin äußert, dass Hayman in der (hierarchischen!) Aufzählung von Strukturebenen des *Wake* »[f]oreign language word clusters« als letztes aufführt. Wie schon angedeutet: Die Tatsache, dass Kapitel I.5 die Suche nach dem Universalschlüssel zum *Wake* bereits ironisch thematisiert, müsste gegenüber einem solchen Vorgehen eigentlich vorsichtig stimmen.

Demgegenüber bietet die Lektüre des *Wake* als eines Werks, das die Mehrsprachigkeit der Prosa verkörpern will, neue Möglichkeiten. Entnehmen kann man dies im Grunde schon der bahnbrechenden Arbeit von Attridge über das *portmanteau* in *Finnegans Wake*. Attridge weist darauf hin, dass das *portmanteau* traditionelle Verfahren zur Erzeugung von Zweideutigkeit potenziert, weil es die Abzählbarkeit der Deutungsmöglichkeiten als solche angreift – zumal dann, wenn es im Kontext unzähliger anderer *portmanteaux* steht. Das hat weitreichende sprachtheoretische Folgen:

The portmanteau shatters any illusion that the systems of difference in language are fixed and sharply drawn, and reminds us that signifiers are perpetually dissolving into one another: in the neverending diachronic development of language; in the blurred edges between languages, dialects, registers, idiolects; in the interchange between speech and writing; in errors and misunderstandings, unfortunate or fruitful; in riddles, jokes, games and dreams. *Finnegans Wake* insists that the strict boundaries and discrete elements in a linguist's ›grammar of competence‹ are a neoplatonic illusion. (Attridge 1988, 151)

Vielleicht lässt sich Attridges Schlussfolgerung generalisieren. Denn wie gesehen arbeitet in *Finnegans Wake* nicht nur das *portmanteau* darauf hin, Bezugsebenen zu vervielfachen. Vielmehr bewirken jenseits der Ebene der Wortbildung auch Verfahren der Satz- und Textkonstitution ein »neverending diachronic development of language«, insofern potentiell anakolutische, harte Fügungen und Isotopiebrüche es nötig machen, im Text vor- und zurückzugehen, um neue Bezugsebenen zu erschließen bzw. zu erzeugen. In diesem Sinne ist der Schlüssel, den Attridge gefun-

den hat, einer, der dazu in der Lage ist, immer wieder Neues aufzuschließen, ohne jemals bei »a single overriding system of allusions« anzukommen.

Mit Attridge und gegen Hayman muss man so zu dem Schluss kommen, dass in *Finnegans Wake*, ausweislich von Kapitel I.5, die so komplexe wie präzise Selbstbestimmung eines Textes vorliegt, der als Prosa in einem fundamentalen Sinne mehrsprachig sein muss. Der selbstreflexive Bezug auf die Prosa des Lebens, das stets veränderliche und in doppelte Kontingenzen verstrickte, unberechenbare und je singuläre sich präsentierende All des Alltags (»the chaosmos of Alle«), erzeugt eine Textstruktur, die einerseits darauf angelegt ist, jede Isotopieanmutung zu unterlaufen, und so die Sinnproduktion am Laufen hält; und die andererseits gerade deshalb nicht in *einem* Idiom geschrieben sein kann, sondern alle Anmutungen einer ein- oder gar muttersprachlichen Sicherheit im Sprechen hinter sich lässt und so selbst ein sich ständig veränderndes, sich selbst ständig neu synchronisierendes Idiom *wird*. Diese Prosa oder gar *die* Prosa ist mehrsprachig, sie löst Sprachigkeiten auf, weil die Vervielfältigung der Geschichten qua selbstreflexiver Rekursion immer schon eine Vervielfältigung der Bedeutungen wie der Idiome *ist*. Der Eindruck des Lesers, man könne den Roman nicht zu Ende lesen, weil sich fortwährend weitere esoterische Lesarten zu erkennen geben, die sich zugleich dem fixierenden Zugriff entziehen, wird durch die zyklische Anlage des Texts bestätigt, welche die Lektüre programmatisch auf Dauer stellt.

In Fortsetzung der Argumentation von Attridge hat Ruben Borg festgehalten, das *portmanteau* bewirke eine »imperfect synchronization« (Borg 2007, 145) des Textes mit sich selbst. Auch dieser Befund kann generalisiert werden. Denn das *Wake* unterläuft auf allen Ebenen der Sprachstruktur jede Erwartung an die Synchronie seiner Teile – und überhaupt an die Möglichkeit einer Synchronie von Sprache(n). Borg hat, auf Attridge aufbauend, darauf hingewiesen, dass das Prinzip des Neologismus im *Wake* insofern radikalisiert (und, wie man ergänzen könne, über die Ebene der Wortbildung hinaus generalisiert) wird, als es die fortwährende, nie prognostizierbare Produktion von neuer Bedeutung provoziert (Borg 2007, 161f.). Bei jedem Lesen, an jeder *Stelle*, erzeugt der Text aus sich selbst heraus eine neue Sprache, eine neue *langue*, die nur für diesen einen Moment gegenwärtig gewesen sein wird. Er überdreht das die Sprache – die Prosa des Lebens – prägende Geschehen der Synchronisierung, also der wechselseitigen Irritation und Bekräftigung von Sprechweisen, und erzeugt dadurch eine heterotope, nie zu synchronisierende, quasi-zyklische Textzeit. Diese Suspension jeder Synchronisierung ist letzten Endes die einzig angemessene Form eines Schreibens, das den Anspruch an eine Synchronie mit All wie Alltag ernst nimmt, das also Prosa der Prosa des Lebens sein möchte.

Folgt man, wie Borg es tut, der Deleuze'schen/Derrida'schen Metapher der Textmaschine, so legt das *Wake* letztlich eine Struktur vor, die sich zwar (syn-

chron) gleichbleibt, aber eine nie sich gleichbleibende, eine zwar kalkulierte, aber doch unberechenbare Sinnproduktion anregt und *dadurch*, durch diese immer unvollständig bleibenden Synchronisierungsbewegungen mit den unberechenbaren Größen von Alltag und Alle synchron werden will. Bekanntlich hat Joyce *Finnegans Wake* lange Zeit nur als »Work in progress« bezeichnet. Erst als der Druck die Schreibmaschine stillgestellt hatte, hat er den Text mit dem Titel signiert. Auch dies wird im Kapitel I.5 insofern zum Thema, als in ihm fast ausschließlich von Handschriftlichkeit die Rede ist, die Titelaufzählung zu Beginn und eine Erwähnung des Worts »incunabula« (114) aber zugleich auf Druckschriftlichkeit anspielen. Derrida (1988) hat in seinen Joyce-Lektüren immer wieder über den Abschluss des Werks, seine Signatur, nachgedacht. Bereits in einem sehr frühen Text (der Einführung zu Husserl von 1962) kommt er zu dem Schluss, Joyce' Schreiben versuche »to repeat and take responsibility for all equivocation itself, utilizing a language that could equalize the greatest possible synchrony with the greatest potential for buried, accumulated, and interwoven intentions within each linguistic atom, each vocable, each word, each simple proposition, in all wordly cultures and their most ingenious forms« (Derrida zit. n. Mitchell und Slate 2013, 4). Der Abschluss des Werks, die Stillstellung des »progress« durch den Druck markiert für Derrida den Anspruch, *alle* Zweideutigkeit einzufangen und damit alle Kultur synchron zu präsentieren. Dem Befund ist zuzustimmen, insofern die Synchronie des gedruckten, signierten Werks (die Konstruktion der Textmaschine) ja überhaupt erst die Möglichkeit erzeugt, die »imperfect synchronization« der Lektüre (und damit die Maschine der Joyce-Forschung) in Gang zu setzen.

Ich habe eingangs behauptet, Prosa, recht verstanden, sei gekennzeichnet von einem Impuls zur Mehrsprachigkeit, recht verstanden. Mit dem *Wake*-Kapitel habe ich nun eine Form von Prosa vorgestellt, die durch die Verdichtung von Isotopiebrüchen und Verfahren der mehrdeutigen Wort- wie Satzbildung Bezugsebenen und Geschichten vervielfältigt und dazu zwingt, den Text beständig auf sich selbst zurückzuwenden, weil immer viele andere Stellen je unterschiedlich über *diese* Stelle Auskunft geben. Attridge hat darauf hingewiesen, dass diese netzwerkartig-zirkuläre Bewegung im Grunde genommen natürlich bei jeder Lektüre eines jeden Textes vollzogen wird (1988, 148f.). Davon berichtet die Hermeneutik spätestens seit Schleiermacher. Dennoch erzwingt die Textbewegung der höheren, humoristischen Prosa eine selbstreflexive Potenzierung dieser Operationsweise – und damit eine Potenzierung der Semiodiversität von Sprechen. Sie ist durchgängig paradox, insofern sie die Singularität des Sprechens zum allgemeinen Prinzip erhebt. Und sie hat eine Tendenz zur Mehrsprachigkeit, ohne einen Unterschied zwischen Ein- und Mehrsprachigkeit und die Prinzipien der Glossodiversität anerkennen zu können. Sie ist Idiomvervielfältigung als fortwährende Synchronieunterbrechung.

Vor diesem Hintergrund ist es die Aufgabe der Philologie, der ›Hum Lit.‹, solange sie nicht schlafen, konkret auszumessen, wie Prosa mit anderweitig beschreibbarer Sprachvielfalt reflexiv umgeht, insbesondere also mit Sprachigkeit, mit den als Magnetfeldern vorzustellenden sogenannten Einzelsprachen und mit den sprachpolitischen Kräften, denen diese ausgesetzt sind. *Finnegans Wake* ist hier in der Tat ein Extremfall, aber auch für andere Texte dürfte es sich lohnen zu fragen, wie die von ihnen jeweils entfaltete Semiodiversität sich zur sprachlichen/sprachigen Semiodiversität ihrer Umwelt verhält. Die Beschreibung von Prosa als Generalisierung selbstreflexiver Sprachproduktion, die alle Ebenen der Sprachstruktur und alle Sprachfunktionen einbegreift, bietet dabei womöglich auch eine Möglichkeit zur differenzierteren Beschreibung dessen, was Semiodiversität ist. Was die Mehrsprachigkeitsphilologie diesbezüglich vielleicht aus *Finnegans Wake* lernen kann, ist, dass Semiodiversifizierung, wenn man so sagen kann, eben nicht nur auf lexikalischer wie morphosyntaktischer Ebene stattfindet, sondern auch auf textlinguistischer Ebene. Der Isotopiebruch muss als Grundprinzip der literarischen Mehrsprachigkeit erst noch entdeckt werden.

Literaturverzeichnis

- Agamben, Giorgio: Die Idee der Prosa. Übers. von Dagmar Leupold und Clemens-Carl Härle. Frankfurt a. M. 2003 [1985].
- Anderson, Benedict: Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism. London, New York 2006 [1983].
- Arndt, Susan, Dirk Naguschewski und Robert Stockhammer: Einleitung: Die Unselbstverständlichkeit der Sprache. In: Exophonie. Anders-Sprachigkeit (in) der Literatur. Hrsg. v. Susan Arndt, Dirk Naguschewski und Robert Stockhammer. Berlin 2007, 7–27.
- Assman, Aleida: Die Sprache der Dinge. Der lange Blick und die wilde Semiose. In: Materialität der Kommunikation. Hrsg. v. Hans Ulrich Gumbrecht und K. Ludwig Pfeifer. Frankfurt 1988, 237–251.
- Attridge, Derek: Unpacking the Portmanteau, or Who's Afraid of *Finnegans Wake*? In: On Puns. The Foundation of Letters. Hrsg. v. Jonathan Culler. Oxford, New York 1988, 140–155.
- Bachtin, Michail M.: Das Wort im Roman. Übers. v. Rainer Grübel und Sabine Reese. In: ders.: Die Ästhetik des Worts. Frankfurt a. M. 1979 [1934/35], 154–300.
- Benjamin, Walter: Die Aufgabe des Übersetzers. In: ders.: Gesammelte Schriften. Hrsg. v. Tillman Rexroth. Bd. IV.1. Frankfurt a. M. 1991 [1923], 9–21.
- Bonfiglio, Thomas P.: Mother Tongues and Nations: The Invention of the Native Speaker. New York 2010.
- Borg, Ruben: Neologizing in *Finnegans Wake*: Beyond a Typology of the Wakean Portmanteau. In: Poetics Today 28.1 (2007), 143–164.

- Campbell, Joseph und Henry Morten Robinson: *A Skeleton Key to Finnegans Wake*. Unlocking Joyce's Masterwork. Hrsg. v. Edmund L. Epstein. Novato, Cal. 2005 [1944].
- Crick, Bernard: Foreword. In: *The Idea of Europe in Literature*. Hrsg. v. Susanne Fendler und Ruth Wittlinger. Basingstoke 1999, ix–xiv.
- Dembeck, Till: Multilingual Philology and Monolingual *Faust*: Theoretical Perspectives and a Reading of Goethe's Drama. In: *German Studies Review* 41.3 (2018), 567–588.
- Dembeck, Till: Eine Kulturpolitik des Affekts? Zum Umgang mit Mehrsprachigkeit im Zürcher Dada – mit einem Seitenblick auf Ferdinand de Saussure. In: *Affektivität und Mehrsprachigkeit. Dynamiken der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Hrsg. v. Marion Acker, Anne Fleiß Anne und Matthias Lüthjohann. Tübingen 2019, 49–73.
- Dembeck, Till/ Parr, Rolf (Hg.): *Literatur und Mehrsprachigkeit*. Ein Handbuch. Tübingen 2017.
- Derrida, Jacques: *Ulysses Grammophon*. Übers. v. Elisabeth Weber. Berlin 1988 [1987].
- Derrida, Jacques: Die Einsprachigkeit des Anderen oder die ursprüngliche Prothese. Übers. v. Michael Wetzel. In: *Zeitschrift für interkulturelle Germanistik* 2.2 (2011) [1996], 152–168.
- Fagan, Paul: »nat language at any sinse of the world«: The Processes of Signification in James Joyce's *Finnegans Wake*. Masterarbeit Universität Wien 2010.
- Fehr, Johannes: Saussure: Zwischen Linguistik und Semiologie. Ein einleitender Kommentar. In: *Ferdinand de Saussure: Linguistik und Semiologie. Notizen aus dem Nachlaß. Texte, Briefe und Dokumente*. Frankfurt a. M. 2003, 15–226.
- Fordham, Finn: *Finnegans Wake*: Novel and Anti-novel. In: *A Companion to James Joyce*. Hrsg. v. Richard Brown. Malden, Mass. u. a. 2008, 71–89.
- Fuse, Mikio: The Letter and the Groaning: *Chapter 1.5*. In: *How Joyce Wrote Finnegans Wake*. Hrsg. v. Luca Crispi und Sam Slote. Madison, Wisc. 2007, 98–123.
- Gramling, David: *The Invention of Monolingualism*. New York u. a. 2016.
- Halliday, M.A.K.: Introduction. *Applied Linguistics as an Evolving Theme*. In: ders.: *Language and Education*. Hrsg. v. Jonathan J. Webster. London, New York, N.Y. 2007 [2002], 1–19.
- Hayman, David: Nodality and the Infra-Structure of *Finnegans Wake*. In: *James Joyce Quarterly* 16.1/2 (1978), 135–149.
- Helmich, Werner: *Ästhetik der Mehrsprachigkeit: Zum Sprachwechsel in der neueren romanischen und deutschen Literatur*. Heidelberg 2016.
- Herder, Johann Gottfried: Über die neuere deutsche Literatur. In: ders.: *Werke in zehn Bänden*. Hrsg. v. Martin Bollacher et al. Bd. 1: *Frühe Schriften 1764–1772*. Frankfurt a. M. 1985 [1767], 161–649.
- Holquist, Michael: What would Bakhtin do? In: *Critical Multilingualism Studies* 2.1 (2014), 6–19.
- Humboldt, Wilhelm: Über die Verschiedenheit des menschlichen Sprachbaues und ihren Einfluß auf die geistige Entwicklung des Menschengeschlechts. In: ders.: *Werke*. Hrsg. v. Albert Leitzmann. Bd. VII.1. Berlin 1907 [1836], 1–344.
- Jäger, Ludwig: *Ferdinand de Saussure zur Einführung*. Hamburg 2010.
- Joyce, James: *Finnegans Wake*. New York 1975 [1939].
- Lennon, Brian: *In Babel's Shadow: Multilingual Literatures, Monolingual States*. Minneapolis, London 2010.
- Makoni, Sinfree und Alastair Pennycook: Disinventing and (Re)Constituting Languages. In: *Critical Inquiry in Language Studies* 2.3 (2005), 137–156.
- Martyn, David: Es gab keine Mehrsprachigkeit bevor es nicht Einsprachigkeit gab: Ansätze zu einer Archäologie der Sprachigkeit (Herder, Luther, Tawada). In: *Philologie und Mehrsprachigkeit*. Hrsg. v. Till Dembeck und Georg Mein. Heidelberg 2014, 39–51.

- McHugh, Roland: *The Sigla of Finnegans Wake*. Austin, Tex. 1976.
- McHugh, Roland: *Annotations to Finnegans Wake*. 4. Aufl. Baltimore 2016 [1980].
- Mitchell, Andrew A. und Sam Slote: Introduction. Derrida and Joyce: On Totality and Equivocation. In: Derrida and Joyce. Texts and Contexts. Hrsg. v. Andrew A. Mitchell und Sam Slote. Albany, NY 2013, 1–16.
- Reichert, Klaus: Vielfacher Schriftsinn. Zu *Finnegans Wake*. Frankfurt a. M. 1989.
- Sakai, Naoki: How do we count a language? Translation and discontinuity. In: *Translational Studies* 2.1 (2009), 71–88.
- Saussure, Ferdinand de: Linguistik und Semiologie. Notizen aus dem Nachlaß. Texte, Briefe und Dokumente. Hrsg. und übers. v. Johannes Fehr. Frankfurt a. M. 2003.
- Senn, Fritz: Synopsis. In: James Joyce: *Finnegans Wake*. Deutsch. Gesammelte Annäherungen. Hrsg. v. Klaus Reichert und Fritz Senn. Frankfurt a. M. 1989, 21–24.
- Simon, Ralf: Die Idee der Prosa. Zur Ästhetikgeschichte von Baumgarten bis Hegel mit einem Schwerpunkt bei Jean Paul. München 2013.
- Simon, Ralf: Theorie der Prosa. In: *Grundthemen der Literaturwissenschaft: Poetik und Poetizität*. Hrsg. v. Ralf Simon. Berlin, Boston 2018, 415–429.
- Stockhammer, Robert: Zur Konversion von Sprachigkeit in Sprachlichkeit (*langagification des langues*) in Goethes Wilhelm Meister-Romanen. In: *Critical Multilingualism Studies* 5.3 (2017), 13–31.
- Szondi, Peter: Über philologische Erkenntnis. In: ders.: *Hölderlin-Studien: Mit einem Traktat über philologische Erkenntnis*. Frankfurt a. M. 1967, 9–34.
- Yildiz, Yasemin: *Beyond the Mother Tongue: The Postmonolingual Condition*. New York 2012.

Dieter Fuchs

Menippeisches Schreiben als Oszillation zwischen Struktur und Antistruktur: James Joyces *Ulysses* und *Finnegans Wake*

Das literarische Phänomen der Menippea ist außerhalb eines kleinen Expertenkreises immer noch so gut wie unbekannt. Obwohl Mikhail Bakhtin (1984) und Northrop Frye (1957) das Verständnis dieser literarischen Form im 20. Jahrhundert revolutionierten, scheint Fries Beobachtung aus dem Jahr 1957 auch für die Gegenwart zutreffend. Als er 1957 die literarische Form der Menippea in seiner *Anatomy of Criticism* zu erläutern suchte, bemerkte er, »there was not one in a thousand university English teachers [...] who knew what Menippean satire was: now there must be two or three.« (Zitiert nach Weinbrot 2005, 11)

Obwohl das menippeische Textkorpus im Kanon der Weltliteratur bestens etabliert und bekannt ist, sorgt die Tradition menippeischen Schreibens noch immer für Verwirrung. Jeder kennt Seneca, Petronius, Lukian, Apuleius, Thomas Morus, Erasmus von Rotterdam, Rabelais, Grimmelshausen, Dryden, Sterne, Swift, Cyrano de Bergerac, Voltaire, Byron, James Joyce, Thomas Mann und Flann O'Brien. So gut wie jeder hat jedoch Schwierigkeiten, deren Texte hinsichtlich der beinahe vergessenen Tradition menippeischen Schreibens einzuordnen. Man kennt also viele Texte des menippeischen Korpus und weiß sie in Rekurs auf die Gattungstraditionen des mock-heroischen Epos, der Romanze, des alten oder neuen Romans mehr schlecht als recht zu lesen; so gut wie niemand weiß jedoch mit diesen Texten in Rekurs auf den Deutungshorizont der menippeischen Satire etwas anzufangen. Dieses Phänomen resultiert insbesondere aus der Tatsache, dass das menippeische Korpus Texte umfasst, die unter anderem deshalb als notorisch schwer und unlesbar gelten, weil sie die traditionelle Leseerwartung eines in sich geschlossenen, sinnzentrierten *plots* konsequent verweigern. Statt Antworten zu geben, werfen diese Texte in selbstreflexiver Weise unbeantwortbare Fragen auf und frustrieren als »*Dialektik von Form und Selbstbezug*« (Simon 2016, 72) gezielt die Erwartung ihrer Leser. Daher reflektiert die Tradition menippeischen Schreibens ein Zentralproblem einer Theorie der Prosa:

Soll die Erzählung zu ihrem Ziel kommen, dann wäre eine tiefgreifende Ambiguierung des Erzählers oder eine Dekonstruktion des Adressaten für dieses Ziel hinderlich. Die poetische Funktion als solche betreibt aber genau diese Ambiguierung, indem sie alle prag-

Dieter Fuchs, Wien

matisch gerichteten Bezugnahmen selbstbezüglich werden lässt und somit die Positionen der Kommunikation auffächert, statt sie funktionieren zu lassen. [...] Form und Selbstbezug profitieren voneinander, aber sobald sich der Selbstbezug maximieren will, ist der bei der Gestalt verharrende Eigenwille der Form dabei hinderlich. Genau diese Dialektik ist es, die es notwendig macht, über die Form hinausgehen zu müssen, wenn das Ziel der ästhetischen Durcharbeitung des Materials darin besteht, ein Maximum an Selbstbezug erreichen zu wollen. ›Nach der Form‹ meint also diejenige ästhetische Realität, die Form im Wissen um deren Limitiertheit übersteigt, um in den Bereich zu kommen, in dem die immanente Stopregel der Form nicht mehr gilt. (Simon 2016, 71–72)

Die Selbstreflexivität menippeischer Texte wird durch ein Arsenal experimenteller Verfahren – Bakhtin (1984, 114–119) abstrahiert vierzehn menippeische Textbausteine – realisiert, deren detaillierte Erörterung den Rahmen eines Aufsatzes sprengen würde. Man kann jedoch zusammenfassend feststellen, dass diese Verfahren dazu beitragen, die traditionelle Koordinierung des Hier und Jetzt aufzubrechen, überkommene Wissenssysteme, Weltbilder und deren philosophisch-literarische Modellierung in Frage zu stellen. Da die menippeischen Textbausteine traditionelle Repräsentationsmuster gezielt aufrufen, um sie zu parodieren bzw. zu demontieren, ist die experimentelle Radikalität menippeischen Schreibens als hochgradig autorreferentielles Verfahren im Spannungsfeld antizipierter Schreib- und Denkstrukturen vs. diese Formen sprengender Anarchie fassbar. Die um dieses Phänomen kreisenden Überlegungen meines Beitrags strukturieren sich wie folgt.

Obwohl das Hauptaugenmerk darauf abzielt, James Joyce als Repräsentanten menippeischen Schreibens vorzustellen und sowohl dessen *Ulysses* als auch *Finnegans Wake* als menippeische Texturen zu erörtern, scheint es zunächst wichtig, die Tradition menippeischen Schreibens zu beleuchten. Daher ist in einem ersten Schritt zu zeigen, welche Verständnishürden dafür verantwortlich sind, dass die menippeische Tradition in der Literatur- und Kulturwissenschaft ein marginalisiertes und weitgehend rätselhaftes Feld geblieben ist. In einem zweiten Schritt soll die Menippea einerseits hinsichtlich ihrer Geschichte als historische Gattung, andererseits in Rekurs auf ihren weltanschaulichen Kern als ahistorische Schreibweise erfasst werden. Vor diesem erkenntnistheoretischen Hintergrund ist dann in einem dritten Schritt zu zeigen, wie Joyce in *Ulysses* und *Finnegans Wake* die menippeische Tradition umsetzt, um die Literatur des zwanzigsten Jahrhunderts zu revolutionieren. In diesem Zusammenhang ist der Fokus weniger auf die sprichwörtlich gewordene experimentelle Radikalität Joyce'schen Schreibens zu richten, die *Ulysses* und *Finnegans Wake* zu notorisch unverständlichen und potentiell unlesbaren Texturen machen, wie die Mehrzahl der Lesenden behauptet. Statt wohlbekannte Aspekte der formsprengenden Komplexität zu wiederholen, ist zu zeigen, dass *Ulysses* und *Finnegans Wake* aller experimenteller Verfahren zum Trotz nicht nur eine menippeisch-anarchische ›Antistruktur‹ aufweisen, sondern diese in ästhetischer Spannung zu sehr traditionellen Strukturen und Schreibmustern modellie-

ren. Diese »*Dialektik von Form und Selbstbezug*« (Simon 2016, 72) gilt es als Ausblick auf die Theorie der Prosa abschließend zu reflektieren.

1 Verständnishürden menippeischen Schreibens

Verlorene Urtexte: Obwohl Menippos von Gadara und Marcus Terentius Varro als Begründer einer hellenistischen und römischen Tradition menippeischen Schreibens bekannt sind, sind deren Texte verschollen und allenfalls fragmentarisch erhalten. Wir können uns aufgrund dieser Überlieferungslage über die Urtexte der menippeisch-varronischen Tradition also so gut wie kein Bild machen. Erschwerend kommt zu dieser Problematik hinzu, dass Lukian in einigen seiner Texte den menippeischen Gattungsgründer »Menippos« als literarische Sprecherfigur auftreten lässt, was unter anderem dazu führte, dass der Alphilologe Rudolf Helm (1967 [1906]) den historischen Menipp aus den höchst fantastischen Texten Lukians heraus zu erschließen suchte.

Gattungspoetische Problematik: Aufgrund der interkulturellen Heterogenität menippeischen Schreibens ist die menippeische Tradition nur sehr bedingt in poetologische Raster einzuordnen. Während die auf Menippos und Lukian zurückgehende hellenistische Tradition wegen ihrer unklassischen Regellosigkeit einen Alptraum für die Regelpoetik darstellt, ist die von Varro über Seneca reichende römische Tradition poetologisch besser klassifizierbar. Als Konsequenz hat man versucht, die hellenistisch-menippeische Regellosigkeit von der römisch-varronischen Regelmäßigkeit abzugrenzen und daraus die poetologisch »bereinigte« Gattung der varronischen Satire zu extrapolieren. Wie die von Helmut Castrop (1983) verfasste Monographie über die varronische Satire als unintendierte Leerstelle allerdings zeigt, gibt es ein großes Korpus regelpoetisch-theoretischer Abhandlungen über die varronische Satire, das jedoch mit einem ebenso großen Defizit praktischer Lektüreeinsicht hinsichtlich der Unterscheidbarkeit von menippeischer und varronischer Satire einhergeht.

Satirebegriff: Sehr eng mit dieser Problematik verbunden ist die irreführende Bezeichnung der menippeischen Tradition als menippeische Satire. Der regelpoetisch überbesetzte Begriff der Satire bzw. des Satirischen als Geißelung lebensweltlicher Fehler und Laster verstellt die Leseerwartung eines menippeischen Textes. Die Leser*in nimmt intuitiv an, bei der Menippea handle es sich um Satire im Sinne Horazens oder Juvenals, nicht jedoch im Sinne Quintilians, der *satira* nicht als topische Satire, sondern als heterogenes Potpourri definiert (Quintilianus 1970, 10.I.93–95). Im Gegensatz zur römischen Satire Horazens und Juvenals handelt es sich bei der Menippea nicht um topische, sondern um anthropologisch-philosophische Satire, also um kynisch-sokratische Menschheits-Satire, die sich grundlegend vom

römischen Begriff des Satirischen unterscheidet. Die menippeische Satire geißelt keine Fehler und Laster, sondern stellt die menschliche Natur und deren Erkenntnisfähigkeit an sich in Frage.

Die menippeische Satire als romanähnliche Erzählprosa: Ein weiteres Verständnisproblem menippeischen Schreibens geht auf die irrtümliche Gleichsetzung der menippeischen Tradition mit romanähnlicher Erzählprosa einher. Wenn etwa Werner von Koppenfels die Menippea als »Vor- und Konkurrenzform des bürgerlichen Romans« (1981, 17) bezeichnet, so impliziert diese Wertung teleologisch-zielgerichtetes Erzählen, das im bürgerlichen Roman des achtzehnten Jahrhunderts als Entwicklungsszenario entfaltet wird. Dies impliziert die irrtümliche Leseerwartung, menippeisches Erzählen beschreibe im aristotelischen Sinne die fortschrittszentrierte Entwicklung eines epischen Handlungsstrangs, dessen Ende sich als *telos* – also als logisch-zielgerichtete Konsequenz der Handlungskonstellation des Anfangs – ergibt.

Auch wenn der alte hellenistische Liebesroman und die Romanze einen wesentlich offeneren, seriell anstatt logisch strukturierten Handlungsbogen und fantastische anstatt realistische Geschichten mit entwicklungslosen Figuren erzählen, so weisen auch diese literarischen Formen mit der abschließenden Wiedervereinigung der zu Beginn getrennten Liebenden nach deren odysseehafter Queste durch die ganze Welt eine Art aristotelisch-teleologischen Plot auf. Nicht jedoch die Menippea.

Dass die Menippea diese Art zielgerichtet-sinnzentrierten Erzählens zunächst als narratologischen Erwartungshorizont aufruft, dessen Einlösung aber autoreferentiell und konsequent verweigert, macht sie für viele Leser*innen zum enigmatisch-frustrierenden Antinarrativ. Dabei erweist sich jedoch genau diese scheinbar absurd-sinnlose Frustrationserfahrung als einsichtsfördernd, wenn man in Rekurs auf Bakhtin die Verwurzelung der menippeischen Tradition im sokratischen Dialog und in der Erkenntniskritik der sokratischen Philosophie berücksichtigt (1984, 102–112). Denn wie der sokratische Dialog endet auch jedes menippeische Narrativ in einer Aporie, d. h. in der tieferen Erkenntnis, dass man weiß, dass man nichts weiß, was durchaus erkenntnisfördernd sein kann.

Die Menippea als Gattungshybrid: Letztlich erweist es sich für die Erfassung menippeischen Schreibens als erschwerend, dass die Menippea nicht nur formale Ähnlichkeiten mit der uns bekannten Erzählprosa aufweist, sondern auch Überschneidungen mit der Gattung des Dramas, des Epos und der Lyrik. Einerseits gestaltet Lukian viele seiner Texte dramenähnlich in Dialogform, andererseits zeichnet sich die ansonsten meist in Prosa gehaltene Tradition menippeischen Erzählens durch das Prosimetrum aus: der Lyrik oder dem heroischen Epos entnommene Verseinschübe in den Erzähltext, die den ironischen Kontrast zwischen den übermenschlichen Helden des Mythos und der allzu menschlichen Trivialität

der alltäglichen Lebenswelt erfassbar machen. Betrachtet man das menippeische Verfahren des Prosimetrums aus der Warte der Prosa-theorie, so ist dieses nicht nur intertextuell, sondern auch formal selbstreflexiv, da es zeigt, dass nicht nur die Lyrik, sondern auch »jede Prosa-rede metrische Strukturen kennt, welche aus der Kombination von syntaktischer Gliederung, Atemzäsur, Körper-rhythmik und Denkbewegung resultieren« (Simon 2013, 13, FN 14).

2 Die Menippea als historische Gattung oder als ahistorische Schreibweise?

Aufgrund des bisher Gesagten ergibt sich die Frage, ob die menippeische Satire als historisch gewachsene – aber regelpoetisch prekäre – Gattung zu beschreiben sei oder ob sie als ahistorische Schreibweise betrachtet werden soll. Man kann die Menippea insofern als ahistorische Schreibweise begreifen, als sie eine Anzahl klar erkennbarer Textbausteine enthält, die unabhängig von Untergattung und Epoche zeitlose weltanschauliche Konstanten menippeischen Schreibens modellieren. Bakhtin hat, wie eingangs bereits erwähnt, vierzehn solcher Textbausteine identifiziert; in meiner Forschung habe ich versucht, diesen Katalog auf eine noch überschaubarere Anzahl einzudampfen, indem ich die Menippea als Sprachrohr der Philosophie des Sokrates und deren Radikalisierung durch die Kyniker verstehe. Gleichzeitig habe ich im Dialog mit Mikhail Bakhtin, Northrop Frye und Umberto Eco (1982) versucht, die Menippea in drei historisch gewachsene Gattungstraditionen zu gliedern. Diese drei Entwicklungslinien lassen sich einerseits durch historische und kulturelle Differenz voneinander abgrenzen, andererseits zeichnen sie sich aber durch die ahistorische Gemeinsamkeit ihres weltanschaulichen Wesenskerns aus.

Die Menippea als ahistorische Schreibweise: Versucht man, die Menippea als ahistorische Schreibweise zu erfassen, scheint es sinnvoll, sich auf ihren philosophisch-weltanschaulichen Kern zu konzentrieren. Bekanntermaßen war Menippos von Gadara als Begründer menippeischen Schreibens ein kynischer Wanderphilosoph, der sich als Nachfolger des Diogenes von Sinope verstand. Diogenes wiederum sah sich als Nachfolger des Antisthenes, der die kynische Bewegung als Schüler des Sokrates begründet hatte. Da Diogenes die Philosophie des Sokrates in radikalerer – d. h. existentiell zugespitzterer – Weise umzusetzen versuchte als der Antisthenes-Mitschüler Plato, leitete er die Bezeichnung der von ihm begründeten Bewegung vom altgriechischen Wort des Hundes ab, um die Kreatürlichkeit der menschlichen Existenz zu betonen und das menschl-

che Selbstverständnis als rationales Wesen in Frage zu stellen. Der Begriff Kynismus bedeutet ja bekanntlich nichts anderes als Hundephilosophie.

Sokrates führt durch den Satz ›ich weiß, dass ich nichts weiß‹ vor, dass bei systematisch-radikaler Hinterfragung gängiger Wahrheiten all das, was die Schulphilosophie als ›wahr‹ erachtet, in eine Aporie – also in eine nicht mehr beantwortbare »letzte Frage« (Bakhtin 1984, 119) – mündet. Die kynischen Nachfolger des Sokrates radikalieren diese Erkenntniskritik, indem sie alle gängigen Konzepte buchstäblich vom Kopf auf die Füße stellen und somit in ihr ›para-doxes‹ – also gegen die gängige Meinung gerichtetes – Gegenteil umkehren und durch das Bild des Hundes die menschliche Natur als kreatürlich-unwissende Existenz ausstellen.

Aus dieser Warte radikalisierten sokratischen Philosophierens verwundert es nicht, dass Diogenes von Sinope – der Schüler des Sokrates-Schülers und ersten Kynikers Antisthenes – als »verrückter Sokrates« in die Geistesgeschichte einging (Diogenes Laertios 1925, VI.54). Und da sich der Begründer menippeischen Schreibens, Menippos von Gadara, als Schüler des Diogenes inszenierte, verwundert es ebenso wenig, dass ihn Joel C. Relihan als »noch verrückteren Sokrates« bezeichnet: »If, as Plato is reported as saying, Diogenes the Cynic is a mad Socrates, we may say that Menippus is a madder Socrates.« (Relihan 1989, 59; 1993, 44)

In Rekurs auf Relihans Beobachtung und Bakhtins menippeische Archäologie des sokratischen Dialogs bin ich zu dem Schluss gekommen, dass menippeisches Schreiben das sokratisch-kynische Erkenntnisparadox der menschlichen Natur inszeniert und auf diese Weise die traditionelle Leseerwartung teleologisch-sinnzentrierter Lektüre als Einsicht des Nichtwissens dekonstruiert. Daher findet sich meiner Forschung zufolge in jedem menippeischen Text eine parodistisch gebrochene Sokratesfigur, die nach Joel C. Relihan (1992) jeweils als Sprecher eines pseudo-platonischen Symposiums fassbar ist.

Neben ironisch gebrochenen Sokrates-Figuren und intertextuellen Verweisen auf pseudo-platonische Symposia sind als weitere ahistorische Textbausteine die Parodie der Unterweltsreise des homerischen Odysseus sowie ironisch gebrochene Odysseus- und Herakles-Figuren greifbar. Während der historische Sokrates als philosophische Inspiration der kynischen Philosophie fungiert, erweisen sich Odysseus und Herakles als Dulder und Überwinder eines unmenschlichen Schicksals mit dem kynischen Ideal des trotzig gegen die altgriechische Schicksalssemantik ankämpfenden Underdogs kompatibel. In Rekurs auf Odysseus scheint zudem relevant, dass die Zyklopenhöhle ebenso wie dessen Unterweltsreise als Archetyp dystopisch geschlossener Innenräume fungiert (Koppenfels 1981, 34) und die homerische *Odyssee* Modellcharakter für den hellenistischen Liebesroman aufweist – einer Gattung der Erzählprosa, mit der die menippeischen Satiriker Petronius, Apuleius und Lukian intensiv experimentieren. Nach Joel C. Relihan gestalten sich diese Gemeinsamkeiten wie folgt:

[R]omance and Menippean satire have similar origins, and their histories touch at a number of points. The *Odyssey* is for both genres a thematic starting point, whether as the wanderings that precede the reuniting of lovers and families or as the fantastic adventures of a narrator whose most practiced art is that of lying. (Relihan 1993, 179)

Die Menippea als historische Gattung; unterschiedliche Entwicklungslinien menippeischen Schreibens: Nähert man sich der Menippea als historisch gewachsener Gattung, ergeben sich drei unterschiedliche Entwicklungslinien: erstens, die lukianisch-hellenistische Tradition der menippeisch-anthropologischen Satire; zweitens, die römisch-enzyklopädistische Tradition der varronischen Satire; und drittens, die spätantik-frühmittelalterliche *Summa*.

Lukianisch-hellenistische Tradition der menippeisch-anthropologischen Satire: Wie bereits ausgeführt, reflektieren Lukians Werke das sokratische Wissensparadox und radikalisieren es als kynische Diatribe, die die gängigen Meinungen ›paradox‹ auf den Kopf stellt, essentialistische Antworten verweigert und stattdessen neue Fragen aufwirft. Da es im sokratischen Sinne keine fixen Wahrheiten gibt, bedeutet dies in radikaler Zuspitzung, dass sich Wahrheit und Lüge nicht essentiell, sondern allenfalls graduell unterscheiden und dass die menschliche Spezies mangels der Erkenntnisfähigkeit des Wahren nicht wirklich rational bestimmt agiert.

Römisch-enzyklopädistische Tradition der varronischen Satire: Als *vir Romanorum eruditissimus* bekannter Universalgelehrter (Quintilianus 1970, 10. I.95) verknüpft Varro als Begründer der römischen Entwicklungslinie menippeischen Schreibens die hellenistische Form der menippeisch-sokratischen Wissenssatire mit der römischen Tradition der topischen Satire, von der Quintilian behauptet: »*satura enim tota nostra est*« (1970, 10.I.93). Als Hommage an die sokratisch-hellenistische Form präsentiert Varro jedoch Sprecherfiguren, die sich als pedantische Stubengelehrte – oder, wie Northrop Frye sagen würde, als *philosophi gloriosi* (Frye 1957, 309) – in widersprüchliche Positionen bzw. unnützes Wissen der Schulphilosophie verstricken. Auf diese Weise warnt Varro selbstironisch vor den Auswüchsen zu umfassender Detailgelehrsamkeit. In je mehr irrelevantes Detailwissen sich der Mensch (durchaus im Sinne von *Zettel's Traum*) verzettelt, desto mehr wird der Blick aufs Ganze, also auf relevantes bzw. wissenswertes Wissen, verwirrt.

Spätantik-frühmittelalterliche Summa: Eine dritte Spielart menippeischen Schreibens zeichnet sich nach Kirk (1980) in den *dark ages* des Niedergangs des römischen Weltreichs und des Aufstiegs des Christentums ab. Die *Noctes Atticae* des Gellius (2. Jh.), die *Saturnalia* des Macrobius (ca. um 400), Capellas *De Nuptiis Philologiae et Mercurii* (frühes 5. Jh.), Fulgentius' *Mytologiarum Libri III* (frühes 6. Jh.) und Boethius' *De Consolatione Philosophiae* (ca. um 525) gehören zu dieser Tradition. Im Mittelalter wird diese Tradition des summierenden Wissenskompendiums der vorchristlichen Antike vom Christentum und den Kirchenvätern

aus christlicher Warte übernommen und kulminiert in der *Summa Theologica* des Thomas von Aquin (13. Jh.). Umberto Eco beschreibt die Methodik der vom Christentum absorbierten enzyklopädistischen *Summa* wie folgt:

The medieval thinker cannot conceive, explain, or manage the world without inserting it into the framework of an Order [...]. For the medieval thinker, the objects and events which the universe comprises are numerous. A key, therefore, must be found to help the scholar discover and catalogue them. The first approach to the reality of the universe was of an encyclopedic type. It was the first in the sense that the great popular encyclopedias, *De Imagine Mundi*, *Specula Mundi*, *The Herbarium* or *The Bestiary*, historically preceded the epoch of the great theological arrangements. It was also the first in the sense that it was the most immediate, the most familiar and remains as a mental plan in even the most elaborate philosophical treatments. The encyclopedic approach uses the techniques of the Inventory, the List, the Catalogue or, in classical rhetorical terms, the *Enumeratio*. In order to describe a place or a fact, the early poets of the Latin Middle Ages first provide a list of detailed aspects. (Eco 1982, 7–8)

Da obiger Textauszug aus Umberto Ecos *The Aesthetics of Chaosmos. The Middle Ages of James Joyce* stammt, ist der vorliegende Beitrag nun an jenem Dreh- und Angelpunkt angekommen, der die Theorie der menippeischen Prosaexegese mit der Lektürepraxis ausgewählter Textauszüge von Joyces *Ulysses* und *Finnegans Wake* verbindet.

3 James Joyce und die Tradition menippeischen Schreibens

Da im aufkommenden Mittelalter das Weltbild der Antike durch das des Christentums überformt wird, versuchen die an der menippeischen *Summa* schreibenden Enzyklopädisten, das Wissen der alten Welt zu archivieren. Hannu K. Rijkonen beschreibt dies wie folgt:

The encyclopaedic method used by the medieval scholars was typical of a civilisation which had to reconstruct a new world image on the ruins of the pagan Roman Empire but which had not yet any coherent view of the emerging new culture. [...] Joyce, for his part, tried to destroy the image of the world provided by the traditional culture. (Rijkonen 1987, 39)

Da sich Joyce durch die am Jesuitenkolleg erworbene theologische Schulung paralysiert fühlt, arbeitet er sich sein ganzes Leben lang an der Überwindung des christlichen Weltbildes durch die Archäologie des Wissens der vorchristlichen Antike ab. Während er als angehender Jesuit in der Tradition der christianisierten *Summa* geschult wird, richtet Joyce den Blick auf deren menippeischen Widerpart, der das vorchristliche Weltbild der Antike zu archivieren sucht. Joyces

Lebenswerk ist daher sowohl privat als auch künstlerisch ein zutiefst menippeisches Projekt, wenn man bedenkt, dass Julia Kristeva die Motivation menippeischen Schreibens in Rekurs auf Bakhtin als »struggle against Christianity and its representation« (Kristeva 1980, 80) bezeichnet.

Joyce schreibt sich jedoch nicht nur in die menippeische Tradition ein, um sein eigenes Denken durch eine Archäologie vorchristlichen Wissens von der Indoktrination des Christentums zu befreien. Es geht ihm wie zahlreichen Künstlern seiner Generation insbesondere auch um die abendländische Identitätskrise des großen Krieges in der eigenen Lebensgegenwart. Er nutzt die Tradition menippeischen Schreibens als Medium, um das kollektive Trauma, das das christliche Abendland durch den großen Krieg von 1914–1918 erfährt, aus dem Geist der vorchristlichen Antike heraus zu überwinden. Und auf diese Weise geht er als modernistischer Künstler (wie sein deutscher Kollege Thomas Mann, den er wohl nie richtig kennengelernt hat) einen eigenen, ganz besonderen Weg.

Während die literarische Avantgarde um Ezra Pound vor dem Ende des Ersten Weltkriegs unter dem Motto »*make it new*« radikal in die Zukunft blickt und einen Bruch mit der althergebrachten Tradition anstrebt, revolutioniert James Joyce als *High Modernist* die Kunst im Dialog zwischen Tradition und Innovation. Um die durch den großen Krieg ausgelöste Identitätskrise der westlichen Welt zu bewältigen, transportiert er die homerischen Gründungsmythen unserer Kultur in die Gegenwart. T.S. Eliot bezeichnet dies als »mythical method«, bzw. als »a way of controlling, of ordering, of giving a shape and a significance to the immense panorama of futility and anarchy which is contemporary history« (1975 [1923], 177).

Indem er der kollektiven Identitätskrise der Gegenwart in Rekurs auf die homerischen Gründungsmythen neue Bedeutung und Kontinuität abringt und die heroisch-übermenschliche Welt des Mythos unter komischem bzw. mock-heroischem Vorzeichen auf normalmenschliches Maß herunterbricht, macht Joyce genau das, was die Menippea seit Jahrtausenden betreibt. Dies konkretisiert sich in *Ulysses* dadurch, dass jenes Narrativ den bereits erwähnten menippeischen Textbaustein der komischen Odysseusfigur aufgreift und dieser Figur in Kombination mit der ebenfalls als Konstante menippeischen Schreibens genannten sokratischen Philosophie Züge des Sokrates verleiht (vgl. Fuchs 2006, 123–129; 2009, 2011, 2017, 2020b).

Indem sich Joyce im Besonderen und die Menippea im Allgemeinen rückwärts-gewandt und selbstironisch bzw. selbstreflexiv auf den traditionellen literarischen Kanon – insbesondere Homers Gründungsmythen und die dort modellierte Odysseusfigur – beziehen, wird im Vorgriff auf eine Theorie der Prosa folgendes Phänomen erkennbar: Obschon die kanonische Weltsicht der homerischen Epen radikal als anarchisch wuchernde Antistruktur in Frage gestellt wird, leistet der intertextuelle Aufruf der homerischen Texte trotz ironischer Brechung nicht nur Arbeit am

traditionellen kulturellen Gedächtnis, sondern fungiert auch als implizites Form- und Strukturprinzip – als strukturierendes Muster, das den formalen Horizont bereitstellt, vor dessen Hintergrund autoreferentielle Metaisierung und experimentelle Deviation und Innovation wahrnehmbar gemacht werden können. Denn um eine Norm überschreiten zu können, muss diese zunächst durch Markierung kenntlich gemacht werden.

Ulysses: Als Teil der ›mythical method‹ ist Leopold Bloom als Hauptfigur von *Ulysses* nicht nur Widerpart des homerischen Odysseus, der im lateinischen *Ulixes* bzw. angliert *Ulysses* heißt. In Leopold Bloom treffen sich zudem die literarischen Bearbeitungen des homerischen Odysseus durch Dante, Shakespeare, Lord Tennyson usw. Und trotz dieses intertextuellen Überbaus hat der Protagonist Leopold Bloom keine Ahnung, dass die Ereignisse seines völlig unspektakulären Dubliner Alltags zentralen Episoden der homerischen *Odyssee* und ihrer künstlerischen Bearbeitung durch die bereits genannten Autoren entsprechen.

Aus den Gesprächen, die Joyce 1918 in Zürich mit seinem Freund Frank Budgen geführt hat, wissen wir, dass er Odysseus als Jedermann-Figur sieht, die nicht nur an die Gegenwart des großen Krieges andockbar ist, sondern auch in exemplarischer Weise die daraus resultierenden Traumata zu bewältigen versteht. Für Joyce spiegelt das Schicksal des Odysseus die Situation zahlreicher Veteranen der *Lost Generation* wider – junge Männer, die wie Odysseus von den Kriegstreibern manipuliert werden, ihre jungen Familien zu verlassen, viele Jahre hindurch in einen traumatisierenden Stellungskrieg gezwungen werden und trotz physischen Überlebens psychisch nicht mehr in der Lage sind, unbeschadet ins zivile Leben zurückzufinden und ans familiäre Glück vor dem Krieg anzuknüpfen (Budgen 1972, 17). Wie viele traumatisierte Veteranen des großen Krieges der Gegenwart schafft es Odysseus nicht, nach dem Kriegsende von Troja nach Hause zu fahren und dort für immer glücklich zu leben. Stattdessen irrt er zehn Jahre durch die Nachkriegswelt und als er es schafft, endlich nach Hause zu kommen, hat er sich so sehr verändert, dass ihn sogar die lebenswürdigste und treueste aller Ehefrauen der Weltliteratur zunächst nicht wiedererkennt. Indem er sich nicht auf die Geschichte des in der *Ilias* erzählten großen Krieges, sondern auf die Heimkehrversuche des Odysseus konzentriert, versucht Joyces *Ulysses* der orientierungslos gewordenen Gegenwart etwas Orientierung abzurufen.

Um zu skizzieren, wie sehr sich Joyce bei der Gestaltung seiner Odysseusfigur an der menippeischen Tradition orientiert, möchte ich exemplarisch auf zwei Aspekte verweisen, die anderswo in detaillierterer Weise nachlesbar sind.

Obwohl die zahlreichen Adaptationen des homerischen Odysseus in Joyces *Ulysses* intensiv erforscht sind, bedurfte es einer menippeischen Lektüre, um nachzuweisen, dass sich Joyce intertextuell auch auf die Parodie der Odysseusfigur in Lukians *Nekyomantia* bezieht. Wie die im Titel erwähnte *Nekya* vermu-

ten lässt, erfolgt in diesem Text eine Parodie der Unterweltsreise des Odysseus durch die lukianische Figur des Menippos. Um die Unterwelt unbeschadet wieder verlassen zu können, tarnt sich der lukianische Menipp mit den Attributen dreier mythischer Figuren, von denen verbürgt ist, dass sie die Unterwelt besucht haben und es vermochten, von diesem lebensbedrohlichen Ort wieder unbeschadet zurückzukehren: Odysseus, Orpheus und Herakles. Bei Lukian trägt der unterweltsfahrende Menippos als Tarnung den Hut des Odysseus, die Lyra des Orpheus und das Löwenfell des Herakles. Genau mit diesen Attributen wird Leopold Bloom in der *Circe*-Episode des *Ulysses* versehen – ein Kapitel, das deutlich nachvollziehbar als menippeische Unterweltsfahrt konzipiert und wie Lukians Intertext in Dialogform als Binnendrama in die Prosa des *Ulysses* eingebettet ist (Fuchs 2006, 123–129; 2009, 2015).

Ebenso bedurfte es einer menippeisch orientierten Lektüre, um zu erkennen, dass nicht nur das *Oxen of the Sun*-Kapitel als Parodie von Platos *Symposion* konzipiert ist (Allison 1979), und Leopold Bloom dort nicht nur als komischer Odysseus, sondern auch als Parodie des platonischen Sokrates auftritt – eine menippeische Personalunion, die auch für die Makrostruktur des *Ulysses* rekonstruierbar ist und das Verständnis dieses Texts als Analogien- und Korrespondenzengeflecht revolutioniert (Fuchs 2011, 2015).

***Finnegans Wake*:** Nach siebenjähriger Arbeit wurde 1922 *Ulysses* veröffentlicht. 1939 erschien *Finnegans Wake*, an dem Joyce ca. 16 Jahre lang gearbeitet hat. Hätte man mich vor Jahren gefragt, ob *Finnegans Wake* als Menippea konzipiert ist, hätte ich dies trotz einiger gegenteiliger Verdachtsmomente eher verneint.

Denn die Forschung tendiert dazu, jenen Text in großer Differenz zu allen traditionell überlieferten Prosa-Formen (einschließlich der ›mythical method‹ des *Ulysses*) zu lesen. *Finnegans Wake* ist zyklisch als narrative Endlosschleife konzipiert, hat keine klar erfassbaren Figuren, geschweige denn einen identifizierbaren Plot; wenn überhaupt greifbar, folgt letzterer einer Art Logik des Traumes, die alle Wahrnehmungskordinaten unserer Wirklichkeitskonzeption ins Wanken bringt bzw. sogar auflöst, ähnlich einem Fiebertraum oder einer psychedelischen Grenzerfahrung. Daher, so die generelle Tendenz der Exegese, sei *Finnegans Wake* etwas völlig unerhört Neues und müsse auch als solches gedeutet werden.

Was mich aber hinsichtlich dieser Einschätzung nie völlig überzeugt hat, ist die Tatsache, dass Joyce in allen Texten, die er vor *Finnegans Wake* schrieb, Innovation aus der abendländischen Tradition literarischen Schreibens entbunden hat. Warum sollte dies in seinem letzten Werk überhaupt nicht mehr der Fall und völlig anders sein? Auch wenn *Finnegans Wake* den Joyce'schen Dialog mit der abendländischen Literatur- und Geistesgeschichte weiter radikalisiert, so scheint dieser Text dennoch auch durch jene Analogien- und Korrespondenzen-

technik strukturiert, die als ›mythical method‹ für *Ulysses* und auch frühere Joyce-Texte – beispielsweise *The Dead* (Fuchs 2020a) – nachgewiesen ist. Denn so heterogen der *Wake*-Text auf den ersten Blick scheint, so kann er dennoch wie *Ulysses* klar nachvollziehbar in Analogien- und Korrespondenzgeflechte eingeordnet werden, und dasselbe gilt auch für die aus allen Sprachen der Welt montierte, als *Wakese* bekannte Meta-Sprache des Textes. Im Folgenden gilt es daher, *Finnegans Wake* zunächst in linguistischer Hinsicht, dann in Rekurs auf das menippeisch durchbrochene Strukturgerüst der ›mythical method‹ zu lesen und in exemplarischer Weise traditionelle Kompositions- und Strukturprinzipien zu rekonstruieren, vor deren Hintergrund die menippeisch-anarchisch-selbstreferentielle ›Antistruktur‹ von *Finnegans Wake* als Deviation wahrnehmbar wird.

Die als *Wakese* bekannte Meta-Sprache des Textes wurde von Paul Fagan in einer Magisterarbeit erörtert, die laut gutachterlicher Stellungnahme seines Betreuers Werner Huber Dissertationsniveau aufweist und zu folgender Schlussfolgerung kommt:

[...] Joyce composed the *Wake* almost exclusively in neologisms, resulting in the work's infamy as a work of immeasurable difficulty, and even meaninglessness.

By interweaving linguistic and literary analyses, this study demonstrates that characterisations of the *Wake's* language as nonsensical, or as constituting a new language of ›*Wakese*‹, result from the deficit of methodical explorations of the book's processes of signification. In order to correct this critical shortfall, this thesis shifts focus from what the text means to how it manages to do so, despite the odds. This exploration of the linguistic and semiotic processes of *Finnegans Wake* ultimately results in a surprising, even counterintuitive, demonstration that the code which invests the text with pragmatic significance is, in fact, the English linguistic code which Joyce, in writing his last work, is so often assumed to have abandoned.

(Fagan 2010, iv)

Indem Fagan zeigt, dass *Wakese* zwar Aspekte aller Sprachen absorbiert, dennoch aber lesbar ist, da es dem linguistischen Code des Englischen folgt, widerruft er die gängige Meinung, es handle sich dabei um eine notorisch unergründliche, strukturlöse oder sogar widersinnige Sprache (Fagan 2010, v). Indem Joyce wie Rabelais Sprache wuchern und mäandern lässt und durch dieses Schlingern das strukturalistische Differenzprinzip teilweise suspendiert, zielt er nicht darauf ab, die Repräsentationskraft – also den linguistischen Code bzw. die ›Grammatik‹ – dieses Zeichensystems auszuhebeln, sondern die konventionsgesteuerte Arbitrarität dieses Regelwerks als Metaebene fassbar zu machen. *Wakese* ist also Meta-sprache und keine unergründbare ›Antisprache‹.

Erweitert man nun den Blick von linguistischen auf literarische Strukturprinzipien wie die menippeisch gebrochene ›mythical method‹, so wird die Vermutung, dass *Finnegans Wake* nicht nur als nie dagewesener Antitext, sondern auch als Teil der traditionsgebundenen Joycekunst gelesen werden kann, durch

eine Studie bestätigt, die Donald Philip Verene 2016 veröffentlicht hat: *Joyce and the Philosophers at Finnegans Wake*. Verene erbringt den überzeugenden Nachweis, dass *Finnegans Wake* analog zu *Ulysses* der ›mythical method‹ folgt. So wie die homerische *Odyssee* und deren menippeisches *rewriting* ein Strukturgerüst für *Ulysses* bilden, ist *Finnegans Wake* nach dem Modell von Vicos *Principi di Scienza Nuova* (1725) als Strukturgerüst modelliert. Diese Gemeinsamkeit zeigt sich insbesondere daran, wie Joyce diese Strukturgerüste für beide Texte nachträglich erläutert hat. Da die frühen Leser*innen sowohl *Ulysses* als auch *Finnegans Wake* aufgrund der Komplexität der Joyce'schen Anspielungshorizonte nicht verstehen konnten, hat der Autor rezeptionsfördernd strukturelle Erläuterungen nachgelegt. Diese erlangten im Fall *Ulysses* als von Joyce entworfene Korrespondenzskizzen allgemeine Bekanntheit (vgl. Linati-Schema und Gordon Gilbert Plan), im Fall *Finnegans Wake* jedoch nicht.¹

Nimmt man die von Joyce höchstpersönlich autorisierten Strukturierungshinweise in Rekurs auf Vico ernst, scheint es zudem relevant, dass Verene Vico als Sokratesfigur bezeichnet und somit die sokratische Erkenntniskritik als weiteren, für *Finnegans Wake* relevanten Textbaustein menippeischen Schreibens thematisiert:

[C]onsidering the circumstance that Vico fashioned himself as a new Socrates whose »science is the science of self-knowledge« ([Verene 2016,] 79, 98) – Verene is certainly right to say that, as a rewriter of Vico, Joyce is a Socratic seeker of self-knowledge himself. As a key to the insight obtained when one is aware that one knows nothing, »Joyce's irony is Socratic irony« ([Verene 2016,] 96). (Fuchs 2018, 188)

Diese sokratische, alles hinterfragende Dimension ist in Verknüpfung mit dem menippeischen Textbaustein der ironisch gebrochenen Odysseusfigur als gegen traditionelles Schreiben gerichtete Antistruktur von *Finnegans Wake* rekonstruierbar.

Bereits der Buchtitel *Finnegans Wake* scheint hinsichtlich der menippeischen Parodie der Odysseusfigur vielversprechend. Er ist prosimetrisch der bekannten irischen Ballade *Lots of Fun at Finnegans Wake* entnommen, die vom irischen Schluckspecht und Bauarbeiter Tim Finnegan handelt – eine strukturlose, kaum fassbare Anti-Persona, die in Joyces *Finnegans Wake* als Kneipenwirt Humphrey Chimpden Earwicker alias HCE oder *Here Comes Everybody* auftritt, jedoch ebenso durch ein Analogiengeflecht mit Ibsens *Baumeister Solness*, dem *nursery rhyme* ›Humpty Dumpty‹ und den Freimaurern Strukturierung erfährt. In der Ballade scheint der Maurer Tim Finnegan einen Sturz von der Leiter mit seinem Leben zu bezahlen. Nach gut irischer Art versammelt sich die Nachwelt

¹ Vgl. Ellmann 1982, 564: »He urged her [Harriet Shaw Weaver] now to read Vico's *Scienza Nuova*, as with *Ulysses* he had urged her to read the *Odyssey*.«

um den aufgebahrten Leichnam, um Tim Finnegan ins Totenreich zu geleiten, d. h., die Nacht vor seiner Beerdigung mit ihm in einer Whiskeyorgie zu verbringen. Dies ist das irische Ritual der als *Wake* bezeichneten karnevalesken Totenwache, das als christianisierte Unterweltsfahrt an den klassischen Archetypus der *Nekya* andockbar ist. Als einer der Trinkkumpanen etwas Whiskey verschüttet und damit den Leichnam benetzt, erwacht Tim Finnegan wieder zum Leben und feiert mit seinen Freunden bis in den Morgen hinein feuchtfröhliche Auferstehung. Da Whiskey auf Gälisch ›Wasser des Lebens‹ bedeutet, ist diese Art der Revivikation schlüssig; sie kann als menippeische Parodie eines Leben und geheimes Wissen spendenden Trinkrituals, also als Pseudoeucharistie, pseudo-platonisches Symposium oder als menippeische Unterweltsfahrt gedeutet werden. Als menippeische Parodie der klassischen Unterweltsfahrt fungiert daher die Totenwache in *Finnegans Wake* als irische Variante der *Nekya* des lukianischen Menippos, der diejenigen Hadesreisenden imitiert, denen es wie dem auferstehenden Tim Finnegan gelungen ist, nach dem Besuch der Unterwelt wieder in die Lebenswelt des Hier und Jetzt zurückzukehren: Herakles, Orpheus und Odysseus. Tim Finnegan wäre demzufolge wie der hadesreisende Menipp bei Lukian als menippeisch-komische Odysseus- bzw. Jedermannfigur zu verstehen, die den eigenen Abstieg ins Totenreich überlebt.

Verfolgt man diese archetypische Fährte weiter, so kann man neben der bereits skizzierten komisch gebrochenen Unterweltsfahrt einen weiteren epischen Strang rekonstruieren, der die menippeische Tradition der Parodie des homerischen Odysseus fortschreibt. In *Finnegans Wake* findet sich folgende Textzeile: »The house of Atreox is fallen indeedust (Ilyam, Ilyum! Maeromor Mournomates!)«² Diese Textpassage eröffnet deutlich nachvollziehbar einen intertextuellen Dialog mit *Ulysses* als Paradebeispiel der von T.S. Eliot erörterten ›mythical method‹: »*Fuit Ilium!* The sack of windy Troy. Kingdoms of this world. The masters of the Mediterranean are fellaheen today.« (Joyce 1986, 7, 910–911) Die Begriffe »Maeromor« und »masters of the Mediterranean« sind unschwer auf Triest beziehbar: der Seehafen, von dem aus Österreich-Ungarn vor dem Ersten Weltkrieg das Mittelmeer kontrollierte. James Joyce hat in Triest über zehn Jahre gelebt und konnte vom Triestiner Hafen jederzeit die Silhouette der dortigen Habsburger-Residenz, Schloss Miramar *alias* »Maeromor«, sehen. Dieses Szenario bringen die zitierten Textauszüge mit dem Haus des Atreos (in das die schöne Helena vor ihrer Entfüh-

² Joyce 1975, 55. Zitate aus dem *Wake* werden im Folgenden mit der Sigle FW und der Seitenzahl direkt im Fließtext angegeben.

nung nach Troja einheiratet³) und dem Fall Trojas alias Ilium in Verbindung. Als geflügeltes Wort ist der Satz »Fuit Ilium« auf Vergils *Aeneis* (1930, II.325) als römisches Nachfolgeepos der homerischen Gründungsepen beziehbar.

Wie die Verweise auf den Fall Trojas und Schloss Miramar bzw. »Maeromor« bei Triest zeigen, gestaltet Joyce den Marine-Stützpunkt, den die Habsburger mit dem Fall des K&K-Reichs Ende des Ersten Weltkriegs verlieren, als neues Troja. Auf diese Weise wird der Erste Weltkrieg mit dem Trojanischen Krieg und, wie bereits angedeutet, einer menippeischen Parodie der homerischen Odysseusfigur als Trojabesieger vernetzt. Dies erfolgt neben der analogen Überblendung des gefallenen Troja mit dem Haus Habsburg, das Schloss Miramar errichtete, dadurch, dass der Besitzer von Miramar – Erzherzog Ferdinand Maximilian von Habsburg, Bruder von Kaiser Franz Joseph – als unfreiwillig komische Odysseusfigur verstanden werden kann. Der Erzherzog fühlte sich von der See magisch angezogen, kommandierte die österreichisch-ungarische Marine und begab sich von 1857–1859 auf eine weltumsegelnde Expedition, die nach der Fregatte Novara als österreichisches Flaggschiff benannt ist und unter dem Deckmantel der Wissenschaft imperiale Handelsrouten erkundete. Letzterer Aspekt ist an die Joyce'sche Deutung der homerischen Odyssee anschließbar:

[Ulysses] didn't want to go off to Troy; he knew that the official reason for the war, the dissemination of the culture of Hellas, was only a pretext for the Greek merchants, who were seeking new markets. (Ellmann 1992, 416)

Darüber hinaus fungiert Erzherzog Ferdinand Maximilian als unfreiwillige Parodie der Odysseusfigur in Dantes *Divina Commedia*. Bei Dante zieht es den alten Odysseus nach der Rückkehr in seine Heimat Ithaka nochmals zur See. Von unstillbarer Abenteuerlust getrieben, verlässt Dantes Odysseus das Mittelmeer *alias* »the Mediterranean [Sea]«, bricht in die *terra incognita* jenseits der Säulen des Herakles auf und bezahlt diesen Akt der Hybris mit dem Tod in den Weiten des Atlantiks. Analog hierzu bricht Erzherzog Ferdinand Maximilian von Miramar auf, um Kaiser von Mexiko zu werden, und schiffte sich über das als Säulen des Herakles bekannte Gibraltar in die neue Welt ein. Als Akt der imperialen Selbstüberschätzung bezahlt er wie Dantes Odysseus die eigene Courage mit dem Leben: Nach bürgerkriegsähnlichen Unruhen wird der vermeintlich gottbegnadete Kaiser in Mexiko von einem Kriegsgericht zum Tode verurteilt und standrechtlich erschossen.

3 Da der Trojaner-Prinz Paris die Ehefrau Helena des Atridenfürsten Menelaos raubt, eröffnet dessen Bruder Agamemnon – der Anführer des Hauses der Atriden *alias* »[t]he house of Atreox« – den Trojanischen Feldzug. Obschon Troja durch die List des Odysseus fällt und das Haus der Atriden erfolgreich aus dem Krieg hervorgeht, richtet es sich im familiären Teufelskreis der Rache selbst zugrunde, daher die Wendung »The house of Atreox is fallen indeedust«.

In Heinrich Vierordts *Der Traum von Miramar* – einem langen panegyrischen Gedicht – wird der auf der Fregatte Novara als Leichnam in die alte Welt zurück überführte Erzherzog als neuer Odysseus gefeiert. Da es sich dabei um ein miserables Werk eines nationalistischen Amateurdichters handelt, verliert das durch sein unrühmliches Ende vor dem Kriegsgericht bereits beschädigte Image des Erzherzogs zusätzlich an Fallhöhe:

[...]
 Kein Freudenruf erfüllt die Luft,
 Den Sarg birgt die Fregatte,
 Daß Max man in der Väter Gruft
 Daheim zu Wien bestatte ...
 Am Meere wölbt sein Grabgehäus,
 Wer dann es schaut, bewundert's;
 Darin laßt ruhn den Odysseus
 Des neunzehnten Jahrhunderts;
 (Vierordt 1884)

Obwohl er sich als Odysseusfigur inszeniert, gleicht das Schicksal des kläglich scheiternden Erzherzogs dem des trojanischen Königs Priamos – ein Aspekt, der in *Finnegans Wake* durch die Zeichnung der Heimat des Erzherzogs, Schloss Miramar als neues Troja, unterstrichen wird. Während Odysseus durch eine List Troja erobert und zu Fall bringt, geht das als neues Troja gezeichnete Haus Habsburg am Ende des großen Krieges unter.

Als weiterer analog-strukturierender Anknüpfungspunkt für die zitierte Textpassage aus *Finnegans Wake* scheint es beachtenswert, dass Schloss Miramar genau dort erbaut wurde, wo der Vater des Odysseus zusammen mit dem Kynikerarchetypus Herakles von einer Unterweltsfahrt zurückgekehrt sein soll. Diese Unterweltsfahrt ist Teil des Argonautenmythos, der den Habsburgern über den Orden des Goldenen Vlieses (s. Grillparzers Dramen etc.) zur imperialen Selbstinszenierung dient.⁴ Nachdem die von Jason befehligten Argonauten zusammen mit dem Vater des Odysseus Troja bereits eine Generation vor der homerischen *Ilias* schon einmal besiegt haben sollen und nach einer odysseeähnlichen Irrfahrt in Colchis das Goldene Vlies erbeuten, kehren sie der Sage zufolge über einen acheronähnlichen Unterweltsfluss ins Mittelmeer zurück. Dabei handelt es sich um den Fluss Timavo, der wenige Kilometer von Schloss Miramar entfernt aus einer unterirdischen Höhle ins Meer mündet. Da sich in Schloss Miramar ein Gemälde von Cesare Dell'Acqua befindet, das die Rückkehr der Argonauten aus der Unterwelt ins Mittelmeer an der *Costiera Triestina* zeigt, wird der Argonauten-Mythos als pseudo-

⁴ Vgl. u. a. Leidinger 2003; Thanner 1992; Vocolka und Heller 1997.

odysseischer Legitimationstext der Habsburg-Dynastie aufgerufen. Indem Miramar als imperiales Wohngebäude das Haus Habsburg metonymisch repräsentiert, wird dessen Herrschaftsanspruch gewissermaßen in Stein gemeißelt. Und dennoch ist sein Fall als neues Troja unvermeidlich: »The house of Atreox is fallen indeedust (Ilyam, Ilyum! Maeromor Mournomates!)« (FW, 55)

Wie die Lektüre einer einzigen Textzeile zeigt, ist *Finnegans Wake* aller experimentellen Radikalität zum Trotz nicht nur – aber eben auch – ähnlich wie *Ulysses* lesbar.⁵ Postuliert man das Strukturierungsprinzip der ›mythical method‹, lässt sich ein intertextuell dichtes Geflecht menippeisch-mythenparodistischer Referenzen identifizieren. Neben Anspielungen auf die homerischen Gründungsmythen finden sich Verweise auf die Argonautenfahrt mit Jason, Herakles und dem Vater des Odysseus als Vorgeschichte der homerischen *Ilias* und *Odyssee*, die mit dem Verweis auf den Fall Trojas in Vergils *Aeneis* (»Fuit Ilium«, 1930, II.325) als Nachfolgeepos der homerischen *Odyssee* und Dantes Odysseusbearbeitung in der *Divina Commedia* analog vernetzt und mit der menippeischen Tradition der parodistischen Inszenierung der Odysseusfigur verknüpft werden. Diese Beobachtungen geben Anlass zum folgenden Schlüsselausblick.

4 Schlüsselausblick auf eine Theorie der Prosa

Der vorliegende Beitrag hat den Versuch unternommen, die Textur von *Finnegans Wake* gegen den Strich zu lesen. Er verstößt damit bewusst gegen das Cliché gewordene Unverständlichkeitsprinzip, das diesem Text unterstellt zu werden pflegt, indem er von der Prämisse ausgeht, dass sich mimetisch-formale Strukturierungsprinzipien und selbstreferentiell-anarchistische, ›antistruktuell‹-semantische Verdichtung nicht ausschließen, sondern gegenseitig bedingen. Dies scheint nicht nur in *Finnegans Wake* im Speziellen der Fall, sondern auch in der Tradition menippeischen Schreibens bzw. im Feld der Prosa im Allgemeinen. Menippeisches Schreiben als sokratisch-selbstreflexives Hinterfragen allgemein tradierter Wahrheiten, Philosophien und Denkmuster, experimentelles *rewriting* tradierter Schreibweisen und Gattungskonventionen und anarchisch-experimentelles ›*making it new*‹

⁵ Dieser *double-bind* von Struktur und Antistruktur wird im Fall Joyce durch folgende Problematik intensiviert: Joyce versucht, die christlich überformte antike Weltsicht als menippeische Summa zu rekonstruieren und sich vom System der christlichen Summa und dem Denken der Kirchenväter durch Auflistung von Analogien und Korrespondenzen zu befreien. Wie die Analogien- und Korrespondenzentechnik der ›mythical method‹ jedoch zeigt, schreibt Joyce gegen die christliche Weltsicht zwar an, vermag es aber nicht, den Diskurs der Kirchenväter als Kognitionsmuster zu überwinden; vgl. Fuchs 2020a.

(Pound) durch Verdichtung, Fragmentarisierung und sprachliche Verfremdung muss zwangsläufig vor der etablierten Folie jener Aspekte erfolgen, gegen die es sich abzuheben sucht. Und dies erfolgt in Rekurs auf den traditionellen Kanon abendländischen Schreibens, dessen Ausgangspunkt die beiden homerischen Gründungsmythen markieren, in denen bereits die Odysseusfigur als Außen-seiter, Skeptiker, Lügner, Listenerfinder, proto-sokratischer *wise fool* etc. eine Schlüsselrolle der Normabweichung einnimmt. Wie Joyce immer wieder betont, fasziniert ihn – und damit auch die Tradition menippeischen Schreibens – die Tatsache, dass Odysseus anders ist als jede andere Figur der Weltliteratur (Budgen 1972, 16–17) und daher Deviation vor der Folie der Norm markiert und reflektiert. In dieser Hinsicht wäre die polytrop-selbstdistanzierte⁶ Odysseusfigur als archetypische Reflektorinstanz selbstreflexiv-experimentellen Schreibens begreifbar.

Trotz ihrer anarchischen ›Gegenstruktur‹ hebt sich daher die Menippea nicht nur von traditionellen Formen und Strukturmustern ab, sondern markiert diese auch in selbstreflexiver Weise. Sie leistet daher zumindest indirekt – gewissermaßen als *ductus obliquus* (das Motto der *Utopia* von Thomas Morus) – Arbeit am kulturellen Gedächtnis, obschon sie dieses ironisch und radikal in Frage stellt und seriokomisch der Lächerlichkeit preisgibt.

Dieses Paradox scheint ein Aspekt, der auch der Theorie der Prosa zugrunde liegt. Experimentelle Prosa im Allgemeinen und *Finnegans Wake* im Besonderen sind nur deshalb in ihrer formsprengenden Innovation und Metaisierung als anarchische Antistruktur wahrnehmbar, da diese vor der formgebenden Folie traditioneller Strukturprinzipien als Deviation wahrnehmbar wird. Analog dazu, dass Chaos und Kosmos keine Gegensätze sind, sondern sich gegenseitig bedingen, sollten auch die Begriffe Struktur und Antistruktur nicht als Binäroptionen, sondern als komplementäre Funktionen gedacht werden:

The world's beginning, Hesiod reported, began with chaos. The concept of chaos in the *Theogony*, then, does not signify »confusion« or »disorder.« Etymologically, it derives from the verb »chainein« which means »to gape« or »to yawn.« The »chaos« that Hesiod perceived is therefore to be understood as an opening, a gaping expanse, a spreading of a spatial kind which is bare of any form or contour or end. This is not a nothing (or nothing). Rather, it is an Ur-raum to be imagined strictly for the emergence of a possibility of space giving room for a »cosmos.« (Schabert und von Heyking 2020, 1)

Nimmt man letztere Überlegung ernst, so wäre das Dilemma, das David Lodge in *The Novelist at the Crossroads* (1971) beschreibt, keine strukturalistische Zwick-

⁶ Als vielgestaltig-wandlungsreiche bzw. auch wendungsreiche Figur schlüpft Odysseus in unterschiedlichste Identitäten, deckt sich mit ironisch-selbstdistanzierenden bzw. selbstreflektierenden Pseudonymen wie ›Niemand‹, denkt quer, täuscht, spielt verrückt etc.

mühle, sondern ein kreativ-offener Möglichkeitsraum. Nach Lodge kann die postmoderne Prosa mit dem aus der Tradition erwachsenden Dilemma der Innovation nur auf zwei gegensätzliche Arten umgehen. Da der Modernismus Lodge zufolge alle Spielarten der experimentellen Innovation bereits ergründet hat, verbleibt für die Literatur der Gegenwart entweder die Option, auf Kosten der Form und Transparenz noch radikaler zu schreiben als die experimentellen Schriftsteller der Moderne, oder aber unter Beibehaltung der traditionellen Form und Lesbarkeit eines Textes, Versatzstücke der Tradition spielerisch zu zitieren, montieren und als textuelles Recycling neu und selbstreflexiv zu kontextualisieren.

Werner Wolf (1993) erachtet die beiden Ansätze, auf dieses Dilemma zu reagieren, als binär-oppositionelles Problem der Differenz. *Finnegans Wake* hingegen zeigt, dass es sich bei diesen Optionen, die Tradition weiterzuschreiben, nicht um Gegensätzlichkeiten handelt, sondern um (in jeweils unterschiedlicher Intensität und Konsequenz) in sich greifende Schreibprinzipien, die im bakhtinischen Sinne dialogisch miteinander in Bezug stehen, sich durch wechselseitige Interaktion relativieren, kommentieren etc. Hinsichtlich dieses Aspekts scheint *Finnegans Wake* exemplarisch, da dieser Text formgebende Struktur und formsparend-selbstbezügliche Antistruktur in besonderer Konsequenz bzw. in besonders harter Fügung dialogisch aufeinander projiziert.

Literaturverzeichnis

- Allison, June: A Literary Coincidence? Joyce and Plato. In: James Joyce Quarterly 16.3 (1979), 267–282.
- Bakhtin, Mikhail: Problems of Dostoevsky's Poetics. Hrsg. v. Caryl Emerson. Manchester [1929/63] 1984, 109–121.
- Budgen, Frank: James Joyce and the Making of »Ulysses« and Other Writings. London 1972 [1934].
- Castrop, Helmut: Die varronische Satire in England 1660–1690. Studien zu Butler, Marvell und Dryden. Heidelberg 1983.
- Dante, Alighieri: The Divine Comedy. Übers. v. C.H. Sisson. Oxford 2008.
- Diogenes Laertius: Lives of Eminent Philosophers. Bd. II. Übers. v. R.D. Hicks. London, New York 1925.
- Eco, Umberto: The Aesthetics of Chaosmos. The Middle Ages of James Joyce. Übers. v. Ellen Esrock. Tulsa 1982.
- Eliot, T.S.: »Ulysses, Order, and Myth.« In: Selected Prose of T.S. Eliot. Hrsg. v. Frank Kermode. London 1975 [1923], 175–178.
- Ellmann, Richard: James Joyce. New and Revised Edition. New York 1982.
- Fagan, Paul: »nat language at any sinse of the world«. The Processes of Signification in James Joyce's *Finnegans Wake*. MA-Thesis Wien 2010.
- Frye, Northrop: Anatomy of Criticism. Princeton 1957.

- Fuchs, Dieter: Joyce und Menippos: A Portrait of the Artist as an Old Dog. Würzburg 2006.
- Fuchs, Dieter: Joyce, Lucian, and Menippus: An Undiscovered Rewriting of the Ulysses-Archetype. In: James Joyce Quarterly 47.1 (2009), 140–146.
- Fuchs, Dieter: »Poor Penelope. Penelope Rich«. Sir Philip Sidney's *Astrophil and Stella* as a Source for the Rewriting of the Odysseus-Archetype in James Joyce's *Ulysses*. In: James Joyce Quarterly 48.2 (2011), 350–356.
- Fuchs, Dieter: »He puts Bohemia on the seacoast and makes Ulysses quote Aristotle«. Shakespearean Gaps and the Early Modern Method of Analogy and Correspondence in James Joyce's *Ulysses*. In: Joyce/Shakespeare. Hrsg. v. Laura Pelaschiar. Syracuse 2015, 21–37.
- Fuchs, Dieter: James Joyce's Ulysses – A Menippean Satire? In: Joyce Studies in Italy 19 (2017), 79–90.
- Fuchs, Dieter: Review: Donald Phillip Verene: James Joyce and the Philosophers at Finnegans Wake. Evanston 2016. In: James Joyce Quarterly 56.1 (2018), 185–189.
- Fuchs, Dieter: James Joyce's *The Dead* and Macrobius's *Saturnalia*: The Menippean Encyclopedic Tradition and the Mythical Method. In: James Joyce Quarterly 57.3–4 (2020a), 275–292.
- Fuchs, Dieter: Making History in Washington Irving's *Rip van Winkle* and James Joyce's *Ulysses*. In: Wherefrom Does History Emerge? Inquiries in Political Cosmogony. Hrsg. v. Tilo Schabert und John von Heyking. Berlin, Boston 2020b, 7–37.
- Helm, Rudolf: Lucian und Menipp. Hildesheim 1967 [1906].
- Joyce, James: Finnegans Wake. London 1975.
- Joyce, James: Ulysses. Hrsg. v. Hans Walter Gabler. New York 1986.
- Kirk, Eugene: Menippean Satire: An Annotated Catalogue of Texts and Criticism. New York 1980.
- Koppenfels, Werner von: Mundus alter et idem. Utopiefiktion und menippeische Satire. Poetica 13 (1981), 16–66.
- Kristeva, Julia: Word, Dialogue, and Novel. In: Desire in Language. A Semiotic Approach to Literature and Art. Hrsg. v. Leon S. Roudiez. Oxford 1980, 64–91.
- Leidinger, Hannes: Der Mythos Habsburg. Eine Einleitung. In: Schwarzbuch der Habsburger. Die unrühmliche Geschichte eines Herrscherhauses. Hrsg. v. Hannes Leidinger, Verena Moritz und Berndt Schippler. Wien 2003, 2–14.
- Lodge, David: The Novelist at the Crossroads and Other Essays on Fiction and Criticism. London 1971.
- Quintilianus, M. Fabius: Institutionis oratoriae Libri duodecim. Hrsg. v. Michael Winterbottom. Oxford 1970.
- Relihan, Joel C.: Menippus the Cynic in the Greek Anthology. In: Syllecta Classica 1 (1989), 55–61.
- Relihan, Joel C.: Rethinking the History of the Literary Symposium. In: Illinois Classical Studies 17.2 (1992), 213–244.
- Relihan, Joel C.: Ancient Menippean Satire. Baltimore 1993.
- Rijkonen, Hannu K.: Menippean Satire as a Literary Genre with special Reference to Seneca's Apocolocyntosis. Helsinki 1987.
- Schabert, Tilo und John von Heyking: Introduction. In: Wherefrom Does History Emerge? Inquiries in Political Cosmogony. Hrsg. v. Tilo Schabert und John von Heyking. Berlin, Boston 2020, 1–6.

- Simon, Ralf: Die Idee der Prosa. Zur Ästhetikgeschichte von Baumgarten bis Hegel mit einem Schwerpunkt bei Jean Paul. München 2013.
- Simon, Ralf: Vor und nach der Form. Zur Temporalität des ästhetischen Formprozesses. In: Zeiten der Form – Formen der Zeit. Hrsg. v. Michael Gamper, Eva Geulen, Johannes Grave, Andreas Langenohl, Ralf Simon und Sabine Zubarik. Hannover 2016, 63–82.
- Tanner, Marie: The Last Descendants of Aeneas. The Hapsburgs and the Mythic Image of the Emperor. New Haven 1992.
- Verene, Donald Phillip: James Joyce and the Philosophers at Finnegans Wake. Evanston 2016.
- Vierordt, Heinrich: Der Traum von Miramar [1884]. 29. Juli 2020: http://gedichte.xbib.de/Vierordt_gedicht_Der+Traum+von+Miramar+++III..htm.
- Vergilius, Maro Publius: The Aeneid. Hrsg. v. J.W. Mackail. Oxford 1930.
- Vocelka, Karl und Lynne Heller: Die Lebenswelt der Habsburger. Kultur- und Mentalitätsgeschichte einer Familie. Graz 1997.
- Weinbrot, Howard D.: Menippean Satire Reconsidered: From Antiquity to the Eighteenth Century. Baltimore 2005.
- Wolf, Werner: Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung in der Erzählkunst. Theorie und Geschichte mit Schwerpunkt auf englischem illusionsstörenden Erzählen. Tübingen 1993.

