

Inhaltsverzeichnis

Sarah Christine Psczolla

Ein literarischer Quantensprung 1

"Hip, hop" oder das neue Denken der Quantentheorie bei Hermann Broch und Jean-Philippe Toussaint.

Annette Simonis

Rätsel-Texte und Rätsel-Bilder 25

Ästhetische Störungen in der deutschen und europäischen Lyrik der Frühen Neuzeit

Jan Mosch

Störung als Erzähltechnik in Laurence Sternes Tristram Shandy 53

Mark Schmitt

„Language surrounds Chaos“ 85

Gelingen und Scheitern von Susan Howes dichterischen Inszenierungen von Geschichte und Sprache

Annette Simonis

Buchbesprechung 93

zu: Literarische Harzreisen: Bilder und Realität einer Region zwischen Romantik und Moderne, hrsg. Cord-Friedrich Berghahn, Herbert Blume, Gabriele Henkel und Eberhard Rohse

Kirsten Prinz

Buchbesprechung 97

zu: Jochen Dubiel: Dialektik der postkolonialen Hybridität. Die intrakulturelle Überwindung des kolonialen Blicks in der Literatur.

Anne Hillenbach

Buchbesprechung 100

zu: Anja K. Johannsen: Kisten. Krypte. Labyrinth. Raumfigurationen in der Gegenwartsliteratur: W.G. Sebald, Anne Duden, Herta Müller

Komparatistik Online © 2008

Sarah Christine Psczolla

Ein literarischer Quantensprung

„Hip, hop“ oder das neue Denken der Quantentheorie bei Hermann Broch und Jean-Philippe Toussaint.

Die Debatte um die „Zwei Kulturen“

“No, I intend something serious. I believe the intellectual life of the whole of western society is increasingly being split into two polar groups. [...] Literary intellectuals at one pole – at the other scientists, and as the most representative, the physical scientists.” [1]

Betrachtet man die Wissenstradition der westlichen Welt und ihre Kultur, so scheint es, als ob diese in zwei gegensätzliche Pole aufgespaltet wäre, die auf den ersten Blick wenig miteinander gemein haben. [2] Auf der einen Seite steht eine literarisch-geisteswissenschaftliche Intelligenz, der eine naturwissenschaftliche Intelligenz gegenübersteht. Diese vermeintliche kulturelle Dichotomie ist der Hintergrund, vor dem sich die Frage nach dem Verhältnis von Literatur und Naturwissenschaft bewegt. Ihre deutlichste Formulierung findet die Opposition zwischen Naturwissenschaften und Geisteswissenschaften in der Diskussion um die sogenannten „zwei Kulturen“. [3] Ihren Einsatz im 20. Jahrhundert nahm die „Zwei-Kulturen-Debatte“ (im Rückgriff auf eine ältere Leitunterscheidung von Wilhelm Dilthey) im Jahr 1959 mit dem von Sir Charles P. Snow gehaltenen Vortrag *The Two Cultures and the Scientific Revolution*. In seinem Vortrag vertrat Snow die provozierende These, „daß die literarischgeisteswissenschaftliche Intelligenz und die naturwissenschaftliche Intelligenz zwei grundverschiedene Kulturen innerhalb der westlichen Industriegesellschaft verkörpern“. [4] Des Weiteren warf Snow „den beiden Parteien eine wechselseitige Entfremdung, eine Kluft des Unverständnisses, der Gleichgültigkeit und der Aversion vor.“ [5] Der Vortrag von Snow rief kontroverse Reaktionen hervor und löste eine Debatte aus, die bis heute anhält.

Grundsätzlich lässt sich feststellen, dass die kategorische Unterscheidung bzw. Gegenüberstellung von Naturwissenschaft und Geisteswissenschaft, und damit auch die Rede von den „Zwei Kulturen“, alles andere als unproblematisch ist. [6] Die Problematik ergibt sich vor allem deshalb, weil der Trennung der „zwei Kulturen“ ein spezifisches Verständnis von Wissenschaft zugrunde liegt. Dieses Wissenschaftsverständnis ist jedoch keineswegs ahistorisch oder konstant, sondern trifft nur für einen bestimm-

ten historischen Stand der Wissenschaft zu.[7] Genauso wie die Welt als Ganzes, hat auch die Wissenschaft im Laufe der Zeit eine Entwicklung durchlaufen. Dabei lässt sich ein enger Zusammenhang zwischen den Veränderungen der Welt und den Veränderungen der Wissenschaft erkennen. „Wenn sich die Wissenschaft bewegt, bewegt sich auch die Welt. Die moderne Welt ist nicht zuletzt das Resultat der Arbeit der Wissenschaften; sie ist eine Welt, die Wissenschaft und in eins mit ihr die Technik gemacht haben.“ [8]

Die Unterscheidung der Disziplinen der Naturwissenschaften und Geisteswissenschaften (bzw. Kulturwissenschaften) ist das Ergebnis einer historischen Entwicklung der Wissenschaften im 19. Jahrhundert.[9] Diese Differenzierung wurde in erster Linie anhand der Objekte der verschiedenen Disziplinen vorgenommen. [10] Darüber hinaus spielten dabei aber auch die unterschiedlichen wissenschaftlichen Methoden und die Interessensausrichtungen eine nicht unerhebliche Rolle. Demzufolge haben die Naturwissenschaften das wirklich Wahrgenommene zum Objekt. Ihre Methode ist die Beobachtung bzw. das Experiment und ihr Ziel eine allgemeine Gesetzgebung. Die Geisteswissenschaften hingegen beziehen sich auf Objekte, die der Geist hervorgebracht hat. Sie untersuchen das menschliche Denken, Handeln und Schaffen in Bezug auf Historizität, Intentionalität sowie Normativität. Bei den Geisteswissenschaften steht die Einzelheit im Vordergrund, die Gesetzmäßigkeiten hingegen sind nur zweitrangig.

Dabei kommt der methodologischen Unterscheidung eine zentrale Bedeutung zu, denn die Unterscheidung zwischen Naturwissenschaften und Geisteswissenschaften ist gleichzeitig auch die Abgrenzung zwischen erklärenden Wissenschaften und verstehenden Wissenschaften. Diese terminologische Unterscheidung findet sich erstmals bei Johann Gustav Droysen (Grundriß der Historik 1858). Die sich später daran anschließende sogenannte „Erklären-Verstehen-Kontroverse“ setzt etwas später mit Wilhelm Dilthey ein, der die Unterscheidung von Droysen in seiner Einleitung in die Geisteswissenschaften (1883) wieder aufgreift. Die Dichotomie von Erklären und Verstehen als methodologische Begründung wird von da an zur terminologischen Grundlage der Unterscheidung von Naturwissenschaften und Geisteswissenschaften.

Die Dichotomie zwischen den beiden wissenschaftlichen Gebieten führt aber auch zu erheblichen systematischen Schwierigkeiten, vor allem dann, wenn man sie als für alle Disziplinen gültig und kategorisch versteht. In diesem Fall ließen sich nämlich z.B. weder die Sozialwissenschaft noch die Mathematik als Disziplinen einer der beiden Seite zuordnen.

Ganz allgemein gefasst lässt sich das Verhältnis zwischen Naturwissenschaften und Geisteswissenschaften je nach Fragestellung entweder als ein ontologischer oder ein methodologischer Monismus bzw. Dualismus verstehen. Es stellt sich vor dem skizzierten Hintergrund die Frage, ob Kunst und Literatur ein Erkenntniswert zugestanden werden kann und, wenn ja,

welcher. Zu fragen wäre ferner inwieweit die Fiktionalität der Dichtung ein Hindernis oder möglicherweise eine Medium von (wissenschaftlicher) Erkenntnis sein kann.

Im Folgenden geht es darum, repräsentative Formen einer literarischen Auseinandersetzung mit der modernen Physik, genauer: mit der Quantentheorie, anhand von zwei ausgewählten Beispielen, näher zu beleuchten. Der erste Text, Brochs Roman *Die Unbekannte Größe*, ist kurz nach Entdeckung der Quantentheorie entstanden und steht ganz unter dem Eindruck der kontroversen Diskussionen um die neue physikalische Theorie und das aus ihr resultierende neue Weltbild. Der zweite Roman, Toussaints *Monsieur*, entsteht etwa 60 Jahre nach der Heisenbergschen Entdeckung – eine Distanz, die sich auch in der literarischen Wahrnehmung in der Romanfiktion äußert. Bevor die genannten Texte näher erläutert werden sollen, seien zunächst die Grundzüge der modernen Quantentheorie skizziert.

Neuansätze in der Physik des 20. Jahrhunderts

Das Jahrhunderte lang fest etablierte System der klassischen Physik wurde zu Beginn des 20. Jahrhunderts durch die Entdeckung zweier ganz unterschiedlicher Theorien in seinen Grundfesten erschüttert. [11] Gemeint sind die Relativitätstheorie (1905) Albert Einsteins und die in ihren Implikationen wesentlich revolutionärere Quantentheorie. „Während die Relativitätstheorie die klassische Physik zwar bis in ihre Grundlagen erschütterte, jedoch in dem Sinne, daß sie die klassische Physik erweiterte und vervollständigte, schränkte die Quantentheorie den Geltungsbereich der klassischen Physik radikal ein.“ [12] Die Quantentheorie war im Gegensatz zur Relativitätstheorie, welche die klassische Physik und das mechanistische Weltbild grundsätzlich nicht in Zweifel zieht, von Anfang an als etwas vollkommen Neues und Revolutionäres konzipiert. Mit ihrem neuen theoretischen Ansatz stellte die Quantentheorie die gesamte bestehende Physik und ihre Grundlagen in Frage. [13] Die „Vorstellung einer Welt als determinierter Maschine hatte nicht nur die Physik und die Naturwissenschaften, sondern viel weitere Bereiche der menschlichen Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit geprägt.“ [14] Und es war genau dieser Determinismus bzw. das Kausalgesetz, welches nun zur Debatte stand.

Die „Kopenhagener Deutung“ der Quantenmechanik

Der Entwicklung der Quantentheorie ging ein ganz bestimmtes physikalisches Problem voraus und zwar die lange diskutierte Frage nach der Wellen- oder Teilchennatur des Lichts. [15] Zu Beginn des 20. Jahrhunderts war diese Debatte scheinbar durch eine Wellentheorie des Lichts entschie-

den worden. Mit der Entdeckung der Quantentheorie sollte sich diese Annahme jedoch als falsch erweisen. Als Geburtsstunde der Quantentheorie wird heute der 14. Dezember 1900 angesehen, der Tag, an dem Max Planck vor der Deutschen Physikalischen Gesellschaft in Berlin einen Vortrag über sein im Oktober desselben Jahres veröffentlichtes Gesetz der Wärmestrahlung hielt. Dem Entdecker Planck selbst war es nicht möglich, zu einem Verständnis seines eigenen Gesetzes zu gelangen. Erst 1927 nach einem langen Prozess und durch die Arbeit führender Physiker gelang es, das Wesen dieses Gesetzes und damit gleichzeitig auch die daraus resultierenden Konsequenzen für die Physik genauer zu erfassen. [16]

Es waren zwei verschiedenen Entwicklungen, die zu einer „präzisen mathematischen Formulierung“ der Quantentheorie führten. [17] Die eine ging von Niels Bohrs Korrespondenzprinzip aus und „führte im Sommer 1925 zu einem mathematischen Formalismus, der ‚Matrizen-mechanik! Oder allgemeiner [auch] Quantenmechanik genannt“ [18], deren Grundlage von Werner Heisenberg ausgearbeitet wurde. Die andere Entwicklung, eine von Erwin Schrödinger geschaffene Wellenmechanik, beruhte auf der Vorstellung der Materiewellen von Louis-Victor, Prince de Broglie. Schon bald zeigte sich, dass die „Wellenmechanik mathematisch äquivalent war mit dem älteren Formalismus der Quanten- oder Matrizenmechanik“ [19] und damit die „Paradoxa des Dualismus zwischen Wellen- und Partikelbild“ [20] in einem einzigen mathematischen Schema verschwunden waren. Der mathematische Aspekt des Dualismus war somit erfasst worden.

Eine widerspruchsfreie Deutung der Quantentheorie gelang schließlich im Frühjahr 1927 der Kopenhagener Physikergruppe um Bohr. An der sogenannten Kopenhagener Deutung war neben Bohr auch der deutsche Physiker Heisenberg maßgeblich mitbeteiligt. Das Hauptcharakteristikum der Kopenhagener Deutung ist die fundamentale Begrenzung jeglicher Begriffe der klassischen Physik in Bezug auf die atomaren Vorgänge. [21] Diese Notwendigkeit ergibt sich durch die Heisenbergsche Unschärferelation und Bohrs Komplementarität.

Am Anfang der Kopenhagener Deutung steht dabei ein Paradox. „Jedes physikalische Experiment [...] muß in den Begriffen der klassischen Physik beschrieben werden“ [22] und trotzdem ist der Anwendbarkeit dieser Begriffe durch die Unbestimmtheitsrelation eine Begrenzung gesetzt. [23]

Die Unbestimmtheitsrelation stellt eine unüberwindbare Grenze für die exakte Wissenschaft dar. Heisenberg führte die Unbestimmtheit oder Unschärferelation in seiner Arbeit Über den anschaulichen Inhalt der quantentheoretischen Kinematik (1927) als neuen, grundlegenden Ausdruck in die Quantentheorie ein. Nach dieser Unbestimmtheit ist es zwar möglich, exakte Definitionen von Worten wie z.B. Ort, Geschwindigkeit oder Energie aufzustellen, „die auch in der Quantenmechanik Gültigkeit behalten, [...] kanonisch konjugierte Größen [können aber] simultan nur mit einer charakteristischen Ungenauigkeit bestimmt werden [...]. Diese Ungenau-

igkeit ist [dann] der eigentliche Grund für das Auftreten statistischer Zusammenhänge in der Quantenmechanik.“ [24] Durch die klassische Physik wurden immer exakte Ergebnisse bestimmt, und es waren klare Voraussetzungen möglich. In der Quantentheorie hingegen treten nur noch Wahrscheinlichkeitsfunktionen auf. Die Wahrscheinlichkeitsfunktion ist eine Mischung aus Tatsachen und dem Grad der Kenntnisse dieser Tatsachen, aber keine Darstellung von Ereignissen. In ihr ist „nur“ eine „Tendenz zu Vorgängen, die Möglichkeit für Vorgänge oder unsere Kenntnis von Vorgängen dar[gestellt]. Die Wahrscheinlichkeitsfunktion kann mit der Wirklichkeit nur verbunden werden, wenn eine wesentliche Bedingung erfüllt ist: wenn nämlich eine neue Messung oder Beobachtung gemacht wird, um eine bestimmte Eigenschaft des Systems festzulegen. Nur dann erlaubt die Wahrscheinlichkeitsfunktion, das wahrscheinliche Ergebnis der neuen Messung zu berechnen. Das Ergebnis der Messung wird dabei wieder in den Begriffen der klassischen Physik angegeben.“ [25]

Anders als es noch in der klassischen Physik möglich war, wird durch die Quantentheorie keine objektivierbare Wirklichkeit beschrieben. Eine physikalische Theorie scheint gewöhnlich genau dann verständlich und anschaulich, wenn in allen einfachen Fällen die experimentellen Konsequenzen dieser Theorie qualitativ gedacht werden können. Gleichzeitig darf die Anwendung der Theorie dabei auch keine inneren Widersprüche enthalten. [26] Dieser Anspruch ist bei der Quantenmechanik nun jedoch nicht mehr umsetzbar, da sie aus dem Versuch entstand, „mit jenen gewohnten kinematischen Begriffen zu brechen und an ihre Stelle Beziehungen zwischen konkreten experimentell gegebenen Zahlen zu setzen.“ [27]

Zusätzlich werden bei der Kopenhagener Deutung alle physikalischen Aussagen durch Bohrs Begriff der Komplementarität deutlich eingeschränkt. Durch die Komplementarität kann eine physikalische Beschreibung entweder den Raum-Zeit-Aspekt erfassen oder aber die Kausalerklärung. [28] Beide Phänomene sind „als komplementäre, aber einander ausschließende Züge der Beschreibung des Inhalts der Erfahrung aufzufassen, die die Idealisierung der Beobachtungs- bzw. Definitionsmöglichkeiten symbolisieren.“ [29] Damit werden Partikel- und Wellenbild in Bezug auf den Atomkern zu zwei komplementären Beschreibungen derselben Realität. [30] Um die „merkwürdige“ Art von Realität der Atome widerzuspiegeln, ist ein ständiger Wechsel zwischen den beiden gegensätzlichen Bildern notwendig. Die verschiedenen komplementären Bilder haben ihr Analogon in den Transformationen des mathematischen Formalismus. „Ganz allgemein kann der Dualismus zwischen zwei verschiedenen Beschreibungen der gleichen Wirklichkeit nicht länger als eine grundsätzliche Schwierigkeit betrachtet werden, da [...] aus der mathematischen Formulierung der Theorie [deutlich wird], daß es in ihr keine Widersprüche geben kann.“ [31]

Für ein leichteres Verständnis dieser eigentümlichen Realität der Quantenmechanik muss man sich von der Vorstellung lösen, dass die Ergebnis-

se einer physikalischen Beobachtung vollständig objektivierbar sind. In der Quantentheorie ist es nicht möglich zu beschreiben, was zwischen zwei Beobachtungen geschieht, da die für die Beschreibung notwendigen Begriffe sich in ihrer Anwendung ausschließlich auf die Beobachtung beschränken. Der „Zwischenraum“ wird von ihnen nicht erfasst. Dieses merkwürdige Phänomen ergibt sich aus der Tatsache, dass die Naturwissenschaft im Allgemeinen immer einen großen Teil des Universums, zu welchem auch der Mensch gehört, aus ihrem Interessensgebiet ausschließt. Im atomaren Bereich ist diese Einschränkung extrem und die Wahrscheinlichkeitsfunktion gewinnt an Bedeutung, insofern sie objektive und subjektive Elemente vereinigt. Bei der theoretischen Deutung einer physikalischen Beobachtung berücksichtigt sie sowohl völlig objektive Aussagen über die Tendenzen als auch subjektive Aussagen über die Kenntnisse des Systems. „Die Wahrscheinlichkeitsfunktion beschreibt [...] nicht einen bestimmten Vorgang, sondern, wenigstens hinsichtlich des Beobachtungsprozesses, eine Gesamtheit von möglichen Vorgängen. Die Beobachtung selbst ändert die Wahrscheinlichkeitsfunktion un stetig. Sie wählt von allen möglichen Vorgängen den aus, der tatsächlich stattgefunden hat.“ [32] Das bedeutet, dass der „Übergang vom Möglichen zum Faktischen“ [33] sich während des Beobachtungsaktes vollzieht. Mit diesem Faktischen wird auch das „Geschehen“ erst begrifflich.

Der Begriff der Objektivität ist in der Form, in der er üblicherweise von der klassischen Physik gebraucht wird, in der Naturwissenschaft also weder selbstverständlich noch eindeutig. Durch die Quantenphysik wird eine neue Definition des Begriffes notwendig. „Die klassische Physik beruhte auf der Annahme – oder [...] Illusion –, daß wir die Welt beschreiben können oder wenigstens Teile der Welt beschreiben können, ohne von uns selbst zu sprechen.“ [34] Die klassische Physik verkörpert die Idealisierung der Welt und ihr weitgehender Erfolg hat zum Glauben an ein Ideal von einer objektiven Beschreibung der Welt geführt. [35] Die Quantentheorie wendet sich nun von diesem Ideal ab. Zwar entspricht sie ihm selbst weitgehend, aber sie berücksichtigt auch den subjektiven Anteil in der Forschung, welcher durch den Gebrauch der klassischen Begriffe zwangsläufig gegeben ist. Indem die Quantentheorie die Welt in den Gegenstand und die übrige Welt einteilt, erfolgt eine „nichtklassische“ Trennung in der Naturwissenschaft. Die sogenannte übrige Welt lässt sich nur mit den Begriffen der klassischen Physik beschreiben. Diese sind jedoch eine Abstraktion des Menschen und können daher niemals vollkommen objektiv sein, d.h. sie treffen nur ungenau auf die Natur zu.

Grundsätzlich wird die wissenschaftliche Beziehung des Menschen zur Natur immer von einer physikalischen Wechselwirkung begleitet. Das, „was wir beobachten, [ist] nicht die Natur selbst [...], sondern Natur, die unserer Art der Fragestellung ausgesetzt ist. [Die] wissenschaftliche Arbeit in der Physik besteht darin, Fragen über die Natur zu stellen in der Sprache, die wir besitzen, und zu versuchen, eine Antwort zu erhalten durch

Experimente, die wir mit den Mitteln ausführen, die zu unserer Verfügung stehen.“ [36] Auch in der Quantentheorie kann die Natur „objektiv“ beschrieben werden. Gleichzeitig wird jedoch auch die Tatsache berücksichtigt, dass die Naturwissenschaft erst vom Menschen geschaffen wurde. Die Naturwissenschaft wird hier als ein Wechselspiel zwischen der Natur und den Menschen begriffen. Sie beschreibt und erklärt nicht die Natur, wie sie „an sich! ist, sondern die Natur, die den Fragestellungen und Methoden des Menschen ausgesetzt ist. [37]

Die Rezeption der Quantentheorie in der Literatur

Die Kopenhagener Deutung mit ihren neuen physikalischen Begriffen zeigte in sich keine (mathematischen) Widersprüche und wurde auch allen damals bekannten Experimenten gerecht. [38] Ihre Richtigkeit war für die Physik somit belegt. Die Folgen, die sich aus dieser neuen Theorie ergaben, stellten jedoch weit mehr als nur eine Weiterentwicklung der Physik dar. Denn weil „alle Experimente den Gesetzen der Quantenmechanik und damit der Gleichung (1) [der Unschärferelation] unterworfen sind, so wird durch die Quantenmechanik die Ungültigkeit des Kausalgesetzes definitiv festgestellt.“ [39] Für die bisherige Naturwissenschaft, d.h. für die „klassische“ Physik, war das Kausalgesetz aber fundamental. Das bestehende physikalische Weltbild konnte auf diese Grundlage nicht verzichten. Die Kopenhagener Deutung stellte folglich nicht nur eine neue physikalische Theorie dar, sondern darüber hinaus vielmehr auch eine neue Erkenntnistheorie oder sogar Ontologie. [40] Durch die Erkenntnisse der Quantentheorie wurde der eigentlichen Rahmen der klassischen Physik gesprengt.

Die Erkenntnisse der Quantenphysik und das neue physikalische Weltbild wurden auch im Kreis der Nicht-Physiker mit großem Interesse aufgenommen. [41] Viele Künstler hatten die Hoffnung, sich durch die Veränderungen im Bereich der Naturwissenschaften freier entfalten zu können, als es unter dem mechanistischen Weltbild möglich gewesen war. „Die Attraktivität der modernen Physik [...] beruhte [...] auf der Möglichkeit, daß die als Voraussetzung von Erkenntnis propagierte Trennung von Subjekt und Objekt, der Ausschluß alles Subjektiven aus dem Erkenntnisprozeß in strenger Form nicht mehr haltbar sein könnte und daß die kleinsten Teile der Materie eine andere Existenzform, als man sie aus der Erfahrung der Wirklichkeit kannte, haben könnten.“ [42]

In der Literatur des 20. Jahrhunderts findet sich eine ganze Reihe von Autoren, die die Ergebnisse der modernen Physik sowohl rezipiert als auch in ihre Literaturkonzeptionen eingearbeitet haben (wie z.B. Robert Musil und Hermann Broch). Die grundlegenden Veränderungen, die sich in der Physik vollzogen, fanden somit vielfach Eingang in die Literatur. Denn es waren nun „gerade die exakten Wissenschaften, allen voran die moderne Physik, die Material für eine Auseinandersetzung mit der Dichotomie zwi-

schen Ratio und Mythos, zwischen Objektivität und Subjektivität boten.“ [43] In der Folge wurden deshalb von Seiten der Literaten auch verschiedene Versuche einer möglichen „Synthese von naturwissenschaftlicher und geisteswissenschaftlicher Intelligenz“ [44] unternommen. Damit kristallisierte sich eine Perspektive heraus, in der sich die beiden zuvor als getrennte Bereiche angenommene Wissenskulturen der Geistes- und Naturwissenschaften verbinden ließen.

Im folgenden gilt es, den Einfluss der modernen Physik auf die Literatur zu konkretisieren und zu zeigen, inwieweit verschiedene Autoren die oben diskutierten naturwissenschaftlichen Erkenntnisse aufgenommen und verarbeitet haben.

Hermann Broch: *Die Unbekannte Größe*

Der österreichische Schriftsteller Hermann Broch (1886-1951) ist von den beiden hier behandelten Autoren derjenige, der die Entwicklung der Quantentheorie als „Zeitzeuge“ aus nächster Nähe miterlebt und sich mit ihr intensiv auseinandergesetzt hat. [45] In Brochs Werk finden sich viele explizite und fachlich genaue Verweise auf mathematische oder naturwissenschaftliche Probleme. Die Reflexion von wissenschaftlichen Erkenntnissen bzw. wissenschaftlicher Forschung ist sogar das Hauptmerkmal seines Schaffens. Aus biographischer Sicht ist Brochs große Affinität zu diesen Themenbereichen leicht nachzuvollziehen, da er vom Beruf her ursprünglich Textilingenieur war, bevor er sich der Schriftstellerei zuwandte. Aufgrund dieser Ausbildung verfügte Broch neben einem geisteswissenschaftlich-literarischen Wissen auch über eine naturwissenschaftliche Ausbildung.

Die Zusammenführung von Rationalität und Transrationalität

Brochs Kenntnisse der Mathematik und Naturwissenschaften sind eine viel diskutierte Frage. [46] Der Hauptgrund für die häufigen Zweifel an seinen mathematischen und naturwissenschaftlichen Kenntnissen liegt dabei in einem der wichtigsten Charakterzüge seines Schreibens verborgen, bei dem es ihm in erster Linie immer um übergreifende Fragestellungen ging. Nicht die einzelnen, speziellen Probleme einer Wissenschaft standen für ihn im Mittelpunkt, sondern die Bemühung um eine Auseinandersetzung mit den globalen Konflikten seiner Zeit. Aus diesem Grund weist sein oft unvermittelt spekulatives Denken aus Sicht der Fachwissenschaften jedoch häufig Mängel auf. [47] „Bei seinen Überlegungen bedient sich Broch nicht der üblichen wissenschaftlichen Methode. Fragestellung und Beweisführung sprengen den erwarteten Rahmen der Naturwissenschaft. Begriffe, oft unvergleichbaren Bereichen entnommen, werden nicht

präzisiert. Die ‚Ungeduld der Erkenntnis‘ führt zu logischen Sprüngen. Doch sind das fachspezifische Einwände, die genau dasjenige Vorhaben voraussetzen, das Broch offenbar unter allen Umständen vermeiden wollte. Denn es ging ihm [...] nicht um einen wissenschaftlichen Beitrag, sondern um einen Versuch, seine als absterbend empfundene Kultur zu begreifen, wobei der Rationalismus Methode wie auch Symbol wird. Die Ergebnisse der Gedankenexperimente bleiben unverbindlich, aber sie fließen in die kreative Imagination ein.“ [48] Brochs Anliegen bei seiner Beschäftigung mit Mathematik und Naturwissenschaft waren deshalb auch nicht systematisch ausgearbeitete Beiträge, sondern die Diskussion der erkenntnistheoretischen Grundlagenproblematik und historisch orientierte Übersichtstudien. [49]

Die Entscheidung für Dichtung und Literatur bedeutete bei Broch auch keine Entscheidung gegen Wissenschaft und Rationalität. [50] Er strebte vielmehr nach einer Verbindung der zwei Kulturen sowie nach einer Überwindung der Antinomie zwischen Rationalität und Irrationalität. Das Ziel sollte eine Synthese der beiden großen Wissensbereiche, des geisteswissenschaftlich-literarischen und des naturwissenschaftlichen, sein. Broch betonte, „daß wissenschaftliche und künstlerische Erkenntnis ‚Zweige eines einzigen Stammes‘ seien. Dieser Stamm sei ‚die Erkenntnis schlechthin‘.“ [51] Das Rationale muss deshalb auch nicht mittels der Dichtung überwunden werden, sondern es dient vielmehr zur Erweiterung der Realität. [52] Diese Erweiterung ist grundsätzlich notwendig und kann nach Brochs Ansicht nicht vom Dichterischen geleistet werden. Zur Erweiterung der Realität gehört dabei „die exakte Abgrenzung des Irrationalen mittels der Ausschöpfung des Rationalen.“ [53] Die Bestimmung des Transrationalen als etwas Exaktem findet Broch in der Mikrophysik widergespiegelt. Nach Brochs Auffassung ist es hier die Heisenbergsche Unschärferelation, die als reale Erkenntnis eine Verbindung zum Außerrationalen aufweist. „Die Unschärferelation steckt in der Präzision einer mathematischen Formulierung exakt jenen Bereich ab, wo die Begriffe Teilchen und Welle im klassischen Sinne nicht mehr auf die mikrophysikalische Struktur anwendbar sind, wo die raumzeitliche Beschreibung versagt und wo eine an der klassischen Logik und Kausalität orientierte Rationalität an ihre Grenzen stößt.“ [54] Das Anliegen, auch Gegenstände außerrationalen und intuitiven Wissens vermittle des Rationalen zu erschließen, scheint also durch die Unschärferelation erfüllt zu sein. Bei der Unschärferelation wird das Rationale bis zur äußersten Grenze verfolgt und erst von da aus wird der Bereich des Transrationalen abgegrenzt.

Die Wissenschaftsgläubigkeit, die davon ausgeht, alles mit rationalen Prinzipien erklären und sich gleichzeitig vom Außerrationalen abwenden zu können, ist für Broch damit endgültig überholt. Die Abhängigkeit der Wissenschaft vom Irrationalen ist die Befreiung von einer Weltsicht, „die mit der Überbewertung des Rationalen den Blick auf das Transzendente verstellt. Daher ist es für Broch bedeutsam, den Schnittpunkt von Wissen-

schaft und Kunst an der Grenze zum Irrationalen festzumachen.“ [55] Broch weist deshalb auch sowohl der wissenschaftlichen als auch der künstlerischen Erkenntnis ganz bestimmte Aufgaben zu. „Es sei die Aufgabe der wissenschaftlichen Erkenntnis, zur Totalität der Welt in unendlich vielen, unendlich kleinen rationalen Schritten vorzudringen, sich ihr ewig anzunähern, ohne sie jemals zu erreichen. Dagegen sei es die Aufgabe der künstlerischen Erkenntnis, den von der Wissenschaft unerreichbaren ‚Weltrest‘ ahnen zu lassen, der doch vorhanden, der doch gewußt und den zu erfassen die ewige Sehnsucht des Menschen sei. Dichten ist nach Broch immer eine Ungeduld der Erkenntnis und jedes Kunstwerk ahnendes Symbol der geahnten Totalität.“ [56] Somit wird hier nicht nur der Wissenschaft, sondern auch Kunst und Dichtung ein Erkenntniswert zugeordnet.

Die Wissenschaft ist das Rationale, welches zum Transrationalen vorzudringen versucht. Zum rational erschließbaren Teil der Welt gehört aber immer auch der bloß erahnbare Weltrest, welcher in den „Aufgabenbereich“ der Kunst fällt. Erst diese beiden Teile der Welt zusammen und nur diese beiden Teile der Welt zusammen ergeben die Welttotalität, welche für Broch alleine entscheidend ist. Es geht ihm also nicht nur um eine bloße Legitimation des Dichterischen, sondern vielmehr ist er auch darum bemüht, die Beziehung der Wissenschaft zum Außerrationalen aufzuzeigen. Das letzte Ziel muss dabei die Entwicklung eines neuen Rationalitätsbegriffs sein und damit auch eine neue Einheit des Wissens. Als Weiterentwicklung der menschlichen Ratio und als eine neue Form von Wissenschaft denkt sich Broch eine Verbindung von Exaktem und Nicht-Exaktem, eine Verbindung von Empirie und Spekulation.

„Die Unbekannte Größe“

Die radikalen Veränderungen, die sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts auf dem Gebiet der Physik aufgrund der Relativitäts- und der Quantentheorie vollzogen, d.h. die Ablösung der strikten Trennung von Subjekt und Objekt, waren für Broch also grundlegend für jegliche erkenntnistheoretische Überlegungen. [57] Er hielt sie „für eine so entscheidende Veränderung der erkenntnistheoretischen Voraussetzungen, dass er davon überzeugt war, auch die anderen Disziplinen müßten dieser Umorientierung folgen und sich dem Realitätsdruck beugen.“ [58] Die neuen Erkenntnisse innerhalb der Physik waren das Zeichen für einen Neuaufbruch in der Wissenschaft. Ein gutes Beispiel für Brochs literarische Auseinandersetzung und Reflexion jener neuen Erkenntnisse ist sein 1933 veröffentlichter Kurzroman Die Unbekannte Größe. In diesem Roman werden auf ganz unterschiedliche Weise verschiedene quantentheoretische Erkenntnisse aufgearbeitet.

Die Handlung des Romans *Die Unbekannte Größe* spielt im Jahr 1927, also im gleichen Jahr, in dem die Quantentheorie durch die Kopenhagener Deutung ihre Vollendung fand. [59] Der Ort der Handlung ist das physikalische Institut der Universität Wien. Der Protagonist Richard Hieck, ein junger, gerade promovierter Mathematiker ist Mitglied in einer Arbeitsgruppe von Professor Weitprecht, einem altgedienten Ordinarius für Experimentalphysik. Der Mathematiker Hieck führt ein rein intellektuelles erkenntnisorientiertes Leben. Er ist ein Mensch, der ausschließlich für seine Wissenschaft lebt und auf der Suche nach der „unbekannten Größe“ ist. Die Welt ist für Hieck ein berechenbarer Gegenstand, den man mit mathematischen Formeln erfassen kann. In seinem Beruf beschäftigt sich Hieck u. a. auch mit der Quantentheorie. Dabei vertieft er sich so weit in diese Theorie, dass sie letztlich sogar auf sein alltägliches Leben einwirkt. Die Gedanken des Romanhelden „bewegen sich unaufhörlich im Bannkreis der modernen Physik. Er überträgt die Probleme sogar in die profanen Abläufe des täglichen Lebens.“ [60] Die Umwelt und die Menschen erscheinen ihm als nicht mehr „berechenbar“. Hieck ist von der Unsicherheit der Welt beunruhigt „und stets gegenwärtig auf Überraschungen zu stoßen, die aller Wahrscheinlichkeit widersprechen würden. Allerdings hatten die erwarteten Überraschungen für ihn stets den Charakter mehr oder minder bedrohlicher Katastrophen, und dieses konstante Auf-der-Hut-sein vor Katastrophen begleitete ihn nicht nur in der wissenschaftlichen Forschung, sondern überall im Leben; er wartete gewissermaßen bei jedem entgegenkommenden Menschen auf einen aggressiven Irrsinnanfall“. [61]

Obwohl Hiecks Leben dem Streben nach wahrhafter, reiner Erkenntnis gewidmet ist, muss er letztlich doch über die rein wissenschaftliche Erkenntnis hinausgehen, da es im Roman neben der wissenschaftlichen Erkenntnisform auch eine solche des Gefühls gibt. [62] Diese Erkenntnis des Gefühls kann der Verstand zwar nicht fassen, trotzdem erweist sie sich ihm gegenüber als gleichberechtigt. Erst in der Verbindung der beiden Erkenntnisformen wird im Roman ein angemessenes Wissen über das Leben erreicht. Indem Hieck erkennt, dass es neben dem Wert von Wissenschaft auch noch einer weiteren Erkenntnis bedarf, um zur Harmonie des Lebens zu gelangen, gelingt es ihm am Ende, eine solche Lebenssynthese zu erreichen:

„Und angesichts des toten Bruders und erfüllt von den aufsteigenden Tränen, wußte Richard, daß dieses Erkennen die Liebe sei, und daß auch die Liebe nichts anderes ist als Erkennen. [...] Auch die Wissenschaft ist heilig, auch sie trägt die Heiligkeit des Lebens [...] Doch die Heiligkeit des Todes ist die Liebe: erst Tod und Leben zusammen bilden die Ganzheit des Seins, und das Gesamterkennen ruht im Tode.“ [63]

Die Entwicklung bzw. Veränderung, die Hieck im Roman durchläuft, von einem Menschen, der vollkommen von mathematischen Gesetzen durch-

drungen ist, zu einem Menschen, der die Welt, das menschliche Leben und die Liebe entdeckt, wird durch ein ganz konkretes Ereignis ausgelöst: der Selbstmord seines jüngeren Bruders. Der Freitod des eigenen Bruders hat in zweierlei Hinsicht Auswirkungen auf Hieck. „Die erste ist eine ethische Fragestellung der Verantwortlichkeit.“ [64] Hieck setzt sich mit der Frage auseinander, ob er eine Mitschuld am Tod des Bruders trägt und wird hier von Broch bzw. durch die Erzählinstanz freigesprochen. Alle Probleme des Lebens, d.h. Hiecks Beziehungen zu seinen Mitmenschen, zur Wissenschaft und zur Erkenntnis, münden in einer einzigen Einsicht: „Die letzte Begründung der Mathematik liegt außerhalb der Mathematik und doch in ihr, das göttliche Ziel des Seins liegt außerhalb des Seins, das letzte Ziel der Liebe liegt außerhalb der Liebe und ist doch die Liebe“. [65] Am Ende gelangt Hieck also erst zu einer umfassenderen Erkenntnis, als er, ganz im Sinne von Brochs eigener Auffassung, neben der Rationalität auch das Gefühlsmäßige und Intuitive anerkennt.

Ein wissenschaftlicher Wettlauf

Der Forschungsschwerpunkt der Arbeitsgruppe von Professor Weitprecht, in der Hieck mitarbeitet, liegt auf dem Gebiet der Atomphysik. [66] Als Weitprecht sich einer Kur unterziehen muss, erhält Hieck von ihm den Auftrag, dessen vergangene Forschungsergebnisse systematisch aufzuarbeiten: „Es ist alles chronologisch bezeichnet. Die wellenmechanischen Arbeiten tragen außerdem in der rechten Ecke ein W. Und die quantentheoretischen tragen ein Qu“. [67]

Bei seinen vergangenen Arbeiten hat sich Weitprecht also mit Problemen der Quantentheorie beschäftigt und versucht, eine „Theorie von den Quanteninterferenzen“ [68] zu entwickeln, d.h. er hat an einer Vereinigung von Quanten- und Wellenmechanik gearbeitet. Wie viele andere Naturwissenschaftler der damaligen Zeit sucht auch Weitprecht nach einem umfassenden Theoriegebäude, welches beide konkurrierenden Theorien vereinigen und somit die Lösung der von Schrödinger und Heisenberg ausgefochtenen Kontroverse zwischen Wellen- und Teilchenmodell bieten soll. Die Lösung des Problems gelingt letztlich aber nicht Weitprecht, sondern Bohr mit seinem Komplementaritätsprinzip: „Haben Sie das schon gelesen? die neue Mitteilung von Bohr.“ Nein, er [Hieck] hatte sie noch nicht zu Gesicht bekommen. „Sehr bedeutsam, sehr bedeutsam“, sagte Weitprecht, „von allen Seiten fügt es sich zusammen, es geht alles auf das gleiche Ziel los.“ Er spielte selbstverständlich auf seine eigenen Arbeiten an.“ [69]

Der Verlauf der Ereignisse im Roman, z.B. der Verweis auf bestimmte wissenschaftliche Veröffentlichungen und alternative theoretische Ansätze, stimmt dabei sehr genau mit den wissenschaftsgeschichtlichen Ereignissen in der physikalischen Fachwelt in den Jahren 1926 und 1927, die zur Ent-

wicklung der Quantenmechanik führten, überein. [70] Entsprechend ist es Bohr, dem die physikalische und epistemologische Aussöhnung von beiden Theorien gelingt, und nicht Weitzprecht. Letzterer muss schließlich erkennen, dass er mit seiner Arbeit den Forscherwettbewerb gegen Bohr verloren hat und gescheitert ist.

Die Personifikation der Quantenmechanik

Außer dem Protagonisten Hieck gibt es im Roman *Die Unbekannte Größe* noch eine weitere Figur, die in Bezug auf die Quantenmechanik von besonderem Interesse ist. [71] Diese Figur ist Hiecks verstorbener Vater. Der Vater stellt im Roman sozusagen die Personifikation der grundlegenden Gesetze der Quantenmechanik dar. Er ist ein zum Menschsein erhobenes Objekt der Mikrophysik. [72] Der Vater ist für seine Mitmenschen mehr ein „Phantom“, als ein Mensch:

„Niemand wurde im Hause vom Vater gesprochen, und als er gestorben war, erinnerte kein Bild an ihn, vielleicht weil dieser Tod ebensowenig eindeutig war wie das Leben dieses Menschen, es war ein Gestorbensein, das bloß einen graduellen Unterschied bedeutete, eine etwas dichtere Nebeldecke, ein richtiger Scheintod nach einem richtigen Scheinleben, ein Weg, der von vornherein durch die Nacht geführt hatte, und der keinen Abend kannte.“ [73]

Die Figur des Vaters wird während des ganzen Romans nur aus Hiecks Perspektive beschrieben. „Dieser gleicht einem Experimentalphysiker, der sich anschickt, bestimmte Observable zu messen, die sich einer genauen Fixierung jedoch stets entziehen. Die Versuche des Helden, Leben und Wesen seines Vaters zu analysieren, stoßen ununterbrochen auf durch Unbestimmtheitsrelationen festgelegte Grenzen.“ [74] Es sind dabei vor allem zwei Merkmale der Quantenmechanik, die dem Vater eigentümlich sind: die Unschärfe und eine grundsätzliche Akausalität bzw. eine prinzipielle Unvorhersagbarkeit des Verhaltens. „Die Art der Darstellung [des Vaters] versetzt die Leser sofort in die Situation eines Experiments, dessen Ziel die Analyse von Leben und Charakter des Vaters ist. Wie bei mikrophysikalischen Versuchen üblich, erweist sich das Vorhaben jedoch als nicht in allen Details realisierbar.“ [75] Die Figur des Vaters ist weder aus Hiecks Sicht noch aus der Sicht des Lesers eindeutig fassbar. Die Unmöglichkeit einer genauen Fixierung zeigt sich z.B. beim Beruf des Vaters. Der Vater „war irgendeinem stillen Beruf nachgegangen, den man niemals hatte ergründen können, und der bloß ‚das Amt‘ hieß, aber so still dieser Mann gewesen war, gerade diese Stille und Unbemertheit, mit der er ging, mit der er unvermutet wieder auftauchte, machte das Haus unheimlich.“ [76]

Alle Versuche, den Vater genauer zu beschreiben, bleiben hier grundsätzlich unscharf und verschwommen. Des Weiteren ist auch das Bewegungsverhalten des Vaters von einer prinzipiellen Unvorhersagbarkeit bestimmt. Ein Beispiel hierfür sind die Geschehnisse während eines Spaziergangs, den Hick mit seinem Vater unternimmt. Der Spaziergang selbst wird von Hick zwar noch als „ganz natürlich“ empfunden, das Verhalten des Vaters jedoch nicht.

Richard [Hick] hatte keine Furcht verspürt, obwohl die Bäume das Tal schwarz säumten, die Frösche am Bachrand quakten, und es unfassbar war, daß der Vater plötzlich die nebel schwere Wiese betrat und Blumen zu pflücken begann. Wirklich unheimlich wurde es erst, als sie in die Stadt zurückkamen, denn da hatte der Vater die Blumen, die er bisher sorgsam in der Hand getragen hatte, so daß man meinen mußte, sie seien für das Haus oder für die Mutter bestimmt gewesen, da hatte er die Blumen von der Brücke aus in den Fluß geworfen. [77]

Nur in Ausnahmefällen gelingt es, den aktuellen Aufenthaltsort des Vaters zu bestimmen. In diesen Fällen ist aber die Verweildauer des Vaters nicht absehbar bzw. gänzlich unscharf. Denn „wenn er, was er nie verabsäumte, ins Zimmer trat, dann betrachtete er lange die scheinbar schlafenden [...] und leise pflegte er sich dann auf einen Stuhl zu setzen, um unabsehbar zu verweilen.“ [78] Das gesamte raum-zeitliche Verhalten des Vaters ist somit dem Verhalten eines subatomaren Objekts nachempfunden, dessen genaue Beschreibung ja auch niemals gelingen kann, sondern das immer einer gewissen Unschärfe unterworfen ist: „Und so war es immer, nichts war eindeutig, alles war ins Flackernde gezogen.“ [79]

Jean-Philippe Toussaint: *Monsieur*

Im Gegensatz zu Broch gehört der belgische Schriftsteller Jean-Philippe Toussaint (geb. 1957) nicht mehr zu der Generation jener Schriftsteller, die die Entwicklung der Quantentheorie und die zahlreichen Diskussionen um deren erkenntnistheoretische Konsequenzen zeitnah miterlebt haben. Die Debatte um das gewandelte physikalische Weltbild, der Wunsch nach einer Überwindung des streng kausal-mechanistischen Denkens, war für Broch ein zentraler Fluchtpunkt seines Schreibens. Toussaint hingegen greift zwar auch bestimmte Themen der Quantentheorie auf, seine Herangehensweise hierbei unterscheidet sich aber merklich von derjenigen Brochs. Bei Toussaint findet sich keine Reflexion über den Verlust eines alten Weltbildes und die Etablierung eines neuen. Die moderne Physik mit ihren Quantenphänomenen ist bei Toussaint vielmehr ein fester Bestandteil von möglichen Zugangsweisen zur Welt.

Ein minimalistischer Schreibstil

Kennzeichnend für Toussaint ist grundsätzlich eine ganz eigene Art des Schreibens mit Wiedererkennungswert. [80] In seinen Romanen zeigt sich durchgängig ein gemeinsamer, „minimaler“ Schreibstil. [81] Die Protagonisten der Romane führen ein Dasein, welches sie mit einer aufreizenden Gelassenheit fristen, ein Leben, welches nur mit spärlichen Sprachzeichen auskommt bzw. umrissen wird. Keiner der Romane besitzt irgendeine Form der Bildtiefe, weder eine psychologische, noch eine weltanschauliche bzw. zeitliche. Und dennoch wird in ihnen auf subtile Weise der Eindruck vermittelt, die Texte handelten von zentralen menschlichen Emotionen, ohne präzise Motive, gleichsam als einfache Präsenz. „Toussaints Romane zeichnen sich durch ihre minimalen Plots aus, in denen Handlung bestenfalls als Handlungsbedarf besteht. Sie verlagern sich auf ein Geschehen, in dem Menschen wie Dinge zum Objekt seiner detaillierten Betrachtung werden. Mittels infinitesimaler syntaktischer Valeurs nimmt Toussaint in dem langsam rhythmisierten Zeit-Raum seiner Narration kleinste seismographische Schwankungen einer Atmosphäre auf, in der es manchmal nur durch die schwebende Ironisierung nicht zum völligen Stillstand kommt.“ [82]

Es finden sich bei Toussaint auch häufig Beschreibungen von unbedeutenden Handgriffen und Gesten, mittels derer das Geschehen sozusagen ins Gestische aufgelöst wird. [83] Die Gesten sind dabei fast immer von einer gewissen Beiläufigkeit und Banalität geprägt. Die Figuren scheinen sich geradezu jeglicher Expressivität bzw. jedes Ausdrucks zu verweigern. Toussaint „beschreibt unexpressive, mögliche Bedeutungen zum Verpuffen bringende Gesten, die der Bedeutungsschwebe der Ironie verwandt sind. Dabei verwendet er gerne Gedankenstriche, Partizipial- und Gerundialkonstruktionen sowie Klammern, die seine auf seltsame Weise eingängigen Schachtelsätze mit ihren zahlreichen Aneinanderreihungen oft nur noch gerade so zusammenhalten.“ [84] Durch die Wiedergabe verhaltener Ausdrucksformen, der überschüssigen Glieder der Erzählkunst, finden sich hier außerdem ironische Verweise auf mögliche fehlende Bedeutungen. Sowohl die Erfahrbarkeit der Welt als auch ihre Darstellbarkeit, d.h. heißt die Möglichkeiten des Schreibens als eine Geste direkten Ausdrucks, werden auf diese Weise in Zweifel gezogen.

Grundsätzlich lassen sich Toussaints Romane als heimliche und extrem ‚leise‘ Bücher charakterisieren. [85] Es findet sich in ihnen eine lautlose Sprache, d.h. die Romane sind in einem eleganten und exakten Französisch geschrieben. Alles ist einsilbig, es gibt keine Metaphern oder Neologismen. Fast unmerklich, tonlos und zufällig stellt sich dabei ein befremdendes Abweichen ein, weshalb sich dieses Schreiben auch mit keiner Ideologie, keiner allgemeinen Aussage fassen lässt. Der Schreibstil Toussaints erscheint als eine Absage an die Geschwätzigkeit. Anders als bei Broch findet sich bei Toussaints Schreiben auf den ersten Blick keine be-

sondere Affinität zu mathematischen oder quantentheoretischen Überlegungen. Und doch lassen sich auch bei Toussaint eindeutige Bezüge zur Quantentheorie entdecken.

Monsieur

Ein Beispiel für die Thematisierung der Quantentheorie bei Toussaint ist sein Roman *Monsieur* aus dem Jahr 1986, in dem Toussaints charakteristischer Schreibstil eng mit der Rezeption von quantentheoretischen Phänomenen verknüpft ist. Der Roman *Monsieur* besteht nur aus Fragmenten und ist sozusagen eine Art „verbaler Comic“. [86] Obwohl unentwegt nur Versatzstücke des Erzählens vorhanden sind, erscheint die gesamte Erzählung doch wie eine dicht gewebte Atmosphäre. Von Toussaints anderen Romanen unterscheidet sich *Monsieur* in erster Linie dadurch, dass es sich hierbei um eine Erzählung in der dritten Person handelt. [87] Alle anderen Romane werden hingegen aus der Sicht eines Ich-Erzählers geschildert. Aber auch wenn *Monsieur* in der Er-Form erzählt wird, weicht die Erzählperspektive trotzdem nicht von den anderen Perspektiven, den Ich-Formen, ab, „da diese Er-Form sich als Variation eines personalen Erzählers zeigt, dessen Erfahrungs- und Erlebnishorizont mit dem des Protagonisten identisch ist.“ [88] Es ist eine distanzierte, verschlossene Erzählform und es scheint fast so, „als wohnte die Person ihrem Leben [...] nur von außen bei.“ [89]

Monsieur - Ein überdurchschnittlich durchschnittlicher Mann

Die gesamte Handlung des Romans *Monsieur* konzentriert sich auf die einzige Hauptfigur, den Protagonisten „Monsieur“. [90] Dieser ist 29 Jahre alt und ein untadeliger Direktor bei Fiat-France. Monsieur ist ein Mann ohne Leidenschaften, ohne Eigenschaften und mit einem schwachen Willen. Obwohl er eine feste Arbeit hat, welcher er auch regelmäßig nachgeht, scheint es dennoch die ganze Zeit so, als tue er nie etwas. [91] Ganz gleich ob es seinen Beruf oder sein Privatleben betrifft, Monsieur erweckt stets den Eindruck, als ob er in seinem Leben nur zu Gast wäre. In Monsieurs Leben scheint alles nur ein niemals aufgeklärtes Missverständnis zu sein. „Bei seinem Versuch, völlig unauffällig zu sein, in der Firma wie im Leben, gerät er [...] in seltsame Verstrickungen: er ist fremden Menschen zu Diensten, kann niemals nein sagen, ein Mensch viel zu guten Willens.“ [92]

Alles in allem ist Monsieur so selbstverständlich niemand, dass er nirgends anstößt. Monsieur erscheint wie ein angekleideter Körper, eine bloße Hülle, die weder einen Namen hat, noch ich sagen kann. [93] In *Monsieur* tritt sowohl der Erzähler als auch das Innenleben des Protagonisten

zurück. Monsieur ist bloß eine Schablone. Der Protagonist Monsieur stellt schon vermittelt seines Namens die Leerstelle par excellence dar. [94] Nur die Umriss, die äußeren Koordinaten dieses überdurchschnittlich durchschnittlichen Mannes werden konkret gefasst und beschrieben. Die Figur Monsieur ist ein ständiges Ausweichmanöver. Indem er sich hinter Verhaltensmustern versteckt, wird er nicht fassbar. Selbst seine Mitmenschen laufen dabei ins Leere. [95] Monsieur ist als die Variante eines Nicht-Helden, eines Niemand dargestellt. Es gibt hier keine Illusion eines Subjektes mit persönlichem Schicksal mehr. Monsieur ist ein reibungslos funktionierender Roboter, ein heiter gestaltetes Schreckbild. [96] Obwohl Monsieur als Protagonist im ganzen Roman im Vordergrund der Betrachtungen steht, „bleibt [er] dennoch außen vor, indem nichts Wesentliches über ihn verlaubar wird. Wie bei einem Vexierbild springt der Blickpunkt und eröffnet ein Spannungsfeld, in dem sich die oszillierende Bedeutung der Ironie entfalten kann.“ [97] Da die Charaktere nicht mehr fassbar sind, treten an ihre Stelle unbedeutende Gesten, die so zu tragenden Elementen der Erzählung werden.

Au cours de la matinée, il arrivait à Monsieur de redescendre au rez-dechaussée et de s'attarder dans le grand hall de verre. Contournant le bureau des hôtesse d'accueil, il dirigeait ses pas vers la cafétéria, où il achetait un paquet de chips, par exemple, au paprika pourquoi pas, qu'il ouvrait en marchant, tout en continuant à se promener lentement. Il s'arrêtait devant les panneaux syndicaux et, étant assez au fait de l'histoire du mouvement ouvrier, songeur, il lisait les affiches, mangeant une chips de temps à autre. Puis, faisant demi-tour, il retraversait le hall en sens inverse, glanant au passage quelques prospectus destinés au public. Il en lisait quelques-uns, rapidement, et posait les autres sur une banquette, en attendant l'ascenseur. [98]

Kennzeichnend für Monsieur ist dabei vor allem seine Unfähigkeit, anderen Menschen gegenüber „Nein“ zu sagen, d.h. sich deren Ansprüchen zu widersetzen. [99] Es gibt im ganzen Roman nur eine einzige Situation, in der er mit „Non“ antwortet: „Voilà, dit M. Leguen, si vous voulez vous pouvez emménager dès la fin de la semaine. Non. Monsieur avait dit non.“ [100]

Als Monsieur versucht seinem Nachbarn, einem Mineralogen, der ihn zu seinem „Sekretär“ machen will, zu entgehen, zieht er dann aber doch zur Untermiete in das Zimmer, das er ursprünglich abgelehnt hat. Doch auch von seinen neuen Vermietern wird er wieder genötigt, indem diese ihm die Position des Hauslehrers für ihren Sohn übertragen. Letztlich bleibt Monsieur deshalb nichts anderes übrig, als auch hier wieder zu fliehen und in seine alte Wohnung zurückzukehren. Die einzige eindeutige Verweigerung von Monsieur verkehrt sich also für ihn letztlich wieder ins Gegenteil. Auch der allerletzte Satz des Romans ist in Bezug auf die Figur von Monsieur von besonderem Interesse. „La vie, pour Monsieur, un jeu

d'enfant.“ [101] Betrachtet man dieses „Schlusswort“ im Rückblick auf die vorangegangene Erzählung, kann man es nur als zutiefst ironisch bezeichnen. Denn wenn hier gesagt wird, dass das Leben für Monsieur ein Kinderspiel sei, ist dieser Satz in Bezug zur vorangehenden Erzählung nur allzu entlarvend.

„Nicht Monsieur spielt oder kontrolliert das Leben, vielmehr wird er selber zum Spielball der Umstände, die ihn immer wieder zwingen sich anzu-passen, nachzugeben oder Forderungen zu erfüllen, da die Gegenwehr aufgrund seines als zurückhaltend und wenig leidenschaftlich beschriebenen Charakters ausbleibt.“ [102]

Literarische Sprünge

Neben dem Hauptthema „Monsieur“ finden sich in *Monsieur* nun aber auch Bezüge zur Quantentheorie, die jedoch von ganz anderer Art sind als in *Die Unbekannte Größe*. [103] Im Gegensatz zu *Die Unbekannte Größe* hat der Roman auf der inhaltlichen Ebene erst einmal wenig mit dem Thema Physik zu tun, auch wenn es einige Episoden gibt, in denen die moderne Physik zum Thema wird. Eine dieser Episoden ist Monsieurs unfreiwillige Rolle als Hauslehrer. Um seinem Nachhilfeschüler die physikalische Theorie der Relativität der Bewegung näher zu bringen, macht sich Monsieur hier selbst zum Versuchsobjekt.

Monsieur, les bras croisés, ne bougea pas et n'était pas loin de sourire, immobile dans la ruelle. Peut-être que voyant Monsieur là, du reste, devant lui sur le trottoir, alors qu'il aurait dû être derrière lui, dans la chambre. Ludovic, pris de vertige, se représenterait-il que Monsieur, qui ne pouvait évidemment s'accomplir qu'à l'état stationnaire, se déplaçait apparemment sans transition et que son énergie, comme celle de l'électron du reste, dans ses passes de bonneteau, hip hop, effectuait un saut discontinu à un certain moment, mais qu'il était impossible de déterminer à quel moment ce saut se produirait car il n'y avait pas de raison, selon l'interprétation de Copenhague, qu'il se produisît à un moment donné plutôt qu'à un autre. [104]

Monsieur denkt im Roman außerdem sowohl über Schrödingers Katze [105] als auch die scheinbar zufälligen Bewegungen des Elektrons nach. Letztere beschreibt er immer wieder mit den Worten „hip, hop“. „Die Komplexität und Unabwägbarkeit dieser quantenphysikalischen Vorgänge findet der Protagonist auch im alltäglichen Leben vor und kann wie für ein ‚hüpfendes‘ Elektron keine Gesetzmäßigkeiten für ein korrektes Handeln entdecken, fühlt sich selbst gar als jenes Elektron, dessen Bewegungen von Zufällen bestimmt wird, und folgert daraus. ‚Tout était selon‘.“ [106]

Das Verhältnis von Monsieur zu seiner Umwelt ist ganz allgemein von einer Vermeidungsstrategie bestimmt. Monsieur ist stets darum bemüht, jegliche Konfrontation mit der wirklichen Welt zu vermeiden, da ihn jeglicher „äußere“ Kontakt, angesichts der Unabwägbarkeit des Lebens, in Situationen mit für ihn scheinbar unlösbaren Aufgaben bringen würde. Die von Monsieur wahrgenommene Unbestimmtheit der Welt wird hier ganz im Sinne der Quantentheorie mit dem Versagen der Kausal- und Naturgesetze im mikrophysikalischen Bereich begründet. Aus dem Mangel von verbindlichen Strategien im Umgang mit der Realität resultiert bei Monsieur eine allgemeine Orientierungslosigkeit. Damit ist aber auch die Verlässlichkeit des Erzählers in Bezug auf die von ihm dargestellte Wirklichkeit in Auflösung begriffen.

Aus der allgemeinen Orientierungslosigkeit von Monsieur lassen sich nun auch Erkenntnisse über die Struktur des Romans ableiten. [107] Genau wie sein Verhalten zeichnet sich auch die Struktur des Romans durch kurze, sprunghaft aneinander gereihte Abschnitte aus. Das relativ kurzatmige Erzähltempo der Geschichte wird immer wieder durch die blancs zwischen den einzelnen Paragraphen gebremst. Die blancs stellen auf diese Weise eine Diskontinuität des Geschehens her. Die Erzählung selber scheint sich hier aufzulösen. Sie ist eine „Komposition aus kurzen Sequenzen als Abfolge willkürlich gewählter Ausschnitte. Der Text erzeugt dabei mit den die einzelnen Abschnitte trennenden blancs nicht nur typographische ‚Löcher‘, sondern unterbricht auch den Ablauf der Handlung selbst durch Lücken, die für das Verständnis relevante Ereignisse auslassen bzw. Auslassungen markieren und sich als Zeit- und Raumsprünge unterschiedlicher Distanz präsentieren.“ [108] Obwohl der Roman von seiner bloßen Seitenzahl her eher kurz ist (etwas über 100 Seiten), erstreckt sich die erzählte Zeit der gesamten Handlung doch auf drei Jahre. Innerhalb dieses, für die Kürze des Romans doch relativ langen Zeitraums ergeben sich durch die zahlreichen kurzen Paragraphen Lücken, deren zeitliches Ausmaß aufgrund von vagen Angaben unbestimmt bleibt. In Monsieurs Leben gibt es immer wieder unberechenbare Sprünge, aufgrund derer sich sein Leben unvermittelt entwickelt und nicht kausal nachvollziehbar ist. Bei einer konventionellen Erzählweise wären die hier scheinbar fehlenden Übergänge durch den Handlungsstrang gewährleistet. Mittels der kurzen Textpassagen werden in Monsieur nur Stationen des Stillstands im Leben Monsieurs beschrieben. Auf diese Weise wird das zum Vorschein gebracht, was normalerweise weggelassen wird. Durch diese Umkehrfunktion des herkömmlichen Erzählens wird hier die Sicht auf den Protagonisten förmlich verbaut. Mit Monsieur wird das Prinzip der ironischen Verstellung auf die Spitze getrieben. „Der Anspruch an einen Text als zusammenhängend fortschreitende Sinnkonstruktion wird in Zweifel gezogen.“ [109] In den Worten der Quantentheorie gesprochen sind es Unbestimmtheit und fehlende Kausalität, welche die Struktur des Romans prägen.

In *Monsieur* wird außerdem auch das Problem einer objektiven und unabhängig vom Beobachter verifizierbaren Realität thematisiert. [110] durch die Quantentheorie zerstörte Glaube der Naturwissenschaft an die Möglichkeit objektiver Beschreibungen wird in *Monsieur* mit „une vue de l'esprit“ verglichen.

„Une vue de l'esprit, dit Monsieur au bout d'un moment, une vue de l'esprit. Pardon? dit Anna Bruckhardt [...] Le regard, dit Monsieur. Une vue de l'esprit, oui. De l'avis de la science, du moins, ajouta-t-il par honnêteté, incluant d'un geste vague de la main l'interprétation de Copenhague et tutti quanta. Selon Prigogine, en effet, la théorie des quanta détruit la conviction que la description physique est réaliste et que son langage peut représenter les propriétés d'un système indépendamment des conditions d'observation.“ [111]

„So wie bei Messungen innerhalb eines mikrophysikalischen Systems die Beobachtungsinstrumente einen nicht unerheblichen Einfluß auf die Ergebnisse haben, wird auch innerhalb anderer Systeme der Beobachter zum maßgeblichen Faktor im bezug auf das Wahrgenommene, da [...], das Subjekt dem Objekt, das untersucht und verändert wird, immanent wird.“ [112]

Toussaints Roman literarisiert also Wahrnehmungskonzepte und Erkenntnisformen, in denen die mögliche Objektivität von Beobachtungen durch die Erfahrung der schlingernden Vieldeutigkeit einer Welt ersetzt wurde, in die das Individuum nur unsichere Interpretationsschritte setzen kann.

Anmerkungen

[1] Snow, C. P.: *The Two Cultures*. Cambridge: Cambridge Univ. Press. 1993. S. 3.

[2] Im Folgenden beziehe ich mich, wenn es nicht anders angegeben ist, auf: Emter, Elisabeth: *Literatur und Quantentheorie. Die Rezeption der modernen Physik in Schriften zur Literatur und Philosophie deutschsprachiger Autoren (1925-1970)*. Berlin/New York: de Gruyter. 1995.

[3] Vgl. Snow, *The Two Cultures*.

[4] Emter, *Literatur und Quantentheorie*, S. 9.

[5] Ebd., S. 9.

[6] Vgl. Gabriel, Gottfried: *Zwischen Logik und Literatur. Erkenntnisformen von Dichtung, Philosophie und Wissenschaft*. Stuttgart: Metzler. 1991. S.

202.

[7] Vgl. Mittelstraß, Jürgen: *Geist, Natur und die Liebe zum Dualismus. Wider den Mythos von zwei Kulturen*. In: *Glanz und Elend der zwei Kulturen. Über die Verträglichkeit der Natur- und Geisteswissenschaften*.

Hrsg. v. Helmut Bachmaier u. Ernst Peter Fischer. Konstanz: Univ.-Verlag

Konstanz. 1991. S. 9-28. S. 9.

[8] Mittelstraß, Geist, Natur und die Liebe zum Dualismus, S. 10.

[9] Im Folgenden beziehe ich mich, wenn es nicht anders angegeben ist, auf: Apel, Karl-Otto: Die Erklären:Verstehen-Kontroverse in transzendentalpragmatischer Sicht. Frankfurt/M: Suhrkamp. 1979.

[10] Vgl. Poser, Hans: Wissenschaftstheorie. Eine philosophische Einführung. Stuttgart: Reclam. 2001.

[11] Im Folgenden beziehe ich mich, wenn es nicht anders angegeben ist, auf: Emter, Literatur und Quantentheorie.

[12] Emter, Literatur und Quantentheorie, S. 25.

[13] Vgl. ebd., S.59.

[14] Ebd., S. 59.

[15] Im Folgenden beziehe ich mich, wenn es nicht anders angegeben ist, auf: Heisenberg, Werner: Physik und Philosophie. Stuttgart, Hirzel, 2000.

[16] Vgl. Hermann, Armin: Max Planck. Reinbek bei Hamburg, Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1973 (Rowohlts Monographien 198). S. 33-36.

[17] Heisenberg, Physik und Philosophie, S. 58.

[18] Ebd., S. 59.

[19] Ebd., S. 59.

[20] Ebd., S. 60.

[21] Vgl. Heisenberg, Werner u. Bohr, Niels: Die Kopenhagener Deutung der Quantentheorie. Stuttgart, Ernst Battenberg Verlag, 1963. S. 36.

[22] Heisenberg, Physik und Philosophie, S. 67.

[23] Vgl. ebd., S. 67.

[24] Heisenberg u. Bohr, Die Kopenhagener Deutung der Quantentheorie, S. 9.

[25] Heisenberg, Physik und Philosophie, S. 69.

[26] Vgl. Heisenberg u. Bohr, Die Kopenhagener Deutung der Quantentheorie, S. 9.

[27] Ebd., S. 9.

[28] Heisenberg, Physik und Philosophie, S. 64.

[29] Bohr; zitiert nach: Drieschner, Michael: Einführung in die Naturphilosophie. Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1981). S. 64.

[30] Auch das Problem der doppelten Natur des Lichts, d.h. die Frage nach dessen Wellen- oder Teilchennatur, wird in der Kopenhagener Deutung durch die Komplementarität beantwortet. Das Licht kann sowohl eine elektromagnetische Welle als auch ein Teilchen sein. Die beiden Bilder schließen sich gegenseitig aus und stellen doch gleichzeitig eine gegenseitige Ergänzung dar.

[31] Heisenberg, Physik und Philosophie, S. 74.

[32] Heisenberg, Physik und Philosophie, S. 80.

[33] Ebd., S. 80.

[34] Ebd., S. 81.

[35] Vgl. ebd., S. 81.

[36] Ebd., S. 85.

[37] Vgl. Heisenberg, Physik und Philosophie, S. 117.

[38] Vgl. ebd., S. 64.

- [39] Heisenberg u. Bohr, Die Kopenhagener Deutung der Quantentheorie, S. 34.
- [40] Vgl. Könneker, Carsten: „Auflösung der Natur – Auflösung der Geschichte“. Moderner Roman und NS-„Weltanschauung“ im Zeichen der theoretischen Physik. Stuttgart/Weimar: Metzler. 2001. S. 33.
- [41] Im Folgenden beziehe ich mich, wenn es nicht anders angegeben ist, auf: Emter, Literatur und Quantentheorie.
- [42] Ebd., S. 175.
- [43] Emter, Literatur und Quantentheorie, S. 7.
- [44] Ebd., S. 6.
- [45] Vgl. Emter, Literatur und Quantentheorie S. 100f.
- [46] Im Folgenden beziehe ich mich, wenn es nicht anders angegeben ist, auf: Riemer, Willy: Mathematik und Physik bei Hermann Broch. In: Hermann Broch. Hrsg. v. Paul Michael Lützeler. Frankfurt/M: Suhrkamp. 1986. S. 260 f.
- [47] Vgl. ebd., S. 262.
- [48] Riemer, Mathematik und Physik bei Hermann Broch, S. 265.
- [49] Vgl. ebd., S. 270.
- [50] Im Folgenden beziehe ich mich, wenn es nicht anders angegeben ist, auf: Emter, Literatur und Quantentheorie.
- [51] Ebd., S. 118.
- [52] Mit der Zusammenführung von Rationalität und Irrationalität setzt sich Broch vor allem in seinem Essay „Einheit wissenschaftlicher und dichterischer Erkenntnis“ auseinander. Vgl. Broch, Hermann: Einheit wissenschaftlicher und dichterischer Erkenntnis. In: Erkennen und Handeln. Essays Bd. II. Hrsg. v. Hannah Arendt. Zürich, Rhein-Verlag. 1955 (Gesammelte Werke Bd. 7). S. 83-89.
- [53] Emter, Literatur und Quantentheorie, S. 117.
- [54] Ebd., S. 117 f.
- [55] Emter, Literatur und Quantentheorie, S. 119.
- [56] Ebd., S. 19.
- [57] Vgl. Emter, Literatur und Quantentheorie.
- [58] Emter, Literatur und Quantentheorie, S. 123.
- [59] Im Folgenden beziehe ich mich, wenn es nicht anders angegeben ist, auf: Könneker, „Auflösung der Natur - Auflösung der Geschichte“.
- [60] Ebd., S. 69.
- [61] Broch, Hermann: Die Unbekannte Größe. In: Die Unbekannte Größe und frühe Schriften mit den Briefen an Willa Muir. Hrsg. v. Hannah Arendt. Zürich: Rhein-Verlag. 1961 (Gesammelte Werke Bd. 10). S. 39-167. S. 77.
- [62] Vgl. Durusoy, Gertrude: Der Freitod als Weg zur Erkenntnis in Hermann Brochs Roman Die Unbekannte Größe. In: Hermann Broch. Das dichterische Werk. Neue Interpretationen. Hrsg. v. Michael Kessler u. Paul Michael Lützeler. Tübingen: Stauffenburg-Verlag. 1987. S. 29-34.
- [63] Broch, Die Unbekannte Größe, S. 161.
- [64] Durusoy, Der Freitod als Weg zur Erkenntnis in Hermann Brochs Roman Die Unbekannte Größe, S. 33.

- [65] Broch, Die Unbekannte Größe, S. 146.
- [66] Im Folgenden beziehe ich mich, wenn es nicht anders angegeben ist, auf: Könneker, „Auflösung der Natur - Auflösung der Geschichte“.
- [67] Broch, Die Unbekannte Größe, S. 98.
- [68] Ebd., S. 48.
- [69] Ebd., S. 83.
- [70] Könneker, „Auflösung der Natur - Auflösung der Geschichte“, S. 35.
- [71] Im Folgenden beziehe ich mich, wenn es nicht anders angegeben ist, auf: Könneker, „Auflösung der Natur - Auflösung der Geschichte“.
- [72] Vgl. ebd., S. 78.
- [73] Broch, Die Unbekannte Größe, S. 45.
- [74] Könneker, „Auflösung der Natur - Auflösung der Geschichte“, S. 78.
- [75] Ebd., S. 78.
- [76] Broch, Die Unbekannte Größe, S. 43.
- [77] Broch, Die Unbekannte Größe, S. 44.
- [78] Ebd., S. 43 f.
- [79] Ebd., S. 44.
- [80] Im Folgenden beziehe ich mich, wenn es nicht anders angegeben ist, auf: Acar, Birgit: Ironie und Gestik - beispielhaft untersucht an Jean-Philippe Toussaints mustergültigem Monsieur. In: Entre parenthèses. Beiträge zum Werk von Jean-Philippe Toussaint. Hrsg. v. Mirko F. Schmidt. Paderborn: Ed. Vigilia. 2003. S. 45-63.
- [81] Vgl. Zeltner, Gerda: Ein Selbstporträt ohne mich. Jean-Philippe Toussaint. In: Ästhetik der Abweichung. Aufsätze zum alternativen Erzählen in Frankreich. Hrsg. v. ders. Mainz: v. Hase & Koehler Verlag. 1995. S. 240-247. S. 240.
- [82] Acar, Ironie und Gestik, S. 45.
- [83] Vgl. ebd., S. 45.
- [84] Ebd., S. 46.
- [85] Vgl. Zeltner, Ein Selbstporträt ohne mich, S. 244.
- [86] Vgl. Flügge, Manfred: Wie man die Wirklichkeit weich macht. Der Romancier Jean-Philippe Toussaint. In: Merkur 12 (1989). S. 1111-1116. S. 1114.
- [87] Vgl. Schmidt, Mirko F.: Jean-Philippe Toussaint. Erzählen und Verschweigen. Paderborn: Books on Demand. 2001. S. 25.
- [88] Ebd., S. 25.
- [89] Zeltner, Ein Selbstporträt ohne mich, S. 242.
- [90] Vgl. Schmidt, Jean-Philippe Toussaint, S. 27.
- [91] Vgl. Flügge, Wie man die Wirklichkeit weich macht, S. 1114.
- [92] Ebd., S. 1114.
- [93] Vgl. Acar, Ironie und Gestik, S. 49.
- [94] Vgl. Schmidt, Jean-Philippe Toussaint, S. 134.
- [95] Vgl. Acar, Ironie und Gestik, S. 50.
- [96] Vgl. Zeltner, Ein Selbstporträt ohne mich, S. 242.
- [97] Acar, Ironie und Gestik, S. 62.
- [98] Toussaint, Jean-Philippe: Monsieur. Paris: Les Éditions de Minuit. 1986. S. 9.

- [99] Vgl. Schmidt, Jean-Philippe Toussaint, S. 83.
[100] Toussaint, Monsieur, S. 44f.
[101] Ebd., S. 111.
[102] Schmidt, Jean-Philippe Toussaint, S. 83.
[103] Im Folgenden beziehe ich mich, wenn es nicht anders angegeben ist, auf: Schmidt, Jean-Philippe Toussaint.
[104] Toussaint, Monsieur, S. 78.
[105] Schrödinger, der mit seiner Wellenmechanik ein Äquivalent zur Quantentheorie geschaffen hatte, hat mit seinem berühmten Katzen-Beispiel die Auffassung der Quantenmechanik karikiert. Eine ausführlichere Darstellung von „Schrödingers Katze“ findet sich bei: Drieschner, Einführung in die Naturphilosophie, S. 13 f.
[106] Schmidt, Jean-Philippe Toussaint, S. 84.
[107] Im Folgenden beziehe ich mich, wenn es nicht anders angegeben ist, auf: Acar, Ironie und Gestik.
[108] Schmidt, Jean-Philippe Toussaint, S. 117.
[109] Acar, Ironie und Gestik, S. 52.
[110] Vgl. Schmidt, Jean-Philippe Toussaint, S. 64.
[111] Toussaint, Monsieur, S. 109f.
[112] Schmidt, Jean-Philippe Toussaint, S. 64f.
-

Komparatistik Online © 2008



komparatistik online
komparatistische Internet-Zeitschrift

herausgegeben von Annette Simonis und Linda Simonis
ISSN: 1864-8533 Kontakt: redaktion@komparatistik-online.de

Annette Simonis
Rätsel-Texte und Rätsel-Bilder

Ästhetische Störungen in der deutschen und europäischen Lyrik der Frühen Neuzeit

1. Die Provokation des dunklen Stils

„Was kann nun das philosophirende Deutschland dafür, daß ihm Milton gleichfalls nicht schmecken will? Es sieht ohne Zweifel auch in diesem Engländer den lohensteinischen und zieglerischen Schwulst, die ungeheure Einbildung, die hochtrabenden Ausdrückungen und die unrichtige Urtheilskraft herrschen.“ (J. C. Gottsched)[1]

In den oben zitierten Zeilen einer polemischen Rezension aus der Feder des klassizistischen Autors Johann Christoph Gottsched avanciert John Miltons Epos *Paradise Lost* – in der von Johann Jacob Bodmer besorgten deutschen Übersetzung – zum Stein des Anstoßes. Auslöser der Irritationen des Kritikers ist dabei weniger der Inhalt des epischen Werks als vielmehr sein latinisierter wort- und bilderreicher Stil, der sich als schwer zugänglich erweise. Literarische Qualität müsse, so Gottscheds Argumentation, aus sich heraus überzeugen und unmittelbar evident sein, ohne einen Vermittlungsprozess oder Interpretieren zu benötigen: „Was wahrhaftig schön ist und die Leser einnehmen kann, das bedarf so wenig eines Herolds, als ein guter Wein eines ausgehangenen Kranzes.“[2] Mehr noch: In den Augen des Kritikers vermischt sich die wahrgenommene Störung, die von einem vermeintlich überladenen Stil, von den „hochtrabenden Ausdrückungen“ ausgehe, mit Irritationsmomenten anderer Art, mit dem Vorwurf einer ausschweifenden Einbildungskraft und einer fehlenden oder irrigen Urteilskraft. Der rhetorische Überschuss wird mit dem Stigma einer verirrten Imagination und eines fehlenden Urteilsvermögens verbunden und daher nicht nur ästhetisch, sondern auch moralisch verurteilt. Die kunstvolle, figurenreiche Schreibweise gilt dem Kritiker nur mehr als Ausdruck verwerflicher Anmaßung und Hybris. Eine Bildersprache, die

der Verstand nicht unmittelbar zu durchschauen vermag, muss in der Optik Gottscheds als Störfaktor aus der Dichtung eliminiert werden.

Gottscheds Polemik gegen eine vermeintlich überladene Rhetorik, die er im epischen Stil eines John Milton ebenso wie in den Werken der deutschen Barockdichter Daniel Casper von Lohenstein und Heinrich Anselm von Ziegler [3] zu finden meint, ist auch aus seiner *Critischen Dichtkunst* von 1730, seinem Plädoyer für eine klassizistische Poetik, bekannt. Dort wendet sich Gottsched nicht von ungefähr gegen einen (spät)barocken Schreibstil, den er mit „Schwulst“ und „Bombast“ gleichsetzt und in der „hochtrabenden lohensteinischen Schreibart“ exemplarisch bekämpft.[4] Der klassizistische Autor präsentiert sich auch hier als entschiedener Gegner einer „ungereimten und unverständlichen Vermischung widereinanderlaufender verblühter Redensarten“[5]. Es ist zweifellos Teil des kulturpolitischen Programms Gottscheds und seiner Strategie, die ‚barocken‘ Stilvorlieben zu ächten, aus dem guten Geschmack gewissermaßen auszuschließen. Wie sich zeigt, bleibt die wahrgenommene stilistische Störung keineswegs lediglich auf die formalästhetische Ebene beschränkt, mit ihr verbinden sich im kulturellen Kontext des frühen 18. Jahrhunderts weiterreichende intellektuelle und moralische Implikationen. Wer derart rätselhaft und dunkel schreibt, erregt tiefe Skepsis und Unbehagen bei den Stilpuristen.

Nicht nur im Rückblick der Literaturkritik des frühen 18. Jahrhunderts, sondern bereits in den Augen der unmittelbaren Zeitgenossen erschien der dunkle, rätselhafte und figurenreiche Stil häufig als Provokation und Skandalon. Die Vorbehalte gegen den Petrarkismus eines Marino oder Garcilaso de la Vegas sind hier ebenso zu nennen wie die anhaltende Kontroverse zwischen Quevedo und Góngora, insbesondere Quevedos heftige Polemik gegen den Gongorismo und den kulteranistischen Stil. Die verschlungene dunkle und kryptische Schreibform Góngoras gilt Quevedo, der in seiner Vorliebe für den Conceptismo durchaus selbst einem verstiegenen Stil zugetan ist, als Häresie, als Ketzerei, die man zu bekämpfen habe, notfalls sogar mit den Mitteln der Inquisition.[6] Was die Stilpuristen und die Verfechter des reibungslosen, transparenten Schreibideals übersehen, ist die integrale Funktion solcher ästhetischer Störungen, ihre unhintergehbare Rolle beim Zustandekommen und in der Wahrnehmung der jeweiligen Kunstwerke.

2. Zur Ästhetik der Störung

Der vorliegende Beitrag beschäftigt sich vor allem mit der produktiven Wirkung und dem innovativen Potential von Störungen im Bereich der ästhetischen Wahrnehmung und Poetik. Unter dem genannten Konzept von Störung lässt sich zunächst eine Reihe von verschiedenen ästhetischen und poetischen Phänomenen subsumieren, die man als gezielte oder unbewusste Abweichung von der Erwartungshaltung des Rezipienten definieren kann. Jene poetischen und künstlerischen Erscheinungsformen von Störung reichen von der spielerischen Divergenz bis zur gezielten Unterbrechung und systematischen Irritation; sie umfassen auch markante Brüche mit literarischen Traditionen und etablierten Schreibkonventionen.

Das oben skizzierte Konzept der Störung erscheint in den modernen Poetiken und den auf letzteren basierenden Kunsttheorien nicht nur als bloße Randerscheinung, die gleichsam an der Peripherie des Ästhetischen angesiedelt wäre, sondern es übernimmt eine tragende Funktion, die produktionsästhetisch, wahrnehmungstheoretisch oder wirkungsästhetisch gedacht werden kann. Verdeckt wird dieser Umstand allerdings dadurch, dass jene poetischen und ästhetischen Störfaktoren in den poetologischen, kunsttheoretischen und wahrnehmungsästhetischen Schriften häufig unter einer anderen, sehr heterogenen Begrifflichkeit verhandelt werden. In diesem Sinne haben verschiedene moderne Kunsttheoretiker, von unterschiedlichen Voraussetzungen ausgehend, auf die konstitutive Bedeutung hingewiesen, die 'Irritationen', 'Störungen' oder 'Abweichungen' bei der Genese und Wahrnehmung bzw. Rezeption von Kunstwerken spielen. Bei Theodor W. Adorno werden derartige 'Störfaktoren' unter die Begriffe des 'Nichtidentischen', der 'Dissonanz' sowie der 'Brüchigkeit' und des 'Heterogenen' subsumiert. Aus den Ausführungen Adornos geht dabei die Auffassung hervor, die Brüche und Störungen eines ansonsten homogenen oder ganzheitlichen Charakters der Kunstwerke seien nicht nur Ausdruck von individuellen Vorlieben einzelner Autoren und Künstlern, sondern bildeten einen integralen Bestandteil des ästhetischen Objekts und seiner Wirkungsdimension. [7]

Auch Luhmanns Ästhetik [8] geht von der Annahme einer tragende Funktion solcher Störungen in der ästhetischen Wahrnehmungsform implizit aus, da jedes Werk mit dem Problem konfrontiert ist, als ästhetisches Phänomen überhaupt sichtbar bzw. wahrgenommen zu werden. Insofern ist die Funktion des Störungsmoments bei Luhmann noch elementarer als bei Adorno. Es erscheint als unverzichtbarer und integraler Bestandteil, um die Wahrnehmung eines Gegenstands als Kunstwerk zu gewährleisten,

und ist als markante Abweichung von der Alltagskommunikation identifizierbar. Jene Sichtbarkeit als Gegenstand der Kunst setzt eine merkbliche Unterbrechung jener zweckrationalen Beziehungsstrukturen voraus, die in der Erfahrungswelt dominant seien. Luhmann selbst verwendet als Bezeichnung für das ästhetische Störungsmoment den Begriff der „Irritation“, den er unter anderem mit dem Staunen angesichts des Schönen in vormodernen und frühmodernen Ästhetiken vergleicht: „In der alten Lehre lag der Sinn der Kunst im Erregen eines Gefühls des Staunens und der Bewunderung (admiratio).“[9] Nicht von ungefähr verweist Luhmann zunächst auf „das alte Thema des überraschten Staunens“. Die Kunstproduktion und Rezeption[10] bewegen sich dabei in einem aufschlussreichen Spannungsfeld von (Selbst)irritation und der Genese von Ordnungsstrukturen.[11] Bei Luhmann deutet sich also eine enge Wechselbeziehung zwischen der ästhetischen Störung und der Genese bzw. Beobachtung des Kunstwerks an, die literaturgeschichtlich und poetologisch noch weiterzudenken wäre.

Im Blick auf die jeweilige epochenspezifische Dimension von ästhetischen Störungen bleiben die Aussagen der erwähnten Kunsttheorien zurückhaltend und in mancher Hinsicht vage. In der vorliegenden Untersuchung geht es indes gerade darum, die epochentypische Profilierung von ästhetischen und poetischen Störfaktoren in der europäischen Lyrik des 17. Jahrhunderts zu beleuchten. Es lässt sich vermuten, dass der Aspekt der Störung als ästhetisches Phänomen sui generis vor allem eine kaum zu überschätzende Bedeutung für die Poetik jener frühneuzeitlichen Epoche gewinnt. Im folgenden sollen die produktive Bedeutung und Funktion sowie die Wirkungsweise von ästhetischen Störungen anhand von einzelnen Gedichten des 17. Jahrhunderts beispielhaft analysiert werden.

3. Liebeskonzepte im Zeichen sprachlich produzierter Irritationen – Johann Christian Günther

Als er der Phyllis einen Ring mit einem Todten-Kopffe überreichte[12]

Erschrick nicht vor dem Liebeszeichen,
 Es trägt unser künftig Bild,
 Vor dem nur die allein erbleichen,
 Bei welchen die Vernunft nichts gilt.
 Wie schickt sich aber Eis und Flammen?
 Wie reimt sich Lieb' und Tod zusammen?

Es schickt und reimt sich gar zu schön,
Denn beide sind von gleicher Stärke
Und spielen ihre Wunderwerke
Mit allen, die auf Erden gehn.
Ich gebe dir dies Pfand zur Lehre:
Das Gold bedeutet feste Treu',
Der Ring, daß uns die Zeit verehere,
Die Täubchen, wie vergnügt man sei;
Der Kopf erinnert dich des Lebens,
Im Grab ist aller Wunsch vergebens,
Drum lieb und lebe, weil man kann,
Wer weiß, wie bald wir wandern müssen!
Das Leben steckt im treuen Küssen,
Ach, fang den Augenblick noch an.

Johann Christian Günthers Gedicht „Als er der Phillis einen Ring mit einem Totenkopf überreichte“ beginnt wirkungsvoll mit einer Negation, deren Einsatz am Anfang eines Textes aus dem Umkreis der Liebeslyrik zunächst überrascht, den Leser verblüfft. Im Gedicht ist auf der semantischen Ebene die Rede von einem Ring mit dem Bildzeichen eines Totenkopfs, – von einem Gegenstand, der aus heutiger Sicht als höchst ungewöhnliche Liebesgabe, als ein eher makaberer Geschenk erscheinen mag. Auf den ersten Blick wirkt er wenig geeignet, die Gunst der Angebeteten zu gewinnen. Doch im zeitgenössischen Kontext waren solche Totenkopfringe durchaus beliebt und fanden sogar als Verlobungsringe vielfach Verwendung. Ob als modisches Accessoire oder als konstante religiöse Erinnerung an den Tod, gleichsam im Sinne eines mobilen ‘Memento mori’, Ringe von der im Titel des Gedichts genannten Art waren im 17. Jahrhundert keine Seltenheit. Es ist durchaus nicht abwegig anzunehmen, dass derartige Schmuckobjekte den umworbenen Frauen häufig als beliebte Beigaben zu Liebesgedichten übergeben wurden. Warum also sollte die im Text angeordnete Phyllis vor einem solchen Objekt erschrecken?

Die beschwichtigende Anrede der Geliebten „Erschrick nicht“ wirkt alles andere als beruhigend, sie fordert vielmehr das Erschrecken allererst heraus. Denn der Schmuck in Gestalt eines zierlichen Rings scheint für sich betrachtet zeitgenössisch wenig grauerregend. Das Erschrecken des Lesers ist vielmehr der Effekt einer ausgeklügelten und rhetorisch subtil inszenierten Schreib-Strategie. Nicht der Ring selbst, der im Text nur imaginativ präsent ist, ist Auslöser der als Auftaktsmoment geschickt platzierten Verstörung, sondern seine sprachliche In-Szene-Setzung. Auch die

zweite Zeile untermauert jenen Eindruck einer rhetorisch evozierten Störung und Unterbrechung, denn die konkrete Benennung des Gegenstands wird im Gedicht selbst, sieht man vom Titel einmal ab, zugunsten einer Leerstelle vermieden. Nur ein unpersönliches „Es“ verweist auf die vorgestellte Gegenwart des Rings, der „unser künftig Bild“ trägt. Die Vermeidung der genauen Bezeichnung suggeriert die Unsagbarkeit des eigentlich alltäglichen Objekts und umgibt letzteres dadurch erst mit einer Aura des Unnahbaren, Unheimlichen und Grauerregenden. Der Ring und seine sinnbildliche Bedeutung als Träger des zukünftigen menschlichen Bildes werden der angeredeten Geliebten und den Lesern in einer geheimnisvollen Paraphrase und in der Form eines Rätsels präsentiert. Gleichzeitig wird das visuelle Vorstellungsvermögen der Rezipienten besonders aktiviert, denn der im Gedichttext zentrale, aber nur umschriebene und während der Lektüresituation konkret abwesende Ring regt die Imagination zur Produktion eines anschaulichen Vorstellungsbildes nachhaltig an. Die Visualisierung verlangsamt und unterbricht den Lektüreprozess, um die Aufmerksamkeit der Leser zu bündeln. Mehr noch: Der Gedichtaufbau erinnert formalästhetisch an die Struktur eines Emblems, insofern die Gedichtüberschrift eine typische *Inscriptio* bildet und der übrige Text als deutende Auslegung, als *Subscriptio* eintritt, während die abwesende *Pictura* durch die Rezipienten imaginativ ergänzt werden muss. Der lyrische Text bezieht die Leser auf diese Weise produktiv in die Bedeutungsfindung mit ein.

Durch den argumentativen Aufbau des Gedichts, der zielstrebig auf eine bestimmte Schlussfolgerung hinausläuft, wird allerdings ersichtlich, dass der Auslegungsspielraum der Rezipienten wiederum begrenzt wird. Die aufwendige Rhetorik^[13] steht nämlich im Dienste einer *Persuasio*, welche die Geliebte zu verführen sucht, indem sie im Sinne des *Carpe diem* eine angesichts der Todessymbolik zugespitzte Ermahnung formuliert: „Das Leben steckt im treuen Küssen, / Ach, fang den Augenblick noch an.“

Wir haben es mit einem Störungsmoment zu tun, das für den damaligen Leser weniger auf der semantischen Ebene des Textes angesiedelt und wirksam ist, sondern vielmehr rhetorisch induziert ist. Die komplexe Rhetorik und ihr wohl durchdachter Einsatz rufen die Irritation und Verunsicherung des Lesers allererst hervor. Durch die latente, dem Gedicht zugrunde liegende Emblemstruktur werden zudem eine kontemplative Beobachtungssituation und eine nachdenkliche, zur Meditation bereite Rezeptionshaltung erzeugt. Die Überlagerung der Gedichtlektüre durch ein zentrales Sinnbild, eine Visualisierungstendenz, unterbricht den abstrakten und automatisierten Lese- bzw. Denkvorgang. Zugleich übernimmt der

Veranschaulichungsmodus im übergreifenden argumentativen Zusammenhang der Persuasio eine nicht zu unterschätzende lehrhafte Komponente und didaktische Funktion. Die Überredungskunst des Sprechers bliebe womöglich unwirksam, wenn nicht der Leser in seiner vertrauten Lektüregewohnheit zunächst durch rhetorische Komponenten verstört und dann in den dergestalt ausgelösten Erkenntnisprozess produktiv miteinbezogen würde.

Ein anderes Gedichtbeispiel aus der fortgeschrittenen Barockepoche mag verdeutlichen, inwiefern ein rhetorischer Überschuss nicht einfach nur dekorativ gebraucht wird. Anders als Gottsched mit seinem Vorwurf des Schwulstannahm, lässt sich erkennen, dass gerade die weit ausdifferenzierte Barockrhetorik [14] jene Störungsmomente, die sie im Lektüreprozess hervorruft, sehr geschickt zu nutzen versteht. Eine ausgeprägte, figuren- und bilderreiche Rhetorik wie diejenige des späten Petrarkismus kann deshalb in einer weiteren Komplexitätssteigerung und Pointierung eingesetzt werden, ohne Lächerlichkeit zu riskieren, weil sie nicht funktionslos ist. Vielmehr erweist sie sich als integraler Bestandteil einer Ästhetik, der es nicht um oberflächliche Gefälligkeit und Transparenz zu tun ist.[15] Die rhetorischen Mäander und Verästelungen erweisen sich als gewollte und gezielt produzierte Störfaktoren, die zu der Gesamtwirkung maßgeblich beitragen.

Christian Hofmann von Hofmannswaldaus Gedicht „Streit der schwarzen augen / rothen lippen / und weissen brüste“[16] setzt die Vertrautheit der Leserschaft mit den geläufigen Versatzstücken petrarkistischer Liebeslyrik voraus. Augen, Lippen und Brüste sind die wiederkehrenden Requisiten eines standardisierten Schönheitskatalogs, der relativ wenig Spielraum für individualisierende Darstellung lässt, aber amplifizierende metaphernreiche Schilderungen mit variierenden Modellierungen und Akzentsetzungen herausfordert.[17] Die Pointe von Hofmannswaldaus Gedicht besteht darin, dass er nicht ein statisches Bild der Geliebten im Sinne einer bloßen Aufzählung und katalogartigen Aneinanderreihung der Schönheitsmerkmale gestaltet, sondern einen Wettstreit der Körperteile detailliert in Szene setzt. Die genannte Konstellation gibt Hofmannswaldau (auch: Hoffmannswaldau) Gelegenheit, die petrarkistische Bildersprache durch die agonale Diskurssituation und den Konkurrenzkampf im Dialog vorzuführen, nach dem Prinzip der *aemulatio* zu steigern und schließlich *ad absurdum* zu führen. Die sorgfältige Ordnung petrarkistischer Schönheitsdarstellung wird durch die Anarchie der Körperpartien nachhaltig gestört und verwirrt.

In dreifacher Wechselrede suchen sich die Körperteile gegenseitig zu überbieten und bringen dabei eine höchst kunstvolle und figurenreiche Sprache zum Einsatz. Überaus metaphernreich beginnen die 'dunklen Augen' das Streitgespräch, und präsentieren sich den Lesern in wechselnden Naturbildern als „Wolken, Sonnen, Finsternis, Brunnen, Blitz und Feuer.“ Um die Macht der Augen zu verdeutlichen, wird die Zerstörung bzw. Überwindung von Materialien unter ihrem Einfluss geschildert, die sich in der empirischen Erfahrung als besonders beständig oder schwer zugänglich erwiesen haben (Eis, Felsen, Diamant, Purpur):[18]

Wir schwartzen wolcken wir / mit sonnen angefüllt /
 Wir schönes finsterniß / da Venus wache hält;
 Wir duncklen brunnen wir / da blitz und feuer qvillet /
 Wir sind besiegerin der freyheit dieser welt.
 Das eiß zerschmeltzt für uns / das eisen muß uns weichen /
 Die felsen geben nach / es bricht der diamant;
 Den purpur heissen wir durch unsre macht erbleichen /
 Und manches hertz zerfleußt durch diesen süssen brand

An späterer Stelle verfolgen die Augen eine andere Argumentationsstrategie, indem sie nicht so sehr auf die spektakuläre bzw. sichtbare Wirkung setzen, sondern auf ihre kommunikative Kompetenz, auf die Fähigkeit das Unausgesprochene mit Blicken zu artikulieren: [19]

Wenn keine brust sich zeigt / wenn lippen schweigen müssen /
 So reden wir alsdenn durch unsern klaren schein /
 Wir fügen offtermahls durch einen blick zu wissen /
 Daß adern / blut und marck voll glut und flammen seyn.
 Lust / hoffnung / liebe / zorn / kan ieder in uns lesen /
 Wir reden ohne wort / und sprechen ohne mund;
 Diß / was noch kommen soll / und allezeit gewesen /
 Diß macht das augen-lied durch kluge blicke kund.

Dieses Argument dient an der zitierten Stelle als Replik auf einen Einwurf der Lippen, die sich zuvor als besonders redegewandt gerühmt hatten. Damit bewegt sich Hofmannswaldaus Gedicht streckenweise auf einer subtilen selbstreflexiven und metasprachlichen Ebene:

Ein wohlgeschärffter spruch von unserm rothen throne,
 Thut und verrichtet mehr / als euer stoltzes licht;

Was seydt ihr bey der nacht? Ich red es euch zu hohne /
 Wann nicht die sonne scheint / so sieht das auge nicht.
 Wir aber herrschen auch / wenn Phöbus von uns weichet /
 Ja / wenn ihr sternen-heer von wolcken wird bedeckt /
 So hat manch kluges wort / so durch die rosen streichet /
 Die löwen eingeschläfft und harte stein erweckt.

Ein weiteres schlagkräftiges Argument, auf das sich die Lippen berufen können, ist die Idee einer Vereinigung der Seelen beim Kuss, die den Mund zum Ort der Synthese nicht nur der Liebenden, sondern auch von Sinnlichkeit und Geist erheben:

Rothe lippen.
 Die seelen pflegen hier zusammenkunfft zu haben /
 Und speisen sich mit lust durch süssen honigseim:
 Hier pflantzet die natur den reichthum ihrer gaben /
 Und Venus kocht allhier den allerbesten leim.
 Ein tropffen recht gebraucht / leimt geist und geist zusammen;

Die bildhaften Umschreibungen des Speichels als süsster Honig und als Leim und Bindemittel aus dem Kochtopf der Göttin Venus höchstpersönlich geben einen rhetorisch geschulten Sprecher zu erkennen, der über den Bilderfundus zeitgenössischer Liebeslyrik souverän disponiert und ihn bis zum Überdruß handzuhaben vermag. Nicht von ungefähr sind es die Lippen, die über die ausgeklügeltsten Figurationen verfügen.

Auch die weißen Brüste schalten sich immer wieder metaphernkundig in den Wettstreit ein: Dass sie das Schlusswort für sich verbuchen können und damit – zumindest oberflächlich betrachtet – die Oberhand behalten, liegt kaum an einem qualitativen Unterschied ihrer Argumentation oder ihres Sprachstils. Auch hier herrschen vertraute petrarkistische Bilder (die Brust als weißer Schnee etc.) vor, und es finden sich bekannte allegorische mythologische Figuren wie Cupido ein. Der eigentliche Kunstgriff des letzten Argumentationsbogens besteht in einer Inklusionsfigur, die versöhnlich klingt, aber zugleich die Vorteile der anderen kassiert und souverän für sich selbst mit beansprucht: [20]

Weisse brüste.
 Diß / was ihr itzt gerühmt das findt ihr hier begraben;
 Des himmels rundes bild der rosen lieblichkeit /
 Des frühlings bunte lust / des sommers süsse gaben /

Die sind mit reicher hand hier kräftig eingestret.
 Der brand-befreyte schnee kan felsen selbst entzünden /
 Und unsre blumen tilgt kein heisser sonnenschein;
 Cupido wird sich uns zu loben unterwinden /
 Die feder wird sein pfeil / wir werden blätter seyn.

Ob als Rückbesinnung auf die inneren Werte der Geliebten gelesen oder als fragwürdige Überbietung durch eine Reflexions- und Inklusionsfigur, die Pointe des Gedichts stellt zuletzt die zuvor aufgebotene, überbordende Rhetorik in Frage, die in der dialogischen Form der brillanten Streitrede von allen drei Dialogpartnern extensiv vorgeführt wurde. Die abschließende Reaktion mündet zwar zunächst bloß in eine Selbstbespiegelung, signalisiert aber auch Distanz zu einer nur mehr spielerisch sich selbst überbietenden Rhetorik. Das Gedicht scheint zwischen petrarkistischer und antipetrarkistischer Modellierung unentschieden zu oszillieren und den Lesern verschiedene bzw. alternative Lektüroptionen anzubieten.

Nicht weniger komplex sind der Aufbau und die Konzeption von einem anderen Gedichttext Hofmannswaldaus.

Auf eine übersendete nelcke.[21]

DU sendest mir das blut von deinem mund und wangen /
 Und eine nelcke muß dein theurer bote seyn:
 Ich schauue zwar das blut auf weissen feldern prangen;
 Doch stellt die wärmdie sich hier nicht als nachbar ein.
 Die negel ehr ich zwar mit mehr als tausend küssen /
 Ich bin dazu verpflichtet / sie kommt auß deiner hand;
 Doch wil nichts feuchtes mir auf mund und lippen flüssen:
 Was geist und wärmdie heist / ist ihr gantz unbekannt.
 Sie weiß mit honigthau mir nicht den mund zu netzen /
 Sie kennt das schmätzeln nicht und diß was züngeln heist /
 Sie weiß den purpur nicht auf meinen mund zu setzen /
 Ich fühle nicht was mich auf meine lippen beist.
 Sie weiß mir meinen mund nicht schlüpfrig aufzuschliessen /
 Die feuchte kützelung kennt diese nelcke nicht.
 Durch warmes böben kan sie keinen kuß versüssen /
 Weil nässe / geist und blut der nelcke stets gebricht.
 Doch kömmt die nelcke mir nicht leichtlich aus dem munde /
 Ich aber netze sie durch einen heissen kuß.
 Ach freundin! wünsche mir doch zeitlich diese stunde /

Da mich entzücken kan dein reicher überfluß.
 Es reist mich aus mir selbst ein süßes angedencken /
 Was mir vor höflichkeit dein kuß hat angethan.
 Du wirst mir einen kuß bey dieser nelcke schencken /
 Und zeigen / daß dein mund mehr als die blume kan.

Der suggerierte situative Anlass des Gedichts wird bereits im Titel angesprochen. „Auf eine übersendete Nelke“ Der lyrische Sprecher antwortet auf eine Blume, die ihm die Geliebte – man darf vermuten als Zeichen ihrer Zuneigung und Liebe – kürzlich zugesendet hat. Die genannte Eingangskonstellation ist nun in doppelter Hinsicht bezeichnend: Sie ist ein sinnlich konkret vorstellbarer Begleitgegenstand einer Liebesnachricht und übernimmt darüber hinaus eine Stellvertreterfunktion für die geliebte Frau. Denn die Blume, die der Rezipient im Lektüreprozess als visuelles Signal imaginiert, wird vom lyrischen Ich zunächst als Ersatz und Surrogat für die Geliebte behandelt. Die farbige Nelke steht in der Optik des Sprechers, wie die erste Zeile konstatiert, für das Blut in Mund und Wangen der Geliebten. Die so postulierte intensive metaphorische Beziehung zwischen der Blume und der Absenderin wird im folgenden zu einem subtilen rhetorischen Spiel mit der Anwesenheit der Nelke und der gleichzeitigen Abwesenheit der Geliebten im Stil der *conceitti* ausgeweitet und gedanklich zugespitzt. Die angenommene metaphorische Relation zwischen der Nelke und dem adressierten „Du“, der weiblichen Adressatin des Gedichts, scheidet schon bald daran, dass der Bildspender der Frau kaum angemessen ist: „Ich schaue zwar das blut auf weissen feldern prangen; / Doch stellt die wärme sich hier nicht als nachbar ein.“ Die Höherwertigkeit und größere sinnliche Ausstrahlung der umworbenen Geliebten im Vergleich zur Nelke dient auf der performativen Ebene als geschicktes galantes Kompliment[22] und figuriert in struktureller Hinsicht zugleich als Indiz für das Scheitern der anfänglich eingeführten metaphorischen Beziehung.

Statt der metaphorischen Gleichsetzung wird sodann probeweise eine metonymische Relation zwischen der geliebten Frau und der Blume eingeführt: „Die negel (=Nelke) ehr ich zwar mit mehr als tausend küssen / Ich bin dazu verpflichtet / sie kommt auß deiner hand.“ Doch die Übertreibung „mehr als tausend Küsse“ in Verbindung mit dem einschränkenden Wort „zwar“ wirkt suspekt und nimmt das Misslingen der metonymischen Verbindung vorweg. Letztere wird durch die geschilderten Reaktionen des Sprechers bekräftigt, die wiederum eine ganze Serie von Negationen bzw. ausbleibenden Erwartungen nach sich ziehen: „Doch wil nichts feuchtes mir auf mund und lippen flüssen.“

Die Häufung der grammatischen Form der Negation ist eindrucksvolles Indiz einer Störung, die auf der Ebene der metaphorischen und metonymischen Figuren bereits vorweggenommen wurde. Jener ästhetischen Irritation korrespondiert ein Mangel auf der semantischen Ebene des Textes. Die Berührung der Nelke kann den Kuss der Geliebten zwar nicht ersetzen, aber gerade der beobachtete Mangel gibt Anlass zu einer ausgedehnten sinnlich-erotischen Darstellung des Küssens:

„Sie weiß mit honigthau mir nicht den mund zu netzen /
 Sie kennt das schmätzeln nicht und diß was züngeln heist /
 Sie weiß den purpur nicht auf meinen mund zu setzen.“

Die extensive Beschreibung des erotischen Kusses mag ein provokantes Moment darstellen und auch auf damalige Leser wegen der Explizitheit als Irritation gewirkt haben. Jener Störfaktor wird aber offenbar durch den rhetorischen Überschuss[23] der Paraphrase und den sprachspielerischen Impuls auch wiederum eingedämmt. Metaphorische Umschreibungen der unmittelbaren Auswirkungen des Kusses („Honigthau“, „Purpur“) tragen zu einer Sublimierung des Sinnlich-Erotischen bei, ohne die poetische Intensität der Darstellung einzuschränken. Es kommt zu einem interessanten Wechselspiel und einer Balance zwischen Störung und Entstörung. Schließlich kann sich der Sprecher stets auf die Position zurückziehen, er schildere lediglich einen abwesenden Kuss, wie die wiederholte Form der Verneinung indiziert: „Die feuchte kützelung kennt diese nelcke nicht. / Durch warmes böben kan sie keinen kuß versüssen /“

Mehrdeutig ist schließlich auch die Formulierung „Es reist mich aus mir selbst ein süßes angedencken“. Einerseits bezeichnet der Hinweis auf das 'süße angedencken' offenbar den Erinnerungsvorgang selbst, der im Gedicht vollzogen wurde – in einer Art 'flash back' wird der Kuss zwischen dem Sprecher und der Geliebten implizit evoziert; andererseits fungiert die Nelke selbst als ein sinnlich-materielles Erinnerungszeichen und Liebespfand.

Die subtile Argumentation des Sprechers [24] kulminiert in der Antizipation eines zukünftigen Kusses und in der Aufforderung bzw. Überredung zum Küssen: „Du wirst mir einen kuß bey dieser nelcke schencken / Und zeigen / daß dein mund mehr als die blume kann.“

4. Verstörte Text-Bild-Beziehungen: Visuelle Poesie als Ort der Störung und Entstörung

Neben der Liebeslyrik weisen auch religiöse Gedichte des 17. Jahrhunderts oft einen hohen Grad an rhetorisch-figuraler Komplexität und Subtilität auf und werden ebenfalls durch ästhetische Störungen kunstvoll unterbrochen. Dafür bietet das berühmte Kreuzgedicht der Catharina Regina von Greiffenberg ein treffendes Beispiel:[25]

Seht der König König hängen!
 und uns All mitt blutt besprängen
 auß der dörner wunden bronnen
 ist All unßer heyl geronnen
 seine augen schliet Er sacht!
 und den Himmel uns auf macht
 Seht Er Streket Seine hend' auß uns freundlichst zuentfangen!
 Hatt an sein Liebheißes herz uns zu druken brünst Verlangen!
 Ja Er neigt sein liebstes hautb uns begührlichst zu küssen
 All Sein Sinn gebärd und Werk seyn zu unser Heyl geflissen!
 Seiner seitten offen stehen
 Macht seyn güttig herze sehen!
 Wann Wir schauen mitt den sinnen
 Sehen Wir uns selbst darinnen!
 So Viel striemen so Vill wunden
 Alß an seinen leib gefunden
 So Viel sieg und segen kwelen
 Wolltt' er unßer seel bestellen,
 Zwischen Himel und der Erden
 wolltt' Er auf geopfert werden
 Daß Er gott und uns vergliche
 uns Zu sterken Er Verbliche
 Ja sein sterben hatt das Leben
 Mir und Aller Weltt gegeben!
 Jesu' Christ dein tod und schmerzen
 Leb' und schweb mir stett im Herzen!

Das Carmen figuratum lenkt die Aufmerksamkeit des Lesers bzw. Betrachters besonders auf die unmittelbare visuelle Wahrnehmungsebene und aktualisiert damit eine Dimension des Rezeptionsprozesses, der bei der schnellen automatisierten Lektüre unbeachtet bleibt. Das visuelle Wahr-

nehmungsbild und der textuelle Inhalt sind komplementär zueinander angelegt. Die bildhafte Kreuzfigur und die Beschreibung des gekreuzigten Leibes und seiner heilsgeschichtlichen Bedeutung stehen zueinander im Verhältnis von Sinnbild und ergänzender Erläuterung und Deutung. Das Figurengedicht visualisiert durch seinen optischen Eindruck die Form des Kreuzes, wobei der Text, von oben nach unten fortschreitend, in seiner Beschreibung verschiedene Körperteile des Gekreuzigten nacheinander benennt. Jene durch die Dornenkrone verursachten Stirnwunden und die Augen werden erwartungsgemäß ganz im oberen Teil der Kreuzfigur erwähnt, wohingegen die ausgestreckten Hände in der oberen Zeile des Querbalkens, das Herz in der Mitte der Figur und die Seitenwunde unterhalb des Querbalkens genannt werden. Das „geneigte Haupt“ Christi erscheint im Bild des *Carmen figuratum* indes erstaunlicherweise unterhalb der Höhe der Arme, entgegen der zu erwartenden Reihenfolge der Körperteile. Jene Störung der natürlichen *Ordo* offenbart allerdings einen tieferen theologischen und eschatologischen Sinn. Als ästhetische Irritation und Skandalon erscheint nichts weniger als der Umstand, dass Jesus Christus sich ungeachtet seines göttlichen Ursprungs dem Menschen zuwendet. Die zu erwartende Ordnung von oben nach unten ist, so scheint es, durch jene Geste der Zuwendung und Selbsterniedrigung Gottes nachhaltig gestört. Die hierarchische Ordnung in der Kette der Wesen wird durch die Menschwerdung Gottes und seinen Kreuzestod zunächst gleichsam unterbrochen.

Die Störung jener *Ordo*, die im Text auch ästhetisch in Szene gesetzt wird, ist indes heilsgeschichtlich entscheidend und produktiv, ebenso begrüßenswert wie rätselhaft und undurchschaubar bzw. unbegreiflich für den menschlichen Verstand. Das Wirken Gottes mutet in Greiffenbergs Text rebushhaft an; das Göttliche erscheint noch in dem Moment, in dem es sich dem Menschen erlösend zuwendet, als *deus absconditus*, als verborgener Gott und Mysterium. Damit ähnelt das Gottesbild des Kreuzgedichts in seiner bleibenden Rätselhaftigkeit demjenigen, das Catharina Regina von Greiffenberg in ihrem Gedicht „Göttlicher Anfangs-Hülffe Erbitung“ anspricht:[26]

Gott / der du allen das / was du selbst nicht hast / gibest!
 Du bist des gantz befreyt / was du den andern bist.

Der untere, abschließende Teil des Kreuzgedichts beschreibt, anders als man hätte erwarten können, nicht die Füße des Heilands, sondern liefert vielmehr ein heilsgeschichtliches Deutungsangebot des Kreuzigungsge-

schehens, das den Betrachter und den Leser in Form des Personalpronomens der ersten Person Plural miteinbezieht:

Wann Wir schauen mitt den sinnen
Sehen Wir uns selbst darinnen

Im Vordergrund steht der meditative Gestus des Sich-Versenkens in Wort und Bild. Die Lektüre und die Bildbetrachtung stehen beide im Zeichen einer konzentrierten, andächtigen Rezeptionshaltung. Dabei sind Textlektüre und Bildlektüre als analoge Prozesse konzipiert, als produktive Entzifferungsarbeit und Ausdruck einer religiösen Gesinnung. Die Gemeinschaft der Gläubigen, die im „wir“ Ausdruck findet, das auch Sprecher und Leser gleichermaßen inkludiert, ist bezeichnenderweise zu Füßen des Kreuzes angesiedelt, im unteren Teil der Kreuzfigur. Die Wahl jener Anordnung übernimmt schließlich eine entstörende Funktion, indem sie die Ordo-Struktur wiederherstellt, die im Mittelteil des Gedichts durchbrochen und gestört wurde. Die erlösende Störung durch den Kreuzestod Christi erhält als ästhetisch entstörenden Faktor, als die Balance wiederherstellenden angemessenen Respons denjenigen der vor dem Kreuz in andächtiger Schrift- und Bild-Lektüre versunkenen Gemeinde.

Bei einem Vergleich der bisher diskutierten Gedichtbeispiele stellt sich die Frage, welche jeweilige Funktion und welcher kulturgeschichtliche Stellenwert den entdeckten Störmomenten zukommen. Betrachtet man rückblickend die Störungsaspekte der genannten Art genauer, so wird deutlich, dass sie nicht notwendigerweise zum Bruch mit der Tradition und den damaligen Schreibkonventionen führen, sondern zu ihnen in ein Spannungsverhältnis treten. Luhmann betont in diesem Sinne, dass die „Tradition ... im Stil durch Abweichung respektiert“ werden kann. Gleichzeitig stehen die literarischen und künstlerischen Werke allerdings stets unter einem gewissen „Neuerungsdruck“.[27] Zunächst bewege sich die Freiheit der Abweichung noch ganz innerhalb des Prinzips der *imitatio*. Zugleich ergibt sich ein funktionsgeschichtlich entscheidender Aspekt: Im Prinzip des Abweichens ist bereits ein Motor kultureller/ästhetischer Evolution im Verborgenen angelegt. Andererseits kann die Abweichung aber auch zur Stabilisierung von künstlerischen Konventionen und zur Integration neuer Entwürfe beitragen. Innerhalb des soziologischen Entwurfs vollzieht sich die entscheidende Umstellung, die dort nur sehr vage datiert wird, mit der „Aufwertung des Neuen in der Zeitdimension“[28], mit einer „Synthese von Neuheit und Originalität“ als zentrale „ästhetische Postulate“.[29] Gegenüber der Perspektive des modernen Soziologen wäre aus

literarhistorischer Sicht zu fragen, inwieweit Neuheit und ästhetische Innovation in der Lyrik und Poetik der Frühen Neuzeit vor der Genieästhetik und ihren Originalitätspostulaten überhaupt eine Rolle spielen.

Wie am Beispiel der Entwicklung petrarkistischer Bilder und *conceitti* ersichtlich, ist im Prinzip der *aemulatio* ein Steigerungs- und Überbietungsmoment angelegt, das den Rahmen der Konvention bereits tendenziell sprengt und dadurch implizite Störmomente produziert. Die Neuerung, die aus der Tendenz zur Potenzierung und Überbietung resultiert, ist zwar eher graduell und möglicherweise unbewusst, aber nichtsdestoweniger deutlich greifbar. Mag der gleichsam professionalisierte, rhetorisch geschulte Leser, der mit den Verrätselungsstrategien vertraut ist, jene den Sinn störende Dunkelheit, noch partiell auflösen, so entzieht sich die Möglichkeit einer entstörenden Lektüre vollends dem unkundigen Leser späterer Epochen, der mit jenen Schreibverfahren kaum noch vertraut ist. Es wäre also zu überlegen, welche genaue literatur und kulturgeschichtliche Bedeutung den genannten stilistischen und ästhetischen Besonderheiten in verschiedenen Epochen der Rezeptionsgeschichte zukommt und unter welchen Bedingungen ihr Störpotential evident wird.

5. Petrarca's Sonett CXXXII aus dem Canzoniere und die Sprache des verstörten Liebenden

Im 17. Jahrhundert finden die deutschsprachigen Lyriker ihre unmittelbaren Vorbilder in einer breiten Ausdifferenzierung der europäischen Dichtkunst in den Nachbarstaaten Frankreich, Italien, England sowie Spanien, welche die rhetorische Subtilität und interne stilistische Differenziertheit von den antiken Traditionen übernommen und weiterentwickelt haben. Francesco Petrarca (1304–1374) hat in seinen Gedichten eine spannungsvolle Darstellung der Liebe initiiert, die in seinem Canzoniere eine bemerkenswerte Binnendifferenzierung erhält. Insbesondere die wechselhaften oft paradoxen Stimmungen jener Liebe zu Laura werden aus der subjektiven Sicht des Liebenden minutiös rekonstruiert. Die schwankende, zwischen Schmerz und Glück oszillierende Gefühlslage des verliebten Subjekts und lyrischen Ich führen nicht selten zu aporetischen Konstellationen, die nuancenreich geschildert werden.[30] Es ist dabei entscheidend zu sehen, dass das Liebeserlebnis selbst nur den Anlass für die Verstörungen des Sprechers bildet, welche ohne die prägnante rhetorisch-figurale Ausdrucksform mit ihrer facettenreichen sprachlichen Modellierung nicht transportiert und dem Leser vermittelt würden.

Das Sonett Nr. CXXXII aus dem *Canzoniere*, das Martin Opitz ins Deutsche übertragen hat (Vgl. Ist Liebe lauter nichts / wie daß sie mich entzündet? [31]), verdeutlicht beispielhaft die besondere Qualität und die suggestive Ausstrahlung jener Irritationen, die sich in der Sprache des Liebenden artikulieren:[32]

CXXXII

S'amor non è, che dunque è quel ch'io sento?
 Ma s'egli è amor, perdio, che cosa et quale?
 Se bona, onde l'effecto aspro mortale?
 Se ria, onde sí dolce ogni tormento?

S'a mia voglia ardo, onde 'l pianto e lamento?
 S'a mal mio grado, il lamentar che vale?
 O viva morte, o dilectoso male,
 come puoi tanto in me, s'io no 'l consento?

Et s'io 'l consento, a gran torto mi doglio.
 Fra sí contrari vènti in frale barca
 mi trovo in alto mar senza governo,

sí lieve di saver, d'error sí carica
 ch'i' medesimo non so quel ch'io mi voglio,
 et tremo a mezza state, ardendo il verno.

Schon der syntaktische Aufbau des Textes signalisiert den Lesern zunächst rein strukturell eine Verunsicherung. Denn die beiden Quartette werfen gleich zu Beginn eine Serie von Fragen auf, die zunächst unbeantwortet im Raum stehen. Dass es sich bei der angesprochenen Problematik in semantischer Hinsicht nicht um Kleinigkeiten und Trivialitäten handelt, wird dem Leser unter anderem durch die negativ konnotierten Schlüsselwörter „l'effecto aspro mortale“ und „ogni tormento“ suggeriert. Eine weitere Gradation des Irritierenden und zugleich Rätselhaften erreicht der Sprecher durch die kunstvolle Verschränkung der Gegensätze und die Genese von Oxymora, welche nicht ohne Grund zu Markenzeichen der späteren petrarkistischen Strömungen avancieren. Die Erfahrung des Schmerzes ist zugleich „dolce“, die ebenso unbegreifliche wie widersprüchliche Liebeserfahrung kulminiert in der Evokation des „dilectoso male“. Was im späteren Petrarkismus in Europa bereits zum vertrauten Vokabular und stili-

sierten Versatzstück einer eleganten und differenzierten Liebesprache gehört, ist zur Zeit Petrarca's, im 14. Jahrhundert, für die (volkssprachigen) Leser durchaus noch ungewohnt und innovativ, auch wenn der Dichter auf antike Vorlagen wie die *Ars Amatoria* Ovids [33] und die Lyrik Catulls zurückblicken kann. Die zeitgenössischen Leser des Petrarca'schen Sonetts sowie die ersten Rezipienten von Opitz' Übertragung im frühen 17. Jahrhundert[34] werden mit unvertrauten stilistischen Herausforderungen und Abweichungen konfrontiert, die im Zusammenwirken mit der unbegreiflich-rätselhaften Liebeskonzeption bemerkenswerte Verstörungen und Irritationen hervorrufen. Die Häufung der antithetischen Paare und Oxymora sowie die als paradox beschriebene Liebessituation führen eine zugespitzte Problematik herbei, die im Gedicht nicht aufgelöst wird. Zwar wird im Sestet von der syntaktischen Struktur des Aussagesatzes Gebrauch gemacht und somit oberflächlich gesehen ein entstörender Ruhepunkt und Gegenpol zur anfänglichen Frageform erreicht; auf diese Weise werden die aufgeworfenen Fragen aber keineswegs beantwortet. Bei der abschließenden Engführung der thematischen Aspekte kommt es vielmehr zu einer nochmaligen Zuspitzung des Rätselhaften und Unlöslichen: Die Selbsterfahrung des Liebenden bzw. des Sprechers wird in der Konfrontation und überraschenden Synchronie von Kälte und Wärme auf den Punkt gebracht, wobei das gestörte Wärmeempfinden des lyrischen Ich in den Formulierungen „tremo a mezza state, ardendo il verno“ die antithetische Struktur auch auf der rhetorisch-figuralen Ebene in der Metaphorik des jahreszeitlichen Wechsels beibehält, ohne dass sich eine Auflösung der Dissonanzen andeuten würde.

In der Nachfolge Petrarca's hat sich in der europäischen Rezeption seiner Liebesgedichte eine bemerkenswerte Intensivierung der Selbstirritationen des lyrischen Sprechers vollzogen,[35] die zugleich mit einer erhöhten stilistischen Komplexität und selbstreflexiven Momenten[36] im Sinne von Beobachtungen höherer Ordnung einhergeht. Dabei arbeiten Lyriker wie Bembo oder Marino oft kunstvoll mit einer prekären Balance, indem sie sich im Spannungsfeld zwischen formelhaften Elementen bzw. entzifferbaren Versatzstücken aus dem vertrauten petrarkistischen Repertoire [37] (entstörenden Komponenten im Lektürevorgang) und einer erfindungsreichen rätselhaften Metaphorik mit gedanklichen Komplizierungen (erneuter Störung), bewegen. Im Wettstreit mit dem bewunderten Vorbild Petrarca bedeutet die Anwendung des Prinzips der *aemulatio* vor allem eine rhetorische Steigerung durch Pointierung und Ausweitung einzelner Metaphern und Bildkomplexe (*amplificatio*), etwa durch die geschickte Verwendung eines Ensembles von Bildern, die sich um eine Zentralmeta-

pher gruppieren. Dafür liefern die Liebesgedichte von Giovan Battista Marino aufschlussreiche Beispiele:

Giovan Battista Marino

Amor secreto[38]

Ardi contento e taci,

o di secreto amore

secretario mio core.

E voi sospiri, testimoni ascosi

de' miei furti amorosi,

che per uscire ardor ardor m'aprite

le labra, ah non uscite,

ch' ai saggi, oimè, del' amorosa scola

il sospiro è parola.

Das zitierte Gedicht von Marino thematisiert, wie der Titel „Amor secreto“ schon andeutet, eine geheime bzw. eine (aus im Text selbst nicht näher erläuterten Gründen) geheim zu haltende Liebe. Zugleich geht es aber auch um die verschlüsselte Ausdruckskunst der hermetischen Liebeslyrik, zu deren Charakteristika es gehört, ihren Gegenstand kunstvoll zu verrätseln. So umfasst Marinos Text auch eine raffinierte (Selbst-)Reflexion auf den hermetischen Stil. Denn die Liebe selbst erscheint als eine Geheimsprache bzw. geheime Wissenschaft, die nur der Liebende beherrscht. Das subtile Wortspiel mit 'secreto' und 'secretario' in der zweiten und dritten Zeile leitet einen Gedanken ein, der die zentrale Idee der Liebe als Geheimnis, das durch das Herz in der Rolle eines Verwalters bzw. Sekretärs sorgfältig gehütet werden soll, zu einem kunstvollen Concetto ausweitet. Die Liebes-Seufzer werden im Kontext des genannten Bildbereichs als Zeugen personifiziert, die von den amourösen Diebstählen des Sprechers berichten. Einerseits erscheint die dem Gedicht zugrundeliegende Liebeskonzeption als leidenschaftlicher Affekt, als „amour passion“, die in der verbreiteten Metapher der Glut (ardor) prägnanten Ausdruck findet. Andererseits wird das erotische Begehren wie auch die Liebesleidenschaft durch den Vorgang des Seufzens bzw. des Küssens unterbrochen. Es kommt in der Haltung des Sprechers zu einem eigentümlichen Schwanken zwischen der Suche nach Erfüllung des Begehrens und Zurückhaltung. Die Unterbrechung des erotischen Begehrens und seiner Erfüllung bilden für das Gedicht konstitutive Irritationsmomente, denn sie sind es, die in der kulturellen Codierung eine zeichenhafte Funktion über-

nehmen, nach den Regeln der ‘Schule der Liebe’ (*l’amorosa scola*) für die Weisen entzifferbar und lesbar werden. Die Störfaktoren bewirken gemäß der petrarkistischen Tradition eine erhöhte Bedeutungsichte und leiten schließlich eine subtile Zeichenreflexion ein, wenn die Seufzer der Liebenden als Worte identifiziert und mit den poetischen Worten des Textes gleichgesetzt werden: „*il sospiro è parola*.“ Die im Text wirkungsvoll verschobene Bedeutung der Seufzer deutet ein metonymisches Verhältnis jener eigentlich außersprachlichen Artikulationen zur dichterischen Sprache an. Die Transformation der Liebe als unkontrollierter natürlicher Affekt in ein kunstvoll arrangiertes textuelles Phänomen und den kulturspezifischen Code petrarkistischer Liebeslyrik scheint damit vollzogen.

Allerdings unterläuft die abschließende Gedichtaussage die in der ersten Zeile geäußerte Bekundung des Sprechers in paradoxer Manier. Das angekündigte Schweigen nimmt sich in der Beredtheit der eigenen Rhetorik gewissermaßen selbst zurück. Ob diese tendenziell aporetische Sprechsituation in der zeitgenössischen Rezeption wahrgenommen wurde, mag dahingestellt bleiben. Wichtiger erscheint der Umstand, dass der Text einen Schwebezustand zwischen Zeigen und Verhüllen hervorruft und sich in den Zwischenraum von schweigender Zurückhaltung und eloquenter Gesprächskultur einschreibt. Die Zwiesprache, die der Liebende mit dem Herzen führt, ist indes nicht allein rhetorisch geschult und traditionskundig; die figurale Verschlüsselung und der Gestus der Introversion signalisieren zudem ein bleibendes Störmoment, das erhöhte Lektüreauforderungen stellt und sich einer schnellen Aneignung gegenüber als resistent erweist. Über die weiteren kulturellen Implikationen [39] des verstörten Sprechers / Liebenden in der europäischen Liebeslyrik, der in der Nachfolge Petrarca’s vielfach auf einen zunehmend manierten und dunklen Stil zurückgreift, zu reflektieren, stellt sich als eine lohnende Aufgabe dar. Dabei überlagern sich Faktoren innerliterarischer, überlieferungsgeschichtlicher, rezeptionsästhetischer, kultursoziologischer und performativer Art, die in weiteren differenzierten Untersuchungen zu einzelnen Texten und Autoren genauer zu berücksichtigen sind.

[1] Critische Beyträge. 6. Bd. 24. Stück. Leipzig 1740, S. 652-668, S. 661-662.

[2] Ebd., S. 653.

[3] Vgl. auch Johann Christoph Gottsched: Ausführliche Redekunst (1736): „Ich komme nun auf die hochtrabende oder schwülstige Schreibart, die man auch die allzuhohe zu nennen pflegt: wiewohl das Schwülstige niemals eine wahre Hoheit an sich hat. Die Franzosen nennen diesen Fehler L’ENFLURE,

und die Engländer BOMBAST: deutsch könnte man ihn auch den Schwulst nennen. Die Griechen haben die gar zu hochsteigenden Reden und Gedanken *Μετῶρα* genennet: welchen Titel auch Herr Werenfels in seiner Abhandlung, im Lateinischen behalten hat. Wer diesen und den oftbelobten Longin lesen wird, der wird sehr viele Regeln und Exempel davon antreffen. Bey und Deutschen haben Lohenstein und Francisci zuerst die Exempel des Schwulstes gegeben, die so viele andere angestecket haben. Was bey dem Andr. Gryphius nur ein großsprecherischer Windmacher Horribilicribrifax, oder Diridaridatumtarides im Munde führet, das ist nach der Zeit auch bey ernsthaften Scribenten beliebt geworden. Ich übergehe die Poeten, die sich dergestalt haben verführen lassen, und die im deutschen Antilongin gezüchtigt worden. Ich will nur der prosaischen Schreibart erwähnen: und da ist sonderlich Ziegler in seiner Banise ein großer Meister der hochtrabenden Schreibart zu nennen.“ (Zitiert nach: Johann Christoph Gottsched, *Ausgewählte Werke*, hg. P. M. Mitchell, Bd. 7, 1, bearbeitet von Rosemary Scholl, Berlin, New York 1975, S. 381.)

[4] Johann Christoph Gottsched: *Ausgewählte Werke*. Herausgegeben von Joachim und Brigitte Birke. Berlin und New York 1968-1987, Band 6. 1. Teil: Versuch einer kritischen Dichtkunst. Erster allgemeiner Theil. Berlin/New York 1973, S. 319.

[5] Ebd., S. 344.

[6] Vgl. auch Lola González: „Góngora según Quevedo: breve relación de una historia injuriosa.“ *Scriptura*. Lérida, 1989, Nr. 5, S. 17-29

Umso mehr Akzeptanz und Bewunderung fand Góngora im Spanien des beginnenden 20. Jahrhunderts bei den Dichtern der Gruppe 27. Vgl. Hans Ulrich Gumbrecht: „Warum gerade Góngora? Poetologie und historisches Bewußtsein in Spanien zwischen Jahrhundertwende und Bürgerkrieg“, in: Rainer Warning / Winfried Wehle (Hrsg.), *Lyrik und Malerei der Avantgarde*, München 1982, S. 145-192.

[7] Über den vereinzelt provokativen Gestus weit hinausgehend, markiert das Phänomen der Störung innerhalb des Kunstwerks demzufolge einen Kernaspekt des künstlerischen Ausdrucks und indiziert zugleich dessen prekären Status unter den (sozialen und kulturellen) Bedingungen der Moderne.

[8] *Die Kunst der Gesellschaft*. Frankfurt 1995.

[9] Luhmann: *Die Kunst der Gesellschaft*, S. 234.

[10] Produktions- und wahrnehmungsästhetische Perspektiven sind zwar methodisch voneinander klar zu unterscheiden, können aber auch eng zusammengedacht werden. In diesem Zusammenhang sei auf die Übereinstimmung bzw. das Zusammenfallen von produktions- und rezeptionslogischer Perspektive im Begriff der ästhetischen Beobachtung verwiesen, wie ihn Niklas Luh-

mann, Dirk Baecker und ihr mathematisches Vorbild George Spencer Brown verwenden. Vgl. George Spencer Brown: *Laws of form*. Portland 1994. Dirk Baecker (Hrsg.): *Kalkül der Form*. Frankfurt 1993. Niklas Luhmann: *Die Kunst der Gesellschaft*. Frankfurt 1995. S. 111.

[11] Vgl. Luhmann: *Die Kunst der Gesellschaft*. Frankfurt 1995, S. 236-237: „Der Betrachter mag vom Gelungensein des Werks überrascht sein und dann Schritt für Schritt nachzukonstruieren versuchen, wie das möglich war. Aber auch der Künstler lässt sich von der unter seinen Händen entstehenden Ordnung überraschen, über das Schritt für Schritt andere Verhältnis von Provokation und möglicher Antwort, Problem und Problemlösung. So entsteht Ordnung auf der Basis einer Selbstirritation“.

[12] Johann Christian Günther: *Sämtliche Werke*. 6 Bände, Band 1, Leipzig 1930, S. 260-261. Vgl. auch: Johann Christian Günther, *Werke*, hg. Reiner Böllhoff, Frankfurt am Main 1998, S. 825.

[13] Vgl. zur kunstvollen rhetorischen Struktur von Günthers Liebeslyrik auch: Wolfgang Trautwein: *Von innen zwar ein Paradies, von außen Unruh, Zanck und Plagen. Zur Komposition von Johann Christian Günthers Liebesgedichten*. *Daphnis* 16 (1987), S. 167-218.

[14] Vgl. dazu die grundlegende Untersuchung von Wilfried Barner: *Barockrhetorik. Untersuchungen zu ihren geschichtlichen Grundlagen*. Tübingen 2002. Vgl. auch Franz Penzenstadler: „Rhetorik oder Mimesis – unterschiedliche Lyrikkonzeptionen am Beispiel von Barock und Klassizismus in Italien“ in: K.W.Hempfer (Hg.): *Sprachen der Lyrik. Von der Antike bis zur digitalen Poesie*. Für Gerhard Regn anlässlich seines 60. Geburtstags, Stuttgart 2008, S. 331-361. Vgl. ferner: Franz Penzenstadler: „Petrarcas Rhetorik - Strategien der *simulatio/ dissimulatio* in den *Epystole familiares*“, in: *Romanistisches Jahrbuch* 57 (2006), S. 105-148.

[15] Zum Phänomen des dunklen und hermetischen Stils in der europäischen Literatur der Frühen Neuzeit vgl. auch die 'klassische' Studie: Gustav René Hocke: *Manierismus in der Literatur*. Reinbek, 2. Aufl. 1961. Vgl. ferner Wilhelm Kühlmann: *Der 'Hermetismus' als literarische Formation. Grundzüge seiner Rezeption in Deutschland*. *Scientia Poetica* 3 (1999), S. 145-157.

[16] *Gedichte aus Neukirchs Anthologie, Bd. 1: Herrn von Hoffmannswaldau und anderer Deutschen auserlesener und bisher ungedruckter Gedichte erster Teil*, Tübingen 1961, S. 267-272.

[17] Vgl. dazu auch: Kurt Wölfel: *Die Kostbarkeiten der Geliebten. Über Pretiosenmotivik in der Liebeslyrik des 17. Jahrhunderts*, in: Rüdiger Krohn (Hg.): *Liebe als Literatur. Aufsätze zur erotischen Dichtung in Deutschland*. München 1983, S. 209-231.

- [18] Herrn von Hoffmannswaldau und anderer Deutschen auserlesener und bisher ungedruckter Gedichte erster Teil, Tübingen 1961, S. 267.
- [19] Herrn von Hoffmannswaldau und anderer Deutschen auserlesener und bisher ungedruckter Gedichte erster Teil, Tübingen 1961, S. 270.
- [20] Herrn von Hoffmannswaldau und anderer Deutschen auserlesener und bisher ungedruckter Gedichte erster Teil. Gedichte aus Neukirchs Anthologie Bd. 1. Tübingen 1961, S. 271-272.
- [21] Herrn von Hoffmannswaldau und anderer Deutschen auserlesener und bisher ungedruckter Gedichte zweiter Teil. Gedichte aus Neukirchs Anthologie Bd. 2. Tübingen 1961, S. 74-75.
- [22] Vgl. diesbezüglich auch Thomas Borgstedt: Du schickst mir einen brieff / und greiffst mir nach dem hertzen. Hoffmannswaldau, die erotische Versepietel und der galante Diskurs, in: Der galante Diskurs. Kommunikationsideal und Epochenschwelle. Hg. Thomas Borgstedt und Andreas Solbach. Dresden: Thelem bei w.e.b. 2001 (Studien zur neueren deutschen Literatur, Bd. 6), S. 13-40.
- [23] Vgl. dazu ausführlich: Erwin Rotermund: Affekt und Artistik. Studien zur Leidenschaftsdarstellung und zum Argumentationsverfahren bei Hofmann von Hoffmannswaldau. (Beihefte zur Poetica). München 1972.
- [24] Vgl. dazu den aufschlussreichen Beitrag von Rüdiger Zymner: Liebliche Artistik bei Hoffmann von Hoffmannswaldau, in: Der galante Diskurs. Kommunikationsideal und Epochenschwelle. Hg. Thomas Borgstedt und Andreas Solbach. Dresden: Thelem bei w.e.b. 2001 (Studien zur neueren deutschen Literatur, Bd. 6), S. 347-354.
- [25] Catharina Regina von Greiffenberg: Geistliche Sonnette. Nürnberg 1662, S. 402 – 403. Siehe auch: <http://www.fh-nuernberg.de/aw/profs/kuegel/Blumenorden/GREIFF.htm>
Sowie: http://hor.de/gedichte/c_von_greiffenberg/kreuzgedicht.htm
Vgl. auch den aufschlussreichen Beitrag von Theodor Verweyen: Aus den Schatzkammern des Pegnesen-Archivs. Das Figurengedicht der Catharina Regina von Greiffenberg. <http://www.fh-nuernberg.de/aw/profs/kuegel/Blumenorden/GREIFF.htm>
- [26] Catharina Regina von Greiffenberg: Geistliche Sonette, Lieder und Gedichte. Mit einem Nachwort zum Neudruck von Heinz-Otto Burger. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1967.(Reprint der Originalausgabe von 1662).
Internet-Edition: <http://www.wortblume.de/dichterinnen/huelerbi.htm>
- [27] Luhmann: Die Kunst der Gesellschaft. Frankfurt/M. 1995, S. 211
- [28] Ebd., S. 434.
- [29] Ebd., S. 435.

[30] Vgl. den grundlegenden Aufsatz von Ulrich Maché: „Die Unbegreiflichkeit der Liebe. Das Petrarca- Sonett von Martin Opitz“, in: Volker Meid (Hg.): Gedichte und Interpretationen 1. Renaissance und Barock. Stuttgart 1986, S. 125-135.

[31] Martin Opitz: Gedichte. Eine Auswahl, hg. Jan-Dirk Müller. Stuttgart 1970. S. 173.

[32] Francesco Petrarca: Canzoniere, ed. Gianfranco Contini und Daniele Panchiroli. Torino: Einaudi 1972, S. 184. Vgl. auch die zweisprachige Ausgabe: Ich bin im Sommer Eis, im Winter Feuer. Gedichte von Francesco Petrarca herausgegeben und übersetzt von Karlheinz Stierle. München: dtv 2004.

[33] Vgl. Wilhelm Kühlmann: Militat omnis amans. Petrarkistische Ovidimitatio und bürgerliches Epithalamion bei Martin Opitz. *Daphnis* 7 (1978), S. 199-214.

[34] Zu den zahlreichen europäischen Petrarca-Übersetzungen vgl. Jürgen von Stackelberg: Ein Gedicht von Petrarca und sieben Übersetzungen. *Poetica* 22 (1990), 175-186. Vgl. auch Karlheinz Stierle: Das Gedicht und sein Schatten. Übersetzungstheoretische Überlegungen im Blick auf Petrarca. *Poetica* 22 (1990), S. 160-174.

[35] Zur deutschen und europäischen Petrarca-Rezeption vgl. besonders: Hans Wagener: Love. From Petrarchism to Eroticism, in: Gerhart Hoffmeister (Hg.): German Baroque Literature. The European Perspective. New York, N.Y. 1983, S. 197-210. Hans Wagener: Martin Opitz e Petrarca. *Quaderni Petrarqueschi* 7 (1990), 265- 280. Patrice Angelini: Constantin Huygens, traducteur de Pétrarque, *Revue des Etudes Italiennes* 15 (1969), S. 121-147. Ulrich Schulz-Buschhaus: Emphase und Geometrie. Notizen zu Opitz' Sonettistik im Kontext des europäischen Petrarkismus, in: Thomas Borgstedt, Walter Schmitz (Hg.): Martin Opitz (1597-1639). Nachahmungspoetik und Lebenswelt. Tübingen 2002, S. 73-87. Horst Rüdiger: Petrarca e il petrarchismo nella letteratura germanica, in: *Convegno Petrarca*, 1976, S. 107-124. Horst Rüdiger: Petrarca in der deutschen Literatur, in: Horst Rüdiger und Willi Hirdt (Hg.): Studien über Petrarca, Boccaccio und Ariost in der deutschen Literatur, (Beihefte zum *Euphorion* 8). Heidelberg 1976, S. 9-31. Vgl. auch: Horst Rüdiger: Die Metapher vom Herzen in der Literatur, in: Horst Rüdiger: Goethe und Europa. Essays und Aufsätze 1944-1983, hg. Willy Berger, Erwin Koppen, Berlin, New York 1990, S. 117-159. Katrin Koch: Der zweite Petrarkismus. Francesco Petrarca in der deutschen Dichtung des 18. und 19. Jahrhunderts. Aachen 2000.

[36] Vgl. auch Franz Penzenstadler: „Autoreferentialität in der italienischen Lyrik zu Beginn der Moderne“, in: *Italienische Studien* 17 (1996), S. 106-129.

[37] Vgl. auch den ertragreichen Sammelband von Klaus W. Hempfer /Gerhardt Regn (Hg.), *Der petrarkistische Diskurs. Spielräume und Grenzen*.

(Text und Kontext 9).- Stuttgart: Steiner 1993. S.77-114. Vgl. ferner: Ulrike Schneider: Der weibliche Petrarkismus im Cinquecento. Transformationen des lyrischen Diskurses bei Vittoria Colonna und Gaspara Stampa, Stuttgart: Steiner 2007.

[38] Giovan Battista Marino: La Lira. 3 Teile in 3 Bänden, Venetia: Giotti, 1615-1616, Teil 3, S. 16. Eine von Gottlieb Stolle (Leander aus Schlesien) besorgte frühe deutsche Übersetzung des Gedichts findet sich in Benjamin Neukirchs Anthologie. Fünfter Teil. Tübingen 1981, S. 570.

[39] Vgl. den lohnenden Ansatz von Ursula Hennigfeld: Der ruinierte Körper. Petrarkistische Sonette in transkultureller Perspektive. Würzburg: Königshausen & Neumann 2008.

Literaturverzeichnis

Angelini, Patrice: Constantin Huygens, traducteur de Pétrarque, *Revue des Etudes Italiennes* 15 (1969), S. 121-147.

Barner, Wilfried : Barockrhetorik. Untersuchungen zu ihren geschichtlichen Grundlagen. Tübingen 2002.

Canonica, Elvezio: De l'histoire fictive la fiction historique. Le cas de El Gran Duque de Moscovia de Lope de Vega. *Colloquium Helveticum* 20/1994: Manierismus (I) hg. Rolf Fieguth. S. .97-115.

Guardiani, Francesco e Alessandro Martini: Il manierismo e Giovan Battista Marino. *Colloquium Helveticum* 20/1994: Manierismus (I) hg. Rolf Fieguth. S.51-69.

Hempfer, Klaus W. /Gerhardt Regn (Hg.): Der petrarkistische Diskurs. Spielräume und Grenzen. (Text und Kontext 9). Stuttgart: Steiner 1993. S.77-114.

Hempfer, Klaus W., Gerhard Regn, Sunita Scheffel (Hg.): Petrarkismus-Bibliographie. 1972-2000. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 2005.

Hennigfeld, Ursula: Der ruinierte Körper. Petrarkistische Sonette in transkultureller Perspektive. Würzburg: Königshausen & Neumann 2008.

Hocke, Gustav René: Manierismus in der Literatur. Reinbek, 2. Aufl. 1961.

Hocke, Gustav René: Der Manierismus in der Literatur. Sprach-Alchimie und esoterische Kombinationskunst. Beiträge zur vergleichenden europäischen Literaturgeschichte. Rowohlt, Hamburg 1959.

Hocke, Gustav René: Die Welt als Labyrinth. Manier und Manie in der europäischen Kunst. Beiträge zur Ikonographie und Formgeschichte der europäischen Kunst von 1520 bis 1650 und der Gegenwart. Rowohlt, Hamburg 1957

- Knape, Joachim: *Petrarca in Germania fina alla fine del Cinquecento*. Prospero 2 (1995). S. 2-24.
- Koch, Katrin: *Der zweite Petrarkismus. Francesco Petrarca in der deutschen Dichtung des 18. und 19. Jahrhunderts*. Aachen 2000.
- Kühlmann, Wilhelm: *Militat omnis amans. Petrarkistische Ovidimitatio und bürgerliches Epithalamion bei Martin Opitz*. *Daphnis* 7 (1978), 199-214.
- Kühlmann, Wilhelm: *Der 'Hermetismus' als literarische Formation. Grundzüge seiner Rezeption in Deutschland*. *Scientia Poetica* 3 (1999), S. 145-157.
- Ley, Klaus: *Marinismus - Antimarinismus. Zur Diskussion des Stilproblems im italienischen Barock und zu ihrer Rezeption in der deutschen Dichtung*. In: Klaus Garber (Hg.): *Europäische Barockrezeption. Akten des 6. Jahrestreffens des Internationalen Arbeitskreises für Barockliteratur*, Wiesbaden 1991, S. 857-878.
- Luhmann, Niklas: *Die Kunst der Gesellschaft*. Frankfurt a. M. 1995.
- Maché, Ulrich: „Die Unbegreiflichkeit der Liebe. Das Petrarca- Sonett von Martin Opitz“, in: Volker Meid (Hg.): *Gedichte und Interpretationen 1. Renaissance und Barock*. Stuttgart 1986, S. 125-135.
- Meid, Volker (Hg.): *Gedichte und Interpretationen: Gedichte und Interpretationen 1. Renaissance und Barock: Bd. 1*. Stuttgart: Reclam 1982 (2. Aufl. 1986).
- Meid, Volker: *Barocklyrik*. Stuttgart: Metzler 1986.
- Nelting, David: *Verkehrte Bukolik? Zur Unterminierung der Renaissance-Bukolik in einem Sonett von Giovan Battista Marino*. *Germanisch-Romanische-Monatsschrift* 51 (2001), S. 487-491.
- Niefanger, Dirk: *Barock*. 2. Auflage. Stuttgart: Metzler 2006.
- Penzenstadler, Franz: „Autoreferentialität in der italienischen Lyrik zu Beginn der Moderne“, in: *Italienische Studien* 17 (1996), S. 106-129.
- Penzenstadler, Franz: „Petrarcas Rhetorik - Strategien der *simulatio/dissimulatio* in den *Epystole familiares*.“ *Romanistisches Jahrbuch* 57 (2006), S. 105-148.
- Penzenstadler, Franz: „Rhetorik oder Mimesis - unterschiedliche Lyrikkonzeptionen am Beispiel von Barock und Klassizismus in Italien“, in: K.W.
- Hempfer (Hg.): *Sprachen der Lyrik. Von der Antike bis zur digitalen Poesie*. Für Gerhard Regn anlässlich seines 60. Geburtstags. Stuttgart 2008, S.331-361.
- Rotermund, Erwin: *Affekt und Artistik. Studien zur Leidenschaftsdarstellung und zum Argumentationsverfahren bei Hofmann von Hofmannswaldau*. (Beihefte zur *Poetica*). München 1972.

- Rüdiger, Horst: Petrarca e il petrarchismo nella letteratura germanica, in: *Convegno Petrarca*, 1976, S. 107-124.
- Rüdiger, Horst: Petrarca in der deutschen Literatur, in: Horst Rüdiger und Willi Hirdt (Hg.): *Studien über Petrarca, Boccaccio und Ariost in der deutschen Literatur*, (Beihefte zum Euphorion 8). Heidelberg 1976, S. 9-31.
- Rüdiger, Horst: Die Metapher vom Herzen in der Literatur, in: Horst Rüdiger: *Goethe und Europa. Essays und Aufsätze 1944-1983*, hg. Willy Berger, Erwin Koppen, Berlin, New York 1990, S. 117-159.
- Schneider, Ulrike: *Der weibliche Petrarkismus im Cinquecento. Transformationen des lyrischen Diskurses bei Vittoria Colonna und Gaspara Stampa*, Stuttgart: Steiner 2007.
- Schulz-Buschhaus, Ulrich: *Emphase und Geometrie. Notizen zu Opitz' Sonettistik im Kontext des europäischen Petrarkismus*, in Thomas Borgstedt,
- Walter Schmitz (Hg.): *Martin Opitz (1597-1639). Nachahmungspoetik und Lebenswelt*. Tübingen 2002, S. 73-87.
- Stierle, Karlheinz: *das Gedicht und sein Schatten. Übersetzungstheoretische Überlegungen im Blick auf Petrarca*. *Poetica* 22 (1990), S. 160-174.
- Stoichita, Victor I.: *Ars ultima: Bemerkungen zur Kunsttheorie des Manierismus*. *Colloquium Helveticum* 20/1994: *Manierismus (I)* hg. Rolf Fieguth.
- Trautwein, Wolfgang: *Von innen zwar ein Paradies, von außen Unruh, Zanck und Plagen. Zur Komposition von Johann Christian Günthers Liebesgedichten*. *Daphnis* 16 (1987), S. 167-218.
- van Ingen, Ferdinand, Wilhelm Kühlmann, Wolfgang Weiss , Klaus Garber (Hg.): *Europäische Barock-Rezeption*, 2 Bde. 2001.
- von Stackelberg, Jürgen: *Ein Gedicht von Petrarca und sieben Übersetzungen*. *Poetica* 22 (1990), S. 175-186.
- Wagener, Hans: *Love. From Petrarchism to Eroticism*, in: Gerhart Hoffmeister (Hg.): *German Baroque Literature. The European Perspective*. New York, N.Y. 1983, S. 197-210.
- Wagener, Hans: *Martin Opitz e Petrarca*. *Quaderni Petrarqueschi* 7 (1990), 265- 280.
- Wölfel, Kurt: *Die Kostbarkeiten der Geliebten. Über Pretiosenmotivik in der Liebeslyrik des 17. Jahrhunderts*, in: Rüdiger Krohn (Hg.): *Liebe als Literatur. Aufsätze zur erotischen Dichtung in Deutschland*. München 1983, S. 209-231.
- Zymner, Rüdiger: *Liebliche Artistik bei Hoffmann von Hoffmannswaldau*, in: *Der galante Diskurs. Kommunikationsideal und Epochenschwelle*.

Hg. Thomas Borgstedt und Andreas Solbach. Dresden: Thelem bei w.e.b. 2001 (Studien zur neueren deutschen Literatur, Bd. 6), S. 347-354.

Zymner, Rüdiger: Literarischer 'Manierismus': Aspekte der Forschung. Colloquium Helveticum 20 (1994): Manierismus (I) hg. Rolf Fieguth.

Komparatistik Online © 2008



komparatistik online

komparatistische Internet-Zeitschrift

herausgegeben von Annette Simonis und Linda Simonis

ISSN: 1864-8533 Kontakt: redaktion@komparatistik-online.de

Jan Mosch

Störung als Erzähltechnik in Laurence Sternes *Tristram Shandy*

In der Sekundärliteratur und in Rezensionen rekurriert man mit regelmäßigem Vergnügen auf Dr. Johnsons berühmtes Verdikt über *Tristram Shandy*, das der zeitgenössische Biograph James Boswell in seinem *Life of Samuel Johnson* dem englischen Gelehrten zuschreibt: „Nothing odd will do long. Tristram Shandy did not last.“[1] Sieht man davon ab, dass die Anbringung dieses Zitates heute oft mehr dem ironischen Nachweis, dass auch ein eminenter Kritiker sich irren kann, als einem spezifischen Interesse an der Langlebigkeit von Laurence Sternes Hauptwerk geschuldet ist, bleibt dennoch festzuhalten, dass der Satz repräsentativ für einen Großteil der Reaktionen steht, die *Tristram Shandy* in den vergangenen zweieinhalb Jahrhunderten seit seiner sukzessiven Erstveröffentlichung in neun zwischen 1759 und 1767 erschienenen Bänden hervorgerufen hat.

„Sterne ist der grosse Meister der Zweideutigkeit“, konstatiert schon Nietzsche: „Der Leser ist verloren zu geben, der jederzeit genau wissen will, was Sterne eigentlich über eine Sache denkt, ob er bei ihr ein ernsthaftes oder ein lächelndes Gesicht macht.“[2] Was Nietzsche als den Freigeist des Autors lobte, war für andere Anlass zu moralischer wie auch intellektueller Entrüstung – ein überzeitliches Phänomen, das sich nicht auf sittenstrenge Epochen wie den Viktorianismus eingrenzen lässt. Als Ursache der immer wieder geäußerten Kritik sind ohne große Spekulation der exzentrische, stellenweise derbe Humor sowie die nicht-lineare Erzählstruktur auszumachen, die den Leser daran hindert, den Plot unmittelbar zu erschließen. Noch 1961 sieht sich Bowman Piper in seinem Artikel „*Tristram Shandy's Digressive Artistry*“ veranlasst, die These, dass *Tristram* seine narrativen Digressionen bewusst und kontrolliert einsetzt, gegen die Ansichten jener zu verteidigen, die die Abschweifungen der Erzählerfigur als Ausdruck von deren kurzer Aufmerksamkeitsspanne oder anderer psychologischer Dispositionen und mentaler Schwächen lesen.[3]

Ebenso zweifelsfrei, wie Sternes Verstöße gegen die literarische Tradition und das gesellschaftliche Dekorum als Quellen der Irritation gelten dürfen, sind sie auch als die Ursachen jener Erfolge Sternes in den gehobenen Londoner Kreisen erkennbar, die Peter Briggs in seinem Artikel

„Laurence Sterne and Literary Celebrity in 1760“ historisch kontextualisiert und als den Aufstieg des Autors zum ‚Gipfel des Parnass‘,[4] als seine „harlequin’s invasion“[5] beschreibt. Briggs’ Bild ist dabei nicht unglücklich gewählt: Der Harlekin, in der Commedia dell’arte Vertreter eines anarchischen, tabuverletzenden Humors, wie er auch mit der karnevalesken Hierarchieverkehrung einhergeht, verweist uns auf das Konzept der Störung als ein konstitutives Element des Shandy-Romans.

Allgemein gesprochen lässt sich Störung definieren als die auffällige Abweichung von einem Normzustand, von den üblicherweise erwartbaren Regeln und Gesetzmäßigkeiten eines Systems. Schon aus dieser ersten, tentativen Bestimmung ist zu erschließen, dass eine Störung immer auch einen Beobachter voraussetzt, der sie als eine solche wahrzunehmen vermag. Vor diesem Hintergrund beschreibt Luhmann im Rahmen seiner Systemtheorie Irritation als einen „jeweils systemeigene[n] Zustand ohne Entsprechung in der Umwelt des Systems“ und argumentiert, dass man aus der Beobachtung einer Störung in einem System nicht schließen könne, „daß auch die Umwelt entsprechend irritiert sei; ja nicht einmal, daß der Umweltzustand, der die Irritation auslöst, für die Umwelt (für wen denn?) ein Problem sei“[6]. Mithin können Störungen auch als produktiv begriffen werden. Luhmann selbst fasst die Irritation als einen Status auf, der „zunächst offen läßt, ob [...] Strukturen geändert werden müssen oder nicht; ob also über weitere Irritationen Lernprozesse eingeleitet werden oder ob das System sich darauf verläßt, daß die Irritation mit der Zeit von selbst verschwinden werde“[7]. In diesem Sinne lässt sich der revolutionäre Ikonoklasmus der avantgardistischen Programmschriften als ein literaturhistorisches Beispiel verstehen, wie durch Störung auf Innovationen in den - wie bei Luhmann nicht mehr als getrennt und autonom verstandenen - Systemen der Kunst und der gesamtgesellschaftlichen Kommunikation hingewirkt werden soll; freilich fallen diese Veränderungen radikaler aus, als es Luhmanns vorsichtige Umschreibung einer Evolution von Lernprozessen andeutet. Das Luhmannsche Opus magnum einer soziologischen Universalardarstellung macht die Systemtheorie angreifbar für jene, deren Domäne zu einem Rad im Getriebe reduziert wird. So moniert Albrecht Koschorke: „Luhmann ist ein Parteigänger des Funktionierens. Er weigert sich, die Möglichkeit einer Dysfunktionalität des Funktionalen systematisch zu durchdenken“[8]. Im Rückgriff auf solche frühere Untersuchungen beanstandet Geisenhanslüke unter anderem die Unschärfe in der Trennung von literarischem und literaturwissenschaftlichem Diskurs, „die Bestimmung der Kunst als Verfügbarmachung von Wahrnehmung für Kommunikation“ und die daraus resultierende Herabsetzung „der Litera-

tur auf ihre Funktion im System“. Fruchtbare seien Modelle, die zeigten, „[d]ass ein Zusammenhang zwischen Literatur und Dysfunktionalität besteht, den Adorno und Foucault mit den Begriffen der Negativität und des Gegendiskurses festzuhalten versuchen“[9].

In der Tat ist einzuräumen, dass Luhmann auch die Irritation nur als Funktionsträger begreifen möchte, nämlich als Übergangszustand auf dem Weg zu einer Systemanpassung. Diskutabel bleibt daher die Frage, ob Störung als ästhetisches Programm ihre Existenz rein selbstbezüglich als ein zu jedem gegebenen System vorhandenes, autonomes „Anderes“ herleiten kann. In jedem Fall ist zu vermuten, dass sich Störungen nur synchron verorten lassen,[10] da im Laufe der Zeit unweigerlich ein Konsolidierungsprozess einsetzt. Es ist somit konsequent, wenn Marinetti im „Futuristischen Manifest“ fordert: „Wenn wir vierzig sind, mögen andere, jüngere und tüchtigere Männer uns ruhig wie nutzlose Manuskripte in den Papierkorb werfen. Wir wünschen es so!“[11]. Der von Luhmann identifizierte Adaptivität von Systemen ist anscheinend nur durch stete Erneuerung des Störungsreizes beizukommen. Dass Tristram Shandy diese Wirkung immer noch zu erzielen imstande ist, belegt den Nachdruck, mit dem Sterne nicht bloß eine kuriose Fabel entfaltet, sondern vielmehr die Repräsentationstechniken der erzählenden Literatur, die heute noch verbindlich sind, in Frage stellt. Die Relevanz von Luhmanns Ausführungen wiederum liegt darin, dass er den Begriffskomplex der Irritation aus seinen alltags-sprachlichen Assoziationen der Fehlerhaftigkeit und der Destruktivität löst.

Wie Sternes Beispiel zeigt, hat sich zu seinen Lebzeiten in der Öffentlichkeit bereits ein Bewusstsein für individuelle Autorschaft entwickelt, ebenso ein literarischer Markt, auf dem die Erzielung von Aufmerksamkeit das oberste Gebot ist.[12] Eine soziale Wirkmächtigkeit seines Romans (oder überhaupt die Intention einer solchen) lässt sich daraus freilich nicht ableiten. Auch da, wo gesellschaftliche Zustände und Redeweisen vorgeführt werden, steht der unterhaltende Aspekt der Satire und Parodie, nicht die Didaxe im Vordergrund. In den Binnentexten, die Tristram zu zitieren vorgibt, tritt typischerweise ein burlesker Stil zu Tage; ein Beispiel hierfür ist der Ehevertrag von Tristrams Eltern (I 15),[13] der in mehrseitiger Juristenrhetorik („And this Indenture further witnesseth“) und langatmigen Aufzählungen von Synonymen („without any let, suit, trouble, disturbance, molestation, discharge, hindrance, forfeiture, eviction, vexation, interruption, or incumbrance whatsoever“) das inhaltliche Detail regelt, dass die Mutter ihre Kinder in London zur Welt bringen darf. Ähnlich zu charakterisieren ist die theologische Abhandlung der Sorbonne zur Taufe

von Ungeborenen, über deren scholastische Verfasser der Erzähler, in der dritten Person von sich sprechend, spottet: „Mr Tristram Shandy’s compliments to Messrs. Le Moyne, De Romigny, and De Marcilly; hopes they all rested well the night after so tiresome a consultation“ (I 20).

Es kann deswegen wenig verwundern, dass sich ein Gutteil der Sekundärliteratur der Frage widmet, in welcher literaturhistorischen Tradition Sterne zu sehen sei. Zwei Forschungslinien haben sich herausgebildet: „One strain of criticism reads Tristram Shandy as a belated exercise in Renaissance learned wit; the other as a parody (or, if the implications of its parodic gestures are pursued, a deconstruction) of representational conventions in the modern novel“.[14] Anhänger der ersteren Auffassung, die Sterne in der Nachfolge von Rabelais, Erasmus von Rotterdam oder Jonathan Swift sehen, kritisieren jede ‚Zwangsmo-
 dernisierung‘ Sternes: „The consistent privileging of the „plural“ text in many recent theoretical treatments of the novel has led to some uncritical conclusions about Tristram Shandy“.[15] Dahinter verbirgt sich allerdings oft genug ein ideologischer Streit um vermeintliche Weltanschauungen des Autors:

„It may, in some ways, be a hard pill to swallow to accept that such a marvelous book as Tristram Shandy can have been written from a conservative, not to say reactionary perspective, and that it is a satire (with all that the generic distinction implies) and not a postmodernist novel“.[16]

Der vorliegende Beitrag versucht, diesen Positionsstreit in den Hintergrund zu rücken, und widmet sich dem Primärtext als einem ästhetischen Projekt, das eine generelle Auseinandersetzung mit den Möglichkeiten der Realitätsdarstellung durch Sprache bzw. der Umsetzung eines Lebens in einen literarischen Text darstellt. Störung wird dabei zum Schlüsselkonzept eines Kreisschlusses: Die Irritationen des Lesers durch die Untermi-
 nierung traditioneller Erzählformen, durch die Anachronie und die ostentativen Hinweise des Erzählers auf die eigenen Erzähltechniken werden zu gerade dem Medium, in dem die Vermittlung einer subjektiven Denk- und Lebensweise möglich ist. Störung erscheint sowohl als wiederkehrende Arbeitstechnik als auch als inhaltliches Motiv; ihre verschiedenen Aspekte – die Störung der literarischen Illusion durch metafiktionale Signale und thematische Digressionen, die Störung der kommunikativen Funktion von Sprache durch linguistische Zweideutigkeit sowie Störung und Missverständnis als Handlungsmotiv – sollen im Folgenden genauer betrachtet werden.

II Leben und Schrift

Vorausgeschickt sei die methodologische Anmerkung, dass im vorliegenden Beitrag Tristram Shandy als die Lebensbeschreibung eines englischen Gentleman aufgefasset wird, als die sie sich präsentiert. Es gibt in der breiten Rezeption, teilweise auch der Forschung, die Tendenz, Tristram lediglich als alter ego Sternes zu betrachten und letzten Endes den Autor und seine Figur gleichzusetzen. Typisch dafür ist das Vorwort einer unkritischen Taschenbuchausgabe[17], in dem ein Zitat der Figur Tristram als essayistische poetologische Bekundung des Autors aufgefasst wird: „Sterne asserts in the novel that ‘writing when properly managed (as you may be sure I think mine is), is but a different name for conversation’“. Während es durchaus Kongruenzen zwischen dem Autor und Teilen seines Personals gibt,[18] scheint es - nicht nur im Bewusstsein des von Parnell angemahnten literaturgeschichtlichen Platzes des Werkes – geboten, dessen Fiktions Ebenen traditionell zu hierarchisieren: Der reale Autor Sterne ist nicht mit der Erzählerfigur Tristram identisch, nur weil dieser als fiktiver Autor auftritt; es gibt beispielsweise keine metaleptischen Sprünge, bei denen irgendeine Figur aus dem ihr gemäßen Rahmen herausträte, so dass es etwa zu einer Kommunikation zwischen dem Autor und seinen Figuren käme.[19] Unter der Prämisse, dass Tristram Shandy als Autor seines Lebensberichtes eine neue Subjektivität verkörpert und dass seine Schreibstrategien ein Versuch der sprachlichen Umsetzung seines Lebensgefühls sind, soll im Folgenden Tristram als der Urheber seines Werkes apostrophiert werden. Implizit ist selbstverständlich zu bedenken, dass wir uns damit bereits innerhalb der Rahmenfiktion aufhalten, die *Tristram Shandy* zum Künstlerroman macht. Die Relevanz dieser Rahmenfiktion zeigt sich in den Fußnoten, die durch eine klassische Herausgeberfiktion Tristrams Autorschaft affirmieren und eine Prüfung des vorliegenden Inhalts suggerieren, z.B.:

„The author is here twice mistaken; for Lithopaedus should be wrote thus, Lithopaedii Senonemis Icon. [...] Mr Tristram Shandy has been led into this error, either from seeing Lithopaedus’s name of late in a catalogue of learned writers in Dr –, or by mistaking Lithopaedus for Trinecavellius“ (II 19).[20]

Tristram Shandy kann als ein autopoetisches Werk begriffen werden, das Verknüpfungen nicht mit einer bestimmten Gattung, sondern mit dem Diskurs der Literatur und der ästhetischen Tradition insgesamt aufweist.

Ein deutliches Signal sind die intertextuellen Verweise, die sich beispielsweise in Tristrams Auseinandersetzung mit der Horazschen Poetik finden: Wo Horaz die Entfaltung einer Fabel *medias in res* vorsieht, zieht Tristram es vor, ab ovo den Entwicklungen nachzuspüren (I 4), und genau dieses Verfahren vollzieht sein Text natürlich dann. Vielleicht am interessantesten sind die Verschränkungen rund um die Figur des Pfarrers Yorick, der den Namen des Hofnarren (jester) aus Shakespeares *Hamlet* nicht durch Zufall trägt: Tristram behauptet, dass Shakespeares Dramen auf „authenticated facts“ beruhen und dass daher der Pfarrer durchaus ein Nachfahre des Possenreißers sein könnte, dessen Ahnen aus Dänemark emigriert wären (I 11). Bleibt diese Vermutung auch nur Tristrams persönlicher Eindruck („It has often come to my head“ [I 10]), so belegt sie doch, dass sein Hauptanliegen, wie hier postuliert, die Umsetzung von Lebensfakten ins literarische Werk ist, er sich quasi auf Shakespeare als ein Vorbild beruft. Gleichwohl lässt sich die Episode auch umgekehrt dahingehend interpretieren, dass Pfarrer Yorick als Abkömmling einer literarischen Figur und damit selbst als fiktive Persona entlarvt wird. Zudem stammt er noch von einem Hofnarren ab, der als *white fool* die Lizenz hat, die herrschende Ordnung zu unterminieren. Dieser Blickwinkel wird plausibel, bezieht man das Epitaph ein, das sich Tristram zufolge auf dem Grabstein des Geistlichen befindet: „Alas, poor Yorick!“ (I 12), heißt es dort kurz und bündig – der Vergleich mit der bekannte Zeile, mit der der fiktive Hamlet den verstorbenen Narren bei der Ausgrabung des Schädels betrauert, liegt nah: „Alas, poor Yorick! I knew him, Horatio; a fellow of infinite jest“ (*Hamlet* V.1.174-175).[21]

Dem intertextuellen Spiel liegen metafiktionale Elemente zu Grunde, die die Artifizialität des *Tristram Shandy* andeuten, freilich nicht mehr als das. Wie Nietzsche richtig bemerkte, darf man Eindeutigkeit bei Sterne nicht erwarten. Gerade diese Art von Störung, die aus der Gegenläufigkeit von Lebenswirklichkeit und Kunstcharakter erwächst, ist es, die das Interesse des Lesers auf durchaus ernstzunehmende literaturtheoretische Fragen zu lenken vermag. Prämisse dieser Deutung ist die These einer bewussten und kritisch motivierten Schreibearbeit Sternes, die erstmals von einem Verfechter der „Roman-Tradition“ formuliert wurde und über die mittlerweile weitgehend Konsens herrscht: „Sterne knew both what he was doing and why he was doing it“, konstatiert Russell.[22] „[He] consciously examined the „standard“ novel as represented by Fielding’s work, critically (not merely whimsically) indicated its shortcomings, and demonstrated what seemed to him preferable techniques“.[23] Sternes Werk ist, um auf Dr. Johnson zurückzukommen, nicht so sehr „odd“ wie innovativ: Begüns-

tigt sicherlich auch durch die Empfindsamkeit[24], bricht der Autor mit den Konventionen und Strategien des realistischen Romans, der sich erst kurze Zeit zuvor durch Fielding, Defoe und Richardson als literarische Gattung in England etabliert hat, um zu einer authentischen Darstellungsform zu finden. Darin ähnelt er wirklich seinem Erzähler Tristram, dessen Ablehnung der Horazschen wie anderer normativer Poetiken weniger trotzige Rebellion als das Streben nach individueller Ausdruckskraft ist: „in writing what I have set about, I shall confine myself neither to his rules, nor to any man's rules that ever lived“ (I 4).

Der Schlüsselbegriff der Authentizität wird in immer wiederkehrenden Wendungen vermittelt. Exemplarisch sei das erste Buch herausgegriffen, in dem Tristram seine Ausführungen innerhalb zweier Kapitel mit auffällender Emphase affirmiert: „I would not shake my credit in telling an improbable truth“, „In honest truth“, „to speak the truth“, „in plain truth“ (I 11) und erneut „To speak the truth“ (I 12) treten als Wendungen auf.

Der Gebrauch der Floskeln ist so inflationär, dass sich fast eine gegenwärtige Wirkung ergibt. Doch selbst wenn hier eine Selbstironie der Fiktion vorliegen sollte, suggerieren zahlreiche weitere Stellen (ebenso wie Annotationen in den Fußnoten) den Charakter eines dokumentarischen Werks. Unter anderem lädt Tristram seine Leser ein, seine Spekulationen zu Shakespeares Yorick in der dänischen Historie des Saxo Grammaticus zu verifizieren (I 11), auch nach heutigem Forschungsstand eine der Hauptquellen des Hamlet. Dieselbe Impression von Lebenswirklichkeit vermitteln die Dokumente, die Tristram ausführlich zitiert. Darunter fällt der Ehevertrag seiner Eltern, den er den Lesern nicht im Original vorenthalten möchte: „The article [...] is much more fully expressed in the deed itself, than ever I can pretend to do it“ (I 15); ferner die Predigt zum Thema „Conscience“, die aus einem Buch fiel, das sein Vater und sein Onkel lasen, und die er hier – dem durchaus konventionellen literarischen Motiv des ‚aufgefundenen Dokuments‘ folgend – nachdruckt (II 17); dazu weitere Textzitate wie die Abhandlung der Sorbonne (I 20), ein katholischer Exkommunikationsfluch (III 11) oder „Slawkenbergius's Tale“ (IV, Anfang), allesamt – einer wissenschaftlichen Verfahrensweise gemäß – auch in der Originalsprache abgedruckt. [25]

Zunächst suspekt erscheint vor dem Hintergrund dieses Echtheitsstrebens (und dem Eingeständnis der Beschränkungen der Leistungsfähigkeit erzählender Literatur) eine knappe Bemerkung Tristrams über die Ähnlichkeit zwischen Malern und Schriftstellern wie ihm: „Where an exact copying makes our pictures less striking, we choose the less evil; deeming it even more pardonable to trespass against truth, than beauty“ (II 4).

Mit Keats mag man ihm entgegenhalten „Beauty is truth, truth beauty“ („Grecian Urn“ Z.49), [26] doch ein Platoniker ist Tristram offenkundig nicht. In seinen Formulierungen knüpft Tristram allerdings an eine bis ins Altertum zurückreichende Diskursformation an – an die Frage, ob es einen Unterschied zwischen Wahrheit und Schönheit gebe; ob die Dichter nicht, einem antiken, nicht nur platonischen Topos gemäß, allesamt Lügner seien; ob der Literatur, wie es der aristotelischen Lehre entspricht, ein Vorrang vor der Geschichtsschreibung zukomme, weil sie sich mit dem Allgemeinen und Wahrscheinlichen statt mit dem Einzelfall befasse – auch Tristram verfasst ja eine „history“ (I 14), verschreibt sich aber mit der oben zitierten Wendung der „improbable truth“ (I 11) dem (literarischen) Wahrscheinlichkeitsgebot. Damit steht Tristram vor einem Trilemma: Er arbeitet zunächst mit einem autonomen Ästhetikbegriff (beauty), der mit dem Begriff der (faktischen) Wahrheit koexistieren soll, oder in anderen Worten: Als Autor seiner Memoiren ist er Historiograph und doch zugleich auch Künstler. Hinzu tritt ein dritter Aspekt: „all that concerns me as a historian, is to represent the matter of fact, and render it credible to the reader“ (IV 27). Wahrheit existiert demnach nicht nur als objektivierbares Datum, sondern auch in der wandlungsfähigen Erscheinungsform der Glaubwürdigkeit: Eine „improbable truth“ darf es nicht geben – Tristrams Ansatz des Lebensberichtes eines autonomen Subjekts paart sich mit der Erkenntnis, dass die Rezeptionsseite ein integraler Bestandteil der Bedeutungsproduktion eines Kunstwerkes ist. Tatsächlich ist die ‚Entdeckung‘ des Lesers – „the idea that interpretation depends more on the subjective desire of the reader than on the objective words on the page“ [27] – eine der zentralen Leistungen des vorliegenden Romans. Bevor wir jedoch auf die Konsequenzen eingehen, die Tristram als Erzähler zieht (namentlich die Entwicklung eines Dialoges mit dem Leser und die ostentative Sichtbarmachung der von ihm verwendeten literarischen Verfahren), ist zunächst noch die Problematik der überkommenen, sprachlich vermittelnden Repräsentationsmodelle zu umreißen.

III Subjektivität und Kommunikationskrise

Es liegt eine gewisse Ironie in der Tatsache, dass die aufklärerische Betonung des Subjekts Tristrams Arbeit überhaupt erst möglich macht und gleichzeitig durch das Wissen um die ebenso idiosynkratische Natur des Lesers vor große Probleme stellt. Während seiner Frankreichreise verfasst Tristram „remarks“, Notizen auf kleinen Papierzetteln, die ihm aus seiner

Tasche abhanden kommen. Einige Zeit später entdeckt er, dass eine Frau sie als Papilotten verwendet hat, um sich damit Locken zu drehen. Als Tristram seine ‚Bemerkungen‘ zurückerhält, sind sie folglich verdreht: „one was twisted this way - another twisted that - ey! by my faith; and when they are published, quoth I - They will be worse twisted still“ (VII 38). Das Spiel mit der Mehrdeutigkeit von Wörtern - hier die verknickten Zettel, die mit der Verdrehung des Sinnes der darauf niedergeschriebenen Bemerkungen durch spätere Leser gleichgesetzt werden – ist nicht nur ein anschauliches Beispiel für Tristrams Humor.

Die angesprochenen Themen der linguistischen Mehrdeutigkeit und des Verkennens einer intendierten Aussage durch einen Rezipienten sind vielmehr von Konsequenz für den Bedingungsrahmen von Kommunikation insgesamt. Der locus classicus der modernen Sprachkrise ist Hofmannsthals Chandos-Brief, die Entschuldigung „wegen des gänzlichen Verzichtes auf literarische Betätigung“ [28]: „die abstrakten Worte, deren sich doch die Zunge naturgemäß bedienen muß, um irgendwelches Urteil an den Tag zu geben, zerfielen mir im Munde wie modrige Pilze“.[29] Um eine Negation der referentiellen Funktion von Sprache geht es Tristram (oder Sterne) sicherlich noch nicht; dies belegt neben der Existenz des *Tristram Shandy* als Dokument literarischer Betätigung (das ist der „Brief“ ja auch) schon die Abwesenheit diskursiver Äußerungen Tristrams über eine Unmöglichkeit des Schreibens. Nach Iser „kam es in Tristram Shandy gewiß noch nicht auf eine Revolutionierung der Wahrnehmung an, wohl aber auf ein Hervorkehren dessen, was für die Romantradition nicht im Blick stand: die vom Erzählen produzierten Verluste“.[30] Diese Verluste, so mag man ergänzen, gibt es nicht nur im literarischen Erzählen, sondern auch in der alltäglichen Kommunikation, dem ‚Erzählen‘ im profanen Sinne. Anders als es in der Moderne der Fall sein wird, zeigt sich in *Tristram Shandy* jedoch keine inhärente Diskrepanz zwischen dem sprachlichen Zeichen und dem Bezeichneten. Die Worte sind nicht zu abstrakt für die Dinge; stattdessen werden sie aufgrund ihrer Bedeutungs Offenheit zu einer Schwachstelle in der Kommunikation zwischen autonomen Subjekten, deren Wahrnehmung und Interpretation lebensweltlicher Eindrücke äußerst unterschiedlich ausfallen kann.

Iser attestiert Sterne die Erkenntnis, „daß Subjektivität nur im Scheitern der Kommunikation zum Vorschein kommen kann, woraus folgt, daß sich Subjektivität mit Sprache nicht zur Deckung bringen läßt. Schließlich dient das Fehlschlagen sprachlicher Kommunikation dazu, eine Dimension aufzublenden, die in Tristram Shandy zur Signatur der Subjektivität wird: die Wortlosigkeit der intersubjektiv verstehbaren Geste“.[31] Darunter fällt

zum Beispiel die „sprachlose Sympathie“ [32] von vergossenen Tränen, [33] aber auch abstruse Körperhaltungen, wie etwa die von Sklovskij [34] als Beispiel angeführte Verrenkung, „to have forced your hand diagonally, quite across your whole body, so as to gain the bottom of your opposite coat pocket“ (III 3). Kategorial besteht hier der Unterschied, dass Tränen zumindest noch ein (nonverbaler) Akt der Kommunikation sind, während die szenisch-theatralischen Darbietungen nicht als Medium einer Botschaft gemeint sind, in ihrer lächerlich anmutenden Andersartigkeit nichtsdestoweniger als Metapher oder auch sichtbares Signum der Individualität gelten können. Sklovskijs Deutung der Posen als verfremdet ist demnach nicht verkehrt, sofern man ‚Verfremdung‘ als Verweis auf die grundlegende Verschiedenheit aller Menschen umdeutet.

Die Störung verbaler Kommunikation ist ein wiederkehrendes Motiv in *Tristram Shandy*. Nach Locke, den Tristram häufig zitiert, hat die Sprache eine zweifache Funktion, die einerseits in der Ausformulierung eigener Gedanken, andererseits in der Übermittlung dieser Gedanken an andere Individuen besteht. [35] Letzteres ist nur möglich, wenn durch soziale Konventionen ein gemeinsamer Verständigungsrahmen geschaffen wird. Genau dieser ist aber im *Hause Shandy* nicht mehr gegeben: „Hatte Locke noch geglaubt, alle Sprachteilnehmer zum Zwecke gelingender Verständigung auf eine genaue Definition der Wörter verpflichten zu müssen, so treibt Tristram die Zwieschlächtigkeit der Wörter hervor, die als Zeichen von Ideen stets auch Zeichen ihres individuellen Gebrauchs sind.“ [36] Zwar sieht Iser Walter Shandys „wuchernde Theorien dem Impuls entspringen, stets alles genau zu definieren“; [37] eine wirkliche Klarheit des Gedankens erreicht Tristrams Vater damit aber nicht. Im Gegenteil treibt ihn seine Obsession dazu, eine Namenstheorie entlang dem klassischen Diktum „Nomen est omen“ zu entwickeln, über die sich Toby gegenüber Trim mokiert und unter der vor allem Tristram zu leiden hat: „he says there never was a great or heroic action performed since the world began by one called Tristram - nay, he will have it, Trim, that a man [of that name] can neither be learned, or wise, or brave“ (IV 18).

Walter macht sich sogleich daran, ein Erziehungskonzept unter dem Titel „*Tristra-paedia*“ für seinen Sohn niederzuschreiben: „[H]e was three years, and something more, indefatigably at work [...]: the misfortune was, that I was all that time totally neglected and abandoned to my mother“ (V 16). Die Verfolgung individueller Neigungen und Obsessionen („hobby-horses“ in Tristrams Sprachgebrauch) führt zur Abkehr von zwischenmenschlichen Beziehungen. Bezeichnend ist Walters Flucht in einen langen Monolog bei der Nachricht vom Tod seines ältesten Sohnes: „[D]o not

– do not, I beseech thee, interrupt me at this crisis“ (V 2), wehrt er Tobys Versuch, Trost zu spenden, ab; Kommunikation wird zum Störmoment der subjektiven Ganzheitlichkeit. Dessen ungeachtet ist es genau diese Ganzheitlichkeit, um deren Repräsentation sich der Erzähler bemüht: Die Vernachlässigung durch den Vater und dessen Skepsis bezüglich Tristrams Potenzials lassen Tristrams Schreibvorhaben und seine Auseinandersetzung mit dem Thema der Gelehrsamkeit als ein psychologisch motiviertes, therapeutisches Unterfangen erscheinen: „the book“ nimmt er sich vor, „shall make its way in the world, much better than its master has done before it“ (IV 32).

Missverständnisse sind ein häufig dargestelltes Thema, und immer lassen sie sich auf den Fehler zurückführen, dass Gesprächsteilnehmer ihre eigene Perspektive mit der des Dialogpartners verwechseln. Iser verweist auf das Beispiel der Szene, in der Walter und sein Bruder, Tristrams Onkel Toby, die Nachricht vom Tode Bobbys, Tristrams älteren Bruders, erhalten (V 3):[38] Walter beginnt, einen in der Ich-Form verfassten Trostbrief des antiken Autors Servius Sulpicius zu zitieren. Toby ist dieses literarische Dokument unbekannt; er glaubt, Walter spreche von sich selbst, und beginnt am Verstand seines Bruders zu zweifeln, als dieser über Asienreisen berichtet, die er 40 v.Chr. unternommen habe. Walter seinerseits ist ebenso wenig in der Lage, das Missverständnis zu erkennen, selbst als Toby „That’s impossible“ ausruft: „Subjektivität“, diagnostiziert Iser, ist „ihr eigener Code“, der aus einer „Eigenwilligkeit des Wortgebrauchs“ besteht.[39] Ebenso paradigmatisch ist ein Gespräch zwischen Toby und Trim, in dem schon die Einleitung „Your Honour, said Trim, [...] has heard, I imagine, of this unlucky accident“ (IV 18) reicht, um Verwirrung zu stiften: Trim setzt voraus, dass Toby den Ausbruch einer Kuh als den Gesprächsgegenstand erkennen werde, während sich Toby in seinen Antworten auf die Taufe Tristrams auf einen anderen als den vorgesehenen Namen Trismegistus bezieht – die zwei Personen reden aneinander vorbei. Im Übrigen stellt die Taufe auch einen Akt gescheiterter Kommunikation dar, da der von Walter ausgewählte Name dem Pfarrer mündlich falsch übermittelt worden ist. Letzten Endes ist es die kontextbezogene Bedeutungs Offenheit von Wörtern, die zur Bedrohung intersubjektiver Kommunikation wird: „For a single word to possess such a superabundance of meaning is really to possess no straightforwardly or universally intelligible meaning at all“[40]. Personifiziert wird diese Erkenntnis durch das unterschiedliche Geschwisterpaar Shandy, den Wortfanatiker Walter und seinen militärbegeisterten Bruder Toby. Als ersterer eine Lobrede auf „Auxiliaries“ hält (worunter er Hilfsverben versteht), verweigert sich Toby,

dem nur die Bedeutung Hilfstruppen bekannt ist, dem Kommunikationsvorgang: „For my own part, quoth my uncle Toby, I have given it up“ (V 42).

Die Problematiken mündlicher Verständigung potenzieren sich bei dem Plan einer individuellen Lebenswiedergabe, wie sie Tristram anstrebt: Zu der Notwendigkeit der Übermittlung subjektiver „opinions“ trotz sprachlichen Uneindeutigkeiten kommt die räumliche und zeitliche Trennung von Autor und Leser hinzu, die regulative Eingriffe in den Kommunikationsprozess durch Korrekturen oder nonverbale Signale unmöglich macht. Tristram entwickelt mehrere Strategien, die diese Mängel beheben sollen, damit sein Buch auch ohne seinen „master“ seinen Weg machen kann. Tristrams Darstellungspraxis fußt zum einen auf einer ostentativen Betonung der materiellen und medialen Ebene des Kommunikationsprozesses, d.h. auf regelmäßigen Verweisen auf die Tatsache, dass der Leser ein Buch in der Hand hält; zum anderen auf dem Versuch, eine Gesprächssituation zwischen ihm und seinen Lesern zu fabrizieren.

IV Das Verhältnis von Erzähler und Leser

Berühmtermaßen bezeichnet Tristram seine Art des Schreibens als Konversation, also als Dialog mit den Lesern (II 11). Es gelingt ihm allerdings nicht, dieses Versprechen auch einzulösen. Einerseits ist auffällig, dass Tristram einen Führungsanspruch erhebt: „if you should think me somewhat sparing of my narrative on my first setting out – bear with me, – and let me go on, and tell my story my own way“ (I 6). Es ist demnach keineswegs ein Austausch geplant, vielmehr verläuft die Kommunikation asymmetrisch und betont die Individualität des Erzählsubjekts und -objekts. Andererseits ist Tristram auf das Wohlwollen seiner Leser angewiesen. In der im achten Kapitel des ersten Buches platzierten Widmung seines Lebensromans heißt es:

„My Lord – I maintain this to be a dedication, notwithstanding its singularity in the three great essentials of matter, form, and place: I beg, therefore, you will accept it as such, and that you will permit me to lay it, with the most respectful humility, at your Lordship’s feet“ (I 8).

Zwar enthüllt der Fortgang des Zitates auch dessen parodistischen Charakter („feet, – when you are upon them, – which you can be when you please; – and that is, my Lord, when there is occasion for it, and I will add, to the

best purposes too“); solch Spott verbirgt sich häufig hinter Tristrams der gesprochenen Alltagsrede nachempfundenen Ellipsen, Asyndeta und scheinbar nachträglich oder beiläufig geäußerten Gedanken. Nichtsdestotrotz sollte Tristrams konventionelle Captatio benevolentiae („beg“, „humility“) auch als solche ernst genommen werden, ist sie doch ein Rückverweis auf die Medialität des geschriebenen Textes und auf die Traditionen und Konventionen des literarischen Diskurses, in den Tristram sich einreihet. Erst die Rezeption, so die implizite Erkenntnis, vermag einem Text dessen intendierte Bedeutung zu geben („accept it as such“) oder zu versagen. Der mit der Erkenntnis der Bedeutungs Offenheit eines Textes einher gehende Souveränitätsverlust der Autorinstanz ist zwangsläufig ein Risiko für Tristrams heilsame Selbstaussprache und Selbstvalidierung. Nach dieser Maßgabe lässt sich sein ambivalentes Verhalten gegenüber seinem Publikum als Kompensationsakt begreifen, denn nolens volens ist Tristram auf die Mitwirkung seiner Leser angewiesen. Seine Konversationspraxis sowie seine genauen Erklärungen einzelner Details zur besseren intellektuellen und moralischen Erhellung des Lesers verfolgen ein klares Ziel: Der Text simuliert die Anwesenheit seines Autors.

Seit der Antike ist das Niedergeschriebene als das Unveränderliche charakterisiert, und noch heute gilt eine Vereinbarung als besonders bindend, wenn sie „schwarz auf weiß“ vorliegt. In Platons Phaidros-Dialog argumentiert Sokrates: „[D]ieses Mißliche, Phaidros, hat eben die Schrift an sich und ist darin in Wahrheit der Malerei ähnlich. Auch deren Erzeugnisse stehen ja da wie lebendige Wesen; wenn du sie aber etwas fragst, dann schweigen sie sehr erhaben still. Genau so die [verschriftlichten] Reden: du könntest meinen, sie verstünden etwas von dem, was sie sagen. Willst du aber über das Gesagte noch etwas erfahren und stellst ihnen eine Frage, so sagen sie immer nur ein und dasselbe aus“.[41] Tristram versucht dagegen, mit verschiedenen Strategien den Eindruck eines dynamischen Textes, quasi eines frühen Hypertextes, zu erreichen. Im Falle der oben erwähnten Widmung stellt Tristram im darauffolgenden Kapitel heraus, dass selbige nicht auf eine Person festgelegt sei:

„I SOLEMNLY DECLARE to all mankind, that the above dedication was made for no one Prince, Prelate, Pope, or Potentate, – Duke, Marquis, Earl, Viscount, or Baron, of this, or any other Realm in Christendom; [...] I labour this point so particularly, merely to remove any offence or objection which might arise against it from the manner in which I propose to make the most of it; – which is the putting it up fairly to public sale; which I now do“ (I 9). [42]

Neben dem virtuoson Spiel mit den Sprechakten, die das angeführte Zitat regelrecht rahmen und die im Kontext des Interesses des Romans an der Beziehung von Leben (Handlung) und Sprache betrachtet werden können, ist vor allem beachtenswert, dass Tristram etwas weitschweifig nichts anderes erklärt, als dass seine Widmung „a true Virgin-Dedication“ (I 9) sei, also noch ohne echte Referenz. Der sprachliche Signifikant „my Lord“ soll seinen realen Referenten, dem jene Ehrung zuteil wird, die der Leser ein Kapitel zuvor gelesen hat, erst noch erhalten – versteigert an den Meistbietenden. Die kritische Auseinandersetzung mit der Bedeutungs- und Mitteilungsfunktion des sprachlichen Ausdrucks durchzieht den Roman wie ein roter Faden; eine endgültige Lösung gibt es nicht, ganz so wie es in der genannten Episode eine Frage des Interpretationsstandpunktes ist, ob das sprachliche Zeichen ins Leere läuft oder ob vielmehr der Text wandelbar ist, ob also – einen hypothetischen Verkauf der Widmung unterstellend – seine Bedeutung eine andere werden kann, ohne dass sich die Textoberfläche verändert.

Eine vergleichbare Problematik evoziert Tristrams Tadel seiner Leserin Madam, die aus den Informationen eines Kapitels nicht die richtigen Schlussfolgerungen zieht und zu einer erneuten Lektüre verpflichtet wird:

„HOW COULD YOU, Madam, be so inattentive in reading the last chapter? [...] [A]s a punishment for it, I do insist upon it, that you immediately turn back, that is, as soon as you get to the next full stop, and read the whole chapter over again“ (I 20).

Es wird deutlich, dass auch Madam den Text liest, wie ihn der reale Leser liest, da sie erst ‚beim nächsten Punkt‘, also am Satzende, zum vorherigen Kapitel zurückkehren soll. Gleichzeitig müsste man aber unterstellen, dass sie nach der erneuten Lektüre dieses Kapitels nicht wieder am selben Abschnitt angelangt, da sich andernfalls ein infinites Regress einstellt, bei dem sie ihre Lektüre immer wieder von Vorne beginnt. Eine solch logische Herangehensweise ist durchaus keine unverhältnismäßige Dekonstruktion des Textes, weil das Spannungsverhältnis von stabilem Text und dynamischem Leben genau Tristrams Dilemma bei seiner historiographischen Abhandlung entspricht.

Das Hauptmerkmal des Lebens ist, so banal es klingt, seine Unvorhersehbarkeit. Ein Text hingegen ist ausschnittshaft, in Tristrams Fall dazu noch retrospektiv und damit unfähig, ein kombinatorisches Verfahren zu entwickeln, das jede Eventualität abdeckt:

„AS MANY PICTURES as have been given of my father, how like him soever in different airs and attitudes, – not one, or all of them, can ever help the reader to any kind of preconception of how my father would think, speak, or act, upon any untried occasion or occurrence of life“ (V 24).

Als ob er diese Schwäche verdecken wollte, gestaltet Tristram die zuvor zitierte Szene mit Madams ‚Nachsitzen‘ so, als wären zwei wesentliche Merkmale eines Textes, nämlich eine feststehende Oberfläche sowie die daraus resultierende Wiederholbarkeit der Lektüre zu jedem beliebigen Zeitpunkt, nicht gegeben: Nach dem ‚Abgang‘ Madams wendet sich der Erzähler erklärend an die verbliebenen Leser: „I have imposed this penance upon the lady [...] from the best of motives“. Erst später stößt Madam wieder zur Gruppe dazu: „– But here comes my fair lady“ (I 20). Der Text suggeriert somit, die Erzähler-Leser-Konversation habe die Eigenschaften eines mündlichen Gespräches in einem topographischen Raum, insbesondere bezüglich seiner Einmaligkeit (Unwiederholbarkeit) sowie der Gefahr, Teile des Gesprächs zu verpassen. Paradoxiertweise erfolgt simultan eine Dekonstruktion und Negation von Tristrams Ansatz, wie die Anspielungen auf die Schriftlichkeit („full stop“, „chapter“) ebenso belegen wie die simple Tatsache, dass Madam ein Kapitel mehrfach lesen konnte.

Zur Lösung des Mittelbarkeitsproblems von Texten bedient sich Tristram des Tricks, die Interaktion zwischen ihm selbst und seinen Lesern bereits dem Text einzuschreiben, indem er verschiedene konkrete Leser adressiert, deren Reaktionen auf das Geschriebene wiederum den weiteren Fortgang seines Schreibprozesses bestimmen.

„The liveliest, most disputatious reader relationship in the novel is the one between Tristram and his female reader, Madam. Tristram usually treats Sir – his male reader – with casual indifference, and showers his mighty or fashionable readers, whether secular or clerical – your worships and your reverences – with genial contempt“.[43]

Wie aus dieser Darstellung ersichtlich wird, handelt es sich bei Tristrams Lesern um Typen, deren Reaktionsweisen (wie zum Beispiel Madams Anstandsgefühl) stark ritualisiert und vorhersehbar sind. Natürlich hält Sterne mit dieser Darstellungsform seiner Gesellschaft satirisch den Spiegel vor, wobei er sich die sukzessive Veröffentlichung seines Werkes zu nutze macht: „Most ingeniously of all, Tristram Shandy could respond to its own

reception, and so make something more than merely theoretical of its proposition that writing is an act of conversation between authors and readers. When enterprising hacks cashed in on Sterne's early volumes by recycling his ideas in Shandean imitations of their own, Sterne gleefully imitated his imitators, extending the intertextual loop by stealing back from the thieves".[44] In erzähltheoretischer Hinsicht jedoch ist kritisch anzumerken, dass Tristrams Konversationen mit den Lesern nur Simulakra sind. Es ist unabdingbar, Madam und die anderen Leserfiguren als Teil des fiktiven Personals des Romans zu betrachten, zumal sich ein wirklicher Leser in den Typen zwar wiedererkennen mag, bei Tristrams Geplänkel mit ihnen aber ein unbeteiligter Dritter bleibt.

Darüber hinaus gibt es jedoch auch Ansätze der Kommunikation zwischen dem Erzähler und seinem tatsächlichen Publikum, wobei man dieses – in Abgrenzung der genannten internen Leser – als Gesamtheit der impliziten Leser auffassen kann. Dieses implizite Lesepublikum wird ausschließlich mit „you“ oder „the reader“ apostrophiert; in kritischer Auseinandersetzung mit Ostovich ließe sich postulieren, dass lediglich auf dieser Kommunikationsebene die Theorie des Schreibens als Konversation auch im Sinne eines performativen Textes zur Geltung kommt – und zwar im Gegensatz zur Ebene der Auseinandersetzungen zwischen Tristram und Madam, die in dem Moment, wo ein realer Leser über sie liest, selbst bereits Teil des Textes und damit Teil der Mimesis sind.

Nur durch die dem Personalpronomen „you“ fehlende Codierung des Geschlechts, des sozialen Status oder anderer Merkmale der adressierten Person erfährt das Wort eine deiktische Offenheit, die in der Regel dazu führen wird, dass sich der reale Leser als Teil des angesprochenen Lesepublikums empfindet. Einschränkend ist natürlich hinzuzufügen, dass Tristrams Konversationstheorie hier bereits an ihre Grenzen stößt; es besteht eben keine Möglichkeit des genuin bilateralen Dialogs, woraus sich auch die Notwendigkeit der eingangs zitierten Bitte um Wohlwollen erklärt: Der Text muss letzten Endes für sich selbst sprechen und vor dem kritischen Auge des Lesers bestehen können, ohne dass sein Autor am Rezeptionsprozess noch beteiligt wäre. Dies gelingt nur, wenn der Leser immer wieder in seiner illusionsbildenden Lektüre gestört wird, wenn ihm immer wieder bewusst gemacht wird, dass er einen Text in der Hand hält, der intentional produziert wurde und lediglich vermittelnd für ein reales Leben steht.

Um die angesprochene Ambivalenz in Tristrams Umgang mit seinen Lesern zu verstehen, muss man sich vor Augen führen, dass Tristram eine höchst persönliche Geschichte erzählen möchte, dabei aber auf die part-

nerschaftliche Mitwirkung des Publikums in einem Bedeutungen setzenden Rezeptionsprozess angewiesen ist. So kommt es, dass der Erzähler einerseits die wachsende Freundschaft zwischen ihm und seinen Lesern in einem vertraulichen Tonfall unterstreicht: „[A]ll this is spoke in confidence“ (I 13). Andererseits stößt er sie vor den Kopf, indem er sich als Schöpfer seiner Fabel geriert und seinen Lesern zum Beispiel die Fähigkeit abspricht, den Handlungsfortgang auch nur zu erahnen:

What these perplexities of my uncle Toby were, – ‘tis impossible for you to guess; – If you could, – I should blush; not as a relation, – not as a man, – nor even as a woman, – but I should blush as an author; inasmuch as I set no small store by myself upon this very account, that my reader has never yet been able to guess at anything [...] if I thought you was able to form the least judgement or probable conjecture to yourself, of what was to come in the next page, – I would tear it out of my book. (I 25)

Ist dies nun eine Inkonsequenz des Erzählers, der anfänglich verspricht: „dropping a riddle in the reader’s way [...] is not my interest to do“ (I 21)? Eher liegt die Betonung auf der Einzigartigkeit der Ereignisse und Personen, die Tristram porträtiert. Diese Singularität wird teilweise sogar zum Ursprung literarischer Spannung, die wiederum in ein außerliterarisches ‚Marketingkonzept‘ eingebunden ist. So endet das zweite Buch mit der Verheißung: „The reader will be content to wait for a full explanation of these matters to the next year, - when a series of things will be laid open which he little expects“ (II 19). Wichtiger jedoch ist die Kongruenz von Hinweisen auf die eigene Subjektivität und metanarrativen Betonungen der Macht über den Schreibprozess: „I have a strong propensity in me to begin this chapter very nonsensically, and I will not baulk my fancy. – Accordingly I set off thus: [...]“ (I 23). Der literarische Text wird damit seiner fragwürdig (unsinnig) gewordenen medialen Funktion als Informationsträger entbunden und wird in sich selbst zur Botschaft. Wenn Tristram nicht mehr kontrollieren kann, wie das Geschriebene aufgenommen wird, so muss das, was er schreibt und vor allem, wie er es schreibt, zum Repräsentationsmittel werden.

V Metafiktion als Mittel der Leserlenkung

Der Begriff der Metafiktion ist in der Forschung relativ jung und hat noch keine konsensfähige Definition erhalten. Wenn wir aber, wie hier, im allerweitesten Sinne einen literarischen Text darunter verstehen, der auf seine eigene Literarizität (ggf. auch Fiktivität) hinweist und der über seine eigenen Darstellungsmittel reflektiert, so erweist sich, dass Metafiktion keineswegs erst seit der Moderne virulent ist, sondern auf eine lange Tradition zurückblicken kann. Das Theater etwa kann naturgemäß seine ‚Künstlichkeit‘ nie gänzlich ausblenden. Zwar ist das bürgerliche Schauspiel der Guckkastenbühne tendenziell auf die Schaffung einer dramatischen Illusion bedacht, dennoch ist das auf Distanzierung und Sichtbarmachung bedachte epische Theater Brechtscher Prägung nur vom ideologischen Ansatz, nicht von den Techniken her innovativ. Durch die unmittelbare Nähe der Zuschauer zur Bühne im elisabethanischen England beispielsweise floss die Zuschauerinteraktion schon im Produktionsprozess in damalige Dramentexte ein. Shakespeare ironisiert diese Tendenzen sowie den Bau seines eigenen Stückes, indem er in *Twelfth Night* Fabian über die ungewöhnlichen Ereignisse in seinem Umfeld sinnieren lässt: „If this were play'd upon a stage now, I could condemn it as an improbable fiction“ (*Twelfth Night*, III.iv.127).[45] Das Zitat verweist auch auf einen zweiten, dem Theater inhärenten Aspekt der Metafiktion: Der Satz wird von einer fiktiven Figur gesprochen, die nicht auf einer Bühne steht, die aber von einem Schauspieler dargestellt wird, der eben genau dies tut und sich dessen natürlich auch bewusst ist. Diderot hat unter der Fragestellung der richtigen Schauspieltechnik in seinem „Paradoxe sur le comédien“[46] auf diese Spaltung in das kritisch-beobachtende, sich nicht einfühlende Schauspieler-Ich einerseits und das Rollen-Ich andererseits hingewiesen.

Im Bereich der Epik finden sich vergleichbare Dopplungen. Die Dualität eines Erzähltextes besteht in der Differenz zwischen der Ebene des Handlungsgeschehens (*histoire*) und der Ebene der Vermittlung (*discours*). Letztere kann zwar so unaufdringlich gestaltet sein, dass dem Leser der Eindruck vermittelt wird, er wohne dem Handlungsgeschehen unmittelbar bei; durch die Grundgegebenheit aber, dass jeder Zugang zur fiktionalen Welt nur über die Sprache möglich ist (und damit indirekt, anders als bei der unmittelbaren Anschauung im Theater), kann kein Erzähltext seine Medialität zur Gänze verleugnen. Tristram wählt daher den umgekehrten Weg und betont regelmäßig beide Ebenen des Schreibens, d.h. die Ebene des Dargestellten, die in der Vergangenheit liegt, und die Ebene des Dar-

stellens, die präsentisch ist. Aus dieser Illusionsstörung folgt nicht notwendigerweise eine Fiktionsstörung.

Narratologen wie Ansgar Nünning und Monika Fludernik haben auf die Funktion der Diskursebene verwiesen, eine Mimesis des Erzählens aufzubauen: die Vermittlungsebene selbst ist so realistisch gestaltet, dass der Leser sich in einem direkten Gespräch mit dem Erzähler wähnt. Diese Konstellation trägt dazu bei, dass zwischen Leser und Erzählerfigur ein Vertrauensverhältnis entsteht, das Nähe und Zuverlässigkeit evoziert [...] Dabei unterstreichen metanarrative Kommentare des Erzählers seine Glaubwürdigkeit, weil sie seine Schwierigkeiten mit der Eruiierung der wahren Vorgänge oder seine Probleme, die richtigen Worte zu finden, als Authentifizierungsstrategien begreifen lassen.[47]

Genau diese Intention liegt in *Tristram Shandy* vor, da Tristram das Schreiben nicht nur als Konversation unter anderem Namen (II 11) stilisiert, sondern auch schon früh den von ihm angestrebten Prozess des wachsenden Vertrauens zwischen ihm und seinen Lesern vorzeichnet: „As you proceed farther with me, the slight acquaintance, which is now beginning betwixt us, will grow into familiarity; and that, unless one of us is in fault, will terminate in friendship“ (I 6).

Anders als ein auktorialer Erzähler, bei dem eine Diskrepanz zwischen der Welt der Figuren und der Welt des Erzählers vorliegt (während die Diskrepanz zwischen der Welt des Erzählers und der außersprachlichen Wirklichkeit durch besagte Strategien verdeckt wird), ist Tristram, als Ich-Erzähler, grundsätzlich Teil der von ihm beschriebenen Welt. Die Trennung zwischen der Ebene der Vermittlung und der Geschehnisse läuft also auf eine zeitliche Disparität hinaus, die zwischen dem Zeitpunkt der Ereignisse und dem Zeitpunkt ihrer sprachlichen Umsetzung besteht. In autobiographischen Schriften findet sich in der Regel die Trope der Doppelbezüglichkeit des Pronomens „Ich“: Zum einen verweist es auf das erlebende, jüngere Selbst des autobiographischen Autors, zum anderen auf das ältere, häufig als weiser oder lebensklüger konnotierte Individuum, das sich nun im Akt des Schreibens retrospektiv seiner Erlebnisse erinnert und diese aus zeitlicher Distanz kommentiert. Mit dieser Bewertung verbindet sich ein Moment der Sinnstiftung, da kontingenten Ereignissen kausale und finale Eigenschaften zugewiesen werden. Tristram greift die Spaltung in erlebendes und erzählendes Ich auf, unterminiert aber die Linearität, mit der autobiographische Zeugnisse (und biographisch orientierte Romane) den Lebensweg eines Protagonisten nachzeichnen, bis ein Endzustand erreicht ist - im Roman beispielsweise die moralische Reife des Helden, in

der Autobiographie das Präsens des Schreibzeitpunktes, bei dem erlebendes und erzählendes Ich zur Deckung kommen.

„Could a historiographer drive on his history, as a muleteer drives a mule, – straight forward; [...] he might venture to foretell you to an hour when he should get to his journey’s end: - but the thing is, morally speaking, impossible: For, if he is a man of the least spirit he will have fifty deviations from a straight line to make with this or that party as he goes along“ (I 14).

Iser verweist daher mit einigem Recht auf die implizite Genre-Setzung im vollen Romantitel *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*: „Das Life bildet einen Umkehrkontrast zur history: statt alle Ereignisse des Lebens in das am Ende sinnfällige Ergebnis einzubinden, wird jedes Ereignis in seine Vorgeschichte ausgefächert, um seinen Ereignischarakter dadurch herauszustellen, daß es so, wie es gekommen ist, nicht unbedingt hätte kommen müssen.“[48] Nicht zuletzt ist zu bedenken, dass ein Großteil der geschilderten Ereignisse bereits vor Tristrams Geburt stattfindet. Dies ist zwar logisch begründbar mit Blick auf Tristrams Ansatz der Darstellung „ab ovo“: der Mensch, der er geworden ist, kann nur verstanden werden, wenn man auch begreift, wie er dieser Mensch geworden ist.

Bezüglich der autobiographischen Konstruktion des Romans stellt sich jedoch die Frage, wie Tristram überhaupt eine derart weitreichende Kenntnis von Ereignissen, unter anderem auch von in wörtlicher Rede zitierten Dialogen, haben kann. Viktor Sklovskij war einer der ersten Literaturtheoretiker, der sich um Tristram Shandy bemühte. Bei allem Verdienst um seine Erkenntnisse, dass beim Lesen des Romans eben nur „der erste Eindruck der eines Chaos“ ist und dass Sterne als ein „Revolutionär der Form“[49] gelten darf, ist freilich Sklovskijs spezifischer formalistischer Ansatz zu bedenken. Ausdrücklich erklärt er zu Beginn seines Artikels, „keine Analyse des Romans“ geben zu wollen, sondern diesen „nur zur Illustration allgemeiner Sujetgesetze“ heranzuziehen,[50] und betont später erneut: „mich interessiert nicht der Roman, sondern die Theorie des Sujets“ [51]. Konkret ist damit „die Bloßlegung des Verfahrens“[52] gemeint, die Sklovskij zwar als ein typisches Merkmal von Sternes *modus scribendi* identifiziert, grundsätzlich aber als das konstitutive Prinzip aller Kunst postuliert.[53] Sklovskij erkennt, dass die „Unordnung beabsichtigt ist, daß hier eine eigene Poetik vorliegt“[54] und dass „das Bewußtwerden der Form mit Hilfe ihrer Auflösung zum Inhalt des Romans“ wird. Leider bleibt er bei der Behauptung stehen, dass „die Motivierung bei Sterne

Selbstzweck“[55] sei: „Die künstlerische Form wird außerhalb jeder Motivierung, einfach als solche, dargeboten“.[56] Es ist aber unter der Prämisse von Tristrams Intentionen durchaus eine solche Motivierung auszumachen.

Tristrams Auseinandersetzung mit dem Medium des gedruckten Buches umfasst zum einen Verweise auf die materielle Ebene: Mal fordert seine Leser auf, das Buch zur Seite zu legen; mal empfiehlt er dem Leser Sir, die bisherigen Bände als Sitzgelegenheit zu nutzen: „we have got through these five volumes, (do, Sir, sit down upon a set – they are better than nothing)“ (VI 1). Zum anderen weist Tristram die Medialität des geschriebenen Textes durch Verweise auf dessen Produktionsumstände und durch Offenlegung seiner eigenen Verfahrensweisen und literarischen Techniken aus: „[T]hat observation is my own; – and was struck out by me this very rainy day, March 26, 1759, and betwixt the hours of nine and ten in the morning“ (I 21). Typische Beispiele sind Kapitel, die nur aus drei Sätzen bestehen, bevor das nächste Kapitel beginnt (z.B. II 13), oder Kapitel, die mitten im Satz abreißen, wobei der Satz im nächsten Kapitel ohne Weiteres fortgeführt wird (II 14f.). Verstöße dieser Art gegen Konventionen des erzählenden Schreibens lassen den Leser nie vergessen, dass der Text lediglich eine Vermittlungsinstanz ist, die von einem Autor kontrolliert und strukturiert wird. Zwischen dem Moment der Textproduktion und der Textrezeption klafft eine Lücke, die Tristram, da er sie nicht überwinden kann, ostentativ erwähnt; Verweise auf die Mittelbarkeit des Geschriebenen, d.h. auf das Medium Buch, werden zum Kennzeichen der besonderen Autor-Leser-Kommunikation, indem der Leser als aktiver Part in den Rezeptionsprozess des Textes eingebunden wird. Tristram stellt dabei durchaus selbstbewusst Ansprüche: „Lay down the book, and I will allow you half a day to give a probable guess at the grounds of this procedure“ (I 10), heißt es etwa in Bezug auf eine Verhaltensweise des Pfarrers; in anderem Kontext steht die Forderung: „to make that knowledge of use to you, I insist upon it that you read the two following chapters“ (I 10).

Im Verhältnis von Tristram zu seinen Lesern soll sich so ein heikles Gleichgewicht einstellen, das einerseits eine Rezeptionslenkung durch den Autor ermöglicht, andererseits dem Leser Raum für sein eigenes Vorstellungsvermögen einräumt. Dieser Raum ist in Tristrams Text ganz im literalen Sinne gegeben, denn der Erzähler lässt vom Leser zu füllende Lücken an jenen Stellen, wo persönliche Veranlagungen eine Rolle spielen. Tristram verdeutlicht dem Leser beispielsweise seinen Ärger über den Verlust seiner Frankreich-Notizen, indem er die genaue Wortwahl seines Fluches auslässt und dem Geschmack des Lesers anheimstellt. Wo Begriff-

lichkeiten abweichen könnten, wird die universal verständliche Emotion gerade durch die metafiktionale Signale transportiert: „in selling my chaise, I had sold my remarks along with it, to the chaise-vamper. I leave this void space that the reader may swear into it any oath that he is most accustomed to“ (VII 37). Ein ähnlicher Handlungsaufwurf erfolgt vor einer leeren Buchseite gegen Ende des Romans, auf der der Leser das Portrait der Witwe Wadman zu malen hat – nur so ist trotz unterschiedlichen Schönheitsidealen sichergestellt, dass der generische Leser Uncle Tobys Verzückerung über ihr Aussehen nachfühlen kann: „TO CONCEIVE THIS RIGHT, – call for pen and ink – here’s paper ready to your hand. – Sit down, Sir, paint her to your own mind“ (VI 38). Imagination wird zur Vorbedingung für das Verständnis, das der Leser letzten Endes aus sich selbst heraus gewinnen soll: „The truest respect which you can pay to the reader’s understanding, is to halve this matter amicably, and leave him something to imagine, in his turn, as well as yourself“ (II 11). In den Grundzügen erinnert dies an Sartres „Pakt der Großherzigkeit“ [57], der als Konsequenz aus dem existentialistischen Freiheitsbegriff sowohl dem Produzenten als auch dem Rezipienten eines Textes völlige Gestaltungsfreiheit einräumt, die dann beiderseits durch den Pakt freiwillig zu Gunsten einer gemeinsamen Bedeutungsproduktion im Sinne einer *création dirigée* eingeschränkt wird.

Gleichwohl wacht Tristram argwöhnischer über ‚seiner‘ Geschichte und hat insgesamt eine misanthropischere Einstellung. Im Anschluss an ihre Portraitierungen der Witwe Wadman unterstellt Tristram seinen Lesern ex negativo einen Mangel an Erkenntnisfähigkeit: „Thrice happy book! Thou wilt have one page, at least, within thy covers, which Malice will not blacken, and which Ignorance cannot misrepresent“ (VI 38). Die Grenzen der Imagination sind folglich erreicht, wenn sie als fancy den Leser auf Abwege führt – siehe Tristrams spöttischer Tadel: „Fair and softly, gentle reader! – where is thy fancy carrying thee?“ (III 152). In solchen Fällen muss der Erzähler leitend in den Imaginationsprozess eingreifen: „BUT BEFORE the Corporal begins, I must first give you a description of his attitude; - otherwise he will naturally stand represented, by your imagination, in an uneasy posture [...] His attitude was as unlike all this as you can conceive“ (II 17). Shandeistisches Schreiben ist ein arbeitsteiliger Prozess. Der Erzähler übernimmt darin die Verantwortung, dem Leser einen roten Faden für seinen imaginativen Rezeptionsprozess zu bieten: „[W]hen a man is telling a story in the strange way I do mine, he is obliged continually to be going backwards and forwards to keep all tight together in the reader’s fancy“ (VI 33). Im Gegenzug liegt es aber im Verantwortungsbe- reich des Lesers, sein kreatives Potenzial zu nutzen:

„IF THE READER has not a clear conception of the rood and the half of the ground which lay at the bottom of my uncle Toby’s kitchen-garden [...] – the fault is not in me, – but in his imagination; – for I am sure I gave him so minute a description, I was almost ashamed of it“ (VI 21).

In Tristrams metafiktionalen Reflexionen über seinen Schreibprozess fallen seine Auseinandersetzungen mit der Frage nach der ästhetischen Darstellbarkeit von Lebenswirklichkeit zusammen. Dabei erweisen sich die Vielschichtigkeit und Dynamik des Lebens als die größte Herausforderung, die immer wieder eine Unterbrechung des linearen Erzählstranges erfordert:

„My mother, you must know - but I have fifty things more necessary to let you know first - I have a hundred difficulties which I have promised to clear up, and a thousand distresses and domestic misadventures crowding in upon me thick and threefold“ (III 38).

Bei aller Eile kann somit das in einer Autobiographie beschriebene Ich nicht mit dem erzählenden Ich (d.h. das lebensweltliche Ich, das die Realität ohne Unterlass mit allen Sinnen erfährt) zur Deckung kommen: „I have been at it these six weeks, making all the speed I possibly could, – and am not yet born“ (I 14). Gleichzeitig ist die Kürzung keine akzeptable Option, weil dann große Teile der eigentlich aufzuzeigenden Vitalität und Individualität verloren gehen:

„I am this month one whole year older than I was this time twelvemonth [ago]; and having got, as you perceive, almost into the middle of my fourth volume - and no farther than to my first day’s life – [...] I am just thrown so many volumes back [..., if] the transactions and opinions of [each day were] to take up as much description – And for what reason should they be cut short? as at this rate I should just live 364 times faster than I should write“ (IV 13).

Den Ausweg bietet das Verfahren, über die idiosynkratische literarische Form ohne sprachliche Mittelbarkeit eine Lebenshaltung zu transportieren. Tristrams Selbstbewusstsein lässt ihn immer wieder spielerisch verdeutlichen, dass er die leitende Rolle inne hat; in einer Szene erschreckt er den Leser beispielsweise mit der Ankündigung einer fünfzigseitigen Aufzählung von Reiseerlebnissen an - eine reine Machtdemonstration, die er postwendend verwirft: „BUT COURAGE! gentle reader! – I scorn it – ‘tis

enough to have thee in my power - but to make use of the advantage which the fortune of the pen has now gained over thee, would be too much“ (VII 6). In dieser konsequent zu Ende gedachten Reaffirmation der klassischen Autorrolle hat Sterne den Boden für andere Werke der Aufklärung und Romantik bereitet. Besonders herauszuheben ist Diderots Roman Jacques le fataliste, in dem es gegen Ende eine ausdrückliche Referenz auf Tristram Shandy gibt und dessen den Leser direkt adressierende Autorfigur sich in der Pose eines auktorialen, omnipotenten Erzählers stilisiert:[58]

„Vous voyez, lecteur, que je suis en beau chemin, et qu'il ne tiendrait qu'à moi de vous faire attendre un an, deux ans, trois ans, le récit des amours de Jacques, en le séparant de son maître et en leur faisant courir à chacun tous les hasards qu'il me plairait. Qu'est-ce qui m'empêcherait de marier le maître et de le faire cocu? d'embarquer Jacques pour les îles? d'y conduire son maître? de les ramener tous les deux en France sur le même vaisseau? Qu'il est facile de faire des contes!“

Näher noch an Tristrams Weltanschauungen ist aber der Autor-Erzähler, den E.T.A. Hoffmann in „Der Sandmann“ über seine literarischen Techniken reflektieren lässt:

„du weißt ja aber wohl, daß ich zu dem wunderlichen Geschlechte der Autoren gehöre [...] weil ich dich, o mein Leser! gleich geneigt machen mußte, Wunderliches zu ertragen, welches nichts Geringes ist, quälte ich mich ab, Nathanaels Geschichte, bedeutend – originell, ergreifend, anzufangen: „Es war einmal“ – der schönste Anfang jeder Erzählung, zu nüchtern! – „In der kleinen Provinzialstadt S. lebte“ – etwas besser, wenigstens ausholend zum Klimax. - Oder gleich medias in res: „Scher' er sich zum Teufel', rief, Wut und Entsetzen im wilden Blick, der Student Nathanael, als der Wetterglashändler Giuseppe Coppola“ – [...] Vielleicht wirst du, o mein Leser! dann glauben, daß nichts wunderlicher und toller sei als das wirkliche Leben, und daß dieses der Dichter doch nur, wie in eines matt geschliffnen Spiegels dunklem Widerschein, auffassen könne.“[59]

Während Diderots Erzähler hauptsächlich Tristrams verspielte Selbstgefälligkeit, die fiktionale Welt beliebig steuern zu können, geerbt hat, räsoniert Hoffmanns Erzähler, genau wie Tristram, über die mannigfaltigen Schwierigkeiten, eine ‚wirkliche‘ Geschichte auf adäquate Weise in eine literarische, gegenüber dem echten Leben vorurteilshaft als zweitrangig erschei-

nende Erzählung zu transponieren; dabei bedient er sich, auch hierin Tristram gleichend, der Technik der expliziten Benennung der ästhetischen Strategien und der Analyse ihrer Wirkungen auf den Leser.

Im Bewusstsein, eine Mimesis des Lebens nur zu erreichen, wenn er auch dessen Unvorhersehbarkeit imitiert, wählt Tristram allen Beteuerungen zum Trotz eine Schreibstrategie, die nicht nur seine Leser, sondern auch ihn selbst in immer neue Digressionen führt: „[O]f all the several ways of beginning a book which are now in practice throughout the known world, I am confident my own way of doing it is the best [...] – for I begin with writing the first sentence – and trusting to Almighty God for the second“ (VIII 2). Dabei muss er ein Stück seiner kompositorischen Kontrolle aufgeben, wie aus dieser Anmerkung zu einer zusammenhanglos platzierten Anekdote ersichtlich wird: „But this is neither here nor there – why do I mention it? – Ask my pen, – It governs me, – I govern not it“ (VI 6). Nicht länger nur der Leser, auch der Autor ist also „in the power of the pen“ – aber in einer Weise, die ihm ein Höchstmaß an emotionalem Ausdruck ermöglicht, wann immer es spontane Affekte erfordern: „Here – but why here – rather than in any other part of my story – I am not able to tell: – but here it is – my heart stops me to pay thee, my dear uncle Toby, once for all, the tribute I owe thy goodness“ (III 34). So angespannt wie das Verhältnis des Erzählers zu den Lesern, auf deren Mitwirkung er angewiesen ist und denen er selbige doch nicht gänzlich zutraut, gestaltet sich auch der Konflikt im Selbstbild des Autors. Als Erzähler seiner eigenen Geschichte möchte er betonen, die narrativen Fäden in der Hand zu halten:

„What I have to inform you, comes, I own, a little out of its due course; – for it should have been told a hundred and fifty pages ago, but that I foresaw then ‘twould come in pat hereafter, and be of more advantage here than elsewhere. – Writers had need look before them, to keep up the spirit and the connection of what they have in hand“ (II 19).

Gleichzeitig wird über kurz oder lang evident, dass der Anspruch der absoluten strukturellen Kontrolle in einem Werk, das die Unvorhersehbarkeit des Lebens zelebriert, nicht länger umsetzbar ist. Die Abschweifung wird damit zur Kunstform erhoben; als – so quasi der Kompromiss –, planvolle Störung' des linearen Erzählens ist sie ästhetisches Programm und Darstellungsmodus: „Digressions, incontestably, are the sunshine; – they are the life, the soul of reading! – take them out of this book, for instance, – you might as well take the book along with them [...] All the dexterity is in

the good cookery and management of them, so as to be not only for the advantage of the reader, but also of the author“ (I 22).

VI Fazit

Das Hauptkennzeichen des *Tristram Shandy* ist eine paradoxe Grundspannung, die analytisch nicht aufgelöst werden kann: Das Werk rekurriert auf die lange Tradition der Gelehrten satire und dekonstruiert gleichzeitig Techniken des modernen Romans. Der Erzähler Tristram spottet über die scholastischen Gelehrten, prahlt aber mit seiner eigenen Bildung und Belesenheit. Tristram geriert sich teils als Autor, der stellvertretend für den Leser den Überblick behält, teils als Schreiberling, der sich in seinen eigenen Abschweifungen verheddert. Der Leser ist mal Objekt des Spottes und der Satire, mal Partner im ästhetischen Prozess der Bedeutungsgenese. – Das Spannungsfeld, das sich durch die unvereinbaren Positionen aufbaut, ist Teil des Störungsreizes, den der Roman stets erneuert, damit sein Hauptthema der Subjektivität nicht aus dem Blickfeld gerät. Dies soll – stellvertretend für ein abstraktes Schlusswort – an einem letzten Beispiel demonstriert werden.

Gegen Ende des dritten Buches betont Tristram in einem längeren Absatz die eigentümliche Exzentrizität seiner Familie und unterstreicht seine Ausführungen zur Individualität mit einer metafikionalen Allusion auf seine Schreibsituation: „I here put off my cap and lay it upon the table close beside my ink-horn, on purpose to make my declaration to the world concerning this one article the more solemn“ (III 39). In erster Linie sehen wir hier wieder eine jener „intersubjektiv verstehbaren Gesten“: das Ziehen eines Hutes im Kontext eines sozialen Anlasses wie eines Grußes oder einer Ehrerbietung. In zweiter Linie stellt sich die Frage, was für eine Art Kopfbedeckung Tristram an seinem Schreibtisch überhaupt trägt.

Bei einem früheren Anlass hat er dem Leser Sir seinen Hut vermacht: „Here – pray, Sir, take hold of my cap - nay, take the bell along with it, and my pantouffles too. Now, Sir, they are all at your service; and I freely make you a present of ‘em, on condition you give me all your attention to this chapter“ (III 18). Die Verbindung von Hut und Glocke lässt zumindest die Assoziation aufkommen, dass es um eine Narrenkappe (engl. cap and bells) handeln könnte, die Tristram da trägt. Dass er eine solche besitzt, wird in einer Bitte deutlich, die er an die Leserin Madam richtet: „Pray reach me my fool’s cap – I fear you sit upon it, Madam – ‘tis under the cushion – I’ll put it on“ (VII 26). Doch der Fortgang des Zitates erweckt den Eindruck,

als sei vielmehr Madam (stellvertretend für alle Leser) die Närrin, besser: als sei sie während der vorangegangenen Lektüre zum Narren gehalten worden: „Bless me! you have had it upon your head this half-hour. – There then let it stay“ (VII 26). Passend dazu die (lesepsychologisch stets interessanten) Schlusszeilen des Romans: „L-d! said my mother, what is all this story about? – A Cock and a Bull, said Yorick – And one of the best of its kind, I ever heard“ (IX 33). Auch wenn sich Frage und Antwort oberflächlich auf Obadiahs aufgeregte Schilderung der Vorfälle des Morgens beziehen, in denen tatsächlich ein Bulle eine Rolle spielt, ist die idiomatische Bedeutung von „cock-and-bull story“ als „Jägerlatein“ oder „Lügengeschichte“ zu offensichtlich, als dass sie dem Zufall zugeschrieben werden könnte. Die Überlegung, ob sich nicht „all this story“ folglich auf Tristrams Gesamtprojekt beziehen lässt, ergibt sich von selbst: Ist Tristram Shandy am Ende, um auf frühere Erwägungen zurückzukommen, rein artifiziell, eine Farce, erzählt von einem Harlekin, gelobt von Yorick, dem Abkömmling eines literarischen Possenreißers?

Die Frage nach der Identität des Erzählers wird zur Aporie, die auch Tristram selbst ein unauflösbares Rätsel bleibt: „My good friend, quoth I – as sure as I am I – and you are you – And who are you? said he. – Don't puzzle me; said I“ (VII 33). Als Ergebnis dieser minimalen Formel der Subjektivität „I am I“ bleibt es dem Leser überlassen, das Bild von Tristram mit Hilfe seiner Aufzeichnungen mit Leben zu erfüllen, seine Figuren als teils fremde und unverständliche, aber unverkennbar authentische Charaktere zu imaginieren:

„The displacement of what appears initially to be a satiric plan by the strengthening impulse to value oddity for its own sake results in descriptions whose particularity generates a self-subsistent comedy, presenting characters who are uninterpretable in any other sense than that that [sic] of their own indisputable singularity.“ [60]

Aus der Gestörtheit der konventionellen Repräsentation von Gegenständen über das Medium Sprache erwächst ein ästhetisches Verfahren, das die Störung der Leserwartungen und der illusionsbildenden Lektüreverfahren zum modus operandi erhebt und dem es mit diesen Normverstößen sogar gelingt, eine außertextliche Wirkmächtigkeit zu entfalten. „Daß [der Roman] allerdings denen zum Ärgernis wurde, die ihre Vorstellungen auf ihn projizierten, zeigt, daß das von ihm entfaltete Problem der Subjektivität nachhaltig zu irritieren vermochte.“[61]

- [1] Boswell, James: *Life of Johnson*. Hrsg. v. R. W. Chapman. Oxford: Oxford UP. 2008, S. 696.
- [2] Friedrich Nietzsche: *Menschliches, Allzumenschliches I und II*. Kritische Studienausgabe. Hrsg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari. München: dtv. 1988, S. 424f.
- [3] William Bowman Piper: *Tristram Shandy's Digressive Artistry*. In: *Studies in English Literature, 1500-1900*, 1 (1961:3). S. 65-76, hier S. 65
- [4] Peter Briggs: *Laurence Sterne and Literary Celebrity in 1760*. In: *Laurence Sterne's Tristram Shandy. A Casebook*. Hrsg. v. Thomas Keymer. Oxford: Oxford UP. 2006. S. 79-107, S. 81.
- [5] Ebd., S. 80.
- [6] Niklas Luhmann: *Die Gesellschaft der Gesellschaft*. 2 Bde. Frankfurt/M.: Suhrkamp. 1997, S. 792.
- [7] Ebd., S. 790.
- [8] zit. in: Achim Geisenhanslüke: *Einführung in die Literaturtheorie*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft. 2004. S. 137.
- [9] Ebd., S. 137.
- [10] Die allgemeine Beobachtung der relativen Natur von Störungen geht konform mit einer Debatte um die thematischen Abweichungen (digressions), deren sich Tristram bedient: Einwände gegen Tristrams Modell fußten auf der Schwierigkeit, „daß von Abschweifung doch nur die Rede sein könne, wenn im Roman sichtbar wäre, wovon abgewichen werde“. Das Problem löst sich, „[u]nterstellt man die traditionsgeprägte Leserhaltung als Bezug für das seitliche Ausbrechen aus der erwartbaren Zielgerichtetheit des Erzählens“, also der „straight line des durch die Tradition vertrauten Erzählens“ (Wolfgang Iser: *Laurence Sterne's „Tristram Shandy“*. Inszenierte Subjektivität. München: Fink. 1987 (=UTB [Uni-Taschenbücher] 1474), S. 92).
- [11] Filippo Tommaso Marinetti: „Gründung und Manifest des Futurismus“. In: *Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909-1938)*. Hrsg. v. Wolfgang Asholt und Walter Fähnders. Stuttgart/Weimar: Metzler. 1995. S. 3-6, hier S. 6.
- [12] Sterne war einer der ersten Schriftsteller, die eine solche öffentliche Wirkung und ‚Publicity‘ genossen und auch aktiv anstrebten; ein weiterer war sein Zeitgenosse Alexander Pope (vgl. Briggs, insb. 86-87).
- [13] Alle Zitate aus: *Laurence Sterne: The life and opinions of Tristram Shandy, Gentleman*. 3 vols. Hrsg. v. Melvyn New, Richard Davies und W. G. Day. Gainesville: Florida UP. 1978-84, in der Form Buchnr., Kapitelnr.
- [14] Thomas Keymer: *Sterne and the „New Species of Writing“*. In: *Laurence Sterne's Tristram Shandy. A Casebook*. Hrsg. v. (ders.). Oxford:

Oxford UP. 2006. S. 50-75, hier S. 50.

[15] J.T. Parnell.: Swift, Sterne, and the Skeptical Tradition. In: Laurence Sterne's *Tristram Shandy*. A Casebook. Hrsg. v. Thomas Keymer. Oxford: Oxford UP. 2006. S. 23-49, S. 46.

[16] Ebd., S. 45.

[17] Laurence Sterne: *Tristram Shandy*. Ware: Wordsworth Classics. 1996.

[18] Ein oft zitiertes Indiz sind die Tuberkuloseerkrankungen, die hinter Yoricks Tod und Tristrams „vile cough“ (VII 1) zu vermuten sind, denn Sterne hatte selbst mit diesem Leiden zu kämpfen (vgl. Lawlor, Clark: *Consuming Time: Narrative and Disease in Tristram Shandy*. In: Laurence Sterne's *Tristram Shandy*. A Casebook. Hrsg. v. Thomas Keymer. Oxford: Oxford UP. 2006. S. 147-167. 153).

[19] Als nur ein Gegenbeispiel des modernen Romans: Dirk Frank notiert, dass „in Uwe Johnsons „Jahrestagen“ einmal gefragt wird: „Wer erzählt hier eigentlich, Gesine./ Wir beide. Das hörst du doch, Johnson“ (Dirk Frank: *Narrative Gedankenspiele. Der metafiktionale Roman zwischen Modernismus und Postmodernismus*. Wiesbaden: DUV. 2001, S. 55).

- 27 -

[20] Die Stelle kann nach W. C. Booths Modell des unzuverlässigen Erzählens als eine direkte Autor-Leser-Kommunikation verstanden werden, die dazu dient, Tristram zum Gegenstand der Satire zu machen: Die Gelehrsamkeit des Erzählers, der von sich selbst sagt: „You can see as plain as can be, that I write as a man of erudition“ (II 2), hat offensichtlich ihre Grenzen. Allerdings leidet Tristrams Glaubwürdigkeit nicht darunter, dass eine gewisse Eitelkeit als menschliche Schwäche offenbart wird; im Gegenteil ermöglicht sie es, Tristram nicht nur als Erzählerstimme, sondern als Ich mit Leib (Stanzel), als komplexe Figur zu imaginieren.

[21] William Shakespeare: *Hamlet*. Hrsg. v. Ann Thompson u. Neil Taylor. London: Arden Shakespeare [Cengage Learning]. 2006 (=The Arden Shakespeare. Third Series).

[22] H. K. Russell: *Tristram Shandy and the Technique of the Novel*. In: *Studies in Philology* 42 (1945). S. 581-593, S. 582.

[23] Ebd., S. 581.

[24] Richardsons sentimentaler Briefroman *Pamela, or: Virtue Rewarded* erschien 1740 und hatte weitreichenden Einfluss. Sternes *A Sentimental Journey* erschien 1768, also kurz nach der Beendigung des *Tristram Shandy*.

[25] Bei „*Slawkenbergius's Tale*“ ist besonders auffällig, dass diese nicht innerhalb eines Kapitels (und damit als Teil des Haupttextes) erscheint, sondern unmittelbar am Anfang des vierten Buches steht, gefolgt von „Chapter 1“. Der Leser erfasst diese Geschichte also nicht als Erzählung in der

Erzählung (Hypodiegese), sondern als ein externes Dokument, das ihm lediglich ermöglichen soll, auf demselben Kenntnisstand zu sein wie Tristram, der die Geschichte an einem Punkt seines Lebens ebenfalls gelesen hat.

[26] Keats, John: „Ode to a Grecian Urn“. In: English Poetry. 4. Auflage. Hrsg. v. Arno Löffler u. Eberhard Späth. Tübingen: Francke. 2003 (=UTB 2376). S. 194-195.

[27] Thomas Keymer: Introduction. In: Laurence Sterne's Tristram Shandy. A Casebook. Hrsg. v. (ders.). Oxford: Oxford UP. 2006. S. 3-19, S. 4.

[28] Hugo von Hofmannsthal: „Ein Brief“. In: Brief des Lord Chandos. Poetologische Schriften, Reden und erfundene Gespräche. Hrsg. v. Hansgeorg Schmidt-Bergmann. Frankfurt/M.: Insel Verlag. 2000. S. 127-139, S. 127.

[29] Ebd., S. 132.

[30] Iser (Anm. 10), S. 91.

[31] Iser (Anm. 10), S. 59. !klovskij hatte schon früher erkannt, dass Sterne „als erster die Beschreibung von Posen in den Roman eingeführt [hat]“, hatte diese aber lediglich als Aspekt der künstlerischen Verfremdungstechnik gewertet (257).

[32] Iser (Anm. 10), S. 60.

[33] Besonders Uncle Toby und Corporal Trim tun sich als mitfühlende Charaktere hervor. Deutlich wird dies etwa in der Geschichte des todkranken Le Fever, dessen Sohn die Zwei versorgen. Immer wieder werden ihre starken Affekte betont, z.B. „Then what is to become of his poor boy? cried my uncle Toby“ (VI 7) oder „He shall not die, by G-, cried my uncle Toby“ (VI 8).

[34] Viktor !klovskij: Der parodistische Roman. Sternes „Tristram Shandy“. [Übers. v. Rolf Fieguth.] In: Texte der russischen Formalisten. Band I. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa. Hrsg. v. Jurij Striedter. München: Fink. 1969 (=Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste 6). S. 244-299, S. 259.

[35] Vgl. Iser (Anm. 10), S. 50.

[36] Iser (Anm. 10), S. 55.

[37] Ebd., 51.

[38] Vgl. Iser (Anm. 10), S. 57f.

[39] Ebd., S. 56.

[40] Ross King: Tristram Shandy and the Wound of Language. In: Laurence Sterne's Tristram Shandy. A Casebook. Hrsg. v. Thomas Keymer. Oxford: Oxford UP. 2006. S. 123-146.

- [41] Plato: Symposion/Phaidros. Übers. v. Rudolf Rufener. Düsseldorf, Zürich: Artemis und Winkler. 2001, S. 162.
- [42] Erwähnenswert ist hier auch der für Sternes Humor typische antiklimaktische Spannungsbogen, der sich von der Feierlichkeit der Enumeration von Adelstiteln zur pragmatischen Geschäftstüchtigkeit herabsenkt. Lachen als Konsequenz einer Störung (der Erwartungen des Lesers) ist ein Grundmuster von Sternes Text. !klovskij (247f.) identifiziert es im Anfangskapitel des Romans, in welchem der Leser ohne gezielte Desinformation zunächst zu der irrigen Annahme verleitet wird, die Mutter habe Walter Shandy in einem Gespräch (und nicht im Akt von Tristrams Zeugung) unterbrochen.
- [43] Helen Ostovich: Reader as Hobby-horse in Tristram Shandy. In: *Philological Quarterly* 68 (1989). S. 325-342.172.
- [44] Thomas Keymer: Introduction. In: *Laurence Sterne's Tristram Shandy. A Casebook*. Hrsg. v. (ders.). Oxford: Oxford UP. 2006. S. 3-19, S. 12.
- [45] *Twelfth Night, or What You Will*. Hrsg. v. Keir Elam. London: Arden Shakespeare [Cengage Learning]. 2008 (=The Arden Shakespeare. Third Series).
- [46] Diderot, Denis: *Paradoxe sur le comédien*. Hrsg. v. Robert Abirached. Paris: Gallimard. 1994.
- [47] Monika Fludernik: Einführung in die Erzähltheorie. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2006, S. 75f.
- [48] Iser (Anm. 10), S. 13.
- [49] Viktor !klovskij: Der parodistische Roman. Sternes „Tristram Shandy“. [Übers. v. Rolf Fieguth.] In: *Texte der russischen Formalisten*. Band I. *Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa*. Hrsg. v. Jurij Striedter. München: Fink. 1969 (=Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste 6). S. 244-299, S. 245.
- [50] Ebd., S. 245.
- [51] Ebd., S. 295.
- [52] Ebd., S. 245.
- [53] Vgl. „Die Kunst als Verfahren“ S. 3-35.
- [54] Viktor !klovskij: Der parodistische Roman, S. 247.
- 28 -
- [55] Ebd., S. 251.
- [56] Ebd., S. 245.
- [57] Vgl. Sartre, Jean Paul: „Qu'est-ce que la littérature?“ Paris: Gallimard. 1985.
- [58] Denis Diderot: „Jacques le fataliste et son maître“. In: *OEuvres*. [Hrsg. v. André Billy.] Paris: Gallimard. 1951. S. 475-711., S. 476.

[59] E. T. A. Hoffmann: Der Sandmann. In: Nachtstücke. [Poetische Werke, Bd. 3 v. 12.] Hrsg. v. Klaus Kanzog. Berlin: de Gruyter. 1957, S.18-19.

[60] Jonathan Lamb: Sterne and Irregular Oratory. In: Laurence Sterne's Tristram Shandy. A Casebook. Hrsg. v. Thomas Keymer. Oxford: Oxford UP. 2006. S. 213-239, S. 217.

[61] Iser (Anm. 10) S. 155-56, Hervorhebung J. M.

Komparatistik Online © 2008



komparatistik online

komparatistische Internet-Zeitschrift

herausgegeben von Annette Simonis und Linda Simonis
ISSN: 1864-8533 Kontakt: redaktion@komparatistik-online.de

Mark Schmitt

„Language surrounds Chaos“

Gelingen und Scheitern von Susan Howes dichterischen Inszenierungen von Geschichte und Sprache

1.

Susan Howe, die seit den frühen 1970er Jahren als Dichterin präsent ist, gehört zu den führenden Vertreterinnen einer amerikanischen Gegenwartslyrik, die einen experimentellen Umgang mit Sprache in den Mittelpunkt ihrer Arbeit stellen. Hierbei zeigt sie besonderes Interesse an Geschichte und ihren sprachlichen Repräsentationsmöglichkeiten in historischen Dokumenten und literarischen Texten. In collagenartigen, oftmals zwischen Lyrik und Prosa pendelnden Texten versucht sie Sprache und Geschichte in eine größtmögliche Spannung zu bringen, da sie davon ausgeht, dass jede sprachliche Repräsentation von Geschichte unzulänglich bleiben muss. Mittels einer gezielten Strategie der Defragmentierung versucht Howe diese Spannung in ihren Texten zu inszenieren, wobei sie oftmals ‚fremde‘ Texte - seien es historische Dokumente oder Texte der Weltliteratur - als Ausgangspunkt für ihre eigenen nimmt. Sprache und Literatur werden von Howe als ein intertextuelles Zusammenspiel von Texten aufgefasst, dessen zuweilen undurchdringlich scheinende Komplexität präzise ihrem Geschichtsbild korrespondiert. Sie versteht Geschichte keineswegs als linearen Prozess, sondern als eine komplexe Bewegung, deren vermeintliche Linearität lediglich über die sprachliche Darstellung suggeriert wird.

Es ist dieser Zusammenhang, den Howe immer wieder in ihren Gedichten, aber auch in ihren essayistischen Arbeiten reflektiert. Ihr Geschichts- und Sprachverständnis, wie es in den Essays und Gedichten zum Ausdruck kommt, zeigt dabei einerseits Bezüge zur Entstehungszeit ihrer Texte in den 1970er und 1980er Jahren, insbesondere zu den philosophischen Ideen der Postmoderne.[1] Andererseits ist der Einfluss Michels Foucaults zu spüren, dessen Spuren sich bis in ihr Vokabular verfolgen lassen.[2] Vor allem die Geschichtskritik, die Foucault in seinem Essay „Nietzsche, la

généalogie, l'histoire“ vornimmt, zeigt deutliche Parallelen zu Howes eigenem Geschichtsverständnis.

2.

Howe geht davon aus, dass jede Person ein individuelles historisches Bewusstsein und eine entsprechende subjektive Perspektive hat, die andere Erkenntnisse liefert, als die von den Mächtigen kontrollierte offizielle Geschichtsschreibung mit ihrem vermeintlich objektiven Gestus. Das subjektive historische Bewusstsein speist sich laut Howe aus persönlichen Erfahrungen von Geschichte und aus der eigenen Geschichte, die letztlich immer in einen umfassenderen historischen Kontext eingewoben ist. Howe sieht diese persönliche Historie, insbesondere die eigene Familiengeschichte, als maßgeblich für ihr dichterisches Arbeiten an. Immer wieder betont sie die Möglichkeit der Rückbindung der eigenen Historie in einen größeren Zusammenhang. So thematisiert beispielsweise ihr Gedicht „Pythagorean Silence“ (1982) die Erfahrungen ihres Vaters als Soldat im Zweiten Weltkrieg und ihre eigene Wahrnehmung dieses Krieges über die Medien während ihrer Kindheit. Diese subjektive Perspektive setzt sie im Gedicht wiederum mit einer globalen Geschichte der Gewalt in Bezug.

In ihrem Essay „There Are Not Leaves Enough“ (1990) wird diese Verschränkung von individueller und allgemeiner Historie auch theoretisch deutlich gemacht und im Rekurs auf „Pythagorean Silence“ in eine poetologische Dimension überführt:

„This is my historical consciousness. I have no choice in it. In my poetry, time and again, questions of assigning the cause of history dictate the sound of what is thought [...]. I write to break out into perfect primeval Consent. I wish I could tenderly lift from the dark side of history, voices that are anonymous, slighted – Inarticulate.“[3]

Hier lassen sich in den Begriffen des „historical consciousness“ und „the cause of history“ deutliche Parallelen zu Foucaults subjektiver Perspektive des Genealogen erkennen. Wie Foucault ist sich Howe aber gleichwohl der Fehlbarkeit der persönlichen Perspektive bewusst, die gerade keine exakteren Erkenntnisse als die offizielle Geschichtsschreibung liefern kann. Stattdessen bietet diese subjektive Perspektive jedoch den Vorteil, das Zustandekommen der herkömmlichen Geschichtsschreibung reflektieren zu können und so, gemäß Foucault, die Singularität von Ereignissen einer

konstruierten Linearität vorzuziehen. In diesem Sinne stellt Howes Beschäftigung mit Geschichte den Versuch dar, die diskursiven Regeln, die die Konstruktion von Geschichte ermöglichen, außer Kraft zu setzen und ein historisches Ursprungsdenken zu kritisieren. Geschichte soll sich von einem als monolithisch wahrgenommenen Gebilde zu einer durchaus widersprüchlichen Akkumulation verschiedener Elemente wandeln. Ihre dichterisch betriebene Genealogie ist daher keine Analyse der geschichtlichen Ereignisse oder Fakten als solche, sondern vielmehr eine Betrachtung des Zustandekommens dieser Ereignisse innerhalb des historischen Diskurses. Die Betonung von Diskontinuitäten wird in einer bewussten Vermischung und Gegenüberstellung verschiedener Diskursarten realisiert, die wesentlicher Bestandteil von Howes Geschichts- und Sprachinszenierungen sind. Dies zeigt sich vor allem in ihren Gedichten, aber auch in ihren Essays. So werden etwa im Vorwort „Frame Structures“ (1995) zur gleichnamigen Anthologie verschiedene Episoden, die exemplarisch im Stil einer Familienchronik die Geschichte der Vorfahren Howes wiedergeben, mit intertextuellen Verweisen auf die Literatur Hawthornes, Joyces und Shakespeares verknüpft. Auch werden in dem Prosatext Auszüge aus Howes eigenen Gedichten hinzugefügt. Auf diese Weise gelingt es Howe, herkömmliche Vorstellungen eines in sich konsistenten historischen Diskurses (und die Konventionen essayistischen Schreibens) [4] zu unterwandern, indem sie diesen mittels anderer diskursiver Formen aufbricht und seine Integrität und Unfehlbarkeit in Frage stellt. Der Aspekt der Intertextualität, der durch die Bezüge zu anderer Literatur ins Spiel gebracht wird, korrespondiert hierbei mit der Verbindung von individueller und allgemeiner Geschichte. Konkret bezieht Howe etwa die Geschichte eines ihrer Vorfahren, der im Sklavenhandel tätig war, über Anspielungen auf literarische Texte auf den Kontext der Kolonialisierung Afrikas und Amerikas. Aufgrund dieser nicht auflösbaren Verbindungen kann es laut Howe keine Trennung von einzelnen Historien und entsprechender Diskurse geben. Sie nimmt dabei in Kauf, dass die persönliche historische Perspektive keine exakteren Erkenntnisse als die herkömmliche Geschichtsschreibung liefert, sondern ebenso fehlbar sein kann wie diese. Diese Fehlbarkeit sieht Howe in der Unzuverlässigkeit der Sprache begründet, die ihrer Meinung nach die Grundlage für jede Art von Geschichtsschreibung ist. Ihrer Dichtung kommt dabei die Funktion zu, Sprache nicht im Sinne derer zu verwenden, die ihrer Ansicht nach den historischen Diskurs kontrollieren, sondern sie gezielt als Medium der in der Geschichtsschreibung verdrängten Opfer einzusetzen. Die Frage, die sich allerdings aufdrängt, ist, ob und inwiefern es überhaupt möglich und

legitim ist, sich wie Howe zur Vermittlerin der Opfer zu ernennen. Denn zweifellos kann auch dieses Verfahren, und zwar durchaus im Sinne von Howes Poetik, als eine Stilisierung verstanden werden und somit letztlich als eine weitere Bevormundung im Rahmen des historischen Diskurses interpretiert werden, diesmal der Opfer.

3.

Eine Möglichkeit, Howes Poetik unter dem Gesichtspunkt ihres möglichen Scheiterns zu betrachten, bietet bereits das frühe Gedicht „Hinge Picture“ (1974). Zwar wird in diesem Gedicht einerseits die zuvor geschilderte Poetik eines Aufbrechens historischer Diskurse und deren sprachlicher Realisierung vorgeführt, zum anderen aber gleichzeitig schon das Scheitern einer Unterwanderung historischer Diskurse thematisiert. Im Fall von „Hinge Picture“ wird ein „gefundener“ Text – hier Edward Gibbons *Buch The Decline and Fall of the Roman Empire* – bis zur Unkenntlichkeit collagenartig bearbeitet und mit anderen Texten kombiniert.[5] Gibbons Buch dient Howe als Beispiel für die von ihr kritisierte klassische Geschichtsschreibung.[6] Der Hauptgegenstand der geschichtlichen Untersuchung Gibbons, die Hervorhebung großer Imperien und Herrscher unter der Prämisse, objektive und kausal schlüssige Aufbereitung geschichtlicher Fakten zu bieten, wird dekontextualisiert, dekonstruiert und seiner Unzulänglichkeit, tatsächliche historische Wahrheiten vermitteln zu können, überführt.[7]

Sprachlich zeigt sich dies in der fragmentarischen Anordnung von teilweise unvollständigen Wörtern und Satzstrukturen und plötzlichen Zeilenumbrüchen mitten im Wort bereits zu Beginn des Gedichts. Zudem werden hier die Leitmotive des Texts eingeführt, nämlich zum einen das Gegensatzpaar Verstehen vs. Verstehensunfähigkeit, das seine Entsprechung in der Gegenüberstellung von Gott (also Verstehen) und Dämon (Verstehensunfähigkeit) findet: „[...] darkened intelle / ct mirror clear receiv / ing the mute vocables / of God [...] / a demon daring down in h / ieroglyph and stuttering“[8]. Gleichzeitig wird dieses Gegensatzpaar mit einem Kontrast zwischen Licht, meist repräsentiert durch Himmelskörper, und Dunkelheit zum Ausdruck gebracht: „[...] a lunar sphere a / demon darkened intelle / ct [...]“[9]. Diese Gegensatzpaare und ihre metaphorischen Entsprechungen ziehen sich durch den gesamten Text [10] und beziehen sich auf sprachliche Kommunikation und ihre Fehlbarkeit.

Hierbei entspricht die unzulängliche und misslungene Kommunikation („stuttering“) dem Textaufbau und repräsentiert die durch die Geschichtsschreibung unterdrückten „voices that are anonymous“.[11] Howe versucht zudem, den von Historikern wie Gibbon unterschlagenen Opfern zu einer Stimme zu verhelfen. Daher taucht in „Hinge Picture“ schließlich noch ein weiteres Gegensatzpaar auf, nämlich das von Herrscher und Opfer. Erstere werden repräsentiert durch die Verwendung der Wörter „emperor“, „empire“ und „king“[12], aber auch konkreter durch die Erwähnung von Tyrannen wie etwa Herodes.[13] So steht zum Beispiel die Beschreibung eines Opfers („a woman whose breasts / had not grown was cast / up on a shore in Europe / [...] / her hands / were tied behind her back / Her head had been cut off“)[14] den Zeilen „a king / delight / s in War“[15] gegenüber. Dieses Kräfteverhältnis von Herrschenden (und in der Historie „Repräsentierten“) und Opfern (den in der Historie „Unterschlagenen“) wird im Laufe des Gedichts umgekehrt, indem die herrschende Minderheit der Masse an Opfern unterliegt: „emperor / s body u / nder a / heap of / slain“.[16]

Schließlich wird ihnen die Macht selbst zum Verhängnis: „clinging to the / altar pillars he / was seized by / the feet and the / beard and the en / suing struggle / was so desperate / that the altar / was pulled over / and fell crush / ing the Pope / beneath the mute / Who in monarch.“[17] Parallel zu dieser Umkehrung inszeniert sich das lyrische Ich als Lichtbringerin, die das Dunkel der Geschichte zu erhellen sucht: „Light of our dark is the fruit of my womb / or night falling through the reign of splashes / Liquid light that bathes the landscape in my figure.“[18] Allerdings bleibt diese ‚Erhellung‘ durchaus ambivalent: „Light of our dark“ könnte auch als eine neue Dunkelheit und somit eine weitere Verschleierung geschichtlicher Wahrheit gelesen werden, die das Licht mit sich bringt: „Liquid light that bathes the landscape in my figure.“

Liest man diese Passage mit Foucault, stellt sie eine Selbstreflexion der genealogischen Praxis dar, die infolge ihrer subjektiven Perspektive einerseits transparenter ist als die herkömmliche Historie, andererseits aber keine endgültige Wahrheit ans Licht bringen kann. Konsequenterweise endet das Gedicht mit der Verwehrung des Zugriffs auf eine mögliche Wahrheit genau in dem Moment, als das Licht diese zu erhellen schien: „far off in the dread / blindness I heard light / eagerly I struck my foot / against a stone and / raised a din at the / sound the blessed Paul / shut the door which had / been open and bolted it.“[19]

Hier wird in aller Deutlichkeit klar, dass es Howe nicht auf eine Revision der Geschichte im Sinne eines absoluten Wahrheitsanspruches an-

kommt, sondern auf eine Reflexion der Methoden der Geschichtsschreibung und eine Selbstreflexion der eigenen (dichterischen) Methoden.

4.

Wie bei der Betrachtung von „Hinge Picture“ ersichtlich wird, sind die wesentlichen Probleme, ja Aporien einer alternativen Betrachtung von Geschichte, wie sie Susan Howe vorschwebt, im Text bewusst angelegt. Das Gedicht steht repräsentativ für ein Bewusstsein, in dem Sprache zwar als Ursprung der Probleme der Historiographie angesehen wird, es gleichzeitig aber auch unmöglich erscheint, die Beschäftigung mit Geschichte in außersprachliche Bereiche zu verlagern. Howes Kritik kann sich, ganz im Sinne von Foucaults Genealogie, daher nur auf eine Reflexion des Zustandekommens einer vermeintlich linearen Geschichte beziehen.

Gerade im Sinne dieses kritischen Bewusstseins für die Möglichkeiten und die Probleme einer Kritik der herkömmlichen Historiographie bleibt aber zu fragen, ob Howes Vorhaben, mit ihrer Dichtung den in der Geschichte vermeintlich verdrängten Stimmen in den Fokus der Wahrnehmung zu rücken, überhaupt gelingen kann. Wie bei der Lektüre von „Hinge Picture“ deutlich wird, kann es letztlich keine Alternative zum landläufigen ‚System‘ der Geschichtsschreibung geben, die andere ‚Wahrheiten‘ zu Tage fördern könnte. Eine kritische Betrachtung des Systems bleibt also nolens volens deren diskursiven Mechanismen verhaftet. Mehr noch: Indem Howe mit ihren Gedichten den angeblich anonymen Opfern der Geschichte ein Medium bieten möchte, wird deren Rolle als Opfer im geschichtlichen Diskurs gerade verfestigt. Sie sind und bleiben damit in letzter Konsequenz nur ein Gegenstand in Howes dichterischer Geschichtsinszenierung.

Bibliographie

Collis, Stephen: *Through Words of Others. Susan Howe and Anarcho-Scholasticism*. Victoria: ELS Editions 2006.

Freitag, Kornelia: *Cultural Criticism in Women's Experimental Writing. The Poetry of Rosmarie Waldrop, Lyn Hejinian and Susan Howe*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2006.

Howe, Susan: *The Birth-Mark. Unsettling the Wilderness in American Literary History*. Middletown: Wesleyan University Press 1993.

Howe, Susan: *The Europe of Trusts*. New York: New Directions Books 1990.

Howe, Susan: *Frame Structures. Early Poems 1974-1979*. New York: New Directions Books 1996.

Hutcheon, Linda: *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*. New York: Routledge 2005.

Möckel-Rieke, Hannelore: *Fiktionen von Natur und Weiblichkeit. Zur Begründung femininer und engagierter Schreibweisen bei Adrienne Rich, Denise Levertov, Susan Griffin, Kathleen Fraser und Susan Howe*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier 1991.

[1] Vgl. Linda Hutcheon, die in *A Poetics of Postmodernism* zentrale Aspekte des postmodernen Geschichtsverständnisses dargelegt hat, das viele Ähnlichkeiten zu dem von Howe aufweist: „What the postmodern writing of history and literature has taught us is that both history and fiction are discourses, that both constitute systems of signification by which we make sense of the past [...]. In other words, the meaning and shape are not in the event, but in the systems which make those past „events“ into present historical „facts.“ [...] The postmodern, then, effects two simultaneous moves. It reinstalls historical contexts as significant and even determining, but in so doing, it problematizes the entire notion of historical knowledge. [...] the postmodern enterprise is one that traverses the boundaries of theory and practice, often implicating one in and by the other, and history is often the site of this problematization.“ Hutcheon, Linda: *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*. New York: Routledge 2005. S. 89-90.

[2] In ihrer Essaysammlung *The Birth-Mark* betont Howe beispielsweise den Einfluss von Foucaults „Qu'est-ce qu'un auteur?“ für ihre literaturwissenschaftliche Arbeit. Susan Howe: *The Birth-Mark. Unsettling the Wilderness in American Literary History*. Middletown: Wesleyan University Press 1993. S. 37.

[3] Howe, Susan: *The Europe of Trusts*. New York: New Directions Books 1990. S. 13f.

[4] Stephen Collis beschreibt diese spezifische Methode Howes als „anarcho-scholasticism.“ Ziel dieser Methode sei es, diskursive Hierarchien in Unruhe zu bringen, um die fixierten Ordnungen eines Archivs zu hinterfragen: „Anarcho-scholasticism's move is - formally - to erase (as far as possible) the line between poetry and prose, primary and secondary text - to upset all discursive hierarchies it leaps up out of category to call

across time - text to text, island to island - isolated by the archive's relentless ordering.“ (Collis, Stephen: *Through Words of Others*. Susan Howe and Anarcho-Scholasticism. Victoria: ELS Editions 2006. S. 18.)

- 31 -

[5] Hannelore Möckel-Rieke bezeichnet diese Technik als „subversive Transposition“ (Hannelore Möckel-Rieke: *Fiktionen von Natur und Weiblichkeit*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier 1991. S. 285); Kornelia Freitag spricht von einer Übertragung „from extra-poetic to poetic discourse.“ (Kornelia Freitag: *Cultural Criticism in Women's Experimental Writing*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2006. S. 266).

[6] Vgl. Freitag S. 271.

[7] Kornelia Freitag dazu: „[Howe] foregrounds representational accidents, inconsistencies, and absences, which traditional modes of representation try to minimize, to exclude, and to cover.“ (S. 273).

[8] Howe, Susan: *Frame Structures*. New York: New Directions Books 1996. S. 33.

[9] Ebd.

[10] Vgl. ebd. S. 40, 41, 34, 50.

[11] Kornelia Freitag spricht in diesem Zusammenhang von einem „gewollten“ Stottern, das sich in Howes formal und inhaltlich wiederfindet: „The denaturalized poetic form which is full of ruptures, gaps, and silences is a (calculated!) stuttering which represents Howe's alliance with „stuttering“ in history [...]“ (S. 276).

[12] Howe: FS. S. 35, 41, 43, 48, 53.

[13] Ebd. S. 44.

[14] Ebd. S. 36.

[15] Ebd. S. 43.

[16] Ebd. S. 48.

[17] Ebd. S. 49.

[18] Ebd. S. 54.

[19] Ebd. S. 56.



Annette Simonis

Buchbesprechung zu: *Literarische Harzreisen: Bilder und Realität einer Region zwischen Romantik und Moderne*, hrsg. Cord-Friedrich Berghahn, Herbert Blume, Gabriele Henkel und Eberhard Rohse. Bielefeld: Verlag für Regionalgeschichte 2008. 382 Seiten. ISBN (13): 978-3-89534-680-4; ISBN (10): 3895346802

Hervorgegangen aus einem interdisziplinären wissenschaftlichen Symposium, bietet der vorliegende Band aufschlussreiche Einblicke in höchst unterschiedliche literarische sowie künstlerische Harzreisen und deren jeweilige ästhetische Reflexion in jener Epoche des Übergangs zwischen der europäischen Romantik und Moderne. Der Harz präsentiert sich den Herausgebern als ein facettenreiches regionales Kulturphänomen mit internationaler Außenwirkung und als literarischer Imaginationsraum sui generis, dessen kulturelle und metaphorische Transformationen es näher zu erforschen gilt.

Dankenswerterweise setzt der Eröffnungsbeitrag von Rolf Parr gleich eingangs einen Akzent kritischer Selbstreflexion, indem er unterschiedliche historische Varianten von Regionalgeschichtsschreibung vorstellt und durchleuchtet. Auf diese Weise gelingt ihm überzeugend die Abgrenzung der gegenwärtig geläufigen und repräsentativen Neuansätze innerhalb der Erforschung von Regionalkultur von den dunklen Kapiteln völkischer Literaturgeschichtsschreibung. Ein zeitgemäßes regionalgeschichtliches Unterfangen versteht sich demzufolge vor allem als kulturwissenschaftliche Analyse, die den diskursiven Vernetzungen und Überschneidungen der Verhandlungen über die Harzlandschaft angemessen Rechnung trägt und so beispielsweise eine sinnvolle Verbindung von genuin literaturwissenschaftlichen und kultursoziologischen Fragen erlauben kann.

Julia Bertschik unternimmt in ihrem Aufsatz „Im Bergwerk der Literatur“ eine erhellende literaturgeschichtliche Toposforschung, indem sie, ausgehend von Franz Fühmanns autobiographischem Fragment *Im Berg. Bericht eines Scheiterns* aus dem Jahr 1991, die komplexe Verwendung des Bergwerk-Motivs in der neuzeitlichen Literatur erkundet. Dabei werden subtil die innere Vielschichtigkeit und erstaunliche Produktivität jener Metaphorik im Spannungsfeld zwischen Wissenschaft und Kunst bzw. ‚Poesie‘ beleuchtet. Bei den Romantikern Hoffmann, Tieck und Novalis spielt sie ebenso eine Schlüsselrolle wie bei Klingemann, Fontane und anderen. Nicht zuletzt als Indiz jener angedeuteten Tiefendimension poeti-

scher Arbeit kommt der diskutierten Bildlichkeit bis in die Gegenwart eine (latente) dichtungstheoretische Bedeutung zu.

Am Beispiel von Wilhelm Blumenhagens *Wanderung durch den Harz*, einer im Reiseführerstil sich anbietenden Beschreibung von 1838, zeigt Wolfgang Behschnitt scharfsinnig, inwiefern die Harzreise in ihrer spezifisch literarischen Verarbeitung in den dreißiger Jahren des 19. Jahrhunderts als eine Art „Familienroman“ eine genre-konstitutive und -prägende Funktion zu übernehmen vermag. Die angenommene Literarisierung der Landschafts- und Reisebeschreibung vollzieht sich bei Blumenhagen vornehmlich durch eingebettete Balladen, Gedichte und Lieder, die zum Teil im Dialekt zitiert werden, um den volkstümlichen Charakter der integrierten Zitate und des Gesamtwerks als Ganzem zu markieren. Mit der so vor Augen geführten, gleichsam fiktionalisierten und emphatisierten Geographie erwandert der Leser einen gemeinschaftsstiftenden kollektiven Raum, eine imaginierte poetische Landschaft, die familiäre und nationale Solidaritätsstiftung suggeriert.

Der Beitrag von Eleoma Joshua „Literary Harz Journeys“ zeigt eindrucksvoll die europäische Dimension und internationale Ausstrahlung der poetischen Harzreisen. Die Figur des Erhabenen wird nicht selten mit der Harzlandschaft um den Brocken assoziiert, wie dies bei Samuel Taylor Coleridge bei der Verarbeitung seiner Reise von 1799 im Gedicht auf den Brocken in einer eleganten Engführung von Burkeschem und Kantischem Ideengut geschieht. Das Votum von Coleridge hat offenbar traditionsstiftend gewirkt, denn auch die folgenden Generationen von englischsprachigen Harzreisenden wie John Hamilton Gray oder Henry Edwin erleben die Landschaft unter dem Eindruck des Sublimen, wenn auch häufig vermischt mit der Wahrnehmung des Pittoresken. Jener Rückbezug auf Coleridge und die romantische Konzeptualisierung des Sublimen wird in den Harzbeschreibungen selbst da noch sichtbar, wo die Präsenz des Erhabenen zugunsten des Lebenswürdigen und Pittoresken negiert wird, wie bei George Bancroft.

Dass der Harz im 19. Jahrhundert auch ein wichtiger Anziehungspunkt für Reisende aus Skandinavien war, führt der Beitrag von Erich Unglaub aus, der sich besonders auf die Harzreise von Hans Christian Andersen im Jahre 1831 und deren künstlerische Verarbeitungen in Text und Bild konzentriert. Unglaub diskutiert überaus kenntnisreich ein breites Anschauungsmaterial, zumal Andersen die Stationen seiner Harzexkursion gleich in vierfacher Hinsicht ästhetisch gestaltet hat, nämlich in den Originalaufzeichnungen, in verschiedenen Briefen, in jenem später unter dem Titel Schattenbilder von einer Reise in den Harz publizierten Reisebuch sowie in diversen Zeichnungen. In der Niederschrift der Schattenbilder nähert sich Andersen der Gegend bereits aus der Distanz der Retrospektive, wobei ihm das poetische Potenzial der Harzlandschaft bekannt gewesen sein dürfte – davon zeugen nicht zuletzt seine literarischen Referenzen auf Klopstock, Novalis und Chamisso. Kam es doch, wie Unglaub argu-

mentiert, gegen Ende des 18. Jahrhunderts im Vorfeld von Andersens Reise bereits zu einer merklichen Verfestigung jener Literarisierung der Harzdarstellungen. Vor dieser Folie lässt sich der interessante Doppelcharakter von Andersens Schilderungen als individuelle Aneignung und intertextuelle Wahrnehmungen erkennen.

Neben der bald topisch gewordenen Harzlandschaft nimmt im 19. Jahrhundert auch der Harztourist bzw. (die -touristin) literarische Gestalt an und wird zu einer beliebten und faszinierenden Figur in der Romanliteratur, wie Eberhard Rohse anschaulich darlegt. Der Harz ist im 19. Jahrhundert, wie Michael Ewert sachkundig erläutert, zweifellos bereits zu einem bedeutsamen (nationalen und internationalen) Geschichts- und Erinnerungsraum avanciert, den Søren R. Fauth hinsichtlich seiner symbolischen und metaphysischen Dimension systematisch analysiert.

Ähnlich wie für Coleridge und Andersen gewinnt der Harz auch für Ludwig Tieck, wie Cord-Friedrich Berghahn sehr luzide darlegt, eine besondere ästhetische und poetologische Tiefenstruktur. Die Harzwanderung des romantischen Autors nimmt im Rückblick in der emphatischen Schilderung des Biographen Rudolf Köpke auffallend die Züge von Goethes Erfahrungen bei der Besteigung des Brocken an und ist unverkennbar nach dem Goetheschen Vorbild modelliert. Nichtsdestoweniger nimmt die Harzlandschaft in Tiecks romantischer ‚Poetik der Simulation‘ einen ganz anderen Stellenwert ein und erweist sich als weit entfernt von Goethes Begriff des Symbolischen. Denn Tieck setzt die Harzlandschaft als poetische Chiffre ein, die – etwa in der Erzählung *Der blonde Eckbert* und im *Runenberg* – das rätselhaft Untergründige, unfassbar Grauerregende darstellt, welches im Unterschied zur Epoche der Aufklärung (Edmund Burke, Karl Philipp Moritz) hier unmotiviert und unerklärlich in die Erzählung hereinbricht und die handelnden Figuren gleichsam überwältigt.

Renate Stauf diskutiert mit Heinrich Heines *Harzreise*, der eine 1824 im Spätsommer vom Autor unternommene Reiseerfahrung zugrunde liegt, eine Harzdarstellung anderer Art. Zwar integriert Heine seiner Harzdarstellung, wie Stauf sehr überzeugend argumentiert, durchaus auch vertraute romantische Motive und Bilder, etwa das Bergwerk-Motiv, und setzt ferner empfindsame Akzente. Doch zugleich sind die zeitkritischen und satirischen Elemente nicht zu verkennen, z.B. die karikaturhafte Wahrnehmung der „Brockengesellschaft“ und der Scharen von reiselustigen Schönggeistern. Als integraler Bestandteil kultureller Erinnerung gibt sich Heines ‚Harzreise‘ - so Renate Staufs differenziertes Resümee – als grundlegend widersprüchliche Erfahrung, die einem freiheitsliebenden Impuls folgend und getragen von einer idealistischen Aufbruchsstimmung unternommen worden sei, aber immer wieder mit kontingenten und desillusionierenden Wirklichkeitsmomenten konfrontiert werde.

Die Erfahrung der Desillusionierung wird auch in Herbert Blumes Beitrag „Der Harz als beschädigtes Idyll“ ausführlich thematisiert. Anhand von Texten so unterschiedlicher Autoren wie Hagelstange, Kempowski und

Rosenlöcher wird eindringlich gezeigt, inwiefern der Harz im zwanzigsten Jahrhundert aufgrund der Erfahrungen des Nationalsozialismus, des zweiten Weltkriegs und des totalitären DDR-Regimes sowie einer als halbherzig empfundenen Wiedervereinigung zunehmend als beschädigte, illusorische Idylle sowie als versehrte Landschaft erscheint. Dabei erfolgen eine deutliche Revokation und tiefgreifende Entmythisierung der toposhaften romantischen Harzbetrachtung.

Zwei weitere Beiträge widmen sich der Repräsentation des Harzes in Malerei und bildender Kunst. Gabriele Henkel beschäftigt sich in „Erinnerung und Begrenzung“ mit der Bedeutung der Harzgegend im zeichnerischen Werk Wilhelm Raabes. Unter den Zeichnungen der Harzlandschaften im Werk Raabes aus dem Jahr 1874 finden sich, wie Henkel herausarbeitet, beeindruckende Momentaufnahmen, in denen sich „Geschautes und Erfahrenes“ bündelt. Justus Lange entfaltet abschließend in seinem bemerkenswerten Überblickessay „Vom fürstlichen Auftrag zum bürgerlichen Wandschmuck. Der Harz als Motiv in der Malerei von Pascha Weitsch bis Carl Heel“ eine differenzierte Übersicht über die komplexe Entwicklung von Harzdarstellungen in der bildenden Kunst seit dem frühen 18. Jahrhundert.

Der vorgelegte Sammelband zur Regionalkultur der Harzgegend bietet komparatistische und kulturwissenschaftliche Studien im besten Sinne. Gemeinsam leisten die Beiträge eine sehr umfassende, reflektierte und systematische Behandlung der Thematik, die nicht allein für neugierig gewordene potentielle Harzreisende anregende Lektüren bereitstellt. Es bleibt zu erwähnen, dass der Band, ein sehr schönes gebundenes Buch, auch verlegerisch sehr ansprechend gestaltet und mit zahlreichen interessanten Illustrationen ausgestattet ist, die zum Weiterdenken und -forschen einladen.

Komparatistik Online © 2008



komparatistik online

komparatistische Internet-Zeitschrift

herausgegeben von Annette Simonis und Linda Simonis

ISSN: 1864-8533 Kontakt: redaktion@komparatistik-online.de

Kirsten Prinz

Buchbesprechung zu:

Jochen Dubiel: *Dialektik der postkolonialen Hybridität. Die intrakulturelle Überwindung des kolonialen Blicks in der Literatur*. Bielefeld: Aisthesis Verlag 2007. ISBN 978-3-89528-609-4

Die Überwindung des postkolonialen Blicks scheint bereits in sich ein paradoxes Unterfangen zu sein, sehen sich doch viele postkoloniale Theoremeansätze (zumal bei dem Begriff der Hybridität) dem Vorwurf ausgeliefert, auch noch in einem Gegenanschreiben koloniale Diskurse fortzuführen.

Jochen Dubiel hat sich in seiner Dissertation gleich in mehrfacher Hinsicht diesem Problem gestellt, indem er Charakteristika und Konstanten des kolonialen Diskurses herausarbeitet und darüber hinausgehend ein poetologisches Modell zur Analyse von Hybridität entwickelt. Interessant ist in diesem Fall die Verschiebung, die weniger die Repräsentation des Fremden, sondern hybride literarische Darstellungsweisen über eine intrakulturelle Perspektive herleitet. Dabei reagiert Dubiel auf ein Forschungsdesiderat, denn im Rahmen seines literaturwissenschaftlich-komparatistischen Ansatzes wird eine postkoloniale Lektüre nunmehr auf deutschsprachige Texte (Wilhelm Raabe: *Stopfkuchen*, Arno Schmidt: *Gelehrtenrepublik*, Franz Kafka: *Ein Bericht für eine Akademie*) angewendet, die oft genug noch von postkolonialen Fragestellungen ausgenommen werden. Getragen ist die Vorgehensweise von der Absicht nicht allein zu zeigen „wie Europa mittels diskursiver Strategien anderen Völkern Gewalt antut, sondern sich durch die Verstrickung in zahlreiche Widersprüche auch selbst hintergeht.“ (Dubiel, S. 24)

Dubiel untersucht in einem ersten Schritt sowohl in Anlehnung als auch in Abgrenzung an Said und Bhabha die Bedeutung von Repräsentationen und Stereotypen für die Konstituierung eines kolonialen Diskurses (Kapitel II). Die im Anschluss an die Stereotypbildungen hergeleiteten Kategorien Furcht, Usurpation und Dichotomie werden als wesentliche Elemente eines kolonialen Diskurses dargestellt, mit dem einem zuvor selbstproduzierten Fremden begegnet wird.

Als eine Gegenstrategie wird im Kapitel über den postkolonialen Diskurs (Kapitel III) der ‚postkoloniale Blick‘ eingeführt: „Der ‚postkoloniale Blick‘ spiegelt nicht länger eine scheinbare Authentizität des Fremden, sondern vielmehr eine reflektierte Verunsicherung traditioneller Wahrnehmung und darauf gegründeter Erkenntnis wider.“ (Dubiel, S. 90) Dieser ist Grundlage für ein Konzept intrakultureller Hybridität. Dieses Kon-

zept ist in Dubiels Argumentation in mehrfacher Hinsicht zentral. Zum einen dient es zur Begründung und Herleitung einer ständig im Zweifeln begriffenen Selbstreflexion, die sich nicht über koloniale Furcht, Usurpation und Dichotomisierung bestätigt, sondern sich in permanenter Bewegung und Hinterfragung befindet, zum anderen wird Hybridität zum konstitutiven Element einer postkolonialen Poetik (Kapitel IV).

Hybridität als Teil einer selbstreflexiven Wahrnehmungsweise, wird von Dubiel über ein ‚writing back‘ und einer damit verbundenen Mimikry hergeleitet. In Anlehnung an Bhabha betont Dubiel, dass Mimikry ästhetischen Widerstand nutze „wenn es die oktroyierte Regel, der es scheinbar folgt, kraft seiner Originalität transzendiert.“ (Dubiel, S. 164). Zugleich werde „im Schutze der Mimikry“ die negierte Seite des Eigenen zutage gefördert. ‚Othering‘ produziere somit nicht nur das Andere, sondern auch das Eigene, welches damit ebenso wahr sei wie sein vermeintliches Gegenbild (vgl. Dubiel, S. 168f.). Eine damit einhergehende Selbstkritik verschiebt die Wahrnehmung hin zu einer intrakulturellen Hybridität (vs. interkulturell), die einen postkolonialen Doppelblick zur Folge haben könne (vgl. Dubiel, S. 171) und somit das vermeintlich Vertraute, Eigene in etwas Unheimliches verwandele. Der auf des Eigene zurückgerichtete Blick eröffne Raum für Verunsicherung und Selbstbeobachtung (vgl. S. 173).

Die hieraus resultierende „nomadische Identität“ befindet sich in permanenter geistiger Bewegung und gleiche damit dem von Deleuze/Guattari in *Mille Plateaux* entworfenen Rhizom. Als solche praktiziere eine auf dem Weg befindliche intrakulturelle Hybridität eine ‚negative Dialektik‘ (vgl. S. 173). Damit verbindet Dubiel postkoloniale Theorieansätze mit Denkfiguren der Kritischen Theorie Adornos. Anders als ein noch in der Tradition Hegels stehende Dialektik, die Synthese zwar als eine Negation der Negation sehe, die letztlich jedoch immer noch eine Identität anstrebe (vgl. Dubiel, S. 180), sehe eine „‘negative Dialektik‘ postkolonialer Selbstverfremdung in der Synthese keine Auflösung des Gegensatzes, sondern dessen Vervielfältigung (vgl. Dubiel, S.181) und die Hinterfragung eigener Denkprämissen.

In einem weiteren Schritt widmet sich Dubiel einer solchen dialektischen Konzeption von Hybridität in der Literatur und entwickelt hierfür ein poetologisches Modell. Dieses umfasst zunächst mit besonderem Verweis auf Bachtin und Genette dialogische und intertextuelle Aspekte sowie eine Ebene der inhaltlichen Gestalt, die wiederum in personale, topographische, temporale und aktionale Schwerpunkte unterteilt ist. Ein weiterer Bestandteil dieses poetologischen Modells bildet die „strukturelle Hybridität“. Diese zielt weniger auf die Ebene der Textanalyse selbst als auf eine grundsätzliche Standortbestimmung postkolonialer Literatur ab. Indem Literatur sich von Empirie und direkter Sagbarkeit löse, erweitere sie die Möglichkeiten der Sagbarkeit. Dubiel schließt sich hier der Ästhetischen Theorie Adornos an, in der von einer Demarkationslinie zwischen Kunst und Empirie gesprochen werde, die eine Metaebene in Bezug auf die

empirische Welt einführen könne. Strukturelle Hybridität sei hervorragend geeignet, Selbstreflexivität und Polyphonie hervorzubringen bzw. mit ihnen zu koalieren. Durch den literarisch eingeführten Doppelblick, verkörpere Literatur das poetische Analogat der Dialektik intrakultureller Hybridität. Dieses poetologische Modell findet seine Anwendung an ausgewählten Texten, insbesondere der deutschsprachigen Literatur. Dubiels Arbeit reagiert damit auf viel zu lang vernachlässigte Aspekte insbesondere innerhalb der germanistischen Literaturwissenschaft, die erst im Begriff ist postkoloniale Fragstellungen für sich zu entdecken.

Indem die Dissertation sowohl bei der Entwicklung einer Poetologie als auch bei der Überwindung des kolonialen Blick auf einem Hybriditätsverständnis basiert, das sich aus der negativen Dialektik Adornos herleitet, bezieht sie Traditionslinien aufklärerischen Denkens ein. Gerade hier wären jedoch Verweise auf den prekären Zusammenhang von Aufklärung und Kolonialismus zumindest erwähnenswert gewesen. Hingegen liegen die Stärken von Dubiels Dissertation insbesondere in der Zusammenführung postkolonialer Theoriebildungen und poetologischer Konzeption, die zu neuen Lesarten und Wahrnehmungsweisen literarischer Texte anregen.

Komparatistik Online © 2008



komparatistik online
komparatistische Internet-Zeitschrift

herausgegeben von Annette Simonis und Linda Simonis
ISSN: 1864-8533 Kontakt: redaktion@komparatistik-online.de

Anne Hillenbach

Buchbesprechung zu: Anja K. Johannsen: *Kisten. Krypte. Labyrinth. Raumfigurationen in der Gegenwartsliteratur*: W.G. Sebald, Anne Duden, Herta Müller. Bielefeld: Transcript 2008. 237 Seiten. ISBN: 978-3-89942-908-4

Dass der Begriff ‚Raum‘ in den gegenwärtigen Literatur- und Kulturwissenschaften eine hohe Konjunktur besitzt, belegen nicht nur Begriffe wie spatial- oder topographical turn, sondern auch eine Vielzahl von Publikationen und Tagungen, die sich mit dem Raumbegriff auseinandersetzen. Trotz dieser immensen Präsenz der Raumtheorie wird immer wieder die Frage nach deren konkreter Anwendbarkeit gestellt.

Diese Frage möchte Anja K. Johannsen in einer gut zweihundert Seiten langen Monographie für die Literaturwissenschaft beantworten. Sie wählt mit W. G. Sebald, Anne Duden und Herta Müller drei AutorInnen, in deren Werken Räume nicht nur ein „Modell der Struktur des Raumes der ganzen Welt“ entwerfen (Lotmann nach Johannsen, S. 7), sondern auch zum organisierenden Modell des Textes werden. Dies bedeutet einerseits, dass sich die jeweiligen Raumentwürfe durch eine starke Semantisierung auszeichnen und andererseits, dass die literarischen Texte „ihr eigenes Funktionieren anhand dieser Raumfigurationen“ beschreiben und damit drei Varianten „literarischer Selbstreflexion“ vorlegen, „die auf je sehrspezifische Weise die Potentiale der Gegenwartsliteratur ausloten.“ (S.7) Der aktuellen Diskussion folgend, besitzt auch Anja K. Johannsen einen dynamischen Raumbegriff, der diesen als Produkt kultureller Bezüge begreift und als „Effekte körperlicher Praktiken“ (S. 17) versteht.

Für die Analyse des literarischen Raumes beruft sich Johannsen vorerst im Wesentlichen auf Elisabeth Bronfen, die zwischen drei Raumkategorien innerhalb der Textwelt unterscheidet, nämlich zwischen „konkret vorhandenen, begehbaren Räumen, Raummetaphern und Texträumen.“ (S. 19). Sich an diesem Muster orientierend arbeitet Johannsen mit drei Analyseschritten. Im ersten Schritt wird der Bestand aufgenommen, d.h., es werden die unterschiedlichen Raumtypen verzeichnet. Dann folgt die Analyse des Raums im Hinblick auf seine Semantisierung, also auf die Frage, inwiefern der beschriebene Raum eine „Ordnung des Koexistierenden“ (S. 23) liefert. Im dritten und letzten Schritt geht es um die Bedeutung des Raums für die Struktur und Ordnung des Textes, folglich um die Reflexion seines Selbstverständnisses und der ihm zugrunde liegenden Poetologie.

Diese Analyseschritte erweisen sich für Johannsens Vorhaben als äußerst zielführend und ermöglichen nicht nur kenntnisreiche, sondern auch

nachvollziehbare Analysen. Zunächst widmet sich Johannsen den Schriften W. G. Sebalds. Sie stellt fest, dass das räumliche Phänomen der Verschachtelung der Erzählebenen das „markanteste narrative Verfahren“ (S. 27) des Romans Austerlitz darstellt. Hier entdeckt Johannsen unterschiedliche Funktionen: „Die Staffelung der Erzählinstanzen leistet zweierlei. Zum einen bildet sie die poetische Form für die gleichzeitige Anwesenheit disparater Zeitschichten. Zum anderen modelliert der Text mittels dieses Verfahrens die Unabschließbarkeit der Erinnerungsprozesse nach“ (S. 36). Das „selbstreflexive Verfahren der narrativen Einbettung“ (Fuchs nach Johannsen S. 36-37) vermittelt außerdem, dass „jede Rekonstruktion der Erfahrungen eines anderen immer indirekt und medialisiert sei.“ (S. 37). So richtig und wichtig diese Erkenntnis auch für den Roman ist, stellt sich doch die Frage, warum Johannsen für diese Erkenntnis die Raumtheorie und die Raummetapher der Verschachtelung heranziehen musste. Eine klassische Analyse unter Zuhilfenahme des Genette'schen Prinzips von extra- und intradiegetischem Erzähler hätte wohl zu dem gleichen Ergebnis geführt. Johannsen widmet sich in ihrer Sebald-Lektüre sehr präzise jenen Räumen, die psychotopologisch lesbar sind. Mit feinem Gespür für Figuren und Räume blickt sie auf die Sebaldschen Bahnhöfe, Hotels und Ruinen und zeigt detailliert auf, wie Räume die psychische Konstitution der Protagonisten prägen und reflektieren. Die Sebald'schen Hotels beispielsweise, deren Zustand fast immer marode, unwirtlich und verfallen ist, prägen die dort wohnenden Figuren, einschließlich den Erzähler selbst: Sie befinden sich in einer ebenso trostlosen Geistesverfassung, wie es die dem Verfall preisgegebene Umgebung vermuten lässt. Auch die immer wiederkehrende Figur des labyrinthischen Raumes wird – so bemerkt Johannsen – mit den sich drehenden Gedanken des Protagonisten analogisiert. (S. 46).

Neben dieser Semantisierung des Raumes spricht Johannsen aber auch von der Bedeutung des (ruinösen) Raums für die Textproduktion. An dieser Stelle beruft sie sich auf Sekundärliteratur, wie etwa die Schriften von Simon Ward und Norbert Bolz, und fügt leider nur wenige eigene Beobachtungen hinzu. Dies ist umso bedauerlicher, als Johannsens an anderer Stelle geäußerten Thesen zur Semantisierung des Raums, nicht nur äußerst genau beobachtet sind, sondern es stets vermögen, auf der einen Seite wichtige Theorien weiterzuentwickeln, auf der anderen Seite aber auch ganz neue Denkanstöße liefern. Während sie den oben aufgeführten zweiten Schritt also mit aller Präzision und Aufmerksamkeit vollführt und sehr gut nachvollziehbare und spannende Analysen liefert, schenkt sie ihrem dritten Schritt der Analyse der Sebald'schen Raumentwürfe nicht genügend Aufmerksamkeit.

Großartig beobachtet sind weiterhin die Analysen zu den Sammlungen von Gegenständen, die häufig in der Literatur Sebalds auftauchen. Johannsen spannt einen weiten Bogen von Erinnerungskultur und Vergänglichkeit bis hin zu der wenig beachteten Funktion von Sebalds Sammlun-

gen einen Betrachter durch einen Gegenstand in ein idealisiertes Damals zurückzusetzen. Am Ende überrascht Johannsen mit einer deutlichen Kritik an Sebalds Prosa: „Dem [Engagement nur für die Vergangenheit, A.H.] ist es letztlich geschuldet, dass Sebalds Projekt des verstörend emphatischen Erzählens sich selber ausbremst: Denn ohne engagierte Bezugnahme auf die Gegenwart läuft die Beschäftigung mit der Vergangenheit Gefahr, zu einem rein konservierenden Projekt zu geraten – einem Projekt der Stillstellung –, weil diesem Rückbezug das lebendige, drängende Fragen danach, was aus dieser Vergangenheit für das Hier und Jetzt zu lernen sei, schlichtweg fehlt.“ (S. 106) Doch kann oder in diesem Falle besser darf man aus der Vergangenheit lernen? Viele Autoren, die viel offener als Sebald über den Holocaust geschrieben haben, vertreten die Auffassung, dass der Anspruch aus Völkermord und ähnlichem zu lernen, hieße, selbigen zu instrumentalisieren und damit in gewissem Maße für nützlich zu erklären. Dass auch W.G. Sebald diese Art von Instrumentalisierung fürchtet und nur mit Trauer und Resignation auf Gegenwart und Zeitgeschichte zu antworten vermag, scheint Johannsen an dieser Stelle nicht mitzureflektieren.

Im zweiten Teil, der Analyse der Raumentwürfe Anne Dudens, legt Johannsen das Augenmerk auf das spezifische Modell von Wahrnehmung, das die Autorin in ihren Prosatexten durch die Schilderung von Räumen entwirft. Es gehe Duden, so Johannsen, aber nicht nur darum, den Zustand der Figuren zu reflektieren, sondern auch darum, ihre Konzeption ästhetischer Erfahrung widerzuspiegeln: Die (Raum-)Perzeption der Figuren zeichnet sich vor allem durch eine vollkommene Orientierungslosigkeit aus: „Innenraum und Außenraum gleichen sich beispielsweise aneinander an –, bis sie [die Ich-Erzählerin, A.H.] schließlich auch sensomotorisch keine Differenz in den Raumverhältnissen mehr spürt und sich selbst eins werden fühlt mit ihrer Umgebung.“ (S. 115) Johannsen bemerkt in diesem Zusammenhang, dass die erzählerische Vermittlung in der Lage ist, Bewußtseinszustände zu versprachlichen, die die Ich-Erzählerin auf der *histoire*-Ebene nicht mehr verbalisieren kann. Ihr Wahrnehmungssystem ist durch die Vielheit der Eindrücke überlastet und sie ist nicht mehr in der Lage, Wahrnehmung und Wahrzunehmendes klar voneinander zu trennen.

Johannsen konstatiert: „Während die Auflösung der Grenzen [vor allem zwischen Innen- und Außenraum, A.H.] auf inhaltlicher Ebene zwangsläufig zum Stillstand führt, bleibt der Text in Bewegung, indem er sich zwar den Grenzen des Verbalisierbaren nähert und diese aufzuweichen sucht, sie aber nicht überschreitet.“ (S. 119) Der Text reflektiert durch die Raumdarstellung folglich seinen eigenen Zusammenbruch mit. Dudens Kerngedanke besteht folglich darin, dass der Text dort beginnt, wo er sich mit seinen Grenzen auseinandersetzt und diese zersetzt. Bei Anne Duden gelingt Johannsen hervorragend, was bei Sebald noch nicht ganz überzeugend gelungen ist: Sie entdeckt plausible und spannende Zusammenhänge zwischen der Raumgestaltung und der Poetologie der Autorin. Sie bezieht

Raumprinzipien wie Heimat, Klangraum und Krypta nicht nur auf die Protagonisten und deren (Raum-) Wahrnehmung, sondern arbeitet auch heraus, dass diese Räume ebenso als Modell für Dudens spezifische Konzeption von literarischen Texten fungieren. Durch die Beschreibung der Auflösung von Raumgrenzen, „setzt Duden [laut Johannsen, A.H.] ihren poetologischen Kerngedanken narrativ um: den Gedanken, dass der Text dort entsteht, wo er die eigenen Begrenzungen zu zersetzen sucht.“ (S.218)

Im dritten Teil beschäftigt sich Johannsen mit Herta Müller, einer zweifelsohne politischen Autorin, die sich aber auch, wie Johannsen herausarbeitet, durch ihre Beschäftigung mit Raumperzeption mit der grundsätzlicheren und poetologisch bedeutsamen Frage auseinandersetzt, wie Wahrnehmungsprozesse für einen literarischen Text transformiert werden müssen, um wirkungsmächtig zu erscheinen. Die Raumfiguren, die Müllers Werk beherrschen, sind meist klaustrophobische Figuren, Kisten oder Dörfer voller Enge und Beschränkungen. Müllers Konzeption des literarischen Raums ist aber sehr variabel und flexibel: Gegenstände erfüllen einen Raum nicht, sondern bilden ihn erst. Das bedeutet, dass „über Wahrnehmungs-, Vorstellungs-, oder Erinnerungsleistungen ... Güter und Menschen zu Räumen zusammengefasst“ werden. (S. 183). Dies impliziert, dass Räume von den Personen in ihnen und von deren psychischer Verfassung bestimmt werden. Räume können sich also auch mit der Wahrnehmung der sie betretenden Figuren wandeln.

Herta Müller geht laut Johannsen von einem osmotischen Austauschverhältnis zwischen Körpern und den sie umgebenden Dingen aus: Der Körper ist permeabel und seine Empfindungen werden mit den Gegenständen und Körpern seiner Umgebung in eine Wechselbeziehung gesetzt. Der osmotische Austausch zwischen Menschen, Dingen und Raum findet im Text seine Entsprechung: Dadurch, dass die Texte ebenso offene und „durchlässige“ Gebilde wie der Körper sind, „die sich erst in der Rezeption zu einem – je verschiedenen und nur für den jeweiligen Moment bestehenden bleibenden – Ganzen fügen,“ (S. 205) werden Raum und Text vorsichtig analogisiert. Hier greift also Johannsens dritte Analysekatgorie: Müllers Raumfiguration der Osmose beschreibt auch das Funktionieren ihres sehr offenen literarischen Textes. Auch die räumliche Figur der Auslassung, die Müller verwendet, lässt sich mit der Poetik der Autorin verknüpfen: durch Auslassungen reagiert Müller auf die Schwierigkeit, eine Sprache für spezifische Erfahrungen zu finden und thematisiert somit die bestehende Lücke zwischen Signifikat und Signifikant. Dieses elementare Problem von Sprache im Allgemeinen und Literatur im Besonderen scheint Johannsen allerdings weniger entscheidend als der Versuch einer Herstellung von Präsenz. Von welcher Art Präsenz Johannsen aber hier eigentlich spricht, wird nicht klar genug herausgestellt.

Im ihrem kurzen, nur fünfseitigen Resümee fasst Johannsen noch einmal prägnant die wesentlichen Ergebnisse ihrer Schrift zusammen und erläutert die wichtigsten, durch Raumfigurationen manifestierten, poeto-

logischen Entscheidungen der von ihr behandelten Autorinnen und Autoren. Johannsen resümiert außerdem, dass wo Raum als Produkt sinnlicher Wahrnehmung verstanden wird, Lotmans Raum-Konzept nicht mehr greift, bzw. erweitert werden muss. Diese richtige Erkenntnis belegt sie auch durch ihr eigenes Werk, das viele interpretatorische Neuansätze dadurch ermöglicht, dass Johannsen den literarischen Raum nicht nur als Weltmodell, sondern auch als Textmodell begreift.

Johannsen fordert gegen Ende dieses Resümees, die Literaturwissenschaft müsse sich für eine fruchtbare Raumanalyse interdisziplinär vernetzen. Hier rennt sie im Grunde offene Türen ein. Tagungen zur Raumtheorie, Publikationen etc. sind schon heute meist interdisziplinär aufgestellt. Kunst und MedienwissenschaftlerInnen, aber auch SoziologInnen und PhilosophInnen interessieren sich nicht nur für die Raumdebatte, sondern arbeiten auch mit LiteraturwissenschaftlerInnen gemeinsam an Projekten. Dies ist nicht nur dem steigenden Bedürfnis nach Interdisziplinarität im Allgemeinen geschuldet, sondern auch der Tatsache, dass die Kategorie Raum im Gegensatz zur Kategorie Zeit früher eher visuellen als narrativen Medien zugeordnet wurde.

Umso wichtiger sind also Studien, wie die vorliegende, die Raumfigurationen in literarischen Texten untersuchen. Johannsen wird ihrem Anspruch gerecht, die Raumtheorie konkret und präzise auf die Literaturwissenschaft anzuwenden. Ihre spannenden, sorgfältigen und kenntnisreichen Analysen zur Semantisierung des Raumes werden durch ein bislang noch wenig erforschtes Gebiet sinnvoll ergänzt, nämlich den Zusammenhang zwischen der Beschreibung von Räumen und der Poetologie des Autors oder der Autorin. Auch wenn sich der Leser in diesem Zusammenhang vielleicht stellenweise ebenso detaillierte Analysen gewünscht hätte, wie für die Semantisierung des Raums, so ist Johannsens Monographie dennoch für alle LiteraturwissenschaftlerInnen lesenswert, die nach Möglichkeiten der Anwendung der abstrakten Raumtheorie auf konkrete literarische Texte suchen. Ebenso wichtig ist Johannsens Schrift für Forscherinnen und Forscher, die sich mit Werken von Anne Duden, Herta Müller oder W.G. Sebald beschäftigen. Johannsens Studie belegt ganz eindeutig, wie wichtig die literarischen Räume für eine Interpretation dieser drei AutorInnen sind und wie gut man anhand dieser Räume Rückschlüsse auf die Poetologie derselben ziehen kann.