

UWE WIRTH

DER AUTOR ALS HERAUSGEBER
UND SCHREIBER

Perspektiven auf die Paratexte von Brentanos ›Godwi‹

»W(as) ist ein Autor?« fragt Novalis rund 270 Jahre vor Foucault¹ in ›Das Allgemeine Brouillon‹, um mit der tautologisch anmutenden Antwort aufzuwarten: »D(er) Autor muß den Zweck haben Autor zu seyn«.² Zugleich stellt Novalis fest, daß der Autor auch einen fremden Zweck hat: »Diesem Zwecke gemäß bildet er sich eine Autor(Künstler)Natur aus«.³ Diese beiden Aussagen widersprechen sich nur scheinbar: In beiden Fällen geht es um Autorschaft als selbstkonstitutiven Akt, das heißt um die Autopoiesis der Autor(Künstler)Natur als Ermöglichungsgrund für das Kunstwerk, das »aus künst(licher) Natur«⁴ entsteht. Unklar bleibt indes, wie diese ›künstliche Natur‹ vor dem Hintergrund der romantischen Poetik zu bestimmen ist und welches Verhältnis zwischen der künstlichen Natur des Produkts und der Künstler-Natur des produzierenden Subjekts besteht.

Nun kann das Verhältnis von Autor und Kunstwerk im Kontext der romantischen Poetik nicht unabhängig von den Prämissen der Subjektphilosophie Fichtes betrachtet werden. Fichte problemati-

¹ Novalis, Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs in 4 Bänden und 1 Begleitband, Bd. III, hrsg. von Paul Kluckhohn und Richard Samuel, 3. Auflage, Stuttgart 1983, S. 365. Offensichtlich kannte Foucault nicht nur Novalis, sondern auch das ›Allgemeine Brouillon‹, wie seine ›Introduction‹ in Binswangers ›Le Rêve et L'Existence‹ (Traum und Existenz), 1954, belegt (vgl. Michel Foucault, Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits, hrsg. von Daniel Defert und François Ewald unter Mitarbeit von Jacques Lagrange, Bd. 1, Frankfurt am Main 2001, S. 133).

² Novalis, Schriften, a.a.O.

³ Ebd.

⁴ Ebd.

siert das transzendente Reflexionsmodell Kants, das davon ausgeht, das Selbstbewußtsein des Subjekts könne in der Rückwendung auf sich Kenntnis von sich als Subjekt erhalten. Allerdings kann das Subjekt nur dann von sich selbst Kenntnis haben, wenn es mit dem, was es selbst meint, schon vertraut ist.⁵ Doch wie gelangt das Subjekt zu dieser Selbsterkenntnis? Fichtes Antwort lautet: Das Ich bringt sich durch die »absolute Thätigkeit«⁶ eines selbstkonstitutiven Aktes hervor: »(D)as Ich ist, weil es sich setzt, und setzt sich, weil es ist.«⁷ Aufgrund dieser »ersten ursprünglichen Handlung des Ich«⁸ erlangt das Ich Bewußtsein, und zwar auch Bewußtsein von sich selbst. Damit impliziert die »absolute Thätigkeit des Ich« eine zugleich autopoetische und autoreflexive Bewegung: Das Ich bringt sich selbst nicht nur als sein eigener Autor hervor, sondern es beobachtet sich bei dieser »absoluten Thätigkeit«, das heißt es wird mit dem Akt der Selbstkonstitution zu einem Selbstbeobachter zweiter Ordnung.

Die von Schlegel und Novalis maßgeblich geprägte Kunstauffassung der Romantik verdankt sich der kritischen Auseinandersetzung mit den Folgeproblemen, die aus Fichtes These vom sich selbst setzenden Subjekt erwachsen. Für Novalis ist die »ursprüngliche Thätigkeit« des Ich die »Zueignung«.⁹ Indem das Ich Akte der »Zueignung« beziehungsweise der »Aneignung« vollzieht, folgt es einem subjektiven »Princip der Vereigenthümlichung«,¹⁰ das in dem Reiz des Geistes gründet, »zu absorbieren«. Den Geist »reizt das Fremdartige. Verwandlung des Fremden in ein Eignes. Zueignung ist also das unaufhörliche Geschäft des Geistes.«¹¹ Diese Auffassung läßt

⁵ Vgl. Manfred Frank, »Intellektuale Anschauung«. Drei Stellungnahmen zu einem Deutungsversuch von Selbstbewußtsein: Kant, Fichte, Hölderlin/Novalis, in: Die Aktualität der Frühromantik, hrsg. von Ernst Behler und Jochen Hörisch, Paderborn (u. a.) 1987, S. 96–126, hier: S. 114.

⁶ Johann Gottlieb Fichte, Grundlage der gesammten Wissenschaftslehre (1794), in: Johann Gottlieb Fichte's sämtliche Werke, hrsg. von I(mmanuel) H(ermann von) Fichte, 1. Abt., Bd. 1, Berlin 1845, S. 127.

⁷ Ebd., S. 133f.

⁸ Ebd., S. 107.

⁹ Novalis, Schriften, a.a.O. (Anm. 1), Bd. II, S. 274.

¹⁰ Ebd.

¹¹ Ebd., S. 646.

sich als Antizipation von Kristevas Konzept einer intertextuellen productivité lesen, die auf der »absorption et transformation« fremder Texte fußt.¹² Insofern kann man mit Laubmann die These vertreten, die romantische Ästhetik sei maßgeblich durch ein »Verfahren der intertextuellen Zueignung und Entäußerung der fremden Zeichen« ausgezeichnet, wodurch »das schreibende Ich als Arrangeur des Textes ins Zentrum des Darstellungsinteresses«¹³ rückt.

Im folgenden möchte ich nach den Konsequenzen dieser Auffassung für das Konzept der Autorschaft fragen, das in Brentanos Roman »Godwi oder Das steinerne Bild der Mutter. Ein verwilderter Roman von Maria« in Szene gesetzt wird. Insbesondere gilt es zu klären, was das »von Maria« zu bedeuten hat.

Werfen wir zunächst noch einmal einen Blick auf die romantische Poetik: Novalis' Gedanke vom Kunstwerk als künstliche Natur und von der künstlerischen Tätigkeit als Verwandlung des Fremden in ein Eignes findet sich in modifizierter Form auch bei Schlegel. In seinem »Gespräch über die Poesie« behauptet Schlegel, der »Anfang aller Poesie« bestehe darin, »die Gesetze der vernünftig denkenden Vernunft aufzuheben und uns wieder in die schöne Verwirrung der Fantasie, in das ursprüngliche Chaos der menschlichen Natur zu versetzen.«¹⁴ In diesem ursprünglichen Chaos schimmert »die alte Natur und Kraft« durch,¹⁵ denn die Poesie ist laut Schlegel »so tief in dem Menschen gewurzelt, daß sie auch unter den ungünstigsten Umständen immer noch zu Zeiten wild wächst.«¹⁶ Vor dem Hintergrund dieser Annahme fordert Schlegel eine »Neue Mythologie«, deren Aufgabe darin bestehen soll, »aus der tiefsten Tiefe des Geistes« das »künstlichste aller Kunstwerke« hervorzubringen: ein

¹² Julia Kristeva, Séméiotiké – Recherches pour une sémanalyse, Paris 1969, S. 146.

¹³ Sabine Laubmann, Das Gespräch der Zeichen. Studien zur Intertextualität im Werk E. T. A. Hoffmanns, München 1992, S. 31.

¹⁴ Friedrich Schlegel, Gespräch über die Poesie, in: Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, hrsg. von Ernst Behler unter Mitwirkung von Jean-Jacques Anstett und Hans Eichner, Bd. 2: Charakteristiken und Kritiken I (1796–1801), hrsg. von Hans Eichner, München/Paderborn/Wien 1967, S. 284–351, hier: S. 319 (künftig zitiert KA).

¹⁵ Ebd.

¹⁶ Ebd., S. 331.

Kunstwerk, das als »neues Bette und Gefäß für den alten ewigen Urquell der Poesie«¹⁷ die Urwüchsigkeit der Poesie in einem künstlichen Rahmen zur Erscheinung bringt. Mit diesem poetischen Rahmungsakt soll die »alte Natur und Kraft« der Poesie in eine neue, künstliche Natur verwandelt werden, wobei diese Verwandlung auch bei Schlegel der intertextuellen Dynamik von »absorption et transformation«¹⁸ folgt. Schlegel sieht das Kunstwerk nämlich als »Gewebe«, in dem alles »Beziehung und Verwandlung, angebildet und umgebildet« ist,¹⁹ ja das »Anbilden und Umbilden« wird zum »eigentümliche(n) Verfahren«, zur »Methode«²⁰ der »Neuen Mythologie«.

Vor dem Hintergrund dieser Überlegungen möchte ich zwei Hypothesen aufstellen. Die erste Hypothese greift die Rede vom »eigentümlichen Verfahren« des »Anbildens« und der »ursprünglichen Tätigkeit« der »Aneignung« auf. So wird in Brentanos »Godwi« das eigentümliche romantische Verfahren des Anbildens und Aneignens als »Uebersetzung« bezeichnet.²¹ Neben der Übersetzung aus fremden Sprachen – man denke an das Schlegel-Tiecksche Projekt der Übersetzung Shakespeares – kann sich der Begriff der »Übersetzung« auch auf die intermediale Transformation von Zeichensystemen, etwa die Auflösung von Bildern in Sprache,²² oder auf die editoriale Tätigkeit beziehen. Ein sprechendes Beispiel hierfür ist die von Arnim und Brentano besorgte Sammlung und Überarbeitung von Volksliedern in »Des Knaben Wunderhorn«. Die beiden Herausgeber praktizierten ein editorisches Verfahren, das sich nicht mit der Transkription in die Schriftsprache begnügt, sondern eine

¹⁷ Ebd., S. 312.

¹⁸ Kristeva, *Séméiotiké*, a.a.O. (Anm. 12), S. 146.

¹⁹ Schlegel, Gespräch über die Poesie, a.a.O. (Anm. 14), S. 318.

²⁰ Ebd.

²¹ Clemens Brentano, *Godwi oder Das steinerne Bild der Mutter. Ein verwilderter Roman von Maria*, hrsg. von Werner Bellmann, in: C. B., *Sämtliche Werke und Briefe*, Bd. 16, Stuttgart (u. a.) 1978 (= Frankfurter Brentano-Ausgabe), S. 316. Im folgenden wird der »Godwi« mit der Sigle G im Text zitiert.

²² Vgl. Helmut Pfotenhauer, *Sprachbilder. Untersuchungen zur Literatur seit dem achtzehnten Jahrhundert*, Würzburg 2000, S. 71f., sowie Marianne Schuller, *Romanschlüsse in der Romantik. Zum frühromantischen Problem von Universalität und Fragment*, München 1974, S. 148.

sehr weitreichende »literarische Stilisierung«²³ des Ausgangsmaterials vornimmt. Das gemeinsame Merkmal dieser verschiedenen Modi der Übersetzung liegt darin, daß ihnen jeweils eine eigentümliche Bewegung des Zitierens zugrunde liegt, mit der das Original in einen anderen Kontext manövriert und dort neu gerahmt wird. Dabei strebt die Übersetzung nicht die »Ähnlichkeit mit dem Original« an, sondern nimmt eine modulierende »Wandlung und Erneuerung des Lebendigen«²⁴ vor, durch die sich das Original ändert. In gleicher Weise legt das Konzept einer anbildenden und umbildenden »Neuen Mythologie« nahe, daß die »alte Natur und Kraft« der Poesie mit einer neu ins Werk zu setzenden »Kraft zum Bruch«²⁵ interagiert.

Hier wäre zu fragen, ob sich die künstliche Natur des Kunstwerks nicht auch der Dynamik jener »greffe citationelle« verdankt,²⁶ die Derrida in einer vielzitierten Passage seines Aufsatzes »Signatur Ereignis Kontext« ins Spiel bringt. Nach Derrida gehört die »Möglichkeit des Herausnehmens und des zitathaften Aufpfropfens«, die »greffe citationelle« also, »zur Struktur jedes gesprochenen oder geschriebenen Zeichens.«²⁷ Der biologische Begriff der Aufpfropfung bezeichnet eine Kultivierungstechnik, mit der wilde Pflanzen veredelt werden. So wird beispielsweise in der »Encyclopédie« die Aufpfropfung als »Triumph der Kunst über die Natur« (»triomphe de l'art sur la nature«) bezeichnet, denn mit Hilfe der Aufpfropfung wird es möglich, eine neue Pflanzenart zu erzeugen. Um diesen Effekt zu erzielen, zwingt man die Natur (»on force la nature«), ihre Formen zu ändern (»changer ses formes«) und fügt ihr das Gute, das Schöne und das Große hinzu (»suppléer«).²⁸ Bemerkenswerterweise

²³ Vgl. Konrad Feilchenfeldt, Vorwort zu *Des Knaben Wunderhorn*, Frankfurt am Main 1974, S. 9–15, hier: S. 11.

²⁴ Walter Benjamin, Die Aufgabe des Übersetzers, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. IV.1: *Kleine Prosa. Baudelaire-Übertragungen*, hrsg. von Tilmann Rexroth, Frankfurt am Main 1972, S. 10–21, hier: S. 12.

²⁵ Jacques Derrida, *Signatur Ereignis Kontext*, in: ders., *Limited Inc.* Aus dem Französischen von Werner Rappl, hrsg. von Peter Engelmann, Wien 2001, S. 15–45, hier: S. 27.

²⁶ Ebd., S. 32.

²⁷ Ebd.

²⁸ Vgl. Stichwort »Greffe (Jar.)«, in: Jean Le Rond D'Alembert und Denis Diderot (Hrsg.), *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*,

erlaubt der französische Ausdruck ›greffe‹ eine semantische Verknüpfung zwischen der Aufpfropfung im botanischen Sinne und dem Schreiben, die im Deutschen nicht möglich ist, denn ›greffe‹ ist auch die Bezeichnung für eine Schreibkanzlei. Der ›Greffier‹ ist ein Schreiber, der Schriftstücke kopiert, registriert und archiviert.²⁹ Wenn Derrida also behauptet: »Écrire veut dire greffer. C'est le même mot«,³⁰ dann ist dies nicht nur metaphorisch, sondern durchaus auch wörtlich zu nehmen. Die ›greffe‹ wird indes nicht nur von Derrida in Dienst genommen, sondern auch von Antoine Compagnon, der in seiner umfangreichen Studie zur ›Travail de la citation‹ – übrigens ohne ein einziges Mal auf Derrida Bezug zu nehmen – den Akt des Zitierens als Akt der Aufpfropfung faßt. Anders als Derrida geht es Compagnon bei seiner Bezugnahme auf den Begriff der ›Grefte‹ jedoch nicht um das Verpflanzen im botanischen, sondern im chirurgischen Sinne, also auf die Transplantation von Organen.³¹ Die transplantierende ›Grefte‹ steht für die »empirischen Interventionen« des Künstlers, dessen Artefakte sich einer »geste archaïque du découper-coller« verdanken.³²

Mit der zweiten Hypothese rückt das Verhältnis von Autorschaft und Herausgeberschaft in den Blick. Da es sich bei den Verfahren des Anbildens und Umbildens ebenso wie bei der Tätigkeit der Zueignung und Aneignung um Strategien einer »redistributiven Textverarbeitung«³³ handelt, läßt sich die Auffassung plausibilisieren, daß Novalis und Schlegel die ›poiesis‹ als Akt begreifen, der zwischen dem Ideal einer ursprünglich-setzenden, auktorialen Tätigkeit und der Realität einer nachträglich-umbildenden, editorialem Tätigkeit oszilliert. Diese editoriale Autorschaft verbindet die Geste absorbierenden Zitierens mit der autoreflexiven Geste des

28 Bde., Paris 1751–72, Faksimile-Ausgabe, Stuttgart 1966, hier: Band 7 (1757), S. 921.

²⁹ Vgl. Stichworte ›Grefte‹ und ›Greffier‹, in: Encyclopédie, Band 7, S. 924.

³⁰ Jacques Derrida, La Dissémination, in: ders., La Dissémination, Paris 1972, S. 431.

³¹ Vgl. Antoine Compagnon, La Seconde Main ou le Travail de la Citation, Paris 1979, S. 31.

³² Ebd., S. 17.

³³ Julia Kristeva, Der geschlossene Text, in: Textsemiotik als Ideologiekritik, hrsg. von Peter V. Zima, Frankfurt am Main 1977, S. 194–229, hier: S. 194.

Sich-selbst-Zitierens. Das Sich-selbst-Zitieren ist dabei auch als Form des Sich-selbst-setzenden-Setzens aufzufassen. Die ursprüngliche Kraft des Sich-selbst-setzenden-Setzens wird im Rahmen der frühromantischen Poetik zur Inszenierung einer doppelten semantischen Bewegung: »Sinn« ist nach Schlegel »dividierter Geist«, der zwischen »Selbstschöpfung und Selbstvernichtung«³⁴ oszilliert und in einen Zustand der »Selbstbeschränkung«³⁵ münden soll. Die Bewegung von Selbstschöpfung und Selbstvernichtung erweist sich aber auch als der »wichtigste Punkt in der Behandlung der Ironie in den ›Athenäums-Fragmenten«.³⁶ Während die Selbstschöpfung als Akt der setzenden Autopoiesis gedeutet werden kann, impliziert die Selbstvernichtung ein zersetzendes dédoublement, das ironisch in Dienst genommen werden kann. Dieser Prozeß der zersetzenden Verdopplung ermöglicht eine ironische Selbstbeobachtung zweiter Ordnung, die in direkter Analogie zur »poetischen Reflexion« Schlegels steht: Die Akte, mit denen sich die Beobachter beim Beobachten selbst beobachten, erzeugen den gleichen Effekt wie die im ›Athenäums-Fragment 116‹ erwähnte »endlose() Reihe von Spiegeln«.³⁷ So besehen erweist sich die romantische Ironie nicht nur als »endloser Prozeß, der zu keiner Synthese führt«,³⁸ sondern die romantische Ironie dient der »Darstellung eines ›schwebenden‹ Selbstverhältnisses«.³⁹ Damit die Ironie als Ironie verstanden werden kann, muß ein semantischer »Szenenwechsel«⁴⁰ von der fremdreferentiellen Ebene der »Information« zur selbstreferentiellen Ebene der »Mitteilung« vollzogen werden.⁴¹ Dieser semantische Szenenwechsel läßt sich als interpretative Aufpfropfung fassen, welche die Aufmerksamkeit des Rezipienten auf die »Botschaft

³⁴ Friedrich Schlegel, ›Lyceums-Fragmente‹ [28], KA II, S. 149.

³⁵ Ebd., vgl. auch Schlegel, ›Lyceums-Fragmente‹ [37], KA II, S. 151.

³⁶ Ernst Behler, Frühromantik, Berlin und New York 1992, S. 251.

³⁷ Friedrich Schlegel, ›Athenäums-Fragmente‹ [116], KA II, S. 182f.

³⁸ Paul de Man, Die Rhetorik der Zeitlichkeit, in: ders., Die Ideologie des Ästhetischen, hrsg. von Christoph Menke, Frankfurt am Main 1993, S. 83–130, hier: S. 118.

³⁹ Niklas Luhmann, Die Kunst der Gesellschaft, Frankfurt am Main 1999, S. 459.

⁴⁰ Vgl. John Langshaw Austin, Zur Theorie der Sprechakte. Deutsche Bearbeitung von Eike von Savigny, 2. Auflage, Stuttgart 1985, S. 43f.

⁴¹ Luhmann, Die Kunst der Gesellschaft, a.a.O., S. 459.

selbst«⁴² lenkt. Die Ironie ist jedoch nicht nur Selbstbeobachtung zweiter Ordnung, sondern auch Selbstdarstellung des Konzepts. Die romantische Kunst findet »in der Ironie ein Medium ihrer Selbstrepräsentation«,⁴³ ja, die Ironie ist das »deiktische Prinzip«,⁴⁴ das sowohl auf das Konzept der Universalpoesie als auch auf die performativen Akte verweist, mit denen dieses Konzept im Rahmen des künstlerischen Schaffensprozesses ausgeführt wird. Mit anderen Worten: Ironie als Medium der Selbstrepräsentation fungiert als autoreflexiver Index der eigenen performativen Verkörperungs- und Inszenierungsbedingungen.

Schließlich kann die romantische Ironie aber auch als Vollzugsform einer gleichermaßen rahmensetzenden und rahmenzersetzenden Aufpfropfungsbewegung angesehen werden. Ausgehend von Schlegels Bestimmung der progressiven Universalpoesie als »Spiegelkabinett der Vervielfältigung« betrachtet Wellbery die von der romantischen Ironie vollzogene Verdopplung unter semiotisch-dekonstruktivistischen Vorzeichen, wenn er behauptet, »daß der Schlegelsche Ironiebegriff die Dynamik des gesamten Textualitätssystems in sich aufnimmt und (das ist entscheidend) wiederholt«. ⁴⁵ Die »Bedingung der Möglichkeit von Ironie« ist die »Zitierbarkeit bzw. Wiederholbarkeit des Buchstabens«. ⁴⁶ Dabei rekurriert Wellbery nicht nur auf Derridas Begriff der »Iterabilité«, sondern auch

⁴² Vgl. Roman Jakobson, *Linguistik und Poetik*, in: ders., *Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921–1971*, hrsg. von Elmar Holenstein, Frankfurt am Main 1979 (zuerst 1960), S. 83–121, hier: S. 92.

⁴³ Ingrid Strohschneider-Kohrs, *Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung*, Tübingen 1977, S. 234.

⁴⁴ Ebd. Hamacher geht noch einen Schritt weiter, wenn er behauptet, in der romantischen Literatur solle »nichts als das Zeigen sich zeigen« (Werner Hamacher, *Der ausgesetzte Satz. Friedrich Schlegels poetologische Umsetzung von Fichtes absolutem Grundsatz*, in: ders., *Entferntes Verstehen. Studien zu Philosophie und Literatur von Kant bis Celan*, Frankfurt am Main 1998, S. 195–234, hier: S. 232).

⁴⁵ David E. Wellbery, *Rhetorik und Literatur. Anmerkungen zur poetologischen Begriffsbildung bei Friedrich Schlegel*, in: *Die Aktualität der Frühromantik*, a.a.O. (Anm. 5), S. 161–173, hier: S. 172. Vgl. auch Waltraud Wiethölter (*Ursprünglicher Gedanken Refrain – Wiederholung. Zum Phänomen frühromantischer Zyklik*, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 75 [2001], S. 587–656, hier: S. 613), die darüber hinaus eine Verbindung zwischen dem zyklischen Denken und der Ironie herstellt.

⁴⁶ Ebd.

auf Sperber und Wilsons »Echotheorie der Ironie«. Sperber und Wilson vertreten die Auffassung, Ironie sei eine Form des »echoischen Erwähnens« (»echoic mentioning«).⁴⁷ Danach ist die ironische Äußerung ein kommentierendes Selbstzitat ohne Anführungszeichen, bei dem der propositionale Gehalt der Satzbedeutung durch die ironische Einstellung des Sprechers einen Rahmenwechsel erfährt. Der ironische Gehalt verdankt sich mithin einer performativen Geste, die mit dem Selbstzitat eine Selbstdistanzierung vornimmt. Dadurch wird das in allen geistigen wie poetischen Prozessen wirksame »Princip der Vereigenthümlichung«, ⁴⁸ das Fremdes absorbierend in Eignes verwandelt,⁴⁹ ironisch markiert und reflektiert. Zugleich verweist das Ironiesignal auf eine implizit vollzogene Aufpfropfungsbewegung.

I

Vor dem Hintergrund dieser kursorischen Vorüberlegungen soll im folgenden Brentanos »Godwi« untersucht werden, der, ungeachtet der negativen Beurteilung seiner literarischen Qualität durch die zeitgenössische Kritik, als »hochgradig reflektiertes Kunstwerk« gelten darf, »das eine eigene Poetik des Romans und einen eigenen Kunstgriff entwirft«. ⁵⁰ Mit dem »Godwi« unternimmt Brentano den Versuch, das von Schlegel formulierte Programm einer progressiven Universalpoesie »bis an die Grenze des Absurden«⁵¹ in die poetische

⁴⁷ Dan Sperber und Deirdre Wilson, *Irony and the Use-Mention Distinction*, in: *Pragmatics. A Reader*, hrsg. von Steven Davies, New York und Oxford 1991, S. 550–563, hier: S. 555. Diese Echos »are meant to indicate that the preceding utterance has been heard and understood, and to express the hearer's immediate reaction to it« (S. 557).

⁴⁸ Novalis, *Schriften*, a.a.O. (Anm. 1), Bd. II, S. 274.

⁴⁹ Ebd., S. 646.

⁵⁰ Susanne Scharnowski, *Ein wildes gestaltloses Lied. Clemens Brentanos »Godwi« oder Das steinerne Bild der Mutter*, Würzburg 1996 (= *Epistemata. Würzburger wissenschaftliche Schriften, Reihe Literaturwissenschaft* 184), S. 13.

⁵¹ Benno von Wiese, *Brentanos »Godwi«. Analyse eines »romantischen Romans«*, in: *Von Lessing bis Grabbe. Studien zur deutschen Klassik und Romantik*, hrsg. von dems., Düsseldorf 1968, S. 191–247, hier: S. 247, sowie Werner Bellmann, in: *Clemens Brentano, Godwi*, a.a.O. (Anm. 21), S. 582–614, hier: S. 600.

Tat umzusetzen.⁵² Dies geschieht durchaus mit kritisch-ironischer Absicht: ›Godwi‹ spielt mit der »Form des Paradoxen« im klaren Bewußtsein »des unendlich vollen Chaos«,⁵³ das dieses diskursive Spiel erzeugt. Zugleich erweist sich der ›Godwi‹ auch als Exemplifikation von Novalis' These, das »Geschäft des Geistes« sei die absorbierende »Verwandlung des Fremden in ein Eignes«.⁵⁴ Dabei wird an der Konstruktion des ›Godwi‹ eine Erzählbewegung sichtbar, »die keiner von außen auferlegten Ordnung zu gehorchen scheint«.⁵⁵ Grobenteils wird diese Verwilderung der Struktur in der ›Godwi‹-Forschung als Form »perspektivisch gebrochenen Erzählens« begriffen.⁵⁶ Indes steht eine umfassende Untersuchung zum Perspektivismus des ›Godwi‹ noch aus. Insbesondere bleibt zu zeigen, inwiefern der Perspektivismus des ›Godwi‹ als »bewußt durchgeführtes Prinzip«⁵⁷ einer »romanimmanenten Poetik«⁵⁸ angesehen werden kann. Eine grundsätzliche Schwierigkeit bereitet dabei die Vieldeutigkeit des Begriffs der Perspektive.

Unter narratologischen Vorzeichen geht es bei einer Untersuchung des Perspektivismus um die Erzählperspektive, die auf den »Akt des Erzählens« und das »Verhältnis von Erzähler und Erzähltem«⁵⁹ abhebt. Dabei ist nicht nur der Aspekt der Ebenendifferen-

⁵² Allerdings sah auch Schlegel das Experiment des ›Godwi‹ als gescheitert an, wie das berühmte, von Caroline Schlegel überlieferte, Distichon vom Dezember 1801 belegt: »Hundert Prügel vorn A(rsch) – die wären Dir redlich zu gönnen, Fr(iedrich) Schl(egel) bezeugts, andre Vortreffliche auch« (vgl. Ernst Behler, Zu Entstehung und Wirkung des Textes, in der Reclam-Ausgabe des ›Godwi‹ [hrsg. von E. B., Stuttgart 1995], S. 557).

⁵³ Friedrich Schlegel, ›Ideen‹ [69], KA II, S. 263.

⁵⁴ Novalis, Schriften, a.a.O. (Anm. 1), Bd. II, S. 646.

⁵⁵ Elisabeth Grob, Die verwilderte Rede in Brentanos ›Godwi‹ und L. Sternes ›Tristram Shandy‹, Bern und Frankfurt am Main 1980, S. 91.

⁵⁶ Ursula Regener, Arabesker ›Godwi‹: Immanente Kunsttheorie und Gestaltreflexion in Brentanos Roman, in: *Modern Language Notes* 103 (1988), S. 588–607, hier: S. 597. Vgl. auch Paul Böckmann, Die romantische Poesie Brentanos und ihre Grundlagen bei Friedrich Schlegel und Tieck, in: *Jahrb. FDH* 1934/35, S. 56–176, hier: S. 134–141.

⁵⁷ Horst Meixner, Denkstein und Bildersaal in Clemens Brentanos ›Godwi‹. Ein Beitrag zur romantischen Allegorie, in: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 11 (1967), S. 435–468, hier: S. 440.

⁵⁸ Scharnowski, Ein wildes gestaltloses Lied, a.a.O. (Anm. 50), S. 13.

⁵⁹ Vgl. Gérard Genette, *Die Erzählung*, München 1998, S. 134f.

zierung und der diskursiven Rahmungsstrategien zu berücksichtigen, sondern auch der Aspekt der »Fokalisierung«. Fokalisierung im narratologischen Sinne antwortet auf die Frage »Wer sieht?« und »Wieviel wird gesehen?«,⁶⁰ das heißt, sie ist als erzählte Perspektivik eine sprachliche Modulation von Wahrnehmungsperspektiven. Der Fokus ist der sprachlich gefaßte optische Brennpunkt, mit dem die Aufmerksamkeit wie mit einem »Perspectiv« auf einen bestimmten faktualen oder fiktionalen Weltausschnitt ausgerichtet wird. Vor dem Hintergrund dieser Unterscheidung ist nun zu überlegen, was »perspektivisch gebrochene(s) Erzählen(s)«⁶¹ mit Blick auf die Verwilderung der Struktur im ›Godwi‹ heißen kann.

Zugleich schließt sich hier die Frage nach der Rolle des paratextuellen Rahmens im ›Godwi‹ an. In seiner Untersuchung der Paratexte bestimmt Gérard Genette das Vorwort als

Beiwerk, durch das ein Text zum Buch wird und als solches vor die Leser und, allgemeiner, vor die Öffentlichkeit tritt. Dabei handelt es sich weniger um eine Schranke oder eine undurchlässige Grenze als um eine Schwelle (...), um eine »unbestimmte Zone« zwischen innen und außen, die selbst wieder keine feste Grenze nach innen (zum Text) und nach außen (dem Diskurs der Welt über den Text) aufweist.⁶²

Bei seiner Definition des Vorworts als »unbestimmte Zone« rekurriert Genette auf eine Überlegung von Compagnon, der in ›La Seconde Main‹ den Bereich zwischen dem »Hors-Texte« und dem Text als »zone intermédiaire«⁶³ bezeichnet, die man passieren muß, um Zugang zum Text zu erhalten. Diese vermittelnde Zone liegt weder eindeutig außerhalb noch eindeutig innerhalb dessen, was sie

⁶⁰ Ebd.

⁶¹ Regener, Arabesker Godwi, a.a.O. (Anm. 56), S. 597.

⁶² Gérard Genette, *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*. Aus dem Französischen von Dieter Hornig, Frankfurt am Main 1992, S. 10.

⁶³ Compagnon, *La Seconde Main*, a.a.O. (Anm. 31), S. 328. Ganz ähnlich argumentiert übrigens auch Hans Ehrenzeller in seinen Studien zur Romanvorrede, wo er behauptet, die Vorrede schütze das Werk in einem poetischeren Sinn, »als eine Art Schwelle nämlich, die Schein und Sein auseinander hält und die Welt des Buchs gegen die Wirklichkeit hin abgrenzt. Die Vorrede ist die Bühnenrampe des Romans, könnte man sagen« (H. E., *Studien zur Romanvorrede von Grimmelshausen bis Jean Paul*, Bern 1955, S. 138).

rahmt,⁶⁴ es handelt sich um eine Zone des Übergangs. Compagnon vergleicht sie mit einem Bilderrahmen (»cadre«), der das Bild (»tableau«) einschließt⁶⁵ und den Zugang zum »Körper des Buches« sichert. Genau wie Compagnon geht Genette auf den Aspekt der typographischen Verkörperung des Paratextes ein, wenn er betont, bereits das bloße Abschreiben verschaffe »der Idealität des Textes eine schriftliche oder lautliche Materialisierung«, die sich paratextuell auswirke. »In diesem Sinne«, fährt Genette fort, »läßt sich gewiß behaupten, daß es keinen Text ohne Paratext gibt oder je gegeben hat.«⁶⁶ Dabei wirft der Begriff der Paratextualität die Frage nach dem Verhältnis von Schriftlichkeit und Performativität im Rahmen des »Vorwortakts«⁶⁷ auf. Das Vorwort ist nämlich in dreifacher Hinsicht »Vor-Schrift«: Es versucht erstens, dem Leser eine ideale Lektürehaltung vorzuschreiben und hat insofern die Funktion eines direktiven Sprechakts. Zugleich erscheint die Vorrede als »Perspectiv«, wie es im »Zedler« heißt, »dadurch man den ganzen Plan und den Werth eines Buches übersehen könnte.«⁶⁸ Zweitens folgt das Vorwort vorgeschriebenen Eingangsformeln, erweist sich mithin als rhetorisches Ritual, das heißt als Performativ im Sinne der Ritualtheorie, das mit dem Äußern bestimmter, rhetorischer Eingangsformeln einen Anfang macht. Drittens ist das Vorwort auch insofern Vor-Schrift, als es sich einer Dynamik des Davor- und Dazuschreibens verdankt, die im Anschluß an Compagnon und Derrida als Aufpfropfung verstanden werden kann. Das so bestimmte Verhältnis von Performativität und Schriftlichkeit spielt in jene drei Problemkreise hinein, die Ansorge bei seiner Untersuchung der Romanvorrede ausmacht,⁶⁹ nämlich erstens die unterschiedlichen Verkörper-

⁶⁴ Vgl. hierzu Ulrike Dünkelsbühler, *Rahmen-Gesetz und Parergon-Paradox. Eine Übersetzungsaufgabe*, in: *Paradoxien, Dissonanzen, Zusammenbrüche. Situationen offener Epistemologie*, hrsg. v. Hans Ulrich Gumbrecht und K. Ludwig Pfeiffer, Frankfurt am Main 1991, S. 207–223, hier: S. 208.

⁶⁵ Vgl. Compagnon, *La Seconde Main*, a.a.O., S. 328.

⁶⁶ Genette, *Paratexte*, a.a.O. (Anm. 62), S. 11.

⁶⁷ Vgl. ebd., S. 279.

⁶⁸ Artikel »Vorrede«, in: *Zedlers Universallexikon*, Nachdruck der Ausg. Halle und Leipzig 1723 ff., Graz 1961–1964, hier: Bd. 52, S. 1073 f.

⁶⁹ Vgl. Hans-Jürgen Ansorge, *Art und Funktion der Vorrede im Roman. Von der Mitte des 18. Jahrhunderts bis zum Ende des 19. Jahrhunderts*, Diss. Würzburg 1969, S. 14.

rungsformen der Vorrede im Roman, zweitens die Beziehung zwischen Haupttext und Vorrede, drittens die poetologische Funktion der Vorrede als Ort der Selbstreflexion.

Mit Blick auf Brentanos »Godwi« wäre nun zu klären, inwiefern das Vorwort unter den Vorzeichen der Universalpoesie noch die Funktion eines »Perspectivs« haben kann, durch das sich der ganze Plan und der Wert eines Buches »übersehen« läßt.⁷⁰ Diese Frage wird insbesondere dadurch virulent, daß Schlegel im Namen der romantischen Kunst »Noten, (Vorrede,) Personalitäten, Illusionskünsteleien (mit den Namen und der Anonymität)«⁷¹ ablehnt, während im »Godwi« den beiden Vorreden eine entscheidende Funktion bei der Darstellung des Gesamtkonzepts zukommt. Dabei wird das »Perspectiv« eine Metapher des Romantischen: »(D)as Romantische ist also ein Perspectiv oder vielmehr die Farbe des Glases und die Bestimmung des Gegenstandes durch die Form des Glases« (G, S. 314).

Angesichts dieser intrikaten Ausgangskonstellation erweist sich das Verhältnis zwischen der Vorrede zum ersten und der Vorrede zum zweiten Band des »Godwi« als ironische Replik auf Schlegels ablehnende Haltung. Mehr noch, das Verhältnis zwischen beiden Vorreden erweist sich als »die Wurzel und das Quadrat«⁷² des ganzen Buches. In der Vorrede zum ersten Band wendet sich »Maria«,⁷³ der fiktive Autor des »Godwi« – übrigens ähnlich selbstgewiß wie der Vorredenverfasser des »Werther« – mit den folgenden Worten an den Leser:

Du wirst mir darum wohlwollen, lieber Leser, daß ich mich mit diesem Buche, das nur zu sehr mehr von mir als sich selbst durchdrungen ist, gleichsam selbst vernichte, um schneller zur Macht der Objektivität zu gelangen, und von meinem Punkte aus zu thun, was ich vermag. Es ist mir schon itzt ein inniger Genuß, alle Mängel, die ich vor 2 Jahren hatte, zu übersehen; sie alle zu verbessern, dazu müßte ich auf der letzten Höhe stehen, die ewig vor uns flieht. (G, S. 14)

⁷⁰ Artikel »Vorrede«, *Zedlers Universallexikon*, a.a.O. (Anm. 68), S. 1073 f.

⁷¹ Friedrich Schlegel, *Kritische Schriften und Fragmente*, KA I, S. 205.

⁷² Schlegel, »Lyceums-Fragmente« [8], KA II, S. 148.

⁷³ Daß es sich bei »Maria« nicht nur um ein Pseudonym Brentanos handelt, sondern um den Namen einer fiktiven Instanz, kann erst im folgenden gezeigt werden.

Mit dieser Passage macht der Vorredenverfasser zum einen deutlich, daß er nicht in der Lage ist, aus der Perspektive der Vorrede und mit der Vorrede als »Perspectiv« eine Übersicht über »den ganzen Plan und den Werth des Buches«⁷⁴ zu gewinnen. Zum anderen erhebt er den Anspruch, als Autor des Haupttextes zu gelten. Unklar bleibt indes, worin die festgestellte Selbstvernichtung besteht, die der Dichter Maria »mit diesem Buche« erfahren wird. Immerhin gibt er zu verstehen, daß die Selbstvernichtung ein dynamischer Prozeß ist, der darauf abzielt, die »Macht der Objektivität« freizusetzen. Faßt man die »Macht der Objektivität« als »Objektivität der Kunst«, so betrifft sie die Eigengesetzlichkeit der Kunst. Nach Schlegel wird das Kunstwerk »durch Gesetze innerer Möglichkeit beschränkt«,⁷⁵ das heißt, daß es »sich selbst nicht widersprechen« darf, sondern »durchgängig mit sich übereinstimmen«⁷⁶ muß. Die »Macht der Objektivität« kann aber auch als Konsequenz einer autoreflexiven Bezugnahme gedeutet werden, durch die sich das Subjekt selbst zum Objekt, nämlich zum Gegenstand seines Denkens, macht. Im Rahmen sprachlicher Kunstwerke erfolgt diese objektivierende Bezugnahme in Form des Selbstzitats, des Selbstkommentars oder der Selbstironie. In all diesen Fällen wird die eigene Rede durch den Vollzug eines autoreflexiven performativen Akts zur Objekt-Sprache moduliert.

Wie die Selbstvernichtung Marias mit dem Umstand zusammenhängt, daß das Buch »mehr von mir als sich selbst durchdrungen ist«, wird erst im Rahmen der Vorrede zum zweiten Band klar. Die Vorrede zum zweiten Band setzt nicht nur eine »völlige Umstrukturierung der Erzählperspektive«⁷⁷ ins Werk, sondern aus der Perspektive des zweiten Bandes wird die Darstellungsform des ersten Bandes »als verfehlt erklärt«,⁷⁸ da im Rahmen der Briefromanpoetik das Kunstwerk »zum Naturwerk erniedrig(t)« wird.⁷⁹ Aus der rückblickenden Perspektive des zweiten Teils wird die Selbstvernichtung

⁷⁴ Artikel »Vorrede«, Zedlers Universallexikon, a.a.O. (Anm. 68), S. 1073f.

⁷⁵ Friedrich Schlegel, Über das Studium der griechischen Poesie, in: KA I, S. 292.

⁷⁶ Ebd.

⁷⁷ Bernd Reifenberg, Die »schöne Ordnung« in Clemens Brentanos »Godwi« und »Ponce de Leon«, Göttingen 1990 (= Palaestra 291), S. 94.

⁷⁸ Schuller, Romanschlüsse in der Romantik, a.a.O. (Anm. 22), S. 120.

⁷⁹ Schlegel, Kritische Schriften und Fragmente, KA I, S. 205.

Marias durch die Objektivierung all jener Fehler vollzogen, die dieser im ersten Teil begangen und großzügig übersehen hat. Darüber hinaus wird die Vorrede zum zweiten Band zur zone intermédiaire einer »künstlerischen Reflexion«,⁸⁰ die im Zuge ihrer ironischen »Selbstbespiegelung«⁸¹ post festum eine modulierende Neurahmung des ersten Bandes vornimmt: Die Vorrede zum zweiten Band vernichtet die in der Vorrede zum ersten Band erzeugte Illusion, daß es sich bei dem Briefwechsel um einen »Roman von Maria« handelt. Während Maria in der Vorrede zum ersten Band als Autor auftritt, wartet er in der Vorrede zum zweiten Band mit dem Bekenntnis auf, daß er »bloß« die Funktion eines Herausgebers hatte:⁸² Eine Funktion, die der fiktive Herausgeber Maria jedoch »ungeschickt« verrichtet hat, wie er selbst einräumt:

Ich habe leider diese Briefe mit dem meinigen vermischt, und hoffte einige Entschuldigung, wenn ich erzähle, wie ich zu diesen Briefen gekommen bin. (G, S. 273)

Damit gerät Marias diskursive Funktion ins Schweben: Seine entblößende »Selbstanzeige«⁸³ impliziert, daß er fremdes Geschriebenes

⁸⁰ Schlegel, »Athenäums-Fragmente« [238], KA II, S. 204.

⁸¹ Ebd.

⁸² Damit wird auch klar, daß der Name »Maria« zwei Funktionen hat: Einerseits ist er als Pseudonym Brentanos dessen »zweiter Autorenname« (Philippe Lejeune, Der autobiographische Pakt, in: Die Autobiographie. Zu Form und Geschichte einer literarischen Gattung, hrsg. von Günter Niggel, Darmstadt 1989, S. 214–257, hier: S. 228) – allerdings nicht in dem von Pross behaupteten Sinne, daß Brentano »die Publikation seiner Texte unter dem Namen ihm nahestehender Frauen« vornehme (Caroline Pross, Falschnamenmünzer. Zur Figuration von Autorschaft und Textualität im Bildfeld der Ökonomie bei Jean Paul, Frankfurt am Main [u. a.] 1997, S. 50). Vielmehr handelt es sich bei dem Pseudonym »Maria« um ein Prenonym, wie der Brief vom 27. März 1800 an den Verleger Wilhelm Rein belegt: »So geben sie diesem ersten Stück, den allgemeinen Titel Satiren, und poetische Spiele von Maria, (dies ist mein zweiter Taufname, und meine zukünftige Signatur) (. . .)« (vgl. Bellmann, Kommentar zu »Godwi«, a.a.O. [Anm. 51], S. 627). Zum anderen wird der Name »Maria« mit der Vorrede zum zweiten Band des »Godwi« aber auch zum Namen der fiktiven Instanz des Herausgeber-Erzählers. Mit der Vorrede zum zweiten Band vollzieht sich mithin die Modulation des fingierten Autor-Herausgebers zum fiktiven Herausgeber-Erzähler.

⁸³ Wolfgang Iser, Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung, München 1984, S. 136.

mit Eigenem kontaminiert und so die Funktion Herausgeber mit der Funktion Autor vermischt hat. Die mit der Vorrede zum zweiten Band ins Werk gesetzte Herausgeberfiktion dementiert damit die mit der Vorrede zum ersten Band erzeugte Fiktion von Marias Autorschaft durch eine Auffindungsgeschichte. Gleichsam als Nachwort zum ersten Band erfahren wir nun, daß der elternlose Maria als Lehrling des Kaufmanns Römer von diesem ein »Päckchen Briefe« zur Bearbeitung bekommen hatte, um ihn von seiner Leidenschaft für Römers Tochter abzulenken. In seiner Vorrede zum zweiten Band zitiert Maria nachträglich Römers Editionsauftrag für die im ersten Band präsentierten Briefe:

Mein lieber Maria, dies ist ein Briefwechsel zwischen sehr edlen und interessanten Menschen, er enthält auch einen Theil meiner Lebensgeschichte; lesen Sie ihn durch, ich glaube, die Geschichte dieser Menschen wird Sie über Ihre, im Verhältnisse mit jener noch sehr einfache, Geschichte trösten. Zu gleicher Zeit bitte ich Sie den Versuch zu machen, diese Briefe nach dem Faden, den ich Ihnen geben will, zu reihen, und hie und da zu ändern, damit mehr Einheit hinein kömmt. Ich denke das Ganze herauszugeben, und habe die Erlaubniß der vorkommenden Personen dazu. (G, S. 274)

Diese Auffindungs- und Überlieferungsgeschichte offenbart, daß Maria keineswegs der Autor des ersten Bandes ist, ja, daß er nicht einmal die Rolle eines Herausgebers für sich reklamieren kann, sondern lediglich die eines editorials Hilfsarbeiters. Nicht er, sondern Herr Römer gedenkt »das Ganze herauszugeben«. Ein Hinweis auf den editorials »Faden«, den Römer Maria gegeben haben will, fehlt freilich.

Dennoch lassen sich ex negativo einige Feststellungen treffen, die Aufschluß darüber geben, warum Herr Römer, als er von Maria den ersten Band erhält, über dessen »ungeschickte Behandlung« (G, S. 275) aufgebracht ist. Zum ersten verrät der gewählte Titel: »Godwi oder Das steinerne Bild der Mutter. Ein verwilderter Roman von Maria«, daß sich Maria trotz der subalternen Rolle, die ihm von Römer vorgeschrieben ist, den Roman zueignet. Diese, im Titel »ein Roman von Maria« zum Ausdruck kommende appropriative Geste impliziert, daß Maria die Briefe nicht nur mit seinen eigenen Gedanken vermischt hat, sondern daß er als Arrangeur auch den Anspruch auf Autorschaft reklamiert. Zum zweiten belegt

die Tatsache, daß Maria seinem Auftraggeber Römer nicht das Manuskript, sondern den gedruckten Band überreicht, daß Maria – darin dem Beispiel Wielands bei der Herausgabe von Sophie von La Roches »Fräulein von Sternheim« folgend⁸⁴ – auch beim Vollzug des Akts der Publikation eigenmächtig gehandelt hat. Drittens legt der Untertitel »Ein verwilderter Roman von Maria« nahe, daß der erste Band – entgegen der Tradition der Briefromanpoetik – ohne Authentizitätsfiktion auskommen soll, da er explizit als »Roman« und nicht als »Geschichte« deklariert wird.⁸⁵ Die Authentizitätsfiktion setzt erst mit dem zweiten Band des »Godwi« ein, der zusätzlich den Untertitel trägt:

Herausgegeben von den Freunden des Verstorbenen, mit Nachrichten von seinem Leben, seinen Arbeiten und seinem Tode. (G, S. 255)

Hier kommt es zu einer bemerkenswerten Überblendung: Noch bevor Maria im Rahmen einer Selbstanzeige offenbart, daß er nicht der Autor, sondern bloß der unzuverlässige Herausgeber des ersten Bandes ist, wird er durch den Untertitel des zweiten Bandes bereits zum Protagonisten einer Herausgeberfiktion erklärt. Mit diesem doppelten deklarativen Akt wird ein modulierender Szenenwechsel vorgenommen, durch den die Vorrede zum zweiten Band die Funktion eines romantischen Perspektivs erhält, das »alles in anderer Beleuchtung«⁸⁶ zeigt. Der zweite Band des »Godwi« erscheint nicht

⁸⁴ Vgl. Wielands »Vorwort« zu Sophie von La Roches »Geschichte des Fräuleins von Sternheim« (Vollständiger Text nach der Erstausgabe von 1771, hrsg. von Günter Häntzschel, München 1976, S. 5) sowie Silvia Bovenschen, Die imaginierte Weiblichkeit. Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen, Frankfurt am Main 1979, S. 197f.

⁸⁵ Insofern ist von Wieses Auffassung kritisch zu hinterfragen, daß mit Marias Eingeständnis, er habe die Briefe mit dem seinigen vermischt, der Briefwechsel »ins unverbindlich Poetische gerückt« werde (von Wiese, Brentanos »Godwi«, a.a.O. [Anm. 51], S. 193). Dies habe zur Folge, daß »der Wahrheitsgehalt der Briefe vom Autor selbst« ironisiert werde (ebd.). Die gleiche Fehleinschätzung nimmt meines Erachtens auch Scharnowski vor, wenn sie behauptet, die Vorrede zum zweiten Band habe die Funktion, den Briefromananteil im nachhinein »seiner vermeintlichen Authentizität (zu) beraub(en), als interessierte Fiktion, ja als Geschichtsklitterung (zu) bezeichne(n)« (Scharnowski, Ein wildes gestaltloses Lied, a.a.O. [Anm. 50], S. 109).

⁸⁶ Meixner, Denkstein und Bildersaal in Clemens Brentanos »Godwi«, a.a.O. (Anm. 57), S. 441.

nur als »Versuch einer Ordnung des ersten Teils«⁸⁷ respektive »als Text aus Vorgeschichten«,⁸⁸ in denen die Lebensumstände und Verwandtschaftsbeziehungen der Figuren des ersten Teils aufgedeckt werden, sondern er stellt eine diskursive Transformation Marias dar, der von einem Subjekt des Erzählens zu einem Objekt des Erzählens wird. Diese Objektivierung geht Hand in Hand mit Marias Selbstvernichtung, nämlich seinem Tod als Autor.

Auch unter dem Aspekt der Relation von Erzählzeit und erzählter Zeit vollzieht sich mit der Vorrede zum zweiten Band ein bemerkenswerter Perspektivenwechsel: Während die Vorrede zum ersten Band eine nachzeitige Vorrede ist, datiert mit »Juni 1800«, also zwei Jahre nach dem in der Vorrede erwähnten Entstehen des Buches, muß es sich bei der Vorrede zum zweiten Band um eine Vorrede handeln, die, entgegen der gängigen Praxis, vor dem Haupttext geschrieben wurde, den sie einleitet. Dies läßt sich daraus folgern, daß Maria, der Verfasser der Vorrede zum zweiten Band und des zweiten Bandes selbst, stirbt, bevor er den zweiten Band beenden kann. Dergestalt wird die davor geschriebene Vorrede der Einsatzpunkt jener augenfälligen Gleichzeitigkeit des Erzählens, durch die sich der zweite Band des ›Godwi‹ auszeichnet: ein Erzählen, das gleichsam »vor den Augen des Lesers«⁸⁹ stattfindet.

Dieses performative Vorführen der Gleichzeitigkeit des Erzählens wird zum bestimmenden Strukturmerkmal des zweiten Bandes. Performativ ist zum einen die Modulation des Erzähltextes in eine »Erzählbühne«,⁹⁰ auf der die Entstehung des Romans in actu vor den Augen des Lesers aufgeführt wird. Performativ ist zum anderen aber auch die Darstellung der aufpfropfenden Akte des Zitierens und Arrangierens von Godwis Lebenserzählung. Dabei werden nicht nur die Schreib- und Editions-Szenen dargestellt, sondern auch das ironische »Verunglücken«⁹¹ bei Marias Versuch, die Autorfunktion zu erfüllen. Mit der Einführung Marias als Ich-Erzähler

⁸⁷ Cordula Braun, *Divergentes Bewußtsein: Romanprosa an der Wende zum 19. Jahrhundert. Interpretationen zu Schlegels Lucinde, Brentanos Godwi und Jean Pauls Leben Fibels*, Frankfurt am Main (u. a.) 1999, S. 233.

⁸⁸ Ebd.

⁸⁹ Alfred Kerr, *Godwi. Ein Kapitel deutscher Romantik*, Berlin 1898, S. 77.

⁹⁰ Vgl. Strohschneider-Kohrs, *Die romantische Ironie*, a. a. O. (Anm. 43), S. 343.

⁹¹ Vgl. Austin, *Zur Theorie der Sprechakte*, a. a. O. (Anm. 40), S. 36.

des zweiten Bandes wiederholt sich sein Scheitern als Autor auf einer »neuen Ebene fiktiver Wirklichkeit«:⁹² eine Ebene, »die vom Romanschreiben handelt und das Vorhergehende als einen Roman im Roman umschließt«. ⁹³ Die Ausgangssituation des zweiten Bandes des ›Godwi‹ entspricht damit der Ausgangssituation der zweiten Hälfte des zweiten Teils im ›Werther‹: Aus Mangel an Quellen begibt sich Maria – wie schon der Herausgeber-Erzähler des ›Werther‹ – in die unmittelbare Nähe des Protagonisten, um Schriftstücke, mündliche Berichte und eigene Wahrnehmungseindrücke zu sammeln. Anders als der Erzähler-Herausgeber des ›Werther‹ hat es Maria mit einem lebenden Protagonisten zu tun, der als Augenzeuge seiner eigenen Lebensgeschichte in Dienst genommen werden kann:

Unmuthig über mein Unglück, und ohne alle Quellen zu der weitern Fortsetzung des Buchs, zu der ich mich doch durch den ersten Band verbindlich fühlte, – unternahm ich es, Herrn Godwi, von dem ich wußte, daß er sich auf seinem Gute aufhielt, aufzusuchen, wo möglich seine Freundschaft zu gewinnen, und meinen zweiten Theil mit seiner Hilfe auszuschreiben, und der zweite Theil ist die treue Geschichte, wie ich ihn fand, und was mir mit ihm begegnete. (G, S. 275)

Während die Vorrede zum zweiten Band die Auffindungsgeschichte der im ersten Band präsentierten Briefe erzählt, ist der zweite Band die »treue Geschichte«, wie der Protagonist selbst aufgefunden wird, damit er über sein Leben berichten kann. Godwi wird zum »Original-Historicus«⁹⁴ seiner eigenen Lebensgeschichte, Maria fungiert als dessen mitschreibender ›Greffier‹. Zugleich steht Maria jedoch weiterhin, wie schon im ersten Band, im Spannungsverhältnis von Autorschaft und Herausgeberschaft:

Dies war also der Godwi, von dem ich so viel geschrieben habe – es ist eine eigne Aufklärung, wenn so plötzlich die Wirklichkeit vor das Ideal tritt.

Ich hatte mir ihn ganz anders vorgestellt.

⁹² Reifenberg, *Die »schöne Ordnung«*, a. a. O. (Anm. 77), S. 94.

⁹³ Ebd.

⁹⁴ Vgl. Johann Jakob Bodmer und Johann Jakob Breitinger, *Die Discourse der Mählern*, Faksimiledruck nach der Ausgabe Zürich 1721–23, Hildesheim 1969, Erster Teil, V. Discours, E 2, S. 34.

Ich fürchtete mich etwas vor ihm, denn es gehört eine große Seelenruhe dazu, einen Autor vor sich zu sehen, der einen so unschenirt herausgiebt, und die Menschen noch im Wahne läßt, als habe er alles das erfunden. Gut, daß er nichts davon zu wissen schien (...). (G, S. 287)

Die Tatsache, daß sich Maria selbst als Autor beschreibt, der seinen Erzählgegenstand »unschenirt herausgiebt«, impliziert eine bemerkenswerte Kopplung von Autorschaft und Herausgeberschaft: Autorschaft wird hier als Form der Herausgeberschaft vorgestellt. Im Verlauf des zweiten Teils bestätigt sich diese These – wengleich unter umgekehrten Vorzeichen: Nun wird Maria zu einem Erzählgegenstand Godwis, der in seiner »fragmentarischen Fortsetzung« die letzten Äußerungen Marias mehr oder weniger »unschenirt herausgiebt«. Der Einsatzpunkt für diese Objektivierung Marias ist das achtzehnte Kapitel des zweiten Bandes. Hier kommt auch jene Laute ins Spiel, die das Requisit für Marias Transformation in einen »Sänger«, einen »ganz alten Poeten« im Sinne von Barthes also, ist.⁹⁵ Diese, mit Bezug auf Homer und Ossian stattfindende, mythologische Stilisierung Marias ist der Auftakt für dessen Selbstvernichtung.

Dabei kommt es zu einer Interferenz zweier Entwicklungen: Der Dichter Maria verwandelt sich von einem auktorialen Erzähler zu einem diskursiv funktionslosen »Sänger« und von einem Erzählsubjekt zu einem Erzählobjekt. Diese Objektivierung Marias ist die Folge eines Perspektivenwechsels, der sich am narrativen Rahmen vollzieht. Während Marias Objektivierung eine »Intradiegetisierung« nach sich zieht, impliziert Godwis »Extradiegetisierung« eine Emanzipation von der diskursiven Rahmungsfunktion Marias. Marias Verstummen ist gewissermaßen »die Bedingung dafür, daß Godwi zu seiner Erzählstimme findet.«⁹⁶ Mit der »An den Leser« adressierten Nachricht (G, S. 520) über die zunehmende Krankheit seines Freundes Maria wird Godwi zum souveränen extradiegetischen Subjekt des Erzählens, das als Selbstherausgeber seiner eigenen Geschichte auftritt. Begleitet wird dieser modulierende Rahmenwechsel durch eine metaleptische Rahmenkonfusion.

⁹⁵ Roland Barthes, *La mort de l'auteur*, in: ders., *Essais Critiques IV: Le Bruissement de la Langue*, Paris 1984 (zuerst 1964), S. 61–67, hier: S. 64.

⁹⁶ Vgl. Scharnowski, *Ein wildes gestaltloses Lied*, a.a.O. (Anm. 50), S. 178.

II

Die metaleptische Rahmenkonfusion stellt als besondere Form der »mise en abyme« eine strukturelle Verwilderung des Diskurses dar: Sie inszeniert den »Übergang von einer narrativen Ebene zur anderen«,⁹⁷ so daß »Binnen- und Rahmenerzählung einander wechselseitig enthalten«:⁹⁸ Entweder dringt der extradiegetische Erzähler ins intradiegetische Universum ein, oder aber eine Figur der intradiegetischen Ebene tritt am extradiegetischen Rand auf.⁹⁹ Im zweiten Band des »Godwi« werden beide Formen der metaleptischen Rahmenkonfusion simultan durchgeführt. In dem Maße, in dem Maria intradiegetisiert wird, erfährt Godwi seine Extradiegetisierung.

Nachdem Godwi Maria lobend bescheinigt hat, er sei in der Lage, »das Verwirrteste entwirren zu können«, und ihm daher auch zutraut, als Biograph die Geschichte seines Lebens »zu entwickeln«, überreicht ihm Maria den ersten, verdorbenen Band. Godwi reagiert überrascht:

Was ist das? sagte er, schlug das Buch auf, las das Lied: Und es schien das tief betübte u.s.w. sah mich an, blätterte weiter – Römer – Godwi – Otilie – Joduno – und lief mit dem Buche davon. (G, S. 374f.)

Godwi wird durch die Lektüre des Buches, das sein Leben in Briefen darzustellen versucht, zu einem metafikionalen Selbstbeobachter zweiter Ordnung, der nicht nur sein dargestelltes Leben, sondern auch das Darstellungsverfahren seiner Lebensgeschichte reflektiert. Nachdem Godwi beschlossen hat: »wir wollen den zweiten Band mit einander machen« (G, S. 378), nimmt Godwi zunächst einen referentiellen Abgleich seiner »realen Lebenswelt« mit der von Maria »erdichteten Romanwelt« vor: »Dies ist der Teich, in den ich Seite 266 im ersten Bande falle« (G, S. 379). Diese Referentialisierung des Romangeschehens wird durch auf Extratextuelles – »(d)ies ist der Teich« – und auf Intratextuelles – »Seite 266 im ersten Bande« – verweisende Indices vollzogen. Die Bezugnahme Godwis auf das im

⁹⁷ Genette, *Die Erzählung*, a.a.O. (Anm. 59), S. 167.

⁹⁸ Matías Martínez und Michael Scheffel, *Einführung in die Erzähltheorie*, München 1999, S. 79.

⁹⁹ Vgl. Genette, *Die Erzählung*, a.a.O. (Anm. 59), S. 167.

ersten Band Geschriebene leitet den Übergang der Kommentarfunktion von Maria auf Godwi ein. Dieser Übergang wird durch eine Reihe von metaleptischen Rahmenkonfusionen beschleunigt, im Zuge derer Godwi als intradiegetische Instanz das Darstellungs- und Rahmungsverfahren der extradiegetischen Instanz Maria kommentiert und durch seinen Kommentar objektiviert.

Diese metaleptische Rahmenkonfusion steht zugleich im Dienst einer Reflexion »des eigenen fiktionalen Status«,¹⁰⁰ wobei sich Godwi paradoxerweise sowohl auf die Geltungsansprüche der Authentizitätsfiktion als auch auf die Geltungsansprüche des Fiktionsvertrages beruft. Wenn Godwi gegen Ende des zweiten Teils behauptet, Maria habe nur den Brief des Malers Francesko Fiorimonti »unverfälscht« gelassen (G, S. 477), so folgt daraus, daß er alle anderen Briefe für verfälscht hält. Mit der Differenzierung zwischen »unverfälschten« und »verfälschten« Briefen kommt das Kriterium der Authentizität ins Spiel – begleitet vom Kriterium »historischer Wahrheit«. So stellt Godwi fest, Maria habe ihn »ziemlich getroffen, weniger Otilien und den Greis« (G, S. 379). Während die Formulierung »ziemlich getroffen« impliziert, daß es sich bei Otilie und dem Greis um Personen handelt, die wirklich existiert haben, die sich mithin porträtieren lassen, wird diese Berufung auf die Korrespondenz mit der Wirklichkeit sogleich dadurch wieder dementiert, daß Godwi die Personen des ersten Teils als Spielfiguren einer Narration thematisiert, die Maria scheinbar nach Belieben umgestalten kann: »Es muß Ihnen vor dem zweiten Bande sehr geangt haben, denn wo sollten Sie mit Otilien, mit dem Alten, mit mir selbst hinaus«, sagt Godwi zu Maria, der ihm zur Antwort gibt:

Warlich ich konnte nur denken, daß ich den zweiten nie schreiben würde, weil ich den ersten nur schrieb, wegen meiner Liebe zu Herrn Römers Tochter, und mußte ich ihn schreiben; nun so –

Ich danke, Sie hätten mich und die ganze Gesellschaft wol vom Blitze erschlagen lassen.

Ungefähr so etwas, denn Sie muthen mir doch nicht zu, daß ich Ihnen Otilien hätte zum Weibe geben sollen –

¹⁰⁰ Linda Hutcheon, *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*, New York (u. a.) 1984, S. xii.

Nein, soviel nicht – aber ich hätte mich wenigstens umbringen müssen, weil sie mich nicht nehmen wollte oder konnte – einen anderen Ausweg wüßte ich nicht (...). (G, S. 379)

Mit dieser Passage gerät die in der Vorrede zum zweiten Band eingeführte Herausgeberfiktion ins Wanken, denn Godwi diskutiert aus der Perspektive des zweiten Teils mit dem »Autor« des ersten Bands die narrativen Alternativen eines Erzähluniversums, dem er selbst angehörte.¹⁰¹ Diese gleichermaßen metafiktionale wie meta-narrative Diskussion läßt nur einen Schluß zu, nämlich daß es sich bei dem Briefteil des »Godwi« und bei dem titelgebenden Protagonisten um ein Produkt der Einbildungskraft Marias handelt.

Damit wird ein performativer Selbstwiderspruch zwischen der Selbstbeschreibung Marias in der Vorrede zum zweiten Band und den Implikaturen seiner metafiktionale Diskussion mit Godwi in Szene gesetzt, der in funktionaler Analogie zu jenen performativen Widersprüchen steht, die uns in den Vorworten zur »Nouvelle Héloïse« begegnen. Die von Rousseau in der »Préface« aufgeworfene Frage »Portrait« oder »Tableau d'Imagination«¹⁰² findet im »Godwi« eine modulierte Neuauflage: Handelt es sich bei Godwi und Otilie um Personen, die porträtiert werden sollen, dann kann die Gestaltung ihrer Geschichte nicht willkürlich erfolgen. Umgekehrt impliziert Marias Argumentation (»Sie muthen mir doch nicht zu, daß ich Ihnen Otilien hätte zum Weibe geben sollen«), daß sich seine Darstellung nicht an der historischen Wahrheit, sondern an einer rein narrativen Dramaturgie orientiert, deren teleologische Ausrichtung in der Vorrede zum zweiten Teil explizit gemacht wird, die mit einer exclamatio Marias beginnt: »Wo will es am Ende hinaus!« (G, S. 273)

Dieser am Anfang stehende Bezug auf das Ende bringt, darin dem Beispiel des »Athenäums-Fragments 116« folgend, eine beson-

¹⁰¹ Vgl. Schuller, *Romanschlüsse in der Romantik*, a. a. O. (Anm. 22), S. 118.

¹⁰² Jean-Jacques Rousseau, *Julie ou La Nouvelle Héloïse* (1761), in: ders., *Coeuvres Complètes*, Bd. 2, hrsg. von Bernard Gagnebin, Paris 1964, S. 8. Sowie Paul de Man, *Allegory (Julie)*, in: ders., *Allegories of Reading. Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust*, New Haven and London 1979, S. 188–220, hier: S. 205.

dere Form »zyklischen Denkens«¹⁰³ ins Spiel: Eine Erörterung alternativer narrativer Möglichkeiten, die sich im Kreise dreht. So wenn Godwi erklärt: »(...) ich hätte mich wenigstens umbringen müssen, weil sie mich nicht nehmen wollte oder konnte – einen anderen Ausweg wüßte ich nicht« (G, S. 379). Diese metanarrative Reflexion dynamisiert das Handlungsgefüge »von innen heraus«,¹⁰⁴ indem sie die grundsätzliche Kontingenz der narrativen Setzung feststellt – eine Modifikation der einmal vorgenommenen narrativen Setzungen ist allerdings nicht möglich. Die Reflexion narrativer Alternativen endet mit einer quasi-transzendentalen Begründung der Alternativlosigkeit der gesetzten Narration:

Es würde sicher zu einem solchen ehrenrührigen Komplott gekommen seyn, hätte mir der Buchdrucker nicht so zugesetzt, daß ich nicht Zeit hatte, sie zu verführen. (G, S. 380)

Die plausible Motivation der »histoire« wird dem pragmatischen Druck geopfert, den der drängende Buchdrucker als Rahmungsinstanz erzeugt, die dadurch vom äußersten Rand des Diskurses her auf die Gestaltung der Geschichte Einfluß nimmt. Dergestalt wirken die pragmatischen Rahmenbedingungen des »Akts der Publikation«¹⁰⁵ »parergonal«¹⁰⁶ im Inneren des narrativen Verfahrens mit. Zugleich wird deutlich, daß die Erörterung narrativer Alternativen den metanarrativen, poetologischen Zweck hat, darauf hinzuweisen, daß das Kunstwerk ein »Gewebe« aus »Beziehung und Verwandlung« ist.¹⁰⁷ Während der erste Hinweis Godwis – »Dies ist der Teich, in den ich Seite 266 im ersten Bande falle« – noch als Abgleich von bloß brieflich gegebener, mittelbarer Information und unmittelbarer Augenzeugenschaft gewertet werden kann, durch die Maria in den Stand eines »Original-Historicus« versetzt wird, hin-

¹⁰³ Friedrich Schlegel, Geist der Fichtischen Wissenschaftslehre [177], KA XVIII, S. 35.

¹⁰⁴ Luhmann, Die Kunst der Gesellschaft, a.a.O. (Anm. 39), S. 401.

¹⁰⁵ Miroslav Červenka, Textual Criticism and Semiotics, in: Contemporary German Editorial Theory, hrsg. von Hans Walter Gabler/George Bornstein/Gillian Bolland Pierce, Ann Arbor 1995, S. 59–77, hier: S. 61.

¹⁰⁶ Jacques Derrida, Die Wahrheit in der Malerei, hrsg. von Peter Engelmann, Wien 1992, S. 84.

¹⁰⁷ Schlegel, Gespräch über die Poesie, a.a.O. (Anm. 14), S. 318.

terfragt er zwei Seiten später Marias intertextuelle Strategie der Absorption und Transformation:

Und was wollten Sie Seite 281 mit den stillen Lichtern? Sie wollten doch nicht etwa dem Mädchen eine neue Art Mythologie geben? (G, S. 380)

Die Anspielung auf Schlegels »Neue Mythologie« gibt Anlaß zu einer poetologischen Digression Marias über das »goldne«^() Zeitalter«, in dem »nichts mehr kann gewußt werden«, da einerseits »das Wissen das Leben selbst ist« und da wir andererseits »keine Einheit mehr denken könnten« (G, S. 381). Daraufhin bringt Godwi erneut das Darstellungsproblem zur Sprache – diesmal jedoch nicht in Form einer Metalepse, sondern in Form eines direktiven Sprechakts. Godwi gibt Maria explizite Instruktionen, wie die Ereignisse im zweiten Band dargestellt werden sollen:

Er nahm mehrere Papiere aus dem Schreibpulte, und sagte: diese Papiere enthalten die Geschichte meines Vaters in Bruchstücken, wie auch die meiner Mutter, und das Meiste der Jugendgeschichte des Alten und Molly's, von Cordelien nichts, auch von mir nichts; aus allem diesem nun müssen Sie ihren zweiten Band zusammenschreiben und mir vorlesen, von den Nebenpersonen des ersten Bandes dürfen Sie nicht viel sagen, weil sie bald abtraten. Das Uebrige meines Lebens, bis jetzt, will ich Ihnen dann erzählen. (Ebd.)

Maria hat hier nicht nur die Rolle eines Geschichtsschreibers, sondern die eines zusammenschreibenden Arrangeurs bruchstückhafter Originalpapiere. Dabei fungiert Maria auch als »Transcripteur«, der im Rahmen seiner editorialen Tätigkeit mediale Modulationen vornimmt. Seine »pouvoir (...) de mêler les écritures«¹⁰⁸ bezieht sich offensichtlich auch auf Geschriebenes, das vorgelesen wird:

Ich dankte ihm für seine Güte, und versprach ihm es so gut zu machen, als ich könnte; dann las er mir hintereinander die Aufsätze vor, und ich bildete daraus, was die Leser nun hören werden. (G, S. 381)

Das für die natürliche Rhetorik des Briefromans so typische Hineinkopieren von »konzeptioneller Mündlichkeit«¹⁰⁹ in den medialen

¹⁰⁸ Barthes, La mort de l'auteur, a.a.O. (Anm. 95), S. 65.

¹⁰⁹ Vgl. Peter Koch und Wulf Oesterreicher, Funktionale Aspekte der Schriftkultur, in: Schrift und Schriftlichkeit. Writing and Its Use. Ein interdisziplinäres Hand-

Rahmen der Schrift wird hier ironisch ad absurdum geführt: Die mündlichen Äußerungen, die Maria im Rahmen seiner Transkriptionsfunktion verschriftlicht, sind zuvor bereits als Aufsätze niedergeschrieben worden. Zu einer medialen Rahmenkonfusion kommt es dadurch, daß das Gehörte dem Leser im Medium der Schrift als imaginär Vorgelesenes präsentiert wird. Im Rahmen dieser ironischen Inszenierung von Intermedialität wechseln sich »mündliche« Erzählsequenzen mit Passagen ab, die als schriftliche Zitate und Kommentare ausgewiesen sind. Auch diese schriftlichen Passagen erleben jedoch eine mündliche Rückkopplung, da Maria Godwi die Resultate seines Zusammenschreibens vorliest, um das Geschriebene als Vorgelesenes durch Godwi authentifizieren zu lassen. Dabei übernimmt Maria nicht nur die Funktion eines zusammenschreibenden »Greffier«, der das Gelesene und Gehörte originalgetreu zitiert, sondern er präsentiert die Originaldokumente als mediale Monumente, die im Rahmen einer Editions-Szene zur Auf-führung gelangen sollen. So berichtet Maria:

Ich las diesem vor, was ich schrieb, und er gab mir einige Blätter seines Vaters, die er in der Zeit seines Lebens bey Wellner, und auch an jenem Abend niedergeschrieben hatte: sie könnten eigentlich alle an diesem Abend geschrieben seyn, weil sich an ihm alles sammelte, was er damals empfand. Diese Blätter sind lauter Bruchstücke von Erinnerungen aus seinem Leben, die ihm zu Empfindungen wurden, und die sein Sohn historisch selbst nicht genau kannte. –

Ich setze davon das Merkwürdigste hieher, um seine Geschichte aus seinen Empfindungen den Lesern vermuthlich zu machen. – Es wird ihnen um so leichter werden, dieses zu thun, als es sehr viele Menschen giebt, denen alles leicht, und das Bedürfniß dringend war. Ich lasse diese Fragmente ohngefähr so folgen, wie sie mir in der Zeit gefolgt zu seyn scheinen –. (G, S. 455)

Die Fragmente von Godwis Vater, bei denen es sich im Sinne der Briefromanpoetik Richardsons um Schriftstücke »written to the moment« handelt,¹¹⁰ werden im Rahmen von Marias editorialer

buch internationaler Forschung, hrsg. von Hartmut Günther und Otto Ludwig, 1. Halbbd., Berlin und New York 1994, S. 587–604, hier: S. 588.

¹¹⁰ Vgl. Samuel Richardson, *Clarissa, or The History of a Young Lady* (1748), hrsg. von Angus Ross, London (u. a.) 1985, S. 35, sowie Markus Heilmann, *Die Krise der Aufklärung als Krise des Erzählens. Tiecks »William Lovell« und der euro-*

Organisationsfunktion in eine chronologische Ordnung gebracht. Zugleich zeigen der Wechsel der grammatischen Zeit vom Präteritum ins Präsens – »Ich setze davon das Merkwürdigste hieher«, und die in dieser Äußerung vorkommenden Indexicals »davon« und »hieher« – eine Vergegenwärtigung des Erzählens an.

Der ganze zweite Teil des »Godwi« steht unter dem Vorzeichen einer zunehmend verwildernden Narration, in deren Rahmen »produzierende narrative Akte«¹¹¹ und reproduzierende zitationelle Akte als progressive poetische Momente verkettet werden. Das heißt, die zeitliche Folge von produzierenden und reproduzierenden Akten ist das einzige Ordnungskriterium dieses verwilderten Diskurses. Dabei kommt es zu einer Überblendung des »written to the moment« mit einem »editing to the moment«, das eine zweite Narrationsebene ins Werk setzt, die permanent über die Rahmung schriftlicher Dokumente und mündlicher Erzählungen berichtet:

Gott sey Dank, sagte ich zu Godwi, nun bin ich mit den Papieren fertig, und es ist nun die Reihe an Ihnen zu erzählen, was Sie wissen – (...). (G, S. 463)

Der Wechsel in den Modus der Mündlichkeit geht Hand in Hand mit einer Beschleunigung des Diskurses. Godwi möchte »die fatalen Geschichten« seines Lebens »schnell« zu Ende erzählen, damit er und Maria eine »lebendige« Geschichte »des eignen Lebens anfangen können« (G, S. 464). Dies ist die Prämisse, unter der das »editing to the moment« von nun an bis zum einunddreißigsten Kapitel steht – der zentrale Gesichtspunkt ist eine narrative Teleologie, die zum Ende kommen will. Allerdings wird die narrative Teleologie des Zum-Ende-Kommen-Wollens durch den Anspruch auf Unendlichkeit perpetuiert, der durch die progressive Universalpoesie erhoben wird. Im »Godwi« findet diese Aporie ihren Ausdruck in der digressiven Dynamik endlosen Dazuschreibens. Nach der Entdeckung, daß Römer das Kind von Molly und Godwi Senior ist, findet der zweite Band sein ebenso vorläufiges wie willkürliches Ende:

päische Briefroman, Stuttgart 1992, S. 176–181, der im »written (...) to the Moment« ein »zentrales Datum des »Funktionswandels der Literatur« in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts« (S. 181) sieht.

¹¹¹ Vgl. Genette, *Die Erzählung*, a.a.O. (Anm. 59), S. 16.

»Nun geht es zu Ende, unterbrach sich Godwi freudig« (G, S. 481) und schickt kurz darauf alle »dramatis personae« des ersten Teils im Rahmen einer finalen narrativen Metalepse nach Italien. Dabei werden die reisenden Zugvögel aus Marias eigenen Jugenderinnerungen (vgl. G, S. 395) zum Bildspender der Schlußszene:

An der Spitze flog Eusebio, hinter ihm Franzesko und Otilie, und hinter diesen mein Vater nebst dem alten Joseph, in ihrer Mitte aber Molly von Hodefield, so pyramidalisch, wie die Störche fliegen – adieu –.

Glückliche Reise, sagte ich, kommt um Gotteswillen nicht wieder –!
(G, S. 483)

Der Topos der Italienreise ist nicht nur Anspielung auf »Wilhelm Meisters Lehrjahre«, sondern die »Schwingen« der Zugvögel verweisen auch auf das Schweben »zwischen dem Dargestellten und dem Darstellenden«, ¹¹² durch das die poetische Reflexion ausgezeichnet ist. Die Freude über das Ende der Geschichte währt nur kurz. Zwar stellt Maria fest: »Nun sind wir mit dem verzweifelten zweiten Bande fertig«, doch Godwi fährt mit seiner Erzählung fort: »Eins noch habe ich vergessen, hob er zu meinem Schrecken wieder an, ich muß noch einiges erzählen, was ich auf meinem Gute fand« (G, S. 483). Das Erschrecken vor der Dynamik des endlosen Dazun- und Weitererzählens ist das entscheidende Motiv dieser Passage, denn auch nachdem Godwi erklärt: »Nun sind wir eigentlich fertig« (G, S. 483), erfährt dieser deklarative Akt im nächsten Moment sein Dementi: Weder der zweite Teil, noch das einunddreißigste Kapitel ist tatsächlich beendet, vielmehr geht das einunddreißigste Kapitel nach dem Zwischentitel, »Fragmentarische Fortsetzung dieses Romans während der letzten Krankheit des Verfassers, theils von ihm selbst, theils von seinem Freunde« (G, S. 485), weiter. Dergestalt wird das endlose Weitererzählen zu einem performativen Widerspruch jedes teleologischen Versuchs, dem Erzähldiskurs deklarativ ein Ende zu machen. Daß dem Diskurs kein Ende gesetzt werden kann, deutet darauf hin, daß die Erzählung als »Product seiner ins unendliche gehenden Thätigkeit« ¹¹³ in Szene gesetzt werden soll. Diese »ins unendliche gehende Thätigkeit« folgt der nicht still zu

¹¹² Schlegel, »Athenäums-Fragmente« [116], KA II, S. 182.

¹¹³ Fichte, Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre, a.a.O. (Anm. 6), S. 216.

stellenden Dynamik der Digression: eine Dynamik, die es unmöglich macht, einen »festen Standpunct« ¹¹⁴ oder einen überlegenen Gesichtspunkt einzunehmen.

Vor dem Hintergrund der Dynamik der Digression erfährt Schlegels These, die Kraft der Poesie sei »so tief in dem Menschen gewurzelt, daß sie auch unter den ungünstigsten Umständen immer noch zu Zeiten wild wächst«, ¹¹⁵ eine ironische Inszenierung auf der Ebene der Verkörperung. Bereits bei Sterne wird die Digression als Form diskursiver Verwilderung ausgezeichnet: Nachdem Tristram Shandy das poetische Konzept seiner Autobiographie als Wechselspiel von »digressiven und progressiven Bewegungen« ¹¹⁶ beschrieben hat, heißt es zu Beginn des sechsten Buches rückblickend: »What a wilderness has it been«. ¹¹⁷ Die Digressionspoetik Sternes führt die wilden Abschweifungen der Assoziation vor, welche die »unlimited power of mixing, compounding, seperating, and dividing« ¹¹⁸ von Ideen hervorbringt.

In gleicher Weise versuchen Schlegels »Lucinde« und Brentanos »Godwi« ihre assoziative Wildheit auf der linearen Ebene des Diskurses als »künstlich geordnete Verwirrung« ¹¹⁹ zur Schau zu stellen. Damit wird die digressive Unordnung der »Gesamtstruktur« ¹²⁰ auf

¹¹⁴ Ebd.

¹¹⁵ Schlegel, Gespräch über die Poesie, a.a.O. (Anm. 14), S. 331.

¹¹⁶ Laurence Sterne, Leben und Meinungen von Tristram Shandy (1759–67), London 1985, S. 84.

¹¹⁷ Ders., The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman, London 1985, S. 397. Vgl. Grob, Die verwilderte Rede, a.a.O. (Anm. 55), S. 7.

¹¹⁸ David Hume, Enquiries concerning the human understanding and concerning the principles of morals (1748/51), hrsg. von Lewis A. Selby-Bigge, Oxford 1957, S. 47; § 39. Vgl. auch Lobsien, der mit Blick auf den »Tristram Shandy« feststellt, es gehe dort um die Frage, »wie die pure, sinnlose zeitliche Sukzession von Wörtern, Gedanken, Ereignissen umgeformt werden kann in eine Assoziationsfolge; wie die Kontingenz der Fakten dadurch, daß sie auf assoziative Prozesse zurückgeführt wird, sich in einer Form von Sinn zu zeigen vermag« (Eckhard Lobsien, Kunst der Assoziation. Phänomenologie eines ästhetischen Grundbegriffs vor und nach der Romantik, München 1999, S. 44).

¹¹⁹ Schlegel, Gespräch über die Poesie, a.a.O. (Anm. 14), S. 318.

¹²⁰ Vgl. Ansgar Nünning, Renaissance eines anthropomorphisierten Passepartouts oder Nachruf auf ein literaturkritisches Phantom? Überlegungen und Alternativen zum Konzept des »implied author«, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 67 (1993), S. 1–25, hier: S. 19.

gleiche Weise zur Selbstdarstellung des universalpoetischen Konzepts wie das zyklische Arrangement des ›Athenäums-Fragments 116‹. Auch die digressive Unordnung des Diskurses wird zu einer performativen Kritik der idealistischen These einer selbstkonstitutiven, »absolute(n) Thätigkeit«¹²¹ des Ich. Aus der Sicht der Empiristen läßt sich das menschliche Bewußtsein zwar als »a kind of theatre« begreifen, in dessen Rahmen eine »indefinite variety of postures and situations«¹²² zusammenassoziiert werden kann, doch verhindert die Dynamik der assoziativen Gedankenfolge zugleich, daß das Bewußtsein zu einer perspektivierenden Einheitsstiftung in der Lage wäre.¹²³ Das heißt, gerade die unbegrenzte Macht assoziativer Verknüpfungsmöglichkeiten, die im menschlichen Bewußtsein herrscht, untergräbt die Möglichkeit einer einheitlichen Perspektivierung. Mit dieser Unmöglichkeit einer einheitlichen Perspektivierung gewinnt die objektive Mannigfaltigkeit an Denkinhalten die Oberhand über das subjektive Vermögen eines einheitsstiftenden ›Ich denke‹: Das Schweben der produktiven Einbildungskraft wird zu einem permanenten Abschweifen. Dergestalt läßt sich mit der Digressionspoetik Sternes die Grundprämisse von Fichtes Subjektphilosophie unterlaufen: Deutet man nämlich die »absolute Thätigkeit des Ich« als digressive Abschweifung, so resultiert daraus weder ein Sich-selbst-setzendes Setzen, noch ein Entgegensetzen, sondern ein Zersetzen jedes Versuchs der Einheitsstiftung – eine Auflösung ins Fragmentarische: Das Ich erfährt einen Bruch, eine ›partage‹, verdoppelt sich durch diesen Bruch in ein denkendes und gedachtes Ich und macht sich durch dieses ›dédoublement‹ zum Gegenstand eines potentiell endlosen digressiven Selbstkommentars, der den Vorgang der Bewußtwerdung als »Bühneneffekt« vorführt.¹²⁴

Im ›Godwi‹ wird indes nicht nur Fichtes Subjektphilosophie, sondern auch Schlegels Universalpoesie ironisch in Szene gesetzt: Die

¹²¹ Fichte, Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre, a.a.O. (Anm. 6), S. 127.

¹²² David Hume, Treatise of Human Nature: Being an Attempt to introduce the experimental Method of Reasoning into Moral Subjects (1739), in: ders., »The Sceptic«. Essays, Moral, Political and Literary, hrsg. von Thomas Hill Green und Thomas Hodge Grose, Aalen 1964 (= The Philosophical Works 3), S. 534.

¹²³ Vgl. ebd., S. 540.

¹²⁴ Jacques Derrida, Dissemination, in: ders., Dissemination, hrsg. von Peter Engelmann, übers. von Hans-Dieter Gondek, Wien 1995, S. 323–415, hier: S. 334.

Doppelbewegung von Selbstschöpfung und Selbstvernichtung findet unter den Bedingungen einer verwilderten ›greffe citationelle‹ statt, die als digressive Wucherung des Diskurses in Erscheinung tritt.¹²⁵ Anstatt Schlegels Forderung zu folgen, die »alte Natur und Kraft«¹²⁶ der Poesie zur Wurzel einer ›Neuen Mythologie‹ werden zu lassen, die eine neue organische Einheit herstellt, führt der ›Godwi‹ die Konsequenzen einer radikalisierten Aufpfropfungsdynamik vor, im Rahmen derer »der Schößling sich selbst aufpfropft«¹²⁷ wird. Im ›Godwi‹ fungieren die immer neu dazugeschriebenen Textfragmente als Pflopfreeser, die »in ihrer Zusammensetzung das Ganze des Eigenkörpers« bilden, so daß am Ende ein »Baum ohne Wurzel« herauskommt.¹²⁸ Diese Form der Entwurzelung nivelliert auf eigentümliche Weise die Differenz zwischen dem Rahmen und dem Gerahmten. Dies impliziert eine Abwertung der dispositiven Funktion des Vorworts, ja des Paratextes überhaupt, denn der Paratext setzt eine Rahmenreflexion ins Werk, die gegen die »epische Historische Form der romantischen Kunst« verstößt, da sie das Kunstwerk »zum Naturwerk erniedrig(t)«.¹²⁹

III

Das Modell einer von außen an den gerahmten Text herangetragenen Rahmenreflexion wird im ›Godwi‹ durch das Modell einer im Innern des Verfahrens der Textkonstitution wirksamen Aufpfropfungsdynamik perpetuiert, die sich dadurch auszeichnet, künstliche Natur zu sein und künstliche Verwirrung zu stiften. Angesichts der wild dazuschreibenden, digressiven Dynamik des Textes verliert der Paratext seine Funktion, ein »Perspectiv« zu sein, »dadurch man den ganzen Plan und den Werth eines Buches übersehen könntex«.¹³⁰ Mit der digressiven Verwirrung des Diskurses ist solch eine perspektivische Übersicht nicht mehr möglich. Vielmehr wird die Ge-

¹²⁵ Vgl. ebd., S. 335.

¹²⁶ Schlegel, Gespräch über die Poesie, a.a.O. (Anm. 14), S. 319.

¹²⁷ Derrida, Dissemination, a.a.O., S. 403.

¹²⁸ Ebd.

¹²⁹ Schlegel, Kritische Schriften und Fragmente, a.a.O. (Anm. 71), S. 205.

¹³⁰ Artikel ›Vorrede‹, Zedlers Universallexikon, a.a.O. (Anm. 68), S. 1073 f.

samtstruktur des Textes zur Verkörperung eines »dirigierenden Begriffs«¹³¹ und mithin zum »wahren Vorwort«,¹³² das heißt die dispositive Funktion des Vorworts wird an die dirigierende Dynamik des Textes delegiert, die nicht nur »das Ziel des Ganzen« bestimmt, sondern »auch die Richtung der Laufbahn«, welche »die einzelnen Teile lenkt und ordnet«. ¹³³ Im ›Godwi‹ ist dieses »Ziel des Ganzen« nicht klar erkennbar: Die dirigierende Dynamik des Textes steht in einem nicht aufzulösenden Spannungsverhältnis zu dessen digressiver Dynamik. Auf diese prekäre Lage deutet eine Bemerkung im siebenunddreißigsten Kapitel hin. Dort berichtet Godwi von seiner Rheinreise, die ihn auch zu einem Lustschloß führt, dessen Lage und Architektur er ausgiebig beschreibt (G, S. 543). Völlig unvermittelt heißt es dann auf einmal:

Auf dem höchsten Punkte des Schlosses steht ein Belvedere, und ein gutes Perspektiv,¹³⁴ für die, welche das ganze Buch nicht verstehen (. . .). (G, S. 544)

Der Hinweis auf das gute Perspektiv evoziert das Modell einer überlegenen Perspektive, von der aus ein verstehender »Ueberblick«¹³⁵ über das Ganze möglich wird. Zugleich wird die Möglichkeit eines perspektivischen Überblicks jedoch dadurch ironisch dementiert, daß der Hinweis auf das gute Perspektiv von einer metaleptischen Rahmenkonfusion begleitet wird: Godwi bezieht das gute Perspektiv, das dem intradiegetischen Universum angehört, auf die Rezeptionssituation eines extradiegetischen Lesers. Diese ironische Metalepse steht für eine gleichermaßen perspektivische wie digressive Verwirrung des Diskurses. Zum einen tritt das im Haupttext aufgestellte gute Perspektiv in Konkurrenz zu der perspektivierenden Funktion des Vorworts. Zum anderen ist angesichts einer nicht still zu stellenden digressiven Dynamik weder aus der Perspektive des Haupttextes noch aus der Perspektive des Vorworts ein Überblick

¹³¹ Schlegel, Über das Studium der griechischen Poesie, a.a.O. (Anm. 75), S. 232.

¹³² Vgl. Jacques Derrida, Buch-Ausserhalb. Vorreden/Vorworte, in: Dissemination, a.a.O. (Anm. 124), S. 11–68, hier: S. 22.

¹³³ Schlegel, Über das Studium der griechischen Poesie, a.a.O., S. 232.

¹³⁴ Bemerkenswerterweise wird hier »Perspektiv« nicht mehr mit »c« geschrieben.

¹³⁵ Vgl. Wilhelm Grenzmann, Clemens Brentanos ›Godwi‹, in: Etudes Germaniques 6 (1951), S. 252–261, hier: S. 257.

über den Plan und den Wert des Ganzen möglich. Dergestalt macht das unentwegte digressive Dazuschreiben als im Rahmen und am Rahmen des Textes wirksame Aufpflöpfungsbewegung jeden Versuch zunichte, einen »festen Standpunkt«¹³⁶ einzunehmen. Trotz dieser Abwertung des Paratextes zugunsten dessen, »was sich am Text zeigt«, sind die Paratexte des ›Godwi‹ nicht funktionslos: Sie sind nicht nur Zonen performativer Überblendungen und perspektivischer Übergänge, vielmehr wirken sie in ihrer ironischen Widersprüchlichkeit wie ein Vergrößerungsglas, durch das die Aufmerksamkeit auf die digressive Aufpflöpfungsdynamik des Haupttextes fokussiert und damit perspektiviert wird. So besehen findet Brentanos ›Godwi‹ auf die Frage: »W⟨as⟩ ist ein Autor?«¹³⁷ eine eigentümliche Antwort: Der Autor muß den Zweck haben, den Text in Bewegung zu halten, und zwar sowohl durch die »ursprüngliche Thätigkeit«¹³⁸ des poetischen Setzens, als auch durch das »eigentümliche⟨⟩ Verfahren«¹³⁹ der umsetzenden ›greffe citationelles.

¹³⁶ Fichte, Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre, a.a.O. (Anm. 6), S. 216.

¹³⁷ Novalis, Schriften, a.a.O. (Anm. 1), Bd. III, S. 365.

¹³⁸ Ebd., Bd. II, S. 274.

¹³⁹ Schlegel, Gespräch über die Poesie, a.a.O. (Anm. 14), S. 318.