

TRAJEKTE

Eine Reihe des Zentrums
für Literatur- und Kulturforschung, Berlin

Herausgegeben von
Sigrid Weigel und Karlheinz Barck

Uwe Wirth

Die Geburt des Autors aus dem Geist der Herausgeberfiktion

Editoriale Rahmung im Roman um 1800:
Wieland, Goethe, Brentano, Jean Paul und
E. T. A. Hoffmann

Wilhelm Fink

Gedruckt mit Unterstützung des Zentrums für Literatur- und Kulturforschung, Berlin.

Für Volker Bohn

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

Alle Rechte, auch die des auszugsweisen Nachdrucks, der fotomechanischen Wiedergabe und der Übersetzung, vorbehalten. Dies betrifft auch die Vervielfältigung und Übertragung einzelner Textabschnitte, Zeichnungen oder Bilder durch alle Verfahren wie Speicherung und Übertragung auf Papier, Transparente, Filme, Bänder, Platten und andere Medien, soweit es nicht §§ 53 und 54 URG ausdrücklich gestatten.

© 2008 Wilhelm Fink Verlag, München
(Wilhelm Fink GmbH & Co. Verlags-KG, Jühenplatz 1, D-33098 Paderborn)

Internet: www.fink.de

Einbandgestaltung: Evelyn Ziegler, München
Herstellung: Ferdinand Schöningh GmbH & Co. KG, Paderborn

ISBN 978-3-7705-4307-6

INHALT

„W[as] ist ein *Autor*?“
(Novalis)

Vorwort	13
1. DIE FRAGE NACH DEM AUTOR ALS FRAGE NACH DEM HERAUSGEBER	19
1.1 Die Funktion Herausgeber im Kontext der Debatte um den Tod des Autors	19
1.2 Die werkkonstitutive Funktion des Autors	27
1.3 Die Funktion Autor und die Funktion des Autornamens	32
1.4 Das historische Verhältnis von Autor- und Herausgeberfunktion	38
1.5 Die Funktion Herausgeber im Spannungsfeld von Autorschaft und Vaterschaft	41
1.6 Fragen nach dem Herausgeber	43
2. PERFORMANZ – SCHRIFT – EDITION	49
2.1 Performanz	49
2.1.1 Der Performanzbegriff im Ausgang von Austin und Searle	50
2.1.2 Performanz als Rahmung	51
2.2 Schrift	56
2.2.1 Die Peircesche Semiotik als Grundlage einer allgemeinen Theorie der Schrift	56
2.2.2 Peirce: Das Anzeichen als genuiner und degenerierter Index	58
2.2.3 Derrida: Iterierbarkeit als Aufpfropfung	61
2.2.4 ‚What is it that gets iterated?‘	63
2.2.5 Die Indexikalität des Anführungszeichens	68
2.2.6 Die Indexikalität der Aufpfropfung	70
2.2.7 Die Indexikalität des Monumentalen	72
2.3 Edition	73
2.3.1 Die Funktion Herausgeber und die Funktion des Archivs	73
2.3.2 Die Funktion Herausgeber im Kontext der Editionstheorie	74
2.3.3 Der Herausgeber als Leser und Zeichendeuter	78
3. DIE RAHMUNGSFUNKTION DES PARATEXTES	81
3.1 Die Frage nach dem Rahmen	81
3.2 Das Vorwort als <i>Vor-Schrift</i>	86
3.2.1 Die Vorschrift als Instruktion	87

3.2.2	Die Vorschrift als Ritual	93
3.2.3	Die Vorschrift als <i>Protokollon</i> und Aufpfropfung	96
3.3	Parergonale und performative Rahmungsfunktionen	99
3.3.1	Kommentar und Zitat	99
3.3.2	Fußnote, Titel, Unterschrift	103
3.3.3	Der Akt der Publikation im Rahmen der Funktion Herausgeber	108
3.3.4	Autorschaft und Herausgeberschaft bezogen auf den Akt des Druckens	111
3.3.5	Autorschaft und Herausgeberschaft bezogen auf den Akt des Zitierens	114
3.4	Das Vorwort als Ort der poetischen Reflexion	118
3.4.1	Das Vorwort als Ort der Selbstreflexion und der Selbstbeobachtung	118
3.4.2	Das Vorwort und die Grenze zwischen dem Fingierten und dem Fiktiven	122
3.4.3	Die performative und indexikalische Funktion der ‚Selbstanzeige‘	126
3.4.4	Fiktionalität im Kontext von Autoreflexivität und Metafiktionalität	128
3.5	Exemplarische Analyse von Rousseaus Vorworten zur <i>Nouvelle Héloïse</i>	132
4.	DIE NARRATIVEN FUNKTIONEN PERFORMATIVER RAHMUNG	143
4.1	Die narrative Funktion von Vorworten	143
4.1.1	Genettes Typologie der Vorworte im Hinblick auf die Herausgeberfiktion	144
4.1.2	Die Herausgeberfiktion als Verkörperung der Funktion Herausgeber	149
4.2	Die Funktion des fiktiven Herausgebers mit Blick auf die Narration	151
4.2.1	Die narrative Funktion des fiktiven Herausgebers	152
4.2.2	Die Transkriptions- und Kommunikationsfunktion	152
4.2.3	Die Interdependenz von Informations- und Beglaubigungsfunktion	156
4.2.4	Die Interdependenz von Kommentar- und Organisationsfunktion	158
4.3	Die Rahmungsfunktion der Herausgeberfiktion	160
4.4	Die Rahmungsbedingungen des Briefromans	164
4.4.1	Der Brief als ‚sprachliches Symptom‘ und ‚dialogische Vergegenwärtigung‘	165
4.4.2	Der Brief im Spannungsfeld von Dialogizität und Polyperspektivität	169
4.4.3	Der Brief im Spannungsfeld von genuiner Indexikalität und Authentizität	172
4.5	Die strategische Funktion des Herausgeberkommentars	177
4.5.1	Die Funktion zuverlässiger und unzuverlässiger Herausgeberkommentare	177
4.5.2	Der unzuverlässige Herausgeber im Kontext von <i>implied author</i> und Funktion Autor	180
4.5.3	Konsequenzen für das strategische Verhältnis von Autor und Leser	185
4.5.4	Die Funktion Herausgeber als <i>editoriales Dispositiv</i>	186

5.	DER PARATEXTUELLE RAHMEN DER <i>GESCHICHTE DES AGATHON</i>	191
5.1	Exposition des Fragehorizonts	191
5.2	Die Funktion des performativen Widerspruchs im Rahmen der Vorredenreflexion	193
5.2.1	Der „Nachbericht“ zum <i>Don Sylvio</i> und das Vorwort zum <i>Don Quixote</i>	193
5.2.2	Das Vorwort zur <i>Insel Felsenburg</i>	196
5.2.3	Die „Préface“ der <i>Nouvelle Héloïse</i> und der „Vorbericht“ zur <i>Geschichte des Agathon</i>	197
5.3	Die <i>Geschichte des Agathon</i> als ‚wahrscheinliche historische Fiction‘ 201	
5.3.1	Das Verhältnis zwischen Poet und Geschichtsschreiber	201
5.3.2	Der Poet als Historicus	203
5.3.3	Die Modulation des Begriffs ‚historische Wahrheit‘	205
5.3.4	Die ‚historische Wahrheit‘ als Prinzip der ‚wahrscheinlichen historischen Fiction‘	209
5.4	Die Auseinandersetzung mit dem Wunderbaren	210
5.4.1	Das Wunderbare in Abgrenzung zum Wahrscheinlichen	210
5.4.2	Das ‚Wunderbare‘ als doppeldeutiger Begriff	212
5.4.3	Das Wahrscheinliche und das Wunderbare im Kontext des „Vorberichts“	215
5.5	Die Funktion des Herausgebers in der <i>Geschichte des Agathon</i>	217
5.5.1	Konsequenzen der Ebenendifferenzierung in der <i>Geschichte des Agathon</i>	217
5.5.2	Die Kommentarfunktion zwischen Leerstellenergänzung und Digression	220
5.5.3	Die Darstellung der ‚inneren Geschichte‘ als ‚Originalzitat‘	223
5.5.4	Die Digression als quasi-aktorialer Akt des Dazuschreibens	226
5.5.5	Das Verhältnis von ‚Herausgeber‘, ‚Verfasser‘ und ‚Autor‘	227
5.6	Zusammenfassung	229
6.	VOM HERAUSGEBER ZUM ERZÄHLER: <i>DIE LEIDEN DES JUNGEN WERTHERS</i>	233
6.1	Exposition des Fragehorizonts	234
6.2	Das Vorwort der <i>Leiden des jungen Werthers</i>	236
6.3	Die Authentizitätssuggestion des Herausgebers in den Fußnoten zum Briefteil	242
6.4	Konzepte des Schreibens und Lesens in den <i>Leiden des jungen Werthers</i>	247
6.4.1	Der <i>Werther</i> im Kontext der Briefromanpoetik	247
6.4.2	Der <i>Werther</i> im Kontext von Affektrhetorik und Symptomkommentar	252
6.4.3	Der <i>Werther</i> als Darstellung der ‚inneren Geschichte‘	255

6.4.4	Der <i>Werther</i> im Kontext der Sprachtheorien Herders und Lavaters	257
6.4.5	Der <i>Werther</i> im Kontext von Youngs <i>Conjectures on Original Composition</i>	261
6.4.6	Der <i>Werther</i> als Darstellung einer kopierten und kopierenden Existenzweise	265
6.5	„Der Herausgeber an den Leser“	270
6.5.1	Der Herausgeber-Erzähler des <i>Werther</i> als Geschichtsschreiber und Dichter	273
6.5.2	Die editoriale Rahmung der Zitate im <i>Werther</i>	276
6.6	Zusammenfassung	282
7.	BRENTANOS <i>GODWI</i> IM KONTEXT FRÜHRROMANTISCHER POETIK	285
7.1	Das Verhältnis von Autor und Kunstwerk im Kontext frühromantischer Poetik	285
7.2	Die poetische Performanz der ‚romantischen Universalpoesie‘	289
7.3	Die romantische Ironie als <i>dédoublement</i> und <i>greffe</i>	295
7.4	Brentanos <i>Godwi</i> als Verkörperung des Konzepts frühromantischer Poetik	300
7.4.1	Inhaltliche und strukturelle Einflüsse auf den <i>Godwi</i>	300
7.4.2	Die Thematisierung von Perspektive und Rahmen im <i>Godwi</i>	302
7.4.3	Die Vorreden zum ersten und zum zweiten Band des <i>Godwi</i>	305
7.5	Die ironische Metalepse als Vollzugsform struktureller Verwirrung	311
7.6	Der <i>Godwi</i> im Spannungsfeld von <i>written to the moment</i> und <i>editing to the moment</i>	315
7.6.1	Ansätze einer Modulation des <i>written to the moment</i> im <i>Hesperus</i>	315
7.6.2	Das <i>editing to the moment</i> und die Digression als wildes Aufpflanzungsverfahren	318
7.7	Die Dynamik der Digression und das Problem der Perspektive	321
7.7.1	Perspektivische Übergänge in Text und Paratext des <i>Godwi</i>	323
7.7.2	Die performative Rahmungsfunktion der Fußnoten	324
7.7.3	Die performative Rahmungsfunktion von Winkelmanns „Nachrichten“	327
7.8	Zusammenfassung	328
8.	JEAN PAUL: DER AUTOR ALS SELBSTHERAUSGEBER	331
8.1	Die Funktion des Vorworts in den Werken Jean Pauls	331
8.2	Die Vorrede zum <i>Siebenkäs</i>	334
8.3	Das Vorwort als Zone der Reflexion medialer Überblendungen	338
8.3.1	Namenaustausch und Doppelgängermotiv im <i>Siebenkäs</i>	340
8.3.2	Das Problem der doppelten Unterschrift am paratextuellen Rahmen des <i>Siebenkäs</i>	343
8.3.3	Das Problem des Autornamens ‚Jean Paul‘	345

8.3.4	Die Vorrede als Selbstdarstellung des Konzepts der Vorrede zum <i>Hesperus</i>	348
8.3.5	Die Vorrede als Ort der Reflexion der Funktion Selbstherausgeber	351
8.4	Die Schreib-Szene als Druck-Szene: <i>Leben Fibels</i>	354
8.4.1	<i>Leben Fibels</i> als Buch von der Schrift und als Buch vom Druck	356
8.4.2	Der Traum vom Schreiben und der Körper der Schrift	359
8.4.3	Die Geburt des Autors mit dem Akt des Druckens	363
8.5	Prinzipien der Texterzeugung in <i>Leben Fibels</i> : Drucken, Pflöpfen, Adoptieren	365
8.5.1	Aufpflöpfung und Adoption auf der Ebene der <i>histoire</i>	367
8.5.2	Pflöpfen und Kleben auf der Ebene des <i>discours</i>	369
8.5.3	<i>Editing to the moment</i> als Inszenierungsform monumentaler Bruchstücke	371
8.6	Zusammenfassung	374
9.	DER UNZUVERLÄSSIGE HERAUSGEBER DES KATER MURR	377
9.1	Exposition des Fragehorizonts	377
9.2	Die Begründung für das ‚verworrene Gemisch fremdartiger Stoffe durcheinander‘	380
9.2.1	Die Funktion der editorialen Indices	383
9.2.2	Der unzuverlässige Herausgeber und die Frage nach dem <i>implied author</i>	384
9.2.3	Das Arrangement der Vorworte als Selbstdarstellung des Konzepts	386
9.2.4	Das Vorwort als <i>zone intermédiaire</i> zwischen fingiertem und fiktivem Herausgeber	389
9.3	Die strukturbestimmenden Konzepte des Gesamttextes	392
9.3.1	Das Konzept der Kontrapunktik	393
9.3.2	Das Konzept der Arabeske	395
9.3.3	Das Konzept der <i>mise en abyme</i>	396
9.4	Beobachtungen zur ‚penetranten Intertextualität‘ der <i>Lebens-Ansichten</i>	399
9.4.1	Die Schreibweise des Katers	400
9.4.2	Die Schreibweise des Biographen	401
9.4.3	Das ‚Ineinander‘ der Texte	405
9.5	Die implizite Druck-Szene der <i>Lebens-Ansichten</i> : Makulaturblätter als Löschpapier	410
9.6	Autorschaft im Spannungsfeld von literarischer und lebensweltlicher Fiktionalisierung	414
9.7	Nachschrift zur „Nachschrift“	417
9.8	Zusammenfassung	419
10.	AUSBLICK	423
10.1	Nach der Herausgeberfiktion	423

10.2	Der Autor als Herausgeber um 1900	427
10.3	Der Ausblick im Rückblick	432
	Literatur	435

VORWORT

„Wiewohl ich hier bloß des Herausgebers Namen führe, habe ich doch selbst mit an dem Buch gearbeitet und mache daraus kein Geheimnis. Habe ich es darum ganz verfertigt, und ist der ganze Briefwechsel erdichtet? Weltleute! Was liegt euch daran? Für euch ist er gewiß Erdichtung.“¹ Diese Passage der „Préface“ zur *Nouvelle Héloïse* enthält *in nuce* die Fragestellung der vorliegenden Untersuchung: Was ist ein Herausgeber? Wie verhalten sich Autorschaft und Herausgeberschaft zueinander? Welche Funktion hat der Herausgeber als diskursive Instanz im Rahmen und am Rahmen literarischer Texte? Und: In welcher Form manifestiert sich die *Funktion Herausgeber* an den Rändern von Texten? Auf diese Fragen gilt es Antworten zu finden, und zwar sowohl mit Blick auf die literaturwissenschaftlichen Ansätze zum Thema Autorschaft als auch mit Blick auf die Literatur jenes Zeitraums, in dem sich der moderne Autorschaftsbegriff entfaltet: die Zeit ‚um 1800‘. Dabei werde ich von der These ausgehen, daß es keine Autorschaft ohne Herausgeberschaft gibt – eine These, aus der sich die Aufgabe herleitet, zu klären, wie Autorschaft von der Funktion Herausgeber gerahmt wird und inwiefern Autorschaft als ‚Selbstherausgeberschaft‘ aufzufassen ist.

Wie der Autor ist der Herausgeber eine Instanz, die das „Prinzip einer gewissen Einheit des Schreibens“² sichert, und zwar auch dann noch, wenn der Autor abwesend – gestorben – ist. Der Herausgeber hat die Funktion eines ‚zweiten Autors‘. Zugleich ist er der ‚erste Leser‘ von bereits Geschriebenem. Diese Bestimmung der Funktion Herausgeber ist, wie sich zeigen wird, reich an literaturtheoretischen Implikationen. Sie wirft aber auch aus literaturgeschichtlicher Sicht Fragen auf – insbesondere mit Blick auf das Phänomen der Herausgeberfiktion, die in der Literatur des 18. Jahrhunderts aufgrund der Briefromanpoetik der Regelfall ist. Erst ‚um 1800‘ wird die Herausgeberfiktion allmählich von der Fiktion eines auktorialen Erzählers abgelöst – etwa in Goethes *Wilhelm Meister*, auf dessen Titelblatt die Interferenz von Autorschaftskonzepten und Herausgeberschaftskonzepten anschaulich zum Ausdruck kommt, denn es heißt im Untertitel: „Ein Roman. Herausgegeben von Goethe“.³

Vor dem Hintergrund dieser merkwürdigen Konstellation bleibt zu klären, welche Rolle der fiktive Herausgeber bei der Genese moderner Autorschaft spielt, ja ob der emphatische Autorbegriff der Genieästhetik womöglich nur eine spezifische Transformation der Funktion Herausgeber ist. Ausgehend von diesen Überlegun-

1 Rousseau: *Neue Héloïse*, S. 5.

2 Foucault: „Was ist ein Autor?“, S. 21, sowie, in neuer Übersetzung: ders.: „Was ist ein Autor? (Vortrag)“, S. 1019. Im folgenden werden beide Übersetzungen verwendet.

3 Berlin bey Johann Friedrich Unger 1795.

gen, gilt es sowohl die narrative Funktion des fiktiven Herausgebers als auch die Vollzugsweisen der Funktion Herausgeber zu untersuchen.

Dem Begriff der Performanz kommt in diesem Zusammenhang – nicht zuletzt wegen seiner Mehrdeutigkeit⁴ – eine wichtige Rolle zu: Bei den Ausführungen der Funktion Herausgeber handelt es sich um Sprechakte, die den „Performance-Akt der Textwerdung“⁵ nicht nur beschreiben, sondern den Text im Rahmen der editorialen Tätigkeit allererst hervorbringen. Diese konstitutiven editorialen Akte erfahren im Kontext der Herausgeberfiktion eine „Doppelrahmung“⁶: Sie werden als *Editions-Szenen* vorgeführt.

Auch im Hinblick auf die Debatte um Autorschaft sind von der Reflexion des Performanzbegriffs neue Impulse zu erwarten.⁷ In ihrer Einleitung weisen die Herausgeber des Bandes *Rückkehr des Autors* auf das literaturwissenschaftliche „Mißtrauen gegenüber dem Autor als Interpretationskategorie“⁸ hin. Dabei nehmen sie eine graduelle Differenzierung vor zwischen literaturwissenschaftlichen Modellen wie den dekonstruktiven, die eine vollständige Entmachtung des Autors propagieren⁹, mithin nur noch den Leser als bedeutungskonstituierende Instanz zulassen, und jenen Modellen, „in denen die Bedeutung eines Textes mit Bezug auf eine überindividuelle Instanz bestimmt wird“, wobei der Autor immerhin noch eine „Minimalfunktion“ behält.¹⁰

Diese Unterscheidung wird jedoch fraglich, sobald man berücksichtigt, daß Theoretiker wie Barthes, Foucault und Derrida – aber auch Literaturwissenschaftler wie Genette, Iser und Eco – die Überindividualität der Bedeutungskonstitution im Kontext von Austins Performanzbegriff behaupten, und zwar sowohl mit Blick auf den Autor als auch mit Blick auf den Leser.

Eine fundierte Untersuchung des Autorbegriffs unter Berücksichtigung performativer Sprechakte steht noch aus und soll daher im folgenden unternommen werden. Dabei verfolgt dieses Buch eine dezidiert pragmatische Strategie: Es geht um keine ideologische Auseinandersetzung, sondern um eine Abschätzung ‚theoretischer Folgekosten‘: Einerseits sollen die Einsichten der poststrukturalistischen Literaturtheorie in die Macht des Lesers als bedeutungstiftende Instanz ernst genommen werden, andererseits soll die Frage nach dem Autor als Frage nach den performativen Rahmenbedingungen von Autorschaft als Herausgeberschaft neu gestellt werden.

4 Vgl. Austin: „Performative Äußerungen“, S. 305, sowie Wirth, „Der Performanzbegriff im Spannungsfeld von Illokution, Iteration und Indexikalität“, S. 17 ff.

5 Grésillon: „Critique génétique“, S. 23.

6 Luhmann: *Die Kunst der Gesellschaft*, S. 178.

7 Vgl. Detering (Hg.): *Autorschaft. Positionen und Revisionen*, S. IX f.

8 Vgl. Jannidis/Lauer/Martinez/Winko: „Rede über den Autor an die Gebildeten unter seinen Verächtern“, S. 11. Dieses Mißtrauen leitet sich, so die Herausgeber, von einer „recht kleinen Zahl von Kritiken“ her. Genannt werden u. a. Barthes und Foucault, Beardsley, Kayser und Booth.

9 Vgl. Couturier: *La figure de l'auteur*, S. 19, wo vom strukturalistischen und dekonstruktivistischen „militantisme anti-auteur“ die Rede ist.

10 Jannidis u. a.: „Rede über den Autor an die Gebildeten unter seinen Verächtern“, S. 19.

Aus dem Plan, Autorschaft als Herausgeberschaft im Rekurs auf den Begriff der Performanz zu untersuchen, ergibt sich noch eine weitere, äußerst unübersichtliche Aufgabe, nämlich die, den Begriff der Schrift auf seine zeichentheoretischen Implikationen hin zu befragen. Der Herausgeber hat es als zweiter Autor mit bereits Geschriebenem zu tun, dem er, im Zuge seiner editorialen Tätigkeit, schreibend etwas hinzufügt. Er ist insofern nicht nur zweiter Autor und erster Leser, sondern ein ‚Dazuschreiber‘, dessen Schrift den Rahmen des Textes überhaupt erst konstituiert.

Ausgehend von diesen Überlegungen wird es darum gehen, die Begriffe Autor, Performanz, Schrift mit Perspektive auf den Herausgeber systematisch auszuarbeiten. Die Analyse der Funktion Autor als Funktion Herausgeber, die im Einleitungskapitel vorgenommen wird, soll im zweiten Kapitel in eine performative Schrift- und Rahmentheorie eingebettet werden, die, in Abgrenzung von Derridas Schriftbegriff und im Anschluß an die Peircesche Zeichentheorie, den indexikalischen Charakter von Schrift stark macht. Dies wird indessen unter Beibehaltung der Hauptprämisse von Derrida (und Barthes) geschehen, daß Schrift nicht nur als Geschriebenes (*écrit*), sondern als Schreibprozeß (*écriture*) zu fassen ist. Infolgedessen wird der Schreibprozeß als indexikalisch gerahmte *greffe citationnelle*¹¹ ausgezeichnet, wobei den Indices die Funktion zukommt, auf die Rahmungsbedingungen¹² der Schrift und des Schreibens hinzuweisen. Dies ist, wie sich zeigen wird, auch von Relevanz für die Editionstheorie. Im dritten und vierten Kapitel geht es um die diskursiven und narrativen Funktionen des Paratextes als „unbestimmter Zone“¹³ performativer und paregonaler Rahmungsakte, die den Leser instruieren, wie zu lesen sei. Auch hier spielen indexikalische Rahmungshinweise eine entscheidende Rolle, insbesondere in Form von „Fiktions-signalen“.¹⁴

Das Ziel des gesamten systematischen Teils ist es, die Grundzüge eines allgemein wirksamen *editorialen Dispositivs* herauszuarbeiten, das die Rahmungoperationen faktualer und fiktionaler Diskurse steuert. Verkörpert ist dieses Dispositiv *im Rahmen* des Textes als implizites editoriales Arrangement und *am Rahmen* des Textes als expliziter editorialer Kommentar. Beide Vollzugsformen der editorialen Rahmungsfunktion dienen dazu, den Leser zu „Beobachtungen zweiter Ordnung“ zu ermuntern.¹⁵ Paradigmatisch vorgeführt wird dies durch die Instanz des Herausgebers selbst: Er beobachtet als ‚erster Leser‘ des Textes dessen Verfasser beim Schreiben und sich selbst beim Dazuschreiben. Dergestalt ermöglicht der editoriale Kommentar die Reflexion der Funktion Autor und die Selbstreflexion der Funktion Herausgeber.¹⁶

11 Derrida: „Signature Événement Contexte“, S. 381.

12 Vgl. Goffman: *Rahmen-Analyse*, S. 57.

13 Genette: *Paratexte*, S. 10.

14 Iser: „Akte des Fingierens“, S. 135.

15 Luhmann: „Die Form der Schrift“, S. 366.

16 Vgl. hierzu Gumbrecht: „Das Schreiben von Kommentaren“, in: ders.: *Die Macht der Philologie*, S. 69 f.

Von dieser Möglichkeit wird am Rahmen der Herausgeberfiktion in einer Weise Gebrauch gemacht, die den Schluß nahelegt, daß die „Vorredenreflexion“¹⁷ nicht nur der Einübung eines „Fiktivitätsbewußtseins“¹⁸ dient, sondern auch der Einübung eines Bewußtseins für literarische Autorschaft. Bemerkenswerterweise läßt sich dabei eine Interferenz von „Konzepten der Autorschaft“¹⁹ und Konzepten der Herausgeberschaft feststellen, die der These Vorschub leistet, daß die Geburt literarischer Autorschaft aus dem Geist der Herausgeberfiktion erfolgt.

Freilich gilt diese These nur mit Blick auf den Roman, der sich im 18. Jahrhundert als neue Kunstform neben Drama und Lyrik zu etablieren beginnt – auch wenn es im Bereich der Lyrik, etwa bei Macphersons *Ossian* oder Arnims und Brentanos *Wunderhorn*, ebenfalls zu Interferenzen von Autorschaft und Herausgeberschaft kommt, die jedoch nicht Gegenstand einer editorialen Selbstreflexion werden.²⁰ Zugleich bleibt die Reichweite der hier vertretenen These auf das literarische Feld begrenzt und läßt somit die Frage unberücksichtigt, inwiefern die in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts einsetzende editionsphilologische Tätigkeit auf Argumentationsfiguren zurückgreift, die bereits im editorialen Rahmendiskurs der „factual fiction“²¹ durchgespielt wurden. Eine solche Aufgabenstellung müßte letztlich den Nachweis erbringen, daß die Frage des faktualen Herausgebers nach dem literarischen Autor bereits in der Frage des fiktionalen Herausgebers nach dem fiktiven Autor vorformuliert ist. Man müßte also eine Verbindung zwischen den Authentizitätsstrategien der Herausgeberfiktion und dem Problem der Authentizität im Rahmen der Editionsphilologie herstellen.²²

17 Weber: *Die poetologische Selbstreflexion im deutschen Roman des 18. Jahrhunderts*, S. 20.

18 Berthold: *Fiktion und Vieldeutigkeit*, S. 123.

19 Rieger: „Autorfunktion und Buchmarkt“, S. 147, sowie Städtke: „Auktorialität“, S. VIII.

20 Vgl. Grimm: „Vorrede zu Deutsche Sagen (1816)“, S. 50 ff., wo zwar ansatzweise über die „Treue der Sammlung“ reflektiert, dabei die ‚Treue‘ der Sagen jedoch als inhärente Eigenschaft und nicht als Resultat editorialer Rahmungsoperationen verstanden wird. Vgl. hierzu auch Köhler-Zülch: „Der Diskurs über den Ton. Zur Präsentation von Märchen und Sagen in Sammlungen des 19. Jahrhunderts“, S. 26 ff. Anders verhält es sich dagegen mit dem „Discours Préliminaire“ zur *Encyclopédie* (1751), in dem d’Alembert eine ausführliche Selbstreflexion seiner Funktion als Herausgeber vornimmt (vgl. d’Alembert: *Einleitung zur Enzyklopädie*, S. 7).

21 Vgl. Davis: *Factual Fictions*, S. 36.

22 In diesem Zusammenhang wäre es sicherlich auch lohnenswert, das Verhältnis von „Autorkonfiguration“ (Jannidis: „Autor, Autorbild und Autorintention“, S. 28) und ‚Herausgeberkonfiguration‘ zu erkunden. Hier könnte man zum einen an Bodmers Frage denken, ob die Varianten, die er zu einigen Passagen des Nibelungenlieds (insbesondere „Chriemhildens Rache“) entdeckt hat, „des Verfassers“ sind oder ob der „Abschreiber geschickt genug [war], sie zu machen“ (vgl. Brief an Schinz vom 6. 6. 1780, zit. nach Crüger: *Der Entdecker der Nibelungen*, S. 52, sowie Jannissen: „Findet den, der es gemacht hat! – Über Autor, Text und Edition bei J. J. Bodmer und J. Grimm“, S. 14). Zum anderen wird die Frage nach dem literarischen Autor ‚um 1800‘ aber auch noch in anderer Hinsicht virulent, nämlich als ‚homerische Frage‘ der Zuschreibung. So zieht Wolf in seinen *Prolegomena ad Homerum* die überkommene Auffassung in Zweifel, die *Ilias* sei dem „Dichtergenie“ Homer zuzuschreiben (vgl. Wolf: *Prolegomena zu Homer*, S. 92, sowie Landfester: „Editionsphilologie als Kulturwissenschaft? Zu einer neuen ‚homerischen Frage‘ in der Germanistik“, S. 484 f.).

Im Zentrum des Interesses dieser Untersuchung stehen dagegen die poetologischen Prämissen, die es erlauben, die Frage nach dem literarischen Autor im Rahmen der Herausgeberfiktion zu stellen. Die wichtigste Voraussetzung hierfür ist ein Bewußtsein für die Differenz von auktorialer Schrift und editorialer Rahmung: eine Differenz, die in den ‚großen Romanen‘ der Zeit, einsetzend mit Rousseaus *La Nouvelle Héloïse*, immer wieder in den Paratexten erwähnt wird, ohne daß eine klare Differenzierung vorgenommen wird. Das Rätsel der Herausgeberfiktion besteht in dieser Vermischung von Rahmenreflexion und Rahmenkonfusion: eine Konfusion, die nicht selten in einen *performativen Widerspruch* mündet, da der Vorredenverfasser seine Autorschaft einerseits explizit verneint, andererseits aber eine Interferenz von Herausgeberschaft und Autorschaft andeutet: „Wiewohl ich hier bloß des Herausgebers Namen führe, habe ich doch selbst mit an dem Buch gearbeitet und mache daraus kein Geheimnis“.²³ Die exemplarischen Analysen des zweiten Teils stehen im Zeichen dieser Interferenz von Herausgeberschaft und Autorschaft, deren Akzente sich in der Literatur ‚um 1800‘ allerdings grundlegend verschieben. Die Formulierung ‚um 1800‘ wird hier sehr großzügig gedeutet, nämlich als Zeitraum, der von 1761 bis 1821 reicht.

Vor dem Hintergrund von Rousseaus epochemachendem Roman *La Nouvelle Héloïse* (1761) werden zunächst Wielands *Geschichte des Agathon* (1766–1767) und Goethes *Die Leiden des jungen Werthers* (1774) auf die an ihren Rändern zu beobachtenden editorialen Rahmungsstrategien hin untersucht. In allen drei Fällen wird Autorschaft im Rahmen der Herausgeberfiktion verneint, zugleich aber werden Übergangsformen zwischen fiktiver Herausgeberschaft und fiktiver Autorschaft vorgeführt. Mit Brentanos *Godwi* (1801) nimmt die Interferenz von Autorschaft und Herausgeberschaft neue, romantische Formen an: Zum einen verschärft sich die Konkurrenz zwischen fiktivem Herausgeber und fiktivem Autor – dies belegt der Tod des Herausgebers am Ende des *Godwi*. Zum anderen wird Autorschaft immer offensichtlicher als Form der Selbstherausgeberschaft in Szene gesetzt. Dies läßt sich bereits an den Romanen Jean Pauls feststellen, in denen einerseits, wie im *Hesperus* (1795), die Herausgeberfiktion des Briefromans parodistisch auf die Spitze getrieben wird, andererseits, wie im *Siebenkäs* (1796–1797), ein sich spaltendes Autor-Subjekt die Textbühne betritt, das sich selbst herausgibt. In seiner ‚inneren Zerrissenheit‘ wird das Autor-Subjekt durch die äußere Form des Textes gespiegelt. Dies gilt für den *Godwi* ebenso wie für Jean Pauls *Leben Fibels* (1812) oder E. T. A. Hoffmanns *Lebens-Ansichten des Katers Murr* (1821–1822) – drei Romane, in denen fragmentarisierte, im wahrsten Sinne des Wortes ‚zerrissene‘ Papiere durch ein editoriales Re-Arrangement eine neue Rahmung erfahren. Dabei tritt nicht nur der fiktive Herausgeber, sondern auch der Drucker als eigenwillige – und unzuverlässige – Instanz in Erscheinung. Dieses explizite Zur-Schau-Stellen der medientechnischen Rahmungsbedingungen bildet in gewisser Hinsicht den Höhepunkt der Herausgeberfiktion ‚um

23 Rousseau: *Neue Héloïse*, S. 5.

1800'. Es ist zugleich die konzeptuelle Vorform jener editorialem Rahmungsoptionen, die mit den Montage-Techniken um 1900' aufkommen.²⁴

Das Ziel der exemplarischen Analysen des zweiten Teils ist es, die verschiedenen Formen der Interferenz von Autorfunktion und Herausgeberfunktion im Kontext der poetologischen Debatten der Zeit zu analysieren. Besondere Aufmerksamkeit gilt dabei den Problemen der Schrift und des Schreibens, wie sie im Rahmen von „Schreib-Szenen“²⁵ und Editions-Szenen dargestellt werden. Dadurch wird – dies ist das pragmatische Programm dieses Buchs – über die Analyse der Funktion Herausgeber ein neuer interpretatorischer Zugang zu Literatur vorgeführt.

1. DIE FRAGE NACH DEM AUTOR ALS FRAGE NACH DEM HERAUSGEBER

Ziel dieses ersten Kapitels ist es, die Frage nach dem Autor als Frage nach dem Herausgeber zu reformulieren. Genauer gesagt: Ich werde Barthes' These vom „Tod des Autors“ dergestalt mit Foucaults „Frage nach dem Autor“ ins Gespräch bringen, daß sich daraus die Frage nach dem Herausgeber ergibt. Dabei stehen fünf Punkte im Fokus des Interesses: der Unterschied zwischen Autor und Schreiber, der Unterschied zwischen dem Autor als Person und dem Autornamen, der Unterschied zwischen Text und Werk, die Verwendungsweise des Begriffs „performativ“ und die „Funktion von Vorworten“.¹

1.1 Die Funktion Herausgeber im Kontext der Debatte um den Tod des Autors

Entgegen der gängigen Meinung, Foucaults Frage nach dem Autor sei als Versuch der Relativierung des Autorbegriffs zu werten², läßt sich meines Erachtens zeigen, daß Foucaults Bestimmung der „Funktion Autor“ eine Rettung des Autors als diskursive Instanz darstellt. Doch selbst für Barthes läßt sich festhalten, daß die These vom „Tod des Autors“ keine „grundsätzliche Negation“ von Autorschaft bedeutet, sondern lediglich eine „funktionale Relativierung“.³ Es geht um den „Tod der Wertvorstellung Autor im Sinne ihrer Überlebtheit“⁴, das heißt, der Autor wird „als eine auf bestimmte historische Rahmenbedingungen begrenzte Kategorie“ vorgeführt.⁵ Stärker noch als die ‚historische Überlebtheit‘ betont Barthes die syste-

24 Vgl. Möbius: *Montage und Collage*, S. 46, sowie Wetzel: „Autor/Künstler“, S. 485 f. Beiden Behauptungen liegt die ‚mediologische‘ Prämisse zugrunde, daß es zwischen den „symbolischen Aktivitäten“ der Autoren und den medientechnischen Organisationsformen, durch welche diese symbolischen Aktivitäten verkörpert werden, determinierende Wechselwirkungen gibt (vgl. Debray: „Für eine Mediologie“, S. 67).

25 Campe: „Die Schreibszenen. Schreiben“, S. 759.

1 Foucault: „Was ist ein Autor? (Vortrag)“, S. 1004.

2 So schreiben Jannidis u. a., Foucault unternehme den Versuch, „den Autor historisch zu relativieren. Der Autor erscheint ihm als ein in der Epoche der Moderne obsolet gewordener Begriff“ (Jannidis u. a.: „Rede über den Autor an die Gebildeten unter seinen Verächtern“, S. 14). Städtke deutet die Auseinandersetzung mit dem Autorbegriff dagegen primär als Akzentverschiebung: „Im Mittelpunkt des Interesses steht nicht mehr nur die Person des Autors, dessen Texte vor allem anhand seiner Biographie und Schreibweise interpretiert werden, sondern in verstärktem Maße auch das Relationsgefüge der Bedingungen, die seine Autorschaft überhaupt ermöglicht haben“ (Städtke: „Auktorialität“, S. VIII).

3 Wetzel: „Autor/Künstler“, S. 481.

4 Ebd.

5 Ebd.

matischen Konsequenzen, welche die Kategorie Autor für den Text- und den Schriftbegriff hat: „Donner un Auteur à un texte“, schreibt Barthes, „c'est imposer à ce texte un cran d'arrêt, c'est le pourvoir d'un signifié dernier, c'est fermer l'écriture“. ⁶ Wenn der Autor die Schrift ‚abschließt‘, kann die Öffnung der Schrift, so der Umkehrschluß, nur noch erfolgen, wenn der Autor beseitigt wird. Ganz offensichtlich geht es Barthes mit dieser Argumentation darum, den Begriff des Autors über die Bestimmung der Schrift als „nicht arretierbaren Prozeß“ ⁷ in Bewegung zu bringen, um die starre Ausrichtung der Literaturwissenschaft auf die Person des Autors als „lebensweltliche Konstruktion“ ⁸ zu lockern. Die Ausrichtung auf den Autor führt nämlich dazu, daß, sobald ein Werk erklärt wird, nur noch nach der Stimme des Autors als der „voix d'une seule et même personne“ gesucht wird. ⁹

Als Alternative zur ‚Suche nach dem Autor‘ entwirft Barthes das Konzept eines überpersönlichen Schreibens, wobei er die vielzitierte Formulierung verwendet, daß es *die Sprache* sei, die spricht, und nicht der Autor: „c'est le langage qui parle, ce n'est pas l'auteur“. ¹⁰ Gleich darauf erläutert Barthes, in welcher Hinsicht Schreiben eine „impersonnalité préalable“ impliziert, nämlich, weil „seul le langage agit, ‚performe‘, et non ‚moi““. ¹¹ Das in Anführungszeichen stehende ‚performe‘ ist ein Verweis auf die Sprechakttheorie als eine Theorie, die davon ausgeht, daß jeder Sprachhandlung ein konventionell präfigurierter, überpersönlicher Sprechakttyp vorangeht, aus dem die jeweilige Äußerung als Anwendungsfall abgeleitet wird.

Während die Saussuresche Semiologie lediglich die Bezeichnungsfunktion als überpersönliche Instanz voraussetzt, sind das bei Austin – und insbesondere bei Searle – auch die kommunikativen Verwendungsweisen. Das heißt, das Performative steht für eine überpersönliche Intentionalität, der zufolge jede individuelle Äußerung nur innerhalb des Rahmens einer vorangehenden kollektiven Intentionalität etwas bedeuten kann. Verstärkt wird das „non ‚moi““ des Performativs als überpersönliche Instanz durch die Unterscheidung zwischen der natürlichen Person eines empirischen Autors und der grammatischen Person beziehungsweise dem grammatischen Subjekt einer textuellen Sprecherinstanz. Aus linguistischer Sicht ist der Autor daher niemals mehr als derjenige, der schreibt, so wie ‚ich‘ niemand anderes ist, als der, der „ich“ sagt: „le langage connaît un ‚sujet‘, non une ‚personne““. ¹² Das grammatische Subjekt erschöpft sich darin, „der Sprache zu folgen“. ¹³ Die Konsequenz dieser ‚Erschöpfung‘ ist eine bestimmte Form der

⁶ Barthes: „La mort de l'auteur“, S. 65; dt.: „Der Tod des Autors“, S. 191.

⁷ Stingelin: „Nietzsches Poetologie der Autorschaft als Paradigma des französischen Poststrukturalismus“, S. 105.

⁸ Jannidis: „Zwischen Autor und Erzähler“, S. 540.

⁹ Vgl. Barthes: „La mort de l'auteur“, S. 62.

¹⁰ Ebd.

¹¹ Ebd.

¹² Ebd., S. 63.

¹³ Ebd., S. 64. In die gleiche Richtung zielen Äußerungen Barthes' in seiner „Einführung in die strukturelle Analyse von Erzählungen“: „Ein Teil der zeitgenössischen Literatur hat den ‚Protagonisten‘ nicht angegriffen, um ihn zu zerstören (ein unmögliches Unterfangen), sondern um ihn zu ent-

‚Entfremdung‘ ¹⁴ beziehungsweise der Distanzierung zwischen der empirischen Person und dem grammatischen Subjekt. Der Autor verschwindet gleichsam hinter der Kulisse – Barthes spricht vom Verschwinden „hinter der literarischen Szene“. ¹⁵ Dieses Verschwinden des Autors hat zur Folge, daß der „moderne Text“ auf eigentümliche Weise transformiert wird, und zwar sowohl in produktionsästhetischer als auch in rezeptionsästhetischer Hinsicht: Der Text wird so gemacht und gelesen, *als ob* der Autor abwesend sei. ¹⁶ Insofern kann der literarische Äußerungsvorgang als leerer Prozeß betrachtet werden, der funktioniert, ohne daß er durch eine empirische Person ausgeführt wird.

Das Prinzip, der Sprache in grammatikalischer wie in pragmatischer Hinsicht zu folgen, verbindet auf eigentümliche Weise den strukturalistischen Textualismus mit der sprechakttheoretischen Grundannahme ‚typischer‘ Verwendungsweisen, die durch explizit performative Äußerungen angezeigt werden. Schreiben bezeichnet nicht mehr „une opération d'enregistrement, de constatation, de représentation, de ‚peinture‘ (comme disaient les Classiques)“, sondern Schreiben ist, wie es die sprechakttheoretisch orientierten Linguisten „à la suite de la philosophie oxfordienne“ nennen, „un performatif“ ¹⁷: „eine seltene Verbalform, die auf die erste Person und das Präsens beschränkt ist und in der die Äußerung keinen anderen Inhalt (keinen anderen Äußerungsgehalt) hat als eben den Akt, durch den sie sich hervorbringt – etwa das *Ich erkläre* (*Je déclare*) von Königen oder das *Ich singe* (*Je chante*) von sehr alten Dichtern“. ¹⁸ Hier sind nun zwei Punkte von Interesse: Erstens ist der Hinweis auf das ‚ich singe‘ der sehr alten Poeten insofern für das Problem der Autorschaft relevant, als die Konstruktion von Autorschaft nicht primär eine Form der Autoritätsausübung, sondern durch einen grundlegenden Verlust an Autorität ausgezeichnet ist. ¹⁹ Zweitens ist Barthes' Rede von der Performativität des Schreibens aufschlußreich. Schreiben bezeichnet nicht mehr die Resultate des Schreibprozesses, also das Aufgezeichnete, Behauptete, Dargestellte oder aber das im Sinne des 18. Jahrhunderts sprachlich ‚Gemalte‘, sondern es geht um die Geste

personalisieren, was etwas ganz anderes ist [...]. In dieser Literatur gibt es immer noch ein ‚Subjekt‘, aber dieses ‚Subjekt‘ ist fortan die Sprache“ (Barthes: „Einführung in die strukturelle Analyse von Erzählungen“, S. 141, Fn. 42).

¹⁴ Vgl. Barthes: „La mort de l'auteur“, S. 64, wo Barthes unter Hinweis auf Brecht den Begriff „l'éloignement de l'auteur“ verwendet.

¹⁵ Ebd.

¹⁶ Ebd.

¹⁷ Ebd.

¹⁸ Barthes: „Der Tod des Autors“, S. 189.

¹⁹ So bemerkt Corti, in der Antike sei „der Verlust der Autorität des Nichtautors – des göttlich inspirierten Sängers – die Bedingung für die Geburt eines Autors ohne Autorität. Der antike Sänger besaß genau deshalb eine nicht anfechtbare Autorität, weil nicht er, sondern die Götter als Autoren seiner Lieder galten“ (Corti: *Die gesellschaftliche Rekonstruktion von Autorschaft*, S. 131). Mit Blick auf moderne Autorschaftskonzepte spricht Lämmert von der „unerhörten Möglichkeit“, die die europäischen Schriftsteller seit dem 18. Jahrhundert wahrnehmen, „nicht mehr die Muse, sondern sich selbst anzurufen, um die eigene Einbildungskraft zu entzünden“ (Lämmert: „Der Autor und sein Held im Roman des 19. und 20. Jahrhunderts“, S. 415).

des Schreibens selbst – eine Geste, die ihre Kraft unabhängig vom propositionalen Gehalt des Geschriebenen entfaltet. Deshalb hat die poetische schriftliche Äußerung kein anderes Thema mehr als ihren eigenen Äußerungsakt.

In seinem Essay „Schriftsteller und Schreiber“ unterscheidet Barthes zwischen *écrivain* und *écrivain*: „Der Schriftsteller [*écrivain*] erfüllt eine Funktion, der Schreiber [*écrivain*] übt eine Tätigkeit aus“.²⁰ Während der Schreiber das Schreiben in „transitiver Form“ vollzieht, weil er etwas schreibt, vollzieht der Schriftsteller eine intransitive und autoreflexive ‚Geste des Schreibens‘²¹: Der Schriftsteller wird als jemand vorgestellt, „der seine eigene Rede bearbeitet“²², wobei sich seine Tätigkeit sowohl an den technischen Normen „der Komposition, der Gattung, der Schreibweise“ zu orientieren hat als auch an den handwerklichen Normen „der Mühe, der Geduld, der Korrektheit, der Perfektion“.²³ Die wörtlich genommene Rede vom ‚performativen Akt des Schreibens‘ mündet in den Begriff der „Scription“, den Barthes in seinem unveröffentlichten Manuskript „Variation sur l’écriture“ entfaltet. Dort wird die „Scription“ als „muskuläre[r] Akt des Schreibens, des Buchstabenziehens“ definiert, genauer gesagt, als „Geste, mit der die Hand ein Schreibwerkzeug ergreift (Stichel, Schilfrohr, Feder), es auf eine Oberfläche drückt, darauf vorrückt, indem es sie bedrängt oder umschmeichelt und regelmäßige, wiederkehrende, rhythmisierte Formen zieht“.²⁴ Mit dem Begriff der Skription wird der Akt des Schreibens als *körperlicher Akt* im Rahmen von „Schreib-Szenen“²⁵ thematisiert. Schreib-Szenen stellen die Spuren der Praktik des Schreibens mit der Hand dar. Dadurch kommt es zu einer Akzentverschiebung „vom Subjekt der Produktion zum differentiellen Spiel des Textes“.²⁶ Die Untersuchung von Schreib-Szenen erlaubt es ferner, das Geschriebene unabhängig von „der (juristischen) Person eines Autors“ zu denken.²⁷ Sie wird zum „Indiz für den technikhistorischen Stand der Dinge“,

20 Barthes: „Schriftsteller und Schreiber“, S. 45. Die Differenzierung zwischen Schreiber und Autor findet sich auch bei Ehlich, wenn er schreibt: „Die medial-funktionale Position des Schreibers läßt die Frage der Urheberschaft prinzipiell noch ganz im weitestgehend institutionell-religiös geregelten Zusammenhang mündlicher Kommunikation“ (Ehlich: „Funktion und Struktur schriftlicher Kommunikation“, S. 34 f.).

21 Die Intransitivität schriftstellerischen Schreibens hat, wie es an anderer Stelle heißt, „etwas vom Priester“, insofern sein Schreiben „gewissermaßen eine Geste“ ist (Barthes: „Schriftsteller und Schreiber“, S. 50).

22 Barthes: „Schriftsteller und Schreiber“, S. 46.

23 Ebd. An gleicher Stelle wird der Schriftsteller von Barthes als Mensch charakterisiert, „der das Warum der Welt radikal aufgehen läßt in einem *Wie schreiben*“. Der Schriftsteller transformiert die Frage nach den logischen Gründen und den kausalen Ursachen der Lebenswelt in die Frage nach dem Stil, weil er „seine eigene Struktur und die der Welt in der Struktur des Wortes aufgehen läßt“ (ebd.). Dieses „Aufgehenlassen“ der eigenen Struktur im Wort ist die Vorwegnahme der „Auflösung“ des schreibenden Subjekts im Diskurs, wie sie in „Der Tod des Autors“ und in *Die Lust am Text* beschrieben werden.

24 Barthes: „Variation sur l’écriture“, S. 1535, zit. nach Stingelin: „Unser Schreibzeug arbeitet mit an unseren Gedanken“, S. 82 f.

25 Campe: „Die Schreibszene. Schreiben“, S. 759.

26 Ebd.

27 Ebd.

einen Stand, „der auch die Ideen bestimmt“.²⁸ So wird in Sternes *Tristram Shandy* die Relevanz der Skription als körperlicher Aspekt des Schreibens auf die knappe Formel gebracht: „Ask my pen, – it governs me, – I govern not it“.²⁹

Ein zweiter Aspekt, der die Körperlichkeit der Schrift und des Schreibens betrifft, ist der Akt des Zitierens, mit dem ein Fremdkörper, ein „corps étranger“³⁰, in den eigenen Text integriert wird. Compagnon faßt das Schreiben als „travail de la citation“, die immer schon „récriture“³¹ ist und sich deshalb als Collage, Glosse, Zitat und Kommentar manifestiert.³² Dabei begreift er den Akt des schreibenden Zitierens als „geste archaïque du découper-coller“³³ und als transplantierte „greffe“³⁴ – ein Ausdruck, den auch Derrida verwendet, um die „Iterabilität“ der Schrift zu beschreiben. In „Signature Événement Contexte“ ist von der „zitathafte Aufpfropfung“, also der „greffe citationelle“³⁵ die Rede, und in *La Dissémination* heißt es apodiktisch: „Écrire veut dire greffer. C’est le même mot“.³⁶

Auch bei Barthes findet sich der Gedanke, daß der Akt des Schreibens als Akt des Zitierens zu fassen ist, wobei Barthes – wie Derrida – den Begriff zitierenden Schreibens mit dem Begriff der Performanz verknüpft. Danach ist der „scripteur moderne“³⁷ nicht mehr durch seine schöpferische Individualität bestimmt, sondern er ist eine überpersönliche Instanz des Schreibens, die den Text im Vollzug eines performativen Aktes hervorbringt, weil er bereits Geschriebenes zitiert und arrangiert.³⁸ Wenn Barthes den *Auteur* durch den *Scripteur* ersetzt, tut er dies nicht nur,

28 Stingelin, „Unser Schreibzeug arbeitet mit an unseren Gedanken“, S. 83: Nach Stingelin versteht die Hermeneutik das Schreiben dagegen als Ringen um Ideen, „in deren Dienst die körperlichen und technischen Voraussetzungen des Schreibens als bloße Akzidentien stehen“ (ebd.). Vgl. hierzu aber auch Heideggers Überlegungen zum Schreiben mit der Hand in seinen Parmenides-Vorlesungen. Für Heidegger steht die Schrift in einem „ursprünglichen Wesenszusammenhang“ mit dem Sein, „in den die zeigend-schreibende Hand gehört“ (Heidegger: *Parmenides*, S. 125). So kommt er zu dem Schluß: „In der Handschrift ist nun der Bezug des Seins zum Menschen, nämlich das Wort, in das Seiende selbst eingezeichnet“ (ebd.). Bemerkenswerterweise ist sich Heidegger der Dimension der Schreibtechnik überaus bewußt, wie seine Überlegungen zur Differenz zwischen dem Schreiben mit der Hand und dem Schreiben mit der Maschine belegen (ebd., S. 119). Derrida greift Heideggers Überlegungen zur Handschrift in „Heideggers Hand“ auf, wobei er das Schreiben mit der Hand als besondere Form der „Gabe“ begreift, die sich im Übergang vom transitiven Geben zum intransitiven Sich-Geben befindet (Derrida: „Heideggers Hand“, S. 68). Im Anschluß daran könnte man Herausgeberschaft als Form der Heraus-Gabe von Schrift und Selbst-Herausgeberschaft als intransitives Sich-Herausgeben begreifen.

29 Sterne: *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*, S. 403. Die moderne Variante hierzu liefert Karl Kraus, dem das Schreiben und Dazuschreiben mit der Feder ebenfalls nicht fremd war: „Ich beherrsche nur die Sprache der anderen. Die meinige macht mit mir, was sie will“ (Kraus: *Beim Wort genommen*, S. 326).

30 Compagnon: *La Seconde main ou le Travail de la citation*, S. 31.

31 Ebd., S. 32.

32 Ebd.

33 Ebd., S. 17.

34 Ebd., S. 31.

35 Derrida: „Signature Événement Contexte“, S. 381; dt.: „Signatur Ereignis Kontext“, S. 32.

36 Derrida: *La Dissémination*, S. 431.

37 Barthes: „La mort de l’auteur“, S. 64.

38 Vgl. ebd., S. 65.

um den Akt des Schreibens als selbstbezügliche Geste zu thematisieren, sondern ergänzt die Performativität des Schreibens noch um den Aspekt des zitierenden Zusammenschreibens: „l'écrivain ne peut qu'imiter un geste toujours antérieur, jamais original; son seul pouvoir est de mêler les écritures“.³⁹ Die so bestimmte Funktion des Schreibens umfaßt beides: Schreiben als überpersönlichen und selbstbezüglichen performativen Akt sowie Schreiben als ‚Mischen‘ von schon Geschriebenem. Der *Scripteur* erweist sich mithin als „Bastard-Typus“⁴⁰ aus Schriftsteller und Schreiber: Er ist Schriftsteller, insofern er den Akt des Schreibens selbstbezüglich vollzieht, und er ist Schreiber, der bereits Vorhandenes mischend zusammenschreibt. Der *Scripteur* ist als Bastard-Typus eine Hybridbildung, die ihrerseits Hybride erzeugt, indem sie den performativen Akt des Schreibens als *greffe citationnelle* vollzieht. Nach Barthes ist jeder Text als ein „tissu de citations“⁴¹, als ein Gewebe aus Zitaten „ohne Anführungszeichen“⁴² aufzufassen. Insofern der Text als Zitat-Teppich bestimmt wird, verwandelt sich der Akt des Schreibens in die „Imitation einer immer schon vorangegangenen Geste“⁴³: Wer zitierend zusammenschreibt, der schreibt *second hand*, denn der von ihm vollzogene Akt des Schreibens ist immer auch kopierendes Abschreiben. Insofern ist die Geste des Schreibens niemals ursprünglich oder originell, sondern mischendes Hybridisieren und Pfropfen.

Was Barthes als ‚Macht des Mischens‘ faßt, durch die ein Zitateppich entsteht, wird bei Kristeva zur *intertextualité*⁴⁴ respektive zur *productivité*.⁴⁵ Der Begriff der Intertextualität impliziert, daß jeder Text als „mosaïque de citations“ konstruiert ist, das sich einem Prozeß der „absorption et transformation d'un autre texte“ verdankt.⁴⁶ In die gleiche Richtung weist der Begriff der Produktivität: Er bezeichnet die nicht stillzustellende „permutation de textes“.⁴⁷ Produktivität und Intertextualität kommen dabei – wie bei Barthes ‚die Sprache‘ – als überindividuelle Bewegungen des Textes ins Spiel: Intertextualität wird zum Ersatzbegriff für Intersubjektivität.⁴⁸

Gleichgültig, ob man das Funktionieren der Sprache unter dem Vorzeichen der Performanz oder unter dem Vorzeichen der Intertextualität betrachtet: Beide Modelle implizieren, daß die Akte des Sprechens, Schreibens und Lesens nicht als individuelle, selbstbestimmte Akte, sondern als fremdbestimmte *travail du texte* vollzogen werden, die überindividuellen Gesetzmäßigkeiten unterliegt. Dies schließt aber umgekehrt nicht aus, daß es gewisse individuelle Spielräume beim Vollzug dieser überindividuellen Akte gibt. Zugleich stellt sich hier unter der Hand

39 Ebd.

40 Barthes: „Schriftsteller und Schreiber“, S. 52.

41 Barthes: „La mort de l'auteur“, S. 65.

42 Vgl. Barthes: „De l'œuvre au texte“, S. 73.

43 Ebd.

44 Kristeva: *Sēmeiōtikē – Recherches pour une sémanalyse*, S. 146.

45 Kristeva: „Der geschlossene Text“, S. 194.

46 Kristeva: *Sēmeiōtikē – Recherches pour une sémanalyse*, S. 146. Vgl. hierzu auch Lachmanns Intertextualitätskonzept (Lachmann/Schahadat: „Intertextualität“, S. 679 ff.).

47 Kristeva: „Der geschlossene Text“, S. 194.

48 Vgl. Kristeva: *Sēmeiōtikē – Recherches pour une sémanalyse*, S. 146.

eine Verbindung zwischen Theorien des Schreibens und Theorien des Lesens her: Ob man die Macht des Mischens als selbstbestimmten Akt eines individuell selektierenden und kombinierenden Subjekts deutet oder als überindividuellen Prozeß, der nicht bewußt zu steuern ist – in jedem Fall muß man voraussetzen, daß der Schreiber das, was er zitierend zusammenschreibt, gelesen hat: sei es in Form einer bewußten Lektüre, sei es in Form einer unbewußten Prägung durch den kulturellen Kontext. Eine Einsicht, die gleichsam zum Credo postmoderner Ansätze geworden ist: „There can be no writing without reading“, heißt es in de Mans Interpretation der „Seconde Préface“ von Rousseaus *Nouvelle Héloïse*.⁴⁹ Die literaturtheoretische Konsequenz dieser These ist die Interferenz der Instanz des *Scripteur* und der Instanz des *Lecteur*. Jedes Zusammenschreiben setzt immer schon ein Zusammenlesen voraus, wobei die Funktion der Einheitsstiftung vom Zusammenschreiben auf das Zusammenlesen übertragen wird. Da das zitierende Zusammenschreiben nicht nur die Macht des Mischens, sondern auch die Kompetenz des Lesens voraussetzt, wird dem Leser die Funktion der Einheitsstiftung der „écritures multiples“ überantwortet.⁵⁰

Barthes' These vom „Tod des Autors“ ruft die Erben auf den Plan: Der *Scripteur* erbt als überpersönlicher Zusammenschreiber die Funktion des Schreibens. Der *Lecteur* erbt als überpersönlicher Zusammenleser und Spurensammler⁵¹ die Funktion der Einheitsstiftung – und insofern er als Einheitsstifter fungiert, wird der Leser zum ‚Autor‘.⁵² Die gleiche Einsicht gehört freilich auch schon zum theoretischen Repertoire der Romantik, so wenn Novalis behauptet, der „wahre Leser“ müsse „der erweiterte Autor seyn“.⁵³

Bemerkenswerterweise hat sich die Literaturtheorie bislang darauf konzentriert, die These vom ‚Leser als Autor‘ zu plausibilisieren (oder aber zu kritisieren), während die Frage nach dem Verhältnis von Autor und Herausgeber kaum berücksichtigt wurde.⁵⁴ Dabei verbinden sich im Herausgeber die Funktionen von Leser, Schreiber und Autor in einer Weise, die alle bisherigen Überlegungen aufgreift: Der Herausgeber liest nicht nur, *bevor* er schreibt, sondern er schreibt, indem er – wie es der Herausgeber in Jean Pauls *Leben Fibels* tut – bereits Geschriebenes zusam-

49 De Man: „Allegory (Julie)“, S. 202.

50 Vgl. Barthes: „La mort de l'auteur“, S. 66.

51 Ebd., S. 67.

52 Mit Blick auf die „Autorschaft des Lesers“ betont Kleinschmidt, die produktive Auseinandersetzung mit dem Text rücke den Leser in die „funktionale Rolle einer ‚zweiten‘ Autorschaft“, während umgekehrt jeder Autor „im Schreibprozeß immer auch schon die Aufgabe eines Lesers“ hat (Kleinschmidt: *Autorschaft, Konzepte einer Theorie*, S. 43): „Autor und Leser sind durch gleiche Anstrengung und Aufmerksamkeit in der Textarbeit vereint“ (ebd.). Allerdings stellt Kleinschmidt einschränkend fest, daß der „Leser als Autor“ „ein qualitativ ganz ‚anderer‘ Autor“ ist als der „primäre Verfasser“ (S. 96).

53 Novalis: *Vermischte Bemerkungen*, in: ders.: *Schriften*, Bd. 2, S. 470. Bemerkenswerterweise wird ‚um 1800‘ auch schon die These vom „Tod des Autors“ antizipiert. So schreibt Jean Paul in einem seiner Briefe: „Die volendete Geburt ist für den Autor Begräbnis und er wird dan nur Leser.“ (Jean Paul: *Briefe*, Bd. 4, S. 259)

54 Vgl. hierzu Couturier: *La figure de l'auteur*, S. 86.

menliest und dadurch eine Einheit stiftet. In besagtem Vorwort berichtet der fiktive Herausgeber, er habe die von französischen Marodeurs zerstreuten Blätter einer bereits geschriebenen Biographie Fibels an dessen Geburtsort Heiligengut von der dortigen Dorfjugend „zusammenlesen“ lassen, „um aus allen biographischen Papierschnitzeln geschickt jenen Luftballon zusammenzuleimen“⁵⁵, der die Geschichte Fibels zu einer dichten *Collage* machen soll. Das mischende Zusammenschreiben zu einem Zitatteppich setzt – hier treffen sich Barthes' Thesen in „Der Tod des Autors“ mit de Mans Überlegungen zu Rousseaus *Nouvelle Héloïse* – das Zusammenlesen dieser Zitate voraus. Zugleich macht die Mehrdeutigkeit des Wortes ‚Zusammenlesen‘ deutlich, daß die „editoriale Tätigkeit“⁵⁶ mit der Kollektion respektive der „Konsignation“⁵⁷ von Schrift-Zeichen beginnt⁵⁸, dem „Sammeln von Fragmenten“⁵⁹, wie es bei Gumbrecht heißt, das vom „Verfassen von Kommentaren“ begleitet wird.⁶⁰

Hieraus läßt sich die Schlußfolgerung ziehen, daß der Herausgeber der erste konsignative Leser und der letzte kommentierende Schreiber ist und, indem er beide Rollen miteinander kombiniert, zu einem zweiten Autor wird. Während sich der *Auteur*, wie Barthes schreibt, zu seinem Œuvre notwendigerweise im gleichen „rapport d'antécédence“ befindet, das „un père entretient avec son enfant“⁶¹, ist das Verhältnis zwischen dem Herausgeber und dem von ihm Herausgegebenen von der Verpflichtung zur „alimentation“ (eben hierauf verweist der Ausdruck „entretient“) entlastet: Er ist nicht der natürliche Vater, sondern er faßt den Entschluß zur Aneignung des Textes in Form der *Adoption*. Autorschaft steht dabei – wie Herausgeberschaft – an der Schnittstelle zwischen der *détermination* des Werks durch die Welt und der *appropriation* des Werks, nämlich der Zuschreibung an seinen Autor. Gemäß der literaturwissenschaftlichen Auffassung vom Autor als Schöpfer ist der Autor Vater und Besitzer seines Werkes: „L'auteur est réputé le père et le propriétaire des son œuvre“.⁶² Im Gegensatz dazu läßt sich der Text – verstanden als emphatischer Gegenbegriff zum Werk – ohne die aneignende Einschreibung des Vater-Autors lesen: „Le Texte, lui, se lit sans l'inscription du Père“.⁶³ Mit der Befreiung des Textes von den Fesseln der väterlichen Autorität des Autors verliert der Autor auch sein Recht über den Leser.⁶⁴ Gleichsam als Konsequenz dieser Theorie des Lesens schreibt Barthes: „Schreiben heißt, es den anderen überlassen, das ei-

55 Jean Paul: *Leben Fibels*, S. 375.

56 Vgl. Martens: „What Is a Text?“, S. 216.

57 Vgl. Derrida: *Dem Archiv verschrieben*, S. 12 f.

58 Vgl. hierzu auch Heidegger: „Was heißt Lesen?“, S. 111: „Was heißt Lesen? Das Tragende und Leitende im Lesen ist die Sammlung“. In seinen Parmenides-Vorlesungen wird das Lesen als „Sammeln (Ähren lesen)“ direkt aus dem Griechischen *legein* – *logos* abgeleitet (Heidegger: *Parmenides*, S. 125).

59 Gumbrecht: *Die Macht der Philologie*, S. 14.

60 Ebd. Zur Funktion des Kommentars vgl. auch Raible: „Arten des Kommentierens“, S. 54.

61 Barthes: „La mort de l'auteur“, S. 64.

62 Barthes: „De l'œuvre au texte“, S. 74.

63 Ebd.

64 Vgl. Barthes: „Écrire la lecture“, S. 34.

gene Sprechen eindeutig zu machen“.⁶⁵ Hieraus folgt: In dem Maße, in dem das Schreiben die Bedeutung des Gesagten zur Disposition stellt, erhält das Lesen eine *dispositive Funktion*.

1.2 Die werkkonstitutive Funktion des Autors

Während Barthes den Begriff des Autors auflöst, weil er das Schreiben dem *Scripteur* und die auktoriale Funktion der Einheitsstiftung dem Leser überträgt, möchte Foucault – meines Erachtens als Replik auf Barthes' These vom „Tod des Autors“ – jene Orte ausfindig machen, an denen der Autor „seine Funktion ausübt“⁶⁶ und sein Fortleben „listenreich sichert“.⁶⁷ Foucault geht es erklärtermaßen nicht darum, mit Barthes das Verschwinden beziehungsweise den Tod des Autors erneut festzustellen, sondern „die freien Stellen und Funktionen, die dieses Verschwinden sichtbar macht, auszukundschaften“.⁶⁸

Dabei entfaltet Foucault den Begriff des Autors im Spannungsfeld zweier Befunde: zum einen die Gleichgültigkeit gegenüber demjenigen, der etwas geschrieben hat („Wen kümmert's, wer spricht, hat jemand gesagt“), zum anderen die

65 Barthes: „Literatur und Bedeutung“, S. 126.

66 Foucault: „Was ist ein Autor?“, S. 7. Dabei ist die Rede von der „Funktion Autor“ – ebenso wie die These vom „Tod des Autors“ – kritisch auf eine „Autorschafts-Semantik“ zu beziehen, die von der „Identität zwischen Künstler und Schöpfergott“ und von der „autorzentriert[en] Rezeption von Literatur“ ausgeht (Corti: *Die gesellschaftliche Rekonstruktion von Autorschaft*, S. 135). Nach Corti ist die Frage nach dem Autor als Frage nach einer bestimmten Semantik aufzufassen: „Wie alle Realität gewinnt der Autor erst durch Semantik eine faßbare und nachvollziehbare Wirklichkeit. Außerhalb von Semantik existiert Autorschaft nicht“ (ebd., S. 129). In diesem Zusammenhang stellt sie – analog zu Luhmanns Analyse der Entstehung einer Individualitätssemantik im Laufe des 18. Jahrhunderts – fest, daß die Einführung der Autorschafts-Semantik „zeitlich mit der Umstellung der Struktur der Gesellschaft von Stratifikation zu funktionaler Differenzierung zusammen[fällt]“ (ebd.). Vor diesem Hintergrund kritisiert Corti den Modus, in dem Foucault die Frage nach dem Autor stellt und beantwortet, da in beiden Fällen offensichtlich „die Existenz einer ursprünglichen, von jeglicher gesellschaftlichen Funktion befreiten Autorschaft voraus[gesetzt]“ wird (ebd., S. 130). Nur aufgrund dieser Präsupposition kann die „moderne Reduktion des Autors auf seine gesellschaftliche Funktion“ von Foucault „als Indiz für den Tod des ‚eigentlichen‘ Autors behandelt werden“ (ebd.). Gegen diese kritische Einschätzung von Foucaults Antwort auf die Frage „Was ist ein Autor?“ läßt sich einwenden, daß Foucault, im Gegensatz zu Barthes, gerade nicht den „Tod des Autors“ proklamiert, sondern vielmehr davon ausgeht, daß es eine „Funktion Autor“ gibt, die unabhängig von der Annahme eines Schöpfer-Autors funktioniert.

67 Foucault: „Was ist ein Autor?“, S. 13.

68 Ebd., S. 15. Vgl. hierzu auch Japps Feststellung: „Was Foucault tatsächlich (in Ansätzen) beschreibt, ist deshalb eine kritische Analyse der Funktion des Autors in der Ordnung des Diskurses, nicht das Verschwinden des Autors aus dieser Ordnung“ (Japp: „Der Ort des Autors in der Ordnung des Diskurses“, S. 232 f.).

Verwandtschaft des Schreibens mit dem Tod. Dies zeigt sich sowohl in der Verwischung „der individuellen Züge des schreibenden Subjekts“ als auch im Wunsch, durch das geschriebene Werk „unsterblich“ zu werden.⁶⁹ Vor dem Hintergrund dieser beiden Befunde wird der Akt des Schreibens als doppelte Geste ausgezeichnet: „Mit Hilfe all der Hindernisse, die das schreibende Subjekt zwischen sich und dem errichtet, was es schreibt, lenkt es alle Zeichen von seiner eigenen Individualität ab; das Kennzeichen des Schriftstellers ist nur noch die Einmaligkeit seiner Abwesenheit; er muß die Rolle des Toten im Schreib-Spiel übernehmen“.⁷⁰

Liest man diese Passage als Kommentar zu Barthes' These, der *Scripteur* werde in dem Moment geboren, in dem er den Text hervorbringt⁷¹, so kann man eine polemische Umkehrfigur erkennen: Barthes' These vom überpersönlichen *Scripteur* als Totengräber des persönlichen Autors wird nicht nur überboten, sondern zugleich ad absurdum geführt: Schreiben oszilliert zwischen dem Sich-Auflösen des Individuellen im Überpersönlichen – also Tod – und dem äußerst persönlichen, auktorialen Wunsch nach Wiedergeburt und Unsterblichkeit. An die Stelle von Barthes' These, der Schreiber könne niemals ursprünglich und originell sein, sondern das Schreiben nur als „geste toujours antérieur“ imitieren⁷², rückt bei Foucault das Schreiben als widersprüchliche Geste. Der Akt des Schreibens führt nicht zur Geburt des Schreibers, sondern umgekehrt, der Akt des Schreibens ermöglicht es dem schreibenden Subjekt zu verschwinden, sich freiwillig auszulöschen, dabei Schreibspuren zu hinterlassen und dadurch ein Werk zu schaffen, das es „unsterblich“ macht.⁷³ Auch der Geste des Schreibens kommt eine andere Bedeutung zu: „Dans l'écriture, il n'y va pas de la manifestation ou de l'exaltation du geste d'écrire; il ne s'agit pas de l'épinglage d'un sujet dans un langage; il est question de l'ouverture d'un espace où le sujet écrivant ne cesse de disparaître“.⁷⁴ Foucaults

69 Foucault: „Was ist ein Autor?“, S. 12.

70 Ebd. In der neuen Übersetzung heißt es: „Durch alle Barrieren, die das schreibende Subjekt zwischen sich und dem, was es schreibt, errichtet, bringt es alle Zeichen seiner individuellen Besonderheit durcheinander. Das Merkmal des Schriftstellers besteht nur noch in der Eigentümlichkeit seiner Abwesenheit. Er muss die Rolle des Toten im Spiel des Schreibens einnehmen“ („Was ist ein Autor? [Vortrag]“, S. 1009).

71 Vgl. Barthes: „La mort de l'auteur“, S. 64.

72 Ebd., S. 65.

73 Vgl. Foucault: „Was ist ein Autor?“, S. 12.

74 Foucault: „Qu'est-ce qu'un auteur?“, S. 798. Diese Passage zitiere ich auf französisch, weil sowohl in der alten als auch in der neuen Übersetzung Mängel festzustellen sind. In der Fischer-Ausgabe heißt es: „Im Schreiben geht es nicht um die Bekundung oder die Lobpreisung des Schreibens als Geste, es handelt sich nicht darum, einen Stoff (*Sujet*) im Sprechen festzumachen; in Frage steht die Öffnung eines Raumes, in dem das schreibende Subjekt (*Sujet*) immer wieder verschwindet“ (Foucault: „Was ist ein Autor?“, S. 11). Es wurde vielfach bemängelt, daß *sujet* zunächst mit *Stoff* und nicht ebenfalls, wie im nächsten Halbsatz, mit *Subjekt* übersetzt worden ist, da die Wendung „ein Subjekt im Sprechen festzumachen“ hier sehr viel sinnvoller erscheint. In der Fassung von „Was ist ein Autor?“, die in *Texte zur Theorie der Autorschaft* abgedruckt ist, findet sich immerhin eine Fußnote, welche die Mehrdeutigkeit von *sujet* vermerkt. In der Neuübersetzung von „Was ist ein Autor“ des Suhrkamp-Verlages wird die Stelle neutral übersetzt, aber doch so, daß *Sujet* und *Subjekt* als nichtidentische Begriffe auftauchen: „Das Schreiben entwickelt sich wie ein Spiel, das

Behauptung, im Schreiben gehe es nicht um die Bekundung oder die Lobpreisung des Schreibens als Geste, spielt offensichtlich auf Barthes' Rede vom Schreiben als „geste toujours antérieur“ an. Zwar spricht auch Foucault von der „geste d'écrire“, aber seine Bestimmung des Schreibens als doppelte Geste verläuft konträr zur Barthes'schen These, der *Scripteur* komme erst mit dem Schreibprozeß zur Welt. Während Barthes die Prozessualität des Schreibens mit der ‚Geburt‘ assoziiert, initialisiert das überindividuelle „Spiel der Schrift“ bei Foucault das Sich-zum-Verschwinden-Bringen des schreibenden Subjekts. Die „geste d'écrire“ wird gerade nicht mit der Geburt, sondern mit dem Tod assoziiert.⁷⁵

Nicht nur die Überindividualität der Schrift, auch die Performativität des Schreibens hat im Kontext der Barthes'schen These vom „Tod des Autors“ eine andere Funktion als im Kontext der Foucault'schen Frage nach dem Autor: Für Foucault sind es nämlich gerade die Begriffe Werk und Schrift, welche die Feststellung vom Verschwinden des Autors blockieren und das Denken „am Rande dieses Verlöschtens“ festhalten.⁷⁶ Eine Form des Festhaltens am Autor ist die Aneignungsfunktion, die dem Text einen Autor zuordnet, wobei Foucault davon ausgeht, daß der Autor weder der Eigentümer seiner Texte ist noch für seine Texte die alleinige Verantwortung trägt. In welcher Form der Autor Verantwortung für den Text zu übernehmen hat, wird erst durch die Funktion Autor vorgeschrieben. Damit kommt die performative Dimension ins Spiel. Anders als Barthes spielt Foucault nicht den Text gegen das Werk aus, sondern fragt nach den performativen Rahmenbedingungen, nämlich wie der *speech act*⁷⁷ beschaffen ist, der es erlaubt, von einem Werk zu sprechen. Dieser *speech act* ist nun nicht mehr der Akt des Schreibens, sondern der Akt des Zuschreibens, also der Sprechakt, durch den Geschriebenes zum Werk wird. Eben hier wird die Frage nach dem Herausgeber virulent: „Wie lässt sich aus den Millionen von Spuren, die jemand nach seinem Tod hinterlässt, ein Werk definieren? Die Theorie des Werks existiert nicht, und denen, die naiv daran gehen, Werke herauszugeben, fehlt eine solche Theorie, und ihre empirische Arbeit kommt rasch zum Erliegen“.⁷⁸

Ausgehend von der Unsicherheit des Werk-Begriffs – „Was ist das für eine komische Einheit, die man mit dem Namen Werk bezeichnet?“ – will Foucault die

zwangsläufig seine Regeln überschreitet und so über sie hinaus tritt. Im Schreiben geht es nicht um den Ausdruck oder um die Verherrlichung des Schreibens, es geht nicht darum, ein *Sujet* einer Sprache anzuhängen, es geht um die Öffnung eines Raumes, in dem das schreibende Subjekt unablässig verschwindet“ (Foucault: „Was ist ein Autor? [Vortrag]“, S. 1007). Problematisch bei dieser Übersetzung ist indessen, daß die „geste d'écrire“ unterschlagen wird, die jedoch – so meine Vermutung – im Kontext der Barthes'schen Rede vom Schreiben als „geste toujours antérieur“ zu verstehen ist.

75 Erst in *Die Lust am Text* findet sich auch bei Barthes das ambivalente Bild von der Selbstauflösung im Prozeß des Schreibens, bei dem sich das Subjekt im Gewebe des Textes verliert und sich auflöst „wie eine Spinne“ in den „konstruktiven Sekretionen ihres Netzes“ (Barthes: *Die Lust am Text*, S. 94).

76 Foucault: „Was ist ein Autor?“, S. 13.

77 Ebd., S. 7.

78 Foucault: „Was ist ein Autor? (Vortrag)“, S. 1010.

komplizierten Operationen beleuchten, als deren Ergebnis Geschriebenes einem Autor zugeschrieben wird. Dabei erhebt Foucault ganz offensichtlich Einwände gegen die Verabschiedung des Autors. Der Verzicht auf den Schriftsteller und die Beschäftigung mit dem Werk ‚als solchem‘ führt nämlich nur zu einem *re-entry* der im Zusammenhang mit dem Autorbegriff aufgeworfenen Probleme der Einheit und der Einzigartigkeit.⁷⁹ Das Buch als Erscheinungsform des Werks ist, wie Foucault in der *Archäologie des Wissens* bemerkt, nur vermeintlich ein „Gegenstand, den man in der Hand hat“, denn „seine Einheit ist variabel und relativ“.⁸⁰ Die Einheit des Werkes ist daher „weit entfernt davon, unmittelbar gegeben zu sein“, vielmehr wird sie durch ein „interpretatives Tun“⁸¹ konstituiert. Dieses interpretative Tun setzt mit der Herausgabe des Werkes ein.⁸²

Die theoretischen und praktischen Probleme, die Foucaults Frage aufwirft, ob alles, was ein Autor geschrieben und hinterlassen hat, Teil seines Werkes sei, besitzen insofern editionstheoretische Relevanz, als es der Editionstheorie ja darum geht zu klären, wie sich aus „den Millionen von Spuren“, die ein Schriftsteller hinterläßt, sein Werk bestimmen läßt. Gemäß der historisch-kritischen Werktheorie gehören die Entwürfe, die Randbemerkungen, die „Hinweise auf eine Verabredung“ oder die „Wäschereizettel“⁸³ nicht zum Werk, sondern zum *avant-texte* – auch wenn sie als Zeugnisse der Werkgenese im Apparat mit herausgegeben werden. Die Frage ist freilich, aufgrund welcher editorischer Vorentscheidungen und Interpretationen die Grenze zwischen *texte* und *avant-texte* festgelegt wird und in welches hierarchische Verhältnis der *avant-texte*, der Text und seine Varianten gebracht werden.⁸⁴

Poststrukturalistische Editionstheorien zielen darauf ab, den Prozeß sichtbar zu machen, durch den diese Grenze entsteht. Dabei gerät sowohl die „editoriale Tätigkeit“⁸⁵ als auch die Dynamik der Schrift in den Blick: Espagne betont im Rekurs auf das von Foucault in der *Archäologie des Wissens* angewandte Verfahren und auf

79 Vgl. ebd.: „Deshalb ist es nicht ausreichend, zu bekräftigen: Verzichten wir auf den Schriftsteller, verzichten wir auf den Autor und beschäftigen wir uns gleich mit dem Werk als solchem. Das Wort ‚Werk‘ und die Einheit, die es bezeichnet, sind wahrscheinlich ebenso problematisch wie die Individualität des Autors“. Vgl. hierzu auch Szondi, der die Behauptung Müller-Seidels, „[e]in Werk als Ganzes [sei] nicht beliebig auslegbar, sondern eindeutig gemeint“, folgendermaßen kommentiert: „Der Irrtum dieses Satzes liegt nicht bloß in der Annahme, daß ein Werk als Ganzes eindeutig gemeint ist, was nebenbei die Frage aufwirft, welche Vorstellung von der Struktur des Kunstwerks es überhaupt zuläßt, daß es der Vieldeutigkeit im Einzelnen zum Trotz als Ganzes eindeutig gemeint sei. Falsch ist zudem die Alternative: wenn nicht ‚eindeutig gemeint‘, dann ‚beliebig auslegbar“ (Szondi: „Über philologische Erkenntnis“, S. 29).

80 Foucault: *Die Archäologie des Wissens*, S. 36.

81 Ebd., S. 38.

82 Vgl. Gumbrecht: *Die Macht der Philologie*, S. 15, der behauptet, daß es sich bei der „philologische[n] Kerntätigkeit“ nicht bloß um eine Ergänzung der Interpretationsarbeit an den jeweils erörterten Texten handelt.

83 Foucault: „Was ist ein Autor (Vortrag)“, S. 1010.

84 Vgl. Grésillon: „Critique génétique“, S. 22, sowie Espagne: *De l'archive au texte. Recherches d'histoire génétique*, S. 179.

85 Vgl. Martens: „What Is a Text?“, S. 216.

Derridas in der *Grammatologie* entfaltenen Schriftbegriff die entscheidende Funktion der editorialen Tätigkeit für die Werkkonstitution. Nach Espagne läßt sich Derridas Untersuchung der Schrift als Projekt deuten, das „Spiel der Varianten“ zu verfolgen, da das „Spiel der Schrift“ dem „Spiel der Varianten“ vorausgeht.⁸⁶ Dabei erweist sich der editoriale „discours sur la genèse ou la symbolisation de ses étapes“ als Interpretation, die auf der Fiktion beruht, daß der Herausgeber am Akt der Schöpfung (*l'acte créateur*) teilhat, während er den Entstehungsprozeß des Textes als *simulacre* rekonstruiert.⁸⁷ Die so verstandene editoriale Tätigkeit entspricht einer generativen Form der „strukturalistischen Tätigkeit“⁸⁸: Das synchrone Zerlegen und Arrangieren wird in ein diachrones – *genetisches* – Re-Arrangieren der Textvarianten transformiert, das letztlich die Dichotomie zwischen *texte* und *avant-texte* ebenso wie die Dichotomie von bewußter und unbewußter Entscheidung für eine Variante nivelliert.

Die Frage „Was ist ein Text?“ wird im Bereich der Editionstheorie – ebenso wie im Bereich der Literaturtheorie – auf zwei grundsätzlich verschiedene Arten beantwortet. Für die einen ist der Text ein fixiertes linguistisches Objekt, wobei die Varianten – anders als die ‚Lesarten‘ – nicht zum Text gehören, sondern als Abweichungen vom Text betrachtet werden. Für die anderen stellen die Varianten „verschiedene Versionen des Textes“ dar.⁸⁹ Aus editorialer Sicht muß, so Martens, ein Werk, das in verschiedenen Versionen vorliegt, als „historischer Prozeß“ interpretiert werden, wobei alle Textversionen, die innerhalb dieses Prozesses entstanden sind, als „prinzipiell gleichwertig“ angesehen werden müssen.⁹⁰ In diese Richtung zielt auch die *critique génétique*, die versucht, „anhand der überlieferten Schreibspuren den schriftlichen Entstehungsprozeß literarischer Werke zu rekonstruieren“.⁹¹ Eine derartige editoriale Herangehensweise versteht den Begriff der Literatur als „unabschließbare[n] Akt der Produktion und Rezeption“.⁹² Dies bedeutet freilich auch, daß die *critique génétique* „ohne einen Begriff des schreibenden und lesenden Subjekts nicht aus[kommt]“ – ein Subjekt, das dadurch bestimmt ist, daß es sich „in immer neuen Facetten in den Produktionsprozeß einschreibt“, das „nicht nur der erste Leser dieser seiner Produktion ist“, sondern „seine eigenen, oft in Exzerpten festgehaltenen Leseerfahrungen in die Schreibproduktion miteinbringt“.⁹³

Entscheidend scheint mir dabei zu sein, daß mit diesem „noch zu theoretisierenden neuen Subjektbegriff“ die scharfe Grenze schwindet, „die bislang zwischen Produktion und Rezeption, zwischen Schreiben und Lesen gezogen wurde“.⁹⁴ Nach

86 Vgl. Espagne: *De l'archive au texte. Recherches d'histoire génétique*, S. 177: die „jeux de l'écriture [...] sont avant tout des jeux de variantes“.

87 Ebd., S. 179.

88 Vgl. Barthes: „Die strukturalistische Tätigkeit“, S. 158 ff.

89 Vgl. Martens: „What Is a Text?“, S. 210.

90 Ebd., S. 212.

91 Grésillon: „Critique génétique“, S. 14.

92 Ebd., S. 23.

93 Ebd.

94 Ebd.

Grésillon fallen beide Aktivitäten in einem Prozeß zusammen, „durch den Texte aus Texten gemacht werden, und jeder Leser des entstehenden bzw. entstandenen Textes auf seine Art den Text weiterschreibt“.⁹⁵ Kritisch zu hinterfragen bleibt hier weniger der zugrundeliegende Begriff des Schreibens als vielmehr der Begriff des Lesens. So könnte man etwa mit Herbert Kraft einwenden, daß der Prozeß des Lesens den Texten als materialen Objekten immer äußerlich bleibt, mithin also „nicht die Texte, sondern die Werke in ihrer Bedeutung“ konstituiert.⁹⁶ Folglich gilt es, die Differenz zwischen dem Prozeß des Lesens und dem editorialen Prozeß des Zusammenlesens herauszuarbeiten. Zugleich thematisiert der von Grésillon ins Spiel gebrachte Begriff des „schreibenden Subjekts“ erneut die Differenz zwischen *Auteur* und *Scripteur*, also zwischen einem einmaligen Akt poetischen Schaffens und dem wiederholbaren Ausführen einer performativen Funktion.

1.3 Die Funktion Autor und die Funktion des Autornamens

Während Barthes die einheits- und werkstiftende Funktion des Autors dem *Lecteur* als interpretierendem Zusammenleser überantwortet, untersucht Foucault das ‚interpretative Tun‘ als juristisch-institutionelles Performativ, überläßt die Autorfunktion also nicht dem Leser, sondern transformiert die Frage nach dem Autor in die Frage nach der institutionellen Bedeutung des Autornamens – zum einen hinsichtlich der Bezeichnungsbeziehung zwischen Namen und Individuum, zum anderen hinsichtlich der Zuschreibungsbeziehung zwischen Namen und Werk. Der Autor als Individuum, als schöpferische Kraft, als Ursprungsort des Schreibens, ist für Foucault, „nur die mehr bis minder psychologisierende Projektion der Behandlung, die man Texten angedeihen läßt“.⁹⁷ Diese Einsicht impliziert jedoch keineswegs die Behauptung, es gäbe keinen realen Autor. Vielmehr stellt Foucault in *Die Ordnung des Diskurses* fest: „Es wäre sicherlich absurd, die Existenz des schreibenden und erfindenden Individuums zu leugnen. Aber ich denke, daß – zumindest seit einer bestimmten Epoche – das Individuum, das sich daran macht, einen Text zu schreiben, aus dem vielleicht ein Werk wird, die Funktion des Autors in Anspruch nimmt“.⁹⁸

Es geht Foucault also nicht um die Ablehnung schöpferischer Subjektivität⁹⁹, sondern darum, Autorschaft als eine *performative Rahmungsoperation* zu fassen.

95 Ebd., S. 23 f.

96 Kraft: *Editionsphilologie*, S. 9.

97 Vgl. Foucault: „Was ist ein Autor?“, S. 20.

98 Foucault: *Die Ordnung des Diskurses*, S. 21.

99 Vgl. Blamberger, der die vermeintliche Ablehnung mit dem Argument kritisiert, sie beruhe „auf der ontologischen Annahme eines transpersonalen Ursprungs von Kreativität“ (Blamberger: *Das Geheimnis des Schöpferischen oder: Ingenium est ineffabile?*, S. 51).

Das impliziert keineswegs, daß der Akt des Schöpferischen nur mehr als anonymer Zeichenprozeß gedeutet werden muß, wie es Kleinschmidt nahelegt, selbst wenn man konzidiert, daß der Autor als „personale Projektion“ den Ausbruch „aus dem anonymen Zeichenstatus“ erlaubt.¹⁰⁰ Für Foucault ersetzt der Akt des Schreibens nicht die Funktion Autor, sondern umgekehrt: Das ganze „differenzierte Spiel“ des Schreibens „ist von der Autor-Funktion vorgeschrieben“¹⁰¹ – eine Funktion, die das schreibende Subjekt „von seiner Epoche übernimmt oder die es seinerseits modifiziert“.¹⁰² Dieses differenzierte Spiel des Schreibens ist zugleich ein Spiel der Identität, das „die Form der *Individualität* und des *Ich*“ hat.¹⁰³ Was bedeutet es nun, *Individualität* und *Ich* als performative Rahmungsfunktionen zu begreifen?

Hier bieten sich zwei alternative Argumentationen an, diese Frage zu beantworten. Im Rückgriff auf Lejeune könnte man die Ansicht vertreten, daß der Name von Autor, Erzähler und Figur in bestimmten Fällen identisch ist.¹⁰⁴ So besteht der „autobiographische Pakt“ in der Bestätigung dieser Identität durch den Text und durch die performative Rahmung des Textes:

Der Text selbst bietet an seinem äußersten Rand diesen letzten Begriff, den Eigennamen des Autors, der zugleich textgebunden und unzweifelhaft referentiell ist. Diese Referenz ist deshalb unbezweifelbar, weil sie auf zwei sozialen Einrichtungen aufgebaut ist: auf dem gesetzlichen Personenstand (einer Konvention, die jedermann seit der frühe-

100 Kleinschmidt: *Autorschaft. Konzepte einer Theorie*, S. 80. Nach Kleinschmidt wird der „schöpferische Mensch“ der „sprachlichen Zeichenmaske“ mit dem Ziel unterlegt, „vom Gefühl eigenen Unvermögens bei der Wahrnehmung von Texten“ zu entlasten (S. 81). Dergestalt werten sich Werk und Schöpfer-Autor im Rahmen der genieästhetischen Ideologie wechselseitig auf (S. 84). Für den Leser wird der Autor angesichts „schwieriger Texte“ wichtig. Diese „sekundäre ‚Erfindung‘ des Autors als Schiedsinstanz“ ist jedoch keineswegs „interesselos“, da der Leser immer auch „an seiner eigenen Macht“ gegenüber dem Autor interessiert ist (S. 95). Der Autor stellt für die rezeptive Kommunikation also nicht nur „abstrakte Textmaskierungen“ dar, sondern diese Textmaskierung erhält durch den Leser allererst ihre Kontur (S. 94). Werber und Stöckmann schlagen in ihrem Aufsatz „Das ist ein Autor!“ einen dritten Weg „zwischen den hermeneutischen Figuren einer vorgängigen Schöpfer-Autorität und der Genügsamkeit poststrukturalistischer und diskurstheoretischer Analysen“ vor. Ihr Ziel ist es, ein Autorschaftskonzept zu entwickeln, das insofern den „Kontakt zur ‚Wirklichkeit‘ literarischer Kommunikation“ herstellt, als der Autor ein „irreduzibler Selektionshorizont“ ist: „eine Ressource gleichsam wie viele andere, ohne die es – trivial, aber wahr – keinen Text geben würde“ (Werber/Stöckmann: „Das ist ein Autor!“, S. 249). Dabei kann man vom Autor allerdings nur als einer „Werk-Funktion“ sprechen: Er ist „eine systemrelative Funktion literarischer Kommunikation“ (S. 250).

101 Foucault: *Die Ordnung des Diskurses*, S. 21.

102 Ebd. Dabei kann es durchaus zu epochalen Modifikationen und Umschreibungen der Autorfunktion kommen; doch sobald „das Individuum, das sich daran macht, einen Text zu schreiben“, das in seiner Epoche gültige Bild vom Autor umstößt, „schafft es eine neue Autor-Position, von der aus es in allem, was es je sagt, seinem Werk ein neues, noch verschwommenes Profil verleiht“ (S. 22).

103 Foucault: *Die Ordnung des Diskurses*, S. 22.

104 Vgl. Lejeune: „Der autobiographische Pakt“, S. 228. Vgl. hierzu auch: de Man, „Autobiographie als Maskenspiel“, S. 133 f.

sten Kindheit in sein Innerstes aufgenommen hat) und dem Kontrakt der Herausgabe; man hat sodann keinen Grund, an der Identität zu zweifeln.¹⁰⁵

Interessanterweise gründet für Lejeune Autorschaft nicht nur auf der referentiellen Beziehung zwischen dem Autornamen und dem schreibenden „Schöpfer der Rede“¹⁰⁶, sondern auch auf dem Kontrakt der Herausgabe. Der Autor mit Erzählfunktion ist keine Person – wohl aber die Instanz, „die schreibt und veröffentlicht“.¹⁰⁷ Insofern der Name auf dem Bucheinband und auf dem Deckblatt „die gesamte Existenz dessen, den man *den Autor* nennt“, zusammenfaßt, bezieht sich der Name des Autors aber auch auf dessen Funktion, der Herausgeber seiner eigenen Schriften zu sein. Erst durch die Herausgabe *qua* Veröffentlichung nämlich übernimmt die ‚wirkliche Person‘, auf die der Name des Autors als „einziges Zeichen im Text von einem unbezweifelbaren Außerhalb-des-Textes“ verweist, „die Verantwortung für die Aussage des ganzen geschriebenen Textes“.¹⁰⁸ Diese Person stellt, da sie gleichermaßen „außerhalb des Textes“ und „im Text“ angesiedelt ist, „die Verbindung zwischen beiden Bereichen her“.¹⁰⁹ Aber ist es wirklich die ‚wirkliche Person‘, die die Verbindung zwischen beiden Bereichen herstellt, oder nicht doch nur der Name der ‚wirklichen Person‘, ja, spielt die ‚wirkliche Person‘ überhaupt eine Rolle?

An dieser Frage arbeitet sich Foucault ab. Im Gegensatz zu Lejeune bezeichnet der Name des Autors auf dem Titelblatt für Foucault kein Individuum, keine wirkliche Person, sondern ist eine „Kennzeichnung“ der Funktion Autor. Der Autorname ist „mehr als ein Anzeigen, eine Geste, mehr als ein Finger, der auf jemanden zeigt; in gewisser Weise ist er gleichbedeutend mit einer Beschreibung“.¹¹⁰ Doch was heißt das? Mit der Unterscheidung zwischen ‚Bezeichnung‘ und ‚Beschreibung‘ rekurriert Foucault explizit auf Searles Analyse des Eigennamens im Rahmen seiner Sprechakttheorie.¹¹¹ Foucaults Behauptung, Eigenname und Autornamen seien

105 Lejeune: „Der autobiographische Pakt“, S. 243. Hinsichtlich der Beziehung zum eigenen Körper ist der Erwerb des Eigennamens bedeutsam: „Der erste empfangene und übernommene Name, der Name des Vaters, und vor allem der Vorname, der euch von ihm unterscheidet, sind zweifellos grundlegende Gegebenheiten in der Geschichte des *Ich*“ (S. 242).

106 Ebd., S. 227.

107 Ebd. Lejeune faßt den Autor als „wirkliche, gesellschaftlich verantwortliche Person“, die „zugleich der Schöpfer“ ihrer Rede ist. Der Leser dagegen, „der diese wirkliche Person nicht kennt und doch an ihre Existenz glaubt, bestimmt den Autor als die Person, die in der Lage ist, diese Rede hervorzubringen, und stellt sie sich also von dem her vor, was sie produziert“ (S. 227). In dieser doppelten Geste von auktorialer Selbst-Bestimmung und der Bestimmung durch den Leser besteht der Akt der Zuschreibung.

108 Ebd., S. 226. Weiter heißt es bei Lejeune: „In vielen Fällen beschränkt sich die Anwesenheit des Autors im Text lediglich auf diesen Namen. Aber der Platz, der diesem Namen eingeräumt wird, ist erstrangig, ist er doch nach allgemeiner Übereinkunft mit dem Engagement einer *wirklichen Person* zur Verantwortlichkeit verknüpft“ (ebd.).

109 Ebd., S. 227.

110 Vgl. Foucault: „Was ist ein Autor? (Vortrag)“, S. 1012.

111 Ebd. Foucault verweist dabei auf Searles Buch *Speech Acts*, das ein Kapitel über Eigennamen enthält (vgl. Searle: *Sprechakte*, S. 243–260).

„in gewisser Weise [...] gleichbedeutend mit einer Beschreibung“, entspricht der Position Searles, der seine Theorie des Eigennamens als Kompromiß zwischen Mill und Frege versteht.¹¹²

Frege unterscheidet in seinem Aufsatz „Über Sinn und Bedeutung“ bekanntlich zwischen der „Bedeutung“ als dem bezeichneten Gegenstand und dem „Sinn“ als der „Art des Gegebenseins“.¹¹³ Als Beispiel führt er die Namen ‚Abendstern‘ und ‚Morgenstern‘ an, die mit verschiedenen Namen die Venus bezeichnen: „Es würde die Bedeutung von ‚Abendstern‘ und ‚Morgenstern‘ die gleiche sein, aber nicht der Sinn“.¹¹⁴ Diese bedeutungstheoretische Differenzierung wird auf die Theorie der Eigennamen übertragen: Im Anschluß an Frege besitzt jeder Name die beiden Aspekte Bedeutung und Sinn. Die Bedeutung liefert den direkten, der Sinn den indirekten Zugang zum Referenzobjekt. Genauer gesagt: Der Sinn ermöglicht die Bezugnahme durch eine identifizierende Beschreibung, welche die Art des Gegebenseins eines Namens ausmacht.

Für die sprachphilosophische Auseinandersetzung mit Freges Namenstheorie ist die Frage zentral, in welchem Verhältnis die Bedeutung des Eigennamens – das Referenzobjekt – und der Sinn – die identifizierende Beschreibung – zueinander stehen. Insbesondere stellt sich die Frage, ob Bezeichnung und Beschreibung wechselseitig durcheinander ersetzt werden können. Frege scheint dieser Auffassung zu sein. Er nennt als Beispiel den Eigennamen Aristoteles. Dessen Sinn könnte zum Beispiel darin bestehen, ihn als „Schüler Platons und Lehrer Alexander des Großen“ zu kennzeichnen.¹¹⁵ Mit seiner Auffassung, daß Eigennamen Bedeutung *und* Sinn haben, weicht Frege von der Namenstheorie John Stuart Mills ab, der in seinem *System of Logic* festhält, daß Eigennamen nur denotative Bedeutung haben, aber keinen konnotativen Sinn.¹¹⁶ Für Mill kann die denotative Funktion des Namens nicht durch seine Konnotation erfüllt werden. Für Frege dagegen ist dies sehr wohl möglich. Das Problem, das sich Frege damit jedoch einhandelt, ist, daß er davon ausgehen muß, Eigennamen und Beschreibungen seien substituierbar, ohne daß sich der Wahrheitswert der Proposition ändert. Mit eben diesem

112 Vgl. Searle: *Sprechakte*, S. 254: „Mill hatte darin recht, daß er glaubte, Eigennamen enthielten keine Beschreibung einzelner Eigenschaften, es gebe für sie keine Definitionen; Frege wiederum hatte darin recht, daß er annahm, mit jeder Bezeichnung eines einzelnen Gegenstands müsse eine Art des Gegebenseins und damit – in einem bestimmten Sinne – ein Sinn verbunden sein“.

113 Frege: „Über Sinn und Bedeutung“, S. 41.

114 Ebd.

115 Vgl. ebd., S. 42, Fn.: „Wer dies tut, wird mit dem Satze ‚Aristoteles war aus Stagira gebürtig‘ einen anderen Sinn verbinden als einer, der als Sinn dieses Namens annähme: der aus Stagira gebürtige Lehrer Alexander des Großen. Solange nur die Bedeutung dieselbe bleibt, lassen sich diese Schwankungen des Sinnes ertragen [...]“.

116 „Proper names are not connotative: they denote the individuals who are called by them; but they do not indicate or imply any attributes as belonging to those individuals“ (Mill: *A System of Logic*, book 1, ch. 2, § 5, in: Mill: *Collected Works*, Bd. 7, S. 33). Zum Problem des Eigennamens im literaturwissenschaftlichen Rahmen vgl. Birus: *Poetische Namensgebung. Zur Bedeutung der Namen in Lessings ‚Nathan der Weise‘*, S. 21 ff., sowie Waltz: *Ordnung der Namen*, S. 20.

Problem hat sich die sprachphilosophische Eigennamentheorie bis heute auseinanderzusetzen.¹¹⁷

Vor dem Hintergrund dieser Auseinandersetzung nehmen sich Foucaults Bemerkungen zum Autornamen wenig originell aus. Foucault folgt nämlich weitgehend Searles Kompromißformel. Sowohl für den Eigennamen als auch für den Autornamen gilt: „Der Eigename und der Autornamen liegen zwischen den beiden Polen der Beschreibung und der Bezeichnung; gewiss weisen sie eine bestimmte Verknüpfung mit dem auf, was sie benennen, aber weder ganz im Sinne des Bezeichnens noch ganz im Sinne des Beschreibens“.¹¹⁸ Will man Foucaults Auffassung eine Pointe unterstellen, so kann diese nur darin liegen, daß der Autornamen, indem er beschreibt, was er benennt, *keine* identifizierende Beschreibung liefert, welche die Bezugnahme auf eine Person sichert. Der Autornamen benennt vielmehr „eine gewisse Zahl von Texten“, die dem Autor zugeschrieben wurden. Indem man mit dem Autornamen „eine gewisse Zahl von Texten zusammenfassen, sie abgrenzen und anderen gegenüberstellen [kann]“¹¹⁹, wird der Eigename zu einem Klassennamen, der nicht mehr nur ein Individuum, die Person des Autors, bezeichnet, sondern eine Klasse von Individuen, nämlich die vom Autor erzeugten Texte. Der entscheidende Unterschied zwischen einem Eigennamen und einem Klassennamen besteht darin, daß letzterer eine „propositionale Funktion“ impliziert. Nach Russel zeichnet sich eine „propositionale Funktion“ dadurch aus, daß sie ein „reines Schema“ ist: „a mere shell, an empty receptacle for meaning, not something already significant“.¹²⁰

Die schematische Funktion des Klassennamens besteht darin, die Klassenzugehörigkeit eines Individuums festzulegen: Wenn die Klasse a durch die propositionale Funktion A determiniert ist, dann ist x ein Mitglied der Klasse a , wenn gilt: $A(x)$. Was bedeutet das mit Blick auf den Autornamen? Sobald man den Autornamen nicht mehr nur als Eigennamen, sondern als Funktion $A(x)$ betrachtet, werden

117 Obwohl Russel, durchaus im Anschluß an Frege, davon ausgeht, daß Namen verkürzte Kennzeichnungen (*descriptions*) sind (Russel: *Introduction to Mathematical Philosophy*, S. 174), bleibt er mit Blick auf die vollständige Substituierbarkeit der denotativen Funktion eines Eigennamens durch die deskriptive Funktion einer Beschreibung skeptisch: „A proposition containing a description is not identical with what that proposition becomes when a name is substituted, even if the name names the same object as the description describes. ‚Scott is the author of *Waverley*‘ is obviously a different proposition from ‚Scott is Scott‘“ (ebd.). Im Gegensatz zu Russel vertritt Kripke in *Naming and Necessity* eine Millische Position, wenn er behauptet, daß Namen „starre Bezeichnungsausdrücke“ (*rigid designators*) sind (Kripke: *Name und Notwendigkeit*, S. 59), die unabhängig von Beschreibungen funktionieren. Dabei rekurriert Kripke auf eine quasi adamitische Tauftheorie: „Am Anfang findet eine ‚Taufe‘ statt. Hierbei kann der Gegenstand durch einen Hinweis benannt werden, oder die Referenz des Namens kann durch eine Beschreibung festgelegt werden“ (S. 112 ff.). Auf der Ebene des Gebrauchs von Namen reicht die Kommunikationskette bis zum Taufakt zurück (S. 107), während die Bezeichnungsebene, der zufolge kodesignative Eigennamen *salva veritate* in allen „möglichen Welten“ austauschbar sind, durch die *rigid designators* bestimmt ist.

118 Foucault: „Was ist ein Autor? (Vortrag)“, S. 1013.

119 Ebd., S. 1014.

120 Russel: *Introduction to Mathematical Philosophy*, S. 157.

die dem Autor zugeschriebenen Werke zu einer Klasse a , die durch die Funktion Autor $A(x)$ determiniert ist. Mit anderen Worten: Der Eigename des Autors dient der Kennzeichnung einer allgemeinen, überpersönlichen „Aussagefunktion“.¹²¹

Neben seiner logischen Funktion kennzeichnet der Autornamen auch eine gesellschaftliche Funktion. So heißt es bei Foucault, der Autornamen kennzeichne „eine bestimmte Gesamtheit von Diskursen, und er bezieht sich auf den Status dieses Diskurses innerhalb einer Gesellschaft und innerhalb einer Kultur. Der Autornamen ist nicht im Personenstand der Menschen lokalisiert, nicht in der Fiktion des Werks, sondern in dem Bruch, der eine bestimmte Gruppe von Diskursen und deren singuläre Erscheinungsweise hervorbringt“.¹²² Die Funktion Autor besteht also nicht nur darin, daß sie die Relation zwischen dem Autor als „Nullstelle des Diskurses“¹²³ und einer Klasse von Texten beschreibt, sondern auch darin, daß sie die Zugehörigkeit zu einer bestimmten Gruppe von gesellschaftlichen Diskursen in Abgrenzung von anderen Diskursen kennzeichnet. Das heißt, der Autornamen bezeichnet und beschreibt eine Diskurszugehörigkeit. Begreift man dieses ‚Teiles-eines-Diskurses-Sein‘ ebenfalls als propositionale Funktion, so erhält der Autornamen eine Aussagefunktion.

Der Name des Autors auf dem Titelblatt dient nur noch in zweiter Linie der Bezeichnung der Person, an erster Stelle steht die Kennzeichnung der Person in ihrer Funktion *als Autor* – eine Funktion, die durch einen Zuschreibungsakt vollzogen wird und eine juristisch-performative Rahmung des Diskurses vornimmt. Die zweite Funktion des Autornamens besteht in der Kennzeichnung von Diskursgrenzen. Foucault spricht davon, daß der Autornamen „in gewisser Weise an der Grenze der Texte entlang läuft, sie zerteilt, ihren Kanten folgt, dass er ihre Erscheinungsweise anzeigt oder zumindest charakterisiert“.¹²⁴ Doch was bedeutet es, daß der Autornamen „an der Grenze der Texte entlang läuft“? Offensichtlich legt diese Formulierung nahe, daß der Name des Autors nicht nur eine Zuschreibungs-, sondern auch eine Rahmungsfunktion hat. Diese Rahmungsfunktion besteht sowohl in der Einheitsstiftung als auch in der Zuordnung zu einem bestimmten Diskurstyp. Nach Foucault gibt es nämlich durchaus auch Diskurse, in denen die Funktion Autor unvollständig erfüllt wird, ja es gibt sogar Diskurse *ohne* Autorfunktion. So kann ein Privatbrief einen Schreiber haben, „er hat aber keinen Autor“.¹²⁵ In *Die Ordnung des Diskurses* stellt Foucault Diskurse *mit* Autorfunktion, nämlich literarische, philosophische und wissenschaftliche Texte, Diskursen *ohne* Autorfunktion gegenüber: Beschlüsse, Verträge, Briefe, technische Anweisungen brauchen keinen Autor, sie können „anonym weitergegeben werden“.¹²⁶ Diese Unterscheidung zwischen Diskursen *mit* und Diskursen *ohne* Autorfunktion besitzt auch mit Blick auf die Barthesche These vom „Tod des Autors“ Relevanz:

121 Foucault: *Archäologie des Wissens*, S. 133.

122 Foucault: „Was ist ein Autor? (Vortrag)“, S. 1014 f.

123 Iser: „Auktorialität. Die Nullstelle des Diskurses“, S. 240.

124 Foucault: „Was ist ein Autor? (Vortrag)“, S. 1014.

125 Ebd.

126 Foucault: *Die Ordnung des Diskurses*, S. 20.

Während Barthes vom *scripteur moderne* spricht, der den *Auteur* zum Verschwinden bringt, zeichnet Foucault eine Entwicklungslinie von Diskursen *ohne* Autorfunktion zu Diskursen *mit* Autorfunktion nach.

In Umkehrung der Bartheschen Argumentation, die versucht, die Funktion des Autors auf die des Schreibers zu reduzieren, der sich im Akt des Schreibens selbst hervorbringt, zieht Foucault eine scharfe Grenze zwischen Autor und Schreiber. Während die Autorfunktion durch den Autornamen auf dem Titelblatt gekennzeichnet wird, kann der Schreiber seine Akte anonym vollziehen.¹²⁷ Das Problem der Anonymität koppelt die Differenzierung von Diskursen *mit* und Diskursen *ohne* Autorfunktion an Foucaults historische Argumentation. Folgt man Foucaults These, im 17. und 18. Jahrhundert vollziehe sich die Genese moderner Autor-schaft¹²⁸, so kann man aus literaturgeschichtlicher Sicht behaupten, daß diese Genese den Weg über die fiktive Herausgeberschaft nimmt, da die meisten literarischen Texte in dieser Zeit mit einer Herausgeberfiktion versehen sind.

Hier erwächst mit Blick auf die Geschichte des Romans – des Briefromans und der Manuskriptfiktion – zunächst die Aufgabe zu erklären, wie aus Texten *ohne* Autorfunktion (Privatbriefe, gefundene Manuskripte, nicht zur Veröffentlichung bestimmte Tagebücher usw.) Texte *mit* Autorfunktion, nämlich literarische Werke, werden können. Eine literaturgeschichtlich naheliegende Antwort lautet, daß diese Rahmungsfunktion durch Paratexte vollzogen wird, also durch Vorworte, Überschriften und Fußnoten. Bemerkenswerterweise handelt es sich bei der Romanliteratur des 17. und 18. Jahrhunderts meistens um Romane mit Herausgeberfiktion. Das heißt, die Funktion Autor wird – im Rahmen der Herausgeberfiktion – als Funktion Herausgeber ausgeführt. Hier stellt sich aus literaturtheoretischer und literaturgeschichtlicher Perspektive die Frage nach dem Rahmungsverhältnis von Autor- und Herausgeberschaft.

1.4 Das historische Verhältnis von Autor- und Herausgeberfunktion

Roger Chartier geht einen wichtigen Schritt in diese Richtung. Nicht nur, daß er die programmatische Forderung nach einer ‚Rückkehr des Autors‘ bereits 1992 als Tatsache feststellt¹²⁹, er bemängelt auch, und dies ist für unseren Zusammenhang entscheidend, daß Foucaults Frage nach dem Autor das editoriale Moment un-

127 Vgl. hierzu Zelle: „Auf dem Spielfeld der Autorschaft“, S. 30 f.

128 Vgl. Foucault: „Was ist ein Autor? (Vortrag)“, S. 1017.

129 Chartier: „Figures de l’auteur“, S. 37, wo explizit von der „retour de l’auteur“ die Rede ist – eine Formulierung, die bei Jannidis, Lauer, Martínez und Winko wieder auftaucht, die ihren Sammelband zur Autorschaft *Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs* nennen.

berücksichtigt läßt, obwohl doch jeder Text einen „Redactor“ hat.¹³⁰ Chartier geht noch einen Schritt weiter: Er revidiert Foucaults These vom Aufkommen der Funktion Autor mit Blick auf den Zeitrahmen, in dem die Zuschreibungs- und Aneignungsfunktion für die Literatur relevant wird. Chartier ist der Ansicht, daß die Funktion Autor nicht durch das individuelle Eigentumsrecht determiniert ist, sondern durch die institutionellen und technischen Rahmenbedingungen des Buchhandels und des Buchdrucks: „la fonction-auteur est pleinement inscrite à l’intérieur de la culture imprimée“¹³¹ – und zwar sowohl mit Blick auf die Kontrollmechanismen der Zensur als auch mit Blick auf das Urheberrecht. In beiden Fällen leitet sich die Autorfunktion von den fundamentalen Transformationen her, die der Buchdruck mit sich bringt¹³², ist also schon sehr viel früher entwickelt, als Foucault annimmt.

Hinzu kommt, daß sich ‚der Autor‘ am Ende des 18. Jahrhunderts in einer Situation befindet, die durch eine „radikale Inkommensurabilität“¹³³ zwischen den literarischen Werken einerseits und den ökonomischen Rahmenbedingungen andererseits gekennzeichnet ist. Der adlige Autor lebte nicht von dem, was er schrieb, sondern von seinen Subsidien: Er entwickelte eine aristokratische Antipathie gegen den Buchdruck und ließ seine Manuskripte statt dessen – am liebsten anonym – im erwählten Kreise Gleichgesinnter zirkulieren. Interessanterweise wird just in jener Phase, in welcher der Massenbuchdruck aufkommt, die aristokratische Anonymität, die sich in der höfischen Tradition etabliert hat, durch eine neue Form der Auslöschung des Autors ersetzt – gemeint ist das Sich-zum-Verschwinden-Bringen im Rahmen fingierter oder fiktive Herausgeberschaft: „l’absence du nom de la page de titre (c’est le cas avec Swift), le recours à la fiction du manuscrit trouvé par hasard [...], ou encore la construction d’un auteur apocryphe“.¹³⁴ Die Folge ist, daß nicht nur die *Figur des Autors*, sondern auch die *Figur des Herausgebers* als Garant der Einheit und der Kohärenz des Diskurses fungiert.

Hier bündeln sich die bisher angesprochenen Motive: Die Funktion Herausgeber verbindet die Funktion Autor im Sinne Foucaults – der Autor als Kennzeichnung einer bestimmten Zuschreibungs- und Rahmungsfunktion – mit Barthes’ Definition des Lesers als einheitsstiftenden Zusammenlesers. Die Funktion Herausgeber gründet darauf, daß Autorschaft keine „dem Schreibakt simultane Funktion, sondern ein nachträglicher Effekt von Relektüre“ ist.¹³⁵ Diese Überblendung

130 Vgl. ebd., S. 39: „A distance de l’évidence empirique selon laquelle tout texte a un rédacteur, la fonction-auteur est le résultat d’opérations spécifiques et complexes“.

131 Ebd., S. 59.

132 Vgl. hierzu auch Ong, der die Relevanz der Typographie und des Buchdrucks sowohl für „das Verhältnis des Lesers zur Textautorität“ als auch für neue „Schreibstile“ betont. Dies betrifft insbesondere die Rahmenbedingungen des Schreibens: „Das Drucken involviert neben dem Autor auch viele andere Personen in die Produktion des Buches – Verlage, Agenten, Lektoren, Herausgeber und andere“ (Ong: *Oralität und Literalität*, S. 119).

133 Chartier: „Figures de l’auteur“, S. 47.

134 Ebd., S. 48.

135 Kittler: *Aufschreibesysteme 1800/1900*, S. 118.

von Schreibakt und Relektüre impliziert, daß die Funktion Autor zugleich als Funktion Herausgeber gedeutet werden muß. Der Autor ist zuerst immer auch ein Leser, der im Akt des Schreibens das Gelesene (und mithin bereits Geschriebene) weiterverarbeitet. Gerahmt werden diese absorbierenden und transformierenden Textverarbeitungsprozesse durch einen Kontrakt der Herausgabe, der sowohl die Veröffentlichung als auch den Akt des Druckens mit einschließt.

Dem Akt des Druckens kommt indes eine entscheidende Bedeutung zu: Nicht nur, daß er die entscheidende Schwelle bei der Veröffentlichung des Werks markiert, eine Schwelle, die durch einen direktiven Sprechakt – *imprimatur!* – überschritten wird, sondern der Akt des Druckens ist auch essentiell mit der Funktion Autor verknüpft. Gemäß Furetières *Dictionnaire universel* von 1690 kann der Begriff des „Auteur“ nur für denjenigen verwendet werden, dessen Werke in gedruckter Form zirkulieren: „*Auteur*, en fait de Litterature, se dit de tous ceux qui ont mis en lumiere quelque livre. Maintenant on ne le dit que de ceux qui en ont fait imprimer.“¹³⁶ Bei dieser Kopplung der Autorschaft an das Gedrucktwerden erhält der Herausgeber eine Klammerfunktion. Der französische Ausdruck *éditeur* kann sich sowohl auf die editoriale Tätigkeit im Sinne des Arrangierens beziehen als auch auf das Publizieren von Geschriebenem in Form des Druckens, so daß das *mis en lumiere* zu einer Funktion des *fait imprimer* wird. Bemerkenswerterweise kommt etwa auf dem Titelblatt von *Clarissa* der Autorname nur im Kontext des Druckens vor: „Printed for S. Richardson“ liest man dort – ansonsten heißt es: „Published by the Editor of PAMELA“. Das einzige, was der Herausgeber in seinem Vorwort macht, ist „to promote a found manuscript to the rank of a printed book“.¹³⁷

Sowohl das *Imprimatur* als auch der Akt der Publikation sind das Resultat einer „bewußten Entscheidung“ seitens eines Subjekts, das Manuskript „zum Druck zu schicken“. Dieses Subjekt ist „in den meisten Fällen der Autor“.¹³⁸ Die Übersendung an den Drucker beziehungsweise an den Verleger kann aber auch ein Herausgeber übernehmen – man könnte sogar argumentieren, daß der auktoriale Akt der Publikation immer schon ein Akt der Herausgabe ist, nämlich ein Akt der *Selbst-Herausgabe*. Auch die editionswissenschaftlich relevante Grenze zwischen *avant-texte* und *texte* wird durch den Akt der Herausgabe markiert. Diese Grenze scheint, wie Grésillon feststellt, mit dem *Imprimatur* klar gezogen: „Alles, was davor geschieht, gehört zur privaten Sphäre des Schreibprozesses, alles danach gehört zur öffentlichen Sphäre der Publikation, durch die ein Text in die Hände der Leser gelangt“.¹³⁹ Jede Herausgeberfiktion ist – implizit oder explizit – eine Selbstbeschreibung der editorialen Tätigkeit, nämlich eine Reflexion des Verhältnisses von *texte* und *avant-texte* einerseits und eine Inszenierung des Publikationsakts andererseits. Dergestalt wird im Rahmen der Herausgeberfiktion die Funktion

136 Furetière: *Dictionnaire universel*, Artikel „auteur“.

137 Couturier: *Textual Communication*, S. 75 f.

138 Červenka: „Textual Criticism and Semiotics“, S. 61.

139 Grésillon: „Critique génétique“, S. 22.

Autor als Funktion Herausgeber sichtbar gemacht – das heißt: performativ in Szene gesetzt. Zu klären bleibt, in welcher Form die Herausgeberfiktion über den Umweg „auktorialer Verneinung“¹⁴⁰ die Funktion Autor als Funktion Herausgeber ausweist.

Halten wir zunächst fest: Der Akt der Publikation steht am Schnittpunkt von zwei Problembereichen. Mit Blick auf die Zuschreibungsfunktion stellt sich erstens die Frage nach den Eigentumsverhältnissen beziehungsweise nach dem *Copyright*.¹⁴¹ Dies betrifft nicht nur das für das 18. Jahrhundert virulente Problem des Urheberrechts, sondern auch die Möglichkeit technischer Reproduzierbarkeit geistigen Eigentums überhaupt. Die Zuschreibungsfunktion – und insbesondere der editoriale Akt der Aneignung – wirft aber zweitens auch die Frage nach dem kausalen Verhältnis zwischen Autor und Text auf. Während sich der auktoriale Verfasser als *Urheber* im gleichen „rapport d'antécédence“¹⁴² befindet wie ein Vater zu seinem Kind, kann der Herausgeber allenfalls den Status eines *Adoptivvaters* für sich reklamieren.

1.5 Die Funktion Herausgeber im Spannungsfeld von Autorschaft und Vaterschaft

Der Autor als Herausgeber bringt die von Barthes – aber auch von Derrida¹⁴³ – problematisierte ‚väterliche Beziehung‘ zwischen dem Autor und seinem Text in ein neues poetisches Verhältnis: Der Herausgeber ist kein ursprünglicher Texterzeuger, sondern Adoptivvater eines textuellen Findelkindes, dem er seinen Namen gibt. Dergestalt kulminiert die Frage nach dem Herausgeber – genau wie die nach dem Autor – im Problem der Zuschreibung und der Aneignung des Geschriebenen. Das Kausalverhältnis der Zeugung wird in das konventionale Vertragsverhältnis einer Adoptivvaterschaft transformiert. So heißt es im „Prolog“ des *Don Quixote*:

Müßiger Leser! Ohne Schwur magst du mir glauben, daß ich wünsche, dieses Buch, das Kind meines Geistes, wäre das schönste, lieblichste und verständigste, das man sich nur vorstellen kann. Ich habe aber unmöglich dem Naturgesetz zuwiderhandeln können, daß jedes Wesen sein Ähnliches hervorbringt; was konnte also mein unfruchtbarer, ungebildeter Verstand anders erzeugen als die Geschichte eines dünnen, welken und gril-lenhaften Sohnes [...].¹⁴⁴

140 Genette: *Paratexte*, S. 267.

141 Vgl. Bosse: *Autorschaft ist Werkherrschaft*, S. 10.

142 Vgl. Barthes: „La mort de l'auteur“, S. 64.

143 Vgl. Derrida: „Signatur Ereignis Kontext“, S. 26.

144 Cervantes: *Don Quixote*, Bd. 1, S. 7.

Während der Vorredenverfasser hier zunächst – in viele Bescheidenheitsformeln gekleidet – als Autor und Vater auftritt, der sich für seinen Sohn entschuldigt, ändert sich diese Selbstbeschreibung kurz darauf, wenn es heißt: „Ich aber, der, wenn ich auch der Vater scheine, nur der Stiefvater des Don Quixote bin, will nicht dem Strome der Sitte folgen, dich nicht, geliebter Leser, wie andere wohl tun, fast mit Tränen in den Augen bitten, daß du die Fehler, die du an diesem Kinde wahrnimmst, vergeben und übersehen mögest“.¹⁴⁵ Was bedeutet dieser Wechsel vom Autor als Vater zum Autor als Stiefvater – respektive Adoptivvater? Erstens scheint das Verhältnis von Vorworddiskurs und Haupttext in Analogie zum Verhältnis von Vater und Sohn zu stehen. Zweitens distanziert sich der Autor in dem Maße vom eigenen Werk, als er nicht mehr als „Vater der Buchstaben“¹⁴⁶, sondern nur noch als deren Adoptivvater auftritt. Das heißt, er entzieht sich der Verantwortung für den Text und führt zugleich die „Führungslosigkeit“ der Schrift vor, die „verwaist und seit ihrer Geburt vom Beistand des Vaters getrennt ist“.¹⁴⁷ Ein dritter Aspekt der Vater-Sohn-Metaphorik mag darin liegen, daß ausgerechnet in den Jahrhunderten, in denen die Genese des modernen Autorbegriffs zu verzeichnen ist, Vaterschaft als gesellschaftliches Problem virulent wird. Das Thema Vaterschaft ist aufgrund der „semantischen Verdichtung von biologischer und sinnmäßiger (Re-)Produktion“ eine „Ressource kultureller Selbstthematizierung“.¹⁴⁸

Betrachtet man das Prinzip der Vaterschaft im Zusammenhang der gesellschaftlichen Transformationsprozesse des 18. Jahrhunderts, insbesondere des Übergangs von der stratifikatorischen zur funktionalen Differenzierung der Gesellschaftsordnung¹⁴⁹, so stellt sich mit der „Vervielfältigung“¹⁵⁰ der Vaterfunktionen die Aufgabe einer funktionalen Selbstbeschreibung. Das Problem der Selbstbeschreibung wiederum ist unauflöslich mit dem Prozeß der Individualisierung verknüpft: Durch Selbstbeschreibung lernt das Individuum, „sich selbst von sozialen Anforderungen zu unterscheiden. Es doppelt sich in I und me, in personal und social identity“.¹⁵¹ Die privilegierte Form der Selbstbeschreibung aber ist die Literatur – und tatsächlich werden die Probleme der Konvention, der Freiheit, der Individualität und der Vaterschaft im 18. Jahrhundert immer wieder als intrikates Ensemble thematisiert – man denke an Lessings *Miss Sara Sampson*, an die Briefromane Richardsons, an Sternes *Tristram Shandy*, an Fieldings *History of Tom Jones, a Foundling*, aber auch an Goethes *Werther*.¹⁵²

145 Ebd.

146 Platon: *Phaidros*, 275a.

147 Derrida: „Signatur Ereignis Kontext“, S. 26.

148 Wellbery: „Kunst – Zeugung – Geburt“, S. 13. Vgl. auch Koschorke: „Insemination. Empfängnislehre, Rhetorik und christliche Verkündigung“, S. 89 ff.

149 Vgl. Luhmann: „Individuum, Individualität, Individualismus“, S. 163.

150 Lenzen: *Vaterschaft, vom Patriarchat zur Alimentation*, S. 175.

151 Ebd., S. 152.

152 Überhaupt ist die Literatur der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, wie Neumann feststellt, „geprägt von der Faszination durch das, was Anfang bedeutet – die Entstehung eines Menschen durch Zeugung [...] Es sind Schöpfungsphantasien, die auch von der Literatur Besitz ergreifen“ (Neumann: „Der Anfang vom Ende“, S. 476).

Vaterschaft ist nicht nur Thema der Literatur, sie liefert auch ein Modell für die Zuschreibung von Texten: Der Autor übernimmt als Namensspender die Funktion des Vaters. Im Fall gefundener Manuskripte oder fremder Briefe erscheint der Text dagegen als vaterloses Kind, das als Findling behandelt werden muß. Tatsächlich beschreibt fiktive Herausgeberschaft das gefundene Manuskript als Findelkind, wobei die für den Akt des Herausgebens konstitutive Überlieferungs- beziehungsweise Auffindungsgeschichte zum diskursiven Substitut für den auktorialen Akt originärer Texterzeugung wird. Der Herausgeber gibt den von ihm gefundenen, gesammelten und gerahmten Schriftstücken seinen Namen und wird durch diesen editorialen Akt zu einem *Quasi-Autor*. Der Herausgeber als Autor hat also die Funktion, Geschriebenes zu *adoptieren* und unter seinem Namen zu publizieren.

Die so gefaßte Vater-Sohn-Problematik kehrt das Prinzip der Vererbung um: Der Vater tritt – kommissarisch – die Erbschaft des Sohnes an. Anders als der *Auteur* bei Barthes, der vom *Scripteur* und vom *Lecteur* beerbt wird, ist der Herausgeber derjenige, der erbt: Geschriebenes, das er gefunden und gesammelt hat und nun unter seinem Namen herausgibt. Der Herausgeber ist dabei zum einen der Archivar, der für die zusammenlesende *Konsignation* der Schriftstücke sorgt, zum anderen ist er aber auch der zweite Autor, der für die *Kohärenz* der Schriftstücke sorgt, bevor er sie in einem Akt der Publikation zur Welt bringt. Aus einer literaturgeschichtlichen Perspektive läßt sich feststellen: Nicht der Autorname, sondern der Herausgebername dient im Aufschreibesystem vor und um 1800 „zur strikten Unifizierung von Papierstößen“.¹⁵³ Die Editions-Szenen, die sich bei dieser Unifizierung abspielen, werden im und am Rahmen der Herausgeberfiktion dargestellt.¹⁵⁴

1.6 Fragen nach dem Herausgeber

Im vorangehenden habe ich verschiedene Aspekte der Frage nach dem Autor skizziert und ihre Relevanz für die Frage nach dem Herausgeber angedeutet, nämlich das Verhältnis von Autor, Schreiber, Leser und Herausgeber im Zusammenhang mit den Gesten und Funktionen, die für Autorschaft konstitutiv sind. Es ging mir darum, die These zu plausibilisieren, daß Autorschaft von der Funktion Herausgeber gerahmt wird. Vorläufig möchte ich festhalten, daß der Herausgeberrahmen

153 Kittler: *Aufschreibesysteme 1800/1900*, S. 127.

154 Dabei werden Autorschaft und Herausgeberschaft auf mehreren Ebenen in ein intrikates Verhältnis zueinander gesetzt. So schreibt Wolf Kittler: „Seit die Dichter es lieben, sich gelegentlich als Herausgeber zu verkleiden, pflegen sich Editoren mit Autoren zu verwechseln“ (Kittler: „Literatur, Edition und Reprographie“, S. 215). Dieser Chiasmus impliziert ein genealogisches Verhältnis, wonach Herausgeberfiktion und Editions-wissenschaft Zwillingsgewinnen sind. Diese Überlegung läßt sich noch dadurch zuspitzen, daß man Kittlers eher beiläufig geäußerte These stark macht, die „Verwechslung zwischen Autor und Herausgeber“ habe „den modernen Roman begründet“ (S. 214).

dazu dient, Texte zu adoptieren, die zwar einen Schreiber haben, aber keinen Autor. Dergestalt wird durch den Herausgeberdiskurs eine sekundäre Autorschaft etabliert. Vor dem Hintergrund dieser Annahmen gilt es nun, die verschiedenen Hinsichten zu klären, unter denen die Frage nach der performativen Rahmung des Diskurses durch die Funktion Herausgeber zu stellen ist.

Erstens gilt es zu überprüfen, inwieweit Foucaults These, der Autor sei „weder der Eigentümer seiner Texte noch der für sie Verantwortliche“, er sei „weder ihr Produzent noch ihr Erfinder.“¹⁵⁵, darauf hindeutet, daß Autorschaft generell unter dem Aspekt der Herausgeberschaft zu betrachten ist.

Zweitens geht es darum zu klären, was es heißt, daß die Funktion Autor im Rahmen der Herausgeberfiktion gerade *durch eine Verneinung* von Autorschaft etabliert wird. Warum vollziehen diese Gesten „auktorialer Verneinung“¹⁵⁶ die Zuschreibungsfunktion weitaus wirksamer, als jede affirmative Behauptung es je tun könnte? Welche Rolle kommt hierbei der literarischen Anonymität oder Pseudonymität zu? Und inwiefern schafft die Geste des Herausgebens als Verkörperung der Geste auktorialer Verneinung überhaupt erst jene „transzendente Anonymität des Raumes“¹⁵⁷, von der Foucault spricht – ein dispositiver Raum, in dem die Funktion Herausgeber als Ensemble performativer Gesten vollzogen und als Editions-Szene dargestellt wird.

Drittens betrifft die Frage nach der Beschaffenheit des werkkonstitutiven *speech act* nicht nur das Zuschreibungsverhältnis, sondern auch jene Form von direktiven, deklarativen und kommissiven Sprechakten, die in den Paratexten an den Leser adressiert werden. Jeder Text wird implizit, jedes Vorwort sogar explizit als Vertrag, nämlich als Fiktionsvertrag oder als Pakt zwischen Autor und Leser, aufgefaßt. So formuliert Lejeune in Analogie zum „autobiographischen Pakt“ den „romanesken Pakt“, dessen Vertragsbedingung zum einen die offenkundige Nicht-Identität von Autornamen und Figurennamen und zum anderen die Bestätigung der Fiktivität (etwa durch den Untertitel „Roman“ auf dem Titelblatt) sind.¹⁵⁸ Alle Formen des Paktierens zwischen Leser und Autor werden durch „die impliziten oder expliziten Codes der Veröffentlichung“ sowie durch die „Umsäumung des gedruckten Textes“ bestimmt. Lejeune nennt: „Autornamen, Titel, Untertitel, Name der Sammlung, Name des Herausgebers“, ja erwähnt sogar das „zweideutige[] Spiel der Vorworte“.¹⁵⁹ In diesem Zusammenhang wird nach den besonderen Vertragsbedingungen des editoriales Paktes zu fragen sein, aber auch nach den anderen Formen von Performativa, die im Rahmen des „Vorwortakts“¹⁶⁰ vollzogen werden. Die verschiedenen Modi des kommissiven Paktierens werden dabei durch direkte Leseanweisungen an den Leser und deklarative Selbstbeschreibungen, die den logischen Status des Geschriebenen betreffen, verstärkt.

155 Foucault: „Was ist ein Autor?“, S. 7.

156 Genette: *Paratexte*, S. 267.

157 Foucault: „Was ist ein Autor?“, S. 14.

158 Vgl. Lejeune: „Der autobiographische Pakt“, S. 232.

159 Ebd., S. 256.

160 Vgl. Genette: *Paratexte*, S. 279.

Viertens muß der Ort untersucht werden, an dem die werkkonstitutiven *speech acts* das Zuschreibungsverhältnis zwischen Autor und Werk sowie die diskursiven Vertragsbedingungen zwischen Autor und Leser festlegen. Es geht also um die performative Funktion der paratextuellen Ränder des Textes. Diese paratextuellen Ränder werfen mit der Frage nach der Position des Autors im Buch die Frage nach der „Verwendung von Einschüben“ und der „Funktion von Vorworten“ auf¹⁶¹, die im Rahmen fiktionaler Texte eine spezifische Relation zum „Trugbild vom Schreiber“ stiften. Darüber hinaus stellt sich aber auch die Frage nach der poetologischen Funktion der Paratexte. Genette zufolge ist das Vorwort, insbesondere das fiktive – wegen des von ihm inszenierten „schwindelerregenden Inkognito“¹⁶² –, eine der auffälligsten literarischen Praktiken überhaupt.¹⁶³ Der Paratext ist nicht nur der Schauplatz, auf dem die Editions-Szenen aufgeführt werden, er ist auch der Ort, an dem die Trennung von „wirklichem Schriftsteller“ und „fiktionalem Sprecher“ vollzogen wird:

Es ist bekannt, dass in einem Roman, der sich als Bericht eines Erzählers präsentiert, das Personalpronomen in der ersten Person, das Präsens Indikativ, die Zeichen für die Ortsbestimmung nie exakt auf den Schriftsteller verweisen, weder auf den Augenblick, in dem er schreibt (*moment où il écrit*), noch auf die Bewegung des Schreibens (*au geste même de son écriture*); sondern auf ein *alter ego*, dessen Distanz zum Schriftsteller mehr oder minder groß sein kann und im selben Werk auch variieren kann. Es wäre also auch ganz falsch, wollte man den Autor beim wirklichen Schriftsteller oder beim fiktionalen Sprecher suchen; die Autor-Funktion vollzieht sich gerade in der Spaltung (*partage*) selbst – in dieser Trennung und in dieser Distanz.¹⁶⁴

Anders als für Barthes, der das ‚Schreiber-Ich‘ als grammatisches und in diesem Sinne überpersönliches Subjekt begreifen wollte, das durch sein Geschriebenes (*écrit*) auf den performativen Akt des Schreibens (*écriture*) verweist, liegt für Foucault das performative Moment der Funktion Autor offenbar im Vollzug der *partage*, also in der Spaltung zwischen wirklichem Schriftsteller und fiktionalem Sprecher. Damit bezieht sich Foucault auf die in der Narratologie gängige Trennung von realem Autor und fiktivem Erzähler.¹⁶⁵ Die performative Kraft der Funk-

161 Foucault: „Was ist ein Autor? (Vortrag)“, S. 1004, sowie ders.: „Was ist ein Autor?“, S. 7.

162 Genette: *Paratexte*, S. 275.

163 Vgl. ebd., S.280.

164 Foucault: „Was ist ein Autor? (Vortrag)“, S. 1020. Die alte Übersetzung ist für den in unserem Zusammenhang relevanten Punkt exakter als die neue, indem sie nämlich das *au geste même de son écriture* nicht mit dem *genus proximum* der „Bewegung des Schreibens“, sondern präziser als „Schreibgeste“ übersetzt (vgl. Foucault: „Was ist ein Autor?“, S. 22). In der alten Übersetzung wird *partage* nicht mit „Spaltung“, sondern mit „Bruch“ übersetzt – welcher der beiden Übersetzungen in diesem Fall der Vorzug zu geben ist, ist schwer zu entscheiden: *partage* bedeutet neben „Spaltung“ soviel wie „Teilung“, „Aufteilung“, „Verteilung“, aber auch und vor allem „Trennung“.

165 Vgl. Genette: *Die Erzählung*, S. 286. Auch Kayser betont, „daß der Erzähler in aller Erzählkunst niemals der bekannte oder noch unbekannt Autor ist, sondern eine Rolle, die der Autor erfindet und einnimmt“ (Kayser: „Wer erzählt den Roman?“, S. 91).

tion Autor besteht also darin, daß sie nicht einfach auf ein „reales Individuum“ verweist, sondern „gleichzeitig mehreren Egos Raum geben kann“. ¹⁶⁶ Dergestalt bewirkt Auktorialität als Nullstelle des Diskurses eine „Verdoppelung im Diskurs selbst“. ¹⁶⁷ Die so bestimmte Funktion Autor wirft mit der Frage nach der *paratextuellen Rahmung* die Frage nach der *performativen Rahmung* auf, denn der Bruch zwischen realem Schriftsteller und fiktivem Sprecher thematisiert nicht nur die Differenz zwischen dem ernsthaften Ausführen und dem inszenierenden Aufführen von Sprechakten, sondern auch das Verhältnis zwischen dem Vorwort und dem Haupttext – insbesondere dann, wenn der Vorwortverfasser wie im Falle der Herausgeberfiktion vorgibt, er sei gar nicht der Verfasser des Haupttextes.

Abgesehen von diesen dezidiert literaturwissenschaftlichen Problemstellungen lassen sich noch einige allgemeine Feststellungen über das Verhältnis der Funktion Autor und der Funktion Herausgeber treffen, deren Implikationen es im folgenden nachzugehen gilt. In dem Maße, in dem die Ideologie des Autors, schöpferische Instanz zu sein, von der Funktion Autor verdrängt wird, gerät der Autor als ‚Selbst‘-Herausgeber – als quasi-editoriale Selektionsinstanz und als quasi-editorialer Diskursregulator – in den Blick. Die „Autorkonfiguration“ gründet in einer *Herausgeberkonfiguration*, die nicht nur die „weiterführende Operation“ ¹⁶⁸ einer nachträglichen Rahmung vornimmt, sondern als *editoriales Dispositiv* von Anfang an textkonstitutive Funktion hat. Die Operationen des Selegierens und Regulierens betreffen dabei sowohl die institutionellen Rahmenbedingungen des Systems „literarische Kommunikation“ ¹⁶⁹ als auch die Werk-Funktion, „deren konkrete Operationalisierungen von spezifischen, selektionssteuernden Programmen betreut und reguliert werden“. ¹⁷⁰ Was heißt das?

Erstens: Die Funktion Herausgeber bezieht sich auf die konstruktiv-kreativen Aspekte einer vom Autor vollzogenen editorialen Tätigkeit; diese umfaßt alle Akte des Mischens von Schriften und Schreibweisen im Sinne von Barthes, also das Zitieren und das Arrangieren, aber auch die kommentierende Rahmung von Geschriebenem. Im Rahmen der Funktion Herausgeber werden aber auch die Akte der Selektion und der Diskursabgrenzung als dispositives „Spiel von Positionswechseln und Funktionsänderungen“ vollzogen. ¹⁷¹ Begreift man das Spiel der Schrift als selegierendes wie arrangierendes Zusammenschreiben und das Spiel der Rahmung als dirigierendes wie kommentierendes Dazuschreiben, so wird klar, daß die Funktion Herausgeber die Funktion Autor in beiderlei Hinsicht beerbt hat: Die Funktion Herausgeber ist ein editoriales Dispositiv diskursiver Machtverhältnisse.

Zweitens: Die Funktion Herausgeber bezeichnet ein interpretatives Tun, nämlich die rekonstruktiv-kritischen Aspekte der philologischen editorialen Tätigkeit, also die nachträgliche Darstellung der Textgenese und des Spiels der Varianten.

166 Foucault: „Was ist ein Autor? (Vortrag)“, S. 1021.

167 Iser: „Auktorialität. Die Nullstelle des Diskurses“, S. 240.

168 Jannidis: „Autor, Autorbild und Autorintention“, S. 28.

169 Vgl. Plumpe: „Autor und Publikum“, S. 377.

170 Werber/Stöckmann: „Das ist ein Autor!“, S. 250.

171 Foucault: *Dispositive der Macht*, S. 120.

Drittens: Neben der Differenzierung zwischen den konstruktiven und rekonstruktiven Aspekten der Funktion Herausgeber muß zwischen den fiktionalen und den faktualen sowie zwischen expliziten und impliziten Formen editorialer Rahmungsakte unterschieden werden. Die Funktion Herausgeber kann zum einen in Form eines expliziten Herausgeberrahmens vollzogen werden, der als faktualer editorialer oder als fiktionaler editorialer Paratext realisiert wird. Im zweiten Fall täuscht der ‚wirkliche Schriftsteller‘ vor, ‚bloß‘ der Herausgeber zu sein. Die Funktion Herausgeber kann aber auch als implizit wirkende editoriale Rahmung unsichtbar und „im Inneren des Verfahrens“ – also *parergonal* im Sinne Derridas – mitwirken. ¹⁷² Diese implizite editoriale Rahmungsfunktion liegt sowohl der Funktion Autor als auch dem *implied author* ¹⁷³ zugrunde und muß selbst dann noch präsupponiert werden, wenn es – wie es in der Literatur des 20. Jahrhunderts der Regelfall ist – keine expliziten Verkörperungen des Herausgeberrahmens gibt.

Viertens: Geht man davon aus, daß die Funktion Herausgeber im Vollzug performativer Rahmungsakte besteht, so müssen die verschiedenen Dimensionen des hier in Anschlag gebrachten Performanzbegriffs entfaltet werden. Dies wird im folgenden geschehen. Dabei wird es nicht nur darum gehen, den Begriff der Performanz und der Rahmung im Hinblick auf Theorien der Lektüre und der Schrift zu klären, sondern den Performanzbegriff einer semiotischen Kritik zu unterziehen, die darauf abzielt, den bislang unzureichend berücksichtigten Aspekt der Indexikalität der Schrift hervorzuheben. Die Resultate dieser semiotischen Kritik sollen der Entfaltung eines Konzepts *editorialer écriture* dienen, die sich an den Rändern des Diskurses manifestiert und indexikalisch auf die gerahmte Schrift verweist. Darüber hinaus möchte ich den Performanzbegriff mit Blick auf Derridas These entfalten, daß Schrift „wesensmäßig“ durch ihre „Iterabilität“ und durch ihre „Möglichkeit des Herausnehmens und des zitathaften Aufpfropfens“ ¹⁷⁴ ausgezeichnet ist. Die These, daß Schrift der Dynamik der *greffe citationelle* gehorcht, ist meines Erachtens nicht nur die Explikation der apodiktischen Behauptung „Écrire veut dire greffer“ ¹⁷⁵; vielmehr wird die Aufpfropfung zu einem Modell dafür, wie sich die Performativität von Schrift und Rahmen vor dem Hintergrund der Funktion Herausgeber zusammendenken lassen.

172 Vgl. Derrida: *Die Wahrheit in der Malerei*, S. 74.

173 Vgl. Booth: *The Rhetoric of Fiction*, S. 74.

174 Derrida: „Signatur Ereignis Kontext“, S. 32.

175 Derrida: *La Dissémination*, S. 431.

2.1 Performanz

Auf die Frage, was der Begriff ‚Performanz‘ bedeutet, geben Sprachphilosophen, Linguisten, Theaterwissenschaftler, Rezeptionsästhetiker, Ethnologen und Medienwissenschaftler sehr unterschiedliche Antworten. Performanz kann sich ebenso auf das ernsthafte Ausführen von Sprechakten, das inszenierende Aufführen von theatralen oder rituellen Handlungen, das materiale Verkörpern von Botschaften im Akt des Schreibens und auf die Konstitution von Imaginationen im Akt des Lesens beziehen. Mit der Differenz zwischen Ausführen und Aufführen kommen all jene Fragen ins Spiel, die in der Auseinandersetzung zwischen Derrida und Austin anklingen.

Ein erster Fragekomplex betrifft das Problem, ob und aufgrund welcher Merkmale sich das ernsthafte Ausführen eines Sprechaktes von seiner inszenierenden Aufführung unterscheiden lasse.¹ Ein zweiter Fragekomplex betrifft das Problem, wie das Verhältnis von Performanz und Schrift vor dem Hintergrund der „wesensmäßigen Iterabilität“² aller Zeichen zu bestimmen ist. In diesem Zusammenhang wird die Dynamik der *greffe citationelle* virulent, aber auch die Dynamik performativer und parergonaler Rahmungsprozesse.

Die Zusammenführung dieser beiden Fragekomplexe hat für die Argumentation meiner Arbeit entscheidende Bedeutung, denn die editoriale Tätigkeit – und mit ihr das Verhältnis von Autorschaft und Herausgeberschaft – wird wesentlich durch das Verhältnis von Schrift und Performanz determiniert: Im Rahmen der editorialen Tätigkeit werden Akte des Zitierens, Arrangierens und Kommentierens ausgeführt, und zwar mit dem Ziel, den „Performance-Akt der Textwerdung“³ demonstrativ vorzuführen. Anders gewendet: Die editoriale Tätigkeit ist ein Verfahren, das erlaubt, mit Schrift Schrift zu rahmen und zugleich mit Hilfe editorialer Indices auf die performativen Rahmungsbedingungen zu verweisen.

Vor dem Hintergrund dieser Überlegungen werde ich im Folgenden eine grundlegende Untersuchung der Begriffe der Performanz, der Schrift und des Indexikalischen vornehmen und die Ergebnisse dieser Untersuchung anschließend auf die editoriale Tätigkeit beziehen.

1 Vgl. hierzu ausführlich: Wirth: „Der Performanzbegriff im Spannungsfeld von Illokution, Iteration und Indexikalität“, S. 9 ff.

2 Derrida: „Signatur Ereignis Kontext“, S. 32.

3 Grésillon: „Critique génétique“, S. 23.

2.1.1 Der Performanzbegriff im Ausgang von Austin und Searle

Gemäß der Auffassung, die Austin in *How to Do Things with Words* vertritt, wird der Gebrauch von Sprache durch bestimmte „conventional procedures“ geregelt.⁴ Die Bedeutung eines geäußerten Sprechaktes leitet sich aus dem wechselseitig vorausgesetzten Wissen um den Verpflichtungscharakter des Sprechens und von bestimmten essentiellen Gelingensbedingungen ab. Diese betreffen zum einen die intentionalen Rahmenbedingungen, nämlich die ernsthafte Festlegung des Sprechers auf ein Verhalten, zum anderen die institutionellen Rahmenbedingungen.

Zum Kulminationspunkt der Auseinandersetzung zwischen Verfechtern der Sprechakttheorie und Anhängern dekonstruktiver Ansätze wird die Frage nach der Ernsthaftigkeit als essentieller Bedingung für das Gelingen von Sprechakten. In diesem Zusammenhang kommt auch das Problem des Rahmens ins Spiel. Der zentrale Widerspruch zwischen dem ernsthaften Vollzug einer performativen Äußerung und einer inszenierenden *Performance* besteht darin, daß im zweiten Fall – folgt man der sprachphilosophischen Argumentation Austins und Searles – die essentielle Gelingensbedingung der Ernsthaftigkeit dispensiert ist, welche den Sprecher auf bestimmte Handlungskonsequenzen festlegt:

In einer ganz besonderen Weise sind performative Äußerungen unernst oder nichtig, wenn ein Schauspieler sie auf der Bühne tut oder wenn sie in einem Gedicht vorkommen oder wenn sie jemand zu sich selber sagt. Jede Äußerung kann diesen Szenenwechsel (*sea-change*) in gleicher Weise erleben. Unter solchen Umständen wird die Sprache auf ganz bestimmte, dabei verständliche und durchschaubare Weise unernst (*not seriously*) gebraucht, und zwar wird der gewöhnliche Gebrauch (*normal use*) parasitär ausgenutzt. Das gehört zur Lehre der *Auszebrung* (*doctrine of etiolations*) der Sprache. All das schließen wir aus unserer Betrachtung aus.⁵

Der „Szenenwechsel“ impliziert nicht nur einen Wechsel des Kontextes, sondern, wenn man Theater-Rahmen ausweitet und den Statusunterschied zwischen einem gültigen Versprechen und einem inszenierten Versprechen betrachtet, auch einen pragmatischen Perspektivenwechsel mit nachhaltigen Konsequenzen für die Konstitution der Äußerungsbedeutung. Die Konsequenzen eines Versprechens im Rahmen einer standesamtlichen Trauung sind andere als die Konsequenzen eines Versprechens im Rahmen einer theatralen Aufführung. Zu fragen ist aber, ob der Szenenwechsel vom ernstesten, pragmatischen Kontext zum unernstesten Inszenierungskontext tatsächlich als Übergang von „gelingenden“ zu „nichtigen“ Sprechakten aufzufassen ist. In diese Richtung zielt die dekonstruktive, aber auch die rezeptionsästhetische Kritik der Sprechakttheorie.

Derrida stellt in „Signatur Ereignis Kontext“ mit der Kategorie des Gelingens und des Scheiterns von Sprechakten auch den Begriff des „parasitären Gebrauchs“ von

⁴ Austin: *How to Do Things with Words*, S. 14 f.; dt.: *Zur Theorie der Sprechakte*, S. 37.

⁵ Ebd., S. 43 f. Die kursivierten Ausdrücke in Klammern sind dem Originaltext entnommen (S. 22).

Sprache in Frage⁶, indem er dem Begriff des Parasitären den der Iteration und der Aufpfropfung entgegensetzt. An eben diesem Punkt beginnt die Auseinandersetzung zwischen der allgemeinen Theorie der Schrift und der allgemeinen Theorie der Sprechakte. Aufgrund seiner „allgemeinen Iterabilität“⁷ kann jedes Zeichen, wie es Sprechakte. Aufgrund seiner „Signatur Ereignis Kontext“ heißt, „mit jedem gegebenen der vielzitierten Passage aus „Signatur Ereignis Kontext“ heißt, „mit jedem gegebenen Kontext brechen und auf absolut nicht sättigbare Weise unendlich viele neue Kontexte zeugen“, also „in Anführungszeichen gesetzt“ beziehungsweise auf andere Kontexte „aufgepfropft“ werden. Das Verwenden von Zeichen ist für Derrida gleichbedeutend mit dem Zitieren von Zeichen. Mehr noch: die „Möglichkeit des Herausnehmens und des zitathaften Aufpfropfens“, die *greffe citationelle* also, gehört „zur Struktur jedes gesprochenen oder geschriebenen Zeichens“.⁸ Jede Äußerung ist mithin als Resultat einer iterativen Aufpfropfungsbewegung aufzufassen. Dabei leugnet Derrida erklärtermaßen weder die illokutionäre noch die perlokutionäre Wirkung des Performativen, sondern er fordert eine „Typologie von Iterationsformen“, in der die „Kategorie der Intention“ zwar „nicht verschwinden“ wird, aber von ihrem Platz aus „nicht mehr die ganze Szene und das ganze System der Äußerung“ steuern kann.⁹

2.1.2 Performanz als Rahmung

In die gleiche Richtung zielen die Einwände der Ritualtheorie gegen Austins Performanzbegriff. Der vielleicht wichtigste Einwand betrifft den Umstand, daß die Klasse der expliziten Performativa in einem inneren Spannungsverhältnis zu der il-

⁶ Vgl. Derrida: „Signatur Ereignis Kontext“, S. 38 f.

⁷ Ebd., S. 41.

⁸ Ebd., S. 32.

⁹ Ebd., S. 40. Hier ist freilich zu fragen, ob Derridas Kritik am Intentionalismus der Sprechakttheorie nicht völlig ins Leere geht, da es sich um eine stark konventionalistische Theorie handelt (vgl. Fermeidois: *Sprachspiele, Sprechakte, Gespräche*, S. 118). Derrida ist dagegen offensichtlich am Verhältnis von Konvention und Kontext interessiert. Hierauf deutet die Rede vom Fehlen eines „absoluten Verankerungszentrums“ (S. 32) hin, das, ebenso wie die Tatsache, daß jedes Zeichen zitiert werden kann, ein „Abgleiten“ (S. 26) der Schrift und die Führungslosigkeit des Verstehensprozesses bedingt. Dieses Abgleiten betrifft aber auch die institutionelle Autorisierung der illokutionären Kraft von Sprechakten. So fragt Derrida in „Déclarations d'Indépendance“, wodurch die konstitutiven Akte, die bei der Gründung einer Institution – etwa eines Staatswesens – vollzogen werden, ihre Wirksamkeit erhalten – „qui signe, et de quel nom soi disant propre, l'acte déclaratif qui fonde une institution?“ (Derrida: „Déclarations d'Indépendance“, S. 16). Woher bezieht die Signatur von Institutionsgründern ihre Bekräftigung? Und inwiefern unterliegen jene konstitutiven deklarativen Akte, mit denen eine Institution gestiftet wird, in deren Namen später immer wieder deklarative und direktive Akte vollzogen werden, nicht selbst einer vor-performativen Gewalt, die man im Anschluß an Hamacher als „afformativ“ bezeichnen könnte? (Vgl. Hamacher: „Afformativ, Streik“, S. 359). Das Ausloten dieser weitgehend führungslosen Übergangsformen zwischen vor-performativer Ereignishaftigkeit und performativer Akthaftigkeit erweist sich – neben der Aufpfropfungsproblematik – als das zweite zentrale Anliegen der dekonstruktivistischen Auseinandersetzung mit Austins Performanzkonzept: Es geht um eine Alternative zu einem rein konventional definierten Begriff der illokutionären Kraft.

lokutionären Kraft des normalen Sprechakts steht – insofern nämlich, als explizite Performativa bestimmte Aspekte gewöhnlichen Sprechens außer Kraft setzen. So haben explizite Performativa, welche im Rahmen von Zeremonien und Ritualen geäußert werden, fast immer Aufführungscharakter, da sie sich nicht an einen Kommunikationspartner, sondern an „die Gesellschaft“ richten.¹⁰ Darüber hinaus sind explizite Performativa „an strikte Repetition gebunden“¹¹, das heißt, der allgemeine iterative Charakter hat die Form des wörtlichen Zitats. Eine Zeremonie hängt davon ab, daß an einer bestimmten Stelle ganz bestimmte Worte geäußert werden – auch wenn gleichbedeutende, anderslautende Ausdrücke zur Verfügung stehen.¹² So betrachtet, sind Performativität und Iterabilität in ein Dispositiv der Macht eingebettet.

Nach Foucault ist die allgemeinste Bestimmung der Macht die, daß sie ein „Kräfteverhältnis“¹³ ist, das sich unaufhörlich wandelt und in Bewegung ist. Dabei hängt die Machtausübung sowohl von einer „bestimmten Ökonomie der Diskurse“¹⁴ als auch von deren Vernetzung ab. Das Dispositiv steht sowohl für das „Netz“¹⁵ zwischen verschiedenen Diskursen als auch für die unaufhörliche Bewegung der Vernetzung, es ist ein „Spiel von Positionswechseln und Funktionsänderungen“, das einer Strategie folgt, die der Steuerung und der Selektion dient.¹⁶ Das heißt, das Dispositiv ist ein Kräfteverhältnis in kontrollierter Bewegung. Schließlich ist das Dispositiv im Sinne Foucaults aber auch, ja vor allem, eine Strategie, um „auf einen Notstand (urgence) zu antworten“.¹⁷ Diese letzte Bestimmung macht klar, warum der Begriff des Dispositivs hauptsächlich in juristischen, medizinischen und militärischen Kontexten Verwendung findet: Er bezeichnet jene „Vorkehrungen, die eine strategische Operation durchzuführen erlauben“.¹⁸ In den performativen Kräfteverhältnissen finden sich Spuren dieser strategischen Machtdispositive – etwa in Form des Rituals. Die dispositive Funktion des Rituals besteht darin, durch eine disziplinierende Einübung Gemeinschaft zu stiften. Dabei speist sich die Kraft des Performativen zum einen aus dem „Vermächtnis früherer überpersönlicher sprachlicher und außersprachlicher Praktiken“.¹⁹ Zum anderen wird beim Gebrauch ritualisierter Performativa „nicht durch Verständigung, sondern durch das Einhalten einer Form“ Gemeinschaft gestiftet.²⁰ Das heißt, ausgerechnet die expliziten Performativa, die bei Austin den Ausgangspunkt der Sprechakttheorie darstellen, widersetzen sich aus ritualtheoretischer Sicht der In-

10 Vgl. Krämer: *Sprache, Sprechakt, Kommunikation*, S. 143.

11 Ebd.

12 Ebd.

13 Foucault: *Dispositive der Macht*, S. 70.

14 Ebd., S. 76.

15 Ebd., S. 120.

16 Ebd.

17 Ebd.

18 Anmerkung der Übersetzer Ulrich Raulff und Walter Seitter, in: Michel Foucault: *Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit I*, S. 35.

19 Krämer: *Sprache, Sprechakt, Kommunikation*, S. 144.

20 Ebd., S. 145.

tegration in eine allgemeine Theorie des kommunikativen Handelns. Rituale sind als dispositive, „meta-performative kommunikative Handlungen“ anzusehen.²¹

Im Rückgriff auf soziologische, ethnologische und theaterwissenschaftliche Ansätze zeichnet sich eine Fragestellung ab, welche die performative Rahmungsfunktion auch unter dem Aspekt der Inszenierungs- und Verkörperungsbedingungen analysiert. Bereits bei Culler findet sich eine Argumentationsfigur, die das Spannungsverhältnis zwischen *performative* und *performance* zum Ausdruck bringt und damit die Hauptprämisse sowohl der Theatralitätstheorie als auch der Ritualtheorie vorwegnimmt. Culler schreibt: „Damit ich im ‚wirklichen‘ Leben ein Versprechen geben kann, muß es iterierbare Prozeduren oder Formulierungen geben, wie sie auch auf der Bühne verwendet werden. ‚Ernsthaftes‘ Verhalten ist ein Sonderfall des Rollenspiels“.²² In gleicher Weise gehen kulturwissenschaftliche Performanztheorien davon aus, daß sich alle Äußerungen immer auch als Inszenierungen, das heißt als Performances betrachten lassen.²³ So faßt Fischer-Lichte Theatralität als „kulturelles Modell“, mit dessen Hilfe sich Kunst und Gesellschaft als „Kultur der Inszenierung“ respektive „als Inszenierung von Kultur“ beschreiben lassen.²⁴ Der Begriff der ‚Inszenierung‘ bezeichnet einen Akt, mit dem etwas in einen Theaterahmen gestellt wird, um es dort darstellend zu verkörpern.²⁵

Für die Analyse der Rahmenbedingungen von Performativität im Sinne von Inszenierung gewinnt Goffmans Ansatz der *Rahmen-Analyse* grundlegende Bedeutung. Sie schließt an Austins Sprechakttheorie an, wobei Goffman den von Austin festgestellten „Sea-Change“²⁶, durch den zum Beispiel Äußerungen aus dem Kontext der Lebenswelt in den Theaterkontext versetzt werden, nicht als Entkräftung der Illokution, sondern als „modulierende Transformation“ von Rahmenbedingungen deutet. Um den Moment der Transformation von einem Rahmen zum anderen zu beschreiben, führt Goffman den Begriff des *key* ein, der im Deutschen als „Modul“ übersetzt wird.²⁷ Ebenso wie der Notenschlüssel am Anfang einer Partitur anzeigt, in welcher Tonart zu spielen ist, zeigt das Modul die Art und Weise an, wie eine Handlung zu verstehen ist. Die Pointe des rahmentheoretischen Schlüsselkonzepts besteht darin, daß der Begriff der Modulation Austins Unterscheidung zwischen ernsthaften und nicht-ernsthaften Sprechakten ersetzt. Der „Szenenwechsel“, dem jeder Sprechakt ausgesetzt ist, sobald man ihn auf der Bühne oder in einem fiktio-

21 Belliger/Krieger: *Ritualtheorien*, S. 21.

22 Culler: *Dekonstruktion*, S. 133.

23 Unterstützung findet diese Sicht von unerwarteter Seite, nämlich von Searle, der schreibt: „though every utterance is indeed a *performance*, only a very restricted class are *performatives*“ (Searle: „How Performatives Work“, S. 538).

24 Fischer-Lichte: „Grenzgänge und Tauschhandel“, S. 291.

25 Nach Fischer-Lichte findet sich der früheste Nachweis für den Ausdruck „mettre en scène“ in Diderots *Salon* aus dem Jahre 1765, und zwar unter Bezug auf die Malerei. „Diese Verwendung scheint noch auf die alte Bedeutung des Wortes ‚Theater‘ hinzuweisen, die auch für das Wort ‚Szene‘ noch weiter gebräuchlich blieb: Schauplatz bzw. Ort, an dem sich etwas des Zeigens Würdiges ereignet“ (Fischer-Lichte: „Inszenierung und Theatralität“, S. 82).

26 Austin: *Zur Theorie der Sprechakte*, S. 43 f.; Austin: *How to Do Things with Words*, S. 22.

27 Goffman: *Rahmen-Analyse*, S. 56, Fn. 14.

nalen Kontext äußert, wird nicht mehr als Unfall oder als parasitäre Krankheit, sondern als *Rahmenwechsel* darstellt. Dieser Rahmenwechsel ist das Resultat einer „systematische[n] Umwandlung“, die das, was in den Augen aller Beteiligten vor sich geht, „grundlegend neu bestimmt“.²⁸ So werden Handlungen, die im „primären Rahmen“ der Lebenswelt als „wirklich“ betrachtet werden, auf der Bühne zu etwas moduliert, „was nicht wirklich oder eigentlich geschieht. Trotzdem würde man sagen, diese Handlungen würden wirklich oder eigentlich *gespielt*“.²⁹ Bei der Modulation wird mit dem Rahmen, in dem die Äußerung erscheint, auch der interpretative Rahmen gewechselt. Jede Modulation bewirkt also auch einen Wechsel des „Deutungsrahmens“.³⁰ Um anzuzeigen, wann und wo eine Modulation beginnt und wo sie endet, gibt es bestimmte „Hinweise“³¹, die den Charakter von „Indices“ im Sinne von Peirce haben.³² Allerdings werden diese Rahmungshinweise erst durch ein bestimmtes Rahmungswissen les- und verstehbar.³³

Die besondere Leistung von Goffmans Modulationskonzept besteht darin, daß es den sprechakttheoretischen Konventionalismus in einer Weise reformuliert, die das Problem der Gelingensbedingungen in das Problem der Rahmungsbedingungen transformiert. Dies zeigt sich im Hinblick auf den Phänomenbereich der Fiktionalität. Nach Searle gibt der Autor eines fiktionalen Textes vor, illokutionäre Akte zu vollziehen. Im Gegensatz zu einer Täuschung mit betrügerischer Absicht ist die fiktionale Verwendung von Wörtern im literarischen Kontext ein „Vorgeben ohne Täuschungsabsicht“.³⁴ Mit anderen Worten, die fiktionale Verwendung

28 Ebd., S. 57.

29 Ebd., S. 59.

30 Vgl. Assmann: „Im Dickicht der Zeichen. Hodegetik – Hermeneutik – Dekonstruktion“, S. 537. Der Begriff des Deutungsrahmens wird von Assmann – mit Bezug auf Goffman und Iser – als gleichermaßen hermeneutisch wie dekonstruktivistisch nutzbare Voraussetzungsstruktur gedeutet, ohne die der Akt des Lesens nicht vollziehbar wäre. Der „Deutungsrahmen“ bezieht sich auf „kulturgeschichtliche Voraussetzungen“ mit Steuerungsfunktion, das heißt interpretative Rahmenbedingungen, die „sowohl internalisiert also auch institutionalisiert“ sind.

31 Goffman: *Rahmen-Analyse*, S. 57.

32 Vgl. Tambiah: „Eine performative Theorie des Rituals“, S. 230, sowie Eco: „Semiotics of Theatrical Performance“, S. 110.

33 Das *Rahmungswissen* schafft ein Ensemble von Deutungsmustern und ist zugleich ein implizites „Kognitions- und Performanzwissen“, wie Soeffner erklärt: „Wer über dieses implizite Wissen und über Mittel verfügt, mit deren Hilfe man sich als Kenner alltäglicher und kollektiver Handlungs- und Situationstypen zu erkennen geben kann, verfügt zugleich sowohl über ein Typenrepertoire als auch über Darstellungsmittel, in denen Hinweise auf eine spezifische Verwendung und Deutung von Typen in der Interaktion gegeben werden“ (Soeffner: *Auslegung des Alltags – Der Alltag der Auslegung*, S. 143). Nach Willems ist es das Ziel der Rahmendarstellung, „etwas und sich selbst ‚lesbar‘ zu machen“ (Willems: „Inszenierungsgesellschaft? Zum Theater als Modell, zur Theatralität von Praxis“, S. 29).

34 Vgl. Searle: „Der logische Status fiktionalen Diskurses“, S. 87. Das *deceptive pretending* Searles wird von Goffman als *fabrication* bezeichnet. Der Unterschied zwischen Modulation und *fabrication* besteht darin, daß im letzten Falle die Transformationsmanöver des „Urbilds“ verschleiert werden. Ein Täuschungsmanöver ist „der Gefahr einer bestimmten Art der Entlarvung ausgesetzt. Wenn die getäuschte Seite herausfindet, was los ist, dann erkennt sie das, was einen Augenblick vorher für sie noch Wirklichkeit war, als Täuschung, und damit ist es völlig zerstört. Es fällt in sich zusammen“ (Goffman: *Rahmen-Analyse*, S. 99).

von Sätzen impliziert einen Wechsel der illokutionären Einstellung des Autors gegenüber seinem Text. Das Erkennen der illokutionären Einstellung des Autors ist für Searle daher das einzige Kriterium zur Identifizierung eines fiktionalen Textes.³⁵

Einen sehr viel differenzierteren Blick eröffnet Luhmann, wenn er im Anschluß an Goffmans Rahmentheorie³⁶ Fiktionalität als Resultat einer „Technik der Doppelrahmung“³⁷ auffaßt. Weil das Kunstwerk immer auch eine tatsächliche, materiale Existenz „in der Welt“ hat, muß, so Luhmann, „das Medium durch eine Doppelrahmung konstituiert werden: durch eine Täuschung, die zugleich auf Grund besonderer Anhaltspunkte als solche durchschaut wird“.³⁸ So dienen der Bilderahmen und die Bühne dazu, daß man das, was sich innerhalb dieser Rahmen abspielt, „nicht mit der Außenwelt verwechselt“.³⁹ Die Doppelrahmung etabliert also, analog zu Searles Konzept der *non-deceptive pretendings*, ein Modell durchschaubarer Täuschungen. Darüber hinaus bezieht die „Technik der Doppelrahmung“ den Betrachter und den Leser konstitutiv in den Prozeß der Fiktionserzeugung mit ein.

Die Darstellung der Doppelrahmung in der Malerei, im Theater und im Roman ist die Manifestation einer bestimmten Form von „Beobachtung zweiter Ordnung“, das heißt der Beobachtung eines anderen Beobachters „auf seine Beobachtungsinstrumente hin“.⁴⁰ Dabei geht es darum, „die von ihm verwendeten Unterscheidungen zu beobachten, um dann zu sehen, was diese Unterscheidungen als Bedingungen der Möglichkeit des Beobachtens *ausschließen*“.⁴¹ Während im Theater die Doppelrahmung offensichtlich ist, dem Zuschauer mithin klar sein muß, „daß das, was er auf der Bühne sieht, ‚nur‘ ein Schauspiel ist, und daß Selbsttäuschungen und Fremdtäuschungen in diesem Schauspiel Scheinwelten in der Scheinwelt repräsentieren“⁴², ist die Ebenendifferenzierung bei der Lektüre von Erzähltexten weitaus diffiziler. So kann ein Roman die Strategie einer „Konfusion“⁴³ von Rahmen verfolgen, indem er versucht, „den Unterschied von Fiktionen und Fakten [...] zu löschen, indem er zum Beispiel fingiert (oder nicht fingiert?), daß er ‚gefundene Briefe‘ vorlegt“.⁴⁴ Abgesehen davon, daß Luhmann die Probleme der Doppelrahmung im Rekurs auf *die* Standardsituation der Herausgeberfiktion erläutert, wirft die Rede vom ‚Löschen‘ des Unterschieds zwischen Fiktion und Fakten die Frage nach der Indexikalität der Schrift auf. Woran erkennt man die ‚authentische Schrift‘ und wie unterscheidet sie sich von der fingierten? Welche Rahmungsbedingungen sind dabei im Spiel?

35 Ebd., S. 87.

36 Vgl. Luhmann: *Die Kunst der Gesellschaft*, S. 401.

37 Ebd., S. 178.

38 Ebd.

39 Ebd., S. 177.

40 Ebd., S. 137.

41 Ebd.

42 Ebd., S. 414.

43 Ebd., S. 415.

44 Ebd.

Im Folgenden wird es mithin darum gehen, den Begriff der Schrift sowohl aus dekonstruktivistischer als auch aus semiotischer Sicht zu beleuchten. Insbesondere stellt sich die Aufgabe, Derridas Modell der Schrift als *greffe citationelle* mit dem Peirceschen Konzept von Indexikalität ins Verhältnis zu setzen.

2.2 Schrift

2.2.1 Die Peircesche Semiotik als Grundlage einer allgemeinen Theorie der Schrift

Während de Man die Peircesche Zeichentheorie für eine Theorie der Interpretation und der Lektüre in Dienst nimmt⁴⁵, liefert Peirce Derrida die Prämissen für seine allgemeine Theorie der Schrift. Als Kommentar zu der von de Man angeführten Stelle, wonach „one sign gives birth to another, and especially one thought brings forth another“⁴⁶, schreibt Derrida in der *Grammatologie*: „Peirce kommt der von uns intendierten Dekonstruktion des transzendentalen Signifikats sehr nahe, welches letzten Endes dem Verweis von Zeichen zu Zeichen immer eine feste Grenze setzt“.⁴⁷ Gegen die „feste Grenze“, die das „transzendente Signifikat“ setzt, bringt Derrida im Rekurs auf Peirce einen prozessualen Zeichenbegriff in Stellung, dessen entscheidendes Kriterium das „Indefinite[] des Verweises“ ist.⁴⁸

Derrida verknüpft hier zwei Argumentationslinien. Die erste zielt darauf ab, das Zeichen-*Sein* als Zeichen-*Werden* zu fassen, die zweite darauf, daß das Bezeichnete – sei es Signifikat, sei es Referent – ebenfalls Zeichencharakter hat. Diese vermeintlich provokante Konsequenz nimmt sich im Rahmen der Peirceschen Semiotik vergleichsweise harmlos aus. Nach Peirce ist das Zeichen etwas, „das seinen Interpretanten determiniert, auf ein Objekt zu referieren, auf den es selbst in der gleichen Weise referiert, woraufhin der Interpretant selbst zu einem Zeichen wird, und so weiter, ad infinitum“.⁴⁹ Umgekehrt bedeutet dies, daß die Relation zwischen Zeichen und Objekt, auf das sich der zum Zeichen gewordene Interpretant nun bezieht, in die Objektposition gerät. Insofern besteht der infinite semiotische Prozeß in der Interpretation eines Zeichens durch ein anderes Zeichen. Auf dieses Modell der ‚infiniten Semiose‘ rekurriert Derrida in seiner *Grammatologie*, um das „transzendente Signifikat“ der Saussureschen Semiotik durch das „Spiel der Schrift“ zu ersetzen.⁵⁰

45 Ebd.

46 Peirce: *Collected Papers*, 2.229.

47 Derrida: *Grammatologie*, S. 85.

48 Ebd., S. 85 f.

49 Peirce: *Collected Papers*, 2.303.

50 Derrida: *Grammatologie*, S. 87.

Der Begriff des Spiels wird aus der „Bezeichnungsbewegung“ der infiniten Semiose hergeleitet, wobei Derrida auf das Peircesche Diktum verweist, das Zeichen benötige idealerweise eine „series of successive interpretants“⁵¹, damit es nicht als unvollkommenes Zeichen zur Darstellung kommt.⁵² Zugleich lehnt Derrida die Saussuresche Bestimmung der Schrift als „Abbild“ beziehungsweise als „natürliches Symbol“ „im Namen der Arbitrarität des Zeichens“ ab.⁵³ Die Schrift ist „so wenig natürlich (sie ist nicht das Merkmal, das natürliche Zeichen oder das Indiz im Husserlschen Sinne) wie kulturell, so wenig physisch wie psychisch, so wenig biologisch wie geistig“.⁵⁴ Als „trace instituée“⁵⁵ ist die Schrift jedoch nicht einfach unmotiviert, so wie das arbiträre Zeichen im Sinne Saussures, sondern die Schrift ist „indefinit ihr eigenes Unmotiviert-Werden“.⁵⁶ Das heißt, die „vereinbarte Spur“ muß als „eine Tätigkeit und nicht als ein Zustand begriffen werden, als eine aktive Bewegung, als eine Ent-Motivierung und nicht als eine gegebene Struktur“.⁵⁷ Um seine These zu begründen, Schrift befinde sich in einer Übergangsbewegung von motivierten zu unmotivierten Zeichen, stützt sich Derrida auf eine Passage der *Collected Papers*, in der Peirce die symbolischen und ikonischen Zeichen in ein prozessuales Verhältnis setzt: „Symbols grow. They come into being by development out of other signs, particularly from icons, or from mixed signs partaking of the nature of icons and symbols. We think only in signs“.⁵⁸ Der Rekurs auf diese Stelle hat zwei entscheidende Konsequenzen für Derridas Schriftbegriff: Für ihn impliziert das Zitat zum einen, daß sich Schrift als Prozeß des „Unmotiviert-Werdens“ im Übergang von ikonischen zu symbolisch-arbiträren Zeichen befindet.⁵⁹ Zum anderen scheint diese Passage Derridas Ausschluß des Anzeichens zu rechtfertigen, da der ‚Index‘ jene Zeichenkategorie also, die bei Peirce die Funktion der Spur hat, unerwähnt bleibt.

51 Peirce: *Collected Papers*, 2.303.

52 Peirce macht im Kontext seiner Definition des Zeichens als infinitem Interpretationsprozeß eine Bemerkung, die Derridas Gedanken des „unendlichen Aufschubs“ und der „Iterabilität“ des Zeichens zu untermauern scheint: „No doubt, intelligent consciousness must enter into the series. If the series of successive interpretants comes to an end, the sign is thereby rendered imperfect“ (Peirce: *Collected Papers*, 2.303).

53 Derrida: *Grammatologie*, S. 79. Die Schrift, die im Ausgang von Saussure als sekundäres System ein „Abbild“ der lautlichen Signifikanten ist, wird dadurch zu einem „äußeren Reflex der Sprachwirklichkeit“ abgestempelt. In der „synchronen Struktur und im systematischen Prinzip der alphabetischen und allgemeiner der phonetischen Schrift“ ist nämlich „kein Verhältnis ‚natürlicher‘ Repräsentation, kein Verhältnis der Ähnlichkeit oder der Teilhabe, kein ‚symbolisches‘ Verhältnis im Sinne Hegels und Saussures, kein ‚ikonographisches‘ im Sinne von Peirce impliziert“ (ebd.).

54 Ebd., S. 83.

55 Ebd., S. 81.

56 Ebd., S. 83.

57 Ebd., S. 88.

58 Peirce: *Collected Papers*, 2.302.

59 Derrida schreibt mit Bezug auf das Peirce-Zitat: „In seinem Entwurf einer Semiotik scheint Peirce diesem irreduziblen Unmotiviert-Werden mehr Aufmerksamkeit gewidmet zu haben als Saussure. Peirces Terminologie zufolge muß man von einem Unmotiviert-Werden des Symbols sprechen, wobei sein Begriff des Symbols dem Zeichenbegriff, welchen Saussure dem Symbol gegenüber gestellt hat, analog ist“ (Derrida: *Grammatologie*, S. 83).

Meines Erachtens ist diese Exklusion des Index-Zeichens aus Derridas Schriftbegriff jedoch in zweierlei Hinsicht problematisch: Erstens stellt der Rekurs auf die Peircesche Zeichenklassifikation bei gleichzeitiger Exklusion des Indexzeichens eine zeichentheoretische Unmöglichkeit dar. Zweitens wird der Ausschluß des Indexzeichens mit dem Argument begründet, Anzeichen seien ausschließlich als „natürliche Zeichen“ zu verstehen. Diese Auffassung stellt sich mit Blick auf die Peircesche Bestimmung des Index (aber auch des Ikons) als grundlegender Irrtum heraus.

2.2.2 Peirce: Das Anzeichen als genuiner und degenerierter Index

Nach Peirce besteht die zeichenkonstitutive Beschaffenheit von *Indices* in ihrer Relation zur Wirklichkeit.⁶⁰ Zugleich sind *Indices* dadurch ausgezeichnet, daß sie Aufmerksamkeit erzeugen: „Anything which focusses the attention is an index“.⁶¹ Die Aufmerksamkeit richtet sich indessen nicht auf das Objekt, sondern auf die Relation zwischen Zeichen und Objekt. Das Indexzeichen „marks the junction between two portions of experience“⁶²: Die beiden ‚Portionen‘ aus der Erfahrungswelt – hierzu zählen neben Wahrnehmungserlebnissen auch die Erinnerungen an Wahrnehmungserlebnisse – sind so miteinander verbunden, daß das eine Element als Anzeichen des anderen Elements gedeutet werden kann. Dabei unterscheidet Peirce zwischen ‚genuinen‘ und ‚degenerierten‘ *Indices*.⁶³ Die Differenzierung zwischen genuinen und degenerierten *Indices* betrifft die Art und den Grad der Motiviert-

⁶⁰ Vgl. Peirce: *Collected Papers*, 4.531: *Indices* „furnish positive assurance of the reality and the nearness of their Objects“. Im Gegensatz dazu ist das *Icon* ein Zeichen, das sich auf ein Objekt beziehen kann, „das durchaus (auch) nicht existieren kann“ (Peirce: *Phänomen und Logik der Zeichen*, S. 65). Ein *Icon* kann Peirce zufolge eine bloße Ähnlichkeit, ein Abbild oder ein Diagramm repräsentieren: „[...] jede beliebige Entität – Qualität, existierendes Individuum oder Gesetz – ist ein *Icon* von was auch immer, wenn es diesem ähnelt und als Zeichen für es verwendet wird“ (S. 124). Ein *Icon* zeichnet sich durch eine grundlegende Offenheit für Ähnlichkeitsrelationen und Deutungsmöglichkeiten aus, da es „nur Ähnlichkeiten umfaßt“, die weitergehend bestimmt werden müssen: „Each *Icon* partakes of some more or less overt character of its Object (4.531). Die ikonische Teilhabe am Objekt betrifft nur die Offenheit des *Icon* für mögliche Ähnlichkeitsrelationen, nicht jedoch sein ‚Motiviertsein‘, denn, das ikonisch repräsentierte Objekt „may be a pure fiction“ (ebd.). Eben deshalb ist das ikonische Zeichen ‚an sich‘ auch kein motiviertes Zeichen, sondern wird es nur im Verbund mit *Indices*.

⁶¹ Ebd., 2.285.

⁶² Ebd.

⁶³ Peirce: *Phänomen und Logik der Zeichen*, S. 157. Keller deutet das Indexzeichen dagegen – genau wie Derrida in der *Grammatologie* – ausschließlich als natürliches, mit dem von ihm Bezeichneten kausal reliertes Zeichen: „Das Symptom ist in gewisser Weise das einfachste und archaischste Zeichen [...]. Symptome sind nur in bestimmtem Sinne Zeichen, denn sie werden nicht intentional verwendet“ (Keller: *Zeichentheorie*, S. 118). Dagegen zählt Keller jene Zeichen, „die ausgesprochenen *ad hoc* Charakter haben und Gegenstand pragmatischer Schlüsse sind“, nicht zu den Symptomen: „Es handelt sich bei diesen Zeichen um Indizien ohne Symptomqualität, die Verdachtsmomente begründen mögen. Für die Dynamik der Zeichen spielen sie keine Rolle. Ich will aber gerne zugeben, daß es zwischen Symptomen und Indizien ein Kontinuum geben kann“ (S. 122).

heit. Genuine *Indices* sind Teil einer motivierten, „existential relation“⁶⁴, die durch Kausalität oder „natürliche Kontiguität“ bestimmt ist.⁶⁵ In eben dieser Weise sind Symptome kausal motiviert⁶⁶: Der Erkenntniswert eines Symptoms liegt in seiner unwillkürlichen Verbindung zu dem, worauf es verweist, das heißt, in seiner kausalen Motiviertheit und in seiner Nicht-Intentionalität. Das Symptom ist „forced by blind fact to correspond to its object“.⁶⁷ Diese existentielle Relation zu einem Objekt ist die Voraussetzung dafür, daß es sich um einen genuinen Index, also um ein Symptom beziehungsweise um ein „natürliches Anzeichen“ handelt.⁶⁸

Diese Bestimmung genuiner *Indices* koinzidiert mit Husserls in den *Logischen Untersuchungen* gegebener Definition des „Anzeichens“ als eines Zeichens ohne konventionale Bedeutung. So sind zum Beispiel die „fossilen Knochen“, die Husserl als Beispiel für Anzeichen erwähnt⁶⁹, genuine *Indices*. In einer entscheidenden Hinsicht geht der Begriff genuiner Indexikalität allerdings noch über Husserls Bestimmung des natürlichen Anzeichens hinaus: Für Peirce sind auch unsere Wahrnehmungsprozesse durch symptomatische Relationen determiniert. Die Wahrnehmungsurteile (*perceptual judgments*) repräsentieren das Wahrgenommene (*percept*) als „true symptom, just as a weather-cock indicates the direction of the wind or a thermometer the temperature“.⁷⁰

Hier deutet sich der Übergang zwischen genuiner und degenerierter Indexikalität an. Anders als der kausal motivierte genuine Index ist der degenerierte Index intentional motiviert. Ein degenerierter Index ist ein referentieller Zeiger: „a proper name without signification, a pointing finger, is a degenerate index“.⁷¹ Der Ausdruck *degenerate* bezieht sich offensichtlich darauf, daß sich bei deiktischen Referenzhinweisen die Verweisstruktur genuiner Indexikalität durch den Einfluß einer bezugnehmenden Intentionalität umkehrt. Ein degenerierter Index ist nicht mehr die motivierte Wirkung einer abwesenden Ursache, sondern der Ausgangspunkt einer hinweisenden Bezugnahme, das heißt, er ist die intentionale Ursache eines

⁶⁴ Peirce: *Collected Papers*, 2.283.

⁶⁵ So hängen, psychologisch gesehen, die „actions of indices“ von Kontiguitätsassoziationen ab – im Gegensatz zu den Ähnlichkeitsassoziationen des Ikons und den „intellectual operations“ des Symbols (Peirce: *Collected Papers*, 2.306), welches durch eine „regularity of association“ (4.500) ausgezeichnet ist.

⁶⁶ Vgl. ebd., 8.335.

⁶⁷ Ebd., 7.628.

⁶⁸ Nach Keller kann man insgesamt drei Unterarten von Symptomen unterscheiden: „solche, deren Bedeutung die Teil-Ganzes-Beziehung ist, solche, deren Bedeutung die Ursache-Wirkungs-Beziehung ist, und solche, deren Bedeutung die Mittel-Zweck-Beziehung ist. Wenn wir diese drei Typen von Schlüssen kausal zu nennen bereit sind, so müßten wir abschließend definieren: Symptome sind Zeichen, deren Interpretationsmethode die des kausalen Schließens ist“ (Keller: *Zeichentheorie*, S.121). Das heißt, Symptome sind „natürliche Anzeichen“, insofern sie kausale Rückschlüsse erlauben.

⁶⁹ Vgl. Husserl: *Logische Untersuchungen*, S. 24.

⁷⁰ Peirce: *Collected Papers*, 7.628. „On the whole, it is plain enough that the perceptual judgment is not a copy, icon, or diagram of the percept, however rough“ (7.635).

⁷¹ Ebd., 5.75.

referentiellen Aktes der „Indikation“.⁷² Der Unterschied zwischen ‚genuin‘ und ‚degeneriert‘ markiert also den Übergang von einem kausal motivierten zu einem intentional motivierten Index, dessen Anzeigefunktion auf einer Vereinbarung beruht. In beiden Fällen besteht die semiotische Funktion des Indexes darin, als anwesender Teil eines nicht wahrnehmbaren größeren Zusammenhangs die existentielle oder deiktische Relation zu diesem größeren Zusammenhang darzustellen oder herzustellen, um so die Aufmerksamkeit in einem ‚nicht-propositionalen‘ Modus auf das zu lenken, was mit ihnen existentiell verbunden ist: „The index asserts nothing; it only says ‚There!‘ It takes hold of our eyes, as it were, and forcibly directs them to a particular object, and there it stops“.⁷³

Degenerierte Indices befinden sich bereits auf halbem Wege zum symbolischen Zeichen⁷⁴, denn sie sind zumeist nicht nur intentional motiviert, sondern auch konventional determiniert. Bei Signalen handelt es sich also um nicht-natürliche intentionale oder konventionale Anzeichen. Der Zeigefinger ist ein intentionaler Index. Der Glockenschlag einer Kirche, die Leuchtfeuer der Küstenseefahrt, welche eine Untiefe anzeigen, beziehungsweise die Flaggen eines Schiffs, die anzeigen, welchen Hoheitsrechten das Schiff untersteht, sind dagegen konventionale Indices.⁷⁵ Neben den diversen Formen von intentionalen und konventionalen Signalen gibt es auch noch eine spezielle Klasse von degenerierten Indices im Rahmen symbolischer Sprachverwendung: deiktische Ausdrücke, sogenannte *Indexicals*, die als sprachlicher Zeigefinger fungieren. Hierzu zählen insbesondere Personalpronomen und Demonstrativpronomen, die abhängig von ihrem jeweiligen Äußerungskontext sind und dazu dienen, „to refer to the actual surrounding circumstances of the occasion of its embodiment, like such words as that, this, I, you, which, here, now, yonder, etc.“.⁷⁶ Derartige deiktische Ausdrücke, die auf die Umstände ihrer Äußerung und ihrer Verkörperung verweisen, sind degenerierte Indices mit referentieller Funktion, die Propositionen in ihren Äußerungskontexten verankern.⁷⁷ Dergestalt schaffen sie die Voraussetzung dafür, daß die Bedeutung von symbolischen Zeichen wachsen kann.⁷⁸

72 Vgl. hierzu Foucault: *Die Ordnung der Dinge*, S. 99.

73 Peirce: *Collected Papers*, 3,361.

74 Das Symbol wird von Peirce als unmotiviertes Zeichen definiert, das von einer Konvention (*convention*), einer Gewohnheit (*habit*) oder einer natürlichen Regularität (*a natural disposition*) abhängt (Peirce: *Collected Papers*, 8,335). Als „allgemeines Zeichen“ hat es „die Seinsweise der Gesetzmäßigkeit“ (Peirce: *Phänomen und Logik der Zeichen*, S. 66) und schließt damit auch alle sprachlichen Zeichen im Sinne des Saussureschen *signe* mit ein. Als Beispiele für symbolische Zeichen nennt Peirce ein „allgemeines Wort, ein Satz oder Buch“ (5,73), sowie ein Argument.

75 Vgl. Diderot/d'Alembert (Hg.): *Encyclopédie*, Bd. 15 (1765), Stichwort „signal“, S. 183 f.

76 Peirce: *Collected Papers*, 4,447.

77 Ein Grenzphänomen der *Indexicals* sind die Fußnote, die Endnote oder neuerdings der Link, welche nur indirekt den „äußeren Kontext“ der Äußerung betreffen, weil sie indexikalisch an die Ränder des Textes verweisen.

78 Das Symbol ist eine sprachliche oder gedankliche Repräsentation, es weist in die Zukunft und ist unbegrenzt interpretierbar, wobei seine Bedeutung wächst. „A symbol, once in being, spreads among the peoples. In use and in experience, its meaning grows“ (Peirce: *Collected Papers*, 2,302).

Vor dem Hintergrund der Peirceschen Unterscheidung von genuinen und degenerierten Indices läßt sich Derridas These von der vereinbarten Schriftspur als Unmotiviert-Werden des Zeichens reformulieren: Danach erfolgt das Unmotiviert-Werden der Spur im Übergang von genuiner zu degenerierter Indexikalität. Im Folgenden gilt es zu zeigen, inwiefern Derridas Konzept der Schrift als *greffe citationelle* im Spannungsfeld von genuiner und degenerierter Indexikalität steht.

2.2.3 Derrida: Iterierbarkeit als Aufpfropfung

In „Signatur Ereignis Kontext“ verknüpft Derrida einige zentrale Aspekte seines in der *Grammatologie* entwickelten Schriftbegriffs mit dem Begriff der Aufpfropfung. Das Modell der infiniten Semiose wird in das Modell einer infiniten Rekontextualisierbarkeit moduliert, das die Möglichkeit unentwegter Iterierbarkeit und Zitierbarkeit des Zeichens impliziert.⁷⁹ Danach ist das Zeichen nicht nur „in seiner Identität als Zeichen [*marque*] durch einen Code geregelt“, der es in seiner Iterabilität „konstituiert“⁸⁰, sondern die Iterabilität des Zeichens wird daran sichtbar, daß jedes Zeichen „zitiert – in Anführungszeichen gesetzt – werden“ kann.⁸¹ Nach Derrida gehört es zur „Struktur des Geschriebenen selbst“, daß jedes geschriebene Zeichen „eine Kraft zum Bruch mit seinem Kontext“ besitzt.⁸² Diese Kraft zum Bruch macht die „wesensmäßige Iterabilität“ des schriftlichen Zeichens aus:

Aufgrund seiner wesensmäßigen Iterabilität kann man ein schriftliches Syntagma immer aus der Verkettung, in der es gefaßt oder gegeben ist, herausnehmen, ohne daß es dabei alle Möglichkeiten des Funktionierens und genau genommen alle Möglichkeiten der ‚Kommunikation‘ verliert. Man kann ihm eventuell andere zuerkennen, indem man es in andere Ketten einschreibt oder es ihnen *aufpfropft*. Kein Kontext kann es abschließen. Noch irgendein Code, wobei der Code hier gleichzeitig die Möglichkeit und die Unmöglichkeit der Schrift, ihrer wesensmäßigen Iterabilität (Wiederholung, Andersheit) ist (*répétition/altérité*).⁸³

Der Begriff der Aufpfropfung macht explizit, was Derrida meint, wenn er davon spricht, die wesensmäßige Iterabilität des Zeichens gründe auf einer „Kraft zum

In seinem Rekurs auf die indefinite Bezeichnungsbewegung, welche das „zum Signifikat kommen“ aufschiebt, läßt Derrida unberücksichtigt, daß die Bedeutung der Symbole „(i)n use and in experience“ wächst – Derrida beendet das Zitat vor diesen beiden Sätzen –, wobei es gerade die indexikalischen Zeichen sind, welche eine Verknüpfung zwischen zwei „Portionen von Erfahrung“ herstellen und so das Wachstum der symbolischen Bedeutung vorantreiben.

79 Derrida: „Signatur Ereignis Kontext“, S. 32. Vgl. das Original: Derrida: „Signature Événement Contexte“, S. 381: „Toute signe [...] en petite ou en grande unité, peut être citée, mis entre guillemets; par là il peut rompre avec tout contexte donné, engendrer à l'infini de nouveaux contextes, de façon absolument non saturable“.

80 Ebd., S. 25.

81 Ebd., S. 32.

82 Ebd., S. 27.

83 Ebd.; im Original: „Signature Événement Contexte“, S. 377.

Bruch“ zwischen Zeichen und Kontext: Das „Herausnehmen“ eines schriftlichen Syntagmas ist als metaphorisches Herausbrechen eines Zweiges aus einem Baum zu verstehen, der auf einen anderen Stamm gepfropft und damit in einen anderen Kontext ‚verpflanzt‘ wird. In dem für die Derrida-Lektüre recht nützlichen Garten-Ratgeber *Pfropfen und Beschneiden* heißt es: „Im Grunde besteht jeder Pfropfvorgang darin, daß man Teile von zwei Pflanzen verletzt und dann so zusammenfügt, daß sie miteinander verheilen. Der eine Teil wird als Unterlage bezeichnet. Er ist eine Art Gastgeber, der im Boden wurzelt und den anderen Teil, den Reis, mit Nährstoffen versorgt.“⁸⁴

Diese Stelle macht die strategische Pointe deutlich, die Derrida mit seinem Rekurs auf die Aufpfropfung gelingt: Die Aufpfropfung fungiert als Gegenmetapher zu Austins Begriff des Parasitären, ja sie impliziert eine Umwertung des Begriffs parasitärer Sprachverwendung. Die negativ konnotierte „Auszehrung“ (*etiolation*)⁸⁵ des Stammes wird zur positiv konnotierten ‚Veredelung‘ der Unterlage. Die Aufpfropfung führt gerade nicht zu einer ‚Entkräftung‘ des Stammes, sondern zu einer Potenzierung der Wachstumskräfte, die Wurzel und Pfropfreis verbinden und so eine neue biologische Art entstehen lassen. Insofern entschädigt die *greffe citationnelle* für den Kraftverlust, den der illokutionäre Akt mit seinem Zitiert-Werden respektive Inszeniert-Werden Austin zufolge erleidet. Mehr noch: Der französische Ausdruck „greffer“ erlaubt 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.⁸⁶ Wenn Derrida also behauptet: „Écrire veut dire greffer. C'est le même mot“⁸⁷, dann ist dies nicht nur metaphorisch, sondern auch wörtlich zu nehmen.

Hier kommt noch ein zweiter Aspekt ins Spiel: Im Rahmen der Pfropfprozedur wird eine neue Pflanzenart erzeugt, und zwar ohne geschlechtliche Zeugung, das heißt, es handelt sich um ein Vervielfältigungsverfahren *ohne Vater*. An die Stelle der natürlichen Kausalität der Zeugung tritt die dispositive Intentionalität eines Konzepts. In der *Encyclopédie* wird die Aufpfropfung als „trionphe de l'art sur la nature“ bezeichnet; mit ihrer Hilfe ist es möglich, eine Frucht zu verbessern oder die Gat-

84 Allen: *Pfropfen und Beschneiden*, S. 62. Der Ausdruck „Gastgeber“ impliziert als Pendant den Begriff des Parasiten im antiken Sinne – den Parasiten als „edlen Mitesser“.

85 Vgl. Austin: *Zur Theorie der Sprechakte*, S. 43 f.; Austin: *How to Do Things with Words*, S. 22.

86 Vgl. Diderot/d'Alembert (Hg.): *Encyclopédie*, Bd. 7 (1757), Stichworte „Greffe“ und „Greffier“, S. 924.

87 Derrida: *La Dissémination*, S. 431. Insofern ist Sarah Kofman recht zu geben, wenn sie behauptet: „Alle Schriften J. Derridas formulieren die Theorie der textuellen Pfropfung“ (Kofman: *Derrida lesen*, S. 14). Bemerkenswerterweise ist die Aufpfropfung nicht nur Derridas Metapher für das Schreiben als unentwegtes Zitieren, auch Compagnon koppelt in seiner umfangreichen Studie zur „travail de la citation“ den Akt des Zitierens an den Akt des Aufpfropfens. Anders als Derrida geht es Compagnon bei seiner Bezugnahme auf den Begriff der *greffe* jedoch nicht um das Verpflanzen im botanischen, sondern im chirurgischen Sinne, also auf die Transplantation von Organen (vgl. Compagnon: *La Seconde main*, S. 31). Die transplantierende *greffe* wird zur Metapher für die „empirischen Interventionen“ des Künstlers, dessen Artefakte sich einer „geste archaïque du découper-coller“ verdanken (ebd., S. 17).

zung zu wechseln (*changer l'espece*). Um diesen Effekt zu erzielen, zwingt man die Natur (*on force la nature*) zu einem neuen Arrangement (*à prendre d'autres arrangements*), damit diese ihre Formen ändert (*changer ses formes*).⁸⁸ Dem *Sea-change* im Sinne Austins⁸⁹, der als „Szenenwechsel“ in die auszehrende *doctrine of etiolation* mündet, wird mit dem Begriff der Aufpfropfung das *changer ses formes* beziehungsweise das *changer l'espece* gegenübergestellt. Das heißt erstens, daß die Aufpfropfung ein Verfahren ist, mit dem ein Rahmenwechsel vollzogen wird. Zweitens handelt es sich bei der Aufpfropfung um ein Zitier- und Kopierverfahren, mit dem sich neue Originale, nämlich neue Pflanzentypen herstellen lassen.⁹⁰ Drittens läßt sich bemerken, daß die Prozeduren der Pfropfung von Gelingensbedingungen abhängen, die einen anderen modalen Status haben als die Gelingensbedingungen der „conventional procedures“⁹¹ von Sprechakten. Im Gegensatz zu den konventionalen, ‚quasi-notwendigen‘ Gelingensbedingungen der Sprechakttheorie sind die Gelingensbedingungen des Pfropfens von kontingenten Kontextfaktoren und vom Treiben unkontrollierbarer Wachstumskräfte abhängig. So heißt es im Garten-Ratgeber *Pfropfen und Beschneiden*: „[...] selbst wenn man alle Bedingungen sorgsam erfüllt und man genau nach Anweisung vorgeht, muß man feststellen, daß manche Pfropfungen gelingen, andere dagegen nicht. Warum dies so ist, weiß niemand genau – es ist ein Geheimnis, das derartigen Arbeiten einen zusätzlichen Reiz verleiht.“⁹²

Genau aus diesem Grund wird die Aufpfropfung zur idealen Metapher für Derridas Sprachkonzept: Das Gelingen der Pfropfung ist nicht vorhersehbar, sondern bleibt vom Treiben unkontrollierbarer Wachstumskräfte und -säfte abhängig. Der theoretische Gewinn des Aufpfropfungsmodells besteht mithin darin, daß es die Möglichkeit eröffnet, das Risiko des Scheiterns, dem jeder sprachliche Akt ausgesetzt ist, grundsätzlich in Betracht zu ziehen und „als Gesetz“ zu prüfen.⁹³

2.2.4 ‚What is it that gets iterated?‘

Die These von der „wesensmäßigen Iterabilität“ jedes Zeichens, die in der *greffe citationnelle* zum Ausdruck kommt, wirft die Frage auf, ob die Wiederholbarkeit des Zeichens tatsächlich mit dessen Zitierbarkeit gleichgesetzt werden kann.⁹⁴ Zweifellos kann man behaupten, daß das Zitieren eine Form der Wiederholung sei –

88 Vgl. Diderot/d'Alembert (Hg.): *Encyclopédie*, Bd. 7 (1757), Stichwort „Greffe (Jar)“, S. 921, sowie das Stichwort „Pfropfreis“ in *Zedlers Universal-Lexicon*, Bd. 27 (1741), S. 1683.

89 Austin: *Zur Theorie der Sprechakte*, S. 43 f.; Austin: *How to Do Things with Words*, S. 22.

90 Vieles deutet darauf hin, daß es Derrida weniger darum geht, die Möglichkeit von Originalen zu leugnen, sondern darum, die Differenz zwischen Original und Kopie, zwischen Stamm und Pfropfreis zu nivellieren. So beschreibt er in *Dissemination* eine – metaphorische – Form der *greffe*, bei welcher „der Schößling sich selbst aufpfropft [wird]“. Daraus entsteht ein „Baum ohne Wurzel“ (Derrida: *Dissemination*, S. 403).

91 Austin: *How to do Things with Words*, S. 14 f.

92 Allen: *Pfropfen und Beschneiden*, S. 63.

93 Vgl. Derrida: „Signatur Ereignis Kontext“, S. 36.

94 Vgl. Wirth: „Original und Kopie im Spannungsfeld von Iteration und Aufpfropfung“, S. 23 ff.

aber ist deswegen jede Form der Wiederholung auch schon als Zitat anzusehen? Und was bedeutet es, eine Zeichen-Kette als Zitat zu wiederholen? Sind die Zeichen, die zwischen den Anführungszeichen stehen und den sogenannten „Anführungskomplex“ darstellen⁹⁵, Wiederholungen eines „Zeichen-Types“ oder Wiederholungen eines „Zeichen-Tokens“?⁹⁶ Zu Recht weist Searle in „Literary Theory and its Discontents“ darauf hin, daß die Identitätskriterien für Types und Tokens verschieden sind. Nach Searle sind die „actual physical tokens“ nicht wiederholbar, nur die Types „allow for repeated instances of the same“.⁹⁷ Auch wenn Searle dabei außer acht läßt, daß physische Tokens als Kopien, genauer – als phonisch oder graphisch aufgezeichnete Kopien von Tokens – sehr wohl wiederholbar sind: Um die Frage „What is it that gets iterated?“⁹⁸ kommt man nicht herum. Im Rekurs auf die von Peirce stammenden Type-Token-Unterscheidung kann man feststellen, daß das Problem der Iterabilität in zweierlei Hinsicht virulent wird: zum einen mit Blick auf die Verkörperungsbedingungen von Zeichen, also auf die Type-Token-Relation, der sich das jeweilige Token verdankt⁹⁹; zum anderen mit Blick auf ein verkörpertes Zeichen, das als veräußerlichtes Token manifest ist, ohne daß sich definitiv sagen ließe, wie sein Type beschaffen sei, ja ob es überhaupt so etwas wie einen Type gibt. Im ersten Fall rückt das Zeichen in seiner wesensmäßigen Wiederholbarkeit, im zweiten Fall in seiner phänomenalen Einmaligkeit in den Fokus der Aufmerksamkeit.

Peirce trifft die Type-Token-Unterscheidung vor dem Hintergrund der begrifflichen Unschärfe des Wortes ‚Wort‘, das gleichermaßen das Wort als Type und das Wort als Token bezeichnet. Während der Type ein Abstraktum darstellt, ist das Token ein „single event which happens once and whose identity is limited to that one happening“.¹⁰⁰ Auf einer Buchseite können zwanzig Token ein und desselben Wort-Typs vorkommen – gleiches gilt für „a single copy of a book“: Jedes Exemplar ist das Token ein und derselben Druckvorlage. Die materiale Qualität eines Token bezeichnet Peirce als „Tone“ beziehungsweise als „Qualisign“.¹⁰¹ Diese tonale Dimension betrifft nicht nur die „Äußerlichkeit des Zeichens“¹⁰², sondern die

95 Vgl. Günther: „Der logische Status des Anführungszeichens“, S. 131 ff., sowie Pantenburg: „Zur Geschichte der Anführungszeichen“, S. 29 ff.

96 Vgl. Davidson: „Quotation“, S. 32.

97 Searle: „Literary Theory and its Discontents“, S. 643.

98 Ebd.

99 Ganz ähnlich argumentiert Florian Coulmas. In seiner Abhandlung *Über Schrift* heißt es, die Berücksichtigung der Type-Token-Relation ermögliche „die Unterscheidung zweier verschiedener Arten von Identität, die als absolute und als instantierende Identität bezeichnet werden können. Absolut identisch ist jedes Objekt nur mit sich selbst. Die instantierende Identität beruht auf einer Art Ähnlichkeit, die bestimmte physische Objekte mit einem abstrakten Modell verbinden“ (Coulmas: *Über Schrift*, S. 138).

100 Peirce: *Collected Papers*, 4.537. Womöglich eignet sich diese Definition auch für eine „Ästhetik des Performativen als einer Ästhetik des Ereignens“, wie sie Mersch vorschwebt (vgl. Mersch: *Ereignis und Aura*, S. 296).

101 Vgl. ebd., 2.244.

102 Wellbery: „Die Äußerlichkeit der Schrift“, S. 343.

spezifische Materialität des Zeichens selbst – etwa den Klang der Stimme, die Farbgebung eines Bildes oder die „spezifisch materiellen Eigenschaften typographischer Zeichenmittel“.¹⁰³ Dabei ist die Materialität des Zeichens nicht nur ein phänomenales Ausdrucksmittel, in dem sich die performativen Verkörperungsbedingungen manifestieren, sondern die Materialität des Zeichens kann selbst eine indexikalische Funktion haben – man denke etwa an den ‚warmen Klang‘ einer Stimme, der als Zeichen für Vertrauenswürdigkeit gedeutet wird. Mehr noch: die mediale Konfiguration von Zeichen kann als Ensemble indexikalischen Charakter annehmen, etwa in Form von „typographischen Dispositiven“, welche „die Zugehörigkeit eines Textes zu einer Textsorte bzw. Gattung anzeigen“.¹⁰⁴ So ist man häufig auf den ersten Blick in der Lage festzustellen, ob eine Seite aus einer Tageszeitung oder aus einem Dramentext stammt.

Das Zeichen ist für Peirce – funktional wie phänomenal – ein Drittes, das zwischen einem Ersten und einem Zweiten vermittelt, und diese „Drittheit“ bezeichnet er als *Medium*.¹⁰⁵ Zugleich ist das Zeichen als *Medium* dadurch bestimmt, daß es wiederholbar ist: „The mode of being of a representamen“, schreibt Peirce, „is such that it is capable of repetition“.¹⁰⁶ Ein Repräsentamen, das einen „einmaligen Körper“ hätte, das heißt, dessen Verkörperung nicht wiederholbar wäre, könnte kein Repräsentamen sein, sondern wäre selbst Teil der repräsentierten Tatsache.¹⁰⁷ Die Frage ist nun, ob diese Art der Wiederholung als Zitat zu fassen ist. Derrida scheint in der Tat dieser Ansicht zu sein. Ich wiederhole hier noch einmal die entscheidenden Sätze aus „Signatur Ereignis Kontext“:

Könnte eine performative Äußerung gelingen, wenn ihre Formulierung nicht eine ‚codierte‘ oder iterierbare Aussage wiederholen würde, mit anderen Worten wenn die Formel, die ich ausspreche, um eine Sitzung zu eröffnen, ein Schiff oder eine Ehe vom Stapel laufen zu lassen, nicht als einem iterierbaren Muster *konform* identifizierbar wäre, wenn sie also nicht in gewisser Weise als ‚Zitat‘ identifiziert werden könnte?¹⁰⁸

103 Wehde: *Typographische Kultur*, S. 66: Nach Wehde setzt sich die Materialität eines Druckbuchstabens aus „Druckfarbe und Trägersubstanz“ zusammen. Zum Verhältnis von Handschrift und Druckschrift vgl. Morison: *Schrift, Inschrift, Druck*. Nach Morison liegt das Wesen des Buchdrucks darin, „Schrift zu vervielfältigen“ (S. 16). Aufgrund dieses Charakteristikums erscheint der Buchdruck zu Beginn als „armer Verwandter des Schreibens“ (S. 5), denn die einzelnen Buchexemplare sind keine „single events“, wie die handgeschriebenen Codices, sondern ‚bloß‘ Replica-Token. Im Gegensatz dazu betont Ong den Buchdruck als qualitativen Sprung, wenn er feststellt: „Entgegen der Annahme vieler semiotischer Strukturalisten war es nicht die Schrift, sondern der Druck, welcher das Wort und mit ihm die noetische Aktivität effektiv vergegenständlichte“ (Ong: *Oralität und Literalität*, S. 119). Hieraus leitet Ong die bemerkenswerte These ab, Dekonstruktion sei weniger „an das bloße Schreiben, sondern vielmehr an die Typographie gebunden“ (ebd., S. 129).

104 Wehde: *Typographische Kultur*, S. 14.

105 Peirce: *Collected Papers*, 5.66.

106 Ebd., 5.138.

107 Ebd.

108 Derrida: „Signatur Ereignis Kontext“, S. 40.

Anhand dieser Passage lassen sich drei Beobachtungen machen. Erstens verwendet Derrida den Begriff des Zitats in ganz besonderer Weise: Er bezieht sich auf die von der Sprachakttheorie ins Spiel gebrachte Differenz zwischen „Gebrauch“ und „Erwähnung“¹⁰⁹, die mit Hinweis auf die *Iterabilité* nivelliert werden soll. Dabei soll das Iterierte „in gewisser Weise“ als „Zitat“ identifizierbar werden. Zweitens deutet der Umstand, daß der Ausdruck ‚Zitat‘ selbst in Anführungszeichen steht, darauf hin, daß Derrida den Begriff des ‚Zitats‘ an dieser Stelle in einem metaphorischen oder ironischen, jedenfalls in einem weiteren Sinne verwendet. Drittens deutet die Formulierung „iterierbares Muster“ – im Original steht „modèle itérable“¹¹⁰ – darauf hin, daß Derrida, genau wie Peirce, von einem Type-Token-Modell ausgeht. Der französische Ausdruck *modèle* läßt sich nämlich nicht nur mit ‚Muster‘, sondern auch mit ‚Typ‘ übersetzen. Mit anderen Worten: Derrida geht wie Peirce davon aus, daß jedes Zeichen einem ‚iterierbaren Typ‘ konform sein muß.

Für Peirce ist das Zeichen als wiederholbares Zeichen die „Replica“ eines Typs. Die Replica ist als „Instance of Application“¹¹¹ eine spezielle Art von Token: Sie ist die Verkörperung eines Typs, ohne deshalb ein „Gegenstand“ zu sein.¹¹² Replica-Token sind keine „occurrences that are regarded as significant“, sondern Ereignisse, deren Signifikanz in eben jener Regel liegt, deren Anwendung sie sich verdanken.¹¹³ Jedes Vorkommen des Wortes ‚Mann‘ ist ein Replica-Token des allgemeinen Wort-Typs ‚Mann‘. Der Wort-Typ wird erst dadurch zu einem bedeutungsfähigen Zeichen, daß seine Replicas im Anwendungsfall als Verweis auf die Vorstellung ‚Mann‘ interpretiert werden. So kommt Peirce zu dem Schluß: „The word and its meaning are both general rules; but the word alone of the two prescribes the qualities of its replicas in themselves“.¹¹⁴

Offensichtlich differenziert Peirce hier zwischen zwei verschiedenen Regelsystemen. Die allgemeine Regel des Wortes kodiert als *Replikationsregel* den Transformationsprozeß des abstrakten Wort-Typs in ein individuelles Wort-Token. Die symbolische *Signifikationsregel* kodiert dagegen die konventionale Bedeutungszuschreibung, wie sie jedem symbolischen Bezeichnungsverhältnis zugrunde liegt.¹¹⁵ Vor dem Hintergrund dieser Differenzierung läßt sich mit Blick auf Derridas Iterabilitätsthese der Schluß ziehen, daß der sprachliche Code als „Organon der Iterabilität“ sowohl die Signifikationsregel als unentwegte „Bezeichnungsbewegung“¹¹⁶ betrifft als auch die Replikationsregel, also die Wiederholbarkeit des ‚Zeichens

109 Vgl. Searle: *Sprechakte*, S. 119.

110 Vgl. Derrida: „Signature Événement Contexte“, S. 388 f.

111 Peirce: *Collected Papers*, 2.246.

112 Ebd., 4.447.

113 Ebd., 2.246.

114 Ebd., 2.292.

115 Insofern gilt für alle Schrift, gleichgültig, ob es sich um Handschrift oder Druckschrift handelt, was Coulmas mit Blick auf die Kalligraphie feststellt, nämlich, daß diese sich „als ausdrucksabhängiger Inhalt und inhaltsbezogener Ausdruck“ darstellt (Coulmas: *Über Schrift*, S. 145).

116 Derrida: *Grammatologie*, S. 85 f.

selbst‘. Beide Regelsysteme hängen zusammen, weil Symbole immer nur abstrakt und allgemein auf Gewohnheiten beziehungsweise auf Regeln verweisen, also durch Replica-Token verkörpert werden müssen, damit sie informativ sein können.¹¹⁷ Das heißt, jedes Symbol wird erst dann bedeutsam, wenn es als Replica in einem Äußerungskontext verankert ist: „any information about a symbol is information about every replica of it; and a replica is strictly an individual“.¹¹⁸ Die jeweilige Replikationsregel ist als Gesetz der Wiederholung in jedem Replica-Token gespeichert: Jede Replica verkörpert also nicht nur eine symbolische Signifikationsregel, sondern ist immer auch die *mediale Spur* jener Replikationsregel, der sie sich verdankt.

Entscheidende Bedeutung gewinnt der Umstand, daß der Akt des Schreibens als „act of embodying“ gefaßt wird.¹¹⁹ Dieser gleichermaßen mediale und performative Akt der Verkörperung erzeugt die Replica eines Symbols, wobei diese Replica „die Natur eines Indexes hat“.¹²⁰ Schreiben bedeutet „to make a graphical replica of“.¹²¹ Damit rückt die Frage nach der Indexikalität der Schrift in den Fokus der Aufmerksamkeit: Jeder Akt der Aufpfropfung verweist indexikalisch auf das Gesetz der allgemeinen Iterabilität zurück. Der indexikalische Charakter des Spiels der Schrift besteht darin, daß jedes Replica-Token als *modèle itérable* zugleich eine mediale Spur ist, die auf den Typ verweist, aus dem das Replica-Token abgeleitet wurde und aus dem es immer wieder abgeleitet werden kann.¹²² Da der zitierend aufgefropfte Text „weiterhin in Richtung des Ortes seiner Entnahme aus[strahlt]“¹²³, wird er zur genuin indexikalischen Spur. Der Begriff der Spur läßt sich dabei nicht nur als „Unmotiviert-Werden“ fassen, nämlich als Übergang von genuiner zu degenerierter Indexikalität, sondern auch als Interferenz von genuiner und degenerierter Indexikalität. Mit anderen Worten: Die Replikationsregel, die den Vollzug der performativen Verkörperungsbedingungen gewährleistet, kann sowohl als degenerierte indexikalische, „vereinbarte Spur“ und als genuin indexikalische, „unbeabsichtigte Spur“¹²⁴ interpretiert werden. Jedes Replica-Token verweist zum einen als degeneriert indexikalische „vereinbarte Spur“ auf die Replikationsregel, der es sich verdankt, und zum anderen als genuin indexikalische „unbeabsichtigte Spur“ auf die Dynamik der allgemeinen Iterabilität und der *greffe citationelle*.

117 Peirce: *Collected Papers*, 3.360.

118 Ebd., 2.315.

119 Ebd., 4.537.

120 Ebd., 4.500.

121 Ebd. Nach Coulmas ist jedes *Replica-Token* „eine Konfiguration graphischer Merkmale“ (Coulmas: *Über Schrift*, S. 135).

122 Vgl. Wehde: *Typographische Kultur*, S. 68. Die Schrift wird, wie Wehde in ihrer auf Peirce rekurrierenden Untersuchung der typographischen Kultur schreibt, „in besonderer Weise vom Legizeichen-Aspekt (Typus) des Zeichenmittels ‚regiert‘“. Der Typ stellt „die Formationsregel dar, die auf die Zeichenergebnisse (Sinnzeichen, Zeichenexemplare) ‚angewandt‘ wurden“.

123 Derrida: „Dissemination“, S. 402.

124 Vgl. Krämer: „Sprache – Stimme – Schrift“, S. 39.

2.2.5 Die Indexikalität des Anführungszeichens

Besonders deutlich wird diese Interferenz von degenerierter und genuiner Indexikalität bei den Operationen des In-Anführungszeichen-Setzens. Die Funktion des Anführungszeichens besteht darin, „Anfang und Ende einer Anführung zu rahmen“. ¹²⁵ Als Rahmungshinweis ist das Anführungszeichen „ein degenerierter Index seiner eigenen Eigenschaften“. ¹²⁶ Als Spur der allgemeinen Iterabilität der Schrift beziehungsweise der *greffe citationelle* hat das Anführungszeichen dagegen den Status eines genuinen Indexes.

Im Kontext der von Searle vertretenen Gebrauchstheorie des Zitierens sind die Anführungszeichen „Signale“ dafür, daß der Satz „nicht in seinem normalen Sinne verwendet wird, sondern als Gegenstand der Diskussion anzusehen ist“. ¹²⁷ Dadurch wird das, was zwischen Anführungszeichen steht, bloß als Wort ‚erwähnt‘ beziehungsweise ‚angeführt‘, aber nicht ausgeführt. Anführungszeichen signalisieren indexikalisch, daß die illokutionäre Funktion der Äußerung außer Kraft gesetzt wurde. ¹²⁸ Insofern Signale zur Klasse degenerierter Indices gehören, haben sie analog zum Zeigefinger oder dem Demonstrativpronomen referentielle Funktion. ¹²⁹

¹²⁵ Benninghoff-Lühl: *Figuren des Zitats*, S. 104 f.

¹²⁶ Vgl. Peirce: *Phänomen und Logik der Zeichen*, S. 157. Dabei ist die Indexikalität zwar nicht die einzige, aber die dominante Zeichenfunktion. Das Zitat ist ein Mischtyp aus Symbol, Index und Ikon (vgl. Compagnon: *La Seconde main*, S. 76 ff.): Als logische Operation hat das Zitieren symbolischen Charakter, da es auf bestimmten Zitierkonventionen beruht. Das Anführungszeichen verweist als Index auf die symbolischen Zitierkonventionen, im Rahmen derer der Akt des Zitierens vollzogen wird. Die ikonische Dimension betrifft die bildliche Darstellung des Zitatrahmens durch ‚Gänsefüßchen‘, durch *Kursivierung*, durch eine andere Drucktype oder durch Einrückung. Analog dazu lassen sich im Kontext der gesprochenen Sprache „intonatorische Anführungszeichen“ setzen (vgl. Bachtin: *Ästhetik des Wortes*, S. 325).

¹²⁷ Searle: *Sprechakte*, S. 118.

¹²⁸ Vgl. ebd., S. 119: „Das Wort selbst wird *angeführt*, und dann wird darüber gesprochen; und daß es als ein Wort aufzufassen ist, das *angeführt* wird, und nicht als eines, das als konventionales Mittel der Referenz verwendet wird, zeigen die Anführungsstriche. Das Wort verweist weder auf etwas anderes noch auf sich selbst“. Mit dieser Konzeption des Anführungszeichens setzt sich Searle von Tarskis Eigennamentheorie des Zitierens ab. Gemäß dieser Theorie des Zitierens ist der in Anführungszeichen stehende „Anführungs-komplex“ der „Eigenname“ des angeführten Ausdrucks. Die Voraussetzung für die lange Zeit dominante Eigennamentheorie Tarskis war die These, daß in jeder Äußerung, die wir über ein Objekt machen, der Name des Objekts verwendet wird und nicht das Objekt selbst. Deshalb muß die Metasprache in der Lage sein, „für jede Aussage der Objektsprache einen Namen zu konstruieren“ (Tarski: „Die semantische Konzeption der Wahrheit“, S. 68). Im Gegensatz dazu vertritt die auf Quine zurückgehende Bildtheorie des Zitierens die Ansicht, daß das, was zitiert wird, überhaupt nicht mehr sprachlich-symbolischer, sondern ikonischer Natur sei. Der Anführungs-komplex bezeichnet den angeführten Ausdruck, indem er ihn abbildet. Unklar bleibt, wie Günther anmerkt, ob die Bildtheorie „mehr ist als eine suggestive Metapher“ (vgl. Günther: „Der logische Status des Anführungszeichens“, S. 133).

¹²⁹ Dabei läßt sich mit Oraić Tolić zwischen den äußeren und den inneren Signalen des Zitierens unterscheiden. Äußere Signale sind „Anführungszeichen, die Verwendung eines anderen Schrifttyps für die zitierte Passage“, sowie die genauen Angaben über die Herkunft des Zitats (vgl. Oraić Tolić: *Das Zitat in Literatur und Kunst*, S. 31). Zu den inneren Signalen zählt Oraić Tolić „die

Mehr noch als für Searle spielt die degenerierte Indexikalität für Davidsons Zeigetheorie des Zitierens eine zentrale Rolle. Davidson wertet die Anführungszeichen als deiktische, singuläre Termini, die indexikalisch auf das Ausdrucksvorkommen und autoreferentiell auf die eigene Funktion als Anführungszeichen referieren: Einerseits verliert das eingeschriebene Ausdrucksvorkommen – Davidson spricht von „inscription inside“ – seine referentielle Funktion. Diese geht an die Anführungszeichen über: „[...] it is the quotation marks that do all the referring“. ¹³⁰ Andererseits gilt: „[...] quotation marks create a context in which expressions refer to themselves“. ¹³¹ Anführungszeichen referieren also zum einen wie Demonstrativpronomen auf das, was sie anführen, und sie referieren zum anderen als Zeichen auf sich selbst: als Zeichen, die einen Kontext erzeugen, in dem der zitierte Ausdruck als Bild angeführt wird. Anführungszeichen verweisen mithin nicht einfach wie ein Zeigefinger auf den von ihnen eingeklammerten Ausdruck, sondern sie sind zugleich auch autoreflexive und autoreferentielle Rahmungshinweise, die anzeigen, daß sie selbst die Funktion von „räumlichen Klammern“ haben. ¹³² Dabei fungiert das Anführungszeichen als autoreflexiver und autoreferentieller Rahmungshinweis auf die institutionellen performativen Rahmenbedingungen der „travail de la citation“. Es verweist mit der „Notwendigkeit der Indizierung des Eigennamens“ auf die „Schuld“ gegenüber dem Gesetz, das zur Rahmensetzung verpflichtet“. ¹³³ Diese, mit der Verwendung von Anführungszeichen implizierte, Zuschreibungsfunktion stellt ein Übergangsphänomen zwischen genuiner und degenerierter Indexikalität dar: Anführungszeichen zeigen an, daß der zitierte Text nach wie vor mit seinem Urheber und dem Ort seiner Entnahme in einer existentiellen Beziehung steht: Das Anführungszeichen wird zur „renonciation à un droit d'auteur“. ¹³⁴ Dieses Gesetz des Autors ist das *Copyright* – eine Institution, die als performativer Rahmen die Konventionen für die Anwendung der zitierenden und kopierenden Regeln der Replikation bereitstellt. ¹³⁵ Das Anführungszeichen ist also nicht nur eine performative Geste der Zuschreibungsfunktion, sondern auch ein degeneriert indexikalischer Verweis auf die Institution des *Copyright*.

Titelangabe des zitierten Textes oder die Verwendung des Autornamens im engeren oder weiteren Kontext des Zitats“ (ebd.). Die radikalste Form äußerer Signalisierung des Zitats findet sich „an den Rändern des Textes: in den Marginalien (zitathafter Rahmen), in der Position des Mottos (oberer Rand) oder in wissenschaftlichen Anmerkungen über die textuellen Vorläufer (unterer Rand)“ (S. 32). Die radikalste Form innerer Signalisierung überschreitet dagegen „die Grenzen bestehender Texte“ (ebd.) und verweist den Leser auf einen intertextuellen Rahmen. Die innere Signalisierung hat Anspielungscharakter – sie ist, mit Barthes zu sprechen, eine Form „ohne Anführungszeichen“ zu zitieren (Barthes: „De l'œuvre au texte“, S. 73). Diese „citations sans guillemets“ (ebd.) sind die Grundlage für *konversationelle beziehungsweise narrative Implikaturen*, das heißt für Anspielungen.

¹³⁰ Davidson: „Quotation“, S. 37.

¹³¹ Ebd., S. 31.

¹³² Goffman: *Rahmen-Analyse*, S. 57.

¹³³ Dünkelsbühler: *Kritik der Rahmen-Vernunft*, S. 74.

¹³⁴ Compagnon: *La Seconde main*, S. 40.

¹³⁵ Vgl. Wirth: „Der Performanzbegriff im Spannungsfeld von Illokution, Iteration und Indexikalität“, S. 49 ff.

2.2.6 Die Indexikalität der Aufpfropfung

Während das Anführungszeichen nur in einem sehr allgemeinen Sinne als genuiner Index für die Dynamik der Aufpfropfung zu werten ist, erhält der „Anführungs-komplex“¹³⁶ unter bestimmten Voraussetzungen in sehr spezifischer Weise den Charakter eines genuinen Indexes. Nach Derrida können gewisse Aussagen nämlich auch dann noch einen Sinn haben, wenn sie „einer objektiven Bedeutung [signification] beraubt sind“.¹³⁷ So kann der Satz „Das Grün ist oder“ durch den Akt des Zitierens pragmatisch refunktionalisiert werden, wenn er als Beispiel für „Agrammatismus“ herangezogen wird.¹³⁸ Nach Derrida wird der Satz „Das Grün ist oder“ zu einem „Anzeichen“¹³⁹ im Sinne Husserls, weil er im Rahmen eines grammatischen Diskurses zitiert, mithin auf diesen Diskurs aufgefropft wird.

Der Verlust der illokutionären Funktion, der mit dem Erwähnen im Rahmen eines Zitats einhergeht, wird dadurch kompensiert, daß die Aussage eine indexikalische Funktion erhält. Eben hierin besteht die Pointe dessen, was ich als *interpretative Aufpfropfung* bezeichnen möchte: Die interpretative Aufpfropfung nimmt eine Aufmerksamkeitsverschiebung vor, wonach die Äußerung nicht mehr unter dem Aspekt ihrer illokutionären, sondern ihrer indexikalischen Funktion betrachtet wird.¹⁴⁰ Dergestalt erweist sich die aufpfropfende Einschreibung „in andere Ketten“¹⁴¹ zugleich als interpretative Aufpfropfung, die einen Wechsel des Deutungsrahmens auslöst. Im Fall der interpretativen Aufpfropfung bedeutet der Wechsel des Deutungsrahmens eine „Umkodierung der Aufmerksamkeit“¹⁴², die in direkter Analogie zur ästhetischen Rezeption von Zeichen steht, nämlich die „wahlweise Einstellung eines Leitinteresses“ als „Realisierung konkurrierender Lektüremodelle“ ermöglicht.¹⁴³ Das Umschalten vom illokutionären Modus der Analyse auf einen indexikalischen Modus impliziert dabei immer auch eine Modulation im Sinne Goffmans. Die *interpretative Aufpfropfung* wird insofern zu einer *modulierenden Aufpfropfung*, als das im Rahmen des Zitats angeführte Material von den Beteiligten „als etwas ganz anderes gesehen“¹⁴⁴ und dadurch in einen anderen „funktionalen Zusammenhang“ gebracht wird.¹⁴⁵

Das bedeutet: Durch die Interferenz von interpretativer und modulierender Aufpfropfung wird es möglich, Sprache als Symptom und als „signifikante Struk-

136 Vgl. Günther: „Der logische Status des Anführungszeichens“, S. 131 ff.

137 Derrida: „Signatur Ereignis Kontext“, S. 30.

138 Vgl. ebd.

139 Ebd.

140 Vgl. Hirsch: *Prinzipien der Interpretation*, S. 75.

141 Derrida: „Signatur Ereignis Kontext“, S. 27 f.

142 Lobsien: *Wörtlichkeit und Wiederholung*, S. 28.

143 Ebd. An gleicher Stelle schreibt Lobsien: „Wir haben offenkundig die Wahl, in einem poetischen Text alles als Wiederholung zu lesen oder aber alle Wiederholungen als gezielte Verfehlungen in der Herstellung von Gleichungen, also als Verknüpfung von Singularitäten“.

144 Goffman: *Rahmen-Analyse*, S. 55 f. Als modulierende Aufpfropfung oszilliert der Akt des Zitierens zwischen „Demonstration“ und „Dokumentation“ (ebd., S. 57).

145 Ebd., S. 79.

146 Derrida: *Grammatologie*, S. 273.

tur“¹⁴⁶ zu betrachten. Dabei richtet sich das Augenmerk auf „ein bestimmtes, vom Schriftsteller selbst unbemerktes Verhältnis zwischen dem, was er an verwendeten Sprachschemata beherrscht, und dem, was er nicht beherrscht“.¹⁴⁷ Die „signifikante Struktur“ ist also nicht einfach ‚vorhanden‘, sondern muß ‚von der Lektüre erst produziert werden“.¹⁴⁸ Das heißt, die signifikante Struktur gewinnt ihren indexikalischen Charakter erst mit dem Vollziehen einer interpretativen Aufpfropfung. Bemerkenswerterweise ist die Auffassung, daß Symptome erst im Rahmen der Lektüre produziert werden, auch bei nicht-dekonstruktivistischen Ansätzen *common sense*: „Symptom zu sein“ ist nach Keller „keine Eigenschaft eines Dings, sondern Resultat einer interpretativen Nutzung“,¹⁴⁹ der symptomatische Charakter verdankt sich einer bestimmten „Interpretationsmethode“.¹⁵⁰ Auch Hirsch entfaltet in seinen *Prinzipien der Interpretation* eine Argumentation, die auf erstaunliche Weise¹⁵¹ Derridas Idee der „signifikanten Struktur“ folgt. Hirsch differenziert zwischen sprachlichen „Zeichen“ und sprachlichen „Symptomen“: Sprachliche Zeichen repräsentieren Sinn, sprachliche Symptome sind dagegen „unfreiwillige Begleitelemente des Sinns“.¹⁵² Das sprachliche Symptom ist ein „nicht willkürliches Anzeichen für etwas anderes“,¹⁵³ Hirsch sieht es explizit in Analogie zum Krankheitssymptom, das ein „unwillkürliches Anzeichen“ ist.¹⁵⁴

Halten wir fest: Die interpretative Aufpfropfung als Rahmenwechsel vom illokutionären Modus der Analyse zum indexikalischen Modus bewirkt eine Aufmerksamkeitsverschiebung. Was sich indexikalisch zeigt, ist eine Struktur, die sich nicht aus der Interpretation des „Wortsinns“, sondern aus der Interpretation des „symptomatischen Sinns“ herleitet.¹⁵⁵ Die signifikante Struktur und der symptomatische Sinn sind jeweils das Resultat interpretativer Aufpfropfungen, die einen Rahmenwechsel von der illokutionären Ebene des absichtlich Behaupteten auf die indexikalische Ebene des unabsichtlich Sich-Zeigenden vollziehen.¹⁵⁶ Was sich zeigt, hat den Status eines genuinen Indexes. Dies gilt auch für die Resultate jener „monumentalen Betrachtung“¹⁵⁷, die Foucault im Rahmen seiner archäologischen Interpretation praktiziert.

147 Ebd.

148 Ebd.

149 Keller: *Zeichentheorie*, S. 123.

150 Ebd., S. 121.

151 Hirsch ist als starker Intentionalist einer Tradition verpflichtet, die den Positionen Derridas diametral entgegenstehen muß.

152 Hirsch: *Prinzipien der Interpretation*, S. 75.

153 Ebd. Vgl. hierzu auch Luhmann: *Soziale Systeme*, S. 201, wo er die „Mitteilung“ mit dem „Anzeichen“ im Sinne Husserls koppelt.

154 Ebd.

155 Ebd.

156 Vgl. Derrida: *Grammatologie*, S. 273.

157 Vgl. Foucault: *Die Archäologie des Wissens*, S. 149.

2.2.7 Die Indexikalität des Monumentalen

Die diskursanalytische Aussagekraft einer „historischen Aussage“ resultiert für Foucault nicht aus dem, *was* gesagt wurde, sondern aus der Tatsache, *daß* sie gemacht wurde.

Der illokutionäre Akt ist nicht das, was sich vor dem Augenblick der Aussage selbst abgewickelt hat (im Denken des Autors oder im Spiel seiner Absichten); es ist nicht das, was nach der Aussage selbst sich hat vollziehen können in der Spur, die sie hinter sich gelassen hat, und den Konsequenzen, die sie ausgelöst hat; sondern das, was sich durch die Tatsache selbst vollzogen hat, daß es eine Aussage gegeben hat – und genau diese Aussage (und keine andere) unter ganz bestimmten Umständen.¹⁵⁸

Diese Monumentalisierung des illokutionären Aktes impliziert einerseits eine Monumentalisierung der Geschichtsschreibung¹⁵⁹ und bringt andererseits auf spezifische Weise die Materialität der Aussage und deren indexikalische Aussagekraft ins Spiel. Das „Monument“ wird im Rahmen der Geschichtswissenschaften als „denkwürdiger Überrest“ gefaßt, der „unmittelbar von der Begebenheit übriggeblieben ist“¹⁶⁰ und durch Tradition übermittelt und wiedergegeben wurde. Mit anderen Worten, das „Monument“ ist ein Zeichen der Vergangenheit, das in einer existentiellen Relation zu dem historischen Ereignis steht, auf das es verweist. Zugleich ist es unabhängig von jeder intentionalen Motivation. Das Monument ist eine „unwillkürliche Quelle“¹⁶¹, deren Aussagekraft gerade in ihrer unmittelbaren Nichtintentionalität besteht.¹⁶² Aus diesem Grund hat das Monument den semiotischen Status eines genuinen Indexes.¹⁶³ Dies gilt nicht nur für „Sachüberreste“, sondern auch für „schriftliche Überreste“: Die Pointe der Foucaultschen *Archäologie* besteht

¹⁵⁸ Ebd., S. 121.

¹⁵⁹ Die moderne Geschichtsschreibung hat nach Foucault einen interpretatorischen Standortwechsel gegenüber der Aussagekraft von historischen Dokumenten vollzogen (vgl. Foucault: *Die Archäologie des Wissens*, S. 14). So ist nicht mehr das, was historische Dokumente propositional mitteilen, die genuine Informationsquelle, mit deren Hilfe man zu rekonstruieren versucht, „was die Menschen getan oder gesagt haben, was Vergangenheit ist und wovon nur eine Spur verbleibt“; vielmehr arbeitet die moderne Geschichtsschreibung – hier bezieht sich Foucault offensichtlich auf die Schule der französischen Annalen-Gruppe – darauf hin, historische Dokumente in ihrer Monumentalität zu betrachten. Damit grenzt sich Foucault von einer Herangehensweise ab, welche den „stummen Monumenten“, den „bewegungslosen Spuren“ und den „kontextlosen Gegenständen“ „nur durch die Wiederherstellung eines historischen Diskurses“ Sinn verleiht (S. 15).

¹⁶⁰ Von Brandt: *Werkzeuge des Historikers*, S. 52.

¹⁶¹ Ebd., S. 57.

¹⁶² Vgl. ebd., S. 53: „Unabsichtlich dient uns jede Quelle, die, ‚unmittelbar von den Begebenheiten übriggeblieben‘, in ihrer Entstehung nicht den Zweck historischer Unterrichtung der Mit- oder Nachwelt verfolgt, sondern entweder aus anderer Zwecksetzung oder zweckfrei entstanden ist“.

¹⁶³ Allerdings gibt es auch Monumente mit degeniert indexikalischem Charakter, etwa ein Denkmal, das die intentionale Struktur eines hinweisenden Zeigefingers hat und die illokutionäre Rolle einer Direktive besitzt, welche die Aufmerksamkeit auf einen bestimmten Punkt hin ausrichtet (vgl. Peirce: *Collected Papers*, 5.75, sowie Assmann: „Kultur als Lebenswelt und Monument“, S. 13).

darin, Dokumente zugleich auch als Monumente zu interpretieren.¹⁶⁴ Dies bedeutet eine Aufmerksamkeitsverschiebung vom illokutionären Modus auf den indexikalischen Modus, die als interpretative Aufpfropfung einen Wechsel des Deutungsrahmens bewirkt.

Im Rahmen dieser monumentalen Betrachtungsweise erhält die Materialität der historischen Aussage einen besonderen Stellenwert. Die historische Aussage ist weder „völlig sprachlich“ noch „ausschließlich materiell“¹⁶⁵; vielmehr hat sie den Charakter einer „Spur“, die in einem „sinnlich erfaßbaren Element inkorporiert“ ist.¹⁶⁶ Indessen kann die Aussage nicht auf das „reine Ereignis der Äußerung zurückgeführt werden, denn trotz ihrer Materialität kann sie wiederholt werden“.¹⁶⁷ Hieraus leitet Foucault die Aufgabe ab zu klären, durch welche Regelungen „wiederholbarer Materialität“ die historische Aussage charakterisiert wird.¹⁶⁸ Die wiederholbare Materialität ist ein „komplexes System von materiellen Institutionen“, das durch die „Möglichkeiten der Re-Inschrift und der Transkription“ definiert ist.¹⁶⁹ Eben dadurch wird es möglich, die monumentale Indexikalität der historischen Aussage nicht nur im Rahmen der *Funktion des Archivs*, sondern auch der *Funktion Herausgeber* zu betrachten.

2.3 Edition

2.3.1 Die Funktion Herausgeber und die Funktion des Archivs

Foucault deutet das Archiv primär als „System von Aussagemöglichkeiten“ und nicht als „konservierenden Speicher“ oder als „gesellschaftliches Gedächtnis“.¹⁷⁰ Das Archiv historischer Aussagen speichert nicht nur überlieferte monumentale Indices, sondern auch die historischen Formations- und Transformationsregeln, welche die Übergänge zwischen der Sprache als „Konstruktionssystem möglicher Sätze“ und dem monumentalen Textkorpus als einem passiven Speicher bereits geäußerter Worte regulieren.¹⁷¹ Das Archiv hat dabei dispositive Funktion, inso-

¹⁶⁴ So ist es für die Methodik der *Archäologie* nicht unerheblich, daß es sich bei den schriftlichen Überresten, wie von Brandt feststellt, „um die überwiegende Menge desjenigen Schriftguts (handelt), das die *Archive* dem Historiker zur Verfügung stellen können“ (von Brandt: *Werkzeuge des Historikers*, S. 53).

¹⁶⁵ Foucault: *Die Archäologie des Wissens*, S. 126.

¹⁶⁶ Ebd., S. 146.

¹⁶⁷ Ebd., S. 148.

¹⁶⁸ Vgl. ebd., S. 149.

¹⁶⁹ Ebd., S. 150.

¹⁷⁰ Ebd., S. 187.

¹⁷¹ Ebd., S. 188.

fern es die Auswahl von Aussagen, deren Arrangement und deren assoziative und argumentative Verknüpfung steuert: Es ist der performative Rahmen, in dem sich die „gesagten Dinge [...] in distinkten Figuren anordnen, sich aufgrund vielfältiger Beziehungen miteinander verbinden“.¹⁷²

Die dispositive Funktion des Archivs als System der Auswahl und der Anordnung beziehungsweise der Formation und der Transformation wird von Derrida als „Einheit einer idealen Konfiguration“ bezeichnet, die sich der „Konsignation“ verdankt: „Kein Archiv ohne einen Ort der Konsignation, ohne eine Technik der Wiederholung und ohne eine gewisse Äußerlichkeit. Kein Archiv ohne Draußen“.¹⁷³ Die „gewisse Äußerlichkeit“, durch die das Archiv bestimmt ist, betrifft die monumentale Indexikalität und die wiederholbare Materialität der konsignierten Zeichen. Sie betrifft aber auch die Technik des Sammelns und die Wiederherholbarkeit der archivierten Zeichen, also deren „Bestellbarkeit“.¹⁷⁴ „Kein Archiv ohne Draußen“ bedeutet insofern zugleich: kein Archiv ohne Rahmung, durch welche die Zugangsmöglichkeiten gesteuert und gesichert werden – eben hierin besteht die *Politik des Archivs*. Die konsignative Versammlung der Zeichen wird dabei durch die ‚äußerliche Technik‘ des Sammelns gerahmt, denn „die technische Struktur des *archivierenden Archivs* bestimmt auch die Struktur des *archivierbaren* Inhalts schon in seiner Entstehung“.¹⁷⁵

An dieser Stelle deutet sich die Möglichkeit einer Engführung der Archivfunktion mit der Funktion Herausgeber an, denn die editoriale Tätigkeit ist zugleich immer auch eine archivalische Tätigkeit: Der Editor ist der Vermittler zwischen dem Archiv und dem Text. Die Funktion des Herausgebers besteht wie die Funktion des Archivars im Sichern der Sammlung als Konsignation der Zeichen, in der Steuerung des Zugangs zu den konsignierten Zeichen sowie in der rahmenden Einheitsstiftung, also dem kohärenten Arrangement der Zeichen. In diesem Sinne erweist sich das Archiv als technisches Dispositiv der Bereitstellung.

2.3.2 Die Funktion Herausgeber im Kontext der Editionstheorie

Das Archiv ist eine Institution, die Dokumente und Monumente sichert und über die Politik des Archivs (also die Zugangsmöglichkeiten) die *Politik der Edition* (nämlich die Veröffentlichungsmöglichkeiten) steuert. Das editoriale Dispositiv, im Rahmen dessen das konsignierte Material selegiert, arrangiert und kommentiert wird, kann einerseits als Macht zum ‚Mischen der Schriften‘ gedeutet werden, andererseits als Macht, historische Zusammenhänge ‚herzustellen‘¹⁷⁶: Nicht nur das textuelle Syntagma, sondern auch das archivalische Paradigma ist ein „Gewebe

172 Ebd. Vgl. zur Geschichte der Archivierungspraktiken: Vismann: *Akten. Medientechnik und Recht*, S. 91.

173 Derrida: *Dem Archiv verschrieben*, S. 25.

174 Heidegger: „Die Frage nach der Technik“, S. 20.

175 Derrida: *Dem Archiv verschrieben*, S. 35.

176 Baßler: „Einleitung – Literaturgeschichte als Poetik der Kultur“, S. 18.

von Zitaten“, das „unzähligen Stätten der Kultur“ entstammt.¹⁷⁷ Das heißt: Das Archiv als diskursives und „kulturelles Netzwerk“¹⁷⁸ tatsächlicher und möglicher Aussagen folgt dem Modell der enzyklopädischen Verknüpfung von Wissen und unterliegt zugleich einem permanenten Prozeß „redistributiver Produktivität“.¹⁷⁹

Kristevas Modelle der Produktivität und der Intertextualität werden neuerdings auch von der Editionstheorie in Dienst genommen. So bestimmt Martens die „Aufgabe des Edierens“ – im Rekurs auf Kristeva und auf Eco – als Oszillieren zwischen dem Pol der „textuellen Dynamik“ und dem Pol der „historischen Fixiertheit“. Die editoriale Tätigkeit hat die Aufgabe, zwischen diesen beiden Polen zu vermitteln¹⁸⁰: Einerseits ist der Text ein historisch und syntaktisch fixiertes Zeichen; andererseits bringt er trotz seiner Fixiertheit immer neue interpretative Lesarten hervor. Diese Spannung zwischen der Geschlossenheit des Textes als verfaßtes, historisches Produkt und der Offenheit des Textes für neue Interpretationen soll, so Martens, auf keinen der beiden Pole reduziert werden.¹⁸¹ Vielmehr soll die Dialektik zwischen diesen beiden Polen zu einer theoretisch fundierten Binnendifferenzierung der editorialen Tätigkeit führen. Die editoriale Tätigkeit besteht zum einen darin, einen Text zu veröffentlichen, nämlich im Idealfall diejenige Textversion, die der Autor durch ein *imprimatur!* autorisiert hat.¹⁸² Zum anderen soll der Herausgeber jedoch auch die verschiedenen Textvarianten und Fassungen dokumentieren, die nicht zur Veröffentlichung bestimmt waren – etwa die Vorstufen des *avant-texte*. Wie diese beiden Aspekte gewichtet werden, hängt von der jeweiligen *Politik der Edition* ab: Sie bestimmt, ob und in welchem Umfang Emendation, Kontamination und Konjekturen vorgenommen werden.¹⁸³

Der ‚klassische‘ Herausgeber nimmt häufig „eine archäologisch-rekonstruktive Haltung ein“.¹⁸⁴ Der archivalischen Erfassung aller erreichbaren Textzeugen, aller Entstehungsvarianten und aller Überlieferungsvarianten folgt die editoriale Entscheidung für einen Grundtext.¹⁸⁵ Jede editoriale Entscheidung muß gekenn-

177 Vgl. Barthes: „La mort de l’auteur“, S. 65.

178 Vgl. Greenblatt: „Kultur“, S. 55: „Eine Kultur ist ein bestimmtes Netzwerk von Verhandlungen [negotiations] über den Austausch von materiellen Gütern, Vorstellungen und – durch Institutionen wie Sklaverei, Adoption oder Heirat – Menschen“.

179 Kristeva: „Der geschlossene Text“, S. 194.

180 Martens: „(De)Constructing Texts by Editing: Reflections on the Receptional Significance of Textual Apparatuses“, S. 132.

181 Vgl. Martens: „What Is a Text? Attempts at Defining a Central Concept in Editorial Theory“, S. 221.

182 Ebd., S. 224. Vgl. hierzu auch Hay: „L’écrit et l’imprimé“, S. 8, und Scheibe: „On the Editorial Problem of the Text“, S. 201.

183 Eine ausführliche Beschreibung der „elementaren Bestandteile“ einer historisch-kritischen Ausgabe findet sich in Plachta: *Editionswissenschaft*, S. 15.

184 Boetius: „Textkritik und Editionstechnik“, S. 73.

185 Der Herausgeber kann natürlich auch Paralleldrucke präsentieren, um die Textentwicklung sichtbar zu machen. In dieser zweiten Phase wird die „Archiv-Ausgabe“ in eine „historisch-kritische Ausgabe“ transformiert (vgl. Kraft: *Editionsphilologie*, S. 13).

zeichnet werden, nämlich in Form von *editorialen Indices*. Eine der wichtigsten Formen editorialer Indexkalisierung ist die Lemmatisierung. Sie dient zur Archivierung der nicht im Textteil wiedergegebenen Lesarten im Apparat. Jede Werkstelle, zu der es eine Variante gibt, wird im Apparat wiederholt, und es werden „die vom Editor nicht zur Textherstellung verwandten Lesarten aufgeführt“. ¹⁸⁶ Die Lemmatisierung koppelt eine bestimmte Form editorialer Indexkalisierung mit dem Verfahren der editorialen Kommentierung von Textmonumenten. Grundsätzlich kann man bei der Entscheidung für einen Grundtext zwei editionstheoretische Leitprinzipien unterscheiden, die jeweils von differierenden Text- beziehungsweise Autorbegriffen geprägt sind: zum einen die Edition ‚letzter Hand‘, die von der Annahme ausgeht, daß der „jeweils späteste autorisierte Textzeuge“ für den „vom Autor intendierten Text“ repräsentativ ist; ¹⁸⁷ zum anderen das Prinzip ‚früher Hand‘, bei dem man davon ausgeht, „daß spätere Zeugen einen höheren Grad an Überfremdung aufweisen“. ¹⁸⁸ Zwischen diesen beiden Ansätzen besteht Übereinstimmung darin, „daß die Textkonstitution dem Leitprinzip der Autorintention“ zu folgen hat. ¹⁸⁹

Während die *critique génétique* darauf abzielt, den Prozeß der Textgenese zu rekonstruieren, fokussieren die historisch-kritische Edition und die Copy-Text-Edition – von einem traditionellen Textverständnis ausgehend – ihre Aufmerksamkeit auf den Text als Produkt eines vorangegangenen Schaffensprozesses. Der vom Autor intendierte Text „manifestiert sich im wesentlichen erst in dem vom Editor kritisch aus allen Entstehungsstufen erstellten Text“. ¹⁹⁰ Der Schaffensprozeß, durch den sich Autorschaft im emphatischen Sinne auszeichnet, muß also erst vom Editor rekonstruiert werden. Insofern ist es der Herausgeber, der den vom Autor intendierten Text herstellt.

Hier könnte man freilich auch noch einen anderen Begriff der editorialen Tätigkeit ins Spiel bringen, der weder den genetischen noch den historisch-kritischen Umgang mit den Texten meint, sondern die vom Autor während des Schaffensprozesses vorgenommenen Überarbeitungen. Jeder Autor unterzieht das von ihm Geschriebene einer editorialen Tätigkeit, sobald er es liest und überarbeitet. Diese Verdopplung der editorialen Tätigkeit verwischt die Grenzziehung zwischen Autorschaft und Herausgeberschaft:

Der Autor wird in seiner Funktion gespalten in Schreiber und Leser, wobei im Falle der Revision das zunächst beim Schreiben Intendierte im Prozeß einer Rezeption verworfen und überarbeitet wird. Aufgabe des Editors ist es, die unterschiedlichen Funktionen der Instanz ‚Autor‘ zusammenzuführen und aus der Überlieferung, den ‚eigentlichen‘, gewollten Text herzustellen. ¹⁹¹

186 Boetius: „Textkritik und Editionstechnik“, S. 75.

187 Braun-Rau: „Copy-text-Edition und Historisch-kritische Ausgabe“, S. 210 f.

188 Ebd.

189 Ebd.; vgl. auch Plachta: *Editionswissenschaft*, S. 75 f.

190 Braun-Rau: „Copy-text-Edition und Historisch-kritische Ausgabe“, S. 212.

191 Ebd.

Das grundsätzliche Problem dieser Herangehensweise besteht darin, daß der Editor davon ausgehen muß, er könne den Verlauf des kreativen Akts und die verschiedenen Etappen, durch die er ins Werk gesetzt wird, tatsächlich rekonstruieren. ¹⁹² Je weniger der Editor die Distanz mit einberechnet, die ihn von seinem Objekt trennt, desto mehr identifiziert er sich mit seinem Objekt und desto teleologischer werden seine Rekonstruktionen. Zugleich wird aber deutlich, daß die Aufgabe des Editors darin besteht, das durch den Autor vollzogene erste textkonstitutive Editing des Arrangierens und Revidierens im Rahmen eines zweiten textkritischen Editionsverfahrens zu rekonstruieren. In beiden Fällen wird Autorschaft – freilich von unterschiedlichen Instanzen – durch einen editorialen Rahmungsprozeß konstituiert. In eben diese Richtung scheint Wolf Kittlers These zu zielen, die „Verwechslung zwischen Autor und Herausgeber“ habe den modernen Roman begründet ¹⁹³, eine These, die er im Rekurs auf Karl Lachmanns Lessingedition entfaltet. Lachmann reklamierte in einem Rechtsstreit, in dem es um sein Honorar als Herausgeber geht, eine Art editoriale Autorschaft. Er begründet seinen Anspruch mit dem Argument, daß der Editor, um den Text zu rekonstruieren, „jeden Augenblick und bei jedem Zweifel dem Verfasser in seine geistige Werkstatt schauen und ganz die ursprüngliche Tätigkeit desselben reproducieren“ müsse und dabei die Grenze zum „Schöpferischen“ überschreite. ¹⁹⁴

Die Abwendung vom Ideal des ‚besten Textes‘ führt dazu, statt des werkorientierten editorialen Rahmungsverfahrens der historisch-kritischen Edition ein prozeßorientiertes Rahmungsverfahren zu vollziehen, also „anhand der überlieferten Schreibspuren den schriftlichen Entstehungsprozeß literarischer Werke zu rekonstruieren“. ¹⁹⁵ Dabei wird der Rekonstruktion des nicht abgeschlossenen Prozesses der Entstehung der Vorzug gegenüber dem „Imperativ der Struktur“ beziehungsweise „der geschlossenen Form“ eingeräumt. ¹⁹⁶ Die *critique génétique* faßt den Text mithin als „offenes Gebilde“ beziehungsweise als „Produktivität“ auf. Dieser Text läßt sich nur noch als Hypertext darstellen: „Alles, was zum Performance-Akt der Textwerdung dazugehört, hat seinen Platz im Netzwerk des entsprechenden Hypertextes. Der Drucktext gehört genauso dazu wie jede seiner Vorstufen“. ¹⁹⁷ Die Tatsache, daß die Textwerdung als „Performance-Akt“ gefaßt

192 Vgl. Espagne: *De l'archive au texte. Recherches d'histoire génétique*, S. 180: „Moins l'éditeur-interprète prend en compte la distance qui le sépare de son objet, plus il s'identifie à son objet, et plus ses constructions génétiques sont téléologiques, prétendent reconstituer infailliblement le déroulement d'un acte de création et en exposer les étapes jusqu'à l'œuvre achevée“.

193 Kittler: „Literatur, Edition und Reprographie“, S. 214.

194 Lachmann: *Kleinere Schriften zur deutschen Philologie*, S. 566.

195 Grésillon: „Critique génétique“, S. 14 f. Vgl. hierzu auch Lernout: „Critique génétique“ und *Philologie*, S. 128 ff.

196 Grésillon, „Critique génétique“, S. 14 f.

197 Ebd., S. 23. Dabei unterscheidet Grésillon zwischen den „Kopfarbeitern“, bei denen „relativ wenige Schreibspuren auf dem Papier erhalten sind, da sie erst spät im Produktionsprozess zur Feder greifen“, und den „Allesschreiber[n]“, die alles auf Papier festhalten, „was ihnen durch den Kopfschieß“ (S. 16). Bei den „Allesschreibern“ lassen sich die „produktorientierten“ und die „prozessorientierten“ unterscheiden. Die ersteren gehen systematisch vor, legen „programmatisch“

wird, impliziert, daß die editoriale Tätigkeit wesentlich auf eine Re-Inszenierung abzielt, also auf die Darstellung der „Schreib-Szene“,¹⁹⁸ die im Rahmen einer *Editions-Szene* erfolgt.

2.3.3 Der Herausgeber als Leser und Zeichendeuter

In den neueren Editionstheorien ist die Tendenz zu erkennen, das „jeu de variantes“ als „Spiel der Schrift“ zu deuten.¹⁹⁹ Dabei kommt neben Derridas Schriftbegriff der Peircesche Zeichenbegriff ins Spiel²⁰⁰: Der Textträger, also das „Zeichen als solches“, wird zu einem Zeichen in Bewegung.²⁰¹ Demzufolge besteht die Aufgabe des Herausgebers darin, die Variabilität des Textes einzufangen – dies scheint nicht zuletzt deshalb geboten zu sein, weil die Arbeit des Autors ja ebenfalls als Artikulation einer dynamischen Beziehung zwischen Textträger und Bedeutung aufzufassen ist. Der Prozeß der Textentstehung, der in den Korrekturen und Überarbeitungen des Autors sichtbar wird, ist ein Indiz dafür, daß die Bedeutung des Textes ständig in Bewegung ist.²⁰² Zu fragen bleibt, in welcher Form die monumentale Indexikalität der Schrift im Rahmen dieses Textmodells ins Spiel kommt.

Manuskripte und Varianten haben als Äußerungs-Token zugleich den Status von geschriebenen Monumenten. Der Herausgeber interpretiert diese geschriebenen Monumente also zunächst als „sprachliche Symptome“²⁰³, das heißt als kausal motivierte genuine Indices der Text-Genese. Die Tatsache, daß der Text in der vorliegenden Gestalt publiziert wurde, ist dagegen als degenerierter Index dafür zu werten, daß der Text den Kriterien desjenigen entsprach, der die Entscheidung für den „Veröffentlichungsakt“²⁰⁴ getroffen hat. Das ist in den meisten Fällen der „Autor des Werkes“, der das Manuskript ‚zum Druck gibt‘. Es kann aber auch „jemand anders als der Autor sein“, etwa ein Herausgeber, der sich in seinem Handeln entweder „nach dem Willen des Autors richtet“ – oder eben auch nicht.²⁰⁵ In all diesen Fällen ist jedoch – und das ist hier das entscheidende Argument – Intentionalität im Spiel, deren Katalysator der Veröffentlichungsakt als „Knotenpunkt“²⁰⁶ des literarischen Prozesses ist. Der Veröffentlichungsakt impliziert für Červenka eine „totale Restrukturierung des Textes, die man als Verschiebung von

Stoffsammlungen, Entwürfe und Pläne an, „die letzteren hingegen schreiben immer schon textartige Gebilde, die dann in endlosen Revisionen und Um-Schreibvorgängen zum edierten Text führen“ (ebd.). Vgl. hierzu auch Plachta: *Editionswissenschaft*, S. 46 ff.

198 Vgl. Campe: „Die Schreibszene. Schreiben“, S. 764.

199 Vgl. Espagne: *De l'archive au texte. Recherches d'histoire génétique*, S. 177.

200 Vgl. Martens: „What Is a Text? Attempts at Defining a Central Concept in Editorial Theory“, S. 220.

201 Ebd., S.216.

202 Ebd.

203 Vgl. Hirsch: *Prinzipien der Interpretation*, S. 75.

204 Červenka: „Textual Criticism and Semiotics“, S. 62; dt.: „Textologie und Semiotik“, S. 144.

205 Červenka: „Textologie und Semiotik“, S. 145.

206 Ebd., S. 144.

der Kausalität zur Intentionalität beschreiben kann“.²⁰⁷ Dabei verschiebt sich auch die Form der Motivation, ja, der Akt der Publikation markiert den entscheidenden Moment eines modulierenden Rahmenwechsels, der als „Unmotiviert-Werden“²⁰⁸ des Textzeichens zu verstehen ist. Der Akt der Publikation ist Ausdruck eines intentionalen Akts, der zwei Annahmen zuläßt: Erstens, daß der Text als publikationswürdig betrachtet und aus diesem Grund herausgegeben wurde. Zweitens, daß der Text mit seiner Veröffentlichung den unkontrollierbaren Deutungen der Interpretationsgemeinschaft ausgesetzt wird.

Das Unmotiviert-Werden des Textzeichens bedeutet aber auch, daß an die Stelle der Person des Autors als verursachendes Prinzip ein semiotisches Konstrukt tritt, nämlich ein „hypothetischer Verfasser“, der als „mögliches Subjekt der Wahlakte“ anzusehen ist, „aufgrund deren das Werk entstanden ist“.²⁰⁹ Insofern die Kausalität der Zeugung beziehungsweise der Erzeugung eines Textes in ein intentionales Arrangement transformiert wird, erfährt der Text eine kausale Entmotivierung, durch die er vom Autor als psychophysischer Person abgenabelt wird. Zugleich erfährt der Text eine intentionale Remotivierung durch jene indexikalischen Rückschlüsse, die das Textarrangement auf die vorangegangenen Selektions- und Kombinationsakte zuläßt. Der hypothetische Autor wird aus einem Ensemble von „Spuren des Schaffensvorgangs“ und „unabsichtlichen Elementen“ erschlossen, die Červenka im Rekurs auf Peirce als „Indexzeichen“ bezeichnet.²¹⁰ Das Werk ist ein Produkt, an dem sich „Spuren des ‚Machens‘“ erkennen lassen: „Spuren der Effekte, die auf der Strukturierung des Materials beruhen“²¹¹; Spuren des Wirkens einer „künstlerischen ‚Persönlichkeit‘“.²¹²

Das vom Editor aufgrund dieser monumentalen Indices erschlossene „Subjekt des Werks“²¹³ kann – ebenso wie der hypothetische Autor – entweder mit Booth als *implied author* oder mit Eco als „Modell-Autor“ gefaßt werden. In jedem Falle

207 Ebd., S. 145

208 Derrida: *Grammatologie*, S. 81.

209 Červenka: „Textologie und Semiotik“, S. 145.

210 Ebd., S. 146, Fn. Vgl. auch die englische Version „Textual Criticism and Semiotics“, S. 76, En. 1. In der (späteren) englischen Version gibt es gegenüber der (früheren) deutschen einen höchst bemerkenswerten Unterschied, nämlich den, daß Červenka hier den Begriff des Indexes im Rekurs auf Peirce einführt: „In the analysis of a poetic work, then, the variant need not be valid only for itself and its direct effect on the shape of subsequent versions. It will be interpreted, rather, as a sign. It has the nature of a characteristic or ‚index‘ in Charles Peirce's well-known classification“ (S. 69).

211 Červenka: *Der Bedeutungsaufbau des literarischen Werkes*, S. 61 f.

212 Červenka: „Textual Criticism and Semiotics“, S. 69.

213 Červenka: *Der Bedeutungsaufbau des literarischen Werkes*, S. 62. In Abgrenzung zu Hirschs Ansatz, der die „sprachlichen Symptome“ vom Aufbau der eigentlichen Bedeutung des Werkes ausschließt, der die „sprachlichen Symptome“ vom Aufbau der eigentlichen Bedeutung des Werkes ausschließt, betont Červenka: „die Indexzeichen zielen unmittelbar auf den Autor und haben mit der Persönlichkeit des Interpreten [...] lediglich das gemeinsame, daß sie zur Konstitution ihrer Bedeutung einen höheren Grad von Aktivität des Rezipienten erfordern als Zeichen anderen Typs“ (S. 75).

handelt es sich um einen inferierten Autor, der durch den Editor-Leser entworfen wird. Booth definiert den *implied author* als „a core of norms and choices“.²¹⁴ Dieser Kernbereich ist weder dem empirischen Autor noch einer textinternen Erzählinstanz zuzuordnen – dennoch bestimmt er die intentionale Struktur des Textes.²¹⁵ Dabei wird deutlich, daß der *implied author* ein hypothetischer Autor ist, der vom Leser anhand von Textspuren erschlossen wird: „We infer him as an ideal, literary, created version of the real man“²¹⁶, schreibt Booth. Dieser Gedanke wird von Eco im Rahmen seiner Theorie der interpretativen Kooperation aufgegriffen und weiter entwickelt. Nach Eco muß der empirische Leser einen „hypothetischen Autor entwerfen“.²¹⁷ Dieser Modell-Autor ist als „Interpretationshypothese“ des Lesers das „Subjekt einer Textstrategie, die aus dem zu untersuchenden Text sichtbar wird“.²¹⁸ Die Textstrategie wird dabei als „System von Instruktionen“ definiert: Instruktionen, die darauf abzielen „einen möglichen Leser zu produzieren, dessen Profil durch und im Text entworfen ist“.²¹⁹

Für Eco wie für Červenka ist der Bedeutungsaufbau des literarischen Werks eine Leistung des Lesers: Der Bedeutungsaufbau ist das Resultat des interpretativen Nachvollzugs der textkonstitutiven, selektiven Akte und kompositorischen Arrangements, die von einem hypothetischen „Subjekt des Werks“ ausgeführt wurden. Da jeder Editor immer auch Leser ist, bedeutet dies, daß der editoriale Prozeß als interpretatorischer Prozeß zu betrachten ist. Auch Martens kommt zu dem Schluß, die Definition des Textes als literarisches Zeichen müsse den Leser und den Editor als Instanz der Textkonstitution berücksichtigen.²²⁰ Dabei geht die editoriale Tätigkeit jedoch in einem Punkt entschieden über den Akt des Lesens hinaus: Der Herausgeber muß im Rahmen seiner editorialen Tätigkeit nicht nur interpretativ die Bedeutungsdimension eines Textes erschließen, sondern er muß „den Textträger durch bestimmte Bedeutungsannahmen konstituieren“.²²¹ Die Funktion Herausgeber besteht also darin, den Text sowohl aus der „materialen Überlieferung“ als auch auf der Grundlage eines interpretativen „Verstehens“ zu rekonstruieren.²²² Insofern ist die Werkkonstitution immer an den Deutungsrahmen des Herausgebers rückgebunden.

214 Booth: *The Rhetoric of Fiction*, S. 74.

215 Ebd., S. 74 f.: „The implied author chooses, consciously or unconsciously, what we read; we infer him as an ideal, literary, created version of the real man; he is the sum of his own choices.“

216 Ebd..

217 Eco: *Lector in fabula*, S. 77.

218 Ebd., S. 80.

219 Eco: *Der Streit der Interpretationen*, S. 39.

220 Martens: „What Is a Text? Attempts at Defining a Central Concept in Editorial Theory“, S. 215. So kann der Herausgeber die Zugehörigkeit von Texten zu einem bestimmten Werk nur durch Akte des Lesens feststellen.

221 Ebd., S. 216 (meine Übersetzung).

222 Martens: „Historisch‘, ‚kritisch‘ und die Rolle des Herausgebers bei der Textkonstitution“, S. 22.

3. DIE RAHMUNGSFUNKTION DES PARATEXTES

Im Vorangehenden wurde die performative und editoriale Rahmungsfunktion im Hinblick auf die Prozesse des Schreibens unter besonderer Berücksichtigung der Indexikalität der Schrift untersucht. Im Folgenden geht es nun um das Zusammenwirken von Schrift und Rahmung an den „Rändern der Texte“.¹ Im Fokus des Interesses steht dabei zum einen die Frage: „Wie ist der *speech act* beschaffen, der zu sagen gestattet, daß ein Werk vorliegt?“² Zum anderen geht es darum, die „Position des Autors im Buch“ mit Blick auf die „Verwendung von Einschüben“ und die „Funktion von Vorworten“³ zu untersuchen. Damit dies möglich wird, gilt es zunächst den Begriff des Rahmens zu entfalten.

3.1 Die Frage nach dem Rahmen

Die Frage nach dem Rahmen gründet in dem Problem der Grenzziehung zwischen Text und Kontext, Text und Nicht-Text, Text und Paratext. Während noch für Lotman der Rahmen eines Wortkunstwerks dadurch ausgezeichnet ist, daß er die Grenze darstellt, die den „Text von allem trennt, was Nicht-Text ist“⁴, schließt die poststrukturalistische Texttheorie mit ihrem Begriff vom „Text in Bewegung“, der wahlweise als *écriture*, als „Produktivität“⁵ oder als „Gewebe“⁶ gefaßt wird, solch eine statische Grenzbestimmung aus. So heißt es bei Foucault, daß die „Grenzen des Buches [...] nie sauber und streng geschnitten“ sind, da jedes Buch „ein Knoten in einem Netz“, ein „Spiel von Verweisen“ auf andere Bücher und Texte ist.⁷ In die gleiche Richtung geht Derridas Auffassung vom „erweiterten Text“, der, wie es in *Überleben* heißt, „kein abgeschlossenes Schriftkorpus“ mehr ist, „kein mittels eines Buchs oder mittels seiner Ränder eingefasster Gehalt“, sondern ein „diffe-

1 Foucault: *Die Archäologie des Wissens*, S. 142.

2 Foucault: „Was ist ein Autor? (Vortrag)“, S. 1004.

3 Ebd.

4 Lotman: *Die Struktur literarischer Texte*, S. 300. Alles, „was jenseits der Linie verläuft“, gehört – so Lotman – nicht mehr zur Struktur des Werkes: „es ist entweder kein Werk oder es ist ein anderes Werk“ (ebd.)

5 Kristeva: „Der geschlossene Text“, S. 194.

6 Barthes: *Die Lust am Text*, S. 94.

7 Foucault: *Die Archäologie des Wissens*, S. 36.

rentielles Netz“, ein „Gewebe von Spuren, die endlos auf anderes verweisen“.⁸ Gleichzeitig aber – und dies wird bisweilen vergessen – betont auch Derrida, daß jeder Text einen Rand haben muß, damit man einen „Zugang“ zu ihm gewinnen kann.⁹ Jeder Text wirft daher die „question du liminaire“ auf¹⁰, wobei die Frage nach der Grenze durch den Hinweis auf deren „paradoxe Logik“¹¹ beantwortet wird.

Das ‚Paradox des Rahmens‘ besteht darin, daß es zwar einen Rahmen geben muß, damit man einen Zugang zum Gerahmten bekommt, daß dieser Rahmen aber keine feste Grenze markiert, sondern ein beweglicher Wechselrahmen, ein *Passe-partout* ist, das seine Wirkung in einer doppelten Geste zum Vorschein und zum Verschwinden bringt. Auch wenn die Grenzen des Textes nur mehr als „fließende Randung“ (*bordure*) zu fassen sind und nicht mehr als identifizierbare „Ränder“ (*marges*), welche durch die Bestimmung von Anfang und Ende, durch Titel und Unterschrift das innerhalb des Rahmens liegende Textuelle und das außerhalb des Rahmens liegende Referentielle klar voneinander trennen, so überflutet auch ein begrifflich „entgrenzter Text“ nicht alle Grenzen.¹² Vielmehr unterhält die Kraft, die in einem Text „wirkt und etwas in ihm *ins Werk setzt*, eine wesentliche Beziehung mit dem Spiel der Rahmung und der paradoxalen Logik der Grenzen“¹³, die nicht nur das „normale“ System der Referenz erschüttert, sondern zugleich auch „eine wesentliche Struktur der Referentialität“ offenbart.¹⁴

Das paradoxe „Spiel der Rahmung“ bringt, obwohl es die „singuläre Performanz“¹⁵ des Werks determiniert, keine feste Grenze, keine Demarkationslinie im Sinne Lotmans hervor, sondern ist als permanenter Rahmungsprozeß aufzufassen.¹⁶ Eben diese permanente Rahmungsbewegung bezeichnet Derrida, im Ausgang von Kant, mit dem Begriff des *Parergon*. In der *Kritik der Urteilskraft* heißt es:

Selbst was man Zieraten (*parerga*) nennt, d. i. dasjenige, was nicht in die ganze Vorstellung des Gegenstandes als Bestandteil innerlich, sondern nur äußerlich als Zutat gehört und das Wohlgefallen des Geschmacks vergrößert, tut dieses doch auch nur durch seine Form: wie Einfassungen der Gemälde, oder Gewänder an Statuen, oder Säulengänge um Prachtgebäude. Besteht aber der Zierat nicht selbst in der schönen Form, ist er, wie der goldene Rahmen, bloß um durch seinen Reiz das Gemälde dem Beifall zu empfehlen angebracht: so heißt er alsdann Schmuck, und tut der echten Schönheit Abbruch.¹⁷

8 Derrida: „Überleben“, S. 130.

9 Ebd., S. 129.

10 Derrida: „Hors livre. Préfaces“, S. 24.

11 Derrida: *Préjugés*, S. 77.

12 Vgl. Derrida: „Überleben“, S. 129.

13 Derrida: *Préjugés*, S. 77.

14 Ebd.

15 Ebd., S. 78.

16 Vgl. ebd., S. 80.

17 Kant: *Kritik der Urteilskraft*, S. 142.

Zu fragen bleibt, in welchem Verhältnis Parergonalität und Performativität zueinander stehen. Derrida weist darauf hin, daß sich das Problem des Rahmens gemeinhin auf die Frage nach dem „Ort des Rahmens“ reduziere: „Wo hat der Rahmen seinen Ort? Hat er einen Ort. Wo beginnt er. Wo endet er. Was ist seine innere Grenze? Seine äußere Grenze? Und seine Oberfläche zwischen den beiden Grenzen?“¹⁸ Die so gestellte Frage nach dem Parergon bezieht sich auf den festen Rahmen eines Gemäldes. Ein Gemälde ist, wie es in der *Encyclopédie* heißt, eine Repräsentation, die durch einen geschmückten Raum (*espace orné*) – für gewöhnlich einen Rahmen (*cadre*) oder einen Rand (*bordure*) – eingeschlossen ist.¹⁹ Der feste Rahmen als Begrenzung eines Bildausschnitts entspricht dem von Langen für das 18. Jahrhundert festgestellten „Prinzip der Rahmenschau“²⁰, und der „Blick durch den Rahmen“ ist – durchaus auch im Sinne der Systemtheorie – als „Blick des Beobachters“ zu verstehen.²¹

Das Parergon im Sinne Derridas konstituiert nun nicht nur die räumliche Einheit des Eingerahmten oder dessen Konzeptualisierbarkeit.²² Parergonalität betrifft vielmehr den dynamischen Prozeß der Rahmung, des Rahmenwechsels, aber auch das Zum-Verschwinden-Bringen des Rahmens. Das Parergon wird, wie es in *Die Wahrheit in der Malerei* heißt, „ins Innere hineingerufen“, um einen Rahmen „(von) innen zu konstituieren“.²³ Der Rand wird, mit anderen Worten, als dynamische ‚Wirkungskraft‘ begriffen.²⁴ Dabei steht das Parergon im Spannungsfeld zweier widersprüchlicher Wirkungskräfte: Einerseits wirkt es „von einem bestimmten Außen her, im Inneren des Verfahrens mit“²⁵, zeichnet sich also durch eine parergonale Kraft des Hineinwirkens aus; andererseits ist das Parergon „eine Form, deren traditionelle Bestimmung es ist, sich nicht abzuheben, sondern zu ver-

18 Derrida: *Die Wahrheit in der Malerei*, S. 84.

19 Diderot/d'Alembert (Hg.): *Encyclopédie*, Bd. 15 (1765), S. 806, Stichwort „Tableau“. In der Malerei bedeutet Tableau eine „représentation d'un sujet que le peintre renferme dans un espace orné pour l'ordinaire d'un cadre ou bordure“.

20 Langen: *Anschauungsformen in der deutschen Dichtung des 18. Jahrhunderts*, S. 6.

21 Campe: *Spiel der Wahrscheinlichkeit*, S. 312.

22 Vgl. Dünkelsbühler: *Kritik der Rahmen-Vernunft. Parergon-Versionen nach Kant und Derrida*, S. 54.

Nach Dünkelsbühler macht die „essentielle Partizipierung des Rahmens am zu Rahmenden“ die Übersetzung „von Rahmen zu Parergon notwendig“ (ebd.). Zugleich ist das Parergon jedoch weiterhin auch statisch determiniert, denn: „Als Parergon okkupiert der Rahmen so etwas wie einen buchstäblichen ‚Para-sit(z)‘ (para-site), entlang einer site, aber gleichzeitig auch, parallel zum Präfix von Para-dox, dagegen“ (Dünkelsbühler: „Rahmen-Gesetz und Parergon-Paradox“, S. 210).

23 Derrida: *Die Wahrheit in der Malerei*, S. 84.

24 Vgl. auch Simmels Aufsatz „Der Bildrahmen. Ein ästhetischer Versuch“. Simmel sieht die Funktion des Rahmens darin, daß dieser „die Gleichgültigkeit und Abwehr nach außen und den vereinheitlichenden Zusammenschluß nach innen in einem Akte ausübt. Was der Rahmen dem Kunstwerk leistet, ist, daß er diese Doppelfunktion seiner Grenze symbolisiert und verstärkt“ (Simmel: „Der Bildrahmen. Ein ästhetischer Versuch“, S. 101). Ebenfalls an Derrida anschließbar ist Simmels These, die ästhetischen Position des Rahmens werde „nicht weniger durch eine gewisse Indifferenz als durch jene Energien seiner Form bestimmt [...], deren gleichmäßiges Fließen ihn als den bloßen Grenzhüter des Bildes charakterisiert“ (S. 106).

25 Derrida: *Die Wahrheit in der Malerei*, S. 74.

schwinden, zu versinken, zu verblassen, in dem Augenblick zu zerfließen, wo es seine größte Energie entfaltet“.²⁶

Das Zum-Verschwinden-bringen der Rahmenwirkung könnte man in Anschluß an Luhmann als ‚parergonale Latenz‘ bezeichnen. Aufgrund dieser Wirkung ist das Bild nicht mehr als sichtbarer, gerahmter Raum zu begreifen, sondern als unsichtbare Rahmung – so wie zum Beispiel die Zentralperspektive das Bild von innen rahmt. Dabei verliert zwar der äußere Bilderrahmen nicht „seine Funktion als Grenze der Komposition“, aber die Beobachtungsverhältnisse und die Zentralperspektive demonstrieren, „daß die Welt über den Bildrahmen hinausreicht und daß eigentlich die beobachtbare Welt abgebildet wird. So kann auch das unsichtbar Bleibende in das Bild hineingezogen, durch es sichtbar gemacht werden“.²⁷ Die Entwicklung der Zentralperspektive in der Malerei der Renaissance ist also, mit Luhmann zu sprechen, auf eine „Latenzbeobachtung“ zurückzuführen, die eine „unsichtbare Bedingung des natürlichen Sehens“ erfaßt²⁸: Die Perspektive macht einerseits „den Beobachter sichtbar – und zwar gerade in dem Punkte, in dem er für sich selbst unsichtbar ist“²⁹, sie eröffnet andererseits die Möglichkeit, „zu zeigen, was im Bild sichtbare Personen sehen und was sie dank ihrer Stellung im Raum nicht sehen können“, das heißt, durch sie „werden Personen im Bild als Beobachter beobachtbar“.³⁰ Hieraus folgt, daß die Perspektive ein dynamisches, parergonales Verfahren ist, das nicht nur die Einheit des Bildes garantiert, sondern das über den „festen Bilderrahmen“ hinaus funktioniert, indem die Zentralperspektive das unsichtbar Bleibende ins Innere hereinruft.

Dabei steht die Parergonalität im Spannungsfeld von „Beobachtung zweiter Ordnung“, „Doppelrahmung“ und „Latenzbeobachtung“. In der „Doppelrahmung“³¹ manifestiert sich eine bestimmte Form von Beobachtung zweiter Ordnung, die sich nicht nur auf die Beobachtungsinstrumente eines anderen Beobachters richtet, sondern auch auf das, was durch die Verwendung dieser Beobachtungsinstrumente an Beobachtungsmöglichkeiten ausgeschlossen wird.³² Diese Beobachtung der ermöglichenden und ausschließenden Beobachtungsweise ist die „Latenzbeobachtung“: Sie ist als eine „die Welteinheit sprengende bzw. ins Unbeobachtbare verschiebende Distanztechnik eines Beobachters zweiter Ordnung“ zu begreifen.³³ Die Kunst ist das Feld, auf dem Doppelrahmung und Latenzbeobachtung eingeübt und zunächst „nur im Bereich des Fiktionalen“ ausprobiert werden.³⁴ Der Ausgangspunkt der Doppelrahmung ist eine bestimmte Form der Rahmenschau, wie sie die perspektivische Malerei und das Bühnenthea-

26 Ebd., S. 82.

27 Luhmann: *Die Kunst der Gesellschaft*, S. 142.

28 Ebd., S. 140.

29 Ebd.

30 Ebd., S. 142.

31 Vgl. ebd., S. 178.

32 Ebd., S. 137.

33 Ebd., S. 138.

34 Ebd.

ter etablieren, die im 18. Jahrhundert vom „modernen Roman“ abgelöst werden.³⁵ Die Führung „in der Entwicklung von Latenzbeobachtungen“ geht im Laufe des 17. und 18. Jahrhunderts „auf das Theater und die Literatur und speziell auf den Roman über“.³⁶ Die Erzählstruktur des Romans mobilisiert die Aufmerksamkeit des Lesers für „latente Motive“ und hat zugleich die Aufgabe, diese „für den Leser erratbar zu machen“.³⁷ Die Latenzbeobachtung führt insofern eine Unterscheidung ein zwischen dem, was illokutionär im Text ausgesagt wird, und dem, was sich indexikalisch am Text zeigt.

Für die Frage nach der performativen beziehungsweise parergonalen Rahmung ist der Umstand relevant, daß Luhmanns Begriff der Doppelrahmung sowohl an Austins Sprechakttheorie als auch an Goffmans *Rahmen-Analyse* anschließbar ist. Das ausgeprägte systemtheoretische „Interesse an Rahmungen“³⁸ leitet sich maßgeblich von Goffmans *frame*-Begriff her, nämlich von der Einsicht, „daß alle Beobachtungen *beide* Seiten der Form voraussetzen müssen, die sie als Unterscheidung oder ‚Rahmen‘ verwenden“.³⁹ Goffmans *Rahmen-Analyse* wiederum deutet den von Austin festgestellten „Szenenwechsel“⁴⁰, durch den Äußerungen von der Lebenswelt in die Theaterwelt versetzt werden, nicht als Entkräftung, sondern als „modulierende Transformation“⁴¹ von einer Bedeutungsebene auf eine andere, die als Rahmenwechsel wahrgenommen wird. Um anzuzeigen, wann und wo solch eine Transformation beginnt, und wo sie endet, gibt es bestimmte *Rahmungshinweise*, nämlich einmal „zeitliche Klammern“, „auf deren Wirkungsbereich die Transformation beschränkt sein soll“, und zum anderen „räumliche Klammern“, die „das Gebiet an[zeigen], auf das sich die Modulation in dem betreffenden Fall erstrecken soll“.⁴² Alles, was innerhalb dieser Klammern steht, muß unter der modulierten Perspektive betrachtet werden. Die Rahmungshinweise fungieren dabei als modulierende Schlüssel (*key*)⁴³, die von einem bestimmten Außen her den Zugang zum Gerahmten eröffnen und zugleich im Inneren des Verfahrens eine Ebenendifferenzierung vornehmen. Insofern haben Modulationen immer auch parergonale Funktion.

35 Ebd., S. 177. Vgl. auch Esposito: „Fiktion und Virtualität“, S. 273, der zufolge die Zentralperspektive der Malerei als „Bezugspunkt der Koordination der Fiktion“ in die „allmächtige und allwissende Perspektive des Erzählers“ transformiert wurde. Mit Blick auf das Verhältnis von Malerei und Schauspiel schreibt Langen, die „Form des umrahmten Ausschnittbildes“ beim Bild und bei der Schaubühne mache diese in ihrem „Streben nach Illusion und perspektivischer Wirkung völlig gleich“ (Langen, *Anschauungsformen in der deutschen Dichtung des 18. Jahrhunderts*, S. 83).

36 Luhmann: *Die Kunst der Gesellschaft*, S. 142.

37 Ebd., S. 144.

38 Vgl. Stanitzek: „Im Rahmen?“, S. 17.

39 Luhmann: „Dekonstruktion als Beobachtung zweiter Ordnung“, S. 19, Fn. 21.

40 Austin: *Zur Theorie der Sprechakte*, S. 43 f.; Austin: *How to do Things with Words*, S. 22.

41 Goffman: *Rahmen-Analyse*, S. 55 f.

42 Ebd., S. 57.

43 Ebd., S. 56, Fn. 14.

3.2 Das Vorwort als *Vor-Schrift*

Aus literaturwissenschaftlicher Sicht betrifft das Verhältnis von *Ergon* und *Parergon* die performativen und parergonalen Rahmungsfunktionen von Paratexten. Das heißt, daß die Frage, wie der *speech act* beschaffen ist, „der zu sagen gestattet, daß ein Werk vorliegt“⁴⁴, mit der Frage nach der „Funktion von Vorworten“⁴⁵ verknüpft wird. Mit dieser Verknüpfung wird impliziert, daß ein Text erst durch performative Rahmungsakte zum Werk wird, wobei sowohl die Ausführung als auch die Aufführung dieser Rahmungsakte der Funktion Autor respektive der Funktion Herausgeber obliegt. Die Orte, an denen die diskursiven – juristischen wie rhetorischen – Rahmenbedingungen verhandelt und reflektiert werden, sind die Paratexte – allen voran das Vorwort.

Paratexte sind Texte, die als Rahmen für Texte fungieren. Neben den Vorworten sind dies: Buchtitel, Dedikationen, Inhaltsverzeichnisse, Kapitelüberschriften, Unterschriften, Fußnoten, Endnoten, Nachworte. Faßt man diese textuelle Rahmung als performativen Rahmendiskurs, so stellen sich drei Fragen: Erstens, welchen Gelingens-, Inszenierungs- und Verkörperungsbedingungen gehorcht der Paratext? Zweitens, wodurch wird der Paratext zum „szenischen Rahmen des Schreibens“?⁴⁶ Drittens, inwiefern konstituiert dieser szenische Rahmen des Schreibens den Rahmen des Textes? 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* oder – wie es Borges anlässlich eines Vorwortes ausgedrückt hat – um ein ‚Vestibül‘, das jedem die Möglichkeit zum Eintreten oder Umkehren bietet; 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.⁴⁷

Bei seiner Definition des Vorwortes als ‚unbestimmter Zone‘ rekurriert Genette auf eine Überlegung von Compagnon, der in *La Seconde main* den Bereich zwischen dem *hors-texte* und dem Text als *Périgraphie* bezeichnet, als „zone intermédiaire“⁴⁸, die man passieren muß, um Zugang zum Text zu erhalten. Diese vermittelnde Zone liegt weder eindeutig außerhalb noch eindeutig innerhalb dessen, was sie rahmt⁴⁹; es han-

44 Foucault: „Was ist ein Autor? (Vortrag)“, S. 1004.

45 Ebd.

46 Vgl. Campe: „Die Schreibszene. Schreiben“, S. 764.

47 Genette: *Paratexte*, S. 10.

48 Compagnon: *La Seconde main*, S. 328. Ganz ähnlich argumentiert übrigens auch 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“ (Ehrenzeller: *Studien zur Romanvorrede*, S. 138).

49 Vgl. hierzu Dünkelsbühler: „Rahmen-Gesetz und Parergon-Paradox“, S. 208, wo ebenfalls vom Rahmen als einer „transitorischen und prozessualen, oszillierenden Zone des Zwischen, zwischen Innen und Außen“ die Rede ist.

delt sich um eine Zone des Übergangs. Compagnon vergleicht sie mit einem Bilderrahmen (*cadre*), der das Bild (*tableau*) einschließt⁵⁰ und den Zugang zum „Körper des Buches“ sichert.

Mit seinem Begriff der *Périgraphie* antizipiert Compagnon sowohl Genettes Konzept der *Paratextualität* als auch Derridas Konzept der *Parergonalität*. Die *Périgraphie* bezieht sich gleichermaßen auf die direktiven und die diagrammatischen Aspekte der textuellen Rahmenkonstitution. 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“.⁵¹ Dabei werfen die Begriffe der *Périgraphie*, der *Paratextualität* und der *Parergonalität* die Frage nach dem Verhältnis von Schriftlichkeit und Performativität im Rahmen des „Vorwortakts“⁵² 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. 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 Aufspaltung zu verstehen ist.

Das so bestimmte Verhältnis von Performativität und Schriftlichkeit spielt in jene drei Problemkreise hinein, die Ansoerge bei seiner Untersuchung der Romanvorrede ausmacht⁵³, nämlich erstens die unterschiedlichen Realisationsformen der Vorrede im Roman, zweitens die Beziehung zwischen Haupttext und Vorrede, drittens die poetologische Funktion der Vorrede als Ort der Selbstreflexion.

3.2.1 Die Vorschrift als Instruktion

In der Vorrede zu seinen Fabeln stellt Lessing fest: „Eine Vorrede soll nichts enthalten, als die Geschichte des Buchs“.⁵⁴ Im Gegensatz zu Lessing, der die Vorrede als Ort bestimmt, an dem die Entstehungsgeschichte des Buches erzählt wird, betont Novalis die pragmatische Dimension des Vorwortakts: „Der Gebrauch des Buches – die Phil[osophie] seiner Lektüre wird in der Vorrede gegeben“.⁵⁵ Ganz

50 Vgl. Compagnon: *La Seconde main*, S. 328: „Sa périphérie, ce qui n'est ni dedans ni dehors, comprend toute une série d'éléments qui l'enveloppent, comme le cadre enserre le tableau d'un titre, d'une signature, d'une dédicace. Ce sont autant d'entrées dans le corps du livre“.

51 Genette: *Paratexte*, S. 11. Vgl. hierzu auch Nutt-Kofoth: „Text lesen – Text sehen: Edition und Typographie“, S. 4.

52 Vgl. Genette: *Paratexte*, S. 279.

53 Vgl. Ansoerge: *Art und Funktion der Vorrede im Roman*, S. 14.

54 Lessing: *Fabeln*, in: ders.: *Werke*, Bd. 5, S. 354.

55 Novalis: *Schriften*, Bd. 3, S. 361.

ähnlich wird die „Préface“ in der *Encyclopédie* als ein „avertissement“ definiert, das vor das Buch gestellt wird, „pour instruire le lecteur de l'ordre & de la disposition qu'on y a observé“. ⁵⁶ Das Vorwort gibt Leseanweisungen, indem es über die Ordnung und die Disposition, die sich im Haupttext beobachten lassen, Vorbericht erstattet. Zugleich erfüllt das Vorwort aufgrund seines Instruktionscharakters aber auch selbst eine dispositive Steuerungsfunktion. Der Instruktionscharakter des Vorworts rührt daher, daß es eine Lektüeranweisung darstellt, die dem Leser einen interpretativen Zugang zum Werk eröffnen soll. Das Minimalziel ist, daß das Vorwort überhaupt „eine Lektüre bewirkt“, das Maximalziel ist, daß „ein guter Verlauf der Lektüre“ ermöglicht wird. ⁵⁷ Dabei befindet sich das Vorwort in einer merkwürdigen funktionalen Zwischenlage: Es ist eine Zone *performativer Überblendungen* von funktionalen Gelingensbedingungen, phänomenalen Verkörperungsbedingungen und quasi-theatralen Inszenierungsbedingungen.

Beginnen wir mit den Gelingensbedingungen. Nach Genette zeichnet sich das Vorwort durch die „*illokutorische Wirkung* seiner Mitteilung“ aus ⁵⁸, und auch Barthes bezeichnet das Vorwort als „illokutionären Akt“. ⁵⁹ In die gleiche Richtung zielt Maclean, wenn sie im Anschluß an Genette betont: „The paratext involves a series of first order illocutionary acts in which the author, the editor, or the prefacer are frequently using direct performatives. They are informing, persuading, advising, or indeed exhorting and commanding the reader“. ⁶⁰ Als Lektüeranweisung übernimmt das Vorwort die illokutionäre Rolle eines explizit performativen, direktiven Sprechakts. Sobald es darum geht, den logischen Status des nachfolgenden Haupttextes festzustellen, hat das Vorwort dagegen die Funktion eines Kommissivs oder eines Deklarativs.

Seinen kommissiven Charakter offenbart das Vorwort sowohl bei „autobiographischen Pakten“ ⁶¹ als auch bei „Fiktionsverträgen“ ⁶² – beide versprechen, den logischen Status des Eingerahmten von vornherein, nämlich vom Vorwort her, zu determinieren, wobei freilich unklar bleibt, ob und inwiefern dieses Versprechen jemals eingelöst wird. Zugleich kann das Vorwort als Ort gedeutet werden, an dem der logische Status des nachfolgenden Diskurses in Form eines poetischen Deklarativs verkündet wird. In allen drei Fällen ist das Problem, welchen logischen Status die im Vorwort vollzogenen Sprechakte haben, an die Frage gekoppelt, ob das Vorwort tatsächlich *vor* dem Buch – *hors livre* – steht, oder ob es als Teil des Werks zu gelten hat. Aus dieser Aussage erwächst die Aufgabe zu klären, in welchem Verhältnis der Diskurs des Vorworts und der Diskurs des Haupttextes zueinander stehen.

⁵⁶ Diderot/d'Alembert (Hg.): *Encyclopédie*, Bd. 13 (1765), Stichwort „Préface“, S. 280.

⁵⁷ Genette: *Paratexte*, S. 191.

⁵⁸ Ebd., S. 17.

⁵⁹ Vgl. Barthes: „Préface à ‚La parole intermédiaire‘ de François Flahault“, S. 849: „[...] la préface est en effet l'un de ces actes ‚illocutoires‘, dont notre auteur se fait ici l'analyste“.

⁶⁰ Maclean: „Pretexts and Paratexts: The Art of the Peripheral“, S. 274.

⁶¹ Lejeune: „Der autobiographische Pakt“, S. 231.

⁶² Genette: *Paratexte*, S. 209 f.

In seiner sprechakttheoretischen Studie zu *Kommunikation und Textherstellung* faßt Cho die Bedeutung des Vorworts als Paratext in mehreren Thesen zusammen. Danach sind Paratexte erstens „Elemente, durch die ein (Haupt-)Text zum Buch wird“. Zweitens sind Paratexte aber „immer dem Hauptwerk untergeordnet“. ⁶³ Nun folgt der zweite Satz keineswegs aus dem ersten – man könnte sogar umgekehrt argumentieren, daß die Rahmung, die der Haupttext durch den Paratext erfährt, als Beleg dafür gelten kann, daß der Haupttext dem Paratext untergeordnet ist.

In diese Richtung weist Derrida, wenn er die Ansicht vertritt, daß das Vorwort größer sei als der Haupttext ⁶⁴, ebenso wie de Man, der mit Blick auf Rousseaus *Nouvelle Héloïse* die Frage stellt, „ob das Vorwort für den Haupttext, oder der Haupttext für das Vorwort geschrieben wurde“. ⁶⁵ Evident wird die Auffassung von der Unterordnung des Haupttextes unter den Paratext, wenn man das Vorwort als „metakommunikative Textsorte“ auszeichnet. Für Pötschke hat das Vorwort die Funktion einer „Gebrauchsanweisung“ für den Umgang mit dem Text: „Man kann sagen, daß die Rezeption des ‚eigentlichen‘ Textes durch das Vorwort gesteuert wird, um eine optimale Rezeption zu erreichen“. ⁶⁶ Diese dispositive Steuerungsfunktion ist insofern metakommunikativ, als sich das Vorwort von einer zweiten, dem Haupttext übergeordneten Ebene aus auf den Haupttext als einer ersten Ebene bezieht.

Die zweite, metakommunikative Ebene, die durch das Vorwort etabliert wird, ist zugleich auch jene Ebene, von der aus Beobachtungen zweiter Ordnung möglich werden. Die so bestimmte, metakommunikative Funktion des Vorworts korrespondiert mit der in der *Encyclopédie* gegebenen Definition, wonach der Leser vom Vorwort über die Disposition des Haupttextes instruiert wird. ⁶⁷ Sie ist aber auch mit der in *Zedlers Universal-Lexicon* gegebenen Bestimmung der Vorrede kompatibel, die neben dem Hinweis auf die Steuerungsfunktion des Vorworts den Wunsch äußert, „daß alle Vorreden ein Perspektiv wären, dadurch man den ganzen Plan und den Werth eines Buches übersehen könnte“. ⁶⁸

⁶³ Cho: *Kommunikation und Textherstellung*, S. 175.

⁶⁴ Derrida: „Hors livre. Préfaces“, S. 73.

⁶⁵ De Man: „Allegory (Julie)“, S. 205.

⁶⁶ Pötschke: „Ist das Vorwort eine metakommunikative Textsorte?“, S. 189.

⁶⁷ Vgl. Diderot/d'Alembert (Hg.): *Encyclopédie*, Bd. 13 (1765), Stichwort „Préface“, S. 280.

⁶⁸ *Zedlers Universal-Lexicon*, Artikel „Vorrede“, S. 1073 f. Dort wird der Begriff der Vorrede aus der Praefatio und dem Prooemium hergeleitet und als „schriftliche Nachricht“ definiert, „welche die Schrift-Steller ihren verfertigten Werken aus unterschiedener Absicht vorzusetzen pflegen. Man beschreibt sie auch, daß sie eine Schrift sey, so einem Buche vorgesetzt wird und entweder den Inhalt desselben vorträgt, damit der Leser wissen möge, was er in jenen suchen soll; oder eine Vertheidigung in sich fasset, damit der Werth und verdiente Ruhm des Werkes gerettet werde; oder eine Materie abhandelt, den Leser zu unterrichten. Es ist eine Vorrede bey einem Buche eine nützliche Sache, und die Gelehrten urtheilen nicht übel, welche sagen, wenn man ein Buch lesen wolle, so müsse man vor allen Dingen die Vorrede und das Register desselben ansehen. Denn obgleich die Vorrede nicht zu dem Wesen eines Buches gehöret, und man vor vielen derer ältesten Bücher dergleichen gar nicht findet; so hat doch der Vortheil, bey einem Buche die Absicht und andere Umstände zu wissen, gar bald gelehret, daß einige Nachricht voranzusetzen nöthig sey [...]“.

Sieht man die Funktion des Vorworts darin, den Leser durch eine paratextuelle Gebrauchsanweisung zu steuern, und geht man zugleich davon aus, daß Paratexte Teil des Gesamttextes sind, erfaßt die paradoxe Logik der Grenze den Rahmen des fiktionalen Diskurses. Vor dem Hintergrund einer fiktionstheoretischen Diskussion scheint die Auffassung, die metakommunikative Funktion des Vorwortakts bestehe darin, dem Leser eine Gebrauchsanweisung zu geben, an Searles These anschließbar, Regieanweisungen seien die einzigen ernsthaften Äußerungen, die im Kontext fiktionaler Sprachverwendung vorkommen können.⁶⁹ Es ist allerdings fraglich, ob die Regieanweisungen tatsächlich im Rahmen des fiktionalen Diskurses gegeben werden, da Regieanweisungen direktive Sprechakte sind, die den *realen* Schauspielern Anweisungen geben, wie sie fiktive Sprachhandlungen im Rahmen einer Inszenierung des Werks verkörpern sollen. Ebenso unklar bleibt, ob das Vorwort noch als ernsthafter illokutionärer Akt anzusehen ist, sobald man es als Teil des Werks ansieht. Als Teil des Werks ist das Vorwort nämlich auch Teil des fiktionalen Diskurses und besitzt als präntendierter performativer Akt keine illokutionäre Kraft mehr. Der fiktionale Diskurs ist gemäß den Auffassungen von Austin, Searle und Habermas durch eine „Einklammerung der illokutionären Kraft“ ausgezeichnet, die ihn vom pragmatischen Druck der „handlungsfolgenrelevanten Verbindlichkeiten“ entbindet.⁷⁰ Dies betrifft natürlich auch den pragmatischen Druck, den Leseanweisungen ausüben.

Mithin bleibt zu fragen, wo die Einklammerung der illokutionären Kraft stattfindet, ob sie *vor* dem Vorwort oder *durch* das Vorwort vollzogen wird. Genette beantwortet diese Frage in seinem Aufsatz „Fiktionsakte“, indem er Searles Argument modifiziert, die einzigen ernsthaften Sprechakte im Kontext des fiktionalen Diskurses seien Regieanweisungen. Für Genette ist die fiktive Rede von Figuren in Dramen und Erzählungen „innerhalb ihres fiktionalen Universums durchaus ernsthaft“.⁷¹ Gerahmt wird diese ‚intrafiktionale Ernsthaftigkeit‘ durch eine besondere Form der *poetischen Performanz*: Sobald der reale Autor eine *pretended assertion* mit literarischer Absicht produziert, vollzieht er immer auch den ernsthaften, poetisch-performativen Akt, „eine Fiktion zu produzieren“.⁷²

Hieraus könnte man im Anschluß an Goffman folgern, daß der Rahmen des fiktionalen Diskurses einen äußeren und einen inneren Rand besitzt. Am äußeren Rand des Rahmens stellt sich die Frage, „welchen Status das ganze eigentlich in der äußeren Welt hat“.⁷³ Am inneren Rand stellt sich die Frage nach der intrafiktionalen Relevanz. Die Innenseite des Rahmens ist, wie es bei Luhmann heißt, die „markierte Seite“: „Von dort aus hat man die folgende Operation zu starten. Die Innenseite hat also Anschlußwert“.⁷⁴ Die Modulation eines Rahmens betrifft des-

69 Vgl. Searle: „Der logische Status fiktionalen Diskurses“, S. 91. Nach Searle entspricht die illokutionäre Funktion der Regieanweisung „der illokutionären Rolle eines Rezepts zum Kuchenbacken“ (S. 92).

70 Habermas: *Der philosophische Diskurs der Moderne*, S. 236.

71 Genette: „Fiktionsakte“, S. 62 f.

72 Ebd., S. 48.

73 Goffman: *Rahmen-Analyse*, S. 96.

74 Luhmann: „Dekonstruktion als Beobachtung zweiter Ordnung“, S. 18.

sen äußeren und dessen inneren Rand, und das heißt im Falle der „Doppelrahmung“ des fiktionalen Diskurses: Der erste, poetisch-performative Akt wird am äußeren Rand vom realen Autor vollzogen, wobei sich der reale Autor mit dem Akt des Schreibens in eine überpersönliche, extradiegetische Aussageinstanz am inneren Rand transformiert. Was diese extradiegetische Aussageinstanz „within the fiction frame“ sagt, meint sie intrafiktionale ernst.⁷⁵ Eben dies ist die Pointe des Ansatzes von Martínez-Bonati, nämlich die Erkenntnis, daß sich der reale Autor mit dem Akt des Schreibens in ein fiktionales Aussagesubjekt „transfiguriert“.⁷⁶ Die mit dem poetisch-performativen Akt einhergehende Trennung zwischen Autor und extradiegetischer Erzählinstanz führt zu jener *partage* zwischen wirklichem Schriftsteller und fiktivem Sprecher, durch welche die Funktion Autor ausgezeichnet ist.⁷⁷ Dabei interagiert die Autorfunktion mit der „Funktion von Vorworten“⁷⁸, denn Vorworte markieren jene Übergangszone am Rand des Textes, an der die Spaltung zwischen wirklichem Schriftsteller und fiktionalem Sprecher vollzogen und die Position des Autors zum Text bestimmt wird: Dadurch nämlich, daß in dieser Zone der werkkonstitutive *speech act* im Licht einer performativen Überblendung vollzogen wird. Bei Sprechakten in literarischen Paratexten wird der Ausführungscharakter vom Aufführungscharakter überblendet. Darüber hinaus zeigt sich, daß der werkkonstitutive *speech act* nicht nur performative, sondern parergonale Rahmungsfunktion hat, denn er wirkt „von einem bestimmten Außen her, im Inneren des Verfahrens mit“.⁷⁹

Der Akt, durch dessen Vollzug eine Fiktion erzeugt wird, setzt zugleich eine *partage* zwischen dem ‚wirklichen Schriftsteller‘ und der fiktiven Aussageinstanz intrafiktionale in Szene. Darüber hinaus determiniert dieser Akt den Status des Geschriebenen in der äußeren Welt, indem er ein juristisches Performativ mit Zuschreibungsfunktion etabliert, durch welches am äußeren Rand des Diskurses das Verhältnis zwischen Autor und Text festgelegt wird: „Jeder rechtschaffende Mann muß sich zu den Büchern, die er herausgibt, bekennen“⁸⁰, heißt es in der „Préface“ zur *Nouvelle Héloïse*. Vom inneren Rand des Diskurses her betrachtet, erscheint die Zuschreibungsfunktion als kommissiver Sprechakt, der den logischen Status des Textes entweder im Sinne des „autobiographischen Pakts“ oder des „Fiktionsvertrags“ festschreibt. Dabei hat der werkkonstitutive *speech act* immer auch deklarativen Charakter: Er impliziert entweder eine Authentizitätserklärung oder eine Unabhängigkeitserklärung. Im ersten Fall wird das Prinzip der Übereinstimmung der proponierten Behauptungen mit den Fakten zum Orientierungsmaßstab erklärt, im zweiten Fall sagt sich der fiktionale Diskurs von seiner Verankerung in extratextuellen Kontexten los.

75 Henry: *Pretending and Meaning*, S. 107.

76 Martínez-Bonati: „On Fictional Discourse“, S. 71.

77 Vgl. Foucault: „Was ist ein Autor? (Vortrag)“, S. 1020.

78 Ebd., S. 1004.

79 Derrida: *Die Wahrheit in der Malerei*, S. 74.

80 Rousseau: *Neue Héloïse*, S. 5.

Die Frage nach dem Verhältnis von Vorwort und Haupttext eröffnet neben dem literaturtheoretischen auch einen literaturgeschichtlichen Problemhorizont. So wird in der Forschungsliteratur zur Romanvorrede – beinahe einstimmig – eine historische Entwicklung unterstellt, die den Status der Vorrede ebenso betrifft wie die Rahmenkonstitution. Ansorge weist darauf hin, daß sich im späten 18. Jahrhundert die „scheinbare Kluft zwischen der historischen Wirklichkeit des Vorworts“ und „der fiktiven Wirklichkeit der handelnden und erlebenden Charaktere“ im Roman nicht mehr als „unüberwindbarer Abgrund“ darstellt, sondern daß es „Brücken von hüben nach drüben“ gibt, „die einer Verbindung beider Bereiche förderlich sind“.⁸¹ Berücksichtigt man in diesem Zusammenhang Webers Unterscheidung zwischen der „selbständigen Vorrede“, die dem Roman vorangestellt ist, und der Vorrede als einem in das Romangeschehen „integrierten Text“⁸², kann man für das 18. Jahrhundert eine Entwicklungslinie von der „selbständigen Vorrede“ zur „integrierten Vorrede“ feststellen. Diese Behauptung deckt sich bis zu einem gewissen Grade mit Ehrenzellers These, die Romanvorrede, die in den „Kinderjahren des Prozaromans“ eine „unerläßliche Bedingung“ gewesen sei, habe im 18. Jahrhundert ihre „sachlichen Funktionen“ abgelegt, um schließlich bei Jean Paul eine „zwecklos heitere Verklärung“ zu erfahren⁸³; die Vorrede habe sich also von einer „Zweckform mit ganz bestimmten Aufgaben“ zu einem rhetorischen Ritual gewandelt. Dieser „Entformungsprozeß“⁸⁴ mündet nach Ehrenzeller zunächst in den „Kult der Vorrede um der Vorrede willen“⁸⁵ und führt schließlich zu ihrem Verschwinden.

81 Ansorge: *Art und Funktion der Vorrede im Roman*, S. 17.

82 Weber: *Die poetologische Selbstreflexion im deutschen Roman des 18. Jahrhunderts*, S. 20.

83 Ehrenzeller: *Studien zur Romanvorrede*, S. 7 f. Die „Entfunktionalisierungsthese“ kann aber auch mit der entgegengesetzten Chronologie behauptet werden. So schreibt Miller, die „Appretur der Herausgabe“ verstehe sich als eine „mehr oder minder dekorative Eingangsregelung, die einer allgemeinen Einstimmung dienen soll“, sie sei „der deutliche Notbehelf einer Romanperiode, die zum Anfang ein spezifisches Unverhältnis und Mißtrauen besaß: ‚der Anfang ist in jedem Fall zu überspielen‘“ (Miller: „Die Rollen des Erzählers“, S. 63).

84 Ehrenzeller: *Studien zur Romanvorrede*, S. 158.

85 Ebd., S. 17. Zu fragen bleibt, ob der „Kult der Vorrede“ tatsächlich erst ab Mitte des 18. Jahrhunderts einsetzte, wie Ehrenzeller behauptet, oder nicht schon sehr viel früher. So stellt Babenko mit Blick auf die Verbreitung der Vorreden im 16. Jahrhundert fest: „Die Verbreitung der Mode, Texte verschiedener Art mit Vorreden zu versehen, ist zurückzuführen auf das Bestreben der Verfasser und Herausgeber, nicht selten der Drucker oder Verleger, durch das gedruckte Wort nicht nur die eigentliche Veröffentlichung zu erläutern und zu begründen, sondern auch, sich Ruhm zu verschaffen, den eigenen Namen zu verewigen, der eigenen Veröffentlichung größere Bedeutsamkeit zu verleihen“ (Babenko: „Vorreden des XVI. Jahrhunderts in soziokultureller und sprachgeschichtlicher Sicht“, S. 288). In die gleiche Richtung weist Schwitzgebel, der zufolge es im 16. Jahrhundert zwar kaum zeitgenössische Äußerungen der Vorredenschreiber über die Bedeutung der Vorrede gibt, doch lasse „das Vorgehen der Herausgeber Rückschlüsse darauf zu, daß sie als ein wesentlicher und notwendiger Bestandteil des Buches gesehen wurde“, denn: „Im 16. Jahrhundert gelangt kaum ein Buch ohne Vorrede zum Leser, und in der Regel werden die Originalvorworte mit dem Buch weitertradiert“ (Schwitzgebel: *Noch nicht genug der Vorrede*, S. 2). Dabei erweisen sich die Stellungnahmen der Autoren über ihre Intention als „Konstante aller Vorreden gleich welcher Gattung“ (S. 47).

Die These vom Funktionsverlust der Vorrede läßt sich als Prozeß „illokutionärer Entfunktionalisierung“⁸⁶ auffassen, der allerdings durch eine gegenläufige Tendenz zur poetologischen Refunktionalisierung des literarischen Paratextes begleitet wird⁸⁷: Die metakommunikative Funktion des Vorworts wird durch metafiktionale und meta-performative Funktionen überlagert. Die metafiktionale und meta-performative Funktionen bestehen darin, vom Vorwort her die Fiktionalität und den Illusionscharakter des nachfolgenden Haupttextes zu reflektieren⁸⁸, wobei sich immer wieder die Frage stellt, inwieweit die Elemente des Rahmens „Teil der eigentlichen Fiktion sind“.⁸⁹ Die meta-performativen Funktionen des Vorworts dagegen betreffen die rhetorisch-rituellen Eingangsformeln, mit denen ein Anfang ‚gemacht‘ wird.

3.2.2 Die Vorschrift als Ritual

„In prologo auctor reddit lectores benevolos, attentos, dociles“, schreibt Cicero in *De inventione*.⁹⁰ Die Vorrede soll sich der Aufmerksamkeit und des Wohlwollens der Hörschaft versichern. Sie ist ein vom Erzähler vollzogener „Schwellenritus“.⁹¹ Diese Annahme impliziert unter einem ritualtheoretischen Gesichtspunkt, daß der Vorwortakt eine „meta-performative kommunikative Handlung“⁹² darstellt, die dem kommunikativen Handeln insofern vorausgeht, als der Vorwortakt die Geltung bestimmter Konventionen allererst „etabliert, einführt und konstruiert“.⁹³ Nach Belliger und Krieger suspendieren ritualisierte Handlungen die Frage nach den Geltungsansprüchen gemeinsam akzeptierter Normen, um statt dessen die Wahrheit deklarativ zu „verkünden“.⁹⁴ Das heißt, ritualisiertes Handeln ist keinen Verifikationsprozeduren unterworfen, sondern „die Wahrheit des Rituals“ wird durch Prozeduren der Initiation mimetisch internalisiert.⁹⁵

Eben dies ist die Funktion jenes Teils des *Prooemiums*⁹⁶, der als *Invocatio* bezeichnet wird und traditionellerweise der Musenepiklese dient. Bereits in der Antike ist allerdings eine „Entwertung des Musenanrufs“ zu verzeichnen, sofern man diesen als *echtes* Gebet auffaßt.⁹⁷ Die *Invocatio* dient danach nicht mehr der reli-

86 Krämer: „Sprache – Stimme – Schrift“, S. 43.

87 Interessant ist in diesem Zusammenhang die Feststellung von Dugast, die Frage der Ästhetik habe sich „zur Peripherie hin verlagert. Dort ist die Verwandlung des Paratextes in Text, der Parerga in Werke möglich“ (Dugast: „Parerga und Paratexte“, S. 110).

88 Frank: *Narrative Gedankenspiele*, S. 49.

89 Wolf: *Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung in der Erzählkunst*, S. 222.

90 Cicero: *De inventione* I, 20. Vgl. auch Quintilianus: *Institutionis oratoriae libri XII*, Bd. 1, S. 406 (IV, 1 ff.).

91 Neumann: „Der Anfang vom Ende“, S. 484.

92 Belliger/Krieger: *Ritualtheorien*, S. 23.

93 Ebd.

94 Vgl. ebd., S. 29.

95 Ebd.

96 Quintilian: *Institutionis oratoriae libri XII*, Bd. 1, S. 406 (IV, 1 ff.).

97 Vgl. Ehrenzeller: *Studien zur Romanvorrede*, S. 28. So betont bereits Quintilian an Stelle der „vertikalen“ Anrufung der Götter den rhetorischen Wirkungsaspekt der poetischen *Invocatio*, die als

giösen Kontaktaufnahme mit den Göttern, sondern der Kontaktaufnahme mit dem Publikum.⁹⁸ Die *Invocatio* erweist sich mithin als rituell-performative Äußerung, die sich als Bitte um göttlichen Beistand aus gibt, tatsächlich jedoch phatisch-rhetorische Funktion hat: Sie will sich der Aufmerksamkeit und des Wohlwollens der Hörer vergewissern. Insofern kann man sagen, daß die Höreransprache auf eine „Horizontalisierung“ der *Invocatio* zurückzuführen ist, die dann in die Leseransprache des schriftlichen Vorworts mündet. Kommerell bezeichnet die Vorrede als „ansprechende Gebärde“: als kommunikativen Versuch, mit dem Leser eine „Verbindung“ zu knüpfen.⁹⁹ So betrachtet, hat die Leseransprache primär den Charakter eines performativen Rituals und nicht einer illokutionären Regie- beziehungsweise Gebrauchsanweisung: Das Vorwort markiert die „Schwelle des Textes“ und wirft (sozusagen als *Liminalphänomen*) die „question du liminaire“ auf.¹⁰⁰ Dabei zeigt sich, daß das Vorwort als Zone performativer Überblendung aufzufassen ist, in der sich rituelle, instruktive und indexikalische Funktionen überlagern. Während die instruktive Funktion darin besteht, den Leser über die Disposition und das Konzept des Werks zu unterrichten, besteht die indexikalische Funktion darin, den Leser auf verschiedene Aspekte dieser Disposition im Haupttext hinzuweisen. Das Ritual der *captatio benevolentiae*, mit dem der Zuhörer respektive der Leser aufmerksam, gelehrt und wohlwollend gemacht wird – *attentum parare, docilem parare, benevolum parare*¹⁰¹ –, ist die Voraussetzung dafür, daß das *Prooemium* seine instruktiven und seine indexikalischen Funktionen erfüllen kann.

In seiner *Rhetorik* bestimmt Aristoteles das *Prooemium* als „Hinweis auf die folgende Rede, damit man im voraus wisse, wovon die Rede handelt, und der auf-

captatio benevolentiae eine publikumsorientierte, „horizontale“ Ausrichtung erfährt. Nach Ehrenzeller ist die Anrufung der Gottheit „die wichtigste Urform der Romanvorrede“ (ebd.). Ehrenzeller spricht von einer „vertikalen Vorrede“, die mit erhobenen Augen den Himmel anruft. Das *Prooemium* bezeichnet er dagegen als „horizontale Vorrede“, die sich auf die rhetorische Anrede der Rezipienten bezieht. Während die mittelalterlichen Eingangverse noch „in beide Richtungen hinaustasten, die Vertikale aber immer noch stärker betonen“, tendieren „die Vorreden zum Prosaroman – Grimmelshausen etwa – bereits deutlich zur Horizontalen“ (S. 11).

98 Vgl. Quintilian: *Institutionis oratoriae libri XII*, Bd. 2, S. 651 (IX, 115 f.).

99 Kommerell: *Jean Paul*, S. 158.

100 Vgl. Derrida: „Hors Livre. Préfaces“, S. 24. Siehe auch Maclean: „Pretexts and Paratexts: The Art of the Peripheral“, die mit Blick auf die Schlüsselfunktion der Titel von einer „manifestation of liminality“ spricht, diese Schlüssel- und Schwellenfunktion jedoch sogleich zum Charakteristikum aller Paratexte macht: „Of course any part of the paratextual is in a way liminal. A frame acts as threshold [...]. Yet the liminal is most easily perceived as being associated with entry“ (S. 275). Eine historische Begründung findet man in Sven-Aage Jørgensens Aufsatz „Warum und zu welchem Ende schreibt man eine Vorrede?“, wo es heißt: „Soll der Leser gewonnen und gelenkt werden, tut man es am besten sofort, am Eingang des Werkes. So ist die Vorrede, die in der deutschen Literatur des 18. Jahrhunderts häufiger, ausführlicher und kunstvoller ist als im 17. und 19. Jahrhundert, obwohl es gattungsbedingte Schwankungen gibt, die Stelle, wo man sich am schnellsten und leichtesten über die Ängste und Hoffnungen des Autors und über seine nötigen Erinnerungen an den Leser unterrichtet. Der Autor findet aber nicht ohne weiteres seinen Leser“ (S. 5).

101 Vgl. Kositzke: „Einleitung“, Sp. 979.

merkende Verstand nicht in Ungewißheit bleibe, denn das Ungewisse verursacht ein Umherirren. Wer uns also den Anfang gleichsam in die Hand gibt, der bewirkt, daß man seiner Rede folgen kann“.¹⁰² Aristoteles setzt das *Prooemium* der epideiktischen Rede in funktionale Analogie zum musikalischen *Präludium* und zum *Prolog* im Theater. Genau wie die Flötenspieler, die „das, was sie gerade gut blasen können“, als Vorspiel vortragen, muß auch der Verfasser bei den epideiktischen Reden „zunächst irgend etwas, was ihm beliebt, sagen und sogleich in die Einleitung übergehen und die Verbindung herstellen“.¹⁰³ Dieses Herstellen der Verbindung ist zum einen als Vollzug eines Schwellenrituals zu werten, mit dem die Kluft zwischen Vorwort und Haupttext überbrückt wird. Zum anderen gründet das Herstellen der Verbindung auf einer degeneriert indexikalischen Geste, die vom Vorwort aus auf das Thema des Haupttextes verweist. So besetzen zeichnet sich das *Prooemium* dadurch aus, daß Schwellenrituale und Interaktionsrituale interferieren.¹⁰⁴

Dies wird insbesondere bei den *Prologen* des Dramas deutlich. In der dramatischen Exposition fungiert der *Prolog* als „Anfangs-Inszenierung“¹⁰⁵, die instruktive und indexikalische Funktionen einerseits, Schwellenrituale und Interaktionsrituale andererseits miteinander koppelt. Dabei dient der *Prolog* neben der Begrüßung des Publikums und der erklärenden Einführung in die Motive des Stücks auch dazu, den Theaterrahmen zu markieren. Der *Prolog* ist ein inszenierter Paratext, der als performative Geste und degenerierter Index die Trennung zwischen Zuschauer- raum und Bühne thematisiert – sei es in Form eines Vorspiels vor dem Vorhang, sei es in Form eines Kommentators, der das Stück als „redende Fußnote“ kommentiert.¹⁰⁶ Das *Prooemium* grenzt in diesem Falle die „endliche Welt der Rede“ von der sie umgebenden „unendlichen Welt“ ab, hat also eine „modellbildende Funktion“ im Sinne Lotmans, da es die „Grenzen der künstlerischen Welt“¹⁰⁷ vorführt.

102 Aristoteles: *Rhetorik*, S. 206 (III, 14, 6).

103 Ebd., S. 204 (III, 14, 1). Während das *Prooemium* der epideiktischen Rede aus Lob und Tadel gebildet wird, haben die *Prooemien* der Gerichtsrede die gleiche Wirkung „wie die Prologe der Dramen und die *Prooemien* der Epen“ (S. 205 [III, 14, 5]).

104 Vgl. Goffman: *Das Individuum im öffentlichen Austausch*, S. 97 ff.

105 Neumann: „Der Anfang vom Ende“, S. 484.

106 Goffman: *Rahmen-Analyse*, S. 252. Goffman nennt hier das Beispiel des „Orators“, der im Theaterrahmen des 17. Jahrhunderts gleichzeitig als Zuschauer und als Bühnenfigur agiert. Dadurch wird der Orator zu einem sich selbst beobachtenden Beobachter, der mit seiner Operation der Selbstbeobachtung Rahmungs-grenzen sichtbar macht.

107 Vgl. Lotman: *Die Struktur literarischer Texte*, S. 307. Lotman erwähnt als Grenze den „Rahmen des Gemäldes“, die „Rampe im Theater“, den „Anfang und das Ende eines literarischen oder musikalischen Werkes“ sowie „die Oberflächen, die eine Plastik oder eine architektonische Konstruktion von dem nichteinbezogenen Raum abgrenzen“ (vgl. ebd., S. 301).

3.2.3 Die Vorschrift als *Protokollon* und Aufpfropfung

Hier ist nun zu fragen: Wie wird der Vorwortakt als „Schwellenritus“¹⁰⁸ zu einer „Inszenierung des Anfangs“?¹⁰⁹ Und wodurch wird die Vorrede als „Bühnenrampe des Romans“¹¹⁰ zum „szenischen Rahmen des Schreibens“?¹¹¹ Offensichtlich dadurch, daß das Vorwort den Akt des Davorschreibens vorführt. Die Aristotelische Definition des *Prooemiums* als Einleitung, die uns „den Anfang gleichsam in die Hand gibt“¹¹², läßt sich dabei so deuten, daß der Vorwortakt das „Erscheinen des Textes“ als Akt des Zitierens und die typographische Verkörperung seiner selbst als davor geschriebenes Anführungszeichen in Szene setzt. Das Vorwort ist ein „sagen wollen nach dem Wurf“¹¹³, das sich selbst so darstellt, als ob ein „auteur caché et tout puissant“¹¹⁴ dem Leser einen Text, der in der Vergangenheit geschrieben wurde, zu einem gegenwärtigen Zeitpunkt präsentieren wolle. Das *Pré* der *Préface* – das zeitliche und das räumliche *Davor* – suggeriert eine Form „offenkundiger Gegenwartigkeit“¹¹⁵, doch dieses *Davor* ist, wie Derrida schreibt, nur ein „textuelles Täuschungsmanöver“ (*feinte textuelle*).¹¹⁶ Damit ist der hinlänglich bekannte Umstand angesprochen, daß das Vorwort nur in räumlicher Hinsicht *davor*, in zeitlicher Hinsicht jedoch zumeist *danach* geschrieben wird. Wichtiger als die Feststellung, daß das Vorwort ein „sagen wollen nach dem Wurf“¹¹⁷ ist, erscheint mir die Aufgabe zu klären, *wie* mit dem Akt des Davorschreibens performativ ein Anfang gemacht wird.

Mit Blick auf diese Problemstellung vergleicht Derrida die *Préface* mit dem *Protokollon*. Das *Protokollon* ist die Bezeichnung für jene den antiken Schriftrollen aufgeklebte erste Seite mit Inhaltsverzeichnis, die als „anticipation discursive“¹¹⁸, als

108 Neumann: „Der Anfang vom Ende“, S. 484.

109 Derrida: „Hors livre. Préfaces“, S. 57. „Das Inszenieren (la mise en scène) eines Titels, eines Anfangs (incipit), eines Mottos, eines Prätextes, eines ‚Vorworts‘ eines einzelnen Keims wird niemals einen Anfang machen“. Unberührt bleibt davon das Problem, daß der Anfang – aber auch das Ende – immer „etwas Gewalttames“ haben, „das dem Wesen des Buchs, seiner Idee, aufzwingen wird“ (Miller: „Einleitung“, S. 7). Vgl. hierzu auch Stadler: „Die Verfügbarkeit des absoluten Anfangs“, der die „Gewaltsamkeit des Anfangs“ als „Einschränkung“ begreift: „Die dem Autor oder der Autorin offenstehenden Möglichkeiten werden mit der Niederschrift des ersten Kapitels, ja des ersten Satzes, drastisch eingeschränkt“ (S. 64).

110 Ehrenzeller: *Studien zur Romanvorrede*, S. 138.

111 Vgl. Campe: „Die Schreibszene. Schreiben“, S. 764.

112 Aristoteles: *Rhetorik*, S. 206 (III, 14, 6).

113 Derrida: „Hors livre. Préfaces“, S. 13.

114 Ebd.

115 Ebd.

116 Ebd., S. 48.

117 Ebd., S. 13.

118 Vgl. ebd., S. 14 f.: „A telle anticipation discursive, le protocole substitute le monument d'un texte: première page collée par-dessus l'ouverture – la première page – d'un registre ou d'un ensemble d'actes. Dans tous les contextes où il intervient, le protocole réunit les significations de la formule (ou du formulaire), de la préséance et de l'écriture: de la prescription. Et par son ‚collage‘, le protokollon divise et défait la prétention inaugurale de la première page, comme de tout incipit. Tout commence alors – loi de la dissémination – par une doublure“.

*Double*¹¹⁹ aller paratextueller Funktionen angesehen werden kann: Das *Protokollon* steht synekdochisch für Titelblatt, Inhaltsverzeichnis, Avant-propos, Vorwort, Kommentar, Fußnote, Register, Appendix. Es ist nicht einfach nur das erste Blatt oder die Oberfläche (*la première face ou la sur-face*), auf der sich wie auf einer Bühne etwas abspielt oder von dem aus sich wie mit einem Fernrohr eine Vorschau (*prévoir*) über den Text gewinnen ließe; vielmehr verkörpert das *Protokollon* die performative Geste paratextuellen Vor-Schreibens: Es verweist als diskursive Spur am äußeren Rand des Textes auf jene iterative Aufpfropfungsdynamik, der sich der Text und der Paratext verdanken – eine Dynamik, die allen Akten des Schreibens und Davorschreibens zugrunde liegt.

Dabei zeigt sich, daß die Dynamik der Aufpfropfung disseminativ und digressiv zugleich ist. Nach Derrida impliziert die *Dissemination* „eine bestimmte Theorie – der wie einem Gang (‚marche‘) von sehr alter Form zu folgen wäre – der *Digression*“.¹²⁰ Als Beispiele erwähnt Derrida neben den beiden „Préfaces“ zu Rousseaus *Nouvelle Héloïse* die Vorworte und Einschübe in Swifts *A Tale of a Tub* sowie die „Appendices“ bei Jean Paul. Zugleich faßt Derrida die *Dissemination* als Verallgemeinerung der Theorie und der Praxis „der Aufpfropfung ohne eigenen Körper“¹²¹: Das Vorwort gehorcht als Vor-Schrift der iterativen Aufpfropfungsdynamik der Schrift¹²², indem es sich dem „Körper des Buches“¹²³ aufpfropft. Durch die Kopplung der Begriffe der Dissemination und der Digression wird die Aufpfropfung als digressives Davorschreiben und Davorkleben faßbar. Der Vorwortakt erweist sich als Collage von immer neuen ersten Seiten, das heißt als sich davorschreibende Intervention des Autors in Form einer „geste archaïque du découper-coller“.¹²⁴ Durch die prinzipiell unbegrenzte Möglichkeit der Wiederholbarkeit dieser Geste bringt das Vorwort als aufpfropfende Vor-Schrift einen unentwegten Rahmungsprozeß in Gang – und eben hierdurch ist die *préface incessante*¹²⁵ ausgezeichnet. Besonders deutlich wird dies an Swifts *A Tale of a Tub*, wo sowohl der Verlauf der Geschichte als auch ihr Beginn unentwegt durch davor- und dazwischengeschaltete paratextuelle „Digressions“ aufgehalten wird. Dem „Preface“ geht eine „Epistle Dedicatory, to his Royal Highness Prince Posterity“ voraus, der Epistle ist eine Note „The Bookseller to the Reader“ vorangestellt, dieser Note wiederum eine Dedikation „To the right honorable John Lord Sommers“ sowie ein „Postscript“ und eine „Apology“ des fiktiven Herausgebers.¹²⁶

119 Vgl. ebd., S. 37 ff.

120 Derrida: „Buch-Ausserhalb. Vorreden/Vorworte“, S. 35.

121 Vgl. ebd., S. 19.

122 Derrida: „Signatur Ereignis Kontext“, S. 41. Zum Verhältnis von Vorwort und Digression aus erzähltheoretischer Sicht vgl. Ansorge: *Art und Funktion der Vorrede im Roman*, S. 210.

123 Vgl. Compagnon: *La Seconde main*, S. 328.

124 Ebd., S. 17.

125 Vgl. Derrida: „Hors livre. Préfaces“, S. 57.

126 Swift: *A Tale of a Tub*, S. 1–45.

Halten wir fest: Das *Protokollon* ist als Modell paratextueller Funktionen und als psycho-semiotische Metapher¹²⁷ „größer als das Buch“, ja es ist „überall“¹²⁸, weil es als Vor-Schrift die iterative Dynamik der Schrift an den Rändern des Textes verkörpert und sich selbst als Quasi-Anführungszeichen in Szene setzt. Allerdings ist das Davorschreiben und Davorkleben als aufpfropfende Rekontextualisierung zu verstehen, bei der das *Vor* des Vorworts keinen festen Rahmen, sondern eine fließende Randung ins Werk setzt. Es kann immer noch ein weiteres Vorwort geben, etwa aus Anlaß einer neuen Auflage, das alle vorangegangenen Vorworte – einschließlich Haupttext – neu rahmt. Das Vorwort ist eine *préface incessante*, weil es durch immer neue, aufpfropfend davorgeklebte respektive davorgeschriebene Blätter den Rand des Textes in Bewegung hält.

Der Akt des Davorschreibens hat insofern performative Rahmungsfunktion, als das erste Blatt aufgrund der bloßen Tatsache seines Vorhanden-Seins und seines Davor-Geklebt-Seins eine paratextuelle Demarkationslinie zieht. Dabei verweist das Vorwort als Quasi-Anführungszeichen degeneriert indexikalisch auf jene Rahmungsakte, die es vollzieht. Das Vorwort führt einen implizit-deklarativen Sprechakt aus, indem es erklärt, wo das Buch anfängt. Es initiiert aber auch ein Schwellenritual, das der Leser mimetisch nachvollziehen muß, um einen Zugang zum Werk zu erhalten. Schließlich hat der Akt des Davorschreibens parergonale Rahmungsfunktion, weil die Aufpfropfungsdynamik der Schrift vom äußeren Rand des Diskurses her – als Vor-Schrift – am inneren Rand des Diskurses – als Schrift – mitwirkt. Seine Respondenz findet der Akt des Davorschreibens durch das Ritual des Umblätterns: Der Akt des Umblätterns der ersten Seite ist die Voraussetzung dafür, daß der Leser einen Zugang zum Werk erhält. Dabei hat der Akt des Umblätterns zugleich parergonale Kraft, da er konstitutiv „im Inneren des Verfahrens“¹²⁹ der Lektüre mitwirkt.

Die Interferenz der performativen, meta-performativen und parergonalen Rahmungsfunktion beim Vorwortakt zeigt sich daran, daß das davorgeklebte *Protokollon* seine Rahmungsfunktion auch dann noch innehat, wenn es unbeschrieben bleibt. „Werden nicht deshalb“, fragt Jean Paul in seinem „Appendix des Appendix“ zum *Jubelsenior*,

zwei leere Blätter, eines an die Vorrede, eines an den Beschluß, vom Buchbinder vor- und nachgestoßen, gleichsam als weiße Türspäne zum Zeichen der Immission, zum Zeichen, das nächste Blatt sei ebenso unbewohnt und ebenso offen beliebigen Schreibe-
reien? Doch sind diese den Garten des Buchs einfassende leere Hahas auch die Wüsteneien, die ein Buch vom anderen sondern müssen, wie große leere Räume die Reiche der Germanier oder die der Nordamerikaner oder Sonnensysteme auseinandersetzen.¹³⁰

127 Derrida sieht das Protokollon als „davorgeklebtes Deckblatt“ in Analogie zu dem „oberen Deckblatt“, wie es Freud im Rahmen seines Wunderblockmodells beschreibt (Vgl. Freud: „Notiz über den ‚Wunderblock‘“, S. 369).

128 Derrida: „Hors livre. Préfaces“, S. 73.

129 Vgl. Derrida: *Die Wahrheit in der Malerei*, S. 74.

130 Jean Paul: „Appendix des Appendix“ zum *Jubelsenior*, Bd. 7, S. 545.

Hieraus folgt: Das *Protokollon* als erste weiße Seite wird zur unsichtbaren Grenze, zum *Haha* zwischen dem ‚bestellten‘ Garten des Textes und dem ‚unbestellten‘ Wildwuchs der angrenzenden Wüsteneien. Als äußerster Rand des Textes ist das unbeschriebene, erste Deckblatt eine Verkörperung der Schwelle des Textes: Es löst ein Schwellenritual aus, das auf den Rahmen des Werks als noch nicht beschriebenen, äußeren Rand verweist. Dergestalt wird das unbeschriebene, erste Deckblatt zum *Blanko-Protokollon*, das die diskursive Zone markiert, an der die noch nicht geschriebenen Vorworte ihren Ort finden können.

Vor dem Hintergrund dieser Überlegungen läßt sich die These, daß die Rahmung von Texten durch die iterative Aufpfropfungsdynamik der *préface incessante* vollzogen wird, in zwei Richtungen forcieren. *Erstens*: Nicht nur das noch zu schreibende Blanko-Vorwort, sondern auch das bereits geschriebene Vorwort ist ein *Haha*, ein performatives Niemandsland, ein „space inbetween“.¹³¹ Das Vorwort ist ein Ort, an dem sich der unterschreibende Verfasser des Vorworts wie im Falle einer „Unabhängigkeitserklärung“¹³² durch einen noch nicht autorisierten deklarativen Akt selbst das Recht zuschreibt, vorschreiben zu dürfen. Deshalb stellt das Vorwort eine Zone dar, in der deklarativ-autopoetische Akte vollzogen werden – Akte, die dadurch, daß sie geäußert werden, das schaffen, was sie behaupten, und damit der Produktion des Text-Systems „durch das Netzwerk seiner eigenen Operationen“¹³³ Vorschub leisten. *Zweitens*: Die Möglichkeit des Dazuklebens immer neuer Seiten ist nicht nur hinsichtlich der ersten Seite gegeben, sie ist auch eine Form, im Modus der collagierenden Digression unentwegt neue Anmerkungen zu machen und bereits Geschriebenes zu kommentieren. Die Inszenierung des Anfangs findet sowohl auf der Ebene der Schrift als auch auf der Ebene des Trägermaterials statt. Was im letzten Falle als Akt des Davorklebens und Dazuklebens vollzogen wird, erscheint im ersten Falle als aufpfropfendes Davor- und Dazuschreiben. Dergestalt erfüllt die *préface incessante* ihre parergonale Rahmungsfunktion sowohl am äußeren wie am inneren Rand des Diskurses.

3.3 Parergonale und performative Rahmungsfunktionen

3.3.1 Kommentar und Zitat

„Was ist nun ein *Parergon*?“ fragt Derrida in *Die Wahrheit in der Malerei* – seine Antwort lautet: „Es ist der Begriff der Anmerkung“.¹³⁴ Nicht nur die collagierende Aufpfropfung, auch die kommentierende Anmerkung entspringt einem parergonalen Verfahren: Die Anmerkung ist ein Verfahren, ins Werk hineinzuwirken und

131 Bhabha: *The Location of Culture*, S. 7.

132 Derrida: „Unabhängigkeitserklärungen“, S. 14.

133 Luhmann: „Die Form der Schrift“, S. 351.

134 Derrida: *Die Wahrheit in der Malerei*, S. 75.

so einen Zugang zum Werk zu eröffnen – oder aber ihn zu erschweren. „Wie kann man“, fragt Foucault in *Die Ordnung der Dinge*, „wenn die Welt ein Geflecht aus Markierungen und Wörtern ist, außer in der Form eines Kommentars über sie sprechen?“¹³⁵ Der Kommentar ist eine besondere Form der Wiederholung: Er muß „zum ersten Mal das sagen, was doch schon gesagt worden ist“, und zugleich muß er „unablässig das wiederholen, was eigentlich niemals gesagt worden ist“¹³⁶; eben deshalb legt die Wiederholungsstruktur des Kommentars den Grund sowohl für seinen eröffnenden als auch für seinen verschließenden Vollzug der performativen Rahmungsfunktion. Der Kommentar verbleibt, wie Foucault schreibt, „vor der böschungsartigen Befestigung des vorausgehenden Textes und stellt sich die unmögliche, stets erneuerte Aufgabe, dessen Entstehung in sich zu wiederholen“.¹³⁷

Das Besondere des Kommentars besteht nun darin, daß er nicht nur eine Wiederholung, sondern „schon eine Interpretation“¹³⁸ ist: eine Interpretation, die am Rand eine schriftliche Rahmungsspur hinterläßt. Das Verfassen historischer Kommentare wird, wie Gumbrecht betont, „von einem Verlangen nach Überfluß getrieben“, das sich „auf die leeren Ränder“ richtet, „die den zu kommentierenden Text umgeben“.¹³⁹ Insofern erweist sich der Kommentar als eine unendliche Aufgabe: Das kommentierende Dazuschreiben ist eine Dynamik, die niemals zu einem Ende kommt.¹⁴⁰ Zugleich beschreibt Gumbrecht das Verhältnis zwischen Kommentar und Text als parasitäres: Der Text fungiert als ‚Wirt‘, der Kommentar als parasitäre Wucherung am Rande des Textes¹⁴¹, und das heißt als Aufpfropfung. Dergestalt initiiert das Kommentieren eine digressive Dynamik, die an den Rändern neue Texte entstehen läßt und zugleich parergonal von einem „bestimmten Außen her im Inneren des Verfahrens“ mitwirkt.¹⁴² Insofern zielt der Kommentar nicht nur auf die Erläuterung des Textes ab, sondern kann im Rahmen seines interpretierenden Dazuschreibens ein neues Werk schaffen.¹⁴³ Dabei koppelt der

135 Foucault: *Die Ordnung der Dinge*, S. 115.

136 Ebd., S. 18.

137 Ebd., S. 117.

138 Derrida: „Nachwort“, S. 222.

139 Gumbrecht: *Die Macht der Philologie*, S. 18. Vgl. hierzu auch Assmann: „Text und Kommentar“, S. 30 f., sowie Raible: „Arten des Kommentierens“, S. 65 ff.

140 Gumbrecht: „Fill up Your Margins!“, S. 444. Allerdings unterscheidet Gumbrecht im Gegensatz zu Derrida zwischen einer „never ending task of commentary“ und einer „finite task of each interpretation“ (ebd.). Für Derrida ist dagegen der Kommentar als Interpretation eine „never ending task“ und eben deshalb das Modell der Dekonstruktion.

141 Vgl. ebd., S. 451: „The closeness between the ‚host‘ text and the ‚parasitical‘ deconstructive discourse reaches its indeed insuperable fulfillment in the deconstructive claim of their inseparability“. Aleida Assmann betont dagegen den überschüssigen, supplementären Charakter des Kommentars, wenn sie davon spricht, daß dieser „als komplementäre Ergänzung zum Text hinzutritt“, ja daß er „das Auffangbecken für einen dem Dekor zumuliebes abgespaltenen Informationsüberschuß [bildet]“ (Assmann: „Der Eigen-Kommentar als Mittel literarischer Traditionsstiftung“, S. 360).

142 Vgl. Derrida: *Die Wahrheit in der Malerei*, S. 74.

143 So heißt es bei Todorov: „Wie kann man einen Text schreiben und dabei einem anderen Text treu bleiben, ihn unversehrt lassen; wie kann man eine Rede artikulieren, die einer anderen Rede

Kommentar die schriftliche Aufpfropfungsbewegung der *greffe* mit den Möglichkeiten der interpretativen Aufpfropfung: In *La Dissémination* vertritt Derrida die These, die Lektüre ähnele „jenen Radiographien, welche unter der Epidermis der letzten Bemalung ein weiteres verborgenes Gemälde entdecken“.¹⁴⁴ Diese archäologische Lektüre legt am Gelesenen die Spuren einer Aufpfropfungsbewegung frei, die zugleich Spuren eines Rahmenwechsels sind. Sobald wir nämlich „an dieser textuellen Materie, die hier aus gesprochenen oder geschriebenen Worten gemacht scheint, kratzen“, erkennen wir „die Beschreibung eines Gemäldes [...], das, aus einem Rahmen gegangen, anders gerahmt und nach einem Bruch in ein seinerseits auf einer Seite zerbrochenes Viereck wiedereingefaßt wurde“.¹⁴⁵

Die Aufpfropfung fungiert also offensichtlich nicht nur als Metapher für die „allgemeine Iterabilität“¹⁴⁶ des Gerahmten, sondern betrifft den Rahmen selbst: Die aufpfropfende Wiedereinschreibung bringt unaufhörlich neue Rahmen hervor, der Rahmen befindet sich in einem *mouvement incessant*: „Ohne sich selbst zu zeigen, so wie er ist, in der Abfolge der Substitutionen, formt er sich und formt sich um [*il se forme et se transforme*]“.¹⁴⁷ Diese unaufhörliche Formierung und Transformierung von Rahmen koppelt das Konzept des modulierenden Rahmenwechsels im Sinne Goffmans an die unaufhörliche Aufpfropfungsbewegung der *préface incessante*. Der Kommentar ist ein parergonales Rahmungsverfahren und hat als Modulation interpretative Schlüsselfunktion. Zugleich hat er aber auch die Funktion einer „räumlichen Klammer“¹⁴⁸, die in Analogie zum Anführungszeichen steht. Der parergonale Kommentar, der die Ränder des Textes bevölkert und sich in den Paratexten verkörpert, ist, ebenso wie das Anführungszeichen, das die Ränder von Zitaten markiert und die institutionellen Rahmenbedingungen des *Copyright* verkörpert, die sichtbare Spur einer Aufpfropfungsbewegung.

Wenn die „Möglichkeit des Herausnehmens und des zitathaften Aufpfropfens zur Struktur jedes gesprochenen oder geschriebenen Zeichens gehört“¹⁴⁹, dann ist die „Kraft zum Bruch“ mit dem jeweiligen Kontext als parergonale Kraft zu begreifen. Das bedeutet zum einen, daß die *greffe citationnelle* als iterative Rekontextualisierungsbewegung der Rahmung und der Umrahmung von Kontexten „im Inneren“¹⁵⁰ aller Verfahren des Schreibens und der Rahmung des Geschriebenen mitwirkt. Es bedeutet zum anderen, daß die unentwegte Aufpfropfungsbewegung als Ausdruck der allgemeinen Iterabilität sprachlicher Zeichen Spuren der Rahmung

immanent ist? Aufgrund der Tatsache, daß es um ein Schreiben und nicht mehr nur um ein Lesen geht, sagt die Kritik etwas, was das untersuchte Werk nicht sagt, selbst wenn sie behauptet, dasselbe zu sagen. Aufgrund der Tatsache, daß die Kritik ein neues Buch erarbeitet, vernichtet sie dasjenige, von dem sie spricht“ (Todorov: „Poetik“, S. 106).

144 Derrida: „Dissemination“, S. 404; im Original: „La Dissémination“, S. 434.

145 Ebd.

146 Derrida: „Signatur Ereignis Kontext“, S. 41.

147 Derrida: „Dissemination“, S. 404.

148 Goffman: *Rahmen-Analyse*, S. 57.

149 Derrida: „Signatur Ereignis Kontext“, S. 32. Vgl. im Original: „Signature Événement Contexte“, S. 381.

150 Vgl. Derrida: *Die Wahrheit in der Malerei*, S. 74.

und der „Umrahmung eines Kontextes“ hinterläßt.¹⁵¹ Diese Rahmungsspuren sind, wie oben bereits gesagt wurde, durch ihre *doppelte Indexikalität* ausgezeichnet: Sie können ebenso als genuin indexikalische Symptome der unentwegten Bewegung des aufpfropfenden Rahmenwechsels wie als degeneriert indexikalische Signale gedeutet werden, die Rahmengrenzen markieren: Anführungszeichen verweisen vom Rahmen her auf den gerahmten Anführungs-komplex, die „inscription inside“, und konstituieren damit zugleich „a context in which expressions refer to themselves“.¹⁵² Anführungszeichen haben mithin den Status von autoreferentiellen degenerierten Indices: Sie referieren auf das, was sie anführen und auf ihre Funktion als Anführungszeichen. Darüber hinaus signalisieren Anführungszeichen aber auch, daß das zitierte Syntagma mit dem Kontext, aus dem es herausgenommen wurde, nach wie vor in einer existentiellen und institutionellen Beziehung steht. Das Anführungszeichen dient dazu, am Rande der Aufpfropfung „die Schuld gegenüber dem Gesetz zu signalisieren“.¹⁵³ Dieses Gesetz ist das *Copyright*, das im Namen des Eigentumsrechts die „*Notwendigkeit* der Indizierung des Eigennamens“¹⁵⁴ vorschreibt. Dies betrifft sowohl den Namen des Urhebers eines Textes als auch den Namen des Buches, also des Ursprungskontextes, dem ein Text entstammt.

Halten wir fest: Anführungszeichen sind Rahmungshinweise, die indexikalisch auf die iterativen und institutionellen Rahmenbedingungen des Bruchs mit dem Kontext verweisen. Zugleich setzen Anführungszeichen den Akt des Zitierens als typographische Performance in Szene, um fremde Rede einzurahmen (*encadrer*) und abzugrenzen (*isoler*)¹⁵⁵: sei es in Form von *Guillemets*¹⁵⁶, die Anfang und Ende des Anführungs-komplexes markieren, sei es in Form von Leerzeilen, die das Zitierte durch typographische *Habas* rahmen, sei es in Form von *caractère italique*, die als drucktechnische Modulation der „intonatorischen Anführungszeichen“¹⁵⁷ gelten können. Nach Goffman sollen derartige typographische Inszenierungen nicht nur Rahmengrenzen sichtbar machen, sondern sie eröffnen die Möglichkeit der Ebenendifferenzierung und der kommentierenden Darstellung von Rahmenwechseln: „Neben Satzzeichen und Fußnoten, die zum Artikulationskanal gehören, verwendet der Autor auch Klammern, um seinen eigenen Text

151 Vgl. Derrida: „Nachwort“, S. 234.

152 Davidson: „Quotation“, S. 37.

153 Dünkelsbühler: *Kritik der Rahmen-Vernunft*, S. 74.

154 Ebd.

155 Compagnon: *La Seconde main*, S. 40. Vgl. hierzu Pantenburg: „Zur Geschichte der Anführungszeichen“, S. 29 ff. Zu den Inkonsistenzen beim Gebrauch der Anführungszeichen im 18. und 19. Jahrhundert vgl. Weyers: „Zur Entwicklung von Anführungszeichen in gedruckten Texten“, S. 19 ff. Mit Blick auf die Entstehung von Anführungszeichen ist die Praxis des Petrus Lombardus bemerkenswert, in dessen Kommentaren „die Schlüsselwörter mit hellroten Linien auf Quecksilberbasis unterstrichen [sind]“. Illich stellt weiter fest: „Er überläßt es nicht dem Leser, Zitate zu erkennen, sondern er führt einfache Anführungszeichen ein, um anzudeuten, wo ein Zitat beginnt, und wo es endet. In den Marginalien gibt er Verweise auf die Quelle, aus der er zitiert“ (Illich: *Im Weinberg des Textes*, S. 105).

156 Vgl. Diderot/d'Alembert (Hg.): *Encyclopédie*, Bd. 7 (1757), Stichwort „Guillemets“, S. 1007.

157 Bachtin: *Ästhetik des Wortes*, S. 325.

auf einer anderen Ebene – in einer anderen Rolle und einem anderen Rahmen – zu kommentieren“.¹⁵⁸

Dies gilt insbesondere für Korrekturzeichen: Korrekturzeichen und andere Symbole dienen als „System von hinter den Kulissen verwendeten Zeichen“¹⁵⁹ dazu, daß sich Autor, Herausgeber und Setzer über den Text unterhalten und gleichzeitig die verschiedenen Rahmen auseinanderhalten können.¹⁶⁰ Goffman erwähnt als Beispiel „Abkürzungen wie ‚Hrsg.‘, die, vor oder hinter einer Fußnote stehend, diese aus dem Rahmen des Verfassers herausnehmen und in einen anderen hineinstellen“¹⁶¹, aber auch typographische Klammern: So bedeuten „die Zeichen ‚[‘ gewöhnlich, daß das Eingeschlossene nicht vom Verfasser des Haupttextes gesagt ist“.¹⁶² Dabei taucht mit der kommentierenden Bezugnahme auf bereits Geschriebenes auch das Problem der Metasprache auf: Während „die Aussage ‚Hervorhebung im Original‘ sich auf etwas im Original bezieht, gehört sie selbst zu einem anderen (und eines anderen Verfassers) Kontext“.¹⁶³ Dergestalt wird die Buchseite als Rahmen der Textinszenierung zu einem *Tableau*, das als graphischer Gestaltungsraum in funktionaler Analogie zum Bühnenraum steht.¹⁶⁴

3.3.2 Fußnote, Titel, Unterschrift

Auch die performative und parergonale Rahmungsfunktion von Fußnote, Titel und Unterschrift steht in funktionaler Analogie zum Anführungszeichen. Die Fußnote ist der Ort, an dem auf die Quelle verwiesen, also der Herkunftsort einer Information

158 Goffman: *Rahmen-Analyse*, S. 253.

159 Ebd., S. 254.

160 Ebd..

161 Ebd., S. 253.

162 Ebd.

163 Ebd. Hierher gehört auch die kommentierende Bemerkung „[sic]“, die bedeutet, „daß ein Zitat genau die Originalgestalt hat und der scheinbare Fehler (oder die gewöhnliche Ausdrucksweise) dazugehört, und daß jemand anderes als der Verfasser des Zitats an die Möglichkeit denkt, der Leser könne Anlaß zu der Vermutung haben, das Zitat sei unkorrekt, während in Wirklichkeit der zitierte Text die Eigenschaft hat“ (ebd.).

164 Daß das Buch als skriptographisches Medium theatrale Inszenierungsformen transformiert und speichert, ist dabei nichts grundlegend Neues – so stellt Giesecke bereits für die Anfänge des Buchdrucks fest, dieser erlaube es, „Information, die zuvor nur durch Teilnahme an einer Auf-führung zu gewinnen war, nunmehr in einem mehr oder weniger öffentlichen Akt des Lesens aus einem skriptographischen Informationsspeicher [zu] beziehen“ (Giesecke: *Der Buchdruck in der frühen Neuzeit*, S. 308). Der Buchdruck eröffnet mithin die Möglichkeit, daß theatrale Auf-führungen „durch die typographische Technisierung transportabel [werden]“ (S. 312): eine Ent-wicklung, die sich mit dem scholastischen „Ordnungswillen“ ankündigte, wonach die Buchseite nicht mehr eine ungegliederte, lediglich durch Kola und Kommata unterbrochene Zeichenfolge ist. Ausdruck dieses „neuen Ordnungswillens“ ist ein Seitenbild, das sich „durch Kapiteleinteilungen, Distinktionen, das konsequente Durchnummerieren von Kapitel und Vers, die neue In-haltsangabe für das ganze Buch, die Übersichten zu Beginn des Kapitels, die dessen Untertitel benennen, die Einführungen, in denen der Autor erklärt, wie er seine Darlegung aufbauen will“, auszeichnet (Illich: *Im Weinberg des Textes*, S. 110).

oder eines Zitats nachgewiesen wird. Dies geschieht meistens durch die Nennung des Autornamens und des Buchtitels. Zugleich ist die Fußnote der Ort, kommentierend auf den Haupttext Bezug zu nehmen, also von einem bestimmten Außen indexikalisch in den Text hineinzuwirken.¹⁶⁵ Die Fußnote gehorcht einer digressiven Dynamik, wobei sie degeneriert indexikalisch auf die von ihr kommentierte Textpassage referiert: Sie ist ein referentieller Zeiger – eine „graphische Geste“¹⁶⁶, die an den Rand des Textes verweist. Dadurch bewirkt die Fußnote zugleich eine Differenzierung von Rahmen¹⁶⁷, das heißt, sie zieht eine Grenze in den Text ein und macht – in funktionaler Analogie zum Bühnenrahmen – verschiedene Ebenen sichtbar. Dabei überlagern sich in der Fußnote performative und indexikalische Aspekte: Die Fußnote stellt als degenerierter Index eine Verbindung zwischen dem Haupttext und dem kommentierenden Text am Rande her. Der kommentierende Text am Rande verweist seinerseits auf eine Quelle, die sich außerhalb des Textes befindet.

Damit dieser doppelte referentielle Akt gelingt, muß der degenerierte Index als Teil eines direktiven Sprechaktes betrachtet werden, das heißt als eine Regieanweisung¹⁶⁸, die einen gerichteten Akt des Lesens initiiert. Die Performativität der Fußnote changiert dabei zwischen Ausführungs- und Aufführungscharakter. Die Direktive, daß auf die Quelle Bezug zu nehmen sei, hat den Charakter eines explizit performativen Sprechaktes. Die Art und Weise, wie mit den Anmerkungen in der Fußnote Belegmaterial dem herrschenden „standard of relevance“¹⁶⁹ gemäß arrangiert wird, ist dagegen Teil einer rhetorisch-argumentativen Inszenierungsstrategie. Darüber hinaus vollzieht die Fußnote als indirekter deklarativer Sprechakt eine Zusammengehörigkeitserklärung, da sie zwischen der markierten Textstelle und dem Kommentar der Textstelle Kohärenz unterstellt respektive herstellt. Die thematische Kohärenz verdankt sich dem Zusammenspiel der indexikalischen Funktion des Kommentars, der auf eine bestimmte Textstelle Bezug nimmt, mit der dispositiven Funktion, welche als Regieanweisung an den Leser die Art der Bezugnahme steuert. Fehlt eine dieser Funktionen, dann werden die Anmerkungen zu standortlosen Digressionen. So im Fall von Jean Pauls *Feldpredigers Schmelzles Reise nach Flätz*, wo durch ein Versehen die indexikalische Bezugnahme des kommentierenden „Noten-Souterrain“ auf den Haupttext fehlschlägt.¹⁷⁰

165 Damit leistet die Fußnote einer „visuellen Organisation“ der Seite Vorschub, die mit dem Einsatz der Drucktechnik immer ausgefeiltere Formen annimmt. In funktionaler Analogie zu den alphabetischen Indices nimmt die Fußnote eine „Entlastung der Wörter aus dem Diskurs“ und ihre gleichzeitige „Einbettung in den typographischen Raum“ vor (Ong: *Oralität und Literalität*, S. 124).

166 Vgl. Neumann: „Theatralität der Zeichen“, S. 97.

167 Goffman: *Rahmen-Analyse*, S. 253.

168 Vgl. Rehm: „Jean Pauls vergnügtes Notenleben“, S. 316.

169 Grafton: *The Footnote*, S. 16 f. Grafton untersucht die Fußnote im Kontext der Kommentarfunktion des Historikers, dessen Aufgabe in zweierlei besteht. Erstens soll er alle Quellen erforschen, die für das gestellte Problem relevant sind; zweitens soll er ausgehend davon eine neue Darstellung beziehungsweise eine neue Argumentation entwickeln. Die Fußnote ist der Beleg dafür, daß beide Aufgaben ausgeführt wurden (ebd., S. 5).

170 Als Kommentar dieses Fehlschlags schreibt der Vorwortverfasser: „[...] ich hatte meine eignen Gedanken (oder Digressionen), womit ich die des Feldpredigers nicht stören durfte, und die bloß

Wie bei der Fußnote, so interferieren auch beim Titel die indexikalische und die performative Funktion.¹⁷¹ Die Rahmungsfunktion des Titels verknüpft den Namen des Autors mit dem Namen des Buches und vollzieht zugleich das juristische Performativ der Zuschreibung. Der Titel ist nicht nur „der Taufname des Buches“¹⁷², sondern wird, wie Derrida in *Préjugés* schreibt,

im allgemeinen vom Autor gewählt oder von den ihn vertretenden Editoren, deren Eigentum der Titel ist. Er benennt und garantiert die Identität, die Einheit und die Grenzen des ursprünglichen Werkes, das er betitelt. Es versteht sich von selbst, daß die Machtbefugnisse und der Wert eines Titels eine wesentliche Beziehung zu so etwas wie dem Gesetz unterhalten, handle es sich nun um einen Titel im allgemeinen oder um den Titel eines Werkes, sei es literarisch oder nicht.¹⁷³

Der Titel unterliegt, wie es an anderer Stelle heißt, der strengen Bestimmung eines topologischen Codes, „der die Randlinien festlegt“.¹⁷⁴ Die parergonale Rahmungsfunktion des Titels besteht dabei darin, von einem bestimmten Außen in das Gerahmte hineinzuwirken, das heißt, mit Hilfe einer indexikalischen Geste einen Rahmen zu konstituieren. Sieht man vom Buchdeckel ab, stellt der Titel die äußere Grenze des Werkes dar, weil er den Eigennamen des Buches mit dem Autornamen assoziiert, also degeneriert indexikalisch nach innen und nach außen zeigt. Die indexikalische Funktion des Titels ist grundlegend sowohl für die Hypothese von der „Besonderheit der Literatur“¹⁷⁵ als auch für „Archivierungsmöglichkeit und Lesbarkeitscode“¹⁷⁶ des Werkes, dem er als *Protokollon* vorangestellt ist. Schließlich repräsentiert der Titel einen ‚Rechtstitel‘, ist also ein juristisches Performativ, mit dem der Verfasser sein Eigentumsrecht an dem, was er geschrieben oder bearbeitet hat, geltend macht. In einer anderen Kultur als der unseren oder in einer anderen Epoche wäre es – so Derrida – vorstellbar, daß das Eigentumsverhältnis und die Bestimmung der Identität des Textes, also das „Spiel mit dem Titel, mit den

als Noten hinter der Linie fechten konnten, aus Bequemlichkeit in ein besonderes Neben-Manuskript zusammen geschrieben und jede Note ordentlich, wie man sieht, mit ihrer Nummer versehen, die sich bloß auf die Seitenzahl des fremden Haupt-Manuskripts bezog; ich hatte aber bei dem Kopieren des letztern vergessen, in den Text selber die entsprechende einzuschreiben. [...] Ich habe nur zu beklagen, daß die Sache gedruckt worden, eh' ich Gebrauch davon machen können. Himmel! welche fernsten Anspielungen (hätt' ichs vor dem Drucke gewußt) wären nicht in jeder Text-Seite und Noten-Nummer zu verstecken gewesen, und welche scheinbare Unangemessenheit in die wirkliche Gemessenheit und ins Noten-Untere der Karten“ (Jean Paul: *Feldpredigers Schmelzles Reise nach Flätz*, S. 10 f.).

171 Dabei kommt auch hier den drucktechnischen Rahmenbedingungen eine entscheidende Rolle zu. Nach Ong vergegenständlicht das gedruckte Buch die „vagen psychischen ‚Orte‘“ der Rede und wird zu einem aus Buchstaben zusammengesetzten Textgegenstand, wobei das Titelblatt den Status eines „Warenzeichens“ erhält (Ong: *Oralität und Literalität*, S. 126).

172 Ehrenzeller: *Studien zur Romanvorrede von Grimmelshausen bis Jean Paul*, S. 112.

173 Derrida: *Préjugés*, S. 39.

174 Derrida: „Titel (noch zu bestimmen)“, S. 18.

175 Derrida: *Préjugés*, S. 80.

176 Vgl. Derrida: „Titel (noch zu bestimmen)“, S. 20: „Keine Archive ohne Titel“.

Unterschriften, mit seinen Rändern oder den Rändern anderer Korpora, dieses ganze System der Rahmung anders und mit anderen konventionellen Garantien“ funktionierte.¹⁷⁷ Derrida erwähnt die mittelalterliche Regulierung der Identität des Textes, die „der umbildenden Initiative von Kopisten“ überlassen blieb respektive „den Pfropfungen, wie sie durch Erben oder andere ‚Autoren‘ praktiziert wurden (ob anonym oder nicht, unter individuellen oder kollektiven, mehr oder weniger identifizierbaren Pseudonymen maskiert oder nicht)“.¹⁷⁸ Die Frage, wie sich die Eigentumsverhältnisse und die Identität von Texten bestimmen lassen, betrifft die Rahmungsfunktion der Unterschrift als Geste der Zuschreibung von Autorschaft sowie die technischen und rechtlichen Rahmenbedingungen von Autorschaft.

Nach Derrida mündet die aus der Bewegung der Iteration resultierende Führungslosigkeit, der das Lesen und Schreiben ausgesetzt sind, in die Frage nach dem Autor als dem „Schreiber und Unterzeichner“, der die Vaterschaft für das „scheinbar ‚in seinem Namen‘ Geschriebene“ reklamiert.¹⁷⁹ Die allgemeine Iterabilität der Schrift ist der Ausdruck dafür, daß die Schrift „seit ihrer Geburt vom Beistand des Vaters getrennt ist“.¹⁸⁰ Deshalb kann die Schrift auch dann noch wirken, „wenn der sogenannte Autor des Schriftstücks nicht mehr für das, was er geschrieben und anscheinend unterschrieben hat, entsteht“.¹⁸¹ Lejeune deutet das Ensemble von Autorname und Titel des Werkes auf dem Titelblatt als Unterschrift¹⁸², das heißt als authentifizierende Beglaubigung einer Identitätsbeziehung zwischen dem Namen des Autors als Person und dem Namen des Autors als Kennzeichnung der Funktion Autor. Allerdings ist völlig unklar, welche Aussagefunktion Unterschriften an den paratextuellen Rändern von Büchern haben. Sabry bezweifelt, daß der Name des Autors im Paratext – auf dem Umschlag und dem Titelblatt – noch den Wert einer Signatur hat, da die denotative Bezeichnungsfunktion des Autornamens als Eigenname völlig „neutralisiert“ beziehungsweise „enteignet“ zu sein scheint.¹⁸³ Dies hat mit der besonderen Schriftlichkeit der Signatur zu tun:

Die „rätselhafte Originalität“ der Unterschrift besteht darin, daß diese einerseits vorgibt, „absolut einmalig“ zu sein, andererseits, um zu funktionieren, eine „wiederholbare, iterierbare, imitierbare Form haben [muß]“.¹⁸⁴ Aus semiotischer Sicht besteht die Pointe der Unterschrift mit dem eigenen Namen darin, daß hier – und nur hier – die degenerierte Indexikalität des Eigennamens durch die genuine Indexikalität der Schreibgeste ins Verhältnis einer poetischen Performanz gesetzt wird: Die Geste des Unterschreibens macht im Akt des Unterschreibens das, was sie

177 Derrida: *Préjugés*, S. 80.

178 Ebd.

179 Derrida: „Signatur Ereignis Kontext“, S. 26.

180 Ebd.

181 Ebd.

182 Vgl. Lejeune: „Der autobiographische Pakt“, S. 231.

183 Sabry: „Quand le texte parle de son paratexte“, S. 90: Sabry schreibt, der Name des Autors werde „totalement neutralisé, abrasé, il est dépossédé de toute signification ‚propre‘ par les mécanismes routiniers de l'édition“.

184 Derrida: „Signatur Ereignis Kontext“, S. 43.

schreibt: Sie weist auf den eigenen Namen und auf das eigenhändige Schreiben des eigenen Namens hin.¹⁸⁵ Der Eigenname referiert als degeneriert indexikalischer Wort-Type auf dasjenige Individuum, das eigenhändig das Replica-Token dieses Wort-Types erzeugt.¹⁸⁶ Dabei verweist die Unterschrift nicht nur genuin indexikalisch auf den einmaligen Akt des Unterschreibens zurück, sondern auch auf die anonyme Replikationsregel, der sich dieser Akt verdankt. Das heißt, sie wird zum genuinen Index der allgemeinen Iterabilität der Schrift. Dadurch erfährt das unterschreibende Subjekt in der „Szene der Schrift“¹⁸⁷ eine Auffächerung seiner Individualität in eine „anonyme Vielfalt“.¹⁸⁸ Diese Tendenz wird durch die Möglichkeit der drucktechnischen Replizierbarkeit von Schrift noch potenziert und führt zur typographischen Enteignung des eigenhändig Geschriebenen.

Auch wenn die Unterschrift, sei es als Autograph, sei es als Ensemble von Autorname und Titel auf dem Titelblatt, ihre identitätsstiftende Funktion verliert, ist sie deswegen nicht funktionslos, sondern wird zur *signature intérieure*.¹⁸⁹ Als *signature intérieure* vollzieht die Unterschrift die *partage* zwischen dem Autor als „wirklichem Schriftsteller“ und der Instanz des „fiktionalen Sprechers“.¹⁹⁰ Dargestalt gewinnt die Unterschrift an der „Nullstelle des Diskurses“¹⁹¹ die Funktion einer „Unabhängigkeitserklärung“¹⁹², die den fiktionalen Sprecher durch ein poetisches Deklarativ vom ‚wirklichen Schriftsteller‘ trennt. Das mit der *signature intérieure* vollzogene poetische Deklarativ nimmt eine Modulation des Autornamens vor. Dieser ist nicht mehr als „starr designierender“¹⁹³ Eigenname zu werten, der auf eine reale Person referiert, sondern als kennzeichnende Beschreibung einer Instanz, die eine diskursive und narrative Funktion ausübt.

185 Die Signatur repräsentiert den in einer Sprache artikulierten und als solchen lesbaren Eigennamen, wie es in *Signèponge* heißt: „la signature au sens propre représente le nom propre, articulé dans une langue et lisible comme tel“ (Derrida: *Signèponge*, S. 46 f.). Dabei geht es wesentlich um die Kopplung von Authentizität und Autoreferentialität im Akt des Unterschreibens. Die Signatur „[...] s'engage à authentifier (si c'est possible) qu'il est bien celui qui écrit: voici mon nom, je me réfère à moi-même, tel qu'on me nomme, et je le fais, donc, en mon nom“ (ebd.).

186 Nach Coulmas bewegt sich die Signatur zwischen zwei medialen Verkörperungsmodi, nämlich dem der Schrift und dem der Malerei: sie ist als eigenhändiges Unterschreiben ‚authentische Schrift‘, und sie ist als Unterzeichnen eine Form der Kalligraphie (vgl. Coulmas: *Über Schrift*, S. 139). Coulmas argumentiert, daß die Unterschrift eine Form der Kalligraphie sei, die zwischen den Verkörperungsbedingungen des Schreibens und des Malens oszilliert. Für die Unterschrift ist Coulmas zufolge „nicht die Synthetisiertheit aus standardisierten Elementen eines graphemischen Systems“ von Bedeutung, „sondern die Unverwechselbarkeit der Gesamtkonfiguration als Gestalt“ (S. 140). Die Unterschrift ist insofern ein „autographisches Zeichen“.

187 Derrida: „Limited Inc a b c...“, S. 95.

188 Ebd.

189 Sabry: „Quand le texte parle de son paratexte“, S. 88.

190 Vgl. Foucault: „Was ist ein Autor? (Vortrag)“, S. 1020.

191 Iser: „Auktorialität. Die Nullstelle des Diskurses“, S. 240.

192 Derrida: „Unabhängigkeitserklärungen“, S. 14.

193 Vgl. Kripke: *Name und Notwendigkeit*, S. 107.

3.3.3 Der Akt der Publikation im Rahmen der Funktion Herausgeber

Insofern die allgemeine Iterabilität der Schrift der Ausdruck dafür ist, daß die Schrift „seit ihrer Geburt vom Beistand des Vaters getrennt ist“¹⁹⁴, dementiert sie die ‚Vaterschaft‘ des Autors an seinem Text.¹⁹⁵ Zugleich setzt Derrida das Vortwortschreiben mit dem „Sprechen des Vaters“ gleich, der „an seinem Geschriebenen Anteil nimmt“, also „für seinen Sohn die Verantwortung übernimmt“¹⁹⁷ und damit einen Akt der Zuschreibung vollzieht. Das heißt: Die Funktion des Autors verwandelt sich in die eines Herausgebers, der sich als editorialer Adoptivvater mit einem aufpfropfenden Akt des Zitierens eines gefundenen ‚Schriftkinds‘ annimmt. Literaturgeschichtlich von Interesse ist dabei, daß ausgerechnet im 18. Jahrhundert, also in jener Epoche, in der sich ein emphatischer Autorbegriff herausbildet, der Autor in den meisten Fällen nicht als „Vater des Textes“¹⁹⁶ in Erscheinung tritt, sondern als dessen editorialer Adoptivvater. Der Herausgeber übernimmt aber nicht nur die Rolle des Adoptivvaters, sondern auch die der Hebamme. Er ist die Instanz, welche bei der Geburt der Zeichen Hand anlegt, indem er diese in zweifacher Weise zur Welt bringt, nämlich zum einen als Finder, zum anderen als Veröffentlichender des Manuskripts. In diesem Sinne ist die Rolle des Veröffentlichers die Konsequenz der Tatsache, daß der Herausgeber nicht der Vater des von ihm herausgegebenen Werkes ist, sondern „nur der Stiefvater“.¹⁹⁸

Versteht man unter dem Akt der Publikation die Herausgabe des Manuskripts aus der Hand des Herausgebers in die Hände des Verlegers oder des Druckers, so ist der Herausgeber die entscheidende transformierende und transmittierende Schnittstelle im technischen Ablauf des Zur-Welt-Kommens des Buches.¹⁹⁹ Er ist für das rahmenbildende Protokoll am Manuskript zuständig, aber auch für die Übermittlung der handschriftlichen Zeichen zum Verleger und Drucker, damit diese nach der Replikationsregel des Drucks in beliebig viele Buchkopien transformiert werden. Der Akt der Publikation, verstanden als „bewußte Entscheidung“, das Manuskript „zum Druck zu schicken“²⁰⁰, markiert, wie es bei Červenka heißt, einen „Durchbruchsmoment“²⁰¹ in der Geschichte des Textes: Während die explizite Bedeutung des Veröffentlichungsakts darin besteht, das Manuskript ‚zur Welt zu bringen‘, besteht seine implizite Bedeutung darin, daß der kausal motivierte Existenzmodus des Textes, nämlich die Text-Genese, endet und der intentional ausgerichtete Existenzmodus des Textes beginnt. Die Kausalität der Text-Genese beziehungsweise der Text-Zeugung erfährt durch den Akt der Her-

194 Derrida: „Signatur Ereignis Kontext“, S. 26.

195 Ebd., S. 40.

196 Vgl. Barthes: „De l'œuvre au texte“, S. 74.

197 Derrida: „Buch-Ausserhalb. Vorreden/Vorworte“, S. 53.

198 Vgl. Cervantes: *Don Quixote*, S. 7.

199 Vgl. hierzu Kittler: „Literatur, Edition und Reprographie“, S. 210, wo er betont, die Funktion des Editors sei „zunächst weder von der des Druckers noch von der des Verlegers getrennt“.

200 Červenka: „Textologie und Semiotik“, S. 145.

201 Ebd., S. 147.

ausgabe eine ‚Entmotivierung‘, aber auch eine ‚intentionale Remotivierung‘. Dieser Prozeß der Remotivierung wird durch die Politik der Edition determiniert.

Hier könnte man mit Bachtin zwischen der „Außenpolitik“ und der „Innenpolitik“²⁰² der Edition unterscheiden. Der Akt der Publikation als „Einführung in die Welt“ macht den ‚außenpolitischen‘, die kohärenzstiftende „Kombination der Elemente“²⁰³ den ‚innenpolitischen‘ Aspekt der editorialen Tätigkeit aus. Thematisiert und kommentiert wird die Politik der Edition durch paratextuelle Editions-Szenen.²⁰⁴ Diese Editions-Szenen spielen sich an den Rändern des Diskurses ab, sie manifestieren sich in editorialen Indices, die im Vorwort, in den Fußnoten, aber auch in den Überschriften zu finden sind und von einem bestimmten Außen her auf die im Inneren des Diskurses wirkenden, parergonalen Textkonstitutionsverfahren hinweisen.

Die Editions-Szenen betreffen die inszenierende Darstellung aller editorialen Operationen, die mit dem Sammeln und Auffinden von Schriftstücken²⁰⁵, also mit der „Konsignation“²⁰⁶ der Zeichen zu tun haben; sie betreffen aber auch alle editorialen Operationen, die mit dem Arrangement der Schriftstücke, nämlich der Kombination der Zeichen zu tun haben. Die editoriale Konsignation ebenso wie die editoriale Kombination der Zeichen verweist direkt oder indirekt auf die grundlegenden Editionsmaximen, denen der Herausgeber folgt, das heißt auf die Politik der Edition. Im Falle einer literarischen Herausgeberfiktion wird die Reflexion dieser Editionsmaximen Teil der poetischen Selbstreflexion des Schreibens und konstituiert dadurch den Rahmendiskurs. Schließlich wird im Rahmen der Editions-Szenen auch der Akt der Publikation selbst thematisiert. Die Editions-Szenen stellen den „Performance-Akt der Textwerdung“²⁰⁷, also das Verhältnis zwischen dem Drucktext und seinen Vorstufen, dar, aber auch die technischen Rahmenbedingungen, etwa die Übermittlung des Manuskripts an den Drucker. Dabei steht der Akt der Publikation im Spannungsfeld von editorialer Aneignung und editorialer Übertragung. Die editoriale Aneignung nimmt ihren Ausgang bei der Auffindungsgeschichte des Textes, während die editoriale Übertragung mit der Übersendung des Textes an den Verleger endet. Der Akt des Herausgebens transformiert das originale Manuskript in eine Buchkopie – und erst durch diese Transformation wird das Geschriebene zum Werk. Die Funktion des Veröffentlichungsakts muß insofern in ihrem Zusammenspiel mit der Funktion der Auffindungsgeschichte betrachtet werden. Im Rahmen der Herausgeberfiktion wird die Erzählung der Auffindungs- respektive der Adoptionsgeschichte zum Pendant einer historisch-kritischen Darstellung der Textgenese.

202 Bachtin: *Die Ästhetik des Wortes*, S. 176.

203 Ebd.

204 Vgl. Lee: *Le roman à éditeur*, S. 18 ff.

205 Bei einer Herausgeberfiktion schützt, so Vogt, „die Autorinstanz, die sich in Titel, in Vor- und Nachbemerkungen, Fußnoten zu den Briefen, eingefügten Kommentaren usw. vernehmen läßt, die Rolle eines vorgeblichen Sammlers, Bearbeiters und Herausgebers von Briefen vor“ (Vogt: *Aspekte erzählender Prosa*, S. 78).

206 Derrida: *Dem Archiv verschrieben*, S. 25.

207 Grésillon: „Critique génétique“, S. 23.

Im Vorwort zu Schnabels *Insel Felsenburg* berichtet der Herausgeber, er habe in einem Wirtshaus einen Gast beobachtet, der „beständig diejenigen geschriebenen Sachen las, welche er in einem zusammengebundenen Paquet selten von Abhänden kommen ließ“.²⁰⁸ Bei seiner Abreise wird dieser Gast von einer Postkutsche überfahren und schwer verletzt. Der Herausgeber berichtet:

Ich ließ die Post fahren, und blieb bey diesem im größten Schmerzen liegenden Patienten, welcher, nachdem er sich um Mitternachts-Zeit ein wenig ermuntert hatte, alsofort nach seinem Paquet Schrifften fragte, und sobald man ihm dieselben gereicht, sprach er zu mir: Mein Herr! nehmet und behaltet dieses Paquet in eurer Verwahrung, vielleicht füget euch der Himmel hierdurch ein Glücke zu, welches ich nicht habe erleben sollen. Hierauf begehrete er, daß man den anwesenden Geistlichen bey ihm allein lassen sollte, mit welchem er denn seine Seele wohl beraten, und gegen Morgen das Zeitliche mit dem Ewigen verwechselt hatte.²⁰⁹

Diese Auffindungsgeschichte ist die eines textuellen Findelkinds, dessen sich der Herausgeber annimmt. Der Tod des ursprünglichen Eigentümers der Manuskripte unterbricht als kontingentes Ereignis jenen Transformationsprozeß, der in den Akt der Veröffentlichung münden soll. Seine Stelle nimmt nun der Herausgeber ein: Er besorgt die Einleitung, die Drucklegung und die Veröffentlichung.²¹⁰ So berichtet der Herausgeber, beim Durchlesen des Manuskripts, das er zunächst fälschlicherweise für eine alchemistische Schrift hielt, sei in ihm die Begierde entbrannt, „diese Geschichte selbst vor die Hand zu nehmen, in möglichste Ordnung zu bringen, und hernach dem Drucke zu überlassen“.²¹¹

Die editoriale Tätigkeit ist dabei durch zwei Schwellenmomente gerahmt: Das erste Schwellenmoment ist die Auffindungsgeschichte. Sie markiert den Beginn der Herausgeberrätigkeit, sie etabliert den Rahmen für jenen aneignenden Akt des Zitierens, durch den der Herausgeber das textuelle Findelkind adoptiert und sich selbst als Adoptivvater institutionalisiert. Handelt es sich um ein anonymes textuelles Findelkind, so hat der Herausgeber sogar das Recht, den „Taufnamen des Buches“²¹² zu bestimmen und seinen eigenen Namen als zweiter Autor auf das Titelblatt zu setzen. Das zweite Schwellenmoment ist der Akt des Druckens. Mit der Übergabe des Manuskripts an den Drucker enden die editoriale Tätigkeit und der Veröffentlichungsakt. Dies gilt auch für jene Fälle, in denen der Herausgeber nach dem Akt des Druckens ein Protokoll der Druckfehler anfertigt, um dieses zusammen mit dem fehlerhaft gedruckten Text zu veröffentlichen: Auch das Protokoll der Druckfehler muß gedruckt werden, bevor man es veröffentlichen kann. Hier ist zwischen dem nachträglichen Protokoll der Druckfehler des publizierten Tex-

208 Schnabel: *Insel Felsenburg*, S. 11.

209 Ebd.

210 Vgl. Voßkamp: „Theorie und Praxis der literarischen Fiktion in Johann Gottfried Schnabels Roman ‚Die Insel Felsenburg‘“, S. 131 f.

211 Ebd., S. 10.

212 Ehrenzeller: *Studien zur Romanvorrede*, S. 112.

tes und dem editorialen Kommentar der Fehler im unpublizierten ‚Original-Manuskript‘ zu unterscheiden. So berichtet der Herausgeber im Vorwort zu Schnabels *Insel Felsenburg*:

An vielen Stellen hätte ich den Stylum selbst ziemlich verbessern können und wollen, allein, man forderte mich, die Herausgabe zu beschleunigen. Zur Mundirung des Concepts ließen mir anderweitige wichtige Verrichtungen keine Zeit übrig, selbiges einem Copisten hinzugeben, möchte vielleicht noch mehr Händel gemacht haben. Hier und dort aber viel auszustreichen, einzuflicken, Zeichen zu machen, Zettelgen beyzulegen und dergleichen, schien mir zu gefährlich, denn wie viele Flüche hätte nicht ein ungeduldiger Setzer hierbey ausstossen können, die ich mir alle ad animum revociren müssen.²¹³

An dieser Passage zeigt sich eine merkwürdige Interferenz zwischen dem Akt des Zitierens und dem Akt des Druckens: Der Herausgeber begründet seinen Verzicht auf die Korrektur des Original-Manuskripts mit der pragmatischen Fiktion, er habe den Druck beschleunigen wollen. Zugleich ist der Verzicht auf editoriale Eingriffe aber auch als Hinweis auf eine bestimmte Politik der Edition zu werten, die sich der Treue zum Original verpflichtet hat.

Damit werden zwei Fragen aufgeworfen: Erstens die Frage nach dem Verhältnis von Autorschaft und Herausgeberschaft bezogen auf den Akt des Druckens. Zweitens die Frage nach dem Verhältnis von Autorschaft und Herausgeberschaft bezogen auf den Akt des Zitierens. Beide Fragen berühren das Verhältnis von Original und Kopie.

3.3.4 Autorschaft und Herausgeberschaft bezogen auf den Akt des Druckens

Der Buchdruck stellt die „Reproduktionstechnik“²¹⁴ zur kopierenden Verkörperung und Wiederverkörperung von Ideen bereit. Zugleich ist der Buchdruck einem Gesetz unterworfen, das die Zirkulation der Kopien steuert, indem es *parergonal*, von einem bestimmten Außen her im Inneren der technischen und juristischen Verfahren der Reproduktion und Replikation mitwirkt. Damit nimmt die Institution Buchdruck eine performative Rahmung auf zwei Ebenen vor: Zum einen auf der drucktechnischen Ebene, die für die mechanische Erzeugung von Replica-Token zuständig ist, zum anderen auf der rechtlichen Ebene, die die Herstellung von Replica-Token autorisiert.

Bosse weist in *Autorschaft ist Werkherrschaft* darauf hin, „daß das Nachdruckzeitalter mit der Genie-Periode der Literatur zusammentrifft; als hinge die Herrschaft über die Kopien damit zusammen, daß der Herrscher selbst nicht kopiert“.²¹⁵ Die Frage nach der Rechtmäßigkeit des Nachdrucks mündet nicht nur

213 Schnabel: *Insel Felsenburg*, S. 11.

214 Vgl. Benjamin: „Das Kunstwerk“, S. 436.

215 Bosse: *Autorschaft ist Werkherrschaft*, S. 10. „Das moderne Urheberrecht enthält vermögensrechtliche Elemente, wie den Anspruch, aus einem Werk möglichst lange Nutzen zu ziehen, und personenrechtliche Elemente, wie die Voraussetzung, daß im Werk die Individualität eines Schöpfers

in das *Copyright*, das Recht zum Kopieren wird zugleich mit einer Theorie des Originals und der Originalität begründet, welche sowohl eine ästhetische Theorie des Genies als auch eine juristische Theorie des geistigen Eigentums ist.²¹⁶ Das *Copyright* ist zunächst kein Urheberrecht, es ist ein zeitlich begrenztes verlegerisches Nutzungsrecht. Eine Veränderung dieses Rechtsverhältnisses tritt erst mit der Französischen Revolution ein, die nicht nur zur Erklärung der Menschenrechte, sondern auch zur „déclaration des droits du génie“ schreitet.²¹⁷ Linguet schreibt in seinen Betrachtungen über die Rechte des Schriftstellers und seines Verlegers: „Die Verfertigung eines Buches, es sey was es für eins wolle, ist eine wahre Schöpfung, das Manuscript ist ein Theil seiner Substanz, welche der Schriftsteller aus sich herausgibt.“²¹⁸ Dieses Aus-sich-Herausgeben koppelt die Frage nach dem Urheberrecht in einer Form mit dem Problem der Herausgabe, daß man den Eindruck gewinnt, Autorschaft werde durch die Funktion Herausgeber gerahmt, ja, Autorschaft sei so beschränkt nicht anderes als eine Art von ‚Selbstherausgeberschaft‘. Das bedeutet aber zugleich, daß der Begriff der Autorschaft wesentlich an den Veröffentlichungsakt gekoppelt ist – ein Akt, der in der Entscheidung des Autors besteht²¹⁹, das Buch zum Druck herauszugeben. Mit Blick auf die Definition des Autors in Furetières *Dictionnaire universel* von 1690 stellt Chartier fest, der Begriff „Auteur“ beziehe sich nur auf diejenigen, „qui en ont fait imprimer“.²²⁰ Der Begriff der Autorschaft ist mithin daran geknüpft, daß das Werk in gedruckter Form zirkuliert, während der Schreiber, der „Scribe“, ohne den Hinweis auf die Drucklegung seiner Schriften definiert wird.²²¹ Er ist jemand, „qui gagne sa vie à écrire, à copier“.²²²

Neben der Kopplung von Autorschaft und Druckens entwickelt sich im 18. Jahrhundert jedoch auch noch ein anderer, emphatischer Autorbegriff, durch den der Schriftsteller als gottgleicher Schöpfer zum Autor wird. Der Autor als Urheber ist, so *Zedlers Universal-Lexicon*, derjenige, „der eine Sache zuerst anfängt, und von dem sie also entweder gänzlich, oder doch grossentheils, allemahl aber anfänglich, herrühret“.²²³ Und auch in der *Encyclopédie* heißt es über den „auteur ori-

zum Ausdruck gelangt. Diese beiden Momente waren von Anfang an, das heißt seit dem Ende des 18. Jahrhunderts, präsent: einmal in der Frage des Nachdrucks, zum anderen im Problem des Schöpferischen“ (ebd.). Vgl. hierzu auch Lauer: „Offene und geschlossene Autorschaft“, S. 463.

216 In eine ähnliche Richtung weist Cortis Versuch einer gesellschaftlichen Rekonstruktion von Autorschaft, wenn sie mit Blick auf die Entwicklung des Urheberrechts einerseits und die Genieästhetik andererseits feststellt, daß erst die Verklammerung von Geniesemantik und Urheberrecht die Werke „mit ihren Autoren rückgekoppelt“ habe, und zwar insofern, als Werke, „welche die innovativsten Merkmale aufweisen, [...] auf die besondere Genialität des Künstlers schließen [lassen]“ (Corti: *Die gesellschaftliche Rekonstruktion von Autorschaft*, S. 32).

217 Zit. nach Bosse: *Autorschaft ist Werkherrschaft*, En. 21, S. 147.

218 Ebd., S. 10.

219 Červenka: „Textologie und Semiotik“, S. 145, bzw. Červenka: „Textual Criticism and Semiotics“, S. 61.

220 Vgl. Furetière: *Dictionnaire universel*, Artikel „auteur“.

221 Chartier: „Figures de l’auteur“, S. 49.

222 Vgl. Furetière: *Dictionnaire universel*, Artikel „scribe“.

223 *Zedlers Universal-Lexicon*, Artikel „Urheber“, S. 1533.

ginal“, er sei der erste, der ein Thema behandle, ohne daß es dafür bereits ein Modell gebe.²²⁴ Der Urheber ist als Schöpfer die *prima causa* seines Werks, und als solcher nimmt er die gleiche Systemstelle ein wie Gott.²²⁵ Die natürliche Variante, schöpferische *prima causa* zu sein, ist die Vaterschaft, also die Zeugung. Der Akt der Zeugung steht dabei in Analogie zur Vervielfältigungstechnik des Buchdrucks – beide gehorchen als Kopierverfahren einer Replikationsregel.

Die juristische Frage lautet, wer das Recht hat, diese Replikationsregel anzuwenden – und wie lange dieses Recht, Kopien herzustellen, währt. Seit der frühen Neuzeit wird das alleinige Nutzungsrecht an Büchern als zeitlich und örtlich begrenztes Privileg an den Drucker-Verleger verliehen²²⁶ – juristisch unentschieden bleibt dagegen bis zum Ende des 18. Jahrhunderts die Frage des Büchernachdrucks. In *Zedlers Universal-Lexicon* heißt es zum Thema „Nachdruck“: „das Recht, welches ein Buchhändler an dem Drucke und Verlage seiner Sache hat, gründet sich auf Pacte und Verträge“.²²⁷ Dieser verlegerische Pakt wird als konsensuelle Beziehung zwischen Autor und Verleger gedeutet.²²⁸ Der Artikel „Nachdruck“ referiert die Auffassung von Birnbaum, der zufolge die Bücher den Autoren gehören, da „dasjenige, was ihre eigne Erfindungs-Krafft hervorgebracht, ihr unermüdeter Fleiß in gute Ordnung zusammengesetzt, ihr eigen sey“.²²⁹ Damit der Nachdruck eines Buches als Diebstahl verfolgt werden kann, muß nicht nur das zeitlich und örtlich begrenzte *Copyright* des Verlegers geschützt werden, sondern auch das Recht des Autors, seine Gedanken bei „künftigen wiederholten edirungen“²³⁰ zu verkaufen. Damit wandelt sich der verlegerische Pakt, nämlich der „Konsens des Autors zur Veröffentlichung seiner Arbeit“, in die Vorstellung vom „Eigentum des Autors an seiner Arbeit“.²³¹ Diese Position wird von Fichte in seinem *Beweis der Unrechtmäßigkeit des Büchernachdrucks* präzisiert, indem er zwischen der Materialität des

224 Diderot/d’Alembert (Hg.): *Encyclopédie*, Bd. 1 (1751), Artikel „Auteur“, S. 894.

225 Vgl. *Zedlers Universal-Lexicon*, Artikel „Urheber“, S. 1534: „Beyläufig mercken wir hier mit an, daß, da alles, was natürlicher Weise geschiehet, nach der Ordnung der Natur geschiehet, Gott aber der Urheber der Ordnung der Natur ist, man auch alles, was natürlicher Weise geschiehet, ihm, als dem Urheber, zuschreiben müsse. Wenn hingegen endliche Geschöpfe sich die Hervorbringung einer Sache, als die Erbauung einer Stadt, und so weiter, angelegen seyn lassen, so sind sie allerseits als ihre Urheber, derjenige aber, welcher zuerst darauf verfallen ist, oder Hand angelegt hat, ist als der anfängliche, erste und in engerm Verstande sogenannte, Urheber derselben anzusehen“.

226 Vgl. Bosse: *Autorschaft ist Werkherrschaft*, S. 29.

227 *Zedlers Universal-Lexicon*, Artikel „Nachdruck“, S. 62.

228 So vertritt Justus Henning Böhmer in seinem „Sendschreiben an die Verfasser“ (1718) die Ansicht: „[...] wer ein Werk ausarbeitet, muß auch billig das Recht des Verlages haben, so, daß er ohne dessen Consens niemand üben kann“ (Böhmer: „Sendschreiben an die Verfasser“, S. 682; zit. nach Bosse: *Autorschaft ist Werkherrschaft*, S. 32). Nach Bosse bereitet Böhmer mit seiner Argumentation, die das Verlagsrecht aus der Autorschaft herleitet, den Weg dafür, daß aus dem Schutz des verlegerischen Copyrights das Urheberrecht des Autors wird.

229 *Zedlers Universal-Lexicon*, Artikel „Nachdruck“, S. 61.

230 Böhmer: *Zum Geschickten Gebrauch der ACTen*, S. 517 f.; zit. nach Bosse: *Autorschaft ist Werkherrschaft*, S. 163 f.

231 Bosse: *Autorschaft ist Werkherrschaft*, S. 33.

Buchs und seiner Form unterscheidet: Die Materialität des Buches betrifft seine Verkörperungsbedingungen und Vielfältigungsmöglichkeiten, also die Replikationsregel, mit der Buchexemplare als Replica-Token hergestellt werden. Diese materialen Buchexemplare können den Besitzer wechseln, die „Ideenverbindung, in der, und die Zeichen, mit denen sie vorgetragen werden“, also die geistige Form, bleiben hingegen für immer „unveräußerliches, angeborenes, unzuverlässiges Eigentumsrecht“ des Autors.²³²

Während der Hinweis auf das Eigentumsrecht des Autors an seinen Ideenverbindungen ein genieästhetisches Konzept von Originalität impliziert, deutet die Tatsache, daß das Eigentumsrecht des Autors als Recht der „künftigen wiederholten Edierungen“²³³ gefaßt wird, darauf hin, daß Autorschaft durch die Funktion Herausgeber gerahmt wird. Dabei ist die Funktion Herausgeber als Rahmen von Autorschaft in spezifischer Weise auf die allgemeine Iterabilität der Schrift bezogen: Autorschaft als Recht an den Kopien des eigenen Werks impliziert das Recht, sich selbst zu zitieren.

3.3.5 Autorschaft und Herausgeberschaft bezogen auf den Akt des Zitierens

Der Akt des Zitierens läßt sich mit Derrida und Compagnon als Verfahren der Aufpfropfung²³⁴ oder mit Goffman als Verfahren der Modulation fassen, wobei die Treue zum Original variieren kann, je nachdem, „wie viele Modulationen zwischen der Kopie und dem Original liegen“.²³⁵ Indes entscheiden die (pfropfenden respektive modulierenden) Interventionen, die den Akt des Zitierens begleiten, nicht nur über die Originalität des angeführten Materials, sondern auch über den logischen Status des Diskurses. Das Zusammenspiel dieser beiden Aspekte ist für die Analyse fiktionaler Rahmungen *und* für die Analyse der Funktion Autor konstitutiv. Folgt man Jakobsons Auffassung, „[j]ede poetische Mitteilung“ sei „eigentlich zitierte Rede“²³⁶, so stellt sich die Aufgabe, den „eigentümlichen und verwickelten Problemen“ nachzugehen, „welche die ‚Rede innerhalb der Rede‘ dem Linguisten auferlegt“.²³⁷ Eben dies tut Martínez-Bonati, der die These von der Zitathaftigkeit der poetischen Botschaft auf das Verhältnis von wirklichem Schriftsteller und fiktionalem Sprecher anwendet. Danach konstituiert sich die Aus-

232 Fichte: „Beweis der Unrechtmäßigkeit des Büchernachdrucks“, S. 227, 233. Vgl. auch Kants Antwort auf die Frage „Was ist ein Buch?“ (Kant: *Metaphysik der Sitten*, S. 406).

233 Böhmer: *Zum Geschickten Gebrauch der ACTen*, S. 517 f.; zit. nach Bosse: *Autorschaft ist Werkherrschafft*, S. 163 f.

234 Derrida: „Signatur Ereignis Kontext“, S. 32, sowie Compagnon: *La Seconde main*, S. 31.

235 Goffman: *Rahmen-Analyse*, S. 92. Vgl. hierzu auch Benjamins Überlegungen zur Aufgabe des Übersetzers: „Treue und Freiheit – Freiheit der sinngemäßen Wiedergabe und in ihrem Dienst Treue gegen das Wort – sind die althergebrachten Begriffe in jeder Diskussion von Übersetzungen“ (Benjamin: „Die Aufgabe des Übersetzers“, S. 17).

236 Jakobson: „Linguistik und Poetik“, S. 111.

237 Ebd.

sageinstanz des fiktionalen Diskurses durch eine Geste des Zitierens als Sich-selbst-Zitieren.

Martínez-Bonati entfaltet zunächst eine Argumentation, die im wesentlichen Genettes Auffassung von der Ernsthaftigkeit intrafiktionaler Sprechakte folgt.²³⁸ Danach sind die von den Figuren geäußerten Sprechakte sowohl im Rahmen der dramatischen als auch der narrativen Fiktion als „authentische“²³⁹, ernsthafte Behauptungen zu werten. Im Gegensatz zu Searle, der gewissermaßen vom äußeren Rand des fiktionalen Diskurses her argumentiert, wenn er alle Sprechakte im Rahmen des fiktionalen Diskurses als *non-deceptive pretended assertion* auffaßt²⁴⁰, argumentiert Genette vom inneren Rand her, wenn er erklärt, alle intrafiktionalen Sprechakte seien im Rahmen der Fiktion ernsthaft – ebenso wie der vom realen Autor vollzogene Akt der *poiesis*.²⁴¹ Am inneren Rand spielt sich das „dramatische Geschehen“ ab, das den Rezipienten „gefangennimmt“.²⁴² Am äußeren Rand stellt sich die Frage nach dem Status des fiktionalen Diskurses „in der äußeren Welt“.²⁴³ Vom inneren Rand des Rahmens startet dagegen die „folgende Operation, weshalb die Innenseite ‚Anschlußwert‘“ hat.²⁴⁴ Martínez-Bonati faßt das Wahrheits- und das Ernsthaftigkeitsproblem innerhalb des fiktionalen Diskurses als ein Kohärenzproblem der Figurenrede, wobei die Aussagen des Erzählers als „privilegierte Aussagen“²⁴⁵ zu werten sind. Die fiktionale Rede dieser Aussageinstanz kann ernst genommen werden, solange ihre Aussagen nicht als inkohärent erscheinen. Die Pointe der Argumentation von Martínez-Bonati liegt nun darin, daß der Autor eines fiktiven Diskurses diesen nicht von außen konstituiert, sondern von innen, indem er die Rede einer von ihm selbst erfundenen Aussageinstanz *zitiert*:

Die vom Verfasser beim Schreiben oder auch beim lauten Vorlesen erzeugten realen Sprachzeichen stehen zu der fiktiven Rede des fiktiven Erzählers in demselben Verhältnis, in dem die von mir ausgesprochenen Sprachlaute zu denjenigen stehen, die ich *wörtlich zitiere*, wenn ich jemandes Aussage in direkter Rede wörtlich zitiere. Ich nenne diese Sprachäußerungen, deren Bedeutung in der materiellen ikonischen Darstellung von anderen Sätzen besteht, *Pseudosätze*.²⁴⁶

Diese Pseudosätze sind nicht als *pretended assertions* im Sinne von Searle zu verstehen, sondern als „imaginär authentische“ Sprechakte der *dramatis personae* innerhalb der fiktionalen Welt der Geschichte.²⁴⁷ Zugleich nivelliert Martínez-

238 Vgl. Martínez-Bonati: „On Fictional Discourse“, S. 65, sowie ders.: „Die logische Struktur der Dichtung“, S. 188 ff.

239 Vgl. Genette: „Fiktionsakte“, S. 62 f., sowie ders.: „Fiktionsakte“, S. 44 f.

240 Vgl. Searle: „Der logische Status fiktionalen Diskurses“, S. 91.

241 Vgl. Genette: „Fiktionsakte“, S. 59.

242 Goffman: *Rahmen-Analyse*, S. 96.

243 Ebd.

244 Luhmann: „Deonstruktion als Beobachtung zweiter Ordnung“, S. 18.

245 Martínez-Bonati: „Die logische Struktur der Dichtung“, S. 186.

246 Ebd., S. 188.

247 Die doppelte Schwierigkeit des Ansatzes von Martínez-Bonati besteht darin, daß er zum einen mit einem inadäquaten Zitatbegriff operiert, zum anderen offenläßt, wie aus einem Zitat, das für

Bonati die von Hamburger behauptete Unterscheidung von „Mimesis der Wirklichkeit“ und „Mimesis der Wirklichkeitsaussage“.²⁴⁸ Eben dies ermöglicht es ihm, die Rede des fiktiven Erzählers unabhängig davon, ob es sich um eine Erste- oder Dritte-Person-Erzählung handelt, als Zitat zu fassen. Damit führt der narrative Akt, der den fiktionalen Diskurs ins Leben ruft, notwendigerweise zu einer Verdoppelung der Instanzen. Der reale Autor erfindet beziehungsweise imaginiert eine Figur, die das, was sie sagt, im Rahmen der Fiktion ernst meint, also authentisch spricht. So besetzen inszeniert der Autor die eigene Rede als zitierte fremde Rede.²⁴⁹

Deutet man den fiktionalen Diskurs in diesem Sinne als Selbstzitat eines realen Autors, der die Rede einer von ihm erfundenen Erzählinstanz anführt, so verwandelt sich die reale Autorenrede durch den Akt des Zitierens in Erzählerrede.²⁵⁰ Diese Erzählerrede ist deshalb authentisch, weil sie als Figurenrede im Rahmen der Fiktion ernst gemeint ist. Das heißt aber, mit dem Akt des Zitierens wird eine modulierende Neurahmung vollzogen: Nicht nur die Sprechakte der erzählenden Figuren, sondern auch die des diskursstiftenden Autors sind im Rahmen des fiktionalen Diskurses als der „fiktive authentische Diskurs eines imaginären Sprechers“ anzusehen: „all fictional discourse is fictive authentic discourse of a purely ima-

ihn „real inauthentische“ Rede ist, die „imaginär-authentische“ Rede des fiktionalen Diskurses werden soll (vgl. Martínez-Bonati: *Fictive Discourse and the Structure of Literature*, S. 78 f.). Der Grund für dieses Dilemma ist die Charakterisierung des Zitats als nicht-linguistischen „Pseudosatz[es]“, dessen Bedeutung „in der materiellen ikonischen Darstellung“ (Martínez-Bonati: „Die logische Struktur der Dichtung“, S. 188) eines real authentischen Satzes besteht, wobei die Ursache seiner ‚Inauthentizität‘ in der ‚Ikonizität‘ seiner Darstellung zu liegen scheint. Scheffel bestätigt diese Auffassung, wenn er schreibt: „Ein Satz ist ‚authentisch‘, wenn er ‚linguistisch‘ etwas bedeutet, d. h. wenn er auf konventionelle Weise einen Gegenstand bezeichnet. Er ist ‚inauthentisch‘, wenn er ‚ikonisch‘ etwas bedeutet, d. h., wenn er das reproduziert, wofür er ein Zeichen ist“ (Scheffel: *Formen selbstreflexiven Erzählens*, S. 35). Nach Martínez-Bonati hat das Zitat als nicht-linguistische Reproduktion eines linguistischen Satzes den Zeichencharakter eines „gemalten Porträts“, es ist eine „materielle ikonische Darstellung“ (Martínez-Bonati: *Fictive Discourse and the Structure of Literature*, S. 78 f.). In die gleiche Richtung weist auch Scheffels Paraphrase, wonach fiktionale Rede „als imaginäre Rede“ anzusehen ist, „die durch ein pseudo-verbales Ikon repräsentiert wird“ (Scheffel: *Formen selbstreflexiven Erzählens*, S. 37). Die Kennzeichnung des Zitats als ikonische Darstellung ist insofern inadäquat, als sie die indexikalischen Aspekte der Schrift und des Anführungszeichens außer acht läßt. Das explizite Zitat ist nicht nur ikonisch dargestellte Rede, sondern vor allem indexikalisch gerahmte Rede.

248 Vgl. Hamburger: *Logik der Dichtung*, S. 260, sowie Martínez-Bonati: „Die logische Struktur der Dichtung“, S. 189.

249 Vgl. Martínez-Bonati: „On Fictional Discourse“, S. 65 f., wo es heißt: „The real author in this case, has to be thought of as somebody who is the scribe who writes down a discourse that he has merely imagined and that he has not imagined as being his own discourse, but the discourse of a merely imagined person“ (ebd.).

250 Vgl. hierzu Martínez und Scheffel, die das Prinzip des Zitierens auf die literarische Kommunikation anwenden. Danach ähnelt die Kommunikation zwischen Autor und Leser „dem Zitieren der Rede eines anderen“ (Martínez/Scheffel: *Einführung in die Erzähltheorie*, S. 17). Beim Zitieren „übermittelt man dem Leser Sätze, die jemand anders behauptet hat, die aber nun, im Akt des Zitierens, ohne behauptende Kraft weitergegeben werden“ (ebd.).

ginary speaker“.²⁵¹ Der Autor gibt also nicht vor, von außerhalb des fiktionalen Rahmens eine Äußerung zu machen, sondern er zitiert die Rede eines fiktiven Schreibers, der innerhalb des fiktionalen Rahmens ernsthafte Äußerungen macht. So kommt Martínez-Bonati zu dem Schluß, daß sich der Autor, sobald er schreibt, „fiktionalisiert“ respektive „transfiguriert“: „Writing a third-person fictional narrative, the author fictionalizes and transfigures himself“.²⁵² In dieser „Transfiguration“ ereignet sich nun eben jene *partage*, die laut Foucault zur Pluralität der Aussageinstanzen führt.²⁵³ Allerdings erfährt die These Foucaults eine entscheidende Nuancierung: Der Bruch wird dadurch erzeugt, daß der wirkliche Schriftsteller die Rede eines fiktionalen Sprechers ‚zitiert‘, den er selbst erfunden hat. Der Autor erscheint als realer „Schöpfer seiner Rede“²⁵⁴, bringt seine Rede jedoch mit der inszenierten auktorialen Einstellung hervor, daß es nicht ‚seine‘ Rede, sondern die einer imaginären Person ist.²⁵⁵ Diese Inszenierung einer auktorialen Einstellung ist eine Operation, mit der sich der Autor an der „Nullstelle des Diskurses“²⁵⁶ im Akt des Schreibens in einen *Scripteur* transfiguriert. Mehr noch, der Autor übernimmt eine Doppelrolle: Er zitiert als *Scripteur* die Rede seiner Figuren, und er rahmt das Zitierte als *Editeur*. Durch die Akte des Zitierens und Herausgebens wird ein „auktorialer Raum“ erzeugt²⁵⁷, der die Möglichkeit einer fiktiven Reflexion auf das Konzept des Schreibens und Erzählens eröffnet. Dieser „auktoriale Raum“ der Selbstreflexion ist der Inszenierungsrahmen für die Funktion Autor, aber auch für die Funktion Herausgeber. Seinen Ort hat dieser auktoriale respektive editoriale Raum in der unbestimmten Zone des Paratextes. In diesem performativen Nie-

251 Martínez-Bonati: „On Fictional Discourse“, S. 69. Martínez-Bonati verwendet die Ausdrücke „fictive“, „fictitious“ und „purely imaginary“ synonym. Im Gegensatz dazu werden die Begriffe „fiktiv“ und „imaginär“ bei Iser jedoch nicht synonym gebraucht. Imaginiert ist jene Wirkung, die fiktionale Rede im lesenden Bewußtsein auslöst. Fiktiv und Imaginär sind also für Iser komplementäre und für Martínez-Bonati synonyme Begriffe.

252 Martínez-Bonati: „On Fictional Discourse“, S. 71.

253 Das „Transfigurationsmodell“ von Martínez-Bonati ist aber auch an Warnings These vom „inszenierten Diskurs“ als verdoppelter Übernahme einer Rolle und an Goffmans Analyse des Theater Rahmens anschließbar. Nach Warning findet der Mensch seine Identität nur in dem Maße, „in dem er sich verdoppelt mittels Übernahme einer Rolle“ (Warning: „Der inszenierte Diskurs“, S. 203). Diese Verdopplung des Ichs steht in Analogie zu jener Unterscheidung, die Goffman zwischen dem Schauspieler als Darsteller und dem Schauspieler als Verkörperung einer Rolle auf der Bühne trifft (vgl. Goffman: *Rahmen-Analyse*, S. 147). In beiden Fällen ist die Verdopplung als Modulation zwischen dem äußeren Rand und dem inneren Rand eines Rahmens aufzufassen, welche die Inszenierungen in der Welt von der Welt der Inszenierung trennt.

254 Vgl. Lejeune: „Der autobiographische Pakt“, S. 227.

255 Vgl. Martínez-Bonati: „On Fictional Discourse“, S. 65 f.

256 Vgl. Iser: „Auktorialität. Die Nullstelle des Diskurses“, S. 221.

257 Martínez-Bonati: „On Fictional Discourse“, S. 66: „This separate realm, which is an ‚authorial‘ space of fictive reflection surrounding the fictive activity of narrating and writing, can be easily confused with the real circumstances of the real author, and it may resemble them very much“ (ebd.). Martínez und Scheffel sprechen in diesem Zusammenhang von einem „Freiraum, dessen Ausgestaltung im wesentlichen der Imagination des Autors überlassen bleibt“ und der „grundsätzlich alle Teile der Erzählung [betrifft]“ (Martínez/Scheffel: *Einführung in die Erzähltheorie*, S. 19).

mandsland wird der Bruch zwischen wirklichem Schriftsteller und fiktionalem Sprecher als Bruch zwischen Vorwort und Haupttext inszeniert.

3.4 Das Vorwort als Ort der poetischen Reflexion

3.4.1 Das Vorwort als Ort der Selbstreflexion und der Selbstbeobachtung

Die Reflexion der Grenze zwischen Vorwort und Haupttext ebenso wie die Reflexion der Interferenzen zwischen Autorschaft und Herausgeberschaft finden im Rahmen von paratextuellen Editions-Szenen statt.²⁵⁸ Dabei erlaubt die „Inszenierung der Textrahmen“ Rückschlüsse auf die jeweils herrschenden „Konzepte der Autorschaft“.²⁵⁹ Zugleich ist die Romanvorrede aber auch der „Ort“ und das „Medium“ einer „poetologischen Selbstdeutung des Romans“.²⁶⁰ Deshalb ist der „Vorwortakt“²⁶¹ für Genette der paradigmatische Fall dafür, was „Literatur schlechthin“ ausmacht, und das Vorwortschreiben ist „unter allen literarischen Praktiken vielleicht die am typischsten literarische“.²⁶² Der Vorwortakt setzt das „spielerische Selbstbewußtsein“²⁶³ der poetischen Reflexion in Szene und wird dadurch zu einem „selbstgefälligen Abbild seiner eigenen Verfahren“.²⁶⁴ Mit anderen Worten: Die „Vorredenreflexion“ ist der Schauplatz der Selbstbeschreibung der auktorialen respektive editorialem Tätigkeit. Sie trägt dazu bei, „ein Bewußtsein von der Geschichtlichkeit des Romans“ und „von der eigenen Mitteilungsfunktion“²⁶⁵ zu entwickeln. Neben der Selbstbeschreibung der Funktion Autor bzw. der Funktion Herausgeber dient die „Vorredenreflexion“ zum einen der Konstitution eines „Fiktivitätsbewußtseins“²⁶⁶ für den nachfolgenden Text. Zum anderen besteht aber auch die Möglichkeit, bereits im Rahmen des Vorworts ein „schwindelerregende[s] Inkognito“²⁶⁷ zu inszenieren, das sich gleichermaßen auf den nachfolgenden Text und auf das Vorwort selbst bezieht, dann nämlich, wenn sich der Autor als Herausgeber „tarnt“.²⁶⁸

258 Nach Lindner kann sich die Funktion Autor auf zwei Arten selbst thematisieren, nämlich entweder „durch Abgrenzung vom Haupttext (Vorwort, Herausgeberschaft o. ä.) oder durch Reflexion der Autorposition (als Erzähler, Kommentator, autobiographisches Ich)“ (Lindner: „Jean Paul oder der ‚auktorial subversive‘ Autor“, S. 24).

259 Rieger: „Autorfunktion und Buchmarkt“, S. 147.

260 Weber: *Die poetologische Selbstreflexion im deutschen Roman des 18. Jahrhunderts*, S. 19.

261 Vgl. Genette: *Paratexte*, S. 279.

262 Ebd., S. 280.

263 Ebd., S. 279.

264 Ebd.

265 Weber: *Die poetologische Selbstreflexion im deutschen Roman des 18. Jahrhunderts*, S. 20.

266 Berthold: *Fiktion und Vieldeutigkeit*, S. 123.

267 Genette: *Paratexte*, S. 275.

268 Ours: „Roman journal et mise en scène éditoriale“, S. 5.

Das Vorwort als Schauplatz von Editions-Szenen impliziert eine Rahmungsbeziehung, die sich im Übergang von den Gelingensbedingungen ernsthafter Sprechakte am äußeren Rand des Diskurses zu den am inneren Rand verkörperten „spielerischen Funktionsweisen“²⁶⁹ befindet. Die im Rahmen des Vorwortakts vollzogene Selbstreflexion weist auf diesen Übergang hin – sei es in Form einer Selbstbeschreibung, sei es in Form einer Selbstinszenierung:

Ich schreibe ein Vorwort – ich sehe mich ein Vorwort schreiben – ich stelle mir mich selbst vor, wie ich mich ein Vorwort schreiben sehe – ich sehe mich, wie ich mich mir vorstelle. Diese endlose Reflexion, diese Selbstbespiegelung, diese Inszenierung, diese Komödie der Vorwortaktivität, die eine der Wahrheiten des Vorworts ist, treibt das fiktionale Vorwort ihrer höchsten Vollendung zu, indem es auf die ihm eigene Weise hinter den Spiegel gelangt.²⁷⁰

Das Sich-selbst-beim-Vorwortschreiben-Zusehen ebenso wie die sich selbst bespiegelnde, „endlose Reflexion“, die durch den Vorwortakt in Szene gesetzt wird, kann man mit Jakobson als „poetische Funktion“ deuten, die eine „Einstellung auf die Botschaft“²⁷¹, nämlich die Botschaft des Haupttextes, zum Ausdruck bringt. Man kann die „endlose Reflexion“ aber auch mit Luhmann als selbstbeschreibende „Beobachtung zweiter Ordnung“ fassen. Das Bewußtsein „von der eigenen Mitteilungsfunktion“ impliziert ein Bewußtsein von der Differenz zwischen dem Akt des Beschreibens und dem Beschriebenen „*im selben System*“.²⁷² Dieses Bewußtsein betrifft erstens die Differenz zwischen den poetischen Konzepten und den diskursiven Strategien, mit denen diese poetischen Konzepte ins Werk gesetzt werden; zweitens die mediale Differenz zwischen gesprochener, handgeschriebener und gedruckter Sprache; drittens die Differenz zwischen Fiktivität und Faktizität.

Erstens: Deutet man die von Genette erwähnte, sich selbst bespiegelnde, „endlose Reflexion“ des Vorwortakts als Beobachtung zweiter Ordnung in Form einer autoreflexiven Selbstbeschreibung, so muß man ergänzend hinzufügen, daß die Vorrede auch eine „autoprésentation du concept“ ist.²⁷³ Beutet man die Doppeldeutigkeit des Terminus ‚concept‘ aus und liest ihn nicht nur als Selbstdarstellung des Begriffs, sondern auch als ‚Selbstdarstellung des Konzepts‘, so läßt sich hieraus eine Theorie des Vorworts ableiten, die direkt an die in *Zedlers Universal-Lexicon* und in der *Encyclopédie* gegebenen Definitionen des Vorworts als Instruktion des Lesers über „den ganzen Plan“ beziehungsweise die Ordnung und die Disposition des Haupttextes anschließbar ist und diese Definitionen zugleich in spezifischer Weise erweitert: Das Vorwort stellt das Konzept jenes Werks vor, dem es vorangestellt ist. Insofern verkörpert das Vorwort das Konzept des Werks als „äußerliches

269 Genette: *Paratexte*, S. 265.

270 Ebd., S. 279 f.

271 Jakobson: „Linguistik und Poetik“, S. 92.

272 Luhmann: *Die Kunst der Gesellschaft*, S. 487.

273 Derrida: „Hors livre. Préfaces“, S. 22.

Phänomen“.²⁷⁴ Zugleich verkörpert das Vorwort aber auch das Konzept seiner eigenen Rahmungsfunktion – eine Rahmungsfunktion, die sich auf halbem Wege zwischen Bühne und Anführungszeichen befindet: Die Bühne markiert als räumliche Klammer den Bereich, in dem die Aufführung stattfindet. Das Anführungszeichen zeigt als logische und typographische Klammer den Bereich an, in dem die illokutionäre Kraft der zitierten Rede ausgeklammert ist. Das Vorwort verbindet diese beiden Rahmungsfunktionen: Es markiert einen Inszenierungsraum und einen Anführungsraum.

Zweitens: Der Umstand, daß das Vorwort als „schriftliche Nachricht“²⁷⁵ immer auch Vor-Schrift ist, hat zur Folge, daß die Vorredenreflexion als Selbstinszenierung und als Selbstbeschreibung auftritt, die ein mediales Differenzbewußtsein initialisiert. Diese mediale Differenz zwischen mündlichem, handschriftlichem und gedrucktem Diskurs ist insofern von Relevanz, als die Schriftlichkeit der Vorrede eine „Verdopplung der Sprache in zwei Wahrnehmungsformen“ impliziert und dadurch den „Modus der Beobachtung“ ändert.²⁷⁶ Zwar wird das Vorwort noch metaphorisch als ‚Vorrede‘ bezeichnet, doch zugleich entwickelt der Vorworddiskurs ein Bewußtsein seiner eigenen gedruckten Schriftlichkeit. Der Vorredner inszeniert mit den medialen Möglichkeiten der Schrift eine quasi-mündliche Kommunikationssituation, in der Schwellen- und Interaktionsrituale vollzogen werden. Der Vorbericht als Ansprache an einen fiktiven Leser findet seine Rückkopplung in der Vorstellung, die sich der reale Leser von jenem imaginären Autor macht, der als Sprecherinstanz des Vorwortes auftritt. Da diese Sprecherinstanz jedoch nicht mehr durch direkte Anschauung die rhetorische Wirkung des Textes auf den Leser überprüfen kann, muß diese Aufgabe vom Leser selbst übernommen werden. Auf Seiten des Autors manifestiert sich die Selbstkontrolle des Kommunikationsprozesses im Selbstkommentar²⁷⁷ und im Einsatz von „Ersatz-Anzeichen“.²⁷⁸ Schriftlichkeit bewirkt also, daß aus Autor und Leser „selbstbeobachtende Einheiten“ werden, die aufgefordert sind, „sich selbst (und damit auch andere) als Beobachter zu beobachten“.²⁷⁹ Gerade der „Kult der Vorrede um der Vorrede willen“²⁸⁰ führt dazu, daß die Beobachtung zweiter Ordnung zur Selbstbeschreibung medialer Differenzen wird.

Drittens: Die Schärfung des Bewußtseins der Differenz zwischen Fiktivität und Faktizität findet ihren Ausdruck darin, daß es dem Roman von der Mitte des 18. Jahrhunderts an gelingt, „einen eigenen literarischen Wahrheitsanspruch geltend zu machen“, und zwar durch die „Auseinandersetzung mit einem präziser gewordenen Fiktivitätsbewußtsein“.²⁸¹ Dieses präzisierete Bewußtsein wird zum einen durch Stra-

274 Ebd. Dort heißt es: „L'autoprésentation du concept est la vraie préface de toutes les préfaces. Les préfaces écrites sont des phénomènes extérieurs au concept“.

275 Vgl. Zedlers *Universal-Lexicon*, Artikel „Vorrede“, S. 1073 f.

276 Luhmann: „Die Form der Schrift“, S. 358.

277 Vgl. Assmann: „Der Eigen-Kommentar als Mittel literarischer Traditionsstiftung“, S. 356.

278 Ebd., S. 365.

279 Ebd., S. 366.

280 Ehrenzeller: *Studien zur Romanvorrede*, S. 17.

281 Berthold: *Fiktion und Vieldeutigkeit*, S. 123. Berthold weist darauf hin, daß eine historische Untersuchung der Ausdifferenzierung des Fiktivitätsbewußtseins vor dem kaum zu lösenden Pro-

blem steht nachzuweisen, „ob die Zeitgenossen die als Historien auftretenden Romane nicht sofort als fiktiv durchschaut haben“ (S. 125). Dabei bleiben insbesondere zwei Fragen offen. Erstens ist unklar, warum Romane auch im späten 18. Jahrhundert noch „Beglaubigungstechniken“ anwandten, obwohl die Leser womöglich schon „in der Lage waren, deren Fiktivität zu durchschauen“ (S. 127). Zweitens ergibt sich eine für die Lesegeschichte paradoxe Konstellation. Geht man nämlich davon aus, daß die Authentizitätsfiktion dazu diente, die moralstrengen Romanfeinde für die Romanlektüre zu gewinnen, und deshalb der Tendenz folgte, die Gattungsgrenze zur Historiographie und zur Autobiographie „im eigenen Marktinteresse unkenntlich“ zu machen (S. 124.), so wirft dies die Frage auf, wie diejenigen, die fiktiven Texten mit Vorbehalten entgegentraten, „durch Romane dazu veranlaßt werden [konnten], auch dann noch Romane zu lesen, als sie deren Faktizitätsfingierungen zu durchschauen lernten“ (S. 129). Mit anderen Worten: Die Entwicklung eines Fiktionsbewußtseins ist nicht nur ein aufklärerischer Rationalisierungsprozeß des ästhetischen Bewußtseins, sondern auch ein Prozeß permanenter „Verhandlung“ mit ökonomischen und moralischen Bedenken gegen das Kunstwerk als reinen Selbstzweck (vgl. Greenblatt: „Kultur“, S. 55).

regien der „Selbstbeobachtung in der Kunst“²⁸², zum anderen durch die „Technik der Doppelrahmung“ bewirkt.²⁸³ Die „Doppelrahmung“ etabliert ein Modell durchschaubarer Täuschungen, wobei die Fiktion durch „besondere[] Anhaltspunkte“²⁸⁴, also durch „Fiktions-signale“²⁸⁵ durchschaubar wird. Das „Fiktivitätsbewußtsein“ wird jedoch nicht nur durch explizite Rahmungshinweise geschärft, sondern auch durch „Rahmenbrüche“²⁸⁶ oder durch die „Konfusion“²⁸⁷ von Rahmen. Rahmenbrüche und Rahmenkonfusionen erhöhen die „Aufmerksamkeit für Rahmungen“.²⁸⁸ Dies führt zu einer paradoxen Konstellation: Einerseits zielt die Technik der Doppelrahmung darauf ab, das Bewußtsein für die Differenz zwischen Fiktivität und Faktizität zu schärfen. Andererseits besteht eine der Techniken der Doppelrahmung darin, die Differenz zwischen Fiktivität und Faktizität zu verwischen, um so die Aufmerksamkeit für Rahmungen zu erhöhen. Der Autor hat nicht nur die Möglichkeit, seine Erzählung als Fiktion zu präsentieren, sondern er „kann sich auch bemühen, den Unterschied von Fiktionen und Fakten seinerseits zu löschen, indem er zum Beispiel fingiert (oder nicht fingiert?), daß er ‚gefundene Briefe‘ vorlegt“.²⁸⁹ Die Schärfung des Fiktivitätsbewußtseins geht also einerseits den Umweg über die „literarische Selbstverleugnung der erfundenen Geschichten“²⁹⁰, die durch eine Geste „auktorialer Verneinung“²⁹¹ in Szene gesetzt wird. Andererseits interferiert die Technik der Doppelrahmung mit der poetischen Funktion der Kunst: Kunst ist nicht nur zur Selbstbeobachtung, sondern auch zur Selbststrahlung durch einen Akt des Selbstzitats fähig – mehr noch: Sie kann „List, Trug, Täuschung selbst auf die Bühne bringen und so das, was sie selbst praktiziert, in sich selbst hineincopieren“.²⁹²

282 Frank: *Narrative Gedankenspiele*, S. 63.

283 Luhmann: *Die Kunst der Gesellschaft*, S. 178.

284 Ebd., S. 177.

285 Vgl. Iser: „Akte des Fingierens“, S. 135.

286 Vgl. Goffman: *Rahmen-Analyse*, S. 537.

287 Luhmann: *Die Kunst der Gesellschaft*, S. 415.

288 Ebd.

289 Ebd., S. 414.

290 Berthold: *Fiktion und Vieldeutigkeit*, S. 123.

291 Genette: *Paratexte*, S. 267.

292 Luhmann: *Die Kunst der Gesellschaft*, S. 430.

Was bedeutet dies für das Vorwort der Herausgeberfiktion? Nach Genette erfordert die glaubwürdige Inszenierung einer Herausgeberfiktion „mehr als eine performative Erklärung“: Sie „muß mit Hilfe überzeugender Details konstruiert werden; sie muß also gefestigt werden, und das wirksamste Mittel zu diesem Zweck besteht anscheinend darin, ein *seriöses Vorwort zu simulieren* mitsamt allen Versatzstücken an Diskursen und Mitteilungen, das heißt an Funktionen, die damit einhergehen“.²⁹³ Mit anderen Worten: Das Vorwort der Herausgeberfiktion folgt einer diskursiven Strategie, die mit konstruierten Ersatz-Anzeichen, also mit inszenierten genuinen Indices, ein „schwindelerregendes Inkognito“²⁹⁴ in Szene setzt, wobei „der vermeintliche Status ihres Adressanten [gemeint ist offensichtlich der Absender – U. W.] nicht wirklich oder nicht dauerhaft ernst genommen werden muß“.²⁹⁵

Hier stellt sich erstens die Frage nach den Gelingens- und Inszenierungsbedingungen der am Rahmen vollzogenen *speech acts* hinsichtlich ihrer Ernsthaftigkeit respektive Authentizität. Zweitens stellt sich die Frage, welche Funktion dem Vorwort bei der Schärfung des Fiktivitätsbewußtseins zukommt, und zwar mit Blick sowohl auf die Grenze zwischen Fiktivität und Faktizität als auch auf die Grenze zwischen Fingiertem und Fiktivem. Beide Fragestellungen implizieren eine Untersuchung der Rolle der Ersatz-Anzeichen, die als inszenierte genuine Indices sowohl im Rahmen als auch am Rahmen des fiktionalen Diskurses ihren Platz haben.

3.4.2 Das Vorwort und die Grenze zwischen dem Fingierten und dem Fiktiven

Der Grund, warum Sprechakte im fiktionalen Kontext ihre illokutionäre Kraft verlieren, besteht darin, daß der Autor nur prätendiert, einen Sprechakt zu vollziehen, ohne ernsthaft an die Erfüllung der Gelingensbedingungen zu denken.²⁹⁶ Die Entscheidung darüber, ob es sich um Fiktion handelt, liegt also beim Autor, weil nur er sich ‚ernsthaft‘ auf eine Überzeugung festlegen kann.²⁹⁷ Die Fiktion ist dabei ein „Vorgeben ohne Täuschungsabsicht“ (*non-deceptive pretending*), das Fingieren ein „Vorgeben mit Täuschungsabsicht“ (*deceptive pretending*).²⁹⁸ Dies entspricht der von Hamburger getroffenen Differenzierung zwischen dem *Fiktiven* und dem *Fin-*

293 Genette: *Paratexte*, S. 266.

294 Ebd., S. 275.

295 Ebd., S. 265.

296 Vgl. Searle: „Der logische Status fiktionalen Diskurses“, S. 82.

297 Der Leser entscheidet dagegen darüber, ob das Werk als „literarisch“ gelten soll oder nicht. Literatur ist die Bezeichnung „für gewisse Einstellungen, die wir einem Diskursausschnitt gegenüber einnehmen“, aber keine Bezeichnung „für eine interne Eigenschaft des Diskursausschnitts“ (vgl. Searle: „Der logische Status fiktionalen Diskurses“, S. 81).

298 „In einem Sinn von ‚vorgeben‘ täuscht man seine Umwelt, wenn man vorgibt, man sei, was man nicht ist, oder tue, was man nicht tut. Im zweiten Sinn von ‚vorgeben‘ hingegen benimmt man sich, wenn man vorgibt, etwas zu tun oder zu sagen, so, als ob man dies täte oder wäre, und hat dabei nicht die mindeste Täuschungsabsicht“ (Searle: „Der logische Status fiktionalen Diskurses“, S. 87).

gierten. Im Falle des Fingierens wird die Grenze zwischen Faktischem und Fiktivem verschleiert, im Falle einer durchschaubaren Fiktion wird die Grenze zwischen Faktischem und Fiktivem gleichsam vom inneren Rand her thematisiert. Das Fiktive ist wahr, weil es zugibt, nicht wirklich zu sein, denn „[z]wischen dem Erzählen und dem Erzählten besteht kein Relations- und das heißt Aussageverhältnis, sondern ein Funktionszusammenhang“.²⁹⁹ Das Fingierte dagegen tut so, *als ob* es eine echte Wirklichkeitsaussage sei: „Der Begriff des Fingierten bedeutet ein Vorgegebenes, Uneigentliches, Imitiertes, Unechtes, der des Fiktiven dagegen die Seinsweise dessen, was nicht wirklich ist: der Illusion, des Scheins, des Traums, des Spiels“.³⁰⁰ Für Hamburger impliziert die „Setzung der Fiktion“ eine „völlig andere Bewußtseinshaltung als die des Fingiertseins“.³⁰¹

Diese Differenzierung zwischen dem Fingierten und dem Fiktiven wird von Ansoerge auf das Problem der Herausgeberfiktion übertragen, nämlich auf die Unterscheidung zwischen *fingierter Herausgeber-Rolle* und *fiktiver Herausgeber-Figur*: „Die Herausgeber-Rolle betrachten wir als unecht, die Herausgeber-Figur als gedichtet, und damit als echt in einer nicht-wirklichen Welt, nämlich der des Romans“.³⁰² Ansoerge unterscheidet insgesamt zwischen drei Typen der Briefromanvorrede³⁰³, wobei im ersten Fall der Autor dem Leser als Vorredner „persönlich“ entgegentritt.³⁰⁴ Im zweiten Vorredentyp, der besonders für den Briefroman relevant ist, erscheint der Autor nicht mehr als Verfasser des Romans, „sondern zielt darauf ab, als Augenzeuge und Berichterstatter des vorgelegten schriftlich fixierten Geschehens zu gelten, ja, er will nur noch als Herausgeber oder als großzügiger Bearbeiter von Dokumenten fungieren“.³⁰⁵ Ungeklärt bleibt dabei allerdings die Frage,

299 Hamburger: *Logik der Dichtung*, S. 113.

300 Ebd., S. 247.

301 Ebd. Für Hamburger ist das Fingierte eine „Mimesis der Wirklichkeitsaussage“ (Hamburger: *Logik der Dichtung*, S. 260), und eben deshalb ist die fingierte Wirklichkeitsaussage nicht „echt“. Während in der lyrischen Gattung ein „echtes Aussagesubjekt“ (ebd., S. 247) echte Wirklichkeitsaussagen macht, hat man es in der Ich-Erzählung mit einem Aussagesubjekt zu tun, das unechte Aussagen macht, also fingiert. In der fiktiven Erzählung dagegen macht ein erfundenes Aussagesubjekt unechte Aussagen, die aber durch die offen eingestandene Nicht-Wirklichkeit des Erfundenen ihre Echtheit wiedererlangt.

302 Ansoerge: *Art und Funktion der Vorrede im Roman*, S. 75.

303 Ansoerges Typologie ist als Weiterentwicklung von Buschs in „Vorwort und Nachwort“ getroffenen Unterscheidung zwischen eindeutig echten, eindeutig fingierten und zweideutigen Vorworten zu verstehen. Während nach Busch im echten Vorwort „ein Autor als Mittler zwischen der Wirklichkeit und seinem Werk“ auftritt, um die Leser „für sein Werk zu gewinnen“, impliziert das fingierte, unechte Vorwort, daß „eine Gestalt des Werks als Rahmenfigur an Stelle des wirklichen Autors spricht“ (vgl. Busch: „Vorwort und Nachwort“, S. 351 ff.). Aufgrund der häufigen Schwierigkeiten, das echte und das unechte Vorwort auseinander zu halten, führt Busch die Mischform des zweideutigen Vorworts ein (ebd.). Das fingierte und das zweideutige Vorwort werden von Busch – darin terminologisch an Austins Bestimmung des Parasitären erinnernd – als „Ersatzvorworte“ beziehungsweise als „Abart“ bezeichnet (ebd.). Ansoerge macht demgegenüber mit Bezug auf Hamburgers These, das Fiktive impliziere eine „völlig andere Bewußtseinshaltung“ als die des Fingiertseins, geltend, daß das fiktive Herausgebertorwort, das sich offen als Fiktion zu erkennen gibt, ebenso echt ist wie ein auktoriales Vorwort.

304 Ansoerge: *Art und Funktion der Vorrede im Roman*, S. 45.

305 Ebd., S. 46.

warum der fingierte Herausgeber dergestalt in seine Rolle schlüpft, daß sie „seinen wirklichen Status, nämlich den des Verfassers und Autors, niemals völlig verdeckt“. ³⁰⁶ Beim dritten Vorredentyp wird eine fiktive, ‚gedichtete‘ Figur als Vorredenverfasser eingeführt. Diese als ‚Herausgeber‘ bezeichneten oder mit einem Namen versehenen Vorredner fungieren nach Ansoerge „stets als Herausgeber und Erzähler zugleich und stehen mit der Romanwelt in irgendeiner Beziehung“. ³⁰⁷ Prototypisch verkörpert wird diese Form eines Herausgeber-Erzählers in Goethes *Leiden des jungen Werthers*. ³⁰⁸

Für Ansoerge wird die Trennung zwischen Herausgeber-Rolle und Herausgeber-Figur zur Folie einer historischen Argumentation, die offensichtlich die Weiterentwicklung vom Fingierten, Unechten zum Fiktiven, Echten feststellt. Demzufolge kommt es bei der Herausgeber-Rolle „lediglich auf den naiven Beglaubigungsversuch und das einfache Illusionierungsbestreben“ an, also „auf einen – wenn auch kaum jemals ernst gemeinten – Täuschungsversuch“, während die Entscheidung für die Herausgeber-Figur „den Willen des Dichters“ widerspiegelt, „den Vorredner zum Erzähler zu erhöhen, ihn damit zu einer Figur der Romanwelt zu machen und ihn möglichst von jeglicher Bindung an den realen Autor und an die tatsächliche Wirklichkeit zu lösen“. ³⁰⁹ Der Übergang von der fingierten Herausgeber-Rolle zur fiktiven Herausgeber-Figur ist als fiktionalisierende Modulation der Tendenz zur „Verwahrscheinlichung“ zu deuten ³¹⁰, wobei das Prinzip der „internen Stimmigkeit“ zum Leitprinzip der Textproduktion und der Textrezeption wird. Demgemäß ist die historische Entwicklung der „romanhaften Vorrede“ von der „Verdichtung des Vorredners vom Autor über den Erzähler bis zur Figur“ geprägt, d. h. von der „Verdichtung der Vorredenwelt von der realen Wirklichkeit über den fiktiv-realen Zwischenbereich bis zur völligen Fiktion“. ³¹¹ Dabei geht Ansoerge allerdings davon aus, daß der Vorredner in der Herausgeber-Rolle – im Gegensatz zur Herausgeber-Figur – seinen „Status als Autor“ beibehält:

Mit der Herausgeber-Rolle projiziert sich der Autor in das sich aufbauende Fiktionsfeld der Briefroman-Vorrede hinein, ohne jedoch die deutlichen Konturen des wahren Verfassers einzubüßen oder einbüßen zu wollen. Es geht dem Autor in der Herausgeber-Rolle, genau wie dem wirklichen Autor in der Vorrede, in erster Linie um seine Person als Dichter, um sein Werk, dem er Lob und Gerechtigkeit zuteil werden lassen möchte, und, hier als Novum zu betrachten, um den naiven Versuch, die Illusion der Echtheit der Briefe, der Wahrheit des berichteten Geschehens und der Wirklichkeit der in Korrespondenz stehenden Personen mit wortreichen Beteuerungen hervorzurufen. ³¹²

306 Ebd.

307 Ebd., S. 78.

308 Ebd., S. 53.

309 Ebd., S. 79.

310 Berthold: *Fiktion und Vieldeutigkeit*, S. 149.

311 Ansoerge: *Art und Funktion der Vorrede im Roman*, S. 33.

312 Ebd., S. 77.

Diese Einschätzung muß bezweifelt werden, denn je naiver der Versuch ist, die Illusion der Echtheit zu erzeugen, desto größer ist die Wahrscheinlichkeit, daß der Leser diesen Täuschungsversuch durchschaut. Gerade die Naivität wäre demnach ein Indiz dafür, daß der Täuschungsversuch nicht ernst gemeint ist. Dieser Einwand bezieht sich auch auf Genettes Behauptung, die „glaubwürdige Ausführung“ einer Herausgeberfiktion erfordere „mehr als eine performative Erklärung“, es sei daher nötig, „ein seriöses Vorwort zu simulieren“. ³¹³ Ein „seriöses Vorwort“ sagt „die Wahrheit über die Beziehung zwischen ihrem Autor und dem folgenden Text“. ³¹⁴ Die Simulation eines seriösen Vorworts impliziert mithin, daß der Autor nur so tut, *als ob* er die Wahrheit über seine Beziehung zum nachfolgenden Text sagt. Dabei stellt sich die Frage, wie sich das *deceptive* vom *nondeceptive pretending* unterscheidet. Eine Frage, die nicht nur die Ernsthaftigkeit beim Vollzug eines Sprechaktes, sondern auch die Ernsthaftigkeit beim Simulieren eines Sprechaktes berührt.

Nach Austin muß man beim So-Tun-Als-Ob (*pretence*) zwischen dem „bloßen So-Tun-Als-Ob-Verhalten“ (*mere-pretence-behaviour*) und der „Simulation des echten Verhaltens“ (*genuine-behaviour-simulated*) unterscheiden. ³¹⁵ Die Glaubwürdigkeit des So-Tun-Als-Ob-Verhaltens hängt vom Aufwand ab, mit dem das echte Verhalten simuliert wird. Mit anderen Worten: Es gibt unterschiedliche „situations of pretending“, in denen unterschiedliches So-Tun-Als-Ob-Verhalten erforderlich ist. Die Grundlage der So-Tun-Als-Ob-Situation ist, daß das „öffentliche Verhalten“ dazu dient, die wirkliche Intention zu verkleiden beziehungsweise die „wahre Intention“ zu „maskieren“. ³¹⁶ Der Unterschied zwischen ernsthaftem und spielerischem So-Tun-Als-Ob hängt wesentlich davon ab, in welcher Form man das Publikum etwas glauben machen will. Austin unterscheidet hier zwischen „pretending“ und „making believe“. ³¹⁷ Das „pretending“ betrifft primär den illokutionären Aspekt, das „making believe“ den perlokutionären Aspekt, also die Wirkung auf das Publikum. ³¹⁸ Die Frage nach der Ernsthaftigkeit von Sprechak-

313 Genette: *Paratexte*, S. 266.

314 Ebd. Die Beziehung zwischen dem Vorwortverfasser und dem Vorwort orientiert sich dagegen am Begriff der ‚Authentizität‘. Die Begriffe ‚Seriosität‘ und ‚Authentizität‘ verweisen also auf zwei verschiedene Aspekte der Zuschreibungsfunktion. ‚Authentizität‘ bezeichnet das Bekenntnis zur Vorwort-Verfasserschaft, ‚Seriosität‘ das Bekenntnis zur Verfasserschaft des nachfolgenden Textes.

315 Vgl. Austin: „Pretending“, S. 208 f.

316 Ebd., S. 216.

317 Ebd., S. 214.

318 Dieser Unterschied findet nach Austin in den unterschiedlichen Formulierungen „pretending that“ und „pretending to“ seinen Ausdruck. Im Falle von „pretending that“ liegt die Betonung auf dem Verbergen von Wissen oder Erinnerung, also auf einem „kognitiven Zustand“ (Austin: „Pretending“, S. 217). Hier gibt es auch eine Verbindung zum „make-believe“, weil man eine bestehende Überzeugung unterdrückt und eine andere simuliert. Im Fall des „pretending to“ dagegen täuscht man nur ein Verhalten vor. So heißt es bei Austin: „[...] to pretend that you are in love with her is to dissemble your awareness that you are not, to pretend to be in love with her is to dissemble your indifference or aversion to her“ (ebd.).

ten im Kontext des fiktionalen Diskurses erfährt damit eine Umformulierung, denn es geht nicht mehr nur darum, ob der Autor beim fiktionalen So-Tun-Als-Ob Täuschungsabsichten hat, sondern umgekehrt darum, ob der Rezipient die Täuschungsversuche ernst nimmt oder nicht.

3.4.3 Die performative und indexikalische Funktion der ‚Selbstanzeige‘

Hier stellt sich die Frage, aufgrund welcher Anzeichen oder Ersatz-Anzeichen der Rezipient erkennt, daß es sich um ein So-Tun-Als-Ob ohne Täuschungsabsichten handelt. Iser unterscheidet mit Blick auf das fiktionale So-Tun-Als-Ob zwischen zwei Möglichkeiten, Akte des Fingierens zu vollziehen, nämlich einmal als „Irrealisierung“, das heißt als „Überführung wiederholter lebensweltlicher Realität“ in einen Kontext, in dem diese kopierte Realität „zum Zeichen für etwas anderes“ wird. Zum anderen kann der Akt des Fingierens als „Realwerden des Imaginären“ vollzogen werden, das heißt, er ist „Überführung des Imaginären in die Bestimmtheit von Zwecken“.³¹⁹ Iser zufolge ist es ein Kennzeichen der Literatur, „daß sie sich durch ein Signalrepertoire als fiktional zu verstehen gibt“ und damit anzeigt, daß sie Literatur ist.³²⁰ Iser zufolge wird der Unterschied zwischen dem täuschenden und dem nicht-täuschenden So-Tun-Als-Ob durch einen Akt der „Selbstanzeige“³²¹ markiert, die eine „Entblößung“³²² der Fiktion als Fiktion vornimmt. Mit dem Akt entblößender Selbstanzeige ändert sich der Status des Fiktiven radikal gegenüber jenen Fiktionen, „die sich als solche nicht zu erkennen geben“.³²³

Problematisch bei Iser's Versuch, das Fiktionsbewußtsein als Folge der entblößenden Selbstanzeige zu erklären, ist, daß er die indexikalischen und die performativen Aspekte dieses Akts unberücksichtigt läßt. Unklar bleibt nämlich, ob mit dem Akt der entblößenden Selbstanzeige ein „Fiktionsvertrag“³²⁴ geschlossen wird oder ob die Selbstanzeige lediglich als „Fiktionsignal“³²⁵ fungiert. Nach Iser wird das

im Text markierte Fiktionsignal [...] erst zu einem solchen durch bestimmte, historisch variierende Konventionen, die Autor und Publikum teilen und die in den entspre-

319 Iser: „Akte des Fingierens“, S. 124.

320 Vgl. ebd., S. 135.

321 Ebd., S. 136.

322 Ebd.

323 Ebd. Da, wo die Entblößung unterbleibt, „geschieht das mit Rücksicht auf die Erklärungs- und Fundierungsleistungen, die die Fiktion zu erbringen hat. Dabei muß der Verzicht auf die Entblößung noch nicht einmal einer Täuschungsabsicht entspringen; sie hat allein deshalb zu unterbleiben, weil sonst die Geltung der erbrachten Erklärung bzw. Fundierung in Mitleidenschaft gezogen würde. In der Verschleierung ihres Status gibt sich eine auf Erklärung bedachte Fiktion den Anschein von Realität, den sie in diesem Falle allerdings auch braucht, weil sie nur so als transzendente Bedingung der Konstitution von Realität funktionieren kann“ (ebd.).

324 Vgl. Genette: *Paratexte*, S. 209 f.

325 Iser: „Akte des Fingierens“, S. 135

chenden Signalen aufgerufen werden. So bezeichnet das Fiktionsignal nicht etwa die Fiktion schlechthin, sondern den ‚Kontrakt‘ zwischen Autor und Leser, dessen Regelungen den Text nicht als Diskurs, sondern als ‚inszenierten Diskurs‘ ausweisen.³²⁶

Iser's Behauptung, das Fiktionsignal „bezeichne“ den „Kontrakt“ zwischen Autor und Leser, sei also das Bezeichnende eines Fiktionsvertrages, ist meines Erachtens aus drei Gründen problematisch. Erstens hat ein Kontrakt einen anderen Status als ein Signal. Ein Kontrakt ist ein kommissiver Sprechakt, ein Signal dagegen ein degenerierter Index. Deshalb ist zweitens fraglich, ob ein Signal überhaupt eine vertragliche Beziehung zwischen Autor und Leser stiften kann, da es als Fiktionsignal zwar indexikalisch auf einen Fiktionsvertrag verweist, diesen Vertrag aber nicht zugleich performativ ausführt. Geht man davon aus, daß Fiktions-signale die gleiche Funktion haben wie Anführungszeichen, so verhindern sie sogar die Möglichkeit ernsthafter Vertragsabschlüsse, da sie eine illokutionäre Entkräftung anzeigen. Dadurch verlieren die Sprechakte am Rahmen aber auch ihre Kraft, dem Leser ernst zu nehmende Instruktionen zu geben oder mit ihm ernst zu nehmende Kontrakte abzuschließen. Hieraus folgt drittens, daß das Fiktions-signal nicht auf ein außerhalb des Fiktionsrahmens liegendes System von Konventionen verweist, sondern als autoreflexiver Rahmungshinweis zu verstehen ist: ein Rahmungshinweis, der als Akt entblößender Selbstanzeige performative *und* indexikalischer Funktion hat. Die performative Funktion entblößender Selbstanzeige besteht darin, daß sie eine Differenzierung zwischen dem Fiktiven und dem Fingierten einführt und dadurch einen modulierenden Rahmenwechsel vollzieht. Die indexikalische Funktion entblößender Selbstanzeige besteht darin, daß sie diese Modulation als autoreflexives Fiktions-signal markiert. Was seine performative und indexikalische Funktion betrifft, steht das Fiktions-signal als Akt entblößender Selbstanzeige in Analogie zum Vorwortakt. Auch das Vorwort erfährt, sobald es in den fiktionalen Diskurs integriert wird, eine illokutionäre Entkräftung, gewinnt dadurch jedoch an indexikalischer Kraft: Das Vorwort ist ein Quasi-Anführungszeichen, das als degenerierter Index autoreflexiv auf seine Rahmungsfunktion verweist.

326 Ebd. Bezüglich seiner Verwendung des Ausdrucks „inszenierter Diskurs“ verweist Iser einmal auf Warnings Bestimmung des „inszenierten Diskurses“, wonach der fiktionale Diskurs „über den illokutionären Modus eines Als-ob-Handelns“ im Sinne „spielerischen Handelns“ zu beschreiben ist (Warning: „Der inszenierte Diskurs“, S. 191). Zum anderen stützt sich Iser auf Eco und behauptet, daß „ein fiktionaler Text seinen eigenen Code inszeniert“ (Iser: *Der Akt des Lesens*, S. 114). An der von Iser erwähnten Stelle spricht Eco allerdings nicht explizit vom Inszenieren – vielmehr heißt es dort mit Blick auf die „Poetik des Neuen“ der Genieästhetik und der klassischen Avantgarde. „Das Werk ist die Begründung der nie dagewesenen Regeln, auf die es sich stützt; aber umgekehrt kann es nur für den kommunizieren, der diese Regeln schon kennt. Daher rühren die vielen Vorerklärungen, die der Künstler über sein Werk geben muß“ (Eco: *Einführung in die Semiotik*, S. 264 f.). Die Inszenierung des eigenen Codes erfolgt entweder dadurch, daß das poetische Konzept seitens des Autors durch seine „Vorerklärungen“ explizit gemacht wird, oder dadurch, daß der Rezipient dieses poetische Konzept aus der Organisationsweise des Werkes erschließt. Im Fall der expliziten Leseanweisung hat die „Vorerklärung“ den Charakter eines direktiven Sprechakts. Im zweiten Fall ‚sagt‘ das Vorwort etwas anderes über den Text, als sich indexikalisch am Text zeigt.

3.4.4 Fiktionalität im Kontext von Autoreflexivität und Metafiktionalität

Die Berücksichtigung der performativen und indexikalischen Funktion fehlt nicht nur in Iser's Auseinandersetzung mit dem Fiktionssignal, sondern auch in seiner Auseinandersetzung mit dem Konzept der Autoreflexivität. Iser begründet die Autoreflexivität fiktionaler Rede zum einen damit, daß ihr „die Verankerung in der Realität und in einem Situationskontext fehlt“³²⁷, zum anderen mit der Autoreferentialität fiktionaler Rede als Repräsentation von „ikonisch organisierter“ Rede.³²⁸ Mit Bezug auf Eco's Definition des ikonischen Zeichens als „Modell von Beziehungen“³²⁹ argumentiert Iser: „Die ikonischen Zeichen fiktionaler Texte verkörpern daher eine Organisation von Signifikanten, die weniger der Bezeichnung von Signifikaten dienen, sondern vielmehr Instruktionen für das Produzieren von Signifikaten darstellen“.³³⁰ Das ikonische Zeichen bildet zwar keinen Gegenstand ab, aber es stellt jene „Vorstellungs- und Wahrnehmungsbedingungen“ bereit, die der Leser braucht, um das von den Zeichen bezeichnete Objekt als Vorstellung zu konstituieren.

Zu einem ähnlichen Ergebnis kommt Jakobson, wenn er der „poetischen Funktion“ eine „Tendenz zur Diagrammatizität“ und damit zur „Ikonizität“ unterstellt.³³¹ Die „poetische Funktion“ besteht in der „Einstellung auf die Botschaft als solche“ beziehungsweise in der „Ausrichtung auf die Botschaft um ihrer selbst willen“.³³² Mit Bezug auf Jakobson bestimmt Eco die „ästhetische Funktion“ einer

327 Vgl. Iser: *Der Akt des Lesens*, S. 106.

328 Ebd.

329 Eco: *Einführung in die Semiotik*, S. 213.

330 Iser: *Der Akt des Lesens*, S. 107.

331 Vgl. Jakobson: *Semiotik*, S. 96. Mit seiner Diagrammatizitäts-These möchte Jakobson – im Anschluß an die Peircesche Unterscheidung zwischen ikonischen, indexikalischen und symbolischen Zeichen – Saussures Willkürlichkeitstheorie durch den Nachweis entkräften, daß sprachliche Äußerungen durch ein „System der Diagrammatisierung“ determiniert sind (S. 95 ff.). Damit thematisiert Jakobson die „ikonischen und indexikalischen Konstituenten sprachlicher Symbole“ (ebd.), wobei er die Peircesche Argumentation in Dienst nimmt, die „vollkommensten Zeichen“ seien solche, „in denen die ikonischen, indexikalischen und symbolischen Züge so gleichmäßig wie möglich miteinander verschmolzen sind“ (Peirce: *Collected Papers*, 4.448; vgl. Jakobson: *Semiotik*, S. 119). Nach Peirce ist es „schwer, wenn nicht gar ganz unmöglich“, ein Zeichen zu finden, „das überhaupt keine indexikalische Qualität hat“ (Peirce: *Collected Papers*, 2.306).

332 Jakobson: „Linguistik und Poetik“, S. 92. Dichtung eröffnet zudem die Möglichkeit der „Verdinglichung einer poetischen Botschaft“ und der „Umwandlung einer Botschaft in ein dauerhaftes Ding“ (S. 111). Scheffel kritisiert im Rahmen seiner Diskussion von Iser's Autoreflexivitätstheorie diesen Aspekt der „poetischen Funktion“ und weist dessen Erweiterung der Bühlerschen Unterscheidung von expressiver, appellativer und referentieller Sprachfunktion um die poetische, phatische und metasprachliche Funktion mit der Begründung zurück, daß mit der „Einstellung auf die Mitteilung als solche“ nicht „die bloße Materialität des Zeichenträgers“ gemeint sei, „sondern eben auch seine Bedeutung, d. h. seine ausdrückende, darstellende und appellierende Dimension“ (Scheffel: *Formen selbstreflexiven Erzählens*, S. 40). Deshalb kommt Scheffel zu dem Schluß, es gebe „keine ‚Mitteilung als solche‘ jenseits der linguistischen Kommunikation (die definitionsgemäß diese drei Funktionen umfaßt), und die ‚poetische Funktion‘ der Sprache bedeutet nichts anderes als eine besondere ‚Einstellung‘ von Sprecher und Hörer ge-

Botschaft darin, daß sie „als sich auf sich selbst beziehend (autoreflexiv) erscheint“ und „die Aufmerksamkeit des Empfängers vor allem auf ihre eigene Form lenken will“.³³³ Hierauf bezieht sich Iser, wenn er in *Der Akt des Lesens* die These aufstellt, die Autoreflexivität fiktionaler Rede gründe darin, daß sie als ikonisch organisierte Rede „selbst das Bezeichnete“ sei.³³⁴ Allerdings vernachlässigt er – wie Jakobson und Eco – zwei entscheidende Aspekte der Autoreflexivität: ihre Indexikalität und ihre Performativität. Entscheidend für Autoreflexivität ist nicht allein, daß sie „ikonisch organisierte“ Rede ist, sondern daß sie die „Aufmerksamkeit des Empfängers“ auf die „eigene Form“³³⁵ lenkt. Damit hat Autoreflexivität einen dominant indexikalischen Charakter, denn nach Peirce ist „alles, was Aufmerksamkeit erregt, ein Index“.³³⁶ Mit anderen Worten: Autoreflexivität gründet auf einer selbstbezüglichen, degeneriert indexikalischen Geste. Insofern Autoreflexivität durch Autoreferentialität definiert wird, ist sie jedoch auch Resultat einer performativen Geste.

Autoreferentialität ist nicht nur das *definiens* von Autoreflexivität, sondern sie ist das Stichwort, unter dem das Performative Eingang in die Literaturtheorie findet. Die Gleichsetzung von Performativität und Autoreferentialität leitet sich unter anderem von Barthes' These her, daß Schreiben ein performativer Akt³³⁷ und eine intransitive und autoreflexive Geste ist.³³⁸ Autoreferentiell ist diese Geste deshalb, weil der performative Akt eine sprachliche Form ist, bei der die Äußerung keinen anderen Inhalt hat als eben den Akt, durch den sie sich ausdrückt.³³⁹ Allerdings

genüber einer Rede, die zu ihrer Verabsolutierung, d. h. zur Betrachtung von Rede als einem transzendentalen Objekt [...], führt“ (ebd.). Die Behauptung, die poetische Funktion sei keine „Elementarfunktion“ (ebd.), sondern lediglich eine „Einstellung“, läßt sich mit dem Hinweis entkräften, daß Jakobson auch hinsichtlich der referentiellen Sprachfunktion von einer „Einstellung auf die Referenten“ spricht beziehungsweise bei der konativen Funktion von „Ausrichtung auf den Empfänger“ oder bei der phatischen Funktion von der „Einstellung auf den Kontakt“ (Jakobson: „Linguistik und Poetik“, S. 88 ff.). Mit dem Begriff der „Einstellung“ ist also eine „propositionale Einstellung“ gemeint, die den Gelingensbedingungen der verschiedenen illokutionären Rollen der Sprechakttheorie vergleichbar ist. Scheffel's Einwand, die Einstellung auf die Botschaft als solche betreffe nicht nur die Materialität des Zeichenträgers, sondern auch seine Bedeutung, kann durch den Hinweis auf Jakobson's Diagrammatizitätstheorie zurückgewiesen werden: Die Bedeutung der Wortfolge „veni, vidi, vici“ – verdankt sich keiner ‚linguistischen‘ Repräsentation, sondern einer ‚semiotischen‘ Ausrichtung der Einstellung auf die Anordnung der Wort-Token

333 Eco: *Einführung in die Semiotik*, S. 145 f.

334 Vgl. Iser: *Der Akt des Lesens*, S. 106. In dieser, von der Dominanz der referentiellen Funktion entlasteten, „eigentlichen Selbstbezüglichkeit“ sehen auch Habermas und Ohmann die „welterschließende Funktion“ poetischer Sprache (vgl. Habermas: *Der philosophische Diskurs der Moderne*, S. 237, sowie Ohmann: „Speech-Acts and the Definition of Literature“, S. 17 f.).

335 Eco: *Einführung in die Semiotik*, S. 145 f.

336 Vgl. Peirce: *Collected Papers*, 2.285: „Anything which focusses the attention is an index“.

337 Vgl. Barthes: „La mort de l'auteur“, S. 64.

338 Vgl. Barthes: „Schriftsteller und Schreiber“, S. 50.

339 In diese Richtung zielen Jaeger und Willer, wenn sie schreiben, der Begriff der Performanz löse sich „zusehends vom Sprechakt“, dafür trete die „Dynamik des sprachlichen Prozesses selber in den Vordergrund“ (Jaeger/Willer: *Das Denken der Sprache und die Performanz des Literarischen um 1800*, S. 24).

steht die literaturwissenschaftliche Indienstnahme des Performanzbegriffs damit in der Gefahr einer kurzschlüssigen Gleichsetzung von Nicht-Referentialität und Performativität.³⁴⁰ Sie läßt außer acht, daß die Autoreferentialität expliziter Performativa dadurch zustande kommt, daß die Beschreibung der Handlung durch das entsprechende Wort und der Handlungsvollzug durch das Äußern des entsprechenden Wortes zusammenwirken. Das heißt, der außersprachliche Handlungsvollzug, der alle Formen illokutionärer Akte umfaßt (auch die assertiven), darf bei der Autoreferentialität expliziter Performativa gerade nicht ausgeblendet werden. Die „poetische Funktion“ im Sinne Jakobsons impliziert dagegen eine andere Form der Autoreferentialität als diejenige expliziter Performativa: Sie rekuriert nicht auf das Verhältnis von sprachlicher Handlungsbeschreibung und außersprachlichem Handlungsvollzug, sondern darauf, daß sich an der Struktur der sprachlichen Beschreibung das zeigt, was beschrieben wird. Das heißt, die „poetische Funktion“ gründet darin, daß fiktionale Rede eine Inszenierung sprachlicher Symptome vornimmt und zugleich die Rahmenbedingungen dieser Inszenierung reflektiert.

Das Problem der Autoreflexivität ist in spezifischer Weise mit der Frage nach dem Vorwort gekoppelt. Die „Vorredenreflexion“³⁴¹ impliziert eine autoreflexive Geste auf das dem Gesamttext zugrunde liegende poetische Konzept. Das ‚wahre Vorwort‘ ist eine Selbstdarstellung des Konzepts: In der Selbstdarstellung des Konzepts erfüllt sich nicht nur die poetische Funktion des Vorworts, sondern sie eröffnet auch die Möglichkeit einer metafiktionalen Reflexion. Dies gilt in besonderem Maße für die Herausgeberfiktion: „la préface ‚éditoriale‘ est une *meta-fiction*, *fiction sur une fiction*“.³⁴² Die durch das Herausgebervorwort ins Werk gesetzte Metafiktion ist insofern „fiction about fiction“³⁴³, als sie den „status as fiction“³⁴⁴ kommentiert. Das heißt, Metafikcionalität impliziert einen expliziten oder impliziten Selbstkommentar des fiktionalen Status mit Blick auf die Prozesse der Produktion und der Rezeption.

Nach Wolf ist die Metafiktion „im Gegensatz zur allgemeinen literarischen Autoreferentialität als intendierte selbstbezügliche Aussage aufzufassen“³⁴⁵, nämlich als Aussage, die den Leser auf den Kunst- und Fiktionscharakter³⁴⁶ von Literatur aufmerksam macht. Nach Frank bezeichnet Autoreflexivität „eine spezifische Relation eines Erzähltextes zu sich selbst“, nämlich eine „immanente *Selbstbetrach-*

340 Vgl. Menninghaus: „Darstellung“, S. 208 ff., sowie Bierl, der so weit geht, aus der Selbstreferentialität expliziter Performativa auf die Selbstbezüglichkeit der Performance zu schließen (vgl. Bierl: *Der Chor in der Alten Komödie*, S. 54).

341 Weber: *Die poetologische Selbstreflexion im deutschen Roman des 18. Jahrhunderts*, S. 20.

342 Oura: „Roman journal et mise en scène éditoriale“, S. 17.

343 Hutcheon: *Narcissistic Narrative*, S. 1.

344 Ebd., 2. Auflage, S. xii. Vgl. auch Ommundsen: *Metafiction?*, S. 104.

345 Wolf: *Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung in der Erzählkunst*, S. 226 f.

346 Dabei kann zwischen dem „fictio-Charakter“ und dem „fictum-Charakter“ von Literatur unterschieden werden. Der „fictio-Charakter“ von Literatur bezeichnet sowohl ihr Artifizialität als auch den Umstand, daß sie nicht primär Gebrauchszwecken dient, sondern um ihrer selbst willen aufgenommen wird. Der „fictum-Charakter“ stellt das Kunstwerk dagegen als „imaginäre Wirklichkeit vor Augen“ (Frank: *Narrative Gedankenspiele*, S. 78. Vgl. hierzu auch Wolf: *Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung in der Erzählkunst*, S. 39).

ung oder *Selbstbespiegelung*“.³⁴⁷ Metafikcionalität impliziert dagegen „eine Transzendierung des fiktionalen Status“, die in „romanpoetologische oder gattungstheoretische Explikationen“ mündet.³⁴⁸ Metafikcionalität besteht im Hinweis darauf, daß „die fiktionale Welt ihrer Selbstverständlichkeit, ihrer Stabilität gerade beraubt ist“.³⁴⁹ Dies kann durch die Verdopplung des Dargestellten, durch Selbstbetrachtung oder durch Illusionsbrüche geschehen. Typische Phänomene der Metafiktion sind das Raisonement über den Erzählvorgang, die Apostrophierung des Zuhörers, unzuverlässiges Erzählen beziehungsweise „Figuren, die ‚aus dem Rahmen fallen‘, beispielsweise ein Bewußtsein von ihrer fiktionalen Existenz besitzen“.³⁵⁰ Eine besondere Form, „aus dem Rahmen zu fallen“, stellen die „reflexiven Rahmenbrüche“ eines Sprechers dar, der seine eigene Rede „zum Gegenstand erklärender oder rechtfertigender Nebenbemerkungen macht“.³⁵¹

Die metafiktionale Reflexion als Kommentar des eigenen fiktionalen Status kennt explizite und implizite Vollzugsformen. Die explizite Metafiktion wird „über eine innerfiktionale Gestalt (z. B. einen extradiegetischen self-conscious narrator, aber auch eine intradiegetische Figur) im Modus des ‚telling‘ vermittelt [...]“.³⁵² Bei der impliziten Metafiktion fehlen dagegen die „selbstbezüglichen Ausdrücke“, und es kann

nur indirekt, aus dem ‚showing‘ bestimmter Vertextungsverfahren der *histoire-* oder *discours-*Ebene (z. B. ‚unmögliche‘ Elemente der Geschichte oder typographische Spielereien bei ihrer Vermittlung), geschlossen werden [...], daß Metafiktion vorliegt. Metafiktion wird in ihrer impliziten Spielart also nicht über eine verbale Thematisierung, sondern eine Inszenierung faßbar.³⁵³

Mit Frank läßt sich der Unterschied zwischen expliziter und impliziter Metafiktion noch präzisieren: Die explizite Metafiktion tritt als „verbalisierte Selbstbetrachtung“ auf, „die prinzipiell immer einer Vermittlerfigur oder -instanz bedarf“.³⁵⁴ Während die explizite Metafiktion im Rahmen der Fiktion kommentierend das zur Sprache bringt, was sie zu sagen hat, sich also insofern auf einer quasi-illokutionären Ebene bewegt, hat die implizite Metafiktion die Struktur einer Andeutung: Als „binnen-

347 Frank: *Narrative Gedankenspiele*, S. 51.

348 Ebd. Martínez-Bonati betrachtet dagegen Metafikcionalität offensichtlich als Form der Autoreflexivität des Romans. So schreibt er mit Blick auf die Metafikcionalität des Don Quichote, ein erster Aspekt von Metafikcionalität ergebe sich daraus, daß diejenigen, die von Literatur sprechen, „indirectly thematize the phenomenon of the diverse styles of the imagination that the work displays“ (Martínez-Bonati: *Don Quichote and the Poetics of the Novel*, S. 68).

349 Frank: *Narrative Gedankenspiele*, S. 50.

350 Ebd., S. 55.

351 Goffman: *Rahmen-Analyse*, S. 537. Das Modell für ein kommentierendes, metafiktionales Aus-dem-Rahmen-Fallen ist dabei der bereits erwähnte „Orator“, der sich über Aspekte der Inszenierung äußert, „wobei er sich unmittelbar mit etwas beschäftigt, was die Bühnenfiguren als das Medium nehmen müssen, innerhalb dessen sie agieren. Er ist die redende Fußnote“ (Ebd., S. 252). Als „redende Fußnote“ agiert der Orator im Theaterahmen über den Theaterahmen hinaus und stellt sich, obwohl er auf der Bühne steht, außerhalb des Bühnengeschehens.

352 Wolf: *Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung in der Erzählkunst*, S. 226.

353 Ebd. Vgl. noch einmal Nutt-Kofoth: „Text lesen – Text sehen: Edition und Typographie“, S. 4.

354 Frank: *Narrative Gedankenspiele*, S. 59.

fiktionale Selbstthematizierung“ ist sie keine „von der Handlung getrennte und als Sprechakt sich vollziehende Reflexion, sondern [...] eine erzählstrukturelle Auffälligkeit“. ³⁵⁵ Mit anderen Worten, eine implizite Metafiktion folgt der Strategie „narrativer Implikaturen“ ³⁵⁶, wobei die „erzählstrukturelle Auffälligkeit“ erst im Rahmen einer kommentierenden Lektüre zur „signifikanten Struktur“ ³⁵⁷ wird.

Hinweise auf die Symptome „erzählstrukturell vermittelter Metafiktionalität“ ³⁵⁸ werden häufig in den Paratexten gegeben, können aber auch in Form einer kommentarlosen „narrativen Metalepse“ ³⁵⁹ oder einer *mise en abyme* erfolgen. ³⁶⁰ Obwohl Paratexte „keineswegs immer identisch mit Metafiktion“ sind, weisen sie oft „einen beachtlichen Anteil an Affinität“ auf ³⁶¹ und können sich als „Indizien für eine metafiktionale Intention“ zu erkennen geben. ³⁶² Metafiktionale Paratexte haben „den Status von Kommentaren zum eigenen Text“. ³⁶³ Dabei dient der metafiktionale Paratext entweder der Selbstdarstellung des poetischen Konzepts, oder er hat eine Irritationsfunktion, sorgt also dafür, „daß Selbstbeschreibungen irritierbar bleiben und von innen heraus dynamisch werden“. ³⁶⁴ Indem sie sich dergestalt autoreflexiv auf die Rahmungsbedingungen des fiktionalen Diskurses beziehen, erhöhen metafiktionale Paratexte „die Aufmerksamkeit für Rahmungen“. ³⁶⁵

3.5 Exemplarische Analyse von Rousseaus Vorworten zur *Nouvelle Héloïse*

Eine der wirksamsten Operationen, um die Aufmerksamkeit auf die diskursive Rahmung von Fiktionen zu lenken, ist es, „den Unterschied zwischen Fiktionen und Fakten“ zu löschen ³⁶⁶ und damit einen „performativen Widerspruch“ ³⁶⁷ in

355 Ebd., S. 60.

356 Vgl. Henry: *Pretending and Meaning*, S. 107.

357 Derrida: *Grammatologie*, S. 273.

358 Frank: *Narrative Gedankenspiele*, S. 60.

359 Genette: *Die Erzählung*, S. 168.

360 Dällenbach: *Le récit spéculaire*, S. 22.

361 Wolf: *Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung in der Erzählkunst*, S. 262 f.

362 Ebd., S. 265.

363 Ebd., S. 260.

364 Luhmann: *Die Kunst der Gesellschaft*, S. 401.

365 Ebd., S. 415.

366 Ebd., S. 414.

367 Nach Habermas tritt ein performativer Widerspruch dann ein, „wenn eine konstative Sprachhandlung ‚Kp‘ auf nicht kontingenten Voraussetzungen beruht, deren propositionaler Gehalt der behaupteten Aussage ‚p‘ widerspricht“ (Habermas: *Moralbewußtsein und kommunikatives Handeln*, S. 90). Zum Begriff des performativen Widerspruchs vgl. Gebauer: „Jürgen Habermas und das Prinzip des vermeidenden performativen Widerspruchs“, S. 23 f., sowie Jay: „The Debate over Performative Contradiction“, S. 184.

Szene zu setzen. Diese Konfusion des Rahmens, die auch das Verhältnis von Autorschaft und Herausgeberschaft berührt, wird zum Appell an den Leser, eine interpretative Aufzupropfung zu vollziehen und seine Aufmerksamkeit von der illokutionären Ebene auf die indexikalische Ebene des Textes zu verschieben, um die diskursive Funktion des *inszenierten performativen Widerspruchs* als „narrative Implikatur“ ³⁶⁸ zu erschließen.

In auffälliger Form wird diese Strategie in den beiden Vorworten zu Rousseaus *Nouvelle Héloïse* vorgeführt, die im Folgenden einer exemplarischen Analyse unterzogen werden sollen, da sie das Konzept fingierter Herausgeberschaft, wie es im Rahmen des Briefromans in Erscheinung tritt, prototypisch verkörpern. Bei Rousseau heißt es:

Wiewohl ich hier bloß des Herausgebers Namen führe [*je ne porte ici que le titre d'Editeur*], habe ich doch selbst mit an dem Buch gearbeitet [*j'ai travaillé moi-même à ce livre*] und mache daraus kein Geheimnis. Habe ich es darum ganz verfertigt, und ist der ganze Briefwechsel erdichtet? [*Ai-je fait le tout, et la correspondance entière est-elle une fiction?*] Weltleute! Was liegt euch daran? Für euch ist er gewiß Erdichtung. ³⁶⁹

Dieses editoriale Deklarativ wirft nicht nur die Frage auf, ob Rousseau der Autor oder „bloß“ der Herausgeber ist, sondern auch, ob es sich bei dem Briefwechsel um ein authentisches, faktuales *Portrait* oder um ein erfundenes, fiktives *Tableau d'Imagination* handelt. Im ersten Fall geht es um das Zuschreibungsverhältnis, im zweiten um den referentiellen, logischen Status des Briefwechsels, wobei in beiden Fällen der Frage der Aufrichtigkeit im Sinne der sprechakttheoretischen „sincerity condition“ ³⁷⁰ eine zentrale Bedeutung zukommt: So betont der Vorwortverfasser:

Jeder rechtschaffende Mann muß sich zu den Büchern, die er herausgibt, bekennen [*Tout honnête homme doit avouer les livres qu'il publie*]. Ich nenne mich also auf dieser Sammlung Titelblatt; nicht, um sie mir anzueignen, sondern um dafür einzustehen [*je me nomme donc à la tête de ce recueil, non pour me l'approprier, mais pour en répondre*]. ³⁷¹

Obwohl der Herausgeber behauptet, sich die Sammlung nicht aneignen zu wollen, tut er genau dies, indem er die Verantwortung für sie übernimmt. Diese Aneignungsstrategie besteht darin, sich zugleich als Herausgeber und als Autor zum Text zu bekennen, was notwendigerweise bedeutet, die Authentizitätsbeteuerung

368 Vgl. Henry: *Pretending and Meaning*, S. 107, sowie Moravetz: *Formen der Rezeptionslenkung im Briefroman des 18. Jahrhunderts*, wo die Widersprüchlichkeit der Aussagen des Herausgebers über den logischen Status der Briefsammlung als Mittel der Leserlenkung gedeutet wird: „So gelingt es dem Herausgeber, den Rezipienten immer wieder aus seiner illusionistischen Perspektive aufzuschrecken und ihn damit zu einem eigenständigen Reflektieren zu animieren“ (S. 211). Dies betrifft insbesondere die Frage der Authentizität des von ihm herausgegebenen Textes, der gegenüber sich der Herausgeber „äußerst ambivalent“ verhält (S. 208).

369 Rousseau: *Neue Héloïse*, S. 5; im Original: *Nouvelle Héloïse*, S. 5.

370 Vgl. Austin: *How to Do Things with Words*, S. 14 f.

371 Rousseau: *Neue Héloïse*, S. 5.

und die Fiktionsbeteuerung in das Verhältnis eines wechselseitigen Dementis zu bringen. Das widersprüchliche Bekenntnis zum Text läßt die Frage des Zuschreibungsverhältnisses bewußt offen – „Weltleute! Was liegt euch daran?“ – und weicht damit jedem Versuch aus, den logischen Status des Textes eindeutig zu bestimmen. Würde sich Rousseau als Autor der Briefe zu erkennen geben, müßten diese als Fiktion erscheinen. Durch das Bekenntnis zum fiktionalen Charakter des Textes würde jedoch die Authentizitätsfiktion der Briefsammlung zerstört – also beteuert Rousseau, „bloß des Herausgebers Namen“ zu führen. Die *Nouvelle Héloïse* erweist sich mithin als „factual fiction“, die ihre Fiktionalität im Rahmen der Fiktion verneint.³⁷² Die „factual fiction“ ist eine „Parallelfiktion“³⁷³, die in der „offenen Paradoxie“³⁷⁴ gründet, daß der Herausgeber den „Eindruck der Faktizität“ zu evokieren sucht, zugleich aber zu verstehen gibt, daß die „scheinbare Fiktionsaufhebung“ bloß die Strategie einer Authentizitätsfiktion ist.³⁷⁵ Vor dem Hintergrund dieser Überlegungen wird klar, warum Rousseaus Stellung in der *Nouvelle Héloïse* „gerade durch seine Federführung als ‚éditeur‘ bestimmt [ist]“.³⁷⁶ Fraglich bleibt jedoch, ob Rousseau aus der Figur des Herausgebers ein Darstellungsmittel macht, „das seiner persönlichen Haltung dem Buch gegenüber Ausdruck verleiht“.³⁷⁷ Diese Auffassung Picards läßt zwei Probleme unberücksichtigt: Erstens übersieht er die Differenz zwischen dem Autornamen ‚Rousseau‘ und der Person Rousseau, zweitens geht er nicht auf die ostentativ vorgetragene Unentschiedenheit des *Éditeur* ein, mit der dieser der Frage nach dem logischen Status der von ihm herausgegebenen Briefe ausweicht. Dies mündet unmittelbar in die Frage, was die Behauptung „Recueillies et Publiées par J. J. Rousseau“ auf dem Titelblatt der *Nouvelle Héloïse* bedeutet.

Geht man mit Derrida davon aus, daß Titel und Titelunterschrift vor dem Text stehen³⁷⁸, so ist die Titelunterschrift als extrafiktionales, direktes Kommissiv zu werten, das sich angesichts der Fiktionalität des Haupttextes nachträglich als unehrliches Titelpersprechen beziehungsweise als falsches Deklarativ über den logischen Status des Haupttextes herausstellt. Betrachtet man Titel und Titelunterschrift dagegen als Teil des Werkes, so läßt sich das ‚Recueillies et Publiées par J. J. Rousseau‘ mit Genette als intrafiktionales Performativ verstehen, weil das konsignierende Sammeln ja nur im Rahmen der Herausgeberfiktion ein Sammeln ist. Die Titelunterschrift erscheint in diesem Falle als ernsthafter fiktionaler Sprechakt, der je-

372 Vgl. Davis: *Factual Fictions*, S. 36: „While romance was presented as unframed invention founded on quasi-historical material, the novel was represented as an ambiguous form – a factual fiction which denied its fictionality“. Bei der Bestimmung des Verhältnisses von „factual“ und „fictional“ rekurriert Davis auf Goffmans Konzept der Rahmen (vgl. Goffman: *Rahmen-Analyse*, S. 96).

373 Voßkamp: „Theorie und Praxis der literarischen Fiktion in Johann Gottfried Schnabels Roman ‚Die Insel Felsenburg‘“, S. 131.

374 Werber: *Liebe als Roman*, S. 69.

375 Ebd., S. 69.

376 Picard: *Die Illusion der Wirklichkeit im Briefroman des achtzehnten Jahrhunderts*, S. 74.

377 Ebd.

378 Vgl. Derrida: „Titel (noch zu bestimmen)“, S. 19.

doch insofern keine rahmenkonstitutive Funktion mehr haben kann, weil er ja bereits im Rahmen der Fiktion geäußert wird. Dieses Problem verschärft sich noch, wenn man mit de Man die Zweideutigkeit der in den Vorworten getroffenen Feststellungen über den logischen Status der *Lettres de deux Amans* in Betracht zieht: eine Zweideutigkeit, die darauf abzielt, die „entweder/oder-Logik“ auszuhebeln.³⁷⁹

Starobinski hat gezeigt, daß eines der zentralen Motive der *Nouvelle Héloïse* „das Thema von Transparenz und Schleier“ ist.³⁸⁰ Man könnte diese Einsicht auf die Nicht-Transparenz des logischen Status übertragen, nämlich auf das Oszillieren zwischen den Positionen „fingiert und nicht-fingiert“.³⁸¹ Mit Jauß kann man die Nicht-Transparenz des logischen Status als „die schärfste Provokation“ der „Préface“ deuten: Mit ihrer Hilfe soll sich die Fiktion dieses Briefwechsels „gegen alle Erwartungen des Lesers als eine Antifiktion erweisen, um einer neuen Wahrheit die Bahn zu brechen“.³⁸² Diese neue Wahrheit, die in der *Nouvelle Héloïse* zum Ausdruck kommt, läßt sich „aus den paradoxen Thesen der Vorworte gleichsam ex negativo, wie aus einem verkehrenden Spiegel bestimmen“.³⁸³ Sie nimmt eine „Umkehrung der moralischen Einstellung“ vor, die durch eine „Umkehrung des traditionellen Verhältnisses von Fiktion und Realität in Gang gebracht [wird]“.³⁸⁴ Dies betrifft auch das Verhältnis von Autorschaft und Herausgeberschaft.

In der Konversation zwischen „N.“ und „R.“ in der „Seconde Préface“ bleibt die von „N.“ immer wieder aufgeworfene Frage nach der Autorschaft unbeantwortet³⁸⁵, wobei „R.“ als Begründung für das Ausbleiben der Antwort seinen Willen zur Wahrheit anführt:

N. Wenn ich Sie frage, ob Sie der Verfasser dieser Briefe sind [*si vous êtes l'auteur*], warum weichen Sie dann meiner Frage aus?

R. Eben deswegen, weil ich keine Lüge aussprechen will.

N. Sie weigern sich aber auch, die Wahrheit zu sagen.

R. Damit gibt man ihr auch noch die Ehre, wenn man erklärt, man wolle sie verschweigen [*C'est encore lui rendre honneur que de déclarer qu'on la veut taire*].³⁸⁶

Die Formulierung „déclarer“ verbindet auf eigentümliche Weise die Frage nach der Wahrheit mit der Aussagefunktion des Autor-Herausgebers und der performativen Funktion des Schreibens. Diente das „Je déclare“ Barthes³⁸⁷ als Beispiel für die Indienstnahme überindividuell präfigurierter Sprechakttypen durch den Schriftsteller, so wird hier der deklarative Sprechakt zu einer Sprachfigur, welche der

379 De Man: „Allegory (Julie)“, S. 196.

380 Starobinski: *Rousseau*, S. 123. Vgl. auch Heilmann: *Die Krise der Aufklärung als Krise des Erzählens. Tiecks ‚William Lovell‘ und der europäische Briefroman*, S. 172 ff.

381 Luhmann: *Die Kunst der Gesellschaft*, S. 414.

382 Jauß: *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, S. 598.

383 Ebd., S. 600.

384 Ebd.

385 Vgl. Vedder: *Geschickte Liebe*, 202 f.

386 Rousseau: *Neue Héloïse*, S. 25; im Original: *Nouvelle Héloïse*, S. 27 f.

387 Vgl. Barthes: „La mort de l'auteur“, S. 64.

Autor-Herausgeber als Souverän seines Werkes verwendet, um seine Autorschaft – und damit seine Rechtmäßigkeit als Diskursbeherrscher – im ungewissen zu lassen. Bereits im ersten Vorwort „erklärt“ sich Rousseau – dort allerdings nur mit Bezug auf der „Geschichte Wahrheit“ – für außerstande, eindeutig Stellung zu beziehen: „Quant à la vérité des faits, je déclare qu'ayant été plusieurs fois dans le pays des deux amans, je n'y ai jamais ouï parler du Baron d'Etange ni des sa fille [...]“³⁸⁸ Ja er merkt sogar an, „daß man an einigen Stellen grobe Fehler wider die Beschreibung der Gegenden begangen hat; sei es nun entweder, um den Leser leichter zu hintergehen, oder weil der Verfasser es wirklich nicht besser wußte. Das ist alles was ich sagen kann. Ein jeder denke, wie es ihm gefällt!“³⁸⁹

Der ostentative Hinweis auf die „groben Fehler“, welche die „vérité des faits“ zwar zweifelhaft erscheinen, mit diesem Zweifel aber zugleich die Glaubwürdigkeit des Herausgebers steigen läßt, ist als „fausseté significative“³⁹⁰ zu werten: genauer gesagt als *editorialer Index* auf einen vermeintlichen Fehler mit dem Ziel, die Aufmerksamkeit nicht nur auf diesen inszenierten genuinen Index zu richten, sondern auch autoreferentiell den editorialen Rahmendiskurs selbst zu thematisieren. Zugleich erweist sich diese monumentale Symptom-Beobachtung, die der Herausgeber am Text vollzieht, als Geste im „Spiel der Wahrheit“: ein Spiel, das, wie Foucault schreibt, darin besteht, „die Wahrheit zu bekennen oder sie zu finden“, wobei die Wahrheit im Rahmen dieses Spiels allererst „hergestellt“ wird.³⁹¹ Dieses Herstellen der Wahrheit kann auf zweierlei Art erfolgen: entweder durch das Herstellen eines Zuschreibungsverhältnisses zwischen Autor und Text oder durch das Feststellen eines Referenzverhältnisses zwischen Text und Welt. Vor diesem Hintergrund erscheint die ostentativ vorgeführte Unentschiedenheit zwischen „auktorialer Bejahung“ und „auktorialer Verneinung“³⁹² als ein Machtspiel, das weniger mit der Verantwortung für den Text zu tun hat, als vielmehr mit der Tatsache, daß der Akt der Zuschreibung, das Einem-Text-seinen-Namen-Geben eine eindeutige Festlegung impliziert.

R. [...] Ich bin der Herausgeber dieses Buches; und ich werde mich darin als Herausgeber nennen.

N. Sie wollen sich darin nennen? Sie?

R. Ja, ich.

N. Wie? Sie wollen Ihren Namen auf den Titel setzen?

R. Ja, mein Herr.

N. Ihren wahren Namen? ‚Jean-Jacques Rousseau‘, mit allen Buchstaben?

388 Rousseau: *Nouvelle Héloïse*, S. 5.

389 Rousseau: *Neue Héloïse*, S. 5.

390 Huet: *Traité de l'origine des romans*, S. 86 f. Vgl. Hierzu auch Stang: *Einleitung – Fußnote – Kommentar*, der mit Blick auf die intendierten Ungenauigkeiten und Fehler schreibt, diese erscheinen „als Konsequenz der gefühlsbetonten Sinnesart“, seien also inszenierte genuine Indices einer überschwänglichen Herzensschrift und würden den Briefen darüber hinaus „einen erhöhten Grad an Authentizität“ verleihen (S. 50).

391 Foucault: *Dispositive der Macht*, S. 76.

392 Vgl. Genette: *Paratexte*, S. 267.

R. Jean-Jacques Rousseau' mit allen Buchstaben.

N. Das denken Sie doch nicht im Ernst? Was wird man von Ihnen denken?

R. Was man will. Ich nenne mich auf dem Titel dieser Sammlung, nicht um Sie mir anzueignen, sondern um dafür einzustehen.³⁹³

De Man thematisiert in *Allegories of Reading* die diskursive Funktion dieser Konversation, die „N.“ und „R.“ über den referentiellen Status der ‚Briefsammlung‘ und über die Zuschreibung der Autorschaft führen. „N.“ ist als Leser darauf angewiesen, ‚die Wahrheit‘ über den referentiellen Status der Briefe herauszufinden. Deshalb geht er davon aus, daß der Autor den Schlüssel zu dieser Frage besitzt. Die Frage nach dem Autor als Frage nach der Wahrheit verknüpft die Logik des Schreibens mit der Logik des Lesens. Wie Barthes verweist de Man auf die „exclusive concentration on authorship at the exclusion of the reader“³⁹⁴, geht aber in entscheidender Weise über Barthes' Credo vom Leser als Autor hinaus, wenn er feststellt: „There can be no writing without reading, but all readings are in error because they assume their own readability. Everything written has to be read and every reading is susceptible of logical verification, but the logic that establishes the need for verification is itself unverifiable and therefore unfounded in its claim to truth.“³⁹⁵

Wenn Lesen bedeutet, den Text zu verstehen, und wenn Verstehen bedeutet, den referentiellen Status eines Textes zu determinieren – dann impliziert die Unmöglichkeit, den referentiellen Status eines Textes festzulegen, seine ‚Unlesbarkeit‘. In diesem Spiel der Referenzverhältnisse besteht die Funktion des Autors darin, eine Metapher für ‚Lesbarkeit‘ zu sein.³⁹⁶ Was bedeutet das für das in den beiden Vorworten der *Nouvelle Héloïse* inszenierte Spiel der Zuschreibungsverhältnisse? Wenn sich Rousseau sowohl in der „Préface“ als auch in der „Seconde Préface“ der wieder und wieder gestellten Frage nach der Autorschaft entzieht, verkehrt er die Funktion des Autors, nämlich Metapher für Lesbarkeit zu sein, ins Gegenteil: Wegen der Weigerung Rousseaus, sich für eine der Alternativen zu entscheiden, also zu erklären, ob es sich bei den *Lettres de deux Amans* um eine Erfindung oder um einen Dokumentenfund handelt, ob er mithin der Autor oder ‚bloß‘ der Herausgeber ist, wird die „Seconde Préface“ zu einer Allegorie der Unlesbarkeit. Die Unlesbarkeit resultiert aus der Unmöglichkeit, zwischen den Alternativen zu unterscheiden und dadurch die Frage nach dem referentiellen Status in den Zustand einer „intolerable semantic irresolution“ zu überführen.³⁹⁷

Ausgehend von der Frage, ob es sich um einen „wirklichen Briefwechsel“ oder eine „Erdichtung“ handelt, entwirft „N.“ folgende Alternative, die das Problem des referentiellen Status in der Terminologie bildlicher Repräsentation entfaltet.

393 Rousseau: *Neue Héloïse*, S. 24.

394 De Man: „Allegory (Julie)“, S. 201.

395 Ebd., S. 202.

396 Ebd.

397 Vgl. ebd., wo de Man schreibt: „[...] the mere confusion of fiction with reality, as in the case of Don Quixote, is mild and curable compared to this radical dyslexia.“

N. [...] Ein Porträt hat stets seinen Wert, wenn es nur ähnlich ist, so seltsam auch das Original sein mag. Bei einem Gemälde aus der Einbildungskraft [*un Tableau d'imagination*] aber muß jede menschliche Figur Züge haben, die dem Menschen gemein sind, oder das Gemälde taugt nichts. Gesetzt, alle beide sind gut, so bleibt noch dieser Unterschied übrig, daß das Porträt wenige Leute interessiert; das Gemälde allein kann der Allgemeinheit gefallen.

R. Ich folge Ihren Gedanken. Wenn diese Briefe Porträts sind, so interessieren sie nicht. Sind es Gemälde, so ahmen sie schlecht nach. Ist es nicht so?

N. Ganz richtig.³⁹⁸

Der Dialog zwischen „R.“ und „N.“ scheint sich zunächst einfach nur um die Frage zu drehen, ob der nachfolgende Text für sich beanspruchen könne, ein *Tableau d'imagination* oder ein *Portrait* zu sein³⁹⁹, wobei das Urteil über den ästhetischen Wert der Briefsammlung in beiden Fällen niederschmetternd ist: Als Porträts sind die Briefe uninteressant, weil ihre Schreiber uninteressant sind, und als Gemälde sind die Briefe aufgrund der mangelhaften Schaffenskraft ihres Autors schlechte Nachahmung. Bedeutet dieser „valorisierende Kommentar“⁴⁰⁰, daß Rousseau in beiden Vorworten seiner „persönlichen Haltung dem Buch gegenüber Ausdruck verleiht“?⁴⁰¹ Im Anschluß an de Man läßt sich eine andere Interpretationshypothese aufstellen. Danach geht es in der „Seconde Préface“ darum, mit dem Dialog zwischen „R.“ und „N.“ das Spiel der Referenz- und das Zuschreibungsverhältnisse erneut in Gang zu bringen.

Die Briefsammlung als Gemälde respektive als *Tableau d'imagination* kann keinen extratextuellen, referentiellen Status beanspruchen, sondern ist eine Fiktion. Die Briefsammlung wäre demnach ein Gemälde aus der Einbildungskraft Rousseaus; mithin kann Rousseau im Spiel der Zuschreibungsverhältnisse die Rolle des Autors übernehmen. Wird für die Briefsammlung dagegen der Status eines *Portraits* reklamiert, dann muß deren Bezug auf die extratextuelle Welt gegen die Autorschaft Rousseaus eingetauscht werden. Die Alternative zwischen Gemälde oder *Portrait* erweist sich so besehen als Alternative zwischen Autorschaft oder Wahrheit. Eben diese „entweder/oder-Logik“ wird im Dialog zwischen R. und N. in Frage gestellt.⁴⁰² Obwohl das Schwanken zwischen Bejahen und Verneinen der Autorschaft in den beiden Vorworten zum Indiz dafür wird, daß die Leser nicht im

398 Rousseau: *Neue Héloïse*, S. 8.

399 Vgl. Diderot/d'Alembert (Hg.): *Encyclopédie*, Bd. 13 (1765), Artikel „Portrait“, S. 153 f. Das *Portrait* wird in der *Encyclopédie* als ein Bild definiert, das nach der Natur gemalt wird – „imite d'après nature l'image, la figure, la représentation d'un personne“. Das „Image“ repräsentiert dagegen „simplement l'idée“ (ebd.). Zum Verhältnis von *Portrait* und *Tableau* mit Blick auf Darstellung von „vollkomene[n] Figuren („belle âmes“) als wirklich“ vgl. Engel: *Der Roman der Goethezeit*, S. 119 f.

400 Genette: *Paratexte*, S. 270.

401 Picard: *Die Illusion der Wirklichkeit im Briefroman des achtzehnten Jahrhunderts*, S. 74.

402 Vgl. de Man: „Allegory (Julie)“, S. 196. In gleicher Weise äußert sich bereits Miller in „Die Rollen des Erzählers“, S. 64: „Diesem ‚Weder-Roman-noch-Briefsammlung‘ antwortet Rousseau mit einem ‚Sowohl-als-auch‘, da ja weder das Interesse des Lesers, noch der Wahrheitsgehalt von dieser Frage grundsätzlich berührt werden“.

wörtlichen Sinne glauben sollen, Rousseau sei ‚bloß‘ der Herausgeber, bedeutet dies andererseits jedoch auch nicht, daß die Leser vom Gegenteil ausgehen dürfen, nämlich daß Rousseau der Autor dieser Briefe ist. Die Strategie des Vorwortdiskurses zielt vielmehr darauf ab, die beiden Assoziationsketten aufzulösen, neu zu kombinieren und durch diesen Rahmenwechsel zu einer „Allegorie“ werden zu lassen.⁴⁰³ Die Hypothese, es handele sich um ein Werk, das seinen „referentiellen Status“ in Frage stellt, impliziert die *allegorische Lesart*, „that such a work can be read as the ‚portrait‘ of its own negative gesture“.⁴⁰⁴

Die Selbstbeschreibung Rousseaus, ‚bloß‘ der Herausgeber zu sein, ist das erste Glied einer *Metalepse*, in der die eingangs formulierte Alternative – entweder ist es Fiktion, also ein *Tableau d'imagination*, dann ist Rousseau der Autor, oder es handelt sich um einen authentischen Briefwechsel, der ein *Portrait* der Wirklichkeit ist, dann kann Rousseau ‚bloß‘ der Herausgeber sein – moduliert werden muß: „The original pairing of author with ‚tableau‘ has now been reversed, and instead of being paired with editor, ‚portrait‘ is now paired with author“.⁴⁰⁵ Die Funktion des Herausgebers, Briefe zu finden, zu sammeln und als ‚Portrait‘ der Wirklichkeit zu publizieren, wird somit auf die Funktion des Autors übertragen: Es ist gleichgültig, ob der „konsignative Ort“⁴⁰⁶ der Sammlung die Einbildungskraft des Autors oder die reale Lebenswelt ist, denn die Logik des Entweder-oder wird durch den Dialog zwischen „R.“ und „N.“ in eine Logik des Sowohl-als-auch transformiert. An die Stelle der Alternative Autor oder Herausgeber tritt die Verknüpfung beider Funktionen: Rousseau entwirft sich in seinen Vorworten als Herausgeber und Autor zugleich.

Das Löschen des Unterschieds zwischen Fakten und Fiktion wird dadurch vollzogen, daß mit der Bejahung von Autorschaft und Herausgeberschaft gleichzeitig die Frage offen bleibt, von wem die Briefe verfaßt wurden. Dadurch erhält die *negative gesture* eine indexikalische Funktion, welche die illokutionäre Entkräftung kompensiert, die Rousseaus Aussagen über den referentiellen Status des Haupttextes erleiden. Nicht was das Vorwort sagt, sondern was sich an der negativen Geste, die es vollzieht, indexikalisch zeigt, ist „signifikant“.⁴⁰⁷ Da die beiden Vorworte nicht nur als metafiktionale Kommentare den referentiellen Status des Haupttextes reflektieren, sondern die Weigerung einer eindeutigen Festlegung des referentiellen Status als negative performative Gesten vorführen, werden sie zur Selbstdarstellung einer widersprüchlichen Rahmungsstrategie, die auch das Verhältnis von Vorwort und Haupttext betrifft.

403 Vgl. de Man: „Allegory (Julie)“, S. 199: „The polarity between ‚portrait‘ and ‚tableau‘ does not engender extra-textual referents. The inside is always already outside. In the process of this discovery, however, the original system undergoes some transformation. At the onset of the text, ‚tableau‘ and ‚portrait‘ were associated with author and editor respectively: if the work was imaginary, then Rousseau had to be the author; if it were to be an actual collection of letters, the portrait or copy of a written text, then Rousseau was merely the editor“.

404 Ebd.

405 Ebd.

406 Derrida: *Dem Archiv verschrieben*, S. 25.

407 Derrida: *Grammatologie*, S. 273.

Wenn de Man davon spricht, daß „such a work can be read as the ‚portrait‘ of its own negative gesture“, dann ist zu fragen, was er mit „such a work“ meint? Meint er das Ensemble aus Vorwort und Haupttext? Meint er den beiden Vorworten nachfolgenden Haupttext? Oder meint er nur das Vorwort? De Man gibt darüber keine Auskunft. Fest steht jedoch, daß die negative Geste, die den referentiellen Status des nachfolgenden Textes in Frage stellt, zunächst nur im Vorwort zu beobachten ist. Hieraus folgt, daß das Portrait dieser negativen Geste ein Portrait des Vorworts sein muß.

Parallel zur Frage nach dem Autor verläuft die Suche „N.s“ nach Äußerungen innerhalb des Textes, „that establishes the margin between text and external referent, that clearly marks off an intra-textual form an extra-textual field“. 408 Dergestalt thematisiert die „Seconde Préface“ die „question du liminaire“ 409 als Frage nach der Grenze zwischen dem Text und dem, was außerhalb und vor dem Text ist. Das Problem besteht darin, daß keine Äußerung, die innerhalb des Textes eine Aussage über den Status des Textes macht, in einem „extratextuellen“ Sinne wahrheitsfähig sein kann. 410 So kommt de Man zu dem Schluß, daß die zahllosen Texte, die unser Leben bestimmen, auf einem „agreement“ über ihre „referential authority“ gründen. Dieses *referential agreement* ist „merely contractual, never constitutive“. 411 Was bei Iser der *Kontrakt* zwischen Autor und Leser im Sinne eines Fiktionsvertrages ist 412, wird bei de Man zu einer *Allegorie* für die semantische Arbitrarität der sprachlichen Bezugnahme auf die Welt überhaupt. Auf dieser Allegorie gründet seine Unlesbarkeits-These: Die arbiträren, sprachlichen Kontrakte und referentiellen Vereinbarungen können laut de Man jederzeit wieder gebrochen und damit die Lesbarkeit dessen, was zunächst als referierendes Dokument erschien, in Frage gestellt werden. 413 Durch solch ein dilemmatisches *agreement* ist aber auch der Bezug der „Seconde Préface“ auf den Haupttext der *Nouvelle Héloïse* ausgezeichnet. Nicht nur, daß die „Seconde Préface“ keinen befriedigenden Aufschluß über den referentiellen Status des nachfolgenden Haupttextes liefert; „Seconde Préface“ und Haupttext präsentieren ihre eigene Unzulänglichkeit auch noch in einer Weise, die es unsicher erscheinen läßt, „ob das Vorwort für den Haupttext oder der Haupttext für das Vorwort geschrieben wurde“. 414

An dieser Stelle muß kritisch gegen de Man eingewendet werden, daß er zwar das allgemeine *referential agreement* problematisiert, das jeder Form der Bezugnahme zugrunde liegt, dabei aber die Aspekte der Indexikalität und der Performa-

408 De Man: „Allegory (Julie)“, S. 203 f.

409 Vgl. Derrida: „Hors Livre. Préfaces“, S. 24.

410 De Man: „Allegory (Julie)“, S. 204.

411 Ebd.

412 Iser: „Akte des Fingierens“, S. 135

413 Ebd.

414 Vgl. de Man: „Allegory (Julie)“, S. 205: „[...] rarely has a preface been less able to shed light on the meaning of the text it introduces, to the point of thematizing this impotence into the knowledge of an ignorance which the main text will, in its turn, have to challenge. We can no longer be certain, at this point, whether the preface was written for the main text or the main text for the preface“.

tivität nicht berücksichtigt, ja „bewußt“ ausspart. 415 Das wechselseitige Dementi von konstativer und performativer Funktion verweist nicht nur auf die allgemeine Unlesbarkeit von Sprache überhaupt, sondern wirft die Frage nach dem Rahmen auf. Gleichgültig, ob es sich bei dem Briefwechsel der *Nouvelle Héloïse* um ein *Portrait* oder um ein *Tableau d'imagination* handelt, die notwendige Gemeinsamkeit beider Darstellungsweisen ist ihr *Im-Rahmen-Sein* – eben dadurch ist der Begriff des ‚Tableaus‘ definiert: eine Repräsentation zu sein, die durch einen geschmückten Raum, nämlich einen Rahmen (*cadre*) oder einen Rand (*bordure*) „eingeschlossen“ ist. 416 Dieses Im-Rahmen-Sein thematisiert sowohl die Frage nach der „paradoxalen Logik der Grenze“ als auch jene „wesentliche Struktur der Referentialität“ 417, die jedem Rahmungshinweis aufgrund seiner *parergonalen Indexikalität* zugrunde liegt. Wenn de Man schreibt: „Allegorical narratives tell the story of the failure to read“ 418, so erweist sich dieses *telling* bei näherer Betrachtung als ein *showing*, denn dieses Scheitern wird nicht nur erzählt, sondern vorgeführt, indem es durch negative Gesten indexikalisch angezeigt wird. 419

Ich möchte vorschlagen, die negative Geste, die de Man im Vorworddiskurs zur *Nouvelle Héloïse* ausmacht, als Rahmungshinweis in Form eines inszenierten performativen Widerspruchs aufzufassen. Der Vorwortverfasser ‚Rousseau‘ inszeniert einen Selbstwiderspruch, indem er sich einerseits als Herausgeber beschreibt, andererseits jedoch die Frage offenläßt, ob es sich bei den Briefen um erfundene oder gefundene Briefe handelt. Das Bekenntnis, ‚bloß‘ der Herausgeber zu sein, setzt

415 Ebd. Vgl. aber Hamacher, der in „Lectio. De Mans Imperativ“ das Verhältnis zwischen konstativ-referentieller und performativer Funktion der Sprache thematisiert und damit gleichsam den ‚performative turn‘ der ‚Unlesbarkeits-These‘ de Mans vollzieht. Ausgehend von der paradoxalen Struktur des ‚referential agreement‘, vertritt Hamacher die Auffassung, daß die Struktur der Selbstreflexion, „in der sich der Text seines eigenen Verstehens und in der sich die Lektüre ihres sachlichen Grundes zu vergewissern sucht“, an der Unmöglichkeit zerbricht, „den referentiellen Status des Bandes, das Reflexion und Reflektiertes zusammenhalten könnte, zweifelsfrei zu bestimmen“ (S. 154). Dabei ist die konstativ-referentielle Funktion der Sprache auf eigentümliche Weise durch die performative Funktion gerahmt. Hamacher behauptet, „daß der performative Akt des Versprechens möglicher Verständigung als epistemologisch illegitime rhetorische Figur, als Metalepsis, strukturiert sein muß, um vollzogen werden zu können. Denn was vom Versprechen erst für die Zukunft angekündigt ist – mögliches Verstehen –, wird mit ihm schon als gegenwärtig wirksam behauptet“ (S. 189). Dieser „unversöhnliche Konflikt“ innerhalb des Verstehensprozesses findet seinen Ausdruck darin, daß sich die konstativ-referentielle und die performative Funktion der Sprache wechselseitig suspendieren. Die Tatsache, daß der „performative Akt des Imperativs – der Sprache – und die von ihm dependierenden Formen des Sprechens und Verstehens“ suspendiert bleiben, lenkt die Aufmerksamkeit auf die vor-performative Verfaßtheit der Sprache, die Hamacher als affirmativ bezeichnet (S. 190).

416 Vgl. Diderot/d'Alembert (Hg.): *Encyclopédie*, Bd. 15 (1765), S. 806, Stichwort „Tableau“.

417 Derrida: *Préjugés*, S. 77.

418 De Man: „Allegory (Julie)“, S. 205.

419 Dabei bleibt zunächst völlig offen, ob die indexikalisch sich zeigende Unlesbarkeit den Charakter eines metaphysischen genuinen Indexes hat, also das Symptom einer grundsätzlichen Verfaßtheit der Sprache ist, oder ob es sich um einen inszenierten genuinen Index handelt, der das grundsätzlich immer mögliche Scheitern sprachlicher Verständigung im Rahmen einer Narration vorführt.

aber notwendigerweise voraus, daß es sich um gefundene Briefe handelt. Insofern stellt bereits die Tatsache, daß der Herausgeber die Frage nach dem referentiellen Status der Briefe überhaupt aufwirft, einen performativen Selbstwiderspruch dar. Dieser Selbstwiderspruch kann als impliziter, metafiktionaler Kommentar des eigenen logischen Status und als autoreflexiver, indexikalischer Rahmungshinweis gedeutet werden. Gleiches gilt für den Umstand, daß in der „Seconde Préface“ keine Antwort auf die Frage nach dem referentiellen Status des Dargestellten gegeben wird, daß also die Frage „fingiert oder nicht fingiert“⁴²⁰ unbeantwortet und der logische Status des Haupttextes schwebend bleibt.

Auch hier handelt es sich um einen impliziten metafiktionalen und autoreflexiv indexikalischen Rahmungshinweis, der jedoch erst durch eine interpretative Aufpflöpfung seitens des Lesers als Fiktionssignal erkennbar wird. Der Leser muß seine Aufmerksamkeit von der illokutionären Ebene der „Préface“ zur indexikalischen Ebene verschieben. Zu jener Ebene also, auf der die performative Widersprüchlichkeit des Vorworddiskurses als signifikante Struktur deutbar wird. Mit anderen Worten, die Widersprüche im editorialen Paratext führen die illokutionäre Entkräftung von Sprechakten am Rahmen von fiktionalen Diskursen vor, gewinnen dadurch indexikalische Kraft und erhöhen so die „Aufmerksamkeit für Rahmungen“.⁴²¹ Das bedeutet zugleich, daß inszenierte performative Widersprüche am Rahmen des fiktionalen Diskurses als inszenierte genuine Indices anzusehen sind, die als degenerierte Indices, nämlich als Fiktionssignale, in Dienst genommen werden. Dergestalt findet das „Unmotiviert-Werden“⁴²² der Spur der Schrift seine Verkörperung am Rahmen des fiktionalen Diskurses.

420 Luhmann: *Die Kunst der Gesellschaft*, S. 414.

421 Ebd.

422 Derrida: *Grammatologie*, S. 83.

4. DIE NARRATIVEN FUNKTIONEN PERFORMATIVER RAHMUNG

Im Folgenden soll die Frage nach der Grenze zwischen Vorwort und Haupttext sowie nach der Position des Autors im Buch noch einmal unter narratologischen Vorzeichen aufgeworfen werden. Damit erfährt Foucaults diskursanalytisch motivierte Frage nach dem werkkonstitutiven *speech act* und der „Funktion von Vorworten“¹ eine Modulation, die beim Begriff des Diskurses ansetzt.² „Diskurs“ bedeutet nun primär ‚narrativer Diskurs‘.³ Es gilt es daher zu untersuchen, worin die narrative Funktion des Vorworts besteht.

4.1 Die narrative Funktion von Vorworten

Die bisherige Analyse hat gezeigt, daß die Funktion des Vorworts darin besteht, Teil einer diskursiven Strategie zu sein, die durch den Einsatz von „Ersatz-Anzeichen“ den literarischen Kommunikationsprozeß konditioniert und eine „Doppelrahmung“⁴ ins Werk setzt. Als performatives Niemandsland wirft das Vorwort die Frage auf, wer „und mit welchem vorgeblich eigenen Namen“⁵ den deklarativen Akt, der ein literarisches Werk konstituiert, unterzeichnet. Dieser autopoetische Akt an der „Nullstelle“⁶ des fiktionalen Diskurses stellt die Voraussetzung für alle weiteren narrativen Akte und für alle Aufspaltungen, Duplizierungen und Potenzierungen der Aussageinstanzen dar. Dabei erweist sich der Vorwortakt in zweifacher Hinsicht als autoreflexiver Rahmungsakt: Erstens ist das Vorwort als äußerliches Phänomen eine metonymische „autoprésentation du concept“⁷ des Ge-

1 Foucault: „Was ist ein Autor? (Vortrag)“, S. 1004.

2 Der diskursanalytische Begriff des Diskurses bezeichnet die Gesamtheit aller Prozesse des Denkens und Interpretierens, des Sprechens und Handelns, die Elemente der kommunikativen Praxis sind. Folgt man Foucault, so geht es bei der Diskursanalyse darum, „jene dunklen Formen und Kräfte“ aufzustoßern, „mit denen man gewöhnlich die Diskurse der Menschen miteinander verbindet“ (vgl. Foucault: *Die Archäologie des Wissens*, S. 34). Hierbei erwähnt Foucault als „große Diskurstypen“ u. a. Wissenschaft, Literatur und Philosophie.

3 Zur narratologischen Definition des Diskursbegriffes vgl. Barthes: „Einführung in die strukturelle Analyse von Erzählungen“, S. 107 f., sowie Martínez/Scheffel: *Einführung in die Erzähltheorie*, S. 25.

4 Vgl. Luhmann: *Die Kunst der Gesellschaft*, S. 178.

5 Derrida: „Unabhängigkeitserklärungen“, S. 10 f.

6 Iser: „Auktorialität. Die Nullstelle des Diskurses“, S. 240.

7 Derrida: „Hors livre. Préfaces“, S. 22.

samttextes. Zweitens ist das Vorwort eine Bühne, auf der das werkkonstitutive, auktoriale Selbstzitat als Akt der Herausgabe in Szene gesetzt wird, und zwar als Geste des Zitierens, die zugleich eine negative Geste, nämlich eine Geste „auktorialer Verneinung“⁸ impliziert. Die Interferenz dieser Gesten läßt die Rede des Autors als fremde, als *allographe Rede*, in Erscheinung treten.

4.1.1 Genettes Typologie der Vorworte im Hinblick auf die Herausgeberfiktion

Allographie ist Genette zufolge „eine bestimmte Weise der Trennung“ zwischen dem Autor des Textes und dem Verfasser des Vorworts.⁹ Die allographe Trennung schafft jene Distanz, welche die Bewertung des nachfolgenden Textes und die Reflexion der intentionalen Einstellung des Autors allererst möglich macht. Die auktoriale Verneinung ist dabei nicht nur eine Geste „literarischer Selbstverleugnung“¹⁰, sondern sie vollzieht allererst die *partage* zwischen dem „wirklichen Schriftsteller“ und dem „fiktionalen Sprecher“.¹¹ Im weiteren werden die verschiedenen Modi untersucht, in denen sich dieser Bruch in Szene setzen läßt.

Während Ehrenzeller, Weber und Busch Autor, Leser und Werk als Endpunkte eines Dreiecks sehen¹², scheint es geboten, diese drei Funktionen mit einem vierten Punkt in Relation zu setzen, nämlich dem des Vorwortverfassers. Nur so läßt sich der Differenz zwischen „Autor“ und „Vorwortverfasser“ Rechnung tragen.¹³

8 Genette: *Paratexte*, S. 267.

9 Ebd., S. 252.

10 Vgl. Berthold: *Fiktion und Vieldeutigkeit*, S. 123.

11 Vgl. Foucault: „Was ist ein Autor? (Vortrag)“, S. 1020.

12 Ehrenzeller: *Studien zur Romanvorrede*, S. 36. Nach Ehrenzeller steht die Vorrede im Spannungsfeld von Werk-, Autor- und Leserfunktion. Unter diese drei Gesichtspunkte versucht Ehrenzeller die verschiedenen rhetorischen Aspekte der Vorrede zu subsumieren. Zur *Werkfunktion* zählt Ehrenzeller: 1. die „Inhaltsangabe“ beziehungsweise die „Angabe des thematischen Grundgedankens“ sowie die „Geschichte des Werks“, wobei auf Quellen oder Vorgänger Bezug genommen und der Titel erklärt wird; 2. die verschiedenen Formen der „ästhetischen, moralischen und hygienischen Rechtfertigungen“ des Werkes sowie „die besonders im Mittelalter auftretende ‚Wahrheitsbeteuerung‘ mit ihrer romantischen Variante, der Manuskriptfiktion, und ihrem satirischen Gegenstück, der Fiktionsbeteuerung“ (ebd.); 3. die „Verteidigung“ gegen Feinde und Rezensenten – meist in Form einer Attacke gegen „Momus und Zoilus“, aber auch gegen Nachdrucker – sowie die Klage über die Druckfehler; 4. die kommerziellen „Empfehlungen“ und „Ankündigungen“, also Eigenwerbung. Zur *Leserfunktion* zählt: 1. die Kontaktaufnahme zum Leser, also die „Anrede“, die *captatio benevolentiae* mitsamt den sie begleitenden Bescheidenheitsformeln. Hierher gehört auch die Widmung des Werks. Die Leserfunktion betrifft die Weisungen an den Leser – etwa, bei welcher Gelegenheit und mit welcher Einstellung das Werk zu lesen sei und welches Publikum als Leser geeignet ist. Die *Autorfunktion* bezieht sich auf all jene Aspekte der Vorrede, in denen sich der Autor vorstellt und auf sein Werk Bezug nimmt – sei es, in Form des „Abschieds vom Werk“, sei es in Form des „Wiederschens“ mit neuen Auflagen, sei es in Form des „Selbstkommentars“, also der Beurteilung des Werkes durch den Autor selbst (ebd.).

13 In diese Richtung weist Busch, der zwar auch davon ausgeht, daß die Vorrede im Spannungsfeld von Autor, Publikum und Werk steht, dabei aber die Funktion des Vorworts so bestimmt, daß dieses „ein Für-Wort für das ‚Haupt-Wort‘ ist“ (Busch: „Vorwort und Nachwort“, S. 349). Die Vor-

Genette differenziert zwischen „auktorialem“, „aktorialem“ und „allographem“ Vorwort¹⁴, je nachdem, ob die Verfasserschaft des Haupttextes einem mit dem Vorwortverfasser namensidentischen Autor, einer Figur der Handlung oder einer ganz anderen Person zugeschrieben wird. Dem fiktiven auktorialen, dem fiktiven allographen und dem fiktiven aktorialen Vorwort liegt jeweils eine bestimmte Form auktorialer Verneinung zugrunde. Das auktorial verneinende Vorwort verneint die Urheberschaft für den Haupttext, in den es einführt. Wenn der Vorwortverfasser, der mit dem Namen des realen Autors unterzeichnet – etwa Rousseau in seiner „Préface“ zur *Nouvelle Héloïse* –, vorgibt, „bloß des Herausgebers Namen zu führen“, stellt das verneinende, auktoriale Vorwort eine „fiktionale Verleugnung des [Haupt-]Textes“ dar.¹⁵ Dieses Vorwort ist zwar in seinem Zuschreibungstypus authentisch, da sein Verfasser ja der reale Autor des nachfolgenden Textes ist. Zugleich ist es aber „weitaus fiktionaler, da der tatsächliche Autor darin behauptet – auch hier ohne es uns nachdrücklich einreden zu wollen – er sei nicht der Autor des Textes“.¹⁶ Indem sich der reale Autor als Herausgeber ausgibt und entweder mit seinem eigenen Namen oder mit der anonymen Funktionsbezeichnung *Der Herausgeber* unterschreibt, schreibt er sich die Rolle einer allographen Aussage-Instanz zu. Fiktive Allographie impliziert immer eine Verneinung der Autorschaft, und diese negative Geste ist die Voraussetzung für jede Herausgeberfiktion.

Der Herausgeberfiktion kommt gerade auch aufgrund der Möglichkeit textinterner Kommentierung eine doppelte Aufgabe zu: Zum einen schafft sie Distanz zu der vermeintlichen Quelle, um „die Absichten und Schwierigkeiten“ des Projekts zu thematisieren¹⁷, zum anderen dient der Kommentar des fiktiven Herausgebers dazu, die Authentizitätssuggestion der Quellenfiktion ironisch in Frage zu stellen und so eine „Parallelfiktion“ ins Werk zu setzen.¹⁸ Dieser doppelte Akt der Distanzierung wird im editorialen Paratext aus- und aufgeführt, und zwar im Rahmen jener vier Funktionen, die Genette für das fiktive Vorwort ausmacht: Die erste

wortfunktion besteht also darin, „Fürsprache“ für den Haupttext zu leisten. Diese „Fürsprachefunktion“ des Vorworts kann dabei verstärkt den Autor selbst betreffen – beziehungsweise seine Bitte um Wohlwollen –, oder sie kann sich auf den Leser beziehen, wenn das Angenehm-Nützliche des Buchs betont wird. Schließlich kann die Fürsprache auch dem Werk selbst gelten, etwa in Form von Direktiven, wie das Buch aufzufassen sei.

14 Vgl. Genette: *Paratexte*, S. 173.

15 Ebd., S. 181.

16 Ebd., S. 179. Nach Genette ließe sich dieser Typus auch als „krypto-auktorial“ bezeichnen, „da sich der Autor darin als solcher verbirgt“, oder auch als „pseudo-allograph“, „da er darin als allographer Vorwortverfasser auftritt und innerhalb des gesamten Werks nur für das Vorwort verantwortlich zeichnet“ (ebd., S. 180). Das Ablehnungsmanöver ist, so Genette, die wichtigste und mitunter einzige Funktion dieses Typus.

17 Stang: *Einleitung – Fußnote – Kommentar*, S. 63.

18 Vgl. Voßkamp: „Theorie und Praxis der literarischen Fiktion in Johann Gottfried Schnabels Roman ‚Die Insel Felsenburg‘“, S. 131. Im Gegensatz zur „Parallelfiktion“, die als Distanzierungsstrategie begriffen werden kann, drückt sich im Beharren auf Authentizität die Haltung aus, sich der Wirklichkeit „so weit als möglich zu nähern und jede Distanz, die sich aufgrund der Vermittlung zwischen dem Faktischen und dem Leser durch Fiktion ergibt, aufzuheben“ (Voßkamp: „Dialogische Vergegenwärtigung beim Schreiben und Lesen“, S. 91).

Funktion des fiktionalen Herausgebervorworts besteht in der Beschreibung der fiktiven Umstände, unter denen der Herausgeber in den Besitz des Textes gelangt ist, also die Überlieferungs- beziehungsweise die Auffindungsgeschichte.¹⁹ Die zweite Funktion besteht in der fiktionalen editorischen Notiz der Korrekturen und Änderungen, also der Beschreibung des Textes als Monument und der Selbstbeschreibung der editorialen Tätigkeit; die dritte Funktion besteht in einer fiktionalen biographischen Beschreibung des vermeintlichen Autors beziehungsweise einer Charakterisierung der maßgeblichen Erzählinstanz. Die vierte Funktion des Herausgeberrahmens „ist der mehr oder weniger valorisierende Kommentar des Textes“²⁰, durch den der Herausgeber seine eigene Meinung zum Ausdruck bringt. In dieser Kommentierungsfunktion liegt für Genette der wichtigste Grund für die fiktionale Zuschreibung eines Textes, denn sie eröffnet – über den Umweg der fiktiven Allographie – die Möglichkeit des Selbstkommentars. Glaubt man Barthes, dann hat ein Autor nicht die Macht, sich selbst zu kommentieren: „C'est pourquoi le préfacier, agissant comme une voix seconde“.²¹ Im Fall eines fiktiv allographen Herausgebervorworts kann der Autor in der Maske des Herausgebers eine zweite Stimme etablieren und das, was er selbst geschrieben hat, als Lektüre eines fremden Textes kommentieren. Mit diesem auktorialen Selbstkommentar in der Maske eines editorialen Textkommentars wird eine Transformation vom auktorialen *Ich* zum allographen *Er* vollzogen, das heißt, es wird die Fiktion etabliert, daß nicht der *eigene* Text, sondern ein *fremder* Text Gegenstand des Kommentars sei. Durch die ‚Allographisierung‘ der eigenen Schrift entsteht also ein *editorialer Raum*, in dem Selbstbeobachtung und Selbstkommentierung möglich werden.²²

Die durch die Herausgeberfiktion vollzogene auktoriale Verneinung schreibt die Urheberchaft im Fall eines Briefromans dem oder den fiktiven Schreibern, im Fall einer Autobiographie einem fiktiven Autor zu. In beiden Fällen prätendiert der ‚wirkliche Schriftsteller‘, ein allographer Vorwortverfasser zu sein, und weist die ‚Vaterschaft‘ am Haupttext ‚dem Erzähler zu[...]‘.²³ Durch dieses Verleugnen der auktorialen Vaterschaft entsteht *Ego-Pluralität*, denn der ‚wirkliche Schriftsteller‘ entwirft sich im Vorwort als jemanden, der „bloß“ die Rolle des Herausgebers hat, und „transfiguriert“²⁴ sich dadurch in eine fingierte oder fiktive Aussageinstanz. Im verneinend auktorialen Vorwort tritt der ‚wirkliche Schriftsteller‘ als fingierter Herausgeber auf, im fiktiv allographen Vorwort kommt er dagegen als Herausgeber-Figur ins Spiel. So etwa das mit „The Publisher to the Reader“ betitelte Vor-

19 Genette: *Paratexte*, S. 267 f.

20 Ebd., S. 270.

21 Barthes: „Préface à ‚la Parole intermédiaire‘ de François Flahault“, S. 849. An gleicher Stelle heißt es: „J'imagine volontiers que le rôle du préfacier consiste à énoncer ce que l'auteur ne peut dire, par pudeur, modestie, discrétion, etc. Or, en dépit des mots, il ne s'agit pas là de scrupules psychologiques. Un auteur peut certes dire ‚je‘, mais il lui est difficile, sans susciter quelques vertiges, de commenter ce *moi* par un second ‚je‘, forcément différent du premier“ (ebd.).

22 Vgl. Luhmann: *Die Kunst der Gesellschaft*, S. 69 f., sowie Assmann: „Der Eigen-Kommentar als Mittel literarischer Traditionsstiftung“, S. 355.

23 Genette: *Paratexte*, S. 180.

24 Martínez-Bonati: „On Fictional Discourse“, S. 71.

wort von „Richard Sympson“ zu *Gulliver's Travels*.²⁵ Im Paratext zu *Gulliver's Travels* findet sich aber auch ein fiktives Auktorial, das zugleich ein fiktives Auktorial ist, nämlich der vorangestellte Brief von Captain Gulliver an seinen Cousin, in dem er dessen Eile beim Publizieren und dessen Politik der Edition rügt: „I hope you will be ready to own publicly, whenever you shall be called upon it, that by your great and frequent Urgency you prevailed on me to publish a very loose and incorrect Account of my Travels“.²⁶

Das fiktiv auktoriale Vorwort, das als Sonderfall des fiktiv allographen Vorworts betrachtet werden kann, ist den Ich-Erzählern vorbehalten – es „simuliert das Autobiographievorwort“.²⁷ Prototyp für das fiktive auktoriale Vorwort ist der Erzähler Gil Blas, der das Vorwort „Gil Blas au Lecteur“ zu seiner eigenen fiktiven Autobiographie verfaßt. In diesem Fall ist das fiktive Auktorial aber zugleich auch ein fiktives Auktorial und damit gerade kein fiktiv auktoriales Herausgebervorwort.²⁸ Eine Interferenz von fiktiver Allographie, fiktivem Auktorial und fiktivem Auktorial ist dann denkbar, wenn die Autobiographie mit einem fiktiv allographen Vorwort versehen ist, wie im Fall von Defoes *Robinson Crusoe*, wo das fiktive Auktorial als fiktives Auktorial bereits auf dem Haupttitelblatt durch den Hinweis „Written by Himself“ etabliert wird.²⁹ Die Instanz, die diesen editorialen Index in Szene setzt, ist der fiktiv allographe Herausgeber, der im Vorwort versichert, er glaube, daß es sich bei Crusoes Tagebuch um eine wahre „History of Fact“ handle, ohne „any Appearance of Fiction in it“.³⁰

Die Fiktionalität des Herausgebers und seines Vorworts kennt unterschiedliche Grade. Wird das fiktiv allographe Vorwort mit dem Namen des realen Autors unterschrieben, so nährt dies den Verdacht, daß sich der reale Autor als Herausgeber

25 Vgl. Swift: *Gulliver's Travels*, S. 43: „The author of these Travels, Mr. Lemuel Gulliver, is my ancient and intimate friend; there is likewise some relation between us by the mother's side. [...] Before he quitted Redriff, he left custody of the following papers in my hands, with the liberty to dispose of them as I should think fit. I have carefully perused them three times: the style is plain and simple; and the only fault I find is, that the author, after the manner of travellers, is a little too circumstantial. There is an air of truth apparent through the whole“.

26 Ebd., S. 5.

27 Genette: *Paratexte*, S. 278.

28 Ein fiktives auktoriales Herausgebervorwort muß von einer fiktiven Herausgeberfigur verfaßt sein, die in der herausgegebenen Erzählung als Figur, aber nicht als Ich-Erzähler auftritt. Etwa das Vorwort zu *Zeno Cosisi*, in dem der Psychoanalytiker aus Rache die Aufzeichnungen seines Patienten herausgibt, in denen er selbst als behandelnder Arzt vorkommt. Hier ist der Verfasser des Vorworts nicht mit dem Ich-Erzähler der herausgegebenen Erzählung identisch, sondern lediglich eine Figur beziehungsweise eine Nebenfigur dieser Erzählung, in der er – aus der Perspektive des herausgegebenen Ich-Erzählers – als dritte Person erscheint.

29 Defoe: *Robinson Crusoe*, S. 2.

30 Ebd., S. 3. Nach Iser wird hier der Fiktionsverdacht durch eine Fiktion in Abrede gestellt: „Das aber macht nun die Herausgeberfiktion auffallend paradox, wodurch sie etwas anderes zu erkennen gibt als das, was sie zu besagen scheint. Denn nichts hat sich so ereignet, wie es explizit versichert wird; statt dessen ist alles reine Erfindung. Was sich in diesem Selbstwiderspruch bezeugt, ist der Versuch, die Nullstelle des auktorialen Instanz materiell zu verkörpern, die in der Herausgeberfiktion ihre Gestalt gewinnt“ (Iser: „Auktorialität. Die Nullstelle des Diskurses“, S. 222).

„tarnt“.³¹ Diese Form fingierter Herausgeberschaft, die im Namen des realen Autors vollzogen wird, läßt sich mit *Oura* als „semi-fiction“ bezeichnen.³² Dem entspricht die fingierte Herausgeber-Rolle *Ansorges* und das verneinende Auktorial *Genettes*. Unterscheidet sich dagegen der Name des realen Autors vom Namen des fiktiven Herausgebers wie im Falle des fiktiven *Allographs*, so handelt es sich um eine „vollständige Herausgeberfiktion“.³³ Der editoriale Rahmendiskurs der vollständigen Herausgeberfiktion ist ‚fiktiver‘ als der editoriale Rahmendiskurs der *semi-fiction*³⁴, da er vollständig in einen Fiktionsrahmen integriert ist. Die explizite oder implizite Selbstdarstellung des jeweils in Anschlag gebrachten Konzepts von Herausgeberfiktion im editorialen Rahmendiskurs hat den Charakter einer metafictionalen Reflexion.

Der Übergang vom verneinenden Auktorial zur fiktiven Allographie wird durch zwei Phänomene verkörpert, die – im Verein mit der Herausgeberfiktion – für die Literatur des 18. Jahrhunderts signifikant sind, nämlich durch die Anonymie und die Pseudonymie: Man denke an die anonymen Erstveröffentlichungen der *Geschichte des Agathon* und der *Leiden des jungen Werthers* und an die pseudonyme Veröffentlichung des *Godwi* sowie der *Romane Jean Pauls*. Eine anonyme Veröffentlichung mit Herausgeberfiktion ist eine namenlose, auktorial verneinende Ausführung der Funktion Herausgeber. Eine pseudonyme Veröffentlichung ist dagegen eine Ausführung der Funktion Herausgeber unter einem „zweiten Autornamen“. Dieser zweite Name ist, so *Lejeune*, „ebenso authentisch wie der erste, er deutet nur auf diese zweite Geburt hin, die das veröffentlichte Schrifttum darstellt“.³⁵ Das Pseudonym ist insofern also kein fiktives, sondern ein authentisches Auktorial, bei dem man das als Autornamen auf dem Buchdeckel angegebene Pseudonym gerade nicht mit dem Namen einer fiktiven Person „im Inneren des Buches“ verwechseln darf, „selbst wenn diese Person den Status des Erzählers innehat“.³⁶ Die Tatsache, daß man mit einem anderen Namen signiert, deutet aber auch darauf hin, daß in der Pseudonymie ein diskursiver ‚Wille zur Allographie‘ zum Ausdruck kommt.³⁷

31 *Oura*: „Roman journal et mise en scène éditoriale“, S. 5.

32 Ebd., S. 7.

33 Ebd., S. 17.

34 Vgl. ebd.

35 *Lejeune*: „Der autobiographische Pakt“, S. 228.

36 Ebd., S. 229. Vgl. hierzu *Niehaus*, der die Auffassung vertritt, Pseudonymität sei „als Fiktionalisierung der Autorfunktion das Gegenstück zum Operieren mit Authentizitätssignalen“ (*Niehaus: Autoren unter sich*, S. 87).

37 Mit Bezug auf *Stiegler* stellt *Wegmann* fest, die Wahl eines Pseudonyms impliziere „die Enteignung der Aneignung des Eigennamen“ (*Wegmann: „Zwischen Maske und Marke“*, S. 129, sowie *Stiegler: Die Aufgabe des Namen*, S. 67). Nach *Wegmann* zieht die Vervielfältigung des Namens per Pseudonym „eine Vervielfältigung des Schreibens“ nach sich (S. 129), wobei er dafür plädiert, zwischen der Pseudonymität früherer Zeiten, „in denen Autorschaft noch eine eher untergeordnete Rolle spielte, und den ‚Pseudonymen‘ neuerer Zeit zu differenzieren“, denn erst mit der „Inthronisation von Autorschaft im Kontext der Genieästhetik des 18. Jahrhunderts, die Schrift als Ausweis des Individuums verhandelt und ein Werk schließlich auch juristisch mit einem Urhebernamen verknüpft, sind auch mannigfache Techniken ihrer Verschleierung und Fiktionalisierung möglich geworden“ (S. 131). *Söhn* beantwortet die Frage, was Autoren dazu veranlaßt, sich

der Indiz einer „reflexive[n] Doppelung im Diskurs“³⁸ ist, die der Modulation von fingierter zu fiktiver Herausgeberschaft den Boden bereitet.

4.1.2 Die Herausgeberfiktion als Verkörperung der Funktion Herausgeber

Der Übergang von fingierter zu fiktiver Herausgeberschaft läßt sich mit *Genette* und *Ansorge* als Übergang von einer auktorial verneinenden Herausgeber-Rolle zu einer fiktiv auktorialen Herausgeber-Figur fassen. Die fiktive Allographie ist eine Form verneinender Auktorialität und schließt zugleich alle Möglichkeiten von fiktiven Auktorialen mit ein. Zugleich läßt sich der Übergang von fingierter Herausgeber-Rolle zu fiktiver Herausgeber-Figur als Prozeß beschreiben, in dessen Verlauf das Vorwort Bestandteil des Gesamttextes wird. Bei verneinend auktorialen Vorworten geht es um die fiktionale Zuschreibung des Textes, bei fiktiven Allographen darüber hinaus um die fiktionale Zuschreibung des Vorwortes selbst.³⁹ Im ersten Fall behauptet der mit seinem eigenen Namen signierende Autor und Vorwortverfasser, er sei ‚bloß‘ der Herausgeber des nachfolgenden Textes. Im zweiten Fall ist der Vorwortverfasser selbst eine fiktive Figur. Dabei ist die Fiktionalität eines anonymen Herausgebers vorworts geringer als die Fiktionalität jener verneinend auktorialen Vorworte, in denen ein offensichtlicher performativer Widerspruch zwischen dem Autornamen auf dem Titelblatt und dem Namen des Vorwortunterzeichners besteht, weil der Name des Autors auf dem Titelblatt „kaltblütig die fiktive Zuschreibung des Textes an den Erzähler dementiert“.⁴⁰

Durch dieses kaltblütige Dementi wird zum einen der Konflikt zwischen der „erzähltechnischen Faktizitätsbeglaubigung und deren eigener Glaubwürdigkeits-Unterminierung“⁴¹ markiert. Zum anderen wird damit die *partage* zwischen wirklichem Schriftsteller und fiktionalem Sprecher vollzogen – ein Bruch, der zugleich die Grenze zwischen Vorworddiskurs und Haupttext bewußt macht. Das verneinende Auktorial gebiert – als Modulationsstufe zwischen realem Autor und fiktivem Erzähler – sowohl die fingierte Herausgeber-Rolle als auch die fiktive Herausgeber-Figur. So betrachtet, spielt sich der literaturgeschichtliche Übergang von der fingierten Herausgeber-Rolle zur fiktiven Herausgeber-Figur im Zentrum

dem Verlangen nach Identifizierung zu entziehen, mit dem Hinweis, daß „in der Regel keine absolute Tarnung der Verfasserschaft angestrebt wird, sondern lediglich eine Verschleierung, die möglicherweise nur der engeren Umgebung die wahre Verfasserschaft verbergen soll, während man auf der Bühne des Literaturbetriebes an einer Verdrängung der eigenen Persönlichkeit nicht interessiert ist. Im Gegenteil läßt sich feststellen, daß die Aufschlüsselung der Pseudonymität bereitwillig gefördert wird. Die gängigen Literatur-Nachschlagwerke, etwa ‚Kürschners Deutscher Literatur-Kalender‘, geben über beinahe sämtliche Pseudonymitäten klare Auskünfte, und die Autoren liefern ohne Umschweife die entsprechenden Unterlagen“ (*Söhn: Literaten hinter Masken*, S. 10 f.).

38 *Iser*: „Auktorialität. Die Nullstelle des Diskurses“, S. 228.

39 Vgl. *Genette: Paratexte*, S. 266.

40 Ebd., S. 181.

41 *Berthold: Fiktion und Vieldeutigkeit*, S. 123.

jenes Spaltungsbewegung ab, die zur *Ego-Pluralität* im Sinne Foucaults führt. Die fingierte Herausgeber-Rolle und die fiktive Herausgeber-Figur werden einerseits durch die Funktion Herausgeber verklammert, die hier ko-extensiv mit der Funktion Autor ist. Andererseits sind die fingierte und die fiktive Herausgeberschaft als *Prosopopoiia* der Funktion Herausgeber zu deuten.⁴²

Die *Prosopopoiia* dient der Personifizierung überpersönlicher Instanzen⁴³, sie gibt ihnen ein Gesicht.⁴⁴ In gleicher Weise verleiht die Herausgeberfiktion der Funktion Herausgeber ein Gesicht: Die fingierte Herausgeber-Rolle und die fiktive Herausgeber-Figur sind Maskierungen der Funktion Herausgeber – Allegorien des Lesens als Schreiben, wenn man so will. Die *Prosopopoiia* wirft dabei nicht nur die Frage nach dem Individuum als einer vermeintlich unteilbaren Einheit auf⁴⁵, sondern sie wird auch zur „Figur für die Frage ‚wer spricht?‘“⁴⁶. Hamacher zufolge spricht das Individuum „nicht als die Substanz unteilbarer Subjektivität, sondern aus der Distanz und unabschließbaren Distanz-Erweiterung“, sondern aus der abschließbaren Distanz-Erweiterung verschiebt die Erfüllung des Anspruchs der Individualität auf „unteilbare Subjektivität“, wobei der Anspruch auf Individualität das Subjekt in eine Position manövriert, in der es sich maskiert: „Erst vermöge der Maske kann sich die Illusion bilden, hinter ihr sei ein Gesicht, ein seiner selbst durchaus mächtiges Subjekt verborgen“.⁴⁸ Im Anschluß an diese Überlegung erscheint die Herausgeberfiktion erstens als personifizierende Verkörperung jenes Maskenwechsels, durch den der wirkliche Schriftsteller ein Bewußtsein dafür erlangt, daß er als Individuum die überindividuelle Funktion Herausgeber vollziehen muß. Zweitens ist die Herausgeberfiktion eine Verkörperung jener Spaltungsbewegung, durch die der wirkliche Schriftsteller mit dem Akt des Schreibens und mit dem auktorialen Selbstzitat⁴⁹ in eine fiktionale Aussageinstanz transfiguriert wird.

42 Vgl. hierzu Iser: „Auktorialität. Die Nullstelle des Diskurses“, S. 222.

43 Vgl. Lausberg: *Handbuch der literarischen Rhetorik*, § 826. Die Erweiterung der *Prosopopoiia* auf Tote führt dazu, daß „auch Phantasiepersonen, ja eine lebende, aber abwesende Person zugelassen werden“, das heißt, die *Prosopopoiia* wird als *fictio persona* gefaßt.

44 Vgl. de Man: „Autobiographie als Maskenspiel“, S. 140.

45 Vgl. Kleinschmidt: *Autorschaft. Konzepte einer Theorie*, S. 84, dem zufolge der Text nur als „Textprojektion“ lesbar ist, „die als instrumentalisierte Sprachmaske das Individuum mehr verbirgt als enthüllt. Das sich artikulierende Individuum geht als jeweilige, historisch konkrete Erscheinung in der Zeichenwelt seiner Medialität verloren“ (ebd.).

46 Menke: *Prosopopoiia*, S. 139. Die *Prosopopoiia* als „Figur für die Frage ‚wer spricht?‘“ wird somit auch zur Stichwortgeberin der Frage „Wen kümmert's wer spricht“, mit der Foucault seine Untersuchung der Autorfunktion eröffnet (Foucault: „Was ist ein Autor? (Vortrag)“, S. 1003).

47 Hamacher: „Disgregation des Willens“, S. 334.

48 Ebd., S. 333 f.

49 Vgl. Martínez-Bonati: „Die logische Struktur der Dichtung“, S. 188.

4.2 Die Funktion des fiktiven Herausgebers mit Blick auf die Narration

Aus der Perspektive der Erzähltheorie ist der fiktive Herausgeber eine Instanz, die den Akt der „Narration“⁵⁰ als Akt der Edition vollzieht. Der fiktive Herausgeber, der „nicht aus vorgeblicher Allwissenheit, sondern aus (ebenso fiktiven) Dokumenten schöpft“⁵¹, tritt als ‚Kollege‘ des fiktiven Erzählers auf. Der Rahmen der Herausgeberfiktion verkörpert dabei einen Zitatrahmen, von dem her sich „aus den Dokumenten schöpfen läßt“.⁵² Das heißt, der Herausgeberrahmen hat die Funktion eines Anführungszeichens. Dadurch wird ein „minimaler Erzählrahmen“ etabliert, von dem her „wichtige Fingerzeige für Rezeption und Deutung des Textes“⁵³ gegeben werden können. Die Nähe zwischen fiktivem Erzähler und fiktivem Herausgeber wird bereits von Voßkamp betont: „Je mehr ein ‚Herausgeber‘ die Möglichkeit des Eingreifens und Kommentierens nutzt, desto eher gerät er in die Nähe eines Erzählers, dessen Mitteilungsfunktion zur ‚auktorialen‘ Vermittlerrolle sich wandelt, bei der dann Fiktionsprobleme des epischen Erzählens wieder zum Vorschein kommen“.⁵⁴

In die gleiche Richtung zielt Lees Argumentation, wenn sie, ausgehend von Genettes Erzähltheorie, betont, die Instanz des Erzählers lasse sich mit der Instanz des Herausgebers gleichsetzen. „Narrateur“ und „éditeur“ sind diskursive Double des Autors im Universum des Romans⁵⁵, wobei sich verschiedene „attitudes éditoriales“⁵⁶ unterscheiden lassen, je nachdem, in welchem Maße die Eingriffe des Herausgebers den Verlauf der Erzählung bestimmen. Lee unterscheidet insgesamt zehn Aufgaben, die ein Herausgeber übernehmen kann, nämlich die des ‚Entdeckers‘, des ‚Veröffentlichers‘, des ‚Titelgebers‘, des ‚Übersetzers‘, des ‚Korrektors‘, des ‚Informateurs‘, des ‚Organisateurs‘, des ‚Annotateurs‘ sowie des ‚Kommentators‘.⁵⁷ Diese zehn Aspekte sind auf die fünf grundlegenden Erzählfunktionen zu beziehen, die Genette in *Die Erzählung* anführt.⁵⁸

Die narrative Funktion bezieht sich auf die propositionalen Aspekte der *histoire*.⁵⁹ Die Regiefunktion bezeichnet die metasprachliche respektive metanarrative Bezugnahme des Erzählers auf den narrativen Text, „um dessen Gliederungen, Verbindungen und wechselseitige Bezüge, kurz seine innere Organisation deutlich zu machen“.⁶⁰ Die phatischen und konativen Aspekte der „Erzählsituation“ be-

50 Vgl. Genette: *Die Erzählung*, S. 16.

51 Vogt: *Aspekte erzählender Prosa*, S. 78.

52 Ebd.

53 Ebd., S. 79.

54 Voßkamp: „Dialogische Vergegenwärtigung beim Schreiben und Lesen“, S. 93.

55 Lee: *Le roman à éditeur*, S. 18.

56 Ebd., S. 23.

57 Vgl. ebd., S. 24 f.

58 Vgl. Genette: *Die Erzählung*, S. 183.

59 Ebd.

60 Ebd.

treffen die „Ausrichtung des Erzählers auf den Adressaten“⁶¹, also die Kommunikationsfunktion. Die *testimonial* oder Beglaubigungsfunktion hat dagegen mit der „Ausrichtung des Erzählers auf sich selbst“⁶² zu tun. Die „direkten oder indirekten Einmischungen des Erzählers in die Geschichte“ subsumiert Genette unter die ideologische Funktion des Erzählens⁶³, die zugleich als Kommentarfunktion des Erzählens gelten kann.

4.2.1 Die narrative Funktion des fiktiven Herausgebers

Die narrative Funktion des fiktiven Herausgebers besteht – in Analogie zur ersten Funktion des Vorworts⁶⁴ – darin, die Vorgeschichte des Textes zu erzählen, nämlich zum einen die Auffindungsgeschichte, welche die Umstände der Entdeckung und der konsignativen Sammlung des Textes schildert, zum anderen die Publikationsgeschichte, welche die Umstände der Veröffentlichung beschreibt. Hierzu gehört auch die Geschichte, wie das Werk zu seinem Titel gekommen ist. Durch die Erzählung der fiktiven Vorgeschichte des Textes wird eine editoriale Rahmenerzählung etabliert, die mit Hilfe von *pretended assertions* eine paratextuelle (Selbst-)Beschreibung der editorialen Tätigkeit in Szene setzt. Dabei koppelt die Herausgeberfiktion den „narrativen Akt“⁶⁵, der die editoriale Rahmenerzählung hervorbringt, mit dem Akt des Zitierens, durch den die gefundenen Schriftstücke präsentiert und in den Herausgeberrahmen integriert werden. Dieser Kopplung liegt eine doppelte Aufpfropfungsdynamik zugrunde: Zum einen vollzieht der fiktive Herausgeber zitationelle Aufpfropfungen, indem er den Text einer fiktiven allographen Instanz in seinen editorialen Rahmendiskurs einschreibt, zum anderen vollzieht er digressive Aufpfropfungen, indem er das Eingeschriebene durch seinen editorialen Rahmendiskurs „kommentierend begleitet“.⁶⁶ Insofern interferieren hier Kommentar- und Transkriptionsfunktion.

4.2.2 Die Transkriptions- und Kommunikationsfunktion

Die Transkriptionsfunktion umfaßt alle editorialen Tätigkeiten des Kopierens, Übersetzens und Korrigierens. Das kopierende Abschreiben gehorcht, ebenso wie das zitierende Einschreiben und das konsignative Zusammenschreiben, der Logik der modulierenden Aufpfropfung und weist den Herausgeber als *Greffier* aus: als Schreiber, der die Funktion hat zu kopieren. Die Sorgfalt, die der Herausgeber hierbei walten läßt, weist ihn entweder als ‚treuen‘ oder als ‚unzuverlässigen‘ Kopisten

61 Ebd., S. 184.

62 Ebd.

63 Ebd.

64 Vgl. Genette: *Paratexte*, S. 267 f.

65 Vgl. Genette: *Die Erzählung*, S. 16.

66 Vgl. Neuhaus: *Typen multiperspektivischen Erzählens*, S. 76.

aus. Der Herausgeber als treuer Kopist ist eine Instanz, die, ohne einzugreifen, wörtlich zitiert und so die Authentizität des Originals sicherstellt. Der Herausgeber als unzuverlässiger Kopist macht entweder unabsichtlich Fehler, oder er verfälscht das Original absichtlich: sei es, daß er eigenmächtige Emendationen hinzufügt, sei es, daß er Textstellen unterdrückt und zensiert.

Das Problem der Treue zum Original betrifft auch die „Aufgabe des Übersetzers“.⁶⁷ Diese ist insofern mit der des Kopisten vergleichbar, als Übersetzung und Kopie „sprachliche Transformationen“ sind.⁶⁸ Die Funktion des Übersetzers kann, wie die des Kopisten, vom Herausgeber selbst übernommen oder aber delegiert werden. So ist in Wielands *Geschichte des Agathon* der Herausgeberrahmen ein Übersetzerrahmen. Im *Don Quixote* fallen dagegen Herausgeber- und Übersetzerrolle auseinander.⁶⁹ Dabei erweist sich die Begründung für diese Trennung zugleich als Element der Auffindungsgeschichte:

Ich fand aber diese Geschichte auf folgende Weise. Eines Tages war ich auf der Straße Alcana von Toledo; da kam ein Junge mit alten Schreibbüchern und Papieren, die er einem Seidenhändler verkaufen wollte. Da es nun meine Leidenschaft ist, alles zu lesen, und wenn es auch zerrissene Papiere von der Straße wären, so folgte ich auch hier meiner natürlichen Neigung, nahm einige Blätter von denen, die der Junge verkaufte, sah

67 Vgl. Benjamin: „Die Aufgabe des Übersetzers“, S. 17, wo es heißt: „Treue und Freiheit – Freiheit der sinngemäßen Wiedergabe und in ihrem Dienst Treue gegen das Wort – sind die althergebrachten Begriffe in jeder Diskussion von Übersetzungen“. Das Verhältnis zwischen Original und Übersetzung ist dabei dadurch bestimmt, daß sie „niemals, so gut sie auch sei, etwas für das Original zu bedeuten vermag“ (S. 10). Dennoch steht sie „mit diesem kraft seiner Übersetzbarkeit im nächsten Zusammenhang“ (ebd.). Benjamin faßt diesen Zusammenhang als „natürlichen“ beziehungsweise „lebendigen“ Zusammenhang (ebd.), der als „modulierende Transformation“ im Sinne Goffmans verstanden werden kann.

68 Vgl. Lee: *Le roman à éditeur*, S. 28. Diese aus übersetzungstheoretischer Sicht sicherlich fragwürdige Analogie zwischen dem Kopieren von Schriftzeichen innerhalb einer Sprache und dem Übersetzen von einem Schriftzeichensystem in ein anderes Schriftzeichensystem ist unter der Voraussetzung zulässig, daß man erstens, den Begriff der Transkription sehr weit faßt und zweitens die diskursive Funktion der Transkription berücksichtigt, nämlich einen Raum zu eröffnen, innerhalb dessen der Herausgeber als treuer beziehungsweise als untreuer Transkribent zu Wort kommen kann.

69 Nach Raible besteht der Hauptvorteil des Verfahrens, einen kopierenden Autor einzusetzen, „zweifellos in der Fiktionsironie, welche die Nicht-Identität von Autor und Erzähler voraussetzt“ (Raible: „Vom Autor als Kopist zum Leser als Autor“, S. 142). Raible verpaßt meines Erachtens die eigentliche Pointe der im *Don Quixote* inszenierten Übersetzerfiktion, wenn er behauptet, Cervantes thematisiere in seinem Werk „das implizite Verhältnis zwischen Erst- und Zweitautor“ und führe damit „die Unterscheidung zwischen dem Autor einerseits und dem Erzähler andererseits ein. Der Erzähler oder Zweitautor ist nicht identisch mit dem Erstautor. Anders gesagt: Der Autor Cervantes zerfällt in zwei Instanzen, in einen Erstautor und in einen Zweitautor oder Erzähler. Der Zweitautor ist damit weiterhin gleichzeitig der erste Leser des Werks“ (ebd., S. 149). Plausibler als die von Raible getroffene Unterscheidung ist die, daß der arabische Verfasser des *Don Quixote* der Erstautor ist, während der Erzähler und der Übersetzer Instanzen sind, die als erster Leser und zweiter Autor jeweils die Rolle eines nacherzählenden Herausgebers beziehungsweise eines übersetzenden Herausgebers übernehmen. Vgl. hierzu auch Martínez-Bonati: *„Don Quichote“ and the Poetics of the Novel*, S. 69.

sie und erkannte die arabischen Lettern. Ich kannte nun zwar die Buchstaben, konnte sie aber nicht lesen und sah mich also um, ob ich nicht einen halbspanischen Morisken fände, der sie lesen möchte. Es war auch nicht schwierig, einen solchen Dolmetscher anzutreffen, denn man hätte dort wohl welche selbst für eine bessere und ältere Sprache finden können. Kurz, der Zufall führte einen herbei, gegen den ich meinen Wunsch äußerte und ihm das Buch in die Hand gab; er schlug es in der Mitte auf, und als er ein wenig gelesen hatte, fing er an zu lachen. Ich fragte ihn, worüber er lache, und er antwortete, über etwas, das in diesem Buch als eine Bemerkung auf den Rand geschrieben sei. Ich bat ihn, es mir zu sagen, und er, ohne sein Lachen zu unterbrechen, sagte: „Hier steht, wie ich gesagt habe, auf dem Rand geschrieben: *Diese Dulcinea von Toboso, die so oftmals in dieser Historie genannt wird, hatte nach Berichten unter allen Frauenzimmern in La Mancha die glücklichste Hand, Schweinefleisch einzupökeln.*“ Als ich Dulcinea von Toboso nennen hörte, war ich erstaunt und überrascht, denn mir fiel sogleich ein, daß dieses unnütze Papier wohl die Geschichte des Don Quixote enthalten möchte.⁷⁰

Hier sind Herausgeber und Übersetzer zwei verschiedene Figuren, die gemeinsam die Funktion Herausgeber erfüllen. Der Übersetzer lacht über eben jene Randbemerkung, die für den Herausgeber zum sprachlichen Symptom dafür wird, daß es sich bei dem Manuskriptfund um die Fortsetzung der Geschichte des Don Quixote handelt. Das Makulaturblatt entpuppt sich als „*Historia des Don Quixote von La Mancha, geschrieben vom Cide Hamete Benengeli, arabischem Historienschreiber*“.⁷¹ Der ‚Zufall‘ besteht nicht nur darin, daß das Manuskript die Geschichte des Don Quixote enthält, sondern daß das Manuskript von Hamete Benengeli genau an der Stelle einsetzt, an der die Geschichte des Don Quixote abbricht. Eben dies ist die Entdeckung, die der zweite Autor macht, nachdem er die Übersetzung des „Mohren“ in Händen hält: „Auf dem ersten Blatte war Don Quixotes Schlacht mit dem Biscayer ganz nach dem Leben abgemalt“.⁷² Die Tatsache, daß sowohl der Historienschreiber als auch der Übersetzer Araber sind, impliziert nun allerdings ein doppeltes Wahrheitsproblem, denn „dieser Nation“ ist es, wie der zweite Autor feststellt, eigentümlich „zu lügen“.⁷³ Andererseits hat die marginale Bemerkung über die Pöckelkünste der Dulcinea von Toboso eine indirekte Beglaubigungsfunktion. Die Randbemerkung fungiert als genuiner Index dafür, daß Dulcinea existiert hat, daß mithin das Manuskript die Wahrheit sagt, auch wenn es durch die zweifelhafte Modulation des übersetzenden „Morisken“ verfälscht wird.

Im Gegensatz zu der kopierenden und der übersetzenden Modulation kann die Korrekturfunktion eigentlich nur durch den Herausgeber selbst übernommen werden. Das Ziel dieser Tätigkeit besteht darin, eine unlesbare Schrift in eine lesbare zu transkribieren und dadurch einen Zugang zum Text zu eröffnen.⁷⁴ Der Editor

70 Cervantes: *Don Quixote*, S. 70 f.

71 Ebd., S. 71.

72 Ebd., S. 72.

73 Ebd., S. 72 f.

74 Allerdings kann auch die Unmöglichkeit, einen Zugang zum Text zu gewinnen, in Form eines monumentalen Kommentars protokolliert werden. So bemerkt der Herausgeber der *Elixiere des Teufels* in seinem Vorwort, daß es ihm fast unmöglich gewesen sei, die Papiere des Kapuziners

bezieht sich als Korrekturinstanz historisch-kritisch auf die formalen und materialen Rahmenbedingungen der Textfassung. Dabei nimmt er gegenüber dem von ihm edierten Text die Haltung eines Symptomdeuters ein, der den Text als genuin indexikalisches Monument behandelt und auf diesen Text in Form degeneriert indexikalischer Anmerkungen, Kommentare und Fußnoten Bezug nimmt.⁷⁵ Die kritische Modulation des Korrektors ist zugleich die phatische Voraussetzung dafür, daß der Text lesbar wird. Als phatisches Herstellen eines gemeinsamen Codes ist die Transkriptionsfunktion an die Kommunikationsfunktion anschließbar.⁷⁶

Die Kommunikationsfunktion besteht nach Genette darin, Kontakt zum Leser herzustellen und „vielleicht sogar einen Dialog zu führen“.⁷⁷ Die Transkriptionsfunktion betrifft die technisch-medialen, die Kommunikationsfunktion die rhetorischen Rahmenbedingungen dieses Prozesses. Aufgrund der schriftlichen Kommunikationssituation kann der Autor den Leser nicht kennen und weder sein Interesse einschätzen, noch seine Reaktionen kontrollieren.⁷⁸ Die Kommunikationsfunktion hat die Aufgabe, mit den medialen Möglichkeiten der Schrift eine mündliche Kommunikationssituation zu inszenieren, um mit dem Leser in Kontakt zu kommen. Der Dialog wird zur „literarischen Form“, in die das Konzept mündlicher Kommunikation „hineinkopiert“⁷⁹ wird. Als diskursives Double des Autors beginnt der fiktive Herausgeber mit einer Ansprache an einen anonymen Leser, die nicht nur im Sinne der *captatio* zu verstehen ist, sondern auch eine dispositive Steuerungsfunktion hat.⁸⁰ Im Zuge der Leseransprache wird dem Leser eine bestimmte diskursive Rolle zugewiesen und eine bestimmte interpretative Haltung nahelegt. Diese „Leserrolle“ etabliert zugleich eine „Leserfiktion“⁸¹, die im Rahmen der Kommunikationsfunktion dazu dient, „den perspektivischen Ort des Lesers einzurichten“.⁸² Die Ansprache des fiktiven Herausgebers an einen fiktio-

Medardus durchzulesen, „da der Selige eine sehr kleine, unleserliche mönchische Handschrift geschrieben“ hatte. An anderer Stelle bricht ein zitiertes beziehungsweise kopiertes Pergamentblatt des „alten Malers“ mit der folgenden Anmerkung des Herausgebers ab: „Hier wird, günstiger Leser, die halb erloschene Schrift des alten Malers so undeutlich, daß weiter etwas zu entziffern ganz unmöglich ist. Wir kehren zu dem Manuskript des merkwürdigen Kapuziners Medardus zurück“ (E. T. A. Hoffmann, *Die Elixiere des Teufels*, S. 515).

75 Lee will die Funktion des Korrektors auf die stilistischen Fehler begrenzen, ohne diesen Vorschlag weiter zu begründen (Lee: *Le roman à éditeur*, S. 30). Meines Erachtens sollte man im Gegenteil sogar noch die Druckfehler des Imprimatur beziehungsweise der Makulatur hinzurechnen. Die kritische Transkription bezieht sich dann auch auf sprachliche Fehler, die außerhalb des Herausgebers liegend sind: Die sprachlichen Fehler im Manuskript wurden vor seiner Entdeckung begangen, die Druckfehler des Imprimatur nach dem Akt der Publikation, sofern man darunter den Weg zum Verleger versteht.

76 Auch Lee bringt die Kommunikationsfunktion des Erzählens mit den Funktionen des Kopisten, des Übersetzers und des Entdeckers in Verbindung (vgl. Lee: *Le roman à éditeur*, S. 58).

77 Genette: *Die Erzählung*, S. 184.

78 Vgl. Luhmann: „Die Form der Schrift“, S. 365.

79 Ebd.

80 Vgl. Iser: *Der Akt des Lesens*, S. 60.

81 Ebd., S. 59.

82 Ebd., S. 248.

nalen, anonymen Leser findet ihre dialogische Rückkopplung in der Vorstellung, die sich der reale Leser von der Sprecherinstanz des Vorwortes macht. Dadurch wird eine imaginäre Kommunikationssituation hergestellt.

4.2.3 Die Interdependenz von Informations- und Beglaubigungsfunktion

Die Informationsfunktion des Herausgebers besteht darin, sachliche Hintergrundinformationen über die Vorgeschichte der Handlung und der Personen zu liefern, die in dem von ihm herausgegebenen fiktiven Manuskript angeblich nicht erwähnt werden.⁸³ Damit übernimmt der Herausgeber eine narrative Funktion, die über die Beschreibung seiner eigenen editorialen Tätigkeit hinausgeht, und er trägt zur Optimierung der narrativen Ökonomie bei. Unter der Informationsfunktion lassen sich all jene Anmerkungen subsumieren, die den Leser auf bestimmte geschichtliche Hintergründe aufmerksam machen.⁸⁴ Hierzu kann die von Genette erwähnte Vorwortfunktion gezählt werden, über die biographischen Hintergründe eines fiktiven Autors zu informieren⁸⁵, aber auch die Erzählung der Vorgeschichte des Manuskripts. Das heißt, daß die Informationsfunktion des fiktiven Herausgebers im Rahmen der narrativen Funktion vollzogen wird, wenn es um die Erzählung der Auffindungs-, Konsignations- und Publikationsgeschichte geht. Diese Erzählungen sind ihrerseits an die Beglaubigungsfunktion gekoppelt, die nach Lee „la fonction la plus caractéristique de l'éditeur“⁸⁶ ist. So schreibt etwa der Herausgeber zu *Robinson Crusoe* in seinem Vorwort: „The Editor believes the thing to be a just History of Fact; neither is there any Appearance of Fiction in it“.⁸⁷

Unklar bleibt, welchen sprechakttheoretischen Status die Beglaubigungsfunktion hat. Da im Rahmen der Beglaubigungsfunktion Behauptungen über den referentiellen Status des nachfolgenden Textes aufgestellt werden, müßten alle Aussagen über den Text als fiktionale assertive Sprechakte angesehen werden. Für Genette drückt sich in der Beglaubigungsfunktion dagegen in erster Linie ein affektives, moralisches und intellektuelles Verhältnis zum Text aus – ihm zufolge müßte es sich also bei der Beglaubigung um einen fiktionalen expressiven Sprechakte handeln. Tatsächlich oszilliert die Beglaubigung des Herausgebers bei Defoe zwischen einem expressiven Modus, in dem er seiner Überzeugung Ausdruck verleiht („The Editor believes“), und einem assertiven Modus, in dem er feststellt, daß die Geschichte keinerlei Fiktion enthalte („neither is there any Appearance of Fiction in it“), was durch das auch auf dem Haupttitelblatt stehende „Written by Himself“⁸⁸ bekräftigt wird. Für die Beglaubigungsfunktion ist dabei weder die Aufrichtung einer glaubhaften Authentizitätsfiktion entscheidend noch die Frage, ob

83 Vgl. Lee: *Le roman à éditeur*, S. 65.

84 Vgl. ebd., S. 31 ff.

85 Genette: *Paratexte*, S. 270.

86 Lee: *Le roman à éditeur*, S. 59.

87 Defoe: *Robinson Crusoe*, S. 3.

88 Ebd., S. 2.

der Herausgeber den zum Ausdruck gebrachten Glauben tatsächlich ernst meint, sondern allein der Umstand, daß die Frage der Authentizität überhaupt verhandelt wird – und zwar gerade dann, wenn sich der Status nicht eindeutig klären läßt.⁸⁹

Vor diesem Hintergrund erscheint Lees Begründung der These, die Beglaubigungsfunktion sei „la fonction la plus caractéristique de l'éditeur“, zweifelhaft⁹⁰: Es geht gar nicht darum, dem Leser die Authentizität des Manuskripts glaubhaft zu machen, sondern die Funktion der Beglaubigung besteht vielmehr in der Tatsache, daß der Herausgeber den Akt der Beglaubigung als performative Geste vollzieht. Der fiktive Herausgeber übernimmt dabei im Rahmen der Beglaubigungsfunktion die Rolle eines *Greffier*, der als „officier public“⁹¹, das heißt als notarieller ‚Augenzeuge der Schrift‘ auftritt und die von ihm herausgegebenen Manuskripte authentifiziert. Die Authentizität leitet sich indes nicht nur von der ‚Eigenhändigkeit‘ des Geschriebenen, sondern vor allem von der offiziellen und öffentlichen Beglaubigung der Eigenhändigkeit des Geschriebenen her.⁹²

Insofern die Öffentlichkeit einen entscheidenden Anteil am Akt der Beglaubigung hat, wird der Herausgeber durch die bloße Tatsache, daß er als Veröffentlichender auftritt, zu einer Beglaubigungsinstanz. Zugleich ist die Tatsache, daß der Herausgeber mit dem Veröffentlichungsakt die Frage nach der Authentizität des Materials aufwirft, als indirekter deklarativer Sprechakt anzusehen, mit dem der Herausgeber erklärt, er sei dazu autorisiert, die Beglaubigungsfunktion auszuführen. Das Ausführen der Beglaubigungsfunktion impliziert also eine Selbstinstitutionalisierung des fiktiven Herausgebers als maßgebliches Subjekt des Diskurses. Zum Signalrepertoire dieser Selbstinstitutionalisierung gehört zum einen, daß die Beglaubigungsfunktion ostentativ vollzogen wird, zum anderen, daß die Diskussion der Authentizität mit einem bestimmten Aufwand betrieben wird. Die Beglaubigungsfunktion des Herausgebers besteht also darin, mit dem Veröffentlichungsakt den Kontrakt der Herausgabe einzulösen. Die Beglaubigungsfunktion kann dabei im Rahmen des Vorworts als interne Reflexion über den authentischen Status vollzogen werden oder aber eine unentwegte Beglaubigungsdynamik in Gang setzen, bei der in immer neuen Vorworten die Aussagen der vorangegangenen Vorworte in Frage gestellt werden.

So wird die in der „Préface du Rédacteur“ der *Liaisons Dangereuses* vollzogene Beglaubigung des Materials durch das davorstehende „Avertissement de L'Éditeur“ wieder in Zweifel gezogen. Während der „Rédacteur“ sowohl in seinem Vorwort als auch in seinen Fußnoten suggeriert, er gebe eine Auswahl aus einer tatsächlichen Briefkorrespondenz heraus, negiert der „Éditeur“ diese Authentizitätsfiktion, wenn er schreibt: „Nous croyons devoir prévenir le Public, que, malgré le titre de cet Ouvrage et ce qu'en dit le Rédacteur dans sa Préface, nous ne garantissons pas l'authenticité de ce Recueil, et que nous avons même de fortes raisons de penser que ce

89 Vgl. hierzu Nünning: *Von historischer Fiktion zu historiographischer Metafiktion*, S. 166.

90 Lee: *Le roman à éditeur*, S. 1.

91 Diderot/d'Alembert (Hg.): *Encyclopédie*, Bd.15 (1765), Stichwort „signature authentique“, S. 187.

92 Vgl. ebd.

n'est qu'un Roman".⁹³ Hier geht es nicht allein um die *authenticité* des Materials, sondern vor allem um die Glaubwürdigkeit der Beglaubigung des Materials durch den „Rédacteur“. Indem der „Éditeur“ den vom „Rédacteur“ ausgeführten Akt der Beglaubigung anzweifelt, eröffnet er den Raum für eine „immanente *Selbstbetrachtung*“ des fiktionalen Status.⁹⁴ Dergestalt wird die im „Avertissement de L'Éditeur“ zum Ausdruck kommende negative Geste der Beglaubigung zum Ausgangspunkt einer metafiktionalen Reflexion.⁹⁵ In dieser Hinsicht interferiert die Beglaubigungsfunktion des fiktiven Herausgebers mit seiner Kommentarfunktion.

4.2.4 Die Interdependenz von Kommentar- und Organisationsfunktion

Der Kommentar ist als Möglichkeit zur „direkten oder indirekten Einmischung des Erzählers in die Geschichte“ Ausdruck der ideologischen Funktion des Erzählens.⁹⁶ Diese ideologische Funktion gibt dem fiktiven Herausgeber die Macht, einen Diskurs zu etablieren, welcher „gleichzeitig die Anwesenheit des (realen oder fiktiven) Autors und die souveräne Autorität dieser Anwesenheit in seinem Werk benennt“.⁹⁷ Die Anwesenheit des Autors manifestiert sich explizit jedoch nur in der typographischen Verkörperung seines Kommentars, das heißt als typographische Anwesenheit an den Rändern des Textes oder als markierter Kommentar im Text. Das betrifft insbesondere die von Goffman erwähnten Satzzeichen, Fußnoten und Klammern, um den „eigenen Text auf einer anderen Ebene – in einer anderen Rolle und einem anderen Rahmen – zu kommentieren“.⁹⁸ Die Verkörperung des Herausgeberkommentars hat dabei eine gleichermaßen autoreflexive wie indexikalische Funktion, denn sie markiert den editorialen Raum, von dem her der Kommentar auf den Text Bezug nehmen und zum Selbstkommentar werden kann.⁹⁹

Während Lee die Kommentarfunktion nur darin sieht, den Sprach- (bzw. Schreib-)stil und die Handlungen der Personen zu beurteilen¹⁰⁰, bezeichnet Ge-

93 De Laclous: *Liaisons Dangereuses*, S. 2.

94 Frank: *Narrative Gedankenspiele*, S. 51.

95 Oura: „Roman journal et mise en scène éditoriale“, S. 17.

96 Genette: *Die Erzählung*, S. 184.

97 Ebd., S. 186.

98 Goffman: *Rahmen-Analyse*, S. 253.

99 Vgl. Asmann: „Der Eigen-Kommentar als Mittel literarischer Traditionsstiftung“, S. 369, sowie mit Blick auf die Rolle der Typographie, Remigius Bunia: „Die Stimme der Typographie“, S. 375.

100 Lee: *Le roman à éditeur*, S. 35. Lee führt neben der *Kommentarfunktion* zusätzlich noch die Funktion des Annotateur ein, die eine Vielzahl recht unterschiedlicher Formen des Anmerkens bündelt, nämlich, 1. das Anzeigen einer zitierten Quelle – auch um die Fehler des expliziten Erzählers zu korrigieren; 2. Anmerkungen, die dem Leser bestimmte Details wieder ins Gedächtnis rufen, die an früherer Stelle im Roman passierten; 3. Anmerkungen, die den Leser über bestimmte geschichtliche Hintergründe informieren; 4. Anmerkungen, daß und warum der Herausgeber bestimmte Stellen unterdrückt hat (ebd., S. 31 ff.). Abgesehen davon, daß die Anmerkungen über die geschichtlichen Hintergründe bereits der „Informationsfunktion“ zugeordnet wurden, könnte man gegen Lee – und letztlich auch gegen Genette – einwenden, daß die Kommentierungsfunktion alle Formen von Anmerkungen umfaßt: Das indexikalische Anzeigen einer zitierten

nette den „valorisierenden Kommentar des Textes“ als jene Funktion, „in der die Simulation des allographen Vorworts am stärksten auftritt“.¹⁰¹ Durch dieses simulierte, allographe Vorwort kann sich die Funktion Autor im Rahmen der Funktion Herausgeber selbst beschreiben und kommentieren. Dabei vollzieht der Selbstkommentar als Form „textinterner Kommentierung“¹⁰² zugleich eine Selbstdistanzierung und eine „Ebenendifferenzierung“.¹⁰³ Selbstdistanzierung und Ebenendifferenzierung sind die Voraussetzung für die metafiktionale Reflexion des fiktionalen Status¹⁰⁴, für „die Selbstreflexion des Erzählten“¹⁰⁵, aber auch für die Selbstbeschreibung der diskursiven Regie- und Organisationsfunktion.

Die Regiefunktion des Erzählers bei Genette deckt sich mit der Organisationsfunktion des fiktiven Herausgebers bei Lee.¹⁰⁶ Die Regie- und Organisationsfunktion betrifft sowohl die Ordnung als auch die Perspektivierung des präsentierten Materials¹⁰⁷ und umfaßt damit alle Aspekte der werkiternen *dispositio*¹⁰⁸: jene Operation des „digerere in ordinem atque disponere“¹⁰⁹ also, die mit der Auswahl und dem Arrangement des Geschriebenen zu tun haben. Faßt man die Regie- und Organisationsfunktion als editoriales Dispositiv, das die Auswahl und das Arrangement des Geschriebenen rahmt, so wird der Dispositiv-Begriff in zwei Hinsichten an den Diskursbegriff anschließbar: zum einen verweist das Dispositiv auf Machtverhältnisse, die sich in der „Ökonomie des Diskurses“ als steuernde „Kräfteverhältnisse“¹¹⁰ manifestieren: Kräfteverhältnisse, die die Dynamik des Textes und mit ihr die Dynamik der „redistributive[n] Produktivität“¹¹¹ determinieren. Zum anderen kann der Dispositiv-Begriff auch als Beschreibung jener rhetorischen

Quelle als inhaltliche Korrektur des herausgegebenen Erzählers, die Leserführung als wiederholende Gedächtnisstütze und die Anmerkung über die Herausgeberpolitik (also das Weglassen oder Unterdrücken bestimmter Stellen oder das Ersetzen von Namen durch Sternchen) wären demnach allesamt Aufgaben der Kommentierungsfunktion, die in der Anmerkung lediglich „ihren Ausdruck“ finden.

101 Genette: *Paratexte*, S. 270.

102 Stang: *Einleitung – Fußnote – Kommentar*, S. 63.

103 Bickenbach: *Von der Möglichkeit einer ‚inneren‘ Geschichte des Lesens*, S. 206.

104 Frank: *Narrative Gedankenspiele*, S. 51.

105 Bickenbach: *Von der Möglichkeit einer ‚inneren‘ Geschichte des Lesens*, S. 206.

106 Vgl. Lee: *Le roman à éditeur*, S. 17. Allerdings setzt Lee die diskursive Darstellung der *Organisationsfunktion* eines fiktiven Herausgebers mit den Aufgaben eines realen Herausgebers gleich. So schreibt sie, die Funktion des fiktiven Herausgebers bestehe darin, „de donner de l'ordre selon l'ordre déjà suggéré dans le manuscrit même (la chronique, le sujet, les interlocuteurs, etc.)“ (ebd.). Was Lee nicht berücksichtigt, ist der Umstand, daß es für einen fiktiven Herausgeber keine vorgängige textuelle Ordnung des „manuscrit même“ gibt, der er folgen könnte.

107 Zum Unterschied zwischen „Perspektivismus“, „Perspektive“ und „Perspektivität“ vgl. Lobsien: *Theorie literarischer Illusionsbildung*, S. 42 ff. Nachdem Lobsien den Begriff des Perspektivismus als obsolet verabschiedet hat, unterscheidet er zwischen der Perspektive im Sinne der Leserperspektive und „Perspektivität“ als Zusammenspiel von Blickpunkt, Abschattung und Horizont (ebd.).

108 Vgl. Lausberg: *Elemente der literarischen Rhetorik*, S. 28.

109 Calboli Montefusco: „Dispositio“, Sp. 831.

110 Foucault: *Dispositive der Macht*, S. 70.

111 Kristeva: „Der geschlossene Text“, S. 194.

Transformationsprozesse in Dienst genommen werden, die am Übergang von der *dispositio* zur *elocutio* stattfinden.¹¹² In diesem Fall kommt das Dispositiv als ein Kräfteverhältnis in den Blick, das die Ausführung, aber auch die Verkörperung von Konzepten bestimmt.

Im Kontext der Herausgeberfiktion stellt die Regie- und Organisationsfunktion eine Maske der Funktion Herausgeber respektive eine Personifizierung des editorials Dispositivs dar: Der fiktive Herausgeber übernimmt als Selektionsinstanz und als Diskursregulator an Stelle des Autors die Verantwortung für das Textarrangement als Umsetzung und Verkörperung eines Konzepts. Im Fall eines Briefromans verklammert das editoriale Dispositiv die Ordnung der Briefe und deren Rahmung. Das Arrangement des Materials findet im Rahmen der Regie- und Organisationsfunktion, die Reflexion des Arrangements findet dagegen im Rahmen der Kommentarfunktion statt. Das Arrangement des Textes ist die Verkörperung einer Politik der Edition, deren Umsetzung dem editorials Dispositiv obliegt. Der Kommentar des Textes ist insofern immer auch ein expliziter oder impliziter Selbstkommentar der Editions politik. Dabei hat der Kommentar als Beschreibung und Beurteilung des Haupttextes nicht nur den Charakter fiktionaler assertiver respektive fiktionaler expressiver Sprechakte; vielmehr kann der Kommentar auch als direkter Sprechakt gewertet werden, wenn er als Kommentar der Regie- und Organisationsfunktion Leseanweisungen gibt und damit eine „verbindliche Rezeptionsweise“ vorzeichnet.¹¹³ Mehr noch, Kommentare können sogar den Charakter indirekter deklarativer Sprechakte annehmen: Mit jedem Kommentar erklärt sich nämlich der Kommentator fürs Kommentieren zuständig und vollzieht damit einen Sprechakt, der in funktionaler Analogie zu dem von Derrida in „Unabhängigkeitserklärungen“ beschriebenen Deklarationen steht.¹¹⁴ Der erste Kommentar ist die Ermächtigung für alle weiteren Kommentare und bringt damit die digressive Dynamik des ‚unentwegten Vorworts‘ in Gang.

4.3 Die Rahmungsfunktion der Herausgeberfiktion

Die Ebenendifferenzierung und die Selbstdistanzierung, die durch die Kommentarfunktion ins Werk gesetzt werden, finden in Genettes Unterscheidung zwischen „extradiegetischer“, „intradiegetischer“ und „metadiegetischer“ Ebene¹¹⁵ ihren narratologischen Ausdruck – eine Unterscheidung, die eine Reformulierung von älteren

112 Vgl. Barthes: „Einführung in die strukturelle Analyse von Erzählungen“, S. 107.

113 Ebd., S. 42.

114 Vgl. Derrida: „Déclarations d'Independance“, S. 16, sowie Derrida: „Unabhängigkeitserklärungen“, S. 14.

115 Vgl. Genette: *Die Erzählung*, S. 163 ff.

literaturwissenschaftlichen Ansätze zur Rahmenerzählung und zur „Rahmenkomposition“¹¹⁶ ermöglicht. Kanzog erwähnt in seinem Artikel im *Reallexikon* zwei narratologische Motivationen für das Verwenden von Rahmenerzählungen: Zum einen die Leserlenkung, zum anderen den Versuch der Autoren, sich hinter Rahmenerzählern zu verstecken, um die Innenweltdarstellung und das Spiel mit Erzählperspektiven zu organisieren. Ebenso wie für Martini, dem zufolge der Rahmen das Gerahmte „mit einer persönlichen Erzählperspektive“ durchdringt¹¹⁷, ist für Kanzog die Erzählperspektive „der Ausgangspunkt für die Analyse einer Rahmenerzählung“.¹¹⁸ Der Rahmen ist dagegen „oft nicht mehr als eine Klammer, aber er kann ebenso zu einer Geschichte ausgebaut werden. Er ist primär ‚Medium‘ der Erzählung und wird daher gern im Sinne einer Exposition oder Einstimmung in das Erzählgeschehen benutzt“.¹¹⁹ Der Rahmen kann aber auch durch die Binnengeschichte „tiefere Bedeutung“ erlangen, denn die „innere Einheit von Rahmen und Gerahmtem ist als Grundvoraussetzung für die Logik und Wirksamkeit der Form anzusehen“¹²⁰, wobei dem „Grad der Verknüpfung“ und der Rolle des fiktiven Erzählers „Schlüsselfunktionen“ zukommen.¹²¹ Der offensichtlichste Effekt der Rahmenerzählung ist jedoch, daß sie mit dem „Zurückdrängen der eigentlichen Kernhandlung“ zu einem „doppelten Prosenium“¹²² wird, das die „Aufmerksamkeit für Rahmungen“¹²³ erhöht.

Mit Genette läßt sich feststellen, daß die extradiegetische, intradiegetische und metadiegetische Ebene jeweils unterschiedliche diskursive Rahmungen erzeugen. Die verschiedenen Ebenen lassen sich mit Hilfe von degenerierten Indices eindeutig markieren – häufig anzutreffende Formen sind Anführungszeichen, Absätze oder Leerzeilen. Allerdings sind auch „narrative Metalepsen“¹²⁴ möglich, bei denen der Wechsel zwischen den Ebenen eine „Konfusion der Rahmen“¹²⁵ auslöst. Gleiches gilt für die mediale Ebenendifferenzierung zwischen dem Zitieren von mündlicher Rede und dem Zitieren von schriftlicher Rede – auch hierbei kommt es zu einer Konfusion der Rahmen. Jäggi faßt die Rahmenerzählung als „Sonderform des mehrschichtigen Erzählens“, die in ihrer einfachsten Form von einer zweischichtigen Struktur determiniert ist, wobei „die erste Textebene (der Rahmen) die zweite (die Binnenerzählung) umgibt“.¹²⁶ Obwohl die Struktur der Zweischichtigkeit be-

116 Šklovskij: *Theorie der Prosa*, S. 49 ff.

117 Martini: „Die deutsche Novelle im ‚bürgerlichen Realismus‘“, S. 265.

118 Kanzog: „Rahmenerzählung“, S. 322.

119 Ebd.

120 Ebd.

121 Ebd.

122 Bertram: *Studien zu Adalbert Stifters Novellentechnik*, S. 30. In gleicher Weise argumentiert Stephan, der die Art der Rahmung als erzähltechnisches Mittel deutet, um „aus einer Fülle von Möglichkeiten, die dem epischen Dichter zu Gebote stehen, durch die Qualität der Distanzierung eine bestimmte Erzählhaltung einzunehmen“ (Stephan: *Das Problem des novellistischen Rahmenzyklus*, S. 19).

123 Luhmann: *Die Kunst der Gesellschaft*, S. 415.

124 Genette: *Die Erzählung*, S. 168.

125 Luhmann: *Die Kunst der Gesellschaft*, S. 415.

126 Jäggi: *Die Rahmenerzählung im 19. Jahrhundert*, S. 62.

ziehungsweise der Mehrschichtigkeit auch bei Herausgeber- und Manuskriptfiktion zu finden ist, möchte Jäggi den Begriff der Rahmenerzählung so eng fassen, daß Herausgeber- und Manuskriptfiktion herausfallen müssen, weil ihnen das Moment der Mündlichkeit fehlt.¹²⁷ Das entscheidende Argument für die Trennung von Rahmenerzählung und Manuskriptfiktion ist laut Jäggi jedoch nicht die mediale Differenz zwischen schriftlicher und mündlicher Erzählsituation, sondern die Tatsache, daß der „Herausgeberhinweis“, welcher der Erzählung vorausgeht, vortäuscht, der Herausgeber sei „eine Figur der echten Wirklichkeitsaussage“, gehöre also „nicht zur Welt der Erzählung“.¹²⁸ Mit der strikten Trennung von Herausgebern und Welt der Erzählung impliziert Jäggi, daß Manuskriptfiktionen die Instanz eines fingierten Herausgebers benötigen. Unplausibel wird diese Argumentation dadurch, daß Jäggi an gleicher Stelle betont, die Äußerungen der Herausgeberinstanz müßten „als fiktional beurteilt“ werden, da sie „einem Erzähler ersten Grades zugehörig“ seien.¹²⁹ Mit dieser Behauptung nivelliert Jäggi die von ihm eingeführte Differenz zwischen der Figur des Erzählers und der Aussageinstanz einer Herausgeberfiktion, denn im Gegensatz zum fingierten Herausgeber agiert der fiktive Herausgeber immer schon als Figur im Rahmen der Fiktion.

Obgleich Jäggis Begründung einer strikten Trennung von Manuskriptfiktion und Rahmenerzählung nicht überzeugen kann, besteht zwischen dem Erzähler einer Rahmenerzählung und einem fiktiven Herausgeber tatsächlich eine gravierende Differenz, die sich auf zwei Ebenen feststellen läßt – in beiden Fällen hat die Differenz mit dem Akt des Zitierens zu tun: Der erste Unterschied betrifft das genealogische Verhältnis – den „rapport d'antécédence“¹³⁰ – zwischen dem Rahmendiskurs und der angeführten Geschichte. Im Gegensatz zur Vorzeitigkeit des Schreibaktes eignet der Herausgeberfiktion eine eigentümliche Form der Gegenwartigkeit beim Darstellen des gefundenen Materials. Die schriftliche Darstellung im Rahmen der Herausgeberfiktion ist keine *narrative Repräsentation* von Gehörtem oder Erlebtem, sondern eine *zitathafte Präsentation* von Schriftstücken im „dramatischen Modus“.¹³¹ Dies gilt nicht nur für das temporale Verhältnis der Briefschreiber innerhalb des Rahmens des Briefromans, sondern auch für das Ver-

127 Ebd., S. 73. Ein Blick in die Begriffsgeschichte der ‚Rahmenerzählung‘ zeigt, daß der Rekurs auf die Mündlichkeit durchaus Tradition hat: Nach Goldstein handelt es sich bei der Rahmenerzählung „um eine Form, die eine Anzahl selbständiger Teile zu einer größeren Einheit zusammenschließt“ (Goldstein: *Die Technik der zyklischen Rahmenerzählung Deutschlands*, S. 13 f.). Die Funktion des Rahmens liegt darin, dem Dichter Gelegenheit zu geben, die Binnenerzählung zu kommentieren oder zu interpretieren. Zentral für die Binnenerzählung ist nach Goldstein, daß sie eine Fiktion der Mündlichkeit erzeugt. Auch Lämmert weist darauf hin, daß dem Leser die Fiktion der Mündlichkeit dadurch immer wieder ins Bewußtsein gerufen wird, daß der Redefluß des Binnenerzählers durch Bemerkungen des Rahmenerzählers unterbrochen wird (vgl. Lämmert: *Bauformen des Erzählens*, S. 209).

128 Jäggi: *Die Rahmenerzählung im 19. Jahrhundert*, S. 74.

129 Ebd.

130 Barthes: „La mort de l'auteur“, S. 64.

131 Vgl. Genette: *Die Erzählung*, S. 122 ff., sowie Martínez/Scheffel: *Einführung in die Erzähltheorie*, S. 50.

hältnis zwischen Briefen als „instantaneous descriptions“¹³² einer Schreibsituation und den nachträglichen Kommentaren des Herausgebers. Das temporale Verhältnis von Rahmendiskurs und gerahmter Geschichte ist notwendigerweise das einer eingeschobenen Narration, bei welcher der Rahmendiskurs durch Gleichzeitigkeit und die gerahmten Teile durch eine relative Vorzeitigkeit ausgezeichnet sind. Diese Vorzeitigkeit ist konstitutiv für den *editorialen rapport d'antécédence* – und insofern ist Vorzeitigkeit die Voraussetzung für jede kommentierende Bezugnahme des fiktiven Herausgebers auf den Text.

Die zweite Differenz zwischen dem Erzähler und dem fiktiven Herausgeber betrifft die Art und Weise, wie sie den Akt des Zitierens ausführen und wie sie die zitierte Figurenrede präsentieren: Bei einer Rahmenerzählung wird mündliche Rede schriftlich vorgeführt. Die Archiv- oder Manuskriptfiktion setzt dagegen bereits Geschriebenes voraus, das durch editoriale Akte des Zitierens aus einem Schriftraum herausgelöst und in einen anderen Schriftraum eingeschrieben respektive transkribiert wird. Der Briefroman steht im Spannungsverhältnis zwischen diesen beiden Rahmungsverfahren. Die im 18. Jahrhundert propagierte Briefromanpoetik des *written to the moment*¹³³ zielt darauf ab, eine „sekundäre Mündlichkeit“¹³⁴ in Szene zu setzen, die „durch die besondere Funktion von differenzierenden Rahmen innerhalb von Rahmen in den Text hineincopiert“¹³⁵ wird. Zugleich gewinnt die Typographie nicht nur als „typographisches Dispositiv“¹³⁶, sondern als „Schwelle zum Roman“¹³⁷ eine narratologische Bedeutung: Das Schriftbild, ja überhaupt die typographische Einrichtung des Textes wird in vielerlei Hinsicht – man denke nur an E. T. A. Hoffmanns *Lebens-Ansichten des Katers Murr* – zu einem „Teil der Diegese“, das heißt, die Typographie bekommt eine „syndiegetische“ Funktion.¹³⁸

Ein Blick auf den Akt des Zitierens macht freilich auch deutlich, daß die Differenzen zwischen Rahmenerzählung und Herausgeberfiktion durch ihre Gemeinsamkeiten aufgewogen werden. Der Akt des Zitierens setzt einen diskursiven Bruch zwischen dem extradiegetischen Herausgebern und der intradiegetischen Gemeinschaft erzählter Erzähler beziehungsweise erzählter Schreiber in Szene. Der Übergang von der extradiegetischen Ebene zur intradiegetischen beziehungsweise von der intradiegetischen Ebene zur metadiegetischen läßt sich jeweils als modulierende Aufpfropfung auffassen. *Modulierend*, weil vom extradiegetischen Rand des Rahmens her immer neue innere metadiegetische Schichten hinzugefügt wer-

132 Richardson: *Clarissa*, S. 35.

133 Vgl. Heilmann: *Die Krise der Aufklärung als Krise des Erzählens*, S. 176 ff., der im *written to the moment* ein „zentrales Datum des ‚Funktionswandels der Literatur‘ in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts“ sieht.

134 Vgl. Koch/Oesterreicher: „Funktionale Aspekte der Schriftkultur“, S. 588.

135 Ebd.

136 Wehde: *Typographische Kultur*, S. 14.

137 Bunia: „Die Stimme der Typographie“, S. 375.

138 Ebd. Vgl. hierzu auch Klaus Weimars Feststellung einer „Schriftvergessenheit der Narratologie“ (Weimar: „Wo und was ist der Erzähler“, S. 499).

den können.¹³⁹ *Auffropfend*, weil der narrative Akt ein Akt des Zitierens ist, mit dem eine extradiegetische Aussageinstanz die Rede einer intradiegetischen Aussageinstanz rahmt. Dadurch werden Rahmenerzählung und Herausgeberrahmen zur Verkörperung jener Geste des Selbstzitats, mit der sich der Autor auf die Äußerungen einer von ihm erfundenen Erzählinstanz bezieht.¹⁴⁰

4.4 Die Rahmungsbedingungen des Briefromans

Nachdem im Vorangegangenen die Differenzen und Gemeinsamkeiten von Rahmenerzählung und Herausgeberrahmen beschrieben wurden, gilt es nun, auf die Besonderheiten der Herausgeberfiktion im Briefroman unter performativ-medialen Gesichtspunkten einzugehen. Der fiktive Herausgeber eines Briefromans ist ein *Autor zweiter Ordnung*. Er zitiert die Rede erzählter Schreiber, die den narratologischen Status intradiegetischer Instanzen haben. Die zitierte Rede dieser intradiegetischen Instanzen etabliert eine metadiegetische Ebene, die den inneren Rand des Zitatr Rahmens darstellt. Der äußere Rand dieses Zitatr Rahmens ist die intradiegetische Ebene, die jedoch erst durch editoriale Indices der extradiegetischen Herausgeber-Instanz konstituiert wird. Diese editoriale Indices haben den Status von protokollartigen Kommentaren: Sie zeigen an, wer wann wo was geschrieben hat. Zugleich haben diese kommentierenden editoriale Indices parergonale Rahmungsfunktion: Sie wirken von einem „bestimmten Außen“ her „im Inneren des Verfahrens“ der Ebenenkonstitution durch Ebenendifferenzierung mit.¹⁴¹ In seinen Kommentaren tritt der fiktive Herausgeber als *Leser zweiter Ordnung* auf: Der fiktive Herausgeber liest auf der extradiegetischen Ebene einen schriftlichen Dialog, der auf der intradiegetischen Ebene von fiktiven, erzählten Schreibern geführt wurde. Hieraus folgt, daß der reale Leser eines Briefromans ein lesender *Beobachter dritter Ordnung* sein muß, der den Herausgeber als Leser und Autor zweiter Ordnung bei seiner editoriale Tätigkeit beobachtet.

Die Edition von Briefen setzt eine Reflexion der medialen Verkörperungs- und Übertragungsbedingungen voraus. Die Herausforderung an jeden Herausgeber einer Briefkorrespondenz besteht darin, die assoziativen und dialogischen Verknüpfungen zwischen den Briefen sowohl speichernd zu dokumentieren als auch arrangierend zu edieren.¹⁴² Im Briefroman wird dieses editoriale Arrangement eines Briefwechsels als „Form in der Form“ situiert¹⁴³, was die Frage aufwirft, wie sich der Brief-

139 Goffman: *Rahmen-Analyse*, S. 96.

140 Vgl. Martínez-Bonati: „Die logische Struktur der Dichtung“, S. 186.

141 Vgl. Derrida: *Die Wahrheit in der Malerei*, S. 74.

142 Vgl. Nickisch: *Brief*, S. 229.

143 Vgl. Pankow: *Brieflichkeit*, S. 124, wo es mit Blick auf die Praxis des Briefromans heißt: „Der eigentliche Briefkorpus wird in diesen Werken als *Form in der Form* situiert. Dabei positioniert der

wechsel als mediales Übertragungsgeschehen¹⁴⁴ im Rahmen einer allgemeinen „Theorie der Sendung“¹⁴⁵ darstellen läßt. Das „postalische Dispositiv“¹⁴⁶ des Briefwechsels betrifft dabei drei Aspekte: erstens den Brief als Ausdrucksmedium, nämlich als schriftliche Spur der Gemütsbewegung ihres Verfassers; zweitens den Brief als Kommunikationsmedium, nämlich als Spur eines Dialogs; drittens den Brief als Übertragungsmedium, nämlich als postalische Spur einer Transmission von Zeichen.

4.4.1 Der Brief als ‚sprachliches Symptom‘ und ‚dialogische Vergegenwärtigung‘

Briefe haben im 18. Jahrhundert eine besondere kommunikative Funktion: Sie sind „das Medium, das sich zur Einübung und Weiterentwicklung der Natürlichkeitsvorstellungen anbietet“.¹⁴⁷ Semiotisch betrachtet verdankt der Brief die Eigenschaft, Medium des Affektausdrucks zu sein, einer merkwürdigen Interferenz von degenerierter und genuiner Indexikalität. Die Aufgabe des Herausgebers besteht in der Organisation dieser beiden Formen von Indexikalität. Der Brief referiert degeneriert indexikalisch auf die geschilderten Ereignisse, doch auch die Anrede, die Datierung und die Unterschrift haben den Status degenerierter Indices. Zugleich ist der Brief ein „sprachliches Symptom“¹⁴⁸, das „unfreiwillige Begleitelemente des

nicht-briefliche Rahmen den Brief als Textinnenraum und zugleich als *die* privilegierte Form, durch die Innerlichkeit zum Ausdruck gebracht werden kann. Die dem Brief oft zugemutete Aufgabe, als Organon geschützter Privatheit oder als Instrument der Introspektion zu dienen, hat hier ihre formale Entsprechung“.

144 Die Vorstellung „postalischer Kommunikation“ wird dabei, wie Derrida in *Carte Postale* feststellt, durch eine „wirre Idee“, nämlich die vom „Transport des Dokuments“ beziehungsweise „seines materiellen Trägers“ bestimmt (Derrida: *Die Postkarte*, S. 131). In gleicher Weise charakterisiert Beebe den Brief im Rahmen seiner performativen Übertragungsbedingungen, wenn er feststellt, daß der Brief „as material signifier intervenes in the process of transmission“ (Beebe: *Epistolary Fiction in Europe. 1500–1850*, S. 15).

145 Derrida: *Die Postkarte*, S. 7. Vgl. hierzu auch Goffman: *Rahmen-Analyse*, S. 554 f., der mit Blick auf den Urheber einer Erzählung zwischen den beiden Funktionen, das „maßgebliche Subjekt der Aussage“ und der „Sender der Aussage“ zu sein, unterscheidet. Eine allgemeine „Theorie der Sendung“ hätte sich demnach mit jenen Funktionen des Herausgebers zu befassen, die ihn als sekundären Sender von Schriftstücken betreffen.

146 Vgl. Binczek: „Medien- und Kommunikationstheorie“, S. 165, sowie Siegert: *Relais. Geschichte der Literatur als Epoche der Post. 1751–1913*, S. 44 f.

147 Nörtemann: „Brieftheoretische Konzepte im 18. Jahrhundert und ihre Genese“, S. 221. Nach Wegmann gibt der Brief als scheinbar transparentes Medium den Weg frei „für eine direkte, verlustfreie Artikulation und Übermittlung eigener Gefühlszustände, innerer Motivationslagen, affektiver Charakterschilderungen“ (Wegmann: *Diskurse der Empfindbarkeit*, S. 77). Dabei ist das Briefeschreiben insofern eine Form der Selbstbeschreibung, als es um die Beschreibung der eigenen Befindlichkeit geht. Dieser „empfindsame Selbstbezug“ wird zum „Merkmal des Menschen schlechthin“, da man über den Briefwechsel „direkt“ von Mensch zu Mensch kommunizieren kann: „Hier, im Nachvollzug des empfindsamen Selbstbezuges im Akt des Briefeschreibens, verwissert man sich seiner – jenseits von gesellschaftlichen (Funktions-)Bezügen gründenden – Humanität“ (ebd., S. 78).

148 Hirsch: *Prinzipien der Interpretation*, S. 75. Zum Brief als Symptom vgl. Vedder: *Geschichte Liebe*, S. 55 f.

Sinns“ zum Ausdruck bringt und damit auf die „unbewußten Akte“ des Schreibers verweist.¹⁴⁹ Deshalb wird der Brief zum Gegenstand einer kommentierenden Lektüre, der es darum geht, den Brief als sprachliches Symptom respektive als „signifikante Struktur“ zu beurteilen.¹⁵⁰

Ebenso wie der Klang einer Stimme oder die Eindringlichkeit eines Farbtons kann das Schriftbild, die Eigenart eines Schriftzugs, die Häufigkeit der Unterbrechungen zum Symptom der Umstände des Schreibens werden. Eben hierin besteht das Zusammenspiel aus *Truth* und *Nature*, das der *Editor* für Richardsons Briefromane reklamiert.¹⁵¹ Im „Preface“ zu *Clarissa* heißt es, die Briefe seien

written while the hearts of the writers must be supposed to be wholly engaged in their subjects: the events at the time generally dubious – so that they abound not only with critical situations, but with what may be called instantaneous descriptions and reflections, which may be brought home to the breast of the youthful reader: as also, with affecting conversations, many of them written in the dialogue or dramatic way.¹⁵²

Da bei diesen ‚natürlichen‘ Briefen die Herzen der Schreiber derart mit ihrem Gegenstand und mit der Schreibsituation verknüpft sind, daß das Geschriebene als unmittelbarer Ausdruck der Situation des Schreibens gewertet werden muß, haben sie den semiotischen Status von inszenierten genuinen Indices: Der Brief ist also nicht nur Ausdruck eines Gedankens zu einem bestimmten *subject*, vielmehr ist er auch, ja vor allem, der natürliche Abdruck der Seele.¹⁵³ Dieser Abdruck kommt dadurch zustande, daß der Brief existentiell in der ‚kritischen Situation‘ des Schreibens verankert ist. Diese existentielle Relation zwischen dem Moment des Schreibens, nämlich der Geste der „Scription“¹⁵⁴, und dem Gemütszustand des Schreibers läßt den Brief im Rahmen der Briefromanpoetik des 18. Jahrhunderts zur authentischen Herzensschrift werden.¹⁵⁵ Die genuine Indexikalität dieser Art

149 Ebd.

150 Derrida: *Grammatologie*, S. 273.

151 Vgl. Richardson: *Pamela*, S. 31, wo der Herausgeber im „Preface by the Editor“ schreibt: „If these be laudable or worthy recommendations, the *Editor* of the following Letters, which have their foundation in both in *Truth* and in *Nature*, ventures to assert, what all these ends are obtained here, together. Confident therefore of the favourable reception which he ventures to bespeak of this little Work, he thinks any *apology* for it unnecessary: and this rather for two reasons: Ist, Because he can appeal from his *own* passions, (which have been uncommonly *moved* in perusing it) to the passions of *every one* who shall read with attention: and, in the next place, because an *Editor* can judge with an impartiality which is rarely to be found in an *Author*“.

152 Richardson: *Clarissa*, S. 35.

153 Vgl. hierzu Campe: *Affekt und Ausdruck*, S. 207.

154 Vgl. Barthes: „Variation sur l'écriture“, S. 1535.

155 Zum Konzept der authentischen Herzensschrift vgl. Schneider: *Die erkaltete Herzensschrift*, S. 9: Schneider führt die Herzensschrift auf die ‚wahre Schrift‘ zurück, die der Apostel Paulus in seinem Brief an die Korinther postuliert. Die Gemeinde selbst wird dort als Empfehlungsbrief bezeichnet, „geschrieben nicht mit Tinte, sondern mit dem Geist des lebendigen Gottes, nicht auf Tafeln aus Stein, sondern auf Tafeln aus Fleisch, nämlich eure Herzen“ (2. Korinther 3, 2). Nach Schneider ist diese „spirituelle Gottesschrift [...] eine der merkwürdigsten und folgereichsten me-

von Brief leitet sich wesentlich aus der Augenblickhaftigkeit des Schreibaktes, das heißt aus seinem *written to the moment* ab – und eben darauf gründet sich die poetische Wahrheitsfähigkeit der natürlichen Schreibweise. So schreibt Diderot in seiner „Lobrede auf Richardson“: „Sein Schauplatz ist die Welt, in der wir leben; der Inhalt seines Dramas ist wahr; seine Gestalten haben die volle Realität, die möglich ist“.¹⁵⁶

Hier kommt ein weiterer Aspekt ins Spiel, nämlich der Aspekt der dramatischen Unmittelbarkeit. Die Vergleichspunkte zwischen Roman und Drama betreffen die performativen und die indexikalischen Aspekte des Briefs. Der Brief tritt als zitierte Figurenrede an die Stelle jener theatralen Gesten, die im Theaterrahmen Ausdrucksmittel der Darstellung von Affekten sind.¹⁵⁷ Der Briefroman als Sammlung von Briefen dient der Inszenierung von individuellen „Schreib-Szenen“¹⁵⁸, wobei jeder einzelne Brief den semiotischen Status eines inszenierten genuinen Index hat, der auf der papierenen Bühne des Briefromans seine „dialogische Vergegenwärtigung“ erfährt.¹⁵⁹ Was heißt das?

In der antiken Brieftheorie stellt der Brief „gleichsam die eine Hälfte des Dialogs“ dar¹⁶⁰. Er ist ein „schriftliches Gespräch“, dessen Stilideal sich am „natürliche[n] Plauderton des täglichen Verkehrs“ orientiert.¹⁶¹ Die Frage ist jedoch, wie dieser halbe Dialog durch den Briefwechsel zu einem Gespräch zwischen Abwesenden werden soll¹⁶² und wie sich der natürliche Plauderton verschriftlichen läßt. Zur dialogischen Vergegenwärtigung der Briefsituation trägt maßgeblich bei, daß der Empfänger so angesprochen wird, als ob er anwesend wäre.¹⁶³ Diese brieflich ver-

dienpolitischen Erfindungen, die die Geschichte kennt“. Zu den medialen Paradoxien der authentischen Herzensschrift vgl. Koschorke: *Körperströme und Schriftverkehr*, S. 309.

156 Diderot: „Lobrede auf Richardson“, S. 404.

157 Vgl. Käuser: „Körperzeichen und Körperausdruckstheorie“, S. 51.

158 Campe: „Die Schreibszene. Schreiben“, S. 759.

159 Vgl. Voßkamp: „Dialogische Vergegenwärtigung beim Schreiben und Lesen“, S. 81.

160 Zit. nach Koskenniemi: *Studien zur Idee und Phraseologie des griechischen Briefes bis 400 n. Chr.*, S. 43. Demetrios bezieht sich in seinen Ausführungen über das Briefeschreiben aus dem 1. Jahrhundert n. Chr. auf eine Sammlung von Briefen des Aristoteles, als deren Redaktor Artemon genannt wird (vgl. S. 20).

161 Ebd., S. 44.

162 Vgl. hierzu die kritischen Anmerkungen Haverkamps in „Illusion und Empathie“, S. 252 f.

163 Der antiken Brieftheorie dient der Brief weniger der Informationsübermittlung als vielmehr der Freundschaftsbekundung: Der Brief ist *philophrenesis*, ein Beweis für eine freundschaftliche Gesinnung. Eben deshalb soll sich der Brief ein unmittelbares Plaudern zum Ziel setzen, da dies die natürliche Form des kommunikativen Umgangs zwischen Freunden ist. Die Freundschaft muß, wie Aristoteles im 8. Buch seiner *Nikomachischen Ethik* schreibt, im lebendigen Umgang praktiziert werden, was die räumliche Anwesenheit der Freunde zur Voraussetzung hat. Zwar hebt die räumliche Distanz „nicht die Freundschaft schlechthin auf, sondern nur ihre Betätigung“, da die Trennung allerdings zu lange, „so kann sie wohl auch die Freundschaft selbst vergessen machen. Darum sagt man: ‚Viele Freundschaften hat der Mangel an Gespräch aufgelöst‘“ (vgl. Aristoteles, *Nikomachische Ethik*, S. 238). Der Brief wird zu einem anwesenden Stellvertreter für den abwesenden Freund; die Briefsituation ist dadurch ausgezeichnet, daß man sich „wechselseitig die Anwesenheit des Partners vorstellt“ (Koskenniemi: *Studien zur Idee und Phraseologie des griechischen Briefes*, S. 38).

mittelte Anwesenheit ist zwar nur eine imaginierte, doch hat sie eine entscheidende Konsequenz: Insofern man der Auffassung folgt, daß die Worte des Briefschreibers nicht aus der Ferne kommen, sondern dem Empfänger „gleichsam persönlich begegnen“¹⁶⁴, wird die Aufmerksamkeit auf den Augenblick des Briefempfangs gerichtet. Im 18. Jahrhundert wird die dialogische Vergegenwärtigung, die der Brief auslöst, erweitert. Zwar dient der Brief immer noch der Vergegenwärtigung einer dialogischen Situation, weil er als „geschriebene Anrede an einen Abwesenden“¹⁶⁵ zugleich „die Stelle eines Gesprächs vertritt“¹⁶⁶, doch die Ideologie der empfindsamen Herzensschrift und des *written to the moment* betont nicht mehr den Augenblick des Briefempfangs, sondern den des Briefschreibens. Der Brief ist als sprachliches Symptom der sichtbare Effekt eines Schreibmoments, den er vergegenwärtigt. Dabei fungiert Schrift als genuin indexikalisches „Ersatz-Anzeichen“¹⁶⁷ für Gegenwärtigkeit – nicht zuletzt dadurch, daß eine stilisierte Form von Mündlichkeit „in den Text hineinkopiert“ wird.¹⁶⁸ Das heißt, der Brief versucht, das Konzept mündlicher Kommunikation im medialen Rahmen der Schrift zu realisieren. Der *dialogue or dramatic way*¹⁶⁹ des Briefromans besteht mithin in der Interferenz inszenierter Dialogizität und inszenierter genuiner Indexikalität – eine Interferenz, die durch das Ideal der Natürlichkeit determiniert wird.

Der natürliche Brief imitiert die mündliche Dialogizität des Gesprächs, er tritt an „die Stelle einer mündlichen Rede“.¹⁷⁰ Deswegen muß sich der Briefschreiber „der Art zu denken und zu reden, die in Gesprächen herrscht, mehr annähern, als einer sorgfältigen und geputzten Schreibart“.¹⁷¹ Der schriftliche Dialog der Briefkommunikation erfordert als „freye Nachahmung des guten Gesprächs“ eine schriftliche Mimesis der mündlichen Sprechweise: Es handelt sich um eine schriftliche Mündlichkeit, die beim Leser einen natürlichen Eindruck hinterlassen soll. Diese Interferenz von medialer Schriftlichkeit und „konzeptioneller Mündlichkeit“¹⁷² bringt Gottsched zum Ausdruck, wenn er den Brief zum einen als „geschriebene Anrede an einen Abwesenden“¹⁷³ definiert, zum anderen die ‚Natürlichkeit‘ des poetischen Briefes betont:

An eine besondere künstliche Disposition bindet sich ein Poet in seinen Briefen nicht [...]. Die Vernunft weis ihm schon, ohne solche Gängelwägen, eine natürliche Ordnung der Gedanken an die Hand zu geben. Es muß ohnedem in Briefen was freyes und un-

164 Koskeniemi: *Studien zur Idee und Phraseologie des griechischen Briefes*, S. 46.

165 Gottsched: *Versuch einer Critischen Dichtkunst*, S. 145.

166 Gellert: „Briefe, nebst einer praktischen Abhandlung von dem guten Geschmacke in Briefen“, S. 111.

167 Luhmann: „Die Form der Schrift“, S. 365.

168 Ebd.

169 Richardson: *Clarissa*, S. 35.

170 Gellert: „Briefe, nebst einer praktischen Abhandlung von dem guten Geschmacke in Briefen“, S. 111.

171 Ebd.

172 Vgl. Koch/Oesterreicher: „Schriftlichkeit und Sprache“, S. 588.

173 Gottsched: *Versuch einer Critischen Dichtkunst*, S. 145.

gezwungenes seyn: und die Einfälle hängen gemeinlich so am besten zusammen, wie sie hinter einander entstanden sind.¹⁷⁴

Da die ‚natürliche Ordnung der Gedanken‘ den Prinzipien der Assoziation gehorcht, erhält ihre schriftliche Darstellung in dem Maße genuin indexikalischen Charakter, in dem sie der ‚Abdruck‘¹⁷⁵ der natürlichen Ordnung der Gedanken ist.

4.4.2 Der Brief im Spannungsfeld von Dialogizität und Polyperspektivität

Mit Blick auf die Dialogizität des Briefromans stellt Voßkamp fest, der Idealtypus sei der „zweiseitige oder mehrstimmige Briefwechselroman“¹⁷⁶, da erst in der wechselseitigen Korrespondenz jene Vergegenwärtigung des Geschehens möglich wird, „die den Abstand zwischen dem Geschehenen und Berichteten auf ein Minimum reduziert und im gegenseitigen Briefaustausch den Gang der Handlung dialogisch vorantreibt“.¹⁷⁷ Dabei steht der Briefwechselroman im Spannungsfeld von momenthafter Vergegenwärtigung einerseits und der Augenblicklichkeit wechselseitiger Äußerung andererseits. Der „polyperspektivische Charakter“¹⁷⁸ des Briefromans ergibt sich daraus, daß die Briefschreiber einen doppelten Dialog führen, nämlich einmal einen äußeren Dialog, im Rahmen dessen die Mitteilung an einen abwesenden Gesprächspartner gesendet wird, zum anderen einen inneren Dialog mit sich selbst, der einer „Reaktivierung des Vergangenen“ sowie der „Selbstverständigung“ und der „Selbstaussprache“ dient.¹⁷⁹

Der fiktive Herausgeber des Briefromans zeichnet als Personifikation eines editorialen Dispositivs für den Akt des Zitierens und für das Arrangement des Zitierten verantwortlich, das den Briefwechsel als Geflecht dialogischer Relationen präsentiert. Mehr noch: Mit dem Arrangement der zitierten Briefe richtet der fiktive Herausgeber die Perspektiven der fiktiven Schreiber aus und wird im Rahmen seiner Organisationsfunktion selbst zum perspektivischen „Fluchtpunkt“¹⁸⁰ des von ihm ins Werk gesetzten „Spieles der Rahmungen“.¹⁸¹

174 Gottsched: „Von poetischen Sendschreiben oder Briefen“, S. 146.

175 Gellert: „Briefe, nebst einer praktischen Abhandlung von dem guten Geschmacke in Briefen“, S. 138.

176 Voßkamp: „Dialogische Vergegenwärtigung beim Schreiben und Lesen“, S. 96. Wegen der beträchtlichen Unterschiede bei der Realisation kann nach Voßkamp „von einer eigentlichen Poetik des Briefromans, was seine Gesamtstruktur betrifft, kaum gesprochen werden“ (S. 95). Der memoirenhafte „Briefbekenntnisroman“ erinnert an autobiographische Literatur, welche der „monologischen Technik“ der „tagebuchartigen Literatur“ nahesteht (vgl. ebd.).

177 Ebd.

178 Mandelkow: „Der deutsche Briefroman. Zum Problem der Polyperspektive im Epischen“, S. 201. Vgl. hierzu auch Neuhaus: *Typen multiperspektivischen Erzählens*, S. 1, sowie Moravetz: *Formen der Rezeptionslenkung im Briefroman des 18. Jahrhunderts*, S. 35.

179 Voßkamp: „Dialogische Vergegenwärtigung beim Schreiben und Lesen“, S. 99.

180 Vgl. Kimpel: *Der Roman der Aufklärung*, S. 91.

181 Derrida: *Préjugés*, S. 77.

Mit Bezug auf die Perspektivenstruktur macht Mandelkow in der Romanpoetik des 18. Jahrhunderts bekanntlich zwei grundsätzlich verschiedene Erzählhaltungen aus, nämlich das „standortfeste“ und das „standortlose Erzählen“.¹⁸² Das standortfeste Erzählen wird paradigmatisch durch Fieldings *Tom Jones*, das standortlose Erzählen durch Richardsons *Clarissa* vertreten. Mit *Clarissa* unternimmt Richardson den Versuch, „die Erzählperspektive auf mehrere Romanfiguren zu verteilen“.¹⁸³ Zugleich tritt die Organisationsinstanz „als Erzähler und Arrangeur“ in den Hintergrund und „läßt seine Figuren sich selbst erzählen“.¹⁸⁴ Hieraus folgert Mandelkow, Richardson entwickle mit dem polyperspektivischen Briefroman eine poetische Form, die der epischen Struktur des Erzählens „als Antitypus entgegensteht“.¹⁸⁵ Die Standortlosigkeit des Erzählens impliziert eine Polyperspektivik, die sich aus einer Vielzahl aktorischer Perspektiven ergibt. Gerahmt wird dieses Ensemble intradiegetischer, intern fokalisierter Figurenrede durch die Instanz eines extradiegetischen, extern fokalisierten Herausgebers.¹⁸⁶ Da es keine Instanz gibt, die sich zwischen die Figuren und den Leser stellt, eröffnet das polyperspektivische Erzählen dem Leser „die Möglichkeit der intimen, unvermittelten, distanzlos nahen Kontaktaufnahme mit der Selbstaussage der einzelnen Gestalten“.¹⁸⁷ Der *dialogue or dramatic way*, in dem der Briefroman geschrieben ist, betrifft damit nicht nur die „inszenierte Distanzlosigkeit“ der symptomatischen *instantaneous description*¹⁸⁸, die im Brief zum Ausdruck kommt, sondern auch den Modus der Rezeption: Der Leser nimmt den Briefroman als Sammlung von sprachlichen Symptomen wahr, deren Arrangement die dialogische Interaktion der beteiligten Personen szenographisch repräsentiert. Das heißt, die dramatische Gegenwartigkeit des Briefromans rührt zum einen daher, daß die briefliche Schilderung des Geschehens *written to the moment* erfolgt, zum anderen daher, daß die „typische Gegenwartigkeit“ des Briefs „durch seine dramatische Fügung gesteigert [wird]“.¹⁸⁹

Meines Erachtens verdankt sich die „dramatische Fügung“ – ebenso wie die „dramatischen Effekte“, die sie hervorbringt – der Performativität eines editorialem Dispositivs, das den Briefwechsel als dialogisches Geflecht arrangiert. Der Eindruck der Gegenwartigkeit der Fügung verdankt sich dagegen dem Umstand, daß jeder Brief zitierte Figurenrede, also Rede im dramatischen Modus ist. Im Rahmen

182 Mandelkow: „Der deutsche Briefroman. Zum Problem der Polyperspektive im Epischen“, S. 202.

183 Ebd., S. 201.

184 Ebd.

185 Ebd.

186 Vgl. Genette: *Die Erzählung*, S. 135.

187 Ebd. Vgl. hierzu auch Neuhaus: *Typen multiperspektivischen Erzählens*, S. 1, der unter dem Begriff des ‚multiperspektivischen Erzählens‘ all jene Romane und Erzählungen zusammenfaßt, „in denen sich ein Autor nebeneinander mehrerer Erzählperspektiven bedient, um ein Geschehen wiederzugeben, einen Menschen zu schildern, eine bestimmte Epoche darzustellen [...]“. Dabei kann sowohl in der Ich-Form wie in der Er-Form multiperspektivisch erzählt werden. Entscheidend ist jeweils der Perspektivenwechsel zwischen der Perspektive des Ich-Erzählers und der des Erzählers sowie der „shifting viewpoint“ im personalen Roman (S. 2).

188 Richardson: *Clarissa*, S. 35.

189 Picard: *Die Illusion der Wirklichkeit im Briefroman des achtzehnten Jahrhunderts*, S. 26.

des Briefromans versucht der Autor, „Briefschreibaugenblick für Briefschreibaugenblick“ den Leser mittels einer „genau inszenierten psychologischen Situation oder handlungsmäßigen Konstellation an diesen Schreibmoment, den Schreiber und den Inhalt des Briefes zu fesseln“.¹⁹⁰ Die Schreibumstände werden dadurch vergegenwärtigt, daß der Leser dazu angeregt wird, interpretative Aufpfropfungen zu vollziehen und jeden Brief immer auch als sprachliches Symptom für die Gemütsdisposition seines Schreibers zu deuten. Dergestalt erscheint der Brief als sprachliches Symptom, dessen Bedeutung durch eine Aufführung im Rahmen der imaginären Bühne des lesenden Bewußtseins realisiert werden muß.¹⁹¹ Darüber hinaus ist die Rezeption der verschiedenen Schreibsituationen durch einen „dauernde[n] Wechsel der Perspektive“ ausgezeichnet.¹⁹² Der Leser rezipiert jeden Brief aus der Perspektive des Schreibers, des Adressaten und als mitlesender Beobachter dritter Ordnung. Diese Interferenz unterschiedlicher rezeptiver Einstellungen ist die Voraussetzung dafür, daß die Polyperspektivik des Briefromans als dessen signifikante Struktur erkannt werden kann.¹⁹³ Während im Rahmen eines monologisierenden, „teleologischen Arrangements“ die Briefe so angeordnet werden, daß „bereits eine Hierarchisierung der Bedeutungspositionen vorgezeichnet“ ist¹⁹⁴, zielt ein gleichermaßen polyphones wie polyperspektivisches Arrangement darauf ab, die Perspektivenvielfalt derart kontrastiv anzuordnen, daß die „diskursive Diskontinuität“ des Briefwechsels die Aufmerksamkeit auf die divergierenden Figuren-

190 Voßkamp: „Dialogische Vergegenwärtigung beim Schreiben und Lesen“, S. 107.

191 Vgl. Hume: *A Treatise of Human Nature*, Bd. 1, S. 534, wo es heißt: „The mind is a kind of theatre“. Diese Sicht findet ihre kontemporäre Entsprechung in der Auffassung de Kerckhoves, der davon spricht, daß die Lektüre eines Romans dazu einlädt, „eine Art ‚inneres Theater‘ zu konstruieren“ (de Kerckhove: *Schriftgeburten*, S. 82). Mit Blick auf Bachtins Karnevalstheorie – ein Konzept von Theatralität ohne trennende Bühnenrampe – schlagen Encke und Pross vor, dieses Konzept auch auf das Verhältnis von Text und Leser zu übertragen: Neben der ‚inneren Dialogizität‘ des gerahmten Textes wäre mithin das ‚Im-Spiel-Sein des Lesers‘ festzustellen (Encke/Pross: „Arena des Wortes“, S. 280). Vgl. auch Gerald Wildgruber: „Die Instanz der Szene im Denken der Sprache“, S. 53 f., sowie Gerhard Naumann: „Theatralität der Zeichen“, S. 94.

192 Vosskamp: „Dialogische Vergegenwärtigung beim Schreiben und Lesen“, S. 108.

193 Moravetz geht mit Bezug auf Bachtin der Frage nach, inwieweit der *polyperspektivische Briefroman* auch als *mehrstimmiger, polyphoner Roman* anzusehen ist, wobei sie – gegen Voßkamp – geltend macht, daß die Begriffe Polyperspektivik und Polyphonie „durchaus nicht synonym zu verwenden sind“ (Moravetz: *Formen der Rezeptionslenkung im Briefroman des 18. Jahrhunderts*, S. 35). Die Polyphonie des Briefromans kann nur dann mit Polyperspektivik gleichgesetzt werden, wenn Erzählperspektive und Erzählerstimme koinzidieren, das heißt wenn jeder Briefschreiber als *narrateur* auftritt, der in seinem brieflichen *micro-récit* einen eigenen *point-of-view* vertritt (ebd.). Eine zweite Bedingung für die Gleichsetzung von Polyphonie und Polyperspektivik ist, daß die Redevielfalt erhalten bleibt. Sind im einstimmigen, monologischen Roman die verschiedenen Stimmen der *dramatis personae* der Stimme des privilegierten Aussagesubjekts untergeordnet, so gibt es im mehrstimmigen, polyphonen Roman gerade kein privilegiertes Subjekt der Aussage mehr. Polyphonie ist dann gegeben, „wenn mehrere Bedeutungspositionen, mehrere Stimmen auf intra- wie auch auf extradiegetischer Ebene gleichberechtigt nebeneinander bestehen, ohne daß diese Redevielfalt eine Hierarchisierung oder Homogenisierung erfährt“ (ebd.). Schließlich hängt die Gleichsetzung von Polyphonie und Polyperspektivik von der Art ab, wie die Organisationsfunktion mit Blick auf das Arrangement der Briefe ausgeübt wird.

194 Ebd., S. 40.

perspektiven lenkt.¹⁹⁵ Das heißt aber nichts anderes, als daß das editoriale Arrangement der Briefe nicht nur über den dialogischen Charakter des Romans, sondern auch über die kritischen Lektüremöglichkeiten des Lesers entscheidet.¹⁹⁶

4.4.3 Der Brief im Spannungsfeld von genuiner Indexikalität und Authentizität

Die Dialogizität der Figurenperspektiven wird von der Indexikalität des Einzelbriefs überlagert: Die Ränder der Briefe werden von degenerierten Indices bevölkert, da jeder Brief durch seine raum-zeitliche Indizierung des Datums und des Ortes seiner Abfassung, aber auch durch seine persönliche Indizierung in Form der Anrede und der Unterschrift perspektivisch ausgerichtet ist. Zugleich ist der Brief gemäß der Ideologie der empfindsamen Herzensschrift genuin indexikalisch mit der inneren, psychischen Disposition des Schreibenden und den äußeren Schreibumständen verknüpft. Diese genuin indexikalische Augenblickhaftigkeit wechselseitiger Äußerung hinterläßt ihre Spuren im Brief. Nach Voss ist die „Mehrschichtigkeit des Vergegenwärtigens“ der „Gegenständlichkeit“ des Briefes geschuldet.¹⁹⁷ So zeigt sich an der „geordnete[n] Satzfolge, welche im Drucktext vorliegt“, etwas, das durch die Interpretation des Rezipienten zu einer zweiten Erzählung wird, die sich einer Symptomdeutung verdankt.¹⁹⁸ Mehr noch: Die vergegenwärtigende Leistung der brieflichen Mitteilung muß im Rahmen einer semiotischen Lektüre als signifikante Struktur produziert werden, wobei der Leser von der illokutionären zur indexikalischen Ebene umschaltet. Voss macht auf diese Möglichkeit aufmerksam, wenn er betont, der Briefschreiber habe sich im doppelten Sinne des Wortes „mit dem aus seiner Hand hervorgehenden ‚Schreiben‘ (auch dies im doppelten Wortsinn verstanden – das ‚Schreiben‘ als Ding, etwa im

195 Ebd. Vgl. hierzu auch Neuhaus: *Typen multiperspektivischen Erzählens*, der zwischen zwei Typen der Mehrfachperspektive unterscheidet. Bei dem einen Typ „sind die Autoren am Arrangement, an der zeitlichen Folge des aus beschränkten Perspektiven Erzählten interessiert“, bei dem anderen Typ interessiert dagegen allein die Summe der Einzelperspektiven (S. 160).

196 Mit anderen Worten: Die Instanz des fiktiven (bis zu einem gewissen Grade auch die des faktischen) Herausgebers dient entweder dazu, den Beteiligungsspielraum des Lesers „einzuschränken“ (Moravetz: *Formen der Rezeptionslenkung im Briefroman des 18. Jahrhunderts*, S. 43), oder aber dazu, den Leerstellenbetrag und damit den Anreiz zur interpretativen Aktivität des Lesers zu erhöhen. Dies geschieht etwa dann, wenn die Redevielfalt potenziert wird und die Stimme des Editors in gleicher Weise fokalisiert ist wie die Figurenstimmen (ebd.). Im Fall der Einschränkung des Beteiligungsspielraums zielt die Herausgeberfiktion darauf ab, das Material quasi-aktorial zu hierarchisieren. Der fiktive Herausgeber übernimmt also mit der Ausführung seiner Regie- und Organisationsfunktion die im Briefroman vakante Funktion einer aktorialen Instanz und verleiht dem Roman dadurch monologischen Charakter. Im Fall einer Erhöhung des Beteiligungsspielraums besteht der Akt des Herausgebens darin, die verschiedenen Briefe als genuine Indices für die Stimmenvielfalt der Briefschreiber zu präsentieren und die Briefschreiber scheinbar ohne editoriale Eingriffe zu Wort kommen zu lassen.

197 Voss: *Erzählprobleme des Briefromans*, S. 184.

198 Ebd.

Wortsinn: ‚Handschriften‘, wie als Akt) ‚mitgeteilt‘.“¹⁹⁹ Die Mitteilung erfolgt also einmal auf der illokutionären respektive propositionalen Ebene dessen, *was gesagt wird*; zum anderen hat die Mitteilung auf der indexikalischen Ebene dessen, *was sich an ihr zeigt*, den Charakter eines sprachlichen Symptoms. So werden etwa im *Werther* die affektbedingten Unterbrechungen des Schreibflusses durch Aposiopesen verkörpert.²⁰⁰

Die Mitteilung als sprachliches Symptom verdankt sich dem Umstand, daß sie das Resultat einer Geste des Schreibens ist, die sich in „der Materie“ mitgeteilt hat: eben deshalb glaubt der Empfänger, in dem Originalbrief „ein Stück“²⁰¹ vom Schreiber zu besitzen. In dieser Hinsicht antizipiert Voss den Bartheschen Begriff der Skription als einer performativen Schreibgeste und Wellberys Argument von der „Äußerlichkeit der Schrift“.²⁰² Darüber hinaus macht Voss aber auch noch auf einen Punkt aufmerksam, der die Verkörperungsbedingungen des Briefromans im Rahmen der literarischen Kommunikation berührt: Die dramatische Vergegenwärtigung des Briefes betrifft nicht nur den Moment des Schreibens im Sinne des *written to the moment*, sondern auch die Präsentation des Briefes im Rahmen einer gedruckten Sammlung.²⁰³ Der dramatische Modus des Briefromans leitet sich so besehen auch aus dem Umstand her, daß es sich bei der Darstellung der Briefe um eine Form der zitierten Figurenrede handelt, die im Zuge der Authentizitätsfiktion als Dokumentation monumentaler, sprachlicher Symptome behandelt wird.

Dergestalt koppelt die Briefromanpoetik auf eigentümliche Weise die Probleme der Originalität mit den Problemen der Authentizität im Rahmen einer paradoxen Konstellation: Zum einen versucht der Schreiber, sich mit der „exkarnativen Geste“ des Schreibens „möglichst unverstellt und authentisch in die Schrift zu retten. Unter diesen Voraussetzungen entsteht das Ethos von der Schrift als Transkription des Lebens“.²⁰⁴ Zum anderen verliert die Schrift ihre Authentizität in dem Moment, in dem sie in den Druck gegeben wird. Die Druckschrift als Übertragungsmedium bewirkt, daß der Schreiber „enteignet, ja sogar umgebracht [wird] durch die anonyme Masse der Leser“.²⁰⁵ Dieses ‚Paradox der Exkarnation‘ interferiert mit dem ‚Paradox der Empfindsamkeit‘²⁰⁶: in beiden Fällen geht es um das Problem der *medialen Modulation*²⁰⁷ von Schrift. Das Paradox der Exkarnation betrifft den Akt der Veröffentlichung, im Rahmen dessen der Akt des Druckens ausgeführt wird. Der Akt des Druckens wiederum nimmt eine mediale Modulation der au-

199 Ebd., S. 181.

200 Vgl. etwa *Werthers* Brief vom 10. October (W, S. 171).

201 Ebd.

202 Wellbery: „Die Äußerlichkeit der Schrift“, S. 343.

203 Vgl. Voss: *Erzählprobleme des Briefromans*, S. 183.

204 Assmann: „Exkarnation“, S. 150.

205 Ebd., S. 136.

206 Vgl. Koschorke: *Körperströme und Schriftverkehr*, S. 309.

207 Zum Begriff der *medialen Modulation* vgl. Wirth: „Hypertextualität als Gegenstand einer intermedialen Literaturwissenschaft“, S. 420.

thentischen Herzensschrift vor: Die einmalige Handschrift wird in eine replizierbaren Drucktype verwandelt.²⁰⁸

Durch den Akt der Publikation ist der Brief nicht mehr an eine angesprochene zweite Person gerichtet, sondern an ein Publikum, das als mitlesende Instanz die Position eines Beobachters zweiter respektive dritter Ordnung einnimmt. So ist beim Briefroman nicht nur „die Indiskretion des Mediums Teil der Fiktion“²⁰⁹, vielmehr fällt beim gedruckten Brief der private Rahmen der brieflichen Äußerung weg, „weil der Leser das besondere Verhältniß, das zwischen mir und der Person ist, an die ich schreibe, nicht weis“.²¹⁰ Durch seine drucktechnische Modulation wird der Brief aus seiner existentiellen Relation zum Adressaten und zur Situation des Schreibens herausgelöst. Insofern sich die Authentizität des Briefes daraus ableitet, daß er eigenhändig von seinem Urheber verfaßt wurde, geht diese Eigenhändigkeit mit der Vervielfältigung des Briefes verloren, denn nun ist er nur noch eine Kopie, ein technisch erzeugtes Replica-Token. Das heißt, der Brief steht wie die *Signatur* in einem Spannungsverhältnis zwischen der genuinen Indexikalität seiner Entstehungssituation und dem Gesetz der allgemeinen Iterabilität, das der technischen Reproduzierbarkeit zugrunde liegt.

Im Anschluß daran ist zu fragen, ob die ‚Enteignung der Schrift‘, die durch Veröffentlichung und Druck statthat, notwendigerweise einen Verlust an Authentizität nach sich ziehen muß oder ob es auch eine Form der Authentizität gibt, die womöglich überhaupt erst durch den Akt der Veröffentlichung hergestellt wird. Diese Frage läßt sich auf das Problem der Originalität übertragen: Ist Originalität tatsächlich nur mit Bezug auf Ursprünglichkeit und in der Differenz zur Kopie bestimmbar, oder gibt es eine Form der Originalität, die sich daran zeigt, wie der Akt des Kopierens ausgeführt wird?

Geht man von der Analogie zwischen Brief und Signatur aus, so läßt sich die Frage nach den Authentizitätsbedingungen von Briefen durch die Klärung der Authentizitätsbedingungen von Unterschriften beantworten. Bemerkenswerterweise wird in der *Encyclopédie* zwischen der „signature originale“ und der „signature authentique“ unterschieden. Die *signature originale* ist ein „écrite de la main même de celui dont elle contient le nom“.²¹¹ Das heißt, der von der eigenen Hand

208 Vgl. Bolz: *Am Ende der Gutenberggalaxis*, S. 197, dem zufolge die „Ausschaltung der Handschrift [...] der entscheidende grammatologische Schnitt der Neuzeit [ist]. Seit ‚die zeigend-schreibende Hand‘ medientechnisch entlastet wird, ist die Hand nicht mehr Menschenzeichen, sondern befehlende Finger, und das Wort ist nicht mehr Menschenwort, sondern Information. Die von der Hand getragene grammatologische Einheit von Zeigen, Zeichnen und Zeichen zerfällt“.

209 Haverkamp: „Illusion und Empathie“, S. 253.

210 Gellert: „Briefe, nebst einer praktischen Abhandlung von dem guten Geschmacke in Briefen“, S. 108. An gleicher Stelle heißt es über das Verhältnis des geschriebenen Briefes zum gedruckten: „Und wer ist gleichwohl ein getreuerer Verräther, als ein Brief? Streicht man bey dem Drucke solche Umstände weg; so geht es gemeinlich den Briefen, wie allen unverbundenen Dingen, denen man einen Theil entzieht. [...] Man darf zuweilen einen gewissen Umstand nicht bekannt machen, oder man kann ihn beynahe nicht erklären; und gleichwohl ist oft der ganze Brief, oder sein größtes Verdienst auf diesen Umstand gegründet. Also fallen dergleichen Briefe, wenn man sich zum Drucke entschließt, wieder weg“.

211 Diderot/d'Alembert (Hg.): *Encyclopédie*, Bd. 15 (1765), Artikel „Signature“, S. 187. Zur Institution der Unterschrift vgl. Giesecke: *Der Buchdruck in der frühen Neuzeit*, S. 458.

geschriebene Name ist existentiell und kausal mit der Geste des Schreibens reliert. Der semiotische Status der *signature originale* ist mithin der eines genuinen Index-Zeichens. Die Authentizität der Signatur besteht indes nicht in der Eigenhändigkeit des Unterschreibens, sondern in der öffentlichen Beglaubigung der Eigenhändigkeit des Unterschreibens durch eine offizielle Instanz. Die *signature authentique* verlangt, daß die Niederschrift „en présence de ceux qui ont reçu l'acte“ bekräftigt wird: „Ces fortes d'écritures sont ordinairement appellées *publiques & authentiques*“.²¹² Ich möchte vorschlagen, die Modulation der *signature originale* in eine *signature authentique* als besondere Form des „Unmotiviert-Werdens“ der „trace instituée“²¹³ zu deuten, nämlich als Übergang von der genuinen Indexikalität des eigenhändig Geschriebenen zu der degenerierten Indexikalität eines institutionellen Aktes, der die Eigenhändigkeit des Schreibens öffentlich beglaubigt. Die institutionelle Instanz der öffentlichen Beglaubigung ist der Notar: Er tritt als offiziell bestellter Augenzeuge der Schrift auf, und er bezeugt öffentlich, daß die Geste des Unterschreibens vom Unterschreibenden vor seinen Augen vollzogen wurde.

Insofern die authentische Unterschrift eine öffentliche Unterschrift ist, muß der offizielle Rechtsakt, der die originale Echtheit bekräftigt, von einem Akt des Öffentlich-Machens begleitet werden. Hier zeigt sich die Relevanz juristischer Authentizitätsbegriffe für die Ausbildung des literarischen Authentizitätsbegriffs. Im Verlauf der Leserevolution des späten 18. Jahrhunderts tritt neben die offiziellen Institutionen des Staates die gesellschaftliche Institution der „literarischen Öffentlichkeit“.²¹⁴ Damit wandeln sich auch die Authentizitätsbedingungen für Briefe: Diese leiten sich nicht mehr nur von der Eigenhändigkeit des Schreibens her, sondern maßgeblich vom Akt der Publikation, mit dem die Briefe dem Urteil der ‚literarischen Öffentlichkeit‘ vorgelegt werden. Dergestalt nimmt der Akt der Veröffentlichung die gleiche Systemstelle ein wie der offizielle Akt notarieller Beglaubigung.

Dies hat direkte Auswirkungen auf die Rahmenfiktion des Briefromans: Da die Rahmungsoperationen immer auch den Akt der Publikation betreffen, müssen die Beschreibungen, wie es zu diesem Akt der Publikation gekommen ist, als Aussagen betrachtet werden, die Teil einer Authentizitätsstrategie sind. Dabei wird der Her-

212 Ebd.

213 Derrida: *Grammatologie*, S. 81.

214 Vgl. Habermas: *Strukturwandel und Öffentlichkeit*, S. 116 ff., sowie Sennetts Spezifizierung der *öffentlichen Sphäre*: „Öffentlich‘ bedeutete, ‚dem prüfenden Blick von jedermann zugänglich‘, während als ‚privat‘ ein abgeschirmter, durch Familie und enge Freunde begrenzter Lebensbereich bezeichnet wurde“ (Sennett: *Verfall und Ende des öffentlichen Lebens*, S. 31). Mit Blick auf die Poetik des Briefromans kann man dabei von einer „Überlagerung des Öffentlichen durch das Private“ sprechen – einer Interferenz, die „einen besonders starken Reiz auf das bürgerliche Publikum aus[tübte]“ (ebd., S. 44). Dies betrifft auch den Reiz an der Veröffentlichung von Privattem. Ein häufig zu beobachtendes Phänomen beim Briefroman besteht darin, daß „vertraute Briefe“ vorgelesen, abgeschrieben und in den Druck gegeben werden. In Fällen, in denen das Einverständnis des Verfassers fehlt, entscheidet der Herausgeber „für ihn“ (Wegmann: *Diskurse der Empfindbarkeit*, S. 79).

ausgeber entweder selbst zur Beglaubigungsinstanz für die Originalität und Authentizität der von ihm veröffentlichten Schriftstücke, das heißt er übernimmt die Rolle eines notariellen ‚Augenzeugen der Schrift‘, oder aber der Herausgeber übernimmt die Rolle eines Notariatsschreibers, eines *Greffier*²¹⁵, der die von ihm abgeschriebenen respektive abgedruckten Schriftstücke der literarischen Öffentlichkeit zur Beglaubigung vorlegt. Der „Eindruck von Authentizität“²¹⁶ entsteht überhaupt erst mit dem Akt der Veröffentlichung: Im Rahmen dieser Authentizitätsstrategie wird das Modell der offiziellen Beglaubigung durch eine juristische Institution in die öffentliche Beglaubigung durch das kritische Lesepublikum transformiert. So besehen werden die privaten Briefe überhaupt erst durch den Akt der Publikation zu einem authentischen Briefwechsel.

Vor dem Hintergrund dieser Annahme liest sich der beinahe gewalttätige Akt der Veröffentlichung, den Wieland im Vorwort zu Sophie von La Roches *Geschichte des Fräuleins von Sternheim* in Szene setzt, als Authentizitätsstrategie.²¹⁷ „erschrecken Sie nicht, meine Freundin“, beginnt das Herausgeber-Vorwort, das in Form eines offenen Briefs an die Verfasserin gerichtet ist,

anstatt der Handschrift von Ihrer Sternheim eine gedruckte Copey zu erhalten, welche Ihnen auf einmal die ganze Verrätereie entdeckt, die ich an Ihnen begangen habe. Die Tat scheint beim ersten Anblick unverantwortlich. Sie vertrauen mir unter den Rosen der Freundschaft ein Werk Ihrer Einbildungskraft und Ihres Herzens an, welches bloß zu Ihrer eigenen Unterhaltung aufgesetzt worden war. „Ich sende es Ihnen (schreiben Sie mir), damit Sie mir von meiner Art zu empfinden, von dem Gesichtspunkt, woraus ich mir angewöhnt habe, die Gegenstände des menschlichen Lebens zu beurteilen, von den Betrachtungen, welche sich in meiner Seele, wenn sie lebhaft gerührt ist, zu entwickeln pflegen, Ihre Meinung sagen und mich tadeln, wo Sie finden, daß ich unrecht habe [...]“²¹⁸

Wieland gibt sich hier als ‚eigenmächtiger Herausgeber‘ aus, der – so die Fiktion – ein privates Manuskript zum Druck gibt. Der inszenierte Vertrauensbruch erweist sich als editoriale Geste, die auf eben jene Grenzverletzung hinweist, die der Herausgeber gerade begangen hat. Der vermeintlich private Briefwechsel wird öffentlich gemacht und die Intimität, die in der vertrauten Briefkommunikation zum Ausdruck kommt, wird öffentlich ausgestellt.

Hier zeigt sich zugleich, daß die Frage nach den Authentizitätsbedingungen auf eigentümliche Weise an die Frage nach den Originalitätsbedingungen gekoppelt

215 Vgl. Diderot/d'Alembert (Hg.): *Encyclopédie*, Band 7 (1757), Stichworte „Grefte“ und „Greffier“, S. 924: „Greffier (scriba, actuarius, notarius, amanuensis) (Jurisprud.) est un officier qui est préposé pour recevoir & expédier les jugemens & autres actes qui émanent d'une jurisdiction; il est aussi chargé du dépôt de ces actes qu'on appelle le greffe“.

216 Bovenschen: *Die imaginierte Weiblichkeit*, S. 197 f.

217 In der Romantik erfährt diese Authentizitätsstrategie dann eine andere Wendung: Indem „Öffentlichkeit hergestellt wird“, macht sich das schreibende Ich „verallgemeinerbar“ (vgl. Bohrer: *Der romantische Brief*, S. 25).

218 Wieland: „Vorwort“ zu La Roches *Geschichte des Fräuleins von Sternheim*, S. 5.

ist: Geht man mit Goffman davon aus, daß sich die Treue einer Wiedergabe, daran bemißt, „wie viele Modulationen zwischen der Kopie und dem Original liegen“²¹⁹, dann bedeutet dies für die Briefromanpoetik: Die Authentizität der präsentierten Schriftstücke hängt von der Art und Weise ab, wie der Herausgeber das Kopierbeziehungsweise das Zitiervorgehen vollzieht. Insofern wird ‚originalgetreues Zitieren‘ zur Voraussetzung für Originalität und Authentizität.²²⁰ Der Briefroman ist also nicht nur ein Rahmen, in den etwas zitathaft hineinkopiert wird, sondern er ist ein Rahmen, in dem das Kopierverfahren selbst thematisiert und inszeniert wird. Dabei liegt die Wahrheits- und Authentizitätsfiktion nicht darin zu behaupten, die in den Briefen dargestellten Ereignisse seien wahr, sondern sie liegt darin zu behaupten, die Briefe seien Original-Dokumente, die ‚originalgetreu‘ zitiert werden. Auf diese Weise wird das Zitierte zu einer „medialen Spur“²²¹ für das angewendete Zitiervorgehen.

4.5 Die strategische Funktion des Herausgeberkommentars

4.5.1 Die Funktion zuverlässiger und unzuverlässiger Herausgeberkommentare

Der fiktive Herausgeber übernimmt als Verkörperung des editorialen Dispositivs die Verantwortung für die Ausführung der Organisationsfunktion. Indes kann er die Organisationsfunktion zuverlässig oder unzuverlässig ausführen. Anders gewendet: Zuverlässigkeit und Unzuverlässigkeit sind zwei Möglichkeiten, die editoriale Tätigkeit zu vollziehen. Der Eindruck der Unzuverlässigkeit kommt auf, wenn man bemerkt, daß jemand beim Erfüllen einer Aufgabe zuwenig Sorgfalt walten läßt. Mit Blick auf die Tätigkeit eines Herausgebers könnte dies zum Beispiel bedeuten, daß der edierte Manuskriptkorpus unvollständig ist, daß die Manuskripte fehlerhaft abgeschrieben wurden oder daß die Kommentare des Herausgebers gewagte oder widersprüchliche Aussagen über die Entstehung und Bedeutung der Manuskripte enthalten. Dabei haben all diese Formen der Unzuverlässigkeit – insbesondere aber der unzuverlässige Kommentar – rezeptionsästhetische Relevanz.

Aus rezeptionsästhetischer Sicht dient ein Kommentar dazu, Leerstellen zu beseitigen und Kohärenz herzustellen. Herausgeber oder Erzähler wollen mit ihren kommentierenden Bemerkungen „die Auffassung der Erzählung einheitlich machen“.²²² Durch diese Operation sinken jedoch die Möglichkeiten des Lesers, sich

219 Goffman: *Rahmen-Analyse*, S. 92.

220 Vgl. hierzu auch Mersch: *Ereignis und Aura*, S. 174.

221 Vgl. Krämer: „Sprache – Stimme – Schrift“, S. 39.

222 Iser: „Die Appellstruktur der Texte“, S. 238.

an der textuellen Mitarbeit zu beteiligen, weil der Autor im Kommentar selbst sagt, „wie seine Erzählung zu verstehen sei“²²³, und damit etwaige Unbestimmtheitsstellen entschärft. Neben dieser Selbstaufklärungsfunktion, die zugleich eine Form der expliziten Selbstdarstellung des Konzepts ist, kann der Kommentar aber auch die Funktion haben, „daß Selbstbeschreibungen irritierbar bleiben und von innen heraus dynamisch werden“.²²⁴ Dies ist etwa dann der Fall, wenn der Leser eines Textes den Eindruck gewinnt, daß die Kommentare dieses Textes „wie bloße Hypothesen“ wirken und „Bewertungsmöglichkeiten“ implizieren, „die sich von den aus den erzählten Vorgängen unmittelbar ableitbaren unterscheiden“.²²⁵ Im Fall eines dergestalt unzuverlässigen Kommentars vergrößert sich der Leerstellenbetrag und der Grad der Unbestimmtheit.

Der Widerspruch zwischen dem, was der Kommentar über den Text sagt, und dem Eindruck, den der Leser durch seine eigene Lektüre gewonnen hat, wirft für den Leser die Frage auf, ob er seiner eigenen Lektüre oder der kommentierenden Lektüre des Autors beziehungsweise des Erzählers trauen soll. Wenn sich das Aussagesubjekt des Textes „in der Rolle eines Kommentators zwischen Geschichte und Leser drängt“²²⁶ und sich die Kommentare dieses Aussagesubjekts als unzuverlässig erweisen, muß der Leser Hypothesen aufstellen, „um die Bewertung der Vorgänge selbst zu finden“.²²⁷ Die Tatsache, daß der Kommentar unzuverlässig ist, wird im Rahmen eines Erzähldiskurses zu einem Anzeichen dafür, daß sich der Leser den Deutungsrahmen des Textes nicht mehr vom Kommentator in Form direkter Sprechakte vorschreiben lassen, sondern seinem eigenen Urteilsvermögen den Vorzug geben soll. Dergestalt wird die instruktive Funktion des Kommentars durch die interpretativen Hypothesen des Lesers ersetzt.

Die Unzuverlässigkeit des Kommentars zielt also einerseits darauf ab, die Zahl der Unbestimmtheitsstellen des Textes zu vergrößern und dadurch die aktive und kritische Mitarbeit des Lesers zu provozieren. Andererseits hat die Unzuverlässigkeit des Kommentars eine strategische Funktion, „die sich auf die Steuerung des Lesers durch den Text bezieht“.²²⁸ Auch wenn unzuverlässige Kommentare keine verbindliche Bewertung des Geschehens mehr geben können, versehen sie den Leser immer noch

mit gewissen Einstellungen, die er nachvollziehen muß, um sich das Geschehen entsprechend zu erschließen; sie überziehen die Geschichte mit Beobachtungsperspektiven, deren Orientierung allerdings wechselt. So eröffnen diese Kommentare einen Bewertungsspielraum, der neue Leerstellen im Text entstehen läßt.²²⁹

223 Ebd.

224 Luhmann: *Die Kunst der Gesellschaft*, S. 401.

225 Iser: „Die Appellstruktur der Texte“, S. 239.

226 Ebd.

227 Ebd.

228 Ebd., S. 252, En. 11.

229 Ebd., S. 239.

Der interpretative Spielraum ergibt sich aus der Diskrepanz zwischen der erzählten Geschichte und den unterschiedlichen Bewertungen, die der Kommentator und der Leser in ihrem jeweiligen Deutungsrahmen vornehmen. Indem der unzuverlässige Kommentar eine eindeutige Bewertung der Geschichte ausspart, eröffnet eben diese Unbestimmtheit dem Leser einen autonomen Bewertungsspielraum.²³⁰ Der Eindruck der Unzuverlässigkeit entsteht jedoch nicht nur durch die Unbestimmtheit des Kommentars, sondern auch durch seine Widersprüchlichkeit. Der unzuverlässige Kommentar wirkt „als latentes Dementi unserer aus der Beobachtung der erzählten Geschichte gewonnenen Eindrücke“.²³¹ Dieses latente Dementi impliziert einen performativen Widerspruch, denn was der Text sagt, widerspricht dem, was sich am Text zeigt. Dadurch wird die Unzuverlässigkeit zum inszenierten genuinen Index dafür, daß „eine Textstrategie gegen die vom Text selbst erzeugten Erwartungen läuft“.²³²

Als inszenierter genuiner Index wird der performative Widerspruch zu einem Appell an den Leser, „selbst zu entdecken“.²³³ Dies bedeutet eine Steigerung der ästhetischen Wirkung des Romans, weil er seine Unbestimmtheitsstellen „durch den Leser beseitigen läßt“.²³⁴ Historisch gesehen, hat dieser Appell an den Leser, seinem eigenen Urteilsvermögen mehr zu vertrauen als der expliziten Leserführung des Erzählers, eine aufklärerische Tendenz.²³⁵ Die durchsichtige Täuschung des Lesers – sei es in Form von Doppelrahmungen, sei es in Form ostentativer Rahmenkonfusionen, sei es in Form inszenierter, performativer Widersprüche – wird gegen Ende des 18. Jahrhunderts zu einem probaten Mittel, das Vermögen zum selbständigen Vollzug interpretativer Aufpfropfungen herauszufordern, indem der Leser an den Rändern des fiktionalen Diskurses lernt, der illokutionären Ebene der Sprache mit aufklärerischem Mißtrauen zu begegnen und statt dessen seinen eigenen, aus der Beobachtung der indexikalischen Ebene gewonnenen Schlußfolgerungen zu vertrauen. Die Tatsache, daß die Unbestimmtheit in literarischen Texten seit dem 18. Jahrhundert ständig zunimmt²³⁶, deutet darauf hin, daß sich die „hermeneutischen Operationen“ des Lesens in dem Maße intensivieren, in dem die maßgebliche Aussageinstanz des Textes darauf verzichtet, ihre Intention explizit zu formulieren. Das heißt freilich nicht, daß der Text keine steuernde Intentionalität mehr besitzt, sondern, daß die Suche nach den „Intentionen des Textes“²³⁷ erschwert wird. Diese Erschwerung schärft das Bewußtsein dafür, daß das Feststellen der Intentionen des Textes immer „das Produkt der Lektüre“ ist.²³⁸

230 Vgl. ebd., S. 233.

231 Iser: „Der Lesevorgang“, S. 268.

232 Ebd.

233 Iser: „Die Appellstruktur der Texte“, S. 243.

234 Ebd.

235 Vgl. Iser: *Der Akt des Lesens*, S. 78.

236 Vgl. Iser: „Die Appellstruktur der Texte“, S. 241.

237 Eco: *Der Streit der Interpretationen*, S. 39.

238 Iser: „Die Appellstruktur der Texte“, S. 243.

4.5.2 Der unzuverlässige Herausgeber im Kontext von *implied author* und Funktion Autor

Mit Blick auf das seit der Mitte des 18. Jahrhunderts gehäuft auftretende Phänomen unzuverlässiger Herausgeberkommentare läßt sich festhalten, daß insbesondere durch die Unzuverlässigkeit der editorialen Instanz ein Spiel in Gang gebracht wird, das den realen Leser dazu zwingt, eine Instanz hinter der Szene zu vermuten, die einer übergeordneten diskursiven Strategie folgt. Aufgrund ihrer strategischen Funktion wirft die Unzuverlässigkeit des Kommentars die Frage nach dem *implied author* auf: Der *implied author* dient der Bezeichnung einer zentralen, aber unsichtbaren Instanz – Booth spricht von „a core of norms and choices“²³⁹ –, welche die Struktur des Textes bestimmt, aber weder dem empirischen Autor noch einer textinternen Erzählinstanz zuzuordnen ist. Daß es eine solche Instanz gibt, wird erst dann plausibel, wenn sich die Aussagen oder Handlungen des Erzählers nicht in Übereinstimmung mit den „Normen des Werks“ befinden²⁴⁰, das heißt wenn sich der Erzähler als *unreliable narrator* entpuppt.²⁴¹

Im Gegensatz zu Booth leugnet Genette die Notwendigkeit, den *implied author* zu einer eigenständigen narrativen Instanz zwischen Erzähler und realem Autor zu machen²⁴², denn er geht von einer übergangslosen Trennung der Ebene des fiktiven Erzählers und der Ebene des realen Autors aus. Die Erzählung „wird fiktiv von ihrem Erzähler produziert und faktisch von ihrem (realen) Autor; zwischen ihnen wird kein Dritter aktiv, und jegliche textuelle Performanz kann nur dem einen oder dem anderen zugeschrieben werden, je nachdem, welche Ebene man wählt“²⁴³.

Damit verneint Genette zugleich die Möglichkeit, vom Phänomen eines *unreliable narrator* auf die Instanz eines *implied author* zurückzuschließen. Seiner Ansicht nach gibt es für den Autor nur zwei Möglichkeiten, „ein untreues Bild

239 Booth: *The Rhetoric of Fiction*, S. 74.

240 Vgl. ebd., S. 158 f.

241 Ebd.

242 Vgl. Genette: *Die Erzählung*, S. 291. Genette spricht allerdings nicht vom *implied author*, sondern vom „implizierten Autor“, der das „Bild des Autors im Text“ ist (ebd., S. 285). Hier ist zu fragen, ob Genette – aber auch andere – die Ausdrücke „implicit“ und „implied“ nicht fälschlicherweise gleichsetzen. Insbesondere mit Blick auf die Gricesche Theorie der konversationellen Implikaturen ließe sich nämlich zeigen, daß das „Implizite“ nicht mit dem „Implizierten“ gleichgesetzt werden kann.

243 Ebd., S. 286. In diese Richtung zielt der Vorschlag von Kindt und Müller, „den Begriff des *implied author* schlicht durch den Begriff *author* zu ersetzen“ (Kindt/Müller: „Der ‚implizite Autor‘“, S. 285). Nünning kritisiert dagegen primär die Begriffswahl, da der Ausdruck *implied author* eine „Personalisierung“ suggeriert (Nünning: „Renaissance eines anthropologisierten Passepartouts“, S. 4), mithin die Tatsache seiner Abstraktheit verschleierte. Bal akzeptiert das Konzept des *implied author* allenfalls als *Passepartout* für jene „theoretischen Überreste“, welche die Erzähltheorie in kein kohärentes Modell integrieren kann (Bal: „The Laughing Mice or: On Focalization“, S. 209). Meines Erachtens muß hier grundsätzlich zwischen zwei Fragestellungen unterschieden werden: Die Frage, ob der Begriff des *implied author* aufgrund seiner personalen Konnotationen passend gewählt ist, darf nicht mit der Frage verwechselt werden, ob es plausibel ist, eine dritte Instanz zwischen Erzähler und realem Autor anzunehmen.

seiner selbst zu produzieren“: entweder in Form einer „unwillentlichen Offenbarung einer unbewußten Persönlichkeit“²⁴⁴, oder aber in Form „einer bewußten Simulation, d. h., der reale Autor täuscht in seinem Werk vor, er habe eine andere Persönlichkeit als die, die er in Wirklichkeit hat oder zu haben meint“.²⁴⁵ Im Gegensatz zu Genette läßt Nünning zwar die Möglichkeit eines *unreliable narrator* zu, erklärt aber den Rückschluß auf die Instanz des *implied author* für unzulässig.²⁴⁶ Im Falle eines unzuverlässigen Erzählers bekommen „die Aussagen des Erzählers eine ihm nicht bewußte und von ihm nicht beabsichtigte Zusatzbedeutung für den Leser“.²⁴⁷ Um die Unzuverlässigkeit der privilegierten Erzählinstanz erkennen zu können, muß „der Rezipient zwar das Werte- und Normensystem des Gesamttextes hinzuziehen“, braucht aber nicht auf den *implied author* zu rekurren, „weil das Werkganze die relevante Bezugsgröße ist“.²⁴⁸ Kindt und Müller kritisieren Nünning's Versuch, den Begriff des *implied author* durch die Kategorie der „Gesamtstruktur“ beziehungsweise des „Werkganzen“ zu ersetzen, mit dem Argument, es bleibe unklar, worin die „literaturtheoretische Funktion“ dieser Kategorien bestehen solle.²⁴⁹ Worin besteht der Grund dieser Unklarheit?

Zur Gesamtstruktur des Textes gehören laut Nünning „die Perspektivenstruktur, die Figurenkonstellation und die Kontrast- und Korrespondenzrelationen zwischen den Figuren“.²⁵⁰ Auf einer abstrakten Ebene bezeichnet die Gesamtstruktur die „Summe aller struktureller Kontrast- und Korrespondenzbezüge“²⁵¹, die eine „virtuelle Struktur“ bilden. Diese Struktur wird jedoch „erst im Rezeptionsprozeß realisiert [...], indem der Leser Beziehungen zwischen Bestandteilen eines Textes konstituiert“.²⁵² Nünning setzt also die Gesamtstruktur des Textes mit den vom Leser aufgestellten Hypothesen über die gesamte Textstruktur gleich. Dadurch fällt er jedoch in einem entscheidenden Punkt hinter die semiotischen und rezeptionsästhetischen Ansätze von Iser und Eco zurück: Er zieht nämlich die Möglichkeit nicht in Erwägung, die Gestaltungsmittel der höheren Textebene als überindividuelle Intentionalität einer Strategie des Textes zu fassen.

244 Genette: *Die Erzählung*, S. 287 f.

245 Ebd. Hier begeht Genette meines Erachtens einen Kategorienfehler, da er den *unreliable narrator* als *unreliable author* mißversteht: In beiden Fällen ist immer der „reale Autor“ die entscheidende Instanz – zum einen als unwillentlich sich offenbarende „unbewußte Persönlichkeit“, zum anderen als intentionale Simulations-Instanz, die vortäuscht, eine andere Persönlichkeit zu sein.

246 Vgl. Nünning: „Renaissance eines anthropologisierten Passepartouts“, S. 15. Nünning verwirft den „unreliable narrator“ mit der Begründung, daß die durch den „unreliable narrator“ entstehende Inkonsistenz, nur dann bemerkt wird, wenn der Leser die „Werte und Normensysteme des Gesamttextes“ hinzuzieht. Eben weil das Werkganze hierfür die „relevante Bezugsgröße“ sei, könne man auf den *implied author* verzichten.

247 Ebd.

248 Ebd.

249 Vgl. Kindt/Müller: „Der ‚implizite Autor‘“, S. 275.

250 Nünning: „Renaissance eines anthropologisierten Passepartouts“, S. 22.

251 Ebd., S. 19.

252 Ebd.

Der Begriff der ‚Strategie‘ läßt sich, ebenso wie der Begriff der ‚Struktur‘, als überpersönliche Funktion begreifen. Anders als der Strukturbegriff impliziert die Strategie jedoch keine ‚Nicht-Intentionalität‘, sondern eine nicht-individuelle Form intentionalen Geladenseins. Eine Struktur kann als Wirkung einer unbekannteren Ursache durchaus nicht-intentionalen Charakter haben – so gibt es unbewußte und mithin nicht-intentionale Handlungsmuster. Eine Strategie ist dagegen immer intentional, weil sie einer zielgerichteten Handlungsdynamik gehorcht, muß aber nicht notwendigerweise an ein Individuum geknüpft sein. Eben hierin liegt auch die Pointe des Funktionsbegriffs: Er drückt eine überindividuelle und überpersönliche Form der Intentionalität aus. Gleiches gilt für das Dispositiv im Sinne Foucaults: Es ist Ausdruck einer „strategischen Funktion“²⁵³, die „gleichzeitig intentional und nicht-subjektiv“ ist.²⁵⁴ Der Strategiebegriff bildet damit gewissermaßen die Klammer zwischen persönlichen, performativen und dispositiven Ausführungsmodi von Intentionalität.²⁵⁵

Es bleibt die Aufgabe herauszuarbeiten, welche literaturtheoretischen Konsequenzen die Verwendung von Begriffen wie ‚Textintention‘ und ‚Erzählstrategie‘ haben.²⁵⁶ Zugleich ist zu fragen, ob mit Hilfe von Ecos Modell der interpretativen Kooperation den Einwänden Genettes und Nünning gegen Booths Begriff des *implied author* Rechnung getragen werden kann, ohne dessen strategische Funktion einem „realen Autor“ (Genette) oder einer statischen „Gesamtstruktur“ (Nünning) überlassen zu müssen. Ecos Pendant zum *implied author* ist der „Modell-Autor“.²⁵⁷ Er ist das Resultat einer vom Leser aufgestellten Hypothese über die „Strategie des Textes“²⁵⁸ und hat insofern inferentiellen Charakter. Bemerkenswerterweise geht auch Booth davon aus, daß sich der *implied author* erschließen läßt: „We infer him as an ideal, literary, created version of the real man“.²⁵⁹ Dies bedeutet freilich, daß die Instanz des *implied author* „vom empirischen Leser als Rezeptionsleistung ausgearbeitet werden muß“²⁶⁰, obwohl der Ausdruck ja „gerade eine Rückbindung an den Autor und die Senderseite nahelegt“.²⁶¹

Die Alternativen scheinen klar zu sein: Entweder man ersetzt den Begriff des *implied author* durch den Begriff *author* und billigt damit dem realen Autor die

253 Vgl. Foucault: *Dispositive der Macht*, S. 120.

254 Foucault: *Der Wille zum Wissen*, S. 116.

255 Vgl. hierzu Wetzels: „Autor/Künstler“, S. 482, der betont, daß Foucault die Dimension der Person des Autors aus seiner Analyse der *Funktion Autor* ausklammert, „um dadurch eine Leerstelle als funktional offenes Dispositiv entstehen zu lassen, das von der écriture als Raum eröffnendes Spiel erfüllt wird“.

256 Vgl. Kindt/Müller: „Der ‚implizite Autor‘“, S. 286.

257 Eco: *Lector in fabula*, S. 77.

258 Ebd.

259 Booth: *The Rhetoric of Fiction*, S. 74. Diesen Gedanken greift Chatman auf, wenn er schreibt: „we might better speak of the ‚inferred‘ than of the ‚implied‘ author“ (Chatman: *Coming to Terms*, S. 77).

260 Nünning: „Renaissance eines anthropologisierten Passepartouts“, S. 10.

261 Ebd., S. 11. Hier scheint Nünning unter „Rückbindung“ die „alleinige Kontrolle über den Text“ zu verstehen, anstatt das Verhältnis von Autor und Leser, wie Eco, als Interaktion zweier Textstrategien mit unterschiedlicher „intentionaler Ausrichtung“ zu sehen.

zentrale strategische Entscheidungsfunktion zu, oder aber man transformiert den *implied author* in einen *inferierten*, *hypothetischen Autor*, der erst durch den Interpretationsakt des Lesers hervorgebracht werden muß. Eine dritte Möglichkeit besteht in der Annahme, „daß Autor und Autorfunktion miteinander identisch sind“.²⁶² Sie impliziert, daß der Begriff des *implied author* in der Funktion Autor aufgeht. Tatsächlich läßt sich diese These mit Blick auf eine Variante gegen Ende von Foucaults „Was ist ein Autor?“ plausibilisieren.²⁶³ Dort heißt es:

[...] der Autor ist keine unendliche Quelle von Bedeutungen, die das Werk erfüllen, der Autor geht dem Werk nicht voraus. Es ist ein bestimmtes funktionelles Prinzip, durch das man in unserer Kultur begrenzt, ausschließt, auswählt, selegiert: kurz, das Prinzip, durch das man der freien Zirkulation, der freien Manipulation, der freien Komposition, Dekomposition und Rekomposition der Fiktion Fesseln anlegt.²⁶⁴

Durch diese – keineswegs positiv konnotierte – Rahmungsfunktion wird die Funktion Autor zu jenem Prinzip, das, wie es später in *Die Ordnung des Diskurses* heißt, „der beunruhigenden Sprache der Fiktion ihre Einheiten, ihren Zusammenhang, ihre Einfügung in das Wirkliche gibt“.²⁶⁵ Die Funktion Autor umfaßt so besehen drei Aspekte: Sie begrenzt erstens die „krebstartig wuchernde Ausbreitung“ der Fiktion. Sie ist zweitens „das Prinzip der Ökonomie in der Verbreitung des Sinns“²⁶⁶, und drittens besteht der ideologische Aspekt der Funktion Autor darin, daß die Präsentation des Autors als schöpferisches Genie seine Rolle verschleiert, die er seit dem 18. Jahrhundert spielt, nämlich die eines „Regulators von Fiktion“.²⁶⁷

Die Funktion Autor koinzidiert darin mit dem Konzept des *implied author*, daß sowohl die Funktion Autor als auch der *implied author* Selektionsinstanzen sind. Während die Funktion Autor jedoch als überpersönliches, funktionales Prinzip wirksam ist, durch das man die Möglichkeiten der freien Komposition und der Rekomposition „begrenzt, ausschließt, auswählt, selegiert“²⁶⁸, erscheint der *implied author* als ideales Bild einer individuellen Persönlichkeit. Der *implied author* repräsentiert als ideale Version des „real man“ die „sum of his own choices“²⁶⁹, die er „consciously or unconsciously“ getroffen hat. Geht man nun davon aus, daß Foucault grundsätzlich Recht hat, wenn er die Funktion Autor als institutionelles und ökonomisches Prinzip der Verbreitung und der Regulierung von Sinn ansieht, dann ist der *implied author* als personaler Teilbereich der überpersönlichen Funktion Autor anzusehen. Mit anderen Worten: Der *implied author*, gefaßt als „the

262 Corti: *Die geschäftliche Rekonstruktion von Autorschaft*, S. 130.

263 1970 trug Foucault an der Universität Buffalo eine veränderte Version von „Was ist ein Autor?“ vor, die 1979 in den Vereinigten Staaten veröffentlicht (*infra*, Nr. 258) und von Foucault autorisiert wurde.

264 Foucault: „Was ist ein Autor? (Vortrag)“, S. 1030, Fn.

265 Foucault: *Die Ordnung des Diskurses*, S. 21.

266 Foucault: „Was ist ein Autor? (Vortrag)“, S. 1029, Fn.

267 Ebd., S. 1030, Fn.

268 Ebd.

269 Booth: *The Rhetoric of Fiction*, S. 74.

entire range of choices made by the author²⁷⁰, trifft seine Wahlentscheidungen immer schon im Rahmen der Funktion Autor. Hieraus folgt meines Erachtens, daß es sinnvoll ist, den Begriff des *implied author* als Aspekt der Funktion Autor zu deuten, die ihrerseits durch die Funktion Herausgeber gerahmt und durch ein „Gesamtdispositiv“²⁷¹ gesteuert wird.

Ich möchte noch einmal auf das Phänomen des unzuverlässigen Kommentars zurückkommen, um dessen strategische Funktion zu beleuchten: Wenn die Kommentare eines Erzählers oder eines fiktiven Herausgebers für den Leser erkennbar falsch sind, dann eignen sie sich nicht mehr zu einer expliziten Leserlenkung. Die explizite Leserlenkung durch den Erzähler- oder Herausgeberkommentar erscheint mithin als das Täuschungsmanöver einer Instanz, die als ‚Regisseur‘ hinter der Szene wirkt.²⁷² In dem Maße, in dem sich dieses Täuschungsmanöver als durchschaubares erweist, wird die Unzuverlässigkeit Bestandteil einer diskursiven Gesamtstrategie, die ihr Beabsichtigt-Sein in Form einer „narrativen Implikatur“ signalisiert.²⁷³

Die selbstentblößende wie selbstanzeigende Unzuverlässigkeit des Kommentars hat dann die Funktion einer impliziten Leserlenkung: Der unzuverlässige Kommentar besitzt ein strategisches „Lenkungspotential“²⁷⁴ mit dispositiver Funktion. Da dieses Lenkungspotential aber erst im Rahmen eines Schlußfolgerungsprozesses seitens des Lesers entfaltet wird, geht die dispositive Funktion von der Aussageinstanz des Textes an den Leser über. Die dispositive Funktion findet ihren Ausdruck in einem inszenierten Machtgefälle zwischen beiden Instanzen. Die Unzuverlässigkeit des auktorialen oder editorialen Aussagesubjekts entbindet den Leser davon, sich dessen dispositiver Steuerungsmacht zu überlassen. Statt dessen übernimmt nun der Leser – scheinbar autonom – die dispositive Interpretationsmacht. Das durch die Unzuverlässigkeit geweckte interpretative Mißtrauen lenkt die Aufmerksamkeit des Lesers von den Aussagen des Textes auf die Form der Botschaft. Das heißt, der unzuverlässige Kommentar bringt den Leser dazu, durch den Vollzug interpretativer Aufpfropfungen seinen Deutungsrahmen zu modulieren. Eben hierin besteht die strategische wie dispositive Funktion des unzuverlässigen Kommentars.

Deutet man die offensichtliche Widersprüchlichkeit zwischen den Sprechakten, die Erzähler beziehungsweise fiktiver Herausgeber äußern, und den indexikalischen Informationen, die sich aus der Organisation der Gesamtstruktur herauslesen lassen, als strategischen performativen Widerspruch, so hat dieser eine doppelte Funktion: Er soll eine Rahmenkonfusion auslösen und zugleich als Rahmungshinweis fungieren. Der semiotische Status dieses Widerspruchs changiert zwischen inszenierter genuiner und autoreflexiver degenerierter Indexikalität. Insofern der strategische performative Widerspruch sein Inszeniertsein im Modus der „Selbstan-

270 Ebd.

271 Foucault: *Der Wille zum Wissen*, 116.

272 Vgl. Barthes: „La mort de l'auteur“, S. 64.

273 Henry: *Pretending and Meaning*, S. 107.

274 Iser: *Der Akt des Lesens*, S. 100.

zeige“²⁷⁵ entblößend zu verstehen gibt, wird er zu einem Signal für das strategische Wirken eines editorialen Dispositivs, das die Verlässlichkeit der im Text gemachten Aussagen in strategischer Absicht untergräbt. Mit anderen Worten, der unzuverlässige Herausgeberkommentar ist als negative performative Geste bei der Ausführung eines editorialen Dispositivs anzusehen.

4.5.3 Konsequenzen für das strategische Verhältnis von Autor und Leser

Vor dem Hintergrund der bisherigen Überlegungen gilt es nun, das strategische Verhältnis zwischen Autor und Leser zu bestimmen. Nach Genette wendet sich der Autor einer Erzählung „an einen Leser, den es in dem Moment, wo er sich an ihn wendet, noch nicht gibt und vielleicht nie geben wird. Im Gegensatz zum implizierten Autor, der, im Kopf des Lesers, die Vorstellung von einem *wirklichen* Autor ist, ist der implizierte Leser, im Kopf des realen Autors, die Vorstellung von einem *möglichen* Leser“.²⁷⁶

Nach Eco verdanken sich der Autor ‚im Kopf des Lesers ebenso wie der Leser ‚im Kopf‘ des Autors inferentiellen Prozessen, im Rahmen deren Autor und Leser Hypothesen aufstellen. Mit dem Akt des Schreibens entwirft der empirische Autor einen hypothetischen Modell-Leser. Da er diese Hypothese „in seine eigene Strategie übersetzt“, kennzeichnet er sich selbst „als Subjekt der Äußerung“, und zwar „in strategischen Begriffen und zugleich als eine Art textueller Operation“.²⁷⁷ Der hypothetische Modell-Leser erweist sich dabei ebenso als Entwurf wie der hypothetische Modell-Autor, den der Leser aus „den Daten der Textstrategie deduziert“.²⁷⁸ Entscheidend ist nun, daß sowohl die Hypothesen des Lesers als auch die Hypothesen des Autors Entwurfscharakter haben: Der Autor ‚entwirft‘ mit dem hypothetischen Modell-Leser ein Konzept des Textes, genau wie der Leser mit seinen Hypothesen über den Modell-Autor ein Konzept des Textes entwirft. Der empirische Leser stellt die Hypothese auf, daß der empirische Autor einen Text entworfen hat, aus dem er, der empirische Leser, ersehen soll, welchen Modell-Leser der Autor konzipiert hat. Diese Hypothese ist aber nicht nur die Hypothese vom Modell-Autor, sondern sie *ist* der Modell-Autor. Dieser existiert überhaupt nur als hypothetischer Entwurf des Lesers. Umgekehrt existiert auch der Modell-Leser nur als Hypothese des empirischen Lesers, der sich also gleichsam selbst entwirft. Der Selbst-Entwurf eines Modell-Lesers aus der Interpretationsperspektive des empirischen Lesers ist also verschieden von dem Entwurf eines Modell-Lesers aus der Produktionsperspektive des empirischen Autors. Dieser vom Autor entworfene Leser ist der „intendierte Leser“.²⁷⁹

275 Ebd., S. 136.

276 Genette: *Die Erzählung*, S. 291.

277 Eco: *Lector in fabula*, S. 76.

278 Ebd., S. 77.

279 Vgl. Iser: *Der Akt des Lesens*, S. 59.

Während der intendierte Leser letztlich immer eine Hypothese des empirischen Autors ist, verdankt sich der Modell-Leser im Sinne Ecos einer Dialektik von Fremdentwurf durch den empirischen Autor *vor* dem Akt des Lesens und Selbstentwurf *im* Akt des Lesens durch den empirischen Leser. Als kohärenzerzeugendes Prinzip im Akt des Lesens kann sich der Modell-Leser von den strategischen Hypothesen des Autors, die im Arrangement des Textes ihren Niederschlag gefunden haben, emanzipieren – auch wenn er sich in irgendeiner Form zu ihnen verhalten muß. Sobald der empirische Leser jedoch Hypothesen über die Organisation des Textes durch den Autor aufstellt, betreffen diese Hypothesen nicht den ‚wirklichen Autor‘, wie Genette annimmt, sondern einen ‚möglichen Autor‘. Deshalb muß der empirische Leser in zweifelhaften Fällen – etwa beim *unreliable narrator* – zwei unterschiedliche Modell-Autoren entwerfen. Im Entwurf dieser zwei Modell-Autoren muß er sich aber auch selbst als zwei unterschiedliche Modell-Leser entwerfen – das heißt, er erfährt die Inkonsistenz zweier widerstreitender Interpretationshypothesen als Inkonsistenz seines hypothesenaufstellenden Bewußtseins.²⁸⁰ Der Selbstentwurf des Lesers bekommt in dem Moment strategisches Lenkungspotential, in dem der Modell-Leser die Unzuverlässigkeit des Erzählers beziehungsweise des Herausgebers nicht nur als Inkonsistenz der Hypothesen über den Modell-Autor erkennt, sondern als *absichtlich* hervorgerufene Inkonsistenz auffaßt: als Inkonsistenz, die den Leser dazu veranlassen soll, hypothetisch eine diskrete Strategie anzunehmen, in der sich der Plan des Werks realisiert. So besehen wird die Inkonsistenz des hypothesenaufstellenden Leser-Bewußtseins zu einer Selbstdarstellung des Autor-Konzepts.

4.5.4 Die Funktion Herausgeber als *editoriales Dispositiv*

Zusammenfassend lassen sich drei Konsequenzen festhalten: *Erstens* erfährt der Autor an der ‚Nullstelle des Diskurses‘²⁸¹ eine Verdopplung: Einerseits ist er als inferierter Autor das Resultat einer Hypothese seitens des Lesers, andererseits entwirft er sich im Akt des Schreibens in einer Art und Weise, die zu einem Bruch zwischen wirklichem Schriftsteller und fiktionalem Sprecher führt.²⁸² *Zweitens* kann man diesen Selbstentwurf mit Martínez-Bonati als initialen Akt des Selbstzitats auffassen, bei dem sich der Autor als hypothetische Aussageinstanz entwirft und sich durch ein Selbstzitat als eben diese Aussageinstanz repliziert. Dergestalt wird der Akt des Zitierens zu einem poetischen Akt des Hervorbringens einer narrativen Aussageinstanz. *Drittens* vollzieht der Autor mit dem Akt des Selbstzitats gewissermaßen eine Selbstaufpflanzung: Das Autorschaftskonzept der genuinen Zeugung wird durch das Konzept der nachträglichen Adoption des Geschriebenen substituiert. *Dadurch wird Autorschaft zur Selbstherausgeberschaft.*

280 Vgl. Poulet: „Phenomenology of Reading“, S. 54, sowie Iser: „Der Lesevorgang“, S. 273.

281 Iser: „Auktorialität. Die Nullstelle des Diskurses“, S. 240.

282 Foucault: „Was ist ein Autor? (Vortrag)“, S. 1020.

Was bedeutet die These, Autorschaft sei als Selbstherausgeberschaft aufzufassen, in bezug auf das Phänomen der Herausgeberfiktion?

Der narrative Akt, durch den eine fiktionale Aussageinstanz ins Werk gesetzt wird, gründet auf einer implizit vorausgesetzten oder explizit vorgeführten, performativen Geste des Zitierens. Indem diese Geste ausgeführt und aufgeführt wird, vollzieht sich der Bruch zwischen wirklichem Schriftsteller und fiktionalem Schreiber. Im Fall der Herausgeberfiktion ist der Bruch zwischen Autor und Aussageinstanz sogar durch eine doppelte Geste des Zitierens ausgezeichnet: Aus der negativen Geste auktorialer Verneinung am extradiegetischen Rand des Diskurses folgt, daß der narrative Akt, mit dem eine intradiegetische Aussageebene erzeugt wird, als Akt des Zitierens aufgefaßt werden muß. Das heißt, der Autor bringt einen Erzähldiskurs zur Welt, indem er in der Maske fingierter oder fiktiver Herausgeberschaft die schriftliche Rede seiner eigenen intradiegetischen Figuren zitiert. Diese Form des Selbstzitats impliziert aber auch ein Zitat der Funktion Autor. Genauer gesagt, die *partage* der verschiedenen Aussageinstanzen, durch welche die Funktion Autor laut Foucault ausgezeichnet ist²⁸³, verdankt sich der performativen Geste eines ersten, diskurstiftenden Selbstzitats an der Nullstelle des Diskurses, dem weitere Zitatgesten folgen.

Während Foucault nur die Spaltung zwischen wirklichem Schriftsteller und fiktionalem Sprecher erwähnt, läßt sich vor dem Hintergrund des bislang Ausgeführten sagen, daß der fingierte ebenso wie der fiktive Herausgeber eine zentrale Rolle in diesem diskursiven Prozeß der Spaltung einnimmt, weil diese beiden Instanzen den Übergang zwischen wirklichem Schriftsteller und fiktionalem Sprecher markieren und modulieren. Der fingierte Herausgeber befindet sich in relativer Nähe zum wirklichen Schriftsteller – hat aber durch die negative Geste auktorialer Verneinung den Bruch mit der Idee eines ‚genuinen Erzeugers‘ bereits vollzogen. Die fiktive Herausgeber-Figur steht in relativer Nähe zu der Instanz des Erzählers, leitet sich aber ihrerseits von der fingierten Herausgeberschaft her, ist also deren ‚Spaltprodukt‘. So betrachtet stellen fingierte und fiktive Herausgeberschaft Modulationen des Bruchs zwischen wirklichem Schriftsteller und fiktionalem Sprecher dar.

Was bedeutet die These, daß Autorschaft als Selbstherausgeberschaft aufzufassen ist, mit Blick auf den paratextuellen Rahmendiskurs der Herausgeberfiktion?

Der Rahmendiskurs der Herausgeberfiktion ist ein indexikalischer Rahmungshinweis und hat gleichermaßen performative wie parergonale Rahmungsfunktion. Dabei koppelt die Herausgeberfiktion die Operation der Selbstbeschreibung mit der Operation der Selbststrahlung, indem sie die Aufpflanzung als Verfahren des Zitierens und Rahmens vorführt. Als Verfahren der Rahmung tritt die Aufpflanzung in Form von parergonalen Kommentaren in Erscheinung. Der Kommentar hat neben seiner performativen wie parergonalen Funktion als typographische Verkörperung eines Rahmens auch poetische und metafiktionale Funktion. Der Kommentar ist eine Selbstbeschreibung der „Einstellung auf die Botschaft als sol-

283 Vgl. Foucault: „Was ist ein Autor? (Vortrag)“, S. 1020.

che²⁸⁴, die „als intendierte selbstbezügliche Aussage“²⁸⁵ über die performativen und narrativen Rahmungsbedingungen aufzufassen ist und als allographer Kommentar maskiert wird, damit der Autor (in der Maske des Herausgebers) autoreflexiv auf den eigenen Text Bezug nehmen kann. Versteht man unter „Botschaft als solche“ den Haupttext, so kann der editoriale Kommentar auf den Haupttext als Dokument oder als Monument Bezug nehmen. Im ersten Fall bezieht sich der Kommentar auf die illokutionäre Rolle und den propositionalen Gehalt der Botschaft, im zweiten Fall auf deren monumentale Indexikalität. Versteht man unter „Botschaft als solche“ den Paratext, von dem her kommentiert wird, so erweist sich der Kommentar als Selbstkommentar, der einen explizit oder implizit metafiktionalen Charakter hat. Im zweiten Fall reflektiert der Selbstkommentar nicht nur die performativen und poetischen Rahmenbedingungen des Haupttextes, sondern setzt eine *autoprésentation du concept* in Szene: Dadurch nämlich, daß er den Bruch zwischen Paratext und Haupttext sowie den Bruch zwischen den Aussageinstanzen, die im Paratext und im Haupttext zu Wort kommen, performativ vorführt. In der Vorführung dieses doppelten Bruchs vollzieht sich die Funktion Autor als Funktion Herausgeber.

Was bedeutet die These, daß Autorschaft als Selbstherausgeberschaft aufzufassen ist, mit Blick auf die Funktion Herausgeber?

Die These, Autorschaft sei als Selbstherausgeberschaft zu deuten, gründet auf der Annahme, daß die Funktion Autor von der Funktion Herausgeber gerahmt wird. Im Rahmen fiktionaler Diskurse wird die Funktion Herausgeber implizit durch die jeden narrativen Akt begleitende Geste des Zitierens und explizit durch die Inszenierung fingierter oder fiktiver Herausgeberschaft verkörpert. Diese beiden Formen performativer *Prosopopoiia* sind Maskierungen der Funktion Herausgeber. Die Funktion Herausgeber hat als Bündel performativer Operationen der Selektion und der Regulation, die der Organisation des Diskurses und der strategischen Steuerung des Lesers dienen, den Status eines Dispositivs. Der Begriff des *editorialen Dispositivs* läßt sich sowohl auf die Funktion Autor als auch auf die Instanz des *implied author* beziehen. So kann eine fiktive Herausgeber-Figur als Maske der Autorfunktion ihre Textstrategie explizit mitteilen oder implizit zu verstehen geben. Gleiches gilt für einen Autor, der seine Autorschaft verneint und sich mit einer fingierten Herausgeber-Rolle tarnt. Jede Form der Autorschaft wird durch die Funktion Autor gerahmt. Die Funktion Autor wird ihrerseits wiederum durch die Funktion Herausgeber gerahmt – ein Umstand, der durch die Editions-Szenen der Herausgeberfiktion explizit vorgeführt wird. Die Klammer zwischen den drei Ebenen Realität, Funktion und Fiktion ist das editoriale Dispositiv: Es verknüpft als funktionales, überpersönliches und überindividuelles Prinzip die äußere Ebene des wirklichen Schriftstellers mit der inneren Ebene einer fiktiven Aussageinstanz. Mit anderen Worten, die *Funktion Autor*, der *implied author* und der *reale Autor* greifen jeweils auf ein editoriales Dispositiv zurück. Und insofern das, was diese

284 Jakobson: „Linguistik und Poetik“, S. 92.

285 Wolf: *Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung in der Erzählkunst*, S. 226 f.

Begriffe jeweils bezeichnen, durch ein editoriales Dispositiv determiniert ist, ist es gleichgültig, welchen dieser Begriffe man verwendet. Diese mit dem Hinweis auf das ubiquitär wirkende editoriale Dispositiv begründete Gleichgültigkeit gegenüber der Frage ‚Wen kümmert’s wer spricht?‘ scheint mir die angemessene Beantwortung eben dieser Frage zu sein. Die Differenz zwischen dem, was die Funktion Autor, der *implied author* und der reale Autor bezeichnen, kann – sofern man davon ausgeht, daß es eine Differenz gibt – als Differenz zwischen jenen Ebenen verstanden werden, auf denen das editoriale Dispositiv seine Rahmungsfunktion entfaltet.

Was bedeutet die These, daß Autorschaft als Selbstherausgeberschaft aufzufassen ist, mit Blick auf die Rede vom editorialen Dispositiv?

Mit Bezug auf das editoriale Dispositiv lassen sich drei Feststellungen treffen: *Erstens* ist das editoriale Dispositiv ein parergonales und performatives Rahmungsverfahren. *Parergonal*, weil es aufgrund seiner strategischen Funktion von einem „bestimmen Außen“ her, „im Inneren des Verfahrens“²⁸⁶ der Leserlenkung mitwirkt. *Performativ*, weil die editoriale Tätigkeit im Spannungsverhältnis zwischen der Ausführung und der Aufführung von Rahmungsakten steht: Die editoriale Rahmungsfunktion changiert zwischen den Polen der funktionalen Ausführung all jener ernsthaften Sprechakte, die den kritischen und den kreativen Akt des Herausgebens konstituieren, und der Inszenierung dieser editorialen Akte als Editions-Szene mit „Doppelrahmung“.²⁸⁷

Zweitens steht das editoriale Dispositiv mit Blick auf die Verkörperungsbedingungen im Spannungsverhältnis von iterativen Aufpfropfbewegungen einerseits und den Replikationsverfahren der wiederholbaren Materialität andererseits. Das editoriale Dispositiv steuert und sichert die Akte des Zitierens, Kopierens, Archivierens und Dokumentierens, indem es diese an die technischen und juristischen Rahmenbedingungen rückbindet, also alle Akte des Zitierens wie des Replizierens durch indexikalische Rahmungshinweise sichert. Der Akt der Herausgabe vollzieht eine Transformation von den internen performativen Rahmungen des Zitierens zu den externen performativen Rahmungen des Publizierens – unter Berücksichtigung der drucktechnischen Replikationsverfahren.

Drittens steht das editoriale Dispositiv im Spannungsverhältnis von genuiner und degenerierter Indexikalität. Geht man davon aus, daß die editoriale Tätigkeit wesentlich im Zitieren, Arrangieren und Kommentieren von Schreibspuren besteht, impliziert der Vollzug der editorialen Tätigkeit einen semiotischen Prozeß des „Unmotiviert-Werdens“²⁸⁸, weil die genuine Indexikalität monumentaler Schreibspuren durch degenerierte editoriale Indices gerahmt wird. Diese editorialen Indices verweisen von einem bestimmten Außen her auf das im Inneren gerahmte Material und wirken zugleich durch die Geste des Verweisens parergonal im Inneren des Rahmungsverfahrens mit.

286 Vgl. Derrida: *Die Wahrheit in der Malerei*, S. 74.

287 Vgl. Luhmann: *Die Kunst der Gesellschaft*, S. 178.

288 Derrida: *Grammatologie*, S. 81.

5.1 Exposition des Fragehorizonts

Wielands *Geschichte des Agathon* gilt als erster moderner Roman im deutschen Sprachraum. So heißt es bei Lessing, durch seine selbstreflexive Erzählweise lege es dieser „erste und einzige Roman für den denkenden Kopf, von klassischem Geschmacke“¹, darauf an, bei seinen Lesern ein Bewußtsein für „verschiedene Möglichkeiten der Deutung“ zu schaffen.² Dabei kommt dem „Vorbericht“ der *Geschichte des Agathon* eine „zentrale Bedeutung“³ zu, denn er führt nicht nur „einschlägige Positionen“⁴ der poetologischen Romanreflexion des 18. Jahrhunderts vor, sondern auch die Prämissen für das Verständnis „der immanenten Poetik des Romans“.⁵ Im Vorbericht wird eine Umwertung der Begriffe ‚Geschichte‘ und ‚historische Wahrheit‘ eingeleitet, die dem Prinzip des Wahrscheinlichen eine entscheidende Rolle zuweist. Dies impliziert ein neues Verständnis „der Einbildungskraft des Dichters“ als des „Medium[s] der Darstellung“ und der „wirkungsästhetischen Absicht des Romans“.⁶ Der Vorbericht thematisiert jedoch nicht nur „die Absichten und Schwierigkeiten“⁷ des Projekts, sondern ironisiert die „zeitübliche Berufung auf historische ‚Wahrheit‘“ und rückt statt dessen „die Bedeutung der Fiktionalität“ in den Blick.⁸ Insofern der editoriale Rahmendiskurs dazu beiträgt, „im Erzählen das Erzählen selbst transparent zu machen“⁹, hat er eine metafiktionale Funktion, durch die der Text „sich selbst, seinen Status, sein Realitätsverhältnis kritisch thematisiert“.¹⁰

Im Folgenden soll untersucht werden, wie in den Paratexten der *Geschichte des Agathon* das Verhältnis von Fiktion und Nicht-Fiktion thematisiert und Autorschaft als Herausgeberschaft inszeniert wird. Auch wenn dem Vorbericht zur *Geschichte des Agathon* zentrale Bedeutung zugesprochen wird, bleibt sein logischer Status und seine diskursive Funktion für den Haupttext auf merkwürdige Weise unklar. Diese Unklarheit ist programmatischer Natur. Der Paratext der *Geschichte des Agathon*

1 Lessing: *Hamburgische Dramaturgie*, in: ders.: Werke, Bd. 4, S. 555.

2 Vgl. Preisendanz: „Die Auseinandersetzung mit dem Nachahmungsprinzip“, S. 93.

3 Schrader: *Mimesis und Poiesis*, S. 31.

4 Vgl. Jørgensen et al.: *Wieland. Epoche – Werk – Wirkung*, S. 122.

5 Frick: *Providenz und Kontingenz*, S. 388.

6 Schrader: *Mimesis und Poiesis. Poetologische Studien zum Bildungsroman*, S. 31 f.

7 Stang: *Einleitung – Fußnote – Kommentar*, S. 63.

8 Erhart: *Entzweiung und Selbstaufklärung*, S. 87.

9 Frick: *Providenz und Kontingenz*, S. 389.

10 Ebd., S. 491 f.

gibt sich als „zone intermédiaire“¹¹, als Zone performativer Überblendungen, um die „Technik der Doppelrahmung“¹² am „szenischen Rahmen des Schreibens“¹³ vorzuführen. Der Vorbericht versucht – wie die „Préface“ zur *Nouvelle Héloïse* – mit Hilfe einer Rahmenkonfusion die Aufmerksamkeit auf die poetischen Rahmungsbedingungen zu lenken:

Der Herausgeber der gegenwärtigen Geschichte siehet so wenig Wahrscheinlichkeit vor sich, das Publicum überreden zu können, daß sie in der Tat aus einem alten Griechischen Manuscript gezogen sei; daß er am besten zu tun glaubt, über diesen Punkt gar nichts zu sagen, und dem Leser zu überlassen, davon zu denken, was er will.¹⁴

Irritierend wirkt der Umstand, daß das Angebot eines Fiktionsvertrags durch die Selbstbeschreibung des Vorwortverfassers als ‚Herausgeber‘ gleichsam *in actu* dementiert wird. Durch diese Selbstbeschreibung wird der editoriale Rahmendiskurs „zum Medium“, das dazu dient, „einen Widerspruch in mehreren Varianten vorzuführen“.¹⁵ Zu klären bleibt zum einen, inwieweit und inwiefern dieser Widerspruch als „Verfahren der Rahmung“¹⁶ zu deuten ist. Zum anderen gilt es, die poetologische Rolle des Prinzips der Wahrscheinlichkeit zu beleuchten, auf das sich der Herausgeber beruft, während er einen performativen Widerspruch begehrt.¹⁷

Nach Berthold gibt das Prinzip der Wahrscheinlichkeit in der Romanpoetik des 18. Jahrhunderts den Rahmen vor, innerhalb dessen der „Gegensatz von Fiktivität und Realität entschärft werden konnte“.¹⁸ Zunächst führt die Orientierung am Prinzip der Wahrscheinlichkeit jedoch dazu, daß die „Tatsächlichkeits-Vorspiegelung der Texte“¹⁹ radikalisiert wird, wodurch das Prinzip der Wahrscheinlichkeit mit dem Prinzip der Wahrheit in Konflikt gerät. Zur Darstellung dieses Konflikts wählt die „Vorredenreflexion“²⁰ von der Mitte des 18. Jahrhunderts an den inszenierten performativen Selbstwiderspruch. Die Voraussetzungen hierfür werden durch eine Reihe von Vorreden geschaffen, an die der Vorworddiskurs der *Geschichte des Agathon* produktiv anschließt. Neben dem *Don Quixote* sind hier die

11 Compagnon: *La Seconde main*, S. 328. Dabei befinden sich in der Ausgabe letzter Hand zwischen dem Vorbericht zur ersten Ausgabe und dem einleitenden Aufsatz „Über das Historische im Agathon“ der Ausgabe von 1773 jeweils noch die kurzen Vorworte: „An die Leser des Agathon“ (1773) sowie „Vorbericht zu dieser neuen Ausgabe“ (1794). Bemerkenswerterweise stehen diese beiden Vorworte nicht vor dem jeweils älteren Vorwort, bewegen sich also nicht digressiv nach außen, sondern die Vorworte zu den Ausgaben von 1773 und 1794 sind chronologisch dem Vorbericht der Erstausgabe nachgeordnet, wobei der Aufsatz „Über das Historische im Agathon“ sowohl 1773 als auch 1794 die Schwelle zum Haupttext markiert.

12 Luhmann: *Die Kunst der Gesellschaft*, S. 178.

13 Vgl. Campe: „Die Schreibszene. Schreiben“, S. 764.

14 Wieland: *Geschichte des Agathon*, S. 11. Im folgenden wird im Text mit der Sigle *A* zitiert.

15 Erhart: *Entzweiung und Selbstaufklärung*, S. 110.

16 Campe: *Spiel der Wahrscheinlichkeit*, S. 313.

17 Vgl. ebd., S. 322.

18 Berthold: *Fiktion und Vieldeutigkeit*, S. 136.

19 Ebd.

20 Weber: *Die poetologische Selbstreflexion im deutschen Roman des 18. Jahrhunderts*, S. 20.

Vorrede zur *Insel Felsenburg* und die „Préface“ zur *Nouvelle Héloïse* zu nennen, aber auch Wielands „Nachbericht“ zum *Don Sylvio*.²¹

5.2 Die Funktion des performativen Widerspruchs im Rahmen der Vorredenreflexion

5.2.1 Der „Nachbericht“ zum *Don Sylvio* und das Vorwort zum *Don Quixote*

Im *Don Sylvio* wird der Prozeß der „Ebenendifferenzierung“²² zwischen Autor, Erzähler und Herausgeber mit einem performativen Widerspruch in Gang gebracht. Die Überschrift des Vorworts lautet: „Nachbericht des Herausgebers welcher aus Versehen des Abschreibers zu einem Vorberichte gemacht worden“.²³ Das Performative dieses Widerspruchs leitet sich von dem im Titel protokollierten drucktechnischen Unglücksfall her: Liegt ein Versehen des Abschreibers vor, dann wurde dieses entweder vom Herausgeber vor dem *imprimatur* oder vom Drucker vor dem Druck entdeckt. Beides wäre möglich. Unwahrscheinlich erscheint dagegen der vorliegende Fall, daß das Versehen des Abschreibers bemerkt, aber nicht korrigiert, sondern lediglich protokolliert und kommentiert wird.²⁴ Verstärkt wird dieser die Verkörperungsbedingungen betreffende performative Widerspruch dadurch, daß der Verfasser im Rahmen des „Nachberichts“ auf sich selbst als „Vorredner“ Bezug nimmt, wenn er schreibt: „[I]ch kenne die Ehrerbietung sonst ganz wohl, die ein Vorredner dem hochansehnlichen Publico schuldig ist“.²⁵ Der mit dem „Nachbericht“ ins Werk gesetzte performative Widerspruch impliziert nicht nur eine Iro-

21 Vgl. Oettinger: *Phantasie und Erfahrung*, S. 95.

22 Bickenbach: *Von der Möglichkeit einer ‚inneren‘ Geschichte des Lesens*, S. 206.

23 Wieland: *Die Abenteuer des Don Sylvio von Rosalva*, S. 9. Bemerkenswerterweise beginnt auch die *Geschichte des weisen Danischmend* mit einem performativen Widerspruch, der sich nicht nur auf die Verkörperungsbedingungen bezieht, sondern ein offensichtliches Paradox darstellt. Der Titel des Vorworts zur *Geschichte des weisen Danischmend* lautet: „Keine Vorrede“. Die folgende Vorrede enthält die Begründung, warum das Werk keine Vorrede benötigt: „Eine Vorrede vor ein Werk, wie die *Geschichte des Philosophen Danischmend*? – Nein, bey allem was gut ist, ich werde keine Vorrede dazu machen, es erfolge auch daraus was will!“ (Wieland: *Geschichte des weisen Danischmend und der drey Kalender. Ein Anhang zur Geschichte von Scheschian. Cum notis Variorum*, S. 4 f.). Zur romanpoetischen Einordnung vgl. Schönert: „Der satirische Roman von Wieland bis Jean Paul“, S. 221.

24 Vgl. hierzu auch Stockhammer: *Leserzählungen*, der mit Bezug auf den „Nachbericht“ feststellt, dieser erwecke „nicht nur den Verdacht, es können Veränderungen, Verfälschungen und unterschobene Zusätze in den Roman geraten sein, sondern [er] ist selbst deren erstes und letztes Zeugnis“ (S. 106).

25 Wieland: *Die Abenteuer des Don Sylvio von Rosalva*, S. 11.

nisierung der Manuskriptfiktion²⁶, sondern zeigt die Unzuverlässigkeit des Herausgebers an.²⁷ Die performativ vorgeführte Unzuverlässigkeit des Herausgebers hat den semiotischen Status eines inszenierten, genuinen Index, der zugleich die Funktion eines degeneriert indexikalischen Ironie- und Fiktionssignals übernehmen kann.

Der unschwer zu erratende Prätext des *Don Sylvio* ist der *Don Quixote*, der nicht nur die intertextuelle Vorlage für den Haupttext liefert – in beiden Romanen geht es um die Darstellung der schwärmerischen Einbildungskraft des Helden –, sondern auch für den Paratext: Die paratextuelle „Rahmenkomposition“²⁸ des *Don Sylvio* enthält zahlreiche thematische und formale Anspielungen auf den *Don Quixote*. Die Besonderheit des *Don Quixote* besteht darin, daß erst am Ende des ersten Buchs deutlich wird, daß es sich um eine Herausgeberfiktion handelt, in dem Moment nämlich, in dem der Text abrupt abbricht. Es folgt der lapidare Kommentar: „Das ist nun aber schade und zu beklagen, daß in diesem Moment und Zeitpunkt der Autor dieser Historie diese Schlacht abbricht, mit der Entschuldigung, daß er nichts Weiteres von Don Quixotes Taten vorgefunden, als was er bereits erzählt habe.“²⁹

Der Hinweis auf den „Autor dieser Historie“ impliziert, daß die Instanz, die bisher als Erzähler auftrat, die Funktion eines Herausgebers hat. Durch den Abbruch der Geschichte und den sich anschließenden editorialen Symptomkommentar wird der Bruch zwischen der Instanz des Autors, des Erzählers und des Herausgebers in Szene gesetzt. Der auktoriale Erzähler entpuppt sich als Herausgeber, der in seiner neuen Rolle jedoch gleich wieder zum Erzähler wird, nämlich zum Erzähler einer wunderbaren Auffindungsgeschichte. Im nächsten Kapitel berichtet der Herausgeber-Erzähler, wie er auf einem Bazar ‚zufällig‘ eine Handschrift findet. Ebenso ‚zufällig‘ taucht ein ‚halbspanischer Morisk‘³⁰ auf, der beauftragt wird, die ‚ganze Makulatur zu übersetzen [...] ohne etwas auszulassen noch hinzuzufügen‘.³¹ Daß es sich dabei um die Fortsetzung der Geschichte des *Don Quixote* handelt, wird dem Herausgeber erst klar, als der Übersetzer über eine Randbemerkung des Manuskripts lachen muß. Nach dem Grund seines Lachens befragt, antwortet der Übersetzer, am Rand stehe geschrieben, Dulcinea von Toboso verstehe sich vortrefflich darauf, Schweinefleisch einzupökeln. Die Erwähnung des Namens „Dulcinea von Toboso“ wird für den Herausgeber zu einem Indiz dafür, daß es sich um die Geschichte des *Don Quixote* handelt. Mehr noch: er stellt fest, daß die Geschichte ‚zufällig‘ an genau der Stelle einsetzt, an der das erste Manuskript abbricht.

Eine Modulation dieser Konstellation begegnet uns im *Don Sylvio*, wo die Trennung der Transkriptionsfunktion zwischen Herausgeber und Übersetzer über-

26 Vgl. Scheffel: *Formen selbstreflexiven Erzählens*, S. 104 (Fn. 47).

27 Vgl. Wilson: *The Narrative Strategy of Wieland's Don Sylvio von Rosalva*, S. 21: „We must conclude that the editor who writes the ‚Nachbericht‘ is biased as unreliable. Wieland has intentionally and ironically opened the book with a clear indication of the editor's unreliability [...]“.

28 Šklovskij: *Theorie der Prosa*, S. 49 ff.

29 Cervantes: *Don Quixote*, S. 68.

30 Ebd., S. 71

31 Ebd. Zum Begriff der Makulatur vgl. *Zedlers Universallexikon*, Bd. 19, S. 95.

nommen wird. Der editoriale Vorredenverfasser des *Don Sylvio* bezeichnet sich als Freund des Übersetzers, der von diesem beauftragt wurde, „die Ausgabe dieses Werks zu besorgen“.³² Anders als im *Don Quixote* beauftragt hier nicht der Herausgeber den Übersetzer, sondern der Übersetzer beauftragt den Herausgeber. Die- ser Logik der Inversion folgend, übernimmt der Herausgeber die Rolle des Lachers³³, um mit seinem Lachen nicht nur die Unterhaltsamkeit des Werks, sondern auch dessen Nützlichkeit als gesundheitsfördernde Maßnahme zu belegen.³⁴

In der *Geschichte des Agathon* wird der Herausgeber schließlich selbst zum Übersetzer, der im Rahmen seiner Transkriptionsfunktion die Vorlage des „griechischen Autors“ kommentiert. Da die editoriale Tätigkeit in diesem Fall mit der „Aufgabe des Übersetzers“ koinzidiert, folgen daraus eben jene Probleme, die Benjamin umreißt, wenn er schreibt, jede Übersetzung impliziere, daß sich das Original „ändert“.³⁵ Dabei steht die Frage nach dem „Zusammenhang“³⁶ zwischen Original und Übersetzung in Analogie zur Frage nach dem Verhältnis von ‚historischer Wahrheit‘ und ‚Geschichtsschreibung‘. Beide Fragestellungen werden sowohl im *Don Quixote* als auch in der *Geschichte des Agathon* an zentraler Stelle verhandelt.

Angesichts der Verfasserschaft des arabischen Historien-schreibers Cide Hamete Benenglis klagt der Herausgeber des *Don Quixote* über die Verlogenheit der Araber, die im offenen Widerspruch zum Geltungsanspruch eines Geschichtsschreibers steht. Der Geschichtsschreiber sollte, so der Herausgeber, „genau sein, wahrhaft, ohne Leidenschaft, weder von Eigennutz noch Furcht beherrscht, weder Haß noch Liebe dürfte ihn vom Wege der Wahrheit verleiten, deren Mutter die Geschichte ist, die Nebenbuhlerin der Zeit, das Archiv aller Taten, Zeugin des Verflorenen, Beispiel und Rat des Gegenwärtigen, Warnerin der Zukunft“.³⁷

Diese Passage ist für das Verständnis der Geschichtsfiktion deshalb „kaum zu überschätzen“³⁸, weil es sich um ein fast wörtliches Cicero-Zitat handelt.³⁹ Ciceros Formel „historia magistra vitae“ wird zum Schlüsselwort, das auf eine Kontroverse verweist, in der es um die konkurrierenden Wahrheitsansprüche von „Philosophie, Poesie und Historiographie“⁴⁰ geht. Diese Kontroverse motiviert das Konzept der *Geschichte des Agathon*. Der Roman übernimmt die Funktion einer „pragmatisch-kritischen Geschichte“ (A, S. 317) und tritt zugleich mit dem Anspruch auf, diese Funktion poetologisch thematisieren und reflektieren zu können.⁴¹ Dadurch wird

32 Wieland: *Die Abenteuer des Don Sylvio von Rosalva*, S. 9.

33 Vgl. Wilson: *The Narrative Strategy of Wieland's Don Sylvio von Rosalva*, S. 21.

34 Vgl. hierzu Bickenbach: *Von der Möglichkeit einer ‚inneren‘ Geschichte des Lesens*, S. 201 ff.

35 Benjamin: „Die Aufgabe des Übersetzers“, S. 51.

36 Ebd.

37 Cervantes: *Don Quixote*, S. 73.

38 Hemmerich: *Christoph Martin Wielands „Geschichte des Agathon“*, S. 24.

39 Vgl. Cicero: *De oratore/Über den Redner*, S. 228 (II, 36), wo es heißt: „Historia vero testis temporum, lux veritatis, vita memoriae, magistra vitae, nuntia vetustatis, qua voce alia nisi oratoris immortalitati commendatur.“

40 Hemmerich: *Christoph Martin Wielands „Geschichte des Agathon“*, S. 25.

41 Vgl. ebd., S. 32.

der editoriale Rahmendiskurs zum Ort einer gleichermaßen metahistorischen⁴² wie metafictionalen Reflexion.

5.2.2 Das Vorwort zur *Insel Felsenburg*

Mit Blick auf die diskursive Rahmung der *Geschichte des Agathon* spricht Frick im Rekurs auf Iser von einer „Entblößung der Fiktion“ in Form einer „durchschaubaren Herausgeberfiktion“⁴³, die „von ferne an Grisanders Vorrede zu den ‚Wunderlichen Fata‘ erinnert“.⁴⁴ Hier wie dort gehe es um die „Zurückweisung des Relevanzkriteriums der Authentizität“.⁴⁵ Gegen diese Auffassung muß eingewendet werden, daß das Kriterium der Authentizität weder in Schnabels *Insel Felsenburg* noch in Wielands *Geschichte des Agathon* einfach zurückgewiesen wird. Vielmehr geht es im Rahmendiskurs beider Romane darum, mit sehr viel diskursivem Aufwand eine „factual fiction“ zu inszenieren⁴⁶, welche die Frage der Authentizität ostentativ offenläßt. Die „factual fiction“ versucht, „den Eindruck der Faktizität ihrer Geschichten mit immer neuen Mitteln zu evozieren“⁴⁷, wobei die paradoxe Situation entsteht, daß die Wahrheitsfiktion als „scheinbare Fiktionsaufhebung im Anspruch des Authentischen“ eine „Parallelfiktion“⁴⁸ hervorbringt. Mit Blick auf Schnabels *Insel Felsenburg* stellt sich nun die Frage, ob der Leser durch die Beteuerung der Authentizität getäuscht werden soll oder ob die Wahrheitsbeteuerungen nicht vielmehr als Signale zu verstehen sind, „die darauf hinweisen, daß ‚Wahrheit‘ hier nicht im Sinne gewohnter Realitäts- und Wahrscheinlichkeitsauffassungen“⁴⁹ interpretiert werden kann. Mit anderen Worten, die „Parallelfiktion“ äußert sich in der performativen Überblendung von Authentizitätssuggestion und entblößen dem Fiktionseingeständnis. So wenn der Vorredenverfasser der *Insel Felsenburg* fragt:

Warum soll man denn dieser oder jener, eigensinniger Köpfe wegen, die sonst nichts als lauter Wahrheiten lesen mögen, nur eben lauter solche Geschichte schreiben, die auf das kleinste Jota mit einem körperlichen Eyde zu bestärcken wären? Warum soll denn eine geschickte Fiction, als ein Lusus Ingenii, so gar verächtlich und verwerfflich seyn?⁵⁰

42 Vgl. White: *Metahistory*, S. 20 f.

43 Frick: *Providenz und Kontingenz*, S. 488.

44 Ebd., S. 389.

45 Ebd.

46 Vgl. Davis: *Factual Fiction*, S. 36.

47 Werber: *Liebe als Roman*, S. 69.

48 Voßkamp: „Theorie und Praxis der literarischen Fiktion in Johann Gottfried Schnabels Roman ‚Die Insel Felsenburg‘“, S. 131.

49 Ebd.

50 Schnabel: *Insel Felsenburg*, S. 7. Ehrenzeller nimmt diese Stelle zum Anlaß für die Behauptung, Schnabel halte „nur noch ganz locker am Wahrheitsanspruch fest und versucht im übrigen die Fiktion allmählich literaturfähig zu machen und der Phantasie das Wort zu reden“ (Ehrenzeller: *Studien zur Romanvorrede von Grimmelshausen bis Jean Paul*, S. 128).

Die Annahme, daß es sich bei dem nachfolgenden Text womöglich um eine „geschickte Fiction“ handeln könnte, wird jedoch sofort wieder dementiert, wenn der Vorredenverfasser sich selbst zur Rason ruft:

Allein, wo gerate ich hin? Ich sollte dir, *geneigter Leser*, fast die Gedanken beibringen, als ob gegenwärtige Geschichte auch nichts anders als pur lautere Fictionsen wären? Nein! dieses ist meine Meynung durchaus nicht, jedoch soll mich auch durchaus niemand dahin zwingen, einen Eyd über die pur lautere Wahrheit derselben abzulegen.⁵¹

Die Weigerung, die Authentizität der Geschichte mit einem „körperlichen Eyde zu bestärcken“, sich also mit einem expliziten kommissiven Sprechakt auf deren Wahrheit festzulegen, läßt sich durch das gleichzeitige Dementi ihrer „lauteren Fiktionalität“ als doppelte, negative Geste fassen, die der Frage „fingiert – oder nicht fingiert“⁵² ausweicht, freilich erst, *nachdem* diese Frage bereits umständlich erörtert wurde. An die Stelle eines prätendierten „referential agreement“⁵³ tritt damit eine Rahmenkonfusion. Der perlokutionäre Effekt dieser Rahmenkonfusion ist die illokutionäre Entkräftung des editorials Rahmendiskurses im Hinblick auf all jene Behauptungen, die den fiktionalen Status der Geschichte betreffen. Zugleich impliziert jede „Parallelfiktion“ einen Widerspruch, da sie nicht nur die Frage der Authentizität aufwirft, sondern auch eine paradoxe Selbstbeschreibung des Aussagesubjekts als Autor *und* Herausgeber provoziert. Dieser performative Widerspruch verweist auf jenen zentralen poetologischen Konflikt, der die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts bestimmt: Der Konflikt zwischen der „erzähltechnischen Faktizitätsbeglaubigung und deren eigener Glaubwürdigkeits-Unterminierung“.⁵⁴ Die paratextuelle Inszenierung dieses Konflikts läßt sich sowohl an der „Préface“ zur *Nouvelle Héloïse* als auch am Vorbericht der *Geschichte des Agathon* beobachten.

5.2.3 Die „Préface“ der *Nouvelle Héloïse* und der „Vorbericht“ zur *Geschichte des Agathon*

Während der Vorwortverfasser zu den „Briefen zweier Liebenden“ die Behauptung aufstellt, er habe, wiewohl er „bloß des Herausgebers Namen führe“, doch „selbst mit an dem Buch gearbeitet und mache daraus kein Geheimnis“⁵⁵, ohne daß daraus der Schluß abgeleitet werden dürfe, der ganze Briefwechsel sei erdichtet, bezeichnet sich der Vorwortverfasser der *Geschichte des Agathon* ohne Einschränkung als „Herausgeber der gegenwärtigen Geschichte“, der dem Leser das Urteil über den logischen Status der von ihm eingeleiteten Geschichte überläßt, nämlich

51 Schnabel: *Insel Felsenburg*, S. 7 f.

52 Luhmann: *Die Kunst der Gesellschaft*, S. 414.

53 Vgl. de Man: „Allegory (Julie)“, S. 205.

54 Berthold: *Fiktion und Vieldeutigkeit*, S. 123.

55 Rousseau: *Neue Héloïse*, S. 5.

„davon zu denken, was er will“ (A, S. 11). Fast gleichlautend heißt es in der „Préface“ zur *Nouvelle Héloïse*: „Ein jeder denke, wie es ihm gefällt!“⁵⁶, wobei der Appell zum Selbstdenken noch nicht im ersten Satz erfolgt, sondern erst am Ende des vierten Absatzes, als die Frage nach „der Geschichte Wahrheit“ in einer Weise aufgeworfen – und offengelassen – wird, die impliziert, daß zwar Zweifel an der Authentizität der Briefe, nicht aber an der Glaubwürdigkeit des Herausgebers aufkommen können. Angesichts der Tatsache, „daß man an einigen Stellen grobe Fehler wider die Beschreibung der Gegenden“ gemacht habe⁵⁷, überläßt es der Herausgeber der *Nouvelle Héloïse* dem Leser zu beurteilen, ob es sich dabei um ein Täuschungsmanöver oder aber um die Unwissenheit des Verfassers handelt. Die „groben Fehler“ erhalten dabei – als „faussetés significatives“⁵⁸ – die Funktion genuiner Indices, die *gegen* die Authentizität der Briefe und *für* die Glaubwürdigkeit des Herausgebers sprechen. Der performative Widerspruch besteht nun darin, daß mit dem Hinweis des Herausgebers auf die mögliche Nicht-Authentizität der Briefe die Glaubwürdigkeit seiner Selbstbeschreibung *als Herausgeber* in Frage gestellt wird.

Einen analogen performativen Widerspruch impliziert die Argumentation des Vorwortverfassers zur *Geschichte des Agathon*. In seinem ersten Satz überläßt es der „Herausgeber der gegenwärtigen Geschichte“ scheinbar dem Leser, die Plausibilität der Manuskriptfiktion – und damit auch deren Authentizität – zu beurteilen. Anders jedoch als der Vorredenverfasser der *Nouvelle Héloïse* wird die Frage, ob es sich bei der Geschichte des Agathon um eine Dichtung handelt, nicht mit einem provokanten „Was liegt euch daran?“⁵⁹ repliziert; vielmehr wird das Fiktionsbekenntnis performativ als poetologisches Konzept vorgeführt, das eine Modulation des Begriffs der Geschichte und der Geschichtsschreibung in Gang bringen soll. Die Strategie, mit der diese Modulation ins Werk gesetzt wird, besteht in der beinahe „aufdringlichen“⁶⁰ Inszenierung eines performativen Widerspruchs, der in „mehreren Varianten“⁶¹ vorgeführt wird.

Die erste Variante dieses performativen Widerspruchs besteht darin, daß sich der Vorredenverfasser selbst als „Herausgeber der gegenwärtigen Geschichte“ beschreibt, zugleich jedoch eingesteht, daß die Geschichte nicht „aus einem alten Griechischen Manuskript gezogen“, sondern „so gedichtet sei, daß kein hinlänglicher Grund angegeben werden könne, warum es nicht eben so wie es erzählt wird, hätte geschehen können“ (A, S. 12). Die Selbstbeschreibung als Herausgeber erweist sich bereits im ersten Satz als *fausseté performative*.

Die zweite Variante des performativen Widerspruchs begeht der „Herausgeber der gegenwärtigen Geschichte“, wenn er einerseits behauptet, er sehe „so wenig Wahrscheinlichkeit vor sich, das Publicum überreden zu können, daß sie [d. i. die

56 Ebd.

57 Ebd.

58 Huet: *Traité de l'origine des romans*, S. 86 f.59 Rousseau: *Neue Héloïse*, S. 5.

60 Vgl. Jørgensen: „Warum und zu welchem Ende schreibt man eine Vorrede?“, S. 16.

61 Erhart: *Entzweiung und Selbstaufklärung*, S. 110.

Geschichte – U. W.] in der Tat aus einem alten Griechischen Manuskript gezogen sei“ (A, S. 11), daß er die Beantwortung dieser Frage dem Leser überlassen wolle. Im weiteren Verlauf der Geschichte nimmt der Herausgeber jedoch dann immer wieder auf das Manuskript des griechischen Autors Bezug; sei es in Form romanpoetologischer Reflexionen über die narrative Wahrscheinlichkeit der Geschichte, sei es in Form editorialer Symptomkommentare, die sich auf ‚monumentale Leerstellen‘ des Manuskripts beziehen, so wenn der Herausgeber darauf hinweist, das Manuskript sei „an diesem Ort halb von Ratten aufgeessen“ (A, S. 493).

Die dritte Variante des performativen Widerspruchs betrifft den Umstand, daß die Struktur des ersten Buchs das im Vorbericht vorgestellte poetologische Programm einer „mit dem Lauf der Welt“ (A, S. 11) übereinstimmenden Geschichte zu widerlegen scheint.⁶² Damit stellt sich auch die Frage, inwiefern der Vorbericht als *hors d'oeuvre* außerhalb des Werks steht oder ob er als Teil des Werks zu gelten hat.⁶³

Alle drei Varianten lenken die Aufmerksamkeit des Lesers auf den Gegensatz zwischen Fiktivität und Realität⁶⁴, der in einen Konflikt zwischen Wahrscheinlichkeit und Wahrheit mündet. Dieser Konflikt betrifft jedoch nicht nur den Begriff der Wirklichkeit, sondern auch die „moralischen Erwartungen“⁶⁵, die Autor und Leser dieser Wirklichkeit gegenüber haben. Eben hierin besteht das Grundproblem aufklärerischen Denkens und aufklärerischer Romanpoetik. Dabei sind drei Aspekte zu berücksichtigen: erstens „die Konzentration auf das *menschliche Subjekt*“, zweitens die „Verpflichtung auf die *Kausalität* als Zentralkategorie des aufklärerischen Weltbildes“, drittens „die Ersetzung statischer Vollkommenheit durch einen *dynamischen Vervollkommnungsprozeß*“.⁶⁶ Das bis *dato* ungelöste poetologische Problem besteht darin, diesen dynamischen Vervollkommnungsprozeß nicht mehr als final vorherbestimmten, sondern als kausal motivierten darzustellen. Eben hierauf zielt die zentrale Forderung ab, die Blanckenburg in seinem *Versuch über den Roman* aufstellt – eine Forderung, die er in der *Geschichte des Agathon* mustergültig realisiert findet: Die Einflüsse der äußeren Ereignisse auf den Charakter sollen als „innre Geschichte“⁶⁷, das heißt als „innre Verbindung“ von „Wirkung und Ursach“⁶⁸ dargestellt werden. Hieraus folgt, daß der Dichter „das ganze innre Seyn der handelnden Personen, mit all' den sie in Bewegung setzenden Ursachen“⁶⁹ sehen lassen soll.

62 Erhart: *Entzweiung und Selbstaufklärung*, S. 98.63 Während Müller bei seiner Untersuchung des Romananfangs der Geschichte des Agathon erst mit dem ersten, „Anfang dieser Geschichte“ überschriebenen Kapitel einsetzt und damit impliziert, daß für ihn der Roman erst nach dem Vorbericht beginnt (Miller: *Der empfindsame Erzähler*, S. 113 sowie Miller: „Die Rollen des Erzählers“, S. 39 f.), geht Wilson davon aus, daß der Vorbericht der *Geschichte des Agathon* ebenso Teil der Fiktion ist wie der „Nachbericht“ des *Don Sylvio* (vgl. Wilson: *The Narrative Strategy of Wieland's Don Sylvio von Rosalva*, S. 26).64 Berthold: *Fiktion und Vieldeutigkeit*, S. 136.65 Erhart: *Entzweiung und Selbstaufklärung*, S. 98, sowie Jacobs: „Fehlrezeption und Neuinterpretation von Wielands ‚Agathon‘“, S. 274.66 Vgl. Engel: *Der Roman der Goethezeit*, S. 91.67 Blanckenburg: *Versuch über den Roman*, S. 391.

68 Ebd., S. 319 f.

69 Ebd., S. 264 f.

Nach Engel besteht das Innovative der *Geschichte des Agathon* darin, daß sich Wieland nicht damit zufrieden gibt, „die theoretisch wie empirisch unerweisliche Einheit von Finalität und Kausalität episch zu plausibilisieren“, sondern daß er „das Grundproblem einer Vermittlung von Moralität und Empirie, physischer und sittlicher Natur auch diskursiv lösen [will]“, und zwar „ohne am Beginn des Romanprojekts über eine solche philosophisch-systematische Antwort zu verfügen“. ⁷⁰ Vor dem Hintergrund dieser Überlegung kann man sagen: Die *Geschichte des Agathon* stellt den Versuch dar, die Darstellung des Kausalitätsprinzips an die finalisierende Tendenz des Romans zu koppeln: Kausalität wird als „innere Verbindung“ einem teleologisch-diskursiven Rahmen integriert. ⁷¹ Dieser poetologische Integrationsversuch transformiert die Erzählung der charakterlichen Entwicklung Agathons in eine „pragmatisch-kritische Geschichte“ (A, S. 317). Die im Begriff des Pragmatismus angelegte Spannung zwischen historischen und moralisch-teleologischen Prinzipien wird dabei vom Herausgeber vorgeführt, der zugleich die Vermittlungsinstanz zwischen der Rolle des Poeten und der des Geschichtsschreibers ist.

Obwohl sie als *Passepartout* der Briefromanpoetik alles andere als neu ist, kommt der Herausgeberfiktion in der *Geschichte des Agathon* eine besondere Rolle zu: Verpackt als Politik der Edition, werden mit dem Prozeß der editorialen Rahmenkonstitution die Schwierigkeiten und Widersprüche der Modulationsversuche vorgeführt, die das Konzept des Romans fordert. Der Herausgeber operiert dabei an der Schnittstelle zwischen psychologischem Kausalitätsprinzip und poetologischem Finalitätsprinzip. Er etabliert einen diskursiven Rahmen, innerhalb dessen ein „shift from causality to intentionality“ und eine Modulation „from outward into inward motivation“ vollzogen wird. ⁷²

Indessen zeigt sich, daß das im Vorbericht implizierte Konzept eines *poetischen Geschichtsschreibers* nur durch eine modulierende Aufpfropfung realisiert werden kann, bei der die Funktion des Poeten die Funktion des Geschichtsschreibers ‚veredelt‘. Die auf Finalität abzielende intentionale Einstellung des Poeten wird auf die vom Kausalitätsprinzip determinierte intentionale Einstellung des Geschichtsschreibers aufgefropft. Dies führt zu einer Erweiterung des Begriffs der Wahrscheinlichkeit und mündet in eine Modulation des Begriffs ‚historische Wahrheit‘, der freilich auch nach seiner Modulation „keineswegs eindeutig festgelegt“ ist. ⁷³ Vielmehr dient der performative Widerspruch zwischen der ironischen Illusionsdurchbrechung der Manuskriptfiktion im Vorbericht und der wiederholten Berufung auf ein griechisches Manuskript im Haupttext dazu, „den Leser ständig zum Reflektieren zu zwingen: über das, was eigentlich ‚Geschichte‘ und inwiefern sein Roman ‚eine Geschichte‘ sei“. ⁷⁴

⁷⁰ Engel: *Der Roman der Goethezeit*, S. 142.

⁷¹ Vgl. Buddecke: *C. M. Wielands Entwicklungsbegriff*, S. 209. Vgl. hierzu auch Voßkamp: *Romantheorie in Deutschland*, S. 195.

⁷² Červenka: „Textual Criticism and Semiotics“, S. 61.

⁷³ Oettinger: *Phantasie und Erfahrung*, S. 79.

⁷⁴ Ebd. Vgl. auch Esposito: „Fiktion und Virtualität“, S. 272. Nach Esposito entsteht der ‚moderne Roman‘ dadurch, daß der Autor „in seiner Erzählung von der historia im klassischen Sinne (als Aufbewahrung und Wiedergabe der exempla der Vergangenheit) absieht und die Ereignisse in einer history situiert, die vom Roman selbst konstruiert wird“ (ebd.).

5.3 Die *Geschichte des Agathon* als ‚wahrscheinliche historische Fiction‘

5.3.1 Das Verhältnis zwischen Poet und Geschichtsschreiber

Im Vorbericht der *Geschichte des Agathon* behauptet der Herausgeber, daß alles, was „das Wesentliche dieser Geschichte ausmacht, eben so historisch, und vielleicht noch um manchen Grad gewisser sei, als irgend ein Stück der glaubwürdigsten politischen Geschichtsschreiber, welche wir aufzuweisen haben“ (A, S. 12). Auch in der zweiten Ausgabe betont der Verfasser in seiner Einleitung „Über das Historische im Agathon“, der nachfolgende Text sei, obwohl er „unter die Werke der Einbildungskraft“ gehöre, „des *Namens einer Geschichte* nicht unwürdig“ (A, S. 547). Hier stellt sich die Frage, in welchem Sinne ein fiktionaler Text – als solchen gibt der Herausgeber die *Geschichte des Agathon* in beiden Paratexten klar zu erkennen – „eben so historisch“ sein kann wie ein Stück „der glaubwürdigsten politischen Geschichtsschreiber“ (A, S. 12). Der Vorbericht zielt darauf ab, den Begriff des ‚Historischen‘ und der ‚historischen Wahrheit‘ zu modulieren, indem er das Feststellen der *res factae* systematisch gegen das poetische Erfinden einer wahrscheinlichen Geschichte ausspielt. ⁷⁵ So schreibt der Vorredenverfasser:

Gesetzt, daß wirklich einmal ein Agathon gewesen, (wie dann in der Tat, um die Zeit, in welche die gegenwärtige Geschichte gesetzt worden ist, ein komischer Dichter dieses Namens den Freunden der Schriften Platons bekannt sein muß:) gesetzt aber auch, daß sich von diesem Agathon nichts wichtiger sagen ließe, als wenn er geboren worden, wenn er sich verheiratet, wie viel Kinder er gezeugt, und wenn, und an was für einer Krankheit er gestorben sei: was würde uns bewegen können, seine Geschichte zu lesen, und wenn es gleich gerichtlich erwiesen wäre, daß sie in den Archiven des alten Athens gefunden worden sei? (A, S. 11)

Die Argumentation dieser Passage streicht die Irrelevanz der *res factae* heraus, um das „Wesentliche dieser Geschichte“ in den Beweggründen zu suchen, sich für die Geschichte Agathons zu interessieren. Damit kommt das neunte Kapitel der *Poetik* ins Spiel, in dem Aristoteles die Aussagefunktion des Dichters von der des Geschichtsschreibers abgrenzt. Im neunten Kapitel der *Poetik* bemerkt Aristoteles, „daß es nicht Aufgabe des Dichters ist mitzuteilen, was wirklich geschehen ist, sondern vielmehr, was geschehen könnte, d. h. das nach den Regeln der Wahrscheinlichkeit oder Not-

⁷⁵ Nach Jørgensen verfolgt Wieland in seinem Vorbericht generell die Absicht, „den Leser zu der Erkenntnis zu bringen, daß Wahrheit verstanden als Faktizität des Mitgeteilten, als Übereinstimmung mit vielleicht sehr trivialen überlieferten Fakten keine Einsicht verspricht, sondern daß die Wahrheit in der fiktional gegebenen Interpretation des Faktischen zu suchen ist, weil die Tatsächlichkeit hier auf ihre allgemeine Bedeutsamkeit hin befragt und dargestellt wird“ (Jørgensen: „Warum und zu welchem Ende schreibt man eine Vorrede?“, S. 12). Mit Blick auf die oben zitierte Stelle ließe sich kritisch fragen, ob es nicht gerade umgekehrt darum geht, die Wahrheit in einer Interpretation des Fiktiven zu suchen.

wendigkeit Mögliche“.⁷⁶ Während der Geschichtsschreiber das „wirklich Geschehene mitteilt“, beschreibt der Dichter, „was geschehen könnte“.⁷⁷ Die „philosophische Überlegenheit“ der Dichtung über die Geschichtsschreibung folgt für Aristoteles daraus, daß die Dichtung „mehr das Allgemeine“, die Geschichtsschreibung dagegen „das Besondere“ mitteilt.⁷⁸ Das Besondere betrifft die *res factae*, die Dichtung zielt dagegen auf Allgemeines, weil „ein Mensch von bestimmter Beschaffenheit nach der Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit bestimmte Dinge sagt oder tut“, und das, obwohl die Dichtung „den Personen Eigennamen gibt“.⁷⁹

Breitinger rekurriert im Kapitel „Von der Verwandlung des Wirklichen ins Mögliche“ seiner *Critischen Dichtkunst* auf die von Aristoteles getroffene Unterscheidung zwischen Poet und Geschichtsschreiber,⁸⁰ wobei er die Aristotelische Argumentation mit der rationalistischen Terminologie von Leibniz und Wolff verknüpft, wenn er vorschlägt, „daß ein jedes wohlerrundenes Gedichte, als eine Historie oder Erzählung aus einer andern möglichen Welt anzusehen sey“.⁸¹ Bereits bei Gottsched geraten die Begriffe der ‚gedichteten‘, poetischen Erzählung und der ‚wahren‘, historischen Erzählung in Bewegung.⁸² Die Fabel ist für ihn nämlich die Erzählung „einer unter bestimmten Umständen möglichen, aber nicht wirklich vorgefallenen Begebenheit, darunter eine nützliche moralische Wahrheit verborgen liegt“.⁸³ Diese moralische Rahmung erfolgt in Form eines vorab gewählten „lehrreichen moralischen Satz[es], der in dem ganzen Gedichte zum Grunde liegen soll“⁸⁴, wie es in dem berüchtigten Rezept Gottscheds für das Herstellen literarischer Texte heißt. Eben diese moralische Rahmung durch einen ‚Zielsatz‘ entfällt bei der Argumentation Breitingers. An die Stelle der moralischen Nutzanwendung tritt das Aufführen der Gesetze, die den natürlichen Lauf der Dinge bestimmen⁸⁵, nämlich das Prinzip der Kausalität und das daraus abgeleitete Prinzip der Wahrscheinlichkeit.⁸⁶

76 Aristoteles: *Poetik*, S. 29.

77 Ebd.

78 Ebd.

79 Ebd., S. 30 f.

80 Breitinger: *Critische Dichtkunst*, Bd. 1, S. 289 f.

81 Ebd., S. 271. Vgl. hierzu auch Blumenberg: „Wirklichkeitsbegriff und Möglichkeit des Romans“, S. 15. Nach Blumenberg impliziert die ontologische Frage nach der Möglichkeit des Romans als einer „die Fundierung im Wirklichkeitsbegriff aufsuchende[n]“ Möglichkeit einen neuen Geltungsanspruch der Kunst, nämlich „nicht mehr nur Gegenstände der Welt, nicht einmal mehr nur die Welt nachbildend darzustellen, sondern eine Welt zu realisieren. Die Welt – nichts Geringeres ist Thema und Anspruch des Romans“ (S. 19).

82 Vgl. Preisendanz: „Die Auseinandersetzung mit dem Nachahmungsprinzip“, S. 74, sowie kritisch: Kimpel, *Der Roman der Aufklärung*, S. 78.

83 Gottsched: *Versuch einer Critischen Dichtkunst*, S. 204.

84 Ebd., S. 161.

85 Vgl. Voßkamp: *Romantheorie in Deutschland*, S. 154, der betont, daß die „Dialektik von Möglichkeit und Wirklichkeit“ in den Romanbetrachtungen Bodmers und Breitingers „nicht nur in der Gegenüberstellung von moralischem und historischem Charakter zur Erscheinung [kommt]“, sondern daß bei der Beurteilung eines Kunstwerks die Wahrscheinlichkeit eine „zentrale Rolle“ spielt.

86 Vgl. ebd., S. 194.

5.3.2 Der Poet als Historicus

Der Poet, der die Gesetze kennt, „nach welchen alle Würckungen und Veränderungen in der gegenwärtigen Welt der würcklichen Dinge erfolgen“, und der die „Natur der Dinge“ versteht⁸⁷, übernimmt insofern die Rolle eines Geschichtsschreibers, als er sich bei seiner Darstellung an den Gesetzen der Wahrscheinlichkeit orientiert. Der Begriff ‚historisch‘ bezeichnet dabei nicht länger den Seinsmodus des Beschriebenen als *res factae*, sondern den *Modus der Beschreibung*, also die semantisch-pragmatische Einstellung, die dem Akt des Beschreibens zugrunde liegt. Die historische Beschreibung orientiert sich am Prinzip der Wahrscheinlichkeit, und zwar im Hinblick darauf, daß das Beschriebene für das Publikum ein gewisses Maß an Glaubwürdigkeit besitzen muß. Die gedichtete, mögliche Welt entsteht „aus einer blossen Aenderung der gegenwärtigen Zusammenordnung der erschaffenen Dinge nach andern Absichten“.⁸⁸

Die Glaubwürdigkeit der Dichtung hängt wesentlich davon ab, wie das Prinzip der Wahrscheinlichkeit ins Werk gesetzt wird. Die Dichtung besteht in der „neuen Zusammenordnung der würcklichen Dinge“⁸⁹, wobei sie den „bekannten von der Natur eingeführten Gesetzen folgt“.⁹⁰ Dabei zeigt sich, daß die „neue Zusammenordnung“ das Resultat einer modulierenden Aufpfropfung ist, die darin besteht, daß der Dichter „den Stoff und die Materie aus der Welt der würcklichen Dinge entlehnen“ und das entlehnte Material „in eine willkürliche und vor ihre Absichten vortheilhaftere Verknüpfung versetzen“ kann.⁹¹ Bei seiner aufpfropfenden „Verwandlung des Wirklichen ins Mögliche“ muß sich der Dichter einerseits am „Beispiel der Natur“⁹² orientieren, andererseits soll die Dichtung so möglich scheinen, „als die historischen Wahrheiten, die sich würcklich zugetragen haben, und durch glaubwürdige Zeugen bekräftigt sind“.⁹³ Folglich muß der Poet eine doppelte Funktion übernehmen: Er beschreibt zum einen, was „in veränderten Umständen, in die er seine Personen versetzt, wahrscheinlich hätte geschehen und erfolgen können“⁹⁴, ist also derjenige, der als Dichter die Personen in „veränderte Umstände“ versetzt, mithin eine modulierende Aufpfropfung vornimmt. Zum anderen verhält sich der Poet seiner eigenen Erfindung gegenüber wie ein „Historie-Schreiber“, der ein „aufrichtiger Zeuge“⁹⁵ des Geschehens ist. Das heißt, der Poet übernimmt die Rolle eines „Original-Historicus“.

Der Begriff des „Original-Historicus“ wird von Bodmer und Breitinger in den *Discoursen der Mahlern* eingeführt, um eine Klasse von Geschichtsschreibern zu be-

87 Breitinger: *Critische Dichtkunst*, Bd. 1, S. 271.

88 Ebd., S. 264.

89 Ebd.

90 Ebd., S. 265.

91 Ebd., S. 272.

92 Ebd.

93 Ebd., S. 273.

94 Ebd., S. 277.

95 Ebd.

schreiben, „welche an den Begebenheiten die sie erzehlen/ selbst Antheil gehabt haben“. ⁹⁶ Der „Original-Historicus“ ist ein Augenzeuge des Geschehens, er hat seine „eigene Erfahrung“ ⁹⁷ mit der Geschichte gemacht, die er berichtet. Darin unterscheidet sich der „Original-Historicus“ von den „Copisten“, „Registratoren“ und „Critici“, die „keinen Schritt ohne einen Vorgänger“ ⁹⁸ machen. Diesen aufpfropfen/ sie recommandiren sich allein mit ihrer Sorgfältigkeit und mit ihrem Fleisse“ ⁹⁹, denn sie stützen ihre historischen Erkenntnisse auf tradierte Berichte von Ereignissen, die sie lediglich „zusammenlesen“. ¹⁰⁰ Der „Original-Historicus“ verfaßt seine Berichte dagegen selbst, er hat durch seine Wahrnehmungseindrücke einen originalen, direkten Zugang zur Geschichte: „ein Historicus der seinen Mann vor sich siehet“, hat die Gelegenheit, „ihn von Fuß bis zum Haupte zubetrachten/ und zuspioniren was er in dem innersten führt“. ¹⁰¹

Da das „Auspioniren“ des „innersten“ den Umweg der äußeren Betrachtung vom „Fuß bis zum Haupte“ nehmen muß, hat sich der „Original-Historicus“ zum einen als semiotischer Symptomerzähler und Symptomkommentator zu betätigen ¹⁰², zum anderen soll er die Ursachen der beobachteten Symptome herausfinden. So schreibt Breitinger gegen Ende seiner Untersuchung der „Verwandlung des Würcklichen ins Mögliche“ – unter expliziter Bezugnahme auf das neunte Kapitel in der aristotelischen *Poetik*:

Da nun von dem Poeten nicht gefodert wird, daß er seine Personen nur in denen würcklichen Umständen, in welche die Natur sie gesetzet hat, aufführe, und nach ihrem ganzen Gemüthes-Stand abmahle, welches das Amt des Geschichtschreibers ist, sondern da er allerley wahrscheinliche und mögliche Umstände erfindet, und seine Personen nur von einer gewissen Haupt-Leidenschaft und Neigung characterisirt, so muß er sie notwendig in diesen erdichteten Umständen handeln und reden lassen, wie es die Wahrscheinlichkeit mit sich bringet, daß sie in dergleichen Umständen würden gethan haben; und darum kommen seine Bilder nicht nur einem Individuo, sondern mehreren zu. ¹⁰³

Mit dieser Aristoteles-Lektüre bezieht sich Breitinger auf das Zusammenspiel von Wahrscheinlichkeit und Notwendigkeit im Hinblick auf die plausible Darstellung erfundener Individuen. Der Mensch als Gegenstand der Dichtung, der „nach der Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit bestimmte Dinge sagt oder tut“ ¹⁰⁴, ist ein

⁹⁶ Bodmer/Breitinger, *Die Discourse der Mahlern*, Erster Theil, V. Discours, E 1, S. 34.

⁹⁷ Ebd., E 2, S. 36.

⁹⁸ Ebd., E 1, S. 34.

⁹⁹ Ebd.

¹⁰⁰ Ebd., E 3, S. 37.

¹⁰¹ Ebd.

¹⁰² Vgl. Campe: *Affekt und Ausdruck*, S. 37: „Die Originale, die die historische Arbeit (des Aufschreibens und Kritisierens) in systematischer Arbeit verdoppeln, sind die die Seelenbühne und die Symptomerzählung beherrschenden Poeten. Die historische Suche nach den Differenzen und Elementen fixiert die Affektfigur als Zeichen“.

¹⁰³ Breitinger: *Critische Dichtkunst*, Bd. 1, S. 289.

¹⁰⁴ Aristoteles: *Poetik*, S. 30 f.

Individuum, dessen existentielle Wirklichkeit im Spannungsfeld von wahrscheinlicher und notwendiger Möglichkeit steht. Die Kopplung beider Aspekte bewirkt eine Erweiterung des Prinzips der Wahrscheinlichkeit und eine Modulation des poetischen Wahrheitsbegriffs: Im ersten Fall bezieht sich die Wahrscheinlichkeit auf das Erfinden möglicher Ursachen, im zweiten Fall auf die Wirkung des Kausalitätsprinzips im Rahmen der erdichteten Umstände. Diese Integration des notwendigen Kausalitätsprinzips in den Rahmen des fiktionalen Diskurses gewährleistet dessen „interne Stimmigkeit“ ¹⁰⁵ und kompensiert zugleich die nicht einzulösenden extratextuellen Wahrheitsansprüche der Fiktion. Damit bemißt sich die Wahrscheinlichkeit eines Textes nicht mehr an der „Tatsächlichkeits-Vorspiegelung“ ¹⁰⁶, sondern das Lektüreinteresse wird auf die „immanente Fabelrationalität“ ¹⁰⁷ gelenkt. Was bedeutet dies mit Blick auf das Verhältnis von Geschichtsschreiber und Dichter?

5.3.3 Die Modulation des Begriffs ‚historische Wahrheit‘

Der Vorteil des Dichters gegenüber dem Geschichtsschreiber besteht darin, daß er das Recht besitzt, die „mangelhaften Nachrichten“, die er von einer Geschichte hat, durch geschickte Zusätze auszuführen und zu ergänzen“. ¹⁰⁸ Das heißt, der Dichter wird zu einem ergänzenden Dazu- und Zusammenschreiber. Die entscheidende Differenz zwischen dem Geschichtsschreiber und dem Dichter besteht darin, daß letzterer das Mögliche als Wirkliches beschreibt und dadurch eine „Verbindung des Erdichteten mit dem Wahren“ herstellt. Wenn jedoch „die wahrhaften und die erdichteten Umstände mit einander streiten, so wird seine Erzählung keinen Glauben finden, weil die Wahrscheinlichkeit einer Erzählung eben in der Übereinstimmung aller Umstände gegründet ist“. ¹⁰⁹ Hier wird deutlich, daß das Prinzip der Wahrscheinlichkeit, dem die Dichtung hinsichtlich ihrer Bezugnahme auf die historischen Umstände unterworfen ist, das Prinzip der Widerspruchsfreiheit impliziert. Da die „Übereinstimmung aller Umstände“ ¹¹⁰ nicht als Korrespondenz mit der historischen Wirklichkeit gefaßt wird, sondern als Konsistenz der wahrhaften und der erdichteten Umstände, gründet die Wahrheit der Dichtung in einem Prinzip der Wahrscheinlichkeit, mit dem das extratextuelle Prinzip der Kausalität zu einem intratextuellen Prinzip der Widerspruchsfreiheit moduliert wird.

Im Vorbericht des Herausgebers der *Geschichte des Agathon* bündeln sich jene Argumentationslinien, die im Zusammenhang von Breitingers Auseinandersetzung mit der „Verwandlung des Würcklichen ins Mögliche“ entfaltet wurden. So hebt sich der Herausgeber von einem auf die Darstellung der *res factae* abzielenden Geschichts- und Wirklichkeitsmodell ab, wenn er schreibt:

¹⁰⁵ Ebd.

¹⁰⁶ Berthold: *Fiktion und Vieldeutigkeit*, S. 136.

¹⁰⁷ Ebd.

¹⁰⁸ Breitinger: *Critische Dichtkunst*, S. 278 f.

¹⁰⁹ Ebd., S. 279.

¹¹⁰ Ebd.

Die Wahrheit, welche von einem Werke, wie dasjenige, so wir den Liebhabern hiemit vorlegen, gefodert werden kann und soll, bestehet darin, daß alles mit dem Lauf der Welt übereinstimme, daß die Character nicht willkürlich, und bloß nach der Phantasie, oder den Absichten des Verfassers gebildet, sondern aus dem unerschöpflichen Vorrat der Natur selbst hergenommen; in der Entwicklung derselben so wohl die innere als die relative Möglichkeit, die Beschaffenheit des menschlichen Herzens, die Natur einer jeden Leidenschaft, mit allen den besondern Farben und Schattierungen, welche sie durch den Individual-Character und die Umstände einer jeden Person bekommen, aufs genaueste beibehalten (A, S. 11).

In dieser Passage werden die historischen Umstände dem Prinzip der wahrscheinlichen Möglichkeit unterstellt, während die „Beschaffenheit des menschlichen Herzens“ als allgemeine anthropologische Konstante im Spannungsverhältnis von Möglichkeit und Notwendigkeit steht.¹¹¹ Entscheidend ist dabei, daß der hieraus hervorgehende poetische „Individual-Character“ einen Anspruch auf Wahrheit reklamieren kann, auch ohne daß ihm eine historische Person entspricht.¹¹² Agathon ist ein fiktiver Charakter, dessen Entwicklung so geschildert wird, wie sie in den historischen Umständen, in die er hineinversetzt wird, „wahrscheinlich hätte geschehen und erfolgen können“.¹¹³

Der Eigenname „Agathon“ erweist sich in diesem Zusammenhang als intertextueller Verweis mit programmatischen Implikationen. Kurz nachdem Aristoteles in der *Poetik* feststellt, daß die Dichtung aufs Allgemeine zielt, obgleich sie „den Personen Eigennamen gibt“¹¹⁴, erwähnt er die Tragödie *Antheus* des „Agathon“¹¹⁵: Agathon, ein Zeitgenosse des Euripides, war ein attischer Tragiker, der von Aristoteles deshalb erwähnt wird, weil er nicht mehr der bis dahin gängigen Praxis folgte, sich bei der Tragödie an „Namen von Personen [zu halten], die wirklich gelebt haben“.¹¹⁶ Nun kann zwar der Name Agathons als Name einer Person gelten, die

111 Vgl. hierzu Thomés Interpretation der angeführten Passage, wonach sich „Wahrheit in der Fiktion [...] nicht in der Wiedergabe tatsächlicher Ereignisse, sondern in der Übereinstimmung fiktiven Geschehens mit den Strukturen der Realität [bestimmt]. Die Literatur produziert eine zweite Natur, die nicht durch das autonome Bewußtsein des Autors, sondern durch die strukturelle Homologie mit der ersten Natur legitimiert ist, ‚mit dem Lauf der Welt‘ übereinstimmt“ (Thomé: *Roman und Naturwissenschaft. Eine Studie zur Vorgeschichte der deutschen Klassik*, S. 188). Dabei stellt Wieland – analog zu d’Alemberts Zuordnung von Geschichte und Gedächtnis in seinem „Discours Préliminaire“ zur *Encyclopédie* – „die Reproduktion des Faktischen unter eine Erfindung möglicher, durch abstrahierte Empirie gewonnener Fakten“ (ebd., S. 191).

112 Nach Engel wird in dieser Passage indirekt das pragmatische Programm des Romans formuliert, nämlich die Darstellung von Kausalität so „mit einer eindeutig finalen Zielsetzung“ zu verbinden, daß sich der Held am Ende des Romans zu einem „tugendhaften Mann“ entwickelt haben wird (Engel: *Der Roman der Goethezeit*, S. 141).

113 Breiting: *Critische Dichtkunst*, Bd. 1, S. 277.

114 Aristoteles: *Poetik*, S. 30 f.

115 Ebd., S. 31.

116 Ebd. Da der nämlche Agathon von Platon zum Gastgeber des *Symposions* gemacht wird, darf der Agathon aus der Aristotelischen *Poetik* und der „den Freunden der Schriften Platons“ (A, S. 11) bekannte Agathon als identisch angenommen werden (vgl. hierzu auch Kranz: *Geschichte der griechischen Literatur*, S. 219).

wirklich gelebt hat, die Geschichte der Entwicklung von Agathons Charakter ist jedoch die Geschichte einer Person, die nicht wirklich gelebt hat. Die Wirklichkeit von Agathons Individual-Charakter ist vielmehr einer rekontextualisierenden Aufpflanzung geschuldet, bei der ein fiktives Individuum mit dem Namen einer historisch realen Person in einen realen, historischen Kontext versetzt und so geschildert wird, als ob es sich um ein historisch reales Individuum handelte.

Der Hiatus zwischen der dichterischen Darstellung des Allgemeinen und der historischen Darstellung des Besonderen wird im Rekurs auf die „Beschaffenheit des menschlichen Herzens“ überbrückt. Das menschliche Herz ist jene Instanz, welche die „äußere Geschichte“ der *res factae* in die „innere Geschichte“ der psychologischen Motivation von Handlungen transformiert.¹¹⁷ Aus der Darstellung dieser psychologischen Motivation leitet sich der Wirklichkeitsanspruch der Geschichte des Agathon her: Es geht nicht mehr um die Erzählung der idealen Geschichte eines tugendhaften Helden (A, S. 13), sondern um die „pragmatisch-kritische“ (A, S. 317) Erzählung des Kausalzusammenhangs zwischen innerer und äußerer Geschichte eines fiktiven Charakters.¹¹⁸ Dabei suggeriert die Argumentation des Herausgebers zum einen, daß der fiktive Charakter Agathon durch die Wahl eines auf Kausalzusammenhänge ausgerichteten Modus der Beschreibung zu einem „wirklichen Menschen“ (A, S. 13) wird.¹¹⁹ Zum anderen wird mit der Argumentation des Herausgebers ein ‚poetischer Wirklichkeitsbegriff‘ skizziert, der einen ‚poetischen Wahrheitsbegriff‘ impliziert. Aus diesem Grund kann der Herausgeber behaupten, daß „alles so gedichtet sei, daß kein hinlänglicher Grund angegeben werden könne, warum es nicht eben so wie es erzählt wird, hätte geschehen können, oder noch einmal wirklich geschehen werde“, wobei er hinzufügt: „Diese Wahrheit allein kann Werke von dieser Art nützlich machen, und diese Wahrheit getrauet sich der Herausgeber den Lesern der Geschichte des Agathons zu versprechen“ (A, S. 12).¹²⁰

Der mit dieser Aussage angesprochene poetische Wahrheitsbegriff verknüpft Breitingers Überlegungen zur möglichen Wahrscheinlichkeit mit Wielands eigener, in seiner „Theorie und Geschichte der Rede-Kunst“ entfalteten Argumenta-

117 Blanckenburg: *Versuch über den Roman*, S. 391 f.

118 Vgl. ebd., S. 263.

119 Vgl. Preisendanz: „Nachahmung und Illusion“, S. 196, sowie Frick: *Providenz und Kontingenz*, S. 392. Frick modifiziert die Ansicht, im Agathon werde nicht mehr der tugendhafte, sondern der wirkliche Mensch zum Gegenstand der Nachahmung gemacht, wenn er schreibt: „Als neuer Gegenstand der Nachahmung erscheint der Versuch eines wirklichen Menschen, tugendhaft zu sein (und, trotzdem, glücklich zu werden)“ (ebd.). Nach Wellbery ist das Thema der Geschichte des Agathon nicht der Sieg „einer sich identisch bleibenden Tugend“, sondern der „Weg zur Identität“ beziehungsweise die Gefahr des „Identitätsverlusts“ (Wellbery: „Die Enden des Menschen. Anthropologie und Einbildungskraft im Bildungsroman“, S. 603 f.).

120 Vgl. hierzu auch den einleitenden Aufsatz „Über das Historische im Agathon“, der in der Ausgabe von 1773 und 1794 gleichsam als „Seconde Préface“ den ersten Teil der *Geschichte des Agathon* eröffnet. Dabei werden das ‚Erdichtete‘ und die ‚historische Wahrheit‘ unter Berufung auf Fieldings *Fündling* als Einschreibung des „Historisch-wahre[n] in die Erdichtung“ bestimmt (A, S. 573 f.).

tion, welche die Relevanz des Prinzips der Wahrscheinlichkeit auch für die pragmatische Dimension poetischer Rede betont: „Die wahrscheinlichen historischen Fiktionen begreifen alle diejenigen besondern Umstände in sich, welche der Poet erfindet, um eine gewisse Begebenheit oder Handlung in einem Grad wahrscheinlich zu machen, d. i. dem Leser begreiflich zu machen.“¹²¹

Wahrscheinlichkeit wird hier als ein poetisches Verfahren des „Wahrscheinlich-Machens“ vorgestellt, das produktionsästhetisch und rezeptionsästhetisch gefaßt werden kann. Parallel zur rezeptionsästhetischen Kopplung des Prinzips der Wahrscheinlichkeit an das Leserbewußtsein nimmt Wieland eine produktionsästhetische Bestimmung des Poeten als ‚umständlichen Historicus‘ vor. Beim Erfinden wahrscheinlicher historischer Fiktionen macht der Poet „nichts anders, als daß er dasjenige umständlich entwickelt [...], was der Historicus nur mit wenigen Worten anzeigt“. Die Aufgabe des Poeten besteht nämlich darin,

daß er von den Wirkungen, bey deren Erzählung der Historicus stehen bleibt, die Ursachen und Ressorts mit ihren besondersten Umständen auf eine psychologische Art und nach den Regeln der Wahrscheinlichkeit entdeckt und endlich, daß er die Lücken ausfüllt, welche der Geschichtsschreiber gelassen hat. In diesen historischen Dichtungen ist also der Poet eigentlich ein Philosoph.¹²²

Wie für Aristoteles ist für Wieland die Dichtung „etwas Philosophischeres [...] als Geschichtsschreibung“.¹²³ Der poetisch-philosophische Geschichtsschreiber ergänzt mit seiner Erzählung der psychologischen Ursachen jene Leerstellen, welche die „Erzählung des Historicus“ hinterlassen hat. Dergestalt wird die poetische Tätigkeit zu einer veredelnden Aufpfropfung der Geschichtsschreibung, und die Dichtung wird zur ‚wahrscheinlichen historischen Fiction‘, die im Spannungsfeld von wahrscheinlicher Möglichkeit und perlokutionärer Wahrscheinlichkeit steht.

Die perlokutionären Effekte der ‚wahrscheinlichen historischen Fiction‘ leisten dabei sowohl dem *delectare* als auch dem *prodesse* Vorschub: Der perlokutionären Effekt des *delectare*, der sich an ein auf Neuigkeiten abzielendes Publikumsinteresse richtet, soll sich mit dem moralisch gerahmten perlokutionären Effekt des *prodesse* verbinden, um, wie es bei Blanckenburg heißt, „durch das Vergnügen zu unterrichten“.¹²⁴ Diese Zielsetzung umreißt *post festum* das poetologische Programm des pragmatischen Romans, der einen „eingreifenden“ Wirkungsanspruch der Gattung¹²⁵ postuliert und damit eine perlokutionäre Pragmatisierung des poetischen Wahrheitsbegriffs impliziert.

121 Wieland: „Theorie und Geschichte der Rede-Kunst“, § 10, S. 344.

122 Ebd.

123 Aristoteles: *Poetik*, S. 29.

124 Blanckenburg: *Versuch über den Roman*, S. 249.

125 Engel: *Der Roman der Goethezeit*, S. 98 f.

5.3.4 Die ‚historische Wahrheit‘ als Prinzip der ‚wahrscheinlichen historischen Fiction‘

Das den Lesern der *Geschichte des Agathon* vom Herausgeber gegebene Versprechen, daß alles „nach dem Lauf der Welt“ „gedichtet“ sei, weil es aus dem „unerschöpflichen Vorrat der Natur selbst hergenommen“ ist (A, S. 11), läßt sich zunächst als Fiktionsvertrag deuten, der sich beim Dichten einer ‚wahrscheinlichen historischen Fiction‘ auf einen poetischen Wahrheitsbegriff festlegt und die „imitatio historiae als Aspekt der imitatio naturae“ ins Spiel bringt.¹²⁶ Allerdings bleibt vor dem Hintergrund der Annahme eines solchen Fiktionsvertrages vollkommen unklar, wie die folgende Behauptung des Herausgebers zu deuten ist: „Allein, da er [der Herausgeber – U. W.] selbst gewiß zu sein wünschte, daß er der Welt keine Hirngespenster für Wahrheit verkaufe; so wählte er denjenigen [nämlich den Protagonisten, das heißt Agathon – U. W.], den er am genauesten kennen zu lernen Gelegenheit gehabt hat“ (A, S. 12).

Hier nimmt der Herausgeber nicht nur einen modalen Rahmenwechsel vor, indem er die wahrscheinliche Möglichkeit zur poetischen Wirklichkeit erklärt, sondern er initiiert eine Konfusion der Rahmen, wenn er behauptet, er habe „Gelegenheit gehabt“, den Protagonisten „genauestens kennen zu lernen“ (ebd.). Dabei ist nicht nur die metaleptische Konstruktion bemerkenswert, daß der Dichter die von ihm gedichtete Figur „genauestens“ kennt, sondern auch – und vor allem – die Tatsache, daß der Vorredenverfasser hier nicht *als Dichter*, sondern *als Herausgeber* auftritt: Als Herausgeber wohlgerichtet, der behauptet, er habe wie ein „Original-Historicus“ an den geschilderten Begebenheiten „selbst Anteil“ gehabt¹²⁷ und verhalte sich ihnen gegenüber wie ein „aufrichtiger Zeuge“.¹²⁸ Die poetologische Pointe dieser Aussage besteht darin, daß sich der Herausgeber als Augenzeuge von „erdichteten Umständen“¹²⁹ beschreibt und dadurch zu einer Instanz wird, welche die Funktion des „Original-Historicus“ mit der des Dichters verklammert. Damit erhält der Herausgeber die Funktion, die Modulation des Geschichtsschreibers zum Poeten mit einem Rahmen zu versehen und dadurch einen neuen Begriff ‚poetischer Wirklichkeit‘ respektive ‚poetischer Wahrheit‘ zu etablieren.

Daher kann der Herausgeber im direkten Anschluß an die oben zitierte Passage „ganz zuverlässig versichern“, daß Agathon und die meisten anderen *dramatis personae* „wirkliche Personen sind, dergleichen es von je her viele gegeben hat, und in dieser Stunde noch gibt“ (A, S. 12). Daraus leitet er, wie bereits erwähnt, die Behauptung ab, daß alles, „was das Wesentliche dieser Geschichte ausmacht, eben so historisch, und vielleicht noch um manchen Grad gewisser sei, als irgend ein Stück der glaubwürdigsten politischen Geschichtsschreiber, welche wir aufzuweisen haben“ (ebd.). Plausibel wird diese Behauptung jedoch erst vor dem Hintergrund

126 Schrader: *Mimesis und Poesis*, S. 35. Vgl. hierzu auch Oettinger: *Phantasie und Erfahrung*, S. 84.

127 Bodmer/Breitinger: *Die Discourse der Mahlern*, Erster Teil, V. Discours, E (S. 34).

128 Breitinger: *Critische Dichtkunst*, S. 277.

129 Ebd., S. 279.

von Breitingers Auseinandersetzung mit dem Verhältnis von Geschichtsschreiber und Dichter sowie Wielands Überlegungen zum Poeten als Erfinder einer ‚wahrscheinlichen historischen Fiction‘, die gemeinsam in das Konzept eines poetischen Geschichtsschreibers münden. Zu fragen bleibt, welche Rolle dabei dem Kriterium der Glaubwürdigkeit zukommt – eine Frage, die sich mit Blick auf die Gegenbegriffe des Wahrscheinlichen, nämlich das ‚Unwahrscheinliche‘ und das ‚Wunderbare‘, stellt.

5.4 Die Auseinandersetzung mit dem Wunderbaren

5.4.1 Das Wunderbare in Abgrenzung zum Wahrscheinlichen

Trotz des eingangs gegebenen Versprechens, „daß alles mit dem Lauf der Welt übereinstimme“ (A, S. 11), daß sich also die Schilderung der Individual-Charaktere und der Umstände, in denen sie auftreten, am Prinzip der wahrscheinlichen Möglichkeit orientiere, verweist der Herausgeber in seinem Vorbericht auch auf die Möglichkeit des Unwahrscheinlichen, wobei er jedoch leugnet, daß das Unwahrscheinliche die Glaubwürdigkeit der Geschichte Agathons in Zweifel zieht: „Es würde sehr übereilt sein, die Wahrheit des Charakters unseres Helden deswegen in Verdacht zu ziehen, weil es öfter unwahrscheinlich ist, daß jemand so gedacht oder gehandelt habe, wie er“ (A, S. 12).

War den Lesern der *Geschichte des Agathon* gerade noch versprochen worden, daß die Wahrheit des Werkes nicht in der Beschreibung des tatsächlich Geschehenen, sondern in der gedichteten Wahrscheinlichkeit des Beschriebenen liegt, so wird vom Leser nun erwartet, daß er sich selbst von der Beschreibung unwahrscheinlicher Handlungen und Handlungsverknüpfungen nicht irritieren läßt. Begründet wird diese Erwartung mit einer spitzfindigen Argumentation *ex negativo*:

Wenn es unmöglich sein wird, zu beweisen, daß ein Mensch, und ein Mensch unter den besondern Bestimmungen, unter welchen sich Agathon von seiner Kindheit an befunden, nicht so denken oder handeln könne, oder wenigstens es nicht ohne Wunderwerke, Einflüsse unsichtbarer Geister, oder übernatürliche Bezauberung hätte tun können: So glaubt der Verfasser mit Recht erwarten zu können, daß man ihm auf sein Wort glaube, wenn er positiv versichert, daß Agathon wirklich so gedacht oder gehandelt habe (A, S. 12 f.).

Auch wenn man konzidiert, die Unwahrscheinlichkeit eines Ereignisses sei noch kein Beleg dafür, daß dieses Ereignis nicht wirklich habe geschehen können, so stellt sich die Frage, welche Überzeugungskraft eine Argumentation für sich beanspruchen darf, die nur darauf pocht, daß sich das Gegenteil nicht beweisen lasse.

Und wieso glaubt der Herausgeber, der an dieser Stelle auf sich als „Verfasser“ Bezug nimmt, *mit Recht* erwarten zu können, man werde ihm „auf sein Wort glaube[n]“, daß Agathon „wirklich so gedacht oder gehandelt habe“ (A, S. 13)? Bemerkenswerterweise tritt an die Stelle eines überzeugenden Beweises ein kommissiver Sprechakt des Verfassers, der zur Klammer zwischen zwei Prinzipien wird, die in einem Spannungsverhältnis zueinander stehen: das Prinzip der Wahrscheinlichkeit und die Kategorie des Wunderbaren.

Obwohl die Anerkennung der Gültigkeit genauer Ursache-Wirkung-Relationen die Voraussetzung für eine „strenge historiographische und ästhetische Konsistenzbildung“ ist¹³⁰, behält das Wunderbare für Wieland eine zentrale Bedeutung¹³¹: Die Spannung zwischen dem Kausalitätsprinzip und der Möglichkeit des Wunderbaren ist Gegenstand poetologischer Reflexion am Rahmen und Motor der Handlung im Rahmen des Diskurses.¹³² Sowohl im *Don Sylvio* als auch in der *Geschichte des Agathon* geht es um eine kausale Motivation des Wunderbaren: Im *Don Sylvio* wird die schwärmerische Einbildungskraft des Helden als Ursache für die wunderbare Verknüpfung seiner Gedanken dargestellt. Der vollständige Titel des *Don Sylvio* ist das *Protokoll* dieses Programms: *Der Sieg der Natur über die Schwärmerei oder Die Abenteuer des Don Sylvio von Rosalva. Eine Geschichte worin alles Wunderbare natürlich zugeht*. In der *Geschichte des Agathon* kommt das Wunderbare in Form von Zufällen ins Spiel, die als äußere Ursachen die innere Entwicklungsgeschichte Agathons motivieren. Während die äußere Geschichte auf der Ebene der *histoire* als kontingente Abfolge von Ereignissen, nämlich als „unbeständiges Spiel des blinden Zufalls“ (A, S. 40) geschildert wird¹³³, bedarf die Darstellung der ‚inneren Geschichte‘ einer Rekonstruktionsleistung auf der Ebene des *discours*. Dabei zielt die *Geschichte des Agathon* nicht auf die Wiedergabe „eines Ensembles von Zufälligkeiten oder einer Vielfalt von merkwürdigen Ereignissen“ ab¹³⁴, sondern es geht um „das Aufzeigen der ‚Natur‘-Konstanten, denen als allgemeines, verbindliches Rahmen- und Grundgesetz das Kausalitätsprinzip zugrunde liegt“.¹³⁵ Vor dem Hintergrund der Annahme, daß das Kausalitätsprinzip unhintergebar ist und daß das Wahrscheinlichkeitsprinzip der Orientierungspunkt für jede glaubwürdige Geschichtsschreibung ist, wird das ‚Wunderbare‘ in der *Geschichte des Agathon* als doppeldeutiger Begriff eingeführt.

130 Voßkamp: *Romantheorie in Deutschland*, S. 157.

131 Ebd., S. 158. Erhart spricht dagegen von einer „explizite[n] Ablehnung imaginerter ‚wunderbarer‘ Welten“ durch Wieland, was die Einführung eines „fiktionalen Wahrheitsbegriff[s]“ erforderlich macht, „der sich statt an den historisch verifizierbaren ‚res factae‘ an der konstanten Struktur kausal-empirisch erfassbarer Naturgesetzmäßigkeiten orientiert“ (Erhart: *Entzweiung und Selbstaufklärung*, S. 87).

132 Vgl. hierzu Campes These, die Figur der „unwahrscheinlichen Wahrscheinlichkeit“ sei „tief verbunden mit der Entwicklung des Romans“ (Campes: *Spiel der Wahrscheinlichkeit*, S. 312).

133 Kurz darauf wird dieser Gedanke noch einmal aufgegriffen und weiter geführt: „Wie ähnlich ist alles dieses einem Traum, wo die schwärmende Phantasie, ohne Ordnung, ohne Wahrscheinlichkeit, ohne Zeit oder Ort in Betracht zu ziehen, die betäubte Seele von einem Abenteuer zu dem andern [...] fortreißt?“ (ebd.)

134 Voßkamp: *Romantheorie in Deutschland*, S. 194.

135 Ebd.

5.4.2 Das ‚Wunderbare‘ als doppeldeutiger Begriff

Der Begriff des ‚Wunderbaren‘ ist der Katalysator für eine Konfrontation der Poetik von Bodmer und Breitinger mit den empiristischen Ansätzen von Locke, Hume und Helvétius.¹³⁶ Der Begriff des Wunderbaren eröffnet die Möglichkeit, die poetologischen Ansätze der Schweizer, die noch dem rationalistischen System von Leibniz und Wolff verhaftet sind, an die philosophischen Überlegungen der englischen Empiristen und der französischen Enzyklopädisten anzuschließen.¹³⁷ Bodmer und Breitinger betonen parallel zum Postulat des Wahrscheinlichkeitsprinzips die poetische Relevanz des Wunderbaren.¹³⁸ So ist für Breitinger das Wunderbare „nichts anders, als ein verummertes Wahrscheinliches“¹³⁹, wobei die poetische Vermummungsstrategie darauf abzielt, die Aufmerksamkeit des Lesers zu erregen, ohne unglaubwürdig zu wirken. Dies geschieht vor dem Hintergrund der folgenden anthropologischen Prämissen. Erstens wird der Mensch „nur durch das gerühret, was er glaubt; darum muß ihm der Poet nur solche Sachen vorlegen, die er glauben kan, welche zum wenigsten den Schein der Wahrheit haben“; zweitens verwundert sich der Mensch nur „über dasjenige, was er vor etwas ausserordentliches hält“, weshalb der Poet seinem Leser nur solche Sachen vorlegen soll, „die ausser der Ordnung des gemeinen Laufes sind“.¹⁴⁰ Daher darf der poetische Geschichtsschreiber auch die nach dem gewohnten Lauf der Dinge seltenen, „wunderbaren Zufälle“¹⁴¹ in seine Geschichte einfügen und diese „nach Belieben, und wie es mit seinen Absichten am besten übereinkömmt, zusammentragen, und mit einander verbinden, weil es ihm frey stehet, die Umstände selbst zu erdichten, in die er seine Personen versetzen will“.¹⁴²

Die vom Poeten erdichteten Umstände orientieren sich zwar am Prinzip der Wahrscheinlichkeit, stehen aber in einem permanenten Spannungsverhältnis zur poetischen Freiheit des Dichters: Der Dichter darf die wunderbaren Zufälle „nach

136 Zum Einfluß von Humes *Enquiry Concerning Human Understanding* und von Helvétius' *De l'Esprit* auf Wieland siehe Meyer: *Das Zitat in der Erzählkunst*, S. 108, 109 f.

137 Vgl. Oettinger: *Phantasie und Erfahrung*, S. 53. Nach Oettinger gerät die „Schulphilosophie Leibniz-Wolffischer Tradition [...] in der Begegnung mit der ‚modernen‘ englisch-französischen Philosophie in eine schwere Krise – eine Krise, in die dann auch die Ästhetik, soweit sie vom alten System abhängig ist, hineingezogen wird“ (ebd.). Voßkamp bemerkt unter Hinweis auf Oettinger, Wieland ziehe den Trennungsstrich, „nach der Lektüre ‚moderner‘ englischer und französischer Philosophen (vor allem Locke und d'Alembert) [...] nicht nur gegenüber der Schweizer Poetik, sondern offenbar zugleich gegenüber der ihnen zugrundeliegenden Leibniz-Wolffischen Philosophie, d. h. auch gegenüber der romantheoretisch überaus wichtigen Möglichkeitsvorstellung. Das geschieht dadurch, daß Wieland den Leibnizschen Gedanken möglicher Welten im Sinne eines Wunderbar-Phantastischen interpretiert und damit den romantheoretisch-utopischen Ansatz, den Bodmer und Breitinger durchaus sehen, übergeht“ (Voßkamp: *Romantheorie in Deutschland*, S. 193).

138 Vgl. ebd., S. 41, sowie Hoffmann: *Aufklärung*, S. 37.

139 Breitinger: *Critische Dichtkunst*, Bd. 1, S. 132.

140 Ebd.

141 Ebd., S. 278.

142 Ebd.

Belieben“ miteinander verbinden und in den intentionalen respektive strategischen Rahmen seines Erzähldiskurses integrieren, dessen Ziel es ist, das Interesse des Publikums zu erregen. Umgekehrt wird die poetische Freiheit durch das Prinzip der Wahrscheinlichkeit gerahmt, da das Wunderbare ansonsten „abentheuerlich und unglaublich“¹⁴³ wirken würde. Folglich bestimmt Breitinger die Dichtung als die „reichste Miene desjenigen Wunderbaren [...], welches durch einen ziemlichen Grad der Wahrscheinlichkeit gemässigt ist“.¹⁴⁴

Hier sind zwei Punkte festzuhalten: *Erstens* wird dem Prinzip der Wahrscheinlichkeit – gerade auch mit Blick auf das Wunderbare – eine parergonale Rahmungsfunktion zugewiesen¹⁴⁵: Das Prinzip der Wahrscheinlichkeit soll von einem bestimmen Außen her – dem in der Natur wirkenden Kausalitätsgesetz – im Inneren des poetischen Verfahrens mitwirken, um eine „immanente Fabelrationalität“¹⁴⁶ herzustellen und so das Wunderbare zu mäßigen. *Zweitens* wird dem Wunderbaren eine perlokutionäre Funktion zugewiesen: Es soll die Aufmerksamkeit des Lesers erregen. Diese Funktion kann es allerdings nur als Wunderbares, das vom Prinzip der Wahrscheinlichkeit gerahmt wird, erfüllen, da es andernfalls unglaubwürdig wirken würde. Daraus erwächst die Notwendigkeit, zwischen zwei Formen des Wunderbaren zu differenzieren. So unterscheidet Diderot in „De la Poésie dramatique“ zwischen dem Wunderbaren im Sinne des Außerordentlichen (*le merveilleux*) und dem Wunderbaren im Sinne des Übernatürlichen (*le miraculeux*).¹⁴⁷

Die Konsequenzen dieser Differenzierung werden im Vorbericht zur *Geschichte des Agathon* diskutiert. Er stellt den „Übergang“¹⁴⁸ zwischen der rationalistisch geprägten Poetik der Schweizer und der empiristischen Ästhetik Diderots her, indem er eine argumentative Leerstelle überbrückt: Bezog sich der von Bodmer und Breitinger entfaltete Begriff der Dichtung als „Nachahmung der Natur in dem Möglichen“¹⁴⁹ auf ein rationalistisches Konzept möglicher Welten, so ist die Kategorie der Möglichkeit für den Empiristen Diderot an die sinnlich erfahrbare Wirklichkeit gekoppelt.¹⁵⁰ Der entscheidende Unterschied zwischen der Poetik der Schweizer und der Diderots liegt in der Auffassung der Natur.¹⁵¹ Für Diderot besteht die Aufgabe des *poète* darin, den *ordre naturel* beziehungsweise den *ordre général des choses* sichtbar zu machen, indem er in seinem Werk „une liaison apparente et sensible“ etabliert. Diese sichtbar gemachte Verknüpfung ist „moins vrai et plus vraisemblable que l'histoire“.¹⁵² Nichts anderes behauptet der Herausgeber, wenn er

143 Ebd., S. 298 f.

144 Ebd., S. 265.

145 Vgl. Derrida: *Die Wahrheit in der Malerei*, S. 74.

146 Berthold: *Fiktion und Vieldeutigkeit*, S. 136.

147 Diderot: „De la Poésie dramatique“, in: ders.: *Œuvres esthétiques*, S. 213.

148 Vgl. Berthold: *Fiktion und Vieldeutigkeit*, S. 154, sowie Oettinger: *Phantasie und Erfahrung*, S. 47.

149 Breitinger: *Critische Dichtkunst*, Bd. 1, S. 262.

150 Vgl. Oettinger: *Phantasie und Erfahrung*, S. 58.

151 Ebd., S. 63.

152 Diderot: „De la Poésie dramatique“, in: ders.: *Œuvres esthétiques*, S. 213 f.

in seinem Vorbericht schreibt, daß das Wesentliche seiner Geschichte „vielleicht noch um manchen Grad gewisser sei, als irgend ein Stück der glaubwürdigsten politischen Geschichtsschreiber“ (A, S. 12).

Der Hinweis auf Gewißheit und Glaubwürdigkeit historischer Berichte läßt noch einen zweiten philosophischen Bezug erkennen – gemeint ist Humes Auseinandersetzung mit den „Miracles“ im zehnten Kapitel seiner *Enquiry Concerning Human Understanding*. Dabei wird zum einen deutlich, daß Diderots Differenzierung zwischen dem Außerordentlichen (*merveilleux*) und dem Wunderbaren (*miraculeux*) offensichtlich auf Hume zurückgeht, der zwischen dem, was *marvellous* respektive *extraordinary* und dem, was *miraculous* ist, unterscheidet.¹⁵³ Zum anderen verknüpft Hume das Problem des Wunderbaren mit dem der Glaubwürdigkeit, wenn er der Frage nachgeht, wie man, ohne Augenzeuge gewesen zu sein, nachträglich ein Urteil über die Wunderberichte im *Neuen Testament* fällen kann. Humes Interesse gilt dabei den Prinzipien für das Abschätzen der Wahrscheinlichkeit und der Glaubwürdigkeit von Zeugnissen. Wahrscheinlichkeit besteht im Abwägen zweier Überzeugungen – ausschlaggebend ist jeweils der Grad des Für-Wahr-Haltens.¹⁵⁴

Sowohl im *Don Sylvio* als auch in der *Geschichte des Agathon* finden sich Anspielungen auf Humes Argumentation gegen Wunder. Im *Don Sylvio* erinnert die Formulierung „so würde Herodot selbst kein hinlänglicher Gewährs-Mann für die Wahrheit dieser anmaßlichen Geschichte sein“¹⁵⁵ an die bei Hume erwähnte Redensart „Ich würde dies nicht glauben, selbst wenn es mir Cato erzählte“¹⁵⁶, zumal im nächsten Satz nicht nur Hume, sondern auch das Problem des Wunderbaren explizit erwähnt wird. In der *Geschichte des Agathon* lassen sich gleichfalls deutliche Hinweise auf Hume, aber auch auf Locke und Leibniz erkennen.¹⁵⁷ So zeigt Agathons Schwärmerei auffällige Parallelen zu jener religiösen Schwärmerei, die Locke in seinem *Essay Concerning Human Understanding* im Kapitel „Über die Schwärmerei“ („Of Enthusiasm“) mit Blick auf die Wahrheitsfrage diskutiert.¹⁵⁸ Wie das Wunderbare impliziert die Schwärmerei ein Problem des Für-Wahr-Haltens: Für

153 Hume: *Untersuchung in Betreff des menschlichen Verstandes*, S. 103.

154 Ebd., S. 103 f. Nach Hume leitet sich der Grund, „warum man Zeugen oder Geschichtsschreibern Glauben beimisst“, aus einer auf Erfahrung gründenden Erwartungshaltung ab, die durch die Kraft (*force*) des Glaubens (*belief*) gespeist wird. Wenn eine Zeugenaussage überzeugender als eine andere erscheint, so gewinnt das eine Zeugnis mit dem Kraftverlust des anderen die Überhand und erscheint insofern als ‚überzeugend‘.

155 Wieland: *Die Abenteuer des Don Sylvio von Rosalva*, S. 345

156 Hume: *Untersuchung in Betreff des menschlichen Verstandes*, S. 103 f.

157 So führt das Gespräch des Hippas mit Agathon die Krise des Leibniz-Wolffschen Systems vor und konfrontiert sie mit dem englischen Empirismus. Auch wenn Hippas dabei nicht, wie Oettinger behauptet, „fast wörtlich“ (Oettinger: *Phantasie und Erfahrung*, S. 69 f.) das 33. Kapitel von Lockes *Essay* zitiert, lassen sich doch zahlreiche Anspielungen auf das berühmte Assoziationskapitel – aber auch auf andere Kapitel des *Essays* – feststellen (vgl. A, S. 87). Dabei läßt sich auch der Einfluß von Leibniz und seiner Auseinandersetzung mit der Lockeschen Argumentation erkennen (vgl. Leibniz: *Die Theodicee*, S. 34).

158 Locke: *Versuch über den menschlichen Verstand*, Bd. 2, S. 404 ff.

Locke ist die Schwärmerei der Glauben an eine göttliche Offenbarung, der auf nichts anderem beruht als auf „starker Einbildungskraft“: eine Einbildungskraft, die „wie ein neues Prinzip leicht alles mit sich fort[reißt], wenn sie den gesunden Menschenverstand verläßt“.¹⁵⁹ Der einzige Grund, den die Schwärmer für die Wahrheit der von ihnen vertretenen Aussagen anführen können, ist, daß sie „stark von ihnen überzeugt sind“.¹⁶⁰ Daher bleibt von den Urteilen der Schwärmer, so bald man „ihre Worte der bildlichen Ausdrücke des Sehens und Fühlens entkleidet, [...] nichts weiter übrig als das eben Gesagte“.¹⁶¹ Dies ist offensichtlich die Vorlage für das Argument des Hippas, man solle den idealistischen Verkündern überirdischer Welten verbieten, sich „irdische[r] und sinnliche[r] Materialien zu bedienen“, und ihre Welten würden „in den Schoß des Nichts zurückfallen, woraus sie gezogen worden“ (A, S. 87). Auch Hippas' Frage nach dem „untrügliche[n] Kennzeichen“, das Agathon zu besitzen glaube, um „das Wahre von dem was nur scheint“ und das, „was du wirklich empfindest, von dem was du dir nur einbildest“, zu unterscheiden (A, S. 63), hat eine Vorlage in Lockes Kapitel über die Schwärmerei. Locke fordert, nichts „als eine Offenbarung oder auch nur als wahr anzusehen, bevor wir nicht neben unserm Glauben noch ein anderes Kennzeichen dafür haben, daß es sich um eine Offenbarung handelt“.¹⁶²

5.4.3 Das Wahrscheinliche und das Wunderbare im Kontext des „Vorberichts“

Wenn der Herausgeber im ersten Satz seiner Vorrede „wenig Wahrscheinlichkeit“ sieht, „das Publicum zu überreden“, bringt er eine argumentative Bewegung in Gang, die im wesentlichen Humes Überlegungen folgt, wie sich die „Wahrscheinlichkeit gegen die Ansicht der Zeugen“¹⁶³ steigern läßt. Das Humesche Gedankenexperiment anzunehmen, daß eine Zeugenaussage „wahrhaft wunderbar“ und „das Zeugnis, an sich betrachtet, vollständig beweisend sei“¹⁶⁴, wird im Vorbericht unter negativen Vorzeichen durchgespielt. Wenn es unmöglich ist „zu beweisen, daß ein Mensch [...] unter den besondern Bestimmungen, unter welchen sich Agathon von seiner Kindheit an befunden, nicht so denken oder handeln könne“, dann folgt aus dieser Unmöglichkeit eine Schwächung derjenigen Position, die davon ausgeht, die *Geschichte des Agathon* dürfe aufgrund ihrer Unwahrscheinlichkeit keinen Wirklichkeitsanspruch erheben. Dieser illokutionäre Kraftverlust der Gegenposition macht die vom „Verfasser“ vertretene Position überzeugender, daß Agathon „wirklich so gedacht oder gehandelt habe“ (A, S. 13). Eben hieraus leitet der Herausgeber sein *Recht* ab, „daß man ihm auf sein Wort glaube“ (ebd.). Dabei markiert der kommissive Sprechakt des Herausgebers zugleich jene poetologische

159 Ebd., S. 408.

160 Ebd.

161 Ebd.

162 Ebd., S. 416.

163 Hume: *Untersuchung in Betreff des menschlichen Verstandes*, S. 104 f.

164 Ebd.

Systemstelle, an der es zu einer Modulation des Begriffs des Wunderbaren kommen muß, damit er mit dem Prinzip der Wahrscheinlichkeit kompatibel wird.

Die Art, wie die Begriffe der ‚historischen Tatsache‘ und des ‚Wunderbaren‘ im Vorbericht thematisiert werden, erinnert an die Art, wie in der „Seconde Préface“ der *Nouvelle Héloïse* die Frage erörtert wird, ob die Briefsammlung als *Portrait* oder als *Tableau d'imagination* zu gelten habe.¹⁶⁵ Man könnte beinahe annehmen, die Begriffe *Portrait* und *Tableau d'imagination* seien durch das Wahrscheinliche und das Wunderbare ersetzt worden. Anders als das strikte Entweder-oder in der „Seconde Préface“ der *Nouvelle Héloïse*, das keinen Übergang zwischen der historischen Darstellung der Wirklichkeit und der Erdichtung der Einbildungskraft zu erlauben scheint, wird in der *Geschichte des Agathon* der Begriff des Wunderbaren ins Spiel gebracht, mit dem Ziel, zwischen dem wahrscheinlichen Lauf der äußeren Welt und der in der inneren Welt wirkenden Einbildungskraft zu vermitteln.¹⁶⁶ Das Wunderbare wird als „maßgebliche Signatur poetischer Darstellung“¹⁶⁷ zur „zentralen Kategorie“¹⁶⁸, die den Übergang zwischen äußerer und innerer Welt ermöglicht.

Dabei erfährt die Semantik des Wunderbaren eine interne Differenzierung durch das Prinzip des Wahrscheinlichen: Die „unwahrscheinlichere[n] Dinge“ (A, S. 12), denen man im Leben begegnet, sind wunderbar, weil sie außerordentlich sind. Die Unwahrscheinlichkeit der „Wunderwerke“ (A, S. 13) leitet sich dagegen von der Annahme her, daß sie übernatürlich sind. Das Außerordentliche ist das Wunderbare im Rahmen der Naturordnung, das Übernatürliche sprengt diesen Rahmen. Das Wunderbare, das außerhalb der Natur steht, hat aus empiristischer Sicht „auch in der Dichtung nichts zu suchen“.¹⁶⁹ Die Pointe der poetologischen Reflexion im Vorbericht liegt darin, den Begriff des Wunderbaren mit dem Prinzip der Wahrscheinlichkeit zu koppeln und dadurch einen modulierenden Rahmenwechsel vorzunehmen. Dieser modulierende Rahmenwechsel wird durch den Herausgeber vollzogen, der das Außerordentliche als das wahrscheinliche Wunderbare auszeichnet und damit in den Gegenstandsbereich wahrscheinlicher historischer Fiktionen integriert. Zugleich wird mit der internen Differenzierung des Wunderbaren die Differenzierung der narrativen Ebenen vorbereitet.

165 Rousseau: *Nouvelle Héloïse*, S. 8.

166 Vgl. hierzu auch Wellbery: „Die Enden des Menschen. Anthropologie und Einbildungskraft im Bildungsroman“, S. 605 f. Nach Wellbery erhält die Einbildungskraft in der Geschichte des Agathon eine „anthropologische Funktion“, die darin besteht, einen Bogen „zwischen Ursprung und Ziel“ zu spannen und dadurch zum „Vehikel“ der „konstitutiven Vorläufigkeit“ des menschlichen Daseins zu werden (ebd.).

167 Preisendanz: „Die Auseinandersetzung mit dem Nachahmungsprinzip“, S. 75.

168 Oettinger: *Phantasie und Erfahrung*, S. 45.

169 Ebd., S. 65.

5.5 Die Funktion des Herausgebers in der *Geschichte des Agathon*

Nach Frick besteht die „bedeutende Einsicht“ von Wielands Romanprojekt darin, daß er die Erfüllung des im Vorbericht entworfenen Konzepts „verschiedenen Textinstanzen“ zuweist und insofern eine „Aufspaltung der narrativen Funktionen“ vornimmt.¹⁷⁰ Erhart sieht den Grund für die „Aufspaltung des Erzählers“ in den „widerstreitenden Intentionen des Romans“.¹⁷¹ Ihm zufolge benötigt Wieland „die ironische Trennung in einen antiken Autor und einen gegenwärtigen Herausgeber, um die Romangeschichte überhaupt erzählen und zu Ende bringen zu können“.¹⁷² Versteht man die „ironische Trennung“ mit Foucault als Spiel der *partage*¹⁷³, so wird die Ebenendifferenzierung zur Voraussetzung dafür, daß sich die Funktion Autor als Funktion Herausgeber in Szene setzen läßt. Dies wird deutlich, sobald man Foucaults These um die Einsicht Martínez-Bonatis erweitert, daß die Aufspaltung des Erzählers als Folge eines auktorialen Selbstzitats anzusehen ist, wobei der reale Schriftsteller die Rede seines fiktiven Erzählers zitiert.¹⁷⁴ Hieraus ergibt sich die Aufgabe, die modulierenden Aufpfropfungen zu untersuchen, welche „die Rahmenfunktion in den Romantext ein[pflanzen]“¹⁷⁵ und damit zugleich den Bruch zwischen den verschiedenen Aussageinstanzen darzustellen.

5.5.1 Konsequenzen der Ebenendifferenzierung in der *Geschichte des Agathon*

Der Verfasser des Vorberichts stellt sich als fingierter Herausgeber vor, der sich zugleich als Quasi-Autor ins Spiel bringt, wenn er zu verstehen gibt, die von ihm herausgegebene Geschichte sei auch von ihm selbst gedichtet worden. Dieser performative Widerspruch wird durch die Modulation der Selbstbeschreibung verstärkt, im Zuge deren sich der „Herausgeber“ auch als „Verfasser“ beschreibt (A, S. 13). Im Haupttext befindet sich der fingierte Herausgeber des Vorberichts im Übergang zu einer fiktiven Herausgeber-Figur, die das ‚Originalmanuskript‘ eines fiktiven griechischen Autors übersetzt und kommentiert. Allerdings wird der Bruch zwischen fingiertem und fiktivem Herausgeber überspielt. Ausgespielt wird nur der Bruch zwischen dem deutschen Herausgeber und dem griechischen Autor, mit dem eine strikte „Ebenenendifferenzierung“¹⁷⁶ eingeführt wird. Die Verantwortung für

170 Frick: *Providenz und Kontingenz*, S. 489 f.

171 Erhart: *Entzweiung und Selbstaufklärung*, S. 159. Im Gegensatz dazu betont Horst Thomé die Entsprechung zwischen den „Intentionen des ‚Vorberichts‘“ und den „Kommentare[n] des Erzählers im Text selbst“ (vgl. Thomé: *Roman und Naturwissenschaft*, S. 196).

172 Ebd.

173 Foucault: „Was ist ein Autor? (Vortrag)“, S. 1020.

174 Vgl. Martínez-Bonati: „Die logische Struktur der Dichtung“, S. 188, Fn.

175 Campe: *Spiel der Wahrscheinlichkeit*, S. 322.

176 Bickenbach: *Von der Möglichkeit einer ‚inneren‘ Geschichte des Lesens*, S. 206.

die „alte Handschrift“ (A, S. 494) und die gewaltsame Finalisierung des Erzähldiskurses obliegt eindeutig dem griechischen Autor. Er ist als narrative Instanz für die wahrscheinliche kausale Verknüpfung der Ereignisse im Rahmen der Geschichte zuständig.¹⁷⁷ Die Kausalität, aber auch die Kontingenz des Geschehens werden durch eine auktoriale Intentionalität gerahmt, der es darum geht, „stringente Finalität“¹⁷⁸ herzustellen. Allerdings kann diese aufs Ende zielende Intentionalität Kausalität und Kontingenz auch in einer Weise in Dienst nehmen, die dem Prinzip der Wahrscheinlichkeit widerspricht, weil sie Lücken in der kausalen Motivationskette läßt.

Der deutsche Herausgeber ist als editoriale Instanz dafür zuständig, die alte Handschrift zitierend und übersetzend anzuführen und gleichzeitig seine *Politik der Edition* transparent zu machen. Sein Rekurs auf das Prinzip der Wahrscheinlichkeit und die ‚historische Wahrheit‘ erfolgt dabei nicht nur mit Blick auf den Status der alten Handschrift als historisches Monument, sondern auch mit Blick auf die Erzählweise des griechischen Autors. Der Herausgeber fungiert mithin als meta-narrative Instanz, indem er die Handlungsführung des griechischen Autors vor dem Hintergrund der möglichen Welt des Romans reflektiert und jede Abweichung vom Prinzip der Wahrscheinlichkeit kritisch kommentiert.

Allerdings offenbart diese Ebenendifferenzierung einen performativen Widerspruch. Sah der Herausgeber im Vorbericht „wenig Wahrscheinlichkeit“, das Publikum zum Glauben an die Manuskriptfiktion zu überreden, so bekräftigt er im Verlauf des Romans immer wieder, daß er sich auf Manuskripte und Originaldokumente stützt. Das im Vorbericht entworfene Konzept einer ‚wahrscheinlichen historischen Fiction‘ wird durch die vom Herausgeber im Haupttext in Szene gesetzte Authentizitätssuggestion wieder dementiert. Der Herausgeber übernimmt also die Rolle eines Geschichtsschreibers, dessen Funktion von der des Romanichters scharf unterschieden wird. So heißt es im romanpoetologisch zentralen achten Kapitel des fünften Buches:

Wie groß ist in diesem Stücke der Vorteil eines Romanendichters vor demjenigen, welcher sich anheischig gemacht hat, ohne Vorurteil oder Parteilichkeit, mit Verleugnung des Ruhms, den er vielleicht durch Verschönerung seiner Charaktere, und durch Erhebung des Natürlichen ins Wunderbare sich hätte erwerben können, der Natur und Wahrheit in gewissenhafter Aufrichtigkeit durchaus getreu zu bleiben! Wenn jener die ganze grenzenlose Welt des Möglichen zu freiem Gebrauch vor sich ausgebreitet sieht; [...] [s]o sieht sich hingegen der arme Geschichtsschreiber genötigt, auf einem engen Pfade, Schritt vor Schritt in die Fußstapfen der vor ihm hergehenden Wahrheit einzutreten, jeden Gegenstand so groß oder so klein, so schön oder so häßlich, wie er ihn wirklich findet, abzumalen; die Wirkungen so anzugeben, wie sie vermöge der unveränderlichen Gesetze der Natur aus ihren Ursachen herfließen (A, S. 159).

177 Nach Oettinger gehört es zu einer Geschichte, „daß die Begebenheiten in kausaler Ordnung erzählt werden“. Hieraus folgt, „daß die blinden Zufälle eliminiert sind und die Kontingenz teleologisch integriert wird“ (Oettinger: *Phantasie und Erfahrung*, S. 100).

178 Engel: *Der Roman der Goethezeit*, S. 111.

Ob diese Passage tatsächlich als „Abrechnung mit der Zürcher Ästhetik“¹⁷⁹ zu werten ist, mag dahingestellt bleiben. Fest steht, daß der Herausgeber damit seine eigenen, im Vorbericht aufgestellten, Prämissen dementiert: Dort ging es darum, die Grenze zwischen dem poetischen Romandichter und dem historischen Geschichtsschreiber aufzuheben und in das Konzept eines poetischen Geschichtsschreibers zu transformieren: eines Geschichtsschreibers, dessen Aufgabe es ist, mit der Verwandlung des Wirklichen ins Mögliche eine „wahrscheinliche historische Fiction“ zu erfinden und sich ihr gegenüber als „aufrichtiger Zeuge“¹⁸⁰ zu verhalten. Auch der zu Beginn des zweiten Kapitels formulierte poetische Freibrief, wonach eine historisch wahre Geschichte „zuweilen viel seltsamere Begebenheiten erzählt, als ein Romanen-Schreiber zu dichten wagen dürfte“ (A, S. 23), scheint vergessen zu sein. Statt dessen wird der die Welt des Möglichen frei gebrauchende „Romandichter“ dem „arme[n] Geschichtsschreiber“ (A, S. 159) gegenübergestellt, der sich genötigt sieht, „auf einem engen Pfade, Schritt für Schritt in die Fußstapfen der vor ihm hergehenden Wahrheit einzutreten“ und jeden Gegenstand, der ihm begegnet, getreu der Realität „abzumalen“ (ebd.).

Der Herausgeber identifiziert sich eindeutig mit der Rolle des ‚armen Geschichtsschreibers‘, der sich dem Verdikt der historischen Wahrheit verschrieben hat und deshalb von jeder Form der Finalisierung Abstand nehmen muß. Auch wenn der Herausgeber „aus verschiedenen Gründen in Versuchung“ gerät (A, S. 163), eine teleologische Umschrift der Geschichte des griechischen Autors vorzunehmen, verzichtet er schließlich doch darauf, „der historischen Wahrheit dieses einzige mal Gewalt anzutun, und unsern Agathon, wenn es auch durch irgend einen *Deum ex Machina* hätte geschehen müssen, so unversehrt aus der Gefahr, worin er sich wirklich befindet, herauszuwickeln“ (A, S. 163).

Die Konsequenz einer gewaltsamen teleologischen Umschrift wäre nämlich gewesen, daß „diese einzige poetische Freiheit uns nötigen würde, in der Folge seiner Begebenheiten so viele andre Veränderungen vorzunehmen, daß die Geschichte Agathons wirklich die Natur einer Geschichte verloren hätte“ (A, S. 163). Der narrative Herausgebereingriff unterbleibt also mit Hinweis auf eine Politik der Edition, der es um die ‚historische Wahrheit‘ geht, wobei diese nicht nur den Status der Geschichte als ‚wahrscheinliche historische Fiction‘ betrifft, sondern auch die „alte Urkunde“ (A, S. 517) als Monument.

Dabei gerät die auf ‚historische Wahrheit‘ abzielende Politik der Edition in ein poetologisches Paradox: Der Herausgeber darf nämlich selbst dann nicht in das Griechische Manuskript eingreifen, wenn die Handlungsführung des griechischen Autors dem vom deutschen Herausgeber vertretenen Prinzip der Wahrscheinlichkeit widerspricht. Das heißt, der Herausgeber ist gezwungen, die Erzählung des griechischen Autors auch dann noch ‚originalgetreu‘ wiederzugeben¹⁸¹, wenn sich dessen Erzählweise als nicht „allzu wahrscheinlich“, ja womöglich als „wunderbar“

179 Oettinger: *Phantasie und Erfahrung*, S. 76.

180 Ebd.

181 Vgl. Goffman: *Rahmen-Analyse*, S. 92.

erweist. Damit hat die Aufspaltung der narrativen Funktionen direkte Rückwirkungen auf die „Finalproblematik des Romans“¹⁸²; Sie führt die Brüchigkeit eines auf Geschlossenheit und harmonische Synthesis zielenden Romanprojekts vor¹⁸³, und sie schafft mit der strikten Ebenendifferenzierung die Voraussetzung dafür, daß der Herausgeber eine ironisch distanzierte Haltung gegenüber den „teleologischen Eingriffen“¹⁸⁴ des griechischen Autors einnehmen kann. So heißt es zu Beginn des fünften Kapitels des zehnten Buchs:

Der Autor der alten Handschrift, aus welcher wir den größten Teil dieser Geschichte gezogen zu haben gestehen, triumphiert, wie man gesehen hat, darüber, daß er seinen Helden mit seiner ganzen Tugend von einem Hofe hinweggebracht habe. Es würde allerdings etwas sein, das einem Wunder ganz nahe käme, wenn es sich wirklich so verhielte (A, S. 494).

Das Eingeständnis des deutschen Herausgeber-Übersetzers, die Geschichte Agathons zum „größten Teil“ aus einer alten Handschrift gezogen zu haben, impliziert eine Authentizitätssuggestion, die in direkter funktionaler Analogie zu dem Eingeständnis des Vorwortverfassers der *Nouvelle Héloïse* steht, er habe, wiewohl er „bloß des Herausgebers Namen“ führe, „doch selbst mit an dem Buch gearbeitet“.¹⁸⁵ Wollte sich der ganze Text offen als Dichtung zu erkennen geben, wäre solch ein Hinweis überflüssig. Mithin verstärkt das editoriale Eingeständnis der Mitarbeit die Authentizitätsfiktion für all jene Teile, an denen der Herausgeber nicht mitgearbeitet hat. In gleicher Weise verstärkt die Aussage, die *Geschichte des Agathon* sei zum „größten Teil“ aus einer „alten Handschrift“ gezogen, die Ebenendifferenzierung. Den „größten Teil“ macht demnach das Originalmanuskript des griechischen Autors aus, während der verbleibende kleinere Teil vom deutschen Herausgeber im Rahmen seiner Kommentarfunktion ‚dazugeschrieben‘ wird.

5.5.2 Die Kommentarfunktion zwischen Leerstellenergänzung und Digression

Die editorialen Akte des Dazuschreibens rahmen die editorialen Akte des Zitierens und haben entweder die Form der Leerstellenergänzung oder die der Digression. Im zehnten Buch, zu Beginn des vierten Kapitels, das „Nachricht an den Leser“ überschrieben ist, heißt es:

182 Frick: *Providenz und Kontingenz*, S. 488.

183 Ebd., S. 489 f.

184 Ebd., S. 492. Aus dieser „Divergenz der wertenden Perspektiven resultiert“, so Frick weiter, „ein höchst reizvolles gedankliches Wechselspiel zwischen den moralischen beziehungsweise spezifisch literarischen Prioritäten, denen, in der Sicht des Herausgebers, der Manuskriptautor gefolgt ist, und den Kriterien jener empiristischen Wahrheitstheorie (und Poetik), die sein moderner Kritiker für unverzichtbar hält. Eine wechselseitige kontrastive Erhellung von Realität und Fiktion ist der beabsichtigte Effekt“ (ebd.).

185 Rousseau: *Neue Héloïse*, S. 5.

„Dank sei“ (so ruft hier der Autor des griechischen Manuskripts, als einer, dem es auf einmal ums Herz leichter wird, aus) „Dank sei den Göttern, daß wir unsern Helden aus dem gefährlichsten aller schlimmen Orte, wohin ein ehrlicher Mann verirren kann, unversehrt, und was beinahe unglaublich ist, mit seiner ganzen Tugend davon gebracht haben! Er hat allerdings von Glück zu sagen“, fährt das Manuskript fort; „aber – beim Hund (dem großen Schwur des weisen Socrates) was hatte er auch an einem Hofe zu tun? [...]“ (A, S. 492).

Der Herausgeber-Übersetzer zitiert den griechischen Autor wörtlich, unter Verwendung von Anführungszeichen. Seine eigenen Kommentare markiert er durch Klammern, vollzieht also mit Hilfe editorialer Indices eine strikte Ebenendifferenzierung, da Anführungszeichen und Klammern dazu dienen, „Rahmen auseinanderzuhalten“.¹⁸⁶ Eine Seite später findet sich die Anzeige einer Textverderbnis, die durch einen editorialen Symptomkommentar gerahmt wird. Die an dieser Stelle stehenden „verschiedenen Digressionen“ des griechischen Autors könnten, so der Herausgeber, nicht mitgeteilt werden, da „das Manuskript an diesem Ort halb von Ratten aufgegessen“ beziehungsweise „durch Feuchtigkeit so übel zugerichtet“ ist, „daß es leichter wäre, aus den Blätter der Cumäischen Sibylle, als aus den Bruchstücken von Wörtern, Sätzen und Perioden, welche noch übrig sind, etwas Zusammenhängendes herauszubringen“ (A, S. 493). Da die fehlenden Digressionen für den Fortgang der Geschichte des Agathon offensichtlich nicht relevant sind¹⁸⁷, stellt sich die Frage, welche diskursive Funktion der editoriale Hinweis auf die Textverderbnis an dieser Stelle hat. Frick interpretiert den Rattenfraß als „Ironisierung der Manuskript-Fiktion“¹⁸⁸, läßt damit allerdings unberücksichtigt, daß mit der Ironisierung zugleich eine Bekräftigung der Manuskriptfiktion einhergeht.

Plausibler scheint mir daher die folgende Erklärung, daß die Lücken im Manuskript als aufdringliche Rahmungshinweise für die Authentizität der Manuskripte und als Appelle zur editorialen Leerstellenergänzung fungieren.¹⁸⁹ Dabei folgt der Herausgeber exakt jenem Programm, das Wielands „Theorie und Ge-

186 Goffman: *Rahmen-Analyse*, S. 254.

187 Der Herausgeber gesteht, daß ihm der Verlust dieser Manuskriptstelle deshalb so „nahe geht“, weil er begierig darauf sei, die „neun und dreißig Ursachen zu wissen“, die in der Digression „warum es für einen ersten Minister gefährlich sei, zuviel Genie, zuviel Uneigennützigkeit, und zuviel Freundschaft für seinen Herrn zu haben“ beschrieben werden (vgl. A, S. 493).

188 Frick: *Providenz und Kontingenz*, S. 490.

189 Das Problem der Leerstellenergänzung wird auch in Wielands Roman *Der goldne Spiegel* thematisiert. Dessen erstes Vorwort, die „Zueignungsschrift an den Kaiser Tai-Tsu“, weist am Ende eine Lücke auf, die vom lateinischen Übersetzer wie folgt kommentiert wird: „Hier bin ich genöthigt gewesen eine Lücke zu lassen, welche sich zwar in meinem Sinesischen Exemplare nur zufälliger Weise befand, die ich aber aus Mangel eines anderen Exemplars nicht ergänzen konnte“ (S. XX). Eine mögliche Erklärung für die zufällige Lücke im sinesischen Exemplar ist auch hier – wie in der Geschichte des Agathon – der Rattenfraß. In einer Fußnote der Einleitung beklagt der Herausgeber-Übersetzer die unnütze Stiftung des Sultan Lolo, der alle Katzen auf Staatskosten füttern ließ, weshalb diese aufhörten, Ratten zu fangen (vgl. Wieland: *Der goldne Spiegel*, S. 4). Die „monumentale Leerstelle“ im sinesischen Exemplar führt die beklagenswerten Folgen dieser unnützen Idee vor Augen.

schichte der Rede-Kunst“ propagiert: Er füllt die „Lücken“ aus, „welche der Geschichtsschreiber gelassen hat“. ¹⁹⁰ Indem der Herausgeber die ‚monumentalen Leerstellen‘ des griechischen Manuskripts ergänzt, kommt eine Aufpfropfungsdynamik in Gang, im Zuge derer der Herausgeber als Quasi-Autor auftritt, sobald er in die Textlücken seine eigenen Gedanken als Digressionen einschreibt. Dieser digressive Akt des Dazuschreibens erweist sich als doppelte performative Geste. Mit dem Akt des Dazuschreibens wird eine parergonale Rahmung und eine *partage* der diskursiven Ebenen vollzogen. Dort die auktoriale Intentionalität des griechischen Autors, die finalisierend auf ein glückliches Ende abzielt; hier die editoriale Intentionalität des deutschen Herausgebers, der reflektierend die performativen Rahmungsbedingungen eines poetologischen Konzepts reflektiert: ein Konzept, das sich am Prinzip der Wahrscheinlichkeit orientiert. Das Wechselspiel dieser beiden intentionalen Einstellungen zeigt sich an der „Apologie des griechischen Autors“, in der der deutsche Herausgeber als Geschichtsschreiber argumentiert, wenn er die ‚wundersame Poesie‘ des griechischen Autors auf ihr Verhältnis zum Wahrscheinlichkeitsprinzip hin befragt:

Bis hierher scheint die Geschichte unseres Helden in hauptsächlichlichen Stücken, dem ordentlichen Lauf der Natur, und den strengsten Gesetzen der Wahrscheinlichkeit so gemäß zu sein, daß wir keinen Grund sehen, an der Wahrheit derselben zu zweifeln. Aber in diesem eilften Buch, wir müssen es gestehen, scheint der Autor aus dieser unser Welt [...] ein wenig in das Land der Ideen, der Wunder, der Begebenheiten, welche gerade so ausfallen, wie man sie hätte wünschen können, und um alles auf einmal zu sagen, in das Land der schönen Seelen, und der utopischen Republiken verirret zu sein (A, S. 512). ¹⁹¹

Noch deutlicher wird der Herausgeber, wenn er kurz darauf bemerkt, der Schluß der Geschichte zeichne sich durch eine „nicht allzuwahrscheinliche Verbindung glücklicher Umstände“ aus (A, S. 513), ja dem griechischen Autor bleibe bei seinem Versuch, dem Charakter des Romanhelden und damit dem Romanende die „gehörige Konsistenz“ (ebd.) zu verpassen, nur der diskursive „Sprung aus dem Fenster“ (A, S. 516). Hier wird deutlich, in welcher Form die Orientierung am Prinzip der Wahrscheinlichkeit die Ebenendifferenzierung verstärkt: Während der griechische Autor auf der intradiegetischen Ebene sein „nicht allzuwahrscheinliche[s]“ Ende konstruiert, versucht der deutsche Herausgeber-Übersetzer, dem Prinzip der Wahrscheinlichkeit zumindest auf der extradiegetischen Ebene Geltung zu verschaffen. Allerdings werden die Verstöße des griechischen Autors gegen das Prinzip der Wahrscheinlichkeit nicht korrigiert, sondern die an seiner Erzählung festgestellten Widersprüche zwischen dem Wunderbaren und dem Wahrscheinlichen werden als Symptomkommentare in den editorialen Rahmendiskurs integriert. Das heißt, die auktoriale Intentionalität wird von der editorialen Intentionalität gerahmt. Dies belegt die folgende Passage, in der der Herausgeber schreibt:

¹⁹⁰ Wieland: „Theorie und Geschichte der Rede-Kunst“, § 10, S. 344.

¹⁹¹ Vgl. den Kommentar von Mayer: *Der deutsche Bildungsroman*, S. 32.

Das Urteil mag indessen ausfallen wie es will, so beladet sich der Herausgeber, wie er schon erklärt hat, dessen nicht im geringsten. Die Absichten, warum er die alte Urkunde, welche zufälliger Weise in seine Hände gekommen ist, in einen Auszug von derjenigen Form und Beschaffenheit, wie die vorhergehenden zehen Bücher weisen, gebracht hat, sind bereits erreicht. Es ist verhoffentlich unnötig, sich hierüber näher zu erklären. Doch soviel können wir wohl sagen, daß er niemals daran gedacht hat, einen Roman zu schreiben, wie sich vielleicht manche, ungeachtet des Titels und der Vorrede, zu glauben in den Kopf gesetzt haben mögen – und da dieses Buch, in so fern der Herausgeber Teil daran hat, kein Roman ist, noch einer sein soll; so hat er sich auch um die so genannte Schürzung des Knotens, und ob der Verfasser der Urkunde seinen Knoten geschickt oder ungeschickt entwickelt oder zerschnitten hat, wenig zu bekümmern (A, S. 517).

An dieser Passage wird deutlich, daß die intentionale Einstellung des Herausgebers die eines Geschichtsschreibers ist, der für das originalgetreue Überliefern und Übersetzen der ‚Urkunde‘ verantwortlich zeichnet, aber nicht für die diskursive Strategie der erzählten Geschichte, die „so genannte Schürzung des Knotens“. Indem der Herausgeber seine Funktion darauf beschränkt, den Roman des griechischen Autors zu zitieren und zu kommentieren, erklärt er zum einen, daß er für die Erzählweise des gerahmten Materials nicht verantwortlich ist, zum anderen begeht er einen performativen Selbstwiderspruch, der die Aufmerksamkeit des Lesers auf die Rahmungsbedingungen lenkt: Hatte der Herausgeber im Vorbericht implizit eine ‚wahrscheinliche historische Fiction‘ versprochen, so dementiert der Herausgeber an dieser Stelle sein Konzept eines poetischen Geschichtsschreibers. Er delegiert die Verantwortung für das nicht allzu wahrscheinliche Ende an den griechischen Autor und reklamiert für den von ihm zu verantwortenden editorialen Rahmendiskurs den logischen Status eines Nicht-Romans. Mit anderen Worten: Der Herausgeber zitiert als Geschichtsschreiber, der sich am Prinzip der Wahrscheinlichkeit orientiert, die Geschichte eines Autors, dessen Erzählweise bisweilen ‚wunderbar‘ wirkt.

5.5.3 Die Darstellung der ‚inneren Geschichte‘ als ‚Originalität‘

Die vom Herausgeber im Haupttext vollzogene strikte Ebenendifferenzierung führt zu einer bemerkenswerten Konsequenz bei der Darstellung der ‚inneren Geschichte‘ Agathons. So sieht sich der Herausgeber im zehnten Kapitel des ersten Buchs genötigt, die folgende editions-geschichtliche Erklärung anzubieten, warum es ihm möglich ist, ein Selbstgespräch Agathons wiederzugeben:

Da wir uns zum unverbrüchlichen Gesetze gemacht haben, in dieser Geschichte alles sorgfältig zu vermeiden, was gegen die historische Wahrheit derselben einigen gerechten Verdacht erwecken könnte; so würden wir uns ein Bedenken gemacht haben, das Selbstgespräch, welches wir hier in unserm Manuskript vor uns finden, mitzuteilen, wenn nicht der ungenannte Verfasser die Vorsicht gebraucht hätte uns zu melden, daß seine Erzählung sich in den meisten Umständen auf eine Art von Tagebuch gründe, wel-

ches (sichern Anzeigen nach) von der eignen Hand des Agathon sei, und wovon er durch einen Freund zu Crotona eine Abschrift erhalten. Dieser Umstand macht begreiflich, wie der Geschichtschreiber habe wissen können, was Agathon bei dieser und andern Gelegenheiten mit sich selbst gesprochen; und schützt uns gegen die Einwürfe, die man gegen die Selbstgespräche machen kann, worin die Geschichtschreiber den Poeten so gerne nachzuahmen pflegen, ohne sich, wie sie, auf die Eingebung der Musen berufen zu können (A, S. 37 f.).

Diese metadiegetische Manuskriptfiktion läßt keinen Zweifel daran, daß die ‚innere Geschichte‘ Agathons von keinem auktorialen Erzähler beschrieben, sondern von einer editorialen Instanz zitiert wird.¹⁹² Die relativ komplizierte Editions-geschichte, die an die Stelle der für Herausgeberfiktionen typischen Auffindungsgeschichte tritt, dient dazu, die Authentizität des Tagebuchs aus „sicheren Anzeichen“ (A, S. 38) abzuleiten. Allerdings kann die Beurteilung dieser „sicheren Anzeichen“, sofern sie sich auf die genuine Indexikalität des „von der eignen Hand“ Geschriebenen stützen will, weder vom Herausgeber noch vom griechischen Autor vorgenommen werden, sondern muß sich auf jenen „Freund zu Crotona“ berufen, von dem der griechische Autor eine Abschrift des Tagebuchs erhalten hat. Des „unge-nannten Verfassers“ anonymer „Freund zu Crotona“ übernimmt damit zwei Funktionen: Er ist erstens der einzige auktoriale Bürge für die Authentizität der Geschichte Agathons, zweitens ist er der Kopist, der die Abschrift von Agathons Tagebuch besorgt hat. Das heißt, der „Freund zu Crotona“ koppelt als *Greffier*¹⁹³ die Transkriptionsfunktion mit der Beglaubigungsfunktion. Das Original des griechischen Autors, auf das sich der deutsche Herausgeber bezieht, erweist sich mit-hin selbst als zitierende Abschrift, die eine auktoriale Rahmung erfahren hat. Diese auktoriale Rahmung unterscheidet sich nicht grundsätzlich von der editorialen Rahmung, denn beide Rahmungsverfahren setzen einen Akt des Zitierens voraus. Die Darstellung der ‚inneren Geschichte‘ Agathons ist so besehen das Resultat einer Doppelrahmung, wobei die editoriale Tätigkeit des deutschen Herausgeber-Übersetzers eine Spiegelung der auktorialen Tätigkeit des griechischen Autors ist: Die editoriale Tätigkeit des deutschen Herausgebers pflöpft sich in Form der Transkriptions- und Kommentarfunktion der auktorialen Tätigkeit des griechischen Autors auf¹⁹⁴, die ihrerseits der Abschrift von Agathons Tagebuch eine finalisierende

192 Vgl. hierzu auch Buddecke: *C. M. Wielands Entwicklungsbegriff*, S. 184, für den das Selbstgespräch das Instrument ist, „um Höhepunkte des inneren Vorganges einerseits durch intensive Besinnung festzuhalten und herauszuarbeiten, andererseits sie überhaupt erst zu schaffen“.

193 Vgl. Diderot/d'Alembert (Hg.): *Encyclopédie*, Band 7 (1757), Stichworte „Greffe“ und „Greffier“, S. 924.

194 Die Möglichkeiten digressiver Übersetzerkommentare werden in *Der goldne Spiegel* ausgelotet und potenziert. Dort wird eine mehrfach gerahmte Übersetzerfiktion eingeführt, das heißt, es handelt sich um die Übersetzung einer Übersetzung einer Übersetzung. Das Werk ist, so der Herausgeber-Übersetzer in seiner Einleitung, ein Werk, „welches Hiang-Fu-Tse, ein wenig bekannter Schriftsteller, in den letzten Jahren des Kaisers Tai-Tsu, unter dem Nahmen des goldnen Spiegels ins Sinesische, – der ehrwürdige Vater I.G.A.D.G.I. aus dem Sinesischen in sehr mittelmaßiges Latein, und der gegenwärtige Herausgeber aus einer Kopie der Lateinischen Handschrift, in so gutes Deutsch, als man im Jahre 1772 zu schreiben pflegte, übertragen würdig

Tendenz aufpflöpft. Diese doppelte Geste der Aufpflöpfung pflanzt die „Rahmenfunktion in den Romantext“ ein¹⁹⁵, sie eröffnet aber auch den Raum für metafiktionale Reflexionen und metaleptische Rahmenbrüche, die, obwohl sie eine Metaebene zum Erzählen bilden, „gerade darum unverzichtbar zum Bau des Romans selbst gehören“.¹⁹⁶ So schreibt der deutsche Herausgeber im vierten Kapitel des achten Buchs:

[...] wir bedenken uns besser – was für Betrachtungen könnten wir anstellen, daß nicht diejenige welche Agathon selbst, sobald er Muße dazu hatte, über sein Abenteuer machte, um soviel natürlicher und interessanter sein sollten, als er sich wirklich in dem Falle befand, worein wir uns erst durch Hülfe der Einbildungs-Kraft setzen müßten, und die Gedanken sich ihm freiwillig darboten, ja wohl wider Willen aufdrangen, welche wir erst aufsuchen müßten. Wir wollen also warten, bis er sich in der ruhigern Gemütsverfassung befinden wird, worin die sich selbst wiedergegebene Seele aufgelegt ist, das Vergangene mit prüfendem Auge zu übersehen (A, S. 330).¹⁹⁷

Die Pointe dieser Stelle besteht darin, daß die „Hülfe der Einbildungs-Kraft“ gerade nicht in Anspruch genommen werden muß, weil sich der Protagonist „wirklich in dem Falle befand“, in dem sich ihm Gedanken „darboten“ beziehungsweise „aufdrangen“ (A, S. 330).¹⁹⁸ Dabei wird Agathon als Augenzeuge seiner eigenen ‚inneren Geschichte‘ in Szene gesetzt, die vom Herausgebers als innere Gedankenrede originalgetreu zitiert wird. Diese Konstellation mündet in eine „narrative Metalepse“¹⁹⁹: Um nicht zum Dichter werden zu müssen, wartet der Herausgeber – „wir wollen also warten“ – und bittet den Leser mit ihm zu warten, bis sich der Protagonist „in einer ruhigeren Gemütsverfassung befinden wird“, damit sich ihm (dem Protagonisten) die Gedanken „freiwillig“ darbieten, die der Herausgeber sonst mit „Hülfe der Einbildungskraft“ erfinden müßte.

Doch hier geschieht noch mehr: Der editoriale Akt des Zitierens kommt um der ‚historischen Wahrheit‘ willen als Substitut des poetischen Akts der Erfindung ins

befunden hat“ (Wieland: *Der goldne Spiegel*, S. 30 f.). Die verschiedenen Übersetzer werden zu Reflexionsinstanzen, die sich nicht nur immer wieder auf den Haupttext beziehen, sondern sich wechselseitig kommentieren. So wenn der lateinische Übersetzer den sinesischen Übersetzer des Irrtums hinsichtlich seiner Anmerkungen zum Tempel der Isis zeigt und seinerseits vom deutschen Übersetzer und Herausgeber zurechtgewiesen wird (ebd., S. 228 f.).

195 Campe: *Spiel der Wahrscheinlichkeit*, S. 327.

196 Ebd.

197 Zugleich handelt es sich hier um eine der Stellen, die Blanckenburg als Beispiel für die von ihm geforderte Darstellung der „inneren Geschichte“ heranzieht, da die moralischen Betrachtungen durch den Herausgeber-Erzähler darauf beschränkt werden, „sich selbst sein inneres Seyn aufzuklären und Rechenschaft davon zu geben“ (Blanckenburg: *Versuch über den Roman*, S. 407 f.).

198 Im Gegensatz dazu behauptet Preisendanz, in der Geschichte des Agathon ließen sich viele Stellen finden, „wo die Fiktion, es handle sich um eine historische Wirklichkeit, die dem Autor durch historische Quellen bekannt wurde, aufgehoben wird und wo sich die angebliche Geschichte als Produkt der Einbildungskraft erweist“ (Preisendanz: „Die Auseinandersetzung mit dem Nachahmungsprinzip“, S. 87).

199 Genette: *Die Erzählung*, S. 168.

Spiel. Zugleich wird der Akt des Zitierens aber auch zum Verschwinden gebracht. Dadurch nämlich, daß der extradiegetische Herausgeber auf die Rede Agathons Bezug nimmt, ohne die intradiegetische Instanz des griechischen Autors zu berücksichtigen. Das Resultat ist ein metaleptischer Rahmensprung: Der Herausgeber ist auf einmal in der Lage, die innere Gedankenrede Agathons als quasi-auktoriale Instanz wiederzugeben.²⁰⁰ Der Herausgeber überspringt dabei die intradiegetische Ebene des griechischen Autors und tut so, als könne er Agathons Gedanken wie ein direktes Zitat anführen. Durch dieses ‚Ausblenden‘ des griechischen Autors als dazwischenliegende Zitierinstanz erfährt die innere Geschichte Agathons eine ‚Intradiegetisierung‘.

5.5.4 Die Digression als quasi-auktorialer Akt des Dazuschreibens

Die Modulation des Herausgebers zu einer quasi-auktorialen Instanz läßt sich insbesondere dort beobachten, wo der Herausgeber seine Kommentarfunktion ausführt, um den Text des griechischen Autors mit eigenen Digressionen zu rahmen. Dabei eröffnen Digressionen einen diskursiven Raum, in dem der Herausgeber als Autor auftreten kann, insofern er dort seine eigenen Ideen mitteilt.²⁰¹ Dies betrifft auch das Verwischen der Grenze zwischen eigener und zitierter Rede. So beginnt das fünfte Kapitel des fünften Buches mit dem folgenden Zitat: „Die Quelle der Liebe“, sagt Zoroaster, oder hätte es doch sagen können, „ist das Anschauen eines Gegenstandes, der unsre Einbildungskraft bezaubert“ (A, S. 148).

Mit dieser Rahmenkonfusion aus echtem Zitat und „Scheinzitat“²⁰² erfährt die Transkriptionsfunktion des Herausgebers eine ironische Brechung: Er gibt mit seiner Formulierung „oder hätte es doch sagen können“ zu verstehen, daß er hier dem Konzept der ‚wahrscheinlichen historischen Fiction‘ folgt. Damit räumt sich der Herausgeber selbst das Recht ein, als Quasi-Autor aufzutreten, der historische Originalzitate erfindet. Die zahlreichen Digressionen, Abschweifungen und ironischen Irritationen sind nicht nur editoriale Kommentare, die das Zitierte reflektieren, sondern autoreflexive, auktoriale Diskurse, in denen sich der Herausgeber als eigenständige und eigensinnige Aussageinstanz „selbst ins Spiel“²⁰³ bringt. Dergestalt erweist sich die Dynamik der Digression als parergonales Verfahren, durch das nicht nur Originalmanuskripte gerahmt und narrative Aussageebenen getrennt

200 Vgl. hierzu Buddecke, der behauptet, der mit der Herausgeber- und Quellenfiktion einhergehende Anspruch auf „Geschichtlichkeit“ impliziere eine „Begrenzung der Erzählperspektive“, denn die „Pflichten eines Geschichtsschreibers verbieten die Einnahme eines allwissenden Standpunktes“ (Buddecke: *C. M. Wielands Entwicklungsbegriff*, S. 217).

201 Die Digressionen werden auch im Hinblick darauf gerechtfertigt, daß die *Geschichte des Agathon* ein Mißerfolg werden könnte (vgl. A, S. 147, 355).

202 Vgl. Meyer: *Das Zitat in der Erzählkunst*, S. 91, der mit Blick auf diese Stelle den Begriff des „Scheinzitats“ beziehungsweise des „unzuverlässigen Zitats“ einführt.

203 Müller: *Wielands späte Romane*, S. 24 f. Was Müller erst für den *Goldnen Spiegel* und den *Danischmend* feststellt, gilt insofern ansatzweise auch schon für den *Agathon*: Hier wie dort ist „Erzählen ein Sich-in-Szene-setzen des Erzählers“ (ebd.).

werden, sondern das den Herausgeber in eine quasi-auktoriale Instanz verwandelt. Der Herausgeber transzendiert im Rahmen seiner Digressionen seine Funktion, fremde Rede zu zitieren oder originalgetreu zu übersetzen: Mit seiner digressiven „Methode“ (A, S. 371)²⁰⁴ wird er selbst zum Erzeuger originaler Rede, die als auktorialer Diskurs auf die zitierte Geschichte Agathons aufgefropft wird. Wenn der Herausgeber dem jungen Skribenten an gleicher Stelle davon abrät, seine digressive Methode anzuwenden (vgl. A, S. 370), macht er freilich auch klar, daß sein quasi-auktoriales Dazuschreiben zwar einen diskursiven Rahmen etablieren kann, nicht aber ein schlüssiges Ende der Geschichte: Der digressiven Dynamik des editorialen Rahmendiskurses fehlt eben jenes progressive Moment, das unentbehrlich ist, wenn man im Rahmen der Erzählung eine „stringente Finalität des Geschehens“²⁰⁵ herstellen soll. Das heißt, der Herausgeber wird zwar zu einer quasi-auktorialen, nicht aber zu einer *narrativen* Instanz.

5.5.5 Das Verhältnis von ‚Herausgeber‘, ‚Verfasser‘ und ‚Autor‘

Die *Geschichte des Agathon* befindet sich im Übergang vom fingierten Herausgeber zum fiktiven Erzähler – ein Prozeß, der auch das Verhältnis von Autorschaft und Herausgeberschaft betrifft, wie sich an der mehrdeutigen Verwendung der Begriffe „Herausgeber“, „Verfasser“ und „Autor“ zeigt. Die erste begriffliche Überlappung ereignet sich im Vorbericht, wo der Herausgeber zugleich als „Verfasser“ auf sich Bezug nimmt. Dienen die Beschreibungen „Verfasser“ und „Herausgeber“ im Vorbericht der intransitiven Selbstbeschreibung derjenigen Instanz, die als Herausgeber das Vorwort verfaßt hat, so nimmt der Herausgeber gegen Ende des Romans, in der „Apologie“, transitiv auf den griechischen Autor als „unseren Verfasser“ Bezug (A, S. 513 f.). Ihre Reprise findet diese begriffliche Überlappung der Selbstbeschreibung in zwei Fußnoten gegen Ende von „Über das Historische im Agathon“. Dort wird eine ausführliche Geschichte der Sokratischen Schule angekündigt und mit der folgenden Fußnote kommentiert: „Vielerlei meist bloß zufällige, aber darum nicht weniger unüberwindliche Hindernisse haben diese Idee, die der Verfasser lange mit sich herumtrug, nicht zur Ausführung kommen lassen. Der Herausgeber“ (A, S. 584).

204 Im *Tristram Shandy* wird die Abschweifung als eine Bewegung bezeichnet, die einer Gegenbewegung bedarf: So werden in seiner Autobiographie „zwei entgegengesetzte Bewegungen [...] eingeführt und wieder vereinigt, die man für unvereinbar hielt: In einem Wort, mein Werk ist digressiv und progressiv – und das zur gleichen Zeit“ (Sterne: *Tristram Shandy*, S. 83). Das Problem der „digressiven Methode“ besteht darin, die ganze „Maschine“ des Werks „in Gang“ zu halten (S. 84). Zum Einfluß Lockes und Sternes auf Wieland vgl. Meyer: *Das Zitat in der Erzählkunst*, S. 74 ff., sowie Schaefer: *Christoph Martin Wieland*, S. 84, dem zufolge Wieland den Roman *The Life and the Opinions of Tristram Shandy* 1763 auf Empfehlung von Julie von Bondeli kennengelernt hat. In einem Brief erklärt Wieland mit Bezug auf Sterne: „Ich werde sein Buch studieren, so lang ich lebe [...]“ (*Wielands Briefe*, Band 3, S. 479).

205 Engel: *Der Roman der Goethezeit*, S. 111.

Die Frage, wer mit „Verfasser“ gemeint ist und wer mit „Der Herausgeber“ unterschreibt, ist hier schwieriger zu beantworten als im Vorbericht. Die Bezeichnung „Verfasser“ kann sich nämlich nicht nur auf den griechischen Autor beziehen, sondern auch auf jene Instanz, die für die Disposition des Gesamttextes verantwortlich ist. Die Bezeichnung „der Verfasser“ steht in diesem Falle wahlweise für einen *implied author* als Abbild des realen Autors Wieland²⁰⁶ oder für eine diskursive Strategie, die im Rahmen eines editoriales Dispositivs alle Ebenen des Textes koordiniert. Doch welche Instanz unterschreibt dann mit „Der Herausgeber“? Offensichtlich führt die Fußnote einen konstitutiven Akt der Selbststrahlung vor, bei dem sich mit dem „Verfasser“ und dem „Herausgeber“ zwei quasi-auktoriale Instanzen am Rand des Textes begegnen. Der „Verfasser“ ist diejenige Instanz, die für die Ausführung der Geschichte zuständig ist. Der „Herausgeber“ kommentiert und reflektiert dagegen die performativen Rahmungsbedingungen – hier sind es die Hindernisse, die der Ausführung der Idee des Verfassers im Wege standen. Dabei übernimmt der Herausgeber gegenüber dem Verfasser nicht nur eine Rahmungsfunktion, sondern er weist sich als allwissende, auktoriale Instanz aus: er weiß, daß der Verfasser seine Idee „lange mit sich herumtrug“, kennt mithin dessen ‚innere Geschichte‘. Die Differenzierung zwischen ‚Verfasser‘ und ‚Herausgeber‘ erweist sich so besehen als Binnendifferenzierung eines impliziten, auktorialen Bewußtseins, das seine Funktion als Autor im Rahmen einer Herausgeberfiktion ausführt. Die Unterschrift „Der Herausgeber“ fungiert dabei als *Prosopopoiia* der Funktion Herausgeber: als rhetorische Maske eines editoriales Dispositivs.

Bestätigt wird diese These in der unmittelbar darauffolgenden, letzten Fußnote, die eine Bemerkung über die „Grundsätze des Aristipp“ kommentiert. In dieser Fußnote heißt es: „Dieses Urteil von der Philosophie Aristipps, und dem Charakter, mit welchem er im Agathon aufgeführt ist, hat unser Autor (wenn wir nicht irren) durch die ausführliche Darstellung, die er von beiden in seinem Kommentar über die Horazischen Episteln gemacht hat, hinlänglich gerechtfertigt. Der Herausgeber“ (A, S. 584).

Wurde in der *Geschichte des Agathon* durchgängig nur der griechische Autor als Autor bezeichnet, so nimmt diese Fußnote eine Modulation des Begriffs ‚Autor‘ vor: „Unser Autor“ ist nicht mehr der griechische Autor, sondern der Kommentator der Horazischen Episteln – ein Text, der von Wieland verfaßt wurde.²⁰⁷ Die Kennzeichnung „unser Autor“ bezieht sich also offensichtlich auf die Funktion Autor, die Wieland als Verfasser der *Geschichte des Agathon* und als Verfasser ande-

206 Das Problem der realen Autorschaft taucht auch an einer Stelle des Vorberichts auf, an der eine Fußnote erwähnt wird (A, S. 14), die in der ersten Fassung von 1766 von Seiten des Verlegers eingefügt wurde, offenbar mit der Absicht, das Gespräch zwischen Hippias und seinem Sklaven gegen Einwände der Zensur abzusichern (vgl. Manger: „Stellenkommentar“ zur *Geschichte des Agathon*, S. 968 ff.). Dabei stellt sich die Frage, welche Instanz auf diesen Eingriff des Verlegers reagiert.

207 Wieland besorgte Übersetzung und Kommentar der horazischen Episteln, die allerdings erst 1782 erschienen – insofern kann man das oben angeführte Argument nur mit Einschränkung gelten lassen.

rer Texte hat. Doch auch hier stellt sich die Frage: Welche Instanz tritt in der Klammer „(wenn wir nicht irren)“ auf und signiert mit „Der Herausgeber“? Die Signatur „Der Herausgeber“ ist auch hier als *Prosopopoiia* der Funktion Herausgeber zu verstehen, die einen Akt der Selbststrahlung beglaubigt. Ein Akt, bei dem sich der Autor nicht zum Verschwinden bringt, sondern bei dem Autorschaft als eine Form der *Selbsterausgeberschaft* vorgeführt wird.²⁰⁸

5.6 Zusammenfassung

Im Vorangegangenen hat sich gezeigt, daß der Vorbericht zur *Geschichte des Agathon* eine Modulation des Verhältnisses von Autor und Herausgeber vorbereitet, indem er die Kopplung von Herausgeber und Geschichtsschreiber einerseits sowie von Autor und Poet andererseits löst. Der poetische Geschichtsschreiber erfindet als Autor eine ‚wahrscheinliche, historische Fiction‘, die er mit der intentionalen Einstellung eines Geschichtsschreibers wiedergibt und widerspruchsfrei mit der Rolle des Poeten verklammert.²⁰⁹ Zugleich aber, und das erweist sich als ‚signifikante Struktur‘²¹⁰ der im *Agathon* latent zu beobachtenden Rahmungsstrategie, wird mit dem Versuch, Poet und Geschichtsschreiber in ein widerspruchsfreies Verhältnis zu bringen, ein doppelter performativer Widerspruch in Szene gesetzt. Der erste performative Widerspruch folgt aus der Selbstbeschreibung des Vorredenverfassers als ‚Herausgeber‘, der als Herausgeber die Fiktionalität des Haupttextes eingesteht. Der zweite performative Widerspruch folgt daraus, daß das im Vorbericht entworfene Konzept eines poetischen Geschichtsschreibers im Haupttext nicht eingelöst wird, sondern der Herausgeber versucht, die Ebenen des Geschichtsschreibers und des Poeten sauber zu trennen.

Der durch den Vorbericht ins Werk gesetzte, doppelte performative Widerspruch spiegelt sich also in den narrativen Strategien des Romans wider. Das ‚Romanschlußproblem‘²¹¹ auf der intradiegetischen Ebene gründet auf einem Widerspruch zwischen der für die *histoire* geforderten Befolgung des Kausalitätsprinzips und der finalisierenden Tendenz, die den *discours* des griechischen Autors auszeichnet. Parallel dazu wird auf der extradiegetischen Ebene des deutschen Herausgeber-Übersetzers ein Widerspruch in Szene gesetzt, der sich aus der Art

208 Die These von Autorschaft als Selbsterausgeberschaft wird auch unter editionstheoretischen Vorzeichen evident, insofern Wieland in der „Ausgabe von der letzten Hand“ „die Funktion des Autors mit der des Editors“ vereinigt (Kittler: „Literatur, Edition und Reprographie“, S. 212).

209 Breiting: *Critische Dichtkunst*, Bd. 1, S. 263.

210 Derrida: *Grammatologie*, S. 273.

211 Vgl. hierzu Hoffmann: *Aufklärung*, S. 126, der das ‚Romanschlußproblem‘ der ersten Fassung als diskursives Scheitern auffaßt.

und Weise ergibt, wie die editoriale Tätigkeit ausgeführt wird: Der Herausgeber-Übersetzer ist im Rahmen seiner Transkriptionsfunktion dazu verpflichtet, die Erzählung des griechischen Autors auch dann noch originalgetreu zu präsentieren, wenn diese dem poetologischen Konzept einer ‚wahrscheinlichen historischen Fiction‘ widerspricht. Das Dilemma dieses Konzepts besteht darin, daß jeder editoriale Eingriff in die Erzählung den Herausgeber zu einer unzuverlässigen Instanz werden läßt, welche die ‚historische Wahrheit‘ des Manuskripts verfälscht.²¹² Jedes Nicht-Eingreifen unterminiert dagegen das vom Herausgeber im Vorwort gegebene poetische Wahrscheinlichkeitsversprechen, daß alles „mit dem Lauf der Welt“ übereinstimmt. Die Funktion Herausgeber ist insofern in einem poetologischen *double-bind* gefangen und befindet sich im Übergang zwischen der Maske eines fingierten Herausgebers und der Figur eines quasi-auktorialen Herausgebers.

Die *Geschichte des Agathon* schwankt zwischen dem im Vorbericht entfalteten Konzept, ‚historische Wahrheit‘ als Prädikat für eine ‚wahrscheinliche historische Fiction‘ zu verwenden, und der im Haupttext mit Blick auf die historische Monumentalität des Manuskripts in Szene gesetzten „Tatsächlichkeits-Vorspiegelung“.²¹³ Zwar wird damit das im Vorbericht skizzierte Konzept durch den Haupttext dementiert, doch zugleich wird dieses Dementi selbst „zum integralen Moment des Werkes“²¹⁴, nämlich zur „autoprésentation du concept“.²¹⁵

Der inszenierte performative Widerspruch zwischen den poetologischen Entwürfen des Vorworts und der Nicht-Einlösung dieser Entwürfe im Haupttext initiiert als „Demontage des vom Erzähler präsentierten Programms“²¹⁶ eine „Dekomposition der vom Leser erwarteten Erzählstrukturen“.²¹⁷ Der von Wieland entworfene Modell-Leser soll der „die Widersprüche des Romanexperiments erkennende ‚philosophie‘“ werden.²¹⁸ Der Roman zielt darauf ab, den Leser durch eine Modulation seines Deutungsrahmens in einen philosophischen Leser zu verwandeln. Dies ist freilich nur dann möglich, wenn der Leser eine interpretative Aufpfropfung vollzieht: Er muß seine Aufmerksamkeit von der illokutionären Ebene der Wahrheits- und Wahrscheinlichkeitsversprechen auf die indexikalische Ebene des Textes verschieben. Mit dem Vollzug dieser interpretativen Aufpfropfung lassen sich die performativen Widersprüche des Textes als inszenierte, genuine

212 An diesem Dilemma ändern auch die Modifikationen der Fassung von 1773 und 1794 nichts. Zwar muß man Schaefer Recht geben, wenn dieser von „eminent wichtigen Änderungen“ spricht, die Wieland in der Fassung letzter Hand von 1794 mit der Streichung der „Apologie des griechischen Autors“ und dem Hinzufügen der „Geheimen Geschichte der Danae“ sowie des Archytas-Teils vornimmt (Schaefer: „Der Schluß von Ch. M. Wielands ‚Geschichte des Agathon‘ – Ein Werk in Wandlung“, S. 46 ff.); allerdings werden damit keineswegs die performativen Widersprüche zwischen den diskursiven Positionen aufgehoben, die der deutsche Herausgeber und der griechische Autor jeweils verkörpern.

213 Berthold: *Fiktion und Vieldeutigkeit*, S. 136.

214 Frick: *Providenz und Kontingenz*, S. 464.

215 Derrida: „Hors livre. Préfaces“, S. 22.

216 Erhart: *Entzweiung und Selbstaufklärung*, S. 93.

217 Ebd., S. 94.

218 Ebd., S. 97.

Indices deuten, die zugleich den Charakter von degenerierten Indices haben und dadurch zu Fiktionssignalen werden. In dieser doppelten Indexikalität scheint der „appellative Instruktionscharakter“²¹⁹ des Textes auf: ein Appell, der sich an das Vermögen des Lesers richtet, das Verhältnis von Wahrheit und Fiktion selbständig zu reflektieren.

219 Iser: *Der Akt des Lesens*, S. 107.

6. VOM HERAUSGEBER ZUM ERZÄHLER: *DIE LEIDEN DES JUNGEN WERTHERS*

Die Feststellung, daß es sich bei den *Leiden des jungen Werthers* nicht mehr um einen Briefroman im eigentlichen Sinne handele, gehört zu den Gemeinplätzen der Forschungsliteratur.¹ Insofern der Herausgeber ausschließlich Werthers Briefe präsentiert, ersetzt er den für die Briefromane Richardsons und Rousseaus typischen Multiperspektivismus durch einen „isolierten monologisierenden Helden“.² Bemerkenswerterweise wurde eine Konsequenz dieser Modulation des Briefromankonzepts bislang eher beiläufig thematisiert.³ In den *Leiden des jungen Werthers* vollzieht sich nämlich mit der Modulation des Briefromankonzepts eine Transformation der Funktion des Herausgebers als maßgeblicher Aussageinstanz: Im *Werther* läßt sich die Geburt des Erzählers aus dem Geist der Herausgeberfiktion beobachten. Eben hierin liegt meines Erachtens einer der wichtigsten Gründe für die „einzigartige Stellung“⁴ dieses Werks in der Geschichte des europäischen Romans.

Die Geburt des Erzählers aus dem Geist der Herausgeberfiktion findet im sogenannten Berichtteil des *Werther* statt – in jenem letzten Viertel des Romans also, in dem sich der Herausgeber an den Leser wendet. Während sich der Berichtteil unter poetologischen und narratologischen Gesichtspunkten als überraschend innovativ erweist, erscheint der Briefteil zunächst als überraschend rückschrittlich. Ganz im Gegensatz zum Herausgeber der *Geschichte des Agathon* macht der Herausgeber des *Werther* im Briefteil keinen Gebrauch davon, „sich in seinem Werk selbst zu seiner Erzählweise raisonierend zu äußern“.⁵ An die Stelle komplexer paratextueller Rahmenreflexionen⁶ und paradoxer Rahmenkonfusionen⁷ tritt im Briefteil des *Werther* eine Form der Authentizitätssuggestion, die auf „Topoi der traditionellen Briefroman-Vorrede“ anspielt⁸, indem sie „Wirklichkeitsanspruch“⁹ erhebt. Die Frage „fingiert (oder nicht fingiert?)“¹⁰ wird – anders als in der *Nou-*

1 Vgl. u. a. Flaschka: *Goethes ‚Werther‘*, S. 183, sowie Haverkamp: „Illusion und Empathie“, S. 257.

2 Mattenklott: „Die Leiden des jungen Werthers“, S. 69.

3 Ausnahmen bilden Flaschka: *Goethes ‚Werther‘*, S. 182 ff., sowie Nelles: „Werthers Herausgeber“, S. 2.

4 Mattenklott: „Die Leiden des jungen Werthers“, S. 67. Vgl. auch Wellbery: „Morphisms of the Phantasmatic Body: Goethe's ‚The Sorrows of Young Werther‘“, S. 181.

5 Lämmert: „Goethes empirischer Beitrag zur Romantheorie“, S. 11.

6 Vgl. Weber: *Die poetologische Selbstreflexion im deutschen Roman des 18. Jahrhunderts*, S. 20.

7 Vgl. Luhmann: *Die Kunst der Gesellschaft*, S. 415.

8 Sauder: „Die Leiden des jungen Werthers“, S. 772.

9 Waniek: „*Werther* lesen und *Werther* als Leser“, S. 52. Vgl. auch Miller: „Die Rollen des Erzählers“, S. 67, sowie Nelles: „Werthers Herausgeber“, S. 7.

10 Luhmann: *Die Kunst der Gesellschaft*, S. 414.

velle *Héloïse* oder der *Geschichte des Agathon* – nirgendwo aufgeworfen, vielmehr präsupponiert die Vorbemerkung unhinterfragt, daß es sich um „gefundene Briefe“ handelt, die von einem „verlässlichen Herausgeber“¹¹ präsentiert werden. Damit dementiert der Text sowohl das poetologische Konzept der Authentizitätsfiktion, die ein durchsichtiges So-Tun-Als-Ob in Szene setzt, als auch das der „factual fiction“¹², welche die Frage der Authentizität ostentativ offenläßt. Dennoch fallen – so möchte ich behaupten – die *Leiden des jungen Werthers* nicht hinter die Rahmungsstrategien der *Nouvelle Héloïse* und der *Geschichte des Agathon* zurück, sondern bringen vielmehr ein neuartiges Authentizitätskonzept in Anschlag. Daher möchte ich klären, welche diskursive Funktion die Authentizitätssuggestion in den *Leiden des jungen Werthers* hat und wodurch sie sich von den Beglaubigungsstrategien anderer Herausgeberfiktionen abhebt.

6.1 Exposition des Fragehorizonts

Viele Versuche, die Besonderheit der Herausgeberfiktion im *Werther* vor dem Hintergrund der europäischen Briefromantradition und der poetologischen Debatte der Wahrheitsansprüche des Romans herauszuarbeiten, gehen nicht wesentlich über das hinaus, was sich über die Herausgeberfiktion im allgemeinen sagen läßt. Flaschka zufolge tritt der Herausgeber der *Leiden des jungen Werthers* als „Gewährsperson“¹³ und als „notwendige Instanz für die Redaktion der Briefe“ auf¹⁴, wodurch es dem Autor gelingt, „die verlorengegangene epische Überlegenheit des Erzählers auf anderem Wege wieder zurückzugewinnen“.¹⁵ Diese Behauptung erscheint jedoch allein schon deshalb unplausibel, weil der Roman des 18. Jahrhunderts – bis auf wenige Ausnahmen – auf das Konzept der Herausgeberfiktion rekurriert: ein Konzept, das noch gar keine „epische Überlegenheit des Erzählers“ kennt. Insofern kann diese Überlegenheit beim Erscheinen der *Leiden des jungen Werthers*, also 1774, auch noch nicht verloren gegangen sein – im Gegenteil: diese Überlegenheit mußte überhaupt erst gewonnen werden. Ich möchte daher im Folgenden die These vertreten, daß die Pointe des *Werther* darin besteht, erstmals so etwas wie ‚epische Überlegenheit‘ in Szene zu setzen, und zwar nicht *wegen*, son-

11 Haverkamp: „Illusion und Empathie“, S. 257.

12 Vgl. Davis: *Factual Fiction*, S. 36.

13 Flaschka: *Goethes ‚Werther‘*, S. 183.

14 Ebd., S. 185.

15 Ebd. Vgl. auch Miller: „Die Rollen des Erzählers“, S. 67, der die meines Erachtens ebenfalls unzutreffende Behauptung aufstellt, daß die „erschöpften“ Möglichkeiten des Briefromans Goethe dazu „zwingen“, „in einer besonders ausgeprägten Weise die Herausgeberfiktion für den Anfang ins Spiel zu bringen“ (ebd.).

dern *trotz* der Herausgeberfiktion. Anders gewendet: Im *Werther* gewinnt der Erzähler seine Überlegenheit *im Rahmen* der Herausgeberfiktion. Dies impliziert aber auch, daß es im *Werther* zu einer Interferenz der Funktion Autor und der Funktion Herausgeber kommt: eine Interferenz, die im Übergang vom Briefteil zum Berichtteil sichtbar wird. Während der Herausgeber des Briefteils als fingierter Herausgeber in Erscheinung tritt, indem er sich in der Vorbemerkung und den insgesamt fünf Fußnoten in „konzentrierter Knappheit“¹⁶ zu Wort meldet, übernimmt der Herausgeber im Berichtteil zugleich eine narrative Funktion: Er integriert die schriftlichen Zeugnisse Werthers in einen Rahmendiskurs, in dem er als „Herausgeber-Erzähler“¹⁷ die Geschichte der letzten Tage Werthers rekonstruierend darstellt. Dabei vollzieht sich mit dem Übergang vom Briefteil zum Berichtteil eine doppelte Transformation: Zum einen wird aus dem fingierten Herausgeber des Briefteils nun ein fiktiver Herausgeber¹⁸, zum anderen tritt dieser fiktive Herausgeber auch als fiktiver auktorialer Erzähler auf – freilich ohne die Authentizität des gerahmten Materials jemals in Zweifel zu ziehen.

Bei genauer Betrachtung läßt sich meines Erachtens sogar feststellen, daß im *Werther* – parallel zur Interferenz der Funktion Autor und der Funktion Herausgeber – die Interferenz zweier Authentizitätsbegriffe in Szene gesetzt wird: Die historische Authentizität der präsentierten Schriftstücke wird mit der emotionalen Authentizität der Leseindrücke gekoppelt. Anstatt den Leser in eine distanzierte Haltung zum Text zu versetzen, appelliert der Herausgeber an das Gefühl und das „mitempfindende Verständnis der Leser“¹⁹, die den Wahrheitsgehalt der „Geschichte des armen Werther“ in der vom Herausgeber vorausgesagten emotionalen Reaktion „beglaubt finden werden“.²⁰ Dergestalt wird der Leser in eben jene Logik des Gefühls und des ‚sympathetischen Verstehens‘ integriert, die Werther Leiden verursacht. Werthers Leiden wird durch die Erfolglosigkeit seiner Suche nach „Einzigartigkeit und Authentizität“²¹ hervorgerufen, eine Suche, die so nur möglich ist, weil sich mit der Epoche der Empfindsamkeit und des Sturm und Drang die Authentizitäts- und Originalitätserwartungen radikalisieren.

In den Briefromanpoetiken Richardsons und Gellerts verdanken sich Originalität und Authentizität dem Umstand, daß die Briefe als eigenhändig Geschriebenes vorgestellt werden, die – *written to the moment* – existentiell mit dem Herz des

16 Waniak: „*Werther* lesen und *Werther* als Leser“, S. 51.

17 Vgl. Voßkamp: „Dialogische Vergegenwärtigung beim Schreiben und Lesen“, S. 94.

18 Vgl. Ansorge: *Art und Funktion der Vorrede im Roman*, S. 17.

19 Waniak: „*Werther* lesen und *Werther* als Leser“, S. 52. Vgl. auch Müller-Salget: „Zur Struktur von Goethes ‚*Werther*‘“, S. 541, dem zufolge die „überkommene Figur des Herausgebers“ im *Werther* gerade nicht dem Zweck dient, „den Leser in eine distanziert-kontemplative Haltung zu versetzen“. Vielmehr lasse Goethe den Herausgeber „unversteht und suggestiv an das Gefühl des Lesers appellieren“ (ebd.). Nach Jäger strebt die Vorbemerkung des Herausgebers „mit der Wendung an das Herz des Lesers, mit der Personalisierung des Leserkontaktes ein Seelen- und Freundschaftsverhältnis zur Literatur an, wie es für die Empfindsamkeit typisch ist“ (Jäger: „Die *Werther*-Wirkung. Ein Rezeptionsästhetischer Modellfall“, S. 395).

20 Waniak: „*Werther* lesen und *Werther* als Leser“, S. 52.

21 Erhart: „Beziehungsexperimente. Goethes *Werther* und Wielands *Musarion*“, S. 345.

Verfassers und der Geste der Skription²² reliert sind. Zugleich hängt die Authentizität aber auch davon ab, daß die Briefe seitens des Herausgebers ‚originalgetreu‘ zitiert werden. Im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts wird dieses Originalitäts- und Authentizitätskonzept durch Youngs Thesen zum Original-Kunstwerk, aber auch durch die von Herder und Lavater entfachte Debatte um den Ursprung der Sprache emphatisch aufgeladen. Originalität und Authentizität werden nun daran rückgebunden, daß das Individuum in der Natur verwurzelt ist und dieses Verwurzelte in seinen Schriften zum Ausdruck kommt. Das heißt, Originalität wird zu einer Gabe der Natur, die es authentisch auszudrücken gilt. Diese Differenz zwischen alten und neuen Originalitäts- und Authentizitätskonzepten wird in den *Leiden des jungen Werthers* an der Ebenendifferenz von Rahmen und Gerahmtem deutlich: Auf der extradiegetischen Ebene der Herausgeberfiktion wird Authentizität im Sinne der Briefromanpoetik suggeriert, während auf der intradiegetischen Ebene Werthers erfolglose Suche nach Authentizität und Originalität vorgeführt wird.

6.2 Das Vorwort der *Leiden des jungen Werthers*

Die *Leiden des jungen Werthers* beginnen mit der berühmten Vorbemerkung des Herausgebers:

Was ich von der Geschichte des armen Werther nur habe auffinden können, habe ich mit Fleiß gesammelt, und leg es euch hier vor, und weiß, daß ihr mir's danken werdet. Ihr könnt seinem Geiste und seinem Charakter eure Bewunderung und Liebe, seinem Schicksale eure Thränen nicht versagen. Und du gute Seele, die du eben den Drang fühlst wie er, schöpfe Trost aus seinem Leiden, und laß das Büchlein deinen Freund seyn, wenn du aus Geschick oder eigener Schuld keinen nähern finden kannst! (W, S. 11).

Die Differenz zwischen dieser Fassung der Vorbemerkung des Herausgebers von 1787 und der Erstfassung von 1774²³ beschränkt sich auf minimale orthographische Abweichungen.²⁴ Die signifikanteste Änderung betrifft das Ausrufezei-

22 Vgl. Barthes: „Variation sur l'écriture“, S. 1535.

23 Zur Textgeschichte der *Leiden des jungen Werthers* vgl. den Kommentar von Wiethölter und Brecht in der Frankfurter Ausgabe von Goethes *Sämtlichen Werken*, S. 916. Hier werden die beiden Fassungen von 1774 und 1787 im Paralleldruck präsentiert. Zur Editions-geschichte vgl. auch Matenklott: „Die Leiden des jungen Werthers“, S. 58.

24 So wird in der ersten Fassung „weiß“ mit „s“ geschrieben und bei dem Satz „Ihr könnt seinem Geiste und seinem Charakter eure Bewunderung und Liebe, und seinem Schicksale eure Thränen nicht versagen“ ist das „und“ vor „seinem Schicksale“ gestrichen.

chen am Ende der Vorbemerkung. Dieses Ausrufezeichen macht den performativen Status des Satzes explizit und unterstreicht dadurch den ohnehin sehr direktiven Charakter der drei Sätze der Vorrede. Dem Leserappell an die „gute Seele“, Trost zu schöpfen und das Büchlein als guten Freund aufzufassen, ist die gleichfalls direktiv gefaßte Behauptung vorangegangen, daß man dem „Geiste“ Werthers und „seinem Schicksale“ die „Thränen“ nicht versagen könne – hier wird durch den Herausgeber *en detail* der perlokutionäre Effekt fest- und vorge-schrieben, den der Leser der Geschichte Werthers schuldig ist: Vom Leser werden nicht nur Bewunderung und Liebe, d. h. eine innere, emphatische Einfühlungsleistung, sondern auch Tränen als äußere, genuine Indices der einführenden Anteilnahme gefordert.²⁵ Der Hinweis auf die „Thränen“, die man Werthers Schicksal nicht versagen kann, dient dazu, einen empfindsamen Freundschaftsvertrag zwischen dem Herausgeber, dem Leser und dem Büchlein zu stiften. Dabei sind die „Thränen“ die Tränen der „guten Seele“, die nicht als kollektives Leseublikum, sondern als vereinzelt, lesendes Individuum angesprochen wird. Dies signalisiert der Übergang vom „ihr“ zum „du“²⁶, auf den in der Erstaussgabe zusätzlich dadurch verwiesen wird, daß an dieser Stelle die Seite umgeblättert werden muß.²⁷

Der erste Satz der Vorbemerkung beschreibt die drei typischen Akte, welche die editoriale Tätigkeit *prima facie* umfaßt: das Auffinden, Sammeln und Vorlegen von Geschriebenem. Der letzte Teil des ersten Satzes leitet dagegen eine recht selbst-gewisse Leseransprache ein. Der vom wissenden Vorwortverfasser antizipierte Dank des Leseublikums gibt den perlokutionären Rahmen vor, in dem sich die im zwei-

25 Zum Problem des natürlichen Zeichens in der Ästhetik des 18. Jahrhunderts vgl. Wellbery: *Les-sing's Laocoon*, S. 26 f.

26 Dieser Übergang findet sich auch in dem von Gräf präsentierten Entwurf für das Vorwort zum Werther, der mutmaßlich im März 1774 entstand. Dort heißt es: „[...] lege euch seine Verlassen-schaft hier ziemlich vollständig vor. Schöpfe nicht nur wollüstige Linderung aus seinem Leiden, lass, indem du es liest, nicht den Hang zu einer unthätigen Missmuth in dir sich vermehren, son- dern ermanne dich und lass dir dieses Büchlein einen tröstenden Freund sein, wenn du aus Ge-schick oder eigener Schuld keinen nähern finden kannst, dem du vertrauen magst und der seine Erfahrungen mit Klugheit und Güte auf deinem Zustande anzupassen und dich mit oder wider Willen auf den rechten Weg zu leiten weiss. Dadurch bin ich angetrieben worden den Fuststapfen des Unglücklichen emsiger nachzugehen, ich habe seine Freunde vermocht, mir manche zurtück- gehaltenen Papiere mitzuthemen und daraus einige Unrichtigkeiten der Abschreiber verbessern, und hier und da eine Lücke ausfüllen können, und wünsche, dass euch diese Bemühung angenehm sein möge“ (zit. nach Gräf: *Goethe über seine Dichtungen*, S. 500 f.). Flaschka bemerkt, im Ver-gleich zu dem Entwurf des Vorworts falle auf, „daß Goethe den geradezu aufdringlich zur Identifi-kation mit dem Werk auffordernden Vorwortentwurf abschwächt und dem Herausgeber in der Endfassung weit mehr Zurückhaltung auferlegt“ (Flaschka: *Goethes ‚Werther‘*, S. 185). Die „kon-zentrierte Knappheit“ (Waniek: „*Werther* lesen und Werther als Leser“, S. 51) des Vorworts gegenüber seinem Entwurf zeigt sich auch daran, daß die Details der Auffindungs- und Editions-geschichte weggelassen werden. Im Vorwort findet sich weder ein Hinweis darauf, daß „zurtück- gehaltene“ Papiere mitgeteilt werden, noch daß der Herausgeber Korrekturen oder Konjekturen vorgenommen hat.

27 Faksimiledruck der Ausgabe der *Leiden des jungen Werthers* in der Weygandschen Buchhandlung von 1774, S. 31/32. Vgl. auch Waniek: „*Werther* lesen und Werther als Leser“, S. 54.

ten und dritten Satz geforderte einfühlende Anteilnahme abzuspielen hat.²⁸ Dankbar für die Geschichte des armen Werther ist nämlich nur derjenige, der seinem Schicksale seine Tränen nicht versagen kann, beziehungsweise derjenige, der aus dem Büchlein Trost schöpft. Zugleich werden die Tränen als sichtbare genuine Indices eines vorgeschriebenen perlokutionären Effekts zum Selektionskriterium für die erlesene Lektüre- und Interpretationsgemeinschaft der *Leiden des jungen Werthers*. Dabei schließt dieses Kriterium *a priori* niemanden aus, sondern es schließt *a posteriori* – nach der Lektüre des Buches – all jene ein, die ihr Einfühlungsvermögen tränenreich unter Beweis gestellt haben.²⁹

Der erste Satz der Vorbemerkung ist indes nicht nur eine Beschreibung der verschiedenen Operationen der editorialen Tätigkeit, sondern auch ein assertiver Sprechakt, der das Auffinden und Sammeln in einem Behauptungssatz als Tatsache feststellt – ein Assertiv, von dem das Lesepublikum der ersten, anonym erschienenen Ausgabe von 1774 noch nicht weiß, daß es sich um ein fiktives Assertiv handelt, zumal auch jede Gattungsbezeichnung auf dem Umschlag und dem Titelblatt fehlt.³⁰ Der erste Satz der Vorbemerkung erweist sich als „narrative Implikatur“³¹, die den logischen Status des Haupttextes betrifft. Es handelt sich um die Aussage eines anonymen Herausgebers, der fingiert, daß es Schriftstücke – Werthers Briefe an Wilhelm – gibt, die er „gesammelt“ hat und nun dem Lesepublikum vorlegt. Dies wirft quasi automatisch die Frage nach der ‚Authentizität‘ der Briefe auf – eine Frage, die jedoch in der Vorbemerkung zum *Werther* – anders als in Rousseaus *Nouvelle Héloïse* oder in Wielands *Geschichte des Agathon* – überhaupt nicht thematisiert wird. Die Vorbemerkung setzt vielmehr unreflektiert eine Authentizitätssuggestion ins Werk, die durch die insgesamt fünf Fußnoten des Briefteils und die Erzählung des Herausgebers von den letzten Tagen Werthers im Berichtteil noch verstärkt wird.

Durch die Art und Weise, wie der Herausgeber mit dem ersten Satz die Akte des Auffindens, Sammelns und Vorlegens beschreibt, simuliert er nicht nur ein „seriöses Vorwort“³², sondern sein editorialer Stil verweist als inszenierter, genuiner Index

28 Der einkalkulierte Dank im Vorwort ist für Flaschka ein Indiz dafür, „wie sehr der Herausgeber die Gefühle und die Gestimmtheit seines Publikums einzuschätzen weiß und sich innerlich mit diesem verwandt fühlt“ (Flaschka: *Goethes ‚Werther‘*, S. 186).

29 Nach Waniek engt die „vorwegnehmend postulierte Übereinstimmung von Lesererwartung und Herausgeberintention [...] die offene Grundlage des mit der Lektüre immer eingegangenen Vertrages zwischen Autor und Leser bezeichnend ein: Einsprüche werden, wenn auch nicht erfolgreich abgewiesen, so doch von vornherein erschwert“ (Waniek: „*Werther* lesen und *Werther* als Leser“, S. 53). Zur Funktion der Empathie als „hermeneutische[r] Grundoperation, die der Wirkung der Illusion in der Lektüre zugrundeliegt“, vgl. Haverkamp: „Illusion und Empathie“, S. 246.

30 Vgl. Faksimiledruck der Ausgabe der *Leiden des jungen Werthers* in der Weygandschen Buchhandlung von 1774. Nach Nelles fungiert die editoriale Vorbemerkung daher „nicht nur als Vorwort für das folgende Buch, sondern auch als nachgestellte Erläuterung zu den auf seinem Titelblatt vermerkten respektive verschwiegenen Angaben, die gleichsam Instruktionen für die Lektüre liefern, noch bevor der Leser einen Blick in das Innere des Werkes geworfen hat“ (Nelles: „*Werthers Herausgeber*“, S. 7).

31 Vgl. Henry: *Pretending and Meaning*, S. 107.

32 Genette: *Paratexte*, S. 266.

auf seine diskursive Persönlichkeit. Die Formulierung „Was ich von der Geschichte des armen Werther nur habe auffinden können“ impliziert einen gewissen Vollständigkeitsanspruch, der mit der Formulierung „habe ich mit Fleiß gesammelt“ noch unterstrichen wird. Der Herausgeber beschreibt jedoch nicht allein den Aufwand, welchen er beim Auffinden und Sammeln betrieben hat, sondern er behauptet auch, daß er den Lesern das, was er nur habe auffinden können, „hier“ vorlegt. Dieses „hier“ bezieht sich auf den nachfolgenden Haupttext als Ort, an dem die Briefsammlung erscheint, er steht aber auch für eine degeneriert indexikalische Geste, die von der Vorbemerkung als Rahmen der präsentierten Schriftstücke ausgeht. Das „hier“ hat als *Indexical* den gleichen semiotischen Status wie ein Zeigefinger, es verweist auf den Ort, an dem das gefundene und versammelte Material zum Erscheinen gebracht wird, und auf den Ort, an dem dieses Erscheinen als „anticipation discursive“³³ angekündigt wird. Die degenerierte Indexikalität des „hier“ verweist aber auch als selbstreflexive Geste auf das „ich“ des anonymen Herausgebers, der sich als maßgebliches Subjekt des Auffindens und Sammelns in Szene setzt: „Was *ich* von der Geschichte des armen Werther nur habe auffinden können, habe *ich* mit Fleiß gesammelt“ (*W*, S. 11, meine Hervorhebungen – U. W.).

Insofern das „hier“ auf den Ort der Rahmung verweist und sich das „ich“ in einen Zusammenhang mit dem Auffinden, Sammeln und Vorlegen bringt, ist der Akt der Selbstbeschreibung als Herausgeber zugleich ein indirekter deklarativer Akt, mit dem eine Erklärung über den logischen Status der gerahmten Schriftstücke abgegeben wird. Im Vorwort beschreibt sich der anonyme Herausgeber als Aussageinstanz, die bestimmt, in welchem Rahmen das aufgefundene und gesammelte Material vorgelegt wird: Dieses Vorlegen ist einerseits als Akt des Zitierens und Inszenierens zu werten, mit dem Geschriebenes in einen szenischen Rahmen gebracht wird. Zum anderen ist das Vorlegen ein Synonym für den Akt der Publikation, mit dem etwas der literarischen Öffentlichkeit präsentiert wird, ein Akt, mit dem das Geschriebene der literarischen Öffentlichkeit zur Beglaubigung, das heißt zur Authentifizierung vorgelegt wird.

Indem das Vorwort darauf abzielt, die Frage der Authentizität an das Publikum zu delegieren, wird das paratextuelle Schwellenritual der *captatio benevolentiae* in ein „fishing for empathy“³⁴ moduliert. Kriterien für die Authentizität der Geschichte des armen Werther werden die Bewunderung, die Liebe und die Tränen des emphatisch mitempfindenden Lesepublikums. Damit wird die Authentizität der Geschichte Werthers an die perlokutionären Effekte gekoppelt, die diese in der literarischen Öffentlichkeit auslöst – und insofern wird die literarische Öffentlichkeit zur maßgeblichen Beglaubigungsinstanz. Diese Übertragung der Verantwortung für die Authentizität an die Leser schließt direkt an die Appelle zum Selbstdenken an, wie sie sich in der „Préface“ zur *Nouvelle Héloïse* – „Ein jeder denke, wie es ihm gefällt!“³⁵ – und im „Vorbericht“ zur *Geschichte des Agathon* fin-

33 Derrida: „Hors livre. Préfaces“, S. 14 f.

34 Haverkamp: „Illusion und Empathie“, S. 261.

35 Rousseau: *Neue Héloïse*, S. 5.

den, wo es der Herausgeber dem Leser überläßt, „davon zu denken, was er will“.³⁶ Allerdings – und das ist entscheidend – wird in der Vorbemerkung zum *Werther* aus dem Appell zum *Selbstdenken* ein Appell zum *Selbstfühlen*.

Explizit gemacht wird die gleichberechtigte Stellung des Gefühls neben dem Urteilsvermögen im Vorwort zu den „Briefen aus der Schweiz“, die, wenige Jahre nach dem *Werther* verfaßt, explizit an dessen Herausgeberfiktion anschließen³⁷:

Als vor mehreren Jahren uns nachstehende Briefe abschriftlich mitgeteilt wurden, behauptete man sie unter Werthers Papieren gefunden zu haben, und wollte wissen, daß er vor seiner Bekanntschaft mit Lotten in der Schweiz gewesen. Die Originale haben wir niemals gesehen, und mögen übrigens dem Gefühl und Urteil des Lesers auf keine Weise vorgreifen: denn, wie dem auch sei, so wird man die wenigen Blätter nicht ohne Teilnahme durchlaufen können.³⁸

Der Herausgeber der „Briefe aus der Schweiz“ distanziert sich von seiner Beglaubigungsfunktion, indem er darauf hinweist, daß er nur Abschriften, nicht aber die Originale zu Gesicht bekommen habe. Zugleich erklärt er das Gefühl des Lesers zu einer Beglaubigungsinstanz, verschiebt also das Authentizitätsproblem von der Quelle – den Originalen – zum Ziel, nämlich den perlokutionären Effekten des empfindsamen Lesers.³⁹

Eine analoge Modulation läßt sich in den *Leiden des jungen Werthers* ausmachen: Zum einen fordert die Vorbemerkung vom Leser die Einstellung einer „kunstvoll in der Schwebe verharrenden, distanzierten Identifikation“⁴⁰, wodurch der Leser erkennen soll, daß in den Briefen die Tradition der Empfindsamkeit zitiert wird, mit dem Ziel, „sie umzubiegen“.⁴¹ Zum anderen nimmt der Text das Gefühl des Lesers als Authentifizierungsstrategie in Dienst: Die traditionelle Form der Authentizitätssuggestion, die darauf abhebt, die Echtheit des Materials zu fingieren, interferiert mit der Authentifizierung der Schriftstücke durch die emotionalen Leseindrücke ihrer Rezipienten. Die auf den logischen Status des Textes bezogene Frage „fingiert (oder nicht fingiert?)“⁴² wird durch die affektrhetorische und damit im weitesten Sinne rezeptionsästhetische Frage ersetzt, ob die Gefühle, die der Text beim Leser auslöst, ‚echt‘ sind. Das heißt, an die Stelle der logischen „Konfusion“⁴³ von Rahmen – etwa in Form des performativen Widerspruchs – tritt die „parado-

36 Wieland: *Geschichte des Agathon*, S. 11.

37 Der enge Konnex zwischen den *Leiden des jungen Werthers* und den „Briefen aus der Schweiz“ mag auch daraus erschlossen werden, daß Goethe „zum Zeitpunkt der von ihm verantworteten ersten Ausgabe an stets beide Abteilungen zusammen und stets gemeinsam mit dem *Werther* in einem Band veröffentlichte, eine Praxis, der auch noch die Weimarer Ausgabe folgt“ (Müller: „Briefe aus der Schweiz“, S. 274).

38 Goethe: „Briefe aus der Schweiz“, S. 594.

39 Vgl. Flaschka: *Goethes ‚Werther‘*, S. 187.

40 Waniek: „*Werther* lesen und *Werther* als Leser“, S. 57.

41 Mattenklott: „Die *Leiden des jungen Werthers*“, S. 64.

42 Luhmann: *Die Kunst der Gesellschaft*, S. 414.

43 Ebd., S. 415.

xale Logik“⁴⁴ des Gefühls. Dabei birgt der Rekurs auf das Gefühl durchaus fiktionstheoretische Implikationen: Dem Gefühl wird im Empirismus eine analoge Funktion zugeschrieben wie dem ebenendifferenzierenden Fiktivitätsbewußtsein.⁴⁵ In Humes *Enquiry* markiert das Gefühl des ‚Für-Wahr-Haltens‘ die Grenze zwischen Fiktion und Nicht-Fiktion. Der Unterschied zwischen „fiction“ und „belief“ liegt „in some sentiment or feeling, which is annexed to the latter, not to the former“.⁴⁶ Es handelt sich um ein Gefühl, das nicht nach Belieben durch einen Akt des Willens hervorgerufen werden kann. Vielmehr muß dieses Gefühl der Differenz „be excited by nature, like all other sentiments“.⁴⁷ Demnach wurzelt auch das Gefühl der Differenz zwischen Fiktion und Nicht-Fiktion in der Natur.

In den *Leiden des jungen Werthers* zeigt sich nun, daß die gefühlte Differenz zwischen Fiktion und Glauben durch eine schwärmerische Rahmenkonfusion nivelliert wird, welche die Stärke des Für-Wahr-Haltens als Indiz für die Wahrheit des Geglauten ansieht. Die Schwärmerei wird von Locke als eine geistige Einstellung beschrieben, bei der ein Urteil nicht begründet wird, sondern allein die Stärke ausschlaggebend ist, mit der sie sich der Einbildungskraft aufdrängt.⁴⁸ Die Schwärmerei entspringt „den Eingebungen eines erhitzten und eingebildeten Gehirns“⁴⁹ und ist dabei zugleich Ausdruck einer emotionalen Selbstbestimmung, denn „nur zu gern folgen die Menschen den Impulsen, die aus ihrem eigenen Innern stammen“.⁵⁰ Im Rückblick auf Lockes Ausführungen zur Schwärmerei treten die Schwierigkeiten von Humes Behauptung eines natürlichen Gefühls für die Differenz zwischen Fiktion und Nicht-Fiktion zu Tage: Die Schwärmerei ist nämlich in der Lage, das Gefühl für Differenzen zu stören. Genau dies wird im *Werther* vorgeführt: Werthers Schwärmerei für die Natur und das Natürliche überlagert parasitär das natürliche Gefühl für die Differenz zwischen Fiktion und Nicht-Fiktion. Diese schwärmerische Rahmenkonfusion wird durch den editorialen Rahmendiskurs nicht nur vorgeführt, sondern durch die Appelle des Herausgebers an den Leser zur „distanzierten Identifikation“⁵¹ geradezu provoziert. So besehen zielt die diskursive Strategie des *Werther* darauf ab, dem Leser durch seine Integration in die Inszenierung der schwärmerischen Rahmenkonfusion die Ebenendifferenzierung zu erschweren.

44 Derrida: *Préjugés*, S. 77.

45 Berthold: *Fiktion und Vieldeutigkeit*, S. 123.

46 Hume: *Enquiry Concerning Human Understanding*, S. 48 (§ 39).

47 Ebd.

48 Locke: *Versuch über den menschlichen Verstand*, Bd. 2, S. 407.

49 Ebd.

50 Ebd., S. 408.

51 Waniek: „*Werther* lesen und *Werther* als Leser“, S. 57.

6.3 Die Authentizitätssuggestion des Herausgebers in den Fußnoten zum Briefteil

Im Anschluß an die Vorbemerkung führen die insgesamt fünf Fußnoten⁵² des Briefromanteils ihre Kommentarfunktion im Rahmen einer poetischen Strategie aus, die ganz im Dienst der Authentizitätssuggestion zu stehen scheint. In den Fußnoten zu den *Leiden des jungen Werthers* tritt eine editoriale Instanz in Erscheinung, welche die meisten referentiellen Spuren zur ‚wirklichen Lebenswelt‘ aus Gründen der Diskretion verwischt: Alle Bezüge, die eine räumliche oder auch eine persönliche Fixierung der Ereignisse erlauben würden, werden anonymisiert, pseudonymisiert oder gelöscht.

Der erste editoriale Eingriff verweist darauf, daß alle im Buch vorkommenden Ortsnamen verändert wurden: „Der Leser wird sich keine Mühe geben die hier genannten Orte zu suchen; man hat sich genöthiget gesehen, die im Originale befindlichen wahren Nahmen zu verändern“ (*W*, S. 27). Das „man“ erscheint hier als eine unpersönliche Instanz, welche nicht nur ‚sich genötigt sieht‘, die Namen zu verändern, sondern auch den Leser nötigt, die Suche nach den „wahren Orten“ überhaupt nicht erst zu beginnen. Die Formulierung „Der Leser wird sich keine Mühe geben“ ist nichts anderes als ein direkter Sprechakt, und die Pseudonymisierungsstrategie, die in der Veränderung der Namen ihren Ausdruck findet, ist die Fortsetzung der implizierten Authentizitätssuggestion des Vorworts.⁵³ Die scheinbare Diskretion, welche die Motivation für die editoriale Manipulation der „wahren Nahmen“ zu sein scheint, legt zugleich nahe, daß die „wahren Namen“, so man sie nicht durch fiktive Namen ersetzt hätte, auf die wirklichen Orte referieren, an denen sich Werthers Geschichte zugetragen hat. Dies präsupponiert zugleich, daß es eine wirkliche Geschichte Werthers gegeben hat.⁵⁴ Insofern wird das Verschweigen der „wahren Namen“ zu einem Beleg für die Wahrheit der Geschichte des armen Werther. Mit dem Verschweigen des „wahren Namens“ steigert der Herausgeber die Glaubwürdigkeit seiner Authentizitätssuggestion und bietet dem Leser damit, über die negative Geste des Verschweigens des „wahren Namens“, ein „referential agreement“⁵⁵ an. Verstärkt wird dieser Authentizitätspakt dadurch, daß sich der Herausgeber im letzten Viertel des Romans selbst an den Ort des Geschehens begibt und so seine eigene, editoriale Existenz mit der Existenz des Ortes koppelt.

52 Vgl. S. 26/27, S. 42/43, S. 44/45, S. 66/67, S. 138/139.

53 Zu fragen bleibt, ob und inwiefern diese Pseudonymisierungsstrategie der „Fiktionalisierung der Autorfunktion“ dient (Niehaus: *Autoren unter sich*, S. 87).

54 Vgl. Nelles: „Werthers Herausgeber“, S. 13, sowie Flaschka: *Goethes ‚Werther‘*, S. 187: „Die Zurückhaltung des ursprünglichen Ortsnamens ist nur ein Vorwand. Im Grunde geht es darum, ein offenes Durchschimmern von literarischer Fiktionalität im Text zu verhindern und sie vor dem Leser zu verschleiern. Wenn die ‚Geschichte‘ tatsächlich ‚wahr‘ sein soll, so muß auch der Ort existent sein, an dem sie gespielt hat“.

55 Vgl. de Man: „Allegory (Julie)“, S. 205.

Die erste Fußnote des Herausgebers zeigt freilich auch, daß die Funktion des Herausgebers keineswegs nur auf das Auffinden, Sammeln und Vorlegen beschränkt ist, sondern daß der Herausgeber den Text auch verändert, indem er Namen und Textstellen löscht. Mit anderen Worten: Der Herausgeber übt eine Zensurfunktion aus. Diese Zensurfunktion steht im Dienste einer poetischen Fußnotenpolitik, die es systematisch darauf anlegt, Leerstellen zu schaffen anstatt Lücken auszufüllen⁵⁶ – Leerstellen, die jede Bezugnahme auf die ‚wirkliche Lebenswelt‘ unmöglich machen sollen. Damit wird mit dem Akt des Löschens zugleich auch impliziert, daß solch eine Bezugnahme auf die ‚wirkliche Lebenswelt‘ ohne die vom Herausgeber geschaffenen Leerstellen möglich wäre. Das heißt, die Lücken werden zu inszenierten genuinen Indices für die Authentizität der Schriftstücke und für die Geschichte, die in ihnen erzählt wird. Mehr noch: Durch die ostentativen Hinweise auf die editorialen Akte des Unterdrückens und Löschens täuscht die Instanz des Herausgebers im Modus des *deceptive pretending* vor⁵⁷, es handle sich bei den Briefen Werthers um ‚authentische‘ Schriftstücke.

Dies gilt auch für den zweiten editorialen Eingriff, der Lottes Geschmacksurteil über ein nicht zu Ende gelesenes Buch betrifft, ein Buch, das ihr ebenso wie schon das zuvor gelesene nicht gefallen hat. „Ich erstaunte, als ich fragte, was es für Bücher wären? Und sie mir antwortete: * – “ (*W*, S. 43). Lottes Antwort wird gelöscht, Werthers Reaktion dagegen, der perlokutionäre Effekt des Erstaunt-Seins, wird mitgeteilt.⁵⁸ An die Stelle von Lottes Antwort tritt ein Sternchen und ein Gedankenstrich. Der Gedankenstrich verweist als inszenierter genuiner Index auf eben jene Leerstelle des Textes, die als Spur des editorialen Eingriffs zurückgeblieben ist; das Sternchen verweist als degenerierter Index auf die rechtfertigende Fußnote, die in Form eines selbstreflexiven Symptomkommentars die Gründe für den editorialen Eingriff erläutert: „Man sieht sich genöthiget, diese Stelle des Briefs zu unterdrücken, um niemand Gelegenheit zu einer Beschwerde zu geben. Obgleich im Grunde jedem Autor wenig an dem Urtheile eines einzelnen Mädchens, und eines jungen unstäten Menschen gelegen seyn kann“ (*W*, S. 43).

Auch hier trägt der Akt des Löschens als „Spiel der Wirklichkeitsverschleierung zum verstärkten Wirklichkeitsanspruch der Briefe bei“.⁵⁹ Die Fußnotenpolitik des Herausgebers nimmt nicht nur Rücksicht auf die von Lotte verurteilten Autoren, sondern zielt darauf ab, sich selbst vor einer „Beschwerde“ zu schützen, die den Herausgeber als juristische Person treffen könnte. Damit gibt der Herausgeber der *Leiden des jungen Werthers* – wie schon der Herausgeber der *Nouvelle Héloïse* – zu erkennen, daß er für die Texte „einzustehen“ hat⁶⁰, die er versammelt und veröffentlicht. Obwohl sich der Herausgeber der *Leiden des jungen Werthers* nicht wie Rousseau auf der „Sammlung Titelblatt“ nennt, impliziert die Rücksichtnahme auf

56 Vgl. den Entwurf zum Vorwort, wo der Herausgeber berichtet, er habe „hier und da eine Lücke ausfüllen können“ (zit. nach Gräf: *Goethe über seine Dichtungen*, S. 501).

57 Searle: „Der logische Status fiktionalen Diskurses“, S. 87.

58 Vgl. Nelles: „Werthers Herausgeber“, S. 16.

59 Flaschka: *Goethes ‚Werther‘*, S. 189.

60 Rousseau: *Neue Héloïse*, S. 5.

mögliche Beschwerden, daß sich der anonyme Herausgeber verantwortlich fühlt, daß er davon ausgeht, für die rechtlichen Folgen einer Beschwerde einstehen zu müssen. Auch damit suggeriert der Text, daß die in den Briefen gemachten Aussagen „echte Wirklichkeitsaussagen“⁶¹ sind und daß der Herausgeber diesen logischen Status durch seinen Umgang mit den Briefen bezeugt. Der Beleg für die Authentizität der Briefe wird mithin durch die Art und Weise erbracht, wie sich die editoriale Tätigkeit am Rand des Textes in Szene setzt.

Auch die dritte Fußnote betrifft ein literarisches Werk – Werther berichtet im gleichen Brief an Wilhelm, daß er seine Bewegung nicht unterdrücken konnte, als er Lotte „mit solcher Wahrheit im Vorbeygehn vom Landprieſter von Wakefield von * – reden hörte“ (W, S. 44), so daß er außer sich geriet und ihr „sagte, was ich mußte“ (ebd.). Die an das Sternchen anschließende Fußnote lautet: „Man hat auch hier die Nahmen einiger vaterländischen Autoren weggelassen. Wer Theil an Lottens Beyfalle hat, wird es gewiß an seinem Herzen fühlen, wenn er diese Stelle lesen sollte, und sonst braucht es ja niemand zu wissen“ (W, S. 45).

Anders als bei Lottens Antwort, die ganz unterdrückt wird, ermöglicht es das „Weglassen“ der Namen (das in der Fassung von 1774 als „Auslassen“ bezeichnet wird) dem Leser zu erschließen, welche literarische Richtung Lotte schätzt.⁶² „Lottens Beyfall“ erhalten sowohl empfindsame Briefromane, die in der Nachfolge Richardsons stehen – dies belegt der auf der gleichen Seite gegebene Hinweis sowohl auf Miß Jenny Thiel, die Titelheldin aus Marie-Jeanne Riccobonis *Histoire de Miss Jenny Glanville*, als auch auf Oliver Goldsmiths Roman *The Vicar of Wakefield*, der bezeichnenderweise den Untertitel *Supposed to be Written by Himself* trägt.⁶³

Das Weglassen der „vaterländischen Autoren“ wird nun nicht mehr mit der Möglichkeit einer „Beschwerde“ begründet, sondern damit, daß der geneigte Leser (und die geneigte Leserin) schon „an seinem [respektive ihrem] Herzen fühlen“ werde, was Lotte meint, „wenn er diese Stelle lesen sollte“ (W, S. 45). Das heißt, der Herausgeber erwartet, daß die Lektüre dieser „Stelle“ eine Form von literarischem Mitgefühl auslöst. Die vom Herausgeber erzeugte Leerstelle im Text kann vom Leser indes nur dann ergänzt werden, wenn die perlokutionären Effekte seiner Lektüre in Analogie zu den von Lotte geschilderten perlokutionären Effekten stehen. Dergestalt garantiert das fühlende Herz als „Medium“⁶⁴ des gemeinsamen Verständnisses „die Verbindung zwischen Gleichsinnten“.⁶⁵

61 Vgl. Hamburger: *Logik der Dichtung*, S. 246.

62 Zugleich gibt diese Fußnote Aufschluß darüber, „daß der Herausgeber die Wirksamkeit von Dichtung weniger in der angenehmen Verbindung von Nutzen und Vergnügen, als vielmehr in der unmittelbaren und lebhaften Erregung des Herzens [...] sieht – mithin eine Position einnimmt, die nicht der traditionellen Aufklärungspoetik, sondern einer empfindsamen Wirkungsästhetik entspricht“. (Flaschka: *Goethes ‚Werther‘*, S. 188).

63 Vgl. Wiethölter/Brecht: „Kommentar“, S. 948 f.

64 Vgl. Blanckenburg: *Versuch über den Roman*, S. 260, sowie Nelles: „Werthers Herausgeber“, S. 19.

65 Nelles: „Werthers Herausgeber“, S. 19. Blickt man in die Fassung von 1774, so eröffnet sich noch eine alternative Deutungsmöglichkeit. Die Erstfassung weicht in einem entscheidenden Punkt von der Fassung von 1787 ab – in der Erstfassung heißt es nämlich: „Wer Theil an Lottens Beyfall hatte

Die vierte Fußnote betrifft die Rechtfertigung der Auslassung nicht nur einer Textstelle, sondern eines ganzen Briefs. Es handelt sich um den Brief des Ministers, der sich schützend vor Werther stellt, als dieser von seinem direkten Vorgesetzten bei Hof verklagt wird. Werther schreibt: „ich stand im Begriffe meinen Abschied zu begehren, als ich einen Privatbrief* von ihm erhielt, einen Brief vor dem ich niedergekniet, und den hohen edlen weisen Sinn angebethet habe“ (W, S. 139). Der Herausgeber begründet das Weglassen dieses offensichtlich hochbewegenden Briefs wie folgt: „Man hat aus Ehrfurcht für diesen trefflichen Herrn gedachten Brief, und einen anderen dessen weiter hinten⁶⁶ erwähnt wird, dieser Sammlung entzogen, weil man nicht glaubte eine solche Kühnheit durch den wärmsten Dank des Publicums entschuldigen zu können“ (W, S. 139).

Auch hier dient die Begründung des Weglassens der Konstruktion einer indirekten Argumentationskette, die das Weglassen als Indiz für die Authentizität der präsentierten Schriftstücke ausgibt. Zugleich setzt sich der Herausgeber als Instanz in Szene, die im Falle der Publikation dieses Briefes für ihre Kühnheit einzustehen hätte. Der Brief wird deshalb nicht nur dem Akt der Publikation entzogen, sondern der Sammlung von Schriftstücken überhaupt, welche als „Konsignation“⁶⁷ von Zeichen die archivalische Grundlage für das „Büchlein“ ist.

Bemerkenswerterweise gerät der Herausgeber durch die Art und Weise, wie er seine selektive Macht über das Archiv – und damit seine dispositive Macht über den Diskurs – ausübt, in Widerspruch zu seiner im Vorwort gemachten Behauptung, er lege „hier“ vor, was er „nur habe auffinden können“ (W, S. 11). In der vierten Fußnote zeigt sich nämlich, daß der Herausgeber das dem Leser in der Vorbemerkung explizit gegebene Versprechen auf Vollständigkeit implizit durch seine ‚Politik der Edition‘ bricht. Wie schon beim Löschen der Eigennamen macht der Herausgeber mit dem Weglassen zweier Briefe deutlich, daß politische Erwägungen der Rücksichtnahme für ihn ein höheres Gewicht haben als die Einhaltung des eingangs geschlossenen Pakts mit dem Leser. Die Rücksichtnahme auf den Minister wird mit der Rücksichtslosigkeit gegenüber der Neugierde des dankbaren Publikums bezahlt.

Wie im ersten Satz des Vorberichts, so demonstriert der Herausgeber auch hier eine überheblich wirkende Gewißheit. Das Verhalten des Herausgebers, sich gegen

[meine Hervorhebung – U. W.], wird es gewiß an seinem Herzen fühlen“ (W, S. 44). Hier ist nicht das allgemeine literarische Publikum angesprochen, sondern offenbar nur jene Nachmittagsgesellschaft, auf der Lotte ihren Beifall äußert, das heißt eine Gruppe von Lesern, die das von Lotte Gesagte als lebensweltliche Ohrenzeugen bestätigen könnten. Der Herausgeberkommentar suggeriert also Authentizität, indem er auf historische Zeitzeugen verweist, die das, was Werther in seinen Briefen schreibt, bestätigen können. Damit ruft die poetische Politik des Fußnotenkommentars in der Fassung von 1774 das Konzept des „Original-Historicus“ auf, der als Augenzeuge selbst Anteil an den erzählten Begebenheiten gehabt hat (vgl. Bodmer/Breitinger: *Die Discourse der Mahlern*, Erster Theil, V. Discours, E 1, S. 34). Eben dieses Konzept liegt dem letzten Viertel der *Leiden des jungen Werthers* zugrunde, wo sich der Herausgeber selbst an den Ort des Geschehens begibt, um Zeugenaussagen der Beteiligten zu sammeln.

66 Ein zweiter Brief des Ministers wird in dem „zur Nachricht“ überschriebenen Brief vom 19. April (W, S. 149) erwähnt.

67 Vgl. Derrida: *Dem Archiv geschrieben*, S. 25.

die „Kühnheit“ der Publikation des Ministerbriefes und damit gegen den „wärmsten Dank des Publicums“ zu entscheiden, wird zum genuinen Index dafür, daß der Rahmen seines Publikationsprojekts von politischen Prinzipien bestimmt wird, die parergonal, „von einem bestimmten Außen her, im Inneren des Verfahrens mit[wirken]“. ⁶⁸ Das heißt, die Akte des Unterdrückens und Löschens werden zu genuinen Indices für eine bestimmte archivische und editoriale Politik, die Rückschlüsse auf die Selektionskriterien des Herausgebers erlauben. Zugleich erhält der Herausgeber durch die Begründung seiner Entscheidungen in den Fußnoten Kontur: Seine „Ehrfurcht“ gegenüber dem Minister, die er als Verhinderungsgrund für die Publikation von dessen Briefen anführt, erweist sich als ‚Unabhängigkeitserklärung‘ gegenüber seinem Lesepublikum, dessen Neugierde er aus politischen Gründen nicht befriedigt.

Dadurch wird der Herausgeber zu einer Instanz, die zwischen den Geltungsansprüchen der äußeren Lebenswelt, seiner dispositiven Macht zur Selektion und Kombination der Briefe und Blättchen sowie den Interessen des Lesepublikums zu vermitteln hat. Die Konturierung des Herausgebers durch seine Fußnotenpolitik wird allerdings dadurch konterkariert, daß seine Identität mit dem editorialen Vorbereitungsverfasser durch keinen expliziten Hinweis – etwa eine Signatur – gesichert ist. Der persönliche Ton der Vorbemerkung, in dem der Herausgeber mit „ich“ auf sich Bezug nimmt, steht im Widerspruch zu dem überpersönlichen „man“, mit dem die ersten vier Fußnoten beginnen. Das „man“ ist der „Signifikant für eine nicht näher charakterisierte Instanz“⁶⁹, deren Ansprüchen „Vorrang gegenüber der authentischen Form eines brieflichen Dokuments eingeräumt wird“.⁷⁰ Diese nicht näher charakterisierte Instanz ist die Funktion Herausgeber als überpersönliches, editoriales Dispositiv, das allein durch seine selektiven Entscheidungen Persönlichkeit gewinnt und mit seiner Fußnotenpolitik am unteren Rand des Textes zugleich einen editorialen Raum schafft. Dieser editoriale Raum weitet sich im letzten Viertel des Romans auf den Haupttext hin aus, das heißt, die Funktion Herausgeber wird nicht nur marginal am Rahmen verkörpert, sondern wird zu einer allgegenwärtigen Rahmungsinstanz.

Die fünfte Fußnote zeichnet sich durch zwei Auffälligkeiten aus: erstens nimmt in ihr der Herausgeber nicht mehr mit dem unpersönlichen „man“, sondern mit dem überpersönlichen *wir* auf sich Bezug. Zweitens wird hier das einzige Mal explizit ein authentischer Eigenname genannt: „Wir haben nun von Lavatern eine treffliche Predigt hierüber, unter denen über das Buch Jonas“ (*W*, S. 67), schreibt der Herausgeber anlässlich einer Bemerkung Werthers über die „üble Laune vom Predigtstuhle“ und bezieht sich damit auf Lavaters Predigt über „Mittel gegen Unzufriedenheit und üble Laune“ aus dem Jahr 1773.⁷¹ Vor dem Hintergrund einer

⁶⁸ Derrida: *Die Wahrheit in der Malerei*, S. 74.

⁶⁹ Nelles: „Werthers Herausgeber“, S. 15. Dabei läßt sich nach Nelles darüber spekulieren, „[o]b ‚man‘ den Herausgeber oder den/die Nachlaßverwalter (womöglich Wilhelm und/oder Wilhelms Mutter) bezeichnet“.

⁷⁰ Ebd.

⁷¹ Vgl. Wiethölter/Brecht: „Kommentar“, S. 966.

Fußnotenpolitik, der es nur um das Unterdrücken und Löschen von Namen zu gehen scheint, fällt die fünfte Fußnote aus dem Rahmen. Über die Gründe für diesen Fingerzeig darf spekuliert werden⁷²: Zum einen kommen mit der namentlichen Erwähnung Lavaters Schriften als intertextuelle Folie ins Spiel, zum anderen enthält die fünfte Fußnote durch den Zeitindex „nun“ eine autoreflexive Wendung auf den ‚Moment der Edition‘ – und damit auf die Akte des Dazuschreibens und Kommentierens, die im Rahmen der ‚Editions-Szene‘ stattfinden.

Bevor auf die Relevanz von Lavaters Schriften für den *Werther* einzugehen ist, soll der Blick vom editorialen Rahmendiskurs auf das Gerahmte gelenkt werden, um – vor dem Hintergrund der für das 18. Jahrhundert maßgeblichen brief- und romanpoetologischen Konzepte – die „Schnittstellen zwischen den Schriftstücken des schreibenden und denen des beschriebenen Werther“⁷³ zu markieren.

6.4 Konzepte des Schreibens und Lesens in den *Leiden des jungen Werthers*

6.4.1 Der *Werther* im Kontext der Briefromanpoetik

Die im *Werther* vorgeführten monologischen Schreib-Szenen zeichnen sich nicht nur durch eine „gesteigerte Unmittelbarkeit des *writing to the moment*“ aus⁷⁴, sondern das Verständnis dieser Schreib-Szenen – sowie der sie begleitenden editorialen Rahmungs-Szenen – setzt einen „schon mündigen Leser“ voraus⁷⁵, einen Leser, der sich auf eine „empathische Lektüre“ einläßt und in der Lage ist, interpretative Aufpfropfungen vorzunehmen, also die Briefe nicht nur als sprachliche Mitteilungen, sondern auch als „sprachliche Symptome“ zu deuten⁷⁶: Symptome, die auf das empfindsame Herz eines Schreibers zurückschließen lassen, der im Moment des Schreibens vollkommen mit seinem Thema verwoben ist.⁷⁷

Der Tagebuchcharakter von Werthers Briefen leitet sich daher, daß diese offensichtlich „nicht mehr dem Reglement des posttäglichen Verkehrs“⁷⁸ unterworfen

⁷² Flaschka deutet die „demonstrative Hervorhebung Lavaters (und seine spätere Erwähnung im Brief vom 15. September) als freundschaftliche und achtungsvolle Geste des jungen Goethe an den Schweizer Theologen“ (Flaschka: *Goethes ‚Werther‘*, S. 189).

⁷³ Nelles: „Werthers Herausgeber“, S. 2.

⁷⁴ Jauß: *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, S. 630 f.

⁷⁵ Ebd.

⁷⁶ Hirsch: *Prinzipien der Interpretation*, S. 75. Zum Verhältnis von „Mitteilung“ und „Anzeichen“ vgl. Luhmann: *Soziale Systeme*, S. 201.

⁷⁷ Richardson: *Clarissa*, S. 35.

⁷⁸ Vgl. Siegert: *Relais. Geschichte der Literatur als Epoche der Post, 1751–1913*, S. 46. Als Begründung für seine These führt Siegert die Datierung der Briefe an: „Was Werthers Briefkonvolut von allen

sind, also das „postalische Dispositiv“⁷⁹ der Übertragungsbedingungen ignorieren: „Werthers Briefe sind entweder nie abgeschickt worden oder, was dasselbe ist, sie sind gar keine Briefe, sondern ein Tagebuch. Der postlagernde Brief eines Toten an ein Lesepublikum“.⁸⁰

Auch wenn die These, Werthers Briefe seien nie abgeschickt wurden, unhaltbar ist⁸¹, spricht einiges dafür, daß Werther seine Briefe täglich verfaßt und anschließend gesammelt an Wilhelm schickt.⁸² Dergestalt trägt Goethes Held Goethes Vorbehalten gegen den Brief als Medium der Mitteilung Rechnung. In einem Brief [sic!] an die Gräfin von Stolberg stellt Goethe fest, ein Schreiben, das Bekenntnis intimer Geheimnisse der Seele sein wolle, sei allein in Form eines Tagebuchs „von Moment zu Moment“ möglich.⁸³ Mit „von Moment zu Moment“ sind offensichtlich Schreibmomente gemeint. Anders als Richardsons Konzept des *written to the moment* blendet Goethe jedoch das postalische Moment der Übersendung – den *moment of transmission* – bewußt aus.⁸⁴ Damit ist das Geschriebene nicht mehr eine intentional auf den Adressaten ausgerichtete Mitteilung, sondern ein Protokoll von äußeren Ereignisabläufen und inneren Seelenzuständen, das mehrere Schreibmomente umfaßt. Dies wird in Werthers Brief vom 16. Junius deutlich, wo er schreibt: „Ich hab's nicht überwinden können, ich mußte zu ihr hinaus. Da bin ich wieder, Wilhelm, will mein Butterbrod zu Nacht essen und dir schreiben“ (W, S. 39). Das „Da bin ich wieder“ verweist als *Indexical* auf die Momenthaftigkeit des Schreibaktes, der existentiell mit dem Wieder-Dasein Werthers verknüpft ist. Dadurch wird der Satz zugleich zum genuinen Index für das Ende einer Schreibpause, die durch Werthers Besuch bei Lotte entstanden ist: Werthers Protokoll der äußeren Ereignisse ist zugleich ein Protokoll der von ihm vollzogenen Schreibakte „von Moment zu Moment“.

anderen zeitgenössischen Briefkonvoluten unterscheidet, ist die – mit einer Ausnahme – völlige Gleichverteilung der Briefdaten über die Wochentage: Werther schrieb 15 Mal montags, 14 Mal dienstags, 9 Mal mittwochs, 11 Mal donnerstags, 11 Mal freitags, 13 Mal samstags und ebenfalls 13 Mal an einem Sonntag. Faktisch gelaufene Briefe dieser Zeit weisen dagegen ein Maximum kurz vor oder an einem bestimmten Wochentag auf: den sogenannten Posttag nämlich, an dem die wöchentlich verkehrende Ordinari-Post abging“ (ebd., S. 45).

79 Binczek: „Medien- und Kommunikationstheorie“, S. 165.

80 Siegert: *Relais*, S. 45.

81 Diese These ist deshalb nicht haltbar, weil z. B. der Brief vom 19. April impliziert, daß Werther Wilhelms Briefe prinzipiell beantwortet. Dort es heißt: „Danke für deine beiden Briefe. Ich antwortete nicht, weil ich dieses Blatt liegen ließ, bis mein Abschied vom Hofe da wäre“ (W, S. 149).

82 Darüber hinaus führt Werther auch noch ein Tagebuch, das nicht abgeschickt wird. In einem Zusatz zum Brief vom 8. August, der in der ersten Fassung von 1774 fehlt, schreibt Werther: „Abends. Mein Tagebuch, das ich seit einiger Zeit vernachlässiget, fiel mir heut wieder in die Hände, und ich bin erstaunt, wie ich so wissentlich in das alles, Schritt vor Schritt, hineingegangen bin!“ (W, S. 89).

83 Goethe, B 14.–19. Sept. 1775, 1962–1967: I, S. 194, zit. nach Siegert: *Relais*, S. 46.

84 Vgl. hierzu Heilmann, dem zufolge der Briefroman Richardsonschen Typs mit dem Werther einen „Funktionswandel“ erfährt (Heilmann: *Die Krise der Aufklärung als Krise des Erzählens*, S. 182). Nach Heilmann markiert die zeitgenössische Diskussion um den Werther „einen Schritt zur Erweiterung der Spielräume des Romans in ‚Letters, written (...) to the Moment‘“ (ebd.).

Mediologisch betrachtet, ist das Konzept des *written to the moment* Ausdruck jenes „semiotischen Dilemmas“⁸⁵, in dem sich die Schrift in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts befindet: Wie kann Schrift zum unmittelbaren, natürlichen Ausdruck der Seele werden, obwohl sie ein vermitteltes, konventionales Zeichensystem ist? Dieses ‚Paradox der Empfindsamkeit‘ wird von Koschorke wie folgt umrissen:

Einerseits ist die Sprache natürlich und die Schrift widernatürlich. Andererseits ist die dem Kalkül der Redekunst gehorchende Rede unnatürlich, während sich das Schreiben als spontaner Akt alle Ressourcen der Authentizität zueignet. So kommt es zu dem paradoxen Effekt, daß gerade die Pioniere der Schriftkultur sich am ‚Buchstabenwesen‘ der Rhetoriker stören. Im Gegensatz zur ‚wahren‘ Schrift, die Effekt und Produzent emotionaler Erwärmung, aus dem Herzen des Absenders ins Herz des Adressaten fließt, wird die Rhetorik im Rückblick als trügerisch und kaltsinnig denunziert [...]. Man schreibt in Vergessenheit aller Regeln, so wie man fühlt; nur das Gefühl kann das Geschriebene beglaubigen.⁸⁶

Dieser auch in den *Leiden des jungen Werthers* sehr deutlich zu erkennende Anspruch wird durch die maßgeblichen brieftheoretischen Überlegungen des 18. Jahrhunderts forciert, in denen es darum geht, eine besondere Form natürlichen Sprechens in den szenischen Rahmen der Schrift hineinzukopieren.⁸⁷ So fordert Gellert in seiner „Abhandlung von dem guten Geschmacke in Briefen“, man solle sich beim Verfassen von Briefen „keiner künstlichen Ordnung“ bedienen, sondern sich der „freywilligen Folge seiner Gedanken“ überlassen, „und setze sie nach einander hin, wie sie in uns entstehen: so wird der Bau, die Einrichtung, oder die Form eines Briefs natürlich seyn“.⁸⁸ Damit dies gelingt, muß die Natürlichkeit einer *dispositio*, die sich der „freywilligen Folge seiner Gedanken“ überläßt, auf die lineare Manifestation einer schriftlichen *elocutio* übertragen werden, die sich am Konzept mündlicher Kommunikation orientiert. Diese inszenierte mediale Modulation hat zwei Konsequenzen: Erstens ist die sekundäre Mündlichkeit im Medium der Schrift eine stilistische Imitation primärer Mündlichkeit – freilich einer höchst elaborierten Form primärer Mündlichkeit. Obwohl man sich im Schreiben der Worte bedient, „die in der Welt üblich sind“, redet man in Briefen gerade nicht so, „wie andre im Umgange sprechen. Man ahmet vielmehr ihre Sprache geschickt nach“.⁸⁹ Erst durch diese Nachahmung verlieren die umgangssprachlichen Ausdrücke ihre Gemeinheit und erhalten „durch die Art, wie man sie braucht, durch die Stellung und Verbindung, die man ihnen giebt“, jene „gewisse Zierlichkeit“,

85 Vgl. Wellbery: „Das Gesetz der Schönheit“, S. 181.

86 Koschorke: *Körperströme und Schriftverkehr*, S. 309.

87 Vgl. Luhmann: „Die Form der Schrift“, S. 365. Zum Aspekt der im Briefroman zum Ausdruck kommenden „sekundären Mündlichkeit“ siehe Koch/Oesterreicher: „Schriftlichkeit und Sprache“, S. 588. Darüber hinaus muß auch die drucktechnische Dimension des ‚Hineinkopierens‘ berücksichtigt werden. Vgl. hierzu Couturier: *Textual Communication*, S. 74, sowie Binczek: „Medien- und Kommunikationstheorie“, S. 168.

88 Gellert: „Abhandlung von dem guten Geschmacke in Briefen“, S. 126.

89 Ebd., S. 112 ff.

die sie so natürlich wirken läßt, „daß jeder glaubt, er würde eben so von der Sache gesprochen haben“.⁹⁰ Zweitens läßt die Schrift mehr Zeit zur *dispositio*: „Man kann also, ohne Gefahr unnatürlich zu werden, etwas sorgfältiger in der Wahl seiner Gedanken und Worte, in den Wendungen und Verbindungen derselben seyn“.⁹¹

Unter semiotischen Vorzeichen könnte man sagen: Die natürliche Rhetorik rekurriert auf eine Inszenierung genuiner Indexikalität im Rahmen der Möglichkeiten sprachlicher „Diagrammatizität“.⁹² Das heißt, die geschriebene Wortfolge wird als inszeniertes, natürliches Anzeichen interpretiert und löst zugleich eine Aufmerksamkeitsverschiebung auf die medialen Verkörperungsbedingungen der Botschaft als solche aus. Der Text soll nicht mehr nur als Ausdruck eines propositionalen Gehalts gedeutet werden, sondern als monumentale Tatsache, an deren diagrammatischer Disposition indexikalisch etwas zum Ausdruck kommt. Die Pointe der natürlichen Rhetorik besteht also nicht in der Fiktion, daß es keine rhetorische Inszenierung gebe, sondern darin, daß die rhetorische Inszenierung auf zwei Ebenen stattfindet, die durch eine vom Leser zu vollziehende interpretative Aufpfropfung miteinander gekoppelt werden: Die Gefühlsdispositionen der Schreibenden kommen nicht nur durch expressive Akte verbal zum Ausdruck, sondern auch durch das diagrammatische Arrangement ihrer Briefe. Erst durch das Zusammenspiel der illokutionären und der indexikalischen Ebene wird der Brief zum wahren Ausdruck des Herzens. Zugleich zeigt sich die Wahrheit des Ausdrucks an der Natürlichkeit der Gedankenverbindung. So heißt es bei Gellert: „Man muß endlich das Natürliche nicht bloß in Worten und in einzelnen Gedanken eines Briefs, sondern in dem Ganzen, in dem Zusammenhange der Gedanken unter einander, suchen“.⁹³

Zum entscheidenden Anzeichen einer natürlichen Ausdrucksweise wird dabei die Lebhaftigkeit, mit der ein Gedanke verkörpert wird⁹⁴, denn die Lebhaftigkeit des Ausdrucks verweist genuin indexikalisch auf die Gemütsdisposition ihres Urhebers zurück:

Wer recht gerührt, recht betrübt, recht froh, recht zärtlich ist, dem verstatet seine Empfindung nicht an das Sinnreiche, oder an eine methodische Ordnung zu denken. [...] seine Gedanken sind geschwinde und abgedrungene Abdrücke seiner Empfindungen. Die Rede wird, gleich dem Gefühle, stark und unterbrochen seyn. Wie unser Herz, wenn es in Wallung ist, geschwinder und stärker schlägt, und die vorige Ordnung nicht

90 Ebd.

91 Ebd. Dabei erweist sich die *dispositio* der Diagrammatizität als Inszenierungsform der sprachlichen Normallage des *ordo naturalis*. Sie projiziert die „natürliche Ordnung der Gedanken“ auf die Ebene der *elocutio*. Nach Lausberg besteht der *ordo naturalis* „in der dem historischen Geschehensverlauf entsprechenden Abfolge der Geschehnisse in der *narratio*“ (Lausberg: *Handbuch der Rhetorik*, S. 27). Der *ordo artificialis* beruht dagegen auf einer figurativen Umgruppierung der *verba*. Bei dieser rhetorischen Operation werden die „von Haus aus der *inventio* zugehörigen Gedankenfiguren“ von den „zentral der *elocutio* zugehörigen Wortfiguren“ unterschieden (ebd., S. 79) – beide Ebenen liefern das Material, das auf der Ebene der *dispositio* umgeformt wird.

92 Vgl. Jakobson: *Semiotik*, S. 96.

93 Gellert: „Abhandlung von dem guten Geschmacke in Briefen“, S. 120.

94 Ebd., S. 121.

mehr hält: so unterbricht auch der Affekt die gewöhnliche Art zu denken, und sich auszudrücken. Es ist also in solchen Briefen nichts unnatürlicher, als das, was Nachdenken, Kunst, und Mühe verräth.“⁹⁵

Wie bei Richardson⁹⁶ ist bei Gellert der Brief ein „abgedrungener Abdruck“ jener Schreib-Umstände, in denen er verfaßt wurde. Er verkörpert als Abdruck den symptomatischen Zwischenraum⁹⁷ zwischen rhetorischer *dispositio* und psychischer Disposition und liefert so den diskursiven Rahmen, innerhalb dessen *Truth* und *Nature*⁹⁸ miteinander verknüpft werden. Der natürliche Brief ahmt die psychische Disposition einer affektgeladenen Person nach und präsentiert ihre Schreibspuren als inszenierte genuine Indices. Dabei steht die „methodische Ordnung zu denken“ als Spannungsverhältnis mit der psychischen Unordnung des Gefühls.

Im *Werther* finden die Wallungen des Herzens ihren sprachlichen Ausdruck in den eingestreuten „Os“ und „Achs“⁹⁹, die affektbedingten Unterbrechungen des Schreibflusses werden dagegen durch Aposiopesen – oder durch Gedankenstriche – verkörpert. Dergestalt erweisen sich die Gedankenstriche als „abgedrungene Abdrücke“ für die Unaussprechlichkeit des Gefühls: Was man im Text nicht sagen kann, das muß sich am Text zeigen. Die semiotische Pointe dieser Konstellation besteht darin, daß sich bei den gesetzten Gedankenstrichen die degenerierte Indexikalität intentionaler Zeichenverwendung und die genuine Indexikalität der Herzensschrift überlagern. In dieser doppelten Indexikalität des Gedankenstrichs wird das semiotische Dilemma, das die ‚Paradoxie der Empfindsamkeit‘ ausmacht, auf die Spitze getrieben – und aufgehoben. Dies zeigt sich in *Werthers* Brief vom 10. October, wo er schreibt: „Wenn ich nur ihre schwarzen Augen sehe ist mir es schon wohl! Sieh, und was mich verdriest, ist, daß Albert nicht so beglückt zu seyn scheint, als er – hoffte, als ich – zu seyn glaubte, wenn – Ich mache nicht gerne Gedankenstriche, aber hier kann ich mich nicht anders ausdrücken – und mich dünkt deutlich genug“ (*W*, S. 171).

Das ‚Paradox der Empfindsamkeit‘ wird hier bereits als ironisch gebrochenes vorgeführt, und zwar durch den monumentalen performativen Widerspruch, daß *Werthers* Behauptung, er mache nicht gerne Gedankenstriche, durch vier Gedankenstriche gerahmt wird.¹⁰⁰ Die durch diese Gedankenstriche typographisch ver-

95 Ebd., S. 138.

96 Vgl. Richardson: *Clarissa*, S. 35.

97 Vgl. Didi-Huberman: *L'Image survivante*, S. 496.

98 Richardson: *Pamela*, S. 31.

99 Vgl. hierzu den schwärmerischen Brief vom 21. Junius: „O es ist mit der Ferne, wie mit der Zukunft! ein großes dämmerndes Ganze ruht vor unserer Seele, unsere Empfindung schwimmt darin wie unser Auge, und wir sehnen uns, ach! unser ganzes Wesen hinzugeben, uns mit aller Wonne eines einzigen, großen, herrlichen Gefühls ausfüllen zu lassen – Und ach! wenn wir hinzueilen, wenn das Dort nun Hier wird, ist alles vor wie nach, und wir stehen in unserer Armut, in unserer Eingeschränktheit, und unsere Seele lechzt nach entschlüpfem Labsale“ (*W*, S. 57).

100 In der Fassung von 1774 sind es sogar sechs Gedankenstriche. Dort heißt es: „Wenn ich nur ihre schwarzen Augen sehe, ist mir es schon wohl! Sieh, und was mich verdriest, ist, daß Albert nicht so beglückt zu seyn scheint, als er – hoffte – als ich – zu seyn glaubte – wenn – Ich mache nicht gerne Gedankenstriche, aber hier kann ich mich nicht anders ausdrücken – und mich dünkt deutlich genug“ (*W*, S. 170).

körperten Aposiopesen sind als rhetorisch inszenierte genuine Indices zu verstehen, die darauf abzielen, „Authentizitätseffekte“¹⁰¹ hervorzurufen. Dabei erzeugt die Kopplung von Schrift und Papier ein quasi-physiognomisches Ausdrucksmedium. Auf dieses quasi-physiognomische Schriftkonzept deutet ein Kommentar des Herausgebers hin, der im letzten Viertel des Romans die Präsentation eines abgebrochenen Briefs von Werther mit den Worten einleitet: „Seine Zweifel, sein Streit mit sich selbst, blicken aus einem Zettelchen hervor [...]“ (W, S. 215 f.). Hier wird explizit eine Analogie zwischen dem Gesichtsausdruck einer Person und der symptomatischen Ausdruckskraft der auf Papier verkörperten Schrift hergestellt. Der Brief wird als Ensemble von Schrift und Papier zum Seelenporträt: Die Buchstaben übernehmen die Rolle der Augen, in denen sich der Seelenzustand des Schreibers spiegelt.¹⁰² Damit werden auch die Grundannahmen der physiognomischen Lektüre in den Rahmen der Briefromanlektüre hineinkopiert.

6.4.2 Der *Werther* im Kontext von Affektrhetorik und Symptomkommentar

Die physiognomische Lektüre gründet auf einem Verfahren der Symptomdeutung, das sich einer teils medizinsemiotischen¹⁰³, teils affektrhetorischen¹⁰⁴ Auseinandersetzung mit den natürlichen Anzeichen des Körpers verdankt. Dabei ist der physiognomische Körper-Diskurs nicht erst bei Diderot¹⁰⁵, sondern schon bei Bodmer ein Diskurs über poetische Ausdrucksmöglichkeiten. So stellt Bodmer in seiner Schrift zum „Ausdruck des menschlichen Gemüths durch die Minen und Gebärden“ fest, es bleibe zwar im Dunkeln, „wie der Geist in den Körper würckt“, dafür sei aber die „Würckung selber ganz gewiß“, denn es gebe „in dem sichtbaren Theile des Menschen gantz deutlich ausgedrückte Merkmahle, welche uns den innerlichen Zustand des Gemüths in Absicht auf seine Gedancken und Empfindungen nach allen seinen Veränderungen zu verstehen geben“.¹⁰⁶

101 Baßler: *Der deutsche Pop-Roman*, S. 144.

102 Diese These wird dadurch gestützt, daß Werther in seinem Brief vom 13. Julius mit Bezug auf Lotte schreibt: „Ich lese in ihren schwarzen Augen wahre Theilnehmung an mir und meinem Schicksal“ (W, S. 77). Das heißt, die schwarzen Augen Lottes und die vermutlich gleichfalls schwarzen Buchstaben der handgeschriebenen Briefe Werthers werden zum Gegenstand einer physiognomischen Lektüre. Ob hieraus jedoch geschlossen werden kann, daß sich Werthers Wahrnehmung „im Modus der Schrift“ (Binczek: „Medien- und Kommunikationstheorie“, S. 168) vollzieht, scheint mir fraglich zu sein. Die Tatsache, daß Werther in den Augen Lottes ‚liest‘, rechtfertigt nur eine metaphorische Redeweise von der „Schrift der Augen“. Tatsächlich werden die Augen jedoch nicht im Modus der Schrift gelesen, sondern als physiognomische respektive psychologische, genuine Indices, die mit der natürlichen Gefühlsdisposition Lottes in Kausalzusammenhang stehen.

103 Vgl. Schäffner: „Das Zeichen des Unsichtbaren. Der ärztliche Blick und die Semiotik im 18. Jahrhundert und frühen 19. Jahrhundert“, S. 483.

104 Vgl. Campe: *Affekt und Ausdruck*, S. 207.

105 Vgl. Diderot: „Das Paradox über den Schauspieler“, S. 485.

106 Bodmer: *Critische Betrachtungen*, S. 283.

Ausgehend von dieser physiognomischen Grundannahme, entwickeln sich zwei Problemstellungen, die im Zentrum aller affektrhetorischen Überlegungen stehen. Zum einen geht es um die produktionsästhetische Frage, wie die natürlichen Anzeichen des Affekts – die „Gesichtszüge“ und „Gebärden“, aber auch die „Stellungen des Körpers“¹⁰⁷ – innerhalb des künstlichen Systems der sprachlichen Zeichen zum Ausdruck kommen können, und zwar so, daß der einzelne Sprachausdruck „als Zeichen der Anwesenheit oder des Ausbruchs eines Affekts“ deutbar wird.¹⁰⁸ Dies betrifft die natürliche Rhetorik des Sprechens im Rahmen des Theaters¹⁰⁹ ebenso wie die des Schreibens im Rahmen des Romans.¹¹⁰ Zum anderen geht es aber auch um die rezeptionsästhetische Frage, wie sich im Rahmen der poetischen Sprach- und Zeichenverwendung – insbesondere durch die Inszenierung genuiner Indices – Affekte erzeugen lassen, die äquivalent sind mit den Affekten, die durch die Wahrnehmung genuiner Indices im Rahmen der Lebenswelt ausgelöst werden.

In Bodmers „Von den Figuren der Rede“ werden diese beiden Problemstellungen miteinander verknüpft. In seinem Kommentar zum „Trauergedicht eines Vaters über seinen Sohn“ untersucht Bodmer die Wirkungen, welche die schriftlich geschilderten Symptome des Schmerz-Affekts auf ihn als Leser haben. In expliziter Analogie zur Deutung von Krankheitssymptomen¹¹¹ versucht Bodmer zu klären, welche Form von „Symptomata“ Affektregungen am Körper hinterlassen und wie „die eigene Form des Ausdrucks, oder die Figur, nothwendig daraus entstehen müssen“.¹¹² Dabei überträgt Bodmer die semiotischen Prinzipien der Deutung von Affektausdrücken am Körper auf die Deutung jener Affekte, die durch sprachliche Zeichenkörper ausgedrückt und ausgelöst werden. Das heißt, sein Gedichtkommentar wird zu einem Symptomkommentar.¹¹³ Mit diesem Symptomkommentar wird ein quasi-theatraler Rahmen etabliert, innerhalb dessen die sprachlichen Symptome inszeniert und die beim Rezipienten ausgelösten perlokutionären Effekte benannt werden.

Die poetologischen Konsequenzen, welche die Verknüpfung der produktionsästhetischen Frage nach der *Affektdarstellung* mit der rezeptionsästhetischen Frage nach der *Affekterzeugung* hat, werden im *Werther* am äußeren und am inneren Rand vorgeführt. Die Briefe treten als sprachliche Symptome „seelischer Vorgänge und Zustände“¹¹⁴ auf, die Einlassungen des Herausgebers im letzten Viertel des

107 Ebd.

108 Campe: *Affekt und Ausdruck*, S. 27.

109 Vgl. Fischer-Lichte: „Der Körper als Zeichen und als Erfahrung“, S. 58.

110 Vgl. de Kerckhove: *Schriftgeburten*, S. 82

111 Vgl. Bodmer: *Critische Betrachtungen*, S. 322, wo es heißt: „Symptomata sind nichts andres als die verschiedenen Würckungen der Leidenschaft, welche durch die Menge solcher Umstände, die ihr von der Phantasie vorgelegt werden, fortgeführt wird. Sie heissen so, wegen der Gleichheit mit denen Zufällen in Kranckheiten, die im Griechischen diesen Nahmen führen“.

112 Ebd. S. 315.

113 Erwähnenswert ist in diesem Zusammenhang die Tatsache, daß Bodmer selbst der Verfasser des „Trauergedichts eines Vaters über seinen Sohn“ ist, das heißt, Bodmers Symptomkommentar ist auch ein Selbstkommentar.

114 Flaschka: *Goethes ‚Werther‘*, S. 194.

Romans als Symptomkommentare. Die Empfindsamkeit, die in den Briefen Werthers symptomatisch zum Ausdruck kommt, soll durch eine empathische Lektürehaltung des Lesers nachempfunden werden.

Vom äußeren Rand her betrachtet, kann man sagen: Die *Leiden des jungen Werthers* legen es darauf an, beim extradiegetischen Leser ein einfühlendes Verständnis für die perlokutionären Effekte zu wecken, die durch die Kopplung von schwärmerischer Lektüre und schwärmerischer Naturwahrnehmung bei Werther ausgelöst werden. Durch den Appell zum einfühlenden Verständnis gerät der Leser freilich selbst in die Gefahr, von der Krankheit Werthers – seiner schwärmerischen Rahmenkonfusion – angesteckt zu werden¹¹⁵: So reicht die Anteilnahme an Werthers Schicksal – glaubt man zeitgenössischen Berichten – bis zur *imitatio* des Selbstmordes.¹¹⁶ Als Reaktion darauf setzte Goethe in der zweiten Auflage von 1775 vor den zweiten Band den Vorspruch:

Du beweinst, du liebst ihn, liebe Seele,
Rettest sein Gedächtnis von der Schmach;
Sieh, dir winkt sein Geist aus seiner Höhle:
Sei ein Mann, und folge mir nicht nach.¹¹⁷

Dieser paratextuelle Vierzeiler kann als direkter Sprechakt gewertet werden¹¹⁸, der darauf abzielt, die perlokutionären Effekte der einfühlenden Romanlektüre zu lenken. Die Instruktion „Sei ein Mann, und folge mir nicht nach“ stellt klar, daß die in der Vorbemerkung gemachte Aufforderung zum einfühlenden Verstehen von Werthers Lebensweg keine Aufforderung zur *imitatio* dieses Lebensweges im primären Rahmen der realen Lebenswelt des Lesers ist. Fiktionstheoretisch von Interesse ist dabei der Umstand, daß die Instruktion des Lesers einerseits auf dem Titelblatt – *hors livre* – als ernsthafter direkter Sprechakt erfolgt. Andererseits wird die Instruktion „Sei ein Mann, und folge mir nicht nach“ als wörtliches Zitat einer fiktiven Figur vorgestellt, die ihre Leseanweisung zudem als Wink eines Geistes aus dem Totenreich gibt. Was *prima facie* als Versuch gedeutet werden kann, dem realen Leser die Ebenendifferenzierung zu erleichtern und ihn davon abzuhalten, die Geschichte Werthers auf die eigene Lebensgeschichte zu übertragen, erweist sich auf den zweiten Blick als Verstärkung der schwärmerischen Rahmenkonfusion. Dergestalt etabliert der redaktionelle Vorspruch eine „zone intermédiaire“¹¹⁹, eine Zone performativer Überblendungen, in der die „Technik der Doppelrahmung“¹²⁰ angeführt, aber nicht ausgeführt wird.

Vom inneren Rand her betrachtet, besteht die Pointe des *Werther* darin, daß die Konsequenzen der Kopplung von schwärmerischer Lektüre und schwärmerischer

115 Zur Wirkungsgeschichte der *Leiden des jungen Werthers* vgl. Flaschka: *Goethes ‚Werther‘*, S. 246 ff.

116 Vgl. Mattenklott: „Die Leiden des jungen Werthers“, S. 96.

117 Vgl. Wiethölter/Brecht: „Kommentar“, S. 917.

118 Vgl. Mattenklott: „Die Leiden des jungen Werthers“, S. 58.

119 Compagnon: *La Seconde main*, S. 328.

120 Luhmann: *Die Kunst der Gesellschaft*, S. 178.

Naturwahrnehmung – die „Würckungen der Leidenschaft“¹²¹ – als psychologische Krankheitsgeschichte vorgeführt werden. Die nachgelassenen Briefe fungieren dabei als pathologische schriftliche Symptome¹²², anhand deren sich die ‚innere Geschichte‘ Werthers rekonstruieren läßt.¹²³ Dadurch erfüllen die *Leiden des jungen Werthers* eine Forderung, die Blanckenburg in seinem zeitgleich erschienenen *Versuch über den Roman* formuliert.¹²⁴

6.4.3 Der *Werther* als Darstellung der ‚inneren Geschichte‘

Für Blanckenburg besteht „das Wesentliche und Eigenthümliche“¹²⁵ der Gattung Roman in der Möglichkeit, die „innre Geschichte des Menschen“¹²⁶ darzustellen. Mit der Differenzierung zwischen der äußeren und der inneren Geschichte stellt sich das Problem der psychologischen Motivation der Handlung. Blanckenburg geht es nicht um die Darstellung der „exkarnativen Geste“¹²⁷ eines nach Außen verlagerten *written to the moment*, das zum Symptom einer dramatischen Schreibsituation wird, in der „the hearts of the writers must be supposed to be wholly engaged in their subjects“¹²⁸, sondern um die Erzählung der psychologischen Ursachen für dieses Engagement, also um jene Vorgeschichte der ‚Herzesschrift‘, die im Briefroman unerzählt bleibt. Aus diesem Grund zieht Blanckenburg den Entwicklungsroman dem Briefroman vor.¹²⁹

Das Erzählen der äußeren Geschichte kann zwar die Begebenheit beziehungsweise das Ereignis einfangen, gibt dem Leser mit der Erzählung aber nur „die Oberfläche, das Äußere der geschehenen Dinge“ zu sehen.¹³⁰ Erst wenn die Schilderung dessen, was geschah, von der Frage „wie hat sich das zutragen können?“ begleitet wird, lassen sich die wahren Beweggründe für die Handlung begreifbar machen. Dabei zielt die poetische Nachahmung darauf ab, die kausale Verknüpfung von innerer Motivation und äußerer Handlung darzustellen. „Das Innre und das Außere des Menschen hängt so genau zusammen, daß wir schlechterdings jenes kennen müssen, wenn wir uns die Erscheinungen in diesem, und die ganzen Außere des Menschen erklären und begreiflich machen wollen.“¹³¹

121 Bodmer: *Critische Betrachtungen*, S. 322.

122 Vgl. Meyer-Kalkus: „Werthers Krankheit zum Tode“, S. 82.

123 Vgl. Barthes: *Fragments einer Sprache der Liebe*, S. 70.

124 Vgl. Flaschka: *Goethes ‚Werther‘*, S. 181. Nach Flaschka versteht Blanckenburg den *Werther* „als ein durchaus progressives Muster, in dem die von ihm ausgesprochenen neuen romantheoretischen Prinzipien schon teilweise ihre praktische Umsetzung erfahren haben“ (ebd.).

125 Blanckenburg: *Versuch über den Roman*, S. 392.

126 Ebd., S. 391.

127 Vgl. Assmann: „Exkarnation“, S. 135.

128 Richardson: *Clarissa*, S. 35.

129 Ebd., S. 398, 411. Erwähnt wird neben Richardsons *Clarissa* auch Rousseaus *Nouvelle Héloïse*. Vgl. hierzu auch Buddecke: *C. M. Wielands Entwicklungsbegriff*, S. 159.

130 Blanckenburg: *Versuch über den Roman*, S. 259.

131 Ebd., S. 263.

Da für Blanckenburg die innere Geschichte im Zentrum des Interesses steht, kann die Funktion des Dichters nicht mehr wie bei Bodmer und Breitinger mit der eines „Original-Historicus“ verglichen werden, der als Augenzeuge Anteil an den Begebenheiten hat.¹³² Der Dichter der inneren Geschichte wird vielmehr zu einem Latenzbeobachter¹³³, dessen Aufgabe darin besteht, die Frage, wie sich die Geschichte hat zutragen können, auch dann zu stellen, wenn er der „Augenzeuge[...] eines Vorfalles“ ist.¹³⁴ Insofern es nie die „äußeren Umstände“ eines Menschen sind, die ihn dazu bewegen, eine Sache zu tun, stellt sich die Frage, welche Instanz für die Kopplung von äußerer Handlung und innerer Motivation verantwortlich ist. In diesem Zusammenhang bringt Blanckenburg den Begriff des „Mediums“ ins Spiel, „durch das die Person, oder die Begebenheit, hindurch gehen müsse, um irgend eine Wirkung auf eine andre zu machen. Dies Medium ist das Herz, die ganze Geistes- und Gemüthsverfassung der Person, auf welche gewirkt wird.“¹³⁵

Das ‚Medium Herz‘ ist nicht mehr die unbekannte Ursache einer genuin indexikalischen ‚Herzesschrift‘, sondern das Herz wird als Quelle möglicher Ursachen zum zentralen Bezugspunkt des Entwicklungsromans: Das Herz wird zum Modulationsmedium, das jede „wirklich werdende Begebenheit“ in ein doppeltes Verhältnis setzt: Die Bewegung des Herzens ist „Wirkung vorhergegangener“, aber auch „Ursache folgender Begebenheiten“.¹³⁶ Das ‚Medium Herz‘ transformiert also die Ursachen, die auf es einwirken, in psychologische Handlungsmotivationen. Psychologie ist demnach Kausalität, die von Herzen kommt.

Daß das ‚Medium Herz‘ in den *Leiden des jungen Werthers* eine zentrale Stellung einnimmt, läßt sich nicht nur an den editorialen Symptomkommentaren im Berichtteil des Romans ablesen, die deutlich machen, daß „der Blick auf Seele und Herz“ zur „Lieblingsperspektive des Herausgebers“ gehört¹³⁷, sondern auch an den eindeutigen Aussagen Werthers im Briefteil. So schreibt Werther im Brief vom 9. Mai, er schätze sein Herz mehr als seinen Verstand, denn es sei „ganz allein die Quelle von allem [...], aller Kraft, aller Seligkeit und alles Elendes“ (W, S. 155). Werther endet den Brief mit dem Ausruf: „Ach, was ich weiß, kann jeder wissen – mein Herz hab ich allein“ (ebd.). Dadurch wird das Herz zum „Zentrum der Individualität“ erklärt¹³⁸, wobei die Art und Weise, wie sich das Individuum den Regungen seines Herzens gegenüber verhält, zum Bestimmungsgrund seines Charakters wird. So schreibt Blanckenburg in seiner Rezension des *Werther*: „Es ist Charakterzug von Werthern, sich seinem Herzen so oft zu überlassen, als er nur kann.“¹³⁹ Mehr noch: Werther wird als Mann dargestellt, „der nichts war und seyn

132 Vgl. Bodmer/Breitinger: *Die Discourse der Mahlern*, V. Discours, E 2 (S. 36).

133 Luhmann: *Die Kunst der Gesellschaft*, S. 140.

134 Blanckenburg: *Versuch über den Roman*, S. 260.

135 Ebd.

136 Ebd., S. 261.

137 Flaschka: *Goethes ‚Werther‘*, S. 194. Vgl. hierzu den Beginn des Berichtteils im *Werther*, S. 199 f.

138 Engel: *Der Roman der Goethezeit*, S. 207.

139 Blanckenburg: *Über Romane*, S. 41.

sollte, als Gefühl“.¹⁴⁰ Zugleich betont Blanckenburg die „Gefährlichkeit des blühenden *Frühlings* fürs Herz“.¹⁴¹

Ein Grund, warum dem Gefühl im *Werther* eine solch zentrale Stellung eingeräumt wird, besteht darin, daß das Gefühl der genuine Index für die im Menschen zum Ausdruck kommende Natur ist. Diese aus der empiristischen Aufklärungstradition stammende These¹⁴² wird vom Sturm und Drang im Kontext der Sprachtheorie und der Geniedebatte radikalisiert. Besondere Bedeutung gewinnen dabei Herders „Abhandlung über den Ursprung der Sprache“, Lavaters *Aussichten in die Ewigkeit* sowie Youngs *Conjectures on Original Composition*.

6.4.4 Der *Werther* im Kontext der Sprachtheorien Herders und Lavaters

Herder entwirft in seiner „Abhandlung über den Ursprung der Sprache“ die Grundzüge einer „Sprache der Natur“.¹⁴³ Danach äußert der natürliche Mensch die „Leidenschaften seiner Seele“ durch „Geschrei“, „Töne“, „wilde, unartikulierte Laute“.¹⁴⁴ Zugleich hat der Mensch aus der „Hand der Natur“ das Gesetz mitbekommen: „Empfinde nicht für dich allein: sondern dein Gefühl töne!“ Dieses Gesetz impliziert, daß die Empfindungen „von allen wie von einem mitfühlend vernommen“¹⁴⁵ werden können. Aus diesem Sprachursprungsmodell zieht Herder drei Konsequenzen, welche die Poetik der Empfindsamkeit radikalisieren. Erstens geht Herder davon aus, daß sich die „Sprachen des Ursprungs“¹⁴⁶ durch ihre genuin indexikalische Tonalität¹⁴⁷ und ihre rhetorische Wirksamkeit auszeichnen: Die Wurzeln der „einfachsten, wirksamsten, frühesten Verben“ sind „Ausrufe der Natur“.¹⁴⁸ Zweitens führt er die Poesie auf die Sprache der Natur zurück, wenn er behauptet: „Denn was war *diese erste Sprache als eine Sammlung von Elementen der Poesie*?“¹⁴⁹ Drittens vertritt Herder die Auffassung, daß sich die Sprache der Natur als Sprache der Empfindung nicht im Medium der repräsentativen Sprache der Vernunft – und insbesondere nicht im Medium der Schrift – mitteilen läßt.¹⁵⁰

Für diese dritte Konsequenz bietet Herder zwei alternative Begründungen an, eine mediale und eine metaphysische. Die mediale Begründung geht davon aus, daß die Sprache der Natur „sehr einfach“ ist. Wenn nun die Töne dieser natürlichen Sprache „artikuliert und als Interjektionen aufs Papier hinbuchstabiert werden, so haben die

140 Ebd., S. 27.

141 Ebd.

142 Vgl. Hume: *Enquiry Concerning Human Understanding*, S. 48 (§ 39).

143 Herder: „Abhandlung über den Ursprung der Sprache“, S. 5.

144 Ebd., S. 3.

145 Ebd., S. 4.

146 Ebd., S. 6.

147 Vgl. Peirce: *Collected Papers*, 2.254, wo Peirce als Beispiel für ein *Qualisign* den Ton einer Stimme nennt.

148 Herder: „Abhandlung über den Ursprung der Sprache“, S. 7.

149 Ebd., S. 35.

150 Vgl. Abbott: „The Semiotics of Young Werther“, S. 45.

entgegengesetztesten Empfindungen fast einen Ausdruck. Das matte Ach ist sowohl Laut der zerschmelzenden Liebe als der sinkenden Verzweiflung; das feurige O sowohl Ausbruch der plötzlichen Freude als der auffahrenden Wut [...]“.¹⁵¹

Das Manko semantischer Mehrfachkodierungen entschuldigt Herder mit der rhetorischen Replik: „allein sind denn diese Laute da, um als Interjektionen aufs Papier gemalt zu werden?“¹⁵² Nicht nur die Einfachheit der natürlichen Sprache, auch ihre Lebendigkeit verhindert, daß sie sich im Medium der Schrift mitteilen läßt: „Je lebendiger nun eine Sprache ist, je weniger man daran gedacht hat, sie in Buchstaben zu fassen, je ursprünglicher sie zum vollen, unausgesonderten Laute der Natur hinaufsteigt, desto minder ist sie auch schreibbar“.¹⁵³

Die Sprache der Natur läßt sich nur singen – etwa in Form von Volksliedern beziehungsweise von Liedern, die sich als Volkslieder ausgeben wie Macphersons *Ossian*.¹⁵⁴ Zugleich wird der Rekurs auf die Lebendigkeit auch zur Vorlage für die metaphysisch überhöhte Begründung der Unfaßbarkeit der „Laute der Natur“ im Medium der Schrift: „Es war Odem Gottes, wehende Luft, die das Ohr aufschete, und die toten Buchstaben, die sie hinmaleten, waren nur der Leichnam, der lesend mit Lebensgeist beseelt werden mußte! [...] Was ist unschreibbarer als die unartikulierten Töne der Natur?“¹⁵⁵

151 Herder: „Abhandlung über den Ursprung der Sprache“, S. 5 f.

152 Ebd.

153 Ebd., S. 8.

154 So geht Herder in seiner im gleichen Jahr entstandenen Abhandlung „Von deutscher Art und Kunst“ ausführlich auf „Ossian und die Lieder alter Völker“ ein. „Wissen Sie also“, schreibt er dort, „daß je wilder, d. i. je lebendiger, je freiwirkender ein Volk ist (denn mehr heißt dies Wort doch nicht!), desto wilder, d. i. desto lebendiger, freier, sinnlicher, lyrisch handelnder müssen auch, wenn es Lieder hat, seine Lieder sein! Je entfernter von künstlicher, wissenschaftlicher Denkart, Sprache und Letternart das Volk ist: desto weniger müssen auch seine Lieder fürs Papier gemacht, und tote Lettern Verse sein“ (Herder: „Auszug aus einem Briefwechsel über Ossian und die Lieder alter Völker“, S. 9). Paradigmatisch hierfür sind die 1765 erschienenen *Works of Ossian, Son of Fingal* – angeblich handelt es sich um ein *Ancient Epic Poem* des alten gälischen Sängers Fingal, niedergeschrieben von seinem Sohn Ossian und übersetzt von Macpherson. Tatsächlich stammen die *Works of Ossian* großenteils von Macpherson, der sich in seinem „Advertisement“ geschickt als Herausgeber-Übersetzer in Szene setzt, wenn er, auf sich selbst in der dritten Person referierend, den folgenden Publikationsbericht liefert: „Some men of genius, whom he has the honour to number among his friends, advised him to publish proposals for printing by subscription the whole Originals, as a better way of satisfying the public concerning the authenticity of the poems, than depositing the manuscript copies in any public library. This he did; but no subscribers appearing, he takes it for the judgement of the public that neither the one nor the other is necessary. However, there is a design on foot to print the Originals, as soon as the translator shall have time to transcribe them for the press; and if this publication shall not take place, copies will then be deposited in one of the public libraries, to prevent so ancient a monument of genius from being lost“ (Macpherson, *Ossian*, A2). Offenbar scheinen sowohl Herder als auch Goethe von der Authentizität des Ossian überzeugt gewesen zu sein. So feiert Herder die *Works of Ossian* nicht nur als „episches Original“, sondern verteidigt ausdrücklich deren „Wahrheit und Authentizität“ (Herder: „Auszug aus einem Briefwechsel über Ossian und die Lieder alter Völker“, S. 2). Zu dem mit Erscheinen der *Works of Ossian* ausgebrochenen Streit um deren ‚Echtheit‘ vgl. Wuthenow: „Die erfolgreichste Fälschung: Macphersons ‚Ossian‘“, S. 187 ff.

155 Herder: „Abhandlung über den Ursprung der Sprache“, S. 9.

Hier werden die Hypothesen über den natürlichen Ursprung der Sprache mit dem biblischen Schöpfungsmythos verknüpft und liefern damit die Prämissen für eine pietistisch-schwärmerische Sprachauffassung, wie sie auch Lavater in seinen *Aussichten in die Ewigkeit* formuliert.¹⁵⁶ Nach Lavater zeichnet sich das Verhältnis der „izigen Sprache“ zu der künftigen, „himmlischen“ durch das gleiche repräsentative Ungenügen aus, das Herder zwischen der geschriebenen und der natürlichen Sprache feststellt.¹⁵⁷ Zugleich rekurrieren Lavaters Spekulationen über die künftige Sprache im Himmel auf eine Sprachursprungstheorie, die ganz im Sinne Herders ist. „Alle willkürliche Sprachen“, so Lavater, „scheinen Abarten, Verdrehungen, Verstümmelungen einer ersten Natursprache zu seyn“.¹⁵⁸ Diese erste Natursprache hat gestischen Charakter, und obgleich die gegenwärtige Sprache nur eine Degenerationsform dieser ursprünglichen, natürlichen Sprache ist, besteht sie residual in der Physiognomie fort. In den Gesichtszügen findet die natürliche Sprache der Empfindung ihren genuin indexikalischen, gestischen Ausdruck. Dergestalt werden die Hypothesen über die erste Natursprache zu Prämissen einer gleichermaßen anthropologischen wie metaphysischen Argumentation. Die Schnittstelle zwischen beiden Argumentationen ist die Empfindung, also das Gefühl. Das Gefühl ist jedoch nicht nur das Verbindungsglied zwischen der einstigen Sprache der Natur und der künftigen Sprache des Himmels, sondern es hat auch eine kommunikative Funktion hier und jetzt. So schreibt Lavater in seiner „Predigt über das Buch Jonas“ – eben jener Predigt, auf die der Herausgeber des *Werther* in seiner fünften und letzten Fußnote (W, S. 67) verweist: „Ich mögte nicht nur Worte über Euch ausgießen, die keine Kraft hätten; ich mögte aus meinem Herzen an Eure Herzen reden, durch Empfindung Empfindung erwecken“.¹⁵⁹

Hier skizziert Lavater in einem Satz genau jenes empfindsame Sprachkonzept, das die *Leiden des jungen Werthers* durchzieht. Mehr noch: Lavater entfaltet ein Konzept wirkungsmächtigen Sprechens, das auf seinen Gegenstand (die göttliche Güte) mit dem Effekt verweist, daß „unser Herz dadurch zu einer lebendigen, frohen, dankbaren Empfindung erweckt und entzündet wird“.¹⁶⁰ Diese lebendige Empfindung beglaubigt als perlokutionärer Effekt des Verstehens die semantische Bedeutung der geäußerten Worte. Anders gewendet: Die durch die geäußerten

156 Im 16. Brief – dem einzigen, über den sich Goethe in seiner Rezension der *Aussichten in die Ewigkeit* positiv äußert – schreibt Lavater: „Lassen Sie mich ein wenig von unserer Sprache im Himmel stammeln; stammeln, sag' ich – denn unaussprechlich verschieden von unserer izigen Sprache muß unsere himmlische seyn. Willkürliche Töne, die mit dem, was sie vorstellen sollen, in keiner natürlichen unmittelbaren Verbindung stehen, scheinen offenbar ein so unvollkommenes zufälliges, unbestimmtes Mittel zu seyn, unsere Gedanken und Empfindungen andern mitzuteilen, daß ich mir schlechterdings nicht vorstellen kann, daß diese in jenem Lande der Wahrheit noch sollen statt haben können“ (Lavater: *Aussichten in die Ewigkeit*, S. 51).

157 Vgl. Abbott: „The Semiotics of Young Werther“, S. 49: „In both Herder's and Lavater's systems, the move from natural, unarticulated language to the arbitrary language of culture means a definite loss“.

158 Lavater: *Aussichten in die Ewigkeit*, S. 57.

159 Lavater: „Predigten über das Buch Jonas“, S. 16.

160 Ebd.

Worte erweckten Empfindungen sind Spiegelungen der in den Worten schlummernden Bedeutungen. Das heißt zum einen: Verstehen wird zu einem ‚semantischen Erweckungserlebnis‘. Zum anderen erfährt mit dieser rezeptionsästhetischen Pointe das überwunden geglaubte ‚Denken durch Ähnlichkeit‘¹⁶¹ seine Wiedergeburt: Im Zeitalter der Empfindsamkeit wird das Denken durch Ähnlichkeit als Ideal ‚sympathetischen Verstehens‘ in den Rahmen eines rationalen Repräsentationsmodells ‚hineinkopiert‘.

In den *Leiden des jungen Werthers* überlagern sich die bislang skizzierten Aspekte. Werther folgt Lavaters Idee einer Kommunikation von Herz zu Herz: Er möchte „durch Empfindung Empfindung erwecken“¹⁶², wobei er „nur die ähnliche Erfahrung als Reaktionsinstanz“ anerkennt.¹⁶³ Werthers Idealbild des Verstehens ist, daß „bey – oh! – bey der Stelle eines lieben Buches [...] mein Herz und Lottens in einem zusammentreffen“ (W, S. 157). Die Vollzugsweisen dieser sympathetischen Kommunikation sind zum einen gefühlte Lektüreeindrücke, zum anderen gefühlte Worte, die „– oh! –“ von Herzen kommen. Bei Lottes Ausruf „– Klopstock! –“ (W, S. 53) interferieren beide Modi. Das angesichts eines Gewitterregens geäußerte „– Klopstock! –“ verweist nicht nur metonymisch auf Klopstocks Gedicht „Frühlingsfeier“, in dem eine Gewitterstimmung beschrieben wird, sondern Lottes Ausruf bezeichnet eine doppelte Analogie perlokutionärer Effekte¹⁶⁴: Die Wahrnehmung des Gewitters und die Erinnerung an die Lektüre von Klopstocks Gedicht lösen bei Lotte analoge „emotionale Interpretanten“ aus.¹⁶⁵ Dialogisch verdoppelt wird diese Analogie dadurch, daß Lottes Ausruf auch Werther in einem „Strome von Empfindungen“ versinken läßt (W, S. 55). Daß Werther fühlend versteht, was Lotte mit „– Klopstock! –“ meint, wird zum genuinen Index dafür, daß beider Herzen „sympathetisch“ (W, S. 157) schlagen. Entscheidend für das dabei zum Ausdruck kommende schwärmerische Ideal ‚sympathetischen Verstehens‘ ist, daß die repräsentative Äquivalenz der logischen Interpretanten von einer Analogie emotionaler Interpretanten überlagert wird: Im schwärmerischen Diskurs gründet das ‚Denken durch Ähnlichkeit‘ auf einem gemeinschaftlichen, aber gleichwohl exklusiven ‚Fühlen der Ähnlichkeit‘.

Nicht nur Lavaters Idee einer sympathetischen Kommunikation von Herz zu Herz, auch Herders Skepsis gegenüber der Schrift als Ausdrucksmedium lebendigen Sprechens hinterläßt im *Werther* ihre Spuren. Dies zeigt sich insbesondere daran, daß in Werthers Briefen unaufhörlich mündliche Rede als wörtliches Zitat

161 Foucault: *Die Ordnung der Dinge*, S. 98.

162 Lavater: „Predigten über das Buch Jonas“, S. 16.

163 Waniek: „*Werther* lesen und Werther als Leser“, S. 58.

164 Zur Bewertung des Ausrufs „Klopstock!“ vgl. Alewyn: „Klopstock!“, S. 357, Kittler: „Autorschaft und Liebe“, S. 144, sowie Binczek: „Medien- und Kommunikationstheorie“, S. 157, wo Binczek die *exclamatio* als metasprachliche Geste deutet, „die eine spezifische, hier mit dem Namen des Dichters Friedrich Gottlieb Klopstock verbundene Erfahrung hervorruft, die die Kommunikationspartner einander wechselseitig zurechnen“.

165 Vgl. hierzu die meines Erachtens für eine semiotische Analyse empfindsamer Zeichenverwendung äußerst relevante Peircesche Unterscheidung zwischen *emotionalen*, *energetischen* und *logischen Interpretanten*. Nach Peirce ist der erste „significate effect of a sign [...] a feeling produced by it“ (Peirce: *Collected Papers*, 5.475).

hineinkopiert wird. Dadurch entsteht eine Form konzeptioneller Mündlichkeit, die durch eine im Akt des Zitierens vollzogene mediale Modulation determiniert ist: eine Modulation, mit der die Lebendigkeit mündlicher Rede trotz des Medienwechsels bewahrt bleiben soll.¹⁶⁶ So berichtet Werther im Brief vom 10. September in Form eines wörtlichen Zitats von Lottes Zwiegespräch mit ihrer toten Mutter: „O! die Gestalt meiner Mutter schwebt immer um mich, wenn ich am stillen Abend unter ihren Kindern, unter meinen Kindern sitze und sie um mich versammelt sind, wie sie um sie versammelt waren“ (W, S. 119).

Hier wird Lottes mündliche Rede von Werther Wort für Wort im Rahmen eines Briefs schriftlich zitiert. Genaugenommen handelt es sich sogar um das Zitat eines Zitats, denn Lotte berichtet Werther über ihr Zwiegespräch in Form eines Selbstzitats. „Könntest du unsere Eintracht sehen, liebe Heilige!“, so Werther an Wilhelm, Lottes Rede mit der toten Mutter schriftlich wiederholend, „du würdest mit dem heißesten Danke den Gott verherrlichen, den du mit den letzten, bittersten Tränen um die Wohlfahrt deiner Kinder batest“ (W, S. 119). Im folgenden Satz kommentiert Werther dann sein wörtliches Zitat von Lottes mündlicher Rede folgendermaßen: „Sie sagte das! o Wilhelm, wer kann wiederholen, was sie sagte! Wie kann der kalte, tote Buchstabe diese himmlische Blüthe des Geistes darstellen!“ (W, S. 119)

Die von Werther behauptete Nicht-Wiederholbarkeit der Rede Lottes ist unter semantischen Gesichtspunkten als offensichtlicher performativer Widerspruch zu werten, da Werther ja gerade alles, was Lotte ihm erzählt hat – einschließlich des Gesprächs mit der toten Mutter – wörtlich zitiert hat. Der Topos der Unsagbarkeit wird *in actu*, nämlich im Akt des Zitierens, dementiert. Nur unter einem semiotischen Gesichtspunkt wird die These von der Nicht-Wiederholbarkeit plausibel, nämlich dann, wenn man die tonale Qualität des „tote[n] Buchstabe[ns]“ der „phänomenalen Fluidität“¹⁶⁷ der menschlichen Stimme gegenüberstellt, die aufgrund ihrer Lebendigkeit einzig in der Lage ist, der „himmlischen Blüthe des Geistes“ zum Ausdruck zu verhelfen. Insofern sich die These der Nicht-Wiederholbarkeit auf die mediale Differenz zwischen Schriftlichkeit und Mündlichkeit bezieht, kommt damit nicht nur Lavaters metaphysische Sprachtheorie – insbesondere seine Unterscheidung zwischen irdischer und himmlischer Sprache – ins Spiel, sondern auch Youngs poetologische Unterscheidung zwischen originaler und kopierter Schrift.

6.4.5 Der *Werther* im Kontext von Youngs *Conjectures on Original Composition*

Während die Schrift bei Herder und Lavater als Totengräberin der lebendigen Sprachäußerung diskreditiert wird, eröffnen Youngs *Conjectures on Original Composition*¹⁶⁸ – 30 Jahre vor Kant – die Möglichkeit, die Schrift als Ausdrucksmedium

166 Vgl. hierzu Koschorke: *Körperströme und Schriftverkehr*, S. 321.

167 Krämer: „Sprache – Stimme – Schrift“, S. 43. Vgl. auch Wellbery: „Morphisms of the Phantasmatic Body“, S. 205, der von einer „interference of orality and writing“ spricht.

168 Erschienen 1759, ins Deutsche übersetzt 1760 unter dem Titel *Gedanken über die Original-Werke*.

eines in der Natur verwurzelten Original-Genies zu begreifen.¹⁶⁹ Nach Young hat der Geist des Genies die Kraft eines „immerwährenden Frühling[s]“, und die Originale, die das Genie hervorbringt, sind „die schönsten Blumen dieses Frühling[s]“. Nachahmungen wachsen dagegen „geschwinder“, bringen dafür aber „nur mattere Blumen“ hervor.¹⁷¹ Hier wird ein *Natura-naturans*-Prinzip formuliert, das durch das Original-Genie vollzogen wird, sobald es sein Werk auf die gleiche wunderbare Weise hervorbringt wie die Natur. Das Original hat „etwas von der Natur der Pflanzen an sich“, denn „es schießt selbst aus der belebenden Wurzel des Genies auf; es wächst selbst, es wird nicht durch die Kunst getrieben“. Die Natur wird der Kunst, das schnelle Wachstum dem natürlichen Wachstum, das Eigene-Wurzeln-haben der künstlichen Verpflanzung gegenübergestellt: „Fern von diesem blühenden Frühlinge ist der Nachahmer, der die Lorbeerzweige nur verpflanzt, welche oft bey dieser Versetzung eingehen, oder doch allezeit in einem fremden Boden schwächer fortkommen“.¹⁷³

Die Besonderheit des Youngschen Geniekonzepts besteht nun darin, daß die Argumentation hinsichtlich der auktorialen Originalität auf die individuelle Originalität aller Menschen angewandt wird. Nicht nur das poetische Individuum, sondern jedes Individuum hat die Möglichkeit zu wählen, ob es sich zu „den Sphären der Freyheit aufschwingen“ oder aber „in den sanften Fesseln einer leichten Nachahmung bleiben“ möchte¹⁷⁴, denn die Natur bringt alle Menschen als originale, unverwechselbare Einzelwesen auf die Welt:

Nicht zwey Gesichter, nicht zwey Seelen sind einander vollkommen ähnlich; alle tragen vielmehr das sichtbare Unterscheidungszeichen der Natur an sich. Da wir nun als Originale gebohren werden, wie kömmt es doch, daß wir als Copien sterben? Die Nachahmung, der Affe, der sich immer darain mischet, sobald wir zu den Jahren der Indiscretion (erlauben Sie mir dieses Wort) gelangen, ergreift die Feder und streicht das Unterscheidungszeichen der Natur aus, zerstört ihr schönes Vorhaben, und vernichtet die ganze Individualität der Seele.¹⁷⁵

169 Vgl. Blamberger: *Das Geheimnis des Schöpferischen oder: Ingenium est ineffabile?*, S. 72, der in Youngs *Conjectures* eine radikale, in Kants *Kritik der Urteilskraft* dagegen eine gemäßigte Genieästhetik erkennt. Während Kant versucht, „die Konflikte zwischen schöpferischem Eigensinn und Gemeinsinn zu beseitigen“ (ebd.) und als Erkennungszeichen des Genies „die Wirkung seines Werkes“ setzt (ebd., S. 67), hat das kreative Subjekt bei Young für seine Schaffentätigkeit „keine andere Voraussetzung als seine Eigentümlichkeit“: Es hat „das ‚Unterscheidungs-Zeichen der Natur‘ zu erkennen und auszudrücken“ (ebd., S. 71). Insofern ist für Youngs Konzept „authentischer und autonomer Kreativität [...] die Geste des Selbstschöpfertums“ wichtiger „als das geschaffene Werk“ (ebd., S. 72).

170 Young: *Gedanken über die Original-Werke*, S. 15.

171 Ebd.

172 Ebd., S. 17.

173 Ebd., S. 16.

174 Ebd., S. 22.

175 Ebd., S. 40.

Interpretiert man diese Stelle unter semiotischen Gesichtspunkten, so muß das „sichtbare Unterscheidungszeichen der Natur“ als genuiner Index gewertet werden, der im Kontext der Kultur zu einem degenerierten Index moduliert wird. Die doppelte Indexikalität des „Unterscheidungszeichens“ verweist auf das Verhältnis von Original und Kopie, das durch eine Replikationsregel bestimmt wird, die ebenfalls eine Modulation erfährt: Der Mensch, der als ‚originaler Type‘ geboren wurde, stirbt als ‚kopiertes Token‘ seiner selbst. Die These, daß wir als Kopien sterben, wird von Young mit dem Bild des Affen verknüpft, der die Feder ergreift, um das originale „Unterscheidungszeichen der Natur“ zu überschreiben. Damit wird die nachahmende Schrift – also das abschreibende Zitieren anderer Autoren – als Ursache für den Verlust an natürlicher Originalität und Authentizität benannt.

Mit seinem Bild vom verpflanzten Lorbeerzweig, der im „fremden Boden schwächer fortkomm[t]“¹⁷⁶, erweitert Young die platonische Metapher des „Buchstabengärtchens“. Im *Phaidros* spricht Sokrates vom „Spiel der Schrift“, das zwar zur Poesie, nicht aber zur Philosophie als Wissenschaft des Gerechten, des Schönen und des Guten taugt. Schreiben heißt, mit Tinte und Feder „Reden aussäen, die doch nicht imstande sind, sich selbst durch das Wort zu helfen“. Der ‚Garten der Schrift‘ ist ein Ziergärtchen, in dem die Samen in acht Tagen wachsen, aber keine Frucht bringen. Wem „ernstlich“ daran gelegen ist, Frucht zu bringen, der wird dagegen „in Anwendung der Kunst des Landbaus an den passenden Ort säen und dann zufrieden sein [...], wenn das, was er gesät hat, im achten Monat zur völligen Reife kommt“. Nur das mündliche Gespräch eröffnet die Möglichkeit, in die Seele des anderen Reden zu pflanzen, „die sich selbst und dem Pflanzenden helfen können und nicht unfruchtbar sind, sondern Samen tragen“.¹⁷⁷

Young nimmt in seinen *Conjectures* eine höchst bemerkenswerte Umwertung von Platons Schriftbild vor. An die Stelle einer generellen Abwertung der Schrift tritt die Abwertung eines bestimmten, nichtauthentischen Modus des Schreibens, der nicht mehr in der Natur verwurzelt ist. Dabei antizipiert die Natur- und Pflanzenmetaphorik, die Young zur Differenzierung von Original und Kopie verwendet, sowohl Austins Rede von der „parasitären Auszehrung“ (*etiolation*)¹⁷⁸ zitierter Äußerungen als auch Derridas Modell der „zitationellen Aufpfropfung“ (*greffe citationelle*).¹⁷⁹ Das Bild vom abschreibenden Zitieren als Verpflanzen eines Lorbeerzweigs, der im „fremden Boden schwächer fortkomm[t]“¹⁸⁰, steht in funktionaler Analogie zu Austins Metapher der *etiolation* und zu Derridas Modell der *greffe*. Das *tertium comparationis* ist dabei in allen drei Fällen die Wachstumskraft. Der Lorbeerzweig als Metonymie für den Ruhm des Original-Autors

176 Ebd. S. 16.

177 Platon: *Phaidros*, 276b–277a.

178 Vgl. Austin: *How to Do Things with Words*, S. 22. Der Ausdruck „to etiolate“ bedeutet, etwas durch Lichtmangel zu bleichen, etwas zu „vergeilen“ und dadurch zu „schwächen“. Die Vergelung führt dazu, daß die ‚ins Kraut geschossene‘ Pflanze keine Frucht mehr trägt.

179 Derrida: „Signatur Ereignis Kontext“, S. 32, im Original: S. 381.

180 Young: *Gedanken über die Original-Werke*, S. 16.

wird durch das Verpflanzen geschwächt, weil er keine kraftspendenden Wurzeln hat, sondern bloß ein ‚Steckling‘ ist. Diese Art des Verpflanzens stellt eine primitive Vorform der Aufzucht als Veredelung einer im Boden verwurzelten ‚Unterlage‘ dar.¹⁸¹

Youngs Einführung von Kopierverfahren und Individualität bezieht sich jedoch nicht nur auf das Erzeugen von originalen Werken, sondern auch auf das Zuschreibungsverhältnis, das aus dem originalen Erzeugen abgeleitet werden kann. Dabei wird die physiognomische Argumentation, der zufolge das originale Gesicht das „Unterscheidungszeichen der Natur“ an sich trägt, auf das Werk des Original-Genies übertragen, das die Verkörperung genialer Individualität ist: „Seine Werke werden stets ein unterscheidendes Merkmal an sich tragen! Ihm allein wird das Eigentum darüber zugehören; und nur dieses Eigentum kann allein den edeln Titel des Autors geben.“¹⁸² Das Eigentumsrecht am Werk wird an ein „unterscheidendes Merkmal“ gekoppelt, welche das Werk vom Original-Scribenten als seinem ursächlichen Erzeuger ‚geerbt‘ hat. Dadurch steht das „unterscheidende Merkmal“ in funktionaler Analogie zu dem oben erwähnten „Unterscheidungszeichen der Natur“: Es markiert als genuiner Index, der von einem degenerierten Index überlagert wird, die Differenz zwischen der individuellen Existenzweise des Original-Scribenten und der „copierte[n] Existenzweise“¹⁸³ des Nachahmers. Der „Titel des Autors“ fungiert dabei als autoreflexiver degenerierter Index einer Aussagefunktion, die keine anderen Originale kopiert, sondern selbst einen Anfang setzt und dadurch ein geistiges Erstgeburtsrecht geltend macht.

Hier kommen mit der Differenzierung zwischen Original und Kopie zwei verschiedene Möglichkeiten ins Spiel, um Natürlichkeit und Schriftlichkeit miteinander ins Verhältnis zu bringen: Der „Feder eines Original-Scribenten“, die einen „blühenden Frühling hervorbringt“¹⁸⁴, wird die Feder des nachahmenden Affen gegenübergestellt, der „das Unterscheidungszeichen der Natur aus[streicht]“.¹⁸⁵ Der Affe ist die Personifikation eines aufzuchtenden Schreibverfahrens, das dem Schreibenden auf eine Art und Weise die Feder führt, sodaß seine natürliche Originalität in eine kopierende und kopierte Existenzweise moduliert wird, welche „die ganze Individualität der Seele“ vernichtet.¹⁸⁶ Während die kopierte und kopierende Existenzweise dem Individuum durch die gesellschaftlichen Rahmenbedingungen vorgeschrieben wird, muß sich eine Existenzweise, die original sein will, ihrer natürlichen Wurzeln bewußt bleiben.

181 Vgl. Allen: *Pfropfen und Beschneiden*, S. 62.

182 Young: *Gedanken über die Original-Werke*, S. 48 f.

183 Luhmann: „Individuum, Individualität, Individualismus“, S. 221.

184 Young: *Gedanken über die Original-Werke*, S. 16.

185 Ebd., S. 40.

186 Ebd.

6.4.6 Der *Werther* als Darstellung einer kopierten und kopierenden Existenzweise

Vor dem Hintergrund der Youngschen Genieästhetik läßt sich feststellen, daß im *Werther* nicht nur die „Gefährlichkeit des blühenden *Frühlings* fürs Herz“¹⁸⁷ vorgeführt wird, sondern auch das Scheitern Werthers, mit der „Feder eines Original-Scribenten“ einen „blühenden Frühling“ hervorzubringen.¹⁸⁸ Für dieses Scheitern gibt es zwei Gründe. Erstens entpuppt sich Werthers Leben als kopierte Existenzweise: Ein Leben, das sich als „Zitat von Angelesenem“¹⁸⁹ an literarischen Helden orientiert: Homers *Odyssee*, McPhersons *Ossian* und die *Bibel* liefern die intertextuellen Folien für Werthers schwärmerische Sicht der Welt und vor allem für seine Selbstwahrnehmung: „Als Homerischer Ulyß beginnend und als Ossianischer Barde endend, immer raschelt das Papier seiner Lektüren neben Werthers Leiden“.¹⁹⁰ Dabei identifiziert er sich so stark mit den literarischen Vorlagen, „daß die Grenzen zwischen Gelesenem und Eigenem verschwimmen“.¹⁹¹ So steht Werthers Geschichte exemplarisch für ein Leben, „das Supplement zum Lesen bleibt und übers Lesen nicht hinauskommt“.¹⁹² Sogar sein Selbstmord, die authentische Geste *par excellence* – orientiert sich an einer intertextuellen Vorlage: „Emilia Galotti lag auf dem Pulte aufgeschlagen“ (W, S. 265) – nur zu offensichtlich ist Werthers Selbstmord als Zitat von Emilias Opfertod markiert. So gesehen erweist sich Werthers Leben als eine kopierte Existenzweise, die er „bis in den Tod hinein führt“.¹⁹³ Zugleich bestätigt er damit Youngs These, daß wir „als Originale gebohren werden“, aber als „Copien sterben“.¹⁹⁴

Der zweite Grund für Werthers Scheitern besteht darin, daß Werthers künstlerischer Anspruch, als Original-Scribent einen blühenden Frühling hervorzubringen, von seinen empfindsamen „original impressions“¹⁹⁵ eines realiter blühenden Frühlings annulliert wird. Das „Wimmeln der kleinen Welt“ auf der Frühlingswiese löst in *Werther* einen Gemütszustand aus, den er enthusiastisch als „süßen Frühlingmorgen“ begrüßt, der ihn aber zugleich daran hindert, künstlerisch produktiv zu werden. So heißt es im Brief vom 10. Mai: „Ich bin glücklich, mein Bester, so ganz in dem Gefühle vom ruhigen Daseyn versunken, daß meine Kunst darunter leidet. Ich könnte jetzt nicht zeichnen, nicht einen Strich, und bin nie ein größerer Mahler gewesen als in diesen Augenblicken“ (W, S. 15).

Werther spielt hier die rezeptionsästhetische Originalität des ‚Selbstfühlens‘ gegen die produktionsästhetische Originalität des ‚Selbstschaffens‘ aus. Er erklärt

187 Ebd.

188 Young: *Gedanken über die Original-Werke*, S. 16.

189 Schlaffer: „Exoterik und Esoterik“, S. 216.

190 Mattenklott: „Die Leiden des jungen Werthers“, S. 78; vgl. auch ebd., S. 83.

191 Pütz: „Werthers Leiden an der Literatur“, S. 60.

192 Haverkamp: „Illusion und Empathie“, S. 255.

193 Erhart: „Beziehungsexperimente. Goethes *Werther* und Wielands *Musarion*“, S. 359.

194 Young: *Gedanken über die Original-Werke*, S. 40.

195 Vgl. Hume: *Treatise of Human Nature*, Bd. 1, S. 318, sowie Lobsien: *Kunst der Assoziation*, S. 25.

die perlokutionären Effekte seiner schwärmerischen Naturwahrnehmung zu poetischen Erzeugnissen¹⁹⁶, die er höher bewertet als alle möglichen Produkte seines künstlerischen Schaffens. Zugleich – und hier liegt die eigentliche Ursache für Werthers künstlerisches Scheitern – wird seine schwärmerische Wahrnehmung der Natur immer auch von dem Wunsch begleitet, die perlokutionären Effekte dieser Naturwahrnehmung authentisch zu Papier zu bringen: „Ach könntest du das wieder ausdrücken, könntest du dem Papiere das einhauchen, was so voll, so warm in dir lebt, daß es würde der Spiegel deiner Seele, wie deine Seele ist der Spiegel des unendlichen Gottes!“ (W, S. 15).

Hier wird zum einen die Nachahmung der Natur als ‚doppelte Spiegelung‘ beschrieben, bei der die Seele zum Medium authentischen Ausdrucks fungiert. Zum anderen drückt sich in der Unmöglichkeit, auf diese Weise zu einem authentischen Ausdruck zu gelangen, eine „Radikalisierung seiner subjektiven Ansprüche“¹⁹⁷ bei gleichzeitigem „Unvermögen zu ästhetisch angemessener Repräsentation“ aus.¹⁹⁸ Indem Werther das Konzept einer medial vermittelten, authentischen Schreibszene durch die Utopie einer ursprünglich-unmittelbaren göttlichen Schöpfungs-Szene substituiert, wird Authentizität zu einem durch Kunst nicht mehr einzulösendes Phantasma. Dies zeigt sich *ex negativo* daran, daß Werthers utopisches Authentizitätskonzept im Gegensatz zu Youngs Modell des Original-Scribenten auf die Feder verzichtet. Der göttliche Schöpfer bedarf keiner exkarnativen Geste, mittels deren er das Papier beschreibt, sondern inkarniert seine Gedanken dem Papier durch einen Akt des Einhauchens.¹⁹⁹

Allerdings wird das damit implizierte Konzept einer „semiotischen Annihilierung“²⁰⁰ der authentischen Schrift dadurch konterkariert, daß Werther zwei Briefe später zur medialen Metapher der ‚reinen Abschrift‘ zurückkehrt: „Ich habe heute eine Szene gehabt, die, rein abgeschrieben, die schönste Idylle von der Welt gäbe“ (W, S. 33), läßt er seinen Freund Wilhelm im Brief vom 30. May wissen. Hier wird der authentische Schreibakt als Akt originalgetreuen Kopierens vorgestellt.

196 Vgl. Engel: *Der Roman der Goethezeit*, S. 207, sowie Erhart: „Beziehungsexperimente“, S. 337.

197 Scherpe: *Werther und Wertherwirkung*, S. 71.

198 Mattenklott: „Die Leiden des jungen Werthers“, S. 65. Auch die Thematik der „Briefe aus der Schweiz“ dreht sich um das „paradoxe Verhältnis zwischen der Wirklichkeit und ihren Repräsentationen“ (vgl. Wiethölter/Brecht: „Kommentar zu ‚Briefe aus der Schweiz. Erste Abteilung‘“, S. 1113). So heißt es im ersten Brief: „Diese herrliche Gegenwart regt mein Innerstes auf, fordert mich zur Tätigkeit auf, und was kann ich tun, was tue ich! Da setz’ ich mich hin und schreibe und beschreibe. So geht denn hin ihr Beschreibungen! betrügt meinen Freund, macht ihn glauben, daß ich etwas tue, daß er etwas sieht und liest. –“ (Goethe: „Briefe aus der Schweiz“, S. 594).

199 Eine Utopie, die in die gleiche Richtung zielt, entwirft – freilich ohne Rekurs auf den Schöpfungsmythos – der Maler Conti in Lessings *Emilia Galotti*: „Hal daß wir nicht unmittelbar mit den Augen malen! Auf dem langen Wege, aus dem Auge durch den Arm in den Pinsel, wie viel geht da verloren!“ (Lessing, *Emilia Galotti*, in: ders.: *Werke*, Bd. 2, S. 133 f.).

200 Koschorke: *Körperströme und Schriftverkehr*, S. 321.

Eine dritte Variante bietet Werther schließlich im Brief vom 22. May an, wenn er die Unabhängigkeit des großen Künstlers von allen Konventionen proklamiert: „[...] dagegen wird aber auch alle Regel, man rede was man wolle, das wahre Gefühl von Natur und den wahren Ausdruck derselben zerstören! Sag’ du: ‚Das ist zu hart! sie schränkt nur ein, beschneidet die geilen Reben‘ etc. – Guter Freund, soll ich dir ein Gleichnis geben? Es ist damit wie mit der Liebe“ (W, S. 29). Authentizität bedeutet hier: Freiheit von allen Regeln, Verschwendung aller Kräfte. Dabei wird mit der Metapher von den „geilen Reben“ nicht nur die beschneidende Gewalt der Konvention in direkte Opposition zu den ungehinderten Wachstumskräften der Natur gesetzt, sondern dieser Opposition ist schon der Grund für Werthers Scheiterns in der Kunst und in der Liebe eingeschrieben: Das ungehinderte, unbeschnittene Wachstum der Pflanze hat unweigerlich eine *etiolation*, eine Auszehrung der Kräfte zur Konsequenz: Die „vergeilte“ Pflanze vergeudet ihre überschüssige Kraft: Sie schießt ins Kraut, trägt aber keine Frucht.²⁰¹

Mit Blick auf die schwärmerische Kopplung von Genie und Natur ist zu fragen, welche diskursive Funktion die häufige Erwähnung von Gärten, Bäumen, Blumen und Blättern im *Werther* hat. Insbesondere ist zu fragen, inwieweit diese Natur-Semantik für die genieästhetische Differenzierung zwischen Original und Kopie respektive zwischen Schreiben und Abschreiben relevant ist.

Forget unternimmt in seinem polemischen Aufsatz „Aus der Seele geschrie(b)en?“ den – letztlich fragwürdigen – Versuch, die verschiedenen Garten-Szenen im *Werther* auf Platons Metapher vom „Garten der Schrift“ zu beziehen.²⁰² Eine zentrale Rolle kommt dabei dem Brief vom 28. August zu. In diesem Brief spricht Werther zum einen metaphorisch von den „Blüthen des Lebens“, die vorübergehen, „ohne eine Spur hinter sich zu lassen“ und ohne Frucht anzusetzen – „[...] wie wenige dieser Früchte werden reif!“ (W, S. 111 f.) –, zum anderen berichtet er davon, wie er „oft auf den Obstbäumen in Lottens Baumstück“ sitzt und „die Birnen aus dem Gipfel“ holt (W, S. 112). Der erfolglose Liebhaber und unfruchtbare Künstler wird wenigstens in Lottes Garten zu einem ‚Fruchtbringer‘. Forget geht noch einen Schritt weiter: Er setzt mit Blick auf Platons „Garten der Schrift“ die Birnen in Analogie zu den Buchstaben der Schrift, wenn er behauptet: „Die reifen Früchte (die gute Schrift) haben schon immer den richtigen Adressaten gefunden.“²⁰³ Doch so wie es keinen Garten ohne Gärtner gibt, so gibt es keinen ‚Garten der Schrift‘ ohne Schreiber.

Im Brief vom 30. November berichtet Werther, ihm sei der ehemalige Schreiber von Lottes Vater begegnet. Dieser Schreiber ist aufgrund seiner Liebe zu Lotte

201 Vor dem Hintergrund dieser Überlegungen scheint es mir bemerkenswert zu sein, daß Werther in seinem letzten Brief an Lotte – einen Tag vor seinem Tod – eine Formulierung wählt, die darauf hindeuten könnte, daß er sich in der Rolle einer ausgezehnten „geilen Rebe“ sieht. Werther schreibt: „Stehe ich nicht da in meiner ganzen Kraft, und morgen liege ich ausgestreckt und schlaff am Boden“ (W, S. 249).

202 Vgl. Forget: „Aus der Seele geschrie(b)en?“, S. 137 f.

203 Forget: „Aus der Seele geschrie(b)en?“, S. 139.

verrückt geworden und macht sich nun im Winter auf die Suche nach Blumen (W, S. 187). Diese winterliche Blumensuche ist nicht nur pathologisch, sondern auch poetologisch signifikant: Folgt man Youngs naturverbundener Originalitätstropik, so hat der Geist des Genies die Kraft eines „immerwährenden Frühling[s]“, und die Originale, die das Genie hervorbringt, sind „die schönsten Blumen dieses Frühlings“.²⁰⁴ Diese Blumen im Winter finden zu wollen ist jedoch ebenso aussichtslos wie der Versuch, dem Papier, ohne es zu beschreiben, die perlokutionären Effekte einer schwärmerischen Naturwahrnehmung einzuhauchen. So wird der schwachsinnige Schreiber als Personifikation des erfolglosen Liebhabers und des vergeblichen Bemühens um Authentizität und Originalität zum Spiegel für Werthers Scheitern. Dabei kommt meines Erachtens auch dem Umstand Bedeutung zu, daß der Blumensucher als Schreiber in der Amtsstube von Lottes Vater die Funktion eines *Greffier* innehatte: Als Schreiber eines Amtmanns kopierte und registrierte er Schriftstücke.²⁰⁵ Dieses kopierende Abschreiben von Schriftstücken steht nun in einem Spannungsverhältnis zu Werthers, offensichtlich von Young beeinflusster, Auffassung, originale Kunstwerke ließen sich durch eine reine Abschrift der Natur hervorbringen. Im Rahmen dieses poetologischen Konzepts wird das Originalgenie zu einem *Greffier*: zu einem kopierenden Kalligraphen der Natur.

In diesem Zusammenhang ist auch die Mehrdeutigkeit der Ausdrücke „Blatt“, „Blätter“ und „Blättchen“ signifikant. Der Ausdruck „Blatt“ steht für das Papier, auf dem geschrieben wird. So heißt es im Brief vom 19. April: „Danke für deine beiden Briefe. Ich antwortete nicht, weil ich dieses Blatt liegen ließ, bis mein Abschied vom Hofe da wäre“ (W, S. 149). Der Pluralausdruck „Blätter“ bleibt im *Werther* dagegen ausschließlich für eine Verwendungsweise mit pflanzlichen Konnotationen reserviert. So ist an vier Stellen von den Blättern der Bäume die Rede – zweimal davon in übertragener Bedeutung. Im ersten Fall beschreibt sich Werther als Baum im Herbst, dessen Blätter gelb werden (W, S. 161).²⁰⁶ Der diminutive Ausdruck „Blättchen“ kommt nur zweimal im editorialem Berichtteil gegen Ende des Romans vor. So wenn der Herausgeber zu Beginn des Berichtteils ankündigt, daß er selbst „das kleinste aufgefundene Blättchen“ (W, S. 199) präsentieren werde.

Dabei fällt auf, daß das Verhältnis des Herausgebers zu Werthers Briefen eine Spiegelung des Verhältnisses zwischen Werther und dem Garten des Grafen von M. ist, den er in seinem ersten Brief an Wilhelm erwähnt. In diesem, von einem „fühlende[n] Herz“ (W, S. 13) angelegten Garten beweint Werther „den Abgeschiedenen“ und schließt mit der Ankündigung: „Bald werde ich Herr vom Garten seyn; der Gärtner ist mir zugethan“ (W, S. 15). So wie Werther hofft, „Herr

204 Young: *Gedanken über die Original-Werke*, S. 15.

205 Vgl. Diderot/d'Alembert (Hg.): *Encyclopédie*, Band 7 (1757), Stichworte „Grefte“ und „Greffier“, S. 924.

206 Im zweiten Fall handelt es sich um ein Zitat aus dem *Ossian*, in dem Daura klagt: „[...] die Zeit meines Welkens ist nahe, nahe der Sturm, der meine Blätter herabstört“ (W, S. 245).

vom Garten“ des abgeschiedenen Grafen von M. zu werden, so wird der Herausgeber zum Herrn der von „dem Abscheidenden hinterlassnen Briefe“ und „Blättchen“ (W, S. 199).²⁰⁷ Die metaphysische Rede vom ‚toten Buchstaben‘ der Schrift erfährt hier eine Modulation: Sie wird als hinterlassene Schrift eines Toten zum Testament, und der Herausgeber wird zum Testamentsvollstrecker.²⁰⁸

Daß es im *Werther* maßgeblich auch um diese testimoniale Funktion der Schrift geht, wird daran deutlich, daß Werther in seinem ersten Brief nicht nur vom Garten des Grafen M. berichtet, sondern auch von einer Erbschaftsangelegenheit. Werther verhandelt mit seiner Tante über die Bedingungen, unter denen sie bereit ist, einen zurückgehaltenen Erbteil „herauszugeben“ (W, S. 13). Mit dieser Erbschaftsangelegenheit kommt ein Problem ins Spiel, das im Zuge der gesellschaftlichen Entwicklung des 18. Jahrhunderts zentrale Bedeutung erlangt: das Problem der Vaterschaft. Im Zuge der Transformationsprozesse von der stratifikatorischen zur funktionalen Differenzierung der Gesellschaft²⁰⁹ kommt es zu einer „Vervielfältigung“²¹⁰ der Vaterfunktionen. Das heißt, das Prinzip der Vaterschaft wird auf verschiedene Funktionsträger übertragen, der Vater wird nicht mehr primär als patriarchalischer Erzeuger wahrgenommen, sondern als „Kulturalisationsinstanz“, als „spiritueller Adoptivvater“.²¹¹ Im *Werther* wird das Problem des Vaters *ex negativo* thematisiert, nämlich durch die im ganzen Roman zu beobachtende „Ausparung der Vaterrolle“.²¹² Zum einen inszeniert sich der vaterlose Werther abwechselnd als verlorenen Sohn und als leidenden Christus.²¹³ Zum anderen tritt der Herausgeber nicht nur als Testamentsvollstrecker der hinterlassenen Briefe, sondern auch als Adoptivvater der vaterlos gewordenen Schrift Werthers auf. Die mit der funktio-

207 Vgl. Forget: „Aus der Seele geschrie(b)en?“, S. 173.

208 Vgl. Siegart: *Relais. Geschicke der Literatur als Epoche der Post. 1751–1913*, S. 47.

209 Vgl. Luhmann: „Individuum, Individualität, Individualismus“, S. 163.

210 Lenzen: *Vaterschaft. Vom Patriarchat zur Alimentation*, S. 175. Nach Lenzen läßt sich im Zeitalter des Absolutismus ein grundlegender Wandel der ‚Vaterfunktion‘ beobachten. An die Stelle der göttlichen Vaterkompetenz tritt der absolute Herrscher als Repräsentant des Staates, dem das Individuum seine natürlichen Rechte – mit Ausnahme des Rechts auf Selbsterhaltung – abgetreten hat. Diese „Abtretung von Vaterfunktionen an den absoluten Herrscher“ läßt ‚Vaterschaft‘ ab der Mitte des 18. Jahrhunderts „zum Bestandteil der Konkursmasse des Absolutismus“ werden (Lenzen: *Vaterschaft. Vom Patriarchat zur Alimentation*, S. 175). Das hat zur Folge, daß die Vaterfunktion auf neue ‚Eigentümer‘ übergeht. Die Annahme, man könne Rechte abtreten, impliziert, daß man die Freiheit hat, nach eigenem Belieben mit diesen Rechten zu verfahren. Hieraus erwächst die Idee eines Gesellschaftsvertrages, bei dem beide Vertragspartner Rechte und Pflichten haben (Vgl. Luhmann: „Individuum, Individualität, Individualismus“, S. 172 f.). Für Locke wird die Idee des Gesellschaftsvertrages zur Basis der individuellen Freiheit der Bürger, deren Freiheit insbesondere darin besteht, über ihr Eigentum verfügen zu dürfen (Locke: *Zwei Abhandlungen über die Regierung*, S. 219). Diese bürgerliche Freiheit darf, so Locke, auch von einem absoluten Herrscher nicht in Frage gestellt werden. Dieser Entwicklungsstrang von der „Lockeschen Infragestellung hereditärer Herrschaft“ zur Rousseauschen Idee des *contrat social* und der Souveränität des Volkes hat nicht nur eine Demokratisierung, sondern auch eine „Vervielfältigung der Vaterschaft“ zur Folge (Lenzen: *Vaterschaft*, S. 175).

211 Vgl. Meyer-Kalkus: „Werthers Krankheit zum Tode“, S. 114.

212 Jauß: *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, S. 640.

213 Vgl. ebd.

nalen Differenzierung der Gesellschaft einhergehende „Vervielfältigung“ der Vaterfunktion wird an den diskursiven Rändern des *Werther* als funktionale Differenzierung der Rolle des Autors und der Rolle des Herausgebers thematisiert. Genau dies geschieht im letzten Viertel des *Werther*, im sogenannten Berichtteil.

6.5 „Der Herausgeber an den Leser“

Die in der Überschrift „Der Herausgeber an den Leser“ zum Ausdruck kommende Adressierung ist ein degenerierter Index für eine explizite Lesersprache, sie hat aber auch den Charakter eines genuinen Index: Die Überschrift wird zum sprachlichen Symptom eines grundlegenden Wechsels des diskursiven Inszenierungsverfahrens: Der Herausgeber bewegt sich aus dem *editorialen Raum* des Fußnotenkommentars heraus und tritt nun im Rahmen des Haupttextes als maßgebliches Subjekt der Aussage auf: Er wird zu einem „Herausgeber-Erzähler“²¹⁴, der sich „die Möglichkeiten eines vermittelnden, überlegenen Erzählers zunutze [macht]“.²¹⁵ Dabei schreibt sich der Herausgeber „mehr und mehr in die Geschichte ein“.²¹⁶ Anders als im *Agathon* ist der Herausgeber am Ende des *Werther* nicht nur eine quasi-auktoriale, sondern eine narrative Aussageinstanz: Im letzten Viertel des *Werther* läßt sich die Geburt des fiktiven, auktorialen Erzählers aus dem Geist der fingierten Herausgeberschaft beobachten. In der Fassung von 1774 schreibt der Herausgeber: „Die ausführliche Geschichte der letzten merkwürdigen Tage unsers Freundes zu liefern, seh ich mich genöthiget seine Briefe durch Erzählung zu unterbrechen, wozu ich den Stof aus dem Munde Lottens, Albertens, seines Bedienten, und anderer Zeugen gesammelt habe“ (W, S. 198).

In der Fassung von 1787 heißt es dagegen an der gleichen Stelle sehr viel ausführlicher²¹⁷:

214 Voßkamp: „Dialogische Vergegenwärtigung beim Schreiben und Lesen“, S. 94.

215 Ebd.

216 Nelles: „Werthers Herausgeber“, S. 34.

217 Vgl. hierzu Schlaffer: „Leiden des jungen Werthers“, S. 846, dem zufolge der Herausgeber-Bericht in der zweiten Fassung die „intensivste Überarbeitung“ erfährt, um die „Verwandlung des Herausgebers in einen Erzähler“ (ebd.) deutlicher zu Tage treten zu lassen. Mit Blick auf die Differenzen zwischen dem Herausgeberbericht in der Fassung von 1774 und 1787 behauptet Flaschka, in der Erstfassung erfolge das Eingreifen des „ungedrängt und freiwillig“ (Flaschka: *Goethes, Werther*; S. 190), in der Zweitfassung sei seine Mitarbeit dagegen der Tatsache geschuldet, daß es nicht mehr genug „eigenhändige Zeugnisse“ gebe. Nach Flaschka ist die „Eingangsperspektive, notgedrungen eingreifen zu müssen, ein bislang kaum geschehener Zug am Herausgeberbericht des ‚Weimarer Werther‘“ (ebd.). Ob die Pointe des überarbeiteten Herausgeberberichts jedoch tatsächlich darin liegt, daß aus der ‚Möglichkeit zum Eingreifen‘ eine ‚Notwendigkeit zum Eingreifen‘ wird, scheint mir fraglich. Meines Erachtens gibt es auch in der Erstfassung keine Alternative zur Notwendigkeit eines editorialen Eingriffs.

Wie sehr wünscht' ich daß uns von den letzten merkwürdigen Tagen unsers Freundes so viel eigenhändige Zeugnisse übrig geblieben wären, daß ich nicht nöthig hätte, die Folge seiner hinterlassnen Briefe durch Erzählung zu unterbrechen. Ich habe mir angelegen seyn lassen, genaue Nachrichten aus dem Munde derer zu sammeln, die von seiner Geschichte wohl unterrichtet seyn konnten; sie ist einfach und es kommen alle Erzählungen davon bis auf wenige Kleinigkeiten miteinander überein; nur über die Sinnesarten der handelnden Personen sind die Meinungen verschieden und die Urtheile getheilt.

Was bleibt uns übrig, als dasjenige, was wir mit wiederholter Mühe erfahren können, gewissenhaft zu erzählen, die von dem Abscheidenden hinterlassnen Briefe einzuschalten und das kleinste aufgefundene Blättchen nicht gering zu achten; zumal da es so schwer ist, die eigensten, wahren Triebfedern auch nur einer einzelnen Handlung zu entdecken, wenn sie unter Menschen vorgeht, die nicht gemeiner Art sind. (W, S. 199).

Während der fingierte Herausgeber des Briefteils Werthers Briefe als äußerliche, ‚monumentale Textzeugen‘ zitiert²¹⁸, verwandelt sich der fingierte Herausgeber im Berichtteil zu einem fiktiven Herausgeber-Erzähler²¹⁹, der anhand der wenigen hinterlassenen, „eigenhändigen Zeugnisse“ die Geschichte Werthers erschließt und seine Konjekturen den Lesern als Erzählung präsentiert. Die hinterlassenen Briefe und Blättchen werden zwar auch als ‚monumentale Textzeugen‘ vorgeführt, aber sie werden zugleich narrativ in Dienst genommen: Der Herausgeberkommentar wird zur Rahmenerzählung, die eingerahmten Briefe und Blättchen werden zu sprachlichen Symptomen. Dabei verbindet der Herausgeber die editoriale Funktion eines zitierenden Arrangeurs von bereits Geschriebenem mit der narrativen Funktion eines poetischen Geschichtsschreibers, der seine Informationen am Ort des Geschehens sammelt.

Der Wechsel vom fingierten Herausgeber zum fiktiven Herausgeber-Erzähler wird durch einen Mangel an authentischen, „eigenhändigen Zeugnissen“ (W, S. 199) motiviert. Dabei fällt auf, daß dies die einzige Gelegenheit ist, bei welcher der Herausgeber auf den semiotisch-mediologischen Aspekt der Skription zu sprechen kommt.²²⁰ Die durch den Mangel an authentischen Schriftstücken entste-

218 Der Begriff des ‚Textzeugen‘ bezeichnet in der Editionswissenschaft eine Handschrift, die nicht das Original des Autors ist, sondern dieses Original durch Abschrift bezeugt (vgl. Plachta: *Editionswissenschaft*, S. 141). Bei den Briefen Werthers handelt es sich meines Erachtens ebenfalls nur um ‚Textzeugen‘, da sie ja nicht als Faksimile der „eigenhändigen Zeugnisse“, sondern drucktechnisch moduliert präsentiert werden. Eine Modulation, die, wie sich im Briefteil zeigt, dem Herausgeber jede Möglichkeit zum zensierenden Eingreifen läßt.

219 Vgl. Ansoerge: *Art und Funktion der Vorrede im Roman*, S. 53, der den Wechsel von der fingierten Herausgeber-Rolle zur fiktiven Herausgeber-Figur als entscheidenden Wendepunkt in der Geschichte der Herausgeberfiktion begreift. Allerdings datiert Ansoerge diesen Wendepunkt auf das Jahr 1778, also vier Jahre nach dem Erscheinen des *Werther*. Zum Beleg dafür, daß zu dieser Zeit die „Herausgeber-Rolle, die fingiert ist, in die Herausgeber-Figur, die fiktiv ist und in die Welt des Romans gehört, überwechselt“, führt er J. M. Millers Vorrede zum „Briefwechsel dreier Akademischer Freunde“ an. Meines Erachtens kann man diesen Funktionswandel jedoch bereits im Übergang vom Briefteil zum Berichtteil des *Werther* feststellen.

220 Vgl. Nelles: „Werthers Herausgeber“, S. 26.

hende systematische Leerstelle wird durch den Herausgeber geschlossen, der zu diesem Zweck Ohren- und Augenzeugen befragt. Damit erweitert sich der Aufgabenbereich des Herausgebers entscheidend: Er ist nicht mehr nur konsignativer Sammler und Versammler von „eigenhändigen Zeugnissen“, die er dem dankbaren Publikum vorlegt, sondern er ist nun ein Sammler von mündlichen Nachrichten, mit denen die Beobachtungen von Augenzeugen wiedergeben werden. Das Sammeln dieser Zeugnisse findet am Ort des Geschehens statt und ist existentiell mit jenen Ereignissen verknüpft, die in den Briefen und Blättchen mitgeteilt werden. Das heißt: Der Herausgeber-Erzähler hat es nun nicht mehr nur mit Dokumenten zu tun, die Ereignisse symbolisch repräsentieren und, sofern sie sich einer Schreibweise *written to the moment* verdanken, als genuine Indices auf den Moment der Niederschrift verweisen; vielmehr wird der Herausgeber-Erzähler selbst Teil eines genuin indexikalischen Verweisungszusammenhangs, da er sich an den Ort des Geschehens begibt und vor Ort Zeugen befragt, die durch ihre Augenzeugenschaft existentiell mit den mitgeteilten Ereignissen in Verbindung stehen. Dadurch erfährt die inszenierte genuine Indexikalität, durch die das poetische Konzept des *written to the moment* umgesetzt wird, eine Modulation: Nicht mehr nur der Briefschreiber ist existentiell mit den Ereignissen verbunden, sondern auch der Herausgeber, da er die „hinterlassenen Briefe“ und „aufgefundenen Blättchen“ um am Ort des Geschehens gesammelte „genaue Nachrichten“ ergänzt, die er selbst zusammenschreibt.

Der Herausgeber ist nicht mehr bloß ein „Critischer Historicus“, der die schriftlichen Hinterlassenschaften Werthers „zusammenlesen muß“²²¹, sondern er wird, indem er sich nach Wahlheim begibt, um Zeugenaussagen zu sammeln, zu einer neuen Art von „Original-Historicus“, der an den Begebenheiten, von denen er erzählt, zwar nicht „selbst Anteil“ hat²²², aber selbst Anteil nimmt. Die Funktion Herausgeber umfaßt nicht mehr nur das zusammenlesende Sammeln und Versammeln von bereits Geschriebenem, sondern auch das Zusammenschreiben von fremden Erfahrungsberichten und eigenen, kommentierenden Urteilen. Während jedoch der „Original-Historicus“ als Augenzeuge über die von ihm wahrgenommenen genuinen Indices einen direkten sinnlichen Zugang zu den Ereignissen hat, ist der Herausgeber-Erzähler des *Werther* ein ‚sekundärer Augenzeuge‘, der an dem von ihm mit einem Pseudonym versehenen ‚wirklichen Ort‘ des Geschehens nachträglich „genaue Nachrichten“ aus dem Munde derer sammelt, die von Werthers Geschichte „wohl unterrichtet seyn konnten“ (*W*, S. 199). Die Leistung des Herausgeber-Erzählers besteht darin, die mündlich übermittelten Augenzeugenberichte in eine schriftliche Erzählung zu transkribieren, in die er die wenigen „hinterlassenen Briefe“ und „kleinen Blättchen“ einschaltet.

Erst dadurch, daß der Herausgeber auch zum Erzähler wird, kommt neben Werthers „monoperspektivischer“ Sicht eine „zweite Perspektive“ ins Spiel, die mit dem „Wechsel von Briefform zu Berichtform“ eingeführt wird.²²³ Auch wenn

221 Vgl. Bodmer/Breitinger: *Die Discourse der Mahlern*, V. Discours, E 2 (S. 36).

222 Ebd.

223 Vgl. Buhr: „Die Leiden des jungen Werthers und der Roman des Sturm und Drang“, S. 229, sowie Nelles: „Werthers Herausgeber“, S. 32.

der Herausgeber-Erzähler selbst kein Augenzeuge der Geschichte des armen Werthers ist: Er wird zu einem Sammler von Augenzeugenberichten, denen gegenüber er eine perspektivenvergleichende und kohärenzstiftende Funktion ausübt. So stellt er fest: „es kommen alle Erzählungen davon bis auf wenige Kleinigkeiten miteinander überein“ (*W*, S. 199). Dieses ‚Übereinkommen‘ der verschiedenen Augenzeugenberichte verdankt sich dem Umstand, daß der editoriale Akt des Zusammenschreibens zugleich ein Akt der Perspektivierung ist: Die Kohärenz zwischen den verschiedenen Erzählungen wird dadurch hergestellt, daß der Herausgeber für sich die auktoriale Zentralperspektive reklamiert. Nur dadurch kann der Herausgeber zu einem auktorialen Erzähler der inneren Geschichte Werthers werden.

6.5.1 Der Herausgeber-Erzähler des *Werther* als Geschichtsschreiber und Dichter

In diesem Zusammenhang läßt sich feststellen, daß auch im letzten Viertel des *Werther* zwei Authentizitätsbegriffe miteinander konkurrieren: Zum einen tritt der Herausgeber nach wie vor als „Critischer Historicus“ auf, der die von ihm gesammelten Dokumente ‚originalgetreu‘ zitiert. Als „Critischer Historicus“ hat der Herausgeber zwar direkten Zugang zu den Textmonumenten, aber er hat keinen direkten Zugang zur Erfahrungswelt, auf die in den Schriftstücken referiert wird. Zum anderen kommt im letzten Viertel des *Werther* ein neuer Begriff dokumentarischer Authentizität ins Spiel²²⁴, der auf der Umwertung des Konzepts des „Original-Historicus“ gründet. Indem der Herausgeber-Erzähler nicht nur „eigenhändige Zeugnisse“ Werthers, sondern auch Augenzeugenberichte anderer am Geschehen beteiligter Personen sammelt, wird er zu einem ‚sekundären Augenzeugen‘. An die Stelle der originalgetreu zitierten Schriftstücke treten die ‚original impressions‘²²⁵ der Augenzeugen. Das heißt, der Herausgeber gibt nicht mehr nur authentische und originale Schriftstücke, sondern auch authentische und originale Wahrnehmungseindrücke heraus. Die genuine Indexikalität der Nachrichten aus dem Mund der Augenzeugen tritt damit in Konkurrenz zur genuinen Indexikalität der eigenhändigen Zeugnisse Werthers. Zugleich wird hier eine mediale Pointe offenbar: So wie Werther die von ihm selbst wahrgenommenen mündlichen Äußerungen Lottes in den schriftlichen Rahmen seiner Briefe hineinkopiert, so kopiert der Herausgeber die von ihm gesammelten, mündlichen Zeugenaussagen über Werthers letzte Tage in einen schriftlichen, narrativen Rahmen. Dabei ist der Herausgeber-Erzähler jedoch nicht auf die Rolle eines ‚sekundären Augenzeugen‘ beschränkt, sondern übernimmt auch die Rolle eines ‚imaginären Augenzeugen‘, der die innere Geschichte Werthers konjunktural rekonstruiert: Er schließt von den äußeren Symptomen zurück auf die „wahren Triebfedern“ (*W*, S. 199) für Werthers Verhalten.

224 Flaschka: *Goethes ‚Werther‘*, S. 191.

225 Vgl. Hume: *Treatise of Human Nature*, Bd. 1, S. 318.

Diese im letzten Teil des *Werther* in Szene gesetzte konjekturale Erzählweise des Herausgeber-Erzählers löst eins zu eins Blanckenburgs Forderung ein, der Roman müsse den Zusammenhang zwischen dem Inneren und dem Äußeren des Menschen „erklären und begreiflich machen“. ²²⁶ Während der Geschichtsschreiber der ‚äußeren Geschichte‘ ein Biograph ist, der aufzeichnet, „was er sieht und weiß“ ²²⁷, hat der Dichter als Schöpfer seiner Figur Zugang zu deren ‚innerer Geschichte‘ und wird dadurch zu einem auktorialen Psychologen. Dies bedeutet zum einen, daß der Roman eine Entwicklung darstellt, die aus der „innern“ Notwendigkeit der Personen folgt. ²²⁸ Zum anderen verändert sich die Rolle des Dichters: Er ist nun „Schöpfer und Geschichtsschreiber seiner Personen zugleich. Er steht so hoch, daß er sieht, wohin alles abzweckt. Und in der Welt des Schöpfers, und vor den Augen des Schöpfers ist alles mit allem, Körper und Geisterwelt miteinander verbunden; alles ist zugleich Ursach und zugleich Wirkung“. ²²⁹

Mit der gottähnlichen, überlegenen Perspektive des Dichters, der überblickt, „wohin alles abzweckt“, kommen sowohl die Funktion Autor als auch die Funktion Herausgeber ins Spiel. Als „Schöpfer“ ²³⁰ übernimmt der Dichter die Funktion eines originalen Autors, der jedoch nur im Rahmen eines editoriales Dispositivs agieren kann. Der Autor ist als „Schöpfer“ ein Arrangeur, der sein Material durch eine editoriale *dispositio* in einen Erzähldiskurs transformiert und ihm so „Gestalt und Anordnung“ ²³¹ gibt. Um arrangierend die „gehörige Verbindung“ zwischen den Materialien herzustellen, muß der Dichter als kluger Stratege handeln, der seine Absichten so koordiniert und konditioniert, daß er sie „im rechten Maaß, am rechten Ort“ ²³² mit den „in Händen habenden Materialien und Mitteln erreichen kann“ ²³³, und er muß „diese Mittel so modeln, so anordnen, daß er diese Absicht gewiß erreicht“. ²³⁴ Die Aufgabe des Dichters besteht mithin darin, die editoriale Tätigkeit der Selektion und der Disposition des Materials mit der auktorialen Zielsetzung zu koppeln. Eben diese Aufgabe übernimmt der Herausgeber-Erzähler im letzten Teil des *Werther*.

226 Blanckenburg: *Versuch über den Roman*, S. 263.

227 Ebd., S. 379.

228 Ebd., S. 345. Hier zeigt sich freilich auch das Problem des *Charakters*. Dieser konnte seine erzähllogische Funktion nur solange problemlos erfüllen, „wie er einfach als Fixum gesetzt wurde“ (vgl. Berthold: *Fiktion und Vieldeutigkeit*, S. 154). Sobald er als „Ergebnis von notwendigen internen Entwicklungen skizziert wurde, verlor er seine Konstanz“ (ebd.). Die Folge ist, daß die Individualisierung jeden Allgemeinheitsanspruch untergräbt, weshalb das Konzept des *Agathon* nach Berthold „zwischen Vorbildfunktion und Individualgeschichte, zwischen Statik und Entwicklung, zwischen Bewährungs- und Bildungsroman“ schwankt (ebd., S. 155).

229 Blanckenburg: *Versuch über den Roman*, S. 379 f.

230 Ebd.

231 Ebd., S. 248.

232 Ebd.

233 Ebd., S. 249.

234 Ebd. Gleiches gilt übrigens auch für die Konstruktion der Geschichte: „Die Wahl und Anordnung der Begebenheiten ist hier der Hauptzweck des Dichters. Ohne diese Anordnung kann das Resultat, das ist, diejenige Begebenheit nicht wirklich werden, die der Zweck des Romans ist“ (ebd, S. 255).

Dieser Herausgeber-Erzähler zeichnet sich dadurch aus, daß er nicht nur als „gewissenhafter Geschichtsschreiber“, sondern auch als „Schöpfer“ agiert ²³⁵, der anhand der vor Ort gesammelten Zeugnisse eine Erzählperspektive konstruiert, von der aus er das Ganze der Geschichte Werthers übersieht, mithin dessen innere Geschichte *nacherfinden* kann. Diese konstruierte Perspektive ist eine Zentralperspektive, die darauf abzielt, die „wahren Triebfedern“ von Werthers Handlungsweise „zu entdecken“ (W, S. 199). Diese auktoriale Modulation der Perspektive schließt jedoch nicht aus, daß der Herausgeber-Erzähler weiterhin „hinterlassne Briefe“ und „kleinste aufgefundene Blättchen“ einschaltet. Dergestalt wird ein modulierender Rahmenwechsel zwischen der Funktion des Herausgebers, der die Geschichte Werthers anhand der von ihm überlieferten Briefe als Monumente präsentiert, und der Funktion des auktorialen Erzählers, der die Geschichte Werthers rekonstruiert, möglich: „Vom Morgen des 21. Bis zur Mitternachtsstunde des 22. Dezember ‚erzählen‘ Werther und der Herausgeber sozusagen mit verteilten Rollen“. ²³⁶ Diese „perspektivische Auffächerung der Handlung“ ²³⁷ konkurriert mit dem Polyperspektivismus des traditionellen Briefromankonzepts. Daß der Herausgeber dabei erstmals narrative Funktionen hat, ist als wegweisende „Kompetenzüberschreitung“ ²³⁸ zu werten, die zugleich eine signifikante Kompetenzerweiterung darstellt: Der Herausgeber-Erzähler ist nicht mehr nur editoriales Arrangeur von zitierten Schriftstücken, sondern er bewegt sich „spielerisch zwischen den Extermen des einfachen Berichts hier, des auktorial-allwissenden Erzählens dort“. ²³⁹ Der „einfache Bericht“ wird von einem Herausgeber geliefert, „der sich auf die dienende Rolle beschränkt“ ²⁴⁰, der auktorial-allwissende Erzähler weiß sogar von Werthers heimlichem Zähneknirschen zu erzählen. ²⁴¹

Als Resultat dieser Operation erfährt der Herausgeber neben seiner „Institutionalisierung als Erzählinstanz“ ²⁴², eine *Auktorialisierung*: Er nimmt über seine Herausgeberfunktion hinaus Aufgaben wahr, „die gemeinhein einen auktorialen oder personalen Erzähler auszeichnen“. ²⁴³ So ist die Instanz des Herausgeber-Erzählers auch über jene Details der inneren Geschichte Werthers informiert, die durch keine Zeugenaussagen und durch keine Einfühlung rekonstruierbar sind: „Seine Gedanken fielen auch unterwegs auf diesen Gegenstand. Ja, ja, sagte er zu sich selbst, mit heimlichem Zähneknirschen: das ist der vertraute, freundliche, zärtliche an allem theilnehmende Umgang, die ruhige dauernde Treue!“ (W, S. 201). Der Hinweis auf das „heimliche Zähneknirschen“ ist ebenso wie die wörtliche Wiedergabe von Werthers Selbstgespräch ein Indiz dafür, daß hier eine Instanz erzählt, die la-

235 Vgl. Blanckenburg: *Versuch über den Roman*, S. 379 f.

236 Müller-Salget: „Zur Struktur von Goethes ‚Werther‘“, S. 542.

237 Wiethölter/Brecht: „Kommentar“, S. 924.

238 Ebd.

239 Ebd.

240 Ebd.

241 Vgl. Flaschka: *Goethes ‚Werther‘*, S. 193.

242 Nelles: „Werthers Herausgeber“, S. 33.

243 Ebd.

tent den Anspruch auf Allwissenheit erhebt²⁴⁴; eine Instanz, die sich keineswegs mit der Rolle eines gewissenhaften Geschichtsschreibers der äußeren Geschichte begnügt, sondern sich auch für die Erzählung der inneren Geschichte Werthers zuständig erklärt.

Narratologisch betrachtet, wird aus dem extradiegetisch-heterodiegetischen Herausgeber des Briefteils im Berichtteil eine extradiegetisch-homodiegetische Instanz, die als teils extern fokalisierter, teils nullfokalisierter Erzähler auftritt. Das heißt, der Übergang vom fingierten Herausgeber zum fiktiven Herausgeber-Erzähler wird durch die gleichzeitige Modulation von Erzählebene und Erzählperspektive bewirkt. Dadurch wandelt sich auch die Rolle des Lesers: Der Herausgeber-Erzähler überläßt die Deutung der schriftlichen Symptome nicht mehr dem Leser, sondern erzählt die innere Geschichte Werthers als fortlaufenden Symptomkommentar, der den Zusammenhang von Ursache und Wirkung rekonstruiert.

Die Transformation des narrativen Verfahrens vollzieht sich vor dem Hintergrund einer Rahmenkonfusion, die ähnlich paradox ist wie die in Rousseaus „Préface“ zur *Nouvelle Héloïse* aufgeworfene Frage: *Portrait* oder *Tableau d'imagination*.²⁴⁵ Im *Werther* wird die Relation von *Portrait* und *Tableau d'imagination* auf das Verhältnis von *äußerer Geschichte* und *innerer Geschichte* projiziert: Dabei wird zum einen deutlich, daß das Seelenportrait Werthers ohne die Imagination des Herausgeber-Erzählers gar nicht möglich wäre und daß insofern das *Tableau d'imagination* die Voraussetzung des *Portraits* ist. Zum anderen dementiert der Herausgeber-Erzähler des *Werther* implizit die These Bodmers, daß nur derjenige „Original-Historicus“ sein könne, der als physisch Anwesender „Antheil“ an den erzählten Begebenheiten gehabt hat. Der Herausgeber-Erzähler des *Werther* beweist dagegen, daß es ihm auch ohne unmittelbare Wahrnehmung gelingt, mit Hilfe seiner einführenden Anteilnahme und im Rückgriff auf die Erfahrungsberichte anderer, die „wahren Triebfedern“ Werthers plausibel zu rekonstruieren. Das heißt, die Empathie ist für den Herausgeber Teil einer Authentizitätsstrategie, die den monumentalen Mangel an „eigenhändigen Zeugnissen“ erzählerisch behebt. Zugleich wird die Präsentation der „eigenhändigen Zeugnisse“ durch eine „Doppelrahmung“ bestimmt²⁴⁶, welche sowohl auf der typographischen als auch auf der perspektivischen Ebene sichtbar wird.

6.5.2 Die editoriale Rahmung der Zitate im *Werther*

Mit Blick auf die typographische Rahmung läßt sich in der Erstausgabe der *Leiden des jungen Werthers* von 1774 eine Besonderheit beim Anführen jener Briefe und Blättchen erkennen, die der Herausgeber gesammelt hat, um die „letzten merkwürdigen Tage“ Werthers zu rekonstruieren. Die eingeschalteten Schriftstücke wer-

244 Vgl. Schlaffer: „Leiden des jungen Werthers“, S. 847.

245 Rousseau: *Nouvelle Héloïse*, S. 8, sowie de Man: „Allegory (Julie)“, S. 196.

246 Luhmann: *Die Kunst der Gesellschaft*, S. 177.

den in der Erstausgabe von 1774 durch ein Sternchen am Anfang und einen Doppelbalken am Ende gerahmt²⁴⁷:

Darauf schrieb er wahrscheinlich folgenden Absatz seines letzten Briefes an Lotten:

*

Du erwartest mich nicht! du glaubst, ich würde gehorchen, und erst Weihnachtsabend dich wiedersehen. O Lotte! Heut oder nie mehr. Weihnachtsabend hältst du dieses Papier in deiner Hand, zitterst und benetzttest es mit deinen lieben Thränen. Ich will, ich muß! O wie wohl ist es mir, daß ich entschlossen bin!

=====

Während der Balken an den unteren Rand eines Bilderrahmens erinnert²⁴⁸, mit dem die Original-Aussagen Werthers von der Erzählung des Herausgebers getrennt werden, handelt es sich bei den Sternchen zu Beginn um ein Replica-Token des gleichen Typs, der im Briefromanteil dazu verwendet wird, um die Briefe Werthers voneinander zu trennen und um die Fußnoten anzuzeigen. Das typographische Sternchen übernimmt in den *Leiden des jungen Werthers* mithin eine doppelte Rahmungsfunktion: Es markiert den Verweis auf die Fußnoten des Herausgebers am unteren Rand des Textes, und es markiert den Beginn eines angeführten Schriftstücks aus Werthers Feder. Bemerkenswerterweise läßt sich in der Ausgabe von 1787 eine Modifikation der typographischen Konventionen beobachten²⁴⁹: Im Briefteil und im Berichtteil fallen die Sternchen weg. Das Ende jedes Briefs wird im Briefteil durch einen fast seitenbreiten Querstrich und im Berichtteil durch einen Querbalken markiert. Dagegen werden die im Berichtteil eingeschalteten Briefe und Blättchen ebenso wie die Übersetzung der Gesänge Ossians durchweg in Anführungszeichen gesetzt.²⁵⁰ Damit werden die „eigenhändigen Zeugnisse“ Werthers zu Textzeugen, die der Herausgeber-Erzähler herbeizitiert, um sie mit seinen Symptomkommentaren zu rahmen.

Mit der expliziten typographischen Rahmung der letzten Briefe, Blättchen und Zettelchen geht eine implizite perspektivische Neurahmung einher: Der Herausgeber präsentiert alle angeführten „eigenhändigen Zeugnisse“ mit Blick auf die „stringente Finalität des Geschehens“²⁵¹, nämlich als schriftliche Symptome für die

247 Vgl. Faksimiledruck der Ausgabe der *Leiden des jungen Werthers* in der Weygandschen Buchhandlung von 1774, S. 189. In der Frankfurter Ausgabe: S. 227. Auf Anführungszeichen am Anfang und Ende wurde in diesem Fall bewußt verzichtet.

248 Vgl. Goethe: *Dichtung und Wahrheit*, S. 587.

249 Vgl. Goethe: *Die Leiden des jungen Werthers. Achte vermehrte Auflage*, Leipzig in der Weygandschen Buchhandlung 1787, S. 234.

250 Hier läßt sich auch eine Differenz zwischen dem Druck von 1787 und seiner Wiedergabe im Paralleldruck der Frankfurter Ausgabe feststellen: Im Paralleldruck fehlen im Berichtteil durchgängig die Anführungszeichen als Rahmung der Briefe und Zettelchen Werthers. Lediglich die Übersetzung der Gesänge Ossians steht in Anführungszeichen.

251 Engel: *Der Roman der Goethezeit*, S. 111.

Unvermeidlichkeit von Werthers Ende.²⁵² In seinen Kommentaren verwebt der Herausgeber die editorischen Konjekturen über die Datierung der zitierten Original-Dokumente mit psychologischen Konjekturen über die innere Geschichte Werthers. So heißt es im Kommentar des Herausgeber-Erzählers zu Werthers Versuch, Albert und den Amtmann dazu zu bringen, den Bauernburschen, der aus Liebe gemordet hatte, fliehen zu lassen:

Werther wurde überstimmt und mit einem entsetzlichen Leiden machte er sich auf den Weg, nachdem ihm der Amtmann einigemal gesagt hatte: Nein, er ist nicht zu retten! Wie sehr ihm diese Worte aufgefallen seyn müssen, sehn wir aus einem Zettelchen, das sich unter seinen Papieren fand, und das gewiß an dem nämlichen Tage geschrieben worden:

„Du bist nicht zu retten Unglücklicher! Ich sehe wohl daß wir nicht zu retten sind“ (W, S. 207).

Ähnlich wie das oben erwähnte „wahrscheinlich“ (W, S. 227) verweist das „gewiß“ auf die historische Aufgabe des Herausgebers, die chronologische Folge der Ereignisse zu rekonstruieren beziehungsweise zu erschließen. Das „gewiß“ drückt keine Gewißheit aus – im Gegenteil: es verdeutlicht, daß die Datierung der „eigenhändigen Zeugnisse“ auf Konjekturen des Herausgebers beruht. Dabei konkurriert die ‚historische Aufgabe‘ des Datierens der Schriftstücke mit der narrativen Aufgabe, diese als schriftliche Symptome einer inneren Geschichte ‚zum Sprechen‘ zu bringen. So heißt es im Anschluß an die oben zitierte Stelle:

[...] und wenn gleich bey mehrerem Nachdenken seinem Scharfsinne nicht entging, daß beyde Männer Recht haben möchten, so war es ihm doch als ob er seinem innersten Daseyn entsagen müßte, wenn er es geschehen, wenn er es zugeben sollte.

Ein Blättchen, das sich darauf bezieht, das vielleicht sein ganzes Verhältniß zu Albert ausdrückt, finden wir unter seinen Papieren.

„Was hilft es, daß ich mirs sage und wieder sage, er ist brav und gut, aber es zerreißt mir mein inneres Eingeweide; ich kann nicht gerecht seyn“ (W, S. 207 f.).

Das zitierte „Blättchen“ bringt das Verhältnis zwischen Werther und Albert nur durch die Rahmung des Herausgebers zum Ausdruck: Der Herausgeber ist derjenige, der das Zettelchen in den Kontext der Mordgeschichte rückt. Das heißt, der Herausgeber ‚macht‘ das Zettelchen erst durch seinen Kommentar zum schriftlichen Symptom eines inneren Zustands – der symptomatische Charakter des Zet-

252 Nach Flaschka wird der Tod Werthers „als Zielpunkt für das Arrangement der Briefe vorausgesetzt. Was der Herausgeber gesammelt hat, ist erst unter seiner Hand in eine überlegte Ordnung gebracht worden. Aus dieser Perspektive ist der Herausgeber neben seiner immanenten Rollenvielfalt als Editor und außenstehender Erstleser der Briefe, als Redakteur und Kompilator, als Erzähler und Seelenfreund die ins Werk eingebrachte Kunstidee des sich gegenüber der ‚Geschichte‘ verleugnenden Autors“ (Flaschka: *Goethes ‚Werther‘*, S. 196).

telchens verdankt sich mithin einem editorialen, deklarativen Sprechakt: Dabei bedient sich der Herausgeber-Erzähler einer Geste, die, kommentierend und autoreflexiv zugleich, die Perspektive vorschreibt, von der aus die Briefe als ‚symptomatische Zeugnisse‘ zu verstehen sind: „Von seiner Verworrenheit, Leidenschaft, von seinem rastlosen Treiben und Streben, von seiner Lebensmüde sind einige hinterlassne Briefe die stärksten Zeugnisse, die wir hier einrücken wollen“ (W, S. 211).

Der Herausgeber-Erzähler verknüpft hier explizit die typographische Rahmung der Briefe als monumentale Textzeugen mit ihrer perspektivischen Rahmung als sprachliche Symptome. Die Formulierung „die wir hier einrücken wollen“ ist die äußerliche Beschreibung einer Geste des Zitierens, die in Form eines degenerierten Index auf die angeführten Schriftmonumente verweist. Das „Einrücken“ der Briefe ist gleichsam das Vorführen der Prämissen, aus denen der Herausgeber als Symptomdeuter Schlüsse über das Zustandekommen der inneren Motivation für Werthers Selbstmord ziehen kann.²⁵³ Die Strategie des Herausgebers besteht darin, aus der Deutung der sich in den Briefen und Blättchen ausdrückenden äußeren Symptome Hypothesen über die innere Geschichte Werthers abzuleiten, welche ihrerseits zur Grundlage seines Rahmenkommentars werden. Dies verdeutlicht die folgende Stelle, wo es heißt: „Seine Zweifel, sein Streit mit sich selbst, blicken aus einem Zettelchen hervor, das wahrscheinlich ein angefangener Brief an Wilhelm ist, und ohne Datum unter seinen Papieren gefunden worden ist“ (W, S. 215 f.).

Hier wird deutlich, daß das beschriebene Zettelchen als quasi-physiognomisches Ausdrucksmedium gefaßt wird, an dem sich wie an einem Gesichtsausdruck Symptome eines seelischen Zustands zeigen. So wird das undatierte Fragment zu einem Anzeichen dafür, daß Werther im Begriff steht, den Entschluß zum Selbstmord zu fassen. Tatsächlich gewinnt dieses Zettelchen seine symptomatische Aussagekraft jedoch nur durch eine Konjektur des Herausgebers, der das Zettelchen zwischen den Brief vom 14. Dezember und den Brief vom 20. Dezember schiebt. Damit suggeriert er einen Entwicklungsprozeß der inneren Motivation Werthers, der vom anfänglichen Zweifel zum endgültigen Entschluß reicht.²⁵⁴ Offensichtlich liegt

253 Dies wird in der Fassung von 1787 deutlich, wo die beiden Briefe vom 12. und 14. Dezember in den Berichtteil ‚eingedrückt‘ werden. Dabei handelt es sich um die gleichen Briefe, die in der Fassung von 1774 vor der Ansprache des Herausgebers an den Leser stehen und damit das Ende des reinen ‚Briefteils‘ markieren. Die Verschiebung der beiden Briefe bedeutet eine diskursive Neurahmung, denn anders als in der ersten Fassung werden die zitierten Briefe in der zweiten Fassung von den Kommentaren des Herausgebers eingeschlossen. Diese Kommentare erst erklären die beiden Briefe zum aussagekräftigen sprachlichen Symptom für Werthers Entschluß, die Welt zu verlassen. Das berühmte Ende des Briefs vom 14. Dezember „Mir wäre besser ich ginge“ (W, S. 215) gibt dem Herausgeber die Gelegenheit zu der Feststellung: „Der Entschluß die Welt zu verlassen hatte in dieser Zeit, unter solchen Umständen in Werthers Seele immer mehr Kraft gewonnen“ (ebd.). Dieser Herausgeberkommentar ist eine interpretierende Schlußfolgerung, die konjunktural aus der Äußerung „Mir wäre besser ich ginge“ gezogen wird.

254 Vgl. Nelles: „Werthers Herausgeber“, S. 27, der feststellt: „Einzig die Spekulation des Herausgebers darüber, welche Passagen eines Briefes zu welchem Zeitpunkt geschrieben worden sind, bestimmt, an welcher Stelle diese gedruckt werden“.

dem Herausgeber dabei weniger daran, ein „gewissenhafter Geschichtsschreiber“ zu sein, als vielmehr mit Hilfe des von ihm edierten Materials eine „stringente Finalität des Geschehens“ herzustellen.²⁵⁵ So wenn er schreibt: „Endlich ward er mit dem traurigen Gedanken immer mehr verwandt und befreundet und sein Vorsatz fest und unwiderruflich, wovon folgender zweydeutige Brief, den er an seinen Freund schrieb, ein Zeugniß ablegt“ (W, S. 217).

Der immer mit Blick auf Werthers Ende erfolgende finalisierende Symptomkommentar des Herausgeber-Erzählers offenbart, in welchem Maße dieser ein Erzähler ist, der „das Ganze dieses einzeln Menschen übersieht“.²⁵⁶ Dieses „Ganze“ ist der Rahmen, in dem jedes Schriftstück angeführt wird. Dabei überläßt der Herausgeber die Deutung der Briefe nicht dem Leser, sondern schreibt diesem genau den Deutungsrahmen vor, in dem das angeführte Schriftstück signifikant ist. Insofern hat jeder dieser Herausgeberkommentare den Charakter eines kleinen Vorworts, das jeweils als direkter Sprechakt ‚monumentale Leseanweisungen‘ gibt.

Die Rekonstruktion der inneren Geschichte durch die Deutung äußerer sprachlicher Symptome findet ihren Höhepunkt in der Rekonstruktion der verschiedenen Schreibsituationen, in denen Werthers letzter Brief an Lotte entsteht: „Montags früh, den ein und zwanzigsten December schrieb er folgenden Brief an Lotten, den man nach seinem Tode versiegelt auf seinem Schreibtische gefunden und ihr überbracht hat, und den ich Absatzweise hier einrücken will, so wie aus den Umständen erhellet, daß er ihn geschrieben habe“ (W, S. 223).

Dieses ‚Absatzweise-Einrücken‘ der Passagen des letzten Briefes, die zu verschiedenen Zeitpunkten geschrieben werden, dauert vom 21. Dezember morgens („Es ist beschlossen, Lotte, ich will sterben“) bis zum 22. Dezember nachts („Lotte lebe wohl! Leb wohl!“). Unterbrochen wird Werthers absatzweises *writing to the moment* durch seinen letzten Besuch bei Lotte, bei dem er seine – vom Herausgeber ebenfalls eingerückte – Übersetzung der Gesänge Ossians vorträgt, sowie durch letzte kurze Briefe an Wilhelm und Albert – darunter das „offene Zettelchen“, in dem er um die Pistolen bittet (W, S. 253). Der letzte Brief an Lotten hat somit zum einen den Charakter eines Tagebuchs, zum anderen den Charakter eines Testaments. Er enthält Werthers letzte Botschaften an Lotte, die sie jedoch erst nach seinem Tod empfangen soll.²⁵⁷

Damit sind wir abschließend noch einmal bei der Rolle des Herausgebers als Testamentsvollstrecker angelangt. Eine Auffälligkeit der in den *Leiden des jungen Werthers* in Szene gesetzten Herausgeberfiktion besteht darin, daß weder in der Vorbemerkung am Anfang noch im Berichtteil am Ende eine Auffindungsgeschichte erzählt wird. Es bleibt offen, von wem der Herausgeber die Briefe und Blättchen

255 Engel: *Der Roman der Goethezeit*, S. 111. Die finale, auktoriale Intentionalität betrifft dabei nicht nur das Problem des Romanschlusses, sondern auch den „allgemeinen Endzweck“ allen Dichtens, nämlich „durch das Vergnügen zu unterrichten“ (Blanckenburg: *Versuch über den Roman*, S. 249).

256 Blanckenburg: *Versuch über den Roman*, S. 379.

257 Vgl. Siegert: *Relais. Geschichte der Literatur als Epoche der Post. 1751–1913*, S. 46, der feststellt: „Postlagernd an die Nachwelt geschickte Briefe sind Testamente“.

erhalten hat²⁵⁸ und von wem der Herausgeber als ‚Testamentsvollstrecker‘ eingesetzt worden ist. Wiethölter und Brecht vertreten in ihrem Kommentar die Auffassung, daß Wilhelm nicht nur der Freund Werthers, sondern auch der Herausgeber seiner hinterlassenen Briefe sei. So schreiben sie, daß „der Herausgeber gegenüber seinem verstorbenen Freund die Rolle eines versierten Diagnostikers“ übernimmt.²⁵⁹ Für die Annahme einer solchen „Personalunion“ finden sich allerdings, wie Nelles zu Recht bemerkt, „keinerlei Belege“.²⁶⁰ Umgekehrt lassen sich sogar zwei Textstellen ausmachen, die nahelegen, daß Wilhelm nicht „Freund und Herausgeber“²⁶¹ zugleich ist. Im Kommentar zu Werthers Brief vom 20. Dezember schreibt der Herausgeber-Erzähler: „An demselben Tage als Werther den zuletzt eingeschalteten Brief an seinen Freund geschrieben, es war Sonntag vor Weihachten, kam er Abends zu Lotten und fand sie allein (W, S. 219).

Zwar wäre es durchaus denkbar, daß Wilhelm als Herausgeber und Freund an dieser Stelle von sich selbst in der dritten Person als dem Adressaten eines an ihn gerichteten Briefs spricht. Er würde sich damit selbst in seiner Funktion als Freund kennzeichnen, ohne aber dem Leser explizit Gelegenheit zu geben, einen Zusammenhang zwischen der Rolle als Freund und der Funktion Herausgeber herzustellen. Eine zweite Stelle läßt jedoch ernsthafte Zweifel an der Möglichkeit einer ‚Personalunion‘ von Wilhelm und dem Herausgeber-Erzähler aufkommen. In seiner vorletzten Einlassung schreibt der Herausgeber-Erzähler über Werther: „Er kramte den Abend noch viel in seinen Papieren, zerriß vieles und warf es in den Ofen, versiegelte einige Päckchen mit den Adressen an Wilhelm. Sie enthielten kleine Aufsätze, abgerissene Gedanken, deren ich verschiedene gesehen habe“ (W, S. 261).

Wäre Wilhelm der Herausgeber, so müßte er in diesem Falle in zwei direkt aufeinander folgenden Sätzen einmal mit seinem Vornamen und einmal mit „ich“ auf sich Bezug nehmen oder doch zumindest „an den Freund“ sagen. Dies würde einen äußerst inkonsistenten Gebrauch von Eigennamen und Personalpronomen implizieren. Inkonsistent wäre dann auch der Satz „deren ich verschiedene gesehen habe“, denn Wilhelm muß als Adressat *alle* kleinen Aufsätze und abgerissenen Gedanken gesehen haben. Folglich kann Wilhelm nicht der Herausgeber der Briefe Werthers sein.²⁶²

258 Nelles: „Werthers Herausgeber“, S. 5.

259 Wiethölter/Brecht: „Kommentar“, S. 924.

260 Nelles: „Werthers Herausgeber“, S. 15.

261 Wiethölter/Brecht: „Kommentar“, S. 943.

262 Allerdings ließe sich die These vertreten, daß es zwei Herausgeberinstanzen gegeben hat – Wilhelm als erster Herausgeber und eine anonyme, überpersönliche Instanz als zweiter Herausgeber. Dann hätte Wilhelm eine ‚Vorauswahl‘ der Schriftstücke, die dem Herausgeber vorliegen, getroffen.

6.6 Zusammenfassung

Halten wir fest: Die *Leiden des jungen Werthers* zeichnen sich dadurch aus, daß die Funktion Herausgeber und die Funktion Autor in neuartiger Weise interferieren. Der Herausgeber tritt nicht nur als Quasi-Autor, er tritt auch als Erzähler auf. Dieser Herausgeber-Erzähler verknüpft die Funktion des editorialisierenden Arrangeurs mit der des auktorialen Narrators. Auch im Kontext der Debatte um das Verhältnis von Dichter und Geschichtsschreiber nehmen die *Leiden des jungen Werthers* eine signifikante Akzentverschiebung vor: Der Herausgeber-Erzähler wird zu einem „Original Historicus“, der nicht mehr als Augenzeuge eines Geschehens auftritt, an dem er selbst Anteil hat, sondern an dem er als ‚sekundärer Augenzeuge‘ einfühlend Anteil nimmt. Aus dieser einfühlenden Anteilnahme leitet sich ein neu begründeter Geltungsanspruch der Authentizität und der Originalität her – eine These, die sich mit Blick auf die letzte Szene des *Werther* plausibilisieren läßt, in welcher der Herausgeber-Erzähler beschreibt, wie der Amtmann und seine Söhne von Werther Abschied nehmen: „Der Alte folgte der Leiche und die Söhne, Albert vermocht's nicht. Man fürchtete für Lottens Leben. Handwerker trugen ihn. Kein Geistlicher hat ihn begleitet“ (W, S. 267).

Der Herausgeber-Erzähler fungiert hier nicht als ‚Arrangeur‘ und ‚Einrücken‘ von Original-Schriftstücken, die er zitierend vorlegt, er erschließt auch nicht die innere Geschichte der Protagonisten, sondern er absorbiert Wahrnehmungsprotokolle von Augenzeugen und transformiert sie zu einer auktorialen Erzählung. Die Wiedergabe der fremden Augenzeugenberichte durch den Herausgeber läßt vergessen, daß dieser nur der ‚sekundäre Augenzeuge‘ des Geschehens ist. Vielmehr tritt der Herausgeber an dieser Stelle als Erzähler auf, der sich als ‚imaginärer Augenzeuge‘ fremde Wahrnehmungseindrücke angeeignet hat.

Diese Appropriation der Wahrnehmung ist die Voraussetzung für die Geburt des auktorialen Erzählers. Dabei wird der Herausgeber-Erzähler zugleich zu einer Instanz moduliert, die einer von Werther in seinem Brief vom 30. Mai skizzierten Poetik des Kopierens zu folgen scheint: Die Schilderung von Werthers Beerdigung macht den Eindruck, als sei sie eine Szene, die „rein abgeschrieben“ (W, S. 33) wurde. Tatsächlich ist sie das auch – allerdings nicht von der Natur, sondern von einem Brief Kestners an Goethe, in dem dieser den Tod Jerusalems schildert – ein Brief, der wie der *Werther* mit dem lakonischen Satz endet: „[...] kein Geistlicher hat ihn begleitet“.²⁶³

263 Vgl. Wiethölter/Brecht: „Kommentar“, S. 915, sowie Duncan, „Emilia Galotti lag auf dem Pult aufgeschlagen: Werther als (Mis-)Reader“, S. 42. Noch in anderer Hinsicht kopiert Goethe Kestner: Womöglich stammt der Begriff des „Webens“, der „bis ins Spätwerk für Dichten [steht]“ (Mattenklotz: „Die Leiden des jungen Werthers“, S. 62) ebenfalls aus einem Brief, den Kestner Ende September oder Anfang Oktober 1774 an Goethe geschrieben hat, und zwar nachdem er ein Vorabexemplar des *Werther* empfangen und gelesen hat. Dort heißt es: „Ihr habt zwar in jede Person etwas Fremdes gewebt, oder mehrere in eine geschmolzen. Das liess' ich schon gelten. Aber wenn Ihr bei dem Verweben und Zusammenschmelzen Euer Herz ein wenig mit rathen

Damit gerät nun abschließend auch der reale Autor Goethe in den Blick. Im *Werther* vollzieht sich nicht nur die Modulation des fingierten Herausgebers zum auktorialen Erzähler, sondern am Beispiel des *Werther* läßt sich zeigen, daß Autorschaft immer auch als Selbsttherausgeberschaft zu gelten hat. In *Dichtung und Wahrheit* schreibt Goethe, er habe *Die Leiden des jungen Werthers* in vier Wochen geschrieben, „ohne daß ein Schema des Ganzen, oder die Behandlung eines Teils irgend vorher wäre zu Papier gebracht gewesen“.²⁶⁴ Eine Behauptung, der man mit Skepsis begegnen darf, auch wenn feststeht, daß die Druckfassung des *Werther* innerhalb weniger Wochen entstanden ist. Allerdings liefert Goethes Behauptung eine bemerkenswerte Vorlage für die folgenden Sätze, die sich auf das fertige Manuskript des *Werthers* beziehen: „Da ich dieses Werklein ziemlich unbewußt, einem Nachtwandler ähnlich, geschrieben hatte, so verwunderte ich mich selbst darüber, als ich es nun durchging, um daran etwas zu ändern und zu bessern“.²⁶⁵

Im redigierenden ‚Ändern‘ und ‚Bessern‘ verhält sich Goethe zu dem von ihm ‚ziemlich unbewußt‘ Geschriebenen wie ein Editor. Das heißt, dem unbewußt schreibenden Autor Goethe steht der bewußt redigierende Editor Goethe gegenüber, dessen Verwunderung zum Indiz einer Art ‚Selbstauffindungsgeschichte‘ wird. Goethe inszeniert sich in *Dichtung und Wahrheit* als Selbsttherausgeber. Eine These, die dadurch gestützt wird, daß es auf dem Titelblatt der Erstausgabe von *Wilhelm Meisters Lehrjahre* – dem ersten Beispiel für durchgängiges, auktoriales Erzählen – heißt:

Wilhelm Meisters Lehrjahre.
Ein Roman.
Herausgegeben von Goethe.²⁶⁶

Diese Interferenz von Autorschaft und Selbsttherausgeberschaft hat, wie sich zeigen wird, auch für die Poetik der Romantik maßgebliche Bedeutung: Sie dient dazu, das Verhältnis von Kunst und Natur in ein neues Verhältnis zu bringen.

lassen, so würden die wirklichen Personen, von denen Ihr Züge entlehnet, nicht dabei so prostituiert sein. Ihr wolltet nach der Natur zeichnen, um Wahrheit in das Gemälde zu bringen; und doch habt Ihr so viel Widersprechendes zusammengesetzt, dass Ihr gerade Euren Zweck verfehlt habt“ (zit. nach Gräf: *Goethe über seine Dichtungen*, S. 508 f., Fn.). Kestners Beschreibung von Goethes poetischem Verfahren wird von Goethe aufgegriffen, wenn er dem pikierten Kestner am 21. 11. 1774 antwortet: „Werther‘ muss – muss sein! – Ihr fühlt ihn nicht, Ihr fühlt nur mich und Euch, und was Ihr angeklebt heisst – und trutz Euch – und andern eingewoben ist“ (zit. nach Gräf: *Goethe über seine Dichtungen*, S. 518). Bemerkenswerterweise spricht Kestner in seinem Brief an keiner Stelle vom „Ankleben“, sondern er spricht vom „weben“ respektive vom „Verweben“ und „Zusammenschmelzen“. Goethe eignet sich offensichtlich Kestners Wortwahl an und wendet sie gegen den von Kestner gar nicht vorgebrachten Vorwurf des ‚Angeklebtseins‘.

264 Goethe: *Dichtung und Wahrheit*, S. 587.

265 Ebd.

266 Berlin bey Johann Friedrich Unger 1795.

7. BRENTANOS *GODWI* IM KONTEXT FRÜHRROMANTISCHER POETIK

7.1 Das Verhältnis von Autor und Kunstwerk im Kontext frühromantischer Poetik

„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 aber auch 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 künstl[icher] 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 problematisiert 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 be-

1 Novalis: *Schriften*, Bd. 3, 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. Foucault: *Dits et Ecrits. Schriften*, Bd. 1, S. 133).

2 Ebd.

3 Ebd.

4 Ebd.

5 Vgl. Frank: „Intellektuale Anschauung“, S. 114.

6 Fichte: *Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre*, S. 127.

7 Ebd., S. 133 f.

8 Ebd., S. 107.

obachtet sich bei dieser „absoluten Thätigkeit“, das heißt es wird mit dem auto-poetischen 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 Vereigentümlichung“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 sich als Antizipation von Kristevas Konzept einer intertextuellen *productivité* lesen, die auf der „absorption et transformation“ fremder Texte fußt.¹² Insofern kann man mit Laußmann 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. Dies bedeutet aber auch: Das schreibende Ich übernimmt als absorbierender und transformierender Arrangeur des Textes die Funktion Herausgeber. 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 künstlicher 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 Prämissen fordert Schlegel eine *Neue Mythologie*, deren Aufgabe darin bestehen soll, „aus der tiefsten Tiefe des Geistes“ das „künstlichste aller Kunstwerke“ hervorzubringen: ein Kunstwerk, das als „neues Bette und Gefäß für den alten ewigen Urquell der Poesie“¹⁷ die Urwüchsigkeit der Poesie in einem

9 Novalis: *Schriften*, Bd. 2, S. 274.

10 Ebd.

11 Ebd., S. 646.

12 Kristeva: *Sémiotiké – Recherches pour une sémanalyse*, S. 146.

13 Laußmann: *Das Gespräch der Zeichen*, S. 31.

14 Schlegel: „Gespräch über die Poesie“, S. 319.

15 Ebd.

16 Ebd., S. 331.

17 Ebd., S. 312.

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“ ist¹⁹, ja das „Anbilden und Umbilden“ wird zum „eigentümliche[n] Verfahren“²⁰, zur „Methode“ der *Neuen Mythologie*.

Vor dem Hintergrund dieser Überlegungen lassen sich 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 „Übersetzung“ 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 Sprache²², und 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 sehr weitreichende „literarische Stilisierung“²³ des Ausgangsmaterials vornimmt. Das gemeinsame Merkmal dieser drei Modi der Übersetzung ist, daß ihnen jeweils eine eigentümliche Bewegung zitierender Aufpfropfung zugrunde liegt, mit der das Original in einen neuen sprachlichen, respektive semiotischen, Kontext manövriert 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* verdankt²⁶, die Derrida in „Signatur Ereignis Kontext“ ins Spiel bringt.

Mit der zweiten Hypothese rückt das Verhältnis von Autorschaft und Herausgeberschaft in den Blick: Da es sich bei den Verfahren des An- und Umbildens ebenso wie bei der Tätigkeit der Zu- und Aneignung um Strategien einer „redis-

18 Kristeva: *Sémiotiké – Recherches pour une sémanalyse*, S. 146.

19 Schlegel: „Gespräch über die Poesie“, S. 318.

20 Ebd.

21 Brentano: *Godwi oder Das steinerne Bild der Mutter. Ein verwilderter Roman von Maria*, S. 294. Im folgenden wird der *Godwi* mit der Sigle *G* im Text zitiert.

22 Vgl. Pfothenhauer: *Sprachbilder*, S. 71 f., sowie Schuller: *Romanschlüsse in der Romantik*, S. 148.

23 Vgl. Feilchenfeld: „Vorwort“ zu *Des Knaben Wunderhorn*, S. 11.

24 Benjamin: „Die Aufgabe des Übersetzers“, S. 53.

25 Derrida: „Signatur Ereignis Kontext“, S. 27.

26 Ebd., S. 32.

tributiven Textverarbeitung²⁷ 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, editorialen Tätigkeit oszilliert. Diese ‚editoriale Autorschaft‘ verbindet die Geste absorbierenden Zitierens mit der autoreflexiven Geste des Sich-Selbst-Zitierens.

Auch wenn Schlegel im Athenäumsfragment 366 – ganz im Sinne der Kantischen Genieästhetik²⁸ – das Genie als „organische[n] Geist“²⁹ bestimmt, stellt er unmittelbar anschließend im Athenäumsfragment 367 fest, „der wahre Autor“ solle „auch Fabrikant sein“, ja er solle „sein ganzes Leben dem Geschäft widmen, literarische Materie in Formen zu bilden“.³⁰ In die gleiche Richtung weist Novalis, der neben der universalpoetischen Behauptung „Genie ist zu allem nötig“³¹ die These vertritt, Autorschaft ziele darauf ab, „die Materialien der Schrift“³² zu scheiden und zu läutern. Um diesen Läuterungsprozeß einzuleiten, muß der Autor zu einem Leser seiner eigenen Schrift werden: „Durch *unpartheyisches* Wiederlesen seines Buchs kann der Autor sein Buch selbst läutern“.³³ Dies bedeutet aber nichts anderes, als daß der Autor die Funktion eines Herausgebers zu übernehmen hat, der die ursprünglichen Produkte seines Genies im Rahmen einer (selbst)kritischen Relektüre ‚umbildend‘ überarbeitet. Diese Schlußfolgerung läßt sich noch zuspitzen, wenn man Novalis' Behauptung in Betracht zieht, der „wahre Leser“ müsse der „erweiterte Autor“ sein³⁴, der als „höhere Instanz [...] die Sache von der niedern Instanz schon vorbereitet erhält“.³⁵ Die Antwort auf die Frage, welche Folgen es hat, wenn der Autor als „wahrer Leser“ und „erweiterter Autor“ seiner eigenen Texte auftritt, lautet auch hier: Der erweiterte Autor wird zum Selbstherausgeber, der in dieser Funktion die höhere Instanz des Lesers mit der niederen Instanz des Autors verklammert. Dadurch werden Lesen und Schreiben im Rahmen eines editorials Dispositivs miteinander gekoppelt³⁶, ja die Akte des Lesens und Schreibens interagieren in einer „Endlosschleife reziproker Hervorbringungen“.³⁷

Eine theoretisch-poetologische Auseinandersetzung mit den Thesen der Frühromantiker ist in vielen der um 1800 entstehenden Werke festzustellen. Neben den eigenen Romanprojekten von Schlegel und Novalis ist hier vor allem Brentanos

27 Kristeva: „Der geschlossene Text“, S. 194.

28 Vgl. Kant: *Kritik der reinen Vernunft*, S. 241, wo es heißt: „Genie ist das Talent (Naturgabe), welches der Kunst die Regel gibt“.

29 Schlegel: „Fragmente“ [366], S. 232.

30 Schlegel: „Fragmente“ [367], S. 232. Vgl. Michel: „Selbständigkeit und Publikumsvorstellung des Autors“, S. 11 f.

31 Schlegel: „Fragmente“ [283], S. 213.

32 Novalis: *Schriften*, Bd. 2, S. 470.

33 Ebd.

34 Ebd. Damit nimmt Novalis in gewisser Hinsicht die zentrale These von Barthes vorweg, daß die Geburt des Lesers auf Kosten des Autors erfolgt (vgl. Barthes: „La mort de l'auteur“, S. 67).

35 Ebd.

36 Kittler: *Aufschreibesysteme 1800/1900*, S. 115.

37 Wiethölter: „Ursprünglicher Gedanken Refrain – Wiederholung“, S. 603.

Godwi zu nennen, der die poetologischen Forderungen der Frühromantiker ironisch in Szene setzt.³⁸ Gleiches läßt sich von Jean Pauls *Leben Fibels* und E. T. A. Hoffmanns *Lebens-Ansichten des Katers Murr* sagen. Die genannten drei Werke werden im folgenden im Fokus des Interesses stehen, wobei es in erster Linie darum gehen wird herauszuarbeiten, wie in diesen Romanen die Wechselwirkung zwischen Akten des Schreibens und Lesens einerseits sowie zwischen Autorschaft und Herausgeberschaft andererseits dargestellt wird. Zuvor sollen jedoch noch einige Besonderheiten der romantischen Poetik beleuchtet werden.

7.2 Die poetische Performanz der ‚romantischen Universalpoesie‘

Neben der Interferenz von Autorschaft und Herausgeberschaft zeichnet sich die romantische Poetik dadurch aus, daß sie die performativen Rahmenbedingung der Verkörperung und der Inszenierung nicht nur reflektiert, sondern ironisch ‚mitdarstellt‘. Dies wird in den programmatischen Athenäumsfragmenten 116 und 238 explizit und implizit deutlich gemacht.

Im Athenäumsfragment 116 fordert Schlegel eine „progressive Universalpoesie“, deren Bestimmung es sei, „alle getrennte[n] Gattungen der Poesie wieder zu vereinigen, und die Poesie mit der Philosophie und Rhetorik in Berührung zu setzen“.³⁹ Mit diesem Programm einer alle Gattungen und Denkstile vermischenden Poesie, das Schlegel ansatzweise in Goethes *Wilhelm Meister* realisiert findet⁴⁰, stellt sich fast zwangsläufig die Frage nach den performativen Rahmenbedingungen. Bemerkenswerterweise koppelt Schlegel die programmatische Behauptung, die Universalpoesie sei „der höchsten und der allseitigsten Bildung fähig“⁴¹, an ein bestimmtes Darstellungsverfahren: „[I]ndem sie jedem, was ein Ganzes in ihren Produkten sein soll, alle Teile ähnlich organisiert“⁴², gehorcht die Universalpoesie einem metonymischen Prinzip, das eine parergonale Rahmung des Ganzen vornimmt⁴³, da es zugleich „von innen heraus“ und „von außen hinein“⁴⁴ wirkt. Zugleich wird dieses metonymische Prinzip zur Voraussetzung einer bestimmten Form poetischer Performanz: Die poetische Politik, die sich am diagrammatischen Arrangement der Teile indexikalisch zeigt, soll eine Selbstdarstellung des Gesamtkonzepts sein.

38 Vgl. Bellmann: „Kommentar“ zum *Godwi*, S. 600, sowie Schulz: *Clemens Brentano*, S. 67.

39 Schlegel: „Fragmente“ [116], S. 182.

40 Vgl. Schlegel: „Gespräch über die Poesie“, S. 346.

41 Schlegel: „Fragmente“ [116], S. 182.

42 Ebd.

43 Vgl. Derrida: *Die Wahrheit in der Malerei*, S. 74.

44 Schlegel: „Fragmente“ [116], S. 182.

Dies gilt auch für das Konzept des Athenäumsfragments 116: Es setzt auf der semiotischen Ebene der Verkörperung von Zeichen in Szene, was es auf der semantischen Ebene propositional aussagt: Es betreibt „eine quasi-mimetische Umschrift von Fichtes *Wissenschaftslehre*“⁴⁵, wobei es selbst als universalpoetisches Performativ in Erscheinung tritt: „[...] allein durch seine Form kommt das zyklische Arrangement des Fragments einer Demontage der Wissenschaftslehre gleich.“⁴⁶ Damit stellt bereits die Art, wie die Teile des Athenäumsfragments 116 organisiert sind, eine „Absage an den Gedanken einer die Welt konstituierenden, absoluten Setzung“⁴⁷ dar. Um diese Pointe zu realisieren, muß der Leser freilich eine interpretative Aufpfropfung vornehmen: Indem die Inszenierung als Inszenierung erkannt wird, gewinnt das diagrammatische Arrangement den Charakter eines autoreflexiven (degenerierten) Indexes, der die Aufmerksamkeit auf die iterative Dynamik einer „wiederholte[n] Wiederholung“⁴⁸ lenkt. Was heißt das?

Das Athenäumsfragment 116 beginnt – ganz im Stil Fichtes – mit einer thetischen Setzung: „Die romantische Poesie ist eine progressive Universalpoesie“⁴⁹, und endet mit einer Gleichsetzung der romantischen „Dichtart“ mit der „Dichtkunst“ überhaupt⁵⁰, die programmatisch mit dem Satz begründet wird: „[...] denn in einem gewissen Sinn ist oder soll alle Poesie romantisch sein.“⁵¹ Offensichtlich nehmen der erste und der letzte Satz des Fragments wechselseitig aufeinander Bezug, ohne daß sich feststellen ließe, „wer wen zuerst zitiert“.⁵² Das heißt, sie bilden eine Kreisstruktur.

Die im letzten Satz stehende Formulierung „ist oder soll“ verweist metonymisch darauf, daß der sprechakttheoretische Status des Fragments merkwürdig ambivalent bleibt. Die vermeintlich konstativen Feststellungen des Fragments sind zugleich als direktive Forderungen zu werten⁵³, in denen kein *Sein*, sondern ein programmatisches *Sollen* zum Ausdruck kommt. Zugleich spiegelt sich in der Disjunktion „ist oder soll“ auch ein fundamentales Begründungsproblem der Subjektphilosophie Fichtes. Das Ich wird von Fichte nämlich nicht nur als „absolutes Subject“ gefaßt, dessen Sein darin besteht, „dass es sich selbst als seyend setzt“⁵⁴, sondern der Akt der Selbst-Setzung wird als performativer Akt vollzogen, der den Charakter einer Direktive hat: „[D]as Ich soll sich setzen, als anschauend“.⁵⁵ Wenn

45 Wiethölter: „Ursprünglicher Gedanken Refrain – Wiederholung“, S. 604.

46 Ebd., S. 607.

47 Ebd.

48 Ebd.

49 Schlegel: „Fragmente“ [116], S. 182.

50 Ebd., S. 183.

51 Ebd.

52 Wiethölter: „Ursprünglicher Gedanken Refrain – Wiederholung“, S. 606.

53 Mit Blick auf die Searlesche Reformulierung von Austins Sprechakttheorie (aber auch Austins eigene Revision seiner Ausgangsprämissen) kann man die scharfe Entgegensetzung von Konstativa und Performativa als Unterschied zwischen zwei unterschiedlich gerichteten illokutionären Kräften deuten (vgl. Austin: *Zur Theorie der Sprechakte*, S. 153, sowie Searle: „Eine Taxonomie illokutionärer Akte“, S. 18).

54 Fichte: *Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre*, S. 97.

55 Ebd., S. 229.

Schlegel in seinen Fragmenten zum „Geist der Fichtischen Wissenschaftslehre“ sowohl auf den Unterschied als auch auf die Gleichwertigkeit beider Grundsätze hinweist⁵⁶, dann läßt dies nur einen Schluß zu, nämlich daß die Disjunktion „sein oder soll“ als Konjunktion zu deuten ist. Demnach ist die erste ursprüngliche Handlung „des Setzens des Ich durch sich selbst“⁵⁷ als voraussetzungslose, „absolute Handlung“⁵⁸ aufzufassen, die konstativ festzustellen und performativ zu vollziehen ist. Entscheidend ist dabei jedoch, daß die Performativität des *sich Setzens* nicht im Rahmen vorausgesetzter konventioneller Regeln stattfindet⁵⁹, sondern selbst rahmenkonstitutiv ist. Das heißt, die Selbstkonstitution des Ich vollzieht sich als Akt „unbezüglich performativen Setzens“.⁶⁰ Dieses Setzen ist als „bloßes Handeln“ gerade „kein Handeln eines Bewußtseins“⁶¹, denn die „setzende Handlung des Ich“ ist „keine Reflexion“, sondern „Production“.⁶²

Mit dieser Behauptung ergibt sich allerdings ein neues Problem, nämlich die Frage, wie das Ich mit dem Akt der *Autopoiesis* zur reflexiven Kenntnis seiner Selbst, also zur Selbsterkenntnis gelangen kann. Die Reflexion des performativen Setzens führt – dieses Problem räumt auch Fichte ein – in einen *circulus vitiosus*, der sich aus der Unterscheidung zwischen einem *denkenden* Ich und einem „im Denken desselben *gedachten* Ich“⁶³ ergibt. Das denkende Subjekt wird im Rahmen des Sich-Selbst-Denkens zu einem Objekt seines Denkens, so daß wir „ins unendliche fort für jedes Bewusstseyn ein neues Bewusstseyn“ brauchen.⁶⁴

Während sich Fichte an dem Problem abarbeitet, wie die Spaltung des Ich in ein subjektiv denkendes und ein objektiv gedachtes durch das Konzept ‚absoluten Wissens‘ wieder „zur Einheit verschmilzt“⁶⁵, sprengt der romantische Reflexionsbegriff diesen „identitätsphilosophischen Rahmen“:⁶⁶ Der romantische Rekurs auf die Spaltung des Ich betont die „gesetzte Differenz“ und „sperrt sich gegen die bruchlose Vereinnahmung“ durch den Gedanken einer Verschmelzung zu einer „organische[n] Einheit“.⁶⁷ So stellt Schlegel fest, daß das Selbstbewußtsein einer „grenzenlosen Reflexion“ fähig ist, die potentiell „bis ins unendliche“ fortgesetzt werden kann. Mehr noch, der selbstreflexive Akt, mit dem das denkende Ich sich

56 Vgl. Schlegel: „Geist der Fichtischen Wissenschaftslehre“, S. 35, Nr. 176: „Das Ich setzt sich nicht weil es sich setzt, sondern weil es sich setzen *soll*; das ist ein sehr großer Unterschied“. Im Fragment Nr. 193 heißt es dann: „Das *Ich setzt sich selbst* und das *Ich soll sich setzen* sind wohl mit nichten abgeleitete Sätze aus einem höhern; einer ist so hoch als der andre; auch sind es zwei Grundsätze, nicht einer. Wechselgrundsatz.“ (ebd., S. 36)

57 Fichte: *Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre*, S. 107.

58 Ebd., S. 187.

59 Vgl. Hamacher: „Der ausgesetzte Satz“, S. 206.

60 Ebd., S. 207.

61 Ebd.

62 Fichte: *Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre*, S. 230.

63 Fichte: „Versuch einer neuen Darstellung der Wissenschaftslehre“, S. 526.

64 Ebd.

65 Fichte: *Darstellung der Wissenschaftslehre. Aus dem Jahre 1801*, S. 24.

66 Menninghaus: *Unendliche Verdopplung*, S. 89.

67 Fichte: *Darstellung der Wissenschaftslehre. Aus dem Jahre 1801*, S. 10.

auf sich selbst bezieht, führt auch dazu, daß dieses „sich in sich selbst verdoppel[t]“. ⁶⁸

Der grundlegenden Paradoxie der Subjektphilosophie, daß zur „Einheit des Bewußtseyns“ notwendiger Weise „ein zweyfaches“ gehört ⁶⁹, versuchen die Frühromantiker nicht mit der Logik, sondern mit der Zeit beizukommen. Das *dédoublement* des Ich in ein denkendes und ein gedachtes Ich ist nicht nur als systematische Verdopplung in Ich und Nicht-Ich zu begreifen, sondern als „unendliche Verdopplung“ ⁷⁰, die eine grundsätzliche „Dynamisierung und Verzeitlichung“ ⁷¹ des selbstkonstitutiven Bewußtseinsprozesses bewirkt. Menninghaus sieht in dieser Historisierung der Reflexionsproblematik eine funktionale Analogie zu Derridas Begriff der *différance*. ⁷² In beiden Fällen handelt es sich um einen Differenzierungsprozeß, der das Wiederherstellen von Identitätsbeziehungen unendlich aufschiebt ⁷³, wobei das Reflektierende mit dem Reflektierten im Rahmen einer beide Pole verknüpfenden „Handlung des Brechens“ ⁷⁴ hervorgebracht wird. ⁷⁵ Selbstbewußtsein entsteht demnach nicht durch einen einmaligen Akt der Selbstkonstitution, sondern durch „eine Permanenz des Setzens, des Wechsels, der Thätigkeit, der producirenden Handlung“ ⁷⁶, also im Zuge eines historischen Prozesses.

Das Wissen um das Selbst ist nicht mehr Selbstbewußtsein, es ist Selbstbewußtwerden. Es gibt, wie Schlegel feststellt, „nur Werden, kein Sein“ ⁷⁷, denn auch das Wissen ist wesentlich als „genetisch“ zu begreifen. ⁷⁸ Durch diese Dynamisierung des Selbst und des Wissens vom Selbst erhält die „absolute Thätigkeit“ Fichtes eine Umwertung: Bei Novalis tritt an die Stelle der absoluten Setzung „das freywillige Entsagen des Absoluten“, das eine „unendliche freye Tätigkeit in uns“ entstehen läßt. ⁷⁹ Eben dies ist „das Einzig mögliche Absolute, was uns gegeben werden kann und was wir nur durch unsre Unvermögenheit ein Absolutes zu erreichen und zu erkennen, finden“. ⁸⁰ In die gleiche Richtung weist Schlegel, wenn er von der „Unvollkommenheit des Ichs“ ⁸¹ spricht – ein Ich, das um sich als „abgeleitetes“ von einem „ursprünglichen Ich“ weiß, ohne daß es jemals zu dieser

68 Schlegel: *Philosophische Vorlesungen*, S. 325.

69 Novalis: *Schriften*, Bd. 2, S. 197.

70 Menninghaus: *Unendliche Verdopplung*, S. 25.

71 Koselleck: „Das achtzehnte Jahrhundert als Beginn der Neuzeit“, S. 280. Vgl. hierzu auch Frank: *Das Problem der Zeit in der deutschen Romantik*, S. 19.

72 Vgl. Derrida: *Grammatologie*, S. 92 f., 481 f., sowie ders.: „Die *différance*“, S. 31 ff.

73 Vgl. Menninghaus: *Unendliche Verdopplung*, S. 77, aber auch Hamacher: „Der ausgesetzte Satz“, S. 209.

74 Novalis: *Schriften*, Bd. 2, S. 213.

75 Vgl. Menninghaus: *Unendliche Verdopplung*, S. 26, 123.

76 Novalis: *Schriften*, Bd. 2, S. 247.

77 Schlegel: *Philosophische Vorlesungen*, S. 349.

78 Ebd. Vgl. Pethes: „In jenem elastischen Medium“. Der Topos ‚Prozessualität‘ in der Rhetorik der Wissenschaften seit 1800 (Novalis, Goethe, Bernard)“, S. 136 ff.

79 Novalis: *Schriften*, Bd. 2, S. 269 f.

80 Ebd.

81 Schlegel: *Philosophische Vorlesungen*, S. 352.

„Quelle und Wurzel der Ichheit“ ⁸² zurückkehren kann. Dadurch gewinnt die unendliche Verdopplung des Selbstbewußtseins zirkulären Charakter: „Die Form d[es] cyklischen Denkens ist d[ie] *Materie* d[es] Begriffs vom Ich – der cyklischen Praxis“. ⁸³

Das Athenäumsfragment 116 setzt dieses zyklische Denken performativ in Szene, wobei die zyklische Struktur des Fragments zugleich die „Mittlerfunktion der Einbildungskraft“ ⁸⁴ reflektiert. Wenn Schlegel fordert, die „poetische Reflexion“ solle „zwischen dem Dargestellten und dem Darstellenden [...] in der Mitte schweben“ ⁸⁵, dann nimmt er auf Fichtes Funktionsbestimmung der produktiven Einbildungskraft Bezug: Nach Fichte setzt das Vermögen der Einbildungskraft „zum Behuf einer Bestimmung des Subjects eine unendliche Grenze, als Product seiner ins unendliche gehenden Thätigkeit“ ⁸⁶, und versucht, „diese Thätigkeit sich zuzuschreiben“. ⁸⁷ Dabei erweist sich die durch die Einbildungskraft gesetzte, „unendliche Grenze“ als „fließende Randung“ ⁸⁸, denn die Einbildungskraft setzt „keine feste Grenze“, sie „hat selbst keinen festen Standpunct“. ⁸⁹ Vielmehr ist sie ein Vermögen, „das zwischen Bestimmung und Nicht-Bestimmung, zwischen Endlichem und Unendlichem in der Mitte schwebt“ ⁹⁰, ja sie bringt ihr Produkt „gleichsam während ihres Schwebens, und durch ihr Schweben hervor“. ⁹¹ Schlegel deutet dieses Schweben im Sinne einer „poetischen Reflexion“, die in dem dargestellten Produkt den Prozeß der Darstellung sichtbar macht und sich durch dieses Mit-Darstellen „immer wieder potenzieren und wie in einer endlosen Reihe von Spiegeln vervielfachen“ kann. ⁹² Dadurch wird aus der universalpoetischen Reflexion ein „unendlicher Kommentar zu einem unendlichen Projekt“. ⁹³

Die im Athenäumsfragment 116 zum Ausdruck kommende autoreflexive Wendung auf die eigenen Verkörperungs- und Inszenierungsbedingungen bezeichnet Schlegel im Athenäumsfragment 238 als „Transzendentalpoesie“. ⁹⁴ In Analogie zur transzendentalphilosophischen Wendung des Denkens auf sich selbst stellt die Transzendentalpoesie „das Produzierende mit dem Produkt dar [...]“. ⁹⁵ Das heißt, sie setzt sich als „Poesie der Poesie“ in Szene, die „in jeder ihrer Darstellungen sich

82 Ebd.

83 Schlegel: „Geist der Fichtischen Wissenschaftslehre“, S. 35, Nr. 177.

84 Wiethölter: „Ursprünglicher Gedanken Refrain – Wiederholung“, S. 605.

85 Schlegel, „Fragmente“ [116], S. 182.

86 Fichte: *Grundlage der gesammten Wissenschaftslehre*, S. 216.

87 Ebd.

88 Derrida: *Préjugés*, S. 77. Zum Verhältnis zwischen dem Setzen der Grenzlinie und der damit induzierten Verdopplung vgl. Hamacher: „Der ausgesetzte Satz“, S. 202.

89 Fichte: *Grundlage der gesammten Wissenschaftslehre*, S. 216.

90 Ebd., S. 233.

91 Ebd., S. 217.

92 Schlegel: „Fragmente“ [116], S. 182. Novalis behauptet hingegen, das Ich produziere als „productive Imaginationskraft“ das, „wozwischen geschwebt wird“ (Novalis: *Schriften*, Bd. 2, S. 266).

93 Hamacher: „Der ausgesetzte Satz“, S. 202.

94 Schlegel: „Fragmente“ [238], S. 204.

95 Ebd.

selbst mit darstell[t]“.⁹⁶ Die Folge dieser „schönen Selbstbespiegelung“⁹⁷ ist, daß „das Gesagte und der Akt des Sagens selbst“⁹⁸ zugleich präsentiert werden. Genau das geschieht im Athenäumsfragment 116: Das Programm der Universalpoesie wird durch ein poetisches Performativ dargestellt, das auf der Ebene der Verkörperung vorführt, was auf der semantischen Ebene gesagt wird. Das poetische Performativ folgt damit der gleichen Textstrategie, die Derrida in *La vérité en peinture* mit Blick auf die Figur des „cercle en abyme“ skizziert: Es beschreibt „un mouvement circulaire au moment même où il décrit un mouvement circulaire“.⁹⁹ Das heißt, der semantische Sinn der Beschreibung des Ausdrucks ‚Kreis‘ wird durch eine performative Geste, die einen Kreis beschreibt, potenziert.

Genau dies läßt sich am Athenäumsfragments 116 beobachten: Das zyklische Denken wird durch ein zyklisches Arrangement der Zeichen vorgeführt und an das Modell der unendlichen Selbstbespiegelung gekoppelt. Die dadurch entstehende Figur der *mise en abyme* hat die Form einer autoreflexiven wiederholten Wiederholung – und eben diese Figur hat in der Romantik Hochkonjunktur, wie Dällenbachs wegweisende Studie *Le récit spéculaire* belegt.¹⁰⁰ Dällenbach faßt die *mise en abyme* als Spiegelung auf, die sich einer „duplication intérieure“¹⁰¹ verdankt, wobei das Eingeschlossene (*enclave*) eine Relation der *similitude avec l'œuvre qui la contient*¹⁰² unterhält. Diese Bestimmung der *mise en abyme* korrespondiert mit der programmatischen Forderung der Universalpoesie, daß im Rahmen einer Gesamtkomposition „alle Teile ähnlich organisiert“ und in einer „endlosen Reihe von Spiegeln“¹⁰³ vervielfacht werden sollen.

Zugleich erhält der Begriff der Rahmenreflexion eine neue Bedeutung: Aus Dällenbachs Analyse läßt sich der Schluß ziehen, daß es eine autoreflexive Form der *mise en abyme* gibt, welche die Prinzipien der Gesamtkomposition von innen her spiegelt¹⁰⁴ und eine „Doppelrahmung“¹⁰⁵ erzeugt. Am offensichtlichsten tritt diese bei Phänomenen wie dem Buch im Buch, dem Stück im Stück oder dem Bild im Bild in Erscheinung: Die Doppelrahmung entsteht, weil die Akte der Aufpfropfung als selbstzügliche Geste des Zitierens und Hineinkopierens vollzogen werden. Diese Selbstzitate stellen „in jeder ihrer Darstellungen sich selbst mit dar“¹⁰⁶

96 Ebd.

97 Ebd.

98 Frank: *Einführung in die frühromantische Ästhetik*, S. 364.

99 Derrida: *La vérité en peinture*, S. 29.

100 So erkennt Dällenbach die Figur der *mise en abyme* in Schlegels Athenäumsfragment 116, in Novalis' *Heinrich von Ofterdingen*, Brentanos *Godwi* (vgl. Dällenbach: *Le récit spéculaire*, S. 222, 118) sowie in den Werken Jean Pauls und E. T. A. Hoffmanns (S. 52 f., 80 f.).

101 Dällenbach: *Le récit spéculaire*, S. 22.

102 Ebd., S. 18.

103 Schlegel: „Fragmente“ [116], S. 182. Dällenbach beschreibt die Spiegelung der *mise en abyme* fast gleichlautend als „miroir d'un miroir [...] multiplier à l'infini ses reflets“ (Dällenbach: *Le récit spéculaire*, S. 81).

104 Vgl. Dällenbach: *Le récit spéculaire*, S. 65.

105 Luhmann: *Die Kunst der Gesellschaft*, S. 178.

106 Schlegel: „Fragmente“ [238], S. 204.

und erhöhen dadurch die „Aufmerksamkeit für Rahmungen“.¹⁰⁷ Dabei kann die Selbstdarstellung entweder im Rahmen der poetischen Performanz erfolgen oder aber durch eine inszenierte „Konfusion“¹⁰⁸ von Rahmen. Derartige „Rahmenbrüche“¹⁰⁹ lenken als *mise en abyme* die Aufmerksamkeit auf die Bedingung der diskursiven Rahmung. Dadurch wird die *mise en abyme* zu einer metafictionalen *mise en abyme transcendente*.¹¹⁰

Findet im Rahmen der autoreflexiven Bezugnahme auf die Prinzipien der Gesamtkomposition in erster Linie eine „immanente Selbstbetrachtung oder Selbstbespiegelung“¹¹¹ statt, so impliziert die mit der *mise en abyme transcendente* ins Werk gesetzte Metafictionalität „eine Transzendierung des fiktionalen Status“¹¹², die in eine metapoetische Reflexion mündet. Der Ort dieser gleichermaßen metafictionalen wie metapoetischen Reflexion ist jedoch nicht mehr unbedingt der äußere paratextuelle Rand des Textes; vielmehr werden die „Inkonsistenzen des narrativen Rahmens“¹¹³ häufig kommentarlos an der Struktur des Gesamttextes vorgeführt: sei es in Form von „narrativen Metalepsen“¹¹⁴, sei es in Form von ironisch inszenierten performativen Widersprüchen. Das wichtigste Symptom für derartige Formen „erzählstrukturell vermittelte[r] Metafictionalität“ ist eine „Verdopplung bzw. Vervielfachung der fiktionalen Ebenen“.¹¹⁵ Dieses „dédoublement constitutif“¹¹⁶ ist die Voraussetzung der romantischen Ironie.

7.3 Die romantische Ironie als *dédoublement* und *greffe*

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“¹¹⁷ oszilliert und in einen Zustand der „Selbstbeschränkung“¹¹⁸ münden soll. Die Bewegung von Selbstschöpfung und Selbstvernichtung erweist sich aber auch als der „wichtigste Punkt in der Behandlung der Ironie in

107 Luhmann: *Die Kunst der Gesellschaft*, S. 415.

108 Ebd.

109 Vgl. Goffman: *Rahmen-Analyse*, S. 537.

110 Dällenbach: *Le récit spéculaire*, S. 131 f.

111 Frank: *Narrative Gedankenspiele*, S. 51.

112 Ebd. Vgl. auch Wolf: *Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung in der Erzählkunst*, S. 226 f.

113 Vgl. Martínez-Bonati: *„Don Quixote“ and the Poetics of the Novel*, S. 69.

114 Genette: *Die Erzählung*, S. 168.

115 Frank: *Narrative Gedankenspiele*, S. 60.

116 Dällenbach: *Le récit spéculaire*, S. 81.

117 Schlegel: „Kritische Fragmente“ [28], S. 149.

118 Ebd. Vgl. auch Schlegel: „Kritische Fragmente“ [37], S. 151.

den Athenäums-Fragmenten“.¹¹⁹ Während die Selbstschöpfung als Akt der *setzen- den Autopoiesis* gedeutet werden kann, impliziert die Selbstvernichtung ein *zersetzen- des dédoublement*, das ironisch in Dienst genommen werden kann.

Dem Wesen dieser ironischen Verdopplung geht de Man in „Die Rhetorik der Zeitlichkeit“ nach¹²⁰, wenn er auf Baudelaires Bestimmung des Komischen als einer Operation rekurriert, die es dem Subjekt der Aussage und dem Rezipienten ermöglicht, „sich alsbald zu verdoppeln und den Phänomenen seines Selbst als interessierter Beobachter beizuwohnen“.¹²¹ Die daraus resultierende „Multiplikation des Ichs“¹²² impliziert eine Beziehung sowohl „innerhalb des Bewußtseins“ als auch „zwischen zwei Ichs“¹²³ – eine Beziehung, die Menschen dergestalt in „selbstbeobachtende Einheiten“ transformiert, daß diese in der Lage sind, „sich selbst (und damit auch andere) als Beobachter zu beobachten“.¹²⁴ Entscheidend ist jedoch, daß diese sich selbst beobachtenden Beobachter keinen transzendentalen Standpunkt außerhalb des Geschehens einnehmen können, denn „[s]ie sind beteiligt als Beobachter, die beobachten, wie sie ihre Beteiligung beobachten“.¹²⁵ Die Möglichkeit, einen transzendentalen Standpunkt einzunehmen, wird durch die Dynamik eines potentiell unendlichen, autoreflexiven *dédoublement* zersetzt. 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 Athenäumsfragment 116 erwähnte „endlose[] Reihe von Spiegeln“.¹²⁶ Dabei erweist sich die romantische Ironie nicht nur als „endloser Prozeß, der zu keiner Synthese führt“¹²⁷, sondern die romantische Ironie dient der „Darstellung eines ‚schwebenden‘ Selbstverhältnisses“¹²⁸; Damit die Ironie als Ironie verstanden werden kann, muß ein semantischer „Szenenwechsel“¹²⁹ von der fremdreferentiellen Ebene der „Information“ zur selbstreferentiellen Ebene der „Mitteilung“ vollzogen werden.¹³⁰ Dieser semantische Szenenwechsel läßt sich als interpretative Aufpflanzung fassen, welche die Aufmerksamkeit des Rezipienten auf die „Botschaft selbst“¹³¹ 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“¹³², ja, die Ironie ist das „deiktische Prin-

119 Behler: *Frühromantik*, S. 251.

120 De Man: „Die Rhetorik der Zeitlichkeit“, S. 109.

121 Baudelaire: „Vom Wesen des Lachens“, S. 292

122 De Man: „Die Rhetorik der Zeitlichkeit“ S. 109.

123 Ebd.

124 Luhmann: „Die Form der Schrift“, S. 366.

125 Ebd.

126 Schlegel: „Kritische Fragmente“ [116], S. 182.

127 De Man: „Die Rhetorik der Zeitlichkeit“ S. 118.

128 Luhmann: *Die Kunst der Gesellschaft*, S. 459.

129 Vgl. Austin: *Zur Theorie der Sprechakte*, S. 43 f.

130 Luhmann: *Die Kunst der Gesellschaft*, S. 459.

131 Vgl. Jakobson: „Linguistik und Poetik“, S. 92.

132 Strohschneider-Kohrs: *Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung*, S. 234.

zip“¹³³, 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. Ironie als Medium der Selbstrepräsentation fungiert einerseits als autoreflexiver (degenerierter) Index der eigenen Verkörperungs- und Inszenierungsbedingungen. Andererseits ist Ironie als Medium der Selbstrepräsentation „epideixis d[er] Unendlichkeit“¹³⁴, das heißt, sie ist ein inszenierter genuiner Index für die grundsätzliche Begrenztheit künstlerischer „Darstellungsformen“.¹³⁵ Zwar werden diese Darstellungsformen das „Opfer ironischer Zersetzung“, doch muß man neben dieser selbstvernichtenden Ironie erster Ordnung eine höhere Ironie zweiter Ordnung annehmen¹³⁶, die an der zersetzten Darstellungsform die „absolute Form“ zum Vorschein bringt.¹³⁷ So besehen verweist die romantische Ironie als „permanente Negation poetischer Formen auf die Idee der Poesie“.¹³⁸ Sie ist mehr als eine *Darstellungsform*, sie ist eine *Vollzugsform*, der ein „Schein von Selbstvernichtung“¹³⁹ eignet.

Die romantische Ironie ist aber auch Vollzugsform einer gleichermaßen rahmensetzenden und rahmenzersetzenden Aufpflanzungsbewegung: 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 Textualitätssystem in sich aufnimmt und (das ist das entscheidende) wiederholt“.¹⁴⁰ Die „Bedingung der Möglichkeit von Ironie“ ist die „Zitierbarkeit bzw. Wiederholbarkeit des Buchstabens“.¹⁴¹ Dabei rekurriert Wellbery nicht nur auf Derridas Begriff der *Iterabilité*, sondern auch auf Sperbers und Wilsons *Echotheorie der Ironie*.

Sperber und Wilson vertreten im Anschluß an Grice die Auffassung, Ironie sei eine Form des „echotischen Erwähnens“ (*echoic mentioning*)¹⁴², bei welcher der ver-

133 Ebd. Vgl. Hamacher: „Der ausgesetzte Satz“, S. 232, der noch einen Schritt weiter geht, wenn er behauptet, in der romantischen Literatur solle „nichts als das Zeigen sich zeigen“ (ebd.).

134 Schlegel: *Philosophische Lehrjahre*, S. 128.

135 Vgl. Benjamin: *Der Begriff der Kunstskritik in der deutschen Romantik*, S. 86.

136 Diese Kennzeichnung trifft auch für die „Ironie der Ironie“ zu, die Schlegel in „Über die Unverständlichkeit“ beschreibt (S. 369).

137 Vgl. Benjamin: *Der Begriff der Kunstskritik in der deutschen Romantik*, S. 86.

138 Schuller: *Romanschlüsse in der Romantik*, S. 36.

139 Schlegel: „Fragmente“ [305], S. 217.

140 Wellbery: „Rhetorik und Literatur“, S. 172; vgl. auch Wiethölter: „Ursprünglicher Gedanken Refrain – Wiederholung“, S. 613, die darüber hinaus eine Verbindung zwischen dem zyklischen Denken und der Ironie herstellt.

141 Ebd.

142 Sperber/Wilson: „Irony and the Use-Mention Distinction“, 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). Ironie wird also als Echo beziehungsweise als imaginäre Replik auf eine vorangegangene Äußerung aufgefaßt – wobei es sich aber auch um eine „imaginäre Äußerung“ handeln kann, dann nämlich, wenn man sich nur auf eine „selbst gedachte“ Äußerung handelt, auf die man „selbst zitierend“ Bezug nimmt. Nach Sperber und Wilson sind es vor allem die Wortwahl des Sprechers, der Ton seiner Äußerung, und der unmittelbare Kontext der

wendete Ausdruck seine illokutionäre Kraft verliert und zu einer *konversationellen Implikatur* wird.¹⁴³ Danach ist eine ironische Äußerung nicht der Ausdruck einer Überzeugung, sondern der Ausdruck einer Überzeugung *über* eine Äußerung. Wer eine ironische Äußerung macht, „is expressing a belief ABOUT his utterance, rather than by MEANS of it“.¹⁴⁴ Diese semantische Differenz macht die ironische Einstellung des Äußernden aus und erklärt zugleich das Phänomen der ironischen Distanz. Die ironische Äußerung ist ein kommentierendes Selbstzitat ohne Anführungszeichen – eine „citation sans guillemets“.¹⁴⁵ Mehr noch: Die ironische Äußerung verdankt sich der Interferenz von modulierender und interpretativer Aufpfropfung. Zum einen erfährt der propositionale Gehalt der Satzbedeutung durch die ironische Einstellung des Sprechers einen Rahmenwechsel. Zum anderen muß dieser semantische Rahmenwechsel vom Rezipienten im Zuge einer interpretativen Aufpfropfung als solcher erkannt werden.

Nach Sperber und Wilson wird die ironische Äußerungsbedeutung aus der Relation zwischen Satzbedeutung und Kontext erschlossen¹⁴⁶, wobei auch die tonale Qualität der Mitteilung relevante semiotische Hinweise liefern kann.¹⁴⁷ In jedem Fall setzt das Verstehen einer ironischen Äußerung eine Aufmerksamkeitsverschiebung von der linguistischen Ebene konventionaler zur semiotischen Ebene indexikalischer Bedeutung voraus. Ironie ist ein perlokutionärer Effekt, auf Grund dessen der Interpret der Äußerung eine „signifikante Struktur“ unterstellt.¹⁴⁸ Die Ironie verdankt sich keiner kodierten Semantik, sondern einer interpretativen Hypothese, die der Rezipient beim Versuch, die intentionale Haltung des Sprechers zu verstehen, aufstellt. Der Sprecher wiederum versucht deutlich zu machen, daß er den Satz, den er äußert, nicht als seine eigene Meinung äußert, sondern als Echo einer fremden Meinung. Um dies zu signalisieren, versucht er den von ihm echotisch erwähnten Satz als „ludicrously inappropriate or irrelevant“¹⁴⁹ zu charakterisieren. Mit anderen Worten: Die relationale Irrelevanz der Äußerung wird zu einem

Äußerung, welche indexikalischen Charakter haben. Ton und Wortwohl „play a part in indicating his own attitude to the proposition mentioned“ (ebd.). Dabei indiziert der ironische Ton das Gegenteil dessen, was propositional repräsentiert wird. Freud vertritt die gängige Auffassung, Ironie bestehe darin, „das Gegenteil von dem, was man dem anderen mitzuteilen beabsichtigt, auszusagen, diesem aber den Widerspruch dadurch zu ersparen, daß man im Tonfall, in den begleitenden Gesten, in kleinen stilistischen Anzeichen – wenn es sich um schriftliche Darstellung handelt – zu verstehen gibt, man meine selbst das Gegenteil der Aussage“ (Freud: *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten*, S. 163). Der ironische Ton weist auf einen performativen Widerspruch hin, ja er scheint ihn in einem gewissen Grade selbst zu erzeugen. Der „ironische Ton“ löst bestimmte Assoziationen aus, die nicht zum propositionalen Gehalt oder der illokutionären Rolle der Äußerung unter den gegebenen Umständen passen wollen. Vgl. hierzu Wirth: *Diskursive Dummheit*, S. 267 ff.

143 Grice: „Logik und Konversation“, S. 255 ff.

144 Sperber/Wilson: „Irony and the Use-Mention Distinction“, S. 554.

145 Barthes: „De l'œuvre au texte“, S. 73.

146 Vgl. Sperber/Wilson: „Irony and the Use-Mention Distinction“, S. 559.

147 Vgl. Peirce: *Collected Papers*, S. 568.

148 Vgl. Derrida: *Grammatologie*, S. 273.

149 Sperber/Wilson: „Irony and the Use-Mention Distinction“, S. 559.

„Ironiesignal“.¹⁵⁰ Aus der Perspektive des Rezipienten sind „Ironiesignale“ genau wie „Fiktionssignale“¹⁵¹ Resultate einer hypothetischen Latenzbeobachtung. Aus der Perspektive des Produzenten gründet der ironische wie der fiktionale Diskurs auf der Geste eines Selbstzitats: In beiden Fällen verhält sich der Produzent gegenüber den von ihm geäußerten Sätzen, als ob er die Äußerung von jemand anderem wörtlich zitiert.¹⁵² Der ironische wie der fiktionale Diskurs verdanken sich mithin einem Verfahren, das mit dem Selbstzitat eine Selbstdistanzierung vornimmt. Dadurch wird das in allen geistigen wie poetischen Prozessen wirksame „Princip der Vereigentümlichung“¹⁵³, das *Fremdes* absorbierend in *Eignes* verwandelt¹⁵⁴, ironisch markiert und reflektiert.

Zusammenfassend läßt sich festhalten, daß der fiktionale und der ironische Diskurs im Kontext der romantischen Universalpoesie in dreierlei Hinsicht interferieren: Erstens behauptet die romantische Ironie als Ironie zweiter Ordnung „ihren fiktionalen Charakter, indem sie die fortwährende Unmöglichkeit zum Ausdruck bringt, die Welt der Fiktion mit der wirklichen Welt zu versöhnen“.¹⁵⁵ Zweitens hat die romantische Ironie die Funktion, den diskursiven Bruch zu markieren, durch den die Trennung zwischen dem „wirklichen Schriftsteller“ und dem „fiktionalen Sprecher“ vollzogen wird¹⁵⁶, wobei sie deutlich macht, daß die mit diesem diskursiven Bruch einhergehende „Multiplikation des Ichs“ dem „fiktiven Ich“ des Autors den Weg verstellt, der „zu seinem wirklichen Ich zurückführt“.¹⁵⁷ Drittens führt die romantische Ironie ostentativ die Aneignungs- und Transformationsverfahren vor, denen sich der Text verdankt: Verfahren, die alle in der iterativen Dynamik der *greffe citationelle* gründen. Diese Aufpfropfungsbewegung oszilliert nicht nur zwischen der zitierenden Aneignung fremder Rede und der zitierenden Reflexion eigener Rede, sondern auch zwischen selbstschöpferischer Rahmensetzung und selbstvernichtender Rahmenzersetzung. Diese doppelte Doppelbewegung verleiht der Aufpfropfung die ironische „Form des Paradoxen“¹⁵⁸ und läßt sie als interpretative Aufpfropfung zu einer Vollzugsform romantischer Ironie werden.

150 Vgl. Warning: „Ironiesignale und ironische Solidarisierung“, S. 420.

151 Vgl. Weinrich: „Fiktionssignale“, S. 525.

152 Vgl. Martínez-Bonati: „Die logische Struktur der Dichtung“, S. 188.

153 Novalis: *Schriften*, Bd. 2, S. 274.

154 Ebd., S. 646.

155 De Man: „Die Rhetorik der Zeitlichkeit“, S. 116.

156 Foucault: „Was ist ein Autor? (Vortrag)“, S. 1020.

157 De Man: „Die Rhetorik der Zeitlichkeit“, S. 117.

158 Schlegel: „Kritische Fragmente“ [48], S. 153.

7.4 Brentanos *Godwi* als Verkörperung des Konzepts frühromantischer Poetik

Vor dem Hintergrund dieser Überlegungen soll im folgenden Brentanos erster und einziger Roman *Godwi* untersucht werden. Ein Roman, 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“. ¹⁵⁹ Mit dem *Godwi* unternimmt Brentano den Versuch, das von Schlegel formulierte Programm einer progressiven Universalpoesie „bis an die Grenze des Absurden“ ¹⁶⁰ in die poetische Tat umzusetzen. ¹⁶¹ Dies geschieht durchaus mit kritisch-ironischer Absicht: der *Godwi* spielt mit der „Form des Paradoxen“ im klaren Bewußtsein „des unendlich vollen Chaos“ ¹⁶², 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*“. ¹⁶³

7.4.1 Inhaltliche und strukturelle Einflüsse auf den *Godwi*

Neben den sehr deutlichen Anspielungen auf die theoretischen Schriften Schlegels machen sich im *Godwi* Einflüsse von Schlegels *Lucinde*, Tiecks *William Lowell*, Jean Pauls *Hesperus* sowie Goethes Romanen *Werther* und *Wilhelm Meisters Lehrjahre* bemerkbar. ¹⁶⁴ Unschwer ist die Figur des Werdo Senne als intertextueller Bezug auf den Harfner im *Wilhelm Meister* zu erkennen. ¹⁶⁵ Wichtiger als die inhaltliche Dimension dieser Bezugnahme sind deren strukturelle und poetologische Implikationen: So werden im *Godwi* die Konsequenzen aus Goethes, Tiecks und Jean Pauls Auseinandersetzung mit der Briefromanpoetik gezogen. Auch die Frage, wie das Verhältnis von Autorschaft und Herausgeberschaft zu bestimmen sei, erhält eine neue, ironische Antwort.

Die Zweiteilung des *Godwi* entspricht der Struktur des *Werther*: Der Briefteil wird von einem Berichtteil abgelöst. Der erste Teil präsentiert sich als Briefsammlung, die größtenteils aus einem Briefwechsel zwischen *Godwi* und seinem Freund

¹⁵⁹ Scharnowski: *Ein wildes gestaltloses Lied*, S. 13.

¹⁶⁰ Wiese: „Brentanos ‚Godwi‘“, S. 247, sowie Bellmann: „Kommentar zu *Godwi*“, S. 600.

¹⁶¹ 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] Sch[legel] bezeugts, andre Vortreffliche auch“ (Vgl. Behler: „Zur Entstehung und Wirkung des Textes“, S. 557).

¹⁶² Schlegel: „Ideen“ [69], S. 263.

¹⁶³ Ebd., S. 646.

¹⁶⁴ Wiese: „Brentanos ‚Godwi‘. Analyse eines ‚romantischen Romans‘“, S. 191.

¹⁶⁵ Dies wurde bereits in der ersten Rezension festgestellt (vgl. Bellmann: „Lesarten und Erläuterungen“, S. 598).

Römer besteht. In diesem Briefteil wird ein Netz von geheimnisvollen Beziehungen zwischen zahlreichen Personen angedeutet. Im zweiten Band berichtet der Autor-Herausgeber Maria, wie er zu *Godwi* reist, um dessen Lebensgeschichte aus erster Hand, nämlich von ihm selbst, zu erfahren. Ebenfalls strukturbestimmend für den *Godwi* ist eine andere Form der Zweiteilung, die sich an Goethes *Wilhelm Meisters Lehrjahre* beobachten läßt. Schlegel zufolge ist dieser Roman „zweimal gemacht, in zwei schöpferischen Momenten, aus zwei Ideen“ ¹⁶⁶: Die eine Idee ist die des „Künstlerromans“, die zweite Idee die einer „Bildungslehre der Lebenskunst“, die zum „Genius des Ganzen“ wird. ¹⁶⁷ Dieses konzeptuelle *dédoublement* wirft die Frage nach der Kohärenz des Textes auf: eine Frage, mit der sich Schlegel eingehend in seinem „Brief über den Roman“ befaßt. Im Gegensatz zu leserorientierten Ansätzen, denen zufolge die Kohärenz des Textes im Spannungsfeld „seiner linearen Manifestation und seiner Interpretation“ ¹⁶⁸ steht, vertritt Schlegel eine idealistische Kohärenztheorie. Was den Roman „zum Ganzen, zum Werk“ macht, ist nicht der „dramatische Zusammenhang der Geschichte“ oder die „Einheit des Buchstabens“ ¹⁶⁹, sondern „die Beziehung der ganzen Komposition auf eine höhere Einheit, als jene Einheit des Buchstabens, über die er sich oft wegsetzt und wegsetzen darf“. ¹⁷⁰ Diese höhere Einheit bezeichnet Schlegel wahlweise als „geistigen Zentralpunkt“ und als „Band der Ideen“. ¹⁷¹ Die höhere Einheit ist jedoch nicht als „Perspektive der Überschau“ ¹⁷² zu denken, sondern als Rahmen, innerhalb dessen heterogene Elemente und Formen „gemischt“ auftreten können. So schreibt Schlegel im „Brief über den Roman“: „[...] ich kann mir einen Roman kaum anders denken, als gemischt aus Erzählung, Gesang und andern Formen“. ¹⁷³ Die höhere Einheit wird offensichtlich durch die universalpoetische Umsetzung der Idee eines „mêler les écritures“ ¹⁷⁴ hergestellt, wobei mit dem Mischen der Schriften das Problem der Rahmung der Schriften virulent wird. Dies zeigt sich, angesichts zahlreicher Liedeinlagen, an der Rahmenkonstruktion sowohl des *Wilhelm Meister* wie des *Godwi*.

Noch in einer weiteren Hinsicht folgt Brentanos *Godwi* einer strukturbestimmenden Idee, die von Schlegel stammt. Gemeint ist die Idee vom Roman als Darstellung einer „künstlich geordnete[n] Verwirrung“, die durch einen „wunderbare[n] ewige[n] Wechsel von Enthusiasmus und Ironie“ in Szene gesetzt wird, „der selbst in den kleinsten Gliedern des Ganzen lebt“. ¹⁷⁵ Schlegels *Lucinde* kann als erster (Selbst-)Versuch gelten, dieses Programm umzusetzen. So schreibt Julius in sei-

¹⁶⁶ Schlegel: „Gespräch über die Poesie“, S. 346.

¹⁶⁷ Ebd.

¹⁶⁸ Eco: *Die Grenzen der Interpretation*, S. 51. Man denke aber auch an Novalis' These vom Leser als „erweiterten Autor“ (Novalis: *Schriften*, Bd. 2, S. 470).

¹⁶⁹ Schlegel: „Gespräch über die Poesie“, S. 336.

¹⁷⁰ Ebd.

¹⁷¹ Ebd.

¹⁷² Vgl. Stierle: „Geschichte als Exemplum – Exemplum als Geschichte“, S. 355.

¹⁷³ Schlegel: „Gespräch über die Poesie“, S. 336.

¹⁷⁴ Vgl. Barthes: „La mort de l'auteur“, S. 65.

¹⁷⁵ Schlegel: „Gespräch über die Poesie“, S. 319.

nem ersten Brief: „Für mich und für diese Schrift, für meine Liebe zu ihr und für ihre Bildung in sich, ist aber kein Zweck zweckmäßiger, als der, daß ich gleich anfangs das was wir Ordnung nennen vernichte, weit von ihr entferne und mir das Recht einer reizenden Verwirrung deutlich zueigne und durch die Tat behaupte“.¹⁷⁶ Die Behauptung durch die Tat ist die Verkörperung dieses Konzepts im Text. Dabei wird die auf der Textoberfläche vorgeführte reizende Verwirrung zum inszenierten genuinen Index mythologischer Schaffenskraft, die „immer noch zu Zeiten wild wächst“.¹⁷⁷ Im *Godwi* wird dieses Programm ironisch reflektiert und moduliert, wie sich am Untertitel – „ein verwilderter Roman“ – ablesen läßt.¹⁷⁸

Tatsächlich wird an der Konstruktion des *Godwi* eine Erzählbewegung sichtbar, „die keiner von außen auferlegten Ordnung zu gehorchen scheint“.¹⁷⁹ Großenteils wird diese Verwirrung der Struktur in der *Godwi*-Forschung als Form „perspektivisch gebrochenen Erzählens“ begriffen.¹⁸⁰ Allerdings steht eine umfassende Untersuchung zum Perspektivismus des *Godwi* noch aus. Insbesondere bleibt zu zeigen, inwiefern der Perspektivismus des *Godwi* als „bewußt durchgeführtes Prinzip“¹⁸¹ einer „romanimmanenten Poetik“¹⁸² angesehen werden kann. Eine grundsätzliche Schwierigkeit bereitet dabei die Vieldeutigkeit des Begriffs der Perspektive.

7.4.2 Die Thematisierung von Perspektive und Rahmen im *Godwi*

Unter einem narratologischen Gesichtspunkt muß es bei einer Untersuchung zum Perspektivismus des *Godwi* um die Erzählperspektive gehen, die auf den „Akt des Erzählens“ und das „Verhältnis von Erzähler und Erzähltem“¹⁸³ abhebt. Dabei ist nicht nur der Aspekt der Ebenendifferenzierung 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?“¹⁸⁴, 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 ausge-

176 Schlegel: *Lucinde*, S. 9.

177 Schlegel: „Gespräch über die Poesie“, S. 331.

178 Doch auch in der Widmung an die „liebliche Minna“ finden sich die entscheidenden Schlüsselwörter. Dort ist sowohl von „wilde[r] Natur“ (S. 13) als auch von „holde[r] Verwirrung“ (ebd.) die Rede.

179 Grob: *Die verwilderte Rede in Brentanos ‚Godwi‘ und L. Sternes ‚Tristram Shandy‘*, S. 91.

180 Regener: „Arabesker *Godwi*: Immanente Kunsttheorie und Gestaltreflexion in Brentanos Roman“, S. 597. Vgl. auch Böckmann: „Die romantische Poesie Brentanos und ihre Grundlagen bei Friedrich Schlegel und Tieck“, S. 134 ff.

181 Meixner: „Denkstein und Bildersaal in Clemens Brentanos ‚Godwi‘“, S. 440.

182 Scharnowski: *Ein wildes gestaltloses Lied*, S. 13.

183 Vgl. Genette: *Die Erzählung*, S. 134 f.

184 Ebd.

richtet wird. Im Rückgriff auf diese Unterscheidung ist nun zu überlegen, was „perspektivisch gebrochenes Erzählen“¹⁸⁵ mit Blick auf die Verwirrung der Struktur im *Godwi* heißen kann. Eine besondere Form des Perspektivenproblems begegnet uns im ersten Band des *Godwi*: Das Aufeinandertreffen der Briefe von Godwi, Römer, Molly, Jost und Joduno, Otilie und Antonio ist eine Inszenierung von Polyperspektivik.¹⁸⁶

Im ersten Band wird die *histoire* wie in jedem Briefroman erst „von Brief zu Brief“ hergestellt, da der „Blick der Briefschreiber“ und der Leser „fragmentarisch“ bleibt.¹⁸⁷ Das „Ganze der Handlung“ kann nur „aus der Perspektive der Überschau“ erkannt werden¹⁸⁸: eine Perspektive, die der erste Band des *Godwi* dem Leser jedoch verweigert. Vielmehr stellt das Perspektivengefüge des *Godwi* die Möglichkeit einer überschauenden, übergeordneten Einheitsstiftung in gleicher Weise in Frage, wie es Hume in seinem *Treatise of Human Nature* mit Blick auf das menschliche Bewußtsein macht. Hume beschreibt das Bewußtsein als „bundle or collection of different perceptions“, das nicht in der Lage ist, „to run the several different perceptions into one“.¹⁸⁹ Auch der Briefroman ist als kolligierende, kon-signative Sammlung von Wahrnehmungsperspektiven aufzufassen, die zu keiner übergeordneten Einheit zu bringen sind. Vielmehr erscheint der Briefwechsel als „Kranz von Fragmenten“¹⁹⁰ beziehungsweise als assoziative Verkettung von Zeichen, durch die eine „Folge von Augenblicken“¹⁹¹ dargestellt wird. Diese verketteten Zeichen lassen sich auf keine vereinheitlichende Zentralperspektive beziehen, sondern gehen fließend ineinander über. Dies zeigt sich bereits im ersten Brief, der die Assoziationen als parergonales Rahmungsprinzip etabliert: ein Prinzip, das „im Inneren“ des Wahrnehmungs- und Denkverfahrens mitwirkt.¹⁹² In seinem Brief an Römer berichtet Godwi von seinem Besuch auf Schloß Eichenwehen. Joduno

185 Regener: „Arabesker *Godwi*: Immanente Kunsttheorie und Gestaltreflexion in Brentanos Roman“, S. 597.

186 Vgl. Moravetz: *Formen der Rezeptionslenkung im Briefroman des 18. Jahrhunderts*, S. 35, sowie Mandelkow: „Der deutsche Briefroman. Zum Problem der Polyperspektive im Epischen“, S. 201.

187 Scharnowski: *Ein wildes gestaltloses Lied*, S. 28.

188 Vgl. Stierle: „Geschichte als Exemplum – Exemplum als Geschichte“, S. 355.

189 Hume: *Treatise of Human Nature*, Bd. 1, S. 540.

190 Schlegel: „Fragmente“ [77], S. 176. Vgl. hierzu auch Bohrer: *Der romantische Brief*, S. 214: Nach Bohrer ist der romantische Brief, im Gegensatz zum dialogischen Brief des 18. Jahrhunderts, das Medium „monologische[r] Konstrukte eines Ichs“, „das keine eigentlich keine Antwort mehr ermöglicht“ (ebd.). Dadurch wird im romantischen Brief die kommunikativ-dialogische Funktion in eine „Spiegelfunktion der eigenen Subjektivität“ transformiert (S. 47). Vgl. auch Schwarz: „Brieftheorie‘ der Romantik“, S. 230: „Vom spezifisch romantischen Brief zu sprechen, wäre im Sinne der romantischen Kunsttheorie unkorrekt; durch die angestrebte Auflösung der Gattungen sind auch die mit ihnen verbundenen speziellen Theorien im mehrfachen Sinne ‚aufgehoben‘ in einer ‚universellen‘ Theorie. Die konstruktiven Merkmale des Briefs sind ebenso sehr Bestandteile aller romantischen ‚Gattungen‘. Damit ist in dieser Epoche die ‚Brieftheorie‘ ganz eng an die Kunsttheorie herangerückt“.

191 Mennemeier: „Rückblick auf Brentanos ‚Godwi‘. Ein Roman ‚ohne Tendenz‘“, S. 25. Staiger spricht gar von einer „reißende[n] Folge von einzelnen Da“ (Staiger: *Die Zeit als Einbildungskraft des Dichters*, S. 70).

192 Derrida: *Die Wahrheit in der Malerei*, S. 74.

hat Godwi nicht nur ein „Blatt Postpapier“ aufs Schreibpult gelegt – es handelt sich offensichtlich um jenes Blatt, auf dem Godwi seinem Freund Römer den vorliegenden Brief schreibt –, sondern auch eine Rose, die bei Godwi im Akt des Schreibens eine Reihe von Assoziationen auslöst. Godwis Gastzimmer ist die Ahnengalerie derer von Eichenwehen, als deren jüngste Nachfahrin er Joduno erkennt. Auf diesem Bild hat Joduno eine Rose in der Hand. Die Ähnlichkeitsassoziation zwischen der Wahrnehmung der Rose im Bild und der Wahrnehmung der Rose „neben mir auf meinem Tische“ löst eine doppelte Rahmenreflexion aus. Die erste betrifft die „medialen Rahmenbedingungen“. So bemerkt Godwi: „[...] wenn ich der Maler gewesen wäre, so hätte ich der Mutter eine Spindel in die Hand gegeben, und der Tochter ein Buch, um anzuzeigen, wie Flachs Leinwand, Leinwand Lumpen, und Lumpen Bücher werden“ (G, S. 19).

Die Wahrnehmung der Ahnenreihe von Rittern und Jägern wird offenbar von der Idee einer Genealogie des Papiers überblendet. Die Bildbetrachtung löst also eine Assoziationskette aus, die in die Reflexion der materialen Rahmenbedingungen des Schreibens mündet. Die zweite Rahmenreflexion betrifft die Differenz zwischen der Rose im Rahmen des Gemäldes und der Rose im Rahmen der Lebenswelt:

Die Rose vor mir sieht mich so freundlich an, – o du verfluchtes Tischbein! Der Tisch hat Beine, die sich mit meinen leichten Füßen gar nicht vertragen. – Sonderbar, kaum spreche ich dieses Wort mit Schmerz und Unwillen aus, so bin ich auch schon wieder mit ihm versöhnt. Unter dem Gemälde des freundlichen Mädchens steht: Tischbein pinxit. Doch was soll das! (G, S. 19).

Godwis Schmerzerlebnis stellt eine Relation zwischen der Bezeichnung des schmerzzeugenden Objekts im Rahmen der Lebenswelt und dem Eigennamen des bilderzeugenden Malers am Rahmen des Gemäldes her. Diese Homonymie führt zu einer Rahmenreflexion, die einer ironischen Rahmenkonfusion geschuldet ist.¹⁹³

Auch auf der Ebene des Erzähldiskurses kommt das Problem des Rahmens und der Rahmenkonfusion ins Spiel. Die „vermeintlich chaotische Struktur des Romans“ kann zum einen als „Reflexion des Erzählens in der Erzählung“¹⁹⁴ gedeutet werden, zum anderen erzeugen die metaleptischen Verschachtelungen des Romans „ein höchstes Maß an romantischer Ironie“.¹⁹⁵ Dabei zeigt sich, daß die Vollzugsform romantischer Ironie nicht auf die Darstellung von „Modulationen“ und

193 Überboten wird dieses Ensemble aus Rahmenreflexion und Rahmenkonfusion dadurch, daß Godwi am Ende seines Briefs überlegt, ob die von ihm geschilderte Schreib-Szene womöglich von Joduno bewußt inszeniert wurde: „Ich hatte bey Tische gesagt, daß ich noch schreiben wollte, Joduno hatte einstweilen alles dazu auf den Tisch gelegt, selbst den Stuhl hingertückt. Neben das Papier hatte sie die schöne Rose hingelegt – hat sie den Tisch wohl auch vor ihr Bild hingertückt?“ (S. 31). Die Frage ist also, ob die von Joduno vorgenommene perspektivische Ausrichtung des Schreibpults auf ihr eigenes Porträt nicht die gesamte Situation moduliert, sie in einen Theaterahmen verwandelt.

194 Reifenberg: *Die ‚schöne Ordnung‘ in Clemens Brentanos Godwi und Ponce de Leon*, S. 92.

195 Meixner: „Denkstein und Bildersaal in Clemens Brentanos ‚Godwi‘“, S. 441.

„Übergängen“ beschränkt bleibt.¹⁹⁶ Vielmehr findet die romantische Ironie im *Godwi* ihren Ausdruck gerade darin, daß die textkonstitutiven Akte der Aufpfropfung im Spannungsfeld von Selbstschöpfung und Selbstvernichtung ausgeführt werden: Jede Aufpfropfung impliziert nicht nur die doppelte Geste der Rahmensetzung, sondern auch der Rahmenzersetzung.

Hieran schließt sich die Frage nach der Rolle des paratextuellen Rahmens im *Godwi* an. Insbesondere ist zu klären, ob das Vorwort auch unter den Vorzeichen der Universalpoesie noch die Funktion eines „Perspectiv“ hat, „dadurch man den ganzen Plan und den Werth eines Buches übersehen könnte“.¹⁹⁷ Diese Frage wird dadurch virulent, daß Schlegel im Namen der romantischen Kunst „Noten, <Vorrede,> Personalitäten, Illusionskünsteleien (mit den Namen und der Anonymität)“¹⁹⁸ ablehnt, während im *Godwi* den beiden Vorreden eine entscheidende Funktion bei der Darstellung des Gesamtkonzepts zukommt. Dabei wird das „Perspectiv“ eine Metapher des Romantischen: „Das Romantische ist also ein Perspectiv oder vielmehr die Farbe des Glases und die Bestimmung des Gegenstandes durch die Form des Glases“ (G, S. 289). 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“¹⁹⁹ des ganzen Buches.

7.4.3 Die Vorreden zum ersten und zum zweiten Band des *Godwi*

In der Vorrede zum ersten Band wendet sich der fiktive Autor „Maria“²⁰⁰ – ähnlich apodiktisch 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. 16).

196 Strohschneider-Kohrs: *Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung*, S. 235.

197 Artikel „Vorrede“ in: *Zedlers Universallexikon* (1746), S. 1073 f.

198 Schlegel: *Kritische Schriften und Fragmente*, S. 205.

199 Schlegel: „Kritische Fragmente“ [8], S. 148. Vgl. hierzu auch Novalis, der behauptet, Titel und Vorrede seien „physiognomisch lesbar“, weshalb die klügeren Autoren die „verrätherischen Inhaltsanzeigen“ wegließen – auch deshalb, „weil eine gute Vorrede schwerer ist, wie das Buch – denn, wie der junge, revolutionäre Lessing [gemeint ist Schlegel – U. W.] sich ausdrückt, so ist die Vorrede Wurzel und Quadrat des Buchs zugleich, und ich füge hinzu, mithin nichts anders als die ächte Rezension desselben“ (Novalis: *Schriften*, Bd. 2, S. 663).

200 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“²⁰¹ 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 innrer Möglichkeit* beschränkt“²⁰², das heißt, daß es „sich selbst nicht widersprechen“ darf, sondern „durchgängig mit sich übereinstimmen“²⁰³ 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. Diese setzt nicht nur eine „völlige Umstrukturierung der Erzählperspektive“²⁰⁴ ins Werk, sondern aus der Perspektive des zweiten Bandes wird die Darstellungsform des ersten Bandes „als verfehlt erklärt“²⁰⁵, da im Rahmen der Briefromanpoetik das Kunstwerk „zum Naturwerk erniedrig[t]“ wird.²⁰⁶ Aus der rückblickenden Perspektive des zweiten Teils wird die Selbstvernichtung 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“²⁰⁷, die im Zuge ihrer ironischen „Selbstbespiegelung“²⁰⁸ *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 hatte²⁰⁹ – eine

201 Artikel „Vorrede“ in: *Zedlers Universalexikon* (1746), S. 1073 f.

202 Schlegel: *Über das Studium der griechischen Poesie*, S. 292.

203 Ebd.

204 Reifenberg: *Die ‚schöne Ordnung‘ in Clemens Brentanos Godwi und Ponce de Leon*, S. 94.

205 Schuller: *Romanschlüsse in der Romantik*, S. 120.

206 Schlegel: *Kritische Schriften und Fragmente*, S. 205.

207 Schlegel: „Fragmente“ [238], S. 204.

208 Ebd.

209 Damit wird auch klar, daß der Name ‚Maria‘ zwei Funktionen hat: Einerseits ist er als Pseudonym Brentanos dessen „zweiter Autorname“ (Lejeune: „Der autobiographische Pakt“, S. 228) – allerdings nicht in dem von Pross behaupteten Sinne, daß Brentano „die Publikation seiner

Funktion, die der fiktive Herausgeber Maria jedoch „ungeschickt“ verrichtet hat, wie er selbst einräumt: „Ich habe leider diese Briefe mit dem Meinigen vermischt, und hoffe einige Entschuldigung, wenn ich erzähle, wie ich zu diesen Briefen gekommen bin“ (G, S. 253).

Damit gerät Marias diskursive Funktion ins Schweben: Seine entblößende „Selbstanzeige“²¹⁰ impliziert, daß er fremdes Geschriebenes 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 Editionsbeauftrag für die im ersten Band präsentierten Briefe:

Mein lieber Maria, dies ist ein Briefwechsel zwischen sehr edlen und interessanten Menschen, er enthält auch einen Teil 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 hier und da zu ändern, damit mehr Einheit hinein kömmt. Ich denke das Ganze herauszugeben, und habe die Erlaubnis der vorkommenden Personen dazu (G, S. 254).

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 editoriales Hilfsarbeiters. Nicht er, sondern Herr Römer gedenkt „das Ganze herauszugeben“. Ein Hinweis auf den editoriales „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. 254) aufgebracht ist. Erstens: Der gewählte Titel: „Godwi oder Das steinerne Bild der Mutter. Ein verwilderter Roman von Maria“ verrät, daß sich Maria trotz der subalternen Rolle, die ihm von Römer vor-

Texte unter dem Namen ihm nahestehender Frauen“ vornehme (Pross: *Falschnamenmünzer*, S. 50). Vielmehr handelt es sich bei dem Pseudonym ‚Maria‘ um eine 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“, 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.

210 Iser: *Der Akt des Lesens*, S. 136.

geschrieben ist, den Roman aneignet. 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. Zweitens: Wenn Maria seinem Auftraggeber Römer nicht das Manuskript, sondern den gedruckten Band überreicht, so ist dies ein Symptom dafür, daß Maria – darin dem Beispiel Wielands bei der Herausgabe von La Roches *Fräulein von Sternheim* folgend²¹¹ – auch beim Vollzug des Akts der Publikation eigenmächtig gehandelt hat. Drittens: Der Untertitel „ein verwilderter Roman von Maria“ legt 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.²¹² 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. 239).

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“²¹³ zeigt. Der zweite Band des *Godwi* erscheint nicht nur als „Versuch einer Ordnung des ersten Teils“²¹⁴ respektive „als Text aus Vorgeschichten“²¹⁵, 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,

211 Vgl. Wieland: „Vorwort“ zu La Roches *Geschichte des Fräuleins von Sternheim*, S. 5, sowie Bovenschen: *Die imaginierte Weiblichkeit*, S. 197 f.

212 Insofern ist Wieses Auffassung kritisch zu hinterfragen, daß mit Marias Eingeständnis, er habe die Briefe mit dem seinigen vermischt, der Briefwechsel „ins unverbindlich Poetische gertickt“ werde (Wiese: „Brentanos ‚Godwi‘“, 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*, S. 109).

213 Meixner: „Denkstein und Bildersaal in Clemens Brentanos ‚Godwi‘“, S. 440 f.

214 Braun: *Divergentes Bewusstsein*, S. 233.

215 Ebd.

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“²¹⁶ 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“²¹⁷, 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“²¹⁸ von Marias Versuch, die Autorfunktion zu erfüllen. Mit der Einführung Marias als Ich-Erzähler des zweiten Bandes wiederholt sich sein Scheitern als Autor auf einer „neuen Ebene fiktiver Wirklichkeit“²¹⁹ – einer Ebene, „die vom Romanschreiben handelt und das Vorhergehende als einen Roman im Roman umschließt“.²²⁰ 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 jedoch 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:

Unmutig über mein Unglück, und ohne alle Quellen zu der weitem Fortsetzung des Buchs, zu der ich mich doch durch den ersten Band verbindlich fühle, – 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 Teil mit seiner Hülfe auszuschreiben; und der zweite Teil ist die treue Geschichte, wie ich ihn fand, und was mir mit ihm begegnete (G, S. 255).

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“ seiner eigenen Lebensgeschichte, Maria fungiert als dessen mitschreibender *Greffier*. Zugleich steht Maria jedoch weiter-

216 Kerr: *Godwi. Ein Kapitel deutscher Romantik*, S. 77.

217 Vgl. Strohschneider-Kohrs: *Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung*, S. 343.

218 Vgl. Austin: *Zur Theorie der Sprechakte*, S. 36.

219 Reifenberg: *Die ‚schöne Ordnung‘ in Clemens Brentanos Godwi und Ponce de Leon*, S. 94.

220 Ebd.

hin, 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.

Ich fürchtete mich etwas vor ihm, denn es gehört eine große Seelenruhe dazu, einen Autor vor sich zu sehen, der einen so unschönirt herausgiebt, und die Menschen noch im Wahne läßt, als habe er alles das erfunden. Gut, daß er nichts davon zu wissen schien [...]“ (G, S. 265).

Die Tatsache, daß sich Maria selbst als Autor beschreibt, der seinen Erzählgegenstand „unschönirt 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 – wenn gleich unter umgekehrten Vorzeichen: Nun wird Maria zu einem Erzählgegenstand Godwis, der in seiner „fragmentarischen Fortsetzung“ die letzten Äußerungen Marias mehr oder weniger „unschönirt 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.²²¹ 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“.²²² Mit der „an den Leser“ adressierten Nachricht (G, S. 472 f.) 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.

221 Barthes: „La mort de l'auteur“, S. 64.

222 Vgl. Scharnowski: *Ein wildes gestaltloses Lied*, S. 178.

7.5 Die ironische Metalepse als Vollzugsform struktureller Verwilderung

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“²²³, so daß „Binnen- und Rahmenerzählung einander wechselseitig enthalten“²²⁴. Entweder dringt der extradiegetische Erzähler ins intradiegetische Universum ein, oder aber eine Figur der intradiegetischen Ebene tritt am extradiegetischen Rand auf.²²⁵ Im zweiten Band des *Godwi* werden beide Formen der metaleptischen Rahmenkonfusion simultan vorgeführt. In dem Maße, in dem Maria intradiegetisiert wird, erfährt *Godwi* seine Extradiegetisierung.

Nachdem Godwi Maria lobend bescheinigt hat, er verfüge über die Gabe, „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 betrübte usw.‘, sah mich an, blätterte weiter – Römer – Godwi – Otilie – Joduno – und lief mit dem Buche davon“ (G, S. 341).

Godwi wird durch die Lektüre des Buches, das sein Leben in Briefen darzustellen versucht, zu einem metafictionalen 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 miteinander machen“, 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 Band falle“ (G, S. 345). Diese Referentialisierung des Romangeschehens wird durch auf Extratextuelles – „dies ist der Teich“ – und auf Intratextuelles – „Seite 266 im ersten Band“ – verweisende Indices vollzogen. Die Bezugnahme Godwis auf das im 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 intradiegetisch-homodiegetische Instanz das Darstellungs- und Rahmungsverfahren der extradiegetisch-heterodiegetischen Instanz Maria kommentiert und durch seinen Kommentar objektiviert.

Diese metaleptische Rahmenkonfusion dient einer Reflexion „des eigenen fiktionalen Status“²²⁶, 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 Francesco Fiormonti „unverfälscht“ gelassen

223 Genette: *Die Erzählung*, S. 167.

224 Martínez/Scheffel: *Einführung in die Erzähltheorie*, S. 79.

225 Vgl. Genette: *Die Erzählung*, S. 167.

226 Hutcheons: *Narcissistic Narrative*, S. xii.

(G, S. 433), so folgt daraus, daß er alle anderen Briefe für verfälscht hält.²²⁷ 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. 346). Während die Formulierung ‚ziemlich getroffen‘ impliziert, daß es sich bei Otilie und den Greis um Personen handelt, die wirklich existiert haben, die sich mithin portraituren 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 wohl vom Blitze erschlagen lassen.

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

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. 346 f.).

227 Da die Eingriffe Marias in den ersten Teil durch keine editoriale Indices angezeigt werden, bleibt unklar, wie weit Maria bei der Verfälschung der Briefe des ersten Teils gegangen ist. Aus den Hinweisen Godwis kann geschlossen werden, daß es sich dabei unter anderem um die gereimten Dialoge zwischen Tilie und Godwi handelt, die im Rahmen von Godwis Briefen an Römer vorkommen. Auch bei der berühmten ‚Kußepisode‘ (G, S. 21 f.) liegt möglicherweise ein verfälschender Eingriff Marias vor. Godwi behauptet in einem Brief an Römer, daß sich Molly von ihm einen Kuß „rauben“ ließ, nachdem sie ihm widerstrebend befohlen hat, daß er sie verlassen soll. Römer deutet den Kuß in seinem Antwortschreiben an Godwi als performativen Widerspruch: Ihm zufolge fordert Molly „durch das Feuer eben dieses Kusses dich auf, das Gebäude ihrer ganzen Weisheit zu zertrümmern“ (G, S. 33). Molly dagegen schildert die ‚Kußepisode‘ in einer ganz anderen Chronologie. Danach ist der Kuß, den Godwi ihr raubt, der Grund dafür, daß sie ihm befiehlt „wegzureisen“ (G, S. 100). Ist der Kuß in der Darstellung Godwis ein Kuß des Abschieds, der bei Molly einen ambivalenten perlokutionären Effekt auslöst, so ist der Kuß in Mollys Darstellung die Ursache dafür, daß sie Godwis Abreise befiehlt. Offensichtlich besteht hinsichtlich der zeitlichen und kausalen Relation der *res factae* keine Übereinstimmung. Umso mehr überrascht, daß trotz aller perspektivischen Differenzen die Schilderung der ‚inneren Geschichte‘ der Beteiligten bis hin zur Wortwahl auf merkwürdige Weise koinzidieren. Römer deutet den Kuß als indirekten Appell an Godwi, „das Gebäude ihrer ganzen Weisheit zu zertrümmern“ (G, S. 33), Molly spricht in ihrem Brief an Werdo Senne davon, daß der geraubte Kuß, „den ganzen stolzen Tempel meiner Weisheit zusammengestürzt“ hatte (G, S. 100). Unklar bleibt, wie diese Koinzidenz zu deuten ist: Handelt es sich um die Darstellung eines ‚diskursiven Zufalls‘ oder zeigt sich hier der Eingriff eines Editors, der die Szene so umschreibt, daß „mehr Einheit hinein kömmt“ (G, S. 254).

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.²²⁸ Diese gleichermaßen metafiktionale wie metanarrative 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 Widersprüchen steht, die uns bei Rousseau und Wieland begegneten. Auch die von Rousseau in der „Préface“ aufgeworfene Frage *Portrait* oder *Tableau d'imagination* 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 muten 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; so beginnt Maria mit der *exclamatio*: „Wo will es am Ende hinaus!“ (G, S. 253).

Dieser am Anfang stehende Bezug auf das Ende bringt, darin dem Beispiel des Athenäumsfragments 116 folgend, eine besondere Form „zyklischen Denkens“²²⁹ ins Spiel: Eine Erörterung alternativer narrativer Möglichkeiten, die sich jedoch 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. 346). Diese metanarrative Reflexion dynamisiert das Handlungsgefüge „von innen heraus“²³⁰, 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 nämlich mit einer quasi-transzendentalen Begründung der Alternativlosigkeit der gesetzten Narration: „Es würde sicher zu einem solchen ehrenrührigen Komplott gekommen sein, hätte mir der Buchdrucker nicht so zugesetzt, daß ich nicht Zeit hatte, sie zu verführen“ (G, S. 346 f.).

Die plausible Motivation der *histoire* wird dem pragmatischen Druck geopfert, den der drängende Buchdrucker als Rahmungsinstanz erzeugt. Dadurch nimmt dieser vom äußersten Rand des Diskurses her auf die Gestaltung der Geschichte Einfluß. Dergestalt wirken die pragmatischen Rahmenbedingungen des Akts der Publikation „parergonal“ im Inneren des narrativen Verfahrens mit.²³¹ Zugleich wird deutlich, daß die Erörterung narrativer Alternativen den metanarrativen, poetologischen Zweck

228 Vgl. Schuller: *Romanschlüsse in der Romantik*, S. 118.

229 Schlegel: „Geist der Fichtischen Wissenschaftslehre“, S. 35, Nr. 177.

230 Luhmann: *Die Kunst der Gesellschaft*, S. 401.

231 Derrida: *Die Wahrheit in der Malerei*, S. 84.

hat, darauf hinzuweisen, daß das Kunstwerk ein „Gewebe“ aus „Beziehung und Verwandlung“ ist.²³² Während der erste Hinweis Godwis – „Dies ist der Teich, in den ich auf 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, hinterfragt Godwi 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 Mythologie geben?“ (G, S. 347).

Die Anspielung auf Schlegels *Neue Mythologie* gibt Anlaß zu einer poetologischen Digression Marias über das „goldene Zeitalter“, in dem „nichts mehr kann gewußt werden“, da einerseits „das Wissen das Leben selbst ist“ und da wir andererseits „keine Einheit mehr denken können“ (ebd.). 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 Mollys, von Kordelien 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 (G, S. 348).

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. Marias „pouvoir [...] de mêler les écritures“²³³ 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. 348).

Das für die natürliche Rhetorik des Briefromans so typische Hineinkopieren von ‚konzeptioneller Mündlichkeit‘ in den medialen 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 Zusammen-

232 Schlegel: „Gespräch über die Poesie“, S. 318.

233 Barthes: „La mort de l’auteur“, S. 65.

schreibens 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 Aufführung 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 bei Wellner, und auch an jenem Abend niedergeschrieben hatte: sie könnten eigentlich alle an diesem Abend, geschrieben sein, 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 vermutlich zu machen. – Es wird ihnen um so leichter werden, dieses zu tun, als es sehr viele Menschen giebt, denen alles leicht und das Bedürfnis dringend war. Ich lasse diese Fragmente ohngefähr so folgen, wie sie mir in der Zeit gefolgt zu sein scheinen – (G, S. 413 f.).

Die Fragmente von Godwis Vater, bei denen es sich im Sinne der Briefromanpoetik Richardsons um Schriftstücke *written to the moment* handelt, werden im Rahmen von Maria editorialer 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. Die Vorlage für dieses Erzählen „vor den Augen des Lesers“²³⁴ liefert Jean Pauls *Hesperus*.

7.6 Der *Godwi* im Spannungsfeld von *written to the moment* und *editing to the moment*

7.6.1 Ansätze einer Modulation des *written to the moment* im *Hesperus*

Jean Paul nimmt mit seinem *Hesperus* die frühromantische Bestimmung des Roman als „eine Art von Brief“ vorweg²³⁵, und zwar in jener in der *Vorschule der Ästhetik* behaupteten Form, daß „überhaupt die Bücher nur größere Briefe an das Publikum sind“, die um jene „angenehme Nachlässigkeit“ ringen, „die man in klei-

234 Kerr: *Godwi. Ein Kapitel deutscher Romantik*, S. 77.

235 Schlegel: *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, hg. v. Ernst Behler u. a., Bd. 18, München u. a. 1963, S. 494, Nr. 222.

neren Briefen so achtet und genießt“.²³⁶ Nach Pankow ist der *Hesperus* einer der ersten bedeutenden Briefromane, „der die Funktion der Briefform nicht mehr auf den narrativen Innenraum begrenzt“.²³⁷ Im *Hesperus* gibt es keine scharfe Trennung mehr zwischen dem „Textinnenraum“ und dem „nichtbrieflichen Rahmen“, sondern der *Hesperus* markiert den „Übergang vom *gerahmten* Briefkorpus zum Roman, der selbst als Brief figuriert“.²³⁸ Man kann noch einen Schritt weiter gehen und feststellen, daß im *Hesperus* die Poetik des *written to the moment* vom Textinnenraum auf den Rahmen projiziert wird. Inszeniert wird nicht mehr das genuin indexikalische *written to the moment* eines existentiell mit den berichteten Ereignissen verknüpften Briefschreibers, sondern der Moment des editoriales Zusammenschreibens. Der als „Lebensbeschreiber“ beauftragte „Jean Paul“ hat die Funktion, als „Supernumerarkopist der Natur“²³⁹ eine Geschichte gleichsam im Moment ihrer Entstehung mit- und abzuschreiben.

Da an der Geschichte und ihrer Entwicklung „das Schicksal selber noch“ arbeitet, werde, so kündigt der Auftraggeber Knep dem Biographen Jean Paul an, von dem Hund „Spitzius“, der die Funktion eines Briefträgers hat, „ein Glied nach dem andern“ übermitteln, „so wie es von der Drechselbank der Zeit abfalle“ (H, S. 509). Damit wird die Poetik des *written to the moment* auf die performativen und parerogalen Rahmungsbedingungen des Diskurses übertragen: Das *written to the moment* wird in ein *editing to the moment* moduliert. Die Augenblickshaftigkeit des *editing to the moment* betrifft gleichermaßen die poetischen Rahmungsbedingungen und die postalischen Übertragungsbedingungen. Der Leser erlebt den Entstehungsprozess des Werks kapitelweise mit. Zum einen werden ihm die vom Spitz „Spitzius“ übertragenen Hundspostbriefe präsentiert, zum anderen erhält er ein Protokoll der Umstände, unter denen die Hundspost eingetroffen ist. Die „Erzählfigur Jean Paul“ ergänzt ihre „reproduzierende Tätigkeit“ als Kopist mit „eigenständigen Zugaben“, wodurch ein „widerstreitendes Nebeneinander von Zufall und Einfall“²⁴⁰ entsteht. Erb deutet dies als Versuch Jean Pauls, sich „von der Herausgeberfunktion im engeren Sinn zu lösen“.²⁴¹ Miller geht dagegen davon aus, daß die Funktion des Ich-Erzählers „auf den dürren Part des Herausgebers und Chronisten“²⁴² übertragen wird. Offensichtlich changiert die Herausgeberrolle zwischen der Funktion eines kopierenden Schreibers und der Funktion eines autonomen Autors.²⁴³ Zum vermittelnden Moment zwischen beiden Funktionen wird das Verfahren der Aufspaltung.

236 Jean Paul: *Vorschule der Ästhetik*, S. 406 f.

237 Pankow: *Brieflichkeit*, S. 124.

238 Ebd., S. 127.

239 Jean Paul: *Hesperus*, S. 1232. Im folgenden wird der *Hesperus* mit der Sigle H im Text zitiert.

240 Erb: *Schreib-Arbeit*, S. 48.

241 Ebd., S. 47.

242 Miller: „Die Rollen des Erzählers“, S. 89. Vgl. hierzu Nienhaus: „Der Erzähler als Held“, der die These vertritt, die „Umwandlung des freischwebenden Erzähler-Ichs zur Erzählfigur“ habe „die Integration der Rolle eines fiktiven Autors in den Roman zur Folge“ (S. 57).

243 Dabei kommt auch, wie Pfothenhauer bemerkt, das im Rahmen des „Papiernen“ gegebene „Versprechen der Unsterblichkeit“ des Autors ins Spiel (Pfothenhauer: „Bilderfluch und Bilderflut: zu Jean Pauls ‚Hesperus‘“, S. 21).

Die narrative Funktion des editoriales „Lebensbeschreibers“ Jean Paul besteht darin, die von einem anonymen „Original-Historicus“ als Augenzeugen verfaßten und vom Posthund Spitzius übertragenen Dokumente „zu einem Roman zu veredeln“ (H, S. 509).²⁴⁴ Dieses „Veredeln“ ist im zweifachen Sinne als modulierende Aufspaltung zu verstehen. Zum einen beschränkt sich die diskursive Funktion Jean Pauls auf die eines Kopisten, der nur das abschreibt, „was mir der Hund gebracht“ (H, S. 689). Zum anderen wird dieser Hund explizit mit Pegasus verglichen (H, S. 509), das heißt, der Mythos dichterischer Phantasie wird durch einen Briefträger in Hundegestalt verkörpert, der dem Lebensbeschreiber Jean Paul historische Berichte überbringt. Bei ihrer Bearbeitung ist Jean Paul jedoch nicht an das Kriterium ‚historischer Wahrheit‘ gebunden, denn er hat die biographische Auftragsarbeit unter der Bedingung übernommen, „daß darin die Wahrheit nur meine Gesellschaftsdame, aber nicht meine Führerin sei“ (ebd.).

Die Hundspostbriefe dienen Jean Paul nicht nur als ‚Vorlage‘, sondern als ‚Unterlage‘, die der Erzählung „so viel Nahrungssaft zutragen“ soll (ebd.), daß die aufspaltende Veredelung zum Roman werden kann. Dadurch findet ein *dédoublement* des *written to the moment* statt – einmal das *written to the moment* des Verfassers der Hundspostbriefe, der als reiner Geschichtsschreiber die *histoire* liefert, zum anderen das *written to the moment* des aufspaltend-veredelnden Poeten, der als Erzähler-Herausgeber nicht nur die stilistische, sondern auch die diskursive Ordnungsmacht hat. Diese Regiefunktion des Erzähler-Herausgebers ist jedoch keine freie „pouvoir [...] de mêler les écritures“²⁴⁵ oder eine bloß assoziative „power

244 Zugleich erweist sich der *Hesperus* auch als Produkt realer intertextueller Aufspaltungen, denn er verwertet Motive von *Robinson Crusoe*, *Gullivers' Travels* und des *Werther*. Bereits in der Vorrede zum *Hesperus* wird das berühmte Herausgebervorwort des *Werther* parodiert, wenn es heißt: „Komm, liebe müde Seele, die du etwas zu vergessen hast, entweder einen trüben Tag oder ein überwölktes Jahr, oder einen Menschen, der dich kränkt, oder einen, der dich liebt, oder eine entlaubte Jugend, oder ein ganzes schweres Leben“ (H, S. 487 f.). Während der Herausgeber des *Werther* als *Consignateur* versammelt, was er von der „Geschichte des armen Werther“ hat auffinden können und die Tröstungsfunktion an die Authentizität der Briefe koppelt, argumentiert der Vorredenverfasser des *Hesperus* genau umgekehrt: „[...] komm in meinen Abendstern und erquickte dich mit seinem kleinen Schimmer, aber schließe, wenn dir die poetische Täuschung flüchtige süße Schmerzen gibt, daraus: Vielleicht ist das auch eine, was mir die längeren tiefern macht“ (ebd.). Während im *Werther* dem Leser durch die vermeintliche Authentizität des Präsentierten Trost versprochen wird, soll die Tröstungsfunktion des *Hesperus* offenbar gerade im Durchschauen der Fiktion als Fiktion, also im Erkennen der Fiktion als *non-deceptive pretending* liegen. Auch das Ende des *Hesperus* spielt auf den *Werther* an. Da nach dem 44. Kapitel die Hundspost ausbleibt, der Posthund also offensichtlich „von diesem gelehrten Werke die Hand oder Pfote abgezogen“ hat, beschließt der ‚Lebensbeschreiber‘ Jean Paul das Schlußkapitel selbst zu schreiben. In diesem Moment trifft jedoch – welch ein Zufall! – Dr. Fenk ein und nennt dem Erzähler-Herausgeber Jean Paul den bis dahin unbekanntem Ort des Geschehens: „Nun aber denke man sich mein staunendes Händezusammenschlagen, als der Doktor mir das Ländchen nannte, wo die ganze Geschichte vorging: *** heißt wirklich das Ländchen. ‚Ich solle nur hin,‘ sagt er, ‚so könnt‘ ich das 45ste Schwanz-Kapitel aus der Quelle schöpfen [...]“ (H, S. 1218 f.). Dieses ‚Aus-der-Quelle-schöpfen‘ steht in direkter Analogie zu jener entscheidenden Stelle im *Werther*, wo der Herausgeber zum auktorialen Erzähler wird und vorführt, was er „aus dem Munde Lottens, Albertens, seines Bedienten, und anderer Zeugen gesammelt [hat]“ (W, S. 198).

245 Barthes: „La mort de l'auteur“, S. 65.

of mixing“²⁴⁶, sondern sie wird durch die performativen Rahmenbedingungen postalischer Übertragung determiniert.²⁴⁷ Die editoriale Regiefunktion wird somit an den zwischen den beiden Momenten des Schreibens liegenden *moment of transmission* delegiert.

Insofern das Eintreffen der Briefe in den Mittelpunkt rückt, dreht der *Hesperus* die zentrale Verschiebung, durch die das briefpoetische *written to the moment* des 18. Jahrhunderts bestimmt war, zurück.²⁴⁸ Fokussierte die Briefromanpoetik des *written to the moment* den Moment des Schreibens, der in der Monumentalität des Briefs als genuiner Index gespeichert ist, so erhält im *Hesperus* wieder der für die antike Brieftheorie entscheidende Moment des Briefempfangs zentrale Bedeutung.²⁴⁹ Der *Hesperus* überwindet das auf eine inszenierte genuine Indexikalität fixierte *written to the moment* im Ausgang von Richardson und entwirft statt dessen eine Poetik des *editing to the moment*: eine Poetik, die ihre veredelnden Aufpfropfungen unmittelbar nach dem Eintreffen der Originaldokumente vornimmt.

7.6.2 Das *editing to the moment* und die Digression als wildes Aufpfropfungsverfahren

Wie der Lebensbeschreiber im *Hesperus*, so rekurriert auch Maria bei seiner Lebensbeschreibung Godwis auf das aufpfropfende Verfahren des *editing to the moment*. Dabei beschränken sich die Veredelungen auf das zitierende Zusammenschreiben und sukzessive Aneinanderreihen des Materials in der kontingenten Reihenfolge seines Eintreffens. Allerdings ist festzustellen, daß Maria seine editoriale Regie- und Organisationsfunktion in der „fragmentarischen Fortsetzung“ des Romans zunehmend verliert. Statt dessen übernimmt Godwi mit der Funktion Herausgeber auch die Organisationsfunktion von Maria.

Der ganze zweite Teil steht unter dem Vorzeichen einer assoziativen Narration, in deren Rahmen „produzierende narrative Akte“²⁵⁰ 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. Das Verfahren des *editing to the moment* umfaßt dabei nicht nur die performative Rahmung schriftlicher Dokumente, sondern auch die mündlicher Erzählungen: „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.420).

246 Hume: *Enquiry Concerning Human Understanding*, S. 47 (§ 39).

247 Vgl. Siegert: *Relais. Geschichte der Literatur als Epoche der Post*, S. 30, wo das Problem der performativen Übertragungsbedingungen der Schrift „von Poststation zu Poststation“ aufgeworfen wird.

248 Vgl. hierzu auch Birus: „Systematische Verschiebung der Erzählperspektive in Jean Pauls früher Prosa“, S. 91.

249 Vgl. Vosskamp: „Dialogische Vergegenwärtigung beim Schreiben und Lesen“, S. 81.

250 Vgl. Genette: *Die Erzählung*, S. 16.

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 eigenen Lebens anfangen können“ (G, S. 421). 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, das die Poetik des *written to the moment* mit der des *editing to the moment* koppelt. Nach der Entdeckung, daß Römer das Kind von Molly und Godwi Senior ist, findet der zweite Band sein ebenso vorläufiges wie willkürliches Ende: „Nun geht es zu Ende, unterbrach sich Godwi freudig“ (G, S. 437) und schickt kurz darauf alle *dramatis personae* des ersten Teils im Rahmen einer finalen narrativen Metalepse nach Italien. Dabei werden die reisenden Zugvögel aus Marais eigenen Jugenderinnerungen (vgl. G, S. 361) 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. 438).

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“²⁵¹, 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. 438). Das Erschrecken vor der Dynamik des endlosen Dazu- und Weitererzählens ist das entscheidende Motiv dieser Passage, denn auch nachdem Godwi erklärt: „Nun sind wir endlich fertig“ (G, S. 439), 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. 441) weiter. Dergestalt wird das endlose Weitererzählen zu einem performativen Widerspruch jedes teleologischen Versuchs, dem Erzähldiskurs deklarativ ein Ende zu bereiten. Der Umstand, daß dem Diskurs kein Ende gesetzt werden kann, deutet auf eine Inszenierung der Erzählung als „Product [einer ins unendliche gehenden Thätigkeit]“²⁵² hin. Diese ins unendliche gehende

251 Schlegel: „Fragmente“ [116], S. 182.

252 Fichte: *Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre*, S. 216.

Tätigkeit folgt der nicht still zu stellenden Dynamik der Digression: eine Dynamik, die es unmöglich macht, einen „festen Standpunkt“²⁵³ 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“²⁵⁴, eine ironische Inszenierung auf der Ebene der Verkörperung. Bereits bei Sterne wird die Digression als Form diskursiver Verwirderung ausgezeichnet: Nachdem Tristram Shandy das poetische Konzept seiner Autobiographie als Wechselspiel von „digressiven und progressiven Bewegungen“²⁵⁵ beschrieben hat, heißt es zu Beginn des sechsten Buches rückblickend: „What a wilderness has it been“.²⁵⁶ Die Digressionspoetik Sterne führt die wilden Abschweifungen der Assoziation vor, welche die „unlimited power of mixing, compounding, seperating, and dividing“²⁵⁷ 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“²⁵⁸ zur Schau zu stellen. Damit wird die digressive Unordnung der „Gesamtstruktur“²⁵⁹ auf gleiche Weise zur Selbstdarstellung des universalpoetischen Konzepts wie das zyklische Arrangement des Athenäumsfragments 116. Auch die digressive Unordnung des Diskurses wird zu einer Kritik der idealistischen These einer selbstkonstitutiven „absoluten Thätigkeit“²⁶⁰ 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“²⁶¹ zusammenassoziiert werden kann, doch verhindert die Dynamik der assoziativen Gedankenfolge zugleich, daß das Bewußtsein zu einer perspektivierenden Einheitsstiftung in der Lage wäre.²⁶² 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

253 Ebd.

254 Schlegel: „Gespräch über die Poesie“, S. 331.

255 Sterne: *Leben und Meinungen von Tristram Shandy*, S. 84.

256 Sterne: *The Life and Opinions of Tristram Shandy*, S. 397. Vgl. Grob: *Die verwilderte Rede*, S. 7.

257 Hume: *Enquiry Concerning Human Understanding*, 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“ (Lobsien: *Kunst der Assoziation*, S. 44).

258 Schlegel: „Gespräch über die Poesie“, S. 319.

259 Vgl. Nünning: „Renaissance eines anthropologisierten Passepartouts“, S. 19.

260 Fichte: *Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre*, S. 127.

261 Hume: *Treatise of Human Nature*, Bd. 1, S. 534.

262 Vgl. Hume: *Treatise of Human Nature*, Bd. 1, S. 540.

zu einem permanenten Abschweifen. Dergestalt läßt sich mit der Digressionspoetik Sterne 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.²⁶³

Im *Godwi* wird indes nicht nur Fichtes Subjektphilosophie, sondern auch Schlegels Universalpoesie ironisch in Szene gesetzt: Die Doppelbewegung von Selbstschöpfung und Selbstvernichtung findet unter den Bedingungen einer verwilderten *greffe citationelle* statt, die als digressive Wucherung des Diskurses in Erscheinung tritt.²⁶⁴ Anstatt Schlegels Forderung zu folgen, die „alte Natur und Kraft“²⁶⁵ 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 deren „der Schößling sich selbst aufgepfropft“²⁶⁶ wird. Im *Godwi* fungieren die immer neu dazugeschriebenen Textfragmente als Pfropfreiser, die „in ihrer Zusammensetzung das Ganze des Eigenkörpers“ bilden, so daß am Ende ein „Baum ohne Wurzel“ herauskommt.²⁶⁷ 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]“.²⁶⁸

7.7 Die Dynamik der Digression und das Problem der Perspektive

Das Modell einer von außen an den gerahmten Text herangetragenem 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. Ange-

263 Derrida: „Die zweifache Séance“, S. 334.

264 Vgl. Derrida: „Buch-Außerhalb. Vorreden/Vorworte“, S. 35.

265 Schlegel: „Gespräch über die Poesie“, S. 319.

266 Derrida: „Die zweifache Séance“, S. 403.

267 Ebd.

268 Schlegel: *Kritische Schriften und Fragmente*, S. 205.

sichts der wild dazuschreibenden, digressiven Dynamik des Textes verliert der Paratext seine Funktion, ein „Perspektiv“ zu sein, „dadurch man den ganzen Plan und den Werth eines Buches übersehen könnte“.²⁶⁹ Mit der digressiven Verwilderung des Diskurses ist solch eine perspektivische Übersicht nicht mehr möglich. Vielmehr wird die Gesamtstruktur des Textes zur Verkörperung eines „dirigierenden Begriffs“²⁷⁰ und mithin zum „wahren Vorwort“²⁷¹, 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“.²⁷² Im *Godwi* ist dieses „Ziel des Ganzen“ nicht klar erkennbar: Die dirigierende Dynamik des Textes steht in einem nicht auflösenden Spannungsverhältnis zu dessen digressiver Dynamik. Auf diese prekäre Lage deutet auch eine Bemerkung im siebenunddreißigsten Kapitel hin. Dort berichtet Godwi von seiner Rheinreise, die ihn zu einem Lustschloß führt, dessen Lage und Architektur er ausgiebig beschreibt (*G*, S. 493 f.). Völlig unvermittelt heißt es dann auf einmal: „Auf dem höchsten Punkte des Schlosses steht ein Belvedere, und ein gutes Perspektiv“²⁷³, für die, welche das ganze Buch nicht verstehen“ (*G*, S. 494).

Der Hinweis auf das gute Perspektiv evokiert das Modell einer überlegenen Perspektive, von der aus ein verstehender „Überblick“²⁷⁴ 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 Verwilderung 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 stillzustellenden digressiven Dynamik weder aus der Perspektive des Haupttextes noch aus der Perspektive des Vorworts ein Überblick über den Plan und den Wert des Ganzen möglich. Dergestalt macht das unentwegte digressive Dazuschreiben als im Rahmen und am Rahmen des Textes wirksame Aufpfropfungsbewegung jeden Versuch zunichte, einen „festen Standpunkt“²⁷⁵ einzunehmen. Trotz dieser Abwertung des Paratextes zugunsten dessen, was sich am Text zeigt, sind die Paratexte des *Godwi* nicht funktionslos – an ihnen zeigen sich nicht nur ebenfalls die Spuren der digressiven Dynamik der Aufpfropfung, sondern sie sind Zonen performativer Überblendungen und perspektivischer Übergänge.

269 Artikel „Vorrede“ in: *Zedlers Universallexikon* (1746), S. 1073 f.

270 Schlegel: *Über das Studium der griechischen Poesie*, S. 232.

271 Vgl. Derrida: „Hors livre. Préfaces“, S. 22.

272 Schlegel: *Über das Studium der griechischen Poesie*, S. 232.

273 Bemerkenswerterweise wird hier ‚Perspektiv‘ nicht mehr mit ‚c‘ geschrieben (vgl. auch die Frankfurter Ausgabe, S. 544).

274 Vgl. Grenzmann: „Clemens Brentanos ‚Godwi‘“, S. 257

275 Fichte: *Grundlage der gesammten Wissenschaftslehre*, S. 216.

7.7.1 Perspektivische Übergänge in Text und Paratext des *Godwi*

Erweitert man die Auffassung Martínez-Bonatis, daß jeder fiktionale Erzähldiskurs die Form eines Selbstzitats hat²⁷⁶, im Sinne der progressiven Universalpoesie, mündet dies in die Forderung, der Akt des Sich-Selbst-Zitierens solle auch eine ironische Darstellung der performativen und perspektivischen Rahmungsbedingung einschließen. Während die fiktive editoriale Rahmung der *Nouvelle Héloïse*, der *Geschichte des Agathon* und der *Leiden des jungen Werthers* auf der doppelten Geste von auktorialer Verneinung und fiktiver Allographie gründeten, schweben die Aussageinstanzen des *Godwi* zwischen auktorialer Bejahung, fiktiver Allographie und fiktivem Aktorial.²⁷⁷ Jede dieser Positionen erfährt jedoch an einem bestimmten Punkt des Romans ein ironisches Dementi. Das Schweben zwischen auktorialer Bejahung, fiktiver Allographie und fiktivem Aktorial impliziert zwei Formen des Perspektivenwechsels: Maria, der zunächst vorgibt, der Autor des ersten Teils zu sein, gibt sich zu Beginn des zweiten Bands als Instanz zu erkennen, die zwischen der Funktion Autor und der Funktion Herausgeber schwebt: Maria beschreibt sich als Autor, der den Protagonisten des Romans „unscheniert herausgibt“. Godwi wird damit als Objekt eines Diskurses vorgestellt, der als editoriale Präsentation eines Briefwechsels und als auktorialer Erzähldiskurs gelten will.

Die Selbstbeschreibung Marias als unzuverlässiger Herausgeber wird im zweiten Teil von *Godwi* dementiert, wenn dieser im Rahmen seiner narrativen Metalepse Maria als Autor des ersten Teils anspricht. Zugleich zeigt sich im zweiten Teil, daß sich die narrativen Rollen von Maria und Godwi jeweils ins Gegenteil verkehren. Maria erfährt eine Transformation vom auktorialen Erzählsubjekt zum aktorialen Erzählobjekt, während sich Godwi vom aktorialen Objekt des Erzählens zu einem auktorialen Subjekt des Erzählens verwandelt. Am Ende des zweiten Teils ist Godwi derjenige, der die letzten Lebensäußerungen Marias „unscheniert herausgibt“. Der zwischen bejahendem Auktorial und fiktiver Allographie schwebende Dichter Maria erlebt mit seiner Verwandlung zum Objekt des Erzählens eine Intradiegetisierung. Umgekehrt impliziert Godwis Modulation zum Subjekt des Erzählens dessen Extradiegetisierung. Der Chiasmus aus intradiegetisierender Objektivierung und subjektivierender Extradiegetisierung kann nicht nur als strukturelle Verwilderung der Erzählperspektiven gedeutet werden, sondern als Manöver einer zyklischen diskursiven Praxis²⁷⁸, die im Spannungsfeld von Subjekt und Objekt steht: Maria, der Herausgeber-Autor des ersten Teils, wird zum Herausgegebenen des zweiten Teils, während Godwi, der Herausgegebene des ersten Teils, im zweiten Teil als Herausgeber-Autor reüssiert. Godwi ‚erbt‘ Marias editoriale Rahmungsfunktion. So teilt Godwi in seiner „An den Leser“ adressierten Nachricht angesichts der zunehmenden Krankheit Marias mit:

276 Vgl. Martínez-Bonati: „Die logische Struktur der Dichtung“, S. 188.

277 Vgl. Genette: *Paratexte*, S. 267.

278 Vgl. Schlegel: „Geist der Fichtischen Wissenschaftslehre“, S. 35, Nr. 177.

Er schrieb mir gestern mit Tränen Folgendes an die Schiefertafel, die neben seinem Bette hängt, damit er sich deutlich machen kann, und ich kann nicht umhin es Ihnen mitzuteilen, weil ich fühle, wie sehr sich sein Charakter hier ans Licht stellt [...]. Zugleich bitte ich den Leser, die Darstellung meines Lebens zu entschuldigen, ich bin nicht geübt, vor das Publikum zu treten, und es verhindert mich auch der Anteil, den ich an meinem Freunde nehme, an größerer Aufmerksamkeit auf meinen Stil. – *Godwi* (G, S. 472 f.).

Die Ansprache „An den Leser“ kann als strukturelle Anspielung auf die Ansprache des Herausgebers im *Werther* verstanden werden. In beiden Fällen wird nämlich ein grundlegender diskursiver Perspektivenwechsel vollzogen: Im *Werther* kündigt sich mit Ansprache des fiktiv allographen Herausgebers an, daß dieser nun auch die Rolle eines auktorialen Erzählers übernehmen wird. Im *Godwi* wird mit der Ansprache an den Leser Marias endgültige Objektivierung vorbereitet, während *Godwi* zu einer auktorialen Instanz wird, die für sich sowohl die Funktion Autor als auch die Funktion Herausgeber in Anspruch nimmt. Dabei kommt *Godwis* Signatur eine besondere Bedeutung zu: Sie markiert als Spur einen doppelten Akt der Enteignung und Aneignung: ein Akt, mit dem *Godwi* an die diskursive Stelle Marias tritt und damit einen grundlegenden Perspektivenwechsel vollzieht. Dieser Perspektivenwechsel vollzieht sich in mehreren Schritten, also *im Übergang*:

Zu Beginn der „Fragmentarischen Fortsetzung“, im 32. Kapitel, hat Maria noch die Funktion eines *Scripteur* respektive *Transcripteur*, der das von *Godwi* Erzählte mit- und zusammenschreibt (G, S. 450). Am Ende des 33. Kapitels verliert Maria diese Funktion, wenn es heißt: „*Godwi* besuchte mich heute abend, er hatte selbst weiter geschrieben, und las mir vor, wie folgt. –“ (G, S. 466). *Godwi* ist von diesem Zeitpunkt an nicht mehr der mündliche Erzähler seiner Lebensgeschichte, sondern ein Autobiograph, der Selbstgeschriebenes vorliest. Maria fungiert nur noch als arrangierender editorialer ‚Einrücken‘ des von *Godwi* Geschriebenen, aber nicht mehr als ‚Zusammenschreiber‘. Nach der Ansprache an den Leser übernimmt *Godwi* auch diese letzte diskursive Funktion Marias, wie der Umstand belegt, daß er das, was der aufgrund seiner Zungenentzündung verstummte Maria auf die Schiefertafel geschrieben hat, als wörtliche Figurenrede in Anführungszeichen setzt (vgl. G, S. 437). Dadurch wird *Godwi* zum Herausgeber der letzten Lebensäußerungen Marias, die er durch Schilderungen seiner Krankengeschichte rahmt. *Godwi* erzählt nicht nur als Autobiograph die Geschichte seines eigenen Lebens zu Ende, sondern er erzählt zugleich als Biograph die Geschichte von Marias Lebensende. Durch den nahenden Tod des Autors wird *Godwi* zum Herausgeber der letzten Äußerungen Marias und zum *Selbstherausgeber* seiner eigenen Geschichte.

7.7.2 Die performative Rahmungsfunktion der Fußnoten

Die Funktion Selbstherausgeber schließt die paratextuelle Kommentarfunktion mit ein. So stammt die Fußnote zu Violettes Lied „Zu Bacherach am Rheine“ offensichtlich von *Godwi*. Als Anmerkung zu der Zeile „Von dem drei Ritterstein: / Lore Lay / Lore Lay / Lore Lay“ liest man: „Bei Bacherach steht dieser Felsen, Lore Lay

genannt, alle vorbeifahrenden Schiffer rufen ihn an, und freuen sich des vielfachen Echo's“ (G, S. 490). Diese Erklärung liefert nicht nur eine Zusatzinformation zum Verständnis des Gedichts, sondern kann auch als Verkörperung einer Tendenz zur Extradiegetisierung *Godwis* gedeutet werden, der nun offensichtlich auch den Rand des Textes vereinnahmt und alle mit der Funktion Herausgeber verbundenen Kommentarfunktionen übernimmt. Die paratextuelle Intervention *Godwis* ist daher nicht nur als degenerierter Index zu deuten, sondern vor allem als inszenierter genuiner Index dafür, daß ein Perspektivenwechsel stattgefunden hat, im Zuge dessen die Rahmungsfunktion an *Godwi* übergegangen ist.

An dieser Stelle seien kurz die übrigen Fußnoten im *Godwi* erwähnt: Die einzige Fußnote im ersten Band ist eine ironische Darstellung der performativen Rahmungsfunktion in drucktechnischer Hinsicht. Sie ist mit „Anmerk. des irritierten Setzers“ signiert (G, S. 58)²⁷⁹ und deutet die Möglichkeit an, daß der Name des Schriftstellers La Fontaine Gegenstand einer Anspielung geworden ist. Mit dieser Fußnote taucht am extradiegetischen Rand des Diskurses eine Instanz auf, die insofern eine quasi-transzendente Stellung für sich in Anspruch nehmen kann, als ihre setzende Tätigkeit die Bedingung der Möglichkeit für die Existenz des Buches ist. Im *Godwi* setzt sich der „irritierte Setzer“ selbst als Instanz, die „zur Macht der Objektivität zu gelangen“ sucht (G, S. 16): Er objektiviert den Text, indem er ihn kommentiert, und er setzt sich selbst als Instanz, die berechtigt ist, ihrer subjektiven Irritation Ausdruck zu verleihen. Dieses *sich Setzen des Setzers als setzend* bewirkt eine ironische Rahmenkonfusion: Der Setzer sorgt durch seine Selbstbeschreibung als „irritierter Setzer“ dafür, daß die performativen Rahmenbedingungen für Selbstbeschreibungen „irritierbar bleiben und von innen heraus dynamisch werden“.²⁸⁰

Von den sechs Fußnoten im zweiten Band sind die erste und die fünfte intratextuelle Verweise auf den ersten Band²⁸¹, wobei offen bleibt, ob sie von Maria oder von *Godwi* stammen. Einiges spricht dafür, daß sie von *Godwi* stammen, der im Rahmen des Haupttextes durchweg diejenige Instanz ist, die auf Stellen des ersten Bandes Bezug nimmt (vgl. u. a. G, S. 396). Bei der Fußnote zu Violettes Lied „Zu Bacherach am Rheine“ (G, S. 490) besteht kein Zweifel daran, daß sie von *Godwi* verfaßt wurde, da Maria zu diesem Zeitpunkt seine Kommentarfunktion bereits nicht mehr wahrnehmen kann. Auch die Fußnote zu dem Gedicht „Abend“ (G, S. 399 f.) ist *Godwi* zuzuschreiben, da dieser offensichtlich der Übersetzer des Gedichts ist.²⁸² Dagegen stammt die Fußnote, die im Rahmen der „Fortsetzung der Geschichte der

279 In der Fußnote heißt es: „Soll doch wohl nicht eine Anzüglichkeit auf den französischen Schriftsteller La Fontaine sein? Anmerk. des irritierten Setzers.“

280 Luhmann: *Die Kunst der Gesellschaft*, S. 401.

281 Die erste Fußnote lautet: „Siehe den ersten Band. pag.178, wo Molly von dieser Kordelia schreibt“ (S. 296). Auch die fünfte und letzte Fußnote Marias hat die Erwähnung Kordelias im Text zum Anlaß, Sie besteht in einem sehr unbestimmten „Siehe erster Band“ (G, S. 426).

282 Die Passage, aus der dies geschlossen werden kann, ist jedoch nicht eindeutig: Kurz nachdem Maria berichtet, wie ihm *Godwi* ein Gedicht von Franzesco mitgeteilt hat, wechselt die grammatische Zeit vom Präteritum in das Präsens: „Es ist italiänisch, und in dieser Sprache wirklich voll Wärme, doch gleicht es seiner Schwester, dem Gemälde, bei weitem nicht; ich habe es den

beiden Schwestern“ (*G*, S. 408 ff.) vorkommt, höchstwahrscheinlich von Maria.²⁸³ Eine eindeutige Zuschreibung an Maria erlaubt eigentlich nur die zweite Fußnote des zweiten Bandes, mit der die an Maria gerichtete Bemerkung Godwis kommentiert wird, er habe „mancherlei Papiere“ eines Künstlers gekauft, „die wir einmal mit einander durchlesen wollen“. Maria schreibt in der Fußnote: „Ich besitze durch die Güte des Herrn Godwi jetzt diese Papiere, die nichts anders als das selbstgeschriebene Tagebuch dieses höchst interessanten Menschen enthalten. Er lebte in dem fünfzehnten Jahrhunderte, und ich bin willens, sobald ich Muße habe, dem Publikum dieses interessante Manuscript mitzutheilen. Maria“ (*G*, S. 297).

Abgesehen von der Vorrede zum ersten Band ist dies das einzige Mal, daß Maria im *Godwi* eine von ihm verfaßte Äußerung unterschreibt. In der Vorrede zum ersten Band unterschreibt Maria als Autor eines Paratextes, der behauptet, im folgenden auch als Autor des Haupttextes aufzutreten. In der Fußnote zum zweiten Band unterschreibt Maria dagegen als Autor eines Paratextes, der ankündigt, daß er künftig als Herausgeber auftreten wolle. Insofern steht die signierte Fußnote im Zeichen des Übergangs zwischen Autorschaft und Herausgeberschaft. Zugleich steht Marias signierte Fußnote in diskursiver Konkurrenz zu Godwis signierter Leseransprache (vgl. *G*, S. 473). Godwis Unterschrift erscheint als „Déclaration d'Indépendance“²⁸⁴, mit der er sich von der diskursiven Rahmungsfunktion Marias befreit. Zugleich wartet Godwi mit einem Editionsprojekt auf, mit dem er in Konkurrenz zu Marias Vorhaben tritt, dem Publikum „dieses interessante Manuscript mitzutheilen“ (*G*, S. 297): Nach der Nachricht von Marias Tod wird der Leser von Godwi nicht nur über die Identität von Annonciata und Kordelia in Kenntnis gesetzt, sondern auch darüber, daß Godwi die in Annonciatas Stube gefundenen „Papiere von ihrer eigenen Hand [...] in einer weniger traurigen Zeit [...] bekannt zu machen“ gedenkt (vgl. *G*, S. 508). Auch im Rahmen dieses angekündigten Editionsprojekts kommt Godwi die Funktion einer extradiegetischen Instanz zu, das heißt die im zweiten Band zu beobachtende Tendenz zur Extradiegetisierung wird über den realen Rand des Romandiskurses hinaus sogar noch auf imaginäre Projekte ausgedehnt.

folgenden Morgen zu übersetzen gesucht, aber es war durch die Eigentümlichkeit seines Ausdrucks ebenso schwer, als das Gemälde zu kopieren sein würde. Diese Übersetzung füge ich hier bei und bitte, daß Sie immer Ihre Augen auf das Bild wenden, während Sie sie lesen“ (*G*, S. 398). Die Aufforderung, das Bild anzusehen, während das Gedicht gelesen wird, kann nur von Godwi an Maria gerichtet sein. Folglich muß die Fußnote zu dem Gedicht: „Ich konnte das schöne Tonspiel des Italiänischen von amare und amaro nicht anders geben“ (*G*, S. 400) von Godwi stammen.

283 Die Unsicherheit der Herkunft dieser Fußnote ergibt sich daraus, daß einerseits die Erwähnung „Godwis“ im Haupttext mit der Fußnote „Der Vater des Unsrigen“ (*G*, S. 411) versehen ist, was auf Maria als Fußnotensetzer hindeutet – andererseits beginnt Maria das nächste Kapitel mit dem ostentativ redundanten Hinweis: „Der Godwi, den ich hier nannte, ist unsers Godwis Vater“ (*G*, S. 413). Unklar bleibt, ob aus dieser Redundanz irgend eine Schlußfolgerung gezogen werden kann, womöglich die, daß die Fußnote gar nicht von Maria, sondern von Godwi junior stammt, der mit dem „Unsrigen“ eine editoriale Selbst-Allographisierung vollzieht. Diese Annahme ist jedoch rein hypothetisch. Man könnte auch die These vertreten, es handele sich in den fraglichen Fällen um „herrenlose Fußnoten“.

284 Vgl. Derrida: „Déclarations d'Indépendance“, S. 16.

7.7.3 Die performative Rahmungsfunktion von Winkelmanns „Nachrichten“

Dies gilt auch hinsichtlich der „Nachrichten von den Lebensumständen des verstorbenen Maria. Mitgeteilt von einem Zurückgebliebenen“, die von Brentanos Freund Stephan August Winkelmann stammen.²⁸⁵ Dieses merkwürdige Nachwort potenziert nicht nur die Tendenz zur Extradiegetisierung, sondern es fungiert als Selbstdarstellung eines Konzepts, das den Paratext zur Zone performativer Überblendungen und perspektivischer Übergänge erklärt. Obgleich es sich bei Winkelmanns Nachwort um einen anonymen allographen Paratext handelt, befindet es sich *im Übergang* zwischen verneinendem Auktorial und fiktivem Allograph. Winkelmann gibt vor, als namenloser ‚zurückgebliebener‘ Freund Briefe des verstorbenen Maria herauszugeben, ergänzt durch eine Reihe von „traurigen Gedichten“, die zum Teil von Winkelmann, zum Teil von anderen Freunden Brentanos verfaßt wurden²⁸⁶ und als Epitaphe an den Dichter Maria adressiert sind.

Bemerkenswerterweise hat Winkelmann in seinem Nachwort eine diskursive Position, die zwischen verschiedenen Erscheinungsformen der Funktion Autor und der Funktion Herausgeber schwebt: Winkelmann ist der anonyme Autor eines Paratextes, in dem von ihm verfaßte Gedichte vorkommen, deren Autorschaft er jedoch verneint. Insofern tritt er als fingierter Herausgeber auf. Da Winkelmann in sein Nachwort Texte anderer Freunde integriert, hat er aber auch die Funktion eines realen Herausgebers. Da Winkelmanns Nachwort der Nachruf auf den fiktiven Autor Maria ist²⁸⁷, den er vorgibt, selbst gekannt zu haben, übernimmt Winkelmann darüber hinaus die Rolle eines fiktiven Herausgebers. Winkelmann setzt sich als zweiter Biograph Marias in Szene, der das ‚wüste Ende‘²⁸⁸ des zweiten Bandes abzumildern sucht, indem er eine zweite, gewissermaßen ‚extra-extradiegetische‘, editoriale Rahmung vornimmt. Dadurch tritt er in Konkurrenz zu Godwi: Dessen Mitteilung vom Tod Marias, deren Lakonik unschwer als Anspielung auf Werthers Ende zu erkennen ist²⁸⁹, wird durch die „Nachrichten“ Winkelmanns überboten²⁹⁰, der schreibt:

285 Vgl. Bellmann: „Lesarten und Erläuterungen. Entstehung“, S. 553.

286 Vgl. ebd., S. 602, wo sich Achim von Arnims ungedruckter Beitrag zum *Godwi* findet.

287 Bellmann vertritt dagegen die Ansicht, daß es sich bei dem im Nachwort erwähnten Dichter Maria um einen Dichter handelt, der nicht mit dem Dichter Maria des zweiten Bandes identisch ist (Bellmann: „Lesarten und Erläuterungen“, S. 593 f., 780).

288 In einem Brief an Savigny vom 5. August 1801 schreibt Brentano über das Ende des *Godwi*: „[...] es ist wüst, wüst“ (zit. nach Bellmann: „Lesarten und Erläuterungen“, S. 594). Vgl. hierzu auch Schuller, der zufolge das wüste Ende „die Demontage seiner selbst ist. Hier ist die Form des frühromantischen Romans an ihren Nullpunkt gekommen und als solcher dargestellt“ (Schuller: *Romanschlüsse in der Romantik*, S. 153).

289 „Maria ist heute morgen gestorben; er wollte einige Minuten vor seinem Tode, da er sich sehr heiter fühlte, noch auf der Laute spielen, aber seine Krankheit, die, wie ich erzählt habe eine Zungenentzündung war, war in eine Herzentzündung übergegangen, der Schmerz ergriff ihn plötzlich sehr heftig, er ließ die Laute fallen, und sie zerbrach an der Erde. – Er starb in meinen Armen, wir haben viel an ihm verloren. In der letzten Zeit las er meistens in Tiecks Schriften“ (*G*, S. 507 f.).

290 Wie schon Godwis Bericht, so erweist sich auch Winkelmanns Nachruf als Parodie der dürren Protokollsätze am Ende des *Werther*, wenn er schreibt: „Von seinem Tode laßt mich schweigen.“

„Von seiner Krankheit hab ich nichts zu sagen. Seine Liebe war sein Leben, seine Krankheit und sein Tod. Bis in dem letzten Augenblick war er tätig – wir mußten seiner Begierde zu lesen und zu schreiben auf den Befehl des Arztes nachgeben. Er würde nicht sterben, behauptete dieser, wenn er immer fortschriebe“ (G, S. 516).

Winkelman deutet in dieser Passage zum einen jene Szene um, in welcher der Arzt Maria rät, „nicht soviel schreiben, sonst sey seine Mühe umsonst“ (G, S. 464 f.). Während der Arzt den Akt des Schreibens unterbinden möchte, damit Maria nicht stirbt, behauptet Winkelman nicht nur, der Arzt habe Maria erlaubt zu lesen und zu schreiben, damit er sterben könne, sondern das Ende der progressiven Akte des Fortschreibens sei sozusagen die ‚Bedingung der Möglichkeit‘ für Marias Tod. Zum anderen impliziert Winkelman in der angeführten Passage, er sei Augenzeuge des Arztbesuchs gewesen. Das heißt, Winkelman schreibt sich nachträglich eine Rolle als Akteur im intradiegetischen Universum des Romans zu, und er versucht, sich die Erzählhoheit über Marias Ende anzueignen. Diese paratextuelle Metalepse gipfelt in einer doppelten Geste, mit der Winkelman zum einen sich selbst in eine fiktive Herausgeberfigur moduliert, zum anderen den realen Autor Brentano als besten Freund Marias ins diskursive Spiel bringt, wenn er behauptet, das Geheimnis um Marias unglückliche Liebe schlafe „in deiner Brust, Clemens Brentano! Du hattest Maria's ganzes Vertrauen“ (G, S. 512). Die Pointe der „Nachrichten“ besteht jedoch nicht nur in dieser ironischen Metalepse, die den Bruch zwischen wirklichem Schriftsteller und fiktivem Sprecher markiert, sondern auch in der Tatsache, daß Brentano als realer Autor des *Godwi* zugleich der reale Herausgeber von Winkelmans Nachwort ist: Dadurch erfährt der fiktive Herausgeber Winkelman seine diskursive Objektivierung als faktisch Herausgebener.

7.8 Zusammenfassung

Winkelmans Nachwort fügt sich in ein poetologisches Konzept, das im Zeichen einer radikalen Dynamisierung des Verhältnisses von Autorschaft und Herausgeberschaft steht: Im *Godwi* wird das Verhältnis von Autorschaft und Herausgeberschaft auf allen Ebenen als *im Übergang* befindlich dargestellt. Maria tritt als fiktiver Autor und als fiktiver Herausgeber auf, *Godwi* als fiktive Figur, die zum Autor und zum Herausgeber ihrer eigenen Geschichte wird, Winkelman als fingierter Herausgeber, der sich im Nachwort als Figur des vorangegangenen Haupttextes fiktionalisiert. Auf die Frage: „W[as] ist ein *Autor*?“²⁹¹ kann man daher nur die Antwort geben: Der Autor muß den Zweck haben, in Bewegung zu bleiben, und

Ich habe ihn nicht sterben sehen“ (G, S. 517). Vgl. im *Werther*: „Von Alberts Bestürzung, von Lottens Jammer laßt mich nichts sagen“ (W, S. 265).

291 Novalis: *Schriften*, Bd. 2, S. 365.

diesem Zwecke gemäß bildet er seine Autornatur als „Subjekt in Bewegung“ aus.²⁹² Die Bewegung, in der sich das Autor-Subjekt befindet, ist die Bewegung der Aufpflöpfung, die als *greffe citationelle* dem „eigentümliche[n] Verfahren“²⁹³ des Anbildens und Umbildens, aber auch der „ursprünglichen Thätigkeit“²⁹⁴ der Zu- und Aneignung zugrunde liegt.

Mit Blick auf den *Godwi* als literarische Verkörperung zentraler Thesen der romantischen Poetik hat sich mithin gezeigt, daß die auktoriale Tätigkeit nicht ohne die editoriale Tätigkeit gedacht werden kann. Faßt man die auktoriale Tätigkeit des Erzählens mit Novalis als „unendliche, freye Tätigkeit“²⁹⁵, so wird im *Godwi* die editoriale Tätigkeit als „freywillige Entsagung des Absoluten“ in Szene gesetzt. Mit anderen Worten, die editoriale Tätigkeit ist zum einen die rahmensetzende Entgegensetzung jeder absoluten auktorialen Setzung, zum anderen ist sie der performative und parergonale Rahmen jeder auktorialen Tätigkeit. Autorschaft ist insofern eine Form von Selbstherausgeberschaft, die sich im Rahmen einer Aufpflöpfungsbewegung vollzieht. Diese These trifft nicht nur auf Brentanos *Godwi*, sondern auch auf die Romane Jean Pauls zu.

292 Vgl. Hegel: *Phänomenologie des Geistes*, S. 57 f.

293 Schlegel: „Gespräch über die Poesie“, S. 318.

294 Novalis: *Schriften*, Bd. 2, S. 274.

295 Ebd., S. 270.

8. JEAN PAUL: DER AUTOR ALS SELBSTHERAUSGEBER

8.1 Die Funktion des Vorworts in den Werken Jean Pauls

Die Spuren, die der Autor als Selbstherausgeber und als diskursives „Subjekt in Bewegung“¹ hinterläßt, werden an den Rändern der Romane Jean Pauls sichtbar. Im folgenden sollen drei dieser Romane – *Hesperus*, *Siebenkäs* und *Leben Fibels* – näher untersucht werden, wobei das Hauptaugenmerk auf dem Zusammenspiel zweier Prozesse liegen wird: dem Prozeß der *partage* und dem Prozeß der *greffe*. Zugleich wird bei Jean Paul auf vielerlei Art und Weise die Behauptung Foucaults veranschaulicht, daß es „ganz falsch“ sei, „den Autor beim wirklichen Schriftsteller oder beim fiktionalen Sprecher [zu] suchen“, da die Autor-Funktion „gerade in der Spaltung (*partage*) selbst“² zum Ausdruck kommt. Bei Jean Paul wird auf allen Ebenen des Diskurses eine „Poetik der verdoppelten Erzählinstanzen“³ in Szene gesetzt, deren Resultat *Ego-Pluralität* ist.⁴ Dies gilt auch für die maßgebliche Aussageinstanz ‚Jean Paul‘ selbst: Die in „vielfältigen Rollenspielen“ verstrickten „geschriebenen Ichs Jean Pauls“ befinden sich, wie Wölfel bemerkt, in einer „unendlichen Bewegung zu seinem Selbst“: dem „Schreib-Ich Friedrich Richter“.⁵

Die Voraussetzung dieser unendlichen Bewegung ist ein „*dédoublement constitutif*“.⁶ Ihre Folge ist, daß sich das gespaltene Autor-Subjekt ‚Jean Paul‘ permanent im Übergang „zwischen seiner realen und seiner imaginären ‚Existenzweise“⁷ befindet. Dies wird dadurch ironisch gebrochen, daß Jean Paul „die Verbindung von Realwelt und Erzählbühne selber zum Thema seines Erzählens“ macht.⁸ Mehr noch: Indem er die Aufmerksamkeit vom Werk als Schreib-Produkt zum Werk als Schreib-Prozeß lenkt und damit die performativen Rahmenbedingungen der Werk-

1 Vgl. Hegel: *Phänomenologie des Geistes*, S. 57 f.

2 Foucault: „Was ist ein Autor? (Vortrag)“, S. 1020.

3 Lachmann: *Gedächtnis und Literatur*, S. 466.

4 So schreibt etwa Kommerell: „welch unaussprechlicher Zustand, welche Unordnung riß da zwischen Ich, Werk und Leser ein, so daß der Verfasser immer wieder nötig hat zu sagen: ich bin ich! Seht, so bin ich! Also tut in seinen Vorreden Jean Paul“ (Kommerell: *Jean Paul*, S. 159).

5 Wölfel: „Die Unlust zu fabulieren“, S. 57 f. In die gleiche Richtung zielt Pott, wenn er feststellt: „Das Autor-Ich findet zu sich im alter ego der Schriftperson“ (Pott: *Neue Theorie des Romans*, S. 141). Dieses ‚alter ego‘ kann man mit Lindner als „subversiven“ Autor bezeichnen, der freilich stets an den *Generalautor* ‚Jean Paul‘ zurückgebunden bleibt (Lindner: „Jean Paul oder der ‚auktorial subversive‘ Autor“, S. 29 f.).

6 Dällenbach: *Le récit spéculaire*, S. 81.

7 Lindner: „Jean Paul oder der ‚auktorial subversive‘ Autor“, S. 29. Vgl. auch Nienhaus: „Der Erzähler als Held“, S. 58.

8 Strohschneider-Kohrs: *Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung*, S. 347.

genese reflektiert⁹, nimmt Jean Paul eine mediale Modulation der Universalpoesie vor: Seine Romane sind ein „Schreib-Theater“¹⁰, in dem „Kunst voll und ganz als Schrift reflektiert“ wird.¹¹ Dabei verlegt Jean Paul die Frage nach den Kontextbedingungen der Schrift in den „szenischen Rahmen des Schreibens“¹²: ein Rahmen, der nicht nur die Schreib-Szenen, sondern auch die Editions-Szenen betrifft. Die Bühne dieser Schreib- und Editions-Szenen ist das Vorwort.

Vorrede und Anmerkung sind, so Walter Rehm, „unübersehbare mimische Stil- und Druckfigur in Jean Pauls gesamter Autorschaft“¹³, ja man kann mit Ehrenzeller sogar behaupten, Jean Pauls Romane zeichneten sich durch einen „Kult der Vorrede um der Vorrede willen“ aus.¹⁴ Allerdings bleibt zu fragen, ob die gleichzeitig zu beobachtende „Verwischung, ja Aufhebung der Grenzen zwischen Werk und Vorrede“¹⁵ tatsächlich zu deren „Auflösung“¹⁶ und „Entformung“¹⁷ führt. Tatsächlich verwandelt sich der „Vorwortakt“¹⁸ in dem Maße, in dem die Vorrede zum Selbstzweck wird, zu einem „selbstgefälligen Abbild seiner eigenen Verfahren“.¹⁹ Dieses am Rahmen des Textes und im Rahmen des Paratextes entfaltete „spielerische Selbstbewußtsein“²⁰ ist jedoch noch kein Indiz für eine generelle Entfunktionalisierung des Vorworts. Vielmehr verweist sie darauf, daß die paratextuelle Rahmungsfunktion nicht mehr in erster Linie durch die illokutionäre Kraft von Sprechakten, sondern durch eine iterative Aufpfropfungsdynamik vollzogen wird, die eine „fließende Randung“²¹ ins Werk setzt. Dabei interferieren die Dynamik der Reflexion, der Duplikation und der Aufpfropfung: Zum einen wird der diskursive Bruch zwischen Vorwort und Werk durch eine reflektierende „Handlung des Brechens“²² gespiegelt, zum anderen ist dieser diskursive Bruch ein Symptom jener „Kraft zum Bruch“²³, welche der Dynamik der Aufpfropfung im Allgemeinen und der „préface incessante“²⁴ im Besonderen zugrunde liegt. Der scheinbar „unüberwindbare Abgrund“²⁵ zwischen Vorwort und Werk wird freilich nicht nur durch das digressive Wachstum des Diskurses überwuchert; vielmehr findet zugleich auch eine Art diskursiver Tauschhandel statt: Elemente der Vorrede „wan-

9 Erb: *Schreib-Arbeit*, S. 96.

10 Neumann: „Der Anfang vom Ende“, S. 488.

11 Luhmann: *Die Kunst der Gesellschaft*, S. 461.

12 Vgl. Campe: „Die Schreibszene. Schreiben“, S. 764.

13 Rehm: „Jean Pauls vergnügtes Notenleben“, S. 251.

14 Ehrenzeller: *Studien zur Romanvorrede*, S. 17.

15 Ebd., S. 158.

16 Ebd.

17 Ebd.

18 Genette: *Paratexte*, S. 279.

19 Ebd.

20 Ebd.

21 Derrida: *Préjugés*, S. 77.

22 Novalis: *Schriften*, Bd. 2, S. 213.

23 Derrida: „Signatur Ereignis Kontext“, S. 27.

24 Vgl. Derrida: „Hors livre. Préfaces“, S. 57.

25 Ansgore: *Art und Funktion der Vorrede im Roman*, S. 17.

dern ins Werk“²⁶, umgekehrt werden in die Vorrede epische Elemente „eingeführt“.²⁷ Dieses Einführen verbindet die ökonomische Dynamik des Imports mit der aufpfropfenden Dynamik der „Insertion“. Die „Insertion“ bezeichnet ein okulierendes Aufpfropfungsverfahren, bei dem der Reiser unter die Rinde des Stammes geschoben wird²⁸, das heißt die „Insertion“ ist das Modell einer aufpfropfenden Modulation des Rahmens.²⁹

Mit der Aufhebung der Grenzen zwischen Werk und Vorrede wird die Frage aufgeworfen, inwiefern sich überhaupt noch klären läßt, „ob das Vorwort für den Haupttext, oder der Haupttext für das Vorwort geschrieben wurde“³⁰: eine Frage, die angesichts der „Vorrede zum zweiten, dritten und vierten Bändchen“ des *Siebenkäs* virulent wird, wenn der Vorredenverfasser feststellt: „Es hat mich oft verdrißlich gemacht, daß ich jeder Vorrede, die ich schreibe, ein Buch anhängen muß als Allonge eines Wechselbriefes, als Beilage sub litt. A-Z.“³¹

Mit diesem Assertiv wird nicht nur die Vorrede explizit ins Zentrum des Interesses gerückt, sondern sie impliziert auch das Konzept einer Vorrede, die „größer als das Buch ist“³²: Das Buch ist nur noch ein Anhang, ein Supplement der Vorrede. Dadurch gewinnt die Vorrede eine neue Qualität: Sie ist als „integrierte Vorrede“³³ ein Teil des Werk-Ganzen und kann gleichzeitig den Status einer „selbständigen Vorrede“ reklamieren, die sich selbst genug ist. Selbständigkeit bedeutet nun nicht mehr, daß sich das Vorwort außerhalb des Werks befindet, sondern daß es als Vorwort-in-Bewegung der Selbstdarstellung eines Konzepts dient, dem zufolge das Werk nicht als fertiges Produkt, sondern als Entstehungsprozess – als Prozess der *partage*, der Reflexion der *partage* und der Überwindung der *partage* durch die *greffe* – in Szene gesetzt wird.³⁴ So besehen werden die Vorreden Jean Pauls zu Spuren einer Universalpoesie, die nicht nur „alle Teile ähnlich organisiert“³⁵, sondern parergonal „von innen heraus“ und „von außen hinein“³⁶ wirkt. Dies zeigt sich sowohl an den Vorreden zum *Siebenkäs* als auch an den Vorreden zur zweiten Auflage des *Hesperus*.

26 Ehrenzeller: *Studien zur Romanvorrede*, S. 158.

27 Ebd.

28 Vgl. Allen: *Pfropfen und Beschneiden*, S. 72 f.

29 So rekuriert Derrida auf das Modell der *Insertion*, um zu erklären, wie das Konzept der Theatralität in den Rahmen des Buchs hineinkopiert wird: „*Insertion* schreiben, ein Wort, das hier mit all seiner Energie und gemäß all seinen Möglichkeiten (Hineinsetzen. Einen Pfropfpreis unter die Rinde einführen (*insérer*) [...] operiert, um den Einbruch des Theaters ins Buch, der Verräumlichung in die Innerlichkeit zu markieren [...]“ (Derrida: *Dissemination*, S. 263).

30 De Man: „Allegory (Julie)“, S. 205.

31 Jean Paul: *Siebenkäs*, S. 145.

32 Derrida: „Hors livre. Préfaces“, S. 73.

33 Weber: *Die poetologische Selbstreflexion im deutschen Roman des 18. Jahrhunderts*, S. 20.

34 Vgl. Pankow: *Brieflichkeit*, S. 127, der mit Blick auf die Vorworte des *Hesperus* feststellt, deren Bedeutung erschließe sich erst dann, wenn man in Rechnung ziehe, „daß sie vom Autor als integraler Teil des Romans konzipiert waren“ (ebd.). Dabei „verdoppelt und reflektiert“ die Transformation der Vorrede in einen Teil des Romans „die Transformation des Buches in einen Brief und vice versa“ (ebd.).

35 Schlegel: „Fragmente“ [116], S. 182.

36 Ebd.

8.2 Die Vorrede zum *Siebenkäs*

Die auf 1795 datierte und von „Jean Paul Friedr. Richter“³⁷ unterschriebene Vorrede zum *Siebenkäs* erfüllt auf eigentümliche Weise sowohl die Forderung Lessings, eine Vorrede solle „nichts enthalten, als die Geschichte des Buchs“³⁸, als auch die Forderung Schlegels, eine „gute Vorrede“ habe „Wurzel“ und „Quadrat“ zugleich zu sein.³⁹ Die Vorrede zum *Siebenkäs* enthält nämlich nicht nur die Geschichte des Buchs, dem sie vorangestellt ist, sie berichtet auch von ihrer eigenen Entstehungsgeschichte. Dabei erweist sich die autoreflexive „Selbstbespiegelung“⁴⁰ des Vorwortakts, im Rahmen derer die Entstehungsgeschichte der Vorrede erzählt wird, zugleich als autopoetischer Akt.

Das Modell dieser Interferenz autoreflexiver und autopoetischer Akte ist der *Don Quixote*, in dessen Vorrede der Erzähler-Herausgeber schreibt: „[...] ob mich des Buches Ausarbeitung wohl einige Mühe kostete, ich doch die für die größte halte, diese Vorrede zu machen, die du jetzt liesest.“⁴¹ Die Rettung naht in Gestalt eines verständigen Freundes, „der ins Zimmer tritt und, [...] als er mich so nachdenkend sah, mich um die Ursache fragte, und ohne sie ihm zu verhehlen, sagte ich ihm, daß ich auf den Prolog sönne, den ich zur Geschichte des Don Quixote zu schreiben habe“.⁴²

Der Dialog, der sich im folgenden zwischen dem Erzähler-Herausgeber und seinem Freund über die Konventionen und Verfahren des Verfassens von Vorreden entspinnt, wird vom Erzähler-Herausgeber nachträglich aufgeschrieben und zum Prolog erklärt. Dergestalt werden die autoreflexiven Sprechakte des Vorredenverfassers, mit denen er über die Schwierigkeiten klagt, eine Vorrede zu schreiben, zu autopoetischen Akten, durch die eine Vorrede erzeugt wird. Einer ähnlichen Strategie folgt der Vorredenverfasser des *Siebenkäs* mit seiner „Vorrede, womit ich den Kaufherrn Jakob Oehrmann einschläfern mußte, weil ich seiner Tochter die Hundposttage und gegenwärtige Blumenstücke etc. etc. erzählen wollte“ (S, S. 15).

Die Vorrede zum *Siebenkäs* zeichnet sich durch ihre merkwürdige Vermittlungsfunktion aus⁴³: Sie vermittelt zwischen zwei Werken, dem bereits veröffent-

37 Die Signatur ist im Original ebenfalls kursiviert, was darauf schließen läßt, daß sie als handschriftliche Signatur in Erscheinung treten will. Couturier zufolge wurden „Italics [...] abundantly used, both to distinguish proper names from common nouns and to simulate handwriting“ (vgl. Couturier: *Textual Communication*, S. 54).

38 Lessing: *Fabeln*, in: ders.: *Werke*, Bd. 5, S. 354.

39 Vgl. Schlegel: „Kritische Fragmente“ [8], S. 148.

40 Vgl. Genette: *Paratexte*, S. 279 f.

41 Cervantes: *Don Quixote*, S. 8.

42 Ebd.

43 Steppacher: „Rednerpein und Mordgeltist“, S. 169. Dabei folgt Steppacher bemerkenswerterweise weitgehend Ehrenzellers Auffassung von der sachlichen Funktion der Vorrede, wenn sie schreibt: „Die Vermittlung von Information (zu Werk, Leserschaft, Wirkung etc) war einst Funktion der Vorrede. Dem steht die Gestaltung von Sinn in der Vorrede des *Siebenkäs* gegenüber“ (S. 160). Analog dazu vertritt Dangel-Pelloquin die Ansicht, die Vorrede des *Siebenkäs* sei „eine andere Textsorte als die des *Hesperus*“, da sie keine „poetologische Reflexion“, sondern ein „Miniroman“ ist

lichten Roman *Hesperus* und dem nachfolgenden Roman *Siebenkäs*: Da beide Romane im Rahmen der Vorrede vom Vorredenverfasser mündlich nacherzählt werden, erweist sich die Vorrede als diskursiver Zwischenraum, der sowohl als *ergonales* Niemandland – als Niemandland zwischen zwei Werken – und als Zone performativer Überblendungen gedeutet werden kann. Die Vorrede hat aber auch noch in einer anderen Hinsicht eine Vermittlungsfunktion: In ihr werden zwei rezeptive Einstellungen gegenüber dem vorangegangenen und dem nachfolgenden Werk vorgestellt: die eine wird durch den ignoranten Vater Jakob Oehrmann, die andere durch seine interessierte Tochter Johanna Pauline verkörpert.

Die Vorrede beginnt damit, daß der Vorredenverfasser erzählt, wie er am „heiligen Weihnachtsabend 1794 [...] aus der Verlagshandlung beider Werke und aus Berlin in der Stadt Scheerau ankam“ (S, S. 15). Beide Werke befinden sich zu der Zeit ‚zwischen den Jahren‘, über welche die Vorrede berichtet, in medialen Modulationsprozessen. Das Manuskript des *Hesperus* wurde vom Vorredenverfasser „nach Berlin begleitet“ (S, S. 23) und befindet sich dort *im Druck*.⁴⁴ Das Manuskript des *Siebenkäs* ist offensichtlich noch gar nicht fertig, es befindet sich *im Entstehen*. So wird im Rahmen der Vorrede explizit festgestellt, daß am letzten Abend des Jahres 1794 einige Teile des *Siebenkäs*, nämlich die Blumenstücke, mit denen der Roman in seiner ersten Fassung einsetzt, „noch nicht einmal zu Papier gebracht“ sind (S, S. 29).

Die Tatsache, daß sich sowohl der *Hesperus* als auch der *Siebenkäs* in einem indeterminierten Zustand befinden, wird in der Vorrede dadurch gespiegelt, daß sie sich als Zone performativer Überblendungen zwischen mündlichen und schriftlichen Verkörperungsformen erweist. Obwohl die Vorrede zum *Siebenkäs* dem Leser als geschriebene und gedruckte vorliegt, wird sie im szenischen Rahmen der Vorrede als noch nicht geschriebene, mündliche ‚Vorrede‘ präsentiert. Dabei zeigt sich, daß die autopoetische Dynamik des Vorwortakts konstitutiv an eine mediale Konkurrenzsituation gekoppelt ist:⁴⁵ Der Vorredenverfasser erzeugt seine Vorrede, indem er die Gründe erzählt, warum er „damals keinen Gedanken an eine Vorrede hatte“ (S, S. 15). Diese Gründe betreffen die medialen und performativen Rahmenbedingungen der Vorrede selbst, denn die „mündlichen Vorreden“ (S, S. 15) von Oehrmanns Tochter nehmen dem Vorredenverfasser Jean Paul zunächst den diskursiven Raum, in dem er seine Vorrede ins Werk setzen kann. Dies hat insofern mediale Implikationen als Mündlichkeit mit dem Auftreten von Oehrmanns Tochter zum beherrschenden medialen Rahmungsprinzip der Vorrede wird.

(Dangel-Pelloquin: *Eigensinnige Geschöpfe*, S. 175). Im Gegensatz zu Steppacher geht Dangel-Pelloquin davon aus, daß auch die Vorrede zum *Siebenkäs* „ihrer konventionellen Funktion als Bindeglied zwischen werkexternem und -internem Bereich gerecht [wird]“ (ebd.).

44 Vgl. Neumann: „Der Anfang vom Ende“, S. 483. Allerdings muß der Lesart Neumanns widersprochen werden, Jean Paul trage „seine beiden eben geschriebenen Romane *Hesperus* und *Siebenkäs*, ein Druck-Werk und ein Schreib-Werk, unter dem Arm [...]“ (ebd.), da an keiner Stelle davon die Rede ist, daß er ein gedrucktes Exemplar des *Hesperus* mit nach Scheerau bringt.

45 Dangel-Pelloquin: *Eigensinnige Geschöpfe*, S. 177.

Da ihr der Vater keine Zeit zum Lesen läßt, sieht sich Jean Paul veranlaßt, der Tochter „alles zu erzählen, was ich der Welt erzähle durch den Preßbengel“ (S, S. 19). Das heißt, die ganze Vorwort-Szene steht im Zeichen einer medialen Modulation, im Zuge derer Jean Paul das von ihm Geschriebene mündlich nacherzählt. Mehr noch: In der „wachen Tochter“ des schläfrigen Kaufmanns trifft Jean Paul seine „Namenbase *Johanne Pauline*“ (S, S. 19). Diese Namenbase stellt ein geschlechtlich moduliertes *dédoublement* des Pseudonyms ‚Jean Paul‘ dar und steht – hier zeigt sich der Einfluß des *Don Quixote* – in einer dialogischen Relation zum Vorredenverfasser. Im Rahmen dieser dialogischen Relation verkörpert Jean Paul die Funktion Autor, Johanna Pauline die Funktion Leserin. Dergestalt wird die Begegnung „zwischen Mann und Frau im Zeichen des Lesens“⁴⁶ zugleich zum Ausgangspunkt einer Allegorie des Lesens, die verschiedene Aspekte literarischer Kommunikation vor Augen führt.

Eine besondere Funktion kommt hierbei der in vielerlei Hinsicht als „poetologische Schlüsselszene“ zu deutenden⁴⁷ Passage zu, in der Johanna Pauline den Erzähler auffordert, ihr den *Hesperus* zu erzählen: „Die gute Pauline, die heute so gern die Historie hören wollte, die ich in Handschrift nach Berlin begleitet hatte, legte mir langsam folgende Buchstaben aus dem Hemde-Schriftkasten einzeln in der Hand herum: *erzählen*, d. h. ich sollte dieser guten Hemd-Setzerin die Hundposttage heute *erzählen*“ (S, S. 23).

Diese „Szene eines Zeichentauschs“⁴⁸ ist nicht nur in narratologischer, sondern auch in mediologischer Hinsicht bemerkenswert. Die typographisch hervorgehobene Letternfolge ‚erzählen‘ wird vom Erzähler als Direktive zum Erzählen, genauer gesagt, zum Nacherzählen aufgefaßt. Zugleich kommt in dem „Lapsus des um zwei Pünktchen verkürzten Schriftzeichens“⁴⁹ der Grundkonflikt des gesamten Romans zur Sprache, nämlich der von „Schrift und Geld“.⁵⁰ Doch auch mit Blick auf den in der Vorrede in Szene gesetzten medialen Rahmenwechsel erweist sich diese Passage als Kulminationspunkt.

Während Dangel-Pelloquin das „unbeholfen hingeseztze[...] ‚erzählen“⁵¹ als Beleg dafür wertet, daß die Vorrede zum *Siebenkäs* weibliche Mündlichkeit gegen männliche Schriftlichkeit ausspielt⁵², erweist sich die Stelle bei genauem Hinsehen als latente Permutation der Ausgangsprämissen: Johanna Pauline, die im Vorzimmer des väterlichen Schreib-Komptoirs als mündliche Vorrednerin für schriftliche Weihnachtsalmanache auftritt, verstummt zwar, sobald sie sich mit Jean Paul im Schreib-Komptoir des Vaters befindet, kommt dafür jedoch mit Hilfe ihres „Let-

46 Ebd., S. 176.

47 Vgl. u. a. Pross: *Falschnamenmünzer*, S. 64; Steppacher: „Rednerpein und Mordgelüst“, S. 162; Dangel-Pelloquin: *Eigensinnige Geschöpfe*, S. 177.

48 Pross: *Falschnamenmünzer*, S. 64.

49 Vgl. Dangel-Pelloquin: *Eigensinnige Geschöpfe*, S. 176

50 Pross: *Falschnamenmünzer*, S. 64 ff.

51 Dangel-Pelloquin: *Eigensinnige Geschöpfe*, S. 177.

52 Vgl. Dangel-Pelloquin: „Ein vornehmer Herr schreibt mich auf“, S. 89; „Die Begründung für das Ausbleiben der männlichen Vorrede ist die weibliche, beide scheinen sich gegenseitig auszuschießen“.

ternkästchens“ (S, S. 21) schriftlich zu Wort. Genaugenommen ist Johanna Pauline sogar die einzige, die sich im Rahmen der Vorrede schriftlich äußert und mit ihrer Äußerung den Akt der Narration in Gang bringt. Johanna Pauline fordert den Vorredenverfasser mit ihrer schriftlichen Einworddirektive dazu auf, einen bereits geschriebenen Roman, der sich ‚im Druck‘ befindet, mündlich nachzuerzählen. Dieser Aspekt der medialen Modulation betrifft aber auch das Vorwort selbst: Dieses ist – darin der Vorredenfiktion des *Don Quixote* folgend – ein nachträglich verschriftlichter mündlicher Diskurs. Das heißt, das Vorwort verdankt sich einem medial modulierten Akt des Selbstzitats.

Ostentativ wird auf die Kopplung von medialer Modulation und Selbstzitat am Ende der Vorrede zum ersten Bändchen verwiesen, wenn der Vorredenverfasser mit der mündlichen Erzählung der Blumenstücke des *Siebenkäs* beginnen will, die er zu diesem Zeitpunkt „noch nicht einmal zu Papier gebracht“ hat, die er aber, so sein an Johanna Pauline adressiertes Versprechen, im Zuge seiner Vor-Erzählung „leicht heute zu Ende führ[t]“ (S, S. 29). Die mündliche Vor-Erzählung hat somit den Charakter einer nachträglich verschriftlichten *narration to the moment*, wobei umgekehrt der Akt der mündlichen Narration durch die schriftlichen *verba dicendi* „Ich fing also folgendergestalt an“ (S, S. 29) initialisiert wird. Dieser Ankündigung eines wörtlichen Zitats mündlicher Erzählerrede folgt jedoch sogleich eine dezentierende und kommentierende ‚Nachschrift‘:

N.S. Es wäre jedoch lächerlich, wenn ich die ganzen Blumen- und Dornenstücke, da sie schon sogleich im Buche selber auftreten, wieder in die Vorrede wollte hereindrucken lassen. Aber zu Ende dieses Buchs will ich das Ende der Vorrede und dieses hl. Abends beifügen und mich dann an das zweite Bändchen machen, damit es zu Ostern zu haben ist.

Hof, den 7. Nov. 1795.

Jean Paul Friedr. Richter (S, S. 29)

Im Anschluß an diese Nachschrift lassen sich vier Feststellungen treffen: Erstens ist die Nachschrift der Selbstkommentar eines auktorialen Erzählers, der als Selbstherausgeber auf eine ‚monumentale Leerstelle‘ im Vorwort hinweist, die er durch einen editorialen Eingriff selbst verursacht hat. Da diese monumentale Leerstelle durch das direkt anschließende „Buche selber“ geschlossen wird, übernimmt die Nachschrift als autoreflexiver editorialer Index eine Brückenfunktion: Zum einen vermittelt die Nachschrift in spezifischer Weise zwischen dem Vorwort und dem Haupttext; zum anderen verweist sie in Form einer negativen Geste auf die dedoublierende Dynamik der *greffe citationelle*.

Zweitens wird deutlich, daß die iterative Dynamik der Aufpfropfung an die replizierende Dynamik der medialen Modulation gekoppelt ist: Die mündliche Nacherzählung von bereits Geschriebenem – ebenso wie die instantane mündliche Erzählung von noch nicht Geschriebenem, das nachträglich verschriftlicht wird – sind zitathafte Aufpfropfungen, die im Rahmen von medialen Modulationen stattfinden. Das erste Bändchen des *Siebenkäs*, das Jean Paul mündlich erzählt, wird in

den Rahmen einer ebenfalls mündlich erzählenden Vorrede eingeführt – importiert und inseriert. Simultan mit dem zitathaften Rahmenwechsel wird ein medialer Rahmenwechsel vollzogen. Dadurch erweist sich die Vorrede mit Blick auf ihre Verkörperungsbedingungen als Zone performativer Überblendungen und medialer Modulationen.

Drittens inszeniert die Nachschrift hinsichtlich der medialen Verkörperungsbedingungen einen performativen Widerspruch: Obwohl *Jean Paul Friedr. Richter* in seiner Nachschrift behauptet, er verzichte darauf, seine mündliche Erzählung „in die Vorrede [...] hereindrucken [zu] lassen“, tut er genau das: Durch die angekündigte Fortsetzung der Vorrede am Ende des ersten Bandes wird die Vorrede zum szenischen Rahmen des ersten Bändchens. Das heißt, die Vorrede ist in einem sehr offensichtlichen Sinne „größer als das Buch“. ⁵³ Dabei wird nicht mehr das Vorwort in das Konzept des Gesamttextes integriert, sondern umgekehrt: Die Vorrede des *Siebenkäs* bildet den Rahmen, in den das erste Bändchen des *Siebenkäs* integriert wird. Das Vorwort ist das Konzept und die performative Selbstdarstellung des Konzepts.

Viertens läßt sich im *Siebenkäs* neben der performativen Rahmung durch einen typographisch hervorgehobenen Paratext beobachten, daß Druckschrift als parergonales Rahmungsprinzip thematisiert wird. ⁵⁴ Damit rücken die performativen Rahmenbedingungen medialer Modulationen in den Fokus des Interesses.

8.3 Das Vorwort als Zone der Reflexion medialer Überblendungen

In der Vorrede zum ersten Bändchen des *Siebenkäs* wird unter der Hand eine Analogie zwischen dem Letternkästchen und dem im Druck befindlichen Roman *Hesperus* hergestellt. Vorbereitet wird diese Analogie dadurch, daß der Vorredenverfasser das Einnähen der Namen von Paulines Brüdern in deren Hemden als Akt des „Abdruckens“ (S, S. 22) und sie selbst als „Hemd-Setzerin“ (S, S. 23) beschreibt. Unmittelbar nachdem der Vorredenverfasser Johanna Paulines Direktive zum Erzählen erhalten hat, wendet er sich an ihren Vater, den er hier als potentiellen Subskribenten, ja, womöglich als künftigen Verleger anspricht ⁵⁵:

⁵³ Derrida: „Hors livre. Préfaces“, S. 73.

⁵⁴ Vgl. Nutt-Kofoth: „Text lesen – Text sehen: Edition und Typographie“, S. 4 f.

⁵⁵ Unklar bleibt, ob es bei seinen beiden Besuchen tatsächlich nur darum geht, Oehrmann zum Kauf beziehungsweise zur Subskription eines Exemplar des *Hesperus* und des *Siebenkäs* zu ermuntern, oder ob Oehrmann in größerem Maßstab als Geldgeber am Akt der Publikation des *Hesperus* und des *Siebenkäs* beteiligt werden soll – immerhin ist Oehrmann offensichtlich Verleger von Weihnachtsalmanachen. Ob Oehrmann deshalb aber auch der (fiktive) Verleger Jean Pauls ist, wie Neu-

Ich griffs von neuem an und begann seufzend dergestalt: „Hr. Gerichtprinzipal, berlinische Lettern dieser Art wird meine Wenigkeit nun auch durch ihr neuestes Werk in Bewegung setzen, und auf solche feine Hemden, wenn sie der Holländer als Posthadern unter sich gehabt, werden meine Posttage gesetzt wie jetzo die Namen von Ihren drei Hrn. Söhnen. [...]“ (S, S. 24).

Der assoziative Sprung von den Lettern aus dem „Hemde-Schriftkasten“ Johanna Paulines zu den Lettern der Berliner Druckerei erfolgt vor dem Hintergrund einer in Bewegung versetzten Schrift: Bewegliche Lettern sind die medientechnische Pointe der Gutenbergschen Druckkunst und die Voraussetzung dafür, daß dieses Reproduktionsverfahren ökonomisch erfolgreich wurde. ⁵⁶ So betrachtet, verweisen die in Bewegung versetzten Lettern als „typographisches Dispositiv“ ⁵⁷ auf das ökonomische Dispositiv des Buchdrucks und des Buchmarkts. Doch auch die beweglichen Lettern, mit denen Johanna Pauline ihre Direktive an Jean Paul schreibt, warten mit einer impliziten medialen Pointe auf: Johanna Pauline ‚schreibt‘ zwar mit Lettern, die in funktionaler Analogie zu den beweglichen Lettern des Buchdrucks stehen, doch sie bewegt diese Lettern mit der Hand und in die Hand: Ihre Botschaft erweist sich mithin als performative Überblendung der Verkörperungsbedingungen von Handschrift und Druckschrift. Das bedeutet aber auch: Die Geste der Skription, die Johanna Pauline vollzieht, indem sie Jean Paul die beweglichen Lettern in die Hand legt, reflektiert eben jenes indetermierte mediale Übergangsstadium, in dem sich der *Hesperus* gerade befindet: ein Zustand des Übergangs, nämlich der medialen Überblendung von Handschrift und Druckschrift. ⁵⁸

mann behauptet, erscheint mir zweifelhaft (Neumann: „Der Anfang vom Ende“, S. 483). Gegen diese These spricht, daß Jean Paul gegen Ende der Vorrede „meinen Herrn Verleger in Berlin“ erwähnt (S, S. 136).

⁵⁶ Vgl. Hanebutt-Benz: „Gutenbergs Erfindungen. Die technischen Aspekte des Druckens mit vielfachen Lettern auf der Buchdruckerpresse“, S. 159 ff.

⁵⁷ Wehde: *Typographische Kultur*, S. 14.

⁵⁸ Mit dem Hinweis auf das ökonomische Dispositiv des Buchmarkts wird noch einmal die Frage nach der Bedeutung der Direktive *erzählen*, aber auch nach dem vermeintlichen „Lapsus des um zwei Pünktchen verkürzten Schriftzeichens“ aufgeworfen (Dangel-Pelloquin: *Eigensinnige Geschöpfe*, S. 176). Handelt es sich dabei tatsächlich um einen ‚Lapsus‘, also um einen Schreibfehler Paulines? Haben sich in dem Letternkasten überhaupt jemals Schriftzeichen mit ‚Pünktchen‘ befunden? Beide Fragen sind meines Erachtens zu verneinen. Wenn Pauline in die Hemden ihrer Brüder „die ganzen Namen“ (S, S. 22) abdruckt, dann liefert ihr der Nachname ‚Oehrmann‘ das Modell dafür, wie man auch ohne Schriftzeichen mit ‚Pünktchen‘ Umlaute bildet, nämlich durch das Anfügen des Buchstaben ‚e‘. So betrachtet sind nicht nur Schriftzeichen mit ‚Pünktchen‘ überflüssig – auch die Annahme, Johanna Pauline sei nicht in der Lage, einen Umlaut zu bilden, ist angesichts des umlautenden Familiennamens unplausibel. Plausibler scheint es, die Letternfolge *erzählen* als Symptom eines Mangels zu deuten: eines Mangels an Lettern des Typs ‚e‘ im Repertoire des Letternkastens. Das würde bedeuten, daß die Analogiebeziehung zwischen Schrift und Geld beziehungsweise zwischen Narration und Ökonomie (Pross: *Falschmamer Münzer*, S. 65) ausgerechnet durch eine Ökonomie des Mangels an Lettern konstituiert wird. Die Erzählung speist sich sozusagen aus einem Mangel an Buchstaben.

8.3.1 Namentausch und Doppelgängermotiv im *Siebenkäs*

Mit dem Letternkästchen kommt das Motiv des Tauschs, des Namentauschs und des Doppelgängers ins Spiel. Wenn sich Pauline daran macht, in die Hemden ihrer Brüder „die ganzen Namen abzudrucken“ (S, S. 22), so tut sie dies, um die Besitzverhältnisse festzulegen und zu verhindern, daß die Hemden der Brüder vertauscht werden. Sprachphilosophisch betrachtet, etabliert der eingenahte Name eine individuelle *rigid designation*⁵⁹ zwischen einem Eigennamen, einem Hemd und dem Träger des Hemdes, der zugleich der Träger des Eigennamens ist. Das Motiv des Namentauschs ist aber auch der Ausgangspunkt der Romanintrige: Die Busenfreunde Leibgeber und Siebenkäs, die sich von Natur aus zum Verwechseln ähnlich sehen, verlieren unter anderem durch den „Tausch-Handel“ (S, S. 77)⁶⁰ mit ihren Eigennamen die Möglichkeit, ihre Identität zu beweisen. Dies hat handfeste ökonomische Konsequenzen für Siebenkäs, vormalig Leibgeber, denn der betrügerische Anwalt Heimlicher verweigert ihm die Auszahlung seines Erbes.

Zugleich kommt mit Leibgeber und Siebenkäs das Motiv der Doppelgängerei ins Spiel: Die beiden Freunde werden als Spiegelbilder „einer in zwei Körper eingepfarrten Seele“ beschrieben (S, S. 39).⁶¹ Dem Doppelgängermotiv kommt aber auch in narratologischer Hinsicht eine besondere Bedeutung zu.⁶² Narratologisch betrachtet, impliziert die Darstellung von Doppelung und Spaltung eine „Poetik der verdoppelten Erzählinstanzen“⁶³, die in einem Verhältnis wechselseitiger ironischer Brechungen stehen. Die Darstellung des *dédoublement* der Erzählinstanzen reflektiert zum einen die Rahmenbedingungen der replikativen Verkörperung von Zeichen. Zum anderen setzt sie den Prozeß der *partage* in Szene, der die Spaltung zwischen dem ‚wirklichen Schriftsteller‘ und dem ‚fiktiven Sprecher‘ vollzieht. Allerdings bleibt es nicht bei einer einmaligen Spaltung, sondern die *partage* pflanzt sich im intradiegetischen Universum fort und führt sowohl mit Blick auf die Aussageinstanzen als auch mit Blick auf die *dramatis figurae* zu einer „duplication intérieure“⁶⁴, die als *mise en abyme* den Charakter einer „unendlichen Verdopplung“⁶⁵ annehmen kann. Die Vollzugsformen interner Verdopplungen und unendlicher Verdopplungen werden im Zwielficht performativer Überblendungen und medialer Modulationen präsentiert, die ihrerseits auf die Wirksamkeit des Gesetzes der

59 Vgl. Kripke: *Name und Notwendigkeit*, S. 59.

60 Vgl. Pross: *Falschnamenmünzer*, S. 79.

61 Kurz darauf heißt es: „[...] wie Freundinnen gern einerlei Kleider, so trugen ihre Seelen ganz den polnischen Rock und den Morgenanzug des Lebens, ich meine zwei Körper von einerlei Aufschlägen, Farben, Knopflöchern, Besatz und Zuschnitt: beide hatten denselben Blitz der Augen, dasselbe erdfarbige Gesicht, dieselbe Länge, Magerheit und alles“ (S, S. 40).

62 So stellt Renate Lachmann in *Gedächtnis und Literatur* fest: „Die Literatur, die Doppelung und Spaltung sowohl gestaltet als auch interpretiert, ist auf eine Weise davon erfaßt, daß ihre Verfahren und Repräsentationsstrukturen im Zwielficht erscheinen“ (Lachmann: *Gedächtnis und Literatur*, S. 466).

63 Ebd.

64 Dällenbach: *Le récit spéculaire*, S. 22.

65 Menninghaus: *Unendliche Verdopplung*, S. 25.

Iterabilität zurückverweisen, sei es als Regel der Signifikation, sei es als Regel der Replikation.

Betrachtet man die Iterabilität als ein parergonales Rahmungsprinzip, das alle semiotischen Prozesse determiniert, so erscheint das Doppelgängermotiv als ironische Reflexion der Verkörperungsbedingungen dieses Gesetzes: Entweder erscheint Iterabilität als „infinite Wiederholungsgeste“⁶⁶, das heißt, als Vollzugsform einer „ins Unendliche fortmultiplizierten Doppelgängerschaft“⁶⁷, oder aber Iterabilität wird als Prozeß der „Spaltung“⁶⁸ dargestellt: ein Prozeß, der zum einen die These von der Unteilbarkeit des Individuums mit einem performativen Dementi beantwortet⁶⁹; ein Prozeß aber auch, der die mediale Differenz zwischen Original und Kopie in Frage stellt.

Dies zeigt sich besonders deutlich im Falle der Doppelgängerei von Leibgeber und Siebenkäs, die, ohne miteinander verwandt zu sein, als körperliche Kopien geboren werden. Durch diese Bestimmung wird Youngs These auf den Kopf gestellt, daß wir als Originale geboren werden und als Kopien sterben müssen.⁷⁰ Leibgeber und Siebenkäs werden dagegen nicht nur als Kopien geboren, sondern sie forcieren die von Young beschriebene Tendenz zur Nachahmung, im Zuge deren die individuierenden „Unterscheidungszeichen der Natur“ gestrichen werden.⁷¹ Wenn von Siebenkäs berichtet wird, daß er „sein Kennzeichen, das ihn von jenem absondern konnte, geschickt wegradiert und weggeätzt hatte“ (S, S. 40), nämlich ein „pyramidalisches Muttermal neben dem linken Ohr“ (S, S. 40)⁷², dann bedeutet dies, daß er das Unterscheidungszeichen der Natur, das die körperliche Differenz zwischen ihm und Leibgeber markiert, durch einen bewußten Akt streicht. Der Wunsch, sich äußerlich noch ähnlicher zu werden, der zunächst im Entfernen des Muttermals zum Ausdruck kommt, wird durch den Wunsch potenziert, die Namen zu tauschen:

Half aus Freundschaft, halb aus Neigung zu tollen Szenen, die ihre Verwechslung im gemeinen Leben gab, wollten sie ihre algebraische Gleichung noch weiter fortsetzen – sie wollten nämlich einerlei Vor- und Zunamen führen. Aber sie gerieten darüber in einen schmeichelnden Hader: jeder wollte der Namensvetter des andern werden, bis sie den Hader endlich dadurch schlichteten, daß beide die eingetauschten Namen behielten (S, S. 40).⁷³

66 Lachmann: *Gedächtnis und Literatur*, S. 477.

67 Ebd.

68 Ebd.

69 So deutet Pross die „systematische Verdopplung der auktorialen Identität“ als Zeichen für das „Unbehagen am ambivalenten Medium Schrift“ (Pross: *Falschnamenmünzer*, S. 50).

70 Young: *Gedanken über die Original-Werke*, S. 40.

71 Ebd.

72 Weiter heißt es an der gleichen Stelle: „[...] wie Freundinnen gern einerlei Kleider, so trugen ihre Seelen ganz den polnischen Rock und den Morgenanzug des Lebens, ich meine zwei Körper von einerlei Aufschlägen, Farben, Knopflöchern, Besatz und Zuschnitt: beide hatten denselben Blitz der Augen, dasselbe erdfarbige Gesicht, dieselbe Länge, Magerheit und alles“ (ebd.).

73 Durzak vertritt dagegen die Auffassung, diese Stelle belege die Gültigkeit des Einheitsbegriffs, „in dem Siebenkäs und Leibgeber von Jean Paul zusammengedacht werden“ (Durzak: „Siebenkäs und Leibgeber: Die Personenkonstellation als Gestaltungsprinzip in Jean Pauls Roman Siebenkäs“, S. 132).

Da sie sowohl ihren Nachnamen, den Namen des Vaters, als auch ihren individuellen Taufnamen austauschen, stellen sie ihre „transworld identification“⁷⁴ zur Disposition. Dabei bleibt zu fragen, ob dieser Namentausch tatsächlich als „bedrohliches Fehlverhalten gegen die juristisch sanktionierte ‚Ordnung der Namen‘“⁷⁵ zu werten ist, denn genau genommen liegt das „bedrohliche Fehlverhalten“ nicht bei Leibgeber und Siebenkäs, die sich der Ordnung der Namen unterwerfen, indem sie ihren Namentausch notariell beglaubigen lassen. Vielmehr offenbart eben jene Instanz ein bedrohliches Fehlverhalten, die als Hüter der Ordnung der Namen auftritt. Der Anwalt Blaise Heimlicher, der zugleich als Vormund des vormaligen Leibgebers und jetzigen Siebenkäs fungiert, hat „seine Anerkennung des eingetauschten Namens mit einer Dinte geschrieben, welche von selber wieder den Papierbogen verläßt“ (S, S. 56), um das verwaltete Erbe behalten zu können. Das einzige Wort, das in dem notariellen Anerkennungsschreiben überhaupt noch steht, ist „Siebenkäsens Name von Siebenkäsens Hand“ (S, S. 56), da Siebenkäs den Akt der Unterschrift nicht mit der Tinte des Notars vollzogen hat. Durch das Fehlen des Kontextes, in dem der Namentausch festgestellt und anerkannt wird, erweist sich die Unterschrift von Siebenkäs als funktionslos: Dies verweist nicht nur auf die juristisch-performativen Rahmenbedingungen authentischen Schreibens und Unterschreibens⁷⁶, sondern auch auf die Relevanz der medial-performativen Verkörperungsbedingungen: Die beglaubigende Kraft der authentischen Schrift ist existentiell an die materiale Beschaffenheit ihres Verkörperungsmediums gekoppelt.

Darüber hinaus zeigt sich, daß die Unterschrift als iterierbare Schrift im Spannungsfeld einer doppelten Indexikalität steht: Die Signatur bezeugt als genuiner Index, daß der Unterschreibende selbst unterschrieben hat.⁷⁷ Zugleich referiert der geschriebene Eigenname als degenerierter Index auf ein selbst unterschreibendes Individuum. Dies erzeugt eine bestimmte Form poetischer Performanz: Die Geste der Skription ‚macht‘ im Akt des Unterschreibens das, was sie schreibt: Sie verweist simultan auf den eigenen Namen und auf das eigenhändige Schreiben des eigenen

74 Kripke: *Name und Notwendigkeit*, S. 23.

75 Pross: *Falschmamenmünzer*, S. 56, mit Hinweis auf Waltz: *Ordnung der Namen*, S. 90 ff.

76 Die *signature authentique* muß im Rahmen einer offiziellen und öffentlichen Institution, vor den Augen eines autorisierten Notars, performativ vollzogen werden (vgl. Diderot/d'Alembert (Hg.): *Encyclopédie*, Bd. 15 (1765), S. 187, Artikel „Signature“). Zugleich beglaubigt der authentifizierende Notar als Augenzeuge der *Unterschreib-Szene* die Eigenhändigkeit der Unterschrift mit seiner eigenen Unterschrift. Dergestalt gründet Authentizität auf einem doppelten performativen Akt des Unterschreibens. Essentielle Gelingensbedingung für Authentizität ist dabei aber nicht nur die Eigenhändigkeit des Unterschreibenden, sondern die Aufrichtigkeit der Person, die im Namen der institutionellen Ordnung den Akt der Beglaubigung vollzieht. Im *Siebenkäs* wird die Idee einer authentischen Schrift vom institutionellen Rahmen her in Frage gestellt. Heimlicher beutet die einzige Möglichkeit der Unaufrichtigkeit aus, die sich ihm als Notar bietet – durch die Verwendung einer sich selbst löschenden Tinte löscht er nicht nur die Feststellung des zu beglaubigenden Sachverhalts, sondern auch sich selbst als institutionelle Instanz der Beglaubigung.

77 Vgl. Derrida: *Signéponge*, S. 46 f.: „[...] s'engage à authentifier (si c'est possible) qu'il est bien celui qui écrit: voici mon nom, je me réfère à moi-même, tel qu'on me nomme, et je le fais, donc, en mon nom“.

Namens. Allerdings ist die Unterschrift nicht nur als genuiner Index einer einmaligen Geste der (Sub-)Skription zu werten, sondern auch als genuiner Index der allgemeinen Iterabilität der Schrift. Durch diese doppelte genuine Indexikalität der Unterschrift erfährt das unterschreibende Subjekt in der „Szene der Schrift“⁷⁸ eine semiotische *partage*: Ausgerechnet da, wo das Subjekt vermeinte, mit dem eigenhändigen Schreiben seines eigenen Namens ganz bei sich zu sein, gerät es als unterzeichnendes Subjekt „in einen Abstand zu sich selbst“.⁷⁹ Dieser Abstand ist der Unterschrift durch die Regel der Replikation, das heißt durch die Differenz zwischen Type und Token ‚eingeschrieben‘, und zwar so, daß der zwischen der allgemeinen Iterabilität der Schrift und der Singularität des einmal Geschriebenen changierende semiotische Status der Unterschrift das Problem der Identität des Signierenden aufwirft.⁸⁰

8.3.2 Das Problem der doppelten Unterschrift am paratextuellen Rahmen des *Siebenkäs*

Das Problem der Identität – und mit ihm das Problem des eigenen Namens und der Unterschrift – erweist sich als ein „Grundmotiv“⁸¹ Jean Paulschen Schreibens. So stellt sich das Problem der Unterschrift im *Siebenkäs* nicht nur am inneren Rand des intradiegetischen Universums, nämlich im Kontext des Namentauschs von Siebenkäs und Leibgeber, sondern auch am äußeren Rand des Diskurses, sobald nämlich die extradiegetische Instanz Jean Paul Fr. Richter die Szene der Schrift, das heißt die Szene der Vorschrift, betritt. Mehr noch: das intradiegetische *dédoublement* von Leibgeber und Siebenkäs spiegelt als *mise en abyme* vom inneren Rand her das extradiegetische *dédoublement*, das Jean Paul Fr. Richter im Rahmen der „Vorrede zum Zweiten, Dritten und Vierten Bändchen“ erfährt. Dort tritt Jean Paul Fr. Richter als Subjekt einer Szene des Unterschreibens auf, die sowohl den

78 Derrida: „Limited Inc a b c...“, S. 95.

79 Ebd.

80 Verstärkt wird dieses Identitätsproblem, wie Derrida in *Die Schrift und die Differenz* ausführt, vor dem Hintergrund von Freuds Wunderblockmodell (vgl. Derrida: *Die Schrift und die Differenz*, S. 344 f., sowie Freud: „Notiz über den ‚Wunderblock‘“, S. 366 f.). Das schreibende Subjekt löst sich im Rahmen des Wunderblocks auf, weil es nicht mehr als ursprüngliche Einheit in Erscheinung tritt, sondern als „ein System von Beziehungen zwischen den Schichten“ (Derrida: *Die Schrift und die Differenz*, S. 344 f.). Das Subjekt als ursprüngliche Einheit bleibt dagegen „unauffindbar“ (ebd.) Die These von der Unauffindbarkeit des Subjekts wird im *Siebenkäs* exemplifiziert: Die Frage nach der Identität von Siebenkäs muß unbeantwortet bleiben, weil die sich selbst löschende Tinte eben jenen Kontext löscht, in dem das Subjekt in der *Szene der Unterschrift* als mit sich selbst identisches anerkannt wurde. Die Unterschrift von Siebenkäs erweist sich mithin als paradoxale *Spur des Verschwindens*: Sie verweist als einzig übriggebliebene Schriftspur auf jenen gelöschten Kontext, der ihre Originalität und Authentizität beglaubigt hätte. Bemerkenswerterweise gibt es auch für das Sichtbarmachen der Spur des Verschwindens im *Siebenkäs* ein Pendant, nämlich die „mit dem Iltispinsel auf die Papiertapete“ gemalte „unsichtbare Wandfibel“, die nur bei Wärme sichtbar wird und den Anwalt als Betrüger decouvriert soll (S, S. 65).

81 Ehrenzeller: *Studien zur Romanvorrede*, S. 189.

Charakter eines „Schreib-Theaters“⁸² als auch eines „Theater des Selbst“ hat⁸³; Jean Paul Fr. Richter schreibt sich als ein Anderer⁸⁴, das heißt als allographe Instanz, selbst eine Vorrede.

Dieser Akt des Sich-selbst-Vor-Schreibens als ein Anderer spitzt die in der Vorrede zum ersten Bändchen vorgeführte Strategie der *Autopoiesis* des Paratextes zu: An die Stelle der dialogischen Relation zwischen dem Vorredenverfasser und seiner Namenbase tritt nun ein Dialog des Vorredenverfassers mit sich selbst. Die Voraussetzung hierfür ist ein *dédoublement*, das im Rahmen der „Vorrede zum Zweiten, Dritten und Vierten Bändchen“ performativ als Akt der Selbstverdopplung und Selbstspaltung in Szene gesetzt wird. So teilt der Vorredenverfasser mit: „Ich lasse leicht mein Wesen oder Substratum in zwei Personen zerfallen, in den Blumenaler und in den Vorberichtmacher“ (S, S. 146).

Dieses *dédoublement* in den Verfasser des Haupttextes und den Verfasser des Vorberichts wird durch ein zweites *dédoublement* potenziert, denn der Verfasser des *Siebenkäs* läßt sich vom „Verfasser des *Hesperus*“ (S, S. 146) eine „sehr lesenswerte“ Vorrede schreiben, die mit einer doppelten Unterschrift schließt:

Schlüßlich munter' ich, obwohl als der unansehnlichste Klubbist und Stimmgeber des Publikums, den Hrn. Verfasser zu mehren Setzlingen und Infanten dieses Gelichters auf, mit dem Wunsche, daß die Lesewelt mit derselben Nachsicht, wie ich, über das Werkchen richte. Hof im Voigtlande, den 5. Jun. 1796.

Jean Paul Fr. Richter

*

Soweit geht die Vorrede meines Freundes. Im Grunde ist's freilich lächerlich; aber auch meine Vorrede muß ordentlich beschlossen werden, und dann kann ich mich leider wieder nicht anders unterschreiben, als mein obiger Robinsonscher Freitag und Namenvetter tat, nämlich: Hof im Voigtlande, den 5. Jun. 1796.

Jean Paul Fr. Richter (S, S. 151)

Hier stellt sich die Frage, welchen diskursiven Sinn diese *partage* des Vorredenverfassers und seiner Unterschriften hat: eine Frage, die das Problem des Autornamens berührt.

Wie bereits eingangs erwähnt, grenzt Foucault in „Was ist ein Autor?“ die Funktion des Autornamens von der Funktion von anderen Eigennamen ab, indem er auf die sprachphilosophische Differenzierung zwischen Bezeichnung (*désignation*) und Beschreibung (*description*) verweist. Dabei möchte Foucault offensichtlich die deskriptive Funktion von Namen auf Kosten ihrer designativen Funktion stark machen. Eben hierauf zielt seine Behauptung ab, der Eigenname und mit ihm der Autornamen sei „mehr als ein Finger, der auf jemanden zeigt“, er sei „in gewisser Weise

82 Neumann: „Der Anfang vom Ende“, S. 488.

83 Ebd., S. 493.

84 Vgl. Pott: *Neue Theorie des Romans*, S. 121.

[...] gleichbedeutend mit einer Beschreibung“.⁸⁵ Die Differenz zwischen Eigennamen und Autornamen wird erst mit der Bestimmung der Umstände deutlich, unter denen Eigenname und Autornamen „in gewisser Weise“ gleichbedeutend sind mit einer kennzeichnenden Beschreibung. Bei seiner Behandlung des Problems von Autornamen schließt Foucault explizit an Searles Analyse des Eigennamen an⁸⁶, die ihrerseits auf Frege zurückgeht. Die These, daß jeder Eigenname sowohl designative als auch deskriptive Funktion hat, besagt in Freges Terminologie, daß jeder Name nicht nur eine referentielle Bedeutung, sondern auch Sinn hat. Unter Sinn versteht Frege die „Art des Gegebenseins“.⁸⁷ So nehmen die Namen ‚Abendstern‘ und ‚Morgenstern‘ aus verschiedenen Blickwinkeln auf ihr Referenzobjekt, die Venus, Bezug. Die Möglichkeit, daß der Sinn bei gleichbleibender Bedeutung differieren kann, spielt für Foucaults Auffassung von der Funktion von Autornamen eine entscheidende Rolle, denn die Pointe seiner Argumentation besteht darin, daß der Autornamen einen anderen Sinn hat als ein gewöhnlicher Eigenname.

Vor diesem Hintergrund muß nun gefragt werden: Welchen Sinn haben die beiden Unterschriften am Ende der „Vorrede zum Zweiten, Dritten und Vierten Bändchen“? Nicht nur, daß dem Roman *Hesperus* das von Frege aufgeworfene Namensproblem gleichsam in den Titel eingeschrieben ist, auch die Unterschrift des Verfassers des *Hesperus* verhält sich zu der Unterschrift des Verfassers des *Siebenkäs* wie Abendstern zu Morgenstern: Beide Namen haben die gleiche Bedeutung. Sie referieren auf den realen Autor Johannes Paul Friedrich Richter, der jedoch in der Szene der Schriften Jean Pauls letztlich „unauffindbar“ bleibt.⁸⁸ Entscheidend ist jedoch, daß der Autornamen ‚Jean Paul Fr. Richter‘ als Unterschrift, die vom Verfasser des *Hesperus* stammt, einen anderen Sinn hat als der Autornamen ‚Jean Paul Fr. Richter‘ als Unterschrift des Verfassers des *Siebenkäs*. Das heißt, die Differenz des Sinns der Unterschrift von ‚Jean Paul Fr. Richter‘ einerseits und ‚Jean Paul Fr. Richter‘ andererseits resultiert aus den verschiedenen Zuschreibungsbeziehungen, in denen die Namen als Autornamen stehen. Dergestalt verkörpert das *dédoublement* der Unterschriften die Pointe der Funktion Autor, die sich „gerade in der Spaltung (*partage*) selbst“⁸⁹ vollzieht: mit der *partage* wird der Eigennamen des Autors in einen Klassennamen moduliert, unter den „eine gewisse Zahl von Texten“⁹⁰ zusammengefaßt werden kann.

8.3.3 Das Problem des Autornamens ‚Jean Paul‘

Ungeklärt bleibt die Frage nach dem ‚wahren Namen‘ des Autors, denn ganz im Gegensatz zu der von Foucault behaupteten „Unerträglichkeit literarischer Anonymität“⁹¹ für das Publikum ‚um 1800‘ scheint für die Autoren ‚um 1800‘ Ano-

85 Vgl. Foucault: „Was ist ein Autor? (Vortrag)“, S. 1012.

86 Ebd.

87 Frege: „Über Sinn und Bedeutung“, S. 41.

88 Vgl. Derrida: *Die Schrift und die Differenz*, S. 344 f.

89 Foucault: „Was ist ein Autor? (Vortrag)“, S. 1020.

90 Ebd., S. 1014.

91 Ebd., S. 1017.

nymität durchaus noch der Regelfall zu sein. Dies belegt Herders Argumentation gegen die Anonymie, die er in seinen „Briefen zur Beförderung der Humanität“ als „große Göttin des Marktes“ brandmarkt. Während sich Herder als Vertreter der *Onymie* ausweist, wenn er die Maxime aufstellt: „Wer zum Publikum spricht, spreche als ein Teil des Publikums, also öffentlich, mit seinem Namen“⁹², scheint Jean Paul das Recht auf teilweise Anonymität des Autors zu verteidigen, wenn er in der *Vorschule der Ästhetik* behauptet, „vollständige Anonymität“ bleibe, „solange man existiert, wegen der Individuation fast unmöglich“.⁹³

Angesichts der Unmöglichkeit vollständiger Anonymität bleibt nur die Möglichkeit unvollständiger Anonymität, nämlich der Pseudonymität, die es dem Autor erlaubt, einen „zweiten Autornamen“⁹⁴ anzunehmen. Auch beim Autornamen ‚Jean Paul‘ handelt es sich um einen zweiten, angenommenen Autornamen: Der zweite Autornamen ‚Jean Paul‘ ist eine Modulation der ersten beiden Vornamen von Johannes Paul Friedrich Richter und wird zu Beginn des *Leben des Quintus Fixlein* als „halbe[s] Anonymat“ bezeichnet⁹⁵: „Hier lasset der Verfasser, aus Achtung für die Rechte eines Billetts, seine halbe Anonymität fahren und unterschreibt sich zum ersten Male mit seinem ganzen wahren Namen. Hof im Voigtland, den 29. Jun. 1795. Jean Paul Friedrich Richter“.⁹⁶

Bemerkenswert ist hierbei zum einen der Umstand, daß die vermeintliche Entdeckung des wahren Namens im *Leben des Quintus Fixlein* das einzige Mal ist, in dem der dritte Vorname ‚Friedrich‘ ausgeschrieben wird. Zum anderen bleibt zu fragen, ob es sich bei dem Namen der Unterschrift ‚Jean Paul Friedrich Richter‘ tatsächlich um den „ganzen wahren Namen“ des realen Autors handelt, da der Name ‚Jean Paul Friedrich Richter‘ offensichtlich ein Kompositum aus dem Pseudonym ‚Jean Paul‘ und der zweiten Hälfte des bürgerlichen Eigennamens des realen Autors ‚Johannes Paul Friedrich Richter‘ ist. Der Verfasser ergänzt also die halbe Anonymität des Pseudonyms Jean Paul durch die halbe Onymität seines bürgerlichen Eigennamens. Das heißt, der ganze wahre Name, mit dem das oben zitierte Billett unterzeichnet ist, stellt einen Namen im Übergang zwischen Eigennamen und zweitem Autornamen dar. Eben dadurch wird der ganze wahre Name als Zusammensetzung von zwei halben Namen zum genuinen Index der *partage* zwischen dem realen und dem fiktiven Autor.

Nicht der ganze wahre, sondern der halbe falsche Name ‚Jean Paul‘ steht am äußeren Rand des Textes: Er kommt auf dem Haupttitelblatt und dem Buchdeckel als zweiter Autornamen des realen Autors und im Rahmen des Textes, im intradiegetischen Universum der *histoire*, als Name einer fiktiven Aussageinstanz

92 Herder: „Briefe zur Beförderung der Humanität“, S. 314 ff.

93 Jean Paul: *Vorschule der Ästhetik*, S. 449 ff.

94 Lejeune: „Der autobiographische Pakt“, S. 228.

95 Dabei verfährt Jean Paul ähnlich wie Brentano, der seinen „zweiten Taufnamen“ *Maria* als „künftige Signatur“, das heißt als prenomines Pseudonym wählt (vgl. Bellmann: „Kommentar zu Godwi“, S. 627), damit jedoch nicht nur den realen Autor maskiert, sondern eine fiktive Autorinstanz erfindet.

96 Jean Paul: *Leben des Quintus Fixlein*, S. 13.

ins Spiel.⁹⁷ Im Raum dazwischen, den Vorreden, unterzeichnet „Jean Paul Fr. Richter“.

Das Verhältnis zwischen dem Pseudonym ‚Jean Paul‘ und der Signatur ‚Jean Paul Fr. Richter‘⁹⁸ läßt sich in Form einer spekulativen Genealogie rekonstruieren: Danach leitet sich das Pseudonym ‚Jean Paul‘ aus einer doppelten Namensmodulation her: Der erste Schritt ist die Transformation des bürgerlichen Eigennamens ‚Johannes Paul Friedrich Richter‘ in den Namen ‚Jean Paul Friedrich Richter‘. Dabei wird der erste Vorname ‚Johannes‘ ins Französische übersetzt. In einem zweiten Schritt werden die ersten beiden Vornamen ‚Jean Paul‘ von dem restlichen Namen abgetrennt. Hieraus entsteht der kürzere zweite Autornamen ‚Jean Paul‘, der als angenommener Name der Kennzeichnung der Funktion Autor auf dem Titelblatt dient. Dagegen ist der Name ‚Jean Paul Fr. Richter‘ als längerer zweiter Autornamen zu werten – nicht jedoch als ‚wahrer Name‘ des realen Autors.

Halten wir fest: Die diskursive Funktion des längeren zweiten Autornamens ‚Jean Paul Fr. Richter‘ besteht darin, im Vorwort als Zone performativer Überblendungen auf den Prozeß der *partage* als einem Prozeß zu verweisen, der im Spannungsfeld von unendlicher Verdopplung und unendlicher Aufspaltung steht. Eben hierin liegt meines Erachtens der Sinn des *dédoublement* der Unterschriften, das in der „Vorrede zum Zweiten, Dritten und Vierten Bändchen“ in Szene gesetzt wird. Mit der *partage* der Aussageinstanzen und dem *dédoublement* der Unterschriften kommt das Problem der Identität ins Spiel: Betrachtet man dieses Problem im Kontext der Subjektproblematik im Ausgang von Fichte, so befindet sich das Ich in der ständigen Gefahr, sich mit jedem Akt des Denkens in ein subjektiv denkendes und ein objektiv gedachtes aufzuspalten, so daß es „ins unendliche fort für jedes Bewusstseyn ein neues Bewusstseyn“ braucht.⁹⁹ Die daraus resultierende Paradoxie, daß zur „Einheit des Bewußtseyns“ notwendigerweise „ein zweifaches“ gehört¹⁰⁰, wird im *Siebenkäs* durch die zweifache Unterschrift ‚Jean Paul Fr. Richter‘ performativ verkörpert. Hieran schließen sich zwei Beobachtungen an.

Erstens: Da sowohl das Verhältnis von Leibgeber und Siebenkäs als auch das Verhältnis zwischen den beiden Unterschriften ‚Jean Paul Fr. Richter‘ der Logik des *dédoublement* gehorchen, läßt sich ein parergonales *mise en abyme* feststellen: Die im Rahmen des Textes geschilderte körperliche Ähnlichkeitsbeziehung zwischen Leibgeber und Siebenkäs wird im Rahmen des Paratextes durch die Ähnlichkeits-

97 Vgl. Pott: *Neue Theorie des Romans*, S. 121, sowie Weingärtner: „... bist daß der Tod euch scheidet“, S. 29, der, durchaus in Übereinstimmung mit der Auffassung von Martínez-Bonati schreibt, bei ‚Jean Paul‘ handle es sich um eine Autorfigur, „die einen Ich-Erzähler auftreten läßt und die Vorrede mit dem Namen des realen Autors unterschreibt“ (ebd.). Der Auffassung, daß es sich bei den fraglichen Unterschriften um den Namen des realen Autors handelt, muß freilich widersprochen werden.

98 Sofern die Unterschrift im Text kursiviert war, wird diese Kursivierung im folgenden im Zitat übernommen, da sie ‚Handschriftlichkeit‘ signalisiert (vgl. Couturier: *Textual Communication*, S. 54).

99 Fichte: „Versuch einer neuen Darstellung der Wissenschaftslehre“, S. 526.

100 Novalis: *Schriften*, Bd. 2, S. 197.

beziehung zwischen den Zeichenkörpern der beiden Unterschriften ‚Jean Paul Fr. Richter‘ gespiegelt.

Zweitens: Jean Paul Fr. Richter, der signierende Verfasser des *Siebenkäs*, bezieht sich auf Jean Paul Fr. Richter, den signierenden Verfasser des *Hesperus*, indem er dessen Vorrede im Rahmen seiner eigenen Vorrede zitiert. Dadurch wird die „Vorrede zum Zweiten, Dritten und Vierten Bändchen“ zur Selbstdarstellung eines Konzepts von Autorschaft, in dessen Rahmen das gespaltene Autorsubjekt durch einen gleichermaßen autoreflexiven und autopoetischen Akt des Selbstzitats vorläufig wieder ‚mit sich eins wird‘. Das heißt, das Problem des Selbstbewußtseins als zweifaches Bewußtsein von sich selbst wird durch das *dédoublement* der Vorreden und der Vorredenverfasser vorgeführt: Der „identitätsphilosophische Rahmen“¹⁰¹ wird zwar zunächst gesprengt, erfährt jedoch durch die doppelte Geste des Selbstzitats und der Selbstherausgabe eine Neurahmung. Das exemplifiziert insbesondere die Vorrede zur zweiten Auflage des *Hesperus*.

8.3.4 Die Vorrede als Selbstdarstellung des Konzepts der Vorrede zum *Hesperus*

In der Vorrede zur zweiten Auflage des *Hesperus* (1797) präsentiert der Vorredenverfasser dem Leser keine fertige Vorrede, sondern das Konzept einer Vorrede, das von einer Vorrede, die im Entstehen begriffen ist, gerahmt wird: „Noch hab’ ich von dieser Vorrede weiter nichts zustande gebracht als einen leidlichen Entwurf, den hier der Leser ungeschminkt bekommen soll“ (H, S. 480). Diesen „leidlichen Entwurf“ führt der Vorredenverfasser im folgenden als Selbstzitat vor, das durch seine Selbstkommentare gerahmt wird. Dabei läßt sich beobachten, daß das Prinzip des *writing to the moment*¹⁰² mit dem Prinzip des *editing to the moment* kurzgeschlossen wird, wenn es heißt:

Und nun wird es Zeit sein, daß ich dem Leser einen solchen Entwurf wirklich darbiete, welches diesesmal der Entwurf der gegenwärtigen Vorrede selber ist. Er ist überschrieben:

Architektonik und Bauholz für die Vorrede zur zweiten Auflage des *Hesperus* (H, S. 480 f.).

Die Dynamik dieser Vorrede ist einer doppelten performativen Geste geschuldet: Einerseits wird der bereits geschriebene Entwurf Jean Pauls durch einen Akt des Zitierens angeführt und darbietend vorgeführt, andererseits wird das Dargebotene im Rahmen einer Schreib-Szene kommentiert, die zugleich als Editions-Szene zu deuten ist: Der Vorredenverfasser, der seinen eigenen Entwurf zur Vorrede kommentiert, verknüpft nicht nur das Prinzip des *writing to the moment* mit dem Prinzip des *editing to the moment*, sondern vollzieht eine ‚Selbstallogra-

¹⁰¹ Menninghaus: *Unendliche Verdopplung*, S. 89.

¹⁰² Vgl. Heilmann: *Die Krise der Aufklärung als Krise des Erzählens*, S. 176 ff.

phierung‘, in deren Verlauf sich der Vorredenverfasser spaltet und verdoppelt: in einen vorzeitigen Verfasser und einen gegenwärtigen Kommentator des Entwurfs. Dabei ist die zeitliche Distanz zwischen Entwurf und Kommentar zugleich der Grund für die Selbstentfremdung des Vorredenverfassers: „Letztes versteh’ ich selber nicht, weil der Entwurf schon im Winter geschrieben wurde“ (H, S. 481).

Die Selbstentfremdung des aufgespaltenen Autorsubjekts wird durch die doppelte Geste des Sich-selbst-Zitierens und Sich-selbst-Herausgebens überbrückt. Mithin wird der Akt der Selbstherausgabe zu einem quasi-transzendentalen Akt, der die Einheit des Bewußtseins zwar nicht mehr *a priori*, aber immerhin *a posteriori* sichert. Das bedeutet aber nichts anderes, als daß die „absolute Thätigkeit“¹⁰³ eines mit sich selbst identischen Subjekts durch die editoriale Tätigkeit eines in sich gespaltenen Subjekts abgelöst wird.

Indes wird der Akt der Selbstherausgabe nicht nur zu einem Akt der Konstitution des (gespaltenen) Subjekts, er wird auch zu einem Akt der Konstitution der Vorrede zur zweiten Auflage des *Hesperus*. Dieser doppelte autopoetische Akt zeichnet sich dadurch aus, daß der Entwurf der Vorrede konstitutive direktive Sprechakte enthält, wie die Vorrede geschrieben werden soll: „Mache sie aber kurz [...]“ (H, S. 481) heißt es an einer Stelle des Entwurfs und an einer anderen: „Web es ein“ (H, S. 482). Bemerkenswerterweise werden diese Direktiven jedoch zum größten Teil gar nicht ausgeführt, sondern lediglich im Rahmen der Vorrede kommentiert. Die ironische Pointe dieser Konfiguration besteht darin, daß sie einen Widerspruch in Szene setzt, der zugleich als Vollzugsform poetischer Performanz gewertet werden kann: Obwohl die direktiven Sprechakte des Entwurfs nicht ausgeführt werden, erzeugt der Kommentar der nicht ausgeführten Direktiven eine Vorrede. Das heißt, der autoreflexive Selbstkommentar des Entwurfs der Vorrede ist zugleich der autopoetische Akt ihrer Verkörperung.

Im Rahmen seiner Vorrede zur zweiten Auflage des *Hesperus* geht der Vorredenverfasser auch auf die Besonderheiten ein, die eine Vorrede zur zweiten Auflage auszeichnen:

„[...] Man erwartet von einer Vorrede zur zweiten Auflage eine kleine Produktkarte oder ein Ernteregister alles des Nachflors, der die zweite über die erste erhebt: gib ihnen das Register!“

Gern! – Erstlich hab’ ich verbessert alle Druckfehler – dann alle Schreibfehler – dann viele Dissonanzen der Sprache – auch Wort- und Sachschnitzer genug; die Einfälle aber und die poetischen Tulpen hab’ ich selten ausgerissen. Ich sah, wenn ichs täte, so bliebe vom Buche (weil ich die ganze Manier ausstriche) nicht viel mehr in der Welt als der Einband und das Druckfehler-Verzeichnis (H, S. 483).

Im Anschluß an diese Passage lassen sich vier grundlegende Feststellungen treffen: Erstens bezieht sich das Vorwort zur zweiten Auflage eines Buchs nicht nur auf den nachfolgenden Haupttext, wie das Vorwort zur ersten Auflage des Buchs, sondern

¹⁰³ Fichte: *Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre*, S. 127.

es bezieht sich auf die Buchform des Gesamttextes.¹⁰⁴ Zweitens nimmt die Vorrede zur zweiten Auflage eines Buches als Protokoll der Verbesserungen und Veränderungen gegenüber der ersten Auflage zugleich eine digressive Neurahmung des Gesamttextes vor, da sie dessen Grenzen nach außen verschiebt.¹⁰⁵ Drittens zeigt sich an der zweiten Auflage eines Buchs explizit, daß Autorschaft als Selbstherausgeberschaft zu verstehen ist. Viertens dreht sich im Vorfeld einer zweiten Auflage das Verhältnis von Handschrift und Typographie um.

Bei der ersten Auflage eines Buchs geht die handschriftliche Manuskriptfassung der gedruckten Buchfassung voran. Dagegen existiert bei der Überarbeitung der ersten Auflage bereits eine Druckfassung, in welche die Verbesserungen handschriftlich eingefügt werden. Dadurch wird Handschrift im Kontext von Druckschrift aufgrund ihrer immer schon implizierten Nachzeitigkeit zu einem editorialen Verkörperungsmedium. Das heißt, die auktoriale Druckschrift der ersten Auflage wird bei deren Überarbeitung durch eine editoriale Handschrift überlagert, und zwar auch dann, wenn der Autor sein eigener Herausgeber ist.¹⁰⁶ Diese merkwürdige Interferenz von Druckschrift und Handschrift wird in der Vorrede zur zweiten Auflage des *Hesperus* exponiert, wenn es heißt: „Übrigens erlebt mein Werklein schwerlich so viele *gedruckte* Auflagen, als ich davon in meiner Stube *geschriebene* verbesserte veranstalte“ (*H*, S. 483).

Im weiteren Verlauf differenziert der Vorredenverfasser Jean Paul Fr. Richter zwischen verschiedenen Formen der Überarbeitung, nämlich der quasi-editorialen Korrektur des Textes und seiner quasi-auktorialen Umarbeitungen. Um diese Differenz plausibel zu machen, rekurriert der Vorredenverfasser zum einen auf textile Metaphern, wenn er den Text als „Gestrick“ (*H*, S. 484) bezeichnet, zum anderen wird der Überarbeitungsprozeß mit der Operation der Aufpfropfung verglichen:

„Überhaupt“ (verfolgt der Entwurf) „nimm lieber das historische *Okuliersmesser* als das kritische *Jätmesser* in die Hand!“

Eben sagt' ich, daß ichs getan (*H*, S. 485).

Die Metapher des historischen Okuliersmessers steht für eine Beschneidung des bestehenden Textes, um diesem anschließend neue Textteile aufzupfropfen¹⁰⁷, die Metapher des kritischen Jätmessers steht dagegen für ein ersatzloses Wegschnei-

104 Darüber hinaus bezieht sich die Vorrede zur zweiten Auflage eines Buches auch auf die Rezeption der ersten Auflage. Vgl. hierzu Ehrenzeller: *Studien zur Romanvorrede*, S. 175: „Wie einer mit dem Leser stehen möchte, erfährt man aus der Vorrede zur ersten, wie einer wirklich mit dem Leser steht, aus der zur zweiten Auflage“.

105 Vgl. hierzu Geulen/Gössling: „*Standhafte Zuschauer ästhetischer Leiden*“, die feststellen, die Vorrede zur zweiten Auflage enthalte alles, „was den komplexen Begriff der Digression ausmacht“ (S. 16). Zum Problem der Digression vgl. auch Bosse: *Theorie und Praxis bei Jean Paul*, S. 110, sowie Casey: „Digression for Future Instalments“, S. 870.

106 Vgl. Erb: *Schreib-Arbeit*, S. 78.

107 Das *Okulieren* ist eine besondere Form der Aufpfropfung, bei der unter die Rinde einer Pflanze ein knospender Reis eingefügt wird, der ‚augenförmig‘ zugeschnitten ist (vgl. Allen: *Pfropfen und Beschneiden*, S. 72 f.).

den.¹⁰⁸ Bemerkenswerterweise wird die Direktive, das historische Okuliersmesser zur Hand zu nehmen, bereits dadurch befolgt, daß das Vorwort permanent seinen Entwurf kommentiert, denn wahlweise lassen sich entweder die zitierten Passagen des Entwurfs oder aber die Kommentare der Zitate als Insertionen¹⁰⁹ auffassen. Dadurch wird die Vorrede zur zweiten Auflage des *Hesperus* zu einer Selbstdarstellung des Konzepts der Vorrede: Der Vorwortakt ist ein autoreflexiver und auto-poetischer Akt, dessen Verkörperungsbedingungen von der iterierenden und inserierenden Dynamik der Aufpfropfung vorgeschrieben werden: Verkörperungsbedingungen, die im szenischen Rahmen der Vorschrift den szenischen Rahmen der Vorschrift thematisieren.

8.3.5 Die Vorrede als Ort der Reflexion der Funktion Selbstherausgeber

Das in der Vorrede zur zweiten Auflage des *Hesperus* vorgeführte Konzept einer aufpfropfenden Überarbeitung und Selbstherausgeberschaft erhält in der Vorrede zur zweiten Auflage des *Siebenkäs* (1817) einen resignierten Nachruf, wo es heißt:

Was hilft es mir, daß ich diese neue Auflage des *Siebenkäs* mit den größten Vergrößerungen und Verbesserungen, die nur in meiner Gewalt standen, ausgestattet herausgebe? [...] So erinnert sich der Verfasser dieses noch recht gut, daß er sich z. B. über die zweite Auflage seines *Hesperus* gemacht mit der Baumsäge in der linken Hand und mit dem Okuliersmesser in der rechten und damit außerordentlich gearbeitet am Werke; aber vergeblich sah er auf weitläufige Anzeigen davon in gelehrten und ungelehrten Blättern auf (*S*, S. 11).

Bemerkenswert an dieser Reflexion über den Sinn der „Vergrößerungen und Verbesserungen“ von bereits veröffentlichten Werken ist zum einen, daß bereits mit dem ersten Satz Autorschaft als Selbstherausgeberschaft thematisiert wird. Zum anderen werden „Baumsäge“ und „Okuliersmesser“ zu metaphorischen Requisiten, die der Beschreibung jener editorialen Tätigkeit dienen, die im Rahmen auktorialer Selbstherausgeberschaft zu verrichten sind. Dabei kommt dem Modell der Aufpfropfung eine vermittelnde Funktion zu.

Da der Pfropfreis dem Stamm durch ein künstliches Verfahren aufgesetzt wird, damit die natürlichen Wundheilungskräfte eine neue Einheit stiften können, kommt es zu einer Interferenz von künstlichen Prozeduren und natürlichen Prozessen, die als besondere Form der Adoption gefaßt werden kann: Der Reis muß von seiner Unterlage, dem Stamm, auf den er gepfropft wurde, angenommen werden. Vor dem Hintergrund dieser Überlegung läßt sich das Modell der Aufpfropfung an das Modell der Adoptivvaterschaft koppeln: Beide dienen der Beschreibung verschiedener Aspekte der Funktion Herausgeber – aber auch der Funktion Selbstherausgeber. Der Herausgeber nimmt als Adoptivvater der Buch-

108 Vgl. Geulen/Gössling: „*Standhafte Zuschauer ästhetischer Leiden*“, S. 19.

109 Vgl. Derrida: „Die zweifache Séance“, S. 263.

staben bereits Geschriebenes an und unterzieht es nachträglich einem Prozeß der „absorption et transformation“¹¹⁰, der gleichermaßen als editoriale Produktivität und als Vollzugsform diskursiver Aufpfropfungen gedeutet werden kann. Analog dazu verfährt der Selbstherausgeber, der sich als Autor wie ein Herausgeber auf die von ihm selbst erzeugten Schriften bezieht und die Szene der Schrift als aufpfropfender Adoptivvater betritt.

Diese aufpfropfende Adoption des eigenen Textes läßt sich in Jean Pauls Vorrede zur zweiten Auflage des *Siebenkäs* auf zwei Ebenen beobachten: Zum einen ist diese Vorrede das Protokoll eines real vollzogenen Überarbeitungsprozesses. Der Vorredenverfasser weist auf die „kritische Ausleerung von allen Genitiv-End-S“ oder aber auf die Umstellung der „Blumenstücke“ als Resultate einer editorialen Produktivität hin, die vom realen Autor des *Siebenkäs* ausgeführt wurden. Das heißt, der Vorredenverfasser nimmt als realer Selbstherausgeber auf die erste Auflage Bezug.¹¹¹ Zum anderen lassen sich an der Vorrede zur zweiten Auflage Insertionen von Fiktionspartikeln beobachten¹¹², die eine *partage* des Vorredenverfassers in einen realen und einen fiktionalen Selbstherausgeber auslöst: Da der Vorredenverfasser behauptet, er sei selbst an den fiktiven Schauplatz des Geschehens gereist und habe mit der Hauptfigur brieflich kommuniziert, setzt er sich im Rahmen einer „narrativen Metalepse“¹¹³ als fiktionalisierter Selbstherausgeber einer Geschichte in Szene, die er als Autor erfunden hat. Dadurch werden die Differenzen zwischen der Funktion Autor und der Funktion Herausgeber durch die Funktion Selbstherausgeber nivelliert.

Während sich der Vorredenverfasser als fiktionalisierter Selbstherausgeber in die von ihm erzählte Geschichte hineinbegibt, weist der Vorredenverfasser als realer Selbstherausgeber auf die realen Differenzen zwischen der ersten und der zweiten Auflage hin. Dabei stellt er eine Korrelation zwischen dem Aufwand der Überarbeitung und den Verkörperungsbedingungen dieses Überarbeitungsprozesses her, wenn es heißt:

Da aber nichts verdrüßlicher ist als das Gegeneinanderhalten des alten Buchs gegen das verbesserte: so hab' ich in der Realschulbuchhandlung das gedruckte Exemplar der alten Auflage niedergelegt, in welchem die ganze mit Dintenschwärze verbesserte Druckschwärze, nämlich alle durchstrichenen Stellen leicht auf einmal zu übersehen sind, oft

110 Kristeva: *Séméiotiké – Recherches pour une sémanalyse*, S. 146.

111 Hierbei nimmt die Fußnote des Vorredenverfassers von 1817 in der Vorrede von 1795 eine Sonderstellung ein (vgl. S. S. 26). Diese Fußnote der zweiten Auflage kommentiert das in der Vorrede zur ersten Auflage vorgestellte Konzept des Romans, das jedoch durch die Umstellung des Blumenstücks nun obsolet geworden ist.

112 „[...] seit der ersten Ausgabe hat' ich das Glück, teils den Schauplatz Kuhschnappel selber (wie in Jean Pauls Briefen längst berichtet worden) zu besuchen und zu beschen, teils durch den Briefwechsel mit dem Helden selber ungedruckte Familienbegebenheiten zu gewinnen, zu welchen wohl auf keinem andern Wege zu gelangen war, wenn man sie nicht geradezu erdichten wollte. Sogar neue Leibgeberiana hab' ich erbeutet, die mich jetzo unsäglich erfreuen, da ich sie mitteilen kann“ (S. S. 12).

113 Genette: *Die Erzählung*, S. 168.

halbe und ganze totgemachte Seiten, so daß man erstaunt. Der entferntere Kunstrichter freilich müßte, da er vielleicht ebenso ungern als der benachbarte Berlins mit Korrektors-Schiffziehen Blatt für Blatt beider Auflagen gegeneinander abwägt, sich damit begnügen, daß er die Bände von beiden in zwei Gewürzkrämerschalen legte und dann zusähe; er wird aber finden, wie sehr die neue Auflage die alte überwiegt (S. S. 14).

Das Gewicht der Tintenspuren in der Druckfassung der ersten Auflage wird zum genuinen Index für den Aufwand, den der reale Selbstherausgeber beim Vollzug seiner editorialen Tätigkeit erbracht hat:¹¹⁴ Es kommt mit der Überlagerung der auktorialen „Druckerschwärze“ der ersten Auflage durch die editoriale „Dintenschwärze“ im Vorfeld der zweiten Auflage nicht nur die Materialität der Schrift, sondern auch das Motiv der löschenden Tinte ins Spiel. Wenn sich am Gewicht der Tintenspuren ermessen lassen soll, in welchem Umfang Teile der ersten Fassung gelöscht wurden, so wird die qualitative *ergonale* Differenz zwischen den beiden Auflagen als quantifizierbare *parergonale* Differenz medialer Materialität präsentiert.

Vor dem Hintergrund dieser verschiedenen Aspekte ist die Behauptung des Vorredenverfassers und Selbstherausgebers, er habe das „gedruckte Exemplar der alten Auflage“ mit seinen Streichungen in einer „Realschulbuchhandlung“ hinterlegt, nicht nur eine Anspielung auf das „Advertisement“ zu Beginn von Macphersons *Ossian*¹¹⁵, sondern mit dieser Behauptung wird der „szenische Rahmen des Schreibens“¹¹⁶ als Zone performativer und parergonaler Überblendungen zwischen Druckschrift und Handschrift thematisiert: Ein Thema, das auch im Zentrum von Jean Pauls Roman *Leben Fibels* steht, in dem die mediale Modulation der Handschrift in die Druckschrift explizit als modulierende Aufpfropfung in Szene gesetzt wird.

114 Zur Deutung dieser Passage vgl. Erb: *Schreib-Arbeit*, S. 97, dem zufolge der Hinweis auf die ausgelegte Korrekturfassung beim *Siebenkäs* – ebenso wie die überarbeitete Ausgabe des *Hesperus* – den Zweck hat, „die künstlerische Arbeit von ihrem Kern her vorzustellen“ (ebd.). Allerdings läßt Erb weitgehend unberücksichtigt, daß die künstlerische Arbeit, wie sie in den korrigierten und überarbeiteten Fassungen zum Ausdruck kommt, im Wesentlichen *editoriale Tätigkeit* ist. Pross sieht die in der Vorrede zur zweiten Auflage des *Siebenkäs* gegebene Anweisung, zwischen der alten und der neuen Auflage zu vergleichen, dagegen in erster Linie vor dem Hintergrund der Logik der Duplikation, wenn sie schreibt, dem Text sei „ein eigentümliches Widerspiel von Identität und Differieren von sich selbst als Programm ein[geschrieben]“ (Pross: *Falschnamenmünzer*, S. 82).

115 Vgl. Macpherson: *Ossian*, A2, wo der Übersetzer berichtet, man habe ihm geraten, „as a better way of satisfying the public concerning the authenticity of the poems“, die Originale drucken zu lassen, „than depositing the manuscript copies in any public library“.

116 Vgl. Campe: „Die Schreibszene. Schreiben“, S. 764.

8.4 Die Schreib-Szene als Druck-Szene: *Leben Fibels*

Leben Fibels ist ein Roman, in dem das romantische Programm der Transzendentalpoesie nicht nur als „Selbstbespiegelung der Schrift und der Schriften“¹¹⁷ eingelöst wird; vielmehr führt *Leben Fibels* die Übergänge zwischen Akten des Schreibens, Akten des Druckens und Akten des Edierens vor: *Leben Fibels* ist ein Transzendentalroman, der die medialen Modulationen thematisiert, die sich im Übergang zwischen Schreib-Szene, Druck-Szene und Editions-Szene vollziehen.

Der szenische Rahmen des Druckens wird durch einen Imperativ determiniert, der die mediale Modulation der Handschrift in die Druckschrift initialisiert. Die Druck-Szene beginnt mit dem direktiven Sprechakt ‚*imprimatur!*‘, der im Rahmen einer Editions-Szene geäußert wird. Da der Akt des Druckens ein Teilaspekt des Akts der Publikation ist, der seinerseits durch die bewußte Entscheidung des Autors initialisiert wird, das Buch drucken zu lassen¹¹⁸, und da diese Entscheidung im Rahmen der Funktion Herausgeber – respektive der Funktion Selbstherausgeber – übernommen wird, fungiert die Editions-Szene als Klammer zwischen dem Akt des Schreibens und dem Akt des Druckens. Ihre Verkörperung findet diese editoriale Klammerfunktion in der Form des gedruckten Buchs als „Prinzip einer gewissen Einheit des Schreibens“¹¹⁹ und der „strikten Unifizierung von Papierstößen“.¹²⁰ Auch wenn Foucault behauptet, das Buch gebe sich „vergeblich als ein Gegenstand, den man in der Hand hat“, da seine Einheit „variabel und relativ“ sei¹²¹, bleibt die einheitsstiftende Funktion des Buchs unbestritten. Mit anderen Worten, das Buch wird als Verkörperung einer einheitsstiftenden editorialen Klammerfunktion selbst zur Klammer. So schreibt Goethe in *Dichtung und Wahrheit* im Rückblick auf die Entstehungsgeschichte des *Werther*: „Das nunmehr fertige Manuskript lag im Konzept, mit wenigen Korrekturen und Abänderungen, vor mir. Es ward sogleich geheftet: denn der Band dient der Schrift ungefähr wie der Rahmen einem Bilde: man sieht viel eher, ob sie denn auch in sich wirklich bestehe“.¹²²

Betrachtet man das Buch als Rahmen der Schrift, so verändert sich damit auch die Funktion der Vorrede: Die Vorrede ist nicht mehr nur ein Hinweis auf das Konzept des Buchs, sondern auch, ja, vor allem, ein Hinweis auf die medialen Rahmenbedingungen des Buchs als Druckwerk. Lessings Forderung, die Vorrede solle „nichts enthalten, als die Geschichte des Buchs“¹²³, betrifft mithin auch die Geschichte all jener medialen Modulationen, die es als Schriftmonument auf dem Weg zur Publikation erfährt. Das heißt, die Vorrede steht im Spannungsfeld der konzeptionellen und der medialen Entstehungsgeschichte des Buchs, dem sie vorsteht.

117 Schmitz-Emans: „Das Leben Fibels als Transzendentalroman: Eine Studie zu Jean Pauls poetischen Reflexionen über Sprache und Schrift“, S. 159.

118 Vgl. Červenka: „Textologie und Semiotik“, S. 145.

119 Foucault: „Was ist ein Autor?“, S. 21.

120 Kittler: *Aufschreibesysteme 1800/1900*, S. 127.

121 Foucault: *Archäologie des Wissens*, S. 36.

122 Goethe: *Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit*, S. 587.

123 Lessing: *Fabeln*, in: ders.: *Werke*, Bd. 5, S. 354.

Dies wird in der „Vor-Geschichte“ zu *Leben Fibels* deutlich, in welcher der unterzeichnende Jean Paul Fr. Richter berichtet, wie er auf die Idee gekommen sei, die Lebensgeschichte des Verfassers der Bienrodischen Abc-Fibel zu schreiben. Dabei stellt der Vorredenverfasser die These auf, der Gattungsname ‚Fibel‘ leite sich vom Eigennamen ihres Autors her, das heißt er deutet den Gattungsnamen Fibel als Antonomasie.¹²⁴ Ironisch potenziert wird dieses metonymische *misreading* durch das Protokoll eines fiktiven Buch- und Manuskriptfundes: eine Auffindungsgeschichte, die impliziert, daß der Vorredenverfasser Jean Paul Fr. Richter als Lebensbeschreiber nicht nur auktoriale, sondern vor allem editoriale Funktion hat.

Der Vorredenverfasser wartet mit einer Geschichte des Buchs auf, die aus den Umständen unter denen die Manuskriptfragmente aufgefunden wurden, das rahmenkonstitutive Prinzip des vorliegenden Buchs ableitet: Bei einem jüdischen Papierhändler namens Judas habe er die Reste von 135 Bänden „jedes Formats und jeder Wissenschaft“ entdeckt, die „sämtlich (zufolge des Titelblattes) von einem Verfasser namens Fibel geschrieben“ wurden (F, S. 373). Darüber hinaus habe er „leere Band- und Buchschalen“ (F, S. 374) einer 40-bändigen Biographie Fibels gefunden, deren Inhalt jedoch größtenteils als Makulatur verkauft oder in Kriegswirren verloren gegangen sei. Immerhin befinden sich im ersten Band noch „anderthalb Ruinen Blätter“ sowie das Titelblatt: „Curieuse und sonderbare Lebens-Historie des berühmten Herrn Gotthelf Fibel, Verfassern des neuen Markgrafluster, Fränkischen, Voigtländischen und Kur-Sächsischen Abc-Buchs, mit sonderbarem Fleiße zusammengetragen und ans Licht gestellt von Joachim Pelz“ (F, S. 374).

Nachdem der Vorredenverfasser dem jüdischen Papierhändler „um den Ladenpreis“ die Erlaubnis abgekauft hat, „alles Gedruckte aus den Werken auszuziehen, nämlich auszureißen“ (F, S. 375), verwandelt sich die Auffindungsgeschichte in eine programmatische Vorschau auf das performative und parergonale Rahmungsprinzip des nachfolgenden Buchs: Jean Paul Fr. Richter will aus den schriftlichen Überresten die Lebensbeschreibung Fibels zusammenschreiben, wobei es sich erklärtermaßen um eine Lebensbeschreibung handelt, „die aus ausgezogenen Blättern ausgezogen“ ist (F, S. 375). Diese Lebensbeschreibung verdankt sich mithin einer absorbierenden und transformierenden *productivité*¹²⁵, die im Spannungsfeld der archivischen Funktion des Exzerpierens¹²⁶ und der editorialen Funktion des Zitierens steht: Beiden Funktionen liegen Verfahren des ‚Ausziehens‘

124 Genaugenommen handelt es sich um eine appellative Antonomasie, bei der die Bezeichnung der Gattung durch den Eigennamen eines ihrer typischen Vertreter ersetzt wird (vgl. Lausberg: *Elemente der literarischen Rhetorik*, § 204 ff.) Die naheliegende Erklärung, daß es sich bei dem Verfasser der „bienrodischen Fibel“ um den „Konrektor Bienrod“ handelt, wird dagegen verworfen. Statt dessen erwähnt der Herausgeber die Gewohnheit, raffaelische Gemälde „Raffaele“ zu nennen (S. 370) und den Namen des Autors zur Bezeichnung eines Buches zu verwenden. So habe man, weiß der Herausgeber aus eigener Erfahrung zu berichten, das Lateinbuch des Kirchenrats Seiler nur „den Seiler“ genannt, was dazu führt, daß angesichts des leibhaftigen Seilers keiner begreifen konnte, „wie der gedruckte Seiler am Leben sein und einen Geist haben könne“ (S. 370).

125 Kristeva: *Sémiotiké – Recherches pour une sémanalyse*, S. 146.

126 Vgl. Müller: „Mehrfache Kodierung bei Jean Paul“, S. 96, sowie Schestag: „Bibliographie für Jean Paul“, S. 507.

zugrunde, die der Vorredenverfasser von *Leben Fibels* mit der Dynamik des Ausreißens von beschriebenen Blättern aus dem Rahmen des Buchs gleichsetzt (vgl. *F*, S. 375). Dergestalt erhält der Akt des Ausreißens als Voraussetzung der absorbierenden Aneignung von Schriftmonumenten zum einen die Dignität, ein editoriales „Princip der Vereigentümlichkeit“¹²⁷ zu sein. Zum anderen gibt sich der Roman *Leben Fibels* offen als Kunstprodukt zu erkennen, das „nicht aus der Kraft des Genies hervorgegangen, sondern äußerlich zusammengetragen“ ist.¹²⁸

8.4.1 *Leben Fibels* als Buch von der Schrift und als Buch vom Druck

Den Charakter eines medialen Transzendentalromans erhält *Leben Fibels* dadurch, daß die Entstehungsgeschichte der Bienrodischen Abc-Fibel erzählt wird, die dem Roman *in toto* als Anhang beigelegt ist. Da die Abc-Fibel „Millionen Leser nicht bloß gefunden, sondern vorher dazu gemacht [hat]“ (*F*, S. 369), gewinnt sie quasi-transzendente Bedeutung: Die Kenntnis des Abcs ist die Bedingung der Möglichkeit für alles Lesen und Schreiben. Demgemäß wird sie wahlweise als „Buch der Bücher“ (*F*, S. 427) oder als „wahre Wissenschaftslehre jeder Wissenschaftslehre“ (*F*, S. 489) bezeichnet.

Die Formulierung „wahre Wissenschaftslehre jeder Wissenschaftslehre“ spielt nicht nur auf Fichtes Hauptwerk an, sondern etabliert eine intertextuelle Folie, vor der sich das poetische Konzept von *Leben Fibels* abhebt: ein Konzept, dem es um die Darstellung der performativen Verkörperungsbedingungen des Geistes geht. Dabei verkehrt *Leben Fibels* Fichtes Feststellung ins Gegenteil, die Wissenschaftslehre sei „von der Art, dass sie durch den blossen Buchstaben gar nicht, sondern dass sie lediglich durch den Geist sich mittheilen lässt“.¹²⁹ Diese Abwertung des Buchstabens wiederholt Fichte auch mit Blick auf poetische Mitteilungen, wenn er den „Geist“ des Kunstwerks streng von den „zufälligen Gestalten“ des Ausdrucksmediums – dem „Körper“ oder dem „Buchstaben“ – trennt.¹³⁰ Schließlich ist die Marginalisierung des Verkörperungsmediums aber auch für Fichtes „Beweis der Unrechtmäßigkeit des Büchernachdrucks“ von zentraler Bedeutung. Das „Körperliche“ des Buchs ist „das bedruckte Papier“¹³¹: Es betrifft alle Aspekte der performativen Verkörperungsbedingungen und replikativen Vielfältigungsmöglichkeiten. Auf diesen Aspekt beschränkt sich das *Copyright*. Die körperlichen beziehungsweise materiellen Aspekte des Buchexemplars können durch den Kaufakt an einen neuen Besitzer übertragen werden. Was sich dagegen niemand „zueignen“ kann, das ist das „Geistige“ des Buchs, genauer gesagt die „Form“ der Gedanken, also die „Ideenverbindung, in der, und die Zeichen, mit denen sie

127 Novalis: *Schriften*, Bd. 2, S. 274.

128 Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik*, S. 382.

129 Fichte: *Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre*, S. 284. Zum Einfluß von Fichte auf Jean Paul vgl. Chamberlain: „Alphabet und Erzählung in der Clavis Fichtiana und im *Leben Fibels*“, S. 77.

130 Fichte: „Über Geist und Buchstabe in der Philosophie“, S. 294.

131 Fichte: „Beweis der Unrechtmäßigkeit des Büchernachdrucks“, S. 225.

vorgetragen werden“.¹³² An dieser geistigen Form, die das Produkt seiner assoziativen „power of mixing“¹³³ ist, behält der Autor selbst nach dem Verkauf des Buches „sein natürliches, angeborenes, unzuverlässiges Eigenthumsrecht“.¹³⁴ Auch Jean Paul beschäftigt sich mit dem Problem des unerlaubten Büchernachdrucks: So unterscheidet er in einer Abhandlung gegen den Nachdruck zwischen dem verbotenen „Nachdruck“ und dem erlaubten „Nachahmen“.¹³⁵ Der Nachdruck wird dabei nicht als Nachahmung von Gedachtem gefaßt, sondern als Kopie von bereits Gedrucktem: „Es gibt also nur Nachdrucker der Drucker“.¹³⁶

Alle drei genannten Themen – das Verhältnis von Geist und Buchstabe, die Körperlichkeit des Buchs und das Problem des Büchernachdrucks – werden in *Leben Fibels* parodistisch verarbeitet. Das Verhältnis von Geist und Buchstabe betrifft in erster Linie die Darstellungsform von Wissen. Fichte erwägt daher in seiner Abhandlung *Die Grundzüge des gegenwärtigen Zeitalters* – offensichtlich in ironischer Absicht – die Möglichkeit, „die Wissenschaften nach der Folge der Buchstaben im Alphabete vorzutragen“.¹³⁷ Eben dieses Konzept der Wissensrepräsentation wird in *Leben Fibels* in die poetische Tat umgesetzt: Da die Abc-Fibel alle Buchstaben durch Merkverse vorstellt, die auf unterschiedlichste Wissensgebiete Bezug nehmen, wird sie nicht nur als „wahre Wissenschaftslehre jeder Wissenschaftslehre“, sondern als „Fibelsche Enzyklopädie“ bezeichnet (*F*, S. 491).¹³⁸ Zur Begründung stellt Jean Paul fest:

Dieses Werk nun, das mit den Elementen aller Wissenschaften, nämlich mit dem A b c d e f etc. etc zugleich eine kurze Religionslehre, gereimte Dichtkunst, bunte Tier- und Menschenstücke und kleines Still-Leben dazu, eine flüchtige Handwerks-Geschichte darbringt, hat gleichwohl einen Verfasser, den in der deutschen Nation kein Mensch namentlich kennt, ausgenommen ich (*F*, S. 369).

Die „Fibelsche Enzyklopädie“ parodiert die *Enzyklopädie* Diderots und d’Alemberts¹³⁹, sie parodiert aber vor allem das von Novalis entworfene Projekt einer „ächten Enzyklopädistik“¹⁴⁰, dem Jean Paul das Konzept einer „poetischen Enzyklopädie“¹⁴¹ entgegenstellt. Abgesehen davon, daß Novalis im *Allgemeinen Brouillon* unter dem Stichwort „Enc[yclopaedistik]“ das „Abcbuch“ als „bes[ondere] Elemen-

132 Ebd., S. 227.

133 Hume: *Enquiry Concerning Human Understanding*, S. 47 (§ 39).

134 Fichte: „Beweis der Unrechtmäßigkeit des Büchernachdrucks“, S. 233.

135 Jean Paul: „Sieben letzte oder Nachworte gegen den Nachdruck“, S. 88.

136 Ebd.

137 Fichte: *Die Grundzüge des gegenwärtigen Zeitalters*, S. 73.

138 Vgl. hierzu Sinn: *Jean Paul: Hinführung zu einer Semiologie der Wissenschaft*, S. 240, der die These vertritt, Jean Pauls „Semiologie der Wissenschaft“ verlaufe „in der Kombination heterogener Elemente aus allen Wissenschaften analog zu Fichtes *Wissenschaftslehre*“.

139 Zum Verhältnis der Abc-Fibel und der *Encyclopédie* vgl. Fürnkäs: „Aufklärung und Alphabetisierung: Jean Pauls *Leben Fibels*“, S. 65.

140 Novalis an Friedrich Schlegel, 7. November 1798, in: Novalis: *Werke*, Bd. 4, S. 263.

141 Jean Paul: *Vorschule der Ästhetik*, S. 249.

tarwissenschaft¹⁴² erwähnt, zeichnet sich die „ächte Enzyklopädistik“ für Novalis durch eine radikale „Verzeitlichung“¹⁴³ aus: Sie soll in der „Beobachtung der Zeit-energie der Seele und des Körpers“ bestehen¹⁴⁴ und sich bei der Darstellung des Wissens am „Lebensprozeß“¹⁴⁵ orientieren. Genau das „macht“ *Leben Fibels*: Indem der Entstehungsprozeß der Abc-Fibel in Parallele zum Lebensprozeß ihres Verfassers Fibel gesetzt wird, erfährt die alphabetische Ordnung des fertigen Werks durch die retroduktive Erzählung seiner Vorgeschichte eine „Verzeitlichung“. Dies gilt auch für die Geschichte des Buchs: Fibels Lebensgeschichte verläuft parallel zu der Entstehungsgeschichte der von ihm verfaßten Fibel. *Leben Fibels* erzählt die Geschichte der im Anhang abgedruckten Fibel als Vorgeschichte ihrer drucktechnischen Verkörperung. Dadurch wird der Prozeß des Buchwerdens als Prozeß des Gedrucktwerdens geschildert.

Diesem Akt des Gedrucktwerdens kommt im *Leben Fibels* zentrale Bedeutung zu. Das belegt jene Anekdote in der „Vor-Geschichte“, in welcher Jean Paul Fr. Richter, der Vorredenverfasser und zweite Biograph, mit Blick auf Fibel schreibt: „Es gibt glückliche Menschen – z. B. ihn selber –, welchen ein Buch mehr ein Mensch ist als ein Mensch ein Buch, und welche in der Wahrheit den Irrtum des Franzosen Mr. Martin nachtun, der in seinem Verzeichnis der Bibliothek des Mr. de Bose das Wort *gedruckt* als einen Schriftsteller unter dem Titel Mr. Gedruckt an- und fortführt“ (F, S. 389).

Diese Passage ist als Selbstdarstellung des gesamten Romankonzepts zu deuten: Genau wie der Verfasser ‚Fibel‘ verdankt der Verfasser ‚Gedruckt‘ seine Existenz einem metonymischen *misreading*, das hier durch die Vertauschung von appositiver Kennzeichnung und Eigennamen zustande kommt. Zugleich impliziert diese Vertauschung ein Konzept, das Autorschaft konstitutiv an das Gedrucktwerden koppelt. Gemäß Furetières *Dictionnaire universel* kann der Begriff des „Auteur“ nur für diejenigen verwendet werden, deren Werke in gedruckter Form zirkulieren, also für jene, „qui en ont fait imprimer“.¹⁴⁶ Der „Scribe“ wird dagegen ohne Rekurs auf die Drucklegung als Kopist, das heißt als „Greffier“ beschrieben.¹⁴⁷ Dieses Verhältnis zwischen kopierendem Schreiber und druckendem Autor wird in *Leben Fibels* in Szene gesetzt: *Leben Fibels* erzählt die Geschichte der medialen Modulation von Handschrift in Druckschrift als Vorgeschichte von Autorschaft, wobei das „Medium der Schrift“ selbst zur Botschaft wird¹⁴⁸. Ganz im Sinne des „Letterismus“ liegt der Fokus in *Leben Fibels* auf dem „autotelischen Charakter“ des Alphabets und der Buchstaben vor jeder Funktionalisierung als Ausdrucks-

142 Novalis: *Schriften*, Bd. 3, S. 257.

143 Koselleck: „Das achtzehnte Jahrhundert als Beginn der Neuzeit“, S. 280.

144 Novalis: *Schriften*, Bd. 3, S. 272.

145 Ebd., S. 334.

146 Furetière: *Dictionnaire universel*, Artikel „auteur“.

147 Ebd., Artikel „scribe“. Vgl. auch Chartier: „Figures de l’auteur“, der soweit geht, zu behaupten, die Funktion Autor sei „pleinement inscrite à l’intérieur de la culture imprimée“ (S. 59).

148 Vgl. Grimminger: „Aufstand der Dinge und der Schreibweisen. Über Literatur und Kultur der Moderne“, S. 23.

medium.¹⁴⁹ Das heißt, der Buchstabe als „inscription du corps dans un espace systématique de signes“¹⁵⁰ wird nicht als Verkörperung einer semantischen Signifikationsregel, sondern als Verkörperung einer medialen Replikationsregel betrachtet. Die so gestellte Frage nach dem Zeichenkörper des Buchstabens zielt neben der „Semantisierung der Materialität der Signifikanten“ auf die „Offenlegung darin verborgener, den Zeichencharakter ‚überschießender‘ Energien“¹⁵¹ ab. Sichtbar werden diese Energien erst im Vollzug medialer Modulationen. Dergestalt reflektiert *Leben Fibels* „die Bedingung seiner Erzählbarkeit“¹⁵² im Rekurs auf die „Entdeckung der Einzelletter und der bloßen Materie“.¹⁵³ Mit anderen Worten: Der Roman thematisiert die performativen Verkörperungsbedingungen und die parergonalen Rahmenprinzipien, die im Inneren des Verfahrens der Text- und Werkkonstitution mitwirken, als mediale Voraussetzungen seiner eigenen Herstellbarkeit.¹⁵⁴ Vor dem Hintergrund der medialen Differenz zwischen Handschrift und Druckschrift rückt mit dem Gedrucktwerden das Problem der „typographische[n] Bändigung der Buchstaben“¹⁵⁵ in den Blick. In *Leben Fibels* wird die Schreib-Arbeit am Manuskript nicht als geistige, sondern als „handwerkliche Tätigkeit“¹⁵⁶ vorgeführt, die sich durch ihre „körperliche Ereignishaftigkeit“¹⁵⁷ auszeichnet.

8.4.2 Der Traum vom Schreiben und der Körper der Schrift

Die mediale Modulation von Handschrift in Druckschrift bildet den thematischen Mittelpunkt der ersten, von Magister Pelz verfaßten Biographie Fibels. Sie schildert die Genese der Autorschaft Fibels als *Geschichte seines Gedrucktwerdens*. Bereits der junge Fibel ist gleichermaßen von der Geste des Schreibens und der Geste des Druckens fasziniert, wobei es ihm – ganz im Sinne von Barthes – ausschließlich um das intransitive ‚Daß‘ des Schreibens geht¹⁵⁸:

Die ersten Lettern, womit die Pfarrers-Tochter als Namen-Setzerin auf Wäsche druckte, nahm er als wahre Inkunabeln erstaunend in die Hand; und er sah lange einem durchs Dorf gehenden Drucker durstend nach, der in einer – Kattunmanufaktur arbeitete. Die Anekdote ist bekannt, daß er schon jünger, da er sich eine gelehrte Feder wünschte, weil

149 Lachmann: „Ein Neo-Abecedarius“, S. 25 Dies führt, wie Pross feststellt, zu einer „Verabsolutierung der Schrift in ihrer Materialität“ (Pross: *Falschmamenmünzer*, S. 88).

150 Barthes: „Erté ou A la lettre“, S. 1229.

151 Kotzinger/Rippl: „Einleitung“, S. 16.

152 Simon: „Allegorie und Erzählstruktur in Jean Pauls ‚Leben Fibels‘“, S. 226.

153 Schmitz-Emans: „Das Leben Fibels als Transzendentalroman“, S. 159.

154 Vgl. Lachmann: „Ein Neo-Abecedarius“, S. 27.

155 Ebd.

156 Vgl. Erb: *Schreib-Arbeit*, S. 13.

157 Stingelin: „Unser Schreibzeug arbeitet mit an unseren Gedanken“, S. 84, sowie Barthes: „Variation sur l’écriture“, S. 82 f.

158 Barthes: „Schriftsteller und Schreiber“, S. 50.

er so oft gelesen, daß aus einer gelehrten Feder so manches Buch geflossen, in einigem Mißverständnis aus dem Schwanz eines Stars, den Siegwart für einen gelehrten Vogel erklärt hatte, mehrere Federn ausgezogen (F, S. 389).¹⁵⁹

Wie das *misreading* des Partizips „gedruckt“ als Eigenname offenbart der kindliche Glaube, eine ‚gelehrte Feder‘ stamme von einem ‚gelehrten Vogel‘, ein metonymisches Mißverständnis¹⁶⁰, das von seinem Vater, dem Vogelsteller Siegwart, mit einer Tracht Prügel belohnt wird. Die Annahme, eine ‚gelehrte Feder‘ stamme von einem ‚gelehrten Vogel‘, steht in merkwürdiger Korrespondenz zu Fibels späterem Initiationstraum: „Alle Vögel seines Vaters – träumte er – flatterten und stießen gegeneinander, pflöpften sich ineinander und wuchsen endlich zu *einem* Hahne ein. Der Hahn fuhr mit dem Kopfe zwischen Fibels Schenkel, und dieser mußte auf dessen Halse davonreiten, mit dem Gesichte gegen den Schwanz gekehrt“ (F, S. 426).

Der Fibelsche Traumhahn verdankt sich einer imaginären Pflöpfung, im Rahmen deren die Mannigfaltigkeit väterlicher Vögel konjunktural zu einem neuen Ganzen zusammengesetzt wird. Neben seiner intradiegetischen Motivierung – Fibel ist kurz zuvor am zerbrochenen Fenster seines ehemaligen Schulhauses vorbeigegangen, das mit der Darstellung eines „Abc-Hahns“ verklebt war – erweist sich Fibels Traum als intertextuelle Transformation jenes Berufungstraums der *Offenbarung*, in dem der Schreiber Johannes eine „mächtige Stimme“ hört, die zu ihm spricht: „Was du siehst, das schreibe in ein Buch“.¹⁶¹ Dem gleichen Duktus folgt die Beschreibung von Fibels Flugtraum:

Da rief Helfen eine Stimme mehr aus dem Himmel als aus der Hahn-Gurgel zu: ‚Sitze ab, Student, und ziehe aus eine Schwanzfeder dem Hahn und setze damit auf das Buch der Bücher, voll aller matres et patres lectionis, das Werk, das der größte Geist studieren muß, schon eh’ er nur fünf Jahre alt wird, kurz das tüchtigste Werk mit dem längsten Titel, das so viele Menschen aus Kürze bloß das Abc-Buch nennen, da sie es das Abecedeeefgehaikaelemenopequeresesthetheuvauweixpsilonzet-Buch nennen könnten; schreibe dergleichen, *mein* Fibel, und die Welt liest‘ (F, S. 427).

159 Hier handelt es sich offensichtlich um eine Wiederaufnahme des Motivs aus der Vorrede zum *Siebenkäs*, wo die „gute Pauline“ mit ihrem „Hemde-Schriftkasten“ hantiert (Vgl. S, S. 23).

160 Genauer gesagt handelt es sich um die Interferenz eines synekdochischen und eines metonymischen Mißverständnisses: Da der ‚gelehrte Vogel‘ Fibels Vater gehört, wird die synekdochische Relation zwischen ‚gelehrter Feder‘ (*pars*) und ‚gelehrtem Vogel‘ (*totum*) ihrerseits durch eine Besitz-Metonymie gerahmt. Die ausgezogene Feder des Vogels verweist in diesem Zusammenhang aber auch als *genuiner Index* darauf, daß Fibel die väterliche Disposition einer „anbetende[n] Hochachtung für Geschriebenes“ (F, S. 399) geerbt hat. Diese psychische Disposition wird durch das juristische Performativ der *testamentaria dispositio* (vgl. Stichwort „Testamentarliche Verordnung“ in: *Zedlers Universal-Lexicon*, Bd. 42, S. 1326) gespiegelt, mit welcher der Vater dem Sohn jene 366 halben Soverains vererbt. Diese hatte Fibels Vater vom Landesvater als Funderlohn für einen wertvollen Ring erhalten, der ihm – hier schließt sich der Kreis – von einem Vogel, einem diebischen Papagei, zugetragen wurde. Das väterliche Vermögen hat wiederum konstitutive Bedeutung für Fibels Autorschaft, denn es ermöglicht ihm den Kauf einer Taschendruckerei.

161 Vgl. *Offenbarung des Johannes* 1, 10; 1, 11.

Hier kommt noch ein weiterer Aspekt ins Spiel: Fibels ‚Ausziehen‘ der imaginären Hahnenfeder steht in einer homonymen Beziehung zum exzerpierenden und zitierenden Ausziehen aus den Papieren, die Jean Paul vom Judenchristen Judas erworben hat. Da das Exzerpieren und Zitieren als Akt des Ausreißen vollzogen wird, impliziert das Ausziehen in beiden Fällen eine „körperliche Ereignishaftigkeit“¹⁶², die in einem unmittelbaren Zusammenhang mit dem Akt des Schreibens steht: Mit dem Ausreißen und der sich anschließenden Transformation der Hahnenfeder zur Schreibfeder wird die Dynamik der Aufpflöpfung auf die performative Geste des Schreibens übertragen. Fibels Traum pflanzt gewissermaßen seiner künftigen Schreibe die Logik der *Grefe* ein: So wie Fibels Traum vom Schreiben das Produkt einer imaginären, intra- und intertextuellen *grefe citationelle* ist, so werden alle seine künftigen Schreibakte der Logik der *grefe citationelle* gehorchen. Dabei kommt mit der körperlichen Ereignishaftigkeit, die dem Ausziehen eignet, noch ein zweiter körperlicher Aspekt ins Spiel, nämlich die mediale Körperlichkeit der Schrift. So heißt es über Fibel:

Sogar das Körperliche bei seinem geistigen Erzeugen kehrte sich zu seinen Freuden um, z. B. er schnitt in ruhigen Muße-Stunden mehrere Federn voraus, um sie im Feuer bei der Hand zu haben – er deckte Dintenfaß und Dintentopf vor allem Staube zu, was so viele von uns versäumen, so wie das Abwischen der Federn nach dem Schreiben! – Ja war er nicht sein eigener Dinten-Koch (und dadurch hofft’ er, nicht mit Unrecht, sein Goldkoch zu werden) und setzte, sobald es regnete oder schneite, die beste Dinte im Dorfe an und prüfte die Schwärze von Stunde zu Stunde, um leserlicher aufzutreten? (F, 431).

Diese Schreib-Szene thematisiert die Vorgeschichte der Geste des Schreibens, nämlich das Herstellen jenes Materials, mit dem Schrift verkörpert wird: Tinte. Tinte dient der Verkörperung eines graphischen Types, der als „Konfiguration graphischer Merkmale“ zu fassen ist.¹⁶³ Diese Konfiguration von Merkmalen wird jedoch erst mit der materialen Verkörperung des typographischen Schriftzeichens als Replica-Token sichtbar. Diese materiale Qualität des Token bezeichnet Peirce als „Tone“ und führt als Beispiel die Farbe Rot oder den Ton einer Stimme an.¹⁶⁴ Bezogen auf den Buchdruck sind Tone die „spezifisch materiellen Eigenschaften typographischer Zeichenmittel“.¹⁶⁵ In *Leben Fibels* erfahren die tonalen Eigen-

162 Stingelin: „Unser Schreibzeug arbeitet mit an unseren Gedanken“, S. 84.

163 Coulmas: *Über Schrift*, S. 135.

164 Peirce: *Collected Papers*, 2.254. Obwohl Tone keine formale, identitätsstiftende Relevanz für die replikativen Verkörperungsbedingungen des Schriftzeichens haben, sind sie die materiale Bedingung der Möglichkeit dafür, daß die Replica-Token in Erscheinung treten können. Insofern haben all jene Kräfte und Substanzen, die den performativen Akt der Verkörperung ermöglichen, eine parergonale Rahmungsfunktion. Dies gilt in besonderem Maße für die Tinte, denn sie wirkt von einem bestimmten Außen her im Inneren des Schreibverfahrens mit: Das ‚bestimmte Außen‘ ist der Akt der Skription, das Innere des Verfahrens ist die Replikationsregel, dem der Prozeß der Verkörperung des Schriftzeichens gehorcht.

165 Wehde: *Typographische Kultur*, S. 66. Die tonalen Aspekte umfassen nach Wehde „das Auftragen von Druckfarbe auf eine Druckform (Druckstock) und den Abdruck, d. h. die Übertragung der Druckfarbe auf eine andere Trägersubstanz, den Bedruckstoff (Papier). Die Materialität eines

schaften der Tinte eine phänomenale Aufwertung. So heißt es über den jungen Fibel: „Er schrieb das kleine Abc in schöner Kanzleischrift, ohne einen Buchstaben auszustreichen, geschweige ein Wort, lustig und ungestört herab. Zwischen alle schwarze Buchstaben steckte er rote auf, um allgemeine Aufmerksamkeit zu erregen“ (F, 428 f.).

Fibels schriftstellerische Originalität reduziert sich also auf seine kalligraphischen Fertigkeiten und die Wahl der Farbe der Tinte (F, S. 429).¹⁶⁶ Bemerkenswerterweise spielt die Tinte aber auch noch in anderer Hinsicht eine entscheidende Rolle: Ihre tonale Funktion als Verkörperungsmedium ermöglicht einen fließenden Übergang zwischen Handschrift in Druckschrift. Einen Tag vor seinem 16. Geburtstag, an dem Fibel von der Erbschaft seines Vaters eine „Taschendruckerei“ kauft, wird die mediale Differenz zwischen Handschrift und Druckschrift durch die folgende Beschreibung des zweiten Biographen Jean Paul nivelliert:

Es muß zu seinem Freudenhimmel noch eingerechnet werden, daß er nicht nur mit Fraktur und Kanzleischrift – die so nahe an Druckschrift grenzt –, sondern auch mit Dinte schrieb, welche Gutenberg anfangs (nach Schröckh) gebrauchte statt der Druckerschwärze. Helf sah sich schon halb gedruckt; sah er sich um, so war er ganz gedruckt, falls im Wandschränkchen etwas war (F, S. 430).

Der Hinweis, daß die Kanzleischrift „so nahe an Druckschrift grenzt“, negiert die mediale Differenz zwischen Kalligraphie und Typographie dadurch, daß eine graphische Nähe zwischen Kanzleischrift und Druckschrift behauptet wird. Tatsächlich läßt sich in den Anfängen der Geschichte des Buchdrucks eine Tendenz zur Nachahmung der Schreibschrift im Rahmen der typographischen Gestaltung der Lettern beobachten¹⁶⁷: Zu Beginn des Buchdrucks wurde, wie Morison feststellt, das Drucken als „armer Verwandter des Schreibens“ deklassiert.¹⁶⁸ Auch in *Leben Fibels*

Druckbuchstabens erweist sich damit als zusammengesetzt aus Druckfarbe und Trägersubstanz“ (ebd.).

¹⁶⁶ Vgl. hierzu die interessante Parallele in Fichtes *Beitrag zur Berichtigung der Urtheile des Publicums über die französische Revolution*, wo es heißt, man solle die Geschichte aus den Händen der „ewigen Kinder“ nehmen, „deren höchste Schöpfungskraft nie über das Nachmachen hinausgeht“, und der Pflege des „wahren Philosophen“ übergeben, „damit er durch sie euch in dem Alphabete, das ihr lernen sollt, einige Buchstaben roth färbe, auf dass ihr sie so lange an der Farbe kennt, bis ihr sie an ihren inneren Charakteren werdet kennen lernen“ (Fichte: *Beitrag zur Berichtigung der Urtheile des Publicums über die französische Revolution*, S. 67 ff.).

¹⁶⁷ In diesem Zusammenhang darf auf den Umstand verwiesen werden, daß sich der reale Autor Jean Paul nicht nur leidenschaftlich für alles interessierte, was mit dem Thema Buch zusammenhängt (vgl. Rehm: „Jean Pauls vergnügtes Notenleben“, S. 256), sondern auch auf die Entwicklung seiner eigenen Schrift, der sogenannten ‚Jean Paul Fraktur‘, drängte (Soffke: „Jean Pauls Verhältnis zum Buch“, S. 376).

¹⁶⁸ Vgl. hierzu Morison: *Schrift, Inschrift, Druck*, S. 5. Mit Blick auf Morison läßt sich darüber hinaus die These vertreten, daß *Leben Fibels* eine äußerst kenntnisreiche Geschichte des Buchdrucks impliziert – und zwar insofern, als der Buchdruck in Parallele zum Holzschnitt gesetzt wird. Fibel verfaßt nicht nur Merkverse, sondern fertigt Holzschnitte an (F, S. 491). Nach Morison kann man „unmöglich die Verbindung von Druck und Holzschnitt außer acht lassen. Der Druck von

wird die Nähe zwischen Handschrift und Druckschrift hervorgehoben, während die Differenzen, die insbesondere die Vervielfältigungstechniken betreffen, ausgeblendet werden. Der Übergang vom Schreiben mit der Hand zum Akt des Druckens findet im Medium der Tinte statt: Sie übernimmt eine Art Brückenfunktion, da sie auch unter den modulierten technischen Rahmenbedingungen des Drucks – zumindest für eine Übergangszeit – noch als Verkörperungsmaterial von Schrift verwendbar bleibt. Die mediale Differenz zwischen Handschrift und Druck wird durch die im Inneren beider Reproduktionstechniken mitwirkende Tinte wieder verwischt.

Gerahmt wird diese parergonale Überblendung durch Fibels Transformation vom Schreiber zum Schriftsteller. Diese Transformation wird durch die Modulation der Handschrift in Druckschrift vollzogen – vorbereitet wird sie durch ein weiteres metonymisches Mißverständnis: An seines Vaters Totenbett gibt Fibel das Versprechen, „ein *Skribent* zu werden wegen seiner netten Hand“ – ein Versprechen, das, wie es kurz darauf heißt, „Gotthelf vielleicht auch ohne Verwechslung eines Schreibers mit einem Schriftsteller gegeben hätte“ (F, S. 406). Wieder haben wir es mit einem metonymischen *misreading* zu tun: Die Aufforderung des Vaters, *écrivain* zu werden, versteht Fibel als Berufung zum *écrivain*.¹⁶⁹ Ironischerweise erfüllt Fibel trotz dieses Mißverständnisses das dem Vater gegebene Versprechen: Er wird ein Skribent, der glaubt, als Skribent auch ein Schriftsteller zu sein. Indem Fibel die performativen Schreibbedingungen des *écrivain* mit denen des *écrivain* verwechselt, wird er zu einer Personifikation jenes „Bastard-Typus“ zwischen Schriftsteller und Schreiber¹⁷⁰, den Barthes in „Der Tod des Autors“ als „modernen Scripteur“ bezeichnet.¹⁷¹ Dabei tritt Fibel jedoch nicht als Totengräber der Idee vom Autor auf, sondern er verhilft einer Idee von Autorschaft zur Geburt, die konstitutiv an das Gedrucktwerden des Geschriebenen gekoppelt ist. Mit anderen Worten: durch den Akt des Druckens wird der *Scripteur* in einen *Auteur* transformiert.

8.4.3 Die Geburt des Autors mit dem Akt des Druckens

Die mediale Modulation der Schreib-Szene in eine Druck-Szene wird am Tag von Fibels Hochzeit vollzogen. Während der Hochzeitsfeier meldet der Wirtsohn des Gasthauses „einen wildfremden Herrn Magister *Pelz* an“ (S. 455 f.). Dieser Magister Pelz wird in zweifacher Hinsicht zur Schlüsselfigur für Fibels Autorschaft: Erstens transformiert er als Drucker den ‚Schreiber Fibel‘ in den ‚Autor Fibel‘. Zweitens transformiert er als Biograph den ‚Autor Fibel‘ in den ‚berühmten Autor Fibel‘.

Büchern mag gelegentlich dem Schreiber gefolgt sein. Aber daran kann kein Zweifel bestehen, daß er dem Drucker von Bildern gefolgt ist; oder, um es einfacher zu sagen: der Drucker von Texten ist dem Drucker von Bildrucken gefolgt“ (Morison: *Schrift, Inschrift, Druck*, S. 16).

¹⁶⁹ Barthes: „Schriftsteller und Schreiber“, S. 52.

¹⁷⁰ Ebd.

¹⁷¹ Barthes: „La mort de l'auteur“, S. 64.

Pelz, ein Vetter jenes Buchdruckers, der Fibel die Taschenpresse verkaufte (vgl. *F*, S. 456), stellt sich mit einem Probebogen vor. Auch wenn die Möglichkeit erwähnt wird, daß Pelz „die Muster-Bogen bequem aus jedem Buche gerissen haben“ könnte, wird er von Fibel als „Mann von Wort“ eingestuft, denn er fängt gleich „mit der Tat an“ (*F*, S. 456). Die Formulierung „Mann von Wort“ hat hier eine doppelte Bedeutung – sie bezeichnet nicht nur den Mann, der sein Wort hält, sondern auch den *homme de lettre* im technischen Sinne. Bei Pelz interferieren die illokutionären Erfüllungsbedingungen des kommissiv gegebenen Worts mit seiner Kompetenz, Worte drucktechnisch zu verkörpern. Genaugenommen beginnt Pelz auch nicht mit einer, sondern mit drei Taten: Die erste Tat besteht im demonstrativen Vorzeigen eines bereits gedruckten Muster-Bogens. Damit stellt sich Pelz als jemand vor, der die Technik der Replikation beherrscht. Die zweite Tat ist die Bitte um das Manuskript, das er mit den Worten „Ausbund von einem habilen Autor!“ (*F*, S. 458) zu einem druckwürdigen Manuskript erklärt. Die dritte Tat besteht im Drucken selbst. Nachdem Pelz „die erste Seite des neuen Werks als geschickter Setzer gesetzt“ und „als geschickter Drucker abgedruckt“ hat, kann er sie „dem Verfasser als geschicktem Korrektor darreichen“ (*F*, S. 460). An dieser Stelle meldet sich der Herausgeber-Erzähler Jean Paul zu Wort, um in einer exklamativen Geste auf die Verbindung von Gedrucktwerden und Autorwerden hinzuweisen: „Deine erste Druckseite, mein Fibel? Diesen Konfekt-Teller der Schriftstellerei [...] bekamst du in die Hand? Und mit welchen Empfindungen? Sprich, angehender Autor des künftigen Werks!“ (*F*, S. 461).

Sobald Fibel seine erste Druckseite in die Hand bekommt, wird er von Jean Paul zum angehenden Autor des „künftigen Werks“ erklärt. Das heißt, mit der medialen Modulation der Handschrift zur Druckschrift vollzieht sich Fibels Transformation vom *Scripteur* zum *Auteur*. Abgeschlossen wird dieser Transformationsprozeß dadurch, daß die gedruckten Seiten zum Buch gebunden werden.

Bemerkenswerterweise führt der Buchdruck im *Leben Fibels* nicht unmittelbar dazu, daß die Zahl der gedruckten Exemplare die Zahl der Abschriften übersteigt – im Gegenteil: Helf besitzt bereits „vier oder fünf sauber geschriebne Manuskripte“ seines „Werkes“, das, „gegen die Gefahr des Verlustes [...] nicht oft genug abzuschreiben [war]“ (*F*, S. 457 f.). Da Magister Pelz den Rat gibt, zunächst nur drei Abc-Bücher „für die jungen drei Herren Markgräfchen ad usum Delphini“ (*F*, S. 464) herzustellen und mit dieser Dedikationsgeste um das markgräfliche Druckprivileg für Abc-Fibeln nachzusuchen, bleibt die Zahl der gedruckten Exemplare sogar hinter der Zahl der abgeschriebenen zurück. Während sich der Buchdruck mit Blick auf die Quantität der hergestellten Replica-Token zunächst als „armer Verwandter“¹⁷² des Abschreibens erweist, rückt die tonale Qualität der hergestellten Exemplare in den Fokus des Interesses.

Pelz gibt den Rat, den Chrysographen Pompier anzustellen, der die Abc-Bücher „nett einbindet und außen auf der Schale alles vergoldet, sowohl die Buchstaben als den Deckel und Schnitt“ (*F*, S. 464). Die Strategie des Magister Pelz zielt dar-

¹⁷² Vgl. Morison: *Schrift, Inschrift, Druck*, S. 5.

auf ab, mit Hilfe einiger weniger Prachtexemplare das markgräfliche Druckprivileg als exklusives *Copyright* zu erhalten. Hier wird zum einen deutlich, daß der Akt des Druckens nicht nur durch einen technischen, sondern vor allem auch durch einen institutionellen Rahmen determiniert wird, der als ökonomisches Dispositiv in alle Teilaspekte des Publikationsaktes hineinwirkt. Zum anderen hält die Pelz-sche Strategie eine höchst bemerkenswerte mediale Pointe bereit. Diese gründet in einem performativen Widerspruch, der die Verkörperungsbedingungen der Dedikationsexemplare betrifft: Um als tonale *captatio benevolentiae* das Druckprivileg des Landesvaters zu gewinnen, verleugnen die Dedikationsexemplare ausgerechnet jene mediale, drucktechnische Replikationsregel, der sie ihre Existenz verdanken: Die technisch hergestellten Replica-Token werden durch die nachträgliche Behandlung mit der Hand veredelt – und geadelt.

8.5 Prinzipien der Texterzeugung in *Leben Fibels*: Drucken, Pfpfen, Adoptieren

Gemäß der Kopplung von Gedrucktwerden und Autorwerden erfolgt die Genese von Fibels Autorschaft im Vollzug einer medialen Modulation, nämlich dadurch, daß das von ihm zunächst nur abgeschriebene Abc schließlich auch abgedruckt wird. Freilich dient das Gedrucktwerden nur im technischen Sinne der Genese der Autorschaft – erst das Beschriebenwerden durch Pelz macht aus Fibel einen berühmten Autor im emphatischen Sinne. So schlägt Magister Pelz nach dem gelungenen Einwerben des Druckprivilegs und dem anschließenden massenhaften Druck des Abc-Buchs vor: „Herr, Sie sollten etwas von sich drucken lassen“ (*F*, S. 483). Mit „etwas von sich drucken lassen“ ist kein zweites Werk von Fibel gemeint, sondern ein Werk *über* Fibel: Die Autorschaft, die durch das Gedrucktwerden konstituiert wurde, soll nun durch eine vielbändige Biographie glorifiziert werden, weshalb Magister Pelz die Gründung einer „biographischen Akademie“ anregt, die jede Lebensäußerung Fibels protokollieren soll¹⁷³: Ein Projekt, das un-

¹⁷³ Analog (wenn auch spiegelverkehrt) zum *Godwi*, wo der Protagonist seinen Biographen ermuntert, „schnell“ sein vergangenes Leben zu erzählen, damit beide „mit einander eine bessere lebendige des eigenen Lebens anfangen können“ (Vgl. *G*, S. 421), macht Magister Pelz seinem Protagonisten den Vorschlag: „[...] Setzen wir beide nun, ich und Sie, Ihr Leben lange genug so miteinander fort: so kann Ihr lebendiges Leben so stark ins Gewicht fallen als Faßmanns Quartanten-Gespräche im Reiche der Toten und Ihre Biographica Fibeliana so vielbändig werden als die Biographia britannica, ob diese gleich aus mehreren Leben besteht“ (*F*, S. 485). Es entsteht der Plan einer biographischen Akademie, deren Zweck es ist, „das Leben unsers seligen Präsidenten und Mitglieds allmählich zusammenzutragen“ (*F*, S. 487 f.), wobei sowohl die druckenden als auch die lebensbeschreibenden Operationen von Pelz eine deutliche Tendenz zum *Parasitären* erkennen lassen: Pelz lebt als Drucker wie als Biograph von dem geerbten Geld Fibels.

schwer als Parodie auf die biographische Monumentalisierung Kants und Schillers zu erkennen ist.¹⁷⁴ Indessen will Magister Pelz nicht nur Fibels vergangenes Leben, sondern auch sein gegenwärtiges Leben beschreiben und „wöchentlich abdrucken“ (F, S. 483). Diese Lebensbeschreibung *in actu* ist nicht nur eine ironische Zuspitzung der Poetik des *written to the moment*, die der Briefroman propagiert, sondern sie verknüpft die Poetik des *written to the moment* mit dem Prinzip des Gedrucktwerdens: Infolgedessen wünscht sich Fibel, daß er „ganz leibhaftig in Druck herauskäme“ (F, S. 483). Dieses „leibhaftig in Druck herauskommen“ verknüpft zum einen den Akt des Druckens mit dem Akt des Herausgebens¹⁷⁵ und verweist zum anderen durch das Adjektiv ‚leibhaftig‘ auch auf jenen Verlust an Körperlichkeit, den der Akt des Druckens impliziert. Geht man davon aus, daß Autorschaft die Konsequenz einer bewußten Entscheidung zum Akt des Druckens ist, so steht man vor der paradoxen Situation, daß der körperliche Aspekt des Schreibens ausgerechnet durch den Akt der drucktechnischen Verkörperung nivelliert wird. Der Akt des Druckens löscht „den körperlichen Anteil des Autors völlig aus“.¹⁷⁶ Daher ist die drucktechnische Modulation der Schrift als „Prozeß der Entkörperlichung“¹⁷⁷ zu fassen, in deren Zentrum eine enteignende „Geste der Externalisierung“¹⁷⁸ steht.

Ein zweiter Aspekt betrifft das Verhältnis von Produktion und Reproduktion beziehungsweise von Original und Kopie. Dabei erscheinen die Akte, mit denen ein Original erzeugt wird, und die Akte, mit denen Kopien hergestellt werden, als gleichwertige performative Akte des ‚Machens‘.¹⁷⁹ *Leben Fibels* entfaltet ein Konzept von Autorschaft, das mit Hilfe des Gedrucktwerdens und des Beschriebenwerdens kopierende Schreiber in originale Schriftsteller transformiert: ein Konzept, das die Prämissen der Youngschen Genie-Ästhetik auf den Kopf stellt: Während Young behauptet, daß wir als Originale geboren werden und als Kopien sterben¹⁸⁰,

174 Vgl. Braun: *Divergentes Bewusstsein*, S. 388. Auch Jean Paul bezeichnet *Leben Fibels* in einem Brief an Christian Otto als „Satire auf die Lebensbeschreiber Kants“ (Jean Paul: *Briefe*, Bd. 5, S. 218).

175 So heißt es an gleicher Stelle: „Ja nicht einmal bloß unter einem Dache sollte der Heldensänger mit seinem Helden sich aufhalten, sondern sogar unter einer Hirnschale, wodurch, da nur einer darunter Platz hat, natürlich der Held und sein Sänger in eins zusammenfallen und miteinander das herausgeben, was man eine Selbstlebensbeschreibung, Autobiographie, Confessions u. s. w. nennt“ (S. 516).

176 Erb: *Schreib-Arbeit*, S. 85.

177 Ebd.

178 Assmann: „Exkarnation“, S. 135. Positiv gewendet, erscheint das Nivellieren der Körperlichkeit als „Brotverwandlung ins Göttliche“ (Jean Paul: *Vorschule der Ästhetik*, S. 43). Das heißt, die mediale Modulation der Handschrift in Druckschrift und der dabei implizierte deklarative Akt des *imprimatur!* wird als Akt der Transsubstantiation gefaßt (vgl. hierzu auch Kaiser: *Jean Paul lesen*, S. 246).

179 Dies wird deutlich, wenn Magister Pelz, Fibels erster Biograph, feststellt: „Er hat das Abbuch gemacht“ (F, S. 489). Dieses ‚Machen‘ ist gleichermaßen als ‚Erfinden‘ und als ‚Druckenlassen‘ interpretierbar.

180 Vgl. Young: *Gedanken über die Original-Werke*, S. 40. Eine deutliche Anspielung auf Young läßt sich in der Anmerkung des Herausgeber-Erzählers Jean Paul erkennen, der feststellt: „Auch gibts noch keine Mode zu sterben, jeder stirbt originell“ (S. 409).

wird im *Leben Fibels* vorgeführt, daß es auch möglich ist, als Kopist geboren zu werden und als Original-Genie weiterzuleben – vorausgesetzt, man wird gedruckt und glorifiziert. Um diese kopierende Existenzweise darzustellen, rekurriert Jean Paul explizit auf das Modell der Aufpfropfung, wobei die Aufpfropfung in *Leben Fibels* nicht nur zum Modell für die Akte des Kopierens und Zitierens wird, sondern auch, ja vor allem, ein Modell für den Akt des Druckens.

8.5.1 Aufpfropfung und Adoption auf der Ebene der *histoire*

Als metaphorisches Motiv taucht die Aufpfropfung bereits im ersten Kapitel von *Leben Fibels* auf, wo berichtet wird, wie der Protagonist „fußhohe Bäumchen aus[zog], um sie einige Schritte davon wieder elend einzupflanzen zu einem Gärtchen“ (F, S. 379). Wie bereits erwähnt, dient die Metapher des Verpflanzen in der Ästhetik des 18. Jahrhunderts zur Bezeichnung kraftlosen Nachahmens: Fibel ist der Prototyp jenes von Young kritisierten, „Nachahmer[s], der die Lorbeerzweige nur verpflanzt, welche oft bey dieser Versetzung eingehen, oder doch allezeit in einem fremden Boden schwächer fortkommen“.¹⁸¹ Die Tatsache, daß der verpflanzte Lorbeerzweig „schwächer fortkommt“, deutet daraufhin, daß Young das Zitieren genau wie Austin als *etiolation*, das heißt als „parasitäre Auszehrung“¹⁸² der Sprache versteht. Mit dieser *etiolation* kommen jene „überschießende[n]“ Energien“ des Zeichens ins Spiel¹⁸³, die dem körperlichen „excess of utterance“¹⁸⁴ geschuldet sind: Zugleich stellt sich die Frage nach den Möglichkeiten, diese überschießenden Kräfte zu kanalisieren. In diesem Zusammenhang kommt die Prozedur der Aufpfropfung ins Spiel.

In *Leben Fibels* läßt sich das Wirken der Aufpfropfungsdynamik auf allen Ebenen und bei allen Instanzen beobachten: Fibels kopierendes Abschreiben auf der Ebene der *histoire* erweist sich ebenso als Aufpfropfung wie das editoriale Zusammenschreiben Jean Pauls auf der Ebene des *discours*: „Écrire veut dire greffer. C'est le même mot“¹⁸⁵, lautet das Motto. Dabei kommt Magister Pelz eine Schlüssel-funktion zu: Er wird nachgerade zur Allegorie der Aufpfropfung, denn sein Name ist Programm: „Pelzen“ ist, wie man im „20. oder Pelz-Kapitel“ erfährt, ein Synonym für das Verfahren der Aufpfropfung im botanischen Sinne.¹⁸⁶ Dort liest man: „Dieses ganze Kapitel wurde in einem Impf- oder Pelzgarten im Grase gefunden und schien zum Verbinden der Pelz-Wunden gedient zu haben, was einer leicht fein-allegorisch deuten könnte, wenn er denn wollte“ (F, S. 464).

181 Young: *Gedanken über die Original-Werke*, S. 16.

182 Vgl. Austin: *How to Do Things with Words*, S. 22.

183 Kotzinger/Rippel: „Einleitung“, S. 16.

184 Felman: *The Literary Speech Act*, S. 112.

185 Derrida: „La double Séance“, S. 431.

186 Vgl. *Zedlers Universallexikon*, Bd. 27, S. 220, Stichwort „Pelzen“, das auf das Stichwort „Baumpfropfen“ (Bd. 3, S. 762) verweist. Daß ‚Pelzen‘ gleichbedeutend ist mit Aufpfropfen, wird auch im Anmerkungssteil zu *Leben Fibels* erwähnt (vgl. *Werke*, Bd. 12, S. 1276).

Sowohl in fein-allegorischer als auch in medientechnischer Hinsicht erweist sich Pelz als Regisseur modulierender Aufpfropfungen.¹⁸⁷ Seine Aufgabe besteht nämlich darin, Fibel anzuleiten, wie der Akt des Druckens *als Aufpfropfung* vollzogen werden kann. Eben dies ist die mediale und zugleich diskursive Pointe von *Leben Fibels*. So fällt am Ende des Romans „helles Licht rückwärts“ (F, S. 478) auf die in der Vorrede erwähnten 135 Bände des Fibel zugeschriebenen *Ceuvres*. Fibel erstiegerte „Bücher jedes Bands und Fachs und Idioms, welche auf den Titelblättern ohne Namen der Verfasser waren; in diese Blätter druckte er nun seinen Namen so geschickt ein, daß das Werk gut für eines von ihm selber zu nehmen war“ (F, S. 478).

Das aufpfropfende Einschreiben von Wortketten in andere Kontexte¹⁸⁸ wird zum Eindringen des eigenen Namens in anonyme Werke. Dabei impliziert das Eindringen des eigenen Namens ein Zuschreiben des Werks. Das heißt, die Transformation zum Autor wird hier nicht mehr als mediale Modulation der eigenen Handschrift in Druckschrift dargestellt, sondern als aufpfropfende Aneignungsgeste, die nachträglich den eigenen Namen auf das Titelblatt dazu druckt. Dadurch wird der Akt der Aufpfropfung von einer performativen Schreibgeste zu einem juristischen Performativ: Mit dem Eindringen des eigenen Namens werden die anonymen Werke adoptiert. So heißt es von Fibel, daß er mit dem Akt aufpfropfenden Eindringens „Fündlinge von höchst gottlosem und unzuchtigem Inhalt [...] unwissend an Kindes Statt annahm“ (F, S. 478 f.). Die Kopplung von Autorschaft an das Gedrucktwerden erfährt hier eine signifikante Erweiterung um den Aspekt der Adoption von bereits Gedrucktem. Die Verknüpfung von Aufpfropfung und Adoption nivelliert die Differenz zwischen Autorschaft und Herausgeberschaft, ja Autorschaft wird zu einer Vollzugsform von Herausgeberschaft. Unmittelbar nach der gerade zitierten Passage heißt es nämlich: „Die schwersten Werke war er imstande herauszugeben, sobald er sich bei Pelzen erkundigt hatte, in welcher Sprache sie geschrieben waren, damit er das Einzudruckende ‚von Fibel‘ der Sprache angemessen ausdrückte“ (F, S. 478 f.).

Das Eindringen von Possesivpronomen und Eigennamen radikalisiert die These, daß Autorschaft an das Gedrucktwerden geknüpft ist: Der leere Raum auf dem Titelblatt des anonymen Werks wird durch eine Geste aufpfropfenden Eindringens, die eine adoptierende Aneignungsgeste ist, in einen auktorialen Raum transformiert. Das heißt, nicht mehr nur der Herausgeber, sondern auch der Autor tritt als Adoptivvater der Schrift auf. Zugleich führt die von Fibel vollzogene Aneignungsgeste die konstitutive Kopplung von Autorwerden und Gedrucktwerden *ad absurdum*: Da Fibel seinen Namen immer nur in ein einzelnes Exemplar ein-druckt, hat der Akt des Eindringens lediglich den Status einer einmaligen Unter-

187 Antizipiert wird die Funktion von Pelz als Aufpfropfer durch die Art, wie er in den narrativen Diskurs eingeführt wird: Bezeichnenderweise wird der „wildfremde“ Pelz durch den *Wirtssohn* angemeldet (F, S. 455). Das Verhältnis von Wirtspflanze und Pfropfreis wird hier durch das Verhältnis von Wirtssohn und Magister Pelz verdoppelt. Zugleich kommt durch die Tatsache, daß es sich um den *Wirtssohn* handelt, das Thema ‚Fortpflanzung‘ ins Spiel.

188 Vgl. Derrida: „Signatur Ereignis Kontext“, S. 27.

schrift. Daß sowohl Fibel als auch sein zweiter Biograph Jean Paul diesen mißglückten Akt auktorialer Aneignung als gelungenen Akt deuten, belegt, daß sie offensichtlich eines Geistes Kind sind.

8.5.2 Pfropfen und Kleben auf der Ebene des *discours*

Analog zu Fibel, der sich anonyme Schriften durch das aufpfropfende Eindringen seines Namens aneignet, verfährt der Herausgeber Jean Paul, der die mittlerweile Makulatur gewordene Biographie Fibels neu zusammenschreibt und unter seinem Namen herausgibt. Dadurch wird die Dynamik der Aufpfropfung gewissermaßen von der Ebene der *histoire* auf die Ebene des *discours* projiziert und dort als Texterzeugungsverfahren vorgeführt. Mit dem von Jean Paul vollzogenen Akt des Ausreißens im Laden des Papierhändlers Judas (vgl. F, S. 375) wird der erste Schritt der Aufpfropfung, nämlich der rabiate „Bruch mit dem Kontext“¹⁸⁹ als erster Akt einer Editions-Szene vorgeführt. Zugleich erweist sich das Ausreißens als nachträgliche Geste, die jenen Zustand disseminativer Zerstreung spiegelt und vollendet, in dem sich die 40-bändige Biographie Fibels zu diesem Zeitpunkt befindet. Französische „Marodeurs“ hatten, so berichtet der Papierhändler Judas, auf ihrem Rückzug die Lebensbeschreibung Fibels „zerschnitten und aus dem Fenster fliegen lassen“ (F, S. 374), woraufhin die „guten Heiligenguter“ die „übriggebliebenen Quellen“ auflasen und „zu Papierfenstern, Feldscheuen und zu allem“ machten (F, S. 375). Angesichts dieser zerstreuten Quellenlage beschließt Jean Paul, nach Heiligengut zu reisen, um dort als Sammler monumentaler Schriftspuren noch so viele „historische Quellen“ aufzutreiben,

als etwa nötig wären, um aus allen biographischen Papierschnitzeln geschickt jenen Luftballon zusammenzuleimen, welcher, sobald ich mein Feuer dazufüge, aufgeblasen und rund genug wird, um den unten darangehängten Helden Fibel (in Paris stieg zuerst nur ein Hahn gleich dem bekannten Fibelhahn empor) von der Erde in die Höhe und in den Himmel zu tragen (F, S. 375).

Gemäß der Logik der *Greffe* folgt dem ersten Akt der Auflösung des Syntagmas als zweiter Akt die Wiedereinschreibung in ein neues Syntagma. Das Vorspiel für diesen zweiten Akt der Editions-Szene ist das Zusammenlesen der „fliegende[n] Blätter fibelschen Lebens“ (F, S. 376) durch die heiligenguter Dorfjugend. Da die „trefflichen barfußigen Sammler“ (ebd.) weder lesen noch schreiben können, ist das Zusammenlesen nicht als Lektüre oder als „Relektüre“¹⁹⁰ zu verstehen, sondern als körperlicher Akt der Kollektion und der Konsignation von „zerstreuten Quellen“ (ebd.).¹⁹¹ Damit beschreibt der Biograph Jean Paul in seiner „Vor-Geschichte“

189 Derrida: „Signatur Ereignis Kontext“, S. 27.

190 Vgl. Kittler: *Aufschreibesysteme 1800/1900*, S. 118.

191 Vgl. Derrida: *Dem Archiv geschrieben*, S. 12 f. Vgl. auch Schestag: „Bibliographie für Jean Paul“, S. 507.

ein aufpfropfendes Texterzeugungsverfahren, das offensichtlich „nicht aus der Kraft des Genies hervorgegangen, sondern äußerlich zusammengetragen“ ist.¹⁹²

Auf die monumentalen Spuren des Ausreißens und Zusammentragens verweisen die Kapitelüberschriften, die den Herkunftsort oder die Funktion der Makulatur im Alltagsleben beschreiben. So dienten die Papiere des „Laternenkapitels“ als Windschutz (F, S. 486) und die „Herings-Papiere“ zum Einwickeln von Fisch (F, S. 388), während die „Judas-Kapitel“ die vom Herausgeber beim Papierhändler Judas entdeckten und ausgezogenen Reste der 40bändigen Biographie bezeichnen. Dergestalt referieren die Kapitelüberschriften als degenerierte Indices auf die genuin indexikalischen Spuren einer Aufpfropfungsbewegung, der die Textfragmente unterworfen waren, bevor sie in ihr neues Syntagma eingeschrieben wurden. Die Äußerlichkeit der editorialen Rahmungsakte am extradiegetischen Rand des Diskurses wird dabei in Form einer *mise en abyme* vom intradiegetischen Rand her gespiegelt: Das im Rahmen der *histoire* geschilderte Lektürev erfahren des Protagonisten Fibel spiegelt die Akte konsignativen Zusammenlesens, für die der Herausgeber die Dorfjugend engagiert. Fibel liest alles, „was er poetisches, juristisches, chemisches Gedrucktes aus dem Gewürzladen, seiner Lese-Bibliothek,“ (F, S. 388) in die Hände bekommt.¹⁹³ Mit anderen Worten: Fibels Lektüre sind Makulaturblätter, die keinem Verfasser zugeschrieben werden können:

Nicht für jeden Gelehrten ist ungeachtet ihres kleinen *Laden*-Preises Makulatur eine Lektüre; aus Mangel an Titelblättern, und weil sie, wie das Epos, bald mitten, bald hinten anfängt, kann der Mann nichts daraus zitieren und saugt sich elend voll Kenntnisse, ohne in stand zu sein, nur einen Tropfen wieder aus sich zu drücken mit beigefügtem Zitat; und doch bekommt er nur einen Namen durch Namen (F, S. 388).

Dieses vom jungen Fibel praktizierte aneignende Verfahren des Zusammenlesens wird durch das vom alten Fibel praktizierte aneignende Verfahren der aufpfropfenden Adoption anonymer Werke überboten. Zusammengekommen spiegeln beide Verfahren die aufpfropfende Textverarbeitungsstrategie des zweiten Biographen Jean Paul: Dieser unterwirft die von Magister Pelz verfaßte, durch die *Marodeurs* in ‚fliegende Blätter‘ und den Papierhändler Judas in Makulatur verwandelte erste Biographie Fibels einer „geste archaïque du découper-coller“¹⁹⁴. Die aufpfropfende Einschreibung erfolgt im Rahmen einer re-arrangierenden editorialen *Collage*: als Zusammenleimen.¹⁹⁵ Dabei koppelt das auf der Ebene des *discours* in

192 Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik*, S. 382.

193 Dabei ist entscheidend, daß es sich nicht einfach um Geschriebenes, sondern um Gedrucktes handelt. So heißt es kurz darauf: „Was der angehende Gelehrte Fibel vom obigen Verfasser Gedruckt aufreiben konnte, damit verstärkte er seine Büchersammlung [...]“ (F, S. 389).

194 Compagnon: *La Seconde main*, S. 17.

195 Das Zusammenleimen ist nicht nur in einem wörtlichen, sondern auch in einem doppelten metaphorischen Sinne zu verstehen: Zum einen steht das Zusammenleimen in funktionaler Analogie zum Verkleben der sogenannten ‚Pelzwunden‘ mit Pflropfwachs. Zum anderen ist der Leim, mit dem Jean Paul die ‚biographischen Papierschnitzel‘ geschickt zusammenleimt, seine Tinte, die er beim Zusammenschreiben der Fragmente verwendet.

Szene gesetzte aufpfropfende Texterzeugungsverfahren die syntagmatische Logik des Arrangierens mit der paradigmatischen Logik des Exzerpierenens. Wie das Herauslösen von Textteilen aus seinem Syntagma kann das Exzerpieren als erster Schritt einer Pflropf-Prozedur gefaßt werden. Das Exzerpieren bewirkt eine „Dissoziation der Schrift zu Schrift-Stücken“¹⁹⁶, wobei die dissoziierten Schriftstücke aus ihrem jeweiligen thematischen Kontext herausgelöst werden, um sie bei Bedarf in einen anderen diskursiven Zusammenhang einzufügen.¹⁹⁷ Das heißt, dem exzerpierenden Auszug folgt eine aufpfropfende Insertion.¹⁹⁸

8.5.3 *Editing to the moment* als Inszenierungsform monumentaler Bruchstücke

Beim Re-Arrangement der dissoziierten Schriftstücke folgt der Biograph in *Leben Fibels* – wie schon der Herausgeber-Erzähler im *Hesperus* – dem Prinzip des *editing to the moment*. Die damit einhergehenden Probleme reflektiert Jean Paul im Anschluß an die von ihm wörtlich zitierte Lobrede des Magister Pelz auf Fibel:

Ich kann mich hier sehr leicht lächerlich machen, wenn ich nicht verständlich verfare. Setz' ich nämlich die Pelzischen Sitzungen her, so bring' ich das aus ihnen ausgehobene Leben zum zweiten Male und fange mitten im Buche wieder beim Anfange des Lebens an. Merz' ich die Sitzungen aus, so fehlt gerade der Teil des Fibelschen Lebens, der in die Vorlesungen hineinfallt, und es wird das ganze Werk ein Wrack (F, S. 493).

Die durch den Biographen Jean Paul hervorgebrachte diskursive Ordnung tritt hier in Konkurrenz zu jener Ordnung, die der treue Herausgeber als Dokumentator ins Werk setzen müßte. Das editoriale Dispositiv des Auswählens und Arrangierens steht nicht mehr unter dem Vorzeichen originalgetreuen Zitierens, sondern folgt der ökonomischen *Maxime*, die Schriftstücke nur noch auszugsweise zu präsen-

196 Müller: „Mehrfache Kodierung“, S. 77.

197 Dabei hat die aufpfropfende Insertion assoziativen Charakter. So stellt Müller in seiner ausführlichen Untersuchung von Jean Pauls exzerpierendem Schreibverfahren fest: „Der Dissoziation folgt eine erste Assoziation der Schrift-Stücke“ (Müller: „Mehrfache Kodierung bei Jean Paul“, S. 78). Bei diesen Assoziationen handelt es sich nach Müller um Ähnlichkeitsassoziationen. Unter Bezug auf Foucault, der im *Don Quixote* die „Suche nach Ähnlichkeiten“ als Prinzip erkennt, das durch das Auffinden der „geringsten Analogien“ die „eingeschläferte[n] Zeichen“ aufweckt, „damit sie erneut zu sprechen beginnen“ (Foucault: *Die Ordnung der Dinge*, S. 78), schreibt Müller: „Jean Paul war immer ein großer Sucher nach Ähnlichkeiten; sein musivischer Stil setzt geradezu methodisch die exzerpierten Schrift-Stücke nach dem Prinzip der entfernten Ähnlichkeit zusammen“ (Müller: „Mehrfache Kodierung bei Jean Paul“, S. 87). Schmidt-Hannisa vertritt dagegen die Ansicht, Jean Paul interessiere sich nicht für eine „systematische Erfassung von Wissen“, seine Exzerpiertechnik bestehe vielmehr „in der radikalen Dekontextualisierung von Daten und in der Auflösung der hierarchischen Strukturen des Wissens“ (Schmidt-Hannisa: „Lesarten“, S. 39).

198 Vgl. Derrida: „Die zweifache Séance“, S. 263.

tieren, um wiederholende Verdopplungen zu vermeiden.¹⁹⁹ Zugleich macht sich am Ende von *Leben Fibels* – wie am Ende des *Werther* und des *Hesperus* – ein Mangel an Quellen bemerkbar. So muß der Biograph im „Nicht Judas, sondern Jean Pauls-Kapitel“ mitteilen: „Verdrüßlich und fast grimmig hab' ich das Kapitel ohne eine Zahl überschrieben; denn seit Wochen lauft nichts mehr von den Dorfjungen ein, und ich sehe mich mitten im Buche und im Dorfe mit leeren Händen festsitzen, ohne einen Ausweg zu einem ordentlichen Ausgang“ (F, S. 522).

Das Ende von *Leben Fibels* impliziert eine Radikalisierung der Poetik des *editing to the moment*: Es wird zu einer *in actu* erzählten Auffindungsgeschichte der letzten Papierfetzen, die der zweite Biograph Jean Paul quasi als „Original-Historicus“ auf den „Abtritten“ (F, S. 523) der Bewohner Heiligenguts entdeckt. Anders als der Herausgeber-Erzähler im *Werther* verzichtet Jean Paul jedoch darauf, die ‚monumentalen Leerstellen‘ dieser Fragmente in den Rahmen seiner Erzählung zu integrieren, sondern präsentiert seine Trouvaillen in ihrer ‚monumentalen Zerrissenheit‘²⁰⁰: Jeder Papierfetzen wird als eigenes „Kapitelchen“ angeführt und ist durch Leerzeile und Sternchen vom nächsten bruchstückhaften Kapitelchen getrennt (vgl. F, S. 525): Das erste berichtet vom Tod der Mutter Fibels, das zweite vom Tod des Buchbinders Pompier, das dritte von der Abreise des Buchdruckers Fuhrmann, das vierte deutet „gewaltige Änderungen“ an, das fünfte berichtet vom Abgang des Magister Pelz. In diesen fünf letzten Kapitelchen tritt Jean Paul in insgesamt drei Klammerbemerkungen auf. Zwei dieser drei Klammerbemerkungen sind editoriale Symptomkommentare, die sich auf die Bruchstellen der Fragmente beziehen. So das zweite Kapitelchen, das den Tod des Buchbinders Pompier vermeldet und mit dem Halbsatz endet: „[...] wer aber seinen Lebensfaden abgerissen ... (hier war dem Kapitelchen das Ende abgerissen)“ (F, S. 525).

Daß das Fragment nach dem Wort ‚abgerissen‘ abreißt, ist als Vollzugsform poetischer Performativität zu werten: Der Text führt auf der Ebene der performativen Verkörperung den propositionalen Gehalt des Wortes ‚abreißen‘ vor und läßt diesen Riß durch den autoreflexiven editorialen Index „hier war dem Kapitelchen das Ende abgerissen“ feststellen. Auch die Klammerbemerkung am Ende des vierten

199 Genau dieses Problem taucht auch am Ende der Vorrede zum ersten Band des *Siebenkäs* auf (vgl. S, S. S.29). In *Leben Fibels* verweist die Reflexion des Herausgeber-Erzählers jedoch nicht nur das durch originalgetreues Zitieren entstehende Problem eines *diskursiven dédoublements*, sondern auch die damit einhergehende Regression des Erzählverfahrens: „Ich habe nur schlechte Freud am vorigen Absatze; denn ich sehe ja, daß ich immer mehr den Lebensbeschreiber der Lebensbeschreiber mache und mehr unvermerkt durch die Sitzungen mich in die schon erzählten Kapitel zurückwerfe. Es muß aber doch fortgefahren werden“ (F, S. 499). Um überhaupt fortfahren zu können, fertigt Jean Paul die Vorträge von Pelz radikal ab: Er liefert nur noch ein *Protokoll* der Vortragstitel, ohne die Vorträge zu präsentieren. Der zweite Biograph Jean Paul hat es „anstelle einer wohlgeordneten Rückkopplung mit einer Verdopplung zu tun: indem er erzählen muß, was die biographische Akademie über die Biographie Fibels herausfindet, wird er selbst zum ‚Lebensbeschreiber‘ der ‚Lebensbeschreiber‘“ (Simon: „Allegorie und Erzählstruktur in Jean Pauls *Leben Fibels*“, S. 227). Zugleich nimmt der zweite Biograph als ‚Lebensbeschreiber der Lebensbeschreiber‘ ironisch auf den romantischen Anspruch einer ‚Poesie der Poesie‘ Bezug.

200 Vgl. Pross: *Falschnamenmünzer*, S. 103.

Kapitelchens, das nur aus einem halben Satz besteht, verweist als editorialer Index auf eine umfassende ‚monumentale Leerstelle‘. So stellt die Klammerbemerkung lapidar fest: „Hier fehlt alles“ (F, S. 525). Im fünften „Abtritts- und Abgangs-Kapitel“ wird schließlich berichtet, wie der „übriggebliebene Magister Pelz“ die letzten Seiten der ersten Biographie Fibels setzt und druckt, bevor er die Druck-Szene mit unbestimmtem Ziel verläßt: „Pelz, bisheriger Redakteur des lebensbeschreibenden Gelehrtenvereins geht eben auch fort und druckts nur vorher“ (F, S. 525).

Abgesehen von der *en passant* vorgenommenen medialen Modulation des *writing to the moment* zum *printing to the moment* schreibt der anonyme Verfasser – vermutlich ist es Magister Pelz selbst, der seinen Abgang als fiktiv allographe Instanz in Szene setzt – in diesem letzten Fragment der ersten Biographie Fibels dem Verfasser einer künftigen, zweiten Biographie Fibels vor, in welcher Form die editoriale Tätigkeiten zu vollziehen ist: „Vielleicht in spätern Zeiten treten hohe Biographen auf, welche unsere Spreu zu Weizen sichten. (Ich J. P. Richter gestehe unverhohlen, daß mir diese Abtritts-Stelle eine gute Idee von mir gegeben.)“ (F, S. 526).

Diese abschließende Bemerkung ist als quasi-testamentarische Verfügung zu lesen, die sich an eine Gruppe von noch unbekanntem Biographen richtet, deren diskursive Funktion sich offensichtlich im Übergang von der Funktion Herausgeber zur Funktion Autor befindet: Zwar impliziert das Sichten der Spreu die editoriale Tätigkeit der Überarbeitung, doch das Sichten der Spreu „zu Weizen“ suggeriert eine auktoriale Modulation des Deutungsrahmens mit Hilfe eines deklarativen Sprechakts: Die biographische Spreu soll zu biographischem Weizen *erklärt* werden. Die anschließende Klammerbemerkung von ‚J. P. Richter‘ belegt, daß sich der zweite Biograph primär als Autor und nicht als Herausgeber versteht, und das, obwohl er sich im Rahmen seiner Selbstkommentare immer wieder als Instanz beschreibt, die eine konsignierende, arrangierende, mithin editoriale Tätigkeit ausübt. Das heißt, mit der Umdeutung der biographischen Spreu zu Weizen geht eine Umdeutung des biographischen Herausgebers zum Autor einher.

In die gleiche Richtung zielt die Fußnote im „2. Nach-Kapitel“: Nachdem Jean Paul entdeckt hat, daß Fibel – inzwischen 125jährig – noch lebt, sich aber nunmehr aus Bescheidenheit der „Bienenroder“ nennt (F, S. 534), kommt er auf seinen eigenen Namen zu sprechen und stellt fest, er habe sich „selber, aber freilich als angehender Autor und mithin aus Demut, ins Französische verdeutscht“ (F, S. 535). Das Wort ‚selber‘ wird durch eine Fußnote kommentiert, in der es heißt: „Verfasser dieses heißt ursprünglich Johann Paul Friedrich Richter.“ (F, S. 535).

Hier gibt der zweite Biograph, der sich auf dem Titelblatt mit seinem zweiten Namen ‚Jean Paul‘ nennt, im Rahmen einer Fußnote seinen ersten, bürgerlichen Namen bekannt und liefert dem Leser damit eine Art Modulationsmanual, mit dem sich der Übergang vom ursprünglichen Namen Johann Paul Friedrich Richter zu dem kürzeren zweiten Autornamen ‚Jean Paul‘, wie er auf dem Titelblatt steht, sowie dem längeren zweiten Autornamen Jean Paul Fr. Richter, wie er am Ende der Vorrede und der Vor-Geschichte steht, nachvollziehbar macht. Die Nen-

nung des bürgerlichen Eigennames in der Fußnote wird zur Signatur²⁰¹, die der „transworld identification“²⁰² dient, da sie den „Verfasser dieses“ über den fiktionalen Rahmen des Textes hinaus identifizierbar macht. Indessen verweist der Eigenname des Autors nicht nur auf den realen Träger dieses Namens, sondern auch auf den Prozeß der *partage*, der zum *dédoublement* zwischen dem Eigennamen und den verschiedenen Verkörperungsformen des Autornamens geführt hat. Der Autornamen wird somit als angenommener Name ausgezeichnet, der sich selbst einer aufpfropfenden Modulation verdankt: Der ins Französische übersetzte Vorname wird zum zweiten Autornamen, der dem ‚ursprünglichen‘ bürgerlichen Nachnamen aufgefropft ist.

8.6 Zusammenfassung

Halten wir fest: Die Logik der *Greffe* ist in *Leben Fibels* allgegenwärtig. Analog zu den im Rahmen der Biographie geschilderten aneignenden Aufpfropfungen Fibels stellt sich am Rahmen des Diskurses die Frage der Zuschreibung. Jean Paul erhebt nicht nur Anspruch auf die Funktion eines zusammenschreibenden und zusammenleimenden Herausgebers, sondern er steht in Versuchung, die Geste aufpfropfender Adoption als Geste auktorialer Aneignung zu vollziehen. So bekennt er am Ende seiner Vorrede, er bereue es beinahe, „daß ich nicht das Ganze für mein eigenes Gemächt ausgegeben; denn ich fragte mich: welcher kann mich denn einen Plagiarius (Gedanken-Dieb oder Geistes-Räuber) schelten, da kein Beiträger nicht einmal lesen kann – geschweige schreiben, ich meine meine Jungen“ (F, S. 377).

Hier erkennt man einen nur mühsam niedergekämpften Wunsch nach „Werkherrschaft“²⁰³, der seinen Ausdruck in der Formulierung ‚Gemächt‘ findet. Mit dieser Formulierung kommt nämlich die für die Genie-Ästhetik des 18. Jahrhunderts typische Zeugungsmetaphorik – und damit der Zeugungsakt als körperlicher Akt *par excellence* – ins Spiel²⁰⁴: Der Autor ist der Vater seines Werks. In *Leben Fi-*

201 Vgl. auch Pross: *Falschnamenmünzer*, S. 96.

202 Kripke: *Name und Notwendigkeit*, S. 23.

203 Bosse: *Autorschaft ist Werkherrschaft*, S. 10.

204 Vgl. hierzu die Definition von ‚Gemächt‘ in: *Zedlers Universal-Lexicon*, Bd. 10, S. 767: „Gemächt. Eigentlich wird unter diesen Worten nichts anders, als der Hoden-Sack verstanden, in weitläuffigerm Verstande aber begreiffet es alle und jede Behältnisse derer Hoden“. Zur Zeugungsmetaphorik bei Jean Paul vgl. Neumann: „Der Anfang vom Ende“, S. 476, sowie Pross: *Falschnamenmünzer*, S. 99. Zum Problem der „Übertragungskausalität“ beim Akt der Zeugung vgl. Koschorke: „Insemination. Empfängnislehre, Rhetorik und christliche Verkündigung“, S. 92. In diesem Zusammenhang ist bemerkenswert, daß die poetische Funktion der Geschlechtsorgane nicht auf die Macht des ‚Gemächts‘ beschränkt bleibt. So spricht Jean Paul auch von des ‚Autors Gehirn-Uterus“ (F, S. 367) und zeichnet damit das Gehirn als „intellektuale Gebä-

bels erfährt dieser Topos eine grundlegende Modulation: Jean Paul tritt als Adoptivvater von Bruchstücken eines Werks auf, das er nicht nur editorial re-arrangiert, sondern sich im Rahmen seines editoriales Re-Arrangements auktorial aneignet. Dargestellt wird in *Leben Fibels* Autorschaft als Selbstherausgeberschaft und als aufpfropfende Adoption ins Werk gesetzt, wobei sich die Differenz zwischen Herausgeberschaft und Autorschaft auf einen marginalen editoriales Index reduziert, nämlich auf die hinweisende Funktionsbeschreibung ‚herausgegeben von‘.

Bemerkenswerterweise fehlt dieser editoriales Index auf dem Titelblatt von *Leben Fibels* – und dieses Fehlen wird zum genuinen Index dafür, daß sich der *Editeur* Jean Paul in den *Auteur* Jean Paul transformiert hat. Während Jean Paul am Ende seiner „Vor-Geschichte“ als Herausgeber bekennt, daß er das Ganze beinahe als „eigenes Gemächt“ ausgegeben hätte, hat er sich das Ganze bereits vor Beginn der „Vor-Geschichte“ als Autor angeeignet, nämlich auf dem Titelblatt, wo es heißt:

Leben Fibels
des Verfassers
der Bienrodischen Fibel
Von Jean Paul

Wie bei Fibel, der auf das Titelblatt anonymer Werke „von Fibel“ eindringt, verdankt sich die Autorschaft des Herausgebers Jean Paul einer Geste aufpfropfenden Einschreibens. Diese These gilt allerdings nur mit einer Einschränkung: Da die Zuschreibung ‚von Jean Paul‘ als synekdochische Verkürzung der Funktionsbeschreibung ‚herausgegeben von Jean Paul‘ zu lesen ist, wird Jean Pauls Autorschaft dadurch konstituiert, daß das Performativ der Zuschreibung nicht korrekt vollzogen wird: Die performative Geste der Einschreibung wird unvollständig vollzogen. Jean Pauls Autorschaft gründet mithin, so könnte man folgern, nicht nur auf dem Gedrucktwerden, sondern auf einem ostentativen Nichtgedrucktwerden der Funktionsbeschreibung ‚herausgegeben‘. Jean Pauls Transformation vom *Editeur* zum *Auteur* verdankt sich so betrachtet einer systematischen Leerstelle auf dem Titelblatt.

Die Interferenz der Funktion Autor und der Funktion Herausgeber zeigt sich in *Leben Fibels* aber auch noch an einer anderen Stelle, nämlich an der Kontiguität der von Jean Paul Fr. Richter re-arrangierten Lebensgeschichte Fibels und dem „Werk selber“, der Abc-Fibel, die Jean Paul „diesem Büchlein als Anhang beigefügt [hat]“ (F, S. 369). Das Werk ist als Supplement der genuine Index dafür, daß Jean Paul eine editoriales Klammerfunktion hat: Seine Geschichte von Fibels Leben erzählt die Entstehungsgeschichte des beigefügten Buchs. Dabei erhält die ‚monumentale Tatsache‘, daß Fibels Werk *in toto* im Anhang abgedruckt ist, eine doppelte Bedeutung: Zum einen macht der angehängte Abdruck aus Jean Paul einen ‚Nachdrucker‘, denn die Fibel ist nicht nur ein wörtliches Zitat, sondern eine typogra-

–mutter des Mannes“ aus (vgl. Koschorke: „Insemination. Empfängnislehre, Rhetorik und christliche Verkündigung“, S. 93)

phische Kopie des Werks selber. Zum anderen spitzt das Ensemble von Fibels Lebensgeschichte und seinem Werk die von de Man und Derrida aufgeworfenen Fragen nach dem Verhältnis von Haupttext und Vorwort zu. In *Leben Fibels* geht es nicht darum, zu entscheiden, ob der Haupttext für das Vorwort geschrieben wurde²⁰⁵ oder ob das Vorwort größer ist als das Buch²⁰⁶. Da das Vorwort die Geschichte des Buchs enthalten soll,²⁰⁷ und da der Haupttext von *Leben Fibels* die Geschichte der angehängten Abc-Fibel erzählt, wird der Haupttext zum Vorwort der im Anhang abgedruckten Abc-Fibel. Dabei ist der Herausgeber-Biograph Jean Paul nicht nur der editoriale Arrangeur biographischer Fragmente, die er zitierend und exzerpierend zusammenschreibt, sondern auch diejenige editoriale Instanz, die veranlaßt hat, daß die Biographie Fibels und das Buch Fibels zusammen abgedruckt werden.

205 De Man: „Allegory (Julie)“, S. 205.

206 Derrida: „Hors livre. Préfaces“, S. 73.

207 Lessing: *Fabeln*, in: ders.: *Werke*, Bd. 5, S. 354.

9. DER UNZUVERLÄSSIGE HERAUSGEBER DES *KATER MURR*

9.1 Exposition des Fragehorizonts

„Keinem Buche ist ein Vorwort nötiger, als gegenwärtigem“, beginnt das „Vorwort des Herausgebers“ der *Lebens-Ansichten des Katers Murr nebst fragmentarischer Biographie des Kapellmeisters Johannes Kreisler in zufälligen Makulaturblättern*, „da es, wird nicht erklärt, auf welche wunderliche Weise es sich zusammengefügt hat, als ein zusammengewürfeltes Durcheinander erscheinen dürfte. Daher bittet der Herausgeber den günstigen Leser, wirklich zu lesen, nämlich dies Vorwort“.¹

Dieser Appell an den Leser, das Vorwort „wirklich zu lesen“, verweist ostentativ auf die Funktion des Vorwortverfassers, den Leser über „die Ordnung und die Disposition“ des Haupttextes zu unterrichten.² Das Vorwort der *Lebens-Ansichten des Katers Murr* wird seiner Instruktionsfunktion dadurch gerecht, daß es die Geschichte des Buchs³ als Geschichte eines ‚editorialen Fehlschlags‘ erzählt: Es handelt sich um ein Buch, in dem der Herausgeber als Verursacher einer strukturbestimmenden Rahmenkonfusion auftritt, denn das Durcheinander der Autobiographie Murrs und der Biographie Kreislers ist das Resultat seiner editorialen Unzuverlässigkeit. Der Herausgeber ist offenbar unfähig, das „Prinzip einer gewissen Einheit des Schreibens“⁴ zur Anwendung zu bringen; die Folge ist ein „arabeske[s] Spiel mit der ‚Funktion Autor‘“⁵ – und der Funktion Herausgeber.

Die *Lebens-Ansichten* stellen mehr noch als Jean Pauls *Leben Fibels* einen Versuch dar, den „entscheidenden Akzent des Werkes vom Inhalt in die Struktur, die Kompositionsweise zu verlagern“.⁶ Das „gefährliche [...] Spiel mit der Form“⁷ wird zur „signifikanten Struktur“⁸ des Romans – der Schlüssel zum Verständnis des Romans liegt nämlich darin, die Unordnung der Mitteilung als Disposition des Textes zu begreifen.⁹ Dies verlangt vom Leser eine Aufmerksamkeitsverschiebung im

1 Hoffmann: *Lebens-Ansichten des Katers Murr*, S. 11. Im Folgenden mit der Sigle *M* im Text zitiert.

2 Vgl. Diderot/d'Alembert: *Encyclopédie*, Bd. 13 (1765), Stichwort „Préface“, S. 280.

3 Vgl. Lessing: *Fabeln*, in: ders.: *Werke*, Bd. 5, S. 354.

4 Foucault: „Was ist ein Autor?“, S. 21 f.

5 Schäfer: *Ohne Anfang – ohne Ende*, S. 72. Dieses Spiel mit der Funktion Autor ist zugleich als „Spiel mit der Herausgeberfiktion“ (Momberger: *Sonne und Punsch*, S. 135) und als gefährliches „Spiel mit der Form“ anzusehen (Müller: *Das Kreislerbuch*, S. XLI).

6 Steinecke: „E. T. A. Hoffmanns ‚Kater Murr‘. Zur Modernität eines ‚romantischen‘ Romans“, S. 286.

7 Müller: *Das Kreislerbuch*, S. XLI.

8 Derrida: *Grammatologie*, S. 273.

9 Steinecke: „Zu Textanordnung, Textgestalt und Kommentarlage“, S. 963.

Sinne einer interpretativen Aufpfropfung¹⁰: Nicht mehr das, was der Text sagt, sondern das, was sich an der Struktur des Textes zeigt, liefert die entscheidenden Hinweise für die angemessene Modulation des Deutungsrahmens.

Bereits der „barocke Titel“¹¹ erweist sich als *Protokollon* und als Selbstdarstellung des Konzepts: Er zeigt an, daß sich die heterogenen „Papierstöße“, aus denen der Roman zusammengemischt wurde, einer „strikten Unifizierung“¹² entziehen. Die Konjunktion „nebst“ impliziert, „daß hier ein Nebeneinander zweier Werke geboten wird“¹³, ein „Doppelroman“ beziehungsweise ein Roman, der durch eine spezifische „Doppelstruktur“ ausgezeichnet ist.¹⁴ Die Tatsache, daß der erste Teil des Titels – *Lebens-Ansichten des Katers Murr* – in größerer Schrifttype geschrieben ist als der nachfolgende Teil – *nebst fragmentarischer Biographie des Kapellmeisters Johannes Kreisler in zufälligen Makulaturblättern* – fungiert als typographischer Hinweis darauf, daß die Lebensansichten des Katers als Haupttext zu werten sind¹⁵, die fragmentarische Biographie des Kapellmeisters dagegen als quasi-digressives Supplement. Im Verlauf des Romans wird sich dann freilich herausstellen, daß der Kreisler-Teil den Murr-Teil an Umfang und an Vielschichtigkeit bei weitem übertrifft. Nicht nur in der Ausgangskonstellation, auch in der Verschiebung der Dominante offenbart sich „ironischer Gehalt“.¹⁶

Die Konjunktion „nebst“ ist aber auch das *Protokollon* einer strukturbestimmenden Rahmenkonfusion: Es verweist als degenierter Index auf ein „zusammengewürfeltes Durcheinander“ (M, S. 11), das zugleich der inszenierte genuine Index für einen Fehlschlag¹⁷ beim Vollzug der editorialen Tätigkeit ist.¹⁸ Das heißt, das assoziative Nebeneinander der beiden Romantitel ist die Selbstdarstellung eines

10 Vgl. hierzu die Behauptung Swales', daß Hoffmanns *Kater Murr* einen „dekonstruktivistisch angehauchten Lesevorgang von uns verlangt“ (Swales: „Die Reproduktionskraft der Eidexen“, S. 48).

11 Laufmann: *Das Gespräch der Zeichen. Studien zur Intertextualität im Werk E. T. A. Hoffmanns*, S. 145.

12 Kittler: *Aufschreibesysteme 1800/1900*, S. 127.

13 Steinecke: „Zu Textanordnung, Textgestalt und Kommentarlage“, S. 958.

14 Schäfer: *Ohne Anfang – ohne Ende*, S. 135.

15 Vgl. Nutt-Kofoth: „Text lesen – Text sehen: Edition und Typographie“, S. 4.

16 Meyer: *Das Zitat in der Erzählkunst*, S. 115. Der ironische Widerspruch besteht nach Meyer darin, daß sich das „Unwesentliche und Banale [...] fest und breit im Leben auf[pflanzt]“, mehr noch, sich „in lückenloser Selbstdarstellung“ verherrlicht. Das „wesentliche Menschentum“ dagegen „ist unsterblich und flüchtig, es wird an den Rand gedrängt, und nur durch den Zufall eines possierlichen Versehens erhalten wir von ihm fragmentarische Kunde“ (ebd.).

17 Zum Begriff des ‚Fehlschlages‘ vgl. Austin: *Zur Theorie der Sprechakte*, S. 39. Danach sind Fehlschläge (*miscarriages*) als Fehl Ausführungen (*misexecutions*) beziehungsweise Nichtausführungen (*non-executions*) zu werten, bei denen die Handlung dadurch „verdorben“ wird, daß sie „durch einen Fehler getrübt wird oder eine Lücke bleibt“ (ebd.). Indem die Ausführung der performativen Handlung „verpöfuscht“ (*muff*) wird, handelt man sich „mehr oder weniger gräßliche Konsequenzen“ ein (ebd.). Auch in den *Lebens-Ansichten des Katers Murr* hat die ‚Buchverderberei‘ des Herausgebers mehr oder weniger gräßliche Konsequenzen, die ironisch in Szene gesetzt werden.

18 Nach Laufmann führt der Roman „die gescheiterte Disziplinierung eines Textes vor[...], der bereits im editorischen Vorfeld in eine Collage von Diskursen zerfällt“ (Laufmann: *Das Gespräch der Zeichen*, S. 162).

Konzepts, bei dem das Versagen des Herausgebers „zum fiktionsstiftenden Verfahren“¹⁹ wird.

Sowohl die ‚diskursive Diskontinuität‘²⁰ als auch die ‚formale Originalität‘ der Romanstruktur offenbaren „ein neuartiges Verhältnis zum Begriff der Fiktion als literarischem Subdiskurs“.²¹ Die *Lebens-Ansichten* führen an der Oberfläche des Textes vor, daß die editoriale Instanz außerstande ist, die Heterogenität des Diskurses zu beherrschen: ein Effekt, der freilich beabsichtigt ist, weshalb die inszenierte Heterogenität des Diskurses zugleich das Grundprinzip der „integralen Einheit“²² der Gesamtkomposition ist. Dadurch wird die „Problematik der Integration des Heterogenen [...] aufs Äußerste“ zugespitzt.²³ Dies gilt insbesondere mit Blick auf den „spezifischen Fragmentcharakter“ des Romans: So lassen sich die *Lebens-Ansichten* zum einen als „ein in sich vollendetes Fragment“²⁴ betrachten, zum anderen stellt sich die editionsphilologische Frage, ob es sich bei diesem Roman möglicherweise um ein unabgeschlossenes Projekt handelt²⁵, da in der „Nachschrift des Herausgebers“ zum zweiten Teil ein dritter Teil in Aussicht gestellt wird.

Doch auch die These vom *Kater Murr* als „vollendetem Fragment“ wirft Fragen auf – insbesondere die, durch welches Verfahren die integrale Einheitsstiftung zu Wege gebracht wird. Meyer, Preisendanz und Rotermund vertreten die Ansicht, daß der Murr-Teil und der Kreisler-Teil „kontrapunktisch“ aufeinander bezogen sind²⁶, das heißt, daß der Roman durch ein musikalisches Prinzip der Stimmführung determiniert wird. So betrachtet, werden die *Lebens-Ansichten des Katers Murr* zur performativen Verkörperung eines poetischen Prinzips, das hinter den „heterogensten Elementen“ einen, wie es in den *Fantasiestücken in Callots Manier* heißt, „inneren tiefen Zusammenhang“²⁷ vermuten läßt. Neben diesem musikalischen Prinzip der Verbindung von heterogenen Elementen läßt sich jedoch noch ein zweites Verfahren ausmachen, nämlich das der Aufpfropfung: Es handelt sich

19 Laufmann: *Das Gespräch der Zeichen*, S. 175.

20 Vgl. Foucault: *Die Ordnung des Diskurses*, S. 34.

21 Laufmann: *Das Gespräch der Zeichen*, S. 40.

22 Rosen: *E. T. A. Hoffmanns „Kater Murr“*, S. 98.

23 Segebrecht: „Heterogenität und Integration bei E. T. A. Hoffmann“, S. 392.

24 Singer: „Hoffmann. Kater Murr“, S. 327. Vgl. auch Keil, der die „bemerkenswerte künstlerische Geschlossenheit“ der Erzählstränge betont (Keil: „Erzähltechnische Kunststücke in E. T. A. Hoffmanns Roman ‚Lebensansichten des Katers Murr‘“, S. 51), oder Rosen, der behauptet, „daß die beiden Geschichten keinesfalls vollendet werden können. Durch den Tod des Haupters, daß die beiden Geschichten keinesfalls vollendet werden können. Durch den Tod des Haupters mußte seine Lebensgeschichte unvollendet bleiben und von Kreislers Biographie ist nur noch ein Teil erhalten“ (Rosen: *E. T. A. Hoffmanns „Kater Murr“*, S. 13). Liebrand kommt zu dem gleichen Ergebnis, argumentiert jedoch dezidiert narratologisch. Ihr zufolge ist der Rekurs auf die Ankündigung einer Fortsetzung in der „Nachschrift des Herausgebers“ deshalb nicht legitim, weil es sich um ein „romaninternes Versprechen“ handelt (Liebrand: *Aporie des Kunstmythos*, S. 199).

25 Vgl. Steinecke: „Zu Textanordnung, Textgestalt und Kommentarlage“, S. 912.

26 Vgl. Meyer: *Das Zitat in der Erzählkunst*, S. 134; Preisendanz: *Humor als dichterische Einbildungskraft*, S. 82 f.; Rotermund: „Musikalische und dichterische ‚Arabeske‘ bei E. T. A. Hoffmann“, S. 52.

27 Vgl. Hoffmann: *Fantasiestücke*, S. 56.

bei den *Lebens-Ansichten* um einen „Text über die Schrift als allgemeine ‚Veredelung‘“.²⁸ Wie in Jean Pauls *Leben Fibels* erweist sich die *greffe* in den *Lebens-Ansichten* als Rahmungsprinzip: Komplementär zum Prinzip der Kontrapunktik organisiert die Aufpfropfung den Bruch zwischen den verschiedenen Aussageinstanzen als Bruch zwischen den verschiedenen Fragmenten, so daß „das Einzelne, als Einzelnes für sich bestehend, doch dem Ganzen sich anreihet“.²⁹ Vor diesem Hintergrund möchte ich im folgenden das diskursive Zusammenspiel von *partage* und *greffe* zu untersuchen.

9.2 Die Begründung für das ‚verworrene Gemisch fremdartiger Stoffe durcheinander‘

Im Gegensatz zu den meisten Herausgeberfiktionen steht bei den *Lebens-Ansichten des Katers Murr* nicht die Auffindungsgeschichte, sondern die Publikationsgeschichte im Vordergrund. Zu Beginn seines Vorworts berichtet der Herausgeber, ein Freund, mit dem er „ein Herz und eine Seele ist“ (*M*, S. 11), habe ihn gebeten, für die Veröffentlichung der Autobiographie des Katers zu sorgen. Weiter heißt es: „Der Herausgeber versprach, sein bestes zu tun für den schriftstellerischen Kollegen“ (ebd.). Trotz seiner Verwunderung, daß es sich bei dem „schriftstellerischen Kollegen“ um einen Kater handelt, fühlt sich der Herausgeber an sein schnell gegebenes Publikationsversprechen gebunden: „das Wort war jedoch gegeben, und da der Eingang der Historie ihm ziemlich gut stilisiert schien, so lief er sofort, mit dem Manuskript in der Tasche, zu dem Herrn Dümmler Unter den Linden und proponierte ihm den Verlag des Katerbuchs“ (*M*, S. 11).

Erst nachdem er das Manuskript in den Druck gegeben hat und die ersten „Aushängbogen“ zu Gesicht bekommt, bemerkt der Herausgeber, „daß Murrs Geschichte hin und wieder abbricht und dann fremde Einschübe vorkommen“ (*M*, S. 12). Dafür gibt er folgende Erklärung:

Nach sorgfältiger Nachforschung und Erkundigung erfuhr der Herausgeber endlich folgendes. Als der Kater Murr seine Lebensansichten schrieb, zerriß er ohne Umstände ein gedrucktes Buch, das er bei seinem Herrn vorfand, und verbrauchte die Blätter harmlos teils zur Unterlage, teils zum Löschen. Diese Blätter blieben im Manuskript und – wurden, als zu demselben gehörig, aus Versehen mit abgedruckt! De- und wehmütig muß nun der Herausgeber gestehen, daß das verworrene Gemisch fremdartiger Stoffe durcheinander lediglich durch seinen Leichtsinns veranlaßt, da er das Manuskript des Katers hätte genau durchgehen sollen, ehe er es zum Druck beförderte [...] (*M*, S. 12).

²⁸ Vgl. Kofman: *Schreiben wie eine Katze*, S. 18.

²⁹ Hoffmann: *Fantasiestücke*, S. 16.

Diese ‚Erklärung‘ des Herausgebers ist Explanat und Deklaration zugleich. Sie hat nicht nur das Ziel, die editoriale Unzuverlässigkeit zu entschuldigen, sondern ist auch ein indirekter deklarativer Sprechakt: Die ‚monumentale Tatsache‘, daß das Buch in seiner vorliegenden Form veröffentlicht wurde, erklärt das Nicht-Zusammengehörige für zusammengehörig. Zugleich sind die Erklärungen des Vorwortverfassers als indirekte direkte Sprechakte zu werten: Sie sind Anweisungen an den Leser, den Roman als „vermeintlich ungeschicktes Arrangement zweier Lebensgeschichten“³⁰ aufzufassen; sie sind aber auch Anweisungen an den Herausgeber selbst, den „Performance-Akt der Textwerdung“³¹ im Rahmen einer kritischen Reflexion seines eigenen Scheiterns zu rekonstruieren. Der Grund für das Durcheinander von handgeschriebener Autobiographie und gedruckter Biographie ist der Leichtsinns des Herausgebers, der zunächst gar nicht bemerkt, daß es sich bei den Papierstößen, die er zum Druck befördert, um ein „verworrenes Gemisch fremdartiger Stoffe durcheinander“ handelt. Dieses Nicht-Bemerkten ist ein inszenierter genuiner Index dafür, daß der Herausgeber seine Funktion als erster Leser nicht erfüllt hat.³²

Die Bemerkung des Herausgebers, daß ihm der „Eingang der Historie“ des Katers Murr „ziemlich gut stilisiert schien“ (*M*, S. 11), läßt darauf schließen, daß seine Lektüre über diesen „Eingang der Historie“ niemals hinausgekommen ist – ansonsten hätte er nach dem ersten abrupten Abbruch von Murrs Manuskript das „Durcheinander“ mit der Biographie Kreislers bemerkt. Die späte Einsicht des Herausgebers, er hätte das Manuskript „genau durchgehen sollen, bevor er es zum Druck beförderte“ (*M*, S. 12), gibt in Form einer „narrativen Implikatur“³³ zu verstehen, wie ungenau der Herausgeber das Manuskript ‚*de facto*‘ durchgegangen sein muß: Um die mediale Differenz zwischen Murrs ‚Handschrift‘ und Kreislers gedruckter Biographie festzustellen, bedarf es nämlich keiner sonderlich genauen Lektüre, sondern einer typographischen Phänomenbetrachtung. Hieraus kann geschlossen werden, daß die ‚Leichtsinnigkeit‘ des Herausgebers wörtlich zu nehmen ist, das heißt, daß es sich der Herausgeber bei der Ausführung seiner editorialem Tätigkeit, und mithin beim Erfüllen seines schnell gegebenen Versprechens, zu leicht gemacht hat.

Der fiktive Akt des Herausgebens zeichnet sich durch eine Aufwandsdifferenz aus³⁴, die in einem performativen Widerspruch gründet. Allerdings ist die Frage, worin dieser besteht, schwieriger zu beantworten, als es zunächst scheinen will. Steinecke vertritt die Auffassung, daß die im Vorwort aufgestellte Behauptung des Herausgebers, das „verworrene Gemisch fremdartiger Stoffe durcheinander“ sei „lediglich durch seinen Leichtsinns veranlaßt“ worden, „da er das Manuskript des Ka-

³⁰ Laußmann: *Das Gespräch der Zeichen*, S. 145.

³¹ Grésillon: „Critique génétique“, S. 23.

³² Die *Lebens-Ansichten des Katers Murr* sind so betrachtet weniger „Allegorien des Lesens und Schreibens“ (Schäfer: *Ohne Anfang – ohne Ende*, S. 118) als vielmehr Allegorien des Nicht-Lesens.

³³ Vgl. Henry: *Pretending and Meaning*, S. 107.

³⁴ Zum Begriff der Aufwandsdifferenz vgl. Freud: *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten*, S. 182. Zum Begriff der *performativen Aufwandsdifferenz* vgl. Wirth: „Vorbemerkungen zu einer performativen Theorie des Komischen“, S. 171 f.

ters hätte genau durchgehen sollen, ehe er es zum Druck beförderte“ (*M*, S. 11), im Widerspruch zu der diskursiven Tatsache steht, daß sich der Herausgeber im Haupttext mit zahlreichen Zwischenbemerkungen und Fußnoten zu Wort meldet.³⁵ Dies setzt „eigentlich eine genaue Lektüre voraus“.³⁶ Im Anschluß an Steinecke könnte man zu dem Schluß kommen, der in den *Lebens-Ansichten* verkörperte performative Widerspruch bestehe darin, daß sich der Herausgeber in seinem Vorwort als ‚leichtsinziger Herausgeber‘ beschreibt, im Haupttext jedoch als ‚akribischer Herausgeber‘ auftritt. Hinter dem Widerspruch zwischen der Selbstbeschreibung des Herausgebers im Vorwort und dem, was er im Haupttext ‚macht‘, wird jedoch ein zweiter Widerspruch offenbar, der noch tiefgreifender ist.

Gemäß der inneren Logik der Herausgeberfiktion sind die diversen editorialem Indices – der Titel, das Vorwort, die Markierung der Ränder, die Fußnoten – erst nach der Lektüre der „ersten Aushängebogen“ entstanden.³⁷ Das bedeutet aber, daß der Herausgeber die Diskontinuität des Diskurses erst erkennt, nachdem die offensichtliche mediale Differenz zwischen der Handschrift des *Katers* und der Druckschrift der Kreisler-Biographie durch den Druckakt nivelliert wurde. Die Erkenntnis der Diskontinuität muß mithin das Resultat einer „akribischen Lektüre“ sein³⁸, die konjunktural von den semantischen Inkohärenzen des Textes auf die monumentalen Brüche des Manuskripts zurückschließt.³⁹ Hatte es sich der Herausgeber bei seiner ersten Lektüre zu leicht gemacht, so macht er es sich bei seiner zweiten Lektüre zu schwer. Infolge dieser Aufwandsdifferenz wandelt sich die Funktion des Herausgebers: Er wird zu einem Editor zweiter Ordnung, der sich selbst beim Ausführen – respektive Nicht-Ausführen – seiner editorialen Tätigkeit beobachtet: Seine zweite Lektüre protokolliert mit Hilfe editorialer Indices akribisch die Leichtsinngigkeit der ersten Lektüre. So schreibt der Herausgeber in seinem Vorwort: „Fürs erste wird der geneigte Leser sich leicht aus der Sache finden können, wenn er die eingeklammerten Bemerkungen, *Mak. Bl.* (Makulatur-Blatt) und *M. f. f.* (Murr fährt fort) gütigst beachten will“ (*M*, S. 12).

³⁵ Vgl. auch Rosen: *E. T. A. Hoffmanns „Kater Murr“*, S. 30.

³⁶ Steinecke: „Stellenkommentar“, S. 996.

³⁷ Vgl. Hoffmann: *Lebens-Ansichten des Katers Murr*, S. 12.

³⁸ Zum Begriff der „akribischen Lektüre“ vgl. Barthes: *Die Lust am Text*, S. 19.

³⁹ Kofman übersieht diesen entscheidenden Punkt, wenn sie schreibt: „In Wirklichkeit sind die Kennzeichnungen des Herausgebers überflüssig: Kater- und Menschenschrift unterscheiden sich stark genug, um auf den ersten Blick auseinandergehalten werden zu können“ (Kofman: *Schreiben wie eine Katze*, S. 68). Hier ist nicht nur zu fragen, was das für eine „Wirklichkeit“ ist, welche die Kennzeichnungen des Herausgebers überflüssig zu machen scheint, sondern auch, wie Kater- und Menschenschrift noch zu unterscheiden sind, sobald sie als gedruckte Schrift vorliegen. Der Akt des Druckens zeichnet sich ja gerade dadurch aus, daß die Differenz zwischen bedruckter Makulatur und autobiographischer Skription nivelliert wird. Kofman läßt sich offensichtlich nicht auf die innere Logik der Publikationsgeschichte ein, der zufolge die Kennzeichnung von „Kater- und Menschenschrift“ erst erfolgt, nachdem der Herausgeber die (gedruckten) Aushängebogen zu Gesicht bekommen hat. Laufmann gibt einen Hinweis, um was für eine ‚Wirklichkeit‘ es sich handeln könnte, wenn sie schreibt, die „editoriale Akribie“, die der Herausgeber nachträglich walten läßt, ziele darauf ab, „das Erzählte in die Welt des Lesers zu integrieren“ (Laufmann: *Das Gespräch der Zeichen*, S. 147).

9.2.1 Die Funktion der editorialem Indices

In Analogie zu Foucaults These, daß der Autorname „in gewisser Weise an die Grenze der Texte drängt, daß er sie zuschneidet, ihren Kanten folgt, daß er ihre Seinsweise offenbart oder wenigstens daß er sie kennzeichnet“⁴⁰, tritt der Herausgeber in den *Lebens-Ansichten des Katers Murr* als Instanz auf, deren Funktion darin besteht, die Bruchstellen der ineinander geratenen Texte nachträglich mit Hilfe editorialer Indices zu markieren. Wie die *renvois* der *Encyclopédie* dienen die editorialem Indices in den *Lebens-Ansichten* der Leserführung. Allerdings zeigen sie nicht die Verbindungen (*liaisons*) zwischen verschiedenen Zweigen der Wissenschaften an⁴¹, sondern markieren die diskursiven Bruchstellen zwischen den verschiedenen Textteilen.⁴² Während d’Alembert die Aufgabe des Herausgebers „hauptsächlich in einer geordneten Zusammenstellung des Materials“ sieht⁴³, beläßt es der Herausgeber der *Lebens-Ansichten* bei einer ungeordneten Zusammenstellung des Materials, das folglich als „verworrenes Gemisch fremdartiger Stoffe durcheinander“ erscheint (*M*, S. 12). Offensichtlich befindet sich der Herausgeber in eben jener „Klemme“, die Diderot in seinem Artikel „Encyclopédie“ erwähnt. Dort heißt es, daß der Herausgeber bei seinen Versuchen der Kohärenzstiftung und der Leerstellenergänzung häufig „in eine Klemme gerät zwischen der Sache, die Zeit verlangt, und der Notwendigkeit des schnellen Drucks, die ihm keine Zeit läßt. So muß das Werk verhunzt oder die Ordnung auf den Kopf gestellt werden“.⁴⁴

Genau diese pragmatische Mißlichkeit wird in den *Lebens-Ansichten* zum poetischen Konzept: Es handelt sich um ein ostentativ ‚verhunztes‘ Werk, das die auf Kohärenz zielende Ordnung des Diskurses auf den Kopf stellt⁴⁵, dadurch jedoch eine andere Ordnung des Diskurses und mithin eine andere Kohärenz stiftet. Die Herausgeberfiktion dient dabei der Inszenierung des Übergangs von einer ersten diskursiven Ebene, die „wesentlich Unordnung ist“⁴⁶, zu einer zweiten diskursiven Ebene, welche die Unordnung der ersten diskursiven Ebene protokolliert aber nicht aufhebt.⁴⁷

Damit kommt ein zweiter Bezugspunkt ins Spiel: Nach d’Alembert ist es die Aufgabe des Herausgebers, eine „geordnete Zusammenstellung des Materials“ zu

⁴⁰ Foucault: „Was ist ein Autor?“, S. 17; Foucault: „Was ist ein Autor? (Vortrag)“, S. 1014.

⁴¹ Vgl. d’Alembert: „Discours Préliminaire“, S. 18.

⁴² In diesem Zusammenhang scheint mir Liebrands These von großem Interesse zu sein, wonach die *Lebens-Ansichten des Katers Murr* „zu einem Spielfeld von sich annihilierenden Verweisungszusammenhängen [werden], deren ‚Zusammenschau‘ an den Leser delegiert wird“ (Liebrand: *Aporie des Kunstmythos*, S. 194).

⁴³ D’Alembert: *Einleitung zur Enzyklopädie*, S. 7.

⁴⁴ Diderot: Artikel „Enzyklopädie“, S. 412.

⁴⁵ Mit Laufmann könnte man von einer „boykottierten Ordnung“ des Diskurses sprechen (vgl. Laufmann: *Das Gespräch der Zeichen*, S. 148).

⁴⁶ Japp: „Der Ort des Autors in der Ordnung des Diskurses“, S. 231.

⁴⁷ Vgl. hierzu auch Orosz: *Identität, Differenz, Ambivalenz*, S. 192, für die der Herausgeber „als Mitverantwortlicher des Chaos und als nachträglicher ‚Ordnungsschaffer‘ die Verantwortung für die Ordnung oder Unordnung des Erzählens/der Erzählung [trägt].“

gewährleisten, und das heißt, die systematischen „Lücken“ zwischen den verschiedenen Artikeln auszufüllen. Hierbei legt d'Alembert großen Wert darauf, die von den Herausgebern vorgenommenen Leerstellenergänzungen mit „Sternchen“ zu kennzeichnen.⁴⁸ Das Setzen editorialer Indices ist die entscheidende performative Geste, mit der die Funktion Herausgeber sichtbar vollzogen wird. Auch in den *Lebens-Ansichten* wird durch das Setzen editorialer Indices die Funktion Herausgeber sichtbar gemacht. Allerdings überbrücken die editorialen Indices der *Lebens-Ansichten* keine „systematischen Leerstellen“⁴⁹, sondern kennzeichnen Bruchstellen. Die eingeklammerten Bemerkungen „(Mak. Bl.)“ und „(M. f. f.)“ verweisen nicht nur als degenerierte Indices auf jene Akte des Herausreisens, die der Kater ausgeführt hat, sondern auch auf die vom Herausgeber nicht ausgeführten Akte des Lesens: Die editorialen Indices markieren jene Brüche, die aufgrund der unzuverlässig ausgeführten editorialen Tätigkeit überhaupt erst entstanden sind: Sie werden zu negativen Rahmungshinweisen.⁵⁰ Dabei interferiert die degenerierte Indexikalität der Kennzeichnung mit der inszenierten genuinen Indexikalität der nicht geheilten diskursiven Bruchstellen. Die ‚signifikante Struktur‘ der *Lebens-Ansichten* besteht darin, daß der Herausgeber seine Rahmungsfunktion zwar nicht ausführt, ihm seine Unzuverlässigkeit jedoch die Möglichkeit eröffnet, sich unentwegt als Rahmungsinstanz ins diskursive Spiel zu bringen.

9.2.2 Der unzuverlässige Herausgeber und die Frage nach dem *implied author*

Die Unzuverlässigkeit des Herausgebers wirft die Frage auf, inwiefern in den *Lebens-Ansichten* ein *implied author* am Werke ist. Wie bereits erwähnt, macht Nünning – vor dem Hintergrund von Genettes Ablehnung des Begriffs *implied author*⁵¹ – den Vorschlag, den Begriff des *implied author* durch den der „Gesamtstruktur“ zu ersetzen, worunter er die „Summe aller struktureller Kontrast- und Korrespondenzbezüge“⁵² versteht. Ungeachtet seiner statischen Konnotationen besitzt der Begriff der ‚Gesamtstruktur‘ für die Interpretation der *Lebens-Ansichten* eine gewisse Suggestivkraft, da in diesem Roman aus dem strukturellen Kontrast zwischen den Paratexten, den einzelnen Fragmenten und dem Roman als Ganzem die Frage nach einer „hinter der literarischen Szene“⁵³ agierenden In-

48 D'Alembert: *Einleitung zur Enzyklopädie*, S. 97 f.

49 Vgl. Iser: *Der Akt des Lesens*, S. 297.

50 Doch auch als negative Rahmungshinweise erfüllen sie ihre Funktion als Zeichen der Ebenendifferenzierung. Nach Goffman liegt die Funktion der Abkürzung „Hrsg.“, mit der ein Herausgeber eine von ihm gesetzte Fußnote markiert, darin, diese Textteile „aus dem Rahmen des Verfassers heraus(zu)nehmen und in einen anderen hinein(zu)stellen“ (Goffman: *Rahmen-Analyse*, S. 253). Gleiches gilt für Klammern, die anzeigen, „daß das Eingeschlossene nicht vom Verfasser des Haupttextes gesagt ist“ (ebd.).

51 Vgl. Genette: *Die Erzählung*, S. 287 f.

52 Nünning: „Renaissance eines anthropologisierten Passepartouts“, S. 19.

53 Vgl. Barthes: „La mort de l'auteur“, S. 64.

stanz erwächst.⁵⁴ Zugleich verweisen die Erklärungen des unzuverlässigen Herausgebers – insbesondere seine Behauptung, daß die beiden Manuskripte „aus Versehen“ zusammen gedruckt worden sind – auf ein poetisches Konzept, das die Gesamtstruktur des Textes im Rahmen einer „strategischen Funktion“ organisiert⁵⁵, nämlich als „Gesamtdispositiv“.⁵⁶

Mit Iser kann man davon ausgehen, daß der Unzuverlässigkeit des Herausgebers eine strategische Absicht zugrunde liegt, „die sich auf die Steuerung des Lesers durch den Text bezieht“.⁵⁷ Das heißt, die Unzuverlässigkeit des Herausgebers ist Ausdruck eines editorialen Dispositivs, das den Leser dazu zwingt, Hypothesen über die Strategie des Textes aufzustellen.⁵⁸ So besehen zielt der zu Beginn des Vorworts stehende Appell an den Leser, „wirklich zu lesen“ (M, S. 11), auf dessen Bereitschaft ab, von der illokutionären Ebene zur indexikalischen Ebene des Textes umzuschalten, also eine interpretative Aufpfropfung vorzunehmen.⁵⁹

Erst als Folge einer interpretativen Aufpfropfung kann der für die Gesamtstruktur des Romans maßgebliche performative Widerspruch offenbar werden, nämlich daß der Herausgeber seinen editorialen Leichtsinn zwar *protokolliert*, nicht aber *kor-*

54 Vgl. Rosen: *E. T. A. Hoffmanns „Kater Murr“*, S. 25, wo es mit Bezug auf eine der *Anmerkungen des Herausgebers* heißt, es handele sich dabei um eine jener Stellen, „wo der Autor (the silent invisible author) mit dem Leser direkt in geheime Verbindung tritt, hinter dem Rücken des fingierten Herausgebers und des Ich-Erzählers“ (ebd.). Diese Art der Indienstnahme des *implied author* erscheint deswegen unplausibel, weil die entscheidende Frage unbeantwortet bleibt, wie es dem „Autor“ gelingen kann, im Rahmen der *Anmerkung des Herausgebers* – also mit der Stimme des fingierten Herausgebers und zugleich „hinter dem Rücken des fingierten Herausgebers“ – mit dem Leser „direkt“ in „geheime Verbindung“ zu treten.

55 Vgl. Foucault: *Dispositive der Macht*, S. 120.

56 Foucault: *Der Wille zum Wissen*, 116.

57 Iser: „Die Appellstruktur der Texte“, S. 252, En. 11.

58 Vgl. Eco: *Lector in fabula*, S. 77.

59 Kofman deutet das „Vorwort des Herausgebers“ dagegen als Beschwichtigung des „unschuldigen Lesers“: „Er soll es ohne Mißtrauen kaufen, dieses Buch, das er zumindest noch nirgendwo gelesen“ (Kofman: *Schreiben wie eine Katze*, S. 68). Überhaupt deutet Kofman die diskursive Funktion des Herausgebers primär als Beschwichtigungsinstanz: „Mit der Absicht, den gutgläubigen Leser zu ködern, verkündet der Herausgeber, daß die Lücken der Erzählung unwesentlich und zufällig seien“ (ebd., S. 92). Abgesehen davon, daß der Herausgeber in seinem Vorwort nicht von „Lücken“, sondern von einem „verworrenen Gemisch“ spricht, „verkündet“ er an keiner Stelle, daß diese Struktureigenschaft des Textes unwesentlich ist. Insgesamt müssen Kofmans Anmerkungen zur Herausgeberfiktion und dem Vorwortkomplex als unbefriedigend, ja als unzuverlässig bezeichnet werden. So wenn Kofman schreibt: „Daß der Herausgeber dem Buch Murrs *nachträglich* ein *Vorwort* hinzufügt, heißt, daß er ihm sekundiert, denn entgegen dem Anschein entspricht dieses Buch nicht den gewöhnlichen Normen: Diese Abweichung erschreckt den Herausgeber, der um der Lesbarkeit willen versucht, sie zu kaschieren“ (Kofman: *Schreiben wie eine Katze*, S. 59). Kofmans Formulierung „entgegen dem Anschein“ ignoriert die alles beherrschende Fragmentstruktur, die von Anfang an klar macht, daß dieses Buch nicht den gewöhnlichen Normen entspricht. Auch die Charakterisierung des Herausgebers als „erschreckte Instanz“, welche die Abweichung „um der Lesbarkeit willen“ zu kaschieren suche, entbehrt jeglicher Textgrundlage. Tatsächlich macht der Herausgeber ja genau das Gegenteil: Er *markiert* die ungewöhnliche Struktur des Romans mit editorialen Indices und hebt damit gerade das Ungewöhnliche dieser Struktur hervor.

rigiert. Was hindert den Herausgeber daran, die „fremden Einschiebsel“, die Murrs Lebensansichten unterbrechen, herauszunehmen? Warum läßt er zu, daß die *Lebens-Ansichten des Katers Murr* als Fehldruck reproduziert und publiziert werden? Bemerkenswerterweise weist das Vorwort des Herausgebers bezüglich dieser Fragen eine systematische Leerstelle auf, die durch den Leser ergänzt werden muß⁶⁰: Da der Herausgeber einerseits erklärt, der gemeinsame Abdruck der beiden Texte sei „aus Versehen“ erfolgt, und da er andererseits keinen Versuch unternimmt, das „verworrene Gemisch“ der durcheinandergeratenen Manuskripte korrigierend aufzulösen, drängt sich dem Leser der Verdacht auf, daß dem vermeintlichen Zufallsarrangement die Strategie eines *impliziten Herausgebers* zugrunde liegt.

9.2.3 Das Arrangement der Vorworte als Selbstdarstellung des Konzepts

Das „Geflecht der Vorreden“⁶¹ hat nicht nur die Funktion, den Leser „mit den Spielebenen des Romans“ bekannt zu machen und programmatisch die Selbstreflexion „als zentrales Merkmal des Erzählens“⁶² einzuführen, sondern die Struktur des Vorwort-Ensembles ist als Selbstdarstellung des Konzepts zu werten. Es beginnt mit einem „Vorwort des Herausgebers“ (M, S. 11–14), dem drei weitere Paratexte folgen, nämlich erstens die „Vorrede des Autors“ (M, S. 15), das heißt die Vorrede des fiktiven Autors Kater Murr; zweitens ein „Vorwort. *Unterdrücktes des Autors*“ (M, S. 16), das ebenfalls von Murr stammt, aber wegen seiner Unbescheidenheit zensiert werden sollte; drittens folgt eine Nachschrift („N. S.“) des Herausgebers („d. H.“), in der dieser mit den Worten „Das ist zu arg! – Auch das Vorwort des Autors, welches unterdrückt werden sollte, ist abgedruckt!“ (M, S. 17) die Eigenwilligkeit des anonymen Druckers feststellt.

Mit Blick auf die Nachschrift im Rahmen des Vorwort-Ensembles stellt sich die Frage: Warum ist es dem Herausgeber nicht möglich, das unterdrückte Vorwort des Autors aus der „endgültigen Ausgabe“ herauszunehmen, wo es ihm doch möglich war, seinen Kommentar zum unterdrückten Vorwort des Autors „in die endgültige Ausgabe einzubringen“?⁶³ Liebrand kommt zu dem naheliegenden Schluß, die Fiktion wolle „offenbar auf ihre Scheinhaftigkeit hin durchschaut werden“.⁶⁴ Man kann sogar noch einen Schritt weiter gehen und feststellen, daß das Vorwort-Ensemble als „anticipation discursive“⁶⁵ den Charakter einer entblößenden „Selbst-

60 In eine ähnliche Richtung weist Rosens Beobachtung, daß Titel, Vorwort und Nachschrift des Herausgebers so angelegt sind, „daß der Leser nur mit Schwierigkeit die wahre Absicht des Erzählers erkennen kann“ (Rosen: *E. T. A. Hoffmanns „Kater Murr“*, S. 16).

61 Steinecke: „Zu Textanordnung, Textgestalt und Kommentarlage“, S. 957.

62 Steinecke: „Stellenkommentar“, S. 997.

63 Liebrand: *Aporie des Kunstmythos*, S. 203.

64 Ebd. Laußmann geht noch einen Schritt weiter und vertritt die Ansicht, das Ensemble der vier einander widersprechenden Schwellentexte stelle „die Prologfunktion als solche in Frage“ (Laußmann: *Das Gespräch der Zeichen*, S. 148).

65 Derrida: „Hors livre. Préfaces“, S. 14.

anzeige“⁶⁶ hat: Der im Vorwort-Ensemble in Szene gesetzte performative Widerspruch wird als synekdochisches Vorspiel zur Selbstdarstellung jenes poetischen Konzepts, das dem gesamten Roman zugrunde liegt.⁶⁷

Wesentliche Aspekte dieses Konzepts bestehen darin, daß der Text der aufpfropfenden „Eigendynamik des Diskurses“⁶⁸ und der Eigenwilligkeit des Druckers ausgeliefert ist. Das gegen den Willen des Herausgebers abgedruckte ‚unterdrückte‘ Vorwort wird so zu einem inszenierten genuinen Index für dessen diskursive Ohnmacht: Während der Kater als Plagiator seine intertextuelle „Macht zum Mischen“⁶⁹ demonstriert, fehlt dem Herausgeber offensichtlich jene ‚Macht zum Löschen‘, die ihm im Rahmen der Funktion Herausgeber zukommen sollte. Dergestalt verweist die Ohnmacht des Herausgebers als negative Geste auf das Dispositiv der drucktechnischen Rahmenbedingungen. Nicht der Herausgeber, sondern der anonyme Drucker ist die maßgebliche Instanz, die bis zuletzt eine Möglichkeit zum Eingreifen und Modifizieren des Textes besitzt. Dadurch wird die Instanz des Druckers zur anonymen Personifikation jenes überpersönlichen „typographischen Dispositivs“⁷⁰, das im Rahmen der technischen Reproduktionsverfahren gleichermaßen für das Gelingen wie für das Scheitern der Verkörperungsbedingungen verantwortlich ist.⁷¹ Hier spielen zwei Gesichtspunkte mit hinein:

Erstens: Insofern der Drucker zugleich als Setzer fungiert, der die vom Herausgeber zum Druck beförderte Vorlage druckfertig macht, ist er eine mediale Transformationsinstanz, die nur aufgrund der von ihr verursachten Satz- und Druckfehler aus ihrer anonymen Existenzweise hinter der literarischen Szene hervortritt. Damit veranschaulichen die *Lebens-Ansichten* die These Bachtins, daß „[n]ur der Fehler individualisiert“, denn das „einzige Prinzip der Individualisierung der Erkenntnis, das der Idealismus kennt, ist der Fehler“.⁷²

Zweitens: Insofern der Druckakt die entscheidende mediale Transformation ist, die im Rahmen des Publikationsakts vollzogen wird⁷³, kommt dem Drucker die Funktion zu, die äußerste Rahmungsinstanz zu sein: eine Instanz, welche die Verkörperungsbedingungen von einem bestimmten Außen her an den Text heranträgt, um ihn parergonal von innen her zu rahmen. Dadurch verfügt der Drucker als Medientechniker über eine nachgerade unbeschränkte Macht. Dies zeigt sich am Ende des Herausgebervorworts.

66 Iser: „Akte des Fingierens“, S. 136.

67 Hier wäre zu überlegen, inwieweit das diagrammatische Arrangement als impliziter metafiktionaler Kommentar zu werten ist (vgl. Wolf: *Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung in der Erzählkunst*, S. 260).

68 Japp: „Der Ort des Autors in der Ordnung des Diskurses“, S. 233.

69 Vgl. Barthes: „La mort de l'auteur“, S. 65.

70 Wehde: *Typographische Kultur*, S. 14.

71 Bunia schlägt hierfür den Begriff der „Schriftverantwortlichkeit“ vor: „[...] schriftverantwortlich ist, wer über Schriftzeichenfolgen entscheiden kann; in der fiktiven Welt der Lebens-Ansichten sind es Setzer, Herausgeber; Murr und Verleger – von Kreislers Biographen dagegen wird nichts erzählt“ (Bunia: „Die Stimme der Typographie“, S. 391).

72 Bachtin: *Probleme der Poetik Dostoevskijs*, S. 90.

73 Červenka: „Textual Criticism and Semiotics“, S. 62; dt.: „Textologie und Semiotik“, S. 144.

Nach dem „de- und wehmütigen“ Eingeständnis seiner eigenen gravierenden Fehler bei der Herausgabe der Autobiographie Murrs setzt der Herausgeber zu einer ironischen Attacke gegen die „gütigen Setzer“ an, die durch „sogenannte Druckfehler“ dem „Aufschwunge der Ideen“ nachhelfen (M, S. 12). Dieser offene Angriff des Herausgebers wird vom Drucker-Setzer performativ beantwortet: Gegen den Willen des Herausgebers wird das unterdrückte Vorwort des Autors abgedruckt.⁷⁴ Unklar bleibt dabei, wer die Kennzeichnung „*Unterdrücktes des Autors*“ vornimmt. Ist es der Drucker, der die Spuren seiner Eigenwilligkeit nicht nur durch den performativen Akt der ungewollten Verkörperung, sondern auch noch mit Hilfe quasi-editorialer Indices explizit macht? Oder ist es der Herausgeber, der hier als akribischer Protokollant seiner eigenen Ohnmacht auftritt? In jedem Fall kann man sagen: Die *Lebens-Ansichten des Katers Murr* thematisieren *ex negativo* die parergonale Kraft der Funktion Drucker durch eine Inszenierung editorialer Fehlschläge. Die Konsequenzen dieser Fehlschläge werden durch die Struktur des Textes verkörpert. So ist die in der Nachschrift zum Vorwort – „das ist zu arg!“ – zum Ausdruck kommende Ohnmacht des Herausgebers nicht nur ein Indiz für die Eigensinnigkeit der Technik, sondern auch ein Indiz dafür, daß es hinter der literarischen Szene ein übergeordnetes, unsichtbares editoriales Dispositiv gibt. Dieses editoriale Dispositiv sorgt mit einem gehörigen Maß an performativer Ironie dafür, daß die Instanz des Druckers den unzuverlässigen Herausgeber in einen ohnmächtigen Herausgeber transformiert.

In diesem Zusammenhang stellt sich die Frage, welchen logischen Status die im Rahmen des fiktiven Herausgeber-Vorworts angezeigten Druckfehler haben.⁷⁵ Nach Steinecke handelt es sich um echte Satzfehler: Der Erstdruck des Romans war „ungewöhnlich reich an Druckfehlern“⁷⁶, wohl auch deshalb, weil Hoffmann „viele Fahnen bei der großen Geschwindigkeit des Drucks nur flüchtig gelesen“, ja einen Teil der Fahnen „überhaupt nicht zu Gesicht bekommen“ hat.⁷⁷ So besehen, wären die im Druckfehlerverzeichnis versammelten Fehlschläge echte Symptome eines partiellen Scheiterns, an dem gleichermaßen der reale Drucker und der reale Autor E. T. A. Hoffmann Schuld haben. Auffällig ist hierbei die Parallele zwischen der realen und der im Rahmen des Herausgebervorworts erzählten fiktiven Publikationsgeschichte. Steinecke bemerkt, daß die Fehlerliste „nicht nur die Funktion der Fehlerkorrektur hat“, sondern die „Spannweite des Vorworts von derartigen

74 Hoffmann: *Lebens-Ansichten des Katers Murr*, S. 16. Kofman vertritt die These, daß die Veröffentlichung des unterdrückten Vorworts auf eine „List des Katers“ zurückzuführen sei, dem es so gelinge, „der Zensur einen Strich durch die Rechnung zu machen“ (Kofman: *Schreiben wie eine Katze*, S. 116). In diesem Fall müßte der Kater jedoch zuerst den Drucker zu seinem Komplizen gemacht haben. Insofern scheint mir die These eines ‚eigenwilligen Druckers‘ ökonomischer und insofern plausibler zu sein.

75 Hoffmann: *Lebens-Ansichten des Katers Murr*, S. 13. Zu Recht verweist Steinecke auf die Relevanz dieses Fehlerverzeichnisses, auf das in den meisten Ausgaben nur pauschal verwiesen wird (Vgl. Steinecke: „Stellenkommentar“, S. 997).

76 Steinecke: „Zu Textanordnung, Textgestalt und Kommentarlage“, S. 904.

77 Ebd. Das gilt nach Steinecke „mit Sicherheit für den ersten Teil des ersten Bandes, bei dem nur Hitzig Korrektur gelesen hat“ (ebd.).

Realien bis zu fantastischen Erfindungen“ darstellt.⁷⁸ Hier wäre zu überlegen, ob und inwiefern das Druckfehlerverzeichnis – ebenso wie der Hinweis auf „Herrn Dümmler“ (M, S. 11), den realen Verleger von Hoffmanns Roman – Teil einer Strategie ist, die „Realitätsversatzstücke“⁷⁹ in die Fiktion zu integrieren sucht. Durch diesen modulierenden Rahmenwechsel werden die echten Druckfehler zu typographischen Akteuren, die im Rahmen der paratextuellen Selbstdarstellung des Konzepts eine zweite, fiktive Rolle übernehmen. Das Druckfehlerverzeichnis hätte mithin den Charakter eines nachträglich ins Werk gesetzten editorialen Index, der zwischen genuiner Indexikalität und inszenierter genuiner Indexikalität changiert und zugleich als autoreflexive performative Geste auf das poetische Konzept des Romans als eine „Poetik der Druckfehler“⁸⁰ verweist.

9.2.4 Das Vorwort als *zone intermédiaire* zwischen fingiertem und fiktivem Herausgeber

Gleichgültig, welche poetische Relevanz das Druckfehlerverzeichnis besitzt: Das Einfügen von Realitätsversatzstücken läßt das Vorwort des Herausgebers zu einer „zone intermédiaire“⁸¹ werden, das heißt zu einer Zone performativer Überblendungen. Mit Genette kann man festhalten, daß das Herausgebervorwort der *Lebens-Ansichten* zwischen auktorialer Verneinung und fiktiver Allographie changiert: Das verneinende auktoriale Vorwort tritt als allographes Vorwort auf, weil der mit „E. T. A. Hoffmann“⁸² signierende Vorredenverfasser durch den Titel „Vorwort des

78 Steinecke: „Stellenkommentar“, S. 998.

79 Liebrand: *Aporie des Kunstmythos*, S. 203. Dagegen argumentiert Bunia, daß die Errata nur in der Erstauflage der *Lebens-Ansichten* „in die Fiktion eingespeist“ wurden, während die Tatsache, „daß sie in späteren Ausgaben im weiteren Text korrigiert vorliegen und von dem Abdruck der alten Tabelle abgesehen wird, bezeugt, wie wenig sie als Teil des Textes anerkannt werden, obzwar sie ihm und seiner fiktiven Welt ausdrücklich angehören“ (Bunia: „Die Stimme der Typographie“, S. 390).

80 Steinecke: „Stellenkommentar“, S. 998. Die These vom Druckfehlerverzeichnis als autoreflexiver performativer Geste läßt sich durch den Hinweis auf die Fehler im Fehlerverzeichnis plausibilisieren. So finden sich, wie Steinecke in seinem Kommentar feststellt, die für die S. 160 vermerkten Fehler bereits auf S. 150 und der für S. 166 vermerkte Fehler steht in Zeile 6 von unten, nicht von oben (ebd.). Indessen ist letztlich nicht zu entscheiden, ob es sich bei diesen Fehlern des Fehlerverzeichnisses um unfreiwillige, ‚echte‘ Fehler handelt oder aber um *faussetés significatives*, um Fehler also, die absichtlich gemacht worden sind. Ein Argument für die These, daß es sich um *faussetés significatives* handelt, könnte die Tatsache sein, daß auch die Fußnote des fingierten Herausgebers Hoffmann, mit der er im Rahmen seines Vorworts auf die vom realen Autor Hoffmann verfaßte Erzählung *Das Fräulein von Scuderi* verweist, fehlerhaft ist. Diese Erzählung ist nicht, wie die Fußnote vermerkt, als „Taschenbuch zum geselligen Vergnügen bei Gleditsch, 1820“ erschienen (M, S. 13), sondern bei Wilmans in Frankfurt, im „Taschenbuch für das Jahr 1820. Der Liebe und Freundschaft gewidmet“ (Steinecke: „Stellenkommentar“, S. 997).

81 Compagnon: *La Seconde main*, S. 328.

82 Die Tatsache, daß die Signatur im Original kursiviert ist, läßt darauf schließen, daß sie als handschriftliche Signatur in Erscheinung treten will (vgl. Couturier: *Textual Communication*, S. 54).

Herausgebers“ die Autorschaft für die beiden miteinander vermischten Haupttexte leugnet. Die Autorschaft für die Autobiographie wird dem fiktiven Autor Murr zugeschrieben, die Autorschaft für die Biographie des Kapellmeisters Kreisler einem anonymen Verfasser, der ebenfalls den Status eines fiktiven Autors hat. Zu hinterfragen bleibt jedoch der Status des Vorwortverfassers, der mit „E. T. A. Hoffmann“ signiert. Handelt es sich um einen *fingierten* Herausgeber, der seine reale Autorschaft leugnet, oder um einen *fiktiven* Herausgeber, der wie in den Romanen Jean Pauls als Namensvetter des realen Autors auftritt?⁸³

Die Forschungsliteratur ist sich uneins. Segebrecht bezeichnet E. T. A. Hoffmann als „wahren Herausgeber“, der sich „bekannterweise bereits in der Titelei des Werkes als Dichter selbst, als E. T. A. Hoffmann, zu erkennen [gibt]“. ⁸⁴ Preisendanz spricht von einem Erzähler, der sich „nur als Herausgeber“ geriert⁸⁵, Singer von einer „fingierten Herausgebervorrede“. ⁸⁶ Steinecke sieht dagegen eine „Herausgeber“-Figur Hoffmann⁸⁷ am Werk und begründet dies mit dem narratologischen Argument, eine Gleichsetzung des Herausgebers mit dem „historisch bezeugten Autor“ sei erzähltheoretisch nicht möglich. Hieraus folgt für ihn, daß der Herausgeber „als fiktionale Figur gesehen werden [muß]“. ⁸⁸ Auch Laußmann und Schäfer sprechen von einem „fiktiven Herausgeber“⁸⁹ beziehungsweise von der „fiktiven Rolle des Herausgebers“. ⁹⁰ Dabei geht Schäfer davon aus, „daß Hoffmann als Autor hinter der von ihm selbst gewählten, fiktiven Rolle des Herausgebers verschwindet“. ⁹¹ Deshalb stellt sich für sie im Anschluß an Foucault die Aufgabe, jene „Leerstellen“⁹² ausfindig zu machen, an denen der verschwundene Autor seine Funktionen ausübt. Laußmann dagegen behauptet, daß der Verfasser des Herausgebervorworts den Leser „durch seine Signatur [...] auf Hoffmann als Teil seiner eigenen Lebenswelt verweist“. ⁹³ Allerdings bleibt Laußmann die Antwort schuldig, wie dieser Verweis des fiktionalen Herausgebers auf den realen Autor funktionieren soll.

Geht man davon aus, daß das Vorwort „selbstverständlich bereits zur fiktionalen Ebene“⁹⁴ gehört, und folgt zugleich Martínez-Bonatis These, daß „all fictional

83 Vgl. Lejeune: „Der autobiographische Pakt“, S. 226.

84 Segebrecht: *Autobiographie und Dichtung*, S. 215.

85 Preisendanz: *Humor als dichterische Einbildungskraft*, S. 82 f.

86 Singer: „Hoffmann, Kater Murr“, S. 303.

87 Steinecke: „Stellenkommentar“, S. 996.

88 Steinecke: „Zu Textanordnung, Textgestalt und Kommentarlage“, S. 954. Hierzu haben, wie Steinecke an gleicher Stelle bemerkt, die biographischen Gemeinsamkeiten zwischen dem Herausgeber und dem Autor Hoffmann geführt (u. a. die Verfasserschaft von Werken wie der *Nachtstücke* oder *Das Fräulein von Scuderi*).

89 Laußmann: *Das Gespräch der Zeichen*, S. 175.

90 Schäfer: *Ohne Anfang – ohne Ende*, S. 69.

91 Ebd. Anstatt der naheliegenden These nachzugehen, daß die Leerstelle durch den Herausgeber markiert wird, geht Schäfer davon aus, daß die „arabeske Romantechnik“ des *Katers Murr* vorgibt, „diese Leerstelle mit zwei Autoren gefüllt zu haben“ (ebd.), nämlich dem Kater Murr als Verfasser seiner eigenen Autobiographie und dem anonymen Verfasser von Kreislers Biographie.

92 Ebd.

93 Laußmann: *Das Gespräch der Zeichen*, S. 147.

94 Steinecke: „Stellenkommentar“, S. 995.

discourse is fictive authentic discourse of a purely imaginary speaker“⁹⁵, so kann es sich bei der Unterschrift „E. T. A. Hoffmann“ nur um die Signatur eines fingierten Herausgebers handeln, der mit dem Namen des realen Autors unterschreibt.⁹⁶ Zugleich vollzieht sich im Verlauf des Vorworts jedoch auch eine Modulation des fingierten Herausgebers in einen fiktiven Herausgeber. Das Vorwort des Herausgebers ist somit als Zone des Übergangs anzusehen, in welcher der Name des realen Autors in den Namen eines fiktiven Herausgebers „transfiguriert“⁹⁷ wird: E. T. A. Hoffmann macht sich „zu seinem eigenen Doppelgänger“⁹⁸, indem er die Rolle eines fingierten Herausgebers übernimmt und damit seine reale Autorschaft in eine „dezentrierte Position“⁹⁹ manövriert. Diesem ersten Akt der *partage* folgt ein zweiter: Der fingierte Herausgeber wird in eine fiktive Herausgeber-Figur transfiguriert. Die Unterschrift „E. T. A. Hoffmann“ am Ende des Vorworts markiert den Schlußpunkt dieser transfigurierenden Fiktionalisierung. Vorbereitet wird dieser Übergang vom Fingierten zum Fiktiven dadurch, daß Aussagen mit unterschiedlichem logischen Status vermischt werden: Aussagen mit eindeutig fiktionalem Status, etwa der Bericht des Herausgebers, er wolle für die Publikation der Autobiographie eines Katers Sorge tragen, ja, er habe diesen sogar „persönlich kennengelernt“ (*M*, S. 14), wechseln sich mit Aussagen ab, die auf Realitäten verweisen, so der Name des Verlegers Dümmler¹⁰⁰, das Druckfehlerverzeichnis und die Datierung am Ende des Vorworts.¹⁰¹ Gerade weil diese Realitätsversatzstücke nicht im fiktionalen Kontext aufgehen, dienen sie dazu, den Prozeß der transfigurierenden Fiktionalisierung sichtbar zu machen.¹⁰²

95 Martínez-Bonati: „On Fictional Discourse“, S. 69.

96 Vgl. hierzu auch Kofman: *Schreiben wie eine Katze*, S. 57.

97 Ebd., S. 71. Vgl. hierzu die Auffassungen von Steinecke und Rosen, wonach die Figuren Murr, Kreisler und Meister Abraham „Spiegelbilder Hoffmanns oder einzelner Züge seines Ichs“ (Steinecke: „Zu Textanordnung, Textgestalt und Kommentarlage“, S. 932) respektive „Projektionen verschiedener Bewußtseinsstadien des Autors“ sind (Rosen: *E. T. A. Hoffmanns ‚Kater Murr‘*, S. 97). Zur Kritik dieser Auffassung vgl. Diebitz: „Versuch über die integrale Einheit der *Lebens-Ansichten des Katers Murr*“, S. 32).

98 Momberger: *Sonne und Punsch*, S. 134.

99 Ebd.

100 In diesem Zusammenhang ist auf die Merkwürdigkeit hinzuweisen, daß wenige Wochen vor Erscheinen des ersten Bandes im Dezember 1819 bei Ferdinand Dümmler in den *Originalien aus dem Gebiete der Wahrheit, Kunst, Laune und Phantasie* (hg. v. Georg Lotz, 3. Jg (1819), Heft 10 u. 11, Nr. 127–131), ein umfangreicher Auszug als Vorabdruck erschien, und zwar unter dem Titel „Gefühle des Daseyns, die Monate der Jugend. Fragment von C. [!] T. A. Hoffmann, wobei der Herausgeber in der Fußnote mitteilt, daß der erste Band zu Weihnachten bei G. [!] Dümmler in Berlin erscheinen werde (vgl. Steinecke: „Zu Textanordnung, Textgestalt und Kommentarlage“, S. 903). Handelt es sich hierbei ebenfalls um „Fiktionalisierungen“? Die Wahrscheinlichkeit, daß es sich um einen zufälligen Doppelfehler handelt, erscheint mir recht gering.

101 Zur Entstehungsgeschichte vgl. Steinecke: „Zu Textanordnung, Textgestalt und Kommentarlage“, S. 908 f.

102 Bemerkenswerterweise wird die Tendenz zur transfigurierenden Fiktionalisierung durch eine merkwürdige Form durchsichtiger Authentizitätsfiktion irritiert. So verweist der Herausgeber am Ende der Vorrede auf die (von E. T. A. Hoffman entworfene) Vignette des Katers Murr „auf dem Umschlage dieses Buches“ und bemerkt zugleich, dieser sei „frappant getroffen“ (*M*, S. 14).

9.3 Die strukturbestimmenden Konzepte des Gesamttextes

Die „formale Geschlossenheit“¹⁰³ der ersten beiden Teile ist das Hauptargument für die Auffassung, daß es sich bei den *Lebens-Ansichten des Katers Murr* um ein „vollendetes Fragment“¹⁰⁴ handelt, das keine Fortsetzung erlaubt. Nun muß uns zwar das ‚Romanschlußproblem‘ nicht weiter beschäftigen, wohl aber die daran anknüpfenden strukturellen Beobachtungen und Rückschlüsse auf das poetische Konzept, die dazu geführt haben, den „Fragmentcharakter“ der *Lebens-Ansichten des Katers Murr* als „notwendig und konstitutiv“ anzusehen.¹⁰⁵ Analog zu Singer argumentiert Liebrand, die Debatte um den ‚guten‘ oder ‚schlechten‘ Schluß setze sich „über den vom Roman abgesteckten formalen Rahmen, über die Kreisstruktur, hinweg“.¹⁰⁶ Diese Kreisstruktur ist – neben den diskursiven Brüchen zwischen Murr- und Kreisler-Teil – eine der markantesten und zugleich mysteriösesten Strukturmerkmale der *Lebens-Ansichten des Katers Murr*.

In der Kreisstruktur realisiert sich das poetische Programm einer „Integration der Teile zu einem Ganzen“ bei gleichzeitiger Einsicht in die „Heterogenität der Teile“.¹⁰⁷ Dabei erweist sich die Kreisstruktur als parergonales Prinzip, das im Inneren des Verfahrens der Textorganisation mitwirkt, und zwar sowohl auf der Ebene des *discours* als auch auf der Ebene der *histoire*. Die *Lebens-Ansichten des Katers Murr* sind ein Romangebilde, dessen „Doppelstruktur“¹⁰⁸ die Murr- und die Kreisler-Teile in eine Doppelbewegung versetzt. Der Text entwickelt als *perpetuum mobile* eine „Dynamik in zwei Richtungen“:¹⁰⁹ Der Roman wird zur „Demonstration eines kreisförmigen Erzählmodells“¹¹⁰, das sowohl an das musikalische Prinzip der „Kontrapunktik“ als auch an Schlegels Konzept der Arabeske anschließbar ist.¹¹¹

Damit versucht der Herausgeber, eine von Anfang an durchsichtige Fiktion mit einer nachträglichen Geste in eine Authentizitätsfiktion zu remodulieren. Die Bemerkung, der Kater sei „frappant getroffen“, impliziert nämlich, daß es sich um das *Portrait* einer realen Person handelt. Die Tatsache, daß diese Authentizitätsfiktion halbherzig – mit sehr geringem diskursivem Täuschungsaufwand – vorgebracht wird, fügt sich in das Gesamtbild des Vorworddiskurses ein. Undurchsichtig bleibt in diesem Zusammenhang der logische Status des „de- und wehmütigen“ Geständnisses, mit dem der Herausgeber sich für das von ihm verschuldete „verworrene Gemisch fremdartiger Stoffe durcheinander“ entschuldigt (M, S. 12). Obgleich es sich um das Geständnis einer fiktiven Instanz handelt, korrespondiert ihre Behauptung mit der Struktur des Gesamttextes. Es handelt sich mithin um eine wahre Aussage im intrafunktionalen wie im extrafunktionalen Sinne.

103 Singer: „Hoffmann. Kater Murr“, S. 325.

104 Ebd., S. 327.

105 Ebd., S. 325.

106 Liebrand: *Aporie des Kunstmythos*, S. 200.

107 Segebrecht: „Heterogenität und Integration bei E. T. A. Hoffmann“, S. 382.

108 Schäfer: *Ohne Anfang – ohne Ende*, S. 135.

109 Ebd., S. 118. Vgl. hierzu auch Singer: „Hoffmann. Kater Murr“, S. 327: „Murrs Bericht endet, wo der Roman beginnt, und Murrs Leben beginnt, wo der Roman endet. Wiederum rundet sich ein Kreis“.

110 Scher: „Kater Murr‘ und ‚Tristram Shandy‘, S. 164.

111 Vgl. Rotermund: „Musikalische und dichterische ‚Arabeske‘ bei E. T. A. Hoffmann“, S. 52.

9.3.1 Das Konzept der Kontrapunktik

„Wie ist es aber, wenn nur Eurem schwachen Blick der innere tiefe Zusammenhang jeder Beethovenschen Komposition entgeht?“¹¹², wird in der musiktheoretischen Abhandlung „Beethovens Instrumentalmusik“ gefragt, die als vierte der *Kreisleriana* Eingang in die *Fantasiestücke* gefunden hat. Als musikalische Prinzipien der Einheitsstiftung, die dem „beständigen Wechsel der Blas- und Saiteninstrument“ zugrunde liegen und das vermeintlich „Zerstückerle[]“¹¹³ zu einem Ganzen werden lassen, bestimmt Hoffmann die „aufeinander folgende Wiederholung der Sätze und einzelner Akkorde“, die „kontrapunktische Behandlung“ sowie „die beständigen Anspielungen auf das Hauptthema“.¹¹⁴ Der ‚kontrapunktischen Behandlung‘ kommt dabei eine besondere Rolle zu: Sie erweist sich als Rahmungsprinzip, das nur einer „Latenzbeobachtung“ zugänglich ist.¹¹⁵ Dem „schwachen Blick“ entgeht das Prinzip, das den inneren, tiefen Zusammenhang der Komposition herstellt – allein der Wissende kann feststellen: „Welche wunderbare kontrapunktische Verschlingungen verknüpfen sich hier wieder zum Ganzen“.¹¹⁶ Offensichtlich verwendet Hoffmann den Begriff des Kontrapunkts „weit über seine traditionelle Bedeutung hinaus“¹¹⁷, nämlich als Metapher für eine bestimmte Form diskursiver Organisation. So kann die „kontrapunktische Verschlingung“ als Modell für das „Zusammenspiel“ der beiden Romanteile¹¹⁸ gedeutet werden.¹¹⁹

Die Kontrapunktik betrifft die Stimmführung im mehrstimmigen Satz: Sie ist eine Kompositionstechnik, mit der verschiedene Stimmen arrangiert werden. Dabei stellt die Kontrapunktik – ebenso wie die Aufpfropfung – eine Form des modulierenden Rahmenwechsels dar. Tatsächlich leitet sich Goffmans Begriff der Modulation erklärtermaßen von der Musik her.¹²⁰ Die musikalische Modulation ist ein Wechsel des tonalen Zentrums: Die Akkorde, genauer gesagt deren Rolle als Tonika, Subdominante und Dominante, werden uminterpretiert. So kann die Dominante durch die Modulation zur neuen Tonika werden und damit einen neuen

112 Hoffmann: *Fantasiestücke*, S. 56.

113 Ebd., S. 57 f.

114 Ebd.

115 Vgl. Luhmann: *Die Kunst der Gesellschaft*, S. 140.

116 Hoffmann: *Fantasiestücke*, S. 58.

117 Rotermund: „Musikalische und dichterische ‚Arabeske‘ bei E. T. A. Hoffmann“, S. 51 f. Nach Rotermund wäre die Bezeichnung „kontrapunktische Verschlingung“ für die vorklassische Polyphonie „fast eine *contradictio in adjecto*“ (ebd.).

118 Rotermund: „Musikalische und dichterische ‚Arabeske‘ bei E. T. A. Hoffmann“, S. 62.

119 Nach Preisendanz sind der Kreisler-Teil und der Murr-Teil „kontrapunktisch aufeinander bezogen“ (Preisendanz: *Humor als dichterische Einbildungskraft*, S. 79). Ganz ähnlich heißt es bei Meyer, mit Bezug auf den doppelten Anfang der *Lebens-Ansichten des Katers Murr*: „Der Dichter, der diese beiden Zitat-Themen kontrapunktisch ineinander klingen ließ, war ein echter ‚Musikant!‘“ (Meyer: *Das Zitat in der Erzählkunst*, S. 134). Laußmann geht noch einen Schritt weiter: Ihr zufolge wird die Diskontinuität des Romans überhaupt erst „durch den Kontrapunkt der Diskurse erzählbar“ (Laußmann: *Das Gespräch der Zeichen*, S. 149).

120 Ebd., wo es bei der Einführung des Begriffs der „Modulation“ heißt: „Eine gewisse Analogie zur Musik ist beabsichtigt“.

tonalen Kontext eröffnen. Der Bezugspunkt zwischen der Modulation als vertikales, paradigmatisches Prinzip der Harmonik und der Kontrapunktik als horizontales, syntagmatisches Prinzip der Stimmführung ist die sogenannte „enharmonische Modulation“. Diese nimmt mit Hilfe „enharmonischer Verwechslungen“ eine „funktionale Umdeutung des ganzen Akkords“ vor.¹²¹ Indem ein und derselbe Ton im Rahmen von zwei verschiedenen Akkorden darstellbar wird, ergeben sich neue Möglichkeiten der Stimmführung, die im Rahmen des kontrapunktischen Verfahrens genutzt werden.

In den *Lebens-Ansichten des Katers Murr* wird auf das Prinzip der enharmonischen Modulation angespielt, wenn Kreisler versucht, seine „Gitarre“ zu stimmen, was ihm nicht gelingen will, da diese keine Stimmung im Sinne des chromatisch-enharmonischen Tonsystems zulässt.¹²² Kreisler droht der verstimmten Gitarre, ihr „neun tüchtige teutsche Meister auf den Hals“ zu schicken: „[D]ie sollen dich ausschelten, dich kirre machen mit enharmonischen Worten“ (*M*, S. 60 f.).¹²³ Mit dieser Bemerkung wird das musikalische Prinzip der enharmonischen Modulation als semantisches Prinzip initialisiert: Die ‚enharmonischen Worte‘ können nämlich als Worte verstanden werden, die in eine andere ‚semantische Tonart‘ moduliert werden. Das heißt, das Prinzip der enharmonischen Modulation wird als semantisches Prinzip in Dienst genommen, was eine „Mehrstimmigkeit“ von Wortbedeutungen bewirkt: Die Wortbedeutung erfährt eine „Umdeutung im neuen Kontext“.¹²⁴ Umgekehrt lösen die enharmonisch modulierten Wortbedeutungen aber auch eine funktionale Umdeutung des neuen Kontextes aus, in den das Wort eingeschrieben worden ist. Damit wird das musikalische Prinzip der enharmonischen Modulation nicht nur zu einem Modell, mit dem sich semantische Mehrstimmigkeit erzeugen läßt¹²⁵, sondern es wird auch als besondere Form der modulierenden Aufpfropfung verstehbar: Die funktionale Umdeutung der Töne im Kontext eines Akkords steht in funktionaler Analogie zur aufpfropfenden Einschreibung von Wörtern in andere Syntagmen.¹²⁶ In den *Lebens-Ansichten des Katers Murr* wird dies an den verschiedenen Bedeutungen des Wortes ‚Satz‘ deutlich:

121 Vgl. Michels: *dtv-Atlas zur Musik*, Bd. 1, S. 99.

122 Vgl. *M*, S. 60: „Eben hatte er die Gitarre ganz und gar umgestimmt, auf ungewöhnliche Weise, und versuchte nun einige Akkorde, dazwischen rufend: Wieder verfehlt – keine Reinheit – bald ein Komma zu tief, bald ein Komma zu hoch!“

123 Das ambivalente Verhältnis Kreislers zum ‚Mythos Musik‘ spiegelt sich in seiner Einstellung zum Komponieren wieder. So wird in den *Kreisleriana* berichtet, daß Kreisler die Niederschrift seiner Kompositionen immer wieder zerstört (E. T. A. Hoffmann: *Fantasiestücke*, S. 33), worauf in den *Lebens-Ansichten* Bezug genommen wird (S. 302). Die Verschriftlichung von Kompositionen hat in den *Kreisleriana* eine Doppelfunktion: Sie „beglaubigt und befestigt das Glück der gelungenen Eingebung“ und treibt so „die Produktivität voran“. Andererseits „zerstört sie aber auch die Unmittelbarkeit der kreativen Erfahrung: Sie löst das Werk vom schöpferischen Subjekt und überführt es in das Reich der toten Buchstaben und statischen Notierungen“ (Lubkoll: *Mythos Musik*, S. 265).

124 Bachtin: *Die Ästhetik des Wortes*, S. 352.

125 Vgl. Orosz: *Identität, Differenz, Ambivalenz*, S. 136.

126 Derrida: „Signatur Ereignis Kontext“, S. 27 f.

Je nach dem, ob es in seiner musikalischen, philosophischen oder physischen Bedeutung gebraucht wird, löst das Wort ‚Satz‘ eine funktionale Umdeutung seines semantischen Kontextes aus. Gleiches gilt für die Wörter ‚Zerreißen‘ und ‚Ausreißen‘, die nicht nur den Akt des Herausreißen bezeichnen (*M*, S. 11), sondern auch die innere „Zerrissenheit“ Kreislers (*M*, S. 82) und seine Tendenz, „Reißaus“ zu nehmen (*M*, S. 133). Kreislers zerrissener Charakter wird wiederum dadurch gespiegelt, daß seine Biographie als zerrissenes Buch präsentiert wird.

9.3.2 Das Konzept der Arabeske

Die Kopplung der Begriffe „Kontrapunktik“ und „Verschlingung“ wird in Hoffmanns Abhandlung „Beethovens Instrumentalmusik“ durch ein Bild motiviert, das auf den Gartenbau Bezug nimmt. Die „wundervollen Wendungen und Verschlingungen“ der Klaviermusik Beethovens werden mit den von „wunderbaren Gewächsen und Blumen umflochtenen Irrgängen eines phantastischen Parks“¹²⁷ verglichen. Damit eröffnet sich die Möglichkeit, die Formulierung ‚kontrapunktische Verschlingung‘ als Vollzugsform eines arabesken Verknüpfungsverfahrens zu begreifen.¹²⁸ Die poetologische Hintergrundannahme dieser Auffassung lautet, daß Hoffmanns „arabeske Erzähltechnik“ Schlegels Konzept der Transzendentalpoesie „in die poetische Praxis“ umsetzt.¹²⁹

Schlegel bezeichnet in seinem „Gespräch über die Poesie“ die Arabeske als „eine ganz bestimmte und wesentliche Form oder Äußerungsart der Poesie“¹³⁰, wobei er eine Verbindung zwischen dem mythologischen „Kunstwerk der Natur“ und dem „großen Witz der romantischen Poesie“ herstellt, der „in der Konstruktion des Ganzen sich zeigt“.¹³¹ Mythologie und Arabeske zeichnen sich als „Äußerungsart der Poesie“ gleichermaßen durch eine „künstlich geordnete Verwirrung“, eine „reizende Symmetrie von Widersprüchen“ sowie einen „wunderbare[n] ewige[n] Wechsel von Enthusiasmus und Ironie“ aus.¹³² Die zuletzt genannte Bestimmung ist die Voraussetzung für einen arabesken Humor¹³³, der sich der Interferenz zweier genetischer, den natürlichen Lauf der Gedanken determinierender Gesetze verdankt. Das ist zum einen das „Überspringen in das Gegenteil“¹³⁴, zum anderen das „Gesetz des Kreislaufs oder der Rückkehr zu dem Ursprung“.¹³⁵ Damit wird das ara-

127 Hoffmann: *Fantasiestücke*, S. 59.

128 Vgl. Rotermund: „Musikalische und dichterische ‚Arabeske‘ bei E. T. A. Hoffmann“, S. 52.

129 Schäfer: *Ohne Anfang – ohne Ende*, S. 70.

130 Schlegel: „Gespräch über die Poesie“, S. 331.

131 Ebd., S. 318.

132 Ebd., S. 319.

133 Vgl. Schlegel: „Gespräch über die Poesie“, S. 330 f.: „Sie fühlen es selbst, daß Ihr Ergötzen an Sternes Humor rein war [...]. Fragen Sie sich nun selbst, ob Ihr Genuß nicht verwandt mit demjenigen war, den wir oft bei Betrachtung der witzigen Spielgemälde empfanden, die man Arabesken nennt“.

134 Schlegel: „Philosophische Vorlesungen“, S. 293.

135 Ebd., S. 294.

beske Spiel der Formen um die Dimension des assoziativen Spiels der Ideen erweitert. Die ornamentale, amimetische Verfahrenstechnik der Arabeske gibt die Einheit des Gegenstandes „zugunsten der Demonstration der Assoziationskraft selbst [auf]“. ¹³⁶ Dadurch erweist sich die Arabeske in der Literatur als eine Art Lizenz zur Abschweifung, die in die „digressive Verschlingung“ ¹³⁷ verschiedener Texte und Künste mündet.

Der arabeske Humor wird in den *Lebens-Ansichten des Katers Murr* sowohl auf der Ebene der *histoire* als auch auf der Ebene des *discours* dargestellt: Der zerrissene Charakter des Kapellmeisters Kreisler befindet sich im ständigen Wechsel zwischen Enthusiasmus für die wahre Kunst (*M*, S. 133) und „herzzerschneidende[r] Ironie“ (*M*, S. 77) für die verlogenen Konventionen der Gesellschaft. Kreislers wechselhafter Charakter zeichnet sich durch ein plötzliches Überspringen in das Gegenteil aus und erscheint entweder als „Todessprung von einem Extrem zum anderen“ (*M*, S. 155) oder als „springende[r] Humor“ (*M*, S. 156). Diese sprunghaften Wechsel stehen ihrerseits in einem Spannungsverhältnis zu dem merkwürdigen ‚Kreiseln‘, das Kreislers Lebensweg bestimmt und das er selbst mit der Bedeutung seines Namens verknüpft, wie einem Dialog mit der Rätin Benzon zu entnehmen ist: „Sie können nicht wegkommen von dem Worte Kreis, und der Himmel gebe, daß Sie denn gleich an die wunderbaren Kreise denken mögen, in denen sich unser ganzes Sein bewegt, und aus denen wir nicht herauskommen können, wir mögen es anstellen, wie wir wollen. In diesen Kreisen kreiselt sich der Kreisler [...]“ (*M*, S. 78).

Auf der Ebene des *discours* wird das Kreiseln Kreislers durch die kreisförmige Organisation des Textes gespiegelt. Dies manifestiert sich programmatisch im ersten Fragment des Kreisler-Teils: Der Kreisler-Teil beginnt mit einer Episode, die chronologisch betrachtet den Abschluß des Kreisler-Teils bildet. ¹³⁸ Das diskursive Arrangement verkörpert und inszeniert also das „Gesetz des Kreislaufs oder der Rückkehr zu dem Ursprung“ ¹³⁹, welches das Grundgesetz der arabesken Verschlingung, aber auch der *mise en abyme* ist. ¹⁴⁰

9.3.3 Das Konzept der *mise en abyme*

In den *Lebens-Ansichten des Katers Murr* interferieren *mise en abyme* und poetische Performanz auf eigentümliche Weise. Die Gesamtstruktur des Romans belegt die von Derrida und Dällenbach vorgetragene These, daß die *mise en abyme* die äußere Struktur von innen her spiegelt. Die kreisförmige Organisation des Kreisler-Teils

136 Pfothner: „Bild, Bildung, Einbildung“, S. 52.

137 Ebd.

138 Vgl. Laußmann: *Das Gespräch der Zeichen*, S. 151, sowie Schäfer: *Ohne Anfang – ohne Ende*, S. 129 f.

139 Schlegel: „Philosophische Vorlesungen“, S. 294.

140 Vgl. hierzu Schäfer: *Ohne Anfang – ohne Ende*, S. 105, wo es heißt: Die Arabeske „kennt keinen versöhnlichen Schluß“, sondern nur ein „in-der-Schwebe-Lassen“.

ist insofern „ein Spiegel des Inhalts“ ¹⁴¹, als sie auf der performativen Ebene das macht, was Kreisler auf der semantischen Ebene propositional über den Sinn seines Namens sagt. ¹⁴² Indem der Diskurs dergestalt als poetisches Performativ einen Kreis „beschreibt“ ¹⁴³, folgt er der gleichen zirkulären Dynamik wie das Athenäumsfragment 116 ¹⁴⁴ und wird zum „cercle en abyme“. ¹⁴⁵

Derridas zunächst paradoxal erscheinende Beschreibung des „cercle en abyme“ als Konfiguration, bei der „le plus petit cercle doit inscrire en lui la figure du plus grand“ ¹⁴⁶, läßt sich mit Hilfe Dällenbachs ausführlicher Analyse der *mise en abyme* plausibilisieren. Der Gedanke, daß der kleinste Kreis die Figur des größten in sich einschreiben muß, deckt sich mit Dällenbachs Definition der *mise en abyme reflexif*. ¹⁴⁷ Dällenbach unterscheidet zwischen verschiedenen Möglichkeiten der Rahmenreflexion, die sich um das Verhältnis von *récit-cadre* und *récit inséré* dreht. So erwähnt er neben dem Werk im Werk die Quasi-Homonymie zwischen dem realen Autor und dem erzählten Autor, aber auch die Reprise von einem oder mehreren symptomatischen Ausdrücken der Rahmenerzählung im Inneren des gerahmten, „reflektierenden“ Teils. ¹⁴⁸ Der entscheidende Punkt ist in all diesen Fällen, daß die *mise en abyme* den Rahmen und die Rahmungsbedingungen von innen her reflektiert. *Im Gerahmten spiegelt sich der Rahmen*. Dergestalt wird die *mise en abyme* zu einer parergonalen Rahmenreflexion, die den Hinweis auf das Rahmungsprinzip durch einen sprunghaften Rahmenwechsel – etwa in Form einer „narrativen Metalepse“ – in Szene setzt. ¹⁴⁹

In den *Lebens-Ansichten* läßt sich beobachten, daß das „kreisförmige Erzählmodell“ ¹⁵⁰ das Grundgesetz einer „arabesker Erzähltechnik“ ¹⁵¹ verkörpert. Die arabeske Verschlingung und das ihr zugrundeliegende „Gesetz des Kreislaufs oder der Rückkehr zu dem Ursprung“ ¹⁵² wird als diskontinuierliches Durcheinander und als verschlungenes „Ineinander“ ¹⁵³ dargestellt. Nicht nur der Anfang des Kreisler-Teils stellt in chronologischer Hinsicht dessen Ende dar – auch das Ende des Murr-Teils verweist auf den Anfang des Kreisler-Teils zurück. ¹⁵⁴ Diese Verschlingung offen-

141 Steinecke: „Nachwort“, S. 515.

142 Vgl. hierzu Kremer: *E. T. A. Hoffmann. Erzählungen und Romane*, S. 215.

143 Vgl. Derrida: *La vérité en peinture*, S. 29, wo Derrida schreibt: „le décrire se déplaçant lui-même dans son sens“.

144 Vgl. hierzu Wiethölter: „Ursprünglicher Gedanken Refrain – Wiederholung“, S. 607.

145 Derrida: *La vérité en peinture*, S. 29.

146 Ebd., S. 32.

147 Vgl. Dällenbach: *Le récit spéculaire*, S. 65.

148 Ebd.

149 Genette: *Die Erzählung*, S. 168. Die Metalepse kann dabei auch „als ein Durchbrechen von ‚Rahmen‘“ erfolgen (Schmitz-Emans: „Der durchbrochene Rahmen“, S. 78).

150 Scher: „Kater Murr“ und ‚Tristram Shandy‘, S. 164.

151 Schäfer: *Ohne Anfang – ohne Ende*, S. 70.

152 Schlegel: „Philosophische Vorlesungen“, S. 294.

153 Orosz: *Identität, Differenz, Ambivalenz*, S. 194.

154 Damit folgen die *Lebens-Ansichten* Kremer zufolge einer karnevalischen Logik, der zufolge „Jedes Ende [...] ein neuer Anfang [ist]“ (vgl. Bachin: *Literatur und Karneval*, S. 68, und Kremer: *E. T. A. Hoffmann. Erzählungen und Romane*, S. 222).

bart einen nicht aufzulösenden Widerspruch, der auf eine arabeske Verschlingung hinweist: Im vorletzten Satz der letzten Episode des Murr-Teils wird der im ersten Kreisler-Fragment *in actu* geschilderte Umstand, daß Meister Abraham verreisen muß, als *bereits vollzogen* beschrieben.¹⁵⁵ Dies deutet darauf hin, daß dieser vorletzte (ebenso wie der letzte) Satz zu einem Zeitpunkt geschrieben wurde, der *nach* der Abreise von Meister Abraham liegt, also *nach* den im ersten Kreisler-Fragment geschilderten Ereignissen verfaßt worden ist. Dergestalt wird die arabeske Verschlingung als performativer Widerspruch in Szene gesetzt, der auf der Ebene der Verkörperungs- und Rahmenbedingungen für Konfusion sorgt.¹⁵⁶

Diese Rahmenkonfusion bringt die Chronologie der Ereignisse auf der Ebene der *histoire* in Konkurrenz zur „zyklischen Praxis“¹⁵⁷ ihrer Präsentation auf der Ebene des *discours*. Gemäß der Manuskript- und Fragmentfiktion muß die Kreislerbiographie bereits zu jenem Zeitpunkt als gedrucktes Buch vorliegen, zu dem Murr seine Autobiographie schreibt, damit ihm die gleichsam *to the moment* herausgerissenen Blätter zur „Unterlage“ und zum „Löschen“ dienen können (*M*, S. 12). Die Rahmenkonfusion besteht nun darin, daß im ersten Kreisler-Fragment das Ereignis der Übergabe des Katers an Kreisler beschrieben wird und daß dieses Ereignis – im Gegensatz zu der restlichen Handlung des Kreisler-Teils – *nach* den Ereignissen des Murr-Teils spielt.¹⁵⁸ Stellt sich die Frage: Wie kann das erste Kreisler-Fragment als Teil eines bereits gedruckten Buches das Ende der Murrhandlung – Murrs Übergabe an Kreisler – darstellen? Anders gefragt: Wie kann das erste Kreisler-Fragment, in dem das Ende des Murr-Teils beschrieben wird, vor dem Beginn der Niederschrift des Murr-Teils bereits gedruckt vorliegen? Die Antwort kann nur lauten: gar nicht!

Neben der kreiselnden Organisation des Kreisler-Teils und seiner arabesken Verschlingungen mit dem Murr-Teil läßt sich ein ironisches „*dédoublement constitutif*“¹⁵⁹ beobachten: Das Werk ist „ein zwiefaches, doppeltes“.¹⁶⁰ Die *Lebens-Ansichten* erweisen sich als intertextuelle Replik nicht nur auf Goethes *Wilhelm Meister*, sondern auch auf Schlegels Auseinandersetzung mit diesem Roman. Im „Gespräch über Poesie“ heißt es mit Blick auf den *Wilhelm Meister*, daß dieses „unteilbare Werk“ in gewissem Sinn „zweimal gemacht“ sei – „in zwei schöpferischen Momenten, aus zwei Ideen“.¹⁶¹ Die erste Idee ist die des „Künstlerromans“, die zweite, umfassendere, die einer „Bildungslehre der Lebenskunst“.¹⁶² Diese „auffal-

155 „Mein Meister mußte verreisen und fand es für gut, mich auf die Zeit seinem Freunde, dem Kapellmeister Johannes Kreisler in die Kost zu geben“ (*M*, S. 436).

156 Luhmann: *Die Kunst der Gesellschaft*, S. 415.

157 Schlegel: „Geist der Fichtischen Wissenschaftslehre“, S. 35, Nr. 177.

158 Vgl. hierzu auch Raff, der darauf hinweist, „daß sich die Fiktion des Biographen als unhaltbare Fiktion erweist, da auf Grund der Angaben der ‚Blätter‘ und des Katers eine Kreisler-Biographie nicht abgeschlossen sein kann, also auch nicht als Buch vorhanden sein kann“ (Raff: *Ich-Bewußtsein und Wirklichkeitsauffassung bei E. T. A. Hoffmanns*, S. 114).

159 Dällenbach: *Le récit spéculaire*, S. 81.

160 Schlegel: „Gespräch über die Poesie“, S. 346.

161 Ebd.

162 Ebd. Zum Aspekt des Künstlerromans vgl. Granzow: *Künstler und Gesellschaft im Roman der Goethezeit*, S. 147.

lende Duplizität“¹⁶³ ist auch an der Doppelstruktur der *Lebens-Ansichten des Katers Murr* festzustellen.

Geht es im *Wilhelm Meister* um die Darstellung der Entwicklung eines „unbefiederten Kaufmannssohns“¹⁶⁴ zu einem vollkommenen Individuum, so wird in den *Lebens-Ansichten* die philiströse Selbstbeschreibung eines (naturgemäß) gleichfalls ‚unbefiederten‘ Katzenjünglings präsentiert, der sich – dies erinnert an *Leben Fibels* – unentwegt mit „fremden Federn“ (*M*, S. 428) schmückt. Bemerkenswerterweise erfolgt die Selbstbeschreibung des philisterhaften Künstlers Murr zu einer Zeit, als der wahrhafte Künstler Kreisler abwesend ist. Anwesend ist lediglich Kreislers symbolischer Platzhalter, nämlich seine Biographie, die von Murr als Unterlage seiner aufpfropfenden Autobiographie in Dienst genommen wird. Die Differenz zwischen *Wilhelm Meister* und den *Lebens-Ansichten* besteht darin, daß in letzteren die ‚auffallende Duplizität‘ als Aufpfropfungsbewegung in Szene gesetzt wird: als Akt des Zerreißen und des Vermischens von bereits Geschriebenem.

9.4 Beobachtungen zur ‚penetranten Intertextualität‘ der *Lebens-Ansichten*

Die *Lebens-Ansichten des Katers Murr* präsentieren sich als ein „intertextuelle[s] Beziehungsgeflecht“¹⁶⁵, in dessen Rahmen Zitate nicht nur „eine wesentliche Funktion innerhalb der Gesamtstruktur des Werkes“ haben, sondern Zeugnisse einer „Erzählweise des Zitierens“ sind, die „ganze Erzähltraditionen integriert“.¹⁶⁶ Damit ist die Gattungstradition autobiographischen und biographischen Schreibens ebenso angesprochen wie die des Bildungs- und Erziehungsromans, aber auch die Tradition des humoristischen Romans.¹⁶⁷ Insofern sind die *Lebens-Ansichten des*

163 Ebd.

164 Goethe: *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, S. 10.

165 Steinecke: „Zu Textanordnung, Textgestalt und Kommentarlage“, S. 939.

166 Ebd., S. 941. Neben der doppelten intertextuellen Bezugnahme auf Sterne (*Life and Opinion of Tristram Shandy* sowie *Sentimental Journey*) und den zahlreichen expliziten Verweisen auf Shakespeare stehen die *Lebens-Ansichten des Katers Murr* in einer Traditionslinie, die mit Cervantes' *Don Quixote* beginnt (einem der Lieblingsbücher Hoffmanns) und über Rousseaus *Confessions* bis zu Tiecks *Gestiefelter Kater* sowie den Romanen Jean Pauls (insbesondere *Leben Fibels*) reicht. Nach Steinecke spielen die Romane Jean Pauls für Hoffmann auch deshalb eine wichtige Rolle, weil sie als Vorlage für „das Jonglieren mit Vorworten, die Erfindung von Entstehungsgeschichten, die Autor-Eingriffe“ dienen (S. 952 f.).

167 Vgl. ebd., S. 939, sowie Diebitz: „Versuch über die integrale Einheit der *Lebens-Ansichten des Katers Murr*“, S. 31.

Katers Murr als „Metatext über das Schreiben“¹⁶⁸ und als „Intertext par excellence“¹⁶⁹ zu deuten. Darüber hinaus gründet die Erzählweise des Zitierens aber auch in der romantischen Tendenz zur absorbierenden „Verwandlung des *Fremden* in ein *Eignes*“.¹⁷⁰ Das „schreibende Ich“ tritt als aufpfpfender „Arrangeur des Textes“ auf.¹⁷¹ Dies läßt sich in den *Lebens-Ansichten* nicht nur für den fiktiven Herausgeber, sondern vor allem für die Schreibweisen des *Katers* und des anonymen Biographen *Kreislers* zeigen, die insgesamt von einer „geradezu penetranten Intertextualität“¹⁷² durchdrungen sind.

9.4.1 Die Schreibweise des *Katers*

Die Lebensgeschichte des *Katers* ist „eine Wiederholung dessen, was er in den Büchern gelesen hat“¹⁷³, ja das Schreiben seiner eigenen Geschichte scheint der einzige Lebenszweck des *Katers* zu sein, der sich damit als emphatischer Autor im Sinne von Novalis entpuppt.¹⁷⁴ Da jedoch sein „Leben der Literatur aufgepfropft ist“¹⁷⁵, entzieht sich der *Kater* paradoxerweise gerade mit seinem autobiographischen Schreiben jedes Eigenleben. Die Iterabilität der Schrift substituiert die Individualität des Subjekts. Der Anspruch auf originale Autorschaft wird durch das Verfahren kopierender Aufpfpfung konterkariert.¹⁷⁶ Wie in Jean Pauls *Leben Fibels* erweisen sich Murrs „eigne Gedanken“, die der ihm „inwohnende Genius gebar“ (*M*, S. 43), als Kopien, die aus fremden Federn und von fremden Vätern stammen. Wie *Fibel* wird *Murr* zur parodistischen Verkörperung der „Geburt der Kunst aus dem Geist des Kopierens“¹⁷⁷ und ist somit die Personifikation des modernen „Schriftsteller-Schreibers“¹⁷⁸: *Murr* ist Schriftsteller (*écrivain*), insofern er den autobiographischen Akt des Schreibens selbstbezüglich vollzieht, und er ist Schreiber

168 Schäfer: *Ohne Anfang – ohne Ende*, S. 78.

169 Laufmann: *Das Gespräch der Zeichen*, S. 149.

170 Novalis: *Schriften*, Bd. 2, S. 646.

171 Ebd.

172 Swales: „Die Reproduktionskraft der Eidexen“, S. 50.

173 Kofman: *Schreiben wie eine Katze*, S. 108.

174 Vgl. Novalis: *Schriften*, Bd. 3, S. 365: „D[er] Autor muß den Zweck haben Autor zu seyn“.

175 Kofman: *Schreiben wie eine Katze*, S. 109.

176 Vgl. Kofman: *Schreiben wie eine Katze*, S. 21, die davon spricht, daß der *Kater Murr* dem *Geistfellen Kater* „aufgepfropft“ sei.

177 Swales: „Die Reproduktionskraft der Eidexen“, S. 53.

178 Barthes: „Schriftsteller und Schreiber“, S. 52. Dabei wird im Roman gleichermaßen die „Schriftsteller“-Seite und die „Schreiber“-Seite thematisiert. So, wenn Murrs Mutter *Mina* ihren Sprößling davor warnt, seine Schreibkünste offen zu zeigen: „Sowie Meister *Abraham* erfährt, daß du schreiben kannst, lieber *Murr*, macht er dich zu seinem Kopisten, und als Schuldigkeit wird von dir gefordert, was du jetzt nur aus eigenem Antriebe zu deiner Lust tust“ (*M*, S. 56). Daß diese Warnung nicht aus der Luft gegriffen ist, zeigt sich spätestens dann, wenn Meister *Abraham* mit dem Gedanken spielt, den schreibenden *Kater* als *Sensation* in Dienst zu nehmen: „Überdem“, so *Abraham*, „erspart‘ ich mir einen Schreiber!“ (*M*, S. 117).

(*écrivain*), da er bereits Vorhandenes ab- und zusammenschreibt. Murrs *écriture* ist keine „eigene Rede“¹⁷⁹, sondern das Resultat einer intertextuellen *productivité*¹⁸⁰, die sich ganz der ‚Macht des Mischens‘ fremder Schreibweisen überläßt.

Wie *Fibel* deutet *Murr* den Akt des Schreibens als Geste der Skription, das heißt als Geste, mit der man „ein Schreibwerkzeug ergreift“ und den „muskulären Akt des Schreibens“ ausführt.¹⁸¹ Aufgrund der „Unmöglichkeit, die Feder, den Stift so zu halten wie mein Meister“, sieht sich der *Kater* indessen genötigt, „eine andere, dem Bau meines rechten Pfötchens angemessene Schreibart [zu] erfinden“ (*M*, S. 43).¹⁸² Die Geste der Skription wird zur *griffure*. Dabei unterliegt die *Autobiogriffure*¹⁸³ des *Katers* einer doppelten Interferenz, nämlich der von *graphie* und *griffure*¹⁸⁴ einerseits und der von *griffe* und der *greffe* andererseits. Sobald *Murr* schreiben lernt, wird er zum Plagiator, der „aus seiner Schrift eine Zitatenschrift“ macht.¹⁸⁵ Eine innere Verarbeitung der zitierten Texte findet nicht statt. Der Herausgeber legt dieses Verfahren „unangemessener Diskursaneignung“¹⁸⁶ bloß, indem er mit seinen Fußnoten und Klammerbemerkungen die Aufmerksamkeit immer wieder auf das Aufgepfropftsein von Murrs Schreibweise lenkt: Durch die wiederholten editorialen *Indices* auf Murrs plagierende *greffe citationelle* dementiert er dessen Anspruch auf auktoriale Vaterschaft.

9.4.2 Die Schreibweise des Biographen

Auch die Erzählung des anonymen Biographen speist sich aus unterschiedlichen Quellen. Er übernimmt die Rolle eines „critischen Historicus“¹⁸⁷, dessen Funktion im Nachschreiben und Zusammenschreiben schriftlicher und mündlicher Quellen besteht. So stützt er sich zum einen auf die Mitteilungen eines ebenfalls anonymen „Historiographen des *Irenäusschen Hauses*, dem ich dies nachschreibe“ (*M*, S. 49), zum anderen stehen dem „unglücklichen Erzähler“, wie er sich selbst be-

179 Barthes: „Schriftsteller und Schreiber“, S. 46.

180 Kristeva: *Sémeïotiké – Recherches pour une sémanalyse*, S. 146.

181 Barthes: „Variation sur l’écriture“, S. 1535, zit. nach Stingelin: „Unser Schreibzeug arbeitet mit an unseren Gedanken“, S. 82 f.

182 So gelingt es dem *Kater* beim Eintunken ins Tintenfaß zunächst nicht, „das Pfötchen zu schonen“. Daher, so *Murr*, „konnte es nicht fehlen, daß die ersten Schriftzüge, mehr mit der Pfote als mit der Feder gezeichnet, etwas groß und breit gerieten. Unverständige mochten daher meine ersten Manuskripte beinahe nur für mit Tinte beflecktes Papier ansehen“ (*M*, S. 43 f.).

183 Vgl. Kofman: *Schreiben wie eine Katze*, S. 53. *Autobiogriffure* lautet der Originaltitel von Kofmans Buch.

184 Die Vieldeutigkeit des Ausdrucks *griffe* wird in der Übersetzung durch „Kralle, Griffel, Namenszug, Signatur, Stempel, Prägung, Schreibzusammenhang“ wiedergegeben (vgl. die Anmerkung des Übersetzers zu Kofman: *Schreiben wie eine Katze*, S. 48, Fn.).

185 Kofman: *Schreiben wie eine Katze*, S. 105. Allerdings scheint mir Kofmans weiterführende These, daß der *Kater* damit den „Zitatcharakter jeder [Hervorhebung von mir – U. W.] Schrift hervorkehrt“ (ebd.), nicht haltbar.

186 Laufmann: *Das Gespräch der Zeichen*, S. 175.

187 Vgl. Bodmer/Breitinger: *Die Discourse der Mablern*, Erster Theil, V. Discours, E 1, S. 34.

schreibt, „nur mündlich, Brockenweis mitgeteilte Nachrichten zu Gebote [...], die er, um nicht das Ganze aus dem Gedächtnisse zu verlieren, sogleich verarbeiten muß“ (*M*, S. 58). Wie in Jean Pauls *Hesperus* tritt der Biograph zugleich als Erzähler und als Herausgeber der Lebensbeschreibung auf.¹⁸⁸

Seine Funktion als Herausgeber macht der anonyme Biograph im Rahmen einer Selbstbeschreibung explizit, wenn er bemerkt, es sei „für den Herausgeber dieser Blätter das angenehmste Ereignis von der Welt, daß er das ganze merkwürdige Gespräch Kreislers mit dem kleinen Geheimen Rat brühwarm wieder erfuhr“ (*M*, S. 125). Die Prädikation ‚brühwarm‘ ist ein Indiz dafür, daß hier auf die Poetik des *written to the moment* rekurriert wird.¹⁸⁹ Darüber hinaus belegt die Tatsache, daß der Biograph die mitgeteilte Nachricht „sogleich verarbeiten muß“ (*M*, S. 58), daß das *written to the moment* – wie im *Hesperus* und im *Leben Fibels* – an ein rahmenkonstituierendes *editing to the moment* gekoppelt ist. Dieses *editing to the moment* wird vom Herausgeber-Biographen als Entschuldigung dafür angeführt, daß in seiner Lebensbeschreibung Kreislers keine „schöne chronologische Ordnung“ (ebd.) aufkommen könne. Zugleich geht die Entschuldigung für das „rhapsodische Wesen des Ganzen“ (ebd.) mit dem Versprechen einher, dem Leser „noch vor dem Schlusse des Buchs“ zu erklären, „[w]ie es eigentlich mit der Mitteilung dieser Nachrichten herging“ (ebd.). Diese Erklärung, die übrigens nie geliefert wird, soll den „lieben Leser“ zu der Einsicht führen, „daß trotz des Anscheins der Abgerissenheit doch ein fester durchlaufender Faden alle Teile zusammenhalte“ (ebd.). Die ‚Abgerissenheit‘, auf die der Herausgeber-Biograph hier verweist, kann sich natürlich noch nicht auf jene Diskursränge beziehen, welche durch die Akte des Reißens hervorgerufen werden, sondern meint offensichtlich Zeitsprünge, die das *editing to the moment* dem Erzähldiskurs aufnötigt. Aus Angst, „das Ganze aus dem Gedächtnis zu verlieren“ (ebd.), werden die mitgeteilten Nachrichten verarbeitet, ohne daß der Herausgeber-Biograph einen Überblick über „das Ganze“ gewinnen kann.

Wie in Brentanos *Godwi* und Jean Pauls *Leben Fibels* fehlt dem Herausgeber-Biographen ein überlegener Standpunkt – er ist der Kontingenz der eintreffenden biographischen Bruchstücke ohnmächtig ausgeliefert.¹⁹⁰ In Folge dessen bekommt die Biographie Kreislers eine digressive Dynamik, die als Vollzugsform der „Dissé-

188 Vgl. hierzu Neumann: *Unterwegs zu den Inseln des Scheins*, S. 288.

189 Gleiches gilt für Formulierungen wie: „Eben in diesem Augenblick ist nichts anders zu erzählen, als [...]“ (S. 58) oder: „In diesem Augenblick ärgert sich gegenwärtiger Biograph über alle Maßen“ (S. 138), die mit überdeutlichen Indices für ‚Gegenwärtigkeit‘ aufwarten.

190 Nach Laußmann stellen die *Lebens-Ansichten des Katers Murr* eine „kreative Replik“ auf das maßgebliche Diskursprinzip von Brentanos *Godwi* dar, nämlich die „künstlerische Verwilderung“ und die „Idee der ‚unbeholfene(n) Buchverderberei‘“ (Laußmann: *Das Gespräch der Zeichen*, S. 43). Neumann deutet das Konstitutionsprinzip des *Katers Murr* als Referenz auf Jean Pauls *Leben Fibels*. Während sich bei Jean Paul die „gesammelten Schnitzel“ jedoch noch zu einer „kontinuierlichen Erzählung“ zusammenfügen (Neumann: *Unterwegs zu den Inseln des Scheins*, S. 274), wird bei Hoffmann mit Hilfe der Fragmentfiktion das „geschlossene Erzähluniversum [...] aufgebrochen und in Frage gestellt“ (Steinecke: „Zu Textanordnung, Textgestalt und Kommentarlage“, S. 953).

mination“ aufzufassen ist.¹⁹¹ Die digressive Dynamik wird zu einem parergonalen Rahmungsverfahren, das von einem objektiven Außen her kontingent im Inneren des Texterzeugungsverfahrens als Prinzip der Zerstreung mitwirkt. Dieses Prinzip der Zerstreung ist der Grund für die Lückenhaftigkeit und Inkohärenz der „Brockenweis“ eingehenden Nachrichten und die Ursache für die Angst des Biographen, „das Ganze aus dem Gedächtnis zu verlieren“ (*M*, S. 58). Daß sich die digressive Dynamik der *Lebens-Ansichten* dabei in die Traditionslinie der Digressionspoetik Sternes stellt, belegt der Beginn des zweiten Kreisler-Fragments: „– nichts verdrießlicher für einen Historiographen oder Biographen, als wenn er, wie auf einem wilden Füllen reitend, hin und her sprengen muß über Stock und Stein, über Äcker und Wiesen, immer nach gebahnten Wegen trachtend, niemals sie erreichend“ (*M*, S. 58).

Sowohl die Abweichung vom ‚gebahnten Weg‘ als auch das ‚wilde Füllen‘ sind Metaphern für die digressiven *deviations*¹⁹² und *frisks*.¹⁹³ Anders als in Sternes *Tristram Shandy*, wo die „Abschweifungskultur“¹⁹⁴ als kontingentes, subjektives Texterzeugungsverfahren gefeiert wird, hofft der Erzähler in den *Lebens-Ansichten*, daß er „nicht noch mehr querfeldein springen muß, als es bis jetzt schon geschehen“ (*M*, S. 205). Dabei wird angesichts der zerstreut eintreffenden Nachrichten sowohl die objektive Macht der Kontingenz als auch die subjektive diskursive Ohnmacht des Herausgeber-Biographen dokumentiert, die ihren Ausdruck in der folgenden Bemerkung findet: „Der Biograph erschrickt abermals über das total Abrupte der Nachrichten, aus denen er gegenwärtige Geschichte zusammenstoppeln muß“ (*M*, S. 229).

Das ‚total Abrupte‘ bezieht sich auf den Moment, in dem die Nachrichten eintreffen; das Prädikat ‚zusammenstoppeln‘ beschreibt die Art, wie das *editing to the moment* vollzogen wird, nämlich als editoriale Tätigkeit, die der Lückenhaftigkeit und der Inkohärenz der ‚Brockenweis‘ mitgeteilten Nachrichten ohnmächtig gegenübersteht. Bemerkenswert ist angesichts dieser Konstellation die ungebrochene Kohärenz-Zuversicht des Herausgeber-Biographen, der den Leser „trotz des Anscheins der Abgerissenheit“ zu der Meinung ermutigt, daß „ein fester durchlaufender Faden alle Teile zusammenhalte“ (*M*, S. 58) und im weiteren Verlauf seiner zerstreuten Erzählung sogar ein explizites Kohärenz-Versprechen abgibt: „[...] gedulde dich, günstiger Leser, noch ein wenig, bemeldeter Biograph setzt seinen

191 Derrida: „Buch-Ausserhalb. Vorreden/Vorworte“, S. 35.

192 Bei Sterne heißt es: „Could a historiographer drive on his history, as a muleteer drives on his mule, -straight forward; [...] he will have fifty *deviations* from a straight line to make with this or that party as he goes along, which he can no way avoid“ (Sterne: *The Life and Opinions of Tristram Shandy*, S. 64).

193 Vgl. Sterne: *The Life and Opinions of Tristram Shandy*, S. 232: „Now don't let Satan, my dear girl, in this chapter, take advantage of any one spot of rising-ground to get astride of your imagination, if you can any ways help it; or if he is so nimble as to slip on, – let me beg of you, like an unback'd filly, to *frisk* it, to squirt it, to jump it, to rear it, to bound it, – and to kick it, with long kicks and short kicks, till like Tickletoby's mare, you break a strap or a crupper, and throw his worship into the dirt. – You need not kill him“.

194 Sterne: *Leben und Meinungen von Tristram Shandy*, S. 83.

Schreibedaumen zum Pfande, daß noch vor dem Schluß des Buchs auch dieses Geheimnis an den Tag kommen soll. –“ (M, S. 229).

Wie kann der Biograph solch einen Einsatz wagen, nachdem er gerade noch vor dem ‚total Abrupten der Nachrichten‘ erschrocken war? Immerhin zeigt sich an dem Wechsel zwischen dem Erschrocken-Sein vor dem Abrupten und der durch nichts motivierten Kohärenz-Zuversicht, daß die Instanz des Herausgeber-Biographen auf Inkonsistenz angelegt ist.

Dies wird besonders in jener Passage deutlich, in der Meister Abraham den Brief Kreislers ungeöffnet läßt. Dies löst zuerst einen valorisierenden Kommentar, sodann eine autobiographische Digression des Biographen aus: „Diese Gewohnheit des Meisters ist zu verwerfen“ (M, S. 269), heißt es zunächst – kurz darauf folgt eine Digression über die „ganz eigene Lust einen Brief zu empfangen“, in der sich der Biograph daran zurückerinnert, „als er einst auf der Universität mit dem sehnlichsten Schmerz lange vergebens auf einen Brief von einer geliebten Person gewartet hatte [...]“ (M, S. 269 f.). Diese anekdotische Digression des Herausgeber-Biographen endet mit einer überraschenden Entschuldigung der „verwerflichen Gewohnheit“ Meister Abrahams, empfangene Briefe zunächst ungeöffnet zu lassen und sich so – zumindest für eine gewisse Zeit – den Zwängen des „postalischen Dispositivs“¹⁹⁵ zu entziehen: Der Biograph gesteht nämlich, daß ihm selbst die gleiche Gewohnheit „anklebt“ (M, S. 270). Mehr noch, er beweist mit einem Male sehr nachdrücklich seine diskursive Macht, wenn er den Lesern den Inhalt des Briefs mitteilt, den Meister Abraham in seinem Schreibpult verschlossen hat: „– Hat aber nun auch Meister Abraham des Kapellmeisters Brief verschlossen in seinen Schreibpult oder Schreibtischkasten, und ist er auch spazieren gegangen in den Park, doch soll der geneigte Leser den Inhalt sogleich buchstäblich erfahren. – Johannes Kreisler hatte folgendes geschrieben: [...]“ (M, S. 270).

Hier vollzieht der Biograph einen Rahmenwechsel von der Rolle eines ohnmächtigen Herausgebers zur Rolle eines allwissenden auktorialen Erzählers, der sich einen narrativen Zugang zum verschlossenen Schreibpult Meister Abrahams verschafft. Indem der Herausgeber-Biograph vorführt, daß er seine Informationspolitik nach Belieben ändern und souverän zwischen einer extern fokalisierten und einer nullfokalisierten Perspektive umschalten kann¹⁹⁶, wird er in dieser Passage zu einem „auktorialen Medium“¹⁹⁷: Seine diskursive Funktion befindet sich im Übergang zwischen Herausgeberfiktion und auktorialer Erzählhaltung.

Halten wir fest: Der Biograph übernimmt mit Blick auf die Herausgeberfiktion des Gesamttextes die Rolle eines ersten Herausgebers, der als zusammenschrei-

195 Vgl. Binczek: „Medien- und Kommunikationstheorie“, S. 165.

196 Das biographische Zusammenschreiben der Nachrichten über Kreislers Leben ist eine extern fokalisierte Heterodiegese, da der Herausgeber-Biograph nicht an der von ihm erzählten Geschichte als Figur beteiligt ist und nur das berichten kann, was ihm „brüthwarm“ zuge tragen wird. Diese externe Fokalisierung der Erzählung des Herausgeber-Biographen wird von einer intern fokalisierten, digressiven Autodiegese begleitet und durch den proleptischen Blick in den ungeöffneten Brief zu einer nullfokalisierten, auktorialen Perspektive moduliert.

197 Stanzel: *Typische Formen*, S. 16.

bender Arrangeur der Logik der *greffe citationelle* gehorcht. Dieser aufpfropfende Erzähldiskurs des ersten Herausgebers wird seinerseits zur ‚Unterlage‘ einer zweiten Aufpfropfungsoperation, die Kater Murr beim Schreiben seiner Autobiographie vollzieht, indem er das Trägermedium des fremden biographischen Erzähldiskurses zerreißt und mit seinem eigenen autobiographischen Erzähldiskurs vermischt.

9.4.3 Das ‚Ineinander‘ der Texte

Die Pointe der aufpfropfenden „Erzählweise des Zitierens“¹⁹⁸, die in den *Lebens-Ansichten des Katers Murr* in Szene gesetzt wird, liegt nicht in der Feststellung, daß der Text ein „mosaïque de citations“¹⁹⁹ ist, sondern in der Art der performativen und parergonalen Rahmung. Dies geschieht zum einen durch den editorialen Rahmendiskurs des fiktiven Herausgebers, der von Außen her metatextuell auf den Kreisler-Teil und den Murr-Teil Bezug nimmt, zum anderen durch eine bestimmte Form wechselseitiger, innerer Rahmung von Kreisler- und Murr-Teil.

Der fiktive Herausgeber erfüllt seine Kommentarfunktion, indem er mit Fußnoten und Klammerbemerkungen in den Kreisler- und den Murr-Teil eingreift, wobei die Anmerkungen zum Murr-Teil weit umfangreicher sind. Die Anmerkungen zum Kreisler-Teil erfolgen bis auf eine Ausnahme als Fußnoten.²⁰⁰ Die

198 Steinecke: „Zu Textanordnung, Textgestalt und Kommentarlage“, S. 941.

199 Kristeva: *Sémiotiké – Recherches pour une sémanalyse*, S. 146.

200 Der einzige Herausgeberkommentar, der nicht als Fußnote, sondern im Text gegeben ist, hat eine besondere Funktion. Nachdem die Erzählung des vorletzten Kreisler-Fragments abrupt abbricht, meldet sich der Herausgeber nach einem Gedankenstrich zu Wort: „– Hier hat, wie der Herausgeber es dem geneigten Leser bemerklich machen muß, der Kater wieder ein paar Makulaturblätter ganz weggerissen, wodurch in dieser Geschichte voller Lücken wiederum eine Lücke entstanden. Nach der Seitenzahl fehlen aber nur acht Kolumnen, die eben nichts besonders Wichtiges enthalten zu haben scheinen, da das Folgende sich im ganzen noch so ziemlich an das Vorhergegangene reiht. Also weiter heißt es [...]“ (M, S. 405). Durch die ‚monumentale Leerstelle‘ wird das Prinzip der Fragmentarisierung, das an den äußeren Rändern der Kreislerfragmente wirksam ist als *mise en abyme*, von innen her gespiegelt. Die Formulierung, es handle sich bei der Biographie Kreislers um eine „Geschichte voller Lücken“, ist als Selbstdarstellung des poetischen Romankonzepts zu werten, das gerade nicht darauf abzielt, „jede chronologische Ordnung“ aufzuheben (Kofman: *Schreiben wie eine Katze*, S. 59), sondern die chronologische Ordnung der Biographie Kreislers mit der chronologischen Ordnung der Autobiographie Murrs arabesk miteinander zu verschlingen. Wenn der Biograph behauptet, daß sich der nachfolgende Text „im ganzen noch so ziemlich an das Vorhergegangene reiht“, so ist dies eine Aussage, die auch auf die Abfolge der Kreisler-Fragmente im Rahmen der ‚Gesamtstruktur‘ zutrifft. Dabei wird deutlich, daß in dieser „Geschichte voller Lücken“ die Akte des Reißens keine ‚totale Inkohärenz‘ erzeugen, sondern lediglich jene ‚monumentalen Leerstellen‘ hervorbringen, die benötigt werden, um die Autobiographie Murrs „hin und wieder“ (M, S. 457 f.) in die ‚Gesamtstruktur‘ einschieben zu können. Dies hat bemerkenswerterweise schon der vielgescholtene Hans von Müller erkannt, wenn er schreibt: „Wir sollen also, so scheint es, nur Fragmente von Fragmenten erhalten. Aber es scheint nur so: in Wirklichkeit stimmen die Fragmente des Buches, die der Kater konserviert, fast überein mit den Fragmenten der Handlung, die der Biograph erfährt, so daß von dessen sup-

Kommentare zum Murr-Teil werden dagegen bis auf eine Ausnahme als Klammerbemerkenungen im Text gegeben. Die Fußnoten zum Kreisler-Teil haben Informationsfunktion²⁰¹, die Anmerkungen zum Murr-Teil sind dagegen zumeist valorisierende Kommentare, die auf Murrs Praxis des Zitierens Bezug nehmen. Auffällig ist, daß keine der Fußnoten des Kreisler-Teils eine Signatur aufweist, während die einzige Fußnote des Murr-Teils – ein intertextueller Hinweis auf Shakespeares *Wie es Euch gefällt* – mit „A. d. H.“ unterzeichnet (*M*, S. 199). Auch die Klammerbemerkenungen im Murr-Teil sind eindeutig als Äußerungen der fiktiven Instanz des Herausgebers gekennzeichnet.²⁰²

Die zweite, im Inneren des Verfahrens mitwirkende Form der Rahmung ist weit weniger offensichtlich als die von außen her rahmenden Fußnoten und Klammerbemerkenungen des fiktiven Herausgebers. Die „doppelte Schrift“²⁰³, die durch die „doppelte Biographie“ ins Werk gesetzt wird, ist als „duplication intérieure“²⁰⁴ zu begreifen, die in eine wechselseitige Spiegelung der beiden Romanteile mündet. Das maßgebliche Strukturprinzip des Werkes besteht darin, daß das „Ineinander“ von Kreisler- und Murr-Teil als „auf sich selbst bezogene“²⁰⁵ Intertextualität vorgeführt wird. Diese Formulierung deutet bereits an, daß es sich bei dem ‚Ineinander‘ der beiden Teile um eine *pseudo*-intertextuelle Relation handelt. Die ‚doppelte Schrift‘ des Romans läßt die Teile als „gegenseitige Parodie“²⁰⁶ und als „doppelten Kommentar“²⁰⁷ aufeinander Bezug nehmen.

In diesem Zusammenhang kommt dem doppelten Anfang der *Lebens-Ansichten des Katers Murr* eine besondere Bedeutung zu: Sowohl der Anfang von Murrs Autobiographie als auch das zuerst präsentierte Makulaturblatt aus Kreislers Biogra-

poniertem Buche nur einzelne Sätze und Satztheile fehlen“ (Müller: *Das Kreislerbuch*, S. XLIII). Dieser meines Erachtens vollkommen zutreffenden Beschreibung folgt dann der oft zitierte valorisierende Kommentar: „Es ist ein Zeichen des technischen Dilettantismus, den Hoffmann auch als Dichter nie ganz verlor, daß er zu zwei solchen Fiktionen greift, während eine genügt hätte“ (ebd.). Dieser negativen Einschätzung ist natürlich – gerade auch mit Blick auf das oben entfaltete Konzept der *duplication intérieure* – vehement zu widersprechen.

201 Die erste Fußnote des Herausgebers zum Kreisler-Teil liefert historische Hintergrundinformationen zur „Wetterharfe“ (*M*, S. 183). Die zweite Fußnote reicht die Stellenangabe in den *Fantasiestücken* nach, auf die der ‚erste Herausgeber‘ reichlich unpräzise mit „Irgendwo heißt es vom Kapellmeister Johannes Kreisler“ verweist (*M*, S. 302). Die letzten beiden Fußnoten des Kreisler-Teils liefern ebenfalls Belegstellen, und zwar den Namen des von Kreisler erwähnten „Komponisten“ und des von ihm geschaffenen „geistlichen Werks“ (S. 445).

202 Die erste Klammerbemerkenung, die sich auf Murrs Indienstnahme von Shakespeares *Wie es Euch gefällt* bezieht, beginnt mit dem kursivierten Rahmungshinweis: „(Randglosse des Herausgebers [...])“ (S. 292). Die zweite Klammerbemerkenung, die Murrs plagiierte Bezugnahme auf *Peter Schlemihls wundersame Geschichte* aufdeckt, ist mit „(Anmerkung des Herausgebers [...])“ (S. 361) markiert; Die dritte und letzte, in der die Möglichkeit angedeutet wird, Murr habe die Biographie Kreislers als ‚intertextuelle Inspirationsquelle‘ genutzt, setzt mit der verkürzten Variante „(Anmerk. des Herausgeb. [...])“ ein (S. 428).

203 Kofman: *Schreiben wie eine Katze*, S. 18.

204 Dällenbach: *Le récit spéculaire*, S. 22.

205 Orosz: *Identität, Differenz, Ambivalenz*, S. 194.

206 Ebd., S. 192

207 Liebrand: *Aporie des Kunstmythos*, S. 194.

phie führen das Zusammenspiel des musikalischen Prinzips der „funktionalen Umdeutung“²⁰⁸ und des diskursiven Prinzips der modulierenden Aufpfropfung vor. Diese Interferenz von enharmonischer Modulation und modulierender Aufpfropfung zeigt sich bereits im zweiten Satz von Murrs Autobiographie: „Es ist doch etwas Schönes, Herrliches, Erhabenes um das Leben! – O du süße Gewohnheit des Daseins!“ ruft jener niederländische Held in der Tragödie aus“ (*M*, S. 18).

Dieses Zitat aus Goethes *Egmont* stellt eine intertextuelle Bezugnahme dar, die eine funktionale Umdeutung erfährt. Während Egmonts Worte der Erkenntnis Ausdruck verleihen, daß er bald sterben muß, wird die zitierte Äußerung in ihrem neuen Kontext zum Ausdruck „naiver Lebensfreude“²⁰⁹. Auch der Kreisler-Teil beginnt mit einer intertextuellen Bezugnahme, die einer funktionalen Umdeutung unterworfen wird: „(Mak. Bl.) – – und erinnern Sie sich, gnädigster Herr, denn nicht des großen Sturms, der dem Advokaten, als er zur Nachtzeit über den Pont-neuf wandelte, den Hut vom Kopfe herunter in die Seine warf? – Ähnliches steht im Rabelais [...]“ (*M*, S. 23 f.).

Drei Mal wiederholt Meister Abraham im weiteren den Satz: „Es weht ein großer Wind, mein Herr“, der auf die in Sternes *Sentimental Journey* vorkommende Episode „The Fragment“ anspielt.²¹⁰ Meister Abraham unterwirft diese intertextuelle Bezugnahme einer funktionalen Umdeutung, indem er sie als Entschuldigung für das mißglückte Hoffest zu Ehren des Namenstages der Fürstin in Dienst nimmt: „[...] was war an allem Unheil schuld, als der Sturm“ (*M*, S. 25). Allerdings entgeht dem bornierten Fürsten die Pointe dieser modulierenden Aufpfropfung, da er den literarischen Prätext nicht kennt, auf den Meister Abraham anspielt.²¹¹ Der inter-

208 Vgl. Michels: *dtw-Atlas zur Musik*, Bd. 1, S. 99.

209 Steinecke: „Zu Textanordnung, Textgestalt und Kommentarlage“, S. 942. Vgl. hierzu auch Meyer, der eben diesen Umstand feststellt, wenn er schreibt: „Nicht der Wortlaut als solcher, der sich ja gleichbleibt, sondern nur der Kontext ist ausschlaggebend für den gemeinten Sinn“ (Meyer: *Das Zitat in der Erzählkunst*, S. 115 f.).

210 In „The Fragment“ berichtet Yorrick, wie ihm sein Diener La Fleur während seines Pariser Aufenthaltes ein Stück Butter bringt, das in ein beschriebenes „sheet of waste paper“ eingewickelt ist. Im Rahmen eines konjizierenden Symptomkommentars, der sich sowohl auf stilistische wie auf kalligraphische Indizien stützt, kommt Yorrick zu folgendem Schluß: „It was in the old French of Rabelais's time, and for ought I know might have been wrote by him – it was moreover in a Gothic letter, and that so faded and gone off by damps and length of time, it cost me infinite trouble to make any thing of it“ (Sterne: *A Sentimental Journey through France and Italy*, S. 101 ff.). Das Rabelais zugeschriebene „Fragment“ erzählt die Geschichte eines Notars, der eine ‚stürmische‘ Frau hat. Um dem häuslichen „hurricane“ zu entfliehen, spaziert der Notar bei Nacht durch die Stadt, gerät dabei jedoch in einen „ill wind“, der ihm auf der *pont neuf* den Hut vom Kopf weht. Auf seinem weiteren Weg hört er zufällig, daß ein Sterbender nach einem Notar verlangt, um sein Testament aufzusetzen. Der Notar erklärt sich hierzu bereit. Als Bezahlung für seine Mühen bietet ihm der Sterbende seine Lebensgeschichte an: „the history of myself“. Unglücklicherweise bricht die Geschichte genau an der Stelle ab, an der der Sterbende beginnt, „to dictate his story in these words –“. Statt eines wörtlichen Zitats folgt ein Gedankenstrich und Yorricks Frage: „– And where is the rest of it, La Fleur?“ (ebd., S. 103 ff.).

211 Hier wird das Prinzip der „enharmonischen Verwechslung“ in Form einer doppelten Falschaussage vorgeführt. Die falsche Zuschreibung, die Meister Abrahams vornimmt, wenn er behauptet: „Ähnliches steht im Rabelais“, wirkt wie ein Generalschlüssel, der die nächste Falschaussage

textuelle Verweis auf den Text „The Fragment“ läßt diesen nicht nur zur „sinnstiftenden Folie“²¹², sondern auch zum konzeptstiftenden Prätext werden.²¹³ Die *Lebens-Ansichten des Katers Murr* spiegeln nämlich die „entscheidende Struktureigentümlichkeit“ von „The Fragment“ wider²¹⁴; Der abrupte Einsatz des ersten Kreisler-Fragments ist eine strukturelle Spiegelung des Abbruchs von „The Fragment“.²¹⁵ Die Anspielung auf diesen Text dient mithin der Selbstdarstellung des Konzepts: Die *Lebens-Ansichten* verdanken ihre eigentümliche Struktur einer fragmentarisierenden Geste des Herausreißen von Blättern aus einem bereits gedruckten Buch. Durch diese „archaische Geste“²¹⁶ des Ausreißen wird ein Hypertext im Sinne Genettes hergestellt.

Der Begriff der Hypertextualität bezeichnet nach Genette die parodierende Beziehung zwischen einem späteren Text B (Hypertext) und einem früheren Text A (Hypotext), wobei „Text B Text A auf eine Art überlagert, die nicht die des Kommentars ist“.²¹⁷ Bemerkenswerterweise ist im französischen Original nicht von „überlagern“, sondern von „se greffe“ die Rede.²¹⁸ Das heißt, Genette begreift die hypertextuelle Bezugnahme als Aufpfropfung. Zugleich weist Genette darauf hin, für die Transformation eines Textes in einen Hypertext könne „ein einfacher und mechanischer Eingriff ausreichen (im Extremfall das Herausreißen einiger Seiten

sage bewirkt: „Den Pontneuf kenne ich allerdings“, erwidert der Fürst, aber „[d]en Advokaten Rabelais habe ich niemals gesehen“ (S. 24). Während Meister Abraham die von Sterne stammende, fiktive Zuschreibung an Rabelais falsch deutet, moduliert der Fürst den Namen des vermeintlichen Autors der Episode zum Namen des Protagonisten der Episode.

212 Schäfer: *Ohne Anfang – ohne Ende*, S. 119.

213 Eine zweite Anspielung, die ebenfalls eine „leitmotivische Funktion“ hat (vgl. Kremer: *E. T. A. Hoffmann. Erzählungen und Romane*, S. 206), ist die auf Shakespeares *The Tempest*: Meister Abraham spielt auf Prosperos an, wenn er den Fürsten mit Blick auf den „großen Sturm“ fragt: „Kann ich den Elementen gebieten?“ (*M*, S. 25).

214 Steinecke: „Zu Textanordnung, Textgestalt und Kommentarlage“, S. 942.

215 Dies gilt auch für die implizite Herausgeberfiktion, die in „The Fragment“ dadurch gegeben ist, daß es sich um ein zufällig gefundenes Makulaturblatt handelt, das vom Erzähler im Rahmen seiner Reisebeschreibung herausgeben und kommentiert wird. Dabei veranlaßt die umständlich-enthusiastische Beschreibung des *pont neuf* Yorricks bemerkenswerterweise zu einem eingeschobenen, editorialen Symptomkommentar, der typographisch durch Kursivierung hervorgehoben ist: „By this, it seems, as if the author of the fragment had not been a Frenchman“. Das heißt, die konjekturelle Ausgangstheorie, das Fragment stamme von Rabelais, wird im Rahmen des Fragments durch eine editoriale Intervention demontiert. Dies bedeutet mit Blick auf Meister Abrahams Bemerkung: „Ähnliches steht im Rabelais“, daß er eine doppelte Falschaussage macht. Er nimmt nicht nur eine falsche Zuschreibung vor, weil die Episode, auf die er intertextuell verweist, nicht ‚im Rabelais‘ steht, sondern auch, weil aus der Episode hervorgeht, daß sie nicht von Rabelais stammt. Durch diese Rahmenkonfusion wird die Zuschreibungsfunktion als solche thematisiert.

216 Compagnon: *La Seconde main*, S. 17.

217 Genette: *Palimpseste*, S. 15.

218 Die Passage lautet im Original: „J'entends par là toute relation unissant un texte B (que j'appellerai *hypertexte*) à un texte antérieur A (que j'appellerai, bien sûr, *hypotexte*) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire. Comme on le voit à la métaphore *se greffe* et à la détermination négative, cette définition est toute provisoire“ (Genette: *Palimpsestes*, S. 11 f.).

[...]“.²¹⁹ Genau das macht Murr: Er reißt bedruckte Blätter aus einem anderen Buch heraus, verwendet sie als ‚Unterlage‘ für sein autobiographisches Schreiben und transformiert dadurch Kreislers Biographie in einen Hypotext, in eine ‚Unterlage‘, auf die er sein Manuskript hypertextuell aufpfropft.²²⁰ Dabei läßt sich zwischen zwei Modi der Aufpfropfung unterscheiden, einer semantischen und einer medialen: Hypertextualität im Sinne Genettes entsteht durch semantische respektive stilistische Aufpfropfungen, im Rahmen deren die Vorlage parodistisch transformiert wird.²²¹ So nimmt Murr semantische hypertextuelle Aufpfropfungen vor, wenn er intertextuell auf fremde Texte Bezug nimmt, die er parodistisch transformiert und in seine Autobiographie integriert. Das ‚Ineinander‘ von Murr- und Kreisler-Teil verdankt sich dagegen einer anderen Art der *Greffe*, nämlich einer medialen hypertextuellen Aufpfropfung. Abgesehen davon, daß mit dem Zerreißen des Buches die „materielle Seite der Kunstschöpfung“²²² und die Materialität der angrenzenden Texte ins diskursive Spiel kommt, verkörpert der Riß die Möglichkeit zum „Bruch mit dem Kontext“²²³: Er wird zum inszenierten genuinen Index einer Aufpfropfungsbewegung. Besondere Aufmerksamkeit verdient dabei der Umstand, daß der Akt des Reißens nur deshalb als erster Akt einer Aufpfropfungsbewegung in Erscheinung treten kann, weil er im Druck konserviert wird. Das heißt, die mediale hypertextuelle Aufpfropfung gründet in einem Zusammendrücken von heterogenen Elementen, die im Rahmen des Druckmediums auf die „überraschende Zurückweisung der Konventionen der gedruckten Seite“ abzielen.²²⁴

219 Genette: *Palimpseste*, S. 16.

220 Vgl. hierzu auch Schäfer, die mit Blick auf die von Murr praktizierten intertextuellen Aneignungsstrategien darauf hinweist, daß Kristevas Beschreibung des literarischen Produktionsprozesses als Absorption und Transformation „nicht als eine reibungslose Einbettung des fremden Textes in einen neuen Kontext“ aufgefaßt werden darf, „sondern daß fremdes Textmaterial durch Neukontextualisierung umgeschrieben wird. Dieses Umschreiben kann sogar so weit gehen, daß der fremde Text zerstört und völlig geändert zusammengesetzt wird. Diese Transformation fremder und eigener Texte im Akt der Zerstörung und neuer Zusammensetzung beschreibt exakt die von Hoffman dargestellte Vorgehensweise des Katers Murr in seinem literarischen Produktionsprozess“ (Schäfer: *Ohne Anfang – ohne Ende*, S. 75).

221 Vgl. Genette: *Palimpseste*, S. 32 ff.

222 Lauffmann: *Das Gespräch der Zeichen*, S. 32.

223 Derrida: „Signatur Ereignis Kontext“, S. 27.

224 Bolter: „Das Internet in der Geschichte der Technologien des Schreibens“, S. 46.

9.5 Die implizite Druck-Szene der *Lebens-Ansichten*: Makulaturblätter als Löschpapier

In den *Lebens-Ansichten des Katers Murr* ist der „Bruch mit dem Prinzip der Linearität auf der Ebene der Typographie“²²⁵ das vielleicht markanteste Strukturmerkmal: ein Bruch, der nicht allein „mittels typographischer Dispositive die Linearität eines Buches sprengt“²²⁶, sondern der dadurch „die Grenzen des Druckmediums“²²⁷ explizit und implizit in Szene setzt: Explizit durch die Interventionen des Druckers, der seine Machtposition dadurch demonstriert, daß er das vom Herausgeber unterdrückte Vorwort eigenwillig mit abdruckt (vgl. *M*, S. 17). Implizit durch den merkwürdigen Status, den Kreislers Biographie besitzt. Im Vorwort wird sie als „gedrucktes Buch“ beschrieben, das jedoch „höchst wahrscheinlich gar nicht in den Buchhandel gekommen [sei], da niemand auch nur das mindeste davon weiß“ (*M*, S. 12). Das heißt, Kreislers Biographie wurde zwar gedruckt und als Buch gebunden, aber nicht veröffentlicht. Diese Konstellation läßt nicht nur auf einen Bruch zwischen dem Publikationsakt und dem Druckakt schließen²²⁸, sondern impliziert auch einen performativen Widerspruch auf der Ebene der Verkörperungsbedingungen, der die Grenzen des Druckmediums thematisiert.

Die Tatsache, daß das Buch „höchst wahrscheinlich“ gar nicht in den Buchhandel gekommen ist, „da niemand auch nur das mindeste davon weiß“ (ebd.), legt die Vermutung nahe, daß es sich bei dem von Murr zerrissenen Buch – Kreislers Biographie – um das einzige Exemplar handelt. Die Möglichkeit, daß es sich um das letzte Exemplar handelt, scheidet aus, da das Buch in diesem Fall ja in den Buchhandel gekommen wäre und man etwas davon wüßte. Weitaus plausibler erscheint dagegen die Hypothese, daß es sich um das erste Exemplar – eine Art Vorabdruck also – handeln könnte.²²⁹ In diesem Fall wäre es allerdings etwas verwunderlich, daß dieser Vorabdruck *als gebundenes Buch* vorliegt. Womöglich geht es aber genau darum, Kreislers Biographie diesen etwas verwunderlichen semiotisch-performativen Status anzutragen. Als gedrucktes Buch ist die Kreisler-Biographie als Replica-Token eines auf technische Reproduzierbarkeit angelegten Druckvorgangs zu betrachten. Wenn es sich jedoch um das einzige Exemplar han-

225 Kremer: *E. T. A. Hoffmann. Erzählungen und Romane*, S. 213.

226 Bunia: „Die Stimme der Typographie“, S. 374.

227 Bolter: „Das Internet in der Geschichte der Technologien des Schreibens“, S. 45.

228 Merkwürdigerweise wurde diesem Problem in der Forschungsliteratur bislang kaum Aufmerksamkeit geschenkt, ja, mitunter wurde der semiotisch-performative Status der Kreisler-Biographie sogar fehlgelesen. So schreibt Laußmann, in den *Lebens-Ansichten des Katers Murr* werde „die ungedruckte Biographie eines romantischen Künstlers auf skurrile Weise gerettet“ (Laußmann: *Das Gespräch der Zeichen*, S. 32). Dabei heißt es im Vorwort des Herausgebers ausdrücklich, daß es sich bei der Biographie Kreislers um ein „gedrucktes Buch“ handelt (Vgl. *M*, S. 12).

229 Die dritte Möglichkeit wäre, daß es Kopien des Buches gibt, die sich an einem zwischen der Druckerei und dem Buchhandel liegenden Ort befinden. Auch in diesem Fall hätte das vom Kater zerrissene Buch den Status, das erste Exemplar zu sein.

delt, dann hat dieses Replica-Token den Status eines „single event“²³⁰ – genau wie ein handgeschriebenes Manuskript. Mit anderen Worten, Kreislers Biographie befindet sich nicht nur in einem indeterminierten Zustand zwischen Gedrucktsein und Noch-Nicht-Veröffentlicht-Sein, sondern auch in einem indeterminierten Zustand zwischen druckschriftlichen und handschriftlichen Verkörperungsbedingungen: Sie hat als Druckschrift den Charakter einer Handschrift.

In diesem Zusammenhang verdient die im Titel gegebene Prädikation „in zufälligen Makulaturblättern“ einige Aufmerksamkeit. Diese Formulierung wirft nämlich zwei Fragen auf. Erstens: Worin besteht das Zufällige dieser Makulaturblätter? Zweitens: Wodurch werden die Makulaturblätter zu Makulaturblättern? Das Zufällige der Makulaturblätter besteht offensichtlich darin, daß sich der Kater ausgerechnet Kreislers Biographie zum Zerreißen ausgesucht hat. Doch auch dem Akt des Reißens eignet etwas Zufälliges, da mit dem Herausreißen der Blätter der Umfang der jeweiligen Kreisler-Fragmente determiniert wird. Meines Erachtens gibt es eine Verbindung zwischen den ‚zufälligen‘ Akten des Reißens und der Klassifizierung der herausgerissenen Blätter als Makulatur. Bei der Makulatur handelt es sich um „[i]n der Druckerei bedrucktes Papier“, das „entweder verdorben“ ist oder „keinen Abgang findet, und anders nicht, als zum einwickeln, oder einpacken dienet“.²³¹ Doch wieso sollte es sich bei der gedruckten und gebundenen Biographie Kreislers um Makulatur handeln, wo dieses Buch doch „höchstwahrscheinlich gar nicht in den Buchhandel“ gelangt ist, ja womöglich nur als Einzelexemplar existiert? Dies läßt meines Erachtens nur einen Schluß zu, nämlich daß die Kreisler-Biographie durch die zufälligen Akte des Zerreißen und durch die Verwendung der herausgerissenen Seiten als Löschpapier überhaupt erst in Makulatur transformiert wird.

Mit Blick auf die Refunktionalisierung als Löschpapier ist auf den Umstand einzugehen, daß es sich bei diesem Löschpapier um bedruckte Seiten handelt, die zum Löschen handschriftlicher Aufzeichnungen verwendet werden. Das heißt, das Löschblatt ist nicht mehr nur als „Nebenschauplatz des Schreibens“²³² anzusehen, sondern das Schreiben *mit* Löschblättern stellt eine Praxis dar, „die im Akt des Löschens, der Absorption zwei getrennte, gleichwohl spiegelverkehrt korrespondierende Schriften produziert“.²³³ Nun wird in den *Lebens-Ansichten des Katers Murr* aber nicht *auf* Löschblätter geschrieben, wie fälschlicherweise immer wieder behauptet wird²³⁴, sondern die herausgerissenen Seiten aus Kreislers gedruckter Bio-

230 Peirce: *Collected Papers*, 4.537.

231 *Zedlers Universal-Lexicon*, Artikel „Mackeltur“, S. 95.

232 Giuriato: „Löschblatt“, S. 561.

233 Ebd., S. 567.

234 Vgl. Laußmann: *Das Gespräch der Zeichen*, S. 165, wo sie behauptet, der „Überschreibungsvorgang“ perpetuiere „die fiktive Zerstörung einer Biographie“. Dies impliziert, der Kater Murr *überschreibe* die Biographie von Kreisler, was jedoch nicht der Fall ist. Die Biographie wird nur als Unterlage und zum Löschen, nicht jedoch als Schreibpapier verwendet. Der gleiche Irrtum findet sich immer wieder in der Forschungsliteratur. So bei Orosz, die den ganzen Roman als „Palimpsest sowohl im konkreten als auch im übertragenen Sinne“ bezeichnet (Orosz: *Identität, Differenz, Ambivalenz*, S. 194), aber auch bei Liebrand, die behauptet, daß der Kater Murr „seine

graphie werden als Löschblätter verwendet. Die Pointe dieser Konstellation ist eine *mise en abyme mediale*, die das Prinzip der arabischen Verschlingung auf das Verhältnis von Handschrift und Druckschrift projiziert.²³⁵ Durch den Akt des Löschens werden Druck- und Handschrift in ein Verhältnis der „duplication intérieure“²³⁶, ja, der wechselseitigen Spiegelung gebracht: Murrs handgeschriebene Autobiographie wird im Akt des Löschens auf die zum Löschpapier umfunktionierten gedruckten Seiten aus der Biographie Kreislers gespiegelt.²³⁷ Das Resultat dieser Spiegelung ist ein duplizierender Abdruck, der den Charakter eines genuinen Index hat und zugleich in einer metaphorischen Analogie zum reduplizierenden Akt des Druckens steht: Die gedruckte Seite ist der Abdruck einer Vorlage, nämlich der sogenannten ‚Druckform‘, deren Verhältnis zum Gedruckten durch ihre Spiegelverkehrung ausgezeichnet ist. Die Druckform verhält sich als spiegelverkehrter Typ zu den drucktechnisch durch sie erzeugten Replica-Token. Im Akt des Druckens wird mithin eine doppelte Spiegelung von der handschriftlichen Druckvorlage zur Druckform und von der Druckform zum Druckerzeugnis vorgenommen.²³⁸ Doch auch der Abdruck der feuchten Tinte eines handgeschriebenen Textes auf das Löschpapier erfolgt spiegelverkehrt. Das heißt, das Löschpapier wird zum Trägermedium der Spiegelschrift einer handgeschriebenen Vorlage: Der Akt des Ablöschens ist mithin als Akt zu werten, mit dem sich Murrs handschriftliche *Autobiogriffure* der gedruckten Biographie Kreislers aufpfropfend ‚eindrückt‘.

Diese implizite Druck-Szene, die lediglich hypothetisch erschlossen werden kann, ist Teil der fiktiven Vor-Geschichte des Romans. Sie findet statt, *bevor* jene

Lebensgeschichte auf unterlegte Makulaturblätter schreibt und mit diesen ‚ablöscht‘ (Liebrand: *Aporie des Kunstmythos*, S. 195). Immerhin interpretiert Liebrand Murrs *écriture* nicht nur als Vorgang der Überschreibung, sondern auch als Vorgang der Aufpfropfung: „Murrs Text, der einem zweiten Text ‚aufgepfropft‘, als Umkehrtext auf den Text der Makulaturblätter geschrieben ist, gründet materialiter und erzähltechnisch auf Literatur“ (ebd.). Eine andere Variante der Fehllektüre der Schreib-Szene im *Kater Murr* offenbart sich bei Kayser, der behauptet, der Herausgeber habe nicht bemerkt, „daß der Kater sein Leben auf Seiten schrieb, deren Rückseiten ein (fingierter) Biograph zur Lebensbeschreibung Kreislers benutzt hatte ...“ (Kayser: *Das sprachliche Kunstwerk*, S. 202 f.). Hier liegt offensichtlich eine interpretative Überblendung mit der in der *Kreisleriana* geschilderten Schreibweise Kreislers vor. Nach seinem Verschwinden entdecken die Freunde, daß sich „auf den weißen Rückseiten mehrerer Notenblätter kleine, größtenteils humoristische Aufsätze, in günstigen Augenblicken mit Bleistift schnell hingeworfen, befanden“ (Hoffmann: *Fantasiestücke*, S. 34).

235 Vgl. Oesterle: „Arabeske, Schrift und Poesie in E. T. A. Hoffmanns Kunstmärchen ‚Der goldene Topf‘“, S. 72 f., sowie Bunia: „Die Stimme der Typographie“, S. 380.

236 Dällenbach: *Le récit spéculaire*, S. 22.

237 Insofern dokumentieren die Seiten aus der Kreisler-Biographie tatsächlich so etwas wie eine „doppelte Schrift“ (vgl. Kofman: *Schreiben wie eine Katze*, S. 18).

238 So besehen steht der Akt des Druckens in unmittelbarem Zusammenhang mit Novalis' Überlegungen zur „doppelten Reflexion“: Die Verkehrung, die durch eine Spiegelung erfolgt, kann durch eine zweite, auf die erste bezogene, Spiegelung revidiert werden. Dergestalt wendet die „reflektierte Reflexion [...] die Verkehrung der Verhältnisse wieder um und stellt so die Ordnung wieder her, die ihnen vor der ersten Spiegelung zukam“ (Frank: *Einführung in die frühromantische Ästhetik*, S. 254).

Akte des unzuverlässigen Herausgebens und des eigenwilligen Zusammendruckens vollzogen werden, die für die *Lebens-Ansichten* strukturbestimmend sind. Dabei wird die implizite Druck-Szene durch eine implizite Schreib-Szene ergänzt. Der Kater Murr verwendet Kreislers Biographie nämlich nicht nur „teils zur Unterlage, teils zum löschen“ (M, S. 12), er verwendet sich auch als ‚intertextuelle Inspirationsquelle‘. Im letzten der insgesamt 17 Murr-Teile ergeht sich der Kater in kunsttheoretischen Reflexionen, die den fiktiven Herausgeber zum wiederholten Mal zu einer Anmerkung über die kopierende Schreibweise des Katers veranlassen. Hatte der Herausgeber bereits vorher Murrs parodistische Bezugnahme auf Shakespeares *Wie es euch gefällt* (M, S. 291) und Chamissos *Peter Schlemihl* (M, S. 361) erwähnt, so moniert die letzte Anmerkung des Herausgebers eine quasi-intertextuelle Bezugnahme auf Äußerungen und Beschreibungen der fiktiven Figur Kreisler:

(Anmerk. des Herausgeb.: – Murr, es tut mir leid, daß du dich so oft mit fremden Federn schmückst. Du wirst, wie ich mit Recht befürchten muß, dadurch bei den geneigten Lesern merklich verlieren. – Kommen alle diese Betrachtungen, mit denen du dich so brüttest, nicht geradehin aus dem Munde des Kapellmeisters Johannes Kreisler, und ist es überhaupt möglich, daß du solche Lebensweisheit sammeln konntest, um eines menschlichen Schriftstellers Gemüt, das wunderlichste Ding auf Erden, so tief zu durchschauen?) (M, S. 428).²³⁹

Es gibt nur zwei Quellen, aus denen der Kater die „Betrachtungen“ des Kapellmeisters Kreisler kennen kann: entweder die in den *Fantasiestücken* enthaltenen „Kreisleriana“ oder die dem Kater als „Unterlage“ dienenden Makulaturblätter aus Kreislers Biographie. Die zweite Möglichkeit ist die im wahren Sinne des Wortes ‚näherliegende‘: In diesem Fall hätte Murr Kreislers Biographie nicht nur als *Schreibunterlage*, sondern auch als *Schreibvorlage* verwendet.²⁴⁰ Er hätte, mit an-

239 Hier ließe sich überlegen, ob die Bemerkung des Herausgebers, daß sich Murr „so oft mit fremden Federn“ (M, S. 428) schmückt, einen Interferenzpunkt von medialer und semantischer hypertextueller Aufpfropfungsdynamik markiert. Diese Formulierung verweist nämlich zurück auf das ironische Lob der genialen Druckfehler im „Vorwort des Herausgebers“, dem die Bemerkung folgt: „Jedem jedoch das Seine! Weder der Kater Murr, noch der unbekannt Biograph des Kapellmeisters Kreisler soll sich mit fremden Federn schmücken [...]“ (M, S. 13). Die „fremden Federn“ bezeichnen zu Beginn jene Druckfehler, mit denen die „gütigen Setzer“ den Autoren „bei dem Aufschwunge der Ideen nachhelfen“ (M, S. 12). Im oben angeführten Kommentar des Herausgebers beziehen sich die „fremden Federn“ indessen auf jene „Betrachtungen“ Kreislers, die von Murr als fiktiver Intertext in Dienst genommen, nämlich abgeschrieben werden. Der Ausdruck „mit fremden Federn“ erfährt mithin im Verlauf des Romans eine „funktionale Umdeutung“.

240 Vgl. hierzu den ausführlichen Nachweis der „Spiegelungen“ zwischen dem Murr-Teil und dem Kreisler-Teil, den Steinecke vornimmt (Steinecke: „Zu Textanordnung, Textgestalt und Kommentarlage“, S. 964). Um nur zwei Beispiele herauszugreifen: Nachdem im siebten Kreisler-Fragment berichtet wurde, daß Julia mit Kreisler „das schöne Duett versuchen“ will (M, S. 151), fordert Murr seine Geliebte Miesmies im zehnten Murr-Teil auf: „Laß uns ein kleines Duett versuchen“ (M, S. 220). Ebendort wird vom Duellgegner Murrs gesagt, daß er „eine reiche fremde Uniform trug“, die wegen bewiesener Tapferkeit mit Orden geschmückt war (M, S. 223), nachdem im neunten Kreisler-Fragment sowohl Prinz Hektors Uniform als auch seine Tapferkeit

deren Worten, von seinem Löschpapier abgeschrieben und so das Prinzip der wechselseitigen Spiegelung mit dem Prinzip der *greffe citationelle* gekoppelt. In diesem Fall wäre das Löschpapier nicht länger „simples Produktionsmaterial“²⁴¹, sondern literarische Vorlage, und es wäre nicht mehr nur Trägermedium, auf dem ein handschriftlicher Autograph spiegelbildlich abgedruckt wird; vielmehr würde Murrs Autobiographie zum quasi-intertextuellen Spiegel ihres Löschpapiers.

9.6 Autorschaft im Spannungsfeld von literarischer und lebensweltlicher Fiktionalisierung

Abschließend muß auf ein Phänomen hingewiesen werden, das auf eigentümliche Weise die *question du liminaire*²⁴² zwischen realer Autorschaft und fiktiver Herausgeberschaft aufwirft. Die oben festgestellte Tendenz zur transfigurierenden Fiktionalisierung erfährt in den *Lebens-Ansichten des Katers Murr* dadurch eine Irritation, daß der reale Autor E. T. A. Hoffmann nicht nur einige seiner Werke mit dem Namen der von ihm erfundenen, fiktiven Figuren Kreisler und Murr signiert hat, sondern Hoffmann war sogar „in der Öffentlichkeit wiederholt unter dem Namen seines Kapellmeisters aufgetreten, hatte von sich als ‚Kreisler‘ gesprochen, Erzählungen und Privatbriefe mit diesem Namen unterschrieben“.²⁴³ Aufgrund dieser Interferenz der „lebensweltliche[n] Konstruktion“²⁴⁴ Hoffmann und der fiktionalen Konstruktion *Kreisler* konnten zeitgenössische Leser die Ankündigung einer Biographie Kreislers durchaus auch als Ankündigung einer Autobiographie Hoffmanns auffassen.²⁴⁵

Wurde bisher nur die Frage gestellt, was es bedeutet, wenn eine offensichtlich fiktive Instanz im Rahmen und am Rahmen eines Werks mit dem Namen des realen Autors unterschreibt, so wirft die gerade geschilderte Praxis Hoffmanns die Frage auf, was es bedeutet, wenn ein realer Autor ‚im wirklichen Leben‘ mit dem

erwähnt wurde. Vgl. auch Neumann, der bezüglich der zahlreichen, sowohl im Murr- als auch im Kreisler-Teil verteilten Ohrfeigen schreibt: „Das Murr- und das Kreisler-Buch beziehen sich in vielfachen Spiegelungen aufeinander“ (Neumann: *Unterwegs zu den Inseln des Scheins*, S. 283).

241 Kofman: *Schreiben wie eine Katze*, S. 62.

242 Derrida: „Hors livre. Préfaces“, S. 24.

243 Steinecke: „Zu Textanordnung, Textgestalt und Kommentarlage“, S. 927. Dabei verweist Steinecke auf eine weitere, auffällige Parallele zwischen der Vita des realen Autors Hoffmann und der von ihm erfundenen, fiktiven Figur Kreisler, die darin besteht, „daß Kreisler als Verfasser mehrerer Kompositionen genannt wird, die wir als Werke Hoffmanns kennen“ (S. 929).

244 Vgl. Jannidis: „Zwischen Autor und Erzähler“, S. 540.

245 Zugleich finden sich aber auch Identifikationspunkte zwischen Hoffmann und dem Kater Murr. So unterschreibt Hoffmann das Sonnett „An Johanna am 2^o März 1820“ mit „Murr. Etudiant en belles lettres et chanteur tres renommé“ (Hoffmann: *Werke 1820–1821*, S. 817).

Namen einer von ihm erfundenen fiktiven Figur signiert. In diesem Fall kann man eine Tendenz zur transfigurierenden Fiktionalisierung feststellen, die keine *literarisierende*, sondern eine *lebensweltliche* Fiktionalisierung ist. Bei der literarisierenden Fiktionalisierung werden ‚Realitätsversatzstücke‘ in einen fiktionalen Rahmen manövriert, bei der lebensweltlichen Fiktionalisierung werden dagegen ‚Fiktionalitätsversatzstücke‘ in den „primären Rahmen“²⁴⁶ der Lebenswelt integriert. Dabei kommt es zu Interaktionen zwischen beiden Rekontextualisierungsbewegungen, wie die „Nachschrift des Herausgebers“ am Ende des zweiten Bands der *Lebens-Ansichten* belegt:

Am Schluß des zweiten Bandes ist der Herausgeber genötigt, den geneigten Lesern eine sehr betrübte Nachricht mitzuteilen. – Den klugen, wohlunterrichteten philosophischen, dichterischen Kater Murr hat der bittere Tod dahin gerafft mitten in seiner schönen Laufbahn. Er schied in der Nacht vom neunundzwanzigsten bis zum dreißigsten November nach kurzen, aber schweren Leiden mit der Ruhe und Fassung eines Weisen dahin (*M*, S. 457).

Tatsächlich starb in der Nacht zum 29. auf den 30. November 1821, just zu der Zeit, in der Hoffmann am Schluß der *Lebens-Ansichten des Katers Murr* arbeitete, Hoffmanns eigener, geliebter Kater namens *Murr*²⁴⁷: ein Ereignis, das Hoffmann durch Todesanzeigen in der Zeitung und in Briefen an seine Freunde bekanntgab.²⁴⁸ Bemerkenswert ist dabei weniger, daß der Tod des realen Katers im Rahmen der *Lebens-Ansichten* in modulierter Form, nämlich als Tod des Autors Murr auftaucht; bemerkenswert ist vielmehr, daß Hoffmann den realen Kater Murr vor seinem Tod in mehreren Briefen *als Autor* beschrieben hat. So erwähnt Hoffmann

246 Vgl. Goffman: *Rahmen-Analyse*, S. 35.

247 Vgl. Steinecke: „Zu Textanordnung, Textgestalt und Kommentarlage“, S. 910. Unklar bleibt dabei freilich, ob die in der Forschungsliteratur vertretene These zur Namenswahl des literarischen Katers Murr auch auf den ‚wirklichen Kater‘ Anwendung findet. Steinecke, Scher und Pfothenhauer weisen darauf hin, daß der Name ‚Murr‘ von dem Augsburger Gelehrten Christian Gottlieb von Murr (1733–1811) stammen könnte. Dieser wird als Verfasser der *Chirographa personarum celebrium* in der ‚Vor-Geschichte‘ zu Jean Pauls *Leben Fibels* erwähnt – übrigens in unmittelbarem Kontext einer Katze. Steinecke vertritt nicht nur die Hypothese, daß der Gelehrte Murr zum Namenspatron von Hoffmanns Kater geworden sein könnte, sondern verweist auf den biographischen Umstand, daß sich der „gönnnerhafte Pudel Ponto“ gleichfalls auf eine Verbindung zu Jean Paul hindeuten könnte, denn: „Dieser besaß einen Pudel gleichen Namens“ (Steinecke: „Zu Textanordnung, Textgestalt und Kommentarlage“, S. 933, sowie Scher: „Kater Murr“ und „Tristram Shandy“, S. 170). Pfothenhauer kommt mit Blick auf die arabeske Rahmung der Titelvignetten auf Murr zu sprechen. Pfothenhauer zufolge könnten die Ziegenböcke und der sternengekrönte Fettwanst ihr Vorbild in den herculanischen Verzierungen haben, „wie sie jener Kupferstecher wiedergibt, der sie in Deutschland vor allem bekannt macht und der den Namen von Hoffmanns literarischen Kater trägt: Christoph Gottlieb Murr“ (Pfothenhauer: „Bild, Bildung, Einbildung“, S. 51).

248 In der wahrscheinlich frühesten dieser Todesanzeigen heißt es: „In der Nacht zum 29^o bis zum 30^o 9br [!] verschied nach kurzem aber schwerem Leiden zu einem beßern Leben mein teurer Zögling der Kater Murr“ (Steinecke: „Zu Textanordnung, Textgestalt und Kommentarlage“, S. 936, sowie Faksimile nach S. 944).

in einem Brief an Friedrich Speyer vom 1. 5. 1820 den neben ihm liegenden „höchst weisen und tief sinnigen Kater Murr“, der sich „den außerordentlichsten Gedanken und Fantasien zu überlassen scheint, denn er spinnt erklecklich! – *Ein wirklicher Kater* von großer Schönheit (er ist auf dem Umschlage seines Buchs frappant getroffen) und noch größerem Verstande, den ich auferzogen, gab mir nehmlich Anlaß zu dem skurrilen Scherz, der das eigentlich sehr ernste Buch durchflücht.“²⁴⁹

Die Tatsache, daß Hoffmann hier – offensichtlich zitiert er den letzten Satz des Herausgebervorworts der *Lebens-Ansichten des Katers Murr* – in einem außer-literarischen Kontext einen Bezug zwischen dem ‚wirklichen Kater‘ und der Umschlagzeichnung ‚seines‘ Buches herstellt, impliziert eine lebensweltliche Fiktionalisierung, die durch eine *rigid designation*²⁵⁰ initiiert wird. Hoffmann stellt ‚im wirklichen Leben‘ eine referentielle Relation zwischen dem Eigennamen ‚Murr‘, dem ‚wirklichen Kater‘ als Referenzobjekt und dem Porträt dieses Referenzobjekts her. Mehr noch: Indem Hoffmann – in Abweichung von der Formulierung in den *Lebens-Ansichten* – schreibt, der Kater sei auf dem Umschlag ‚seines‘ Buchs frappant getroffen, stellt er ein Zuschreibungsverhältnis zwischen dem ‚wirklichen Kater‘ Murr und Murrs fiktiver Autobiographie her.

Hoffmann geht bei seiner lebensweltlichen Fiktionalisierung sogar noch einen Schritt weiter: In einem offenen Brief an den Herausgeber der Zeitschrift „Der Zuschauer“ vom 2.1.1821 beschreibt sich Hoffmann außerhalb des fiktiven Romankontextes als Herausgeber der „Papiere des Katers“:

Erfahren Sie, daß ich eben in diesem Augenblick mit einer literarischen Arbeit beschäftigt bin, die die mühsamste zu nennen, die es nur geben mag. Ich bin nämlich eben jetzt darüber her, die Papiere des Katers Murr in Ordnung zu bringen, um den zweiten und dritten Teil seiner merkwürdigen Lebensansichten herausgeben zu können. Der Gute schreibt zwar eine passable, leserliche Pfole, indessen kann er von gewissen Gewohnheiten nicht ablassen, die auf manche Stelle in seinen Manuskripten ein schwer zu durchdringendes Dunkel werfen.²⁵¹

Diese Konstellation wirft zwei Fragen auf, nämlich zum einen, ob sich hier der reale Autor Hoffmann in einem außer-literarischen Kontext als fingierter Herausgeber eines fiktiven Autors ausgibt, der ein ‚wirklicher Kater‘ ist? Und zum anderen, ob die Behauptung, Hoffmann bringe ‚die Papiere des Katers Murr in Ordnung‘, so offensichtlich unglaubwürdig ist, daß man die Ansicht vertreten muß, der reale Autor Hoffmann setze sich ‚im wirklichen Leben‘ als fiktiver Herausgeber in Szene.²⁵² Das Resultat ist in jedem Fall eine Konfusion von Rahmen und damit eine erhöhte Aufmerksamkeit für Rahmungen.

249 Zit. nach Steinecke: „Zu Textanordnung, Textgestalt und Kommentarlage“, S. 935.

250 Vgl. Kripke: *Name und Notwendigkeit*, S. 59.

251 Hoffmann: „Schreiben an den Herausgeber“, S. 570.

252 Auch dieser Brief läßt keinen Zweifel, daß der „wirkliche Kater“ als Autor angesehen werden soll: „[...] eben sitzt er am Ofen mit dicht zugekniffenen Augen und spinnt. – Gott weiß über welchem neuen Werk er brütet“ (Hoffmann: „Schreiben an den Herausgeber“, S. 571).

9.7 Nachschrift zur „Nachschrift“

Mit der „Nachschrift des Herausgebers“ endet der zweite Teil des Romans. Nachdem der fiktive Herausgeber den Tod des fiktiven Autors Murr festgestellt und die Unabgeschlossenheit seiner Autobiographie beklagt hat, berichtet er abschließend von den „nachgelassenen Papieren des verewigten Katers“ sowie den übriggebliebenen Teilen der Kreisler-Biographie. Im letzten Absatz entwirft der fiktive Herausgeber schließlich den Plan für einen dritten Band:

Schlimm ist es, daß der Verblichene seine Lebensansichten nicht geendet hat, die also Fragment bleiben müssen. Dagegen haben sich in den nachgelassenen Papieren des verewigten Katers noch so manche Reflexionen und Bemerkungen gefunden, die er in der Zeit aufgeschrieben zu haben scheint, als er sich bei dem Kapellmeister Kreisler befand. Ferner war aber auch noch ein guter Teil des von dem Kater zerrissenen Buchs vorhanden, welches Kreislers Biographie enthält.

Der Herausgeber findet es daher der Sache nicht unangemessen, wenn er in einem dritten Bande, der zur Ostermesse erscheinen soll, dies von Kreislers Biographie noch Vorgefundene den geneigten Lesern mitteilt und nur hin und wieder an schicklichen Stellen das einschleibt, was von jenen Bemerkungen und Reflexionen des Katers der weitem Mitteilung wert erscheint (*M*, S. 457 f.).

Mit dem letzten Satz kündigt der Herausgeber eine Modulation des fingierten Zufalls in ein intentionales poetisches Konzept an, das sich der Montage bedient.²⁵³ Allerdings ist zu fragen, ob die für den dritten Band in Aussicht gestellte Verfahrensweise nicht bereits in den ersten beiden Teilen des Romans praktiziert worden ist. Obwohl Titel und Vorwort des Romans nahelegen, die Lebensansichten des Katers seien die Hauptsache und die Kreisler-Fragmente lediglich „fremde Einschleibsel“ (*M*, S. 12), läßt die Tatsache, daß die Kreisler-Teile fast zwei Drittel des Gesamttextes ausmachen, darauf schließen, daß das implizite poetische Konzept der ersten beiden Teile des Romans dem Kreisler-Teil die dominante Rolle zubilligt. Die „Nachschrift des Herausgebers“ kündigt also für den dritten Teil des Romans ein Konzept an, das in den ersten beiden Teilen bereits aus- und vorgeführt wurde.²⁵⁴ Wie bei einer enharmonischen Modulation nimmt der letzte Satz der

253 Segebrecht: „Heterogenität und Integration bei E. T. A. Hoffmann“, S. 394. Zur Frage, ob es sich dabei tatsächlich um eine Montagetechnik handelt oder doch eher um eine avancierte Form der Collage, vgl. Möbius: *Montage und Collage*, S. 41.

254 Was der Kater Murr der Fiktion nach „absichts- und willenlos“ tat, indem er die Biographie Kreislers zerriß, will der Herausgeber nun „mit künstlerischen Absichten fortsetzen“ (Segebrecht: „Heterogenität und Integration bei E. T. A. Hoffmann“, S. 395). Während Segebrecht die Ankündigung eines dritten Teils als „in die Zukunft projizierte Möglichkeit“ deutet, um das Heterogene wieder „in das Ganze eines Kunstzusammenhangs zu integrieren“ (ebd., S. 394), betont Steinecke, der letzte Satz enthülle „die Montage der Biographien als künstlerische Absicht“ (Steinecke: „Zu Textanordnung, Textgestalt und Kommentarlage“, S. 962 f.) und rücke zugleich noch einmal die Struktur des Romans „in den Mittelpunkt des Interesses“ (ebd., S. 963). Damit legt Steinecke nahe, daß der letzte Satz womöglich gar keine „in die Zukunft projizierte Mög-

Nachschrift eine funktionale Umdeutung vor und verschiebt nachträglich die Dominante: Der digressive Kreisler-Teil ist demnach als Hauptsache, der Murr-Teil dagegen als eingeschobene Digression anzusehen.²⁵⁵ So besehen ist der letzte Satz der Nachschrift nicht die prospektive Beschreibung des Konzepts für den dritten Teil des Romans, sondern macht retrospektiv das poetische Konzept der ersten beiden Bände explizit.²⁵⁶

In der Nachschrift läßt sich noch eine zweite Merkwürdigkeit beobachten; offensichtlich hat sich die Beziehung des Herausgebers zu Murr zwischen dem „Vorwort des Herausgebers“ und der „Nachschrift des Herausgebers“ grundlegend gewandelt.²⁵⁷ Die im Vorwort erzählte Publikationsgeschichte macht deutlich, daß der Herausgeber den Kater zunächst gar nicht kennt. Vielmehr wurde der Herausgeber von einem Freund, mit dem er „ein Herz und eine Seele ist“

lichkeit“ eines dritten Romanteils ist, sondern eine rückblickende Beschreibung des poetischen Konzepts der bereits geschriebenen ersten beiden Romanteile. Eine Konklusion, die Steinecke freilich nicht explizit zieht. Statt dessen stellt er fest, der letzte Satz eröffne die „überraschende Perspektive“, daß der Herausgeber auch nach dem Tod des Katers, ohne jede „äußere ‚Notwendigkeit‘“, „weiterhin zwischen Kreisler- und Murr-Teilen abwechseln will“ (Steinecke: „Nachwort“, S. 513). Dieser in die Zukunft weisenden proleptischen Deutung des letzten Satzes folgt allerdings unmittelbar eine rückblickende analeptische Deutung, wenn Steinecke schreibt: „Damit verkündet der Herausgeber seine volle Souveränität in der Auswahl und Anordnung der Texte und seiner Eigenverantwortung für den ‚vandalischen Akt‘ des Katers“ (ebd.). Die in Steineckes Deutung zum Ausdruck kommende Unentschiedenheit zwischen einer proleptischen und einer analeptischen Deutung ist darauf zurückzuführen, daß der letzte Satz tatsächlich beide Deutungsmöglichkeiten zuläßt. Das heißt, die „Nachschrift des Herausgebers“ steht im Zeichen der „Aufrechterhaltung der Ambivalenz“ (Orosz: *Identität, Differenz, Ambivalenz*, S. 193).

255 Ein Plausibilisierungsgrund für diese Deutung des letzten Satzes ist die Tatsache, daß der Kreislers Biographie bereits im Vorwort als „Unterlage“ beschrieben wird (vgl. *M*, S. 12). Gemäß der Logik der Aufpfropfung hat die ‚Unterlage‘ im wahrsten Sinne des Wortes eine ‚grundlegende‘ Funktion.

256 Die poetische Relevanz des letzten Satzes steht in einem Spannungsverhältnis zu der editionsphilologischen Frage, wie der dritte Band, wäre er denn tatsächlich geschrieben worden, aussehen hätte. Angesichts der „formale[n] Geschlossenheit der Dichtung“ sieht Singer „den Fragmentcharakter“ der „Murr-Kreisler-Dichtung“ als „notwendig und konstitutiv“ an (Singer: „Hoffmann. Kater Murr“, S. 325). Aus dieser poetischen Argumentation zieht er den Schluß, daß Hoffmann nicht ernsthaft an eine Fortsetzung des Romans gedacht hätte. Liebrand macht geltend, daß der Rekurs auf das „romaninterne ‚Versprechen‘ der Fortsetzung“ nicht legitim sei, „handelt es sich bei der ‚Nachschrift des Herausgebers‘ doch um einen integralen Teil der Erzählfunktion“ (Liebrand: *Aporie des Kunstmythos*, S. 199). Ähnlich argumentiert Rosen, wenn er mit Blick auf die Unzuverlässigkeit des Herausgebers dazu rät, eine skeptische Haltung gegenüber der Ankündigung eines dritten Bandes einzunehmen (vgl. Rosen: *E. T. A. Hoffmanns „Kater Murr“*, S. 13). Der These Singers, die *Lebens-Ansichten des Katers Murr* seien in der vorliegenden Form als „vollendetes Fragment“ (Singer: „Hoffmann. Kater Murr“, S. 327) zu betrachten, hält Steinecke entgegen: „Für den Kenner von Hoffmanns Arbeitsweise ist es durchaus nichts Ungewöhnliches, daß seine Versprechungen der Arbeit am Manuskript oft deutlich vorausgingen, daß er aber auch die für ihn so wesentliche gedankliche Vorarbeit schon als Teil des Arbeitsprozesses betrachtete und ausgab“ (Steinecke: „Zu Textanordnung, Textgestalt und Kommentarlage“, S. 912).

257 Vgl. hierzu auch Rosen: *E. T. A. Hoffmanns „Kater Murr“*, S. 14.

(*M*, S. 11)²⁵⁸, um die Veröffentlichung der *Lebens-Ansichten des Katers Murr* gebeten. Erst am Ende des Vorworts berichtet der Herausgeber, er habe den Kater inzwischen persönlich kennengelernt und „als Mann von angenehmen milden Sitten gefunden“ (*M*, S. 14). Diese freundlich-distanzierte Beschreibung steht in einem deutlichen Kontrast zu dem in der Nachschrift vorgetragenen Bekenntnis: „[I]ch hab Dich lieb gehabt und lieber als manchen“ (*M*, S. 457). Die emotionale Modulation der Einstellung des Herausgebers zu Murr wird nicht weiter begründet, sie bildet eine systematische Leerstelle des Romans. Dies könnte als Indiz dafür gewertet werden, daß der Herausgeber „keine in sich konsistente Figur“ ist²⁵⁹; es könnte jedoch auch ein impliziter Hinweis darauf sein, daß der Herausgeber bei Murrs Tod – nach Abraham und Kreisler – dessen dritter Herr war. Diese Hypothese ist nicht zuletzt deshalb plausibel, weil der fiktive Herausgeber nach dem Tod des Katers offensichtlich unmittelbaren und ungehinderten Zugang zu dessen nachgelassenen Papieren hat, ja diese bereits zu kennen scheint.²⁶⁰

9.8. Zusammenfassung

Die *Lebens-Ansichten des Katers Murr* machen nicht nur „die Zusammenhanglosigkeit selbst auf erregende Weise zum Gegenstand der Dichtung“²⁶¹, sie führen auch vor, daß das *Gedrucktsein* als mediales Gattungsmerkmal des Romans anzusehen ist.²⁶² In beiden Fällen spielt die Dynamik der Aufpfropfung eine entschei-

258 Offen bleibt, ob es sich bei diesem Freund um Meister Abraham handelt, oder um den Herausgeber selbst (Steinecke: „Zu Textanordnung, Textgestalt und Kommentarlage“, S. 931, sowie Segebrect: *Autobiographie und Dichtung*, S. 214). Die zweite These wird durch ein Indiz gestützt, das außerhalb der *Lebens-Ansichten des Katers Murr* liegt. In dem „Brief des Kapellmeisters Johannes Kreisler“ schreibt Kreisler an „einen Freund, mit dem er ein Herz und eine Seele ist“ (vgl. E. T. A. Hoffmann: *Sämtliche Werke*, Bd. 3, S. 660, Zeile 9 f.). Mitgeteilt wird der Brief von seinem Empfänger, E. T. A. Hoffmann. Das heißt, E. T. A. Hoffmann tritt in dieser Konstellation als Instanz auf, die einen Brief veröffentlicht, der von einer Figur stammt, die er selbst erfunden hat. Dies exemplifiziert auf anschauliche Weise die These von Martínez-Bonati, wonach der Autor die fiktive Rede seiner Figuren zitiert (Martínez-Bonati: „Die logische Struktur der Dichtung“, S. 188). Zugleich paßt die Tatsache, daß der reale Autor durch diese Konstellation eine Fiktionalisierung erlebt, zu der am Vorwort und der Nachschrift beobachteten Tendenz in den *Lebens-Ansichten des Katers Murr*. Dies plausibilisiert meines Erachtens die Schlußfolgerung, daß es sich bei dem Freund des Herausgebers um Kreisler handelt.

259 Liebrand: *Aporie des Kunstmythos*, S. 203.

260 Zugleich kann sich diese These auf die Bemerkung des Herausgebers stützen, die von ihm gefundenen „Reflexionen und Betrachtungen“ des Katers seien vermutlich „in der Zeit aufgeschrieben [...], als er sich bei dem Kapellmeister Kreisler befand“ (*M*, S. 457). Dies impliziert, daß der Kater Murr zum Zeitpunkt seines Todes nicht mehr beim Kapellmeister Kreisler ist.

261 Müller-Seidel: „Nachwort“ zu den *Lebens-Ansichten des Katers Murr*, S. 681.

262 Helbig: „Der Rezipient als Cybernaute“, S. 81.

dende Rolle. Wie im *Leben Fibels* wird in den *Lebens-Ansichten des Katers Murr* das Herausreißen von Gedrucktem durch eine Editions-Szene kontextualisiert, die den Akt des Reißens zum ersten Akt einer Operation der Aufpfropfung macht. Mit dem Akt des Reißens wird nicht nur auf einen äußeren Zustand „disseminativer Zerstreung“²⁶³ verwiesen, sondern mit dem Vollzug dieses Aktes wird dieser Zustand allererst hergestellt. Dadurch wird der Akt des Reißens zum Auslöser verschiedener „Szenerien des ‚Rahmens‘“²⁶⁴, die der Logik der *partage* und der *greffe* gehorchen. So lassen sich alle bisherigen Kennzeichnungen der spezifischen Textualität der *Lebens-Ansichten* – sei es als „arabeskes Spiel“²⁶⁵ oder als kontrapunktisches „Zusammenspiel“ der beiden Romanteile²⁶⁶, sei es als *mise en abyme* oder als „doppelte Schrift“²⁶⁷ – auf das Modell der Aufpfropfung beziehen.

Das Ausreißen von Blättern aus der Kreisler-Biographie ist der erste, das versehentliche Zusammendrücken der zweite Akt einer Aufpfropfungsbewegung, die maßgeblich durch die Unzuverlässigkeit des Herausgebers und die Eigenwilligkeit des Druckers determiniert wird. Der anonyme Drucker ist diejenige Instanz, die für die Verkörperung der Aufpfropfungen sorgt und deren Vollzug kommentierend begleitet. Dies belegen nicht zuletzt die Rahmungshinweise „*Randglosse des Herausgebers*“ (M, S. 292), „*Anmerkung des Herausgebers*“ (M, S. 361) und „*Anmerk. des Herausgeb.*“ (M, S. 428), die nur vom Drucker stammen können. Mit dem Hinweis „*Randglosse des Herausgebers*“ markiert der Drucker den Ort der handschriftlichen Einschreibungen des Herausgebers in der Vorstufe des vorliegenden Drucktextes. Der anonyme Drucker übernimmt somit die Funktion eines impliziten Herausgebers, der den „Performance-Akt der Textwerdung“²⁶⁸ typographisch dokumentiert und zugleich – als Agent eines übermächtig in die Gesamtstruktur des Textes hineinwirkenden typographischen Dispositivs – immer das letzte Wort behält. Dergestalt nehmen die *Lebens-Ansichten des Katers Murr* „auf überraschende Weise Probleme des modernen Romans vorweg“, und zwar nicht nur, weil die „Frage der Zusammenhanglosigkeit unlösbar mit der Romanform verknüpft [wird]“²⁶⁹, sondern auch, ja vor allem, weil die Romanform mit der Frage nach der Technik ihrer Verkörperung verknüpft wird. Die Eigenwilligkeit des anonymen Druckers ist ein indexikalischer und autoreflexiver Verweis auf die technischen Rahmenbedingung des Textes; die scheinbare Zusammenhanglosigkeit der beiden ineinander geratenen Teile ist eine Vorform moderner Montagetechniken.²⁷⁰

263 Vgl. Derrida: *La Dissémination*, S. 57.

264 Schmitz-Emans: „Der durchbrochene Rahmen“, S. 75.

265 Schäfer: *Ohne Anfang – ohne Ende*, S. 70.

266 Rotermond: „Musikalische und dichterische ‚Arabeske‘ bei E. T. A. Hoffmann“, S. 62.

267 Kofman: *Schreiben wie eine Katze*, S. 18.

268 Grésillon: „Critique génétique“, S. 23.

269 Müller-Seidel: „Nachwort“ zu den *Lebens-Ansichten des Katers Murr*, S. 681.

270 Vgl. Möbius: *Montage und Collage*, S. 47, der mit Blick auf die Struktur des *Kater Murr* feststellt „Noch bevor die Montage entsteht, bringen in dem Fall die Künste aus eigener Kraft, ohne *Fremdmaterialien*, Vorformen der Montage hervor“. Unklar bleibt indessen, ob es sich hierbei um eine Vorform der ‚Montage‘ oder der ‚Collage‘ handelt (vgl. Hage: *Collagen in der deutschen Literatur*, S. 19).

Auch wenn die Fragmente nur die Fiktion eines verworrenen Gemischs ‚fremdartiger Stoffe durcheinander‘ sind, wird diese fiktive Fremdartigkeit durch den Akt des Reißens ostentativ in Szene gesetzt. Potenziert wird dieser indexikalische Verweis im Zuge jener avantgardistischen Montageverfahren zu Beginn des 20. Jahrhunderts, die es darauf anlegen, die „innerästhetische Kapitulation der Kunst vor dem ihr Heterogenen“²⁷¹ vorzuführen und so „in der Entfaltung von Kunst dem Sinn sichtbare Narben“²⁷² zu schlagen. Faßt man diese Montageverfahren „als Aktion gegen die erschlichene organische Einheit“²⁷³, dann zeigt sich mit ihrem Vollzug nicht nur die „hervorkehrende Disparatheit der Teile“²⁷⁴, die den Gedanken der Einheit desavouiert, sondern auch, daß die Montage ein Formprinzip ist, das Einheit „wieder bewirkt“.²⁷⁵ Allerdings wird im Rahmen dieser montierten Einheit immer wieder die Heterogenität der Teile und deren „Aufgepfropftsein“²⁷⁶ zum Thema.

271 Adorno: *Ästhetische Theorie*, S. 232 f.

272 Ebd.

273 Ebd., S. 233.

274 Ebd., S. 231 f.

275 Ebd.

276 Vgl. Bergson: *Das Lachen*, S. 41, der aus dem Gefühl des „Aufgepfropftseins“ einen Begriff des Komischen ableitet, der auf einer Interferenz zwischen der „Illusion von wirklichem Leben“ und dem „deutlichen Eindruck von mechanischer Einwirkung“ beruht (ebd., S. 52).

10.1 Nach der Herausgeberfiktion

Mit den *Lebens-Ansichten des Kater Murr* erlebt die Herausgeberfiktion ihren Höhepunkt – nach 1820 verliert sie zunehmend an Bedeutung; Zwar gibt es auch weiterhin Werke mit Herausgeberfiktion, doch handelt es sich durchweg um Anleihen bei bereits erprobten Formen fingierter oder fiktiver Herausgeberschaft.¹ Die poetologischen Innovationen sind in anderen Bereichen zu verzeichnen: bei den auktorialen und personalen Erzählformen sowie dem Verfahren der Montage. Vor dem Hintergrund dieser Entwicklung stellt sich zum einen die Frage, wie der Bedeutungsverlust der Herausgeberfiktion zu erklären ist, zum anderen die, wie das Verhältnis von Autorschaft und Herausgeberschaft beschaffen ist, nachdem die Herausgeberfiktion nicht mehr das maßgebliche Rahmungsverfahren des fiktionalen Diskurses darstellt.

Folgt man der These, der Roman des 18. Jahrhunderts forcire eine Form der Selbstbeobachtung, deren Effekt eine Präzisierung des „Fiktivitätsbewußtseins“² ist, so läßt sich die erste Frage dahingehend beantworten, daß diese Entwicklung offensichtlich ‚um 1800‘ ihren Abschluß findet. Der Roman muß sich nicht mehr mit Hilfe einer Authentizitätsfiktion als ‚wahre Geschichte‘ tarnen, sondern findet als poetisch wahre Fiktion und als Spiel mit der Form Anerkennung. Parallel zum „Entformungsprozeß“³ der Vorrede läßt sich eine Entfunktionalisierung der Herausgeberfiktion konstatieren: In der Romantik weicht die fingierte Herausgeberschaft einer Spielform der Herausgeberfiktion, die der ironischen „Selbstbespiege-

1 Paradigmatisch hierfür ist Immermanns 1838 erschienener Roman *Münchhausen*, dessen Protagonist ein „pervertierter Kreisler“ ist: eine „Fortsetzung, aber auch das Zerrbild des romantischen Sonderlings“ (Meyer: *Der Typus des Sonderlings in der deutschen Literatur*, S. 113). Dies gilt auch für die Herausgeberfiktion, im Rahmen deren das in den *Lebens-Ansichten des Katers Murr* implizit zutage tretende Konkurrenzverhältnis zwischen Herausgeber und Drucker explizit in Szene gesetzt wird, nämlich als Disput zwischen Herausgeber und Buchbinder. Nachdem sich der Herausgeber beim Buchbinder über dessen „Streiche“ beschwert hat, antwortet dieser: „Ew. Wohlgeboren haben mir schmerzliche Vorwürfe gemacht, die ich so nicht auf mir sitzen lassen kann. Ich bin lange genug im Geschäft, und weiß, was es damit auf sich hat. Heutzutage muß, wenn der Autor sich verpudelt hat, ein ordentlicher Buchbinder ein bißchen auf das Verständnis wirken, durch Winke auf den Rückentiteln, oder, wo sie sonst sich anbringen lassen“ (Immermann: *Münchhausen*, S. 51). Es entspinnt sich ein weitläufiger Dialog zwischen Buchbinder und Herausgeber, an dessen Ende der Buchbinder den Vorschlag macht: „Lassen Sie unsern Briefwechsel im ersten Buche mit abdrucken; der hilft ihm auf“ (ebd., S. 55).

2 Berthold: *Fiktion und Vieldeutigkeit*, S. 123.

3 Ehrenzeller: *Studien zur Romanvorrede*, S. 158.

lung⁴ narrativer Rahmungsverfahren dient. Initialisiert wird dieser Reflexionsprozeß durch ein auktoriales Selbstzitat, bei dem der wirkliche Schriftsteller die Rede der von ihm erfundenen Figuren zitiert – und damit eine *partage* der Aussageinstanzen ins Werk setzt.⁵ Dieses auktoriale Selbstzitat hinterläßt seine Spuren in den Paratexten: Sie sind die diskursiven Klammern⁶, mit denen das auktoriale Selbstzitat markiert und in den Rahmen einer Editions-Szene gestellt wird. So sehen haben Paratexte den logischen Status von Anführungszeichen.

Im Verlauf des 19. Jahrhunderts weichen die expliziten Formen paratextueller Markierung zunehmend impliziten Rahmungsverfahren „sans guillemets“⁷, ja der nach-romantische Romanautor kann es sich erlauben, auf die paratextuelle Rahmung des fiktionalen Diskurses ganz zu verzichten; „weil er weiß, daß der Leser das Ganze des Systems aus der literarischen Tradition kennt“.⁸ Noch bevor sich der moderne Roman des 20. Jahrhunderts daran macht, „die letzten Spuren der narrativen Instanz zu tilgen“⁹, gerät im 19. Jahrhundert die Instanz des fiktiven Herausgebers in Auflösung. Dieser Prozeß setzt mit *Wilhelm Meisters Lehrjahre* ein, wird begleitet von Briefromanen ohne Herausgeberfiktion wie Tiecks *William Lovell*, Manuskriptfiktionen ohne Herausgeber wie Hölderlins *Hyperion*-Fragmenten und gipfelt in Goethes *Wahlverwandtschaften* – einem auktorialen Roman, der, anders als die *Lehrjahre*, ohne den Untertitel: „Herausgegeben von Goethe“¹⁰ erscheint.

Wilhelm Meisters Wanderjahre, Goethes Altersroman, 1821 zeitgleich mit den *Lebens-Ansichten des Katers Murr* publiziert, führen die Entwicklung der zunehmenden Entfunktionalisierung der Herausgeberfiktion anschaulich vor. Die *Wanderjahre* schreiten die romanpoetologische „zone intermédiaire“¹¹ zwischen der Herausgeberfiktion und den verschiedenen Einstellungen und Fokalisierungen des Erzählens ab.¹² Dabei verzichtet der Roman in geradezu auffälliger Weise auf eine Instanz, „die das in jeder Hinsicht heterogene Material durchgängig verantworten und perspektivieren würde“¹³, ja die *Wanderjahre* erweisen sich nicht nur als „Roman des Nebeneinander“¹⁴ verschiedener Erzählformen, sondern als Roman, der sich durch eine „wesentliche Führungslosigkeit“¹⁵ auszeichnet: Die zusammengestellten Briefe, Novellen und Reflexionen scheinen gleichermaßen von der Autorität ihres auktorialen Vaters und ihres editorialen Adoptivvaters getrennt zu

4 Genette: *Paratexte*, S. 279 f.

5 Vgl. Martínez-Bonati: „On Fictional Discourse“, S. 65 f.

6 Vgl. Goffman: *Rahmen-Analyse*, S. 253

7 Barthes: „De l'œuvre au texte“, S. 73.

8 Martínez-Bonati: „Die logische Struktur der Dichtung“, S. 198.

9 Genette: *Die Erzählung*, S. 123.

10 Berlin bey Johann Friedrich Unger 1795.

11 Compagnon: *La Seconde main*, S. 328.

12 Vgl. Neumann: „Struktur und Gehalt“, S. 964.

13 Wiethölter: „... was nicht entschieden werden kann, bleibt im Schweben“, S. 168.

14 Maierhofer: „*Wilhelm Meisters Wanderjahre* und der Roman des Nebeneinander“, S. 137.

15 Vgl. Derrida: „Signature Événement Contexte“, S. 276, wo von einer „dérive essentielle“ die Rede ist.

sein. Infolgedessen oszillieren die *Wanderjahre* zwischen Residualformen fiktiver Herausgeberschaft und auktorialer Selbstherausgeberschaft.

Wie in den *Lebens-Ansichten des Katers Murr* wird in den *Wanderjahren* die ‚organische Einheit‘ des Romans in Frage gestellt – allerdings nicht mehr nur als gefährliches „Spiel mit der Form“¹⁶ an der Oberfläche des Diskurses, sondern als grundsätzlicher performativer Fehlschlag jenes editorialen Dispositivs, das auch im primären Rahmen der realen Werkgenese für die Ordnung des Diskurses zu sorgen hat. So stellt der Redaktor in der „Zwischenrede“ fest:

Daß eine gewisse Lücke, vielleicht in kurzem fühlbar, im Ganzen hie und da bemerklich und doch nicht zu vermeiden sein werde, sprechen wir lieber selbst aus, ohne Furcht den Genuß unserer Leser dadurch zu kränken. Bei der gegenwärtigen, zwar mit Vorbedacht und Mut unternommenen Redaktion stoßen wir doch auf alle die Unbequemlichkeiten, welche die Herausgabe dieser Bändchen seit zwanzig Jahren verspäteten.¹⁷

Mit dieser Bemerkung erklärt der Redaktor zum einen die fühlbare Lückenhaftigkeit des Werks zum Programm, zum anderen beschreibt er als fiktive Instanz die Probleme des realen Autors Goethe bei der ‚Herausgabe‘ des Werks. Das heißt, der Ausdruck ‚Herausgabe‘ ist hier als Funktionsbeschreibung der fiktiven Instanz des Redaktors im Rahmen der Archiv- und Herausgeberfiktion deutbar¹⁸, sie ist aber auch eine Funktionsbeschreibung des Autors Goethe im primären Rahmen der langwierigen Werkgenese der *Wanderjahre*.

In diesem Zusammenhang muß auf zwei weitere Punkte verwiesen werden, die im Rahmen der Interferenz von Autorschaft und Herausgeberschaft eine Akzentverschiebung bewirken. Anders als im *Werther*, wo der Herausgeber den Lesern verspricht, alles vorzulegen, was er auffinden konnte, beschreibt sich der Redaktor der *Wanderjahre* als eine Instanz, die für die Selektion des Materials zuständig ist: „Denn wir haben die bedenkliche Aufgabe zu lösen, aus den mannigfaltigsten Papieren das Werteste und Wichtigste auszusuchen“.¹⁹

Bemerkenswert ist dabei zum einen die Selbstbeschreibung des Redaktors als editoriales Dispositiv: Die Aufgabe des Redaktors, aus der Mannigfaltigkeit von Papieren das Wichtigste auszusuchen und so der Fülle an Material Herr zu werden, antizipiert Booths Bestimmung des *implied author*, der als „core of norms and

16 Müller: *Das Kreislerbuch*, S. XLI.

17 Goethe: *Wilhelm Meisters Wanderjahre*, S. 127. Diese „Zwischenrede“ fehlt in der Fassung von 1829. Zwar gibt es auch dort eine „Zwischenrede“, doch befindet sie sich an anderer Stelle und setzt einen anderen inhaltlichen Akzent, denn es heißt dort: „Hier aber finden wir uns in dem Falle, dem Leser eine Pause und zwar von einigen Jahren anzukündigen, weshalb wir gern, wäre es mit der typographischen Einrichtung zu verknüpfen gewesen, an dieser Stelle einen Band abgeschlossen hätten. Doch wird ja wohl auch der Raum zwischen zwei Kapiteln genügen, um sich über das Maß gedachter Zeit hinwegzusetzen, da wir längst gewohnt sind, zwischen dem Sinken und Steigen des Vorhangs in unserer persönlichen Gegenwart dergleichen geschehen zu lassen“ (ebd., S. 515).

18 Vgl. Neuhaus: „Die Archivfiktion in *Wilhelm Meisters Wanderjahren*“, S. 25.

19 Goethe: *Wilhelm Meisters Wanderjahre*, S. 127.

choices²⁰ für die Struktur des Gesamttextes verantwortlich ist. Goethes Redaktor tritt so besehen als explizite Vorform des *implied author* auf. Bemerkenswert ist dabei freilich auch, daß es sich bei der Mannigfaltigkeit von Papieren um ein Gemisch fremdartiger Stoffe handeln soll, die einen unterschiedlichen logischen Status haben: „Sogar fehlt es nicht an Heften der wirklichen Welt gewidmet, statistischen, technischen und sonst realen Inhalts. Diese als ungehörig abzusondern fällt schwer, da Leben und Neigung, Erkenntnis und Leidenschaft, sich wunderbar vereinigend, im engsten Bunde mit einander fortschreiten“.²¹

Das Archiv des Redaktors vereinigt literarische und nicht-literarische Texte miteinander und folgt – dies belegt das führungslos anmutende Arrangement des Gesamttextes – als *mise en abyme* jener disseminativen Dynamik der Zerstreung²², durch die sich Makariens Archiv auszeichnet. Angela, die Verwalterin des Archivs, berichtet, sie lese Makarien in schlaflosen Nächten manchmal ein Blatt ihres Archivs vor, „bei welcher Gelegenheit denn wieder auf eine merkwürdige Weise tausend Einzelheiten hervorspringen, eben als wenn eine Masse Quecksilber fällt und sich nach allen Seiten hin in die vielfachsten unzähligen Kügelchen zerteilt“.²³ Dieses quecksilberhafte Sich-Zerteilen ist nicht nur Metapher für die disseminative Dynamik einer infiniten Semiose, bei der „one sign gives birth to another“²⁴, vielmehr kündigt sich hier bereits jene Diffusion der Perspektiven an, die für Kunst und Literatur um 1900 bestimmend sein wird.

1902 läßt Hofmannsthal Lord Chandos in einem fiktiven Brief an Bacon die Gründe schildern, warum er „gänzlich“²⁵ auf literarische Betätigung verzichtet. Einer dieser Gründe besteht darin, daß Chandos im Zuge einer Selbstbeobachtung feststellt, er fühle sich gezwungen, alle Dinge wie unter einem Vergrößerungsglas „in einer unheimlichen Nähe zu sehen“.²⁶ Diese Einstellung mündet in eine Fragmentarisierung der Wahrnehmung, die für die Kunst des 20. Jahrhunderts bezeichnend ist: „Es zerfiel mir alles in Teile, die Teile wieder in Teile, und nichts mehr ließ sich mit einem Begriff umspannen“.²⁷

Die Konsequenz dieser Fragmentarisierung der Wahrnehmung ist die Negation der Möglichkeit, Wirklichkeit unter ein kohärentes begriffliches Konzept zu subsumieren. Im Anschluß daran stellt sich die Frage, was dies für das Verhältnis von Autorschaft und Herausgeberschaft bedeutet.

20 Booth: *The Rhetoric of Fiction*, S. 74.

21 Goethe: *Wilhelm Meisters Wanderjahre*, S. 127.

22 Vgl. Derrida: *Dem Archiv verschrieben*, S. 26.

23 Goethe: *Wilhelm Meisters Wanderjahre*, S. 388.

24 Peirce: *Collected Papers*, 2.229.

25 Hofmannsthal: „Ein Brief“, S. 461.

26 Ebd., S. 466.

27 Ebd.

10.2 Der Autor als Herausgeber um 1900

Es ist ein Gemeinplatz der Kunst- und Literaturwissenschaft, daß die Kunst um 1900 „neue Formen von Autorschaft“²⁸ entwickelt: Formen, die das Ergebnis von Collage- und Montagetechniken sind.²⁹ So vertritt Ingold die Auffassung, der Autor verwandele sich im 20. Jahrhundert in einen „Meta-Autor, der vorwiegend mit Versatzstücken und Zitaten“³⁰, also mit „Vorfabrikaten“³¹ operiert. Die Funktion dieses ‚Meta-Autors‘ besteht darin, „zwischen Vorlagen jeglicher Art neue *Beziehungen* herzustellen und auf solche Weise auch neue, von individuellem Kunstwillen unabhängige Strukturbildungen zu ermöglichen“.³² Die Prototypen dieser Art von ‚moderner‘ Autorschaft sind der Filmregisseur, der Photomonteur, der Verfertiger von Bild- und Textcollagen – sie alle verwirklichen „authentisches‘ Schöpferum einzig im sekundären Akt der Nachschöpfung, das heißt des Arrangierens und Inszenierens“.³³

In den Interpretationen des zweiten Teils dieser Arbeit wurde gezeigt, daß auch die Literatur um 1800 dem Herstellen neuer Beziehungen, dem Zitieren, Arrangieren und Inszenieren eine entscheidende Rolle beim Vollzug der *poiesis* zuweist. Zu fragen bleibt also, worin die Differenz zwischen den Inszenierungsbedingungen um 1800 und den Inszenierungsbedingungen um 1900 besteht und inwiefern sie das Verhältnis von Autorschaft und Herausgeberschaft von Relevanz ist.

Nach Ingold zeichnen sich die Autorschaftskonzepte des 20. Jahrhunderts durch drei Eigenschaften aus: *erstens* verzichten sie „auf individuelle Autorität und Originalität“³⁴, *zweitens* entfaltet sich im Rahmen dieses Autorschaftskonzepts die „strukturbildende Eigendynamik sprachlicher oder bildnerischer Prozesse“³⁵ *auto-poetisch*, *drittens* ist der Autor „an der eigentlichen Werkentstehung nur noch durch operative Beihilfe – nämlich durch Auswahl, Aufarbeitung, Assortierung und Montage des vorgegebenen Materials – beteiligt“.³⁶

All dies deutet darauf hin, daß der ‚moderne Autor‘ um 1900 in der Funktion Herausgeber aufgeht, ja daß er gewissermaßen in einem editorialen Dispositiv „hinter der Szene“ verschwindet.³⁷ Allerdings läßt sich bei der Selbstbeschreibung mo-

28 Wetzel: „Autor/Künstler“, S. 485 f.

29 Vgl. Möbius: *Montage und Collage*, S. 123 ff.

30 Ingold: *Der Autor am Werk*, S. 347.

31 Ebd.

32 Ebd.

33 Ebd., S. 346. Eisenstein etwa zieht für das *mise en scène* des Films die Konsequenz aus der von Hofmannsthal konstatierten Fragmentarisierung der Wahrnehmung, wenn er schreibt, die Montage folge dem Konzept einer „differenziert empfundenen und zerlegten ‚organischen‘ Welt, die dann wieder zu einer mathematisch fehlerfrei wirkenden Vorrichtung: zur Maschine, zusammengefügt wird“ (Eisenstein: „Die ungeahnte Naht“, S. 18).

34 Ingold: *Der Autor am Werk*, S. 347.

35 Ebd.

36 Ebd.

37 Vgl. Barthes: „La mort de l’auteur“, S. 64.

derner Autorschaft eine Merkwürdigkeit feststellen, die das „Fortleben des Autors [...] listenreich sichert“³⁸. Während der Autor um 1800 seine Autorschaft verneint, indem er sich als Herausgeber ausgibt, agiert der Autor um 1900 als selegierende und arrangierende editoriale Instanz, die für ihre Tätigkeit den Anspruch auf Autorschaft reklamiert.³⁹

Autorschaft um 1800 wird entweder als fiktive Herausgeberschaft oder als fiktive Selbstherausgeberschaft in Szene gesetzt. In beiden Fällen läßt sich eine Tendenz zur Allographisierung ausmachen, bei der man das, was man selbst geschrieben hat, als Geschriebenes eines fiktiven Anderen ausgibt. Um 1900 dagegen ist das Andere, das man herausgibt, tatsächlich Fremdmaterial: Die Montagen und *ready-mades* greifen auf Geschriebenes und Gemachtes von Anderen zurück. Die Authentizität des Kunstwerks beruht also auf der Eigenhändigkeit anderer, seine Originalität liegt in der Art, wie das Fremdmaterial selegiert und arrangiert wird. Dabei lassen sich unterschiedliche Strategien ausmachen, wie mit „Kleister und Schere“⁴⁰ Werke montiert werden.

Grundsätzlich ist zwischen Verfahren der verdeckten und der demonstrativen Montage zu unterscheiden.⁴¹ Sowohl die verdeckten als auch die demonstrativen Techniken der Montage sind Vollzugsform eines intertextuellen Prozesses der Absorption und Transformation⁴², bei dem alle Register der *greffe citationelle* gezogen werden: von der Anspielung über das wörtliche Zitat bis hin zur Montage von „Wirklichkeitsfetzen“.⁴³

Thomas Mann kann als Exponent einer verdeckten Zitat- und Montagetechnik gelten – so bezeichnet er sein Verfahren im Typhus-Kapitel der *Buddenbrooks* als „eine Art von höherem Abschreiben“.⁴⁴ Mit dem Abschreiben erfolgt freilich eine Modulation des Fremdmaterials. So stellt Mann in *Die Entstehung des Doktor Faustus* fest, das Zitat sei „Wirklichkeit, die sich in Fiktion verwandelt, Fiktion, die das Wirkliche absorbiert, eine eigentümlich träumerische und reizvolle Vermischung der Sphären“.⁴⁵ Daß Mann davon spricht, im Zuge der ‚Vermischung der Sphären‘ werde Wirklichkeit ‚in Fiktion verwandelt‘, macht deutlich, daß er das Zitieren als verdeckten Aneignungsprozeß versteht, in dessen Rahmen das Fremdmaterial fiktionalisiert wird. Im Gegensatz dazu verweisen demonstrative Zitat- und Montagetechniken, wie sie von Karl Kraus, aber auch von den Dadaisten eingesetzt wurden, ostentativ auf die Heterogenität und Alterität des Fremdmaterials.

38 Foucault: „Was ist ein Autor?“, S. 13.

39 Vgl. Möbius, der feststellt: „Alle Künstler-Monteurs sahen sich in der Alternative, als Ingenieure oder als Künstler verstanden zu werden. Nach der programmatisch betonten Anfangszeit entschieden sie sich, soweit es zu überblicken ist, durchgängig für den Künstler“ (Möbius: *Montage und Collage*, S. 455).

40 Lessing: „Briefe, die neueste Literatur betreffend“, in: ders.: *Werke*, Bd. 5, S. 71.

41 Vgl. Möbius: *Montage und Collage*, S. 15 f.

42 Kristeva: *Sémeiotiké – Recherches pour une sémanalyse*, S. 146.

43 Muschg: „Nachwort des Herausgebers“ zu Döblin: *Berlin Alexanderplatz*, S. 419.

44 Mann: *Briefe 1937–1947*, S. 470. Vgl. Auch Grawe: „Eine Art von höherem Abschreiben“, S. 116.

45 Mann: „Die Entstehung des Doktor Faustus. Roman eines Romans“, S. 151.

Kraus, der Herausgeber der *Fackel* und ab 1911 deren einziger Autor, vollzieht seine Sprach- und Kulturkritik mit Hilfe des Zitats und der Zitatmontage: „Das Zitieren ist nicht nur die stärkste stilistische Leistung der Fackel, sondern auch die größte Arbeit. Ich wende an diese Zitate mehr geistige Mühe als die Autoren an die Originale“.⁴⁶ Diese geistige Mühe besteht darin, mit degenerierten Indices auf das im Zitat gesagte „Unsäglichste“⁴⁷ hinzuweisen. In seinen Zitatmontagen tritt der Herausgeber-Autor Kraus als kommentierende Instanz nur mehr im Protokoll der Überschriften, in der tonalen Hervorhebung der Typographie und im dialogischen Zwischenraum der Zitate auf. Seine Funktion besteht erklärtermaßen darin, „die Zeit in Anführungszeichen zu setzen und die Zitate selbst in Druck und Klammern sich verzerren zu lassen“.⁴⁸ Die Prämisse dieses Zitiervorgangs ist, daß bereits „das Umbetten eines fremden Satzes“⁴⁹, also der Szenenwechsel, den der Satz durch sein Zitiert-Werden im Rahmen der *Fackel* erfährt, eine entlarvende, aufklärende Wirkung hat: Der Rahmenwechsel muß vom Leser im Zuge einer interpretativen Aufpfropfung mitvollzogen werden, die das in den Zitaten Gesagte zu einem Symptom des herrschenden Zeitgeistes umwertet.

In eine andere Richtung zielt das Zitiervorgang der Dadaisten, über die Benjamin schreibt: „Sie montierten Stoffreste, Straßenbahnbillets, Glasscherben, Knöpfe, Streichhölzer und sagten damit: Ihr werdet mit der Wirklichkeit nicht mehr fertig“.⁵⁰ Montage bedeutet also keineswegs nur, daß ein Ganzes „aus Realitätsfragmenten zusammengesetzt ist“⁵¹, sondern auch, daß sich diese ‚Wirklichkeitsfetzen‘ nicht mehr bruchlos zu einem Ganzen zusammenfügen lassen. Im literarischen Kontext wird nicht nur das Material als Material vorgezeigt und „seine Vorprägung“⁵² deutlich gemacht; vielmehr wird in der demonstrativen Montage das ‚Aufgepfropft-Sein‘ des Materials in Szene gesetzt. So regt Tzara im berühmtesten seiner dadaistischen Manifeste an, einen Zeitungsartikel zu zerschneiden – „Nehmt eine Zeitung. Nehmt Scheren“⁵³ – und aus den Wörtern ein Zufallsgedicht zu erzeugen: „gebt sie in eine Tüte. Schüttelt leicht“.⁵⁴ Dabei liegt die dadaistische Provokation in der Behauptung: „Das Gedicht wird Euch ähneln“.⁵⁵ Hier wird die „archaische Geste“⁵⁶ des Ausschneidens und Zusammenklebens von Geschriebenem zur Selbstdarstellung eines Konzepts, welches das Subjekt gerade nicht mehr als „unendlich originelle[n] Schriftsteller“ präsentiert⁵⁷, sondern einen

46 Kraus: *Die Fackel*, Nr. 640–648, Januar 1924, S. 18.

47 Kraus: *Die Fackel*, Nr. 400–403, Sommer 1914, S. 46.

48 Ebd.

49 Hage: *Collagen in der deutschen Literatur*, S. 78.

50 Benjamin: „Bekränzter Eingang“, S. 560.

51 Bürger: *Theorie der Avantgarde*, S. 97 f.

52 Scheffer: *Anfänge der experimentellen Literatur*, S. 41.

53 Tzara: *Sieben Dada Manifeste*, S. 90 f.

54 Ebd.

55 Ebd.

56 Ebd.; Compagnon: *La Seconde main*, S. 17.

57 Tzara: *Sieben Dada Manifeste*, S. 90 f.

Prozeß der Selektion porträtiert⁵⁸, der von jedem ausgeführt werden kann. Das schöpferische Subjekt kommt nur mehr als Teil eines Selektionsprozesses ins Spiel, der durch ein Moment realer Kontingenz bestimmt wird. Dieses Moment realer Kontingenz tritt im Arrangement auf zweifache Weise als „signifikante Struktur“⁵⁹ zutage: Zum einen zeigt sich am Arrangement, daß das Material „so unwesentlich [ist] wie ich selbst. Wesentlich ist das Formen“.⁶⁰ Zum anderen wird Wirklichkeit als kontingente, genuin indexikalische Spur der *partage*, nämlich als ‚Herausgerissenes‘, ins Werk hineinkopiert. „In der Dichtung“, so Schwitters, „werden die Worte aus ihrem alten Zusammenhang gerissen, entformelt und in einen neuen künstlerischen Zusammenhang gebracht, sie werden Form-Teile der Dichtung, weiter nichts“.⁶¹

Das so verstandene Verfahren der demonstrativen Montage ist eine Vollzugsform modulierender Aufpfropfung, die das rekontextualisierte Material in seinem ‚Herausgerissensein‘ aus dem alten Zusammenhang und in seinem ‚Aufgepfropft-Sein‘ auf den neuen, künstlerischen Zusammenhang vorführt. Damit diese doppelte Geste als solche erkannt wird, muß der Leser eine interpretative Aufpfropfung vollziehen – er ist aufgefordert, in der Konfrontation mit dem montierten Sprachmaterial selbst die „Risse, Brüche und Übergänge zu suchen“.⁶²

Was in den *Wanderjahren* nur als extreme Möglichkeit erwogen wurde, nämlich aus Heften zu zitieren, die „der wirklichen Welt gewidmet [sind]“⁶³, wird in den Montageverfahren des 20. Jahrhunderts zum Grundprinzip des Montageverfahrens: das Hineinkopieren von Wirklichkeitsfetzen in den literarischen Rahmen. Dies geschieht in Döblins *Berlin Alexanderplatz* – einem Roman, der paradigmatisch die Technik literarischer Montage vorführt.⁶⁴ Benjamin beschreibt *Berlin Alexanderplatz* als ein Werk, bei dem die Montagetechnik eine besondere Funktion erhält: „Die Montage sprengt den ‚Roman‘, sprengt ihn im Aufbau wie auch stilistisch, und eröffnet neue, sehr epische Möglichkeiten“.⁶⁵

Die neuen, ‚sehr epischen‘ Möglichkeiten sprengen den Rahmen des Romans, weil der Montage-Roman die „Unabhängigkeit des Textes vom Autor“⁶⁶ demonstriert. Diese Unabhängigkeitserklärung impliziert, daß sich der Text von der Autorität seines diskursiven Vaters als maßgeblicher Rahmungsinstanz trennt. Mehr noch: In der Zitatmontage und dem literarischen *ready-made* kommt „ein Gefühl der Aus-

geliefertheit an die bedrängenden Fremdkörper“ zum Ausdruck: „Das fremde Wortmaterial läßt keinen Rahmen mehr zu. Es geht nicht in einer größeren Struktur auf, sondern bildet, neu kombiniert und arrangiert, selbst die Struktur“.⁶⁷

Indem sich die Zitate „gegenseitig zum Kontext“⁶⁸ werden, verschwindet der Autor als Arrangeur weitgehend hinter der montierten Struktur. Umgekehrt wirkt das zitierte Material so, als trete es „unmittelbar vor den Leser“.⁶⁹ Hieraus ergibt sich ein neuer Realitäts- und Authentizitätseffekt: In dem Maße, in dem die Rahmung des Diskurses scheinbar durch die zitierten Materialien selbst ins Werk gesetzt wird, bekommen die Spuren der *partage*, die sich an den Wirklichkeitsfetzen zeigen, den Charakter von Signaturen der Wirklichkeit. Diese *signatures authentiques* sind keine „Ersatz-Anzeichen“⁷⁰, sondern werden als genuin indexikalische ‚Ausrisse‘, die Anspruch auf „Wirklichkeitsechtheit“⁷¹ erheben, in den Rahmen der Montage hineinkopiert.

Der Umstand, daß die „Vielzahl der sprachlichen Fremdmaterialien“ dem Erzähler „einen Teil seiner Autorschaft“ entzieht⁷², wirft die Frage auf, in welcher Form der Autor im Montage-Roman überhaupt noch zur Sprache kommt. Döblins Auffassung von Autorschaft offenbart in dieser Hinsicht eine interessante Ambivalenz: Einerseits sieht sich Döblin – wie Mann – als Instanz, deren Rolle sich aufs Abschreiben beschränkt.⁷³ Um etwa den Lauf der Rhône zu schildern, schreibt Döblin Geographieartikel ab und bekennt: „[...] das ist alles so herrlich und seine Mitteilung so episch, daß ich gänzlich überflüssig dabei bin“.⁷⁴ Andererseits beharrt Döblin auf seinem Anspruch, auch im Rahmen des Montage-Romans als Autor zu Wort zu kommen: Seiner Meinung nach „darf“, „soll“ und „muß“ der Autor „im epischen Werk mitsprechen“.⁷⁵ Darüber hinaus hat er „zu zeigen und zu beweisen, daß er ein Faktum und ein Stück Realität ist [...]. Selber Faktum sein und sich Raum schaffen dafür in seinen Werken, das macht den guten Autor“.⁷⁶

Der Raum, den sich der ‚gute Autor‘ in seinem Werk schafft, ist freilich in erster Linie ein editorialer: Es ist der Raum zwischen arrangierten Wirklichkeitsfetzen, an deren zerrissenen „Kanten“⁷⁷ sich der Einbruch der Wirklichkeit ins Werk zeigt. In der Inszenierung dieses Zwischenraums tritt der Autor-Herausgeber als „Ich“ und als „Tat“⁷⁸ aus dem Arrangement hervor, indem er im Rahmen seiner editorialen Tätigkeit die latenten „Produktionskräfte“⁷⁹ der Sprache aktiviert. Der

58 Die Auffassung, daß sich aus dem arrangierten Sprachmaterial ein Bild ergibt, vertritt auch Schwitters, wenn er in seiner Programmschrift „Merz“ feststellt: „Ich habe Gedichte aus Worten und Sätzen so zusammengeliebt, daß die Anordnung rhythmisch eine Zeichnung ergibt. Ich habe umgekehrt Bilder und Zeichnungen geklebt, auf denen Sätze gelesen werden sollen. [...] Dieses geschah, um die Grenzen der Kunstarten zu verwischen“ (Schwitters: „Merz“, S. 7).

59 Derrida: *Grammatologie*, S. 273.

60 Schwitters: „Merz“, S. 5.

61 Schwitters: *Merz 1*, zit. nach Scheffer: *Anfänge der experimentellen Literatur*, S. 41.

62 Scheffer: *Anfänge der experimentellen Literatur*, S. 62.

63 Ebd.

64 Stenzel: „Mit Kleister und Schere“, S. 39.

65 Benjamin: „Krisis des Romans. Zu Döblins *Berlin Alexanderplatz*“, S. 231 f.

66 Stenzel: „Mit Kleister und Schere“, S. 40.

67 Hage: *Collagen in der deutschen Literatur*, S. 72.

68 Möbius: *Montage und Collage*, S. 58.

69 Ebd.

70 Luhmann: „Die Form der Schrift“, S. 365.

71 Stenzel: „Mit Kleister und Schere“, S. 39 f.

72 Möbius: *Montage und Collage*, S. 454.

73 Vgl. Döblin: *Aufsätze zur Literatur*, S. 113 f.

74 Ebd., S. 114.

75 Ebd.

76 Ebd., S. 115.

77 Foucault: „Was ist ein Autor?“, S. 17.

78 Döblin: *Aufsätze zur Literatur*, S. 245.

79 Ebd., S. 243.

„gute Autor“ zeigt sich darin, daß er *als realer Herausgeber* Wirklichkeitsfetzen zitierend arrangiert und als realer Autor eine Verbindung zu den Produktivkräften der Sprache herstellt.

10.3 Der Ausblick im Rückblick

Halten wir abschließend fest: Der Fiktion der archaischen Geste des Reißens um 1800 steht um 1900 die Realität des Reißens als einer „empirischen Intervention“⁸⁰ des Künstlers gegenüber. Der aus seinem alltäglichen Zusammenhang herausgerissene Wirklichkeitsfetzen wird einem literarischen Inszenierungszusammenhang aufgepfropft, der diesen wiederum in seinem ‚Aufgepfropft-Sein‘ präsentiert. Der Austriff verweist dabei nicht nur genuin indexikalisch auf seinen Ursprungskontext zurück, sondern kann auch als degenerierter Index für sein eigenes ‚Herausgerissensein‘ gedeutet werden. Dieses Herausgerissensein von Teilen steht für ein Kunstkonzept, das nicht mehr den Anspruch erhebt, eine organische Einheit zu stiften, sondern das verwendete Material als Fremdkörper zu inszenieren, der sich der bruchlosen Integration in den neuen Kontext widersetzt. Indem die moderne Kunst die Brüchigkeit der „Veredelungsstellen“⁸¹ zur Schau stellt, verweist sie auf das Risiko jeder *greffe*, deren „risque de rejet“⁸² darin liegt, daß der transplantierte Teil vom Ganzen abgestoßen wird.

Die „Kraft zum Bruch“⁸³, die das Verfahren der demonstrativen Montage auszeichnet, erweist sich so besehen als demonstrative Interferenz von Kräften – der Kraft der Abstoßung von Fremdkörpern einerseits, der Kraft zur absorbierenden „Verwandlung des *Fremden* in ein *Eignes*“⁸⁴ andererseits. Durch diese Interferenz wird die Montage zu einem editorialem Rahmungsverfahren, mit dem „das spezifische Material der Fragmente“, aber auch „das Spezifische des aufnehmenden Werkes“⁸⁵ bewußt gemacht wird: Der Rezipient ist aufgefordert, interpretative Aufpfropfungen zu vollziehen und seine Aufmerksamkeit auf die Verkörperungs- und Inszenierungsbedingungen des montierten Werks zu lenken.

Dies hat drei Konsequenzen. *Erstens* bewirken die demonstrativ vorgeführten Bruchstellen eine „Entblößung des Kunstgriffs“⁸⁶ der Montage: Das editoriale Dispositiv wird als technischer Rahmungsprozeß offenbar. *Zweitens* kommt mit der

80 Compagnon: *La Seconde main*, S. 17.

81 Vgl. Allen: *Pfropfen und Beschneiden*, S. 64.

82 Compagnon: *La Seconde main*, S. 31.

83 Derrida: „Signatur Ereignis Kontext“, S. 27.

84 Novalis: *Schriften*, Bd. 2, S. 646.

85 Möbius: *Montage und Collage*, S. 65.

86 Vgl. Eisenstein: „Die ungeahnte Naht“, S. 11.

Montage der Aspekt der Intermedialität ins Spiel: sei es als Frage nach dem „konzeptionellen Miteinander“⁸⁷, sei es als Beobachtung der „grundlegenden Differenzstruktur“⁸⁸ der miteinander gekoppelten Medien. In beiden Fällen geht es um die Bedingungen der „Inszenierung eines Fremdmediums in einem Werk“.⁸⁹ *Drittens* steht die *Performance* der Abstoßungskräfte in einem merkwürdigen Spannungsverhältnis zu dem juristischen *Performativ* der Aneignung des Fremdmaterials. Der Künstler eignet sich die Fundstücke dadurch an, daß er sie neu benennt und signiert. Seine auktoriale Tätigkeit besteht also darin, daß er die performativen Gesten der Funktion Autor als Gesten emphatischer Autorschaft ausführt⁹⁰, obwohl er bloß die Funktion eines Herausgebers übernimmt. Während sich der Autor um 1800 als Herausgeber eines Werks ausgibt, das er (zum größten Teil) selbst geschrieben hat, betrachtet der Meta-Autor um 1900 das von ihm bloß bearbeitete Fremdmaterial als eigenes Werk. Zugespißt formuliert: Um 1800 tritt der Autor als fiktiver Herausgeber, um 1900 der faktische Herausgeber als Autor auf.

Es gibt noch eine zweite Differenz, die für das Verhältnis von Autorschaft und Herausgeberschaft von Relevanz ist: Der Vollzug des editorialem Dispositivs um 1900 impliziert eine neue Einstellung zur Technik als einem poetischen Verfahren. Das Prinzip der Montage zeichnet „Kunst als Fabrikation“ aus⁹¹, indem es „mit einer Methode, welche die Erkenntnistheorie die deiktische nennt“⁹², zeigt, daß seine Teile künstlich zusammengesetzt sind. An dieser Künstlichkeit zeigt sich aber auch der Einfluß der Technik. So kritisiert Benn das „Getue“ in den Romanen: „als ob es an sich weiterginge und etwas geschähe“, nein, der Künstler ist es, „der weitermuß, sammelt, gruppiert“.⁹³ Indem die Aufmerksamkeit im Rahmen der Montageverfahren auf die Artifizialität des Kunstwerks gelenkt wird, rückt die Technik in den Blick, die parergonal im Inneren dieses Verfahrens mitwirkt: „Die Technik selbst ist das Problem und man soll sie ruhig bemerken“.⁹⁴

War die Herausgeberfiktion des 18. und 19. Jahrhunderts eine explizite Personifizierung der Funktion Herausgeber, so wird die Funktion Herausgeber im modernen Roman zumeist nur noch „latent“⁹⁵ ausgeführt. Gab die Herausgeber-

87 Müller: *Intermedialität. Formen moderner kultureller Kommunikation*, S. 31 f.

88 Spielmann: *Intermedialität*, S. 36. Vgl. auch Paech: „Intermedialität. Mediales Differenzial und transformative Figuration“, S. 16.

89 Wolf: „Intermedialität als neues Paradigma der Literaturwissenschaft?“, S. 88. Siehe auch Wirth: „Hypertextualität als Gegenstand einer ‚intermedialen Literaturwissenschaft‘“, S. 416.

90 Berühmtes Beispiel hierfür ist Duchamps *Fountain* – ein von ihm datiertes und signiertes, industriell gefertigtes Pissoir. Die Pointe dieses Kunstwerks liegt nicht nur in dem deklarativen Akt, mit dem es zum Kunstwerk erklärt wird, sondern auch in den Strategien, dieses Kunstwerk im Rahmen der ‚Institution Kunst‘ zur Geltung zu bringen. Duchamp signierte sein *ready-made* mit dem Namen „R. Mutt“, da er in der Kommission saß, die darüber entschied, ob die *Fountain* ausgestellt werden sollte. Obwohl sich die Kommission dagegen entschied, wurde die *Fountain* zum Mythos des Konzepts des *ready-made* (vgl. Daniels: *Duchamp und die anderen*, S. 177 ff.).

91 Klotz: „Zitat und Montage in neuerer Literatur und Kunst“, S. 24.

92 Adorno: *Ästhetische Theorie*, S. 232 f.

93 Benn: „Doppelleben“, S. 2028 f.

94 Ebd., S. 2029.

95 Martínez-Bonati: „Die logische Struktur der Dichtung“, S. 198.

fiktion als *Prosopopöia* der Funktion Herausgeber nicht nur ein Gesicht, sondern war „die Figur für die Frage ‚wer spricht?‘“⁹⁶, so lassen die Zitat- und Montageverfahren des modernen Romans die Funktion Herausgeber als technisch gerahmtes, editoriales Dispositiv in Erscheinung treten. Der Realitätseffekt wird nicht nur erzielt, indem die zitierten Wirklichkeitsfetzen selbst „zum Sprechen“⁹⁷ gebracht werden, sondern dadurch, daß die Montage ostentativ als über-individueller, *technischer Vollzug* in Szene gesetzt wird.

Dabei steht die Montagetechnik im Dienste einer diskursiven Strategie, welche die Aufgabe einer „erhöhten Selbstbeobachtung in der Kunst“⁹⁸ auf den Leser überträgt: Der Leser soll – irritiert durch die Technik der Montage – die Differenz zwischen Kunst und Leben, System und Umwelt, Fiktionalität und Faktualität im Rahmen des Interpretationsprozesses reflektieren. Diese Irritation durch die Montagetechnik ist nicht mehr nur als metafiktionaler Kommentar der „Technik der Doppelrahmung“⁹⁹, sondern als metapoetischer Kommentar der Situation von Autor und Leser im primären Rahmen einer technizistischen Lebenswelt zu verstehen: Die parergonale Rahmung des editoriales Dispositivs durch die Technik setzt den Autor der Gefahr aus, nur noch als Variable und nicht mehr als Subjekt der Funktion Autor zu agieren. Auch für den Leser ändern sich die Rahmenbedingungen: Er macht „den Produktionsprozeß mit dem Autor mit“¹⁰⁰, denn das Werk wird ihm nicht mehr „fertig vorgelegt“; vielmehr erlebt der Leser die Entstehung des Werks „in statu nascendi“.¹⁰¹ Das heißt: Während die Literatur um 1800 die Geburt des Autors aus dem Geist der Herausgeberfiktion vorführte, impliziert die Literatur um 1900 die Geburt des Lesers als Mit-Herausgeber.

96 Menke: *Prosopopöia*, S. 139.

97 Adorno: *Ästhetische Theorie*, S. 232 f.

98 Frank: *Narrative Gedankenspiele*, S. 63.

99 Luhmann: *Die Kunst der Gesellschaft*, S. 178.

100 Döblin: *Aufsätze zur Literatur*, S. 123.

101 Ebd.

LITERATUR

Sigelliste

- A Wieland, Christoph Martin: *Geschichte des Agathon* (1766–1767), hg. v. Klaus Manger, in: ders.: *Werke*, hg. v. Gonthier-Louis Fink u. a., Bd. 3, Frankfurt a. M. 1986
- F Jean Paul: *Leben Fibels* (1811), in: ders.: *Werke in zwölf Bänden*, hg. v. Norbert Miller, München 1975, Bd. 11
- G Brentano, Clemens: *Godwi oder Das steinerne Bild der Mutter. Ein verwilderter Roman von Maria* (1801), hg. v. Ernst Behler, Stuttgart 1995
- H Jean Paul: *Hesperus. Oder 45 Hundposttage. Eine Lebensbeschreibung* (1795), in: ders.: *Werke in zwölf Bänden*, hg. v. Norbert Miller, München 1975, Bd. 1 u. 2
- M Hoffmann, E. T. A.: *Lebens-Ansichten des Katers Murr nebst fragmentarischer Biographie des Kapellmeisters Johannes Kreisler in zufälligen Makulaturblättern* (1820–1821), in: ders.: *Sämtliche Werke*, Bd. 5, hg. v. Hartmut Steinecke/Gerhard Allroggen, Frankfurt a. M. 1992
- S Jean Paul: *Blumen-, Frucht- und Dornenstücke oder Ebestand, Tod und Hochzeit des Armenadvokaten F. St. Siebenkäs* (1796–1797), in: ders.: *Werke in zwölf Bänden*, hg. v. Norbert Miller, München 1975, Bd. 3
- W Goethe, Johann Wolfgang: *Die Leiden des jungen Werthers* (1774), hg. v. Waltraud Wietölter/Christoph Brecht, in: ders.: *Sämtliche Werke*, Bd. 8, Frankfurt a. M. 1994

Primärliteratur

- Alembert, Jean Le Rond d': „Discours Préliminaire des Editeurs“, in: *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, hg. v. Denis Diderot/d'Alembert, Paris u. a. 1751–1780 (ND Stuttgart 1966), Bd. 1, Paris 1751, S. i–xlv
- Alembert, Jean Le Rond d': *Einleitung zur Enzyklopädie*, hg. v. Günther Mensching, Hamburg 1997
- Aristoteles: *Erste Analytik (Organon III)*, übers. v. Paul Gohlke, Paderborn 1953
- Aristoteles: *Nikomachische Ethik*, übers. u. hg. v. Olof Gigon, München 1975
- Aristoteles: *Poetik*, übers. u. hg. v. Manfred Fuhrmann, Stuttgart 1982
- Aristoteles: *Rhetorik*, übers. u. hg. v. Franz G. Sieveke, München 1980
- Baudelaire, Charles: „Vom Wesen des Lachens“, in: ders.: *Sämtliche Werke in acht Bänden*, hg. v. Friedhelm Kemp/Claude Pichois/Wolfgang Drost, Bd. 1, München u. a. 1977, S. 284–305

- Benn, Gottfried: „Doppelleben“, in: ders.: *Gesammelte Werke*, hg. v. Dieter Wellershoff, Bd. 3, Frankfurt a. M. 2003, S. 1935–2038
- Benn, Gottfried: „Probleme der Lyrik“, in: ders.: *Gesammelte Werke*, hg. v. Dieter Wellershoff, Bd. 2, Frankfurt a. M. 2003, S. 1058–1096
- Bergson, Henri: *Das Lachen. Ein Essay über die Bedeutung des Komischen* (1900), Darmstadt 1988
- Blanckenburg, Friedrich von: *Versuch über den Roman*, Leipzig 1774 (ND Stuttgart 1965)
- Bodmer, Johann Jakob: *Critische Betrachtungen über die Poetischen Gemälde Der Dichter*, Zürich 1741 (ND Frankfurt a. M. 1971)
- Bodmer, Johann Jakob/Johann Jakob Breitinger, *Die Discourse der Mahlern*, Nr. 1–3, Zürich 1721–1722 (ND Hildesheim 1969)
- Böhmer, Justus Henning: „Sendschreiben an die Verfasser“, in: *Abgesonderte Bibliothec Oder: Zulängliche Nachrichten und Unpartheyische Gutachten Von einigen mehrentheils neuen Büchern und andern gelehrten Materien*, Halle 1718
- Böhmer, Justus Henning: *Kurtze Einleitung Zum Geschickten Gebrauch der ACTen*. Neue Auflage, Frankfurt 1737
- Breitinger, Johann Jakob: *Critische Dichtkunst*, Zürich 1740, 2 Bde. (ND Stuttgart 1966, mit einem Nachwort v. Wolfgang Bender)
- Brentano, Clemens: *Godwi oder Das steinerne Bild der Mutter; ein verwilderter Roman von Maria*, hg. v. Werner Bellmann, in: ders.: *Sämtliche Werke und Briefe*, Bd. 16/1, Stuttgart u. a. 1978
- Brentano, Clemens: *Godwi oder Das steinerne Bild der Mutter. Ein verwilderter Roman von Maria* (1801), hg. v. Ernst Behler, Stuttgart 1995
- Cervantes, Miguel de: *Leben und Taten des scharfsinnigen Edlen Don Quixote von La Mancha* (1605–1615), 2 Bde., übers. v. Ludwig Tieck, Berlin 1986
- Cicero, Marcus Tullius: *De oratore/Über den Redner*, lat.-dt., übers. u. hg. v. Harald Merklin, Stuttgart 1976
- Cicero, Marcus Tullius: *De inventione/Über die Auffindung des Stoffes*, in: ders.: *De inventione/De optimo genere oratorum*, lat.-dt., hg. u. übers. v. Theodor Nüßlein, Düsseldorf u. a. 1998
- Defoe, Daniel: *The Life and Strange Surprizing Adventures of Robinson Crusoe, of York, Mariner* (1719), New York/London 1994
- Diderot, Denis: Artikel „Enzyklopädie“ (1755), in: *Artikel aus der von Diderot und d'Alembert herausgegebenen Enzyklopädie*, hg. v. Manfred Naumann, übers. v. Theodor Lücke, Leipzig 1984, S. 314–416
- Diderot, Denis: „Lobrede auf Richardson“ (1762), in: ders.: *Ästhetische Schriften*, hg. v. Friedrich Bassenge, übers. v. Friedrich Bassenge/Theodor Lücke, Berlin u. a. 1967, Bd. 1, S. 403–418
- Diderot, Denis: „Das Paradox über den Schauspieler“ (1769), in: ders.: *Ästhetische Schriften*, hg. v. Friedrich Bassenge, übers. v. Friedrich Bassenge/Theodor Lücke, Berlin u. a. 1967, Bd. 2, S. 481–538
- Diderot, Denis: *Ceuvres esthétiques*, hg. v. Paul Vernière, Paris 1959
- Diderot, Denis/Jean Le Rond d'Alembert (Hg.): *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Paris u. a. 1751–1780 (ND Stuttgart 1966)
- Döblin, Alfred: *Aufsätze zur Literatur*, Olten u. a. 1963
- Döblin, Alfred: *Berlin Alexanderplatz* (1929), München 1997

- Fichte, Johann Gottlieb: „Beweis der Unrechtmässigkeit des Büchernachdrucks“ (1791), in: ders.: *Sämtliche Werke*, hg. v. Immanuel Hermann Fichte, Bd. 8, Berlin 1846, S. 223–244
- Fichte, Johann Gottlieb: *Beitrag zur Berichtigung der Urtheile des Publicums über die französische Revolution* (1793), in: ders.: *Sämtliche Werke*, hg. v. Immanuel Hermann Fichte, Bd. 6, Berlin 1845, S. 37–288
- Fichte, Johann Gottlieb: *Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre* (1794), in: ders.: *Sämtliche Werke*, hg. v. Immanuel Hermann Fichte, Bd. 1, Berlin 1845, S. 83–328
- Fichte, Johann Gottlieb: „Ueber Geist und Buchstab in der Philosophie“ (1794), in: ders.: *Sämtliche Werke*, hg. v. Immanuel Hermann Fichte, Bd. 8, Berlin 1846, S. 270–300
- Fichte, Johann Gottlieb: „Versuch einer neuen Darstellung der Wissenschaftslehre“ (1797), in: ders.: *Sämtliche Werke*, hg. v. Immanuel Hermann Fichte, Bd. 1, Berlin 1845, S. 519–534
- Fichte, Johann Gottlieb: *Darstellung der Wissenschaftslehre. Aus dem Jahre 1801*, in: ders.: *Sämtliche Werke*, hg. v. Immanuel Hermann Fichte, Bd. 2, Berlin 1845, S. 1–163
- Fichte, Johann Gottlieb: *Die Grundzüge des gegenwärtigen Zeitalters* (1806), in: ders.: *Sämtliche Werke*, hg. v. Immanuel Hermann Fichte, Bd. 7, Berlin 1846, S. 1–256
- Fielding, Henry: *The History of Joseph Andrews* (1742), Oxford 1967
- Furetière, Antoine: *Dictionnaire universel, Contenant generalement tous les Mots François [...]*, 3 Bde., Den Haag/Rotterdam 1690
- Gellert, Christian Fürchtegott: „Briefe, nebst einer praktischen Abhandlung von dem guten Geschmacke in Briefen“ (1751), in: ders.: *Gesammelte Schriften. Kritische, kommentierte Ausgabe*, hg. v. Bernd Witte, Bd. 4, Berlin u. a. 1989, S. 107–152
- Goethe, Johann Wolfgang: *Die Leiden des jungen Werthers*, Leipzig 1774 (ND Frankfurt a. M. 1967)
- Goethe, Johann Wolfgang: *Die Leiden des jungen Werthers* (1774), hg. v. Waltraud Wiethölter/Christoph Brecht, in: ders.: *Sämtliche Werke*, Bd. 8, Frankfurt a. M. 1994
- Goethe, Johann Wolfgang: *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, 4 Bde., Berlin 1795–1796
- Goethe, Johann Wolfgang: „Briefe aus der Schweiz“ (1808), in: ders.: *Sämtliche Werke*, Bd. 8, hg. v. Waltraud Wiethölter/Christoph Brecht, Frankfurt a. M. 1994, S. 594–609
- Goethe, Johann Wolfgang: *Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit* (1811 ff.), in: ders.: *Werke*, Hamburger Ausgabe in 14 Bänden, hg. v. Erich Trunz, Bd. 10, Hamburg 1959
- Goethe, Johann Wolfgang: *Wilhelm Meisters Wanderjahre* (1821 ff.), in: ders.: *Sämtliche Werke*, Bd. 10, hg. v. Gerhard Neumann/Hans-Georg Dewitz, Frankfurt a. M. 1989
- Gottsched, Johann Christoph: *Versuch einer Critischen Dichtkunst. Anderer besonderer Theil* (1730), in: ders.: *Ausgewählte Werke*, Bd. 6/2, hg. v. Joachim Birke/Brigitte Birke, Berlin u. a. 1973
- Gottsched, Johann Christoph: *Versuch einer Critischen Dichtkunst vor die Deutschen* (1751) [Auszüge], in: ders.: *Schriften zur Literatur*, hg. v. Horst Steinmetz, Stuttgart 1989, S. 12–196
- Gottsched, Johann Christoph: „Von poetischen Sendschreiben oder Briefen“ [Abschnitt aus: *Versuch einer Critischen Dichtkunst*], in: ders.: *Ausgewählte Werke*, Bd. 6/2, hg. v. Joachim Birke/Brigitte Birke, Berlin u. a. 1973, S. 139–165.
- Grimm, Jakob: „Vorrede zu Deutsche Sagen, Bd. 1 (1816)“, in: ders.: *Schriften und Reden*, Stuttgart 1985, S. 47–55

- Hamann, Johann Georg: „Leser und Kunstrichter nach perspectivischem Unebenmaaße“ (1762), in: ders.: *Sämtliche Werke*, hg. v. Josef Nadler, Bd. 2, Wien 1950, S. 339–349
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Phänomenologie des Geistes* (1807), in: ders.: *Werke*, hg. v. Eva Moldenhauer/Karl Markus Michel, Bd. 3, Frankfurt a. M. 1973
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Vorlesungen über die Ästhetik* (1835–1838), Bd. 1, in: ders.: *Werke*, hg. v. Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel, Bd. 13, Frankfurt a. M. 1986
- Herder, Johann Gottfried: „Abhandlung über den Ursprung der Sprache“ (1772), in: ders.: *Philosophische Schriften*, hg. v. Erich Heintel, Hamburg 1960
- Herder, Johann Gottfried: „Von deutscher Art und Kunst“ (1773), in: ders.: *Werke in fünf Bänden*, hg. v. Wilhelm Dobbek, Bd. 1, Weimar 1963, S. 257–320
- Herder, Johann Gottfried: „Briefe zur Beförderung der Humanität“, hg. v. Heinz Stolpe, Bd. 1–2, Berlin u. a. 1971.
- Hofmannsthal, Hugo von: „Ein Brief“ (1902), in: ders.: *Erzählungen. Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden*, hg. v. Bernd Schoeller, Frankfurt a. M. 1979
- Hoffmann, E. T. A.: *Lebens-Ansichten des Katers Murr nebst fragmentarischer Biographie des Kapellmeisters Johannes Kreisler in zufälligen Makulaturblättern* (1820–1821), in: ders.: *Sämtliche Werke*, Bd. 5, hg. v. Hartmut Steinecke/Gerhard Allroggen, Frankfurt a. M. 1992
- Hoffmann, E. T. A.: „Schreiben an den Herausgeber“, in: ders.: *Sämtliche Werke*, Bd. 5, hg. v. Hartmut Steinecke/Gerhard Allroggen, Frankfurt a. M. 1992, S. 569–574
- Hoffmann, E. T. A.: „Ein Brief des Kapellmeisters Johannes Kreisler“, in: ders.: *Sämtliche Werke*, Bd. 3, hg. v. Hartmut Steinecke/Gerhard Allroggen, Frankfurt a. M. 1985, S. 660–665
- Huet, Pierre Daniel: *Traité de l'origine des romans*. Faksimiledrucke nach der Erstausgabe von 1670 und der [Eberhard Werner] Happelschen Übersetzung von 1682, Stuttgart 1966
- Hume, David: *A Treatise of Human Nature: Being an Attempt to Introduce the Experimental Method of Reasoning into Moral Subjects* (1739–1740), in: ders.: *The Philosophical Works*, hg. v. Thomas Hill Green/Thomas Hodge Grose, 4 Bde., London 1874–1875 (ND Aalen 1964), Bd. 1–2
- Hume, David: *Enquiries Concerning Human Understanding and Concerning the Principles of Morals* (1748, 1751), hg. v. Lewis Amherst Selby-Bigge, Oxford 1957
- Hume, David: *Untersuchung in Betreff des menschlichen Verstandes* (1748), hg. v. Julius H. von Kirchmann, Berlin 1869
- Immermann, Karl: *Münchhausen* (1838–1839), in: ders.: *Werke in fünf Bänden*, hg. v. Benno von Wiese, Bd. 3, Frankfurt a. M. 1971
- Jean Paul: *Hesperus. Oder 45 Hundposttage. Eine Lebensbeschreibung* (1795), in: ders.: *Werke in zwölf Bänden*, hg. v. Norbert Miller, München 1975, Bd. 1 u. 2
- Jean Paul: *Blumen-, Frucht- und Dornenstücke oder Ehestand, Tod und Hochzeit des Armenadvokaten F. St. Siebenkäs* (1796–1797), in: ders.: *Werke in zwölf Bänden*, hg. v. Norbert Miller, München 1975, Bd. 3
- Jean Paul: *Leben des Quintus Fixlein* (1796), in: ders.: *Werke in zwölf Bänden*, hg. v. Norbert Miller, München 1975, Bd. 7
- Jean Paul: *Jubelsenor* (1797), in: ders.: *Werke in zwölf Bänden*, hg. v. Norbert Miller, München 1975, Bd. 7
- Jean Paul: *Vorschule der Ästhetik* (1804), in: ders.: *Werke in zwölf Bänden*, hg. v. Norbert Miller, München 1975, Bd. 9

- Jean Paul: *Leben Fibels* (1811), in: ders.: *Werke in zwölf Bänden*, hg. v. Norbert Miller, München 1975, Bd. 11
- Jean Paul: *Feldpredigers Schmelzles Reise nach Flätz*, in: ders.: *Werke in zwölf Bänden*, hg. v. Norbert Miller, München 1975, Bd. 11
- Jean Paul: „Sieben letzte oder Nachworte gegen den Nachdruck“ (1815), in: ders.: *Sämtliche Werke*, hg. v. Norbert Miller, Abt. II, Bd. 3, München 1978, S. 493–516
- Jean Paul: *Briefe*, in: ders.: *Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe*, hg. v. Eduard Berend, Abt. III, Bd. 2–5, Berlin 1958–1961
- Kant, Immanuel: *Kritik der reinen Vernunft* (1781), in: ders.: *Werkausgabe*, hg. v. Wilhelm Weischedel, Bd. 3, Frankfurt a. M. 1974
- Kant, Immanuel: *Kritik der Urteilskraft* (1790), in: ders.: *Werkausgabe*, hg. v. Wilhelm Weischedel, Bd. 10, Frankfurt a. M. 1974
- Kant, Immanuel: *Metaphysik der Sitten* (1797), in: ders.: *Werkausgabe*, hg. v. Wilhelm Weischedel, Bd. 8, Frankfurt a. M. 1974
- Kant, Immanuel: *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht* (1798), in: ders.: *Werkausgabe*, hg. v. Wilhelm Weischedel, Bd. 12, Frankfurt a. M. 1977
- Knigge, Adolph Freiherr von: „Ueber den Bücher-Nachdruck“ (1792), in: ders.: *Sämtliche Werke*, hg. v. Paul Raabe, Bd. 19, Nendeln 1978
- Kraus, Karl: *Werke*, hg. v. Heinrich Fischer, Bd. 3: *Beim Wort genommen*, München 1955
- Kraus, Karl: *Werke*, hg. v. Heinrich Fischer, Bd. 8: *Untergang der Welt durch schwarze Magie*, München 1960
- Kraus, Karl: *Die letzten Tage der Menschheit* (1918–1919), hg. v. Christian Wagenknecht, Frankfurt a. M. 1986
- Kraus, Karl: *Die Fackel*, Nr. 400–403, Sommer 1914; Nr. 640–648, Januar 1924
- Laclos, Pierre-Ambroise Choderlos de: *Les liaisons dangereuses* (1782), Paris 1913
- La Roche, Sophie von: *Geschichte des Fräuleins von Sternheim. Von einer Freundin derselben aus Original-Papieren und anderen zuverlässigen Quellen gezogen*, hg. v. Christoph Martin Wieland. Vollständiger Text nach der Erstausgabe von 1771, hg. v. Günter Häntzschel, München 1976
- Lavater, Johann Caspar: *Aussichten in die Ewigkeit* (1768 ff.), Zürich 1841
- Lavater, Johann Caspar: „Predigten über das Buch Jonas“, in: ders.: *Ausgewählte Werke*, hg. v. Ernst Staehlin, Bd. 2, Zürich 1943, S. 8–29
- Lavater, Johann Caspar: *Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe* (1775–1778), hg. v. Christoph Siegrist, Stuttgart 1984
- Leibniz, Gottfried Wilhelm: *Die Theodicee*, übers. v. Julius H. von Kirchmann, Leipzig 1879
- Le Sage, Alain René: *Die Geschichte des Gil Blas von Santillana* (1715 ff.), übers. v. Konrad Thorer, Frankfurt a. M. u. a. 1997
- Lessing, Gotthold Ephraim: *Werke*, hg. v. Herbert G. Göpfert u. a., 8 Bde., München 1970–1979
- Locke, John: *An Essay Concerning Human Understanding* (1690), hg. v. John W. Yolton, London u. a. 1974
- Locke, John: *Versuch über den menschlichen Verstand*, übers. v. Carl Winckler, 2 Bde., Hamburg 1981 u. 1988
- Locke, John: *Zwei Abhandlungen über die Regierung*, hg. v. Walter Euchner, Frankfurt a. M. 1977

- Macpherson, James: *Ossian*, Faksimilie-Neudruck der Erstausgabe von 1762/63, hg. v. Otto L. Jiriczek, Bd. 1: *Fingal. An Ancient Epic Poem. In Six Books. Together with several other Poems, composed by Ossian the Son of Fingal. Translated from the Galic Language, by James Macpherson* (London 1762), Heidelberg 1940
- Mann, Thomas: „Die Entstehung des Doktor Faustus. Roman eines Romans“, in: ders.: *Gesammelte Werke*, hg. v. Peter de Mendelssohn, Bd. 16, Frankfurt a. M. 1984
- Mann, Thomas: *Briefe 1937–1947*, hg. v. Erika Mann, Frankfurt a. M. 1963
- Nietzsche, Friedrich: „Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinn“ (1873), in: ders.: *Werke in fünf Bänden*, hg. v. Karl Schlechta, Bd. 3, Frankfurt a. M. u. a. 1979, S. 1017–1030
- Novalis: *Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs*, hg. v. Hans-Joachim Mahl/Richard Samuel, München 1978, Bd. 2
- Novalis: *Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs*, hg. v. Paul Kluckhohn/Richard Samuel/Hans-Joachim Mahl, Bd. 1–3, 3. Aufl., Stuttgart 1977–1988; Bd. 4 u. 5, Stuttgart 1975 u. 1988; Bd. 6 [in 4 Teilbänden], Stuttgart 1998 ff.
- Quintilianus, Marcus Fabius: *Institutionis oratoriae libri XIII/Ausbildung des Redners*, lat.-dt., hg. u. übersetzt v. Helmut Rahn, 2 Bde., Darmstadt 1995
- Reimarus, Johann Albrecht Heinrich: *Der Buchverlag in Betrachtung der Schrifsteller, der Buchhändler und des Publikums erwogen*, Hamburg 1773
- Richardson, Samuel: *Pamela, or, Virtue Rewarded* (1740), London u. a. 1980
- Richardson, Samuel: *Clarissa, or, the History of a Young Lady* (1748), London u. a. 1985
- Rousseau, Jean-Jacques: *Julie, ou La Nouvelle Héloïse* (1761), in: ders.: *Œuvres complètes*, hg. v. Bernard Gagnebin u. a., Bd. 2, Paris 1964, S. 1–794
- Rousseau, Jean Jacques: *Julie oder Die neue Héloïse*, hg. v. Dietrich Leube, übers. v. Johann Gottfried Gellius/Dietrich Leube, München 1978
- Schlegel, Friedrich: *Über das Studium der Griechischen Poesie* (1797), in: *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, hg. v. Ernst Behler u. a., Bd. 1, München u. a. 1979
- Schlegel, Friedrich: „Kritische Fragmente“ (1797), in: *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, hg. v. Ernst Behler u. a., Bd. 2, München u. a. 1967, S. 147–163
- Schlegel, Friedrich: „Fragmente“ (1798), in: *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, hg. v. Ernst Behler u. a., Bd. 2, München u. a. 1967, S. 165–255
- Schlegel, Friedrich: „Ideen“ (1800), in: *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, hg. v. Ernst Behler u. a., Bd. 2, München u. a. 1967, S. 256–272
- Schlegel, Friedrich: „Gespräch über die Poesie“, in: *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, hg. v. Ernst Behler u. a., Bd. 2, München u. a. 1967, S. 284–362
- Schlegel, Friedrich: „Über die Unverständlichkeit“ (1800), *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, hg. v. Ernst Behler u. a., Bd. 2, München u. a. 1967, S. 363–372
- Schlegel, Friedrich: *Lucinde*, in: *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, hg. v. Ernst Behler u. a., Bd. 5, München u. a. 1962
- Schlegel, Friedrich: *Kritische Schriften und Fragmente*, in: *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, hg. v. Ernst Behler u. a., Bd. 5, München u. a. 1962
- Schlegel, Friedrich: *Philosophische Vorlesungen* (1800–1807), in: *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, hg. v. Ernst Behler u. a., Bd. 12, München u. a. 1964

- Schlegel, Friedrich: *Philosophische Lehrjahre* (1796–1806), in: *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, hg. v. Ernst Behler u. a., Bd. 18, München u. a. 1963
- Schlegel, Friedrich: „Geist der Fichtischen Wissenschaftslehre“, in: *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, hg. v. Ernst Behler u. a., Bd. 18, München u. a. 1963
- Schnabel, Johann Gottfried: *Insel Felsenburg* (1731), hg. v. Volker Meid/Ingeborg Springer-Strand, Stuttgart 1979
- Schwitters, Kurt: *Merz I, Holland Dada*, hg. v. Kurt Schwitters, Hannover 1923
- Sterne, Laurence: *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman* (1759–1767), London 1985
- Sterne, Laurence: *Leben und Meinungen von Tristram Shandy, Gentleman*, Stuttgart 1985
- Sterne, Laurence: *A Sentimental Journey Through France and Italy by Mr. Yorick, to which are Added The Journal to Eliza and A Political Romance*, hg. v. Ian Jack, Oxford 1968
- Swift, Jonathan: *A Tale of a Tub. With Other Early Works 1696–1707*, Oxford 1957
- Swift, Jonathan: *Gulliver's Travels*, hg. v. Peter Dixon/John Chalker, Harmondsworth u. a. 1982
- Tzara, Tristan: *Sieben Dada-Manifeste*, übersetzt v. Pierre Gallissaires, Hamburg 1998
- Tzara, Tristan: „Manifest Dada 1918“, in: *Dada Zürich. Texte, Manifeste, Dokumente*, Stuttgart 1992, S. 36–46
- Wieland, Christoph Martin: „Theorie und Geschichte der Rede-Kunst“ (1757), in: ders.: *Gesammelte Schriften*, hg. v. Bernhard Seuffert/Wilhelm Kurrelmeyer u. a., Abt. I, Bd. 4: *Prosaische Jugendwerke*, Berlin 1916 (ND Hildesheim 1986)
- Wieland, Christoph Martin: *Geschichte des Agathon* (1766–1767), hg. v. Klaus Manger, in: ders.: *Werke*, hg. v. Gonthier-Louis Fink u. a., Bd. 3, Frankfurt a. M. 1986
- Wieland, Christoph Martin: *Geschichte des Agathon* (1788–1787), in: ders.: *Gesammelte Schriften*, hg. v. Bernhard Seuffert/Wilhelm Kurrelmeyer u. a., Abt. I, Bd. 6, Berlin 1937 (ND Hildesheim 1986)
- Wieland, Christoph Martin: *Der goldne Spiegel oder Die Könige von Scheschian. Eine wahre Geschichte aus dem Scheschianischen übersetzt* (1772), Leipzig 1795 (ND Hamburg 1984)
- Wieland, Christoph Martin: *Geschichte des weisen Danischmend und der drey Kalender. Ein Anhang zur Geschichte von Scheschian. Cum notis Variorum* (1774–1775), Leipzig 1795 (ND Hamburg 1984)
- Wieland, Christoph Martin: *Briefwechsel*, hg. v. Siegfried Scheibe u. a., Bd. 3, Berlin 1975
- Wolf, Friedrich August: *Prolegomena zu Homer* (1795), übers. v. Hermann Muchau, Leipzig 1908
- Young, Edward: *Gedanken über die Original-Werke* (1759), übers. v. H. E. von Teubern, Leipzig 1760 (ND Heidelberg 1977)
- Zedler, Johann Heinrich: *Grosses vollständiges Universal-Lexicon aller Wissenschaften und Künste*, 64 Bde. u. 4 Suppl.bde., Halle/Leipzig 1732–1754 (ND Graz 1961–1964)

Sekundärliteratur

- Abbott, Scott: „The Semiotics of Young Werther“, in: *Goethe Yearbook*, 6 (1992), S. 41–65
- Adorno, Theodor W.: *Ästhetische Theorie* (1970), in: ders.: *Gesammelte Schriften*, Bd. 7, Frankfurt a. M. 1972
- Alewyn, Richard: „Klopstock“, in: *Euphorion*, 73 (1979), S. 357–364
- Allen, Oliver E.: *Pfropfen und Beschneiden. Time-Life-Handbuch der Gartenkunde*, Amsterdam 1980
- Anderegg, Johannes: „Das Fiktionale und das Ästhetische“, in: Dieter Henrich/Wolfgang Iser (Hg.): *Poetik und Hermeneutik*, Bd. 10: *Funktionen des Fiktiven*, München 1983, S. 153–172
- Ansoerge, Hans-Jürgen: *Art und Funktion der Vorrede im Roman. Von der Mitte des 18. Jahrhunderts bis zum Ende des 19. Jahrhunderts*, Diss. Würzburg 1969
- Apel, Karl-Otto: *Transformation der Philosophie*, Bd. 2, Frankfurt a. M. 1976
- Assmann, Aleida: „Die Sprache der Dinge. Der lange Blick und die wilde Semiose“, in: Hans Ulrich Gumbrecht/K. Ludwig Pfeiffer (Hg.): *Materialität der Kommunikation*, Frankfurt a. M. 1988, S. 237–251
- Assmann, Aleida: „Kultur als Lebenswelt und Monument“, in: Aleida Assmann/Dietrich Harth (Hg.): *Kultur als Lebenswelt und Monument*, Frankfurt a. M. 1991, S. 11–25
- Assmann, Aleida: „Die Wunde der Zeit. Wordsworth und die romantische Erinnerung“, in: Anselm Haverkamp/Renate Lachmann (Hg.): *Memoria. Vergessen und Erinnern*, München 1993, S. 359–382
- Assmann, Aleida: „Exkarnation. Gedanken zur Grenze zwischen Körper und Schrift“, in: Alois Müller/Jörg Huber (Hg.): *Raum und Verfahren*, Basel 1993, S. 133–155
- Assmann, Aleida: „Schriftkritik und Schriftfaszination. Über einige Paradoxien im abendländischen Medienbewußtsein“, in: Susi Kotzinger/Gabriele Rippl (Hg.): *Zeichen zwischen Klartext und Arabeske. Konferenz des Konstanzer Graduiertenkollegs ‚Theorie der Literatur‘. Veranstaltet im Oktober 1992*, Amsterdam 1994, S. 327–336
- Assmann, Aleida: „Der Eigen-Kommentar als Mittel literarischer Traditionsstiftung“, in: Jan Assmann/Burkhard Gladigow (Hg.): *Text und Kommentar. Archäologie der literarischen Kommunikation IV*, München 1995, S. 355–373
- Assmann, Aleida: „Im Dickicht der Zeichen. Hodegetik – Hermeneutik – Dekonstruktion“, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 70 (1996), S. 535–551
- Assmann, Jan: „Text und Kommentar. Einführung“, in: Jan Assmann/Burkhard Gladigow (Hg.): *Text und Kommentar. Archäologie der literarischen Kommunikation IV*, München 1995, S. 9–33
- Aust, Hugo: „Die Entfaltung der Fähigkeit des Lesens“, in: Hartmut Günther/Otto Ludwig (Hg.): *Schrift und Schriftlichkeit. Ein interdisziplinäres Handbuch internationaler Forschung*, Halbbd. 2, Berlin u. a. 1996, S. 1169–1178
- Austin, John Langshaw: „Performative Äußerungen“, in: ders.: *Gesammelte philosophische Aufsätze*, übers. u. hg. v. Joachim Schulte, Stuttgart 1986, S. 305–327
- Austin, John Langshaw: „Pretending“, in: ders.: *Philosophical Papers*, hg. v. J. O. Urmson/G. J. Warnock, Oxford 1961, S. 253–271
- Austin, John Langshaw: *Zur Theorie der Sprechakte*, übers. v. Eike von Savigny, Stuttgart 1979

Austin, John Langshaw: *How to Do Things with Words* (1962), Oxford 1975

- Babenco, Natalija: „Vorreden des XVI. Jahrhunderts in soziokultureller und sprachgeschichtlicher Sicht“, in: Klaus J. Mattheier/Haruro Nitta/Mitsuyo Ono (Hg.): *Gesellschaft, Kommunikation und Sprache Deutschlands in der frühen Neuzeit*, München 1997, S. 287–299
- Bachtin, Michail: *Die Ästhetik des Wortes*, hg. v. Rainer Grübel, übers. v. Rainer Grübel/Sabine Reese, Frankfurt a. M. 1979
- Bachtin, Michail: *Probleme der Poetik Dostoevskijs*, übers. v. Adelheid Schramm, Frankfurt a. M. u. a. 1985
- Bachtin, Michail: *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur*, übers. v. Alexander Kämpfe, Frankfurt a. M. u. a. 1985
- Bal, Mieke: „The Laughing Mice or: On Focalization“, in: *Poetics Today*, 2 (1981), S. 202–210
- Barthes, Roland: „Schriftsteller und Schreiber“ (1960), in: ders.: *Literatur oder Geschichte*, übers. v. Helmut Scheffel, Frankfurt a. M. 1969, S. 44–53
- Barthes, Roland: „Die strukturalistische Tätigkeit“ (1963), in: Günther Schiwy: *Der französische Strukturalismus. Mode, Methode, Ideologie*, Reinbek 1984, S. 157–162
- Barthes, Roland: „Einführung in die strukturelle Analyse von Erzählungen“ (1966), in: ders.: *Das semiologische Abenteuer*, Frankfurt a. M. 1988, S. 102–155
- Barthes, Roland: „La mort de l’auteur“ (1968), in: ders.: *Essais Critiques IV: Le Bruissement de la langue*, Paris 1984, S. 61–67
- Barthes, Roland: „Der Tod des Autors“, übersetzt von Matías Martínez, in: Fortis Jannidis u. a. (Hg.): *Texte zur Theorie der Autorschaft*, Stuttgart 2000, S. 185–193
- Barthes, Roland: *SSZ* (1970), Frankfurt a. M. 1987
- Barthes, Roland: „Écrire la lecture“ (1970), in: ders.: *Essais Critiques IV: Le Bruissement de la langue*, Paris 1984, S. 33–36
- Barthes, Roland: „De l’œuvre au texte“ (1971), in: ders.: *Essais Critiques IV: Le Bruissement de la langue*, Paris 1984, S. 69–77
- Barthes, Roland: „Érté ou A la lettre“ (1971), in: ders.: *Œuvres complètes*, hg. v. Éric Marty, Paris 1993–1995, Bd. 2, S. 1222–1240
- Barthes, Roland: „Variation sur l’écriture“ (1973), in: ders.: *Œuvres complètes*, hg. v. Éric Marty, Paris 1993–1995, Bd. 2, S. 1535–1574
- Barthes, Roland: *Die Lust am Text* (1973), Frankfurt a. M. 1986
- Barthes, Roland: „Préface à ‚La parole intermédiaire‘ de François Flahault“ (1978), in: ders.: *Œuvres complètes*, hg. v. Éric Marty, Paris 1993–1995, Bd. 3, S. 849–851
- Baßler, Moritz: „Einleitung – Literaturgeschichte als Poetik der Kultur“, in: ders. (Hg.): *New Historicism. Literaturgeschichte als Poetik der Kultur*, Frankfurt a. M. 1995, S. 7–28
- Baßler, Moritz: *Der deutsche Pop-Roman. Die neuen Archivisten*, München 2002
- Baßler, Moritz/Christoph Brecht/Dirk Niefanger/Gothart Wunberg (Hg.): *Historismus und literarische Moderne. Mit einem Beitrag von Friedrich Detheß*, Tübingen 1996
- Bateson, Gregory: *Geist und Natur. Eine notwendige Einheit*, Frankfurt a. M. 1982
- Baumann, Gerhart: „Ungeordnete Papiere. Eine gegenwärtige, eine kommende Dichtung“, in: Holger Helbig/Bettina Knauer/Gunnar Och (Hg.): *Hermeneutik – Hermeneutik. Literarische und geisteswissenschaftliche Beiträge zu Ehren von Peter Horst Neumann*, Würzburg 1996, S. 59–69
- Beardsley, Monroe C./William K. Wimsatt: „Der intentionale Fehlschluß“ (1946), in: Fotis Jannidis u. a. (Hg.): *Texte zur Theorie des Autors*, Stuttgart 2000, S. 84–101

- Beebe, Thomas O.: *Epistolary Fiction in Europe. 1500–1850*, Cambridge 1999
- Begemann, Christian/David E. Wellbery (Hg.): *Kunst – Zeugung – Geburt. Theorien und Metaphern ästhetischer Produktion der Neuzeit*, Freiburg 2002
- Behler, Ernst: *Frühromantik*, Berlin u. a. 1992
- Behler, Ernst: „Nachwort“, in: Clemens Brentano, *Godwi oder Das steinerne Bild der Mutter. Ein verwilderter Roman von Maria*, hg. v. Ernst Behler, Stuttgart 1995, S. 569–591
- Behler, Ernst: „Zur Entstehung und Wirkung des Textes“, in: Clemens Brentano, *Godwi oder Das steinerne Bild der Mutter. Ein verwilderter Roman von Maria*, hg. v. Ernst Behler, Stuttgart 1995
- Behler, Ernst/Jochen Hörisch (Hg.): *Die Aktualität der Frühromantik*, München 1987
- Belliger, Andréa/David J. Krieger (Hg.): *Ritualtheorien. Ein einführendes Handbuch*, Opladen 1998, S. 7–33.
- Bellmann, Werner: „Lesarten und Erläuterungen. Entstehung“, in: Clemens Brentano: *Godwi oder Das steinerne Bild der Mutter; ein verwilderter Roman von Maria*, hg. v. Werner Bellmann, in: ders.: *Sämtliche Werke und Briefe*, Bd. 16/1, Stuttgart u. a. 1978, S. 582–614
- Benjamin, Walter: „Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik“, in: ders.: *Gesammelte Schriften*, hg. v. Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser, Bd. 1/1, Frankfurt a. M. 1974, S. 7–123
- Benjamin, Walter: „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“, in: ders.: *Gesammelte Schriften*, hg. v. Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser, Bd. 1/2, Frankfurt a. M. 1974, S. 431–469
- Benjamin, Walter: „Die Aufgabe des Übersetzers“, in: ders.: *Gesammelte Schriften*, hg. v. Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser, Bd. 4/1, Frankfurt a. M. 1981, S. 10–21
- Benjamin, Walter: „Bekränkter Eingang. Zur Ausstellung ‚Gesunde Nerven‘ im Gesundheitshaus Kreuzberg“, in: ders.: *Gesammelte Schriften*, hg. v. Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser, Bd. 4/1, Frankfurt a. M. 1981, S. 557–561
- Benjamin, Walter: „Krisis des Romans. Zu Döblins Berlin Alexanderplatz“, in: ders.: *Gesammelte Schriften*, hg. v. Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser, Bd. 3, Frankfurt a. M. 1972, S. 232–236
- Benninghoff-Lühl, Sibylle: *Figuren des Zitats. Eine Untersuchung zur Funktionsweise übertragener Rede*, Stuttgart 1998
- Berend, Eduard: „Die Namengebung bei Jean Paul“, in: *Publications of the Modern Language Association of America*, 57 (1942), S. 820–850
- Berend, Eduard: „Freundschaftliche Unterhaltung mit dem Leser. Eine Studie zu Jean Pauls Vorreden“, in: *Hesperus*, Nr. 12 (1956), S. 16–17
- Berg, Henk de/Matthias Prangel (Hg.): *Systemtheorie und Hermeneutik*, Tübingen u. a. 1997
- Berthold, Christian: *Fiktion und Vieldeutigkeit. Zur Entstehung moderner Kulturtechniken des Lesens im 18. Jahrhundert*, Tübingen 1993
- Bertram, Ernst: *Studien zu Adalbert Stifters Novellentechnik* (1907), Bonn 1966
- Bhabha, Homi K.: *The Location of Culture* (1994), London u. a. 2003
- Bickenbach, Matthias: *Von der Möglichkeit einer ‚inneren‘ Geschichte des Lesens*, Tübingen 1999
- Binczek, Natalie: „Wo also ist der Ort des Textes?‘ Reinald Goetz’ *Abfall für alle*“, in: Peter Gendolla/Norbert M. Schmitz/Irmela Schneider/Peter M. Spangenberg (Hg.): *Formen interaktiver Medienkunst. Geschichte, Tendenzen, Utopien*, Frankfurt a. M. 2001, S. 291–318
- Binczek, Natalie: „Medien- und Kommunikationstheorie. Neuere deutsche Literatur“, in:

- Benthien, Claudia (Hg.): *Germanistik als Kulturwissenschaft. Einführung in neue Theoriekonzepte*, Reinbek 2002, S. 152–174
- Birus, Hendrik: *Poetische Namengebung. Zur Bedeutung der Namen in Lessings ‚Nathan der Weise‘*, Göttingen 1978
- Birus, Hendrik: „Systematische Verschiebung der Erzählperspektive in Jean Pauls früher Prosa“, in: Armin Paul Frank/Ulrich Mölk (Hg.): *Frühe Formen mehrperspektivischen Erzählens von der Edda bis Flaubert. Ein Problemaufriss*, Berlin 1991, S. 82–96
- Blamberger, Günter: *Das Geheimnis des Schöpferischen oder: Ingenium est ineffabile? Studien zur Literaturgeschichte der Kreativität zwischen Goethezeit und Moderne*, Stuttgart 1991
- Blessin, Stefan: *Goethes Romane. Aufbruch in die Moderne*, Paderborn u. a. 1996
- Blumenberg, Hans: „Wirklichkeitsbegriff und Möglichkeit des Romans“, in: Hans Robert Jauf (Hg.): *Poetik und Hermeneutik*, Bd. 1: *Nachahmung und Illusion*, München 1964, S. 9–27
- Böckmann, Paul: „Die romantische Poesie Brentanos und ihre Grundlagen bei Friedrich Schlegel und Tieck“, in: *Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts*, (1934/35), S. 56–176
- Boetius, Henning: „Textkritik und Editionstechnik“, in: Heinz Ludwig Arnold/Volker Sinemus (Hg.): *Grundzüge der Literatur- und Sprachwissenschaft*, Bd. 1, München 1983, S. 73–88
- Bohrer, Karl Heinz: *Der romantische Brief*, Frankfurt a. M. 1987
- Bohn, Volker: „Lektüre als Spiel“, in: *Neue Rundschau*, 95 (1984), S. 20–34
- Bohnenkamp, Anne: „Textkritik und Textedition“, in: Heinz Ludwig Arnold/Heinrich Detering (Hg.): *Grundzüge der Literatur- und Sprachwissenschaft*, München 2001, S. 179–203
- Bolz, Norbert: *Am Ende der Gutenberggalaxis. Die neuen Kommunikationsverhältnisse*, München 1993
- Booth, Wayne C.: *The Rhetoric of Fiction* (1961), Chicago 1968
- Borgstedt, Thomas: „Frühromantik ohne Protestantismus. Zur Eigenständigkeit von Clemens Brentanos ‚Godwi‘-Roman“, in: *Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts*, (2002), S. 185–211
- Bosse, Heinrich: *Autorschaft ist Werkherrschaft. Über die Entstehung des Urheberrechts aus dem Geist der Goethezeit*, Paderborn u. a. 1981
- Bovenschen, Silvia: *Die imaginierte Weiblichkeit. Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen*, Frankfurt a. M. 1979
- Brandt, Ahasver von: *Werkzeuge des Historikers* (1958), Stuttgart 1983
- Braun, Cordula: *Divergentes Bewusstsein: Romanprosa an der Wende zum 19. Jahrhundert. Interpretationen zu Schlegels Lucinde, Brentanos Godwi und Jean Pauls Leben Fibels*, Frankfurt a. M. u. a. 1999
- Braungart, Georg: „Erbaulicher Zweck und poetischer Anspruch: Benjamin Schmolcks Vorreden-Apologik“, in: Dieter Breuer (Hg.): *Religion und Religiosität im Zeitalter des Barocks*, Wiesbaden 1995, S. 487–502
- Braun-Rau, Alexandra: „Copy-text-Edition und Historisch-kritische Ausgabe – Ein Vergleich der editorischen Verfahrensweisen in Bezug auf Autor- und Textmodell“, in: Christiane Henges/Harald Saller (Hg.): *Text und Autor. Beiträge aus dem Venedig-Symposium 1998 des Graduiertenkollegs ‚Textkritik‘ München*, Tübingen 2000, S. 207–222
- Bruss, Elisabeth W.: „Die Autobiographie als literarischer Akt“, in: Günter Niggel (Hg.): *Die Autobiographie. Zu Form und Geschichte einer literarischen Gattung*, Darmstadt 1989, S. 258–279

- Buddecke, Wolfram: *C. M. Wielands Entwicklungsbegriff und die Geschichte des Agathon*, Göttingen 1966
- Bürger, Peter: *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt a. M. 1974
- Buhr, Gerhard: „Die Leiden des jungen Werthers und der Roman des Sturm und Drang“, in: Helmut Koopmann (Hg.): *Handbuch des deutschen Romans*, Düsseldorf 1983, S. 226–243
- Bunia, Remigius: „Die Stimme der Typographie. Überlegungen zu den Begriffen ‚Erzähler‘ und ‚Paratext‘, angestoßen durch die *Lebens-Ansichten des Katers Murr* von E. T. A. Hoffmann“, in: *Poetica*, 37 (2005), S. 373–392
- Busch, Ulrich: „Vorwort und Nachwort“, in: *Neue Sammlung. Göttinger Blätter für Kultur und Erziehung*, 1 (1961), S. 249–356
- Bush, Vannevar: „As we may think“, in: *Atlantic Monthly*, 176 (July 1945), No. 1, S. 101–108
- Buschmann, Matthias: „Multiperspektivität – Alle Macht dem Leser?“, in: *Wirkendes Wort*, 2 (1996), S. 259–275
- Caillois, Roger: „Das Bild des Phantastischen“, in: *Phaicon* 1, hg. v. Rein A. Zondergeld, Frankfurt a. M. 1974
- Calboli Montefusco, Lucia: „Dispositio“, in: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, hg. v. Gert Ueding, Bd. 2, Tübingen 1994, Sp. 831–839
- Campe, Joachim: *Der programmatische Roman. Von Wielands ‚Agathon‘ zu Jean Pauls ‚Hesperus‘*, Bonn 1979
- Campe, Rüdiger: *Affekt und Ausdruck*, Tübingen 1990
- Campe, Rüdiger: „Die Schreibszene. Schreiben“, in: Hans Ulrich Gumbrecht/K. Ludwig Pfeiffer (Hg.): *Paradoxien, Dissonanzen, Zusammenbrüche. Situationen offener Epistemologie*, Frankfurt a. M. 1991, S. 759–772
- Carlson, Marvin: *Performance: A Critical Introduction*, London u. a. 1996
- Casey, Timothy J.: „Digression for Future Instalments: Some Reflections on Jean Pauls Epic Outlook“, in: *The Modern Language Review*, 85 (1990), S. 866–878
- Červenka, Miroslav: „Textologie und Semiotik“, in: Gunter Martens/Hans Zeller (Hg.): *Texte und Varianten. Probleme ihrer Edition und Interpretation*, München 1971, S. 143–163
- Červenka, Miroslav: *Der Bedeutungsaufbau des literarischen Werks* (1967), München 1978
- Červenka, Miroslav: „Textual Criticism and Semiotics“, in: Hans Walter Gabler/George Bornstein/Gillian Borland Peirce (Hg.): *Contemporary German Editorial Theory*, Ann Arbor 1995, S. 59–77
- Chamberlain, Daniel F.: *Narrative Perspective in Fiction: A Phenomenological Mediation of Reader, Text, and World*, Toronto 1990
- Chamberlain, Timothy-J.: „Alphabet und Erzählung in der Clavis Fichtiana und im Leben Fibels“, in: *Jahrbuch der Jean Paul Gesellschaft*, 24 (1989), S. 75–92
- Chartier, Roger: „Figures de l’auteur“, in: ders.: *L’ordre des livres. Lecteurs, auteurs, bibliothèques en Europe entre XIVe et XVIIIe siècle*, Aix-en-Provence 1992, S. 35–67
- Chatman, Seymour: *Coming to Terms. The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*, Ithaca u. a. 1990
- Cho, Kuk-Hyun: *Kommunikation und Textherstellung. Studien zum sprechakttheoretischen und funktional-kommunikativen Handlungskonzept. Mit einer handlungsfundierten Untersuchung der Textsorte ‚Vorwort in wissenschaftlichen Abhandlungen‘*, Münster 2000 (Dissertation)

- Chomsky, Noam: *Aspekte der Syntax-Theorie* (1965), Frankfurt a. M. 1972
- Christmann, Ursula/Norbert Groeben: „Psychologie des Lesens“, in: Bodo Franzmann/Klaus Hasemann/Dietrich Löffler/Erich Schön (Hg.): *Handbuch Lesen. Im Auftrag der Stiftung Lesen und der Deutschen Literaturkonferenz*, München 1999, S. 145–223
- Cohn, Dorrit: „Signposts of Fictionality“, in: *Poetics Today*, 11 (1990), Heft 4, S. 775–804
- Compagnon, Antoine: *La Seconde main ou le Travail de la citation*, Paris 1979
- Conrady, Peter: „Aspekte und Probleme des Leseunterrichts: Weiterführendes Lesen“, in: Hartmut Günther/Otto Ludwig (Hg.): *Schrift und Schriftlichkeit. Ein interdisziplinäres Handbuch internationaler Forschung*, Berlin u. a. 1996, S. 1225–1230
- Conroy, Jr., Peter V.: „Real Fiction: Authenticity in the French Epistolary Novel“, in: *Romantic Review*, 72 (1981), S. 409–424
- Corti, Alessandra: *Die gesellschaftliche Rekonstruktion von Autorschaft*, Wiesbaden 1999
- Coulmas, Florian: *Über Schrift*, Frankfurt a. M. 1982
- Couturier, Maurice: *Textual Communication: A Print-Based Theory of the Novel*, London u. a. 1991
- Couturier, Maurice: *La figure de l’auteur*, Paris 1995
- Crüger, Johannes: *Der Entdecker der Nibelungen*, Frankfurt a. M. 1883
- Culler, Jonathan: *Dekonstruktion. Derrida und die poststrukturalistische Literaturtheorie*, Reinbek 1988
- Dällenbach, Lucien: *Le récit spéculaire. Contribution à l’étude de la mise en abyme*, Paris 1978
- Daemmrich, Horst S.: „E. T. A. Hoffmanns *Kater Murr*“, in: *Romane des 19. Jahrhunderts*, Stuttgart 1992, S. 203–249
- Dangel-Pelloquin, Elsbeth: „Ein vornehmer Herr schreibt mich auf‘: Autor und Helden als Frauenbildner in Jean Pauls *Siebenkas*“, in: Ina Schabert/Barbara Schaff (Hg.): *Autorschaft: Genus und Genie in der Zeit um 1800*, Berlin 1994
- Dangel-Pelloquin, Elsbeth: *Eigensinnige Geschöpfe. Jean Pauls poetische Geschlechter-Werkstatt*, Freiburg 1999
- Dangel-Pelloquin, Elsbeth: „Proliferation und Verdichtung. Zwei Fassungen des *Siebenkäs*“, in: Geneviève Espagne/Christian Helmreich (Hg.): *Schrift- und Schreibspiele. Jean Pauls Arbeit am Text*, Würzburg 2002, S. 29–41
- Daniels, Dieter: *Duchamp und die anderen. Der Modellfall einer künstlerischen Wirkungsgeschichte in der Moderne*, Köln 1992
- Davidson, Donald: „Quotation“, in: *Theory and Decision*, 11 (1979), S. 27–40
- Davidson, Donald: „Zitieren“, in: ders.: *Wahrheit und Interpretation*, Frankfurt a. M. 1986, S. 123–140
- Davidson, Donald: „Modi und performative Äußerungen“, in: ders.: *Wahrheit und Interpretation*, Frankfurt a. M. 1986, S. 163–180
- Davis, Leonard: *Factual Fictions. The Origins of the English Novel*, New York 1983
- Debray, Régis: „Für eine Mediologie“, in: Claus Pias/Joseph Vogl/Lorenz Engell/Oliver Fahl/Britta Neitzel (Hg.): *Kursbuch Medienkultur. Die maßgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard*, Stuttgart 1999, S. 67–75
- Delp, Ludwig: *Das Recht des geistigen Schaffens: Entstehung, Bestand, Tendenzen der autonomen und antinomen Grundrechte, des Urheberrechts und des Urhebervertragsrechts*, München 1993
- De Man, Paul: „Allegory (Julie)“, in: ders.: *Allegories of Reading. Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust*, New Haven u. a. 1979, S. 188–220

- De Man, Paul: „Semiologie und Rhetorik“, in: ders.: *Allegorien des Lesens*, Frankfurt a. M. 1988, S. 31–51
- De Man, Paul: „Autobiographie als Maskenspiel“, in: ders.: *Die Ideologie des Ästhetischen*, Frankfurt a. M. 1993, S. 131–146
- De Man, Paul: „Rhetorik der Zeitlichkeit“, in: ders.: *Die Ideologie des Ästhetischen*, Frankfurt a. M. 1993, S. 83–130
- Derrida, Jacques: *Grammatologie* (1967), Frankfurt a. M. 1983
- Derrida, Jacques: *Die Schrift und die Differenz* (1967), Frankfurt a. M. 1985
- Derrida, Jacques: „Signature Événement Contexte“, in: ders.: *Marges de la philosophie*, Paris 1972, S. 365–393
- Derrida, Jacques: „Signatur Ereignis Kontext“, in: ders.: *Limited Inc*, Wien 2001, S. 15–45
- Derrida, Jacques: „Hors Livre. Préfaces“, in: ders.: *La Dissémination*, Paris 1972, S. 9–76
- Derrida, Jacques: „Buch-Außerhalb. Vorreden/Vorworte“, in: ders.: *Dissemination*, Wien 1995, S. 11–68
- Derrida, Jacques: „La Dissémination“, in: ders.: *La Dissémination*, Paris 1972
- Derrida, Jacques: „Dissemination“, in: ders.: *Dissemination*, hg. v. Peter Engelmann, übers. v. Hans-Dieter Gondek, Wien 1995, S. 323–414
- Derrida, Jacques: „Die différance“, in: ders.: *Randgänge der Philosophie*, Wien 1999, S. 31–56
- Derrida, Jacques: *La vérité en peinture*, Paris 1978
- Derrida, Jacques: *Die Wahrheit in der Malerei*, Wien 1992
- Derrida, Jacques: „Titel (noch zu bestimmen). Titre (à préciser)“, in: Friedrich A. Kittler (Hg.): *Austreibung des Geistes aus den Geisteswissenschaften. Programme des Poststrukturalismus*, Paderborn u. a. 1980, S. 15–37
- Derrida, Jacques: *Die Postkarte. Von Sokrates bis an Freud und jenseits. I. Lieferung*, Berlin 1982
- Derrida, Jacques: *Signéponge*, Paris 1988
- Derrida, Jacques: *Geschlecht (Heidegger). Sexuelle Differenz, ontologische Differenz. Heideggers Hand (Geschlecht II)*, Wien 1988
- Derrida, Jacques: „Überleben“, in: ders.: *Gestade* (1986), Wien 1994, S. 119–218
- Derrida, Jacques: „Limited Inc a b c...“, in: ders.: *Limited Inc*, Wien 2001
- Derrida, Jacques: *Mal d'Archiv*, Paris 1995
- Derrida, Jacques: *Dem Archiv verschrieben. Eine Freudsche Impression*, Berlin 1997
- Derrida, Jacques: *Einige Statements und Binsenweisheiten über Neologismen, New-Ismen, Post-Ismen, Parasitismen und andere kleine Seismen*, Berlin 1997
- Derrida, Jacques: *Préjugés. Vor dem Gesetz*, Wien 1999
- Derrida, Jacques: *Vergessen wir nicht – die Psychoanalyse*, Frankfurt a. M. 1998
- Derrida, Jacques: „Déclarations d'Indépendance“, in: ders.: *Otobiographies*, Paris 1984, S. 13–32
- Derrida, Jacques: „Unabhängigkeitserklärungen“, in: ders./Friedrich Kittler: *Nietzsche – Politik des Eigennamens: wie man abschafft, wovon man spricht*, übers. v. Friedrich Kittler, Berlin 2000, S. 9–19; auch in: Uwe Wirth (Hg.): *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt a. M. 2002, S. 121–128
- Derrida, Jacques: „Nachwort. Unterwegs zu einer Ethik der Diskussion“, in: ders.: *Limited Inc*, Wien 2001, S. 171–238
- Detering, Heinrich (Hg.): *Autorschaft. Positionen und Revisionen*, Stuttgart u. a. 2002
- Didi-Huberman, Georges: *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris 2002

- Diebitz, Stefan: „Versuch über die integrale Einheit der *Lebens-Ansichten des Katers Murr*“, in: *Mitteilungen der E.-T.-A.-Hoffmann-Gesellschaft*, 31 (1985), S. 30–38
- Dugast, Jacques: „Parerga und Paratexte. Eine Ästhetik des Beiwerks“, in: Gérard Raulet/Burghart Schmidt (Hg.): *Vom Parergon zum Labyrinth. Untersuchungen zur kritischen Theorie des Ornaments*, Wien u. a. 2001, S. 101–110
- Duncan, Bruce: „Emilia Galotti lag auf dem Pult aufgeschlagen: Werther als (Mis-) Reader“, in: *Goethe Yearbook*, 1 (1982), S. 42–50
- Dünkelsbühler, Ulrike: *Kritik der Rahmen-Vernunft. Parergon-Versionen nach Kant und Derrida*, München 1991
- Dünkelsbühler, Ulrike: „Rahmen-Gesetz und Parergon-Paradox. Eine Übersetzungsaufgabe“, in: Hans Ulrich Gumbrecht/K. Ludwig Pfeiffer: *Paradoxien, Dissonanzen, Zusammenbrüche. Situationen offener Epistemologie*, Frankfurt a. M. 1991, S. 207–223
- Durzak, Manfred: „Siebenkäs und Leibgeber: Die Personenkonstellation als Gestaltungsprinzip in Jean Pauls Roman Siebenkäs“, in: *Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft*, 5 (1970), S. 124–138
- Eco, Umberto: *Einführung in die Semiotik*, München 1972
- Eco, Umberto: *Das offene Kunstwerk*, Frankfurt a. M. 1977
- Eco, Umberto: „Semiotics of Theatrical Performance“, in: *The Dramatic Review*, 21 (1977), S. 107–117
- Eco, Umberto: *Lector in fabula* (1979), München 1987
- Eco, Umberto: „Über Spiegel“, in: ders.: *Über Spiegel und andere Phänomene*, München 1988, S. 26–61
- Eco, Umberto: *Semiotik und Philosophie der Sprache*, München 1985
- Eco, Umberto: *Der Streit der Interpretationen*, Konstanz 1987
- Eco, Umberto: *Die Grenzen der Interpretation*, München 1992
- Ehlich, Konrad: „Funktion und Struktur schriftlicher Kommunikation“, in: Hartmut Günther/Otto Ludwig (Hg.): *Schrift und Schriftlichkeit. Writing and Its Use*, Halbbd. 1, Berlin u. a. 1994, S. 18–41
- Ehrenzeller, Hans: *Studien zur Romanvorrede von Grimmelshausen bis Jean Paul*, Bern 1955
- Eibl, Karl: „Der ‚Autor‘ als biologische Disposition“, in: Fotis Jannidis/Gerhard Lauer/Matías Martínez/Simone Winko (Hg.): *Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs*, Tübingen 1999, S. 46–60
- Eilert, Heide: *Theater in der Erzählkunst. Eine Studie zum Werk E. T. A. Hoffmanns*, Tübingen 1977
- Eilert, Heide: *Das Kunstzitat in der erzählenden Dichtung. Studien zur Literatur um 1900*, Stuttgart 1991
- Eisenstein, Sergej: „Die ungeahnte Naht“, in: ders.: *Über Kunst und Künstler*, München 1977, S. 7–18
- Engel, Manfred: *Der Roman der Goethezeit*, Bd. 1: *Anfänge in Klassik und Frühromantik: Transzendente Geschichten*, Stuttgart u. a. 1993
- Engel, Manfred: „Roman“, in: *Das Fischer-Lexikon Literatur*, hg. v. Ulfert Ricklefs, Bd. 3, Frankfurt a. M. 1996, S. 1669–1709
- Enke, Julia/Caroline Pross: „Arena des Wortes. Zur Theatralität von Sprache, Text und Kultur bei Michael Bachtin“, in: Gerhard Neumann/Caroline Pross/Gerald Wildgruber (Hg.): *Szenographien. Theatralität als Kategorie der Literaturwissenschaft*, Freiburg 2000, S. 253–282

- Erb, Andreas: *Schreib-Arbeit: Jean Pauls Erzählen als Inszenierung „freier“ Autorschaft*, Wiesbaden 1996
- Erhart, Walter: *Entzweiung und Selbstaufklärung. Christoph Martin Wielands ‚Agathon‘-Projekt*, Tübingen 1991
- Erhart, Walter: „Beziehungsexperimente. Goethes *Werther* und Wielands *Musarion*“, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 66 (1992), S. 333–360
- Espagne, Geneviève: „Die blaue Blume im Ton-Topfchen: Selbstparodie der Idylle und literarische Satire im Leben Fibels“, in: *Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft*, 17 (1982), S. 31–45
- Espagne, Michel: *De l'archive au texte. Recherches d'histoire génétique*, Paris 1998
- Espósito, Elena: „Fiktion und Virtualität“, in: Sybille Krämer (Hg.): *Medien, Computer, Realität*, Frankfurt a. M. 1998, S. 269–296
- Esselborn, Hans: „Intertextualität und Selbstbehauptung des Autors in Jean Pauls Werken“, in: Geneviève Espagne/Christian Helmreich (Hg.): *Schrift- und Schreibspiele. Jean Pauls Arbeit am Text*, Würzburg 2002, S. 59–79
- Feger, Hans: *Die Macht der Einbildungskraft in der Ästhetik Kants und Schillers*, Heidelberg 1995
- Feilchenfeld, Konrad: „Vorwort“ zu: *Des Knaben Wunderhorn*, Frankfurt a. M. 1974, S. 9–15
- Felman, Shoshana: *The Literary Speech Act. Don Juan with J. L. Austin, or Seduction in Two Languages*, Ithaca 1983
- Fernandois, Eduardo: *Sprachspiele, Sprechakte, Gespräche. Eine Untersuchung der Sprachpragmatik*, Würzburg 2000
- Fischer-Lichte, Erika: *Das System der theatralischen Zeichen*, Tübingen 1983
- Fischer-Lichte, Erika: „Inszenierung und Theatralität“, in: Herbert Willems/Martin Jurga (Hg.): *Inszenierungsgesellschaft*, Opladen 1998, S. 81–90
- Fischer-Lichte: „Grenzgänge und Tauschhandel. Auf dem Wege zu einer performativen Kultur“, in: Erika Fischer-Lichte/Friedemann Kreuder/Isabel Pflug (Hg.): *Theater seit den 60er Jahren*, Tübingen u. a. 1998, S. 1–20
- Fischer-Lichte, Erika: „Der Körper als Zeichen und als Erfahrung“, in: Erika Fischer-Lichte/Jörg Schönert (Hg.): *Theater im Kulturwandel des 18. Jahrhunderts. Inszenierung und Wahrnehmung von Körper – Musik – Sprache*, Göttingen 1999, S. 53–68
- Fish, Stanley: „Literatur im Leser: Affektive Stilistik“, in: Rainer Warning (Hg.): *Rezeptionsästhetik*, München 1975, S. 196–227
- Flaschka, Horst: *Goethes ‚Werther‘. Werkkontextuelle Deskription und Analyse*, München 1987
- Forget, Philippe: „Aus der Seele geschrie(b)en? Zur Problematik des ‚Schreibens‘ (écriture) in Goethes ‚Werther‘“, in: Philippe Forget (Hg.): *Text und Interpretation*, München 1984, S. 131–180
- Foucault, Michel: *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften* (1966), Frankfurt a. M. 1974
- Foucault, Michel: „Qu'est-ce qu'un auteur?“ (1969), in: ders.: *Dits et écrits 1954–1988*, Bd. 1, Paris 1994, S. 789–821
- Foucault, Michel: „Was ist ein Autor?“, in: ders.: *Schriften zur Literatur*, Frankfurt a. M. 1993, S. 7–31
- Foucault, Michel: „Was ist ein Autor? (Vortrag)“, in: ders.: *Dits et écrits. Schriften*, Bd. 1, Frankfurt a. M. 2001, S. 1003–1041
- Foucault, Michel: *Die Archäologie des Wissens* (1969), Frankfurt a. M. 1981

- Foucault, Michel: *Die Ordnung des Diskurses* (1971), Frankfurt a. M. 1991
- Foucault, Michel: *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses* (1975), Frankfurt a. M. 1994
- Foucault, Michel: *Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit I* (1976), Frankfurt a. M. 1983
- Foucault, Michel: *Dispositive der Macht. Michel Foucault über Sexualität, Wissen und Wahrheit*, Berlin 1978
- Frank, Dirk: *Narrative Gedankenspiele. Der metafiktionale Roman zwischen Modernismus und Postmodernismus*, Wiesbaden 2001
- Frank, Manfred/Anselm Haverkamp: „Ende des Individuums – Anfang des Individuums?“, in: Manfred Frank/Anselm Haverkamp (Hg.): *Poetik und Hermeneutik*, Bd. 13: *Individualität*, München 1988, S. XI–XX
- Frank, Manfred: „Subjekt, Person, Individuum“, in: Manfred Frank/Anselm Haverkamp (Hg.): *Poetik und Hermeneutik*, Bd. 13: *Individualität*, München 1988, S. 3–20
- Frank, Manfred: „‚Intellektuale Anschauung‘. Drei Stellungnahmen zu einem Deutungsversuch von Selbstbewußtsein: Kant, Fichte, Hölderlin/Novalis“, in: Ernst Behler/Jochen Hörisch (Hg.): *Die Aktualität der Frühromantik*, Paderborn u. a. 1987, S. 96–126
- Frank, Manfred: *Einführung in die frühromantische Ästhetik. Vorlesungen*, Frankfurt a. M. 21991
- Frank, Manfred: *Das Problem „Zeit“ in der deutschen Romantik. Zeitbewußtsein und Bewußtsein von Zeitlichkeit in der frühromantischen Philosophie und in Tiecks Dichtung*, Paderborn 1990
- Frank, Manfred: „‚Intellektuale Anschauung‘. Drei Stellungnahmen zu einem Deutungsversuch von Selbstbewußtsein: Kant, Fichte, Hölderlin/Novalis“, in: Ernst Behler/Jochen Hörisch (Hg.): *Die Aktualität der Frühromantik*, Paderborn u. a. 1987, S. 96–126
- Frank, Armin Paul/Ulrich Mölk (Hg.): *Frühe Formen mehrperspektivischen Erzählens von der Edda bis Flaubert: ein Problemaufriß*, Berlin 1991
- Frege, Gottlob: „Über Sinn und Bedeutung“ (1892), in: ders.: *Funktion, Begriff, Bedeutung. Fünf logische Studien*, Göttingen 1986, S. 40–65
- Freud, Sigmund: *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten*, in: ders.: *Studienausgabe*, Bd. 4, Frankfurt a. M. 1970
- Frick, Werner: *Providenz und Kontingenz. Untersuchungen zur Schicksalssemantik im deutschen und europäischen Roman des 17. und 18. Jahrhunderts*, Tübingen 1988
- Fürnkäs, Josef: „Aufklärung und Alphabetisierung: Jean Pauls ‚Leben Fibels‘“, in: *Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft*, 21 (1986), S. 63–76
- Gamper, Herbert: *Jean Pauls Siebenkäs: Beitrag zu einer Interpretation*, Winterthur 1967
- Gebauer, Richard: „Jürgen Habermas und das Prinzip des zu vermeidenden performativen Widerspruchs“, in: *Allgemeine Zeitschrift für Philosophie*, 18 (1993), S. 23–39
- Genette, Gérard: *Seuils*, Paris 1987, übers. v. Dieter Hornig als *Paratexte*, Frankfurt a. M. 1992
- Genette, Gérard: „Introduction to the Paratext“, in: *New Literary History*, 22 (1991) Heft 2, S. 261–272
- Genette, Gérard: *Fiktion und Diktion*, München 1992
- Genette, Gérard: „Fiktionsakte“, in: ders.: *Fiktion und Diktion*, München 1992, S. 41–64
- Genette, Gérard: *Die Erzählung*, München 1998
- Genette, Gérard: „The Pragmatic Status of Narrative Fiction“, in: *Style*, 24 (1990), S. 59–72

- Geulen, Hans/Gössling, Andreas (Hg.): „Standhafte Zuschauer ästhetischer Leiden“: Interpretationen und Lesarten zu Jean Pauls ‚Hesperus‘, Münster 1989
- Giesecke, Michael: *Der Buchdruck in der frühen Neuzeit*, Frankfurt a. M. 1994
- Giuriato, Davide: „Löschblatt. Vom Umgang mit Walter Benjamins Handschriften“, in: *Modern Language Notes*, 117 (2002), S. 560–575
- Goetsch, Paul: „Einleitung: Zur Bewertung von Lesen und Schreiben im 17. und 18. Jahrhundert“, in: ders. (Hg.): *Lesen und Schreiben im 17. und 18. Jahrhundert*, Tübingen 1994, S. 1–23
- Goffman, Erving: *Rahmen-Analyse. Ein Versuch über die Organisation von Alltagserfahrungen* (1974), Frankfurt a. M. 1996
- Goffman, Erving: *Das Individuum im öffentlichen Austausch*, Frankfurt a. M. 1982
- Goldmann, Stefan: „Topos und Erinnerung. Rahmenbedingungen der Autobiographie“, in: Hans-Jürgen Schings (Hg.): *Der ganze Mensch. Anthropologie und Literatur im 18. Jahrhundert*, Stuttgart u. a. 1994, S. 660–675
- Goldstein, Moritz: *Die Technik der zyklischen Rahmenerzählung Deutschlands. Von Goethe bis Hoffmann*, Diss. Berlin 1906
- Gombrich, Ernst H.: *Art and Illusion*, London 1962
- Goodman, Nelson: „The Telling and the Told“, in: *Critical Inquiry*, 81 (1981), S. 799–801
- Goodman, Nelson: *Weisen der Welterzeugung* (1978), Frankfurt a. M. 1998
- Gorlée, Dinda: „Der abduktive Ansatz in Übersetzungspraxis und Übersetzungsforschung“, in: Uwe Wirth (Hg.): *Die Welt als Zeichen und Hypothese*, Frankfurt a. M. 2000, S. 158–180
- Gräf, Hans Gerhard: *Goethe über seine Dichtungen. Versuch einer Sammlung aller Äußerungen des Dichters über seine poetischen Werke*, Teil 1, Bd. 2, Darmstadt 1968
- Grafton, Anthony: *The Footnote. A Curious History*, Cambridge, Mass. 1997
- Granzow, Hermann: *Künstler und Gesellschaft im Roman der Goethezeit. Eine Untersuchung zur Bewußtwerdung neuzeitlichen Künstlertums in der Dichtung vom „Werther“ bis zum „Kater Murr“*, Diss. Bonn 1960
- Grasshoff, Richard: *Der befreite Buchstabe. Über Letterismus*, Berlin 2000
- Grathoff, Richard: *Milieu und Lebenswelt*, Frankfurt a. M. 1989
- Grawe, Christian: „Eine Art von höherem Abschreiben“. Zum ‚Typhus‘-Kapitel in Thomas Manns *Buddenbrooks*“, in: *Thomas-Mann-Jahrbuch*, 5 (1992), S. 15–124
- Greenblatt, Stephen: „Kultur“, in: Moritz Baßler (Hg.): *New Historicism. Literaturgeschichte als Poetik der Kultur*, Frankfurt a. M. 1995, S. 48–59
- Grenzmann, Wilhelm: „Clemens Brentanos ‚Godwi‘“, in: *Etudes Germaniques*, 6 (1951), S. 252–261
- Grésillon, Almuth: „‚Critique génétique‘. Gedanken zu ihrer Entstehung, Methode und Theorie“, in: *Quarto*, 7 (1996), S. 14–24
- Grewendorf, Günther: „Haben explizit performative Äußerungen einen Wahrheitswert?“, in: ders. (Hg.): *Sprechakttheorie und Semantik*, Frankfurt a. M. 1979, S. 175–196
- Grewendorf, Günther/Fritz Hamm/Wolfgang Sternefeld: *Sprachliches Wissen. Eine Einführung in moderne Theorien der grammatischen Beschreibung*, Frankfurt a. M. 1987
- Grice, H. Paul: „Meaning“ (1957), in: ders.: *Studies in the Way of Words*, Cambridge, Mass. 1991, S. 213–224
- Grice, H. Paul: „Uterer's Meaning and Intentions“, in: ders.: *Studies in the Way of Words*, Cambridge, Mass. 1991, S. 117–137
- Grice, H. Paul: „Logik und Konversation“, in: Georg Meggle (Hg.): *Handlung, Kommunikation, Bedeutung*, Frankfurt a. M. 1979, S. 243–265

- Grob, Elisabeth Cornelia: *Die verwilderte Rede in Brentanos ‚Godwi‘ und L. Sternes ‚Tristram Shandy‘*, Bern u. a. 1980
- Gumbrecht, Hans Ulrich/K. Ludwig Pfeiffer (Hg.): *Schrift*, München 1993
- Gumbrecht, Hans Ulrich: „Fill up Your Margins! About Commentary and *Copia*“, in: Glenn W. Most (Hg.): *Commentaries – Kommentare*, Göttingen 1999, S. 443–453
- Gumbrecht, Hans Ulrich: *Die Macht der Philologie* (2002), Frankfurt a. M. 2003
- Günther, Arnold: „Der logische Status des Anführungszeichens“, in: *Zeitschrift für Semiotik*, 14 (1992), S. 123–140
- Habermas, Jürgen: *Strukturwandel und Öffentlichkeit* (1962), Frankfurt a. M. 1990
- Habermas, Jürgen: „Was heißt Universalpragmatik?“, in: Karl-Otto Apel (Hg.): *Sprachpragmatik und Philosophie*, Frankfurt a. M. 1976, S. 174–272
- Habermas, Jürgen: „Diskursethik. Notizen zu einem Begründungsprogramm“, in: ders.: *Moralbewußtsein und kommunikatives Handeln*, Frankfurt a. M. 1983, S. 86–108
- Habermas, Jürgen: *Moralbewußtsein und kommunikatives Handeln*, Frankfurt a. M. 1983
- Habermas, Jürgen: *Der philosophische Diskurs der Moderne*, Frankfurt a. M. 1985
- Hage, Volker: *Collagen in der deutschen Literatur. Zur Praxis und Theorie eines Schreibverfahrens*, Frankfurt a. M. u. a. 1984
- Hamacher, Werner: „Afformativ, Streik“, in: Christiaan L. Hart Nibbrig (Hg.): *Was heißt „Darstellen“*, Frankfurt a. M. 1994, S. 340–371
- Hamacher, Werner: „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 a. M. 1997, S. 195–234
- Hamacher, Werner: „Lectio. De Mans Imperativ“, in: ders.: *Entferntes Verstehen. Studien zu Philosophie und Literatur von Kant bis Celan*, Frankfurt a. M. 1998, S. 151–194
- Hamburger, Käthe: *Die Logik der Dichtung*, Stuttgart 1957
- Hanebutt-Benz, Eva Maria: „Gutenbergs Erfindungen. Die technischen Aspekte des Druckens mit vielfachen Lettern auf der Buchdruckerpresse“, in: *Gutenberg: aventure und kunst. Vom Geheimunternehmen zur ersten Medienrevolution*, hg. v. der Stadt Mainz, Mainz 2000, S. 158–189
- Haverkamp, Anselm: „Illusion und Empathie. Die Struktur der Lektüre in den *Leiden Werthers*“, in: Eberhard Lämmert (Hg.): *Erzählforschung. Ein Symposium*, Stuttgart 1982, S. 243–268
- Haverkamp, Anselm: „Kryptische Subjektivität. Archäologie des Lyrisch-Individuellen“, in: Manfred Frank/Anselm Haverkamp (Hg.): *Poetik und Hermeneutik*, Bd. 13: *Individualität*, München 1988, S. 347–383
- Hay, Louis: „L'écrit et l'imprimé“, in: Louis Hay/Alain Rey/Jacques Neefs/Danile Ferrer/Jean Michel Rabate/Jean Gaudon/Anne Marie Christin/Jacques Anis (Hg.): *De la lettre au livre. Sémiotique des manuscrits littéraires*, Paris 1989, S. 7–34
- Heidegger, Martin: „Was heißt Denken?“, in: ders.: *Gesamtausgabe*, Bd. 8, Frankfurt a. M. 2002
- Heidegger, Martin: „Was heißt Lesen?“, in: ders.: *Gesamtausgabe*, Bd. 13, Frankfurt a. M. 1983
- Heidegger, Martin: *Parmenides*, in: ders.: *Gesamtausgabe*, Bd. 54, Frankfurt a. M. 1982
- Heidegger, Martin: „Die Frage nach der Technik“, in: ders.: *Vorträge und Aufsätze*, Tübingen 1967
- Heilmann, Markus: *Die Krise der Aufklärung als Krise des Erzählens. Tiecks ‚William Lovell‘ und der europäische Briefroman*, Stuttgart 1992

- Hemmerich, Gerd: *Christoph Martin Wielands „Geschichte des Agathon“. Eine kritische Werkinterpretation*, Nürnberg 1979
- Henrich, Dieter/Wolfgang Iser: „Entfaltung der Problemlage“, in: Dieter Henrich/Wolfgang Iser (Hg.): *Poetik und Hermeneutik*, Bd. 10: *Funktionen des Fiktiven*, München 1983, S. 9–14
- Henrich, Dieter: „Versuch über Fiktion und Wahrheit“, in: Dieter Henrich/Wolfgang Iser (Hg.): *Poetik und Hermeneutik*, Bd. 10: *Funktionen des Fiktiven*, München 1993, S. 511–519
- Henry, Richard: *Pretending and Meaning. Toward a Pragmatic Theory of Fictional Discourse*, Westport 1996
- Hirsch, Eric D.: *Prinzipien der Interpretation* (1967), München 1972
- Hoffmann, Michael: *Aufklärung*, Stuttgart 1999
- Hoops, Wiklef: „Fiktionalität als pragmatische Kategorie“, in: *Poetica*, 11 (1979), S. 281–31
- Husserl, Edmund: *Logische Untersuchungen*, Bd. 2/1 (1913), Tübingen 1968
- Hutcheon, Linda: *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*, Waterloo, Ont. 1980 (Neuaufgabe: New York u. a. 1984)
- Illich, Ivan: *Im Weinberg des Textes. Als das Schriftbild der Moderne entstand*, Frankfurt a. M. 1991
- Ingold, Felix Philipp: *Der Autor am Werk. Versuche über literarische Kreativität*, München 1992
- Iser, Wolfgang: „Die Appellstruktur der Texte. Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa“, in: Rainer Warning (Hg.): *Rezeptionsästhetik*, München 1975, S. 228–252
- Iser, Wolfgang: „Der Lesevorgang. Eine phänomenologische Perspektive“, in: Rainer Warning (Hg.): *Rezeptionsästhetik*, München 1975, S. 253–276
- Iser, Wolfgang: „Akte des Fingierens. Oder: Was ist das Fiktive im fiktionalen Text?“, in: Dieter Henrich/Wolfgang Iser (Hg.): *Poetik und Hermeneutik*, Bd. 10: *Funktionen des Fiktiven*, München 1983, S. 121–151
- Iser, Wolfgang: „Das Imaginäre: kein isolierbares Phänomen“, in: Dieter Henrich/Wolfgang Iser (Hg.): *Poetik und Hermeneutik*, Bd. 10: *Funktionen des Fiktiven*, München 1983, S. 479–486
- Iser, Wolfgang: „Die Doppelstruktur des literarisch Fiktiven“, in: Dieter Henrich/Wolfgang Iser (Hg.): *Poetik und Hermeneutik*, Bd. 10: *Funktionen des Fiktiven*, München 1983, S. 497–510
- Iser, Wolfgang: „Das Fiktive im Horizont seiner Möglichkeiten“, in: Dieter Henrich/Wolfgang Iser (Hg.): *Poetik und Hermeneutik*, Bd. 10: *Funktionen des Fiktiven*, München 1983, S. 547–557
- Iser, Wolfgang: *Der Akt des Lesens* (1976), München 1984
- Iser, Wolfgang: „Das Individuum zwischen Evidenzerfahrung und Uneinholbarkeit“, in: Manfred Frank/Anselm Haverkamp (Hg.): *Poetik und Hermeneutik*, Bd. 13: *Individualität*, München 1988, S. 95–98
- Iser, Wolfgang: *Das Fiktive und das Imaginäre*, Frankfurt a. M. 1991
- Iser, Wolfgang: „Auktorialität. Die Nullstelle des Diskurses“, in: Klaus Städtke/Ralph Kray (Hg.): *Spiekräume des auktorialen Diskurses*, Berlin 2003, S. 219–241

Jacobs, Jürgen: „Die Theorie und ihr Exempel. Zur Deutung von Wielands ‚Agathon‘ in

- Blanckenburgs ‚Versuch über den Roman‘“, in: *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, 31 (1981), S. 32–42
- Jacobs, Jürgen: „Fehlrezeption und Neuinterpretation von Wielands ‚Agathon‘. Anmerkungen zu einem neuen Deutungsvorschlag“, in: *Wieland-Studien*, 3 (1996), S. 273–281
- Jäger, Georg: „Die Wertherwirkung. Ein rezeptionsästhetischer Modellfall“, in: Walter Müller-Seidel/Hans Fromm/Karl Richter (Hg.): *Historizität in Sprach- und Literaturwissenschaft*, München 1974, S. 389–409
- Jäggi, Andreas: *Die Rahmenerzählung im 19. Jahrhundert: Untersuchungen zur Technik und Funktion einer Sonderform der fingierten Wirklichkeitsaussage*, Bern u. a. 1994
- Jaiser, Gerhard: „Konstruktion als Prozeß: Leserführung als Formprinzip in E. T. A. Hoffmanns ‚Fantasiestücken in Callot’s Manier‘“, in: *E.-T.-A.-Hoffmann-Jahrbuch*, 5 (1997), S. 19–36
- Jakobson, Roman: „Zwei Seiten der Sprache und zwei Typen aphatischer Störung“, in: Roman Jakobson/Morris Halle: *Grundlagen der Sprache*, Berlin 1960
- Jakobson, Roman: „Linguistik und Poetik“ (1960), in: ders.: *Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921–1971*, Frankfurt a. M. 1979, S. 83–121
- Jakobson, Roman: *Semiotik. Ausgewählte Texte 1919–1982*, hg. v. Elmar Holenstein, Frankfurt a. M. 1988
- Jannidis, Fotis: „Der nützliche Autor. Möglichkeiten eines Begriffs zwischen Text und historischem Kontext“ in: Fotis Jannidis u. a. (Hg.): *Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs*, Tübingen 1999, S. 353–390
- Jannidis, Fotis: „Autor, Autorbild und Autorintention“, in: *editio*, 16 (2000), S. 26–35
- Jannidis, Fotis: „Zwischen Autor und Erzähler“, in: Heinrich Detering (Hg.): *Autorschaft. Positionen und Revisionen*, Stuttgart u. a. 2002, S. 540–556
- Jannidis, Fotis/Gerhard Lauer/Matías Martínez/Simone Winko: „Rede über den Autor an die Gebildeten unter seinen Verächtern. Historische Modelle und systematische Perspektiven“, in: dies. (Hg.): *Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs*, Tübingen 1999, S. 3–36
- Jannssen, Mathias: „Findet den, der es gemacht hat! – Über Autor, Text und Edition bei J. J. Bodmer und J. Grimm“, in: Christiane Henges/Harald Saller (Hg.): *Text und Autor*, Tübingen 2000, S. 5–32
- Japp, Uwe: „Der Ort des Autors in der Ordnung des Diskurses“, in: Jürgen Fohrmann/Harro Müller (Hg.): *Diskurstheorien und Literaturwissenschaft*, Frankfurt a. M. 1988, S. 223–234
- Jauß, Hans Robert: *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, Frankfurt a. M. 1982
- Jauß, Hans Robert: „Nachahmungsprinzip und Wirklichkeitsbegriff in der Theorie des Romans von Diderot bis Stendhal“, in: ders. (Hg.): *Poetik und Hermeneutik*, Bd. 1: *Nachahmung und Illusion*, München 1964, S. 157–178
- Jay, Martin: „The Debate over Performative Contradiction: Habermas vs. The Post-structuralists“, in: Axel Honneth/Thomas McCarthy/Claus Offe/Albrecht Wellmer (Hg.): *Zwischenbetrachtungen. Im Prozeß der Aufklärung. Jürgen Habermas zum 60. Geburtstag*, Frankfurt a. M. 1989, S. 171–189
- Jørgensen, Sven-Aage: „Warum und zu welchem Ende schreibt man eine Vorrede? Randbemerkungen zur Leserlenkung, besonders bei Wieland“, in: *Text und Kontext* (1976), S. 3–20
- Jørgensen, Sven-Aage/Herbert Jaumann/John A. McCarthy/Horst Thomé (Hg.): *Wieland. Epoche – Werk – Wirkung*, München 1994

- Kaiser, Herbert: *Jean Paul lesen. Versuch über seine poetische Anthropologie des Ich*, Würzburg 1995
- Kaleri, Ekaterini: „Werkimmanenz und Autor“, in: Fotis Jannidis/Gerhard Lauer/Matias Martínez/Simone Winko (Hg.): *Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs*, Tübingen 1999, S. 235–254
- Kanzog, Klaus: „Rahmenerzählung“, in: *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*, hg. v. Werner Kohlschmidt/Wolfgang Mohr, Bd. 3, Berlin 1958, S. 321–343
- Kanzog, Klaus: *Erzählstrategie*, Heidelberg 1976
- Kanzog, Klaus: „Grundzüge der E.-T.-A.-Hoffmann-Forschung seit 1945“, in: *Mitteilungen der E.-T.-A.-Hoffmann-Gesellschaft*, 31 (1985), S. 1–30
- Katz, Jerrold J.: *Propositional Structure and Illocutionary Force*, New York 1977
- Käuser, Andreas: „Körperzeichen und Körperausdruckstheorie“, in: Erika Fischer-Lichte/Jörg Schönert (Hg.): *Theater im Kulturwandel des 18. Jahrhunderts. Inszenierung und Wahrnehmung von Körper – Musik – Sprache*, Göttingen 1999, S. 39–51
- Kayser, Wolfgang: *Das sprachliche Kunstwerk*, Bern ⁵1959
- Kayser, Wolfgang: „Wer erzählt den Roman?“, in: ders.: *Die Vortragsreise*, Bern 1958, S. 82–101
- Keil, Werner: „Erzähltechnische Kunststücke in E. T. A. Hoffmanns Roman ‚Lebensansichten des Katers Murr‘“, in: *Mitteilungen der E.-T.-A.-Hoffmann-Gesellschaft*, 31 (1985), S. 40–52
- Keller, Rudi: *Zeichentheorie. Zu einer Theorie semiotischen Wissens*, Tübingen u. a. 1995
- Kerckhove, Derrick de: *Schriftgeburten: vom Alphabet zum Computer*, übers. v. Martina Lecker, München 1995
- Kerr, Alfred: *Godwi. Ein Kapitel deutscher Romantik*, Berlin 1898
- Killy, Walter: *Schreibweisen – Leseweisen*, München 1982
- Kimpel, Dieter: *Der Roman der Aufklärung*, Stuttgart 1977
- Kindt, Tom/Hans-Harald Müller: „Der ‚implizite Autor‘. Zur Explikation und Verwendung eines umstrittenen Begriffs“, in: Fotis Jannidis/Gerhard Lauer/Matias Martínez/Simone Winko (Hg.): *Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs*, Tübingen 1999, S. 273–287
- Kittler, Friedrich A.: „Das Phantom unseres Ichs‘ und die Literaturpsychologie: E. T. A. Hoffmann – Freud – Lacan“, in: Friedrich A. Kittler/Horst Turk (Hg.): *Literaturwissenschaft als Diskursanalyse und Diskurskritik*, Frankfurt a. M. 1977
- Kittler, Friedrich A.: „Autorschaft und Liebe“, in: ders. (Hg.): *Austreibung des Geistes aus den Geisteswissenschaften. Programme des Poststrukturalismus*, Paderborn u. a. 1980, S. 142–173
- Kittler, Friedrich A.: *Aufschreibesysteme 1800/1900* (1985), München ²1987
- Kittler, Wolf: „Literatur, Edition und Reprographie“, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 65 (1991), S. 205–235
- Kleinschmidt, Erich: „Fiktion und Identifikation. Zur Ästhetik der Leserrolle im deutschen Roman zwischen 1750 und 1780“, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 53 (1979), S. 49–73
- Kleinschmidt, Erich: *Autorschaft. Konzepte einer Theorie*, Tübingen u. a. 1998
- Klotz, Volker: „Zitat und Montage in neuerer Literatur und Kunst“, in: *Sprache im technischen Zeitalter*, Heft 60 (1976), S. 259–277
- Koch, Peter/Wulf Oesterreicher: „Funktionale Aspekte der Schriftkultur“, in: Hartmut Günther/Otto Ludwig (Hg.): *Schrift und Schriftlichkeit. Ein interdisziplinäres Handbuch internationaler Forschung*, Halbbd. 1, Berlin u. a. 1994, S. 587–604
- Kofman, Sarah: *Autobiografies. Du chat Murr d'Hoffmann*, Paris 1986, übers. v. Monika

- Buchgeister/Hans-Walter Schmidt als *Schreiben wie eine Katze. Zu E. T. A. Hoffmanns ‚Lebensansichten des Katers Murr‘*, Wien 1985
- Kofman, Sarah: *Lectures de Derrida*, Paris 1984, übers. v. Monika Buchgeister/Hans-Walter Schmidt als *Derrida lesen*, Wien 1987
- Köhler-Zülch, Ines: „Der Diskurs über den Ton. Zur Präsentation von Märchen und Sagen in Sammlungen des 19. Jahrhunderts“, in: Christoph Schmidt (Hg.): *Homo narrans. Studien zur populären Erzählkultur. Festschrift für Siegfried Neumann*, Münster u. a. 1999, S. 25–50
- Kommerell, Max: *Jean Paul* (1957), Frankfurt a. M. 1977
- Koschorke, Albrecht: *Körperströme und Schriftverkehr. Mediologie des 18. Jahrhunderts*, München 1999
- Koschorke, Albrecht: „Insemination. Empfängnislehre, Rhetorik und christliche Verkündigung“, in: Christian Begemann/David E. Wellbery (Hg.): *Kunst – Zeugung – Geburt. Theorien und Metaphern ästhetischer Produktion der Neuzeit*, Freiburg 2002, S. 89–110
- Koselleck, Reinhart: „Das achtzehnte Jahrhundert als Beginn der Neuzeit“, in: Reinhart Herzog/Reinhart Koselleck (Hg.): *Epochenschwelle und Epochenbewußtsein*, München 1987, S. 269–282
- Kositzke, Boris: „Einleitung“, in: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, hg. v. Gert Ueding, Bd. 2, Tübingen 1994, Sp. 979–982
- Koskenniemi, Heikki: *Studien zur Idee und Phraseologie des griechischen Briefes bis 400 n. Chr.*, Helsinki 1956
- Kotzinger, Susi/Gabriele Rippl: „Einleitung“, in: dies. (Hg.): *Zeichen zwischen Klartext und Arabeske. Konferenz des Konstanzer Graduiertenkollegs ‚Theorie der Literatur‘. Veranstaltet im Oktober 1992*, Amsterdam 1994, S. 4–24
- Kraft, Herbert: *Editionsphilologie*. Zweite Auflage mit Beiträgen von Diana Schilling und Gert Vonhoff, Frankfurt a. M. 2001
- Krämer, Sybille: „Sprache – Stimme – Schrift: Sieben Thesen über Performativität und Medialität“, in: Erika Fischer-Lichte/Doris Kolesch (Hg.): *Paragrana 7: Kulturen des Performativen*, Berlin 1998, S. 33–57
- Krämer, Sybille: *Sprache, Sprechakt, Kommunikation. Sprachtheoretische Positionen des 20. Jahrhunderts*, Frankfurt a. M. 2001
- Kranz, Walther: *Geschichte der griechischen Literatur*, Basel ⁵1978
- Kreimeier, Klaus/Georg Stanitzek (Hg.): *Paratexte in Literatur, Film, Fernsehen*, Berlin 2004
- Kremer, Detlev: *E. T. A. Hoffmann. Erzählungen und Romane*, Berlin 1999
- Kreuzer, Helmut: „Zur Avantgarde- und Montagediskussion“, in: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*, 46 (1982), S. 7–18
- Kripke, Saul A.: *Name und Notwendigkeit*, Frankfurt a. M. 1981
- Kristeva, Julia: *La révolution du langage poétique*, Paris 1967
- Kristeva, Julia: *Die Revolution der poetischen Sprache*, Frankfurt a. M. 1978
- Kristeva, Julia: *Sémeiotiké – Recherches pour une sémanalyse*, Paris 1969
- Kristeva, Julia: „Wort, Dialog und Roman bei Bachtin“, übers. v. M. Korinman/H. Stück, in: Jens Ihwe (Hg.): *Literaturwissenschaft und Linguistik*, Bd. 3, Frankfurt a. M. 1972
- Kristeva, Julia: „Der geschlossene Text“, in: Peter V. Zima (Hg.): *Textsemiotik und Ideologiekritik*, Frankfurt a. M. 1977, S. 194–229
- Kurzenberger, Hajo: „Die theatrale Funktion szenischer Texte“, in: ders.: *Praktische Theaterwissenschaft: Spiel Inszenierung Text*, Hildesheim 1998

- Lachmann, Karl: *Kleinere Schriften zur deutschen Philologie*, hg. v. Karl Müllenhoff, Berlin 1876, S. 549–576
- Lachmann, Renate: *Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne*, Frankfurt a. M. 1990
- Lachmann, Renate: „Ein Neo-Abecedarius. Anmerkungen zu ‚Das russische abc-scribentisch‘ von Valerij Scherstjanoj“, in: Susi Kotzinger/Gabriele Rippl (Hg.): *Zeichen zwischen Klartext und Arabeske. Konferenz des Konstanzer Graduiertenkollegs ‚Theorie der Literatur‘. Veranstaltet im Oktober 1992*, Amsterdam 1994, S. 25–34
- Lachmann, Renate/Schamma Schahadat: „Intertextualität“, in: Helmut Brackert/Jörn Stückrath (Hg.): *Literaturwissenschaft. Ein Grundkurs*, Reinbek 1997, S. 677–686
- Lämmert, Eberhard: „Geschichten von der Geschichte. Geschichtsschreibung und Geschichtsdarstellung im Roman“, in: *Poetica*, 17 (1973), S. 228–254
- Lämmert, Eberhard: „Zum Wandel der Geschichtserfahrung im Reflex der Romantheorie“, in: Reinhart Koselleck/Wolf-Dieter Stempel (Hg.): *Poetik und Hermeneutik*, Bd. 5: *Geschichte – Ereignis und Erzählung*, München 1973, S. 503–515
- Lämmert, Eberhard: *Bauformen des Erzählens*, Stuttgart 1980
- Lämmert, Eberhard: „Goethes empirischer Beitrag zur Romantheorie“, in: Paul Michael Lützel/James E. McLeod (Hg.): *Goethes Erzählwerk. Interpretationen*, Stuttgart 1991, S. 9–36
- Lämmert, Eberhard: „Der Autor und sein Held im Roman des 19. und 20. Jahrhunderts“, in: *The German Quarterly*, 66 (1993) Heft 4, S. 415–430
- Langen, August: *Anschaungsformen in der deutschen Dichtung des 18. Jahrhunderts. Rahmenschau und Rationalismus*, Darmstadt 1968
- Landfester, Ulrike: *Der Dichtung Schleier. Zur poetischen Funktion von Kleidung in Goethes Frühwerk*, Freiburg i. Br. 1995
- Landfester, Ulrike: „Editionsphilologie als Kulturwissenschaft? Zu einer neuen ‚homerischen Frage‘ in der Germanistik“, in: Walter Erhart (Hg.): *Rephilologisierung oder kulturwissenschaftliche Erweiterung*, Stuttgart 2005
- Lauer, Gerhard: „Offene und geschlossene Autorschaft“, in: Heinrich Detering (Hg.): *Autorschaft. Positionen und Revisionen*, Stuttgart u. a. 2002, S. 461–478
- Lausberg, Heinrich: *Handbuch der literarischen Rhetorik*, München 1960
- Lausberg, Heinrich: *Elemente der literarischen Rhetorik*, München 1976
- Laußmann, Sabine: *Das Gespräch der Zeichen. Studien zur Intertextualität im Werk E. T. A. Hoffmanns*, München 1992
- Lee, Bongjie: *Le Roman à éditeur. La fiction de l'éditeur dans ‚La Religieuse‘, ‚La Nouvelle Héloïse‘ et ‚Les Liaisons dangereuses‘*, Bern u. a. 1989
- Lejeune, Philippe: „Der autobiographische Pakt“, in: Günter Niggel (Hg.): *Die Autobiographie. Zu Form und Geschichte einer literarischen Gattung*, Darmstadt 1989, S. 214–257
- Lenzen, Dieter: *Vaterschaft. Vom Patriarchat zur Alimentation*, Reinbek 1991
- Lernout, Geert: „Critique génétique und Philologie“, in: Rüdiger Nutt Kofoth/Bodo Plachta/H. T. M. van Vliet/Hermann Zwerschina (Hg.): *Text und Edition. Positionen und Perspektiven*, Berlin 2000, S. 121–142
- Liebrand, Claudia: *Aporie des Kunstmythos: Die Texte E. T. A. Hoffmanns*, Freiburg 1996
- Lindner, Burkhardt: „Jean Paul oder der ‚auktorial subversive‘ Autor“, in: Irmela Schneider (Hg.): *Die Rolle des Autors. Analysen und Gespräche*, Stuttgart 1981, S. 22–32
- Lobsien, Eckhard: *Theorie literarischer Illusionsbildung*, Stuttgart 1975
- Lobsien, Eckhard: *Wörtlichkeit und Wiederholung. Phänomenologie poetischer Sprache*, München 1995

- Lobsien, Eckhard: *Kunst der Assoziation. Phänomenologie eines ästhetischen Begriffs vor und nach der Romantik*, München 1999
- Lotman, Jurij M., *Die Struktur literarischer Texte* (1972), München 1986
- Lubkoll, Christine: *Mythos Musik. Poetische Entwürfe des Musikalischen in der Literatur um 1800*, Freiburg 1995
- Luhmann, Niklas: *Soziale Systeme*, Frankfurt a. M. 1987
- Luhmann, Niklas: „Individuum, Individualität, Individualismus“, in: ders.: *Gesellschaftsstruktur und Semantik*, Bd. 3, Frankfurt a. M. 1989, S. 149–258
- Luhmann, Niklas: „Temporalisierung und Komplexität: Zur Semantik neuzeitlicher Zeitbegriffe“, in: ders., *Gesellschaftsstruktur und Semantik*, Bd. 1, Frankfurt a. M. 1993, S. 235–300
- Luhmann, Niklas: „Die Form der Schrift“, in: Hans Ulrich Gumbrecht/K. Ludwig Pfeiffer (Hg.): *Schrift*, München 1993, S. 349–366
- Luhmann, Niklas: „Metamorphosen des Staates“, in: ders.: *Gesellschaftsstruktur und Semantik*, Bd. 4, Frankfurt a. M. 1995, S. 101–137
- Luhmann, Niklas: „Dekonstruktion als Beobachtung zweiter Ordnung“, in: Henk de Berg/Matthias Prangel (Hg.): *Differenzen. Systemtheorie zwischen Dekonstruktion und Konstruktion*, Tübingen u. a. 1995, S. 9–35
- Luhmann, Niklas: *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt a. M. 1999
- Lyotard, Jean-Francois: *Das postmoderne Wissen. Ein Bericht* (1979), Wien 1986
- Macleay, Marie: „Pretexes and Paratexes: The Art of the Peripheral“, in: *New Literary History*, 22 (1991), S. 273–279
- Maier, Thomas: „‚Selektion‘ als Prinzip moderner Vernichtung: ein Kapitel Jean Paul“, in: *Literatur für Leser*, 2 (1996), S. 93–106
- Maierhofer, Waltraud: *Wilhelm Meisters Wanderjahre und der Roman des Nebeneinander*, Bielefeld 1990
- Mandelartz, Michael: „Der Textanfang als kosmologischer Entwurf: die Motive des Musenanrufs und des Waldes“, in: *Euphorion*, 87 (1993), S. 420–437
- Mandelkow, Karl Robert: „Der deutsche Briefroman. Zum Problem der Polyperspektive im Epischen“, in: *Neophilologus*, 44 (1960), S. 200–208
- Martens, Gunter: „‚Historisch‘, ‚kritisch‘ und die Rolle des Herausgebers bei der Textkonstitution“, in: *Editio*, 5 (1991), S. 12–27
- Martens, Gunter: „(De)Constructing Texts by Editing: Reflections on the Receptional Significance of Textual Apparatuses“, in: Hans Walter Gabler u. a. (Hg.): *Contemporary German Editorial Theory*, Ann Arbor 1995, S. 125–151
- Martens, Gunter: „What Is a Text? Attempts at Defining a Central Concept in Editorial Theory“, in: Hans Walter Gabler u. a. (Hg.): *Contemporary German Editorial Theory*, Ann Arbor 1995, S. 209–231
- Martínez, Matías: *Doppelte Welten. Struktur und Sinn zweideutigen Erzählens*, Göttingen 1996
- Martínez, Matías/Michael Scheffel: *Einführung in die Erzähltheorie*, München 1999
- Martínez-Bonati, Félix: „Die logische Struktur der Dichtung“, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 47 (1973), S. 185–200
- Martínez-Bonati, Félix: *Fictive Discourse and the Structure of Literature. A Phenomenological Approach*, übers. v. P. W. Silver, Ithaca u. a. 1981
- Martínez-Bonati, Félix: „On Fictional Discourse“, in: Calin-Andrei Mihailescu/Walid Ha-

- marneh (Hg.): *Fiction Updated: Theories of Fictionality, Narratology, and Poetics*, Toronto 1990, 65–75
- Martínez-Bonati, Félix: *„Don Quichote“ and the Poetics of the Novel*, übersetzt v. Dian Fox, Itaca u. a. 1992
- Martini, Fritz: „Die deutsche Novelle im ‚bürgerlichen Realismus‘. Überlegungen zur geschichtlichen Bestimmung des Formtypus“, in: *Wirkendes Wort*, 10 (1960), S. 257–278
- Marx, Friedhelm: *Erlesene Helden. Don Sylvio, Werther, Wilhelm Meister und die Literatur*, Heidelberg 1995
- Matt, Peter von: „Die Augen des Lesers. Die Identität von Meister Abraham und Johannes Kreisler im Schritsteller E. T. A. Hoffmann“, in: ders.: *Die Augen des Automaten*, Tübingen 1971
- Mattenklott, Gert: „Briefroman“, in: Horst Albert Glaser (Hg.): *Deutsche Literatur. Eine Sozialgeschichte*, Bd. 4: *Zwischen Absolutismus und Aufklärung: Rationalismus, Empfindsamkeit, Sturm und Drang. 1740–1786*, hg. v. Ralph-Rainer Wuthenow, Reinbek 1980, S. 185–203
- Mattenklott, Gert: „Die Leiden des jungen Werthers“, in: *Goethe-Handbuch*, hg. v. Bernd Witte/Peter Schmidt, Bd. 3, Stuttgart 1997, S. 51–100
- Matz, Wolfgang: „Von Katern und Künstlern. Randbemerkungen zum Bildungsroman eines Literaten“, in: *Text und Kritik: Sonderband zu Hoffmann*, München 1992, S. 45–52
- Mayer, Gerhart: *Der deutsche Bildungsroman. Von der Aufklärung bis zur Gegenwart*, Stuttgart 1992
- Meixner, Horst: „Denkstein und Bildersaal in Clemens Brentanos ‚Godwi‘“, in: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft*, 11 (1967), S. 435–468
- Menke, Bettine: *Prosopopöia. Stimme und Text bei Brentano, Hoffmann, Kleist und Kafka*, München 2000
- Mennemeier, Franz Norbert: „Rückblick auf Brentanos ‚Godwi‘. Ein Roman ‚ohne Tendenz‘“, in: *Wirkendes Wort*, 16 (1966), S. 24–33
- Menninghaus, Winfried: *Unendliche Verdopplung. Die frühromantische Grundlegung der Kunsttheorie im Begriff absoluter Selbstreflexion*, Frankfurt a. M. 1987
- Menninghaus, Winfried: „Darstellung“. Friedrich Gottlieb Klopstocks Eröffnung eines neuen Paradigmas“, in: Christiaan L. Hart Nibbrig (Hg.): *Was heißt „Darstellen“*, Frankfurt a. M. 1994, S. 205–226
- Mersch, Dieter: *Ereignis und Aura*, Frankfurt a. M. 2002
- Meyer, Hermann: *Der Typus des Sonderlings in der deutschen Literatur*, Amsterdam 1936
- Meyer, Hermann: *Das Zitat in der Erzählkunst. Zur Geschichte und Poetik des europäischen Romans*, Stuttgart 1961
- Meyer-Kalkus, Reinhart: „Werthers Krankheit zum Tode. Pathologie und Familie in der Empfindsamkeit“, in: Friedrich A. Kittler/Horst Turk (Hg.): *Urszenen. Literaturwissenschaft als Diskursanalyse und Diskursethik*, Frankfurt a. M. 1977, S. 76–138
- Michel, Willy: „Selbständigkeit und Publikumsvorstellung des Autors. Friedrich Schlegels neoaufklärerische und frühromantische Unterscheidungen“, in: Irmela Schneider (Hg.): *Die Rolle des Autors. Analysen und Gespräche*, Stuttgart 1981, S. 11–21
- Michels, Ulrich: *dtv-Atlas zur Musik*, Bd. 1, München 1977
- Michelsen, Peter: *Laurence Sterne und der deutsche Roman des 18. Jahrhunderts*, Göttingen 1972
- Mill, John Stuart: *A System of Logic, Ratiocinative and Inductive*, in: ders.: *Collected Works*, hg. v. J. M. Robson u. a., Bde. 7 u. 8, Toronto u. a. 1974

- Miller, Norbert: „Die Rolle des Zitierens“, in: *Sprache im technischen Zeitalter*, Heft 2 (1962), S. 164–169
- Miller, Norbert: „Einleitung“, in: ders. (Hg.): *Romananfänge. Versuch zu einer Poetik des Romans*, Berlin 1965
- Miller, Norbert: „Die Rollen des Erzählers“, in: ders. (Hg.): *Romananfänge. Versuch zu einer Poetik des Romans*, Berlin 1965, S. 37–91
- Miller, Norbert: *Der empfindsame Erzähler. Untersuchungen an Romananfängen des 18. Jahrhunderts*, München 1968
- Miller, Norbert/Volker Klotz/Michael Krüger (Hg.): *Bausteine zu einer Poetik der Moderne. Festschrift für Walter Höllerer*, München u. a. 1987
- Möbius, Hanno: *Montage und Collage. Literatur, bildende Künste, Film, Fotografie, Musik, Theater bis 1933*, München 2000
- Momberger, Manfred: *Sonne und Punsch. Die Dissemination des romantischen Kunstbegriffs bei E. T. A. Hoffmann*, München 1986
- Moravetz, Monika: *Formen der Rezeptionslenkung im Briefroman des 18. Jahrhunderts. Richardson's „Clarissa“, Rousseaus „Nouvelle Héloïse“ und Laclos' „Liaisons Dangereuses“*, Tübingen 1990
- Morison, Stanley: *Schrift, Inschrift, Druck*, Hamburg 1948
- Müller, E. Jürgen: *Intermedialität. Formen moderner kultureller Kommunikation*, Münster 1996
- Müller, Götz: „Nachwort“, in: ders.: *Jean Pauls Exzerpte*, Würzburg 1988, S. 318–347
- Müller, Götz: *Jean Paul im Kontext*, Würzburg 1996
- Müller, Götz: „Mehrfache Kodierung bei Jean Paul“, in: ders.: *Jean Paul im Kontext*, Würzburg 1996, S. 77–96
- Müller, Hans von: *Das Kreislerbuch. Texte, Compositionen und Bilder von E. T. A. Hoffmann*, Leipzig 1903
- Müller, Jan Dirk: *Wielands späte Romane. Untersuchungen zur Erzählweise und zur erzählten Wirklichkeit*, München 1971
- Müller, Klaus-Detlef: „Der Zufall im Roman. Anmerkungen zur erzähltechnischen Bedeutung der Kontingenz“, in: *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, 59 (1978), S. 265–290
- Müller, Klaus-Detlef: „Briefe aus der Schweiz“, in: *Goethe-Handbuch*, hg. v. Bernd Witte/Peter Schmidt, Bd. 3, Stuttgart 1997, S. 271–278
- Müller-Salget, Klaus: „Zur Struktur von Goethes ‚Werther‘“, in: *Zeitschrift für deutsche Philologie*, 100 (1981), S. 527–544
- Muschg, Walter: „Nachwort des Herausgebers“ zu Döblin: *Berlin Alexanderplatz*, München 1997, S. 415–430
- Nehring, Wolfgang: *Spätromantiker. Eichendorff und E. T. A. Hoffmann*, Göttingen 1997
- Nelles, Jürgen: „Werthers Herausgeber oder die Rekonstruktion der ‚Geschichte des armen Werthers‘“, in: Christoph Perels (Hg.): *Berichte des Freien Deutschen Hochstifts*, Tübingen 1996, S. 1–38
- Neuhaus, Volker: „Die Archivfiktion in *Wilhelm Meisters Wanderjahren*“, in: *Euphorion*, 62 (1968), S. 13–27
- Neuhaus, Volker: *Typen multiperspektivischen Erzählens*, Köln 1973
- Neumann, Gerhard: „Struktur und Gehalt“, in: Johann Wolfgang Goethe, *Wilhelm Meisters Wanderjahre*, Frankfurt a. M. 1989, S. 915–987
- Neumann, Gerhard: „Der Anfang vom Ende. Jean Pauls Poetologie der letzten Dinge im

- Siebenkäs“, in: K. Stierle/R. Warning (Hg.): *Poetik und Hermeneutik*, Bd. 16: *Das Ende – Figuren einer Denkform*, München 1996, S. 476–494
- Neumann, Gerhard: „Theatralität der Zeichen. Roland Barthes' Theorie einer szenischen Semiotik“, in: Gerhard Neumann/Caroline Pross/Gerald Wildgruber (Hg.): *Szenographien. Theatralität als Kategorie der Literaturwissenschaft*, Freiburg 2000, S. 65–112
- Neumann, Michael: *Unterwegs zu den Inseln des Scheins. Kunstbegriff und literarische Form in der Romantik von Novalis bis Nietzsche*, Frankfurt a. M. 1991
- Nickisch, Reinhard M. G.: *Brief*, Stuttgart 1991
- Nickisch, Reinhard M. G.: „Brief“, in: *Das Fischer-Lexikon Literatur*, hg. v. Ulfert Ricklefs, Bd. 3, Frankfurt a. M. 1996, S. 321–335
- Niehaus, Michael: *Autoren unter sich. Walter Scott, Willibald Alexis, Wilhelm Hauff und andere in einer literarischen Affäre*, Heidelberg 2002
- Niehoff, Reiner: *Die Herrschaft des Textes. Zitatechnik als Sprachkritik in Georg Büchners Drama ‚Danton's Tod‘ unter Berücksichtigung der ‚Letzten Tage der Menschheit‘ von Karl Kraus*, Tübingen 1991
- Nienhaus, Stefan: „Der Erzähler als Held. Zum Verhältnis von Erzählsubjektivität und Handlung in Jean Pauls ‚Hesperus‘“, in: *Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft*, 24 (1989), S. 48–74
- Niggel, Günter: „Zur Säkularisierung der pietistischen Autobiographie im 18. Jahrhundert“, in: Günter Niggel (Hg.): *Die Autobiographie. Zu Form und Geschichte einer literarischen Gattung*, Darmstadt 1989, S. 367–391
- Nolan, Erika: „Goethes ‚Die Leiden des jungen Werther‘. Absicht und Methode“, in: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft*, 28 (1984), S. 191–222
- Nörtemann, Regina: „Brieftheoretische Konzepte im 18. Jahrhundert und ihre Genese“, in: Angelika Ebrecht/Regina Nörtemann/Herta Schwarz (Hg.): *Brieftheorie des 18. Jahrhunderts. Texte, Kommentar, Essays*, Stuttgart 1990, S. 211–224
- Nörtemann, Regina: „Schwache Werkzeuge als öffentliche Richterinnen: zur fiktiven weiblichen Herausgeber- und Verfasserschaft in Moralischen Wochenschriften des 18. Jahrhunderts“, in: *Archiv für Kulturgeschichte*, 72 (1990), S. 381–403
- Nünning, Ansgar: „Renaissance eines anthropologisierten 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
- Nünning, Ansgar: *Von historischer Fiktion zu historiographischer Metafiktion*, Band 1: *Theorie, Typologie und Poetik des historischen Romans*, Trier 1995
- Nutt-Kofoth, Rüdiger: „Text lesen – Text sehen: Edition und Typographie“, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 78 (2004), S. 3–19
- Oesterle, Günter: „Arabeske, Schrift und Poesie in E. T. A. Hoffmanns Kunstmärchen ‚Der goldene Topf‘“, in: *Athenäum. Jahrbuch für Romantik 1*, Paderborn u. a. 1991, S. 69–107
- Oettinger, Klaus: *Phantasie und Erfahrung. Studien zur Erzählpoetik Christoph Martin Wielands*, München 1970
- Ohmann, Richard: „Speech-Acts and the Definition of Literature“, in: *Philosophy and Rhetoric*, 4 (1971), S. 1–19
- Ommundsen, Wenche: *Metafiction? Reflexivity in Contemporary Texts*, Melbourne 1993
- Ong, Walter J.: *Oralität und Literalität. Die Technologie des Wortes* (1982), Opladen 1987
- Oraić Tolić, Dubravka: *Das Zitat in Literatur und Kunst. Versuch einer Theorie*, Wien u. a. 1995

- Orosz, Magdolna: *Identität, Differenz, Ambivalenz. Erzählstrukturen und Erzählstrategien bei E. T. A. Hoffmann*, Frankfurt a. M. u. a. 2001
- Oura, Yasusuke: „Roman journal et mise en scène éditoriale“, in: *Poétique*, 69 (1987), S. 5–20
- Paech, Joachim: „Intermedialität. Mediales Differenzial und transformative Figuration“, in: Jörg Helbig (Hg.): *Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets*, Berlin 1998, S. 14–40
- Pankow, Edgar: *Brieflichkeit. Revolution eines Sprachbildes. Jacques-Louis David, Friedrich Hölderlin, Jean Paul, Edgar Allan Poe*, München 2002
- Pankow, Edgar: „Medienwechsel. Zur Konstellation von Literatur und Malerei in einigen Arbeiten E. T. A. Hoffmanns“, in: *E.-T.-A.-Hoffmann-Jahrbuch*, 10 (2002), S. 42–57
- Patenburg, Volker: „Zur Geschichte der Anführungszeichen“, in: Volker Patenburg/Nils Plath (Hg.): *Anführen – Vorführen – Aufführen. Texte zum Zitieren*, Bielefeld 2002, S. 25–44
- Peirce, Charles Sanders: *Phänomen und Logik der Zeichen*, hg. v. Helmut Pape, Frankfurt a. M. 1983
- Peirce, Charles Sanders: *Semiotische Schriften*, hg. v. Christian Kloesel/Helmut Pape, Bd. 1, Frankfurt a. M. 1986
- Peirce, Charles Sanders: *Collected Papers*, Bd. I–VI, hg. v. Charles Harsthorne/Paul Weiss, Bd. VII u. VIII, hg. v. Arthur W. Burks, Cambridge, Mass. 1931–1958 (abgekürzt *CP*; zitiert wird in Dezimalnotation)
- Pfister, Manfred: „Konzepte der Intertextualität“, in: Ulrich Broich/Manfred Pfister (Hg.): *Intertextualität*, Tübingen 1985, S. 1–30
- Pfotenhauer, Helmut: „Bild, Bildung, Einbildung: zur visuellen Phantasie in E. T. A. Hoffmanns ‚Kater Murr‘“, in: *E.-T.-A.-Hoffmann-Jahrbuch*, 3 (1995), S. 48–69
- Pfotenhauer, Helmut: „Bilderfluch und Bilderflut: zu Jean Pauls ‚Hesperus‘“, in: *Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft*, 31 (1996), S. 9–21
- Pfotenhauer, Helmut: *Sprachbilder. Untersuchungen zur Literatur seit dem achtzehnten Jahrhundert*, Würzburg 2000
- Picard, Hans Rudolf: *Die Illusion der Wirklichkeit im Briefroman des achtzehnten Jahrhunderts*, Heidelberg 1971
- Picard, Hans Rudolf: *Der Geist der Erzählung: Dargestelltes Erzählen in literarischer Tradition*, Bern u. a. 1986
- Picard, Hans Rudolf: „Die existentiell reflektierende Autobiographie im zeitgenössischen Frankreich“, in: Günter Niggel (Hg.): *Die Autobiographie. Zu Form und Geschichte einer literarischen Gattung*, Darmstadt 1989, S. 520–538
- Plachta, Bodo: *Editionswissenschaft*, Stuttgart 1997
- Plumpe, Gerhard: „Autor und Publikum“, in: Helmut Brackert/Jörn Stückrath (Hg.): *Literaturwissenschaft. Ein Grundkurs*, Reinbek 1995, S. 377–391
- Pollock, Della: „Performing Writing“, in: Peggy Phelan/Jill Lane (Hg.): *The Ends of Performance*, New York 1998
- Posner, Roland: „Kultur als Zeichensystem. Zur semiotischen Explikation kulturwissenschaftlicher Grundbegriffe“, in: Aleida Assmann/Dietrich Harth (Hg.): *Kultur als Lebenswelt und Monument*, Frankfurt a. M. 1991, S. 37–74
- Pötschke, Hansjürgen: „Ist das Vorwort eine metakommunikative Textsorte?“, in: *Skamandros*, Warszawa 1989, S. 187–195
- Pott, Hans-Georg: *Neue Theorie des Romans: Sterne, Jean Paul, Joyce, Schmidt*, München 1990

- Poulet, George: „Phenomenology of Reading“, in: *New Literary History*, 1 (1969), S. 53–68
- Pratt, Marie Louise: *Toward a Speech Act Theory of Literary Discourse*, Bloomington 1977
- Preisendanz, Wolfgang: *Humor als dichterische Einbildungskraft. Studien zur Erzählkunst des poetischen Realismus*, München 1963
- Preisendanz, Wolfgang: „Die Auseinandersetzung mit dem Nachahmungsprinzip in Deutschland und die besondere Rolle der Romane Wielands (Don Sylvio, Agathon)“, in: Hans Robert Jauss (Hg.): *Poetik und Hermeneutik*, Bd. 1: *Nachahmung und Illusion*, München 1964, S. 72–93
- Preisendanz, Wolfgang: „Eines matt geschliffenen Spiegels dunkler Widerschein“, in: Helmut Prang (Hg.): *E. T. A. Hoffmann*, Darmstadt 1976, S. 270–291
- Preston, John: *The Created Self. The Reader's Role in Eighteenth-Century Fiction*, London 1970
- Profitlich, Ulrich: *Der seelige Leser. Untersuchungen zur Dichtungstheorie Jean Pauls*, Bonn 1968
- Pross, Caroline: *Falschnamenmünzer. Zur Figuration von Autorschaft und Textualität im Bildfeld der Ökonomie bei Jean Paul*, Frankfurt a. M. u. a. 1997
- Proß, Wolfgang: *Jean Pauls geschichtliche Stellung*, Tübingen 1975
- Pütz, Peter: „Werthers Leiden an der Literatur“, in: William J. Lillyman (Hg.): *Goethes Narrative Fiction. The Irvine Goethe Symposium*, Berlin u. a. 1983, S. 55–68
- Raff, Dietrich: *Ich-Bewußtsein und Wirklichkeitsauffassung bei E. T. A. Hoffmann. Eine Untersuchung der ‚Elexiere des Teufels‘ und des ‚Kater Murr‘*, Rottweil 1971
- Raible, Wolfgang: „Vom Autor als Kopist zum Leser als Autor“, in: *Poetica*, 5 (1972), S. 133–151
- Raible, Wolfgang: „Arten des Kommentierens – Arten der Sinnbildung – Arten des Verstehens“, in: Jan Assmann/Burkhard Gladigow (Hg.): *Text und Kommentar. Archäologie der literarischen Kommunikation IV*, München 1995, S. 51–73
- Rasch, Wolfdietrich: *Die Erzählweise Jean Pauls. Metaphernspiele und dissonante Strukturen*, München 1961
- Regener, Ursula: „Arabesker *Godwi*: Immanente Kunsttheorie und Gestaltreflexion in Brentanos Roman“, in: *Modern Language Notes*, 103 (1988), S. 588–607
- Rehm, Walter: „Jean Pauls vergnügtes Notenleben oder Notenmacher und Notenleser“, in: ders.: *Späte Studien*, Bern u. a. 1964, S. 7–96
- Reifenberg, Bernd: *Die ‚schöne Ordnung‘ in Clemens Brentanos Godwi und Ponce de Leon*, Göttingen 1990
- Reifenberg, Bernd: „Von der Zungenentzündung zur Herzentzündung: Perspektivenprobleme in Brentanos *Godwi*“, in: Armin Paul Frank/Ulrich Mölk (Hg.): *Frühe Formen mehrperspektivischen Erzählens von der Edda bis Flaubert. Ein Problemaufriss*, Berlin 1991, S. 114–126
- Renner, Rolf Günter: „An den Rändern der Bilder und der Texte. Zur Beziehung zwischen phantastischem Text und phantastischem Bild“, in: Wolfgang Harms (Hg.): *Bild und Text, Text und Bild*, Stuttgart 1990, S. 430–447
- Ricklefs, Ulfert: „Lesen/Leser“, in: *Das Fischer-Lexikon Literatur*, hg. v. Ulfert Ricklefs, Bd. 2, Frankfurt a. M. 1996, S. 961–1005
- Riefstahl, Hermann: *Dichter und Publikum in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, dargestellt an der Geschichte der Vorrede*, Diss. Frankfurt a. M. 1934
- Rieger, Stefan: „Autorfunktion und Buchmarkt“, in: Miltos Pechlivanos/Stefan Rieger/Wolfgang Struck/Michael Weitz (Hg.): *Einführung in die Literaturwissenschaft*, Stuttgart 1995, S. 147–163
- Rosen, Robert S.: *E. T. A. Hoffmanns ‚Kater Murr‘. Aufbauformen und Erzählsituationen*, Bonn 1970
- Rotermund, Erwin: „Musikalische und dichterische ‚Arabeske‘ bei E. T. A. Hoffmann“, in: *Poetica*, 2 (1968), S. 48–69
- Rothe, Arnold: *Der literarische Titel. Funktionen, Formen, Geschichte*, Frankfurt a. M. 1986
- Russel, Bertrand: *Introduction to Mathematical Philosophy*, New York 1971
- Ryan, Marie-Laure: „Fictions as a Logical, Ontological, and Illocutionary Issue“, in: *Style*, 18 (1984), S. 121–139
- Sabry, Randa: „Quand le texte parle de son paratexte“, in: *Poétique*, 69 (1987), S. 83–99
- Sauder, Gerhard: „Die Leiden des jungen Werthers“, in: Johann Wolfgang Goethe, *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*, Bd. 1/2, München 1987, S. 770–799
- Schabert, Ina: „Das Doppelleben der Menschenbuchstaben“, in: Susi Kotzinger/Gabriele Rippl (Hg.): *Zeichen zwischen Klartext und Arabeske. Konferenz des Konstanzer Graduiertenkollegs ‚Theorie der Literatur‘. Veranstaltet im Oktober 1992*, Amsterdam 1994, S. 95–106
- Schäfer, Bettina: *Ohne Anfang – ohne Ende. Arabeske Darstellungsformen in E. T. A. Hoffmanns Roman ‚Lebens-Ansichten des Katers Murr‘*, Bielefeld 2001
- Schaefer, Klaus: „Der Schluß von Ch. M. Wielands ‚Geschichte des Agathon‘ – Ein Werk in Wandlung“, in: *Wieland-Studien*, 1 (1991), S. 43–57
- Schaefer, Klaus: *Christoph Martin Wieland*, Stuttgart 1996
- Schäffner, Wolfgang: „Medialität der Zeichen“, in: *Weimarer Beiträge*, 43 (1997), S. 79–98
- Schäffner, Wolfgang: „Das Zeichen des Unsichtbaren. Der ärztliche Blick und die Semiotik im 18. Jahrhundert und frühen 19. Jahrhundert“, in: Inge Baxmann/Michael Franz/Wolfgang Schäffner (Hg.): *Das Laokoon-Paradigma. Zeichenregime im 18. Jahrhundert*, Berlin 2000, S. 480–510
- Scharnowski, Susanne: *Ein wildes gestaltloses Lied. Clemens Brentanos ‚Godwi oder Das steinerne Bild der Mutter‘*, Würzburg 1996
- Schaukal, Richard v.: „Jacques Callot und E. T. A. Hoffmann“, in: *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, 11 (1923), S. 156–165
- Scheffel, Michael: *Formen selbstreflexiven Erzählens. Eine Typologie und sechs exemplarische Analysen*, Tübingen 1997
- Scheffer, Bernd: *Anfänge der experimentellen Literatur. Das literarische Werk von Kurt Schwitters*, Bonn 1978
- Scheibe, Siegfried: „On the Editorial Problem of the Text“, in: Hans Walter Gabler u. a. (Hg.): *Contemporary German Editorial Theory*, Ann Arbor 1995, S. 193–208
- Scher, Steven Paul: „‚Kater Murr‘ und ‚Tristram Shandy‘. Erzähltechnische Affinitäten bei Hoffmann und Sterne“, in: ders. (Hg.): *Zu E. T. A. Hoffmann*, Stuttgart 1981, S. 156–171
- Scherpe, Klaus R.: *Werther und Wertherwirkung. Zum Syndrom bürgerlicher Gesellschaftsordnung im 18. Jahrhundert*, Wiesbaden 1975
- Schestag, Thomas: „Bibliographie für Jean Paul“, in: *Modern Language Notes*, 113 (1998), S. 465–523
- Schlaffer, Hannelore: „Leiden des jungen Werthers“, in: Johann Wolfgang Goethe, *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*, Bd. 2/2, München 1987, S. 844–853
- Schlaffer, Heinz: „Exoterik und Esoterik in Goethes Romanen“, in: *Goethe-Jahrbuch*, 95 (1978), S. 212–228

- Schmidt, Jochen: *Die Geschichte des Geniegedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750–1945*, Bd. 1. Darmstadt 1988
- Schmidt, Ricarda: „Ein doppelter Kater? Christa Wolfs ‚Neue Lebensansichten eines Katers‘ und E. T. A. Hoffmanns ‚Lebens-Ansichten des Katers Murr‘“, in: *E.-T.-A.-Hoffmann-Jahrbuch*, 4 (1996), S. 41–53
- Schmidt, Siegfried J.: „Towards a Pragmatic Interpretation of ‚Fictionality‘“, in: T. A. Van Dijk (Hg.): *Pragmatics of Language and Literature*, Amsterdam 1976, S. 161–178
- Schmidt, Thomas E.: *Die Geschichtlichkeit des frühromantischen Romans. Literarische Reaktionen auf die Erfahrung eines kulturellen Wandels*, Tübingen 1989
- Schmidt-Hannisa, Hans-Walter: „Lesarten. Autorschaft und Leserschaft bei Jean Paul“, in: *Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft*, 37 (2002), S. 35–52
- Schmiedt, Helmut: „Woran scheidet Werther?“, in: *Poetica*, 11 (1979), S. 83–104
- Schmitz-Emans, Monika: „Der durchbrochene Rahmen. Überlegungen zu einem Strukturmodell des Phantastischen bei E. T. A. Hoffmann“, in: *Mitteilungen der E.-T.-A.-Hoffmann-Gesellschaft*, 32 (1986), S. 74–88
- Schmitz-Emans, Monika: „Vom Leben und Scheinleben der Bücher. Das Buch als Objekt bei Jean Paul“, in: *Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft*, 26/27 (1991/1992), S. 17–46
- Schmitz-Emans, Monika: „Der verlorene Urtext: Fibels Leben und die schriftmetaphorische Tradition. Jean Pauls Schriftmetaphern und das Programm poetischer Entzifferung“, in: *Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft*, 26/27 (1991/1992), S. 197–222
- Schmitz-Emans, Monika: „Vorsichtige, aber unvermeidliche Mutmaßungen, den Verfasser der bienrodischen Fibel betreffend“, in: *Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft*, 26/27 (1991/1992), S. 291–96
- Schmitz-Emans, Monika: „Das Leben Fibels als Transzendentalroman: Eine Studie zu Jean Pauls poetischen Reflexionen über Sprache und Schrift“, in: *Aurora. Jahrbuch der Eichendorff-Gesellschaft*, 52 (1992), S. 143–66
- Schneider, Irmela: „Einleitung“, in: dies. (Hg.): *Die Rolle des Autors. Analysen und Gespräche*, Stuttgart 1981, S. 4–10
- Schneider, Manfred: *Die erkaltete Herzensschrift. Der autobiographische Text im 20. Jahrhundert*, München 1986
- Schneider, Manfred: *Liebe und Betrug. Die Sprache des Verlangens*, München u. a. 1992
- Scholz, Rüdiger: *Welt und Form*, Bern u. a. 1973
- Schön, Erich: *Der Verlust der Sinnlichkeit. Oder die Verwandlung des Lesers. Mentalitätswandel um 1800*, Stuttgart 1987
- Schönert, Jörg: „Der satirische Roman von Wieland bis Jean Paul“, in: *Handbuch des deutschen Romans*, hg. v. Helmut Koopmann, Düsseldorf 1983, S. 204–225
- Schrader, Monika: *Mimesis und Poiesis. Poetologische Studien zum Bildungsroman*, Berlin u. a. 1975
- Schuller, Marianne: *Romanschlüsse in der Romantik. Zum frühromantischen Problem von Universalität und Fragment*, München 1974
- Schultz, Hartwig: *Clemens Brentano*, Stuttgart 1999
- Schulz, Gerhard: „Jean Pauls Siebenkäs“, in: S. A. Corngild/M. Curschmann/T. J. Zielowski (Hg.): *Aspekte der Goethezeit*, Göttingen 1977, S. 215–239
- Schwab, Martin: „Einzelding und Selbsterzeugung“, in: Manfred Frank/Anselm Haverkamp (Hg.): *Poetik und Hermeneutik*, Bd. 13: *Individualität*, München 1988, S. 35–75
- Schwanitz, Dietrich: *Systemtheorie und Literatur. Ein neues Paradigma*, Opladen 1990
- Schwarz, Herta: „Brieftheorie‘ der Romantik“, in: Angelika Ebrecht/Regina Nörte-

- mann/Herta Schwarz (Hg.): *Brieftheorie des 18. Jahrhunderts. Texte, Kommentare, Essays*, Stuttgart 1990, S. 225–238
- Schwitzgebel, Bärbel: *Noch nicht genug der Vorrede: Zur Vorrede volkssprachiger Sammlungen von Exempeln, Fabeln, Sprichwörtern und Schwänken des 16. Jahrhunderts*, Tübingen 1996
- Searle, John R.: „What Is a Speech Act?“ (1965), in: Steven Davis (Hg.): *Pragmatics. A Reader*, Oxford 1991, S. 254–264
- Searle, John R.: „Was ist ein Sprechakt?“, in: Uwe Wirth (Hg.): *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt a. M. 2002, S. 83–103
- Searle, John R.: *Sprechakte. Ein sprachphilosophischer Essay* (1969), übers. v. Renate u. Rolf Wiggershaus, Frankfurt a. M. 1971
- Searle, John R.: „Reiterating the Difference“, in: *Glyph*, 2 (1977), S. 199–208
- Searle, John R.: „Eine Taxonomie illokutionärer Akte“ (1979), in: ders.: *Ausdruck und Bedeutung*, Frankfurt a. M. 1982, S. 17–50
- Searle, John R.: „Der logische Status fiktionalen Diskurses“ (1979), in: ders.: *Ausdruck und Bedeutung*, übers. v. Andreas Kemmerling/Oliver R. Scholz, Frankfurt a. M. 1982, S. 80–97
- Searle, John R.: „The World Turned Upside Down“, in: *The New York Review*, (October 1983), S. 74–79
- Searle, John R.: „How Performatives Work“, in: *Linguistics and Philosophy*, 12 (1989), S. 535–558
- Searle, John R.: „Literary Theory and Its Discontents“, in: *New Literary History*, 25 (1994), S. 637–665
- Segebrecht, Wulf: *Autobiographie und Dichtung. Eine Studie zum Werk E. T. A. Hoffmanns*, Stuttgart 1967
- Segebrecht, Wulf: „Heterogenität und Integration bei E. T. A. Hoffmann“, in: Helmut Prang (Hg.): *E. T. A. Hoffmann*, Darmstadt 1976, S. 381–397
- Segebrecht, Wulf: „Über Anfänge von Autobiographien und ihre Leser“, in: Günter Niggel (Hg.): *Die Autobiographie. Zu Form und Geschichte einer literarischen Gattung*, Darmstadt 1989, S. 158–169
- Sennett, Richard: *Verfall und Ende des öffentlichen Lebens. Die Tyrannei der Intimität*, Frankfurt a. M. 1986
- Siegert, Bernhard: *Relais. Geschicke der Literatur als Epoche der Post. 1751–1913*, Berlin 1993
- Sieweke, Gabriele: *Der Romancier als Historiker. Untersuchungen zum Verhältnis von Literatur und Geschichte in der englischen Historiographie des 19. Jahrhunderts*, Frankfurt a. M. u. a. 1994
- Simmel, Georg: „Der Bildrahmen. Ein ästhetischer Versuch“, in: ders.: *Gesamtausgabe*, hg. v. Ottheim Rammstedt, Bd. 7, Frankfurt a. M. 1995, S. 101–108
- Simon, Ralf: „Allegorie und Erzählstruktur in Jean Pauls ‚Leben Fibels‘“, in: *Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft*, 26/27 (1991/1992), S. 223–41
- Simon, Ralf: „Zwei Studien über Autobiographik. I. Autobiographik als elementäre Hermeneutik“, in: *Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft*, 29 (1994), S. 111–130
- Simon, Ralf: „[Zwei Studien über Autobiographik.] II. ‚Konjunktural-Biographie‘ und ‚Selberlebensbeschreibung‘: Jean Pauls inszenierte Autobiographik“, in: *Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft*, 29 (1994), S. 131–143
- Singer, Herbert: „Hoffmann. Kater Murr“, in: Benno von Wiese (Hg.): *Der deutsche Roman. Vom Barock bis zur Gegenwart. Struktur und Geschichte*, Düsseldorf 1963
- Sinn, Christian: *Jean Paul. Hinführung zu einer Semiologie der Wissenschaft*, Stuttgart 1995
- Šklovskij, Viktor: *Theorie der Prosa*, übers. v. Gisela Drohla, Frankfurt a. M. 1984

- Skogström, Broney/André Skogström-Filler: „Die Rahmenerzählung, ein verkleideter Text?“, in: *Moderna språk*, 90 (1996) Heft 2, S. 160–167
- Soeffner, Hans-Georg: „Handlung-Szene-Inszenierung. Zur Problematik des ‚Rahmen‘-Konzeptes bei der Analyse von Interaktionsprozessen“, in: Werner Kallmeyer (Hg.): *Kommunikationstypologie*, Düsseldorf 1986, S. 73–91
- Soeffner, Hans-Georg: *Auslegung des Alltags – Der Alltag der Auslegung*, Frankfurt a. M. 1989
- Söhn, Gerhart: *Literaten hinter Masken. Eine Betrachtung über das Pseudonym in der Literatur*, Berlin 1974
- Späth, Ute: *Gebrochene Identität. Stilistische Untersuchungen zum Parallelismus in E. T. A. Hoffmanns „Lebens-Ansichten des Katers Murr“*, Göppingen 1970
- Sperber, Dan/Deirdre Wilson: *Relevance: Communication and Cognition*, Oxford 1986
- Sperber, Dan/Deirdre Wilson: „Irony and the Use-Mention Distinction“, in: Steven Davies (Hg.): *Pragmatics. A Reader*, New York u. a. 1991, S. 550–563
- Spielmann, Yvonne: *Intermedialität. Das System Peter Greenaway*, München 1998
- Stadler, Ulrich: „Die Verfügbarkeit des absoluten Anfangs: über ein Problem in der Geschichte der Philosophie und des Erzählens“, in: Holger Helbig/Bettina Knauer/Gunnar Och (Hg.): *Hermeneutik – Hermeneutik. Literarische und geisteswissenschaftliche Beiträge zu Ehren von Peter Horst Neumann*, Würzburg 1996, S. 59–69
- Städtke, Klaus: „Auktorialität. Umschreibung eines Paradigmas“, in: Klaus Städtke/Ralph Kray (Hg.): *Spielräume des auktorialen Diskurses*, Berlin 2003, S. VII–XXVI
- Städtke, Klaus/Ralph Kray (Hg.): *Spielräume des auktorialen Diskurses*, Berlin 2003
- Staiger, Emil: *Die Zeit als Einbildungskraft des Dichters. Untersuchungen zu Gedichten von Brentano, Goethe und Keller*, Zürich u. a. 1939
- Stang, Harald: *Einleitung – Fußnote – Kommentar. Fingierte Formen wissenschaftlicher Darstellung als Gestaltungselemente moderner Erzählkunst*, Bielefeld 1992
- Stanitzek, Georg: „Im Rahmen? Zu Niklas Luhmanns *Kunst-Buch*“, in: Henk de Berg/Matthias Prangel (Hg.): *Systemtheorie und Hermeneutik*, Tübingen u. a. 1997, S. 11–30
- Starobinski, Jean: *Rousseau. Eine Welt von Widerständen*, übers. v. Ulrich Raulff, München 1988
- Starobinski, Jean: „Der Stil der Autobiographie“, in: Günter Niggel (Hg.): *Die Autobiographie. Zu Form und Geschichte einer literarischen Gattung*, Darmstadt 1989, S. 200–213
- Steinecke, Hartmut: „E. T. A. Hoffmanns ‚Kater Murr‘. Zur Modernität eines ‚romantischen‘ Romans“, in: *Jahrbuch des Wiener Goethe-Vereins*, 81/82/83 (1977–79), S. 275–289
- Steinecke, Hartmut: „E. T. A. Hoffmanns ‚Kater Murr‘. Zur Modernität eines ‚romantischen‘ Romans“, in: Steven Paul Scher (Hg.): *Zu E. T. A. Hoffmann*, Stuttgart 1981, S. 142–156
- Steinecke, Hartmut: „Zu Textanordnung, Textgestalt und Kommentarlage“, in: E. T. A. Hoffmann: *Sämtliche Werke*, Bd. 5, Frankfurt a. M. 1992, S. 899–995
- Steinecke, Hartmut: „Hoffmanns Romanwerk in europäischer Perspektive“, in: *E.-T.-A.-Hoffmann-Jahrbuch*, 1 (1992/1993), S. 36–47
- Steinecke, Hartmut: *E. T. A. Hoffmann*, Stuttgart 1997
- Stempel, Wolf-Dieter: „Erzählung, Beschreibung und der historische Diskurs“, in: Reinhart Koselleck/Wolf-Dieter Stempel (Hg.): *Poetik und Hermeneutik*, Bd. 5: *Geschichte – Ereignis und Erzählung*, München 1973, S. 325–346
- Stempel, Wolf-Dieter: „Zur literarischen Semiotik Miroslav Červenkas“, in: Miroslav Červenka: *Der Bedeutungsaufbau des literarischen Werkes*, München 1978, S. VII–LIII
- Stenzel, Jürgen: „Mit Kleister und Schere. Zur Handschrift von ‚Berlin Alexanderplatz‘“, in: *Text und Kritik*, 13/14: *Alfred Döblin*, München 1972, S. 39–44
- Stephan, Dieter: *Das Problem des novellistischen Rahmenzyklus. Untersuchungen zur Geschichte einer Darbietungsform von Goethe bis Keller*, Diss. Göttingen 1960
- Stappacher, Elvira: „Rednerpein und Mordgelüst: Neues zur Vorrede des Siebenkäs. Hans Geulen zum 60. Geburtstag“, in: Andreas Gößling/Stefan Nienhaus (Hg.): *Critica Poeticae. Lesarten zur deutschen Literatur*, Würzburg 1992, S. 159–70
- Stieger, Bernd: *Die Aufgabe des Namens. Zur Funktion der Eigennamen in der Literatur des 20. Jahrhunderts*, München 1994
- Stierle, Karlheinz: „Geschichte als Exemplum – Exemplum als Geschichte. Zur Pragmatik und Poetik narrativer Texte“, in: Reinhart Koselleck/Wolf-Dieter Stempel (Hg.): *Poetik und Hermeneutik*, Bd. 5: *Geschichte – Ereignis und Erzählung*, München 1973, S. 347–375
- Stingelin, Martin: „‚Unser Schreibzeug arbeitet mit an unseren Gedanken‘. Die poetologische Reflexion der Schreibwerkzeuge bei Georg Christoph Lichtenberg und Friedrich Nietzsche“, in: *Lichtenberg-Jahrbuch 1999*, hg. v. Walter Promies/Ulrich Joost/Alexander Neumann, Saarbrücken 2000, S. 81–98
- Stingelin, Martin: „er war im Grunde der eigentliche Schriftsteller, während ich bloß der Autor war‘. Friedrich Nietzsches Poetologie der Autorschaft als Paradigma des französischen Poststrukturalismus (Roland Barthes, Gilles Deleuze, Michel Foucault)“, in: Heinrich Detering (Hg.): *Autorschaft. Positionen und Revisionen*, Stuttgart u. a. 2002, S. 80–105
- Stockhammer, Robert: *Leseerzählungen. Alternativen zum hermeneutischen Verfahren*, Stuttgart 1991
- Strohschneider-Kohrs, Ingrid: *Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung*, Tübingen 1977
- Stückrath, Jörn: „Textüberlieferung und Textkritik“, in: Helmut Brackert/Jörn Stückrath (Hg.): *Literaturwissenschaft. Grundkurs*, Bd. 1, Reinbek 1981, S. 41–66
- Swales, Martin: „Die Reproduktionskraft der Eidexen‘: Überlegungen zum selbstreflexiven Charakter der ‚Lebens-Ansichten des Katers Murr‘“, in: *E.-T.-A.-Hoffmann-Jahrbuch*, 1 (1992/1993), S. 48–57
- Szondi, Peter: „Über philologische Erkenntnis“, in: ders.: *Hölderlin-Studien. Mit einem Traktat über philologische Erkenntnis*, Frankfurt a. M. 1967, S. 9–30
- Tambiah, Stanley J.: „Eine performative Theorie des Rituals“, in: Andrea Belliger/David J. Krieger (Hg.): *Ritualtheorien: Ein einführendes Handbuch*, Opladen 1998, S. 227–50
- Tarski, Alfred: „Die semantische Konzeption der Wahrheit und die Grundlagen der Semantik“, in: Johannes Sinnreich (Hg.): *Zur Philosophie der idealen Sprache*, München 1972
- Thomé, Horst: *Roman und Naturwissenschaft. Eine Studie zur Vorgeschichte der deutschen Klassik*, Frankfurt a. M. u. a. 1978
- Todorov, Tzvetan: „Poetik“ (1968), in: François Wahl (Hg.): *Einführung in den Strukturalismus*, Frankfurt a. M. 1981, S. 105–179
- Turner, Victor: „Dramatisches Ritual, rituelles Theater“ (1982), in: ders.: *Vom Ritual zum Theater*, Frankfurt a. M. 1995, S. 140–160
- Unger, Christoph: *Die ästhetische Phantasie. Begriffsgeschichte, Diskurs, Funktion, Transformation. Studien zur Poetologie Jean Pauls und Johann Wolfgang Goethes*, Frankfurt a. M. u. a. 1996 (Diss. 1993)

- Vedder, Ulrike: *Geschichte Liebe. Zur Mediengeschichte des Liebesdiskurses im Briefroman ‚Les Liaisons dangereuses‘ und in der Gegenwartsliteratur*, Köln u. a. 2002
- Vismann, Cornelia: *Akten. Medientechnik und Recht*, Frankfurt a. M. 2000
- Vogt, Jochen: *Aspekte erzählender Prosa. Eine Einführung in Erzähltechnik und Romantheorie* (1972), Opladen 1998
- Vonhoff, Gert: „Texte, Kontexte, Leser: Intertextualität oder Funktionale Verweisungen“, in: Herbert Kraft (Hg.): *Editionsphilologie*, Frankfurt a. M. 2001, S. 164–184
- Voss, Ernst Theodor: *Erzählprobleme des Briefromans dargestellt an vier Beispielen des 18. Jahrhunderts*, Diss. Bonn 1960
- Voßkamp, Wilhelm: „Theorie und Praxis der literarischen Fiktion in Johann Gottfried Schnabels Roman ‚Die Insel Felsenburg‘“, in: *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, 18 (1968), S. 131–152
- Voßkamp, Wilhelm: „Dialogische Vergegenwärtigung beim Schreiben und Lesen. Zur Poetik des Briefromans im 18. Jahrhundert“, in: *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 45 (1971), S. 80–116
- Voßkamp, Wilhelm: *Romantheorie in Deutschland. Von Martin Opitz bis Friedrich von Blankenburg*, Stuttgart 1973
- Voßkamp, Wilhelm: „Ein irdisch Paradies: J. G. Schnabels ‚Insel Felsenburg‘“, in: K. L. Berghahn/H. U. Seeber (Hg.): *Literarische Utopien von Morus bis zur Gegenwart*, Königstein/Ts. 1983, S. 95–104
- Wagenknecht, Christian: „Werthers Leiden. Der Roman als Krankheitsgeschichte“, in: *Text & Kontext*, 5 (1977), S. 3–14
- Wanick, Erdmann: „Werther lesen und Werther als Leser“, in: *Goethe Yearbook*, 1 (1982), S. 51–92
- Warning, Rainer: „Ironiesignale und ironische Solidarisierung“, in: Wolfgang Preisendanz/Rainer Warning (Hg.): *Poetik und Hermeneutik*, Bd. 8: *Das Komische*, München 1976, S. 416–423
- Warning, Rainer: „Der inszenierte Diskurs. Bemerkungen zur pragmatischen Relation der Fiktion“, in: Dieter Henrich/Wolfgang Iser (Hg.): *Poetik und Hermeneutik*, Bd. 10: *Funktionen des Fiktiven*, München 1983, S. 183–206
- Waugh, Patricia: *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, London 1990
- Weber, Ernst: *Die poetologische Selbstreflexion im deutschen Roman des 18. Jahrhunderts. Zur Theorie und Praxis von ‚Roman‘, ‚Historie‘ und pragmatischem Roman*, Stuttgart u. a. 1974
- Wegmann, Nikolaus: *Diskurse der Empfindbarkeit. Zur Geschichte eines Gefühls in der Literatur des 18. Jahrhunderts*, Stuttgart 1988
- Wegmann, Thomas: „Zwischen Maske und Marke. Zu einigen Motiven des literarischen Inkognito“, in: Jörg Döring/Christian Jäger/Thomas Wegmann (Hg.): *Verkehrsformen und Schreibverhältnisse*, Opladen 1996, S. 128–225
- Wehde, Susanne: *Typographische Kultur. Eine zeichentheoretische Studie zur Typographie und ihrer Entwicklung*, Tübingen 2000
- Weigel, Sigrid: „Spuren der Abwesenheit. Zum Liebesdiskurs an der Schwelle zwischen ‚postalischer Epoche‘ und post-postalischen Medien“, in: Sigrid Schade/Christoph Tholen (Hg.): *Konfigurationen. Zwischen Kunst und Medien*, München 1999, S. 80–92
- Weimar, Klaus: „Wo und was ist der Erzähler“, in: *Modern Language Notes*, 109 (1994), S. 495–506
- Weingärtner, Mathias: „... bist daß der Tod euch scheidet.“ *Autorschaft und Ehediskurs in Jean*

- Pauls Blumen-, Frucht- und Dornenstücke oder Ehestand, Tod und Hochzeit des Armenadvokaten F. St. Siebenkäs und Goethes Die Wahlverwandtschaften*, Diss. Frankfurt a. M. 2000
- Weinrich, Harald: „Narrative Strukturen in der Geschichtsschreibung“, in: Reinhart Koselleck/Wolf-Dieter Stempel (Hg.): *Poetik und Hermeneutik*, Bd. 5: *Geschichte – Ereignis und Erzählung*, München 1973, S. 519–534
- Weinrich, Harald: „Fiktionssignale“, in: Harald Weinrich (Hg.): *Poetik und Hermeneutik*, Bd. 6: *Positionen der Negativität*, München 1975, S. 525–526
- Weinrich, Harald: „Der Leser braucht den Autor“, in: Odo Marquard/Karlheinz Stierle (Hg.): *Poetik und Hermeneutik*, Bd. 8: *Identität*, München 1979, S. 722–724
- Wellbery, David: *Lessing's Laocoon. Semiotics and Aesthetics in the Age of Reason*, Cambridge 1984
- Wellbery, David: „Rhetorik und Literatur. Anmerkungen zur poetologischen Begriffsbildung bei Friedrich Schlegel“, in: Ernst Behler/Jochen Hörisch (Hg.): *Die Aktualität der Frühromantik*, München 1987, S. 161–173
- Wellbery, David: „Zur literaturwissenschaftlichen Relevanz des Kontingenzbegriffs. Eine Glosse zur Diskussion um den Poststrukturalismus“, in: Klaus W. Hempfer (Hg.): *Poststrukturalismus – Dekonstruktion – Postmoderne*, Stuttgart 1992, S. 161–169
- Wellbery, David: „Die Äußerlichkeit der Schrift“, in: Hans Ulrich Gumbrecht/K. Ludwig Pfeiffer (Hg.): *Schrift*, München 1993, S. 337–348
- Wellbery, David: „Das Gesetz der Schönheit. Lessings Ästhetik der Repräsentation“, in: Christiaan L. Hart Nibbrig (Hg.): *Was heißt ‚Darstellen‘?*, Frankfurt a. M. 1994, S. 175–204
- Wellbery, David: „Morphisms of the Phantasmatic Body: Goethe's The Sorrows of Young Werther“, in: Veronica Kelly/Dorothea von Mücke (Hg.): *Body and Text in the Eighteenth Century*, Stanford 1994, S. 181–208
- Wellbery, David: „Die Enden des Menschen. Anthropologie und Einbildungskraft im Bildungsroman“, in: Karlheinz Stierle/Rainer Warning (Hg.): *Das Ende. Figuren einer Denkform*, München 1996, S. 600–639
- Werber, Niels/Ingo Stöckmann: „Das ist ein Autor! Eine polykontexturale Wiederauferstehung“, in: Henk de Berg/Matthias Prangel (Hg.): *Systemtheorie und Hermeneutik*, Tübingen/Basel 1997, S. 233–262
- Werber, Niels: *Liebe als Roman*, München 2003
- Werner, Hans-Georg: *Darstellung und Deutung der Wirklichkeit im dichterischen Werk*, Weimar 1962
- Wetzel, Michael: *Die Enden des Buches oder die Wiederkehr der Schrift. Von den literarischen zu den technischen Medien*, Weinheim 1991
- Wetzel, Michael: „Autor/Künstler“, in: *Ästhetische Grundbegriffe*, hg. v. Karlheinz Barck u. a., Bd. 1, Stuttgart 2000, S. 480–544
- Weyers, Christian: „Zur Entwicklung von Anführungszeichen in gedruckten Texten“, in: *Zeitschrift für Semiotik*, 14 (1992), S. 17–28
- White, Hayden: *Metahistory* (1973), Frankfurt a. M. 1991
- White, Hayden: „Schreiben im Medium“, in: Hans Ulrich Gumbrecht/K. Ludwig Pfeiffer (Hg.): *Schrift*, München 1993, S. 311–318
- Wiese, Benno von: „Brentanos ‚Godwi‘. Analyse eines ‚romantischen Romans‘“, in: ders. (Hg.): *Von Lessing bis Grabbe. Studien zur deutschen Klassik und Romantik*, Düsseldorf 1968, S. 191–247
- Wiethölter, Waltraud: *Witzige Illumination. Studien zur Ästhetik Jean Pauls*, Tübingen 1979
- Wiethölter, Waltraud: „... was nicht entschieden werden kann, bleibt im Schweben – Zum Ver-

- hältnis von Erzählung und Moral in Goethes *Wilhelm Meister-Projekt*“, in: Bernhard Greiner/Maria Moog-Grünewald (Hg.): *Kontingenz und Ordo: Selbstbegründung des Erzählens in der Neuzeit*, Heidelberg 2000, S. 162–175
- Wiethölter, Waltraud: „Ursprünglicher Gedanken Refrain – Wiederholung. Zum Phänomen frühromantischer Zyklik“, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 75 (2001), S. 587–656
- Wiethölter, Waltraud/Christoph Brecht: „Kommentar zu: Die Leiden des jungen Werthers“, in: Goethe: *Sämtliche Werke*, Bd. 8, Frankfurt a. M. 1994, S. 909–972
- Wiethölter, Waltraud/Christoph Brecht: „Kommentar zu ‚Briefe aus der Schweiz. Erste Abteilung‘“, in: Goethe: *Sämtliche Werke*, Bd. 8, Frankfurt a. M. 1994, S. 1111–1121
- Wildgruber, Gerald: „Von der Vorstellung des Theaters zur Theorie des Textes. Zur Reflexion von Theater und Text zwischen Mallarmé und Derrida“, in: Gerhard Neumann/Caroline Pross/Gerald Wildgruber (Hg.): *Szenographien. Theatralität als Kategorie der Literaturwissenschaft*, Freiburg 2000, S. 113–145
- Willems, Herbert: *Rahmen und Habitus: Zum theoretischen und methodischen Ansatz Erving Goffmans. Vergleiche, Anschlüsse und Anwendungen*, Frankfurt a. M. 1997
- Willems, Herbert: „Inszenierungsgesellschaft? Zum Theater als Modell, zur Theatralität von Praxis“, in: ders. (Hg.): *Inszenierungsgesellschaft*, Opladen u. a. 1998, S. 23–80
- Wilson, W. Daniel: *The Narrative Strategy of Wieland's Don Sylvio von Rosalva*, Bern u. a. 1981
- Windfuhr, Manfred: „Die neugermanistische Edition: Zu den Grundzügen kritischer Gesamtausgaben“, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 31 (1957), S. 425–424
- Wirth, Uwe: *Diskursive Dummheit. Abduktion und Komik als Grenzphänomene des Verstehens*, Heidelberg 1999
- Wirth, Uwe: „Zwischen Zeichen und Hypothese: Für eine abduktive Wende in der Sprachphilosophie“, in: ders. (Hg.): *Die Welt als Zeichen und Hypothese. Perspektiven des semiotischen Pragmatismus von Charles Sanders Peirce*, Frankfurt a. M. 2000, S. 133–157
- Wirth, Uwe: „Der Performanzbegriff im Spannungsfeld von Illokution, Iteration und Indexikalität“, in: ders. (Hg.): *Performanz. Von der Sprachphilosophie zu den Kulturwissenschaften*, Frankfurt a. M. 2002, S. 9–60
- Wirth, Uwe: „Performative Rahmung, parergonale Indexikalität. Verknüpfendes Schreiben zwischen Herausgeberschaft und Hypertextualität“, in: ders. (Hg.): *Performanz*, Frankfurt a. M. 2002, S. 403–433
- Wirth, Uwe: „Vorbemerkungen zu einer performativen Theorie des Komischen“, in: Dieter Mersch (Hg.): *Performativität und Praxis*, München 2003, S. 153–174
- Wirth, Uwe: „Die Phantasie des Neuen als Abduktion“, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 77 (2003), S. 591–618
- Wirth, Uwe: „Original und Kopie im Spannungsfeld von Iteration und Aufpfropfung“, in: Gisela Fehrmann u. a. (Hg.): *Original-Kopie*, Köln 2004, S. 18–33
- Wirth, Uwe: „Die Schreib-Szene als Editions-Szene. Handschrift und Buchdruck in Jean Pauls *Leben Fibels*“, in: Martin Stingelin (Hg.): *‚Mir ekelt vor diesem tintenklecksenden Säckulum‘. Schreiben von der Frühen Neuzeit bis 1850*, Frankfurt a. M. 2004, S. 153–171
- Wirth, Uwe: „Das Vorwort als performative, paratextuelle und parergonale Rahmung“, in: Jürgen Fohrmann (Hg.): *Rhetorik. Figuration und Performanz*, Stuttgart u. a. 2004, S. 603–628
- Wolf, Werner: *Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung in der Erzählkunst. Theorie und Geschichte mit Schwerpunkt auf englischem illusionsstörendem Erzählen*, Tübingen 1993

- Wolf, Werner: „Intermedialität als neues Paradigma der Literaturwissenschaft? Plädoyer für eine literaturzentrierte Erforschung von Grenzüberschreitungen zwischen Wortkunst und anderen Medien am Beispiel von Virginia Woolfs ‚The String Quartet‘“, in: *Aus Anglistik und Amerikanistik*, 21 (1996), S. 85–116
- Wölfel, Kurt: „Die Unlust zu fabulieren. Über Jean Pauls Romanfabeln, besonders im *Titan*“, in: ders.: *Jean-Paul-Studien*, Frankfurt a. M. 1989, S. 51–71
- Wolff, Erwin: „Der intendierte Leser“, in: *Poetica*, 4 (1971), S. 141–166
- Woesler, Winfried: „Textkritik (Edition)“, in: *Handlexikon zur Literaturwissenschaft*, hg. v. Diether Krywalski, Reinbek 1978, S. 471–475
- Wulf, Christoph (Hg.): *Grundlagen des Performativen. Eine Einführung in die Zusammenhänge von Sprache, Macht und Handeln*, Weinheim u. a. 2001
- Wuthenow, Ralph-Rainer: *Im Buch die Bücher oder Der Held als Leser*, Frankfurt a. M. 1980
- Wuthenow, Ralph-Rainer: „Die erfolgreichste Fälschung: Macphersons ‚Ossian‘“, in: Karl Corino (Hg.): *Gefälscht. Betrug in Literatur, Kunst, Musik, Wissenschaft und Politik*, Frankfurt a. M. 1990
- Zelle, Carsten: „Auf dem Spielfeld der Autorschaft. Der Schriftsteller des 18. Jahrhunderts im Kräftefeld von Rhetorik, Medienentwicklung und Literatursystem“, in: Klaus Städtke/Ralph Kray (Hg.): *Spielräume des auktorialen Diskurses*, Berlin 2003, S. 1–37
- Zimmermann, Rolf Christian: *Das Weltbild des jungen Goethe. Studien zur hermetischen Tradition des deutschen 18. Jahrhunderts*, Bd. 2: *Interpretation und Dokumentation*, München 1979
- Zumthor, Paul: „Körper und Performanz“, in: Hans Ulrich Gumbrecht/K. Ludwig Pfeiffer (Hg.): *Materialität der Kommunikation*, Frankfurt a. M. 1988, S. 703–713