

4.

Tücke des Objekts als negative Theodizee. Friedrich Theodor Vischer, »Auch Einer« (1878)

Ein Dichter ist immer gescheiter, als er selbst; freilich auch dümmer, als er selbst.
(AE 496)¹

Zwiespältige Rezeption

Die Rezeption des spät geschriebenen einzigen Roman des Stuttgarter Ästhetikprofessors war von Beginn an zwiespältig. Zwar erreichte dieses 1878 veröffentlichte »Volksbuch« der liberalen Bourgeoisie«, von dem Georg Lukács meinte, es gebe »wohl keinen Angehörigen des deutschsprachigen gebildeten Mittelstandes der Vorkriegszeit, der dieses Buch in seiner Jugend nicht gelesen hätte«, bis 1920 immerhin das 116. Auflage-tausend und brachte es zu einer Feldausgabe für die deutschen Soldaten des Ersten Weltkrieges.² Erst Ende der zwanziger Jahre verlor es an Beliebtheit und ist seitdem nur noch Gegenstand bescheidenen akademischen Interesses. Doch konnten bereits einige zeitgenössische Kritiker nicht viel mit dem Werk anfangen. Allzu kraß verstieß es gegen etablierte Normen realistischen Erzählens, wie sie etwa Gustav Freytag 1854, gut zwanzig Jahre vor der Entstehung des »Auch Einer«, in einer Rezension über Willibald Alexis zusammengefaßt hat:

»Zunächst sei an allgemein Bekanntes erinnert. Wir fordern vom Roman, daß er eine Begebenheit erzähle, welche, in allen ihren Theilen verständlich, durch den innern Zusammenhang ihrer Theile als eine geschlossene Einheit erscheint, und

¹ Zitate aus Vischers »Auch Einer. Eine Reisebekanntschaft« im folgenden mit der Sigle »AE« und Seitenzahl nach der, dem Text der ersten Auflage (Stuttgart/Leipzig 1879) folgenden Ausgabe Frankfurt a.M. 1987. Vischer hat den Roman für die dritte, »durchgesehene« Auflage von 1884 überarbeitet. Karl Ludwig Stenger vergleicht in seiner gründlichen Studie beide Fassungen und stellt fest, »daß die meisten Textänderungen stilistischer Natur sind und nicht die Struktur oder den Erzählverlauf des Werkes betreffen« (Stenger, S. 43).

² Lukács, Marx, S. 279. Vischer datierte das Erscheinungsjahr auf 1879 voraus, s. Feilbogen, S. 53. Zur Wirkungsgeschichte des Romans s. R. Grimm und Stenger, S. 7-19.

deshalb eine bestimmte einheitliche Färbung in Stil, Schilderung und in Charakteristik der darin auftretenden Personen möglich macht. Diese innere Einheit, der Zusammenhang der Begebenheit in dem Roman muß sich entwickeln aus den dargestellten Persönlichkeiten und dem logischen Zwange der ihm zu Grunde liegenden Verhältnisse. [/] Dadurch entsteht dem Leser das behagliche Gefühl der Sicherheit und Freiheit, er wird in eine kleine freie Welt versetzt, in welcher er den vernünftigen Zusammenhang der Ereignisse vollständig übersieht [...]. Wenn nun aber dieser innere Zusammenhang dadurch gestört wird, daß der ganze ungeheure Verlauf des wirklichen Lebens, die ungelösten Gegensätze, die Spiele des Zufalls, welche das Detail der wirklichen Ereignisse und der Geschichte bei fragmentarischer Behandlung darbietet, mit hereingetragen werden in den Bau des Romans, so geht dadurch dem Leser das Gefühl des Vernünftigen und Zweckmäßigen in den Begebenheiten in peinlicher Weise verloren.«³

Was Freytag von einem gelungenen Roman verlangt, scheint in Vischers Roman auf eklatante Weise mißachtet. Im »Auch Einer« kann keine Rede sein von einem »vernünftigen Zusammenhang der Ereignisse«, von einem »Gefühl des Vernünftigen und Zweckmäßigen in den Begebenheiten«. Keineswegs wird dem Leser eine überschaubare »kleine Welt« vorgesetzt, sondern, auf 600 Seiten, eine undeutlich und unzusammenhängend ausgebreitete, unvorhersagbare Handlung, in der entgegen Freytags Warnung die »Spiele des Zufalls« in den »Bau des Romans mit hereingetragen werden«. Der Text setzt sich zudem aus verschiedenen Erzählsituationen zusammen, was dem Postulat einer »einheitlichen Färbung der Schilderung« rundweg widerspricht. Überhaupt tritt vermischt auf, was Freytags klassizistische Poetik gern in verschiedene Gattungen geschieden hätte: humoristische und groteske Elemente zusammen mit pathetischen, philosophisch-essayistische und lyrische Passagen, Reisebeschreibungen und Aphorismen – in der Tat »ein abgebrochenes Hinwerfen von Erlebtem, untermischt mit nachdenklichen Reflexionen und wetterleuchtenden Einfällen« (AE 321).

Vor dem normativen Horizont einer solchen Poetik ist es nicht erstaunlich, daß die zeitgenössische Kritik Vischers Roman, diesem »Ausbund von jeanpaulisierender Unform« (Johannes Scherr),⁴ der in keine »der bekannten landläufigen ästhetischen Rubriken einzureihen« sei (Friedrich Spielhagen),⁵ »Mängel« und »Compositionsfehler« (Berthold Auer-

3 Freytag, S. 129 (= S. 323 der orig. Pag.). Für die Repräsentativität des Zitats s. Eisele, S. 48-62 u. 104-116, und Ruckhäberle/Widhammer, S. 137-140.

4 Zitiert nach Feilbogen, S. 186.

5 Spielhagen, S. 214.

bach),⁶ »Formlosigkeit der Form« (R. Schaefer)⁷ und stets zumindest eine »seltsame Composition« (Richard Weltrich)⁸ bescheinigt hat.

Heute erklärt man die monierten Mängel als Folgen einer literaturgeschichtlichen Übergangssituation und damit als Effekte verborgener Qualitäten. So hat man den Roman als ein »Signum für die Krise des traditionellen Romans und als Durchgangsstelle zum modernen Roman« aufgefaßt.⁹ Gerade in der formalen Offenheit sei »Auch Einer« ein Vorläufer der literarischen Moderne. Reinhold Grimm kommt in seiner Studie »Zur Wirkungsgeschichte von Vischers »Auch Einer« zum etwas gewundenen Urteil, der Roman sei »zwar einerseits das teils verschrobene, teils unbeholfene Spätprodukt eines Epigonen, andererseits aber – obschon unbewußt, ja gleichsam gegen den Strich – ein durchaus moderner Roman« und benennt als Merkmale seiner Modernität narrative Verfahren und Strukturen: er enthalte inneren Monolog, essayistische Epik, Stilmittel der Groteske sowie eine perspektivisch gebrochene Darstellungsweise der Zentralgestalt und weise die Struktur eines Doppelromans auf.¹⁰

Nun liefert der Nachweis, daß ein Werk literarhistorisch vorausweisend ist, noch keine unmittelbare Begründung seiner ästhetischen Qualität (wenngleich er zu der Einsicht beitragen kann, daß das Werk nach anderen Regeln als denen der zeitgenössischen etablierten Poetik gebaut ist und insofern anderen Bewertungsmaßstäben unterliegt). Grimms Hinweise auf die verschiedenen, auf die Moderne vorausweisenden künstlerischen Verfahren sprächen erst dann für die Qualität des Werkes, wenn die Funktionalisierung und Verknüpfung dieser Techniken zu einem funktionalen Ganzen am Werk aufgezeigt würde (was bei Grimm nicht geschieht). Jedenfalls kann die zwiespältige, teils auch hilflose Rezeption und Bewertung des Romans – wie bei den »Wahlverwandtschaften« – als ein erstes Indiz genommen werden für die Existenz einer komplexen Motivierungsstruktur, die eine solche widersprüchliche Einschätzung geradezu herausfordert.

6 Auerbach, Wissen und Schaffen. Aphorismen zu Friedrich Vischer's »Auch Einer«, in: Deutsche Rundschau 19 (1879), S. 295 u. 278 (zitiert nach R. Grimm, S. 361).

7 Neues Tagblatt, 19.5.1906 (zitiert nach R. Grimm, S. 360).

8 Allgemeine Zeitung, Beilage, 7.-10. 1. 1879, S. 89 (zitiert nach R. Grimm, S. 367).

9 G. Oesterle, S. 59.

10 R. Grimm, S. 380. Für den ersten, negativen Teil seines Urteils gibt Grimm keine Begründung. Innerer Monolog in vollem Sinn findet sich in »Auch Einer« nicht; in den Passagen aus dem Tagebuch der Hauptfigur des Romans, A.E., (die Grimm hier offenbar meint) ist der Monologcharakter, wie Grimm selbst einräumt, »vor sich selber verschleiert« (S. 380). Grimms Modernitätskriterien folgen aus einer reduzierten Auffassung des vor-modernen Romans.

Neben der Bewertung des Romans als modern wider Willen durchzieht die Forschungsliteratur eine weitere *communis opinio*. Vischer habe sich beim Schreiben des Romans längst von den idealistischen Grundsätzen seines theoretischen Hauptwerkes, der siebenbändigen »Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen« (1846–1857), abgewandt, ohne doch den künstlerischen Neubeginn der sich bereits abzeichnenden literarischen Moderne recht wahrzunehmen. Der Roman sei Produkt und Ausdruck der ästhetischen Orientierungslosigkeit Vischers, dem die »Insuffizienzen seiner eigenen Theoriebildung, systematisch-wissenschaftlicher Argumentation überhaupt« bewußt geworden seien.¹¹ Gegen diese Auffassung soll hier gezeigt werden, daß der Roman sehr wohl mit Gewinn im Zusammenhang der »Aesthetik«, insbesondere der dort entwickelten Ästhetik des Zufalls und des Komischen, verstanden werden kann, wenn man den deskriptiven Gehalt von Vischers Ausführungen bewahrt, sie aber ihres idealistischen Vokabulars entkleidet und mit Bezug auf neuere literaturwissenschaftliche Begriffe reformuliert. Der Roman weist ungeachtet sonstiger Schwächen eine durchgängige künstlerische Konzeption auf, in die seine heterogenen Bestandteile funktional eingebunden und in diesem Sinne ästhetisch gerechtfertigt werden können. »Auch Einer« ist keine krisenhafte Kompilation vorausweisender Verfahren, sondern Zeugnis einer eigenständigen, in sich geschlossenen künstlerischen Idee, die weitgehend mit Überlegungen der »Aesthetik« übereinstimmt.¹² Diese Grundidee ist insbesondere an der Motivierung des Geschehens ablesbar. Sie gibt dem Roman heute noch Interesse.

Die Poetik des Zufalls in Vischers »Aesthetik«

»Die Grundlage des modernen Epos, des Romans, ist die erfahrungsmäßig erkannte Wirklichkeit, also die schlechthin nicht mehr mythische, die wunderlose Welt.« (Ä VI, 176)¹³ Was Vischer 1857 im letzten Band seiner »Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen« über den Roman feststellte, war damals längst schon ein Topos der Romantheorie. Die obliga-

11 Haverkamp, S. VI. Ebenso Stenger, S. 159.

12 Das wird von der entweder der »Aesthetik« oder aber dem Roman geltenden Forschung übersehen; Stengers Studie bezieht sich allerdings auch auf die explizit dem Roman gewidmeten Passagen der »Aesthetik«, nicht aber auf diejenigen über den Zufall und das Komische.

13 Zitate aus Vischers »Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen« im folgenden mit Sigle »Ä«, (römischer) Band- und (arabischer) Seitenzahl nach der 2. Auflage (München 1923).

torische Begrenzung des Romangeschehens in die Schranken nicht nur der empirischen Möglichkeit, sondern auch der empirischen Wahrscheinlichkeit findet sich zwar nicht immer in der literarischen Romanpraxis, aber fast durchweg als normative Forderung in der nachromantischen Romanpoetik wieder.¹⁴ Die epische Kunst habe allgemein die Aufgabe, Totalität darzustellen, »ein ganzes Weltbild: ein Nationalleben, ein Zeitalter in der Gesamtheit seiner Zustände, [...] einen Spiegel des Menschenlebens überhaupt, also eine *Totalität*« (Ä VI, 137). Der Roman ist für Vischer die paradigmatische literarische Darstellungsform der »modernen Zeit« mit ihrer »prosaischen Weltordnung« (Ä VI, 174). Was Goethe in den »Wahlverwandtschaften« zumindest noch auf zweideutige Weise als Möglichkeit zulassen konnte, scheint für Vischer endgültig überwunden: »Der reife Geist der Selbstbestimmung in der modernen Zeit setzt den Schein jenseitiger, transzendenter Verhandlungen über das Los des Menschen zu einer hohlen Illusion herab« (Ä VI, 175). Vischer konstatiert damit nicht nur eine geschichtsphilosophisch veränderte Situation (nämlich die endgültige Etablierung der prosaischen Weltordnung der Moderne), sondern benennt auch ein schwerwiegendes Problem für seine idealistische Ästhetik. Kunst ist für ihn, in der Nachfolge Hegels, die Darstellung der sinnlich erscheinenden Idee. Das antike Epos konnte diesem Anspruch genügen, weil in der von ihm darzustellenden Wirklichkeit des »Heroenzeitalters« mit seiner »unmittelbaren Einheit [...] von Substantiellem und Individualität der Neigung, der Triebe, des Wollens« (Hegel) die Idee im damaligen »allgemeinen Weltzustand« in sinnlich anschaulicher Form gegeben und deshalb mit den (sinnlichen) Mitteln der Kunst angemessen darstellbar war.¹⁵ Anders als das alte Epos hat aber der Roman eine Welt darzustellen, in der eine »prosaische Einrichtung der Dinge« herrscht, die Vischer näher so beschreibt:

»die Lösung der Staatstätigkeiten von der unmittelbaren Individualität, die Amtsnormen, denen der Einzelne nur pflichtmäßig dient, die Teilung der Arbeit zugleich mit ihrer ungemainen Vervielfältigung, wodurch der Umfang physischer Übungen aus der lebendigen Vereinigung mit sittlichen Tugenden, die im Heroen lebte, sich scheidet, die Erkältung der Umgangsformen, den allgemeinen Zug der Mechanisierung der technischen Produkte, des Schmucks usw., die Raffinierung der Genüsse.« (Ä VI, 176)

Die moderne Wirklichkeit ist unpoetisch, ja kunstfeindlich, weil sie abstrakt, entfremdet und langweilig geworden ist – ein Problem, daß nicht

14 Mit dem zitierten Satz fasse Vischer, so Hartmut Steinecke, »die weithin herrschende Ansicht der zurückliegenden Jahrzehnte zusammen« (Steinecke, S. 133).

15 Hegel, Ästhetik, S. 208.

nur eine interne Schwierigkeit der idealistischen Ästhetik darstellt, sondern vielfach in diversen Ästhetiken der Moderne wiederkehrt. Die vom Roman darzustellende Welt trägt, so Vischer, gerade nicht mehr den Charakter des

»Romanhaften [...], d.h. eines Weltbildes, wo in jedem Momente der Zufall Unterbrechungen des gewöhnlichen Gangs der Dinge bereit hält, die der Eitelkeit des Herzens, den Wünschen der Phantasie entgegenkommen, wie die Vorstellung, als dürfe man nur in den nächsten besten Postwagen sitzen, um eine verkappte Prinzessin darin zu finden, die man dann von einem Schock Räuber befreit, u. dgl.« (Ä VI, 178)¹⁶

Damit die moderne Wirklichkeit überhaupt künstlerisch dargestellt werden kann, muß die Poesie in einem Balanceakt zwischen empirischer Erfahrungswirklichkeit und poetischen Bedürfnissen »auf diesem Boden der Prosa ihr verlorenes Recht« wiedererringen (Ä VI, 177): »ihr Schauplatz ist die prosaische Weltordnung, in welcher sie aber die Stellen aufsucht, die der idealen Bewegung noch freieren Spielraum geben.« (Ä VI, 174). Alle vier (sicherlich nicht disjunkten) Möglichkeiten, die Vischer für diese besonderen Stellen angibt (vgl. Ä VI, 177f.), sind in unserem Zusammenhang von Bedeutung, weil sie auch in »Auch Einer« verwendet werden:

Erstens die Verlegung der Handlung in die Vergangenheit, »wo die Prosa noch nicht oder nur wenig Meisterin der Zustände war«. Diese Möglichkeit hat Vischer in seinem Roman mit der eingebauten Pfahldorfgeschichte genutzt.

Zweitens die »Aufsuchung der grünen Stellen mitten in der eingetretenen Prosa«, nämlich besondere Zeitumstände wie Revolutionen oder Randgruppen der bürgerlichen Gesellschaft wie Adlige, Künstler, Zigeuner oder Räuber. In der Tat schildern im Roman sowohl die Rahmengeschichte des Albert Einhart wie auch die eingebettete Pfahldorfgeschichte Zeiten revolutionären Umbruchs, die erste im Vorfeld der deutschen Reichsgründung zwischen 1848 und 1870/71, die zweite in der Übergangszeit zwischen Steinzeit und Bronzezeit.

Drittens die Thematisierung des Privaten und Individuellen angesichts der »wachsenden Vertrocknung des öffentlichen [sic]«, die zu einem »Konflikte dieser innern Lebendigkeit mit der Härte der äußern Welt«

¹⁶ Wie schon in Goethes »Die Wahlverwandtschaften« und in Hoffmanns »Der Zusammenhang der Dinge« steht auch hier »romanhaft« für »wunderbar, der Wirklichkeit nicht entsprechend, wie in einem Roman« (Grimm, Wörterbuch, Bd. 14, Sp. 1154). Dagegen bezeichnet Hegel mit dem »Romanhaften im modernen Sinne des Wortes« gerade den prosaischen Zustand der modernen Gesellschaft (Hegel, Ästhetik, S. 557).

führt – auch eines der leitmotivisch wiederkehrenden Themen der Tagebuchaufzeichnungen Einharts.

Eine vierte Möglichkeit der Etablierung des Idealen im prosaischen Material der modernen Wirklichkeit ist für Vischers eigenen Roman besonders einschlägig: Die »Reservierung gewisser offener Stellen, wo ein Ahnungsvolles, Ungewöhnliches durchbricht«, und zwar »aus tiefen Abgründen des Seelenlebens« aufsteigend. Vischer weist diesen psychischen Erscheinungen eine kompensierende Rolle zu: »solche psychisch mystische [sic] Motive sind eine Art von Surrogat für den verlorenen Mythos«. Was also früher die objektive Wirkung des Übernatürlichen war, ist nunmehr die Manifestation abgründigen Seelenlebens. Für Vischer ist dies der gewöhnliche Weg, in der Literatur die Prosa des modernen Alltags zu poetisieren: der Romancier solle sich um die »Erfindung auffallender, überraschender Begebenheiten« bemühen. Vischer weiter:

»Hier ist es nun allerdings ganz in der Ordnung, daß im Roman der Zufall als Rächer des lebendigen Menschen an der Prosa der Zustände eine besonders starke Rolle spielt, allein von dieser Seite liegt eine Schwäche nahe, die mit den Anfängen des Romans zusammenhängt. Er ist, wie oben berührt, aus den Ritterbüchern entstanden, die aus dem romantischen Epos hervorgegangen waren, aus einem phantastischen Weltbilde, wo dem Ritter verfolgte Jungfrauen, Riesen, Zwerge, Feen auf Weg und Steg begegneten und wo ihm Errettungen, Siege, Taten überschwenglicher Tapferkeit ein Kinderspiel waren. Das eigentliche Wunder, das absolut Unmögliche des romantischen Glaubens verschwand mit der Zeit, die unwahre Leichtigkeit und Häufigkeit des an sich Möglichen, aber Seltenen und Unwahrscheinlichen blieb.« (Ä VI, 177f.)

Der unwahrscheinliche Zufall, der gleichwohl im Bereich des Möglichen bleibt, führt im modernen Roman das herbei, was früher, zu Zeiten des romantischen Epos mit seinem vormodernen Weltbild, durch das (unmögliche) Wunder bewerkstelligt wurde: die »unwahre Leichtigkeit« eines von keiner Kontingenz gestörten narrativen Zusammenhanges. Solchem Gewinn steht aber ein Verlust an Wahrscheinlichkeit, an Repräsentativität gegenüber. Wenn der Roman mit der »romanhaften« Verwendung des Zufalls als »Rächer des lebendigen Menschen an der Prosa der Zustände« und »Surrogat für den verlorenen Mythos« (Ä VI, 177) für Vischer »etwas Bedenkliches« (Ä VI, 178) bekommt, ist mit diesem Vorwurf also nicht gemeint, die romanhafte Verwendung des Zufalls sei unpoetisch. Im Gegenteil stehe der Roman mit der übermäßigen Verwendung des Zufalls in Gefahr, die Poetisierung der modernen Wirklichkeit zu weit zu treiben und damit seine Verpflichtung zu ihrer Darstellung zu vernachlässigen.

Mit seiner »romanhaften« Verwendung ist aber erst eine von drei Arten oder Funktionen des Zufalls in Vischers Poetik beschrieben. Um die zentrale Rolle zu überschauen, die der Zufall für Vischer spielt, muß man den sechsten, der Literatur gewidmeten Band seiner »Aesthetik« verlassen und den ersten, allgemein-ästhetischen über die »Metaphysik des Schönen« zur Hand nehmen. Dort entwickelt Vischer seine Auffassung vom Zufall als Bedingung der Möglichkeit ästhetischer Darstellung überhaupt und, damit verbunden, vom »Zufall im Zufall«.

In der Kunst hat sich die dem Werk zugrundeliegende Idee »in einem Einzelnen, das als solches ein räumlich und zeitlich begrenztes endliches Wesen ist« (Ä I, 94), zu verwirklichen. Dieses Einzelne (konkrete Bestimmungen von Handlung, Ort, Zeit, Figuren etc.) muß wahrscheinlich sein, damit die Idee, deren Ausdruck es ist, nicht als bloß abstrakte Setzung, sondern als reale Möglichkeit angesehen werden kann. In einer gattungstheoretischen Wendung identifiziert Vischer die »Idee« eines im Kunstwerk dargestellten Gegenstandes (Individuums) mit seiner »Gattung«: »das Individuum fällt nicht neben und außer den Begriff seiner Gattung, sondern dieser ist in ihm gegenwärtig eben als sich durchführender Zweck. Das Individuum ist Verwirklichung der Gattung im Naturstoffe« (Ä I, 133).¹⁷ In diesem Sinn ist Zufall eine wahrscheinliche, d.h. gattungskonforme, konkrete Erscheinung.

Damit aber etwas als wahrscheinlich erscheint, muß es ein charakteristisches Merkmal der Wirklichkeit aufweisen, ein Merkmal, das man Widerständigkeit des Faktischen nennen könnte: Wirkliches entzieht sich der Verfügbarkeit und Manipulation, es manifestiert seine Wirklichkeit im unvorhersehbaren Widerstand, den der Handelnde beim Versuch der Verwirklichung seiner Intentionen erfährt.¹⁸ Die Widerständigkeit des Faktischen als Kennzeichen von Wirklichkeit bezeichnet Vischer nun als Zufall. Kunst bringe nur Totes hervor, »wenn sie den Charakter der Zufälligkeit opfert [...]«. Die Idee erscheint nämlich nicht als wirklich, wenn das, was ihre Verwirklichung zu stören scheint, weggelassen wird.«

17 Gottfried Willems weist zu Recht darauf hin, daß Vischer in seiner Ästhetik Gattungsbegriff und Vollkommenheitsideal zu unterscheiden versäumt (s. Willems, S. 160).

18 Hans Blumenberg nennt als zeitlich letzten, spezifisch neuzeitlichen von vier »historischen Wirklichkeitsbegriffen« (Blumenberg, S. 10) die »Realität als das dem Subjekt nicht Gefügige«, gekennzeichnet durch die »Erfahrung von Widerstand« (S. 13). »Wirklichkeit ist hier das ganz und gar Unverfügbare, was sich nicht als bloßes Material der Manipulation und damit der ständig umsteuerbaren Erscheinung unterwerfen läßt« (S. 14). Ich weiche allerdings von Blumenbergs Anwendung dieses Wirklichkeitsbegriffs auf die Literatur ab (s. ebd., S. 24f.).

(Ä I, 97) Will die Kunst die Idee sinnlich anschaulich machen, d.h. die Idee als wirklich erscheinen lassen, muß sie den inkommensurablen Zufall in ihre Darstellung integrieren. Deshalb konstatiert Vischer: »Der Begriff der Zufälligkeit ist wesentlich im Schönen« (Ä I, 95) (wobei »wesentlich« offenbar notwendige Bedingung oder Bedingung der Möglichkeit des Schönen bedeutet).

Auch hier wird der Begriff des Zufälligen und des Zufalls in einer Weise verwendet, die nicht mit dem oben skizzierten »romanhaften« Zufall identifiziert werden kann. Vischer meint stattdessen in diesem Zusammenhang die individualisierenden Merkmale der konkreten, im Kunstwerk dargestellten Gegenstände, Ereignisse und Personen. Dabei unterscheidet er zwischen dem für jedes gelungene Kunstwerk notwendigen, »wesentlichen« Zufall einerseits und einem »reinen, rohen« (Ä I, 117), »unästhetischen« (Ä I, 118), »dumpfen«, »zusammenhanglosen Zufall« (Ä I, 119) andererseits. Dieser zweite, unästhetische Zufall ist der »Zufall im Zufall«.¹⁹ Was damit der Sache nach gemeint ist, wird mehr als aus der theoretischen Bestimmung aus den Beispielen deutlich, die Vischer gibt (vgl. Ä I, 117-119):

Einem Tier wird von einem Menschen versehentlich ein Glied zertreten: unästhetischer Zufall. Wenn die Verstümmelung aber im Zusammenhang einer Jagd geschähe, wo der Mensch das Tier »um seiner Zwecke willen verletzen oder töten wollte: darin ist Zusammenhang, daraus kann unter Umständen ein ästhetisches Ganzes werden (Jagd usw.). In dem hier gemeinten Vorgange ist aber kein Sinn, hier hat sich der Geist (beziehungsweise) blind verhalten.« (Ä I, 118; Hervorh. im Orig.)

Zweites Beispiel: »Wenn [...] ein würdiger Redner eine Versammlung zu einem großen Werke begeistern will und ein Schnupfen hindert ihn, dies ist roher, unästhetischer Zufall.« (Ä I, 118)

Drittes Beispiel: Der Tod einer Person aus Altersschwäche ist ästhetisch, weil er »im Gesetze der Gattung« liegt. Ein Tod in einem »gewollten Kampf« ist ästhetisch, »denn er gehört zum Ganzen dieses Kampfes«, »Wenn aber ein edler Krieger nicht durch einen Tapferen fällt, sondern weil ein Regen seine Waffen unbrauchbar machte«, handelt es sich um unästhetischen Zufall (Ä I, 118f.).

Aus diesen Beispielen wird deutlich: Die Entscheidung, ob es sich bei einem gegebenen Ereignis um einen ästhetischen oder unästhetischen

19 Die Bezeichnung »Zufall im Zufall« findet sich allerdings, soweit ich sehe, nicht schon in der »Aesthetik«, sondern erst in der späteren »Kritik meiner Ästhetik«, S. 298. Die Begriffe »Zufall« und »Zufälligkeit« verwendet Vischer ohne erkennbaren semantischen Unterschied.

Zufall handelt, ist nicht eine Frage des isolierten Ereignisses, sondern allein seiner Einbettung in den Zusammenhang des ästhetischen Ganzen. Kein Erzählmotiv ist von seiner Substanz her narrativ ›gut‹ oder ›schlecht‹, sondern nur aufgrund seiner kontextuellen Position. Eine Tierverstümmelung kann, je nach ihrer Integration, ein dysfunktionaler Fremdkörper oder ein funktionales Motiv im Geschichtszusammenhang sein. Je nachdem, ob das zufällige Geschehen für das Ganze funktionalisiert werden kann oder nicht, handelt es sich um einen ästhetisch funktionalen oder dysfunktionalen Zufall. »An seinem Orte hat alles Sinn« (Ä I, 404), schreibt Vischer einmal. Im Prinzip ist jeder Zufall ästhetisch verwertbar. Diese Interpretation der Zufallspoetik Vischers wird gestützt, wenn Vischer an anderer Stelle schreibt: »Diese schlechtweg trübende Art der Zufälligkeit ist freilich nur eine Form derselben allgemeinen Zufälligkeit, aus welcher auch die nicht trübenden Einflüsse fremder Potenzen hervorgehen.« (Ä I, 147) Lange vor Ferdinand de Saussures Lehre von der Arbitrarität linguistischer Zeichen und deren Weiterführung in der strukturalistischen Erzähltheorie durch Roland Barthes, Claude Bremond oder Alan Dundes deutet Vischer hier eine kontextuale und strukturelle Theorie narrativer Motive als Motiveme an.

Wenn es nicht dem zufälligen Ereignis selbst abzulesen ist, was ist dann aber das Kriterium für die ästhetisch-narrative Integrierbarkeit eines Handlungselements? »Sinn und Zusammenhang« (Ä I, 148), schreibt Vischer, integrieren das einzelne zufällige Ereignis in das ästhetische Ganze. Mit diesen Begriffen scheint Vischer Verschiedenes zu meinen. Zunächst beweist Sinn und Zusammenhang, was als Produkt einer gesetzlichen Regelmäßigkeit zu verstehen ist. Das gilt für Gegenstände und Individuen ebenso wie für Abläufe. »Jedem Ding steht ein ewiger Begriff vor, der in dem unendlichen Verstande entworfen ist, die Natur als schaffende Wissenschaft verkörpert ihn. Zu diesem Kerne der Natur, zu diesem im Innern der Dinge wirksamen, durch Form und Gestalt redenden Naturgeist muß der Künstler durchdringen« (Ä I, 134). Ein wohlgebildeter Mensch trägt den Sinn in sich, die Gattung Mensch korrekt zu verkörpern. Ein buckliger Mensch hingegen ist prima facie eine »Trübung« der »Idee« oder »Gattung« Mensch. Wenn ein Krieger im Zweikampf fällt, weil das feuchte Wetter seine Waffen rostig werden ließ (vgl. Ä I, 119), ist das eine »Trübung« der »Idee« eines Zweikampfes. Zweikämpfe, so hat man die zugrundeliegende Auffassung wohl zu verstehen, dürfen durch Stärke oder Schwäche, Mut oder Feigheit, List oder Dummheit entschieden werden, aber nicht durch einen so zufälligen Umstand wie Rost. Der Rost ist hier zufällig (im Sinne des unästhetischen Zufalls), weil er aus dem Ganzen der Handlung nicht ableitbar ist. Ästhetische Funktionalität

und Signifikanz gewinnt der Zweikampf erst, wenn er durch Ursachen entschieden wird, die auch den Rest der Handlung dominieren und relevant sind für das, was das ganze Kunstwerk ästhetisch exemplifiziert – etwa gegensätzliche persönliche Charaktereigenschaften der Kontrahenten, in denen sich beispielsweise ein allgemeinerer Antagonismus ausdrückt.

Wie man jedoch an den gerade angeführten Beispielen sehen kann, geht es bei der Herstellung eines ästhetisch befriedigenden Zusammenhanges nicht eigentlich um die korrekte Wiedergabe gesetzlicher oder gesetzesähnlicher, jedenfalls ontologisch-empirischer Regelmäßigkeiten, sondern vielmehr um spezifisch ästhetische Möglichkeiten der Bildung von Ganzheiten – um »künstlerische Motivierung« im Unterschied zur »tatsächlichen Motivierung des Gegenstandes in der Wirklichkeit« (Ä III, 48). Vischer geht es hier nicht darum, ob ein zufälliges Ereignis wahrscheinlich (im empirischen Sinn), sondern ob es künstlerisch funktional ist. Der einheitsstiftende Zusammenhang ist Vischer nicht empirischer, sondern ästhetischer Natur. Das läßt sich anhand der Vischerschen Auffassung des Zwecks als Gegenteil von Zufall verdeutlichen.

›Zweck‹ (›Sinn‹) wird von Vischer nicht nur im Zusammenhang seiner Gattungstheorie, sondern auch als kontradiktorischer Gegenbegriff zum ›Zufall‹ eingeführt: Ein zufälliges Ereignis ist eines, das nicht als Zweck erklärt werden kann. Ein ›Zweck‹ wiederum liegt dann vor, wenn das Ereignis Resultat einer Handlung, d.h. einer erfolgreich ausgeführten Absicht ist. Als Resultat einer Handlung hat ein Ereignis ›Sinn‹, während ein zufälliges Ereignis sinnlos (weil zwecklos) ist. Nun ist die Wirklichkeit für Vischer primär vom Zufall dominiert, nicht von einem harmonischen Zusammenhang glücklicher ausgeführter Handlungen. Wie kann ein Roman, der solch disparaten Stoff darzustellen hat, dann überhaupt narrativen Zusammenhang erreichen?

»Über diese sich breit wälzende Masse herrscht der Zufall [...]. Ich kann nicht wissen, wann und wo eine Kraft Gelegenheit und Anstoß findet, mit dieser oder jener Kraft, ein Subjekt, mit dieser oder jener Form des Willens usw. zu kämpfen. Der Kampf selbst hebt erst den Zufall auf: die Kraft, der Wille hat gekämpft, und nun hat sich dadurch ihr Wesen bewährt, es ist ein Fortschritt gewonnen, ein Sinn in das Spiel des Zufalls eingetreten.« (Ä I, 296)

Durch die Auseinandersetzung eines »Willens« mit dem »Spiel des Zufalls« schließt sich die Kette der Ereignisse zu einem »Gesamtsubjekt«, »welches in der Anreihung der Subjekte, die es durchdringt, über sie hinausgreift und sie als ein Gemeinsames zusammenschließt [...]. Es ist aber ebendarum kein einzelnes Subjekt, sondern eine reine, tätige Einheit,

welche als unendliche Wechselergänzung der Subjekte sich als allgemeine Subjektivität oder als absolutes Subjekt ewig erzeugt.« (Ä I, 297) (Im ersten Kapitel dieser Arbeit habe ich bereits auf diesen Unterschied zwischen den *Handlungen* der einzelnen Figuren und der einen *Handlung* als Gesamtheit des dargestellten Geschehens hingewiesen.) Erst im zweiten Fall wird aus der heterogenen Menge der Einzelhandlungen ein ästhetisches Ganzes.

Der integrationsstiftende Akt, durch den ein Kunstwerk aus der heterogenen Menge seiner Einzelteile erst ästhetische Einheit gewinnt, besteht in der, wie Vischer sich ausdrückt, »Aufhebung des Zufalls« (Ä I, 121). Was soll hier ›Aufhebung‹ heißen? Wie häufig bei den Verbalsubstantiva auf -ung, kann auch in diesem Fall mit ›Aufhebung‹ entweder das *Produkt* des Prozesses des Aufhebens oder dieser *Prozeß* selbst (oder, undifferenziert, beides) gemeint sein. Wie der Begriff vermutlich zu verstehen ist, wird aus folgender Stelle deutlich: »Alles Leben, alle Geschichte, alle Bewegung des Geistes in jeder Sphäre ist wesentlich diese Geschichte der Aufhebung des Zufalls« (Ä I, 121). Bemerkenswerterweise drückt sich Vischer hier so aus, daß »alle Bewegung des Geistes« (und damit ist hier vor allem gemeint: jedes Kunstwerk) nicht das *Resultat* der Aufhebung des Zufalls sei, sondern »die *Geschichte* der Aufhebung des Zufalls«. Dem Kunstwerk wird damit ein prozessualer Charakter zugesprochen. Auf narrative Kunstwerke bezogen heißt das: Die erzählte Welt muß den Prozeß darstellen, wie zufällige (d.h.: zunächst sinnlose) Ereignisse in einen sinnvollen Zusammenhang integriert werden – und nicht einfach eine Welt malen, in der die störende Blindheit des Zufälligen gar nicht erst vorkommt.

Ich fasse zusammen: Dem Zufall werden in Vischers Ästhetik drei verschiedene Funktionen zugewiesen. Die erste dieser drei Funktionen ist notwendig, die beiden anderen sind fakultativ. Erstens erscheint der Zufall als eine Bedingung der Möglichkeit künstlerischer Darstellung überhaupt, insofern er (als ›Besonderes‹) die konkrete Manifestation der abstrakten ›Idee‹ oder ›Gattung‹ im ›Einzelnen‹ ermöglicht – insofern nämlich das Kunstwerk »Zusammenschluß des Allgemeinen und Besondern im Einzelnen« (Ä I, 122) ist. Zweitens dient der (glückliche, passende) Zufall als »Rächer des lebendigen Menschen an der Prosa der Zustände« (Ä VI, 177) der Errichtung einer wenn schon nicht romantisch-phantastischen, so doch unwahrscheinlich-romanhaften Welt. Drittens ist der (narrative) Zufall ein kontradiktorischer Gegenbegriff zu ›Sinn‹ oder ›Zusammenhang‹. Dieser dritte, inkommensurable, ›unästhetische‹ Zufall oder ›Zufall im Zufall‹ produziert einen Realitätseffekt, ist Indikator der Widerständigkeit des Faktischen; eben dadurch zerstört er aber auch den

ästhetischen Zusammenhang des Geschehens und gefährdet den Kunstcharakter der Erzählung.²⁰

Realismus des Komischen

»Das Erhabene [...] oder das Tragische stellte sich als ein Umkreis wesentlicher, das Subjekt tragender und über es hinausgehender sittlicher Mächte dar und faßte diese samt allen Formen des Erhabenen, des einfach Schönen und des Zufalls, wie er sich nämlich in die Strenge des sittlichen Zusammenhangs aufhebt, in eine große Einheit zusammen. Das Komische aber entfesselt den äußern und innern Zufall, und so geraten jene Mächte in die unendlichen Trübungen seiner verkehrten Welt.« (Ä I, 400)

Komische Literatur gönnt »dem Zufall einen ganz anderen Spielraum [...] als das Erhabene« oder das einfache Schöne und läßt nicht nur den ›ästhetischen Zufall‹, sondern sogar die Form des »störenden Zufalls« ein (Ä I, 119). Das Komische ist in Vischers Ästhetik von allen ästhetischen Grundformen diejenige, die der Kontingenz des Wirklichen und damit der prosaischen Wirklichkeit am nächsten steht, in diesem Sinne also den stärksten Realismus gestattet.²¹ Nur in der komischen Handlung kann die für die modernen, prosaischen Zeiten so kennzeichnende, nichtassimilierbare Widerständigkeit des Faktischen wiedergegeben werden, »die schlimmste Form der Zufälligkeit, die schlechtweg störende Verkümmern durch sinnloses Übel [...]: alle Abnormitäten und Krankheiten, Höcker, Kropf, Schielen, was es sein mag, der widerlichste Krampf des Leidens, die Vernichtung allen Zusammenhangs, Ernst zur Unzeit, Scherz zur Unzeit« (Ä I, 365).

Doch auch das komische Kunstwerk muß, um Kunstwerk zu bleiben, diese »reine Häßlichkeit« des »sinnlosen Übels« (Ä I, 364) aufheben und es auf seine besondere, gattungsspezifische Weise doch noch in den künstlerischen Funktionszusammenhang integrieren. Das geschieht im obligatorischen glücklichen Ausgang der komischen Handlung. Das Komische verlangt, wie es in einer Schlüsselstelle der Komiktheorie Vischers heißt, als Endergebnis der Handlung, daß »der gewöhnliche Zustand des Le-

20 Vischers Auffassung, daß das unfunktionale zufällige Detail gerade als solches Realität bezeichne, findet sich semiologisch formuliert bei Roland Barthes wieder: »supprimé de l'énonciation réaliste à titre de signifié de dénotation, le ›réel‹ y revient à titre de signifié de connotation; car dans le moment même où ces détails sont réputés dénoter directement le réel, ils ne font rien d'autre, sans le dire, que le signifier« (Barthes, S. 88).

21 Wolfgang Preisendanz geht in »Humor als dichterische Einbildungskraft« (München 1976) weder auf Vischers Ästhetik noch auf »Auch Einer« ein.

bens in allen seinen Zufälligkeiten als ein guter und glücklicher« erscheine (Ä I, 402). Gegenstand der komischen Darstellung ist, anders als im Fall des Tragischen oder des Erhabenen, nicht das ästhetisch überformte, außergewöhnliche Schicksal besonderer Protagonisten, sondern die disparate Kontingenz des normalen Lebens. Doch soll der Zustand dieses Lebens *als* ein guter und glücklicher dargestellt werden, als etwas also – so darf man ergänzen –, was normalerweise nicht oder nicht durchweg der Fall ist. Erst das happy ending hebt die Komödie und, allgemeiner, die komische Literatur aus der Kontingenz der Wirklichkeit heraus und versieht sie mit dem Schein der Kunst.

Im obligaten guten Ende der komischen Handlung vollzieht sich die Aufhebung der disparaten Wirklichkeit in den ästhetischen Zusammenhang. Die kompositorische Motivierung des erzählten Geschehens gibt diesem so eine Bündigkeit, die es von seiner kausalen Motivierung her vermissen läßt. Die ästhetische Aufhebung des kausalen Durcheinanders wirkt sich jedoch auch auf die erzählte Welt aus: die kompositorische Fügung erscheint in Vischers Theorie des Komischen innerhalb der erzählten Welt als finale Motivierung. Der schlechte Zufall wird aufgehoben, indem er – allerdings auf zweideutige Weise – zugunsten der Annahme verborgener Absichten und Handlungen aufgelöst wird. Nachdem nämlich Vischer »Häßlichkeit als Zweckwidrigkeit«, also als mangelnden intentionalen Zusammenhang, bestimmt hat (Ä I, 379), beschreibt er die Überwindung des Häßlichen im Komischen durch das ironisch-hypothetische Annehmen von Zwecken:

»allein da müssen wir immer erst vorher *durch eine ausdrücklich gemachte Vergleichung* dem Gegenstand ein Streben, ein Wollen, Wissen, kurz einen Menschen untergeschoben haben«. (Ä I, 378; Hervorhebung im Orig.)

Der Effekt des Komischen kommt dadurch zustande, daß ein zufälliges (d.h. von niemandem intendiertes) Mißgeschick im Betrachter den Eindruck erweckt, als ob es doch die Wirkung einer Absicht (das Ergebnis einer Handlung) sei. Das »Leihen« oder Unterlegen von Absichten durch den Rezipienten geschieht unwillkürlich, ja sogar gegen besseres Wissen und erhält so einen irreduziblen Als-Ob-Charakter:

»Dieses Leihen muß natürlich unbewußt sein, und da es doch ein bloßes Leihen ist, so sagt dem Leihenden sein Bewußtsein, daß er eigentlich nicht leihen darf. Allein das Gefühl des wahren Sachverhalts, mit welchem das angeschaute Subjekt in vollen Widerspruch tritt, ist zu stark: er setzt daher trotzdem sein Leihen fort. So straft sein Bewußtsein das Unbewußte in ihm, und über das strafende Bewußtsein wächst wieder das Unbewußte her.« (Ä I, 417)

Der prekäre Status der Integration des widerständigen Faktischen in den Zusammenhang des Komischen, also der Darstellung von Wirklichkeit in der Kunst, wird hier deutlich. Wider besseres Wissen verleiht der Rezipient Zusammenhang demjenigen, was eigentlich, dem »wahren Sachverhalt« nach, – bloße dysfunktionale Häßlichkeit ist. Das Komische ist die ästhetische Kaschierung der häßlichen Wirklichkeit. Nur eine hauchdünne Linie trennt noch die komische Darstellung von Wirklichkeit von dieser selbst.

Dem Unterschieben von Absichten, dem »zum Komischen erforderlichen Leihen« (Ä I, 381) von Zwecken für zunächst zweckwidrig erscheinende Ereignisse in der komischen Handlung schreibt Vischer eine Affinität zu mythisch-abergläubischer Weltsicht zu. Das *Zweckwidrige* des verqueren Zufalls erscheint in solcher Sicht nicht als Mangel an Zweck, als *zwecklos*, sondern als Ausdruck gegenläufiger Zwecke:

»Hier ist der eigentliche Ort, in welchem der Theismus als Volksglaube wurzelt. Beim Eintritt des schädlichen sinnlosen Zufalls wird eine persönliche Intelligenz angenommen, welche geheime Zwecke haben müsse, dies zuzulassen, und in diesem Voraussetzen unbekannter Zwecke liegt für das einfache Bewußtsein der Trost.« (Ä I, 149)

»Trost« gewinnt allerdings nur das beschränkte rückständige Bewußtsein des Volksglaubens, dem böswillige geheime Zwecke immer noch lieber sind als die stumpfe Sinnlosigkeit des wirklichen Zufalls; der Aufgeklärte weiß es besser und genießt spielerisch in der ästhetischen Erfahrung, was er für die Wirklichkeit ablehnen muß. Der Volksglaube aber ist unfähig, die Wirklichkeit als das zu erkennen, was sie – in den Augen Vischers – wirklich ist: zufällig. Er vermutet hinter dem Anschein des Zufälligen stets verborgene Absichten und beweist darin seine Teilhabe an der »mythischen Weltansicht«, der Ernst Cassirer als »Fundamentalsatz« die Auffassung zuschreibt, »daß nichts in der Welt durch Zufall, sondern alles durch bewußte Absicht geschieht«. ²²

Aus der Sicht des Komischen erscheint die Wirklichkeit als ein chaotisches Gewirr einander zuwiderlaufender und durch disparate Zufälle permanent mißglückender Figurenhandlungen, das nur durch das gute Ende gebändigt ist. Hinter dem ästhetischen Problem der kompositorischen Verarbeitung des Zufalls in der Kunst steht eine weltanschauliche Haltung Vischers, dem der »sinnlose Zufall [...] die Grunderfahrung der modernen Welt und der Ausgangspunkt seines Denkens« gewesen ist. ²³

²² Cassirer, S. 63.

²³ Oelmüller, S. 36; ähnlich Volhard, S. 179. Die zentrale Bedeutung des Zufalls in Vischers Ästhetik und Metaphysik wird meist als Korrektur von Hegels vermeintlich allzu

Dieses Wirklichkeitsbild unterscheidet Vischer etwa von seinem unmittelbaren Vorgänger in der Ästhetik, Hegel. In dessen Bemerkungen über den modernen Roman in seiner »Ästhetik« wird zwar ebenfalls ein Gegensatz zwischen den subjektiven »Idealen und dem unendlichen Rechte des Herzens« einerseits und der »bestehenden Ordnung und Prosa der Wirklichkeit« andererseits konstatiert; doch läßt Hegel keinen Zweifel daran, daß dieser Gegensatz zugunsten der prosaischen Ordnung entschieden werden und sich der Romanheld schließlich in die »feste, sichere Ordnung der bürgerlichen Gesellschaft und des Staats« einfügen müsse.²⁴ Bei Vischer hingegen wird die subjektive Gefährdung und Verzweiflung des Einzelnen kaum mehr aufgefangen von der vernünftigen Einrichtung des Ganzen, deren Existenz mehr postuliert als demonstriert wird. Nicht mehr die gegebenen Zustände der modernen Gesellschaft, sondern nur noch die Kunst (und diese nur mühsam) manifestiert die Existenz einer verborgenen vernünftigen Ordnung der disparaten Wirklichkeit.

Als verdeutlichender Kontrast zu Vischers Position eignet sich auch die im Ansatz ähnliche Verknüpfung von Humor und Realismus beim Zeitgenossen Theodor Fontane. Auch Fontane verlangt vom realistischen Roman, er habe »humoristisch zu verklären«. Doch liegt eine deutliche Distanz zwischen Fontanes Humor und Vischers Komischem. Fontane: »Der Humor hat das Darüberstehn, das heiter-souveräne Spiel mit den Erscheinungen dieses Lebens, auf die er *herabblickt*, zur Voraussetzung.« Vischers Komisches hingegen wirkt, auch im Hinblick auf »Auch Einer«, wie die schwerbedrängte letzte Bastion vor der bedrohlichen Kontingenz des Wirklichen. Die von beiden geforderte Idealisierung der Wirklichkeit in der Kunst ist bei Vischer ein für die Erhaltung des Kunstcharakters notwendiger, aber wirklichkeitsfremder Kunstgriff, während Fontane meint: »Der *ächte* Realismus wird auch immer schönheitsvoll sein, denn das Schöne, Gott sei Dank, gehört dem Leben gerade so gut an wie das Häßliche. Vielleicht ist es noch nicht einmal erwiesen, daß das Häßliche präponderiert.«²⁵

eingeschränktem Konzept des Zufalls dargestellt (s. Oelmüller, S. 139, und Volhard, S. 140); daß diese Interpretation Hegel nicht ganz gerecht wird, zeigt Dieter Henrich in »Hegels Theorie über den Zufall«, in: Ders., »Hegel im Kontext«, Frankfurt a.M. 1971, S. 157-186, bes. S. 171f.

²⁴ Hegel, Ästhetik, S. 557f.

²⁵ Die drei Fontane-Zitate aus: Fontane, Aufsätze, S. 477 (»Alexander Kielland. »Arbeiter«, ca. 1882) und S. 211f. (»Willibald Alexis«, 1872) sowie Fontane, Briefe, S. 200 (Brief an seine Frau vom 14. 6. 1883).

Nun gibt es in Vischers Ästhetik auch gegenläufige Tendenzen, die mit dem bislang skizzierten wohl nicht wirklich vereinbar sind. Zwar war für Vischer die Zeit religiöser Weltbilder mit dem Anbruch der bürgerlichen Moderne unwiderruflich vergangen, doch beschreibt er die neue Zeit im Sinne Hegels als vernünftig eingerichtet.

»Die Phantasmen, die Mythen sind nun zu Ende. Das Subjekt, indem es sich selber gewonnen hat, stellt sich eben hiermit auch das Objekt klar gegenüber und sieht die Welt, wie sie ist. Nun erst kann es zugleich an sich selbst arbeiten, seine Sinnlichkeit mit seiner Vernunft durchdringen, d. h. sich bilden und zugleich sich in die Objektivität hineinbilden und sie zu einem Spiegel und Wohnort der disziplinierten Persönlichkeit umgestalten. Es findet sich in sich und eben daher in der Welt wieder, ist in dieser zu Hause. Die Welt ist entgöttert, die Natur entgeistert, die Geschichte von Wundern entleert; wir haben [...] die Aufklärung hinter uns und können nimmermehr tun, als hätten wir sie noch vor uns. Ist aber die Welt entgeistert, so ist sie erst wahrhaft begeistert, die falschen Wunder sind verschwunden und die wahren erschienen, die Götter gestürzt, aber der wahre Gott geht durch die ganze Welt und spricht als immanenter Geist aus der verstandenen Ordnung und Gesetzmäßigkeit der Natur und allen Lebens. Es geht alles mit natürlichen Dingen zu und doch »webt in ewigem Geheimnis alles unsichtbar sichtbar neben dir.«²⁶

Vischer skizziert hier einen zweiteiligen bewußtseinsgeschichtlichen Prozeß, in dem die Auflösung der religiösen Weltanschauung im Zuge der Säkularisierung durch einen modernen Pantheismus kompensiert wird. Dieser kryptoreligiöse Zug, der an verschiedenen Stellen der »Ästhetik« zu finden ist, darf nicht unerwähnt bleiben, er sollte aber auch nicht den Blick verstellen auf die zuvor beschriebenen aporetischen Tendenzen in der »Ästhetik«. Die Analyse des »Auch Einer« wird zeigen, daß die von Vischer für die aufgeklärte Gegenwart evozierten »wahren Wunder« und der »wahre Gott« doch nur einen prekären und ironisch gebrochenen Status besitzen – ein Status, der in der »Ästhetik« in der Theorie des Zufalls und in der Poetik des Komischen bereits deutlich zum Ausdruck kommt.

Leiden unter der Tücke des Objekts: Die Figur des A.E. in »Auch Einer«

Wer überhaupt etwas von Vischers »Auch Einer« weiß, der kennt die zum geflügelten Wort gewordene Redewendung von der »Tücke des Objekts« (der Ausdruck fällt zum ersten Mal auf Seite 24). In ihr drückt sich die dem

²⁶ Vischer, Plan, S. 179.

Roman zugrundeliegende Idee einer Welt aus, die von unglücklichen Mißgeschicken und Zufällen so stark dominiert ist, daß die unwahrscheinliche Häufung unglücklicher Zufälle nur mehr durch die Ränke eines böswilligen Geistes erklärbar scheint. Diese den ganzen Roman hindurch variierte Grundidee wird bereits auf den ersten Seiten eingeführt. Der Ich-Erzähler lernt auf einer Reise durch die Schweiz den merkwürdigen A.E. kennen, der ihm sein Leid klagt. Er fühlt sich von banalen Objekten wie Knöpfen, Knäueln, Lorgnettenschnüren, Brillengläsern, Uhren, Haken, Armlöchern, Schlüsseln, Leuchtern, Papieren, Bleistiften, Schreibfedern, Tintenfassern, Zigarren, Gläsern und Lampen nicht nur geplagt, sondern geradezu verfolgt (vgl. AE 20-30). Diese Gegenstände sind unauffindbar, wenn man sie dringend benötigt, stören, wenn man sie nicht gebrauchen kann, versagen, wenn man sie benutzen muß. Doch damit nicht genug. Neben solche »äußere Teufel«, wie A.E. sie nennt, treten noch »innere«, von der Person selbst ausgehende, die in physischer Form von Katarrhen, Hühneraugen, Verstopfungen, aber auch in psychischer Form von Vergeßlichkeiten, Zerstreutheiten und Irrtümern wohlgemeinte Intentionen zunichte machen (AE 325f. u. ö.). Der beabsichtigte und erwartete Lauf der Dinge tritt wegen dieser störenden Zufälle sehr häufig nicht ein – gerade auch in dem Bereich, der normalerweise besonders geregelt, vorhersehbar und durch Handlungen erfolgreich steuerbar ist, nämlich im Bereich der banalen, durch regelmäßige Ausführung automatisierten Alltagshandlungen, beim Anziehen, Rasieren, Essen, Schreiben, Kofferpacken, Spaziergehen, Schlafen. Auffällige und deswegen erklärungsheischende Zufälle ereignen sich sonst eher in Bereichen, die nicht so umfassend vom Einzelnen kontrolliert werden, wo Überschneidungen mit den Intentionen und Handlungen anderer auftreten, wo der Handelnde die gegebenen Regularitäten nicht gut kennt oder wo Regularitäten gar nicht vorhanden sind. Im Fall des A.E. aber breitet sich der störende Zufall dort aus, wo der bürgerliche Mensch des 19. Jahrhunderts heimisch ist, in Diensträumen, Wohnstuben, Schlafzimmern, Speiseräumen, Boudoirs.

Das Leiden A.E.s an seinen teils selbstverursachten, teils durch äußere Umstände veranlaßten Mißgeschicken scheint zunächst nicht mehr zu sein als ein scherzhaftes Motiv, das passende Verwendung in einer Humoreske oder Grotteske finden könnte. Vischer selbst bestätigt in seiner autobiographischen Schrift »Mein Lebensgang«, daß er zunächst keineswegs einen Roman zu schreiben beabsichtigt hatte. »Ich wollte eigentlich einen Scherz machen, eine Humoreske schreiben, es sollte weiter nichts werden als ein Kapriccio«; der ursprüngliche Plan habe sich vor allem durch die Absicht des Autors, »dem A.E. mehr und mehr Züge zu leihen,

so daß er eine ganze, runde Persönlichkeit werde«, erweitert und verändert.²⁷ Betrachtet man den ausgearbeiteten Roman, hat sich die Figur des A.E. in der Tat vom »flat character« des ursprünglichen Entwurfes, demzufolge er die vom Handlungsschema bestimmte Eindimensionalität und Vorhersehbarkeit typischer Figuren aus Schwänken, Farcen, Humoresken oder Grottesken besessen hätte, zu einem »round character« entwickelt, der mit einem komplexen Bündel von Eigenschaften ausgestattet ist. Die »Form der Individualität« (Lugowski) des A.E. ist deshalb nicht nur so zu verstehen, als sei er ein bloßer Funktionsträger innerhalb eines kodifizierten narrativen Schemas, sondern durchaus auch so, als sei er eine komplexe, psychologisch analysierbare Person (deren Künstlichkeit als Produkt und funktionales Element ästhetischer Komposition gleichwohl nicht übersehen werden darf). In dem Maße allerdings, wie die ursprüngliche humoristische Idee noch in dem ausgeführten Roman übriggeblieben ist, fungiert auch die Figur des A.E. als »flat character«. Wie Ottilie in den »Wahlverwandtschaften«, so ist auch A.E. nicht nur psychologisch, sondern auch formal-erzähllogisch ein mehrschichtiger Charakter.²⁸ Diese merkwürdige Mischung von Merkmalen eines »flat« und eines »round character« in der Figur des A.E. ist Folge des komplexen, verschiedene Textsorten kombinierenden Romanaufbaus.

Die Figur des A.E. gewinnt insbesondere dann eigenständige »Züge« einer »ganzen, runden Persönlichkeit«, wenn man den im Roman so stark in den Vordergrund gerückten »Kampf mit dem Racker Objekt« psychologisch ernst nimmt und ihn mit Bezug auf eine tiefenpsychologische Theorie der Fehlleistungen interpretiert, wie sie Sigmund Freud zwanzig Jahre später in seiner »Psychopathologie des Alltagslebens« aufgestellt hat – der zufolge alltägliche Fehlleistungen wie Vergessen, Versprechen, Verlegen, Verlesen, Vergreifen oder andere Zufallshandlungen nur scheinbar bedeutungslose Zufälle darstellen, in Wahrheit aber als Wirkungen unbewußter Absichten des Individuums zu erklären sind.²⁹

27 Mein Lebensgang, S. 513. Fast wörtlich nimmt Vischer hier Forsters Unterscheidung literarischer Figuren in »flat« und »round characters« vorweg (vgl. Forster, S. 75-85).

28 Anders Karl Ludwig Stenger, der die komischen Züge A.E.s als »Form der Selbstverteidigung und -bewahrung« psychologisiert (Stenger, S. 138) und Ingrid Oesterle, die »Auch Einer« als »autobiographischen Roman« liest (I. Oesterle, S. 73).

29 Für die Interpretation des »Auch Einer« übernehme ich aus Freuds Theorie der Fehlleistungen (1) die These von der tiefenpsychologischen Bedeutung (mancher) alltäglicher Fehlleistungen, (2) die These von der Existenz unbewußter Absichten und (3) die Analogien zur Paranoia und zum Aberglauben. Freud verweist in seiner Schrift zweimal auf Vischers damals weitverbreiteten Roman. Einmal nimmt er A.E.s Begriff der »Exekution« auf, um damit das vermeintlich versehentliche, in Wahrheit aber unbewußt-absichtlich

A.E. begeht eine auffällig große Menge von Fehlleistungen. Seine Unglücke, Mißgeschicke, Tölpeligkeiten, Versehen, Versprecher und sonstigen Symptomhandlungen stellen geradezu einen Katalog vielfältigster Möglichkeiten von Fehlleistungen auf (den Freud für seine Theorie auch genutzt hat). Dabei ist A.E. kein Tolpatsch, dessen Disposition zur Ungeschicklichkeit die ständigen Fehlleistungen wahrscheinlich machen würde – im Gegenteil, im allgemeinen »geht er sehr geschickt zu Werke [...], Ungeschicklichkeit, das sah ich, konnte nicht die Ursache des Kriegszustandes sein, in dem er mit dem Bagatell sich befand« (AE 27). Wenn nicht Ungeschicklichkeit, was ist dann Ursache für seine außergewöhnlich mißlichen Erlebnisse? Der Erzähler beantwortet seine eigene Frage weder an dieser noch an einer anderen Stelle des Romans – und trägt sie so dem Leser zur Beantwortung an. Man griffe zu kurz, wenn man A.E.s Mißgeschicke nur als slapstickhafte Einlagen verstünde. Sie sind das auch, insofern man die eine Seite des formal doppelten Charakters der Hauptfigur berücksichtigt. Versteht man A.E. hingegen als round character, erscheinen seine Mißgeschicke als Ausdruck verborgener psychischer Mechanismen. Für diese Sicht gibt es im Text einige versteckte Hinweise.

Auffällig ist zunächst, daß das »Bagatell« (AE 27) mit maliziöser Pünktlichkeit gerade in besonders exponierten Situationen peinliche Mißgeschicke herbeiführt. Mitten in einer pathetischen Parlamentsrede des Abgeordneten A.E. überschlägt sich seine Stimme und bringt zur allgemeinen Belustigung nur noch »lächerlich hohe Fisteltöne« (AE 304) hervor; während eines opulenten Hochzeitmahles verhakt sich einer der Rockknöpfe des Ehrengastes A.E. an einer überreich mit Speisen beladenen Platte und reißt sie auf das weiße Hochzeitskleid der Braut (AE 22); als er vor den Augen einer Reisegesellschaft einen frechen Widersacher zur Rede gestellt hat und in majestätischer Empörung aus dem fahrenden Reisewagen steigen will, bleibt er am Tritt hängen und fällt unter dem Gespött seines schadenfrohen Gegners in den Straßenstaub (AE 11).

Auffällig ist ferner, daß die Tücke des Objekts nicht nur für belanglose Kleinigkeiten verantwortlich ist, sondern von A.E. auch als Erklärung für schwere gesundheitliche Defekte benutzt wird. A.E.s physische und psychische Gesundheit ist generell labil, er leidet unter »Nervenfieber« (AE

herbeigeführte Zerstören eines Objektes zu bezeichnen (s. Freud, S. 188 und AE, S. 21 u. 86). Zweitens: »Für vielerlei Zufälligkeiten, die man seit Th. Vischer der ›Tücke des Objekts‹ zuschreibt, möchte ich ähnliche Erklärungen vorschlagen« (Freud, S. 155). Der Vergleich Vischers mit Freud beansprucht nicht genetische Verbindung, sondern Parallelität. Alle drei genannten Thesen wurden bereits vor Freud vertreten und mögen Vischer bei Schopenhauer oder in Eduard von Hartmanns »Philosophie des Unbewußten« (1869) begegnet sein (vgl. Ellenberger, S. 683f. und Schlawe, S. 341f.).

313, 427), Depressionen (»Mißlaune und Trübsinn«, AE 317), ja sogar massiven Wahnzuständen (AE 423f.), vor allem aber, schon seit den »vorderen Mannesjahren« (AE 293), unter einer endlosen Folge von fiebrigen Katarrhen (AE 291, 293, 296, 462). Die Erzeugung von Katarrhen aber ist, folgt man A.E.s Privatmythologie, eine Hauptbeschäftigung der ihn quälenden sogenannten »inneren Teufel« wie »Schleimhäute. Zunge. Kehle. Lunge. Zwerchfell. Magen. Gedärme. Blase. Gelenke. Sehnen. Nerven. Gehirn. Augen. Nase. Ohren. Haut. Hals. Rücken. Arme. Finger. Kreuz. Beine. Zehen. Nägel« (AE 325) – die Katarrhe sind mit anderen Worten Produkte der Tücke des Objekts. Die Katarrhe wiederum macht A.E. für Fehlleistungen verantwortlich, die er »in der Katarrhwut« begeht (AE 362).

Weiter fällt auf, daß die peinlichsten Fehlleistungen A.E.s ausgerechnet mit seinen hehrsten Zielsetzungen kollidieren. In der »Aesthetik« notiert Vischer, es sei »das Unbewußte«, in das »das Erhabene des Subjekts sich verstrickt, wenn es komisch wird« (Ä I, 383).³⁰ So auch im Roman. Das Erhabene, das hier durch das Komische mit Hilfe des Unbewußten unterlaufen wird, ist durch Werte der bürgerlich-wilhelminischen Gesellschaft geprägt, wie sie A.E. internalisiert hat – vor allem in seinem Arbeitsethos, seinem patriotischen Bemühen um die deutsche Einheit und seinem Verhältnis zu Frauen.

Auch im Beruf leidet A.E. unter der Tücke des Objekts. Geradezu zwanghaft vertritt er eine asketische Berufs- und Arbeitsethik im Sinne Max Webers, die zwar, in den Gründerjahren der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts und erst recht beim erklärten Kirchenfeind und Religionskritiker A.E., nicht mehr in unmittelbarem Zusammenhang mit ihrer theologischen Fundierung im calvinistischen Protestantismus steht, ihre psychische Energie aber nicht eingebüßt hat und, so Weber im Jahr 1904, »einer der charakteristischsten Bestandteile unserer kapitalistischen Kultur war und noch immer ist«.³¹ Bekanntlich stellt Weber Verbindungen zwischen einer solchen asketischen Berufsauffassung und der kapitalistischen Wirtschafts- und Gesellschaftsordnung sowie der restriktiven Sexualmoral des bürgerlichen Zeitalters her. »Zeitvergeudung ist also die erste und prinzipiell schwerste aller Sünden« in den Augen der calvinistisch-puritanischen Moraltheologie, stellt Weber fest.³² Eine vergleich-

30 Vischer verwendet »unbewußt« teils im Sinn von »unbelebt« (z.B. Ä I, 419), teils im Sinn nicht-bewußter psychischer Inhalte (z.B. Ä II, 422); hier mag beides gemeint sein.

31 Weber, S. 66. A.E.s Religionsverständnis entspricht dem Vischers, s. AE 306f., 349, 481, 574.

32 Weber, S. 167.

bare Sorge scheint auch die unentwegte Betriebsamkeit A.E.s anzustacheln und erklärt die besondere Empörung, mit der A.E. das ewige Spießrutenlaufen unter den tückischen Anschlägen des Objekts quittiert. »Wer über so etwas ergrimmen kann, in dem muß das Gefühl der Zweckmäßigkeit von ungewöhnlicher Schärfe sein« (AE 84), stellt der Erzähler fest und meint an anderer Stelle: »Sein Grimm über die kleinen Zufälle war ja in seiner besseren Quelle nichts anderes, als Grimm über Zeitraub, der auf einer Vergleichung des Werts der kleinen Außendinge mit dem Werte seiner Geistestätigkeit ruhte« (AE 332, vgl. AE 30, 437). Ein ökonomisch begründeter Ärger also: Der »mesquine, der ganz knirpsige, lumpige, nüssige Kleinzufall, der niemals Frucht tragen kann« (AE 548) gibt für die in ihn investierte Arbeit keinen Gegenwert. Im Tagebuch überschlägt A.E. grimmig die Zeit, die das »Bagatell« einem durchschnittlich raube, indem sie »das Nervenleben in [...] Betäubung versetzt« und »arbeitsunfähig« mache – und prompt schleichen sich bei dieser Berechnung der durch Fehlleistungen verlorenen Zeit selbst wieder zwei Fehlleistungen in Form grotesker Rechenfehler ein:

»Rechnen wir nur sehr schwach: per Tag 1 1/2 Stunden für An- und Auskleiden und dergleichen, hiezu nur 3/4 Stunden für speziellen Kampf mit Knöpfen und Anverwandten: macht per Woche 105 3/4 Stunden [eigentlich: 15 3/4 h, M.M.]. Nehmen wir hinzu, daß nur einmal wöchentlich noch speziellere und ganz tragische Kämpfe sich ereignen, wie verzweifertes Suchen eines Blatts, einer Notiz, und bedenken wir, daß ein solcher Vorgang das Hirn, das ganze Nervenleben in eine ähnliche Betäubung versetzt, wie Verirren nachts im Walde, also für einen ganzen Vormittag arbeitsunfähig macht, tut 6 Stunden: Summa in der Woche 1056 3/4 Stunden [eigentlich: 21 3/4 h, M.M.]: welche entsetzliche Zahl!« (AE 550; vgl. AE 311 u. 503)

Ein früherer Mitarbeiter A.E.s betont dessen unnachsichtige Penibilität als Vogt: »Haarscharf streng war der Mann in der Ordnung des Dienstes, ein Minos und Rhadamant gegen rohe und frivole Willkürexzesse, gegen alles, was nach Zuchtlosigkeit aussah« (AE 300). Doch führt ein unglücklicher Zufall dazu, daß sich der Musterbeamte A.E. bei der vorgesetzten Behörde unbeliebt macht (was schließlich zu seiner Entlassung führt, AE 300f.): »Der Unstern will es«, daß A.E. einen ungebärdigen Hund aus dem Fenster und einem unbeteiligten Passanten an den Kopf wirft, der »zufällig ein Ministerialrat und Abteilungschef im Ministerium des Innern« ist (AE 301). Ausgerechnet der überkorrekte, für die allgemeine Ordnung zuständige Verwaltungsbeamte und »Polizeimann« (AE 305) A.E. wird Opfer der chaotischen, bösartigen Wirkungen permanenter Mißgeschicke.

Nicht nur der Beruf, sondern auch A.E.s patriotisches Bemühen leidet unter der Tücke des Objekts. Das Überschlagen der Stimme während einer Rede macht ihn als Parlamentsabgeordneten lächerlich und beendet seine politische Karriere (AE 304). – Cordelia fordert A.E. auf, sich im Kampf gegen Dänemark³³ um Schleswig-Holstein zu engagieren (AE 430), doch schon in der ersten Schlacht bei Bau im April 1848 verursacht ein »Koboldstreich der Dämonen« (AE 432) bei A.E. eine Ladehemmung, er wird verletzt und muß nach Hause zurückziehen. – Schließlich verhindert ein unglücklicher Sturz vom Pferd auch seine ersehnte Teilnahme am deutsch-französischen Krieg: A.E., der sonst »auf ebenem, sicherem Boden äußerst vorsichtig, ja ängstlich« zu reiten pflegt, macht

»auf der bequemen Landstraße [...] durch unnötiges Zockeln sein Pferd unruhig, es scheute an einem Papierblatt auf dem Wege, stieg, croupierte, fiel mit ihm und er konnte noch von Glück sagen, daß er mit verletzten Fußsehnen davonkam. So erfuhr man es von einem Augenzeugen, er selbst wettete auf die bösen Geister, die ihm solches angetan, während er doch so vorsichtig sei.« (AE 294)

Im Roman wird dieses eklatante Unglück nicht weiter kommentiert. Wer die Ursachen dieses wie auch der anderen Unglücksfälle A.E.s zu erklären sucht, kann sich jedoch der Vermutung kaum mehr entziehen, der unglückliche Zufall (wie die anderen Romanfiguren, den Ich-Erzähler eingeschlossen, meinen) oder die »bösen Geister« (wie A.E. vermutet) seien in Wahrheit Manifestationen unbewußter Absichten A.E.s.

Jedem heutigen Leser des »Auch Einer« (und mehr noch jeder Leserin) werden die zahlreichen sexistischen und misogynen Bemerkungen im Roman auffallen. Drei Kostproben aus A.E.s Tagebuch: »Frauen sind die Schützerinnen der Unlogik« (AE 450). »[...] wünsche dir ein Weib, gut, wiewohl nicht dumm, verständig für die Welt, ahnungsstill in tieferen Dingen und dann etwa den Tagmenschen dummlich erscheinend, – tut nichts –« (AE 452). »Der Ehebruch einer Frau ist hauptsächlich deswegen schändlich, weil es sich der Ehemann damit [mit der Organisation der Heirat, M.M.] so sauer hat werden lassen müssen. Für diese Plackerei sollte er doch billig sein Weib allein haben dürfen« (AE 453). Karl Ludwig Stenger hat darauf hingewiesen, daß die Frauenfiguren des Romans dem schematischen Gegensatz von Heiliger und Hure folgen.³⁴ Dieser Gegensatz bestimmt insbesondere die beiden wichtigsten Frauengestalten, die jungfräulich »femme fragile« Cordelia und die erotisch-intellektuelle »femme fatale« Goldrun. A.E. verliebt sich nacheinander in beide Frauen,

³³ Nicht »gegen die Preußen«, wie Stenger (S. 124) irrtümlich meint.

³⁴ Stenger, S. 70-80; bereits Spielhagen weist auf den Gegensatz von »dämonischer« Goldrun und »heiliger« Cordelia hin (Spielhagen, S. 224).

es gelingt ihm jedoch nicht, eine der beiden zu gewinnen (obwohl es keine unübersteigbaren äußeren Hindernisse gibt, da Goldrun unverheiratet und Cordelia verwitwet ist). Das wird in beiden Fällen durch unglückliche Zwischenfälle verhindert, aber auch durch A.E. selbst, indem er der ›reinen‹ Cordelia entsagt und die ›teuflische‹ Goldrun (ohne direkte Absicht) tötet. Ein Nieser A.E.s befördert im Beisein der geliebten Cordelia Nasenschleim in einen fremden Suppenteller (AE 51f.). Goldrun, eine bedrohlich attraktive und intellektuelle Frau, wird von A.E. mit aggressiven Zerstörungswünschen bedacht (AE 385 u. 422). Es bleibt nicht bei Phantasien. A.E. tötet Goldrun unter Mitwirkung der Tücke des Objekts durch einen Dolch, den der Eifersüchtige ihr an den Kopf schleudert, nachdem er entdeckt hat, daß sie mit dem inzwischen verstorbenen Professor Dyring sexuell verkehrt hatte. Der Dolch verletzt Goldrun zunächst zwar nur leicht an der Kopfhaut, verursacht aber eine tödliche Blutvergiftung (vgl. AE 423-428).

A.E.s Sexismus geht über sein Verhältnis zu konkreten Frauen hinaus und ist mit seiner abstrusen Metaphysik von der Tücke des Objekts verquickt.

»Nein, nein, das freilich ist klar, daß dies ebenso pein- als freudenreiche Ganze, dies kunst- und pracht- und teufileivolte System nur von einem höchst intelligenten persönlichen Wesen hervorgebracht sein kann, aber nicht minder klar, daß dieses Wesen ebenso blind, als weise, ebenso böse, als gut ist, kurz, daß es nur ein geniales Weib sein kann.« (AE 71)

Die Tücke des Objekts, all die quälende Widerständigkeit des bösen Zufalls, des sogenannten »untern Stockwerks« (AE 25) ist also für A.E. weiblich, ist vom »Urweib« (AE 72) verursacht. Zu dieser quasimetaphysischen ›Einsicht‹ paßt ferner A.E.s Beobachtung, daß Frauen eine besondere Affinität zum alltäglichen Chaos besitzen: »ein Weib ist fähig, über einen Schrank einen Teppich so zu legen, daß er über die oberste Schublade überhängt und so oft diese gezogen und geschlossen wird, sich einklemmt! [...] das Weib hat Zeit für den Kampf mit dem Racker Objekt, sie lebt in diesem Kampf, er ist ihr Element« (AE 20). Es ist nicht verwunderlich, wenn A.E. das positive Gegenstück, das »obere Stockwerk« (AE 25), »das Recht, den Staat, die Wissenschaft, die begierdelose Liebe und die Künste« (AE 72), einer »zweiten, höheren Gottheit«, nämlich einer »männlichen« zuschreibt (AE 72). Auch in A.E.s Pfahldorfgeschichte entwickelt der Bronzezeitmensch (und alter ego A.E.s) Arthur eine ähnliche Geschlechter-Theologie:

»Das kann schon sein, da[s] ist schon möglich, daß die Sachen da herum um uns, Licht, Luft, Erde, Bäume, Tiere und Menschen ein Weib geschaffen hat. [...] Aber

nachher ist ein Manngott drüber gekommen und hat's zu ordnen angefangen.« (AE 203)

Da A.E. das unvernünftige Chaos der blinden Natur mit dem Weiblichen identifiziert, übertragen sich auch die Aversionen, die A.E. gegen die ihn ständig quälende Tücke des Objekts entwickelt, auf Frauen. A.E. macht sich mit dieser Identifikation reale Beziehungen zum anderen Geschlecht unmöglich.

Die Verknüpfung von bürgerlichem Arbeitsethos, Patriotismus und rigider Sexualmoral in der Figur des A.E. spiegelt die Verhältnisse im Deutschland des späten 19. Jahrhunderts. Max Webers Analyse der im wilhelminischen Deutschland noch wirksamen Verbindung rigider Sexualmoral mit puritanischem Arbeitsethos wurde bereits erwähnt. Auch der nationalistische Patriotismus der Zeit war mit dieser Sexualmoral gekoppelt. Unkonformes Sexualverhalten wurde mit undeutschem Verhalten gleichgesetzt, diente als Indiz für abzuwehrendes Fremdes. »Der bürgerlichen idealischen Sexualmoral zu folgen, war eine nationale Tugend, war also in Deutschland deutsch.«³⁵ Doch erst durch die textinterne Verquickung dieser Motive im Roman erhält eine spezifische ästhetische Funktion, was andernfalls lediglich als historisch bedingtes, inhaltliches Motiv konstatiert werden müßte.

Faßt man A.E.s labile Gesundheit und seine Haltung gegenüber Beruf, Nation und Frauen zusammen, zieht man seine Metaphysik von der Tücke des Objekts hinzu und liest man seinen Charakter als einen ›runden‹, d.h. als psychologisch interpretierbar, ergibt sich das Bild einer Persönlichkeit, die über zeittypische Tendenzen hinaus deutlich pathologische Züge trägt. Der überscharfe Kontrast zwischen Gewissen und Triebphäre (in Begriffen Freuds: zwischen Über-Ich und Es), der sich in A.E.s ständigem innerem Kampf zwischen libidinösen Bedürfnissen einerseits und kryptoreligiösem Berufsethos, rigider Sexualmoral usw. andererseits vollzieht, weist A.E. als neurotischen Zwangsscharakter aus. Sein selbstproklamierter, endloser Kampf mit der Tücke des Objekts ist, so gesehen, die nachträgliche, idiosynkratische Rationalisierung einer verzweifelten psychischen Notlage. A.E. reagiert auf diese Notlage mit schweren, psychosomatisch interpretierbaren Störungen und permanenten Fehlleistungen. Die daraus erwachsenden Schwierigkeiten im aktiven Leben versucht er zu rechtfertigen mit der Ausbildung einer handlungslähmenden Weltanschauung, derzufolge die Wirklichkeit ein unüberwindbar disparates, sinnloses Chaos ist, und mit seiner teils ernst gemein-

35 Nipperdey, Deutsche Geschichte, S. 98.

ten, teils spaßhaften Vorstellung von der vermeintlichen Existenz böswilliger Geister. Jegliche Willensanstrengung mißrät so zur ohnmächtigen Bemühung. Die Lehre von der Tücke des Objekts führt zu einer lähmenden Melancholie, zu einem Rückzug in Resignation und Passivität. Das ist ihr pathologischer Sinn. A.E. resümiert: »In meinem Leben, in dem Rattenkrieg mit dem kleinen Übel ist alles geknittert, gekettelt, genörgelt, gezupft, klein gebrochen, knopfig genestelt« (AE 461). Als Folge seines überstark ausgeprägten Über-Ichs entwickelt A.E. zudem Selbstbestrafungstendenzen, die in einem (vom Ich-Erzähler verhinderten) Suizidversuch gipfeln (AE 60, 521).

Über den pathologisch zugespitzten Einzelfall hinaus dokumentieren A.E.s Leiden unter der Tücke des Objekts und seine fatalistische Passivität auch allgemeinere Tendenzen der Zeit. Ähnlich wie Flaubert in seiner »Education sentimentale« (1869) verwendet Vischer ein Jahrzehnt später den obstruktiven Zufall, um die Erfahrung »der ganzen jungen Generation von 1848« zu demonstrieren, »die Ohnmacht jeglicher Anstrengung, persönliche Ziele gegen Zufall, Umstände und geschichtliche Umwelt durchzusetzen« (Erich Köhler).³⁶ Vischer formuliert diese Erfahrung bereits 1848 im zweiten Band seiner »Aesthetik«, wenn er verlangt, »daß die Subjektivität wahrhaft in sich zurück und wahrhaft in die Objektivität eingeführt, und ebenso, daß die Individualität als lebendiges Glied eines vernünftigen und verbürgten Organismus gesetzt werden soll«, aber hinzufügt: »Beides ist bis jetzt unvollkommen geleistet« (Ä II, S. 320). Und wie bei Flaubert gegenüber Balzac, so ist der Zufall in »Auch Einer« gegenüber den »Wahlverwandtschaften« banalisiert. In Goethes Roman (wie auch, auf andere Weise, in Balzacs »Comédie humaine«) stand der Zufall, als Handlanger eines majestätischen Schicksals, noch im Dienste einer zwar zweideutigen, aber jedenfalls sinnvollen Notwendigkeit. Bei Vischer erzeugt er hingegen die quälende mediokre Kontingenz eines stumpfen Alltags, in dem die idealischen Anstrengungen des Protagonisten kläglich zergehen.

Aus dem andauernden »Kampf mit dem Racker Objekt« (AE 20) entwickelt A.E. eine Metaphysik, die er dem Erzähler so darlegt:

»Sehen Sie, mein Herr, suchen im bildlichen Sinn, darüber, daß das Leben so ein Suchen ist, darüber klage ich nicht, darüber sollen Sie nicht seufzen. Das Moralische versteht sich immer von selbst. Ein rechter Kerl sucht, strebt und beschwert sich nicht darüber, sondern ist glücklich in diesem Unglück der aufsteigenden und nie anlangenden Linie des Lebens. Das ist unser oberes Stockwerk. Aber die Zugabe,

³⁶ Köhler, S. 58 u. 56.

die Hundenot gleichzeitig im untern Stockwerk des Lebens, – davon ist die Rede. Da ist also zum Beispiel das Suchen, das so toll, so nervös, so wahnsinnig macht. Man verfällt ja dabei immer in den Theismus. Der liebe Gott, der oben herunterschaut, der die Haare auf unserem Haupte zählt, der mich stundenlang meine Brille suchen sieht, – er sieht ja auch die Brille, weiß recht gut, wo sie liegt, – ist es zum Ertragen, nun denken zu müssen, wie er lachen muß? – Allgütiges Wesen! Meinen Sie, ein solches würde ferner den Katarrh zulassen? [...] O, wir sind geboren, zu suchen, Knoten aufzudröseln, die Welt mit Hühneraugen anzusehen, und ach! zu niesen, zu husten und zu spucken! Der Mensch mit seines Hauptes gewölbter Welt, mit dem strahlenden Auge, dem Geist, der in die Tiefen und Weiten blitzt, mit dem Fühlen, das mit Silberschwingen zum Himmel aufsteigt, mit der Phantasie, die ihres Feuers goldene Ströme ausgießt über Berg und Tal und sterblich Menschenbild zum Gott verklärt, mit dem Willen, dem blanken Schwert in der Hand, zu richten, zu bezwingen, mit der frommen Geduld, zu pflanzen, zu pflegen, zu wachen, daß der Baum des Lebens wachse, gedeihe und Himmelsfrucht jeder sanften Bildung trage, der Mensch mit der Engelsgestalt des ewig Schönen im ahnenden, sehnenenden Busen – ja, dieser Mensch verwandelt in einen schleimigen Mollusken, zur klebrigen Auster erniedrigt, ein Magazin, ein Schandschlauch für vergärenden Drüsensaft, eine Schnäuzmaschine, im Hals ein zackig Kratzeisen, ein Nest von Teufeln, die mit feinen Nadeln nächtelang am Kehlkopf kitzeln, die Augen trübe, das Hirn dumpf, stumpf, verstört, der Nerv giftig gereizt und dabei erst nicht als Kranker geltend, noch geschont – und da soll es einen Gott –!« (AE 25f.)

Zentrale Motive des Romans sind in dieser Passage gebündelt. Da ist zunächst die Redeweise vom oberen und unteren Stockwerk. Die »Hundenot im untern Stockwerk des Lebens« (wo die Tücke des Objekts regiert) wird hier als »Zugabe« eingeführt, weil sie das »obere Stockwerk« (nämlich »die sittliche Welt«, AE 359) nicht berühre. Immer wieder betont A.E. mit dem leitmotivisch wiederholten »Das Moralische versteht sich immer von selbst« (AE 25, 349 u.ö.) die angeblich selbstverständliche Gültigkeit der im oberen Stockwerk repräsentierten Werte und ihre Unberührbarkeit durch das zerstörerische Chaos des unteren Stockwerks – das mal als »sogenannter Körper« (AE 497), mal als »Natur« (AE 359) definiert wird. Doch die Gebäudemetaphorik verrät, was A.E. sich selbst nicht einzugestehen vermag: Als unteres Stockwerk ist die »Hundenot« des täglichen Lebens nicht Zugabe, sondern Fundament des hehren oberen Stockwerks. Das vermeintliche Supplement ist in Wahrheit so substantiell, daß es das Eigentliche, zu dem es doch nur die mißliche Zugabe sein soll, unterhöhlt: die vernünftige Weltordnung, die »Gesetze hat, fest über der Willkür, objektiv«, kurz: das »zeitlos Wertvolle« (AE 359).

Vischers Pointe ist nun allerdings, daß das untere Stockwerk nicht einfach als Unordnung, sondern seinerseits als vernünftiges Ganzes kon-

zipiert ist. Zwar ist die Welt ein Chaos, die Natur »ein allgemeines Wechselelmsystem« (AE 71) – daß es sich aber gleichwohl um ein *System* handelt, dessen ist A.E. sich sicher: »Nein, nein, das freilich ist klar, daß dies ebenso pein- als freudenreiche Ganze, dies kunst- und pracht- und teufeleivolle System nur von einem höchst intelligenten persönlichen Wesen hervorgebracht sein kann« (AE 71). Eine auf den Kopf gestellte Theodizee also, ein teleologischer Gottesbeweis gegen den Strich: Die allgemeine perfekte Unordnung beweist die Existenz eines (perfiden) Schöpfers – eine radikale Parodie des christlichen Glaubens an die Harmonie der Schöpfung, die in A.E.s Worten kulminiert: »Und Gott sprach: es werde! und der Katarrh ward« (AE 59).³⁷

In einem »System des harmonischen Weltalls«, das der Ich-Erzähler später in A.E.s Nachlaß findet, hat der gepeinigte A.E. versucht, das wirre Chaos der banalen Mißgeschicke zu systematisieren, also paradoxerweise »ein geordnetes Bild des Ungeordneten« (AE 333) zu zeichnen (vgl. AE 322-332). Bezeichnenderweise ist es A.E. nicht gelungen, sein System fertigzustellen. Er ist offenbar an der unmöglichen Aufgabe gescheitert, das disparate Chaos als System zu fassen, den Zufall in Gesetz aufzulösen.

Diese metaphysischen und theologischen Erklärungsversuche A.E.s gleichen, nimmt man sie denn – im Rahmen der erzählten Welt – überhaupt ernst, mehr paranoidem Verfolgungswahn oder abergläubischer Wirklichkeitsauffassung als rationalen Bewältigungsversuchen. Auf die Nähe von (psychoanalytisch interpretierten) Fehlleistungen zur paranoiden Weltansicht und zum Aberglauben weist Freud in seiner »Psychopathologie des Alltagslebens« hin. Alle drei Interpretationsmuster (das psychoanalytische, das paranoide und das abergläubische) verweigern Fehlleistungen den Status zufälliger Ereignisse und unterlegen ihnen Absichten. Der Unterschied zwischen dem Psychoanalytiker einerseits und dem Paranoiker und Abergläubischen andererseits besteht nun allerdings darin, daß der Analytiker zwar keine »innere (psychische) Zufälligkeit« akzeptiert, wohl aber »äußeren (realen) Zufall«, bei Ereignissen nämlich, an deren »Zustandekommen [das] Seelenleben unbeteiligt ist«. ³⁸ Der Abergläubische trifft diese Unterscheidung nicht und gelangt deshalb zu einer »mythologischen Weltanschauung«: »Weil der Abergläubische von der Motivierung der eigenen zufälligen Handlungen nichts weiß, und weil die Tatsache dieser Motivierung nach einem Platze in seiner Aner-

kennung drängt, ist er genötigt, sie durch Verschiebung in der Außenwelt unterzubringen«. Auch beim Paranoiker findet eine solche »Verschiebung« von Eigenpsychischem nach außen statt, allerdings nicht in unbelebte Objekte hinein, sondern in die Psyche anderer Individuen: er »projiziert wahrscheinlich in das Seelenleben der anderen, was im eigenen unbewußt vorhanden ist« und unterschiebt so den Mitmenschen ihm selbst geltende Verfolgungsabsichten.³⁹

Zufall als ästhetisches Problem in »Auch Einer«

Bisher ging es um die Motivierung von Geschehen, wie sie in der erzählten Welt nach Ansicht des A.E. quasi-empirisch vorzufinden ist. Im Roman wird aber die Motivierung von Geschehen auch als ästhetisches Problem narrativer Texte explizit thematisiert. Diesmal appliziert A.E. seine Metaphysik des tückischen Objekts auf literarische Texte, und zwar auf die Divergenz zwischen realistischer und ästhetischer Motivierung. Zur Illustration hier ein Textausschnitt, in dem A.E. Passagen aus einem (nicht von ihm geschriebenen) Roman mit eigenen Anmerkungen versehen hat. Zunächst der (fiktive) Romantext:

»Es war ein lachender Morgen Ende Augusts. Wir standen reisefertig. Der gute, liebe Onkel! Es war ihm schwer geworden in seinen Jahren, aber er hatte sich entschlossen; mein Sehnen sollte erfüllt werden; er führte mich nach Paris. Die Koffer waren gepackt –

Anmerkung [von A.E., M.M.]: bis auf einen, den Hauptkoffer, wozu der Schlüssel verlegt war –

Die Droschke war bestellt –

Anm.: und kam nicht.

Endlich steigen wir in den Wagen –

Anm.: wobei der Onkel fehltrat und umfiel –

Wir sitzen, das Dampfroß schnaubt, die Räder beginnen zu rollen –Anm.: das Handgepäck fällt aus dem Netzfach und treibt dem Onkel den Hut an.

Noch ein Gruß an die liebe Schwester Ida, ein Schwenken meines Tuchs –

Anm.: wobei das Fenster fällt und mir die Hand einklemmt.« (AE 338)

Die poetologische Bedeutung der humoristischen Anmerkungen A.E.s spricht der Ich-Erzähler selbst an. Es seien nur wenige Blätter, die A.E. auf diese Weise kommentiert habe, wohl weil er gefühlt habe, »daß ja jede seiner Anmerkungen die folgende und so den ganzen Roman aufhob« (AE 339). Dieses ästhetisch-kompositorische Problem des Zufalls disku-

³⁷ Zu Vischers Religionskritik im zeitgenössischen Kontext s. (biographisch) Schlawe, S. 180-193, und (religionsgeschichtlich) Oelmüller, S. 37-69.

³⁸ Freud, S. 286.

³⁹ Ebd., S. 284.

tiert Vischer in seiner »Aesthetik« als das Problem des nicht assimilierbaren, unästhetischen Zufalls. Der Aufbau eines sinnvollen Gesamtgeschehens wird, das scheint dieses Beispiel zu zeigen, durch den Zufall unmöglich gemacht. Die kausale Motivierung der einzelnen Ereignisse führt das Geschehen in ganz disparate Richtungen und ist nicht mehr durch die kompositorische Motivierung eines übergeordneten narrativen Schemas gedeckt. Insofern stellt diese kurze Passage mit den Kommentaren A.E.s die Nullstufe eines narrativen Zusammenhangs vor: reines Geschehen als Reihe disparater Ereignisse ohne den Zusammenhang einer Geschichte.

Die Analyse der Passagen aus der »Aesthetik« hatte jedoch ergeben, daß die Nichtassimilierbarkeit des »unästhetischen Zufalls« keine substantielle (invariante), sondern eine relative Eigenschaft eines Ereignisses ist: Jeder Zufall kann prinzipiell in ein ästhetisches Ganzes eingebaut werden. So auch im »Auch Einer«. Eben der prima facie unästhetische Zufall des tückischen Objekts, der in den gerade zitierten Passagen aus einem angeblichen Roman durch A.E.s Anmerkungen zur immer erneuten Auflösung des intendierten narrativen Zusammenhangs führt und somit »roher Zufall« (Ä I, 117) bleibt, wird im übergeordneten Roman »Auch Einer« zum legitimen Zufall, indem er im Zusammenhang des Komischen ästhetisch funktionalisiert wird. Im Textstück aus A.E.s Tagebuch fehlt ein solcher übergeordneter Zusammenhang, so daß der Zufall in der Tat die narrative Komposition der Erzählung zerfasern läßt.

Eine höhere Stufe der Integration des schlechten Zufalls in einen komischen Zusammenhang demonstriert A.E. anhand der Wilhelm-Tell-Geschichte (39-42), welcher es in der Fassung des Weimarer Klassikers an »Realismus« fehle (AE 40); A.E. improvisiert für den zuhörenden Ich-Erzähler eine »verbesserte« Version, der es, der Weltanschauung ihres Urhebers gemäß, an Zufällen und Fehlleistungen nicht mangelt: Tell rutscht am Ende der Fahrt über den Zürcher See auf regennasser Felsplatte aus, bekommt von Geßlers Schergen den Hintern versohlt (was besonders schmerzt, weil Tells Hosen »durch die Nässe gespannt sind«, AE 41), erkältet sich bei dieser Aktion, verrät sich später durch heftiges Niesen, so daß der Anschlag auf Geßler mißglückt; schließlich flieht Tell nach Wien, läßt sich dort unter falschem Namen als Schreiner nieder und lebt dort »wehmütig zufrieden« (AE 42) bis an sein Ende. – Hier wird (skizzenhaft) die Stufe einer narrativen Integration des unästhetischen Zufalls dadurch erreicht, daß die disparaten Mißgeschicke Tells sich zum narrativen Zusammenhang einer komischen Geschichte fügen.

Der störende Zufall führt also einerseits den Gang der Ereignisse vom erwarteten Weg ab (Widerständigkeit des Faktischen), andererseits kann er diese in einen komischen Zusammenhang integrieren. Man mag sich

fragen, ob eigentlich beides miteinander vereinbar ist: ob die Einbettung des Zufalls in einen komischen Funktionszusammenhang nicht seiner Funktion als Indikator von Realität zuwiderläuft. Der Realitätseffekt der widerspenstigen Kleinigkeiten entsteht ja gerade dadurch, daß sie im Handlungszusammenhang funktionslos sind, indem sie vorübergehend den Gang der Ereignisse vom intendierten Handlungsschema abweichen lassen. Nun sind aber im Kontext des Komischen gerade solche Abweichungen intendiert; sie haben die Funktion der (relativen) Funktionslosigkeit. Gerade die Zerstörung von Zusammenhang im Mikrobereich einzelner Episoden oder Motive führt in der Makrostruktur der Handlung zum Zusammenhang des Komischen. In der »Aesthetik« schreibt Vischer, »daß der schönste Baum, wenn ich ihn mikroskopisch betrachtete, voll von Insekten gefunden würde« (Ä I, 155), also häßlich aussähe. Das mikroskopisch eingestellte Auge, das, das Ganze außer acht lassend, nur aufs Detail fixiert ist, entdeckt auch dort noch Häßlichkeit, wo der makroskopisch aufs Ganze gerichtete Blick eine schöne Gestalt sieht. Auf narrative Werke bezogen, heißt das: Zerstörung von Sinn bewirkt der »unästhetische Zufall« für das *Mikroereignis*, das durch sein störendes Eintreten geprägt ist. Sobald er als Teil der *Makrostruktur* einer (komischen) Handlung verstanden wird, erhält er einen (komischen) Sinn.

Motivierung, Erzählsituation, Textsorte

Der Geschehenszusammenhang des Komischen, so wie ihn Vischer in seiner »Aesthetik« beschreibt, erhält seinen gattungsspezifischen Abschluß durch eine Geschehensverknüpfung wider den Willen der Protagonisten, die dennoch zu einem glücklichen Ende führt. Zwar stellt auch A.E. in vielen Episoden des Romans mit seinen Fehlleistungen und Mißgeschicken als »flat character« eine komische Figur dar. Doch als »round character« erscheint er nicht komisch, sondern unglücklich-tragisch; insbesondere sein Ende (er stirbt am Messerstich eines tierquälerischen Fuhrmanns, vgl. AE 296) ist weder komisch noch glücklich. Die Heterogenität, die sich in der formalen Zwiespältigkeit der Hauptfigur (zwischen »flat« und »round character«) zeigt, bestimmt auch den Aufbau des Romans insgesamt. Überlegt man, welche Art der Motivierung von Geschehen im Roman selbst vorliegt (im Unterschied zur bisher untersuchten expliziten Thematisierung des Problems durch einzelne Figuren innerhalb des Romans), gibt es auf diese Frage keine einfache Antwort. Man hat von den drei Textsorten auszugehen, aus denen der Roman zusammengesetzt ist.

Erstens der erzähllogisch übergeordnete Bericht des namenlosen Ich-Erzählers von seiner Begegnung mit A.E. und von seinen späteren Nachforschungen über das Schicksal seiner »Reisebekanntschaft« (wie der Untertitel des Romans lautet) – der Erzählform nach ein Ich-Roman, thematisch ein Reiseroman. Zweitens die eingeschobene längere »Pfahdorfgeschichte« »Der Besuch«, die der Erzähler von A.E., ihrem Autor, zugeschickt bekommt und in der vollen Länge von knapp 200 Seiten abdruckt (AE 93-281) – eine auktorial erzählte historische Novelle. Nach einer Wiederaufnahme des Erzählerberichts (AE 282-356) nehmen schließlich Auszüge aus A.E.s Tagebuch den letzten Teil des Romans ein (AE 357-592), kurz unterbrochen (AE 423-429) und beendet (AE 592) durch Bemerkungen des Ich-Erzählers. In jeder dieser drei Textsorten (Ich-Roman, Novelle und Tagebuch) ist das Geschehen unterschiedlich motiviert.

Insbesondere bei der Darstellung von Taten und Meinungen der Hauptfigur A.E. stößt der Leser immer wieder auf Ironiesignale, die dem Geschilderten eine gewisse Zweideutigkeit verleihen, weil sie vermuten lassen, A.E. sei sich der Lächerlichkeit seines Verhaltens und seiner Ansichten durchaus bewußt – eine Zweideutigkeit, die der oben skizzierten Vischerschen Theorie des Komischen folgt: eine Komik des Als ob, die dadurch entsteht, daß man sich spielerisch-unverbindlich zufälliges Ereignis so vorstellt, »als ob« Ursache und Wirkung »in einem geisterhaften Kausalitätsverhältnis gestanden wären« (AE 31). So meint der Ich-Erzähler mehrmals, in A.E.s Miene Anzeichen von Ironie zu bemerken, ohne jedoch Gewißheit zu erlangen (AE 29, 41, 42). Hier wirkt sich die Vermittlung des dargestellten Geschehens durch die Rede eines peripheren Ich-Erzählers aus.⁴⁰ Der Leser erfährt von A.E.s idiosynkratischen Auffassungen nur aus der Außensicht einer anderen Figur, nicht durch die erzähllogisch privilegierte Rede eines auktorialen Erzählers oder die psychologisch privilegierte Rede einer Innensicht. So unterliegt der Leser derselben prinzipiellen epistemischen Unsicherheit wie der Ich-Erzähler, der sich über den wahren Charakter A.E.s im unklaren ist: »Ein ganz leichtes Zucken lief hier über seine Züge, so schwach und so blitzschnell, daß ich schlechtweg keine Zeit fand, einen deutlichen Schluß darauf zu gründen« (AE 41).

Die Unsicherheit oder Zweideutigkeit beschränkt sich aber nicht nur auf die Einschätzung des A.E., sondern umfaßt die Motivierung des

⁴⁰ Stenger listet 50 Stellen auf, an denen im »Auch Einer« die beschränkte Erkenntnisfähigkeit des Erzählers durch Verfremdungswörter wie »scheinen« und als-ob-Konstruktionen signalisiert wird (Stenger, S. 96).

Geschehens insgesamt. Unterliegen die Ereignisse der blinden Zufälligkeit kausalempirischer Ursachen – oder sind sie, gemäß der komisch-quasitheologisch-paranoiden Wirklichkeitssicht A.E.s, Ausdruck verborgener Absichten der mißgünstigen Tücke des Objekts? In einer schönen Szene wird diese, den ganzen Roman bestimmende Frage besonders nachdrücklich herausgestellt. Bei einem gemeinsamen Frühstück belehrt A.E. den Erzähler, »daß die Physik eigentlich Metaphysik ist, Lehre vom Geisterreich«, denn »die allgemeine Tendenziosität, ja Animosität des Objekts« sei statt aus physikalischen Gesetzen vielmehr »aus Einwohnung böser Geister herzuleiten« (AE 29). Ein Gast am Nachbartisch, der gerade mit großer Sorgfalt ein Honigbrot zubereitet und sich später als »Professor der Physik« (AE 33) vorstellen wird, hört dies verständlicherweise mit Befremden. Als A.E. gerade eine besonders perfide »Haupttücke des Objekts« beschreibt, nämlich »an den Rand kriechen und sich da von der Höhe fallen lassen, aus der Hand gleiten, – du vergisseg dich kaum einen Augenblick und ratsch –«, da fällt dem Physiker sein Brot auf den Boden. »Es war sein zuerst mit Butter, dann mit Honig ebenso korrekt gestrichenes, als korrekt geschnittenes Brot, und dasselbe war – »natürlich« würde A.E. sagen – auf die gestrichene Seite gefallen.« (AE 31) Auf den Erzähler, der »nur notdürftig einen mächtigen Lachreiz« unterdrückt (AE 31), wirkt es so, »als ob das »Ratsch« und das Fallen des Brotes in einem geisterhaften Kausalitätsverhältnis gestanden wären« (AE 31). Fälle dieser Art, so der Kommentar A.E.s (der während dieser Szene »ganz ernst« und »ohne einen Zug des Spottes« bleibt [AE 31]), seien »allein schon hinreichend, unsere dumme Physik zu stürzen, denn wer könnte so etwas mechanisch erklären?« (AE 32) Allerdings kommen dem beobachtenden Ich-Erzähler gelegentlich Zweifel, ob A.E. es mit seiner Auffassung, daß »Physik eigentlich Metaphysik ist, Lehre vom Geisterreich« (AE 29), wirklich ernst meint – oder ob er bloß den Physikprofessor reizen will: »Es kam mir der Gedanke, ob A.E. auf ihn [den Physikprofessor, M.M.] berechne.« (AE 29) Der Physiker hält A.E.s Metaphysik von der Tücke des Objekts natürlich für ausgemachten Blödsinn und A.E. für verrückt.

In dieser Szene sind die Arten und Zweideutigkeiten der Geschehensmotivierung des Romans in nuce repräsentiert. *Komisch* ist das Zusammentreffen von A.E.s »ratsch« und das Herabfallen des Honigbrots, weil es offensichtlich zufällig ist und doch im Betrachter unwillkürlich den Anschein erweckt, als ob es gewollt gewesen wäre – als ob die metaphysischen Geister den Physikprofessor hätten necken wollen (während er zugleich weiß, daß das in Wirklichkeit nicht der Fall ist). Die komische Wirkung der Szene entsteht mit anderen Worten durch das Schwanken des Betrachters zwischen einer kausalen und einer finalen Erklärung des

Ereignisses. *Nicht komisch* ist dies Ereignis für denjenigen, der die doppelte, widersprüchliche Motivierung, die Zweideutigkeit des ›Als ob‹, nicht wahrnimmt, das Ereignis also entweder rein kausal für bloßen Zufall hält (wie der Physikprofessor, dem A.E.s Dämonologie nur Ausdruck paranoiden Wahns ist) oder aber final als Wirkung tückischer »Dämonen« (AE 31) auffaßt – wie A.E. mit seiner quasitheologischen Lehre von der Tücke des Objekts. Dem Ich-Erzähler bleibt allerdings ungewiß, ob A.E. es ernst meint oder ob er mit dem Physikprofessor nur einen Scherz treibt. »Es schien entschieden nicht« (AE 29), kommentiert der Ich-Erzähler A.E.s Haltung in bezeichnend unschlüssiger Weise. So spiegelt sich in der unsicheren Einschätzung der Figur des A.E. die komisch-zweideutige Wirklichkeit des Romans wider.

Von zweideutiger Motivierung des Geschehens kann in der in die Rahmenhandlung eingebetteten Pfahldorfgeschichte keine Rede sein. Hier läßt der auktoriale Erzähler keinen Zweifel daran, wie das Geschehen zu verstehen ist. Zwar geht es auch in der Pfahldorfgeschichte auf thematischer Ebene um den Gegensatz zwischen einer mythisch-aber-gläubischen Weltanschauung, dergemäß alles Geschehen göttlicher Providenz folgt, und einer moderneren, aufgeklärt-empirischen. Die eine wird durch die Bewohner des Steinzeitdorfes, in dem die Geschichte spielt, insbesondere durch den Druiden Angus vertreten, die andere durch die Barden Kallar und Arthur aus dem Städtchen Turik, dessen Bewohner technisch und kulturell bereits eine höhere Stufe (die Bronzezeit) erreicht haben. Doch die Motivierung des Geschehens in der Novelle schwankt nicht zweideutig zwischen kausaler und finaler Erklärung, sondern ist eindeutig kausalempirisch geprägt. Alles geht hier mit rechten, natürlichen Dingen zu. Der fiktive Autor der Geschichte, A.E., meint in seinem Tagebuch, die Geschichte könne wohl »im Kleinen – ein Ganzes heißen« (AE 529). Auch der Ich-Erzähler des übergeordneten Romans bemerkt, daß die Pfahldorfgeschichte »in einem gewissen Sinn ein Ganzes genannt werden kann« (AE 340). An anderer Stelle erläutert er das in einer Weise, die Überlegungen aus Vischers »Aesthetik« durchscheinen lassen. A.E. habe in seiner Pfahldorfnovelle erfolgreich der Versuchung widerstanden,

»durch reichliche Einführung anderer [›unästhetischer‹ Zufälle, M.M.] eine Aussicht auf das unabsehbare Gebiet lästiger Durchkreuzungen menschlichen Seins und Tuns durch den winzigen Zufall zu eröffnen, mit dem er sich in so großer Ausdehnung und so verbissen beschäftigte. Einzelnes der Art, was [in der Pfahldorfgeschichte, M.M.] vorkommt, wie das Herabfallen des Druiden von der Kanzel, ist doch motiviert und zählt also eigentlich nicht in die Sphäre des reinen Widersinns.« (AE 284)

Der Sturz des Druiden, der hier als Beispiel für einen motivierten Zufall – im Gegensatz zum »reinen Widersinn« eines unästhetischen Zufalls – erwähnt wird (AE 202), ist tatsächlich exemplarisch für die Geschehensmotivierung und die Funktionalisierung des Zufalls in der Pfahldorfgeschichte. Der Druiden Angus, geistliches Oberhaupt des technisch und ideologisch rückständigen, noch steinzeitlichen Pfahldorfes und Anführer der lokalen borniert-konservativen Dorffraktion, hält vor der Dorfversammlung eine Antwortrede auf die langen Ausführungen des Bardens Kallar aus dem fortschrittlicheren Turik, der den Dorfbewohnern »Aufklärung« (AE 199) und damit auch Verzicht auf ihre abstruse Religion (in der ein Gott namens ›Grippo‹, Niesreize und Katarrhe eine große Rolle spielen, AE 144-150) nahegelegt hatte. In seiner empörten Antwortrede warnt der Druiden vor den furchtbaren Konsequenzen einer umfassenden Aufklärungsbewegung: »der ganze Himmel ist entweiht, entgöttert! Die Altäre werden stürzen! [...] Nichts ist mehr fest, alles wankt und schwankt!« (AE 201) Kurze Zeit später bewegt er sich zu heftig auf seiner Rednerbühne, verliert das Gleichgewicht und stürzt zu Boden (AE 202). Mit diesem Fall läßt der Binnenautor A.E. den Druiden symbolisierend vorwegnehmen, was dieser in seiner Rede als drohendes Schicksal der durch ihn vertretenen Religion und Kulturstufe ausgemalt und zu verhindern gesucht hat. Der zufällige Sturz ist damit ästhetisch motiviert. Neben dieser künstlerischen wird auch die empirisch-kausale Motivierung des Vorfalles nicht vernachlässigt. »Leidenschaft«, »Eifer« und »Bewegungsdrang« lassen den Druiden während seiner Ansprache eine gefährliche »offene Stelle in der Reisingbrüstung« vergessen, so daß »sein dicker Körper« das »biegsame Tannenzweiggeflecht« durchbricht (AE 202).

Der Ich-Erzähler resümiert: »als Künstler fügte er sich in dies Verbot [des ›unästhetischen‹ Zufalls, M.M.], während er als Mensch doch gewiß auf Schritt und Tritt einen starken Reiz fühlen mußte, es zu übertreten« (AE 284f.). Der Autor A.E. verwendet in seiner Pfahldorfgeschichte, die die zielstrebige dramatische Form einer Novelle hat, nur den problemlosen ›ästhetischen‹ Zufall, während die Figur A.E. im rahmengebenden Roman eine Überfülle ›unästhetischer‹ Zufälle auf sich zieht.⁴¹ Es ist äs-

41 Der unterschiedlichen Geschehensmotivation von Binnengeschichte und Rahmen-erzählung entspricht eine parallele Konstellation der Hauptfiguren. Arthur, der fremde Barde, ist eine idealisierte Selbstdarstellung A.E.s – ein A.E., wie er in der Welt der Pfahldorfgeschichte leben könnte, unbehelligt von widrigen Zufällen und peinlichen Mißgeschicken. Außer dem Anfangsbuchstaben ihrer Vornamen haben A.E. und Arthur gemeinsam, daß sie religionskritische und patriotische Außenseiter und unglücklich verliebte Junggesellen sind und daß sie dieselbe Geschlechtermetaphysik und dieselbe Philosophie der oberen und unteren Stockwerke vertreten.

thetisch stimmig, daß in der Binnengeschichte der problemlose und in der Rahmenerzählung der problematische Zufall herrschen. Denn im erzähllogischen Aufbau des Romans ist die Rahmenerzählung gegenüber der Binnengeschichte als ›Wirklichkeit‹ markiert – und als hervorstechendstes Signal von Wirklichkeit dient hier die Widerständigkeit des Faktischen, die Inkommensurabilität des Zufalls. Der glatte funktionale Zufall hingegen ist Merkmal bloß romanhafter, prähistorischer Wirklichkeit.⁴²

Ein gutes Drittel des Romans nimmt schließlich A.E.s Tagebuch ein. Die Tagebuchform ist zunächst durch die subjektive Fokalisierung der Darstellung bestimmt, die auch der Ich-Erzähler der Rahmenhandlung betont, wenn er hervorhebt, daß das Tagebuch »den Leser in die Lage setzt, vom Innern aus zu sehen, was sich ferner begeben hat, die Dinge in der Beleuchtung zu erblicken, die von der Seele des Erlebenden ausgeht« (AE 428).⁴³ Das Tagebuch identifiziert jedoch nicht nur die Perspektive der Darstellung mit derjenigen des Schreibenden, sondern bindet (im Unterschied zur Autobiographie) in der Regel auch den Zeitpunkt, von dem erzählt wird, an die unmittelbare Vergangenheit. Anders als die auktoriale Pfahldorfgeschichte und die Ich-Rahmenhandlung beschreibt A.E.s Tagebuch sein Leben nicht aus einer größeren zeitlichen Distanz, sondern hält Tag für Tag das gerade ablaufende Geschehen fest. Auch ein Tagebuchschreiber selektiert die Menge der Ereignisse und integriert sie in narrative Schemata. Aber er ist nur in sehr eingeschränktem Maße in der Lage, das Geschehen retrospektiv in ›narrativen Sätzen‹ zu beschreiben unter Verwendung solcher Ausdrücke, die Arthur C. Danto als spezifische Begriffe (historiographischer) Geschichtsschreibung identifiziert hat.⁴⁴ Stattdessen zwingt die unterbrochene Reihe der Tagebucheinträge zu einer diskontinuierlichen Folge immer neuer Anfänge.⁴⁵ Nachträgliche Sinngebung ist

42 Auch in Hoffmanns »Der Zusammenhang der Dinge« findet die leidige Realität ihr ›romanhaftes‹ Gegenbild in der (diesmal geographischen statt zeitlichen) Ferne.

43 Genauso begründet Vischer in einem Brief die »monologische Form« des Tagebuchs mit seiner »abgebrochenen, pulsierenden, schnaubenden und wieder stockenden bis hauchenden Selbstrede«: »Ich wollte aber direkt in eine Feuerseele hineinsehen lassen, ich wollte ihren Atem vernehmen« (Brief an J. G. Fischer vom 7.1.1879, in: Fischer, S. 355).

44 Siehe oben Kapitel 1.

45 Die Einsicht in den besonderen Status retrospektiver Beschreibung von Geschehen findet sich auch bei Vischer. Im »Auch Einer« nennt A.E. einmal »Frau von Vorsehung, geborene Zufall« (AE 62) als Verantwortliche für eine (ausnahmsweise einmal glücklich abgelaufene) Episode: Was als Zufall ›geboren‹ wird, kann ›später‹, im funktionalen narrativen Zusammenhang, als ›Vorsehung‹ erscheinen, also ›Sinn‹ erhalten. In der »Aesthetik« stellt Vischer entsprechend fest: »Der Zufall läßt sich, ehe er da ist, in seinem allgemeinen Wesen begreifen, aber was für einer er in jedem Erfahrungsfalle sein werde,« – nämlich ob er im Zusammenhang des narrativen Ganzen als ein ›ästhetischer‹ oder ein

der offenen, kaum retrospektiven Form des Tagebuchs, das den unvorhersagbaren Lauf der Dinge von Tag zu Tag mitstenographiert, verwehrt. Der Tagebuchautor notiert das gegenwärtige Geschehen vor dem Horizont einer offenen Zukunft. Auch für den Leser des fiktiven Tagebuchs im »Auch Einer« entsteht so durch die gewählte literarische Form der Effekt einer »immediacy«, »the illusion of being there, of no gap between the event and the rendering of it«.⁴⁶

A.E.s Tagebuch enthält eine bunte Reihe von meist kurzen Einzelbeobachtungen, Aphorismen, Selbstbetrachtungen und politischen, philosophischen, literarischen oder kulturkritischen Gedanken, die weder eine »bestimmte einheitliche Färbung in Stil, Schilderung und in Charakteristik« aufweisen (wie Gustav Freytag es verlangt hatte),⁴⁷ noch sich zu einem narrativen Ganzen fügen. Auch der Ich-Erzähler der Rahmenhandlung ist sich des disparaten Charakters bewußt, weshalb er darauf verzichtet, »in das Durcheinander eines Tagesbuchs [sic], geführt unter den Impulsen des Augenblicks von einer tief, heftig und widerspruchsvoll bewegten Natur, eine logische Ordnung zu bringen« (AE 341).

Das Tagebuch ist nun allerdings erzähllogisch in die Rahmenhandlung eingebettet. Die Geschichte A.E.s, die in »Auch Einer« erzählt wird, findet ihren Abschluß nicht in dem Tagebuch, das er selbst führt, sondern in der Mitteilung seines Todes durch den Rahmenerzähler. Ist dieses Ereignis ein prägnanter Abschluß des Romans? Natürlich ist der Tod der Hauptfigur ein klassisches narratives Schlußmotiv. Im »Auch Einer« ist der Tod des A.E. jedoch nur ein letzter in der langen Reihe der bösen, von der Tücke des Objekts verursachten Zufälle. A.E. begegnet auf der Landstraße einem sein Pferd quälenden Fuhrmann und entreißt ihm die Geißel –

»sie raufen, der Fuhrmann vermag ihn nicht zu bewältigen, zieht sein Messer und versetzt dem Pferd mehrere Stiche; jetzt haut A.E. mit der entrissenen Peitsche auf den Wüterich ein, dieser springt wie ein Tiger gegen ihn und das Messer fährt ihm in die Hüfte.« (AE 296)

Nimmt man diese Darstellung beim Wort, so scheint noch A.E.s Tod von der widersinnigen Handlungsmacht des Objekts beherrscht: Der angreifende Fuhrmann wird zum »Tiger«, zum vernunftlosen Tier, und den Todesstoß führt das grammatisch als Subjekt gesetzte Messer, daß dem

›unästhetischer‹ fungieren wird – »ist vorher durchaus nicht zu bestimmen« (Ä I, 122). Ein Ereignis, das in empirisch-kausaler Motivierung zufällig ist, kann also im narrativen Zusammenhang sehr wohl ästhetisch motiviert sein, es kann auch dem mythisch-äbergläubisch eingestellten Betrachter aus dem Rückblick als final motiviert erscheinen.

46 Abbott, S. 28.

47 Freytag, S. 323.

A.E. aktivisch »in die Hüfte fährt«. In der »Aesthetik« hatte Vischer als Beispiel für einen unästhetischen Zufall einen Zweikampf angeführt, in dem der Held stirbt, »weil ein Regen seine Waffen unbrauchbar machte« (Ä I, 118f.). Ebenso stirbt hier A.E. in einem unglückseligen Zweikampf, ohne daß die disparate Zufälligkeit dieses Ereignisses in einem komischen Zusammenhang aufgehoben würde. Eben diese Schwierigkeit zu enden, die dem modernen Roman als Darstellung einer prosaischen Wirklichkeit anhaftet, beschreibt Vischer auch in der »Aesthetik«:

»Dem Romane fehlt der Schluß durch die Tat, ebendaher hat er keinen rechten Schluß. Er hat die Stetigkeit des Prosaischen vornherein anerkannt, muß wieder in sie münden und verläuft sich daher ohne festen Endpunkt. [...] Es bleiben Tätigkeiten ohne bestimmte Form übrig, die aber sämtlich etwas Prekäres haben.« (Ä VI, 183)

Die formale Ziellosigkeit des Tagebuchs entspricht dem vom böartigen Zufall zerstörten Leben A.E.s. In beiden Fällen, im Tagebuch wie im Leben, wird eine Abrundung nur tentativ postuliert – und zwar beide Male unter Rekurs auf eine Instanz, die das zersplitterte Leben des Individuums in das Leben der Nation aufheben soll. Nicht göttliche Providenz, Liebe oder Kunst dienen hier als sinnstiftende, schema- und zielsetzende Motivierungsquellen, sondern patriotische Identifikation mit der Sache der Nation. Nach der letzten Tagebucheintragung des A.E. fügt der Ich-Erzähler als Schlußworte des Romans hinzu:

»Hier endigt das Tagebuch. Weitere Aufzeichnungen haben sich nicht gefunden; nur die Tage der Schlachten jenes Sommers sind noch eingetragen, zuletzt der Entscheidungstag von Sedan.« (AE 592)

So enden beide, das Tagebuch und der Roman, mit dem Bezug auf ein patriotisches Ereignis: die entscheidenden Schlachten des deutsch-französischen Krieges von 1870/71. Mit dem evozierten politischen Geschehen legt sich über die offene Struktur des Tagebuches die syntagmatische Linie des Krieges mit Frankreich, der im »Entscheidungstag von Sedan« kulminiert. A.E. bezeichnet den Sieg von Sedan sogar als Ziel des »Weltgeistes« (AE 298). Das private Tagebuch des Individuums A.E. (und damit auch der Roman, dessen letztes Drittel es bildet) leiht sich seinen narrativen Abschluß aus der Nationalgeschichte, die, von der Revolution von 1848/49 bis zur deutschen Reichsgründung 1871, den zeitgeschichtlichen Hintergrund des Romangeschehens bildet. Es fügt sich in die weitverbreitete »patriotische Staatsreligion« ein, die man gerade für die siebziger Jahren des 19. Jahrhunderts beobachten kann: »Nation war ein überindividueller Zusammenhang, der Lebenden, der Toten, der Kommenden, überstieg die Grenze zwischen Lebenden und Toten, vermittelte die Einheit des

Einzelnen mit dem Allgemeinen. Der Einsatz für die Nation war Hingabe und Opfer [...]. Nation und der Einsatz für die Nation gaben dem Leben über das Alltägliche hinaus einen letzten oder beinahe letzten Sinn [...]. Die Nation ist sakralisiert, sie ist mehr als rational erfassbare Gemeinsamkeit, sie hat numinose Qualität.«⁴⁸

Indem A.E. sich für die nationale Geschichte auf das Wirken des »Weltgeistes« beruft, reklamiert er für die nationale Geschichte als sinngebende Instanz Hegels »List der Vernunft«, die über die Handlungen Einzelner hinweg das Gesamtgeschehen zu einer sinnvollen Handlung bündelt.⁴⁹ In das nationale Gemeinwohl geht das individuelle Leiden A.E.s, sein endloser Kampf mit der Tücke des Objekts, mit ein und erhält von ihm aus einen übergeordneten Sinn – einen Sinn allerdings, der mehr evoziert als erzählt wird und dessen Labilität im politischen Pessimismus A.E.s deutlich wird (AE 68). Der narrative Abschluß des Romans, der das Ende des Geschehens zugleich auch als ästhetisch motiviertes Ziel begründen könnte, stammt nicht aus der narrativen Struktur, sondern ist aus dem historischen Hintergrund des Romans hervorgezogen. Die Verlegenheit, die sich darin äußert, rührt aus der grundsätzlichen strukturellen Heterogenität des einerseits komischen, andererseits tragischen Roman-geschehens.

Komischer und fataler Zufall

Der »unästhetische« Zufall, der in der »Aesthetik« allein in die Domäne des Komischen fiel, erfüllt im Roman eine komplexere Funktion. Natürlich ist auch im Roman A.E.s ständiger Kampf mit der Tücke des Objekts zunächst einmal ein komisches Motiv; doch je mehr A.E. sich vom »flat character« des humoresken Helden zum »round character« eines Romans entfaltet, desto mehr wird auch die in der »Aesthetik« beschriebene Aufhebung des Zufalls im Komischen überlagert von Elementen, die in Vischers Ästhetik der mit dem Komischen konkurrierenden Gattung des Erhabenen, insbesondere des Tragischen angehören. So entsteht eine merkwürdige Mischung, die nicht zuletzt die zwiespältige Rezeption des Romans disponiert hat: Einerseits ermöglichte das tragische Element die deutschnationale Vereinnahmung, die bis zur Felddausgabe des Romans

48 Nipperdey, Religion, S. 138f.

49 »Das ist die List der Vernunft zu nennen, daß sie die Leidenschaften für sich wirken läßt, wobei das, durch was sie sich in Existenz setzt, einbüßt und Schaden leidet« (Hegel, Philosophie der Geschichte, S. 49).

im Ersten Weltkrieg führte, andererseits wurde jede erbauliche Nutznießung angesichts der ständigen komischen Durchkreuzung von A.E.s hehren Absichten durch die Tücke des Objekts unterhöhlt. Das Komische fordert als Endergebnis, daß »der gewöhnliche Zustand des Lebens in allen seinen Zufälligkeiten als ein guter und glücklicher« erscheine (Ä I, 402). Erst das happy ending unterscheidet nach Vischer die Komödie von der Tragödie.⁵⁰ Wie bereits erwähnt, endet aber A.E.s Geschichte weder glücklich noch komisch noch tragisch, sondern zufällig-unglücklich, als er beim Versuch, einem gequälten Pferd zu helfen, vom Tierquäler niedergestochen wird. Zwar wird sein individuelles Ende überformt von der nationalen Erfolgsgeschichte des deutschen Sieges über Frankreich 1871 – aber auch dies ist kein komisches, sondern ein erhabenes Ereignis. Die Reihe der komischen Störungen wird zu einer Makrostruktur gebündelt, an deren Ende der »gewöhnliche Zustand des Lebens« sich gerade nicht »als ein guter und glücklicher« erweist, sondern als ein permanent unglücklicher, dessen Qual nur tentativ und nur überindividuell eine Auflösung erfahren mag. Mit seiner Mischung von Komischem und Tragisch-Erhobenem geht der Roman über die »Aesthetik« hinaus, die zwar eine große Ähnlichkeit, ja eine weitgehende Gleichheit der beiden literarischen Fundamentalgattungen des Komischen und Erhabenen postuliert, aber die Möglichkeit unreiner, vermischter Fälle nicht diskutiert. Im »Auch Einer« hingegen gilt: »Das absolut Lächerliche tödlich tragisch, das Tragische zum Totlachen!« (AE 520)

In einer Hinsicht führen Komisches und Erhabenes im »Auch Einer« jedoch zum gleichen Ergebnis. Sie zeichnen mit dem Lebensgang der Hauptfigur A.E. das Bild einer Wirklichkeit, das den Menschen als hilflosen Spielball banaler Zufälle erscheinen läßt. »Totalität« verlangt Vischer in seiner »Aesthetik« vom Roman, »ein ganzes Weltbild: ein Nationalleben, ein Zeitalter in der Gesamtheit seiner Zustände« (Ä VI, 137). Die im »Auch Einer« entworfene Totalität ist ungeachtet ihrer komischen und erhabenen Aspekte von bedrückender Enge. Hier gibt es kein großartigtragisches Scheitern, werden keine heroischen Fehler oder abgrundtief bösen Untaten begangen. Aber auch das Komische, steter Widersacher des Erhabenen, ist von mediokrem Zuschnitt und nur partieller Geltung. Was Erich Köhler über Flauberts Desillusionsromane feststellt, trifft auch für Vischers »Auch Einer« zu: »An die Stelle gerichteten Handelns tritt

⁵⁰ »Daher ist schon in der Darstellung des Tragischen die Vorbereitung des Komischen nicht zu vermeiden und besteht zwischen beiden nicht nur eine Wahlverwandschaft, sondern es ist wirklich schon Komisches im Tragischen. Allein der Schluß verändert Alles, hier tritt völlige Scheidung ein« (Ä I, 401).

reines Geschehen, unterworfen einer Kausalität, die, als total Sinnwidriges und Entfremdetes erlebt, sich verkehrt in das Reich des Zufalls.«⁵¹ Der Mensch scheitert kläglich an den Kleinigkeiten seiner eigenen Umgebung, an chronischen Erkältungen, unbequemen Schuhen und auslaufenden Tintenfassern, ohne die befreiende Entlastung einer komischen Auflösung dieser Verstrickungen. Komisches und Tragisches desavouieren sich gegenseitig. Der komische Zufall der einzelnen Episoden blockiert mikrostrukturell den angedeuteten tragischen Zusammenhang, ohne den eigenen, komischen auf der Makroebene der Gesamthandlung durchzusetzen.

In Hoffmanns »Der Zusammenhang der Dinge« ist die *eine* Seite der Handlung, die durch den fatalistischen Ludwig repräsentiert wird, ähnlich beschaffen wie die Welt des »Auch Einer«. Auch dort dominiert der blinde und banale Zufall das Geschehen. Doch steht das bei Hoffmann im Kontrast zur entgegengesetzten Geschichte Euchars, dessen Schicksal die Möglichkeit eines geglückten Zusammenhanges entwirft. Diese Gegenseite fehlt bei Vischer. A.E.s Versuche, die banale Kontingenz zu überwinden, scheitern. Seine Lehre von der Tücke des Objekts schwankt dubios zwischen (unmaßgeblichem) Spaß und (paranoid-abergläubischem) Ernst: Einerseits erscheint sie als komische Metaphysik im Rahmen der humoresken Abenteuer eines flat character, andererseits entlarvt sie sich als Produkt einer pathologischen Entlastungs- und Selbstrechtfertigungsstrategie. Der abschließende Versuch, die disparaten Geschehnisse seines privaten Lebens durch die patriotische Identifizierung mit der Nationalgeschichte zu überdecken, wird postuliert, aber nicht verwirklicht, sondern durch die Tücke des Objekts unterlaufen.

Ganz unrecht hat Georg Lukács deshalb wohl nicht, wenn er den Autor des »Auch Einer« der »deutsch-bürgerlichen Lakaienhaftigkeit, des Spießertums«⁵² bezichtigt. Lukács wirft Vischer die »kleinliche Miserabilität« des Romanthemas vor, die durch die Zwei-Welten-Lehre von den beiden Stockwerken noch »philosophisch begründet und weltanschaulich unterbaut« werde.

»Alle Sphären der menschlichen Tätigkeit, die für den Bestand der kapitalistischen Gesellschaft wichtig sind, gehören zur oberen Welt, stehen also außerhalb der Möglichkeit einer komisch-kritischen Gestaltung (Gesetz, Staat usw.). Und andererseits beschränken sich die Übel des Lebens auf jene kleinen persönlichen Unannehmlichkeiten, die noch dazu ausschließlich naturhaften Charakters sind und mit der kapitalistischen Gesellschaft prinzipiell nicht zusammenhängen. Vischer un-

⁵¹ Köhler, S. 59.

⁵² Lukács, Marx, S. 276; die folgenden Zitate ebd., S. 259.

terwirft also in diesem Roman ›das Leben‹ einer humoristischen Kritik, diese Kritik bezweckt aber eine *Apologie der bestehenden Gesellschaft*, ja ein Hinausheben dieser Gesellschaft über jede Kritik.«

Lukács hat Recht, wenn er die begrenzte Reichweite der Grundidee vom Kampf des Individuums mit der Tücke des Objekts moniert, die dem Totalitätsanspruch eines Romans nicht genügen kann. Doch er übersieht, daß dieses humoreske Sujet im Roman grundlegend umgestaltet wird. Es sind keineswegs nur »kleine persönliche Unannehmlichkeiten« »ausschließlich naturhaften Charakters«, die A.E. zu schaffen machen, sondern existentiell bedrohliche Störungen, die ihn in eine aporetische Situation treiben. Das zur Darstellung zu bringen, kann nicht als »indirekte Apologetik [...] der imperialistischen Ideologie des Bürgertums«⁵³ abgetan werden.

53 Ebd., S. 246.

PALAESTRA

UNTERSUCHUNGEN AUS DER DEUTSCHEN
UND SKANDINAVISCHEN PHILOLOGIE

BEGRÜNDET VON ERICH SCHMIDT UND ALOIS BRANDL

Herausgegeben von

Dieter Cherubim, Fritz Paul, Horst Turk,
Christian Wagenknecht

Band 298

Matías Martínez
Doppelte Welten

VANDENHOECK & RUPRECHT
GÖTTINGEN · 1996

Doppelte Welten

Struktur und Sinn zweideutigen Erzählens

von

Matías Martínez

VANDENHOECK & RUPRECHT
GÖTTINGEN · 1996