

AV

Komparatistik

Jahrbuch
der Deutschen Gesellschaft
für Allgemeine und Vergleichende
Literaturwissenschaft

2020/2021

Aus dem Inhalt: Nachruf. Zum Tod von Hugo Dyserinck (1927-2020) • Peter Brandes: Paul Celan – Dichtung als globale Sprache • Paweł Piszczatowski: Paul Celan in postanthropozentrischer Perspektive • Friederike Heimann: Über das „Gegenwort“ des Hebräischen in der Dichtung Paul Celans • Peter Brandes: Figuren des Globalen in Celans Hamburg-Gedicht Hafen • Anna Murawska: Emily Dickinson in der Übersetzung Paul Celans • Monika Schmitz-Emans: Deutungsperspektiven auf Celan bei Anne Carson • Roman Lach: Stimmen aus dem Geisterreich. Bae Suah und die Mehrsprachigkeit • Annette Simonis: Narrative des ‚Retreat‘ und ihre inhärenten Paradoxien • Alena Heinritz: Arbeit dokumentiert. Jurij Ščerbak und Emmanuel Carrère • Stefan Bub: Der versehrte Gott und das erblindete Ich in Texten von Georges Bataille • Matthias Beckonert: Pathologische Wahrheit(en). Wolf Haas und Thomas Pynchon • Tagungsberichte, Rezensionen.



ISBN 978-3-8498-1811-1
ISSN 1432-5306

Komparatistik 2020/2021



AISTHESIS VERLAG

AV

Komparatistik

Jahrbuch
der Deutschen Gesellschaft
für Allgemeine und Vergleichende
Literaturwissenschaft

2020 / 2021

Herausgegeben im Auftrag des Vorstands
der Deutschen Gesellschaft für Allgemeine
und Vergleichende Literaturwissenschaft
von Annette Simonis, Martin Sexl und Alexandra Müller

AISTHESIS VERLAG

Bielefeld 2022



Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

© Aisthesis Verlag Bielefeld 2022

Postfach 10 04 27, D-33504 Bielefeld

Satz: Germano Wallmann, www.geisterwort.de

Druck: MAJUSKEL MEDIENPRODUKTION GMBH, Wetzlar

Alle Rechte vorbehalten

Print ISBN 978-3-8498-1811-1

E-Book ISBN 978-3-8498-1812-8

ISSN 1432-5306

www.aisthesis.de

Matthias Beckonert (Bonn)

Pathologische Wahrheit(en)

Aphasie und Paranoia als Schreib- und Erkenntnismodell bei Wolf Haas und Thomas Pynchon

Als Oedipa Maas, die Protagonistin in Thomas Pynchons *The Crying of Lot 49*, von ihrem verstorbenen Liebhaber Pierce Inverarity per Testament mit der Vollstreckung seines verworrenen Nachlasses beauftragt wird, interpretiert sie das umgehend als Startschuss für eine detektivische Suche: Über eine falsch bedruckte Briefmarke wird sie vermeintlich auf die mysteriöse Geheimorganisation ‚Tristero‘ aufmerksam, die mit einem alternativen Kommunikationssystem das (Post-)System der Vereinigten Staaten zu unterwandern und eng mit dem Leben des auf unbekannte Weise verstorbenen Inverarity verstrickt zu sein scheint. Dabei weiß Oedipa von Anfang an um die Wichtigkeit von Indizien. Beginnend mit der als Abweichung erkannten Briefmarke häuft sie Zeichen an, die im Zusammenhang mit der Verschwörung stehen könnten, immer in der Hoffnung, über diese Zeichen den *Plot* der Verschwörung nachvollziehen zu können. Man könnte auch sagen, dass Oedipa Mass sich idealtypisch auf Spurenlese begibt:

„Spurenlese‘ ist ein mühevoller, komplizierter Vorgang, der seinen Gegenstand nicht einfach vorfinden und ihn ablesen kann, sondern durch Selektion zwischen dem, was in einem Wahrnehmungsfeld als Spur (wahrscheinlich) deutbar ist, und dem, was (wahrscheinlich) keine Spur ist, allererst hervorbringen muss. [...] Die Kreativität dieser Grenzziehung besteht darin, augenfällige Abweichungen und Störungen im Vertrauten in das kohärente Bild einer narrativierbaren Spur zu transformieren.¹

Diese für Detektiv:innen zentrale Methode der Spurenlese setzt sich mithin aus zwei Aufgaben zusammen: der *Selektion* und der *Kombination*. Auf der einen Seite müssen Spuren durch die gerichtete Unterscheidung von Spur und Nicht-Spur zuerst produziert werden. Dem kommt im Detektivroman eine besondere Bedeutung zu, weil eine seiner Prämissen die Lesbarkeit der diegetischen Welt ist.² Das Potential und die Gefahr, die eine solche Text-Welt ausbildet, wird in *The Crying of Lot 49* gleich zu Beginn benannt. Als Oedipa von oben auf eine Stadt herablickt, erinnert sie sich an einen Blick in das Innere eines Radios: „[T]here were to both outward patterns a hieroglyphic sense of concealed

1 Sybille Krämer. „Was also ist eine Spur? Und worin besteht ihre epistemologische Rolle? Eine Bestandsaufnahme“. *Spur. Spurenlesen als Orientierungstechnik und Wissenskunst*. Hg. Sybille Krämer/Werner Kogge/Gernot Grube. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 2007. S. 11-33, hier S. 18f.

2 Vgl. etwa Mirko F. Schmidt. *Der Anti-Detektivroman. Zwischen Identität und Erkenntnis*. Paderborn: Springer, 2014.

meaning, of an intend to communicate. There'd seemed no limit to what the printed circuits could have told here (if she had tried to find out).³ Der Welt ist eine nicht direkt zugängliche Bedeutung eingeschrieben, die es zu entschlüsseln gilt. Indem Pynchon im Vergleich von Radio und Stadt aber die (potentiell endlose) Kommunikabilität der diegetischen Welt etabliert, wird gleichzeitig die Wichtigkeit des Selektionsprozesses deutlich. So wie alles ein Indiz für die verborgene Botschaft sein könnte – hier überschneiden sich die Rollen von Detektiv- und Leser:innen⁴ –, kann jeder Signifikant grundsätzlich auf unendliche viele Signifikate verweisen.

Umso wichtiger ist der zweite Teil des Spuren-Lesens. Hier gilt es, die durch Selektion produzierten Indizien sinnvoll zu kombinieren, das heißt in einen *Erzählzusammenhang* zu überführen. Auch dieser Aufgabe ist sich Oedipa Maas bewusst, nur dafür häuft sie in ihrer Suche vermeintliche Indizien an: „She would give them order, she would create constellations“ (CoL, 68). Nach strukturalistischen Theorien sind Detektivverählungen allererst durch die Rekonstruktion des vor Beginn des *discours* angesiedelten ‚Vor-Falls‘ motiviert.⁵ Damit wird die Detektivverählung nicht nur zu einer Meta-Erzählung über Erzählungen – „its classical structure a laying-bare of the structure of all narrative in that it dramatizes the role of *sjuzet* and *fabula* and the nature of their relation“⁶ –, sie ist strukturell auch an ein spezifisches Zeichenverständnis gekoppelt, das für Detektivverählungen konstitutiv ist und von Carlo Ginzburg als „Indizienparadigma“ betitelt worden ist.⁷

Im Kern dieses Paradigmas steht die Annahme der Existenz „eines tiefen Zusammenhangs, der die Phänomene der Oberfläche erklärt“, wobei dieser Zusammenhang „undurchsichtig“ sei und nicht *direkt* erkannt werden könne.⁸

3 Thomas Pynchon. *The Crying of Lot 49*. London: Vintage Books, 2000. S. 13. Der Roman wird im Folgenden unter Angabe der Sigle (CoL) und der entsprechenden Seitenzahl parenthetisch im fortlaufenden Text nachgewiesen.

4 Vgl. zu dieser vielfach herausgearbeiteten strukturellen Verwandtschaft exemplarisch etwa Peter Hühn. „The Detective as Reader. Narrativity and Reading Concepts in Detective Fiction“. *Modern Fiction Studies* 33/3 (1987): S. 451-466; oder Susan Elizabeth Sweeney. „Locked Rooms: Detective Fiction, Narrative Theory, and Self-Reflexivity“. *The Cunning Craft: Original Essays on Detective Fiction and Contemporary Literary Theory*. Hg. Ronald G. Walker/June M. Frazer. Macomb, MI: Western Illinois University Press, 1990. S. 1-14.

5 Richard Alewyn bestimmt die Detektivfigur als „reine Funktion“, die „die in den Roman hinein projizierte Personifikation der Frage, die den Leser bewegt“, darstelle – nämlich was vor Einsetzen der Geschichte geschah. Ist diese Frage gelöst, hat der Detektiv seine Funktion und damit seine Daseinsberechtigung respektive -benötigung verloren. Er verschwindet. Vgl. Richard Alewyn. „Anatomie des Detektivromans“. *Der Kriminalroman. Poetik, Theorie, Geschichte*. Hg. Jochen Vogt. München: Fink, 1998. S. 52-72, hier S. 60.

6 Peter Brooks. *Reading for the Plot. Design and Intention in Narrative*. New York: Alfred A. Knopf, 1984.

7 Carlo Ginzburg. *Spurensicherung. Die Wissenschaft auf der Suche nach sich selbst*. Berlin: Wagenbach, 1995, S. 15.

8 Ginzburg. *Spurensicherung* (wie Anm. 7). S. 37.

Mit dem Indizienparadigma, dessen Siegeszug zum Ende des 19. Jahrhunderts Ginzburg im synchronen Querschnitt anhand der Kunstgeschichte, Freuds Psychoanalyse und dem Detektivroman nachzeichnet, kommt nun ausgerechnet dem Wertlosen und Nebensächlichen ein gesteigertes Erkenntnispotential zu:⁹ Erst diese „unendlich feine[n] Spuren“ erlauben es, die „tiefere, sonst nicht erreichbare Realität einzufangen.“¹⁰ Dabei betont auch Ginzburg, dass dieses epistemologische Modell auf der paradigmatischen Selektion und der syntagmatischen Kombination basiert, die er – Roman Jakobsons Aufsatz über die „Zwei Seiten von Sprache und zwei Typen aphatischer Störungen“ folgend – mit *Metapher* und *Metonymie* identifiziert.¹¹ In dieser weiten Konzeption, der hier gefolgt wird, werden die beiden ursprünglich rhetorischen Figuren zu Denkfiguren, die für das Funktionieren von Detektivromanen grundlegend sind. Und genau darum soll es in diesem Aufsatz gehen: Gegenübergestellt werden zwei Detektivromane, die die Metapher (Thomas Pynchons *The Crying of Lot 49*) und Metonymie (Wolf Haas' *Komm, süßer Tod*) in komplementärer Weise zum zentralen Strukturelement ihrer Geschichte erheben. Im Ergebnis entfaltet in beiden Romanen ein pathologisches Schreib- und Erkenntnismodell seine Kraft, das das Zeichenverständnis im klassischen Detektivroman fundamental in Frage stellt.

Dafür soll zunächst in einem *close reading* der ersten Szene von Wolf Haas' *Komm, süßer Tod* gezeigt werden, inwiefern die Metonymie als Schreibprinzip des Textes bestimmt werden kann.

9 Ginzburg, Spurensicherung (wie Anm. 7). S. 14. Es scheint insofern kein Zufall zu sein, dass Pynchon dem subversiven Kommunikationssystem in *The Crying of Lot 49* den Namen ‚W.A.S.T.E.: gibt – ein Akronym für „We Await Silent Tristero's Empire“. Noch expliziter wird Wolf Haas mit dem neunten Roman der Simon Brenner-Reihe (im Erscheinen): Er trägt den Titel *Müll*.

10 In dieser vermittelnden Rolle wird die quasi-göttliche Position der Detektiv:innen deutlich: Nur ihnen ist es in klassischen Detektiv Erzählungen gegeben, die nebensächlichen Indizien zu lesen und so die Kontinuität zwischen den an der Oberfläche befindlichen Dingen und der opaken Erkenntnis in der Tiefe zu gewährleisten. Detektiv:innen besetzen damit die Scharnierstelle, die in der Philosophietradition bis hin zu Kant eigentlich Gott zukam. Vgl. Michel Foucault: „Die Wahrheit und die juristischen Formen“. Ders.: *Schriften in vier Bänden. Dits et écrits*, Band II: „1970-1975“. Hg. Daniel Defert/Michael Bischoff. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 2002. S. 669-679. Konsequenterweise bestimmt Siegfried Kracauer in seiner frühen Studie zum Detektivroman den Protagonisten als Gott. Siegfried Kracauer. „Detektiv“. *Der Kriminalroman. Poetik, Theorie, Geschichte*. Hg. Jochen Vogt. München: Fink, 1998. S. 25-32, hier S. 26.

11 „[A]lle rhetorischen Figuren, auf denen noch heute der Dechiffrierungscode der Jäger basiert – der Teil für das Ganze, die Wirkung für die Ursache –, [können] auf die prosaische Achse der Metonymie zurückgeführt werden (lediglich die Metapher fällt nicht darunter):“ Ginzburg, Spurensicherung (wie Anm. 7). S. 16.

I

Jetzt ist schon wieder was passiert. Aber ein Tag, der so anfängt, kann ja nur noch schlechter werden. Das soll jetzt nicht irgendwie abergläubisch klingen. Ich gehöre bestimmt nicht zu den Leuten, die sich fürchten, wenn ihnen eine schwarze Katze über den Weg läuft. Oder ein Rettungsauto fährt vorbei, und du mußt dich sofort bekreuzigen, damit du nicht der nächste bist, den der Computertomograph in hunderttausend Scheiben schneidet. Und Freitag der Dreizehnte sage ich auch nicht. Weil es ist Montag der 23. gewesen, wie der Ettore Sulzenbacher mitten in der Pötzleinsdorfer Straße gelegen ist [...].¹² (KsT, 5)

Schon mit dem ersten Satz des Romans *Komm, süßer Tod* macht Wolf Haas deutlich, warum sich eine literaturwissenschaftliche Beschäftigung mit dem Text lohnt. Im Anfangssatz – von Moritz Baßler umgehend als „knappste Formel für die epische Situation des Kriminalromans schlechthin“ prämiert¹³ – ruft der Erzähler in nur sechs Worten das zentrale Grundmuster eines jeden Detektivromans auf, nämlich den mysteriösen ‚Vor-Fall‘. Gleichzeitig verweist dieser Satz, der wiederholt am Anfang der ‚Brenner-Reihe‘ steht, sowohl selbstreflexiv auf die Serialität der eigenen Reihe als auch auf die oftmals serielle Struktur des Genres insgesamt.

So eröffnet der Roman genau die Erwartung, die jeder Lektüre eines Detektivromans vorangeht: Dass am Anfang ein Mord steht. Umso auffälliger ist das in der Folge zu beobachtende Abschweifen des Erzählers. Es scheint so, als würde beim Erzähler über das Stichwort ‚Aberglaube‘ spontan eine Assoziationskette (schwarze Katze – Rettungswagen – Freitag der Dreizehnte) ausgelöst, die auf einen Schlag einen ganzen Katalog gattungstypischer Themen (Aberglaube, Religion, Trauer, Tod) aktiviert, wobei sich dieses abschweifende Assoziieren, dem der Erzähler im Buch ausgiebig und scheinbar ohne Korrekturinstanz frönt¹⁴, als diffizile Schreibstrategie entpuppt: In seinen Abschweifungen ruft

12 Wolf Haas. *Komm, süßer Tod*. Reinbek: Rowohl, 1998. Der Roman wird im Folgenden unter Angabe der Sigle (KsT) und der entsprechenden Seitenzahl parenthetisch im fortlaufenden Text nachgewiesen.

13 Moritz Baßler. *Der deutsche Pop-Roman. Die neuen Archivisten*. München: Beck, 2002. S. 187.

14 Die simulierte Spontaneität ist ein typisches Merkmal von Wolf Haas' ‚Literatursprache‘, vgl. für eine linguistische Analyse Sigrid Nindl. *Wolf Haas und sein kriminalliterarisches Sprachexperiment*. Berlin: Erich Schmidt, 2010; für eine literaturwissenschaftliche Untersuchung Gunther Martens. „Zur erzählerischen Vermittlung des ‚effet de réel‘ in den Meta-Krimis von Wolf Haas“. *Les Frontières du réalisme dans la littérature narrative du XXe siècle*. Hg. Geneviève Fabry und Hubert Roland. Louvain-la-Neuve [ohne Verlag] 2004, S. 369-382. Das Fingieren von Oralität, die dialektal-umgangssprachliche ‚Stammtischsprache‘ und die Fiktion einer fehlenden Korrekturinstanz erzeugen zusammen den Eindruck einer expliziten Nacherzählung, womit die ‚Nachzeitigkeit‘ als strukturelles Charakteristikum einer jeden Detektivverzählung herausgestellt wird, wie es Tzvetan Todorov herausgearbeitet hat: Die gesamte erzählte Geschichte [der *discours*, M.B.] habe „keinerlei Bedeutung an sich, sie dient ausschließlich als vermittelnde Instanz zwischen dem Leser und

der Erzähler *en passant* zentrale Motive des Textes auf und verwebt diese durch wiederholte Nennung in unterschiedlichen Konstellationen vielschichtig zu einer engen Textur.

Diese Technik fordert vom ersten Kapitel an zu besonders aufmerksamer Lektüre heraus, weil der Text so von einem Satz zum nächsten zwischen Nebensächlichkeiten und relevanten Beschreibungen hin- und her ‚springt‘ – scheinbar Nebensächliches kann sich plötzlich zu relevanten Aspekten des Romans verschieben, sowie scheinbar Relevantes sich schnell als ‚red herring‘ erweisen kann. Dieses Verfahren macht sich zu eigen, dass die Gattung der Detektivliteratur sich „von ihren Anfängen an als ein paranoischer Diskurs entwickelt“ hat.¹⁵ Alle Worte des Romantextes sind potentielle Hinweise, in der Haas’schen Textur erfährt dieses Prinzip aber eine Zuspitzung, weil der Erzähler quasi permanent zwischen Relevanz und Irrelevanz wechselt.

Das erschließt sich manchmal schneller, manchmal langsamer. In der meisterhaften Exposition des ersten Kapitels trifft beides zu. Auf der einen Seite stellt sich das anfängliche Digredieren als erzählerischer Vorgriff heraus, der durch die nachfolgende Handlung motiviert ist: Der weinende Ettore Sulzenbacher ist ein Kind, das um seine von einem Rettungswagen „zu einem schwarzen Omelette ausgewalzt[e]“ Katze trauert. (KsT, 6) Dabei wäre es aber zu kurz gedacht, in dem anfänglichen Assoziieren zu verschiedenen Modi des Aberglaubens lediglich ein Mittel für die humoristische Wendung zu sehen, mit der der Erzähler den Vorgriff auflöst („Ich weiß jetzt nur nicht, ob das mehr Unglück bringt oder weniger, wenn du die schwarze Katze totfährst, die dir über den Weg läuft“, KsT 5).

Denn auf der anderen Seite erfüllt die überfahrene Katze inhaltlich eine weiterführende Funktion: Ihr unnatürlicher Tod verdeutlicht plakativ die Skrupellosigkeit der Sanitäter im Rettungswagen gegenüber dem Leben. Diese Grundhaltung wird sich nicht nur im Mordmotiv, sondern auch in der sonstigen Umgebung des geschilderten korrumpierten Wiener Rettungswesens wiederfinden und verfestigt sich in der Beschreibung des rasenden Rettungswagens, dem der Erzähler in einer kinematographisch zu nennenden Kamerafahrt im ersten Kapitel dann folgt („Dreispurig sind ihnen die Geisterfahrer entgegengekommen“, KsT, 9). Erwähnt der Erzähler zunächst eine Wette unter den Rettungsfahrern, möglichst viele rote Ampeln gesetzwidrig zu überfahren, wird als eigentlicher Grund für die verantwortungslose Fahrweise des Sanitäters dann ein medizinischer Notfall angeführt: „[D]er Bimbo hat eine Spenderleber aus dem Allgemeinen Krankenhaus holen müssen“, KsT 8). Aber auch dieser Notfall gerinnt dem Fahrer zu einem persönlichen Wettkampf:

der Geschichte des Verbrechens [der *histoire*, M.B.]“. Die Aufgabe des Detektivromans bestünde darin zu erklären, wie die *histoire* zustande kommen konnte. Der *discours* sei somit genau genommen die Geschichte der Entstehung des Textes selbst. Vgl. Tzvetan Todorov. „Typologie des Kriminalromans“. *Der Kriminalroman. Poetik, Theorie, Geschichte*. Hg. Jochen Vogt. München: Fink, ²1998. S. 208-215, hier S. 211.

15 Alida Bremer. *Kriminalistische Dekonstruktion. Zur Poetik der postmodernen Kriminalromane*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1999. S. 183.

„Scheiße!“ hat der Bimbo geflucht, wie sie schon fast bei der AKH-Einfahrt waren. Weil von der Gegenrichtung, quasi mit dem Strom schwimmend, ist ihnen jetzt der 720er ebenfalls mit Blaulicht und Sirene entgegengekommen. [...] Der Bimbo hat es nicht glauben wollen, daß ihn ausgerechnet der alte Waschlappen Lanz beim Rennen um die Spenderleber ausgebremst hat. (KsT, 10)

Das „Rennen um die Spenderleber“ kann dabei als Ergänzung zur überfahrenen Katze gelesen werden, weil es mit der Konkurrenz unter den Wiener Rettungsfahrern auf das zentrale Motiv für den noch in diesem Kapitel stattfindenden Mord verweist. Diese Konkurrenz spitzt die Spannung – durch die beschriebene Dringlichkeit („Es geht um die Spenderleber, Munzi“, ebd.) sowie Dramatik („Wenn du so weiterfährst, können wir bald unsere eigenen Organe spenden“, KsT, 9) erzeugt – noch weiter zu. Dementsprechend springt der Rettungsfahrer bei Erreichen des Krankenhauses dann auch aus dem Wagen und sprintet los. (KsT, 10) Die somit aufgebaute Spannung um das rechtzeitige Erreichen der Spenderleber wird dann aber postwendend wieder aufgelöst: „Noch über eine Minute Zeit für fünfzehn Meter, da hätte der Bimbo gar nicht so rennen müssen. Zweimal Spenderleber mit Pfefferoni und süßem Senf, das ist sich auf jeden Fall noch ausgegangen vor der Sperrstunde um fünf. Weil da war die Imbiß-Rosi eisern [...]“ (KsT, 11). Bei der ‚Spenderleber‘, für die die Katze überfahren wurde, handelt es sich lediglich um das Mittagessen der beiden Rettungsfahrer. Im Zentrum eines nicht unwesentlichen Teils der ersten Szene steht damit vor allem anderen eine sprachliche Verschiebung auf metonymischer Ebene, die ganz klassisch zur (Auf-)Lösung des Falls führt – allerdings auch nur, weil der vermeintliche Fall erst durch eine lautliche (Spenderleber zu Leberkäse) und räumliche (Imbißstand zu Krankenhaus) Nachbarschaft konstruiert wurde. Die für den klassischen Detektivroman so wichtige Übertragung wird damit vom ersten Kapitel an aufgerufen und kann in seiner hervorgehobenen Position am Anfang als Hinweis darauf gelesen werden, dass das für das Indizienverfahren zentrale Mittel der metonymischen Verschiebung für den gesamten Text von substantzieller Bedeutung sein wird. Neben dem assoziativ-abweichenden Erzählstil stellt es die zweite wesentliche Erzähltechnik des Romans dar.

Dabei sind beide Bewegungen, Assoziation und Verschiebung, mehr als nur reine Schreibpraxis. Vielmehr spiegeln sie performativ die ‚Umweg nehmende‘ Erkenntnisweise des Detektivs wider:

Jetzt hat der Brenner über hunderttausend Dinge nachgedacht, nur nicht darüber, wie er das Problem mit dem Rettungsbundfunk lösen könnte. Aber paß auf, damit du verstehst, warum der Brenner die Gauner ausgerechnet immer mit seiner Unkonzentriertheit geschnappt hat. Weil um halb fünf hat er immer noch keinen Gedanken an den Rettungsbündlerfunk verschwendet gehabt. Statt dessen hat er neben tausend anderen Dingen an das Papstfoto im Büro vom Junior gedacht. Und wie der Papst so viel Staub auf den Lippen gehabt hat. Und wie ihm der Hansi Munz einmal einen von seinen ewigen Witzen erzählt hat: daß der Papst als Fernsehkandidat bei „Wetten daß“ antritt, weil er alle Flughafenrollbahnen der Welt am Geschmack unterscheiden kann. Dieser Witz hat den Brenner in seinem Unkonzentrationsschub daran erinnert, wie sie bei der Polizei

einmal einen Spanner verhaftet haben. [...] Und das glaubt kein Mensch, der hat in einem Wohnblock mit über hundert Wohnungen gewohnt, und jede einzelne Wohnung hat er angezapft gehabt. Und damals haben sie bei der Kripo immer gesagt, der Oswald könnte bei „Wetten daß“ antreten und jede einzelne Frau aus seinem Wohnblock allein am Stöhnen erkennen. Oswald. Siehst du, was ich mit Unkonzentrationsschub meine. (KsT, 51f.)

So wie sich der Erzähler durch seine digredierende Erzählweise auszeichnet, arbeitet auch der Detektiv nicht klassisch-rational, sondern verfällt in Abschweifen und „[G]rübeln“ (KsT, 32). Dieser ‚allmählichen Verfertigung der Gedanken beim digredierenden Denken‘ kann aber, wie der im Zitat erinnerte Name verdeutlicht, durchaus Erfolg beanspruchen. Das ‚Fortschreiten in einem assoziativen Netz‘¹⁶, hier als ‚Unkonzentrationsschub‘ bezeichnet, ist ein typisches Merkmal von Simon Brenners Denken und kann als das nach außen hin sichtbare Zeichen gewertet werden, dass der Fall sich dem Detektiv körperlich eingeschrieben hat. Denn sobald Simon Brenner einen ‚detektivischen Rückfall‘ bekommt (KsT, 155), schaltet sich ein ‚Notaggregat‘ ein, weil sein Kopf den ‚Hauptstrom‘ für das kostenintensivere Grübeln braucht¹⁷ – was ihm ‚selber fast wie eine Krankheit‘ (KsT, 50f.) vorkommt. Dabei kommt der Vergleich mit einer Krankheit nicht von ungefähr: Von nun an plagt den Detektiv eine stärker werdende Migräne, die er parallel zum Fall – dem Verhältnis von Fieber zu Virus gleich – ausbrüten muss.¹⁸

Zugespitzt wird dieses Einnisten durch eine ‚komische Gewohnheit‘ (KsT, 123): Im Verlauf der Migräne – also der Ermittlung – taucht im Kopf des Detektivs ‚völlig unbewusst‘ eine ‚sehr sprechend[e]‘ Melodie auf, die er pfeift, ohne es zu merken. (ebd.) Diese Melodie wiederum hat Erkenntniswert: ‚[W]enn er es sich dann überlegt hat, was er da eigentlich pfeift, hat der Text von dem Lied oft haargenau zu seiner Situation gepaßt, obwohl er beim Pfeifen gar nicht an den Text gedacht hat. Praktisch ‚Foxy Lady‘, wenn er in eine Rothaarige verliebt war [...]‘ (KsT, 123). In Kontext des Kriminalfalls bedeutet dies, dass das Pfeifen zum entscheidenden Hinweis zur Lösung des Falls werden könnte.¹⁹ Das

16 Baßler. Pop-Roman (wie Anm. 13). S. 195.

17 „Je wichtiger ein Problem war, um so unkonzentrierter ist er geworden. Das hat ihm ja bei der Polizei das Leben so schwergemacht. Und für so einen Unkonzentriertheitsschub brauchst du natürlich viel mehr Energie als für ein bißchen Konzentration.“ (KsT, 51).

18 Ist der Fall gelöst, verschwindet auch die Migräne und weicht einer umfassenden Müdigkeit, was wiederum als Verweis auf das Genre gelesen werden kann: Wenn sich der Detektiv wie in *Komm, süßer Tod* am Ende des Falls wieder schlafen legt, passt das zu der Überlegung des Detektivs als Funktion, der nur durch den Fall ein motiviertes Dasein hat. Vgl. Todorov. Typologie des Kriminalromans (wie Anm. 14) und Alewyn. Anatomie des Detektivromans (wie Anm. 5).

19 Diese Form der Kommunikation erinnert an Freuds Konzeption der Traumdeutung: Danach kommuniziert das Unbewusste verdrängte Gedanken durch Verdichtung und Verschiebung. Die so entstellten Träume lassen sich per detektivischer Rückübersetzung auflösen. Vgl. Sigmund Freud. „Die Traumdeutung“. *Sigmund Freud: Gesammelte Werke*. Chronologisch geordnet. Band 2/3: „Die Traumdeutung. Über

Problem hierbei ist: Der Brenner als Detektiv ist nicht mehr dazu in der Lage, seine privilegierten Eigenschaften zu nutzen und den von seinem Unbewussten produzierten Hinweis zu lesen. Er weiß zwar, dass er mit dem Titel des Liedes („Komm, süßer Tod“) die entscheidende Verschiebung für die Lösung kennen würde, kann sie aber bezeichnenderweise nicht mehr auflösen. Simon Brenner arbeitet typisch detektivisch, führt Befragungen durch, sammelt Indizien und verfolgt Verdächtige – kommt der Lösung dabei aber kaum näher, weil er die gesammelten Hinweise nicht in eine logische Erzählung überführen kann. In seinem rhizomatisch aufgebauten Netz aus Assoziationen kann der Detektiv keinen klaren Orientierungspunkt ausmachen, weil er nicht weiß, „wo hinten und vorne ist.“ (KsT, 156) So scheint er doppelt unfähig: Er arbeitet weder logisch, noch kann er aus seiner digredierenden Methode oder dem Ohrwurm Kapital schlagen.

An diesem Punkt besucht der Detektiv einen Mann namens Lungauer, der nach einem tötlichen Angriff auf ihn an Aphasie leidet, wie dessen Mutter dem Detektiv erklärt: „[D]as Sprachzentrum in seinem Gehirn ist beschädigt worden. [...E]r denkt ganz normal. Nur die Wörter vertauscht er.“ (KsT, 169f.) Damit leidet der Zeuge an genau dem Trauma, das auch die zentrale Aufgabe des Detektivs ist, wie Moritz Baßler ausführt: „Ein Signifikant an der Oberfläche kodiert eindeutig – nur leicht verschoben – die Lösung; das Indiz lag die ganze Zeit zutage, kann aber erst am Ende der Analyse vom Detektiv richtig gedeutet werden.“²⁰ Lungauers Mutter führt dabei vor, wie dieses semiotische Prinzip funktionieren soll, als Brenner sein Gegenüber nach dessen ermordeten Freundin fragt. „Sie ist mein Mantel gewesen.‘, Er meint: seine Freundin‘, hat die Mutter übersetzt“ – und sie nennt gleich im Anschluss auch den angenommenen Grund für die Verschiebung mit: „Wahrscheinlich sagt er Mantel, weil sie immer diesen weißen Krankenschwestermantel angehabt hat.“ (KsT, 170)

Genau an dieser Stelle kommt es zur entscheidenden Weichenstellung. Entgegen dem „mütterlichen Prinzip der eindeutigen Dekodierung“²¹ setzt der Detektiv seine assoziativ-digredierende Methode und desavouiert damit das zentrale Übertragungsprinzip des klassischen Detektivs:

„Oder weil er sich beschützt gefühlt hat“, hat der Brenner gesagt. „Oder weil sie seine Kragenweite gewesen ist“, hat er ein bißchen patzig nachgeschoben. „Oder weil sie ihn gewärmt hat. Oder weil ihm erst bei ihr der Knopf aufgegangen ist. Oder weil er als Bub einen Kamelhaarmantel gehabt hat und die Irmi so schöne Höcker.“ (KsT, 170)

den Traum“. Hg. Anna Freud et al. Frankfurt/Main: S. Fischer, 1999. S. 1-643, hier besonders S. 283-315.

20 Baßler. Pop-Roman (wie Anm. 13). S. 196. Die hier dargestellte Interpretation der Szene orientiert sich an den Überlegungen Baßlers zu derselben Szene, vgl. ebd. S. 195-198.

21 Baßler. Pop-Roman (wie Anm. 13). S. 196.

Der an Aphasie leidende Lungauer, der mit Brenners trotzigen Entgegnung vom „Gängelband der mütterlichen Interpretationskompetenz“²², das heißt von einer vermeintlich monosemen Beziehung der Sprache zu den Dingen, befreit wird, spricht aufgrund dieser Entscheidung vom Detektiv dann trotz anfänglichen Misstrauens mit Simon Brenner. Dabei folgt die Beschreibung einer ebenso auffälligen wie folgenreichen Assimilation: „Weil wenn du eine Zeitlang mit so einem Wörterverdreher zusammen bist, dann verstehst du ihn immer besser, das geht schneller, als man glauben möchte.“ (KsT, 172) Im Verlauf des Gesprächs wird die Übersetzungsleistung des Detektivs immer besser, bis er den Zeugen unvermittelt verstehen kann: „Der Brenner hat sich immer noch gewundert, daß der Lungauer keine Wörter mehr verwechselt hat. [...] Oder ist es womöglich am Brenner selbst gelegen, daß er die falschen Wörter schon automatisch korrigiert?“ (KsT, 175) Letzteres, müsste man Simon Brenner antworten. Denn das assoziative Denken des Detektivs stellt sich seinerseits und auf äußerst produktive Weise als krankhaft metonymisch heraus. Erst mithilfe dieses Wissens um seine eigene Aphasie kann der Detektiv den von seinem Unbewussten zugepielten Ohrwurm auflösen, den er im Gespräch mit Lungauer wieder zu Pfeifen begonnen hatte.

„Komm, sühüßes Kreuhez“, hat der Tenor gesungen. Da hat die Klara schon recht gehabt: „süßes Kreuz“, nicht „süßer Tod“. Wie er im Laufe von dreißig Jahren die beiden Wörter verwechselt hat, das hat den Brenner jetzt ein bißchen an den Lungauer mit seiner Aphasie erinnert. Aber natürlich, das entscheidende Wort hat er schon richtig gehabt. Weil irgendwo ganz hinten in seinem Hirn muß der Brenner schon die längste Zeit das süße Diabetikerblut im Visier gehabt haben. Schon lange, bevor er gewußt hat, daß der Bimbo seine Patientinnen, statt sie zu retten, mit einem Zuckerschock ins Jenseits befördert hat. (KsT, 194)

Der falsch erinnerte, weil verschobene Titel des Liedes (Tod → Kreuz) offenbart gerade in der Gesamtheit der Verschiebung die vollständige Lösung des Falles, „daß das Kreuz auf dem Rettungswagen [der Kreuzretter, M. B.] für die Zuckerpatientinnen nicht die Rettung bedeutet hat, sondern den Tod.“ (KsT, 196) Damit setzt der Roman dem Logikprinzip des klassischen Detektivromans ein ‚patho-logisches‘ Erkenntnismodell der aphasischen Metonymie entgegen. In der Kontrastierung von der typisch-detektivischen, monosemen Übertragung der Mutter und der aphasischen Sinnvielfalt des Detektivs führt bezeichnenderweise letztere zur Überführung des Mörders. Mit dieser Prämierung von Vieldeutigkeit gegenüber der Eindeutigkeit ist es ausgerechnet der Detektiv, der die Übertragungskompetenz seiner Zunft außer Kraft setzt: Die Mehrdeutigkeit der Sprache und ihre Kombinationsmöglichkeiten erweisen sich als Weg zur Erkenntnis, was in der Aphasie pathologisch potenziert vorgeführt wird. Dabei muss aber darauf hingewiesen werden, dass Mehrdeutigkeit zwar goutiert wird, am Ende aber trotzdem *eine* eindeutige Lösung steht, die in der expliziten Form der Nacherzählung (vgl. Fußnote 14) in eine kohärente Geschichte mit

22 Baßler. Pop-Roman (wie Anm. 13). S. 196.

Anfang und Ende überführt wird – der Text also noch als Detektivgeschichte gelingt und endet.

II

Das Problem von Oedipa Maas in Thomas Pynchons *The Crying of Lot 49* gestaltet sich gewissermaßen komplementär zu dem von Simon Brenner: Ziemlich schnell findet sie in der vermeintlichen Tristero-Verschwörung ein Narrativ, das sie mit Bedeutung auflädt. Den Zeichen, die sie dabei sammelt und unter die Verschwörung subsumiert, mangelt es dabei aber an Eindeutigkeit, sodass Oedipa nicht mit Sicherheit sagen kann, dass sie wirklich auf die Verschwörung hindeuten – oder ob sie selbst paranoid ist.²³ Diese Unsicherheit wird sich als treibende Kraft und Endziel des Romans erweisen. Dabei speist sich die Ambivalenz auch aus der persönlichen Motivation, die Oedipas Suche zugrunde liegt:

If one *object* behind her discovery of what she was to label the Tristero System or often only The Tristero (as if it might be something's secret title) were to bring to an end her encapsulation in her tower, then that night's infidelity with Metzger would logically be the starting point for it; logically. That's what would come to haunt her most, perhaps: the way it fitted, logically, together. [Hervorhebung M. B.] (CoL, 29)

Oedipa verheimlicht nicht, dass ihr Enthüllungsversuch explizit von dem Wunsch getrieben ist, ihrem iterativen Leben als Vorstadt-Hausfrau zu entkommen. (vgl. CoL, 1f.) Interessant an dem Zitat ist allerdings auch, dass der intern fokalisierte Erzähler Oedipa retrograd einen Kausalnexus artikulieren lässt und den Ehebruch mit Metzger als den betont ‚logischen‘ Anfang für die nachfolgende Entwicklung setzt – auch wenn sich im Verlauf der Geschichte kein Zusammenhang zeigt. Vielmehr folgt eine Reihe von Treffen mit verschiedenen männlichen „quest avatars“²⁴, die gerade nicht logisch aufeinanderfolgen, sondern so gut wie alle auf purem Zufall beruhen. Das widerspricht der Konzeption der auf absoluter Logik aufgebauten Welt im klassischen Detektivroman diametral. In ihrer Abfolge fast beliebig austauschbar, sind es weniger die bei den Treffen gesammelten Informationen als Oedipas eigene Grundmotivation, die diejenigen Voraussetzungen produziert, die die Funktionsweise des klassischen Detektivromans erst ermöglichen: „There'd seemed no limit [...] if she had tried to find out.“ (CoL, 13) Dementsprechend wird zu Beginn dann auch die Kommunikabilität der diegetischen Welt etabliert, wenn Oedipa die Sicht auf eine Stadt ausgerechnet mit dem Inneren eines Radios vergleicht: „[T]here were to

23 Vgl. für eine Diskussion verschiedener Texte über Oedipas Wahrheitssuche und dem Ödipus-Mythos, auf den ihr Name offensichtlich anspielt: Debra A. Modellmog. „The Oedipus Myth and Reader Response in Pynchon's ‚The Crying of Lot 49‘“. *Papers on Language and Literature* 23/2 (1987): 299-310.

24 Marion Brugière. „Quest Avatars in Thomas Pynchon's ‚The Crying of Lot 49‘“. *Pynchon Notes* 9 (1982): S. 5-16, hier S. 5.

both outward patterns a hieroglyphic sense of concealed meaning, of an intent to communicate.“ (ebd.) Die anfangs noch uneindeutigen, ‚hieroglyphischen‘ Spuren scheinen der Welt eingeschrieben zu sein und sich mit der entsprechenden Übertragung der Detektivin *expressis verbis* lesen zu lassen.²⁵

So kann Oedipa auf der Suche nach einer logischen Erklärung für den Tristero immer mehr Spuren miteinander verknüpfen, muss dabei aber auch feststellen, dass die Zeichen sich im Verlauf der Geschichte zu multiplizieren scheinen: „[O]ther revelations [...] now seemed to come crowding in exponentially, as if the more she collected the more would come to her, until everything she saw, smelled, dreamed, remembered, would somehow come to be woven into The Tristero.“ (CoL, 60) Hinter jedem neu aufgefundenen Zeichen stehen eine Vielzahl weiterer Zeichen für die Verschwörung, die zwar alle um den Tristero zu gravitieren scheinen, nie aber direkt auf das angenommene Signifikat im Zentrum verweisen. Insofern verweisen die zur Interpretation nötigen Zeichen letztendlich nur noch auf ihren eigenen Zeichencharakter zurück. Am prägnantesten zusammengefasst findet sich diese potenzierende Verweisstruktur auf einem Anschlagbrett, an das ein Zettelchen mit dem vermeintlich zentralen Symbol der Verschwörung, dem schallgedämpften Posthorn, geheftet wurde: „*If you know what this means, the note said, you know where to find more.*“ (CoL, 92)

Aufgrund der Vervielfältigung der Zeichen findet sich Oedipa zunehmend mit einer gesteigerten Unordnung konfrontiert. An dieser Stelle tritt eine Metapher in den Romantext ein, die sowohl die Rolle Oedipas als auch die der Lesenden bei der Suche nach der eindeutigen Lösung spiegelt. Bei einem Besuch der „Yoyodyne“-Fabrik von Pierce Inverarity verläuft sich Oedipa und trifft dementsprechend „by accident“ den Ingenieur Stanley Koteks, der das schallgedämpfte Posthorn in ein Heftchen ‚kritzelt‘. (CoL, 62) Im Gespräch mit ihm erfährt sie von der sogenannten „Nefastis Machine“, die angeblich einen funktionierenden Maxwell’schen Dämon beinhaltet:

James Clerk Maxwell, explained Koteks, [...] once postulated a tiny intelligence, known as Maxwell’s Demon. The Demon could sit in a box among air molecules that were moving at all different random speeds, and sort out the fast molecules from the slow ones. [...] Concentrate enough of them in one place and you have a region of high temperature. You can then use the difference in temperature between this hot region of the box and any cooler region, to drive a heat engine. (CoL, 64)

Auf den ersten Blick bietet Maxwells Dämon eine positivistische Metapher für Oedipa und die Lesenden und damit einen möglichen Zugriff für das Verstehen des Textes. Beide müssen sie dieselbe Arbeit verrichten, vor der auch der Dämon sitzt: eine chaotische Menge an Informationen in ‚relevant‘ und ‚irrelevant‘

25 Vgl. für eine Interpretation, die ausführlich auf das zentrale Thema von Schrift und ihrer Interpretation – man denke an die Szene mit Regisseur Randolph Driblette, den Herausgeber „Mr. Thoth“ (CoL, 68-70) oder den Agenten „C. Morris Schrift“ (CoL, 135) – eingeht: Bremer. Kriminalistische Dekonstruktion (wie Anm. 15). S. 185f.

sortieren. Thomas Pynchon führt in diesem Zusammenhang den Begriff der Entropie ein – der in seinem gesamten Werk eine Zentralstellung einnimmt und vereinfacht die Menge an Unordnung beschreibt, die einem System innewohnt.²⁶

Die Aufgabe des ‚Detektiv-Dämons‘ wäre es nun, dieser Entropie mit Vernunft zu begegnen, durch das dichotom-trennscharfe Unterscheiden der Moleküle beziehungsweise der Zeichen in ‚relevant‘ und ‚irrelevant‘, ‚wahr‘ oder ‚falsch‘ zu einer eindeutigen Ordnung zu kommen und damit System in das Chaos zu bringen. Eine solche konkrete Zuweisung ist bei Pynchon aber von vornherein zum Scheitern verurteilt. Das schwingt schon in dem physikalisch unmöglichen Perpetuum mobile mit, das der Dämon erschaffen würde, wenn er erfolgreich wäre. Aber auch im Begriff beziehungsweise der Formel für Entropie spiegelt sich eine Ambivalenz wider, die nicht eindeutig aufzulösen ist, weil es Entropie sowohl im thermodynamischen als auch im informationstheoretischen Sinne gibt, wie Oedipa bei einem Besuch bei John Nefastis, dem ‚Erfinder‘ der Nefastis-Maschine, lernt:

She did gather that there were two distinct kinds of this entropy. One having to do with heat-engines, the other to do with communication. The equation, for one, back in the '30s, had looked very like the equation for the other. It was a coincidence. The two fields were entirely unconnected, except at one point: Maxwell's Demon. (CoL, 79)

Die Schwierigkeit liegt darin, dass Entropie in der Physik die einem System innewohnende Unordnung bezeichnet, die durch Information (etwa über schnelle oder langsame, das heißt warme oder kalte Moleküle) gesenkt werden kann, während Entropie und Information in der Informationstheorie gleichzusetzen sind, weil die Abweichung hier als grundlegend für die Entstehung neuer Informationen gilt.²⁷ Letzteres zeigt sich *ex negativo* in der Barszene, in der Oedipa das erste Mal auf das alternative W.A.S.T.E.-Postsystem stößt:

„It's the principle,“ Fallopian agreed, sounding defensive. „To keep it up to some kind of a reasonable volume, each member has to send at least one letter a week through the Yoyodyne system. If you don't, you get fined.“ He opened his letter and showed Oedipa and Metzger. *Dear Mike*, it said, *how are you? Just thought*

26 Dabei ist jedem System die Tendenz zur maximalen Entropie und damit Selbstaufflösung eingeschrieben, eine „nicht umkehrbare Bewegung hin auf einen Zustand der Kontingenzt, der radikalen Demokratie und Gleichwahrscheinlichkeit aller seiner Elemente.“ Heinz Ickstadt. „Einführung“. *Ordnung und Entropie. Zum Romanwerk von Thomas Pynchon*. Hg. Heinz Ickstadt. Reinbek: Rowohlt, 1981. S. 7-16, hier S. 9. Vgl. für einen gut verständlichen Übersichtsartikel über das Gedankenexperiment den Physiker Martin Bäker. „Dämonenzähmen leicht gemacht: Energie und Information“. *ScienceBlogs* (20. November 2010), unter: <http://scienceblogs.de/hier-wohnen-drachen/2010/11/20/damonenzahmen-leicht-gemacht-energie-und-information/> [zuletzt abgerufen: 30.08.2021].

27 Vgl. für eine ausführliche Diskussion des Verhältnisses den noch immer einflussreichen Aufsatz von Anne Mangel. „Maxwell's Demon, Entropy, Information. The Crying of Lot 49“. *TriQuarterly* 20 (1971): S. 194-208.

I'd drop you a note. How's your book coming? Guess that's all for now. See you at The Scope. (CoL, 36)

Dem Brief fehlt es eindeutig an Entropie im informationstheoretischen Sinn. Der Briefschreiber hält sich in derselben Bar wie Fallopien auf, hätte die zwei Fragen, wenn sie denn von Belang gewesen wären, also auch persönlich stellen können. So werden sie gestellt, damit überhaupt kommuniziert wird. Es geht nur noch um die Sendung, aber nicht mehr um den Inhalt. Durch die fehlende Abweichung findet zwar ein Kommunikationsprozess statt, dieser ist aber inhaltsleer.

Trotz der gegensätzlichen Bedeutung kann man eine Verbindung zwischen den beiden Formen von Entropie ziehen, wobei das Gedankenexperiment des Maxwell'schen Dämons gewissermaßen das *tertium comparationis* darstellt:

„Entropy is a figure of speech, then,“ sighed Nefastis, „a metaphor. It connects the world of thermodynamics to the world of information flow [...].“ „But what,“ she felt like some kind of a heretic, „if the Demon exists only because the two equations look alike? Because of the metaphor?“ (CoL, 79)

Die Textstelle stellt eine essentielle Zäsur in Oedipas Suche nach der Wahrheit dar, weil sie hier zum ersten Mal die Eigenschaften von Metaphern anspricht, disparate Dinge in eine ontologisch nicht vorhandene Ähnlichkeitsbeziehung zu setzen. Das ist deshalb relevant, weil Metaphern von Oedipa die Fähigkeit zugesprochen bekommen haben, einen direkten Zugriff auf die Realität bieten zu können.²⁸ Weil die verschiedenen Signifikanten des Tristero unter der Metapher subsumiert werden können, musste es die Verschwörung in Oedipas Wahrnehmung auch auf der Ebene des Signifikats geben. Diese Sicherheit bröckelt nun. So wie Maxwells Dämon das „linking feature in a coincidence“ zwischen Thermodynamik und Informationstheorie ist (CoL, 91), so könnten der Tristero diejenige Metapher sein, die das Verschwörungsnarrativ überhaupt zusammenhält, wie Oedipa anschließend feststellt:

For John Nefastis (to take a recent example) two kinds of entropy, thermodynamic and informational, happened, say by coincidence, to look alike, when you wrote them down as equations. Yet he had made his mere coincidence respectable, with the help of Maxwell's Demon. Now here was Oedipa, faced with a metaphor of God knew how many parts; more than two, anyway. With coincidences blossoming these days wherever she looked, she had nothing but a sound, a word, Trysterio, to hold them together. (CoL, 82)

Die Verschwörung bietet das komplexitätsreduzierende Narrativ, das die mannigfaltigen und sich vervielfältigenden Spuren in einen Sinnzusammenhang bringen kann. Gleichzeitig erkennt Oedipa, dass das Narrativ vielleicht auch nur durch das ‚paranoide‘ Verdichten zufälliger Korrelationen unter dem Schirm

28 Vgl. Mark Conroy. „The American Way and Its Double in ‚The Crying of Lot 49“.“ *Pynchon Notes* 24 (1989): S. 45-70, hier S. 54f.

einer einen Kausalzusammenhang artikulierenden Metapher besteht. Dabei wäre diese Metapher nicht binär aufzulösen, sondern bestünde aus „God knew how many parts“.²⁹

In einem finalen Versuch, ihrem detektivischen Anspruch gerecht zu werden und die Oszillation zwischen den Polen von ‚Verschwörung‘ und ‚paranoider Einbildung‘ zu beenden, lässt Oedipa sich im Nachtleben von San Francisco treiben: „She had only to drift tonight, at random, and watch nothing happen, to be convinced it was purely nervous, a little something for her shrink to fix.“ (CoL, 82) Der Fehler in ihrer Annahme liegt freilich darin, dass auch ihre vorherige Suche von ihr selbst motiviert war und ihre Schritte keiner konsekutiven Logik gefolgt sind, sondern einer zufälligen. Folglich entdeckt Oedipa das Zeichen des Posthorns schon nach kurzer Zeit an den verschiedensten Orten und in verschiedensten Konstellationen, sodass weiterhin im Unklaren bleibt, ob Oedipa an einer psychisch gestörten Wahrnehmung leidet, wie sie zunehmend fürchtet („She grew so to expect it that perhaps she did not see it quite as often as she later was to remember seeing it.“ CoL, 94) –, oder ob es die Verschwörung wirklich gibt. Diese Unsicherheit findet in der Nacht in San Francisco ihre Kumulation, sodass Oedipa im Verlauf der Szene im Wortsinne paranoid wird – von griech. *παράνοια* (von *παρά*, ‚neben‘, und *νόος*, ‚Verstand‘) – und nicht mehr zwischen Vernunft und Wahnsinn, Realität und Traum unterscheiden kann. Weil der Text durch ihre Wahrnehmung gefiltert ist, können die Leser:innen aber nicht genau wissen, ob die gesichteten Zeichen insgesamt eine Einbildung Oedipas sind, um die Tristero-Fiktion aufrechtzuerhalten, oder ob es die Verschwörung tatsächlich gibt und Oedipa verrückt macht.

In diesem Moment gibt Oedipa der Paranoia nach und verlässt die Bahnen ihres gewohnten Denkens³⁰ – was bezeichnenderweise mit dem Ende der Nacht beziehungsweise dem „lightening morning“ (CoL, 94) zusammenfällt. Durch das bewusst zugelassene Delirieren gelangt Oedipa an den Höhepunkt der Szene und damit zum Treffen mit einem zitternden und weinenden Seemann, der das gedämpfte Posthorn auf die Hand tätowiert hat. Der alte Mann

29 Mit dieser spezifischen Formulierung ruft der Erzähler gleichzeitig auch das Gegenteil von der vieldeutigen Metapher, nämlich das am Ende eindeutige Wort (Gottes) auf, das Oedipa die ganze Zeit über sucht, „the direct [...] Word, the cry that might abolish the night.“ (CoL, 89) Nicht nur ist „Word“ hier in biblischem Duktus großgeschrieben, es ruft als ewiges Licht auch Assoziationen mit der Offenbarung und damit Erkenntnis wie Erlösung auf. Darin spiegelt sich auch der Anspruch an die klassische, gottgleiche Detektivfigur wider, einen opaken Sachverhalt in Eindeutigkeit zu überführen.

30 Auffällig häufig wird in der Szene von „unfurrow“ gesprochen. Die Furche eröffnet nicht nur das Bild einer vorgefertigten Bahn, sondern bildet auch den etymologischen Ursprung für das Delirium (von lat.: *delirāre* ‚von der geraden Linie abweichen‘, ursprünglich von *lira* ‚Ackerfurche‘) und lässt auch an die Wortherkunft von Kultur (*cultura*) denken. Vgl. dazu auch Nancy Katherine Hayles. „A Metaphor of God Knew How Many Parts‘: The Engine that Drives ‚The Crying of Lot 49““. *New essays on The crying of lot 49*. Hg. Patrick O’Donnell. Cambridge: Cambridge University Press, 1991. S. 97-126, hier S. 113-117.

fasziniert Oedipa in seinem Zustand so sehr, dass sie ihn berühren muss, um eine Einbildung auszuschließen. Dabei ‚metaphorisiert‘ sie auch sein alkohol-induziertes Zittern – nämlich als Zittern, das den Seemann aus den gewohnten Bahnen seines Denkens hebt und ihm damit Zugang zur Realität hinter den Worten, das heißt zur Wahrheit, eröffnet.

She knew, because she had held him, that he suffered DTs. Behind the initials was a metaphor, a delirium tremens, a trembling unfurrowing of the mind's ploughshare. The saint whose water can light lamps, the clairvoyant whose lapse in recall is the breath of God, the true paranoid for whom all is organized in spheres joyful or threatening about the central pulse of himself, the dreamer whose puns probe ancient foetid shafts and tunnels of truth all act in the same special relevance to the word, or whatever it is the word is there, buffering, to protect us from. (CoL, 98)

Dieser Zugang ist aber weder intersubjektiv verständlich noch im klassischen Sinne logisch. Vielmehr eröffnet die Metaphorisierung Oedipa ein individuelles Verständnis von der Krankheit, wobei sie die Beziehung von Wort zu Bedeutung endgültig nicht mehr eindeutig bestimmen kann, weil mit jeder Benennung eine Unzahl an Assoziationen und persönlichen Erfahrungen einhergeht, wie Oedipas weiterer Gedankengang vorführt:

Oedipa did not know where she was. Trembling, unfurrowed, she slipped sideways, screeching back across grooves of years, to hear again the earnest, high voice of her second or third collegiate love Ray Glozing bitching [...] about his freshman calculus; ‚dt‘, God help this tatoood man, meant also a time differential [...]. (ebd.)

Anhand des Akronymes „DT“ für Delirium tremens und außerhalb der kulturell sozialisierten Interpretationsmethode („unfurrowed“) ‚spinn‘ Oedipa weiter und assoziiert nun auch in metonymischer Verschiebung („sideways“) hin zu einer ehemaligen Liebschaft und dessen Problemen mit der Infinitesimalrechnung in der Mathematik. Über die Initialen gelangt also auch eine maximal persönliche Erinnerung in ihre Wahrnehmung. Die wiederum ist ausgelöst durch die Benennung des Zeitdifferentials ‚dt‘, das einen unendlich kleiner werdenden Zeitabschnitt beschreibt und damit auch auf den von Oedipa befürchteten baldigen Tod des Seemanns verweist. Ebenso verwendet der Erzähler in seiner Erklärung des Zeitdifferentials eine Metapher der Geschwindigkeit („velocity dwelled in the projectile“, CoL, 98) und verquickt den anstehenden Tod des Seemanns in dem Vergleich mit einem Projektil zusätzlich mit der Geschwindigkeitsgleichung (im Englischen: $v[\text{elocity}] = \frac{d[\text{isplacement}]}{t[\text{ime}]}$).

Diese „final explosion of metaphor“³¹ beinhaltet für Oedipa in dem Sinne Wahrheit, als dass es die Bedeutungen sind, die sich für sie hinter dem Wort eröffnen, aber eben auch nur für sie. Metaphorische Annahmen, lautliche Ähnlichkeiten und persönliche Erinnerung stehen dabei in ihren Bedeutungen *alle* hinter dem einen Wort. Oedipas so gewonnenes ‚Wissen‘ – ihre Metaphorisierung im Sinne der Zusammenführung von disparaten Elementen in eine

31 Hayles. The Engine (wie Anm. 30). S. 115.

Ähnlichkeitsbeziehung – schafft Zusammenhänge, die wie beim Hellseher, Heiligen oder Paranoiker zwar nicht auf logischer Ebene funktionieren, im Einzelnen aber Wahrheit bedeuten können: „She *knew* that the sailor had seen worlds no other men had seen if only because there was that high magic to low puns, because DTs *must give access* to dt's of spectra beyond the known sun.“ (ebd., [Hervorh. M. B.]) Das Kreieren von Zusammenhängen findet auf vielfacher Ebene und eben nicht nur auf Basis vernünftiger Übertragungen statt, generiert so aber individuell auch Wissen. So lässt sich auch der enigmatische Satz verstehen, die Metapher sei „a thrust at truth and a lie, depending where you were: inside, safe, or outside, lost.“ (ebd.) Die Semantik von ‚innen‘ und ‚außen‘ verweist dabei zum einen auf den subjektiven Aspekt von Interpretation, zum anderen in der Ackerfurchenmetaphorik aber auch auf die Unterscheidung von Vernunft und dem ‚Anderen der Vernunft‘, in diesem Fall der Paranoia. Weil die Metapher beide Aspekte gleichzeitig bedient, muss die Frage nach Erkenntnis letztendlich uneindeutig bleiben: „[W]enn der eigentliche Paranoiker der ist, der an die Wahrheit seiner subjektiven Projektionen glaubt, dann ist Erkenntnis nur Paranoia. Oder ist Paranoia die einzige Weise des Erkennens?“³² In der Ambivalenz der beiden Entwürfe gefangen, muss Oedipa in ihrer Suche nach einer eindeutigen Wahrheit die Vieldeutigkeit von individuellen Wahrheitsentwürfen anerkennen. Damit wird die Ambivalenz des Romans zur „Basis eines relativierten Wahrheitsbegriffs, der die ‚Entweder/Oder‘-Schemata des kausal-analytischen Denkens ersetzt durch das ‚Sowohl als auch‘ des metaphorischen“³³, wie auch in Oedipas innermonologischem Bilanzieren deutlich wird:

Either you have stumbled indeed [...] on to a network by which X number of Americans are truly communicating[...]. Or you are hallucinating it. Or a plot has been mounted against you [...]. Or you are fantasizing some such plot, in which case you are a nut, Oedipa, out of your skull. Those, now that she was looking at them, she saw to be the alternatives. (CoL, 131f.)

Die Gleichwertigkeit verschiedener Deutungsmöglichkeiten wird in dem Aufgeben der binären Entweder/Oder-Unterscheidung zugunsten der anaphorischen Betonung der verschiedenen ‚Oders‘ performativ vorgeführt. Das heißt nicht, dass Oedipa ihre Suche an sich aufgibt, sie stellt sie nur unter neue Vorzeichen: „Behind the hieroglyphic streets there would either be a transcendent meaning, or only the earth.“ (CoL, 140) Kausalität wird durch Kontingenz, Linearität durch Simultaneität, Sinn durch die Möglichkeit von Sinn und Logik durch Paranoia ergänzt, womit der positivistisch-rationalen Welt des klassischen Detektivromans eine erkenntnistheoretisch ‚realistischer‘, weil relativistische Konzeption von Welt und Erkenntnismöglichkeit entgegengesetzt wird.

32 Heinz Ickstadt. „The Crying of Lot 49“. *Kindlers Literatur Lexikon*. Band 13: „Nachträge“. Hg. Gert Woerner. München: dtv, 1986.

33 Heinz Ickstadt. „Thomas Pynchon. Die Versteigerung von No. 49“. *Ordnung und Entropie. Zum Romanwerk von Thomas Pynchon*. Hg. Heinz Ickstadt. Reinbek: Rowohlt, 1981. S. 104-127, hier S. 121.

Dabei wird gerade der ‚Kreis‘ zum endgültigen Symbol für Oedipas Suche. Der Roman schließt mit der Versteigerung einer Briefmarkensammlung von W.A.S.T.E.-Briefmarken und mit der Ankündigung, dass ein geheimnisvoller, anonymer Bieter sich angemeldet habe – den Lesenden und Oedipa wird also erneut ein Strohalm für die Aufdeckung des Tristero hingehalten:

Oedipa sat alone, towards the back of the room, looking at the napes of necks, trying to guess which one was her target, her enemy, perhaps her proof. An assistant closed the heavy door on the lobby windows and the sun. She heard a lock snap shut; the sound echoed a moment. [...] The auctioneer cleared his throat. Oedipa settled back, to await the crying of lot 49. (CoL, 141f.)

Damit endet der Roman. Indem die letzten Worte dem Titel entsprechen, die symbolische Sonne wieder ausgeschlossen wird und ein Schloss wieder zuschnappt, schließt der Abbruch am Ende direkt wieder an den Anfang an. Das unterstreicht, genau wie die leeren Seiten, die auf den Abbruch am Ende folgen, die „aporetische Struktur des ganzen Buches.“³⁴ Endet der klassische Detektivroman im Nullzustand, bei dem die „Signifikanten und Polyvalenzen für immer arretiert, [...] alle Möglichkeiten auf eine reduziert“ sind³⁵, hält Pynchons *The Crying of Lot 49* die epistemologische Unsicherheit in einer performativen Kreisstruktur im Dauerzustand fest. Das Buch konfrontiert die Lesenden so konsequent mit dem menschlichen Bedürfnis, dem Leben und Geschichte(n) einen kohärenten und teleologischen Sinn zu geben. Oedipa verfolgt diese Paranoia ihrerseits, gibt die aporetische Fragestellung vom Anfang aber zugunsten der bloßen Konstatierung von der Möglichkeit von Bedeutung auf.

III

Beide Romane verhandeln die Grundlagen des Genres somit entscheidend. Sowohl Wolf Haas als auch Thomas Pynchon stellen in ihren Romanen mit Metapher und Metonymie basale Strukturelemente des Genres zentral aus, indem sie die für den Indizienbeweis benötigten *Zwei Seiten von Sprache* überhöht ins Zentrum ihrer Geschichte stellen. Dabei scheitern beide Detektive zunächst an dieser Zentralstellung. Simon Brenner hat die entscheidende Verschiebung bereits am Anfang des Romans von seinem Unbewussten zugespitzt bekommen, schafft es aber nicht, den Hinweis richtig zu lesen. Weil sein Denken assoziativ-metonymisch funktioniert, er aber noch eine eindeutige Lösung sucht, schlägt die Transformation der Zeichen in eine lineare Erzählung fehl.

Auch Oedipa scheitert an dem Anspruch an Eindeutigkeit: Ziemlich schnell stößt sie auf das Tristero-Narrativ, muss aber feststellen, dass die Zeichen nicht eindeutig auf ein Signifikat, sondern immer nur auf weitere Zeichen und sich selbst (zurück-)verweisen. Die Metaphern, auf die sie bei ihrer Suche stößt, funktionieren dabei nicht monodirektional nach dem Substitutionsprinzip, sondern

34 Ickstadt. Thomas Pynchon. S. 111.

35 Schmidt. Anti-Detektivroman (wie Anm. 2). S. 23.

begegnen Oedipa in einer grundsätzlichen Ambivalenz: Sie sind nie eindeutig aufzulösen, sondern konstituieren sich gerade in wechselseitiger Abhängigkeit und den Kontexten, die sie mit aufrufen oder verdunkeln. Es ist diese Unmöglichkeit, die Metaphern eindeutig aufzulösen, die Oedipa zwischen den Polen ‚Wahnsinn‘ und ‚Verschwörung‘ oszillieren lässt.

Der entscheidende Impuls kommt in beiden Romanen dabei erst durch das Verlassen des Felds der Logik und das Verfolgen von ‚patho-logischen‘ Denkmustern. Wolf Haas' Simon Brenner desavouiert das semiotische Prinzip des klassischen Detektivs, indem er sein assoziativ-metonymisches Denkmodell zum Strukturprinzip erhebt. Gerade in der Gesamtheit der krankhaften Erinnerung – also unter Rückbezug auf beide Seiten der Verschiebung – findet der Detektiv in *Komm, süßer Tod* das entscheidende Mehr an Erkenntnis (Täter und Tatwaffe), das er für die Lösung benötigt hat. Es ist somit die metonymisch-aphatische Verschaltung in mehrdeutigen Sinnzusammenhängen, die zur Erkenntnis führt. Bei Oedipa Maas ist es nicht die metonymische Aphasie, die ihr ein Verständnis über das Verhältnis von Sprache zur Wahrheit ermöglicht, sondern die metaphorisierende Paranoia, der sie an einem Punkt der maximalen Erschöpfung endgültig nachgibt. Im Treffen mit dem an Delirium tremens leidenden Seemann erkennt sie die konstruktivistische und ambivalente Natur von Wahrheit an und gibt damit die Suche nach Eindeutigkeit zugunsten der bloßen Konstatierung von der Möglichkeit von Bedeutung auf, die eine allgemeingültige, objektive Wahrheit negiert.

Das leitet zum zentralen Ergebnis dieser Arbeit über: Die eigentliche Störung zwischen Fall und Lösung lag in beiden Romanen nicht im als krankhaft bewerteten Denken der Detektive, sondern in der Annahme, dass sich die Welt komplett rational und eindeutig lesen ließe. Indem mit Aphasie und Paranoia gerade Strategien angewandt werden, die der vereinfachenden Sicht einer durchrationalisierten Welt das ‚Andere der Vernunft‘ entgegensetzen, befreien sich die beiden Detektivfiguren von dem Diktum der Vernunft und kommen zu einer Lösung für ihr Problem. Ihr Denken stimmt wieder mit der Bauweise des jeweiligen, literarischen Weltentwurfs überein. Letzteres vollzieht sich performativ auch in der Sprache der Texte. Denn die nimmt eigentlich von Anfang an vorweg, was die Lösung am Ende sein wird. Bei Wolf Haas spiegelt der Erzähler mit Assoziation und Metonymie die Ermittlungsmethode seines Detektivs und schafft damit gleichzeitig eine kunstvolle Textur, in der Wörter und Handlungen nicht mehr eindeutig lesbar sind, sondern immer das Potential haben, durch eine Verschiebung auch in einem anderen Kontext bedeutsam zu werden. Thomas Pynchon hingegen präsentiert den Lesenden von Beginn an vermeintlich positivistische Metaphern, die sich in ihrer Ambivalenz aber bis zum Schluss nicht eindeutig auflösen lassen und genau in dieser Eigenschaft auf den interpretatorischen Charakter von Sprache und den fehlenden eindeutigen Zusammenhang zur Wahrheit verweisen. Insofern konstituieren Metonymie und Metapher – beziehungsweise, in pathologischer Potenzierung, Aphasie und Paranoia – nicht nur die Erkenntnis-, sondern auch die zentralen Schreibstrategien.

Mit dieser Eigenschaft können beide Romane als Teil einer Reihe von meta-reflexiver Detektivliteratur gewertet werden, die sich in ihren Grundmustern

zwar auf das klassische Detektivnarrativ bezieht, dieses aber auf selbstbewusste und innovative Weise für andere Diskurse anschlussfähig macht und somit an der Ausweitung der Gattung zu einem ‚Spielfeld‘ kultureller und gesellschaftlicher Selbstreflexion teilhat.³⁶ Gleichzeitig lässt sich der Impetus beider Romane auch als Appell lesen. Das Detektivnarrativ (re-)produziert und verfestigt tagtäglich eine beschwichtigende und vereinfachende Weltsicht, die sich auf ein modernes, vermeintlich rationales Denken stützt. Gerade in einer ästhetisierten Lebens- und Konsumwelt, in der narrative Rahmungen auch in Politik oder Wirtschaft tagtäglich strategisch eingesetzt werden und unsere Wahrnehmung beeinflussen, haben es Wissenschaften wie die Literaturwissenschaft zur Aufgabe, solche wirkmächtigen Narrative kritisch zu hinterfragen. Oder, um es abschließend mit Wolf Haas zu sagen: „Oft kommen Leute und machen sich beliebt, indem sie behaupten, die Wahrheit wäre einfach. Aber die Wahrheit ist kompliziert. Merk dir das.“ (KsT, 157)

36 Metin Genç. „Gattungsreflexion/Schemaliteratur“. Handbuch Kriminalliteratur. Theorien – Geschichte – Medien. Hg. Susanne Düwell/Andrea Bartl/Christof Hamann/Oliver Ruf. J. B. Metzler: Stuttgart, 2018. S. 3-13, hier S. 12.