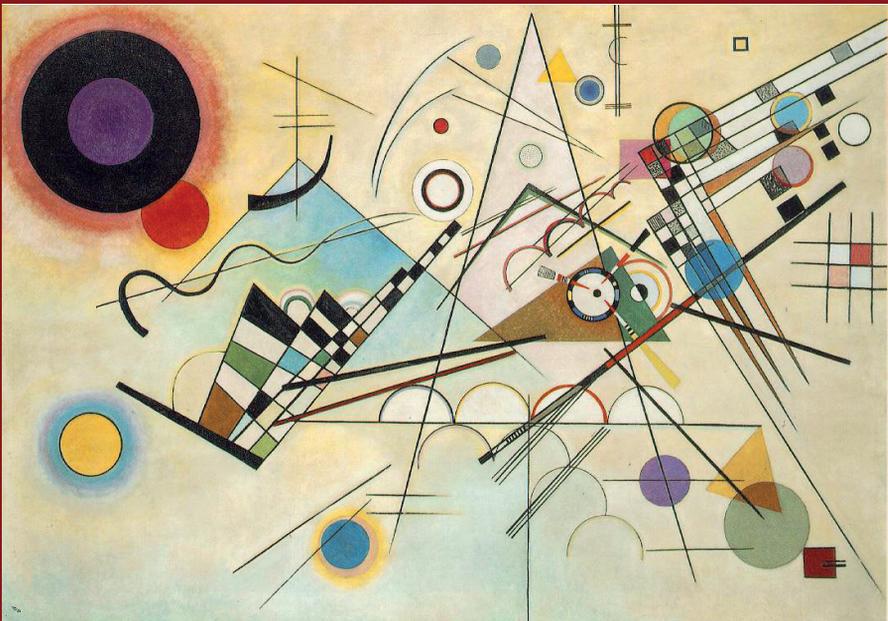


Thomas Klinkert

Fiktion, Wissen, Gedächtnis

Literaturtheoretische Studien



rW rombach | litterae
wissenschaft

<https://doi.org/10.5771/9783968210230>, am 06.06.2024, 17:45:37
Open Access –  – <https://www.nomos-elibrary.de/agb>

Thomas Klinkert

Fiktion, Wissen, Gedächtnis
Literaturtheoretische Studien

ROMBACH WISSENSCHAFT • REIHE LITTERAE

Herausgegeben von Günter Schnitzler, Maximilian Bergengruen
und Thomas Klinkert

Mitbegründet von Gerhard Neumann

Band 248

Thomas Klinkert

Fiktion, Wissen, Gedächtnis

Literaturtheoretische Studien

 **rombach**
wissenschaft

Auf dem Umschlag: Wassily Kandinsky, Komposition 8, 1923, Öl auf Leinwand,
140 cm x 201 cm, Solomon R. Guggenheim Museum, New York

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

ISBN 978-3-96821-022-3 (Print)

ISBN 978-3-96821-023-0 (ePDF)



Onlineversion
Nomos eLibrary

1. Auflage 2020

© Rombach Wissenschaft – ein Verlag in der Nomos Verlagsgesellschaft mbH &
Co. KG, Baden-Baden 2020. Gedruckt in Deutschland. Alle Rechte, auch die des
Nachdrucks von Auszügen, der fotomechanischen Wiedergabe und der Übersetzung,
vorbehalten. Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier.

Inhalt

Einleitung	7
------------	---

I. Angewandte Fiktionstheorie

Fiktion und Autopoiesis Überlegungen zum epistemischen Status der Literatur am Beispiel von <i>Don Quijote</i>	23
Literatur als Fiktionstheorie (Cervantes, Diderot, Perec)	47
Jean Pauls Romane als Paradigmen der Verschränkung von Realität und Fiktion	69
Zum Stellenwert der Imagination und des Imaginären in neueren Fiktionstheorien	95
Literatur als Engführung von Fiktion, Imagination und Wissen – mit einem Blick auf Marcel Proust	115

II. Zur literarischen Prozessierung von Wissen

Literatur und Wissen Überlegungen zur theoretischen Begründbarkeit ihres Zusammenhangs	139
Ordnungen des Wissens im <i>Novellino</i>	167
Die Problematisierung des Wissens und der Wahrheit der Zeichen in Boccaccios <i>Decameron</i>	185
Wissenschaft, Mystik und Schreiben bei Balzac (<i>La Peau de chagrin</i> und <i>Louis Lambert</i>)	213
Wissenschaft als Quelle poetischer Inspiration Baudelaires Poetik des Rausches	229

Inhalt

Zum Verhältnis von wissenschaftlichem und literarischem Wissen in Zolas <i>Le Docteur Pascal</i> und Capuanas <i>Giacinta</i>	249
--	-----

III. Literatur und Gedächtnis

Schmerzgedächtnis in Dantes <i>Commedia</i>	279
Tod und Gedächtnis in der italienischen Romantik Zu Ugo Foscolos <i>Dei Sepolcri</i>	311
Semiotische Probleme des Schreibens über Konzentrationslager Primo Levi und Jorge Semprún	337
Intermedialität und Gedächtnis bei Claude Simon	359
Das Schreiben des Nicht-Erlebten Georges Perec und Patrick Modiano	381
Reenactment und Erinnerung bei Patrick Modiano	403
Veröffentlichungsnachweise	419
Register	421

Einleitung

0. Will man verstehen, was Literatur beziehungsweise im traditionellen Sinne Dichtung¹ ist und wie sie funktioniert, so wird man in einem ersten Schritt auf bestimmte Konzepte und Begriffe wie *Sprache*, *Kommunikation* und *Medium* zurückgreifen. Literatur ist eine institutionalisierte Form der sprachlichen Kommunikation, die, wie jede Kommunikation, medial basiert ist, das heißt, sie bedarf bestimmter Speicher- und Übertragungsmedien. Dies unterscheidet sie indes nicht grundsätzlich von anderen Formen institutionalisierter Kommunikation wie Theologie, Journalismus, Wissenschaft oder Justiz. Will man das Spezifische der Literatur definieren, so bedarf es weiterer Begriffe. Das vorliegende Buch untersucht drei zentrale Konzepte, die sowohl für sich betrachtet als auch in ihrer Verbindung dazu geeignet sind, Literatur theoretisch genauer zu bestimmen: *Fiktion*, *Wissen* und *Gedächtnis*.

Literatur steht in einem engen, ja konstitutiven Zusammenhang mit *Fiktion*, das heißt mit der Darstellung dessen, was nicht ist. Dabei bedient sie sich einer Form, die suggeriert, dass das, was nicht ist, dennoch existiert. Dies kann man unterschiedlich, ja gegensätzlich bewerten. So bestimmt bekanntlich Aristoteles die Dichtung dadurch, dass sie nicht das Faktische und Wirkliche, sondern das Mögliche darstellt.² Damit grenzt er die Poesie als die Domäne des Erfundenen von der Geschichtsschreibung als dem Bereich des Wirklichen ab und verbindet mit dieser Abgrenzung eine Valorisierung der Poesie. Gerade weil sie sich nicht auf das Wirkliche, sondern auf das Mögliche bezieht, spricht Aristoteles ihr eine besondere Nähe zur Philosophie und somit zum *Wissen* zu: »Daher ist Dichtung etwas Philosophischeres und Ernsthafteres als Geschichtsschreibung; denn die Dichtung teilt mehr das Allgemeine, die Geschichtsschreibung hingegen das Besondere mit.«³ Für Platon, den Lehrer des Aristoteles, dagegen

1 Die beiden Begriffe werden im vorliegenden Zusammenhang der Einfachheit halber synonym verwendet. Dennoch sei daran erinnert, dass der Dichtungsbegriff schon in der Antike verwendet wurde, während das Wort *Literatur* im modernen Sinn erst seit dem späten 18. Jahrhundert in Gebrauch ist.

2 Aristoteles, *Poetik*, hg. und übers. v. Manfred Fuhrmann, Stuttgart 2003 (¹1982), S. 29: »Aus dem Gesagten ergibt sich, daß es nicht Aufgabe des Dichters ist mitzuteilen, was wirklich geschehen ist, sondern vielmehr, was geschehen könnte, d. h. das nach den Regeln der Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit Mögliche.« [1451a].

3 Ebd. [1451b].

steht die Poesie als Mimesis im Gegensatz zur Philosophie als Disziplin der Wahrheit und des Wissens. Die poetische Fiktion ist für Platon als Nachahmung des Seienden von der Wahrheit der Ideen allzu weit entfernt. Aus dieser Kontroverse lässt sich ableiten, dass, wie auch immer man den Erkenntniswert der Dichtung bewerten mag – ob man ihn mit Platon infrage stellt oder mit Aristoteles affirmiert –, eine Analyse ihres Verhältnisses zur Wahrheit und somit auch zum Wissen unverzichtbar ist. Fiktion und Wissen sind daher zwei zentrale Begriffe zur Definition von Literatur.

Der dritte wichtige Begriff, der für eine Grundlegung von Literatur hilfreich ist, ist der des *Gedächtnisses*. Dieser Begriff lässt sich medial begreifen. Literatur ist als geschriebene Äußerung konstitutiv auf Dauer ausgelegt. Sie erzeugt, wie alle schriftlichen Dokumente, ein Gedächtnis und wird Teil eines Archivs. Dies gilt auch dann, wenn Literatur in einem mündlichen Kommunikationszusammenhang erscheint, etwa in der Antike vor der Erfindung der Alphabetschrift oder im Mittelalter, als nur sehr wenige Menschen schriftkundig waren. Literarische Texte, die mündlich vorgetragen beziehungsweise aufgeführt werden, sind in der Regel poetische Texte mit bestimmten formalen Eigenschaften, die mnemotechnische Funktionen haben. Reim, Rhythmus, Assonanz, Wiederholungsstrukturen, stereotype Formeln und ähnliches sorgen dafür, dass der poetische Text memorierbar ist, sowohl für den Aufführenden als auch für die Zuhörer. Indem Literatur auf Dauer angelegt ist, vermag sie es, bestimmte Inhalte in Tradition zu überführen. Dies sieht man im Übrigen auch bei Platon, der trotz seiner Polemik gegen die angeblich lügenhaften Dichter selbst die bei Homer und anderen Autoren überlieferten Mythen verwendet, um in seinen Dialogen philosophische Schlussfolgerungen daraus zu ziehen. Literatur partizipiert somit am kulturellen Gedächtnis.⁴ Andererseits ermöglicht sie eine Darstellung von Gedächtnis und eine Einschreibung von Erinnerung in den Raum des Textes. Dies gilt insbesondere für Ich-Texte, also Erzählungen oder lyrische Texte, die zwischen zwei zeitlich und kategorial getrennten Ich-Instanzen, dem *sujet de l'énonciation* und dem *sujet de l'énoncé*, unterscheiden und somit zeitliche Differenz und Erinnerung konstitutiv zum Bestandteil ihrer Struktur machen. Beide Formen des Gedächtnisses, das mediale, äußerliche und die innerlich-

4 Vgl. hierzu Jan Assmann, *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München 1997.

subjektive Erinnerung, sind für viele literarische Texte von grundlegender Bedeutung und werden in ihnen thematisiert und reflektiert.

Die in dem vorliegenden Buch versammelten Beiträge befassen sich in drei Blöcken mit den zentralen Begriffen Fiktion, Wissen und Gedächtnis. Es handelt sich um Einzelstudien, die in den vergangenen zwei Jahrzehnten an unterschiedlicher Stelle und in verschiedenen Sprachen erschienen sind.⁵ Sie werden hier, ergänzt um drei Originalbeiträge,⁶ erneut herausgegeben und verstehen sich als Bausteine einer theoretischen Auseinandersetzung mit Literatur, welche die genannten drei Zentralbegriffe durch punktuelle Tiefenbohrungen zu erschließen versucht. Jeder Einzelbeitrag ist in sich abgeschlossen und kann unabhängig von den anderen rezipiert werden. Dennoch stehen die Beiträge in einem übergreifenden Reflexionszusammenhang, der von Fall zu Fall je unterschiedliche Teilaspekte sichtbar werden lässt, die sich im Gesamtzusammenhang wechselseitig er-

5 Vgl. im Einzelnen die Veröffentlichungsnachweise am Ende dieses Bandes. Drei der bereits publizierten Beiträge wurden von mir ins Deutsche übertragen, drei unveröffentlichte Beiträge sind neu hinzugekommen. Allen Verlagen und Herausgeberinnen/Herausgebern sei an dieser Stelle für die Erlaubnis gedankt, die Beiträge erneut abzdrukken. Sie wurden an keiner Stelle inhaltlich verändert, sondern nur, soweit erforderlich, punktuell stilistisch verbessert. Zur Vereinheitlichung des Gesamtbildes wurden dort, wo bei der Erstveröffentlichung keine Zwischenüberschriften vorhanden waren, solche eingefügt; ebenso wurde bei allen Beiträgen ein Verzeichnis der verwendeten Literatur hinzugefügt. Zur leichteren Rezipierbarkeit wurden alle längeren französischen, italienischen, spanischen und lateinischen Zitate übersetzt; soweit nichts anderes angegeben, stammen diese Übersetzungen von mir. Der Forschungsstand der Beiträge wurde in der Regel nicht aktualisiert. Der Mehrwert entsteht aus der Zusammenstellung dieser Beiträge und ihrer wechselseitigen Erhellung und Bespiegelung, was durch zahlreiche Querverweise verdeutlicht wird. Mein ganz besonderer und herzlicher Dank geht an Yasmin Temelli (Bochum), die das Manuskript kritisch gelesen und mir viele wertvolle Hinweise gegeben hat. Außerdem danke ich meiner Mitarbeiterin Bruna Rosanò (Zürich) für die mühsame und verdienstvolle Anpassung des Textes an die Stilvorschriften des Verlages. Günter Schnitzler (Freiburg i. Br.) und Maximilian Bergengruen (Karlsruhe) bin ich für die Prüfung des Manuskripts und dessen Aufnahme in die gemeinsam von uns herausgegebene *litterae*-Reihe sehr verbunden, umso mehr, als in derselben Reihe im Jahr 2002 meine Habilitationsschrift *Literarische Selbstreflexion im Medium der Liebe. Untersuchungen zur Liebesemantik bei Rousseau und in der europäischen Romantik (Hölderlin, Foscolo, Madame de Staël und Leopardi)* erscheinen konnte. Die Publikation erfolgt mit finanzieller Unterstützung der Universität Zürich. Eva Lang und Dr. Friederike Wursthorn von Rombach Wissenschaft und Dr. Torang Sinaga vom Rombach Verlag danke ich für die professionelle Begleitung und hervorragende Zusammenarbeit.

6 Dabei handelt es sich um die Beiträge »Literatur als Fiktionstheorie (Cervantes, Diderot, Perec)« (S. 47–68), »Literatur als Engführung von Fiktion, Imagination und Wissen – mit einem Blick auf Marcel Proust« (S. 115–136) und »Reenactment und Erinnerung bei Patrick Modiano« (S. 403–418).

hellen. Dies zeigt sich insbesondere im Hinblick auf die Querverbindungen und Überschneidungen zwischen den einzelnen Hauptbegriffen, wenn etwa im ersten Teil, im Zusammenhang mit Fiktionstheorie und ihrer Anwendung auf den Modellfall des *Don Quijote* auch die Frage nach dem epistemischen Status der Literatur gestellt wird. Oder umgekehrt, wenn im zweiten Teil bei dem Versuch einer theoretischen Begründung des Verhältnisses zwischen Literatur und Wissen auch auf Fiktionalität eingegangen wird. Im dritten Teil, in dem es um Gedächtnis und Erinnerung geht, werden Fragen des Wissens, etwa im Zusammenhang mit Dante und Boccaccio, und auch Fragen der Fiktionalität, im Zusammenhang mit Georges Perec und Patrick Modiano, aufgeworfen. Insofern kann man die Beiträge verstehen als je unterschiedliche Relationierungen und Fokussierungen der drei zentralen Begriffe, deren Relevanz für die Bestimmung von Literatur dadurch umso sinnfälliger wird. Die methodologische Gemeinsamkeit aller Beiträge besteht darin, dass sie stets theoretische Überlegungen mit der Analyse konkreter literarischer Beispiele verbinden. Es handelt sich um literaturtheoretische Studien, die nicht Theorie als Selbstzweck betrachten, sondern als Werkzeug zur Erschließung und Lesbarmachung literarischer Texte. Dabei kann es zu Rückwirkungen zwischen Theorie und Praxis kommen, denn auch bestimmte literarische Texte sind ein Ort der theoretischen Reflexion, und es lassen sich aus ihnen Kriterien und Modelle gewinnen, die theoretischen Status besitzen und die literaturtheoretische Reflexion befruchten können. Dies wird insbesondere in den Beiträgen »Literatur als Fiktionstheorie (Cervantes, Diderot, Perec)« und »Literatur als Engführung von Fiktion, Imagination und Wissen – mit einem Blick auf Marcel Proust«, »Wissenschaft, Mystik und Schreiben bei Balzac (*La Peau de chagrin* und *Louis Lambert*)« und »Das Schreiben des Nicht-Erlebten. Georges Perec und Patrick Modiano« deutlich. Im Folgenden sollen die einzelnen Beiträge kurz präsentiert werden.

1. Der erste Abschnitt des Buches steht unter der Überschrift »Angewandte Fiktionstheorie«. Eingeleitet wird dieser Abschnitt durch den Beitrag »Fiktion und Autopoiesis. Überlegungen zum epistemischen Status der Literatur am Beispiel von *Don Quijote*«. Trotz der platonischen Fiktionskritik und des damit zusammenhängenden »schlechten ästhetischen Gewissens« (Blumenberg), welches sich in der Gattung des Romans allgemein manifestiert, lässt sich zeigen, dass im Roman neben der Kritik an der Fiktion auch ein Bewusstsein für das epistemische Potential derselben vorhanden ist. Demonstriert wird dies am *Don Quijote* als dem paradigmatischen Vertreter des metaliterarischen komischen Romans. Besonders

deutlich erkennbar wird die ambivalente Haltung gegenüber der Fiktion im Zusammenhang mit der in den *Don Quijote* eingeschobenen »Novela del curioso impertinente«. Diese Erzählung zweiten Grades ist nämlich eingebettet in ein Gespräch zwischen einem Gastwirt und einem Pfarrer, in dem die Fiktion gegenüber der Geschichtsschreibung abgewertet wird. Zum anderen aber erweist sich in der Handlung dieser eingeschobenen Novelle, dass die literarische Fiktion – verkörpert durch den *Orlando Furioso* des Ariost – auch einen Wahrheitswert beanspruchen kann. Vor diesem Hintergrund wird die im *Don Quijote* enthaltene implizite Fiktionstheorie aus differenztheoretischer Perspektive betrachtet und es werden unter Rückgriff auf das Autopoiesis-Konzept (Varela, Maturana, Luhmann) einige Schlussfolgerungen bezüglich des epistemischen Status der Fiktion gezogen.

Fiktionstheoretische Reflexionen lassen sich nicht nur in poetologischen Traktaten oder literaturwissenschaftlichen Untersuchungen finden, sondern auch in literarischen Texten, also in jenem Bereich, der gemeinhin als privilegiertes Territorium der Fiktion betrachtet wird. Dies ist, so die These des Beitrags »Literatur als Fiktionstheorie (Cervantes, Diderot, Perceval)«, kein Zufall. Diese These beruht auf folgenden zwei Prämissen: Zum einen wird vorausgesetzt, dass die Unterscheidung zwischen Fiktion und Nicht-Fiktion nicht schon anhand der formalen Beschaffenheit eines Sprechaktes getroffen werden kann, sondern abhängig ist von externen, pragmatischen (Wissens-)Bedingungen. Zum anderen wird postuliert, dass solche pragmatischen Bedingungen entscheidend dafür verantwortlich sind, dass literarische Sprechakte überhaupt möglich sind. Insofern ist es naheliegend, dass literarische Texte im Modus der Selbstbefragung und -reflexion die mit diesen beiden Bedingungen zusammenhängenden Grundlagen des eigenen Funktionierens bloßlegen und damit zugleich einen Beitrag zur Fiktionstheorie leisten können. Einige grundlegende Aspekte dieses Beitrags literarischer Texte zur Fiktionstheorie werden schlaglichtartig anhand dreier namhafter Beispiele aus verschiedenen Epochen untersucht: Cervantes' *Don Quijote*, Diderots *Jacques le Fataliste* und Perceval *La Vie mode d'emploi*.

In der Tradition von Cervantes und Diderot steht auch Jean Paul, dessen Romane hier als »Paradigmen der Verschränkung von Realität und Fiktion« untersucht werden. Im Zentrum von Jean Pauls *Siebenkäs* steht das Verhältnis zwischen Sein und Schein, zwischen Realität und Fiktion, zwischen Wirklichkeit und Möglichkeit, und zwar dergestalt, dass die beiden Sphären permanent miteinander konfrontiert werden und ineinander

dergreifen. Insofern konstituiert sich im Raum der romanesken Fiktion ein Drittes, welches jenseits der binären Opposition Fiktion vs. Realität angesiedelt ist. Der Titel des Romans, *Siebenkäs*, steht emblematisch für diese Verschränkung, indem er den Protagonisten nicht mit seinem realen Namen Leibgeber, sondern mit seinem fiktiven Namen, der zugleich der reale Name seines besten Freundes ist, bezeichnet und somit der romanimmanenten Fiktion Wirklichkeitsstatus zuerkennt: Leibgeber ist Siebenkäs. Die dadurch emblematisch markierte Verschränkung von Realität und Fiktion erfolgt nun nicht nur auf Handlungsebene, sondern auch auf der Ebene der narrativen Vermittlung, was paradigmatisch anhand der Romane *Siebenkäs* und *Der Komet* untersucht wird. Als Fazit lässt sich festhalten, dass die Literatur um 1800, deren Tendenzen Jean Paul in vielfacher Hinsicht exemplarisch sichtbar macht, ihre eigene Fiktionalität als Merkmal der von ihr beanspruchten ästhetischen Autonomie in besonderer Weise zur Schau stellt und dass sie zugleich den Gegensatz zwischen Kunst und Leben aufzuheben versucht, indem sie das wirkliche Leben in die literarische Fiktion zu integrieren versucht.

Der Beitrag »Zum Stellenwert der Imagination und des Imaginären in neueren Fiktionstheorien« analysiert drei Fiktionstheorien, die sich von den traditionellen Theorien dadurch unterscheiden, dass sie Fiktion als ternäre Beziehung verstehen. Anstatt eine binäre Opposition zwischen Fiktion und Realität in der Art der traditionellen, häufig auf Platon zurückverweisenden Theorien zu konstruieren, gehen die Autoren, die hier betrachtet werden, von der Prämisse aus, dass Fiktion durch die Integration der Imagination oder des Imaginären theoretisch begründet werden kann. Wolfgang Iser und Rainer Warning betrachten die Fiktion als einen Diskurs, in dem das Imaginäre behandelt wird und in dem es eine Kopplung von Vorstellungs- und Erkenntnisprozessen gibt. Während Iser in Anlehnung an Aristoteles sagt, dass es im fiktionalen Diskurs eine »Umformulierung formulierter Welt« gebe, die zum besseren Verständnis der Welt beitrage, nimmt Warning eine von Foucault geprägte Perspektive ein, die mit der von Castoriadis vorgeschlagenen Konzeption des »radikalen Imaginären« verbunden wird. Kendall L. Walton schließlich definiert Fiktion als »game of make-believe«, das auf der transformativen Kraft der Imagination beruht. In allen drei Konzeptionen erweitern die Imagination oder das Imaginäre die traditionelle Perspektive auf die Fiktion als Gegensatz zur Realität. Dies hat den Vorteil, dass die Fiktion positiv und nicht, wie es häufig geschieht, negativ als ein defizitärer Diskurstyp definiert wird.

Der den ersten Teil abschließende Beitrag versucht, Literatur als »Einführung von Fiktion, Imagination und Wissen« zu beschreiben. Verstanden wird Imagination als »unregulierte Produktion sensitiv und in Begehrensstrukturen eingebundener innerer ›Bilder‹« (Rudolf Behrens). Dies steht im Zeitalter des Rationalismus und der Aufklärung quer zur dominanten Zeichenkonzeption, wie sie sich in der *Logique de Port-Royal* manifestiert, denn dieser Konzeption zufolge treten Zeichen an die Stelle von Ideen, die ihrerseits direkt auf die bezeichnete Sache verweisen. Imaginative Bilder sind dagegen »Blindbuchungen mit instabiler und von gänzlich weltlos-illusionär konstruierten Vorstellungen nicht mehr zu unterscheidender Referenz« (Behrens). Damit aber lässt sich die Imagination in einen Äquivalenzbezug zur Literatur bringen, die ihrerseits in einem ambivalenten, widerständigen Verhältnis zur Episteme steht. Rainer Warning spricht diesbezüglich in Anknüpfung an Foucault von der »Dialektik von Einbettung und Ausbettung« literarischer Diskurse. Am Beispiel von Prousts *À la recherche du temps perdu* wird sodann gezeigt, wie der Text eine Theorie des Lesens entwirft, die die Referenzlosigkeit der literarischen Fiktion zur Voraussetzung für die emotionale und epistemische Wirksamkeit von Literatur macht und somit das Imaginäre positiv in Anschlag bringt.

2. Die Beiträge des zweiten Teiles widmen sich den Mechanismen der »literarischen Prozessierung von Wissen«. Einleitend werden »Überlegungen zur theoretischen Begründbarkeit [des] Zusammenhangs [von Literatur und Wissen]« angestellt. Der Beitrag betrachtet zunächst vier Grundtypen der Relationierung von Literatur und Wissen: (1) den Import von Wissen in die Literatur; (2) die Literatur als Gegendiskurs zu Wissensdiskursen; (3) die Erzeugung von Wissen durch Literatur; (4) die Problematierung des Wissensbegriffs in Bezug auf Literatur. Sodann wird versucht, nach einer kurzen Klärung der Grundbegriffe *Literatur*, *ästhetisch/poetisch*, *Fiktion* und *Wissen*, den Zusammenhang von Wissen und Literatur im Rückgriff auf Elemente der Luhmann'schen Systemtheorie und der Foucault'schen Diskursanalyse zu beschreiben und zu fundieren; außerdem wird auf das von Joseph Vogl entwickelte Konzept einer Poetologie des Wissens eingegangen. Folgende Schlussfolgerungen werden gezogen: (1) Das in literarischen Texten enthaltene Wissen unterliegt einer ästhetischen Codierung und kann als solches nur zugänglich werden, wenn man die literarische Form mitberücksichtigt. (2) Die Literatur kann Wissens Elemente zu Zwecken der Selbstbeschreibung nutzen. (3) Durch die Darstellung von Wissen kann Literatur über ihren eigenen Stellenwert als System

in Abgrenzung zu anderen Systemen wie dem der Wissenschaft reflektieren.

Im Anschluss an diese grundsätzlichen theoretischen Überlegungen werden Fallbeispiele aus unterschiedlichen Epochen untersucht. Zwei Beiträge sind der spätmittelalterlichen Novellistik gewidmet. Die Studie »Ordnungen des Wissens im *Novellino*« konzentriert sich auf eine Serie von Novellen dieser Sammlung, die in derselben Abfolge in den meisten Manuskripten vorkommt, nämlich die Erzählungen I bis VI (nach der Favati-Ausgabe). In den Novellen I und II, die sich durch Leerstellen und Unausgesprochenes gegenseitig erhellen, wird das Prinzip des »rechten Maßes« (»misura«) offengelegt, dessen grundlegende Bedeutung sich anschließend in den Novellen III und IV weiter entfaltet. Durch die sorgfältige Lektüre der Novellen und unter Berücksichtigung des zwischen ihnen gewobenen Netzes intertextueller Beziehungen kann man sich Wissen über die Bedeutung des »rechten Maßes« im mittelalterlichen Weltbild aneignen. Die weitere Lektüre zeigt, dass in den Novellen V und VI das Prinzip des »rechten Maßes« infrage gestellt wird (man kann von einer »Deautomatisierung« sprechen), wodurch eine auf der Idee der Kontingenz basierende Weltsicht entsteht, die sowohl auf der Ebene der erzählten Geschichte als auch auf der des narrativen Diskurses angesiedelt ist. So vermittelt der Text des *Novellino* durch die Anordnung der Novellen ein Wissen über die Welt sowie zugleich auch die Infragestellung dieses Wissens.

Auch in Boccaccios *Decameron* erfolgt eine allerdings höchst komplexe und vielschichtige Auseinandersetzung mit Kategorien des Wissens. Der Beitrag »Die Problematisierung des Wissens und der Wahrheit der Zeichen in Boccaccios *Decameron*« weist nach, dass in Boccaccios Buch die Struktur des Exemplarischen und das damit verbundene Wissen grundlegend infrage gestellt werden. Diese Problematisierung vollzieht sich als eine Infragestellung der Gültigkeit und Wahrheit von Zeichen. Dies wird zum einen auf der Ebene der Rahmenstruktur des *Decameron* nachgewiesen, wo der Erzähler in der *Conclusionone dell'autore* die eindeutige Lesbarkeit von Zeichen infrage stellt. Zum anderen wird anhand einer detaillierten Lektüre der ersten drei Novellen des Ersten Tages gezeigt, dass die Zeichen des religiösen Systems trügerisch sind und zum Gegenstand unterschiedlicher und widersprüchlicher Deutungen werden können.

An die beiden italienischen Fallbeispiele aus dem späten Mittelalter schließen sich drei Studien zum französischen 19. Jahrhundert an. Der erste Beitrag untersucht den Zusammenhang von »Wissenschaft, Mystik und

Schreiben bei Balzac (*La Peau de chagrin* und *Louis Lambert*)«. Im »Avant-propos« zur *Comédie humaine* bezieht Balzac sich auf wissenschaftliche (Cuvier, Geoffroy Saint-Hilaire etc.) und mystische Autoren (Swedenborg), die ihm als Vorbilder für sein eigenes Schreiben dienen. Allerdings muss man fragen, was es für den Stellenwert des mit diesen Modellen verbundenen Wissens bedeutet, wenn es in einen literarischen Text eingebaut wird. Ist es genuines Wissen oder wird es in ein ästhetisches Objekt verwandelt? Wird dieses Wissen affirmativ aufgegriffen oder kritisiert? Um diese Fragen zu beantworten, werden die beiden frühen Romane *La Peau de chagrin* und *Louis Lambert* betrachtet, die den Konflikt zwischen verschiedenen Modi von Rationalität darstellen und gleichzeitig eine implizite Theorie des Schreibens enthalten. Es wird versucht, die Beziehung zu klären, die Balzac zwischen (para)wissenschaftlichen Diskursen und der Poetik seines Werkes herstellt.

Der Beitrag »Wissenschaft als Quelle poetischer Inspiration. Baudelaires Poetik des Rausches« widmet sich der Lyrik. Ausgangspunkt ist die ambivalente Einstellung Baudelaires zum Gebrauch von Drogen und Rauschmitteln: Einerseits werden von ihm insbesondere die Drogen Haschisch und Opium abgelehnt, weil sie die künstlerische Kreativität lähmen, andererseits werden die bewusstseinsweiternden Wirkungen solcher Drogen, wie auch des Alkohols, mit Faszination beschrieben. Die damit verbundene doppelte Lesbarkeit seiner Drogenschriften verweist in das Zentrum seines poetischen Werks, wo sich zahlreiche Korrespondenzen zu den *Paradis artificiels* finden lassen. Diese Korrespondenzen werden anhand dreier Gedichte genauer untersucht: *Les petites vieilles*, *Harmonie du soir* und *Le soleil*. Diesen drei Gedichten ist gemeinsam, dass in ihnen jeweils das Verb *évaporer* (»verdunsten«) vorkommt, welches, wie der Beitrag zu zeigen versucht, als Schnittstelle zwischen poetologischem und wissenschaftlichem Diskurs fungiert. Die genaue Untersuchung der drei Gedichte zeigt, dass in ihnen jeweils zentrale Elemente von Baudelaires Poetik im Zusammenhang mit der Rauschthematik verhandelt werden. Abschließend wird vor dem Hintergrund der Textanalysen allgemein über den Zusammenhang von Poesie und Wissen nachgedacht: Die Wissenschaft wird für Baudelaire zum Anlass und zur Quelle poetischer Inspiration.

Im letzten Beitrag dieses zweiten Abschnitts geht es um das »Verhältnis von wissenschaftlichem und literarischem Wissen in Zolas *Le Docteur Pascal* und Capuanas *Giacinta*«. Ausgangspunkt ist die Gleichsetzung des Romans und des wissenschaftlichen Diskurses, wie sie in Zolas theoretischen Schriften zu finden ist. Die Analyse von *Le Docteur Pascal* zeigt jedoch,

dass in Zolas ästhetischer Praxis die Beziehung zwischen Wissenschaft und Literatur komplexer ist als in seinen theoretischen Schriften. Einerseits scheint die Wissenschaft weniger triumphierend zu sein, da sie sich damit begnügen muss, durch Versuch und Irrtum und durch Hypothesen voranzukommen. Auf der anderen Seite muss die Wissenschaft, besonders wenn sie noch in den Kinderschuhen steckt, mit der poetischen Vorstellungskraft zusammenarbeiten. Der Roman *Giacinta* von Capuana hat den gleichen Ausgangspunkt wie Zolas Romane. Es geht darum, eine Antwort auf ein Problem zu geben, das als wissenschaftliches Problem betrachtet werden kann, nämlich die Reaktion eines Organismus auf eine Läsion, die durch die vorzeitige Entdeckung der Sexualität verursacht wurde. Es ist bemerkenswert, dass die Rolle des wissenschaftlichen Beobachters von Capuana mit der des Chors in der griechischen Tragödie verglichen wird, was auf die Bedeutung verweist, die der Literatur trotz der der Wissenschaft offiziell zugeschriebenen Hegemonialität beigemessen wird. Es wird somit erkennbar, dass beide Autoren in ihrer ästhetischen Praxis über die Prinzipien ihrer Theorie hinausgehen und das Bild einer äußerst komplexen Beziehung zwischen Wissenschaft und Literatur zeichnen.

3. Der dritte Teil des Buches versammelt Untersuchungen, die das Verhältnis von Literatur und Gedächtnis erhellen. Ausgehend von der Bedeutung der *ars memoriae* in Dantes *Commedia*, wie sie von Yates, Weinrich und anderen nachgewiesen wurde, versucht die Studie »Schmerzgedächtnis in Dantes *Commedia*«, die Rolle des Schmerzes im Kontext der memoriellen Architektur des Textes herauszuarbeiten. Es ist das Gedächtnis des Schmerzes, das die Kontinuität zwischen dem erzählenden und dem erlebenden Ich garantiert. Der Schmerz, an den sich der Erzähler erinnert, wird dadurch verursacht, dass er die körperlichen Leiden der verdammten Seelen miterlebt, die aus materiellen und immateriellen Anteilen bestehen und deren Schmerz als ein Gedächtniszeichen betrachtet werden kann, das auf ihre Sünden hinweist. Durch die Erinnerung an die Seelen, denen Dante begegnet ist, und ihre Geschichte, das heißt durch die Erinnerung an den Schmerz als Zeichen der Erinnerung, verbindet Dantes Text mehrere Ebenen des Schmerzgedächtnisses. Wie eine detaillierte Analyse von zwei Gesängen (*Inf.* XIII und XVI) zeigt, ist der Schmerz ein Mittel des Erkenntnisgewinns. Er trägt dazu bei, das in der Hölle vorhandene statische Gedächtnissystem in ein dynamisches textuelles Gedächtnissystem zu verwandeln. Die Gedächtnisfunktion von Dantes *Commedia* beruht somit auf folgender Abfolge: kollektives Gedächtnis – Begegnung in der Hölle – Erinnerung an die Begegnung mittels des Textes.

Am Beispiel von Ugo Foscolos Gedicht *Dei Sepolcri* wird der Zusammenhang von »Tod und Gedächtnis in der italienischen Romantik« untersucht. Die Romantik lässt sich als literarische Reaktion auf den durch die Revolution von 1789 ausgelösten fundamentalen historischen Umbruch deuten. Die Krise des modernen Subjekts und der modernen Gesellschaft ist hier erstmals symptomatisch belegbar. Eine besonders wichtige Folgerscheinung der Revolution war die durch das Dekret vom 23. Prairial des Jahres XII (12. Juni 1804) festgelegte Neuordnung des Begräbnisritus. Das Dekret, das seit dem 5. September 1806 auch in Italien gültig war, verbietet einerseits die Beerdigung von Toten in Kirchen und innerhalb der Stadtgrenzen und schreibt andererseits die Trennung von Grab und Grabinschrift vor. Gegen diese Ausgrenzung des Todes und den damit verbundenen Gedächtnisverlust wendet sich emphatisch Foscolos *Dei Sepolcri*. Im Rückgriff auf die antike Dichtung, die sich der Sprecher zum Vorbild nimmt, formuliert der Text den unhintergehbaren Zusammenhang von Tod und Gedächtnis: Die Dichtung beruht auf der vorgängigen Zerstörung dessen, was sie dem kulturellen Gedächtnis anheimgibt. Die weitreichenden Implikationen dieser Erkenntnis werden durch eine eingehende Lektüre der *Sepolcri* unter Einbeziehung anderer zeitgenössischer Texte herausgearbeitet.

Die anschließenden Beiträge sind Autoren des 20. Jahrhunderts gewidmet, die sich mit den Problemen der Erinnerung an die Katastrophen dieses Jahrhunderts und den daraus resultierenden Herausforderungen an das literarische Schreiben auseinandersetzen. Zunächst werden »Semiotische Probleme des Schreibens über Konzentrationslager« am Beispiel von Primo Levi und Jorge Semprún erörtert. Ausgehend von der häufig von Zeugen und Überlebenden thematisierten Schwierigkeit, über die Gräueltaten der Konzentrationslager sprachlich angemessen zu kommunizieren, wird hier versucht, auf semiotischer Basis zu beschreiben, wie die Kommunikation tatsächlich funktioniert und welche Hindernisse sie zu überwinden hat. Der Fokus wird, im Rückgriff auf das bekannte Kommunikationsmodell von Jakobson, auf die expressive, die referentielle sowie die metasprachliche und poetische Sprachfunktion gelegt. Die expressive Funktion ist dadurch beeinträchtigt, dass die Überlebenden ein schweres Trauma erlitten haben, welches vielfach die Möglichkeit des Sprechens unterdrückt und somit Verdrängung erforderlich macht; allerdings zeigt sich auch, dass eine Wiederkehr des Verdrängten nach einer gewissen Latenzzeit das Sprechen ermöglichen kann. Die referentielle Sprachfunktion wird durch das Fehlen eines gemeinsamen Kontextes behindert, da die

Überlebenden der Konzentrationslager eine verschwindend kleine Minderheit in der Nachkriegsgesellschaft bildeten. Ein von Autoren wie Primo Levi und Jorge Semprún eingeschlagener Weg, über das Unsagbare dennoch zu sprechen, ist die metasprachliche Reflexion (ein Wort wie *Hunger* bedeutet im Lager nicht dasselbe wie in der Freiheit) und die Nutzbarmachung der poetischen Funktion durch intertextuelle Bezüge zu Autoren wie Baudelaire oder Dante. Am Beispiel des Kapitels »Il canto di Ulisse« aus Primo Levis *Se questo è un uomo* wird gezeigt, wie Levi den XXVI. Gesang von Dantes *Inferno* verwendet, um die radikale Fremdheit des Lagers für diejenigen, die es nicht von innen kennen, durch ein Analogieverfahren erahnbar werden zu lassen.

In Claude Simons Romanen werden, wie im Beitrag »Intermedialität und Gedächtnis bei Claude Simon« dargelegt wird, Gedächtnis und Erinnerung – einerseits in individueller, andererseits in überindividueller Form – auf der Ebene der Darstellungsformen problematisiert, indem intermediale Bezüge hergestellt und dazu funktionalisiert werden, dass die auf der Handlungsebene häufig zur Supplementierung des Gedächtnisses verwendeten (pikturalen) Medien die Selbstbezüglichkeit der Texte unterstreichen. Wie Simon in seinem programmatischen Artikel »La fiction mot à mot« ausführt, dient seiner anti-mimetischen Poetik die Malerei als Modell, weil sie früher als die Literatur eine am Material orientierte, auf »qualitativen« Relationen beruhende Ästhetik entwickelt habe. Ausgehend von diesen Überlegungen wird anhand von zwei Beispielen aus *La Bataille de Pharsale* (dem »Lexique«-Eintrag »César« und dem Mac Cormick-Mähdrescher) demonstriert, mit welchem Facettenreichtum in Simons narrativer Praxis der Zusammenhang von Intermedialität und Gedächtnis vorgeführt wird und welche poetologischen Schlussfolgerungen sich daraus ergeben.

Der Beitrag »Das Schreiben des Nicht-Erlebten. Georges Perec und Patrick Modiano« widmet sich der Frage, welche literarischen Darstellungsmöglichkeiten von Schriftstellern genutzt werden können, die nicht selbst unmittelbare Opfer der Deportation waren, aber durch familiäre Bindungen mittelbar davon betroffen sind. Am Beispiel von Georges Perecs autobiographischem Roman *W ou le souvenir d'enfance* und von Patrick Modianos Rekonstruktionsversuch *Dora Bruder* wird gezeigt, mit welchen Mitteln eine Geschichte erzählt wird, die eigentlich nicht erzählbar ist, weil die eigene Anschauung fehlt und kaum Dokumente vorhanden sind. Perec sucht die unter dem Zeichen von Krieg, Besatzung und Deportation stehende, vergessene eigene Kindheit durch einen fragmentarischen Erin-

nerungstext ebenso wie durch eine als Allegorie des *univers concentrationnaire* lesbare Fiktion einzuholen. Modiano unternimmt es, ausgehend von einer Zeitungsmeldung das Schicksal eines im Jahr 1941 verschwundenen jüdischen Mädchens, welches in einem ihm aus Kindheitstagen vertrauten Pariser Stadtviertel lebte, zu rekonstruieren. In beiden Fällen wird das eigene Vorgehen von einer Metaebene aus in seiner Brüchigkeit und Problematik kommentiert. Die Texte loten mit unterschiedlichen Mitteln literarischer Stilisierung die Schwierigkeiten des Sprechens über die Vernichtung aus und ermöglichen einen Blick in den Abgrund des Grauens, weniger indem sie etwas sagen, als vielmehr indem sie in ihr Zentrum das (Ver-)Schweigen stellen.

Der abschließende Beitrag untersucht den Zusammenhang von »Reenactment und Erinnerung bei Patrick Modiano«. Der von Robin G. Collingwood geprägte Begriff des Reenactment wird heute häufig verwendet, um bestimmte performative Praktiken der Populärkultur zu beschreiben, kann aber auch, so Collingwood, für das Schreiben einer Autobiographie verwendet werden, indem der Autobiograph vor seinem inneren Auge sein vergangenes Leben reaktualisiert und sich damit seine früheren Gedanken und Empfindungen wieder aneignet. Dabei kommt es insofern zu einer Ambivalenz, als die Distanz zwischen Gegenwart und Vergangenheit zugleich aufgehoben und aufrechterhalten wird. Bei Modiano gibt es Passagen, in denen der Ich-Erzähler mithilfe eines Reenactments versucht, Elemente der Geschichte wie auch der Vorgeschichte seines eigenen Lebens zu begreifen und sich (wieder) anzueignen. So sucht er etwa in *Livret de famille* eine Pariser Straße auf, in der in den 1930er Jahren seine Großmutter wohnte, und versucht, durch das wiederholte Abschreiten dieser Straße in alle Richtungen einen Eindruck von den damaligen Verhältnissen zu bekommen. In einer anderen Episode betritt der Erzähler eine zur Vermietung angebotene Wohnung, in der er als Kind selbst gelebt hatte, und evoziert, ausgehend von der räumlich-physischen Beschaffenheit dieser Wohnung, die eigene Vergangenheit. In dem Rekonstruktionsversuch *Dora Bruder* wendet Modiano ebenfalls Formen des Reenactment an, um der sich entziehenden Präsenz dieses Lebens habhaft zu werden.

Die hier versammelten Beiträge werfen somit Schlaglichter auf die drei im Zentrum stehenden Konzepte – Fiktion, Wissen, Gedächtnis – und wollen einen theoretisch fundierten Beitrag zum Verständnis dessen leisten, was wir als Literatur bezeichnen. Die aufgerufenen Modelle werden im Hinblick auf ihre Leistungsfähigkeit für die Interpretation literarischer Texte befragt, wobei sich nicht selten eine Wechselwirkung zwischen Lite-

Einleitung

raturtheorie und literarischer Praxis ergibt. In allen Fällen geht es darum zu zeigen, welcher Mehrwert sich ergibt, wenn der Zugriff auf den Gegenstand der Literaturwissenschaft mit theoretischem Bewusstsein erfolgt.

I. Angewandte Fiktionstheorie

Fiktion und Autopoiesis

Überlegungen zum epistemischen Status der Literatur am Beispiel von *Don Quijote*

In memoriam Eckhard Höfner (1944–2010)

Einleitung

Die poetische Fiktion steht seit Platon unter gravierendem Verdacht. Der Philosoph Sokrates weist dem Rhapsoden Ion nämlich im gleichnamigen Dialog nach, dass er, der behauptet, Homer besser als alle anderen zu verstehen und damit auch die in Homers Epen behandelten Wissensgebiete zu beherrschen, im Grunde gar nichts weiß – zumindest weniger als etwa der Wagenlenker, der Arzt oder der Feldherr in seinem jeweiligen Fachgebiet. Im 10. Buch der *Politeia* (604–605) wird von Sokrates alsdann begründet, weshalb die Dichter im idealen Staat nichts zu suchen haben: Ihre Werke sind nämlich (a), »gegen die Wahrheit gehalten, wertlos«, weil sie als Nachahmungen von Seiendem vom Reich der Ideen in zweifachem Grade entfernt sind; und sie sind (b) tadelnswert, weil sie die niederen Regungen der Seele darstellen und nicht die edlen.¹ Heinz Schlaffer hat den bei Platon virulenten Konflikt zwischen Philosophie und Poesie als Indiz eines historischen Ablösungs- und Ausdifferenzierungsprozesses gedeutet: »Der Philosoph enterbt den Dichter, indem er ihm die Fähigkeit abspricht, Wissen zu überliefern; das Zeugnis der Musen erkennt er nicht mehr an. Damit verliert die Poesie ihre soziale Aufgabe, Lehre und Weisheit zu sein, an die Philosophie der Gebildeten und an die Religion des Volkes.«² Poetische Fiktion und Episteme stehen somit seit Platon in einem grundlegenden Gegensatz zueinander; erstere wird durch letztere delegitimiert.

In der Geschichte der abendländischen Dichtung zeigt sich immer wieder die schwere Belastung dieser Hypothek. Weil die poetische Fiktion keine Wahrheit im philosophischen – oder modern gesprochen: im wis-

1 Platon, *Der Staat*, in: *Sämtliche Dialoge*, hg. u. übers. v. Otto Apelt, Bd. 5, Leipzig 1923, unveränderter Nachdruck: Hamburg 1998, S. 404.

2 Heinz Schlaffer, *Poesie und Wissen. Die Entstehung des ästhetischen Bewußtseins und der philosophischen Erkenntnis*, Frankfurt a. M. ²2005 (¹1990), S. 21.

senschaftlichen – Sinne enthält (vgl. den alten Topos »Dichter lügen«), unterliegt sie einem besonderen Rechtfertigungszwang.³ Dies gilt vor allem für den Roman, dessen »systematisch legitime Stelle in unserer traditionellen Ästhetik« nach einer These von Hans Blumenberg durch das Fortwirken des Platonismus in der abendländischen Ästhetik infrage gestellt wird, was den Roman »zu einer *Gattung des schlechten ästhetischen Gewis-*

-
- 3 Auch in der zeitgenössischen Fiktionstheorie findet man noch vereinzelte Reflexe der platonischen Auffassung, insbesondere bei Searle, dem zufolge ein behauptender Sprechakt im Rahmen eines fiktionalen Textes nicht die zum Gelingen des Sprechaktes erforderlichen Regeln erfüllt, nämlich (1) die wesentliche Regel (»Wer etwas behauptet, legt sich auf die Wahrheit der ausgedrückten Proposition fest.«), (2) die Vorbereitungsregeln (»Der Sprecher muß in der Lage sein, Belege oder Gründe für die Wahrheit der ausgedrückten Proposition anzuführen.«), (3) eine Art kommunikativer Relevanzregel (»Die Wahrheit der ausgedrückten Proposition darf im Äußerungskontext nicht sowohl für den Sprecher als auch für den Hörer offensichtlich sein.«), (4) die Aufrichtigkeitsregel (»Der Sprecher legt sich auf die Überzeugung fest, dass die ausgedrückte Proposition wahr ist.« – alle Zitate bei John R. Searle, »Der logische Status fiktionaler Rede«, in: Maria E. Reicher (Hg.), *Fiktion, Wahrheit, Wirklichkeit*, Paderborn 2007, S. 21–36, hier S. 25). Als platonisches Erbe lässt sich die programmatische Fixierung auf Wahrheit deuten: In jeder der von Searle formulierten Regeln kommt explizit der Wahrheitsbegriff vor. Da nun aber eine fiktionale Behauptung von einer nicht-fiktionalen formal nicht zu unterscheiden ist, kommt Searle in die Verlegenheit, dass er den fiktionalen Sprechakt nur mittels großer argumentativer Verrenkungen beschreiben kann, etwa indem er sagt: »Die vorgegebenen Vollzüge illokutionärer Akte, die das Schreiben eines fiktionalen Werkes konstituieren, bestehen im tatsächlichen Vollzug von Äußerungsakten, mit der Intention, jene horizontalen Konventionen in Kraft treten zu lassen, welche die gewöhnlichen illokutionären Festlegungen der Äußerungen außer Kraft setzen.« (Ebd., S. 30) Genette hat in seiner Kritik an Searle gezeigt, dass das Hauptproblem seines Ansatzes die Nicht-Unterscheidung zwischen textexternem Autor und textinternen Sprechinstanzen (Erzähler, Figuren) ist (Gérard Genette, *Fiction et diction*, Paris 1991, S. 46ff.). Diese Nicht-Unterscheidung ist ursächlich für Searles Annahme, dass eine Behauptung im Rahmen eines fiktionalen Textes neben der Tatsache, dass es sich um eine unechte, eine Als-ob-Behauptung handelt (weil ja die Regeln für das Gelingen eines deklarativen Sprechaktes nicht erfüllt sind und die fiktionale Behauptung daher nur so tut, als wäre sie eine echte Behauptung), nicht zugleich noch etwas anderes sein könne, nämlich die Grundlage eines fiktionalen Sprechaktes. Dazu sagt Genette: »Produire des assertions feintes (ou feintes de produire des assertions) ne peut donc pas exclure *a priori* qu'en les produisant (ou en feignant de les produire) on accomplisse réellement un autre acte, qui est de produire une fiction.« (Dass man fingierte Aussagen hervorbringt [oder dass man fingiert, man brächte Aussagen hervor], kann somit nicht von vornherein ausschließen, dass man durch ihr tatsächliches (oder vorgebliches) Hervorbringen in Wirklichkeit einen anderen Sprechakt vollzieht, der darin besteht, eine Fiktion zu erzeugen.) (S. 48f.) Zur pragmatischen Analyse des fiktionalen Diskurses als einer Als-ob-Handlung siehe Rainer Warning, »Der inszenierte Diskurs. Bemerkungen zur pragmatischen Relation der Fiktion«, in: Dieter Henrich/Wolfgang Iser (Hg.), *Funktionen des Fiktiven*, München 1983, S. 183–206.

sens werden ließ, deren Überwindung oder deren Assimilation an andere legitime Gattungen die kaum je verstummende Forderung wurde«. ⁴

Dieses »schlechte ästhetische Gewissen« zeigt sich in besonders virulenter Weise in solchen Texten, die den Gegensatz von Fiktion und Nicht-Fiktion direkt zum Thema und zum Bestandteil ihrer Struktur machen. Hier ist zum einen an Stendhals *Le Rouge et le Noir* und Flauberts *Madame Bovary* zu denken, musterbildende Vertreter des modernen, wirklichkeitsdarstellenden ⁵ Romans. Beide Texte sind geprägt durch das Spannungsverhältnis zwischen der Kritik an der literarischen Fiktion und der von ihr ausgehenden Faszination. Zum anderen ist auf das sehr viel ältere Paradigma des komischen Anti-Romans zu verweisen, dem Texte wie *Don Quijote* von Cervantes, *Tristram Shandy* von Sterne, *Jacques le Fataliste* von Diderot oder *Siebenkäs* von Jean Paul angehören. Die komischen Anti-Romane, die einen wesentlichen Strang in der Geschichte des modernen Romans bilden, zeigen, indem sie die Fiktion in der Fiktion selbst zur Darstellung bringen, worin die Möglichkeiten der Fiktion im Verhältnis zur Episteme bestehen.

Einige dieser Möglichkeiten möchte ich im Folgenden anhand des *Don Quijote* genauer untersuchen. ⁶ Es geht mir dabei nicht darum, den literarischen Text primär oder gar ausschließlich als eine Manifestation oder einen Indikator epistemischer Voraussetzungen zu interpretieren und damit seinen literarischen Eigenwert zu negieren. Ich betreibe also keine Diskursanalyse im Foucault'schen Sinne, wenngleich ich natürlich an diskursanalytische Studien zu *Don Quijote* dankbar anknüpfen kann. Stattdessen ist es mein Anliegen, danach zu fragen, wie im *Don Quijote* das für Literatur seit jeher konstitutive Oppositionspaar Fiktion vs. Episteme korreliert und inszeniert wird und welche Bedeutungseffekte sich daraus ergeben. Die Ergebnisse dieser Analyse sollen dann Aufschluss über den epistemischen Status der Literatur geben. Als zur Beschreibung der Spezi-

4 Hans Blumenberg, »Wirklichkeitsbegriff und Möglichkeit des Romans«, in: Hans Robert Jauß (Hg.), *Nachahmung und Illusion*, München 1964, S. 9–27, hier S. 16 (Hervorh. im Text).

5 Zur intrikaten Problematik der Wirklichkeitsdarstellung im französischen Roman des 19. Jahrhunderts vgl. die grundlegende, epistemologisch informierte Darstellung bei Eckhard Höfner, *Literarität und Realität. Aspekte des Realismusbegriffs in der französischen Literatur des 19. Jahrhunderts*, Heidelberg 1980.

6 Vgl. komplementär hierzu den Beitrag »Jean Pauls Romane als Paradigmen der Verschränkung von Realität und Fiktion«, im vorliegenden Band, S. 69–94.

fik des *Don Quijote* besonders nützlich wird sich der Begriff der Autopoiesis (im Sinne von Maturana, Varela und Luhmann) erweisen.⁷

1. Die epistemische Ambivalenz der Fiktion im *Don Quijote*

Im Prolog des *Don Quijote* sagt der Erzähler über die Intention seines Textes, dass es ihm vor allem darum zu tun sei, die Leser vor der Gefährlichkeit der wirklichkeitsfremden Ritterromane, vor deren »fabulosos disparates«, zu warnen. So richtet ein im Prolog zitierter anonymer Freund folgende Worte an den Erzähler: »esta vuestra escritura no mira a más que a deshacer la autoridad y cabida que en el mundo y en el vulgo tienen los libros de caballerías«. ⁸ Der Text schreibt sich also selbst ein didaktisch-moralisches Ziel zu, welches im Einklang mit der Wissens- und Diskursordnung seiner Zeit steht, in der literarische Texte einerseits unterhaltsam, andererseits belehrend sein sollen – eine letztlich auf das Horazische *prodesse et delectare* zurückführbare Auffassung.⁹

Die Kritik an den Ritterromanen erfolgt nun im *Quijote* bekanntlich dadurch, dass ein Protagonist inszeniert wird, der zum Opfer seiner eige-

7 Der Begriff *Literatur* wird im vorliegenden Zusammenhang nicht weiter problematisiert. Dass man ihn nicht ohne Weiteres ahistorisch verallgemeinern kann, ist allseits bekannt. Vgl. hierzu Thomas Klinkert, *Einführung in die französische Literaturwissenschaft*, Berlin ²2017, S. 20–34.

8 Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, hg. v. Martín de Riquer, Barcelona 1990, S. 18 (diese Ihre Schrift zielt nur darauf ab, die Autorität und den Stellenwert in Zweifel zu ziehen, den in der Welt und beim Volk die Ritterbücher besitzen).

9 Zu den historischen Bedingungen dieser Wissensordnung vgl. Hans-Jörg Neuschäfer, »Selbstbestimmung und Identität im *Don Quijote*. Das Zusammenspiel von Haupthandlung und eingeschobenen Geschichten«, in: Wolfgang Matzat/Bernhard Teuber (Hg.), *Welterfahrung – Selbsterfahrung. Konstitution und Verhandlung von Subjektivität in der spanischen Literatur der frühen Neuzeit*, Tübingen 2000, S. 293–303, hier S. 296: »[...] unter dem wachsenden Mißtrauen der kirchlichen Autorität konnte der Roman dem Frivolitäts-, ja dem Heterodoxie-Verdacht (und damit dem Verbot) nur dann entgehen, wenn er die Unterhaltung mit Belehrung und das Vergnügen mit moralischer Reflexion verband.« Um ein weiteres zeitgenössisches Beispiel zu nennen, sei hier auf Mateo Alemáns *Guzmán de Alfarache* verwiesen, dessen Textstruktur geradezu programmatisch in zwei Teile zerfällt: die pikareske Handlung (*delectare*) und die diese quantitativ überwuchernden moralisierenden Kommentare und Reflexionen des Erzählers (*prodesse*), welche zu ersteren allerdings insofern in einem widersprüchlichen Verhältnis stehen, als die in den Kommentaren und Reflexionen formulierten moralischen Regeln und Maximen vom Handlungsverlauf weitgehend konterkariert werden – zumindest auf der paradigmatischen Ebene des Textes.

nen Lesesucht wird.¹⁰ Er glaubt vorbehaltlos an die Wahrheit und Wirklichkeit dessen, was in den Büchern geschrieben steht, wobei er weder einen Unterschied zwischen Fiktion und Geschichtsschreibung noch einen solchen zwischen Büchern und Wirklichkeit anerkennt. Die von Don Quijote über alles geliebten Ritterbücher haben für ihn nicht fiktionalen, sondern epistemischen Status. Was er in den Büchern gelesen hat, versucht er folgerichtig in seiner Wirklichkeit nachzuerleben. Er wird dadurch zum komisch-grotesken Nachfolger seiner Helden Roland, Amadís de Gaula und vieler anderer. Seiner Weltwahrnehmung fehlt die Fähigkeit, kategoriale Differenzen wie diejenige zwischen Fiktion und Wirklichkeit zu erkennen; sie steht im Zeichen der Ähnlichkeit, der universellen Analogie und der motivierten Zeichen.

Michel Foucault hat Don Quijote daher als »le héros du Mème« bezeichnet.¹¹ Er unterziehe die Welt einer Lektüre, deren Ziel es sei, die auf der epistemischen Ebene verlorengewangene Ähnlichkeit wiederzugewinnen, das Auseinandertreten von Sprache und Welt, von Zeichen und Dingen rückgängig zu machen. Insofern lasse sich der laut Foucault um 1600 einsetzende Umbruch von der Episteme der Ähnlichkeit hin zur Episteme der Differenz und der Repräsentation am Roman des Cervantes ablesen. Als »héros du Mème« verkörpert Quijote für Foucault demnach die Episteme der Renaissance, während seine Umwelt bereits im Zeichen der Episteme des klassischen Zeitalters lebe. Aus diesem epistemisch fundierten Widerspiel zwischen dem Helden und seiner Umwelt gewinne der Roman sein Thema. Foucault nimmt hier, wie man sieht, die literarische Fiktion als Belegmaterial für seine Diskursarchäologie in Anspruch. Diese Vorgehensweise, die ja in der Wissenschaft durchaus namhafte Vorbilder hat (man denke insbesondere an Sigmund Freud),¹² setzt voraus, dass sich in literarischen Texten außerliterarisches Wissen sedimentieren kann, dass al-

10 Carlos Fuentes liest den *Don Quijote* als grundlegende Kritik der Lektüre, die sich mit einer Kritik der literarischen Produktion verbinde: »Cervantes [...] es el primer novelista que radica la crítica de la creación dentro de las páginas de su propia creación, *Don Quijote*. Y esta crítica de la creación es una crítica del acto mismo de la lectura.« (*Cervantes o la crítica de la lectura*, México 1976, S. 32f. – Cervantes [...] ist der erste Romanautor, der die Kritik an dem von ihm selbst Geschaffenen auf den Seiten desselben verankert, im *Don Quijote*. Und diese Kritik am eigenen Schaffen ist eine Kritik am Leseakt.) Hier zeigt sich die komplexe Selbstreferentialität des Romans.

11 Michel Foucault, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris 1966, S. 60.

12 Freud hat nicht nur den für die Psychoanalyse zentralen Begriff des Ödipus-Komplexes aus der Literatur abgeleitet, sondern auch den Begriff des Unheimlichen in einer Aus-

so Fiktion und Episteme, anders als Platon es nahelegt, nicht in Opposition zueinander stehen.¹³

Bernhard Teuber knüpft an Foucault an, zeigt aber in seiner Interpretation der Episode von der Höhle des Montesinos (II, 22), dass Quijote der Episteme der Ähnlichkeit nicht unreflektiert und unmittelbar verhaftet bleibt, sondern dass die »Signaturen einer ähnlichen Semiotik immer schon durch den Reflexionsprozeß seiner [sc. Quijotes] subjektiven Imagination hindurch angeeignet und transformiert worden sind«. ¹⁴ Bei Quijote verbinde sich die Wahrheitssuche im Zeichen der Ähnlichkeit mit einer modernen Subjektivität, die ihr Korrelat in der ästhetischen Erfahrung habe. Don Quijotes Kommentar über die Höhle des Montesinos, so Teuber, »steuert nichts zum aktuellen Wissen über die Welt bei, wie dies sein Urheber irrigerweise glaubt, aber er bewahrt für den Zuhörer eine ästhetische Faszinationskraft, weil er sich unter Absehung von Wahrheitsansprüchen an der vorgetragenen Erzählung zu erfreuen vermag«. ¹⁵

Wenn man Teubers These zuspitzt, so ist der *Don Quijote* also nicht, wie es vordergründig den Anschein hat, eine Kritik an der Fiktion, sondern im Gegenteil eine Apologie der Fiktion und der durch sie ermöglichten ästhetischen Erfahrung, die sich jenseits des Epistemischen situiert. Es wäre im Übrigen, so möchte ich hinzufügen, auch sehr verwunderlich, wenn ein Autor 1000 Seiten lang in stets neuen Anläufen vor den Gefahren der literarischen Fiktion zu warnen versuchte. Ein Text, der sich in dieser plattsatirischen Intention erschöpfte, wäre ziemlich bald schon sehr langweilig und eindimensional, und das kulturelle Gedächtnis hätte ihn mit Sicherheit nicht seit nunmehr über 400 Jahren bewahrt und tradiert.

einandersetzung mit E. T. A. Hoffmanns *Der Sandmann* entwickelt. Vgl. auch seine Schrift *Der Wahn und die Träume in W. Jensens* Gradiva (in: *Studienausgabe*, hg. v. Alexander Mitscherlich et al., Bd. 10, Frankfurt a. M. 1969, S. 9–85) in der er Probleme des Unbewussten an einem literarischen Text illustriert.

13 Foucault definiert Wissen als »ensemble d'éléments, formés de manière régulière par une pratique discursive« (*L'archéologie du savoir*, Paris 1969, S. 238). Eine »pratique discursive« kann sich in medizinischen Fachbeiträgen, in Verwaltungsvorschriften, aber auch in literarischen und philosophischen Texten manifestieren. Zum Zusammenhang von literarischer Fiktion und Episteme im Sinne Foucaults vgl. auch Klaus W. Hempfer, »Ariosts *Orlando Furioso*. Fiktion und Episteme«, in: Hartmut Boockmann et al. (Hg.), *Literatur, Musik und Kunst im Übergang vom Mittelalter zur Neuzeit*, Göttingen 1995, insbes. S. 47–50, sowie die Beiträge im zweiten Teil des vorliegenden Bandes.

14 Bernhard Teuber, *Sprache – Körper – Traum. Zur karnevalischen Tradition in der romanischen Literatur aus früherer Neuzeit*, Tübingen 1989, S. 275.

15 Ebd., S. 276.

Ich möchte im Folgenden in Anknüpfung an Teuber anhand der Kapitel 32 bis 35 des ersten Teils des *Don Quijote* die Komplexität des Verhältnisses von Fiktion und Episteme weiter untersuchen. Dabei möchte ich im Unterschied zu Teuber mein Augenmerk besonders auf jene Textstellen richten, in denen der Fiktion selbst, von der Teuber sagt, sie verzichte auf Wahrheitsanspruch, eine epistemische Funktion zugesprochen wird. Im Mittelpunkt der Kapitel 32 bis 35 des ersten Teils steht die »Novela del curioso impertinente«, eine relativ lange und – im Gegensatz etwa zu den Erzählungen von Grisóstomo/Marcela, Cardenio/Luscinda, Dorotea/Fernando und dem Gefangenen¹⁶ – von der Haupthandlung unabhängige Erzählung zweiten Grades, deren Text man in einem Bücherkoffer entdeckt. Dieser Koffer befindet sich im Besitz eines Gastwirts, bei dem Quijote und seine Begleiter nach dem Aufenthalt in der Sierra Morena eingekehrt sind. Der Wirt glaubt ähnlich wie Don Quijote bedingungslos an die Wahrheit des geschriebenen Wortes, ist also eine Art Doppelgänger des Protagonisten. Im Gespräch mit dem Pfarrer (Kap. 32) geht es um »los libros de caballerías«, welche der Wirt nicht weniger liebt als sein Bruder im Geiste Don Quijote.

In diesem Gespräch wird insbesondere die Opposition erfundene vs. wahre Geschichten hervorgehoben. Während der Wirt alles, was geschrieben wurde, in gleicher Weise für wahr hält, macht der Pfarrer einen Unterschied zwischen der historiographischen und der fiktionalen Darstel-

16 Zu den »novelas intercaladas« im *Quijote* vgl. unter anderem Georges Güntert, »*El Curioso impertinente*, novela clave del *Quijote*«, in: Manuel Criado de Val (Hg.), *Cervantes, su obra y su mundo*, Madrid 1981, S. 783–788; Hans-Jörg Neuschäfer, »*El Curioso impertinente* y la tradición de la novelística europea«, in: *Nueva Revista de Filología Hispánica* 38 (1990), S. 605–620 und ders., »Selbstbestimmung und Identität im *Don Quijote*. Das Zusammenspiel von Haupthandlung und eingeschobenen Geschichten«, Joachim Küpper, »Die *novelas intercaladas* in Cervantes' *Quijote*«, in: *Romanistisches Jahrbuch* 52 (2001), S. 387–421. Alle Autoren betonen den strukturellen Sonderstatus der »Novela del curioso impertinente«, der sich zum einen aus der diegetischen Diskontinuität der Erzählung in Bezug auf die Haupthandlung ergibt, zum anderen aus zahlreichen thematischen Bezügen zu derselben. Die wichtigste thematische Korrespondenz zwischen dem »Curioso impertinente« und der Haupthandlung ist zweifelsohne die partielle Äquivalenz zwischen Anselmo und Quijote: »De la misma forma que Don Quijote, Anselmo se inspira en un modelo ideal y toma como base de su concepción de la virtud un santo heroísmo resistente a todas las tentaciones.« (Neuschäfer, »*El Curioso impertinente* y la tradición de la novelística europea«, S. 611 – Ebenso wie Don Quijote orientiert Anselmo sich an einem idealen Modell und legt seiner Auffassung von Tugend einen heiligen, allen Verführungen widerstehenden Heroismus zugrunde.) Dies erlaubt es, Aussagen, die sich aus einer Interpretation des »Curioso impertinente« ergeben, auch auf den Gesamttext zu beziehen, was im Folgenden geschehen soll.

lung von ritterlichen Helden. Die Fiktion wird vom Pfarrer aufgrund ihres fehlenden Wahrheitsgehaltes abgewertet und ihr wird die Funktion des bloßen Zeitvertreibs zugewiesen.¹⁷ Die Opposition erfunden vs. wahr wird durch die Bücher *Don Cirongilio de Tracia* und *Felixmarte de Hircania* einerseits sowie *Historia del Gran Capitán Gonzalo Hernández de Córdoba* andererseits markiert. Dabei ist zu bedenken, dass der zuletzt genannte Held in einem Zusammenhang mit der im Anschluss an das Literaturgespräch vom Pfarrer in Abwesenheit Don Quijotes vorgelesenen »Novela del curioso impertinente« steht. So heißt es am Ende des 35. Kapitels, dass Lotario, eine der Hauptfiguren dieser Novelle, in einer Schlacht gefallen sei, die zwischen Monsieur de Lautrec und eben jenem Gran Capitán Gonzalo Fernández (beziehungsweise Hernández) de Córdoba im Königreich Neapel stattgefunden habe. Diese Schlacht¹⁸ situiert die »Novela« in einer historischen Zeit, die ca. 100 Jahre vor dem Erscheinen des *Don Quijote* liegt. Damit ist ein wichtiger Aspekt dieser eingeschobenen Erzählung benannt, nämlich der einer in historischer Wahrheit eingebetteten Geschichte.

Auf der anderen Seite ist diese Geschichte eine fiktive, die ihren Ausgang von einer Episode des *Orlando Furioso* nimmt, jenes berühmten komisch-phantastischen Epos, welches von Ludovico Ariosto in den ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts am Hof von Ferrara geschaffen wurde. Dieser Text, in dem in subtiler Ironie die seit dem Mittelalter bekannten Traditionen des Ritterromans und des Heldenepos miteinander verbunden werden,¹⁹ ist bekanntlich eines der Lieblingsbücher von Don Quijote; sein Held Roland wird von ihm immer wieder als vorbildhaft zitiert und

17 »Mirad, hermano – tornó a decir el cura –, que no hubo en el mundo Felixmarte de Hircania, ni don Cirongilio de Tracia, ni otros caballeros semejantes que los libros de caballerías cuentan, porque todo es compostura y ficción de ingenios ociosos, que los compusieron para el efeto que vos decís de entretener el tiempo [...]« (*Don Quijote*, S. 343) (Ihr müsst bedenken, Bruder – sagte nun wiederum der Pfarrer –, dass es niemals auf der Welt einen Felixmarte de Hircania gab und auch keinen Cirongilio de Tracia ebenso wenig wie andere solche Ritter, von denen uns die Ritterbücher berichten, denn all das wurde von müßigen Geistern erfunden und erdichtet, mit dem Wirkziel, wie Ihr selbst sagt, dass man sich die Zeit damit vertreibe [...].)

18 Cervantes, *Don Quijote*, S. 390. Im Kommentar von Martín de Riquer wird die Schlacht als die »batalla de Ceriñola [sc. Cerignola]« identifiziert, welche am 28. April 1503 in Apulien stattgefunden hat.

19 Zur Stellung des *Orlando Furioso* in der Geschichte des vormodernen Romans vgl. Karlheinz Stierle, »Die Verwilderung des Romans als Ursprung seiner Möglichkeit«, in: Hans Ulrich Gumbrecht (Hg.), *Literatur in der Gesellschaft des Spätmittelalters*, Heidelberg 1980, S. 253–313, hier S. 297–310.

imitiert.²⁰ Der *Furioso* wird nun auch im hier interessierenden Zusammenhang genannt, als es um einen Test geht, den eine Figur vornimmt, nämlich den Test auf die Treue der Ehefrauen («la prueba del vaso»),²¹ den Rinaldo im *Furioso* jedoch klugerweise verweigert.²² Dieser Test ist der Kern, um den herum sich die Handlung des »Curioso impertinente« entfaltet.

Durch die Rahmung des »Curioso impertinente« – auf der einen Seite eine historische Einbettung, auf der anderen Seite der Verweis auf die Fiktion des *Orlando Furioso* – entsteht ein deutliches Spannungsverhältnis, welches die Ambivalenz der Einstellung gegenüber der Fiktion erkennbar werden lässt.²³ Die »Novela del curioso impertinente« ist sowohl eine Fiktion als auch eine Erzählung mit historischem Wahrheitsanspruch, und sie ist eine Erzählung, in der die Fiktion immer wieder auch in expliziter Weise thematisiert wird. So wird der *Furioso* von Lotario als »ficción poética« bezeichnet, die dennoch einen Wahrheitskern besitze: »tiene en sí encerrados secretos morales dignos de ser advertidos y entendidos e imitados.«²⁴ Mit diesem Verweis auf die literarische Fiktion des *Orlando Furioso*

20 Zu wichtigen strukturellen Übereinstimmungen zwischen *Don Quijote* und dem *Orlando Furioso* vgl. Margot Kruse, »Ariost und Cervantes«, in: *Romanistisches Jahrbuch* 12 (1961 [=1962]), S. 248–264. Auch die poetologischen Diskussionen über die »libros de caballerías« (Kap. 47 bis 50 des ersten Teils) verweisen, wie Klaus W. Hempfer, »Il dibattito sul ›romanzo‹ nel Cinquecento italiano e la teoria dei ›libros de caballerías‹ nel *Don Quijote*«, in: Javier Gómez-Montero/Bernhard König (Hg.), *Letteratura cavalleresca tra Italia e Spagna (da Orlando al Quijote)*, Salamanca 2004, S. 19–33 nachweist, auf den *Orlando Furioso*.

21 Cervantes, *Don Quijote*, S. 353.

22 Vgl. Ludovico Ariosto, *Orlando Furioso*, hg. v. Cesare Segre, Milano 1998 (¹1976), Gesänge XLII und XLIII.

23 Diese Ambivalenz wird auch auf der Figurenebene markiert. So kommentiert am Ende der Pfarrer den eben vorgelesenen Text mit folgenden Worten: »Bien [...] me parece esta novela; pero no me puedo persuadir que esto sea verdad; y si es fingido, fingió mal el autor, porque no se puede imaginar que haya marido tan necio, que quiera hacer tan costosa experiencia como Anselmo. Si este caso se pusiera entre un galán y una dama, pudiérase llevar; pero entre marido y mujer, algo tiene del imposible; y en lo que toca al modo de contarle, no me descontenta.« (Cervantes, *Don Quijote*, S. 390f. – Gut [...] erscheint mir diese Geschichte; aber ich kann nicht glauben, dass sie wahr ist; und wenn sie erfunden ist, hat der Autor sie schlecht erfunden, denn man kann sich nicht vorstellen, dass es einen so törichten Ehemann gäbe, der eine so kostspielige Erfahrung wie Anselmo machen wollte. Hätte dieser Fall sich zwischen einem Liebhaber und einer Dame ereignet, könnte es angehen; aber zwischen Ehemann und Ehefrau ist es ein Ding der Unmöglichkeit; was indes die Art und Weise des Erzählens betrifft, so bin ich nicht unzufrieden.) Drei Ebenen werden hier unterschieden: die Qualität des Erzählens, die Opposition wahr vs. erfunden und die Wahrscheinlichkeit des Erzählten.

24 Cervantes, *Don Quijote*, S. 353 (enthält moralische Geheimnisse, die Beachtung, Verständnis und Nachahmung verdienen).

versucht Lotario seinen eifersüchtigen Freund Anselmo davon abzubringen, dass er seine Frau unnötig auf die Probe stellt. Diese Doppelung – einerseits Fiktion (und implicite somit Wertlosigkeit), andererseits »secretos morales« – ist von zentraler Bedeutung, zeigt sie doch, dass in der Fiktion die Wahrheit, das Wissen, die Episteme verborgen sein kann. Fiktion als das zu Imitierende, als Rezeptwissen ist nun nicht schon epistemische Wahrheit im Sinne von Foucault, aber es ist doch immerhin ein Wissen, welches es wert ist, berücksichtigt zu werden, zumal seine Berücksichtigung einem viel Leid ersparen kann.

Nun kann man zwar sagen, dass sich das Rezeptwissen der Bücher im *Quijote* in der Regel als wirkungslos erweist. Quijote imitiert die Handlungsweisen der Helden seiner Ritterbücher und scheitert an einer Wirklichkeit, in der diese Verhaltensweisen als inadäquat erscheinen. Aber in der »Novela del curioso impertinente« ist nun signifikanterweise gerade das Gegenteil der Fall. Die Fiktion des *Orlando Furioso* ist es, welche die Lösung enthält: »Verweigere den Keuschheitstest, gib deiner Neugierde nicht nach, dann wirst du die Katastrophe vermeiden.« An diese Devise hält sich der Protagonist Anselmo allerdings nicht; und die Missachtung dieses Wissens führt zur Katastrophe. Insofern kann man sagen, dass auch hier in gewisser Weise eine Apologie der Fiktion vorliegt, und zwar nicht, wie im Falle der Höhle des Montesinos, im Sinne einer ästhetischen Haltung, sondern in dem Sinne, dass der fiktionale Text Träger eines verborgenen Wissens sein kann.

Auf der anderen Seite muss man erkennen, dass die Fiktion nicht nur positives Wissen vermittelt, sondern auch eine negative Wirkung zeitigen kann. Das zeigt sich am Beginn der Erzählung. Auslöser der Katastrophenhandlung ist nämlich Anselmos Wunsch, die Treue seiner Frau Camila auf die Probe zu stellen. Aus einem Gespräch zwischen Anselmo und seinem Freund Lotario geht klar hervor, dass Anselmo mit dem Ist-Zustand seiner glücklichen Ehe nicht zufrieden ist, dass also sein Sinn sich nicht auf das richtet, was ist, sondern auf das, was möglicherweise sein könnte. Damit situiert er sich in der altbekannten aristotelischen Opposition Dichtung vs. Geschichtsschreibung. Letztere handelt von dem, was wirklich geschehen ist, erstere von dem, was sein könnte. Karl Eibl spricht in diesem Zusammenhang von der »Nichtwelt«.²⁵ Es ist Eibl zufolge die Funktion der literarischen Fiktion, die Nichtwelt darzustellen und zu strukturieren.

25 Vgl. Karl Eibl, *Die Entstehung der Poesie*, Frankfurt a. M./Leipzig 1995, S. 12–30. Vgl. auch Mario Vargas Llosa, »Cervantes y la ficción«, in: William Mejías López (Hg.), *Mo-*

Insofern besteht ein Zusammenhang zwischen Fiktion und Phantasie beziehungsweise Imagination.²⁶ Die imaginierende Vorstellung des Möglichen zeitigt nun aber im Falle des »Curioso impertinente« fatale Konsequenzen, führt sie doch dazu, dass der Freund Lotario, der sich dem Ansinnen zunächst verweigert, sich aus Freundschaft zur Verfügung stellt und die Treue Camilas auf die Probe stellt, sie schließlich verführt und dadurch die glückliche Ehe zwischen Anselmo und Camila zerstört. Dabei werden Simulationen und Fiktionen eingesetzt, es kommt zu komplexen Überlagerungen von Inszenierungen und zu dramatischen Situationen diskrepanter Informiertheit, etwa wenn Camila und Lotario nach dem Ehebruch gegenüber Anselmo so tun, als hätte dieser nicht stattgefunden. Hier spielt die Fiktion also eine höchst problematische Rolle, denn sie führt nicht nur dazu, dass der von allen Protagonisten perhorreszierte Ehebruch stattfindet, sondern auch, dass die Protagonisten am Ende den Tod finden. Gleichzeitig aber ist die literarische Fiktion dasjenige Element, welches das Wissen in sich birgt, das genügt hätte, um die katastrophalen Konsequenzen der ungezügelten Neugierde auf die Nichtwelt zu verhindern. Darin zeigt sich deutlich die grundlegende Ambivalenz der Fiktion. Das wiederum ist paradigmatisch für den Gesamttext, der ja in umfassender Weise ein Metaroman ist, in dem die Fiktion in vielfacher Weise dargestellt, reflektiert und perspektiviert wird.

rada de la palabra: homenaje a Luce y Mercedes López-Baralt, Bd. 2, San Juan 2002, S. 1659–1670, hier S. 1661: »Una ficción es [...] un acto de rebeldía contra la vida real« beziehungsweise »el transitorio alivio de una insatisfacción existencial« (Eine Fiktion ist [...] ein Akt der Auflehnung gegen die Wirklichkeit beziehungsweise die vorübergehende Befreiung von einer existentiellen Unzufriedenheit).

- 26 Zur grundlegenden Bedeutung des Imaginären im Rahmen einer Theorie der Fiktion vgl. Wolfgang Iser, *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie* (1991), Frankfurt a. M. 1993. Iser's triadisches Modell, welches das Fiktive, das Reale und das Imaginäre in Bezug zueinander setzt, zielt auf eine Überwindung der binären Opposition Fiktion vs. Wirklichkeit. Diese Opposition, so Iser, sei fragwürdig, weil es im fiktionalen Text »sehr viel Realität« gebe, »die nicht nur eine solche identifizierbarer sozialer Wirklichkeit sein« müsse, »sondern ebenso eine solche der Gefühle und Empfindungen sein« könne (S. 19). Die Wiederholung lebensweltlicher Realität aber geschehe im Akt des Fingierens nicht mit dem bloßen Zweck, diese Wirklichkeit zu bezeichnen. Im Akt des Fingierens bringe sich »ein Imaginäres zur Geltung, das mit der im Text wiederkehrenden Realität zusammengeschlossen« werde (S. 20), dergestalt, dass »sich die wiederkehrende Realität zum Zeichen und das Imaginäre zur Vorstellbarkeit des dadurch Bezeichneten« (ebd.) aufhoben. Vgl. auch den Beitrag »Zum Stellenwert der Imagination und des Imaginären in neueren Fiktionstheorien« im vorliegenden Band, S. 95–114.

2. Die Fiktion aus differenztheoretischer Perspektive

Der *Don Quijote* enthält, wie im Folgenden genauer gezeigt werden soll, eine implizite Theorie der Fiktion, welche man als differenztheoretisch bezeichnen könnte.²⁷ Das Problem der Fiktion wird im *Don Quijote* mindestens in vierfacher Weise beleuchtet:

(1) Durchweg thematisch ist auf einer ersten Ebene die die Handlung überhaupt erst in Gang setzende Wahnvorstellung des Protagonisten, der zu viele Ritterbücher gelesen, darüber den Verstand verloren hat und nun fälschlicherweise glaubt, er sei selbst ein Ritter. Er verwechselt zwei zu trennende Ebenen: die der dichterischen Fiktion und die der Wirklichkeit, in der er lebt. Diese seine Verwechslung aber bringt die normalerweise getrennten Sphären der Lebenswelt und der literarischen Fiktion in Berührung miteinander. Dadurch wird erkennbar, dass der Gegensatz von Fiktion und Nicht-Fiktion konstitutiv für einen wie auch immer gearteten Umgang mit Wirklichkeit ist. Die Wirklichkeit bedarf der Fiktion als ihres Gegenbildes, um als Wirklichkeit in den Blick zu kommen. Nur wer den eingebildeten Ritter Don Quijote in seinem buchgespeisten Wahn erlebt, der erkennt im Gegenzug dazu das differenziell zu diesen Büchern sich konstituierende Wirkliche, das ja als solches zunächst einmal neutral und markierungslos ist und ohne spezifische Codierungsregeln in einem Buch

27 Eine differenztheoretische Theorie der Fiktion findet sich bei Remigius Bunia, *Faltungen. Fiktion, Erzählen, Medien*, Berlin 2007, S. 98ff. Nachdem es keine Markierungen gibt, die einen Sprechakt stets mit Sicherheit und eindeutig als fiktional ausweisen, ist Bunia zufolge in jedem Falle eine grundlegende Entscheidung des Beobachters erforderlich, damit ein Text als fiktional oder als nicht-fiktional gelesen werden kann. Genau dies aber geschieht im *Don Quijote*, wo, wie ja oben bereits gezeigt wurde, bestimmte von einem Teil der Diskursgemeinschaft üblicherweise als fiktional behandelte Texte von einem anderen Teil derselben (nämlich Don Quijote und dem Wirt) für nicht-fiktional gehalten werden. Fiktionalität ist demnach keine essentielle Texteigenschaft, sondern ein Operationsmodus, den Rezipienten beim Umgang mit Texten anwenden (können). Indem der *Quijote* dies vorführt, wird er selbst zu einem epistemologischen, das heißt einem die epistemischen Grundlagen einer Kultur analysierenden Text. Die epistemologische Funktion des *Don Quijote* hat auch der Soziologe Alfred Schütz im Hinblick auf die Realitätswahrnehmung im Rekurs auf William James untersucht: »Die These, die wir aufstellen wollen, ist, daß sich Cervantes' Roman systematisch mit dem Problem der mannigfachen Wirklichkeiten befaßt, das von William James gestellt wurde, und daß die verschiedenen Phasen in Don Quixotes Abenteuern sorgfältig ausgearbeitete Variationen des Hauptthemas sind, nämlich wie wir Realität erfahren.« (Alfred Schütz, »Don Quixote und das Problem der Realität«, in: ders., *Gesammelte Aufsätze*, Bd. 2: *Studien zur soziologischen Theorie*, hg. v. Arvid Brodersen, aus dem Englischen übers. v. Alexander von Baeyer, Den Haag 1972, S. 102–128, hier S. 103.)

gar nicht prägnant dargestellt werden kann. Dietrich Schwanitz hat dies systemtheoretisch so formuliert: »[...] das Erzählen kann nun [sc. im *Don Quijote*] in seinem Selbstbezug zwischen Selbstreferenz [sc. durch Bücher vermittelter Wirklichkeit] und Fremdreferenz [sc. direkt erfahrener Wirklichkeit] hin- und herschalten und sich mit Hilfe dieser Differenz selbst beglaubigen.«²⁸ Diese *Selbstbeglaubigung des Erzählens von Wirklichkeit* ist eine wichtige, zugleich epistemische und darstellungstechnische Leistung der Fiktion.

(2) Daneben gibt es die *wirklichkeitssetzende Dimension*, die sich aus den Büchern ergibt. Bücher – auch fiktionale – können Wirklichkeit erzeugen: Don Quijote lebt den Regeln seiner Bücher zufolge, er versucht in Konflikten seine Sicht der Wirklichkeit durchzusetzen – und schafft dadurch Fakten. Er wird von einem Gastwirt zum Ritter geschlagen, auch wenn das nur ein leeres, sinnloses Ritual ist, weil ein Gastwirt ja gar nicht befugt ist, den Ritterschlag vorzunehmen (I, 3). Er wird von Windmühlenflügeln, die er fälschlicherweise für Riesen hält, erfasst, in die Luft geschleudert und dabei verletzt (I, 8). Er wird von den von ihm befreiten Galeerensträflingen zum Dank mit Steinen beworfen (I, 22). All diese Ereignisse finden auf Handlungsebene statt und konstituieren eine romanimmanente Wirklichkeit. Romaneske Fiktion (Don Quijotes Ritterbücher) kann also durch (und sei es inadäquate) Imitation in romaneske Wirklichkeit umgesetzt werden, sie hat nicht den Status einer völlig abgegrenzten Welt, die mit der Welt außerhalb der Bücher überhaupt nichts zu tun hätte.

(3) Die im *Quijote* erzählte Wirklichkeit wird durch *das Buch Don Quijote* in die Welt gesetzt und verbreitet. Dieses Buch hat bekanntlich mehrere einander überlagernde Erzähler, was unter anderem die Funktion hat zu zeigen, dass die ›Heldentaten‹ des Don Quijote es wert sind, (gleich mehrmals) aufgeschrieben zu werden (von den »archivos de la Mancha«, von Cide Hamete Benengeli, vom »segundo autor«), dass sie also Relevanz beanspruchen können – woran auch die durchweg ironische Sprechhaltung nichts ändert. Die Wirklichkeit, die durch die Vermittlung des Buchdrucks unters Volk gebracht wird, wird nun im zweiten Teil des Romans in Form eines bereits allgemein bekannten Wissens rezipiert und in neue Handlung umgesetzt. (Hier greifen die romanimmanente Wirklichkeitsebene und die textexterne Kommunikationssituation des *Don Quijote* auf intrikate – und jeder Wahrscheinlichkeit hohnsprechende – Weise inein-

28 Dietrich Schwanitz, *Systemtheorie und Literatur. Ein neues Paradigma*, Opladen 1990, S. 157.

ander.)²⁹ Der Roman generiert somit autopoietisch die Elemente, die er zu seinem eigenen Fortbestand benötigt (s. u. Abschnitt 3 dieses Beitrags). Dabei bringt der Text in komplexer Weise die Fiktion in Konfrontation mit der Wirklichkeit und lässt durch die immer wieder hervorgehobene *Überschreitung der Grenze zwischen Fiktion und Wirklichkeit* das Problem der Fiktion überhaupt erst erkennbar werden.

(4) Die vielleicht interessanteste Tatsache des Anti-Fiktions-Romans *Don Quijote* ist die, dass der Text ja *selbst eine literarische Fiktion* ist und dass er dieses auch deutlich werden lässt. Setzt man *énoncé* und *énonciation* miteinander in Bezug, so erkennt man, dass der Roman genau das leistet, was auf Handlungsebene antizipiert wird, etwa wenn Quijote zum ersten Mal ausreitet: »¿Quien duda sino que en los venideros tiempos, cuando salga a luz la verdadera historia de mis famosos hechos, que el sabio que los escribiere no ponga, cuando llegue a contar esta mi primera salida tan de mañana, desta manera?: [...]«. ³⁰ Die von Quijote antizipierte Beschreibung seiner ›Heldentaten‹ wird vom Text – wenn auch mit ironischer Distanz – tatsächlich vorgenommen: *énonciation* und *énoncé* kommen hier zur Deckungsgleichheit. Der Text ist also das eigentliche Telos der ›ritterlichen‹ Handlung und gehört somit seinerseits zu den »libros de caballerías«, die er kritisiert.

Hier wäre nun erneut die Frage nach der Episteme zu stellen. Welches Wissen wird durch die quijoteske Fiktion vermittelt? Es ist unter anderem ein Wissen über Fiktion, über Literatur und Buchdruck (Aufschreibesysteme, Text-Bild-Beziehungen),³¹ über Wissensdisziplinen und Diskurse (Technik, Gender, Minderheiten, Religion, Feudalismus, Rittertum, Na-

29 Zwischen der zweiten und der dritten *salida* Don Quijotes, also zwischen dem 1605 erschienenen ersten und dem 1615 publizierten zweiten Teil, vergehen auf Handlungsebene nur etwa 30 Tage. Trotz dieser kurzen Zeitdauer heißt es in II, 2, dass das Buch des *Ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha* bereits allseits bekannt sei und gelesen werde (Cervantes, *Don Quijote*, S. 578).

30 Cervantes, *Don Quijote*, S. 42 (Wer möchte daran zweifeln, dass in der Zukunft, wenn die wahre Geschichte meiner berühmten Taten ans Tageslicht kommt, der Weise, der sie aufschreiben wird, wenn er sich daran macht, diesen meinen ersten so frühmorgendlichen Ausritt zu erzählen, sich folgendermaßen ausdrücken werde?: [...]).

31 Zur Situierung des Romans im Aufschreibesystem der Frühen Neuzeit vgl. Ulrich Winter, *Der Roman im Zeichen seiner selbst. Typologie, Analyse und historische Studien zum Diskurs literarischer Selbstrepräsentation im spanischen Roman des 15. bis 20. Jahrhunderts*, Tübingen 1998, S. 197–263; zur Funktion intermedialer Bezüge siehe Andreas Gelz, »Don Quijotes Kampf mit dem *vizcaíno* zwischen Bild und Text. Intermediale Konstellationen im *Don Quijote* und die Entstehung des modernen Romans«, in: Christoph Schöch/Franziska Sick (Hg.), *Zeitlichkeit in Bild und Text*, Heidelberg 2007, S. 15–24.

turrecht usw.), über Gelehrsamkeit (»armas y letras«, I, 37), über Tugend und Gerechtigkeit (Sancho als gerechter Herrscher, II, 45) usw.³² Allerdings wird dieses Wissen nicht unvermittelt und didaktisch präsentiert, so wie man das etwa in einem Traktat erwarten dürfte, sondern es wird einer fiktionalen Bearbeitung unterzogen. Durch diese Bearbeitung wird das Wissen vielfach gebrochen, metaphorisiert und entstellt. Es ist im Text nur als implizites Wissen vorhanden und bedarf der Rekonstruktionsarbeit des Lesers, um erkannt und »gehoben« zu werden. Der *Don Quijote* rechnet mit einem Leser, der sich von den Widersprüchen der Textoberfläche nicht abschrecken lässt. Der Text inszeniert sich virtuos als fiktionaler Text mit allen denkbaren Finessen (mehrere Erzähler, Oralität und Buchdruck, Autoreferentialität, metadiegetische Erzählungen usw.), obwohl er ja seiner Einstellung nach antifiktional ist. Was er auf *énoncé*-Ebene ablehnt, das holt er auf der Ebene der *énonciation* wieder ein und überbietet es. Es zeigt sich, dass der Text das, was er scheinbar ablehnt, benötigt, um durch diese Abgrenzung seine eigene Identität konstituieren zu können: die eines fiktionalen Textes.

3. Autopoiesis und die Identität des *Don Quijote*

Seine Identität als Text gewinnt der *Don Quijote*, wie schon angedeutet wurde, auf autopoietische Art und Weise. Dies möchte ich im Folgenden näher erläutern. Der Biologe Humberto Maturana definiert autopoietische Systeme als »networks of productions of components that (1) recursively, through their interactions, generate and realize the network that produces them; and (2) constitute, in the space in which they exist, the boundaries of this network as components that participate in the realization of the network«. ³³ Maturanas Schüler und Kollege Francisco Varela gibt folgende Erläuterung: »The individual organization can be shown to be one of self-construction through recursive production of components, and it is this specific organization, autopoiesis, which is at the base of the autonomy of living systems. The most clear paradigm of this autopoiesic organi-

32 Vgl. hierzu die Beiträge in Christoph Strosetzki (Hg.), *Miguel de Cervantes' Don Quijote. Explizite und implizite Diskurse im Don Quijote*, Berlin 2005.

33 Humberto Maturana, »Autopoiesis«, in: Milan Zeleny (Hg.), *Autopoiesis. A Theory of Living Organization*, New York/Oxford 1981, S. 21–33, hier S. 21.

zation is the cell and its metabolic net«. ³⁴ Die Einsicht, dass Systeme sich als Produkte ihrer eigenen Operationen realisieren, hat grundlegende Konsequenzen, wie Maturana erläutert:

Ein molekulares Netzwerk erzeugt demnach nur sich selbst – als eben dieses molekulare Netzwerk. / Das zeitigte höchst interessante Konsequenzen, mußte ich Lebewesen doch von nun an grundsätzlich als molekulare Systeme auffassen und stets bedenken, daß alles, was in ihnen vorgeht, streng durch ihre Struktur determiniert ist und sogar äußere Einwirkungen nur zuvor schon determinierte strukturelle Veränderungen auslösen können. Nahm ich mir diese Einsicht als Biologe und Wissenschaftler zu Herzen, dann lag auf der Hand, daß sie mich selbst ebenso betraf wie alle anderen: Als strukturdeterminierte Systeme sind wir von außen prinzipiell nicht gezielt beeinflussbar, sondern reagieren immer im Sinne der eigenen Struktur. So kann ich nicht steuern, wie meine Worte wirken: Jeder liest, was er oder sie liest, dafür trage ich keine Verantwortung! Nicht dieser Text legt fest, was Sie lesen, sondern Ihre Struktur, Ihre jeweilige Befindlichkeit. ³⁵

Die Auffassung von lebenden Organismen als von der Umwelt unterscheidbaren und gegen sie abgegrenzten Systemen (System-Umwelt-Differenz) hat somit weitreichende erkenntnistheoretische Implikationen:

Was heißt erkennen? Im Alltag tun wir meist so, als könnten wir uns auf eine *eigenständige* Außenwelt beziehen, die sich auch noch von *selbst* ›zu erkennen‹ gebe und damit unsere Aussagen stütze. Doch wenn wir *strukturdeterminierte* Systeme sind, kann das nicht zutreffen – wie wir ja im Grunde wissen und ständig selbstverständlich voraussetzen. ³⁶

System (Organismus) und Umwelt sind also strikt zu trennen. Das System kann in keinen direkten Kontakt zur Umwelt treten und diese mithin auch nicht als eine von sich selbst unabhängige, objektive Außenwelt

34 Francisco Varela, »Describing the Logic of the Living. The Adequacy and Limitations of the Idea of Autopoiesis«, in: Milan Zeleny (Hg.), *Autopoiesis. A Theory of Living Organization*, New York/Oxford 1981, S. 36–48, hier S. 36.

35 Humberto Maturana, *Was ist erkennen?*, aus dem Englischen übers. v. Hans Günter Holl, München 1996, S. 36. Dies wusste im Übrigen bereits Marcel Proust, der seinen Erzähler in *Le Temps retrouvé* Folgendes sagen lässt: »En réalité, chaque lecteur est quand il lit le propre lecteur de soi-même. L'ouvrage de l'écrivain n'est qu'une espèce d'instrument optique qu'il offre au lecteur afin de lui permettre de discerner ce que sans ce livre il n'eût peut-être pas vu en soi-même.« (*À la recherche du temps perdu*, 4 Bde, hg. v. Jean-Yves Tadié, Paris 1987–89, Bd. 4, S. 489f. – In Wirklichkeit ist jeder Leser, wenn er liest, der Leser seiner selbst. Das Werk des Schriftstellers ist nur eine Art optisches Instrument, welches er dem Leser anbietet, damit dieser erkennen kann, was er ohne dieses Buch vielleicht nicht in sich selbst gesehen hätte.)

36 Maturana, *Was ist erkennen?*, S. 36 (Hervorh. im Text).

wahrnehmen. Dennoch kann es sich zur Umwelt situieren. Dieses Wechselspiel mit der Umwelt nennt Maturana *Verhalten*. Das Verhalten ist indes strikt zu unterscheiden vom Inneren, der Biologie oder *Physiologie* des Systems. Die strikte und grundlegende Trennung von »Innen« und »Außen«, von System und Umwelt, kann nur in den Augen eines Beobachters zu einer Einheit werden; dabei ist jedoch zu bedenken, dass die beiden »Phänomenbereiche sich *nirgends* überlappen und nur ein Beobachter, der beide überblickt, sie aufeinander beziehen kann«. ³⁷ Beobachten konstituiert Maturana zufolge durch bestimmte Unterscheidungen den Gegenstand der Beobachtung, der niemals unabhängig als objektive Wirklichkeit existieren kann. Wirklichkeit erweist sich somit als Konstruktion. ³⁸

Der Autopoiesis-Begriff, der ursprünglich aus der Biologie stammt, wird nun auch im übertragenen Sinne in anderen Wissenschaften verwendet, insbesondere in der soziologischen Systemtheorie von Niklas Luhmann. ³⁹ In *Die Kunst der Gesellschaft* geht Luhmann davon aus, dass es eine strikte Unterscheidung zwischen Wahrnehmung und Kommunikation gebe (das entspricht in etwa Maturanas Unterscheidung zwischen Physiologie/Innen und Verhalten/Außen; Luhmann unterscheidet hier auch zwischen psychischen und sozialen Systemen). Was ist nun die Funktion der Kunst in diesem Zusammenhang?

Kunst macht Wahrnehmung für Kommunikation verfügbar, und dies außerhalb der standardisierten Formen der (ihrerseits wahrnehmbaren) Sprache. [...] Sie kann Wahrnehmung und Kommunikation integrieren, ohne zu einer Verschmelzung oder Konfusion der Operationen zu führen. [...] Das psychische System kann aus Anlaß der wahrnehmenden Teilhabe an Kunstkommunikation Erlebnisintensitäten erzeugen, die als solche inkommunikabel bleiben. Es muß dazu Formunterschiede wahrnehmen können, die im sozialen System der Kunst für Zwecke der Kommunikation erzeugt sind. Die Kommunikation mittels Kunstwerken muß deshalb Wahrnehmbares inszenieren, ohne sich selbst als Wahrnehmung in je individuell verkapselten psychischen Systemen reproduzieren zu können. ⁴⁰

37 Ebd., S. 39 (Hervorh. im Text).

38 Vgl. hierzu auch aus soziologischer Perspektive Peter L. Berger/Thomas Luckmann, *Die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit. Eine Theorie der Wissenssoziologie* (1966), aus dem Englischen übers. v. Monika Plessner, Frankfurt a. M. 1980, und aus kommunikationswissenschaftlicher Sicht Paul Watzlawick, *Wie wirklich ist die Wirklichkeit? Wahn, Täuschung, Verstehen* (1976), München 1995.

39 Vgl. einführend hierzu Niklas Luhmann, *Einführung in die Systemtheorie*, hg. v. Dirk Baecker, Darmstadt 2003.

40 Niklas Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt a. M. 1995, S. 82f.

Die Verbindung von Kommunikation und Wahrnehmung geschieht mittels unterscheidbarer und wiedererkennbarer Formen. »Formen garantieren [...] Identität und Differenz zugleich: Identität in der Fixierung ihres Schemas und Differenz in der rekursiven Systemreferenz der Operationen, die das Schema jeweils aktualisieren – als Kontrast in der Wahrnehmung oder Anschauung oder als Ansatzpunkt für die Fortsetzung der Kommunikation im verstehenden Nachvollzug ihrer Anschlußmöglichkeiten.«⁴¹ *Rekursiv* bedeutet hier »im Rückgriff und Vorgriff auf andere Formwahrnehmungen«,⁴² es ist ein wesentliches Merkmal des Umgangs mit Kunstwerken. Solche Rekursivität ist die Voraussetzung für die Ausdifferenzierung eines Sozialsystems Kunst, in dem die Herstellung und der Umgang mit Kunstwerken institutionalisiert sind. Da aber das Kunstsystem aus lauter Einzelereignissen (Wahrnehmungen und Kommunikationen) besteht und somit auf dem »Dauerzerfall seiner Elemente, auf der Vergänglichkeit seiner Kommunikationen«⁴³ beruht, entsteht die für den Systemerhalt erforderliche dynamische Stabilität durch das ständige Auswechseln seines Bestandes. Das Kunstsystem muss stets neue, für seinen Fortbestand notwendige Elemente generieren, die durch Rekursivität aus den alten Elementen hervorgehen. Damit aber ist das Kunstsystem ein autopoietisches System. »Das besagt zunächst, dass die Elemente des Systems nur im Netzwerk der Elemente des Systems, also nur mit Hilfe von Rekursionen produziert und reproduziert sind.«⁴⁴

Mein Vorschlag ist nun, diese Beschreibung der Funktionsweise des Sozialsystems Kunst auf das Einzelwerk zu übertragen.⁴⁵ Am *Don Quijote*

41 Ebd., S. 83.

42 Ebd., S. 83f.

43 Ebd., S. 84.

44 Ebd.

45 Obwohl die Brauchbarkeit des systemtheoretischen Ansatzes für die Literaturwissenschaft zum Teil grundsätzlich bezweifelt wurde (s. Klaus W. Hempfer, »Schwierigkeiten mit einer ›Supertheorie‹. Bemerkungen zur Systemtheorie Luhmanns und deren Übertragbarkeit auf die Literaturwissenschaft« (1990), in: ders., *Grundlagen der Textinterpretation*, hg. v. Stefan Hartung, Stuttgart 2002, S. 211–229), gibt es eine wachsende Anzahl von Studien, die sich systemtheoretischer Modelle bedienen. Vgl. etwa Niels Werber, *Literatur als System. Zur Ausdifferenzierung literarischer Kommunikation*, Opladen 1992, Maximilian Giuseppe Burkhart, *Dekonstruktive Autopoiesis. Paradoxe Strukturen in Kleists Trauerspiel Penthesilea*, Frankfurt a. M. 2000, sowie – aus vorwiegend kunstwissenschaftlicher Perspektive – die Beiträge in Friedrich Weltzien, *Von selbst. Autopoietische Verfahren in der Ästhetik des 19. Jahrhunderts*, Berlin 2006 (die indes, wie der Herausgeber im Vorwort mitteilt, zum systemtheoretischen Gebrauch des Autopoiesis-Begriffs nur in marginaler Verbindung stehen).

lässt sich dies sehr schön exemplifizieren (wobei klar ist, dass nicht alles an diesem Text mithilfe von Autopoiesis erklärt werden kann und somit die Übertragung des Konzepts auch ihre Grenzen hat). Rekursivität beziehungsweise Produktion und Reproduktion der Elemente, die das System Text zur Aufrechterhaltung der eigenen Funktionen und zu seiner Abgrenzung von der Umwelt benötigt, finden im *Don Quijote* auf verschiedenen Ebenen statt:

- (1) Einmal entwickelte Grundmuster der Handlung werden immer wieder in neuer Variation durchgeführt. Man denke insbesondere an Quijotes Ritterwahn, an Sanchos *refranes*, an die ›verzauberte‹ Dulcinea, an die Reaktionen der Umwelt, die das ganze Spektrum zwischen Verständnislosigkeit, Widerstand, fingierter Anpassung und Gefolgschaft umfassen. Diese Elemente bilden in ihrer Interaktion und Kombinatorik ein dynamisches System: den Text *Don Quijote*.
- (2) Die Inszenierungen des zweiten Teils (›verzauberte‹ Dulcinea, Herzöge, Sansón Carrasco) sind rekursiv auf die Grundelemente des im ersten Teil dargestellten Wahnsystems von Quijote bezogen. Dies ist nur möglich, weil zwischen der Handlung des ersten und der des zweiten Teils nicht nur eine räumlich-zeitliche Kontinuität, sondern paradoxerweise auch eine metadiegetische Diskontinuität besteht. Was einige der Figuren des zweiten Teils über die Handlung und die Figuren des ersten Teils wissen, haben sie nicht selbst erlebt, sondern es wurde ihnen durch die Lektüre des ersten Teiles vermittelt. Der zweite Teil erzeugt sich somit als Text autopoietisch, indem er die Basiselemente des ersten Teiles aufnimmt und fortspinnt.
- (3) Der Text grenzt sich nach außen ab, indem er sich vom apokryphen *Don Quijote* Avellanedas distanziert und zugleich diesen, welcher seinerseits auf ihn zurückgreift, rekursiv in die eigene Struktur einbaut. Dies zeigt sich schon am Beginn des zweiten Teils, wenn in der Widmung an den Conde de Lemos auf Avellanedas Text als »otro don Quijote« verwiesen wird, welcher bei den Lesern »Ekel und Übelkeit« verursacht habe, die die nun vorgelegte echte Fortsetzung zu tilgen verspreche.⁴⁶ Immer wieder wird der apokryphe *Don Quijote* erwähnt und geschmäht, bis schließlich in II, 60 davon berichtet wird, wie Don Quijote beschließt, nicht, wie es bei Avellaneda heißt, nach Zaragoza

46 Cervantes, *Don Quijote*, S. 555.

zu reiten, sondern nach Barcelona, mit dem erklärten Ziel, den Fälscher Lügen zu strafen.

- (4) Rekursivität gilt auch im Verhältnis des Textes zu anderen Texten. *Don Quijote* ist – obwohl er häufig so missverstanden wurde – kein mimetischer, wirklichkeitsabbildender Roman, sondern er stellt dar, wie literarisches Erzählen rekursiv auf literarische Texte zurückgreift und sich aus diesen heraus (durch Differenzierung und Variation beziehungsweise Abweichung oder Parodierung) entwickelt. Die wichtigsten Beispiele hierfür wurden bereits genannt: Es sind zum einen die Ritterromane (*Amadís de Gaula*, *Orlando Furioso* usw.), zum anderen ist es die Tradition der Novellistik, welche Cervantes durch die *novelas intercaladas* in seinen Text integriert. Darüber hinaus wäre an die Gattungen Schäferroman und *novela picaresca* zu denken, die ebenfalls anzitiert werden. Nicht nur durch diese literarischen Bezugnahmen, sondern auch allgemein durch die Verwendung von nicht-literarischen (religiösen, politischen, historischen) Diskurselementen konstituiert sich der Text als Mosaik aus fremden Texten, als intertextuelle Montage.⁴⁷
- (5) *Don Quijote* ist schließlich selbstreferentiell, indem er die ihm eigenen strukturbildenden Elemente sichtbar macht und indem er die System-Umwelt-Differenz, das heißt die Differenz zwischen Fiktion und Realität, in Form eines *re-entry* in das System integriert beziehungsweise diese Differenz im System symbolisch abbildet. Heinz-Peter Endress spricht in diesem Zusammenhang vom »triumfo de la ficción«, worunter er die Tatsache versteht, dass eine als Fiktion zweiten Grades ausgewiesene Erscheinung sich auf der Handlungsebene von ihrem Urheber und dessen Intentionen emanzipiert, etwa wenn Quijote nach seiner Rückkehr aus der Höhle des Montesinos davon berichtet, dass er die – von Sancho Panza erfundene – in eine Bäuerin verwandelte Dulcinea erblickt habe.⁴⁸

Abschließend ist die Frage zu stellen, was mit der Anwendung des Auto-poiesis-Konzepts für die Betrachtung des *Don Quijote* gewonnen wird. Ich

47 Zum Begriff der Intertextualität siehe Julia Kristeva, »Le mot, le dialogue et le roman«, in: dies., *Semeiotike. Recherches pour une sémanalyse*, Paris 1969, S. 143–173.

48 Heinz-Peter Endress, »El triunfo de la ficción« en *El retablo de las Maravillas* y en episodios escogidos de la Segunda Parte del *Quijote*, in: Christoph Strosetzki (Hg.), *Actas del V Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, Madrid 2001, S. 472–478, hier S. 475–478.

hoffe gezeigt zu haben, dass eine Reihe von den diesen Text charakterisierenden Merkmalen auf diese Weise in einem neuen, einheitlichen Licht erscheint. Der wesentliche Aspekt ist hierbei ein epistemologischer. Die hier vertretene These lautet ja, dass der *Quijote* nicht nur als eine Kritik an der Fiktion, sondern zugleich auch als eine Apologie derselben lesbar ist, insofern er die epistemische Leistungsfähigkeit der Fiktion hervorhebt. Ein letzter Beleg für diese These soll hier genannt werden, und zwar anhand des *Quijote* selbst. Was der Text nämlich nicht zuletzt auch vermittelt, ist eine Einsicht in die autopoietische Funktionsweise psychischer Systeme.⁴⁹ Jedes System konstruiert auf der Basis interner Strukturbedingungen und Vorannahmen mittels der von ihm selektiv wahrgenommenen Elemente seiner Umwelt eine je individuelle Wirklichkeit. Quijotes Wirklichkeit unterscheidet sich maßgeblich von der seines Begleiters Sancho, etwa wenn er glaubt, in einer Rasierschüssel den aus Boiardos *Orlando Innamorato* bekannten Helm des Mambrino zu erkennen (I, 21). Was Sancho nüchtern als »un hombre sobre un asno, pardo como el mío, que trae sobre la cabeza una cosa que relumbra«⁵⁰ wahrnimmt, ist für Don Quijote ein »caballero [...] sobre un caballo rucio rodado, que trae puesto en la cabeza un yelmo de oro«.⁵¹ Der Grund für diese idiosynkratische Wahrnehmung besteht dem Erzähler zufolge darin, »que todas las cosas que veía con mucha facilidad las acomodaba a sus desvariadas caballerías y malandantes pensamientos«.⁵² Abstrahiert man von der komischen Dimension, die Quijotes Wirklichkeitswahrnehmung zweifellos innewohnt, hat man hier die Grundstruktur eines Modells vor Augen, welches exakt die Bedingungen erfasst, unter denen Wirklichkeitskonstruktionen aus der Sicht der Autopoiesis-Theorie entstehen. Insofern ist der Roman des Cervantes nicht nur als autopoietisches System zu beschreiben, sondern auch als Text, der eine implizite Autopoiesis-Theorie der Wirklichkeitskonstruktion enthält.

49 Vgl. hierzu Paul Watzlawick, *Wie wirklich ist die Wirklichkeit? Wahn, Täuschung, Verstehen*, sowie Niklas Luhmann, »Die Autopoiesis des Bewußtseins«, in: Alois Hahn/Volker Kapp (Hg.), *Selbstthematisierung und Selbstzeugnis: Bekenntnis und Geständnis*, Frankfurt a. M. 1987, S. 25–94.

50 Cervantes, *Don Quijote*, S. 206 (einen Mann auf einem Esel, braun wie meiner, der auf seinem Kopf ein Ding trägt, das glänzt).

51 Ebd. (ein Ritter [...] auf einem getüpfelten Pferd, der auf dem Kopf einen goldenen Helm trägt).

52 Ebd., S. 207 (dass er all die Dinge, die er sah, mit großer Leichtigkeit seinem Ritterwahn und seinen fehlgeleiteten Gedanken anpasste).

Literaturverzeichnis

- Alemán, Mateo, *Guzmán de Alfarache*, hg. v. José María Micó, Madrid 2003.
- Ariosto, Ludovico, *Orlando Furioso*, hg. v. Cesare Segre, Milano 1998 (1976).
- Berger, Peter L./Luckmann, Thomas, *Die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit. Eine Theorie der Wissenssoziologie* (1966), aus dem Englischen übers. v. Monika Plessner, Frankfurt a. M. 1980.
- Blumenberg, Hans, »Wirklichkeitsbegriff und Möglichkeit des Romans«, in: Hans Robert Jauß (Hg.), *Nachahmung und Illusion*, München 1964, S. 9–27.
- Bunia, Remigius, *Faltungen. Fiktion, Erzählen, Medien*, Berlin 2007.
- Burkhart, Maximilian Giuseppe, *Dekonstruktive Autopoiesis. Paradoxe Strukturen in Kleists Trauerspiel Penthesilea*, Frankfurt a. M. 2000.
- Cervantes, Miguel de, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, hg. v. Martín de Riquer, Barcelona 1990.
- Eibl, Karl, *Die Entstehung der Poesie*, Frankfurt a. M./Leipzig 1995.
- Endress, Heinz-Peter, »El triunfo de la ficción« en *El retablo de las Maravillas* y en episodios escogidos de la Segunda Parte del *Quijote*«, in: Christoph Strosetzki (Hg.), *Actas del V Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, Madrid 2001, S. 472–478.
- Foucault, Michel, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris 1966.
- , *L'archéologie du savoir*, Paris 1969.
- Freud, Sigmund, *Der Wahn und die Träume in W. Jensens Gradiva* (1907), in: *Studienausgabe*, hg. v. Alexander Mitscherlich et al., Bd. 10, Frankfurt a. M. 1969, S. 9–85.
- , *Das Unheimliche* (1919), in: *Studienausgabe*, hg. v. Alexander Mitscherlich et al., Bd. 4, Frankfurt a. M. 1982, S. 241–274.
- Fuentes, Carlos, *Cervantes o la crítica de la lectura*, México 1976.
- Gelz, Andreas, »Don Quijotes Kampf mit dem *vizcaíno* zwischen Bild und Text. Intermediale Konstellationen im *Don Quijote* und die Entstehung des modernen Romans«, in: Christoph Schöch/Franziska Sick (Hg.), *Zeitlichkeit in Bild und Text*, Heidelberg 2007, S. 15–24.
- Genette, Gérard, *Fiction et diction*, Paris 1991.
- Güntert, Georges, »*El Curioso impertinente*, novela clave del *Quijote*«, in: Manuel Criado de Val (Hg.), *Cervantes, su obra y su mundo*, Madrid 1981, S. 783–788.
- Hempfer, Klaus W., »Ariosts *Orlando Furioso*. Fiktion und Episteme«, in: Hartmut Boockmann et al. (Hg.), *Literatur, Musik und Kunst im Übergang vom Mittelalter zur Neuzeit*, Göttingen 1995, S. 47–85.
- , »Schwierigkeiten mit einer ›Supertheorie‹. Bemerkungen zur Systemtheorie Luhmanns und deren Übertragbarkeit auf die Literaturwissenschaft« (1990), in: ders., *Grundlagen der Textinterpretation*, hg. v. Stefan Hartung, Stuttgart 2002, S. 211–229.

- , »Il dibattito sul ›romanzo‹ nel Cinquecento italiano e la teoria dei ›libros de caballeras‹ nel *Don Quijote*«, in: Javier Gómez-Montero/Bernhard König (Hg.), *Literatura cavalleresca tra Italia e Spagna (da Orlando al Quijote)*, Salamanca 2004, S. 19–33.
- Höfner, Eckhard, *Literarität und Realität. Aspekte des Realismusbegriffs in der französischen Literatur des 19. Jahrhunderts*, Heidelberg 1980.
- Iser, Wolfgang, *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie* (1991), Frankfurt a. M. 1993.
- Klinkert, Thomas, *Einführung in die französische Literaturwissenschaft*, Berlin ⁵2017 (¹2000).
- Kristeva, Julia, »Le mot, le dialogue et le roman«, in: dies., *Semeiotike. Recherches pour une sémanalyse*, Paris 1969, S. 143–173.
- Kruse, Margot, »Ariost und Cervantes«, in: *Romanistisches Jahrbuch* 12 (1961 [=1962]), S. 248–264.
- Küpper, Joachim, »Die *novelas intercaladas* in Cervantes' *Quijote*«, in: *Romanistisches Jahrbuch* 52 (2001 [=2002]), S. 387–421.
- Luhmann, Niklas, »Die Autopoiesis des Bewußtseins«, in: Alois Hahn/Volker Kapp (Hg.), *Selbstthematizierung und Selbstzeugnis: Bekenntnis und Geständnis*, Frankfurt a. M. 1987, S. 25–94.
- , *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt a. M. 1995.
- , *Einführung in die Systemtheorie*, hg. v. Dirk Baecker, Darmstadt 2003.
- Maturana, Humberto, *Autopoiesis*, in: Milan Zeleny (Hg.), *Autopoiesis. A Theory of Living Organization*, New York/Oxford 1981, S. 21–33.
- , *Was ist erkennen?*, aus dem Englischen übers. v. Hans Günter Holl, München 1996.
- Neuschäfer, Hans-Jörg, »*El Curioso impertinente* y la tradición de la novelística europea«, in: *Nueva Revista de Filología Hispánica* 38 (1990), S. 605–620.
- , »Selbstbestimmung und Identität im *Don Quijote*. Das Zusammenspiel von Haupthandlung und eingeschobenen Geschichten«, in: Wolfgang Matzat/Bernhard Teuber (Hg.), *Welterfahrung – Selbsterfahrung. Konstitution und Verhandlung von Subjektivität in der spanischen Literatur der frühen Neuzeit*, Tübingen 2000, S. 293–303.
- Platon, *Der Staat*, in: *Sämtliche Dialoge*, hg. und übers. v. Otto Apelt, Bd. 5, Leipzig 1923, unveränderter Nachdruck: Hamburg 1998.
- Proust, Marcel, *À la recherche du temps perdu*, 4 Bde, hg. v. Jean-Yves Tadié, Paris 1987–89.
- Schlaffer, Heinz, *Poesie und Wissen*, Frankfurt a. M. ²2005 (¹1990).
- Schütz, Alfred, »Don Quixote und das Problem der Realität«, in: ders., *Gesammelte Aufsätze*, Bd. 2: *Studien zur soziologischen Theorie*, hg. v. Arvid Brodersen, aus dem Englischen übers. v. Alexander von Baeyer, Den Haag 1972, S. 102–128.
- Schwanitz, Dietrich, *Systemtheorie und Literatur. Ein neues Paradigma*, Opladen 1990.
- Searle, John R., »Der logische Status fiktionaler Rede« (1974/75), in: Maria E. Reicher (Hg.), *Fiktion, Wahrheit, Wirklichkeit*, Paderborn 2007, S. 21–36.

I. Angewandte Fiktionstheorie

- Stierle, Karlheinz, »Die Verwilderung des Romans als Ursprung seiner Möglichkeit«, in: Hans Ulrich Gumbrecht (Hg.), *Literatur in der Gesellschaft des Spätmittelalters*, Heidelberg 1980, S. 253–313.
- Strosetzki, Christoph (Hg.), *Miguel de Cervantes' Don Quijote. Explizite und implizite Diskurse im Don Quijote*, Berlin 2005.
- Teuber, Bernhard, *Sprache – Körper – Traum. Zur karnevalesken Tradition in der romanischen Literatur aus früher Neuzeit*, Tübingen 1989.
- Varela, Francisco, »Describing the Logic of the Living. The Adequacy and Limitations of the Idea of Autopoiesis«, in: Milan Zeleny (Hg.), *Autopoiesis. A Theory of Living Organization*, New York/Oxford 1981, S. 36–48.
- Vargas Llosa, Mario, »Cervantes y la ficción«, in: William Mejías López (Hg.), *Morada de la palabra: homenaje a Luce y Mercedes López-Baralt*, Bd. 2, San Juan 2002, S. 1659–1670.
- Warning, Rainer, »Der inszenierte Diskurs. Bemerkungen zur pragmatischen Relation der Fiktion«, in: Dieter Henrich/Wolfgang Iser (Hg.), *Funktionen des Fiktiven*, München 1983, S. 183–206.
- Watzlawick, Paul, *Wie wirklich ist die Wirklichkeit? Wahn, Täuschung, Verstehen* (1976), München 1995.
- Weltzien, Friedrich (Hg.), *Von selbst. Autopoietische Verfahren in der Ästhetik des 19. Jahrhunderts*, Berlin 2006.
- Werber, Niels, *Literatur als System. Zur Ausdifferenzierung literarischer Kommunikation*, Opladen 1992.
- Winter, Ulrich, *Der Roman im Zeichen seiner selbst. Typologie, Analyse und historische Studien zum Diskurs literarischer Selbstrepräsentation im spanischen Roman des 15. bis 20. Jahrhunderts*, Tübingen 1998.

Literatur als Fiktionstheorie (Cervantes, Diderot, Perceval)

Einleitung

Durch die Verwendung von sprachlichen Zeichen wird Abwesendes anwesend gemacht. Dies gilt unabhängig von dem Realitätsstatus dessen, worüber gesprochen wird. Angenommen, ein Redner in einem geschlossenen Saal würde sagen: »Draußen vor der Tür steht ein Elefant.« Alle in dem Saal Anwesenden könnten die Bedeutung dieser Äußerung verstehen und sich konkret vorstellen, wie es aussähe, wenn tatsächlich vor der Tür ein Elefant stünde. Niemand könnte aber sicher sein, dass die Aussage des Redners der Wirklichkeit entspricht, denn ein Abgleich mit derselben ist vom geschlossenen Saal aus nicht möglich. Und anhand der formalen Merkmale des Sprechaktes selbst ist nicht erkennbar, ob dieser sich auf einen tatsächlich gegebenen Sachverhalt oder auf etwas Erfundenes bezieht. In seinem Buch *Faltungen. Fiktion, Erzählen, Medien* schreibt Remigius Bunia dementsprechend völlig zu Recht: »Fiktion und Nicht-Fiktion sind durch nichts, was ihren Welten eigen ist, unterschieden. Die Trennlinie zwischen Fiktion und Nicht-Fiktion scheidet zwei Bereiche, die, was ihr Prozessieren angeht, völlig identisch sind oder sein könnten.«¹

Damit man dennoch die grundsätzliche und auch notwendige Unterscheidung zwischen Fiktion und Nicht-Fiktion treffen kann, bedarf es bestimmter Zusatzbedingungen, die auf der Ebene der Pragmatik erfüllt sein müssen. Dies wird in einem Passus des *Don Quijote* von Miguel de Cervantes trefflich analysiert. Im 32. Kapitel des ersten, 1605 erschienenen Teils dieses Romans kommt es zu einem Gespräch zwischen einem Gastwirt und einem Pfarrer. Der Gastwirt vertritt, wie auch Don Quijote, die Auffassung, dass grundsätzlich alles Geschriebene wahr sei. Der Pfarrer

1 Remigius Bunia, *Faltungen. Fiktion, Erzählen, Medien*, Berlin 2007, S. 100. Eine analoge Einschätzung findet sich schon bei Karlheinz Stierle, »Der Gebrauch der Negation in fiktionalen Texten«, in: Harald Weinrich (Hg.), *Positionen der Negativität*, München 1975, S. 235–262, hier S. 235: »Freilich gibt es auf der linguistisch beobachtbaren Ebene der sprachlichen Manifestation kein Kriterium, das es erlaubte, fiktionale von nichtfiktionalen Texten zu unterscheiden.« – Der vorliegende Aufsatz knüpft an einige der im vorigen Beitrag (»Fiktion und Autopoiesis. Überlegungen zum epistemischen Status der Literatur am Beispiel von *Don Quijote*«, S. 23–46) enthaltenen Überlegungen an und entwickelt diese weiter. Es handelt sich um die überarbeitete Fassung meiner am 2. Mai 2016 gehaltenen Antrittsvorlesung an der Universität Zürich.

dagegen erklärt, dass es bestimmte Bücher gebe, deren Gegenstand nicht wahr, sondern fiktiv sei:

Mirad, hermano – tornó a decir el cura –, que no hubo en el mundo Felixmarte de Hircania, ni don Cirongilio de Tracia, ni otros caballeros semejantes que los libros de caballerías cuentan, porque todo es compostura y ficción de ingenios ociosos, que los compusieron para el efeto que vos decís de entretener el tiempo, como lo entretienen leyéndolos vuestros segadores. Porque realmente os juro que nunca tales caballeros fueron en el mundo, ni tales hazañas ni disparates acontecieron en él.²

Ihr müsst bedenken, Bruder – sagte nun wiederum der Pfarrer –, dass es niemals auf der Welt einen Felixmarte de Hircania gab und auch keinen Cirongilio de Tracia ebenso wenig wie andere solche Ritter, von denen uns die Ritterbücher berichten, denn all das wurde von müßigen Geistern erfunden und erdichtet, mit dem Wirkziel, wie Ihr selbst sagt, dass man sich die Zeit damit vertreibe, so wie es auch Eure Schnitter zu tun pflegen, wenn sie diese Bücher lesen. Denn wahrhaftig, ich schwöre Euch, dass es niemals auf der Welt solche Ritter gegeben hat und dass auch keine solchen Heldentaten und Dummheiten stattgefunden haben.

Nicht nur wird hier vom Pfarrer die grundlegende Unterscheidung wahr vs. erfunden emphatisch affirmiert (»realmente os juro que nunca tales caballeros fueron en el mundo«), sondern er nimmt darüber hinaus gleich auch eine Funktionsbestimmung vor. Bücher mit fiktivem Inhalt würden geschrieben, um dem Leser zum Zeitvertreib zu dienen (»entretener el tiempo«):

– Ya os he dicho, amigo – replicó el cura –, que esto se hace para entretener nuestros ociosos pensamientos; y así como se consiente en las repúblicas bien concertadas que haya juegos de ajedrez, de pelota y de trucos, para entretener a algunos que ni tienen, ni deben, ni pueden trabajar, así se consiente imprimir y que haya tales libros, creyendo, como es verdad, que no ha de haber alguno tan ignorante que tenga por historia verdadera ninguna destes libros.³

– Ich habe Euch ja schon gesagt, mein Freund – antwortete der Pfarrer –, dass man das tut, um unsere müßigen Gedanken zu beschäftigen; und so wie man in wohlgeordneten Staaten zulässt, dass man Schach, Ball oder Karten spielt, um einig zu unterhalten, die nicht arbeiten müssen, dürfen oder können, so erlaubt man auch den Druck und die Verbreitung solcher Bücher, in der wohlbegründeten Annahme, dass es niemanden geben kann, der so unwissend wäre, dass er diese Bücher für wahrhafte Geschichtsbücher halten würde.

2 Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, hg. v. Martín de Riquer, Barcelona 1990, S. 343.

3 Ebd., S. 343f.

Die Funktionsbestimmung der Fiktion wird hier in einen Zusammenhang mit dem Spiel (»juegos«) gestellt und bezieht sich auf die freie Zeit, die man mit solchen Spielen oder eben mit dem Lesen erfundener Geschichten verbringen kann. Dazu gehört ein entsprechendes Wissen über die Diskurskonventionen. Niemand, so sagt der Pfarrer, könne so unwissend sein, dass er das in den Ritterbüchern Erzählte für wahr halte.

Man sieht an diesem Beispiel, dass es in literarischen Texten eine grundsätzliche Reflexion geben kann, die sich auf den Status und die Funktion der Fiktion bezieht. Diese Reflexion wird im *Don Quijote*, wie im vorangehenden Beitrag dieses Buches gezeigt wurde, auf verschiedensten Ebenen durchgeführt. Dass solche fiktionstheoretischen Reflexionen sich nicht nur in poetologischen Traktaten oder literaturwissenschaftlichen Untersuchungen finden, sondern auch in literarischen Texten, also in jenem Bereich, der gemeinhin als privilegiertes Territorium der Fiktion betrachtet wird, ist, so meine These, kein Zufall. Diese These beruht auf folgenden zwei Prämissen: Zum einen setze ich, wie eben dargelegt, voraus, dass die Unterscheidung zwischen Fiktion und Nicht-Fiktion nicht schon anhand der formalen Beschaffenheit eines Sprechaktes getroffen werden kann, sondern abhängig ist von externen, pragmatischen (Wissens-)Bedingungen. Zum anderen postuliere ich, dass solche pragmatischen Bedingungen entscheidend dafür verantwortlich sind, dass literarische Sprechakte überhaupt möglich sind. Denn nur wenn es diskursive Konventionen gibt, die Fiktionalität als Sonderform der Kommunikation zulassen und legitimieren, kann es auch das geben, was wir als Literatur bezeichnen. Damit ist nicht behauptet, dass Fiktion und Literatur deckungsgleich wären. Es gibt in der Literatur, selbst innerhalb des Bereiches der fiktionalen Formen, auch nichtfiktionale Elemente.⁴ Umgekehrt gibt es Fiktion auch außerhalb der Literatur, etwa in der Philosophie oder der Mathematik.⁵ Dennoch gehört Fiktion zu den für die Möglichkeit von Literatur unverzicht-

4 Vgl. hierzu grundlegend Peter Blume, *Fiktion und Weltwissen. Der Beitrag nichtfiktionaler Konzepte zur Sinnkonstitution fiktionaler Erzählliteratur*, Berlin 2004.

5 Vgl. hierzu Hans Vaihinger, *Die Philosophie des Als Ob. System der theoretischen, praktischen und religiösen Fiktionen der Menschheit auf Grund eines idealistischen Positivismus. Mit einem Anhang über Kant und Nietzsche*, Leipzig ⁷⁻⁸1922 (Berlin ¹1911) (<https://archive.org/details/DiePhilosophieDesAlsOb/mode/2up>; zuletzt aufgerufen am 27.2.2020) sowie Elisabeth Ströker, »Zur Frage der Fiktionalität theoretischer Begriffe«, in: Dieter Henrich/Wolfgang Iser (Hg.), *Funktionen des Fiktiven*, München 1983, S. 95–118. Zu Vaihinger siehe auch den Beitrag »Literatur als Engführung von Fiktion, Imagination und Wissen – mit einem Blick auf Marcel Proust« im vorliegenden Band, S. 115, Fußnote 3.

baren Kategorien.⁶ Insofern ist es naheliegend, dass literarische Texte im Modus der Selbstbefragung und -reflexion die Grundlagen des eigenen Funktionierens bloßlegen und damit zugleich einen Beitrag zur Fiktionstheorie leisten. Einige Aspekte dieses Beitrags literarischer Texte zur Fiktionstheorie möchte ich im Folgenden schlaglichtartig anhand dreier namhafter Beispiele aus verschiedenen Epochen untersuchen: Cervantes' *Don Quijote*, Diderots *Jacques le Fataliste* und Perecs *La Vie mode d'emploi*.⁷

1. Rahmungen und Beobachtungen zweiter Ordnung (Cervantes)

Damit ein fiktionaler Sprechakt als solcher erkannt und entsprechend prozessiert werden kann, bedarf es einer kommunikativen Rahmung, die sich mit einer Beobachtungssituation verbindet. Betrachten wir als Beispiel folgenden Fall: Ein Mann und eine Frau erklären sich gegenseitig ihre Liebe. Diese Kommunikationshandlung kann unterschiedlich gerahmt sein. Wenn sich eine solche Handlung während eines gemeinsamen Restaurantbesuches vollzieht und von der Intention der beiden Beteiligten her nur sie beide involviert, also in einem geschlossenen Kommunikationssystem stattfindet, dann darf angenommen werden, dass diese Liebeserklärung auch ernst gemeint ist, das heißt, dass die gewählten Worte auf Gefühle verweisen, die die Sprecherin und der Sprecher tatsächlich hegen. Sollte dies nicht der Fall sein, dann läge eine Täuschung oder Lüge vor. Wenn dagegen diese beiden Menschen auf einer Bühne stehen und damit ihre Handlung im Rahmen einer explizit markierten übergeordneten Beobachtungssituation erfolgt, dann wird deutlich, dass in dieser Situation die Liebeserklärung Inszenierungscharakter besitzt und somit keinen lebensweltlichen Wahrheits- oder Gültigkeitsanspruch erhebt. Durch die Tatsache, dass der Sprechakt der Liebeserklärung eingebunden wird in eine übergeordnete Beobachtungssituation, also nicht Teil eines geschlossenen, sondern eines offenen beziehungsweise gespaltenen Kommunikationssystems mit doppeltem Adressatenbezug ist, wird sie zu einer fiktionalen

6 Vgl. Aleida Assmann, *Die Legitimität der Fiktion. Ein Beitrag zur Geschichte der literarischen Kommunikation*, München 1980.

7 Vgl. ergänzend hierzu auch meinen Beitrag »La letteratura come teoria della finzione: Cervantes e Pirandello«, in: *Pirandelliana. Rivista internazionale di studi e documenti* 7 (2013 [2014]), S. 115–122.

len Sprechhandlung.⁸ *Fiktional* ist, wie man hieran leicht erkennt, nicht dasselbe wie *fiktiv*.⁹ Als fiktiv bezeichnet man Behauptungen, Sachverhalte und Entitäten, die kein Korrelat in der außertextuellen Wirklichkeit haben. Es handelt sich um eine Relation zwischen den Zeichen eines Textes und außertextuellen Gegenständen und Sachverhalten. Begriffe und Namen wie *Einhorn*, *Rotkäppchen*, *Emma Bovary* haben keine Referenz in der empirischen Wirklichkeit. *Fiktional* bedeutet dagegen, dass das, was ausgesagt wird, keine Gültigkeit besitzt im Rahmen der übergeordneten Beobachtungssituation, sondern nur innerhalb der beobachteten Situation, die sich aus der umgebenden Situation als eine zweite Wirklichkeit ausgrenzt. Es handelt sich nicht um eine Referenzrelation zwischen den Zeichen eines Textes und der außertextuellen Wirklichkeit, sondern um eine Relation zwischen Zeichen und ihrem Gültigkeitsbereich. Diese Relation aber wird überhaupt nur dadurch erfahrbar, dass eine gespaltene Kommunikationssituation, eine ›Theatersituation‹ vorliegt. Damit verbunden ist eine stillschweigende Übereinkunft, die da lautet: Wir spielen gemeinsam ein Spiel, bei dem wir so tun, als gäbe es vor unseren Augen eine zweite Wirklichkeit, in der Aussagen und Handlungen, die den in unserer Wirklichkeit üblichen mehr oder weniger ähnlich sein können, Gültigkeit allein

-
- 8 Vgl. hierzu grundlegend Rainer Warning, »Der inszenierte Diskurs. Bemerkungen zur pragmatischen Relation der Fiktion«, in: Dieter Henrich/Wolfgang Iser (Hg.), *Funktionen des Fiktiven*, München 1983, S. 183–206. Warning bestimmt den fiktionalen Diskurs mit dem Kriterium der »Situationsspaltung dergestalt, daß eine interne Sprechsituation in Opposition tritt zu einer externen Rezeptionssituation. Fiktionale Rede bestimmt sich also pragmatisch über die Simultaneität zweier Situationen, die über ein je eigenes deiktisches System verfügen. Eine solche Befangenheit in zwei gleichzeitigen Situationen führt die Subjekte der Sprech- wie die der Rezeptionssituation in jene widersprüchlichen Handlungsanweisungen, welche die Kommunikationstheorie beschrieben hat als das pragmatische Paradox des ›double-bind‹.« (S. 193) Das Paradoxe dieser Doppelung wird in der Theatersituation besonders deutlich, die ein Rollenspiel auf Seiten des Autors ebenso verlangt wie die Akzeptanz dieses Rollenspiels auf Seiten des Rezipienten. Dieses doppelte Rollenspiel ist das entscheidende Fiktionalitätskriterium. Fiktionalität ist somit nicht textintern verankert, sondern das Resultat eines bestimmten Umgangs mit dem Text. Es handelt sich um einen Kontrakt zwischen Autor und Leser (S. 194).
- 9 Zu dieser für die Fiktionstheorie grundlegenden Unterscheidung vgl. etwa Frank Zipfel, *Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität. Analysen zur Fiktion in der Literatur und zum Fiktionsbegriff in der Literaturwissenschaft*, Berlin 2001. *Fiktivität* ist, so Zipfel, »Fiktion im Zusammenhang der *Geschichte*« (S. 68ff., Hervorh. im Text): »Spricht man von Fiktion in bezug auf die Geschichte eines Erzähl-Textes, meint man damit in der Regel, daß die dargestellte Geschichte nicht auf tatsächlichen Ereignissen beruht, daß ihr kein Geschehen in der Realität entspricht, daß sie nicht wirklich stattgefunden hat.« (S. 68) *Fiktionalität* ist dagegen »Fiktion im Zusammenhang des *Erzählens*« (S. 115ff., Hervorh. im Text).

innerhalb dieser zweiten Wirklichkeit besitzen.¹⁰ Der Schauspieler, der auf der Bühne stehend zu seiner Partnerin sagt: »Ich liebe dich«, verpflichtet sich nicht als Person auf die Gültigkeit dieser Aussage. Das Gesagte ist indes wahr und besitzt eine Referenz innerhalb der durch die kommunikative Rahmung erzeugten zweiten Wirklichkeitsebene.

Was am Beispiel des Theaters besonders deutlich wird, gilt analog für alle Formen fiktionaler Sprechakte. Es sind die kommunikativen Rahmungen, die der Fiktionalität und damit auch der Berechtigung von literarischer Fiktion in unserer Gesellschaft ihren Ort zuweisen. Durch solche kommunikativen Rahmungen wird beispielsweise der Unterschied zwischen Unwahrheit und Fiktion erkennbar. Wenn jemand in einer geschlossenen, nicht gespaltenen Sprechsituation behauptet, ein Komponist namens Adrian Leverkühn sei der Erfinder der Zwölftonmusik, dann handelt es sich um eine unwahre Aussage. Wenn jemand dagegen dieselbe Behauptung im Rahmen eines Romans vornimmt, dann handelt es sich um Fiktion. Thomas Mann, der Autor des Romans *Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde* (1947), ist also kein Lügner, wenn er seinen Titelhelden zum fiktiven Doppelgänger des realen Komponisten Arnold Schönberg werden lässt und ihm dabei auch noch Eigenschaften und Merkmale anderer realer Personen wie Friedrich Nietzsche zuschreibt. Die kommunikative Zulässigkeit von Aussagen, die unter bestimmten Bedingungen wahrheitswidrig oder gar lügenerisch wären, hängt von der Existenz dessen ab, was man als Fiktionalitätskonvention bezeichnen kann und was durch die Rahmungen literarischer Texte ermöglicht wird. Solche Rahmungen sind auf der medialen Ebene vielfach dadurch gegeben, dass ein literarischer Text schon auf dem Buchdeckel paratextuelle Hinweise enthält, die auf seine Zugehörigkeit zum Bereich der fiktionalen Kommunikation verweisen. Häufig ist es die Gattungsbezeichnung, welche in diese Richtung weist. So befindet sich auf der Titelseite der Erstausgabe des *Doktor Faustus* unterhalb des Titels der Begriff *Roman*.¹¹

10 Vgl. hierzu grundlegend Kendall L. Walton, *Mimesis as Make-Believe. On the Foundations of the Representational Arts*, Cambridge (Mass.)/London 1990. Zu Waltons Fiktionstheorie vgl. auch die entsprechenden Ausführungen in dem Beitrag »Zum Stellenwert der Imagination und des Imaginären in neueren Fiktionstheorien« im vorliegenden Band, S. 95–114.

11 Dieser Roman ist aus fiktionstheoretischer Perspektive nicht zuletzt auch deshalb besonders aufschlussreich, weil der Autor am Ende des Buches in einer Nachbemerkung das Prinzip der Fiktionalisierung expliziert: »Es scheint nicht überflüssig, den Leser zu

Nun kommt es auch vor, dass literarische Texte Rahmenstrukturen auf textstruktureller Ebene verankern und damit das Grundprinzip der fiktionalen Kommunikation, nämlich die Spaltung der Kommunikationssituation, sichtbar machen. Der *Don Quijote* ist ein topisches Beispiel für solche textstrukturellen Rahmungen. Unter Rahmung verstehe ich in diesem Zusammenhang die Sichtbarmachung eines Kommunikationsaktes, der als solcher durch einen Beobachtungsakt zweiter Ordnung betrachtet wird. Niklas Luhmann versteht unter Beobachtung zweiter Ordnung »die Beobachtung von Beobachtungen«. ¹² Eine Beobachtung ist »das Einsetzen einer Unterscheidung in einen unmarkiert bleibenden Raum, aus dem heraus der Beobachter das Unterscheiden vollzieht«. ¹³ Eine Beobachtung zweiter Ordnung ist ihrerseits »als Operation eine Beobachtung erster Ordnung, nämlich die Beobachtung von etwas, was man als Beobachtung unterscheiden kann«. ¹⁴ Damit das Beobachten des Beobachtens stattfinden kann, muss es zwischen der Beobachtung erster und der Beobachtung zweiter Ordnung strukturelle Kopplungen geben. ¹⁵ Im *Don Quijote* werden solche strukturellen Kopplungen von Beobachtungen erster und zweiter Ordnung dadurch inszeniert, dass die Geschichte des Helden, der zunächst als exzessiver Leser von Ritterbüchern in Erscheinung tritt, um sodann in einem Akt komischer *imitatio* seinerseits zum ›Ritter‹ zu werden, indem er mit seinem ›Knappen‹ Sancho Panza auf Abenteuerfahrt geht, Gegenstand der Registrierung in den Annalen der Mancha und auch bei anderen Autoren wird. Die in den Annalen und anderswo gesammelten Informationen über den eingebildeten Ritter Don Quijote werden nun von einem ersten Autor, den Cervantes als »el autor desta historia« ¹⁶ bezeichnet, in eine zusammenhängende Geschichte verwandelt, die allerdings mit dem achten Kapitel des ersten Teiles unvermittelt abbricht. Die

verständigen, daß die im XXII. Kapitel dargestellte Kompositionsart, Zwölfton- oder Reihentechnik genannt, in Wahrheit das geistige Eigentum eines zeitgenössischen Komponisten und Theoretikers, Arnold Schoenbergs, ist und von mir in bestimmtem ideellem Zusammenhang auf eine frei erfundene Musikerpersönlichkeit, den tragischen Helden meines Romans, übertragen wurde. Überhaupt sind die musiktheoretischen Teile des Buches in manchen Einzelheiten der Schoenberg'schen Harmonielehre verpflichtet.« (Thomas Mann, *Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde*, Frankfurt a. M. 1986, S. 677.)

12 Niklas Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt a. M. 1995, S. 94.

13 Ebd., S. 92.

14 Ebd., S. 94.

15 Ebd.

16 Cervantes, *Don Quijote*, S. 97.

Erzählung des ›ersten Autors‹ wiederum wird von einem ›zweiten Autor‹ (»el segundo autor«)¹⁷ gelesen. Durch Zufall findet dieser ›zweite Autor‹, dessen Interesse an Don Quijote geweckt ist, später ein in arabischer Sprache verfasstes Manuskript, welches von dem Geschichtsschreiber Cide Hamete Benengeli stammt und die Geschichte des Don Quijote vollständig berichtet. Dieses Manuskript lässt der ›zweite Autor‹ sich ins Kastilische übersetzen und erzählt es auf seine Weise nach. Folgende Kommunikationsakte sind somit im Spiel: (1) Die Versprachlichung der ›Heldentaten‹ des Don Quijote in den Annalen von La Mancha; (2) die Zusammenfassung der in den Annalen befindlichen Informationen durch einen ersten Erzählakte; (3) die vollständige Darstellung von Don Quijotes Geschichte durch den arabischen Historiker Cide Hamete; (4) die Übersetzung dieses arabischen Manuskripts ins Kastilische; (5) die Nacherzählung des ins Kastilische übersetzten arabischen Manuskripts durch den übergeordneten Erzähler (»el segundo autor«) des *Don Quijote*.

Der ursprünglichste dieser Erzählakte lässt sich als Beobachtung erster Ordnung begreifen. Ein Erzähler X (der Verfasser der Annalen) kommuniziert mit einem Adressaten Y über einen Gegenstand Z: die ›Heldentaten‹ von Don Quijote. X und Y werden auf diese Weise zu Beobachtern von Z. Dieser Akt nun wird im *Don Quijote* als solcher beobachtet, indem der »autor desta historia« auf der Grundlage dessen, was in den Annalen und bei anderen Autoren zu finden ist, die Geschichte kohärent erzählt, zumindest bis zu ihrem unvermittelten Abbruch mitten in der Episode des »vizcaíno« im 8. Kapitel. Da für den Leser des *Don Quijote* nicht die Annalen der Mancha, sondern allein der Erzählakte des ›ersten Autors‹ materiell vorhanden ist, kann man sagen, dass der erste manifeste Erzählakte des Buches bereits Ausdruck einer Beobachtung zweiter Ordnung ist. In diesem Buch nun werden mehrere Erzählakte hintereinandergeschaltet und somit strukturell gekoppelt. Dadurch entstehen Beobachtungssituationen zweiter Ordnung nach folgendem Muster: Ein Erzähler X₁ und ein Leser Y₁ beobachten, wie Erzähler X zusammen mit Leser Y beobachtet, was in der Handlung Z passiert. Durch die Beobachtung zweiter Ordnung wird das Prinzip der Beobachtung als solches sichtbar gemacht. Dieses Grundprinzip wird im *Don Quijote* rekursiv angewendet, vielfach variiert und mit Komplexität angereichert. Der Gesamttext lässt sich somit als strukturelle Kopplung von Beobachtungen erster und zweiter Ordnung beschreiben.

17 Ebd.

Das Prinzip der gespaltenen Kommunikationssituation als Kriterium für Fiktionalität ist dem Buch somit strukturell eingeschrieben. In einer selbstreflexiven Schleife beschreibt der Text nun sich selbst als fiktionalen Text, indem er auf der Ebene der primären Handlung den Umgang mit Fiktion thematisiert. Um noch einmal auf das oben zitierte Beispiel zurückzukommen: Das Gespräch zwischen dem Gastwirt und dem Pfarrer beruht auf einer Beobachtung erster Ordnung in Bezug auf Wahrheit und/oder Fiktion in Büchern. Diese Beobachtung verweist zurück auf das dem Leser zu diesem Zeitpunkt bereits bekannte Grundproblem des Romans *Don Quijote*, dessen Held seinerseits ein Beobachter von Büchern ist und diese auf eine bestimmte Art und Weise als wirklichkeitskonform interpretiert. Indem der Gastwirt zum Doppelgänger Don Quijotes wird und der Pfarrer dessen Sicht auf Bücher durch eine alternative Sichtweise konterkariert, entsteht ein Akt der Beobachtung zweiter Ordnung, der Don Quijotes Lektüerverhalten perspektiviert und infrage stellt. Das Prinzip der Beobachtung zweiter Ordnung ermöglicht somit die theoretische Perspektivierung des Problems der Fiktion. Dergestalt wird der Roman zu einem metafikionalen Text.

2. Das Erzählen des Erzählens (Diderot)

In Tradition des *Don Quijote* steht Diderots *Jacques le Fataliste et son maître* (1771–83).¹⁸ Dieser Roman enthält ebenfalls eine metafiktionale Dimension. Wie Don Quijote und Sancho Panza reiten auch Jacques und sein Herr über Land. Dabei begegnen ihnen zahlreiche andere Figuren und es ereignen sich unerwartete Zwischenfälle, die wie auch im *Don Quijote* häufig komischen Charakter besitzen. Die wichtigste Dimension dieses Romans ist das Erzählen von Geschichten. Während am Beginn des *Don Quijote* das Lesen steht, kreist *Jacques le Fataliste* strukturell um das Erzählen. Im Zentrum stehen Jacques und sein Herr, die sich gegenseitig Geschichten erzählen. Wie im *Don Quijote* ist auch hier der Erzählakt eingebettet in eine Rahmenstruktur, denn nicht nur Jacques und sein Herr erzählen sich Geschichten, sondern auch der Erzähler und sein Leser kom-

18 Zur komplexen Entstehungs- und Veröffentlichungsgeschichte dieses Romans vgl. die entsprechenden Bemerkungen im Beitrag »Jean Pauls Romane als Paradigmen der Verschränkung von Realität und Fiktion« im vorliegenden Band, S. 69–94, dort S. 82, Fußnote 32.

munizieren miteinander. Darüber hinaus gibt es noch weitere Erzählakte, die entweder vom Erzähler oder von einer der beiden Hauptfiguren oder aber von verschiedenen Nebenfiguren des Romans generiert werden. Wie im *Don Quijote* haben wir auch hier eine komplexe Verschachtelung mehrerer Erzählsituationen vorliegen. Wie im *Don Quijote*, so geht es auch hier um die Frage der Fiktionalität, die in *Jacques le Fataliste* durch immer wieder eingeschobene Bemerkungen des Erzählers thematisiert wird. Dabei gibt der Erzähler dem Leser zu verstehen, dass es, wenn er nur wollte, in seiner Macht stünde, allerhand Geschichten und abenteuerliche Handlungen zu erfinden. Diese Freiheit der Erfindung aber nehme er, wie er behauptet, für sich nicht in Anspruch, sondern er insistiert im Gegenteil immer wieder darauf, dass er sich an die »vérité de l'histoire«¹⁹ zu halten gedenke. Indem der Erzähler in solchen kommentierenden Einschüben den Gegensatz zwischen der »vérité de l'histoire« und der fiktionsgesättigten Gattung Roman deutlich markiert, spielt er mit den Erwartungshaltungen seiner Leser, von denen er annehmen kann, dass sie zahlreiche Abenteuerromane des 18. Jahrhunderts kennen und somit deren Merkmale aus einer Beobachtungsperspektive zweiter Ordnung kritisch betrachten können. Der vom Erzähler immer wieder aufgerufene Erwartungshorizont wird auf diese Weise systematisch durchbrochen, wodurch der Text seine eigene Innovativität markiert.²⁰

Doch bleibt es nicht bei der einfachen Gegenüberstellung von Wahrheit und Fiktion; vielmehr besteht der fiktionstheoretische Beitrag Diderots nicht zuletzt in der Infragestellung des Gegensatzes Wahrheitsaussage vs. Fiktion. Diese Infragestellung zeigt sich etwa an folgender Stelle:

Il est bien évident que je ne fais pas un roman, puisque je néglige ce qu'un romancier ne manquerait pas d'employer. Celui qui prendrait ce que j'écris pour la vérité, serait peut-être moins dans l'erreur que celui qui le prendrait pour une fable.²¹

Man erkennt deutlich, dass ich keinen Roman schreibe, da ich ja das verschmähe, was ein Romanschreiber mit Sicherheit tun würde. Wer das, was ich schrei-

19 Vgl. Denis Diderot, *Jacques le Fataliste et son maître*, in: *Œuvres*, hg. v. André Billy, Paris 1951, S. 475–711, hier S. 476, 484, 504.

20 Vgl. hierzu genauer meinen Aufsatz »Codification et déconstruction. *Jacques le Fataliste* de Diderot«, in: Gernot Kamecke/Jacques Le Rider (Hg.), *La Codification: perspectives transdisciplinaires*, Paris/Genève 2007, S. 147–159. Dort finden sich auch weiterführende Literaturhinweise zu *Jacques le Fataliste*.

21 Diderot, *Jacques le Fataliste*, S. 484f.

be, für die Wahrheit hielte, wäre vielleicht weniger im Irrtum als derjenige, der es für eine Fabel hielte.

Einerseits betont der Erzähler hier einmal mehr den Gegensatz zwischen romanhaften Erfindungen und seinem eigenen Text, der der Fiktion angeblich abschwört. Andererseits aber wird dieser Gegensatz hier auch schon vorsichtig relativiert, und zwar in dem auf mehrfachen Einschränkungen beruhenden zweiten Satz, wo gesagt wird, dass derjenige, der das Geschriebene für die Wahrheit hielte, sich weniger irren würde als derjenige, der es für eine Erfindung nähme. Das heißt im Klartext nichts anderes, als dass offenbar beide Einschätzungen nicht ganz der Wahrheit entsprechen.

Dieser relativierende Gestus findet sich auch an späterer Stelle wieder, wo von der grundsätzlichen Schwierigkeit, ja Unmöglichkeit die Rede ist, die Wahrheit zu sagen. Der Herr befiehlt Jacques, eine Sache so zu erzählen, wie sie ist (»Dis la chose comme elle est«),²² worauf Jacques Folgendes antwortet:

Cela n'est pas aisé. N'a-t-on pas son caractère, son intérêt, son goût, ses passions, d'après quoi l'on exagère ou l'on atténue? Dis la chose comme elle est!... Cela n'arrive peut-être pas deux fois en un jour dans toute une grande ville. Et celui qui vous écoute est-il mieux disposé que celui qui parle? Non. D'où il doit arriver que deux fois à peine en un jour, dans toute une grande ville, on soit entendu comme on dit.²³

Das ist nicht einfach. Hat man etwa nicht seinen Charakter, sein Interesse, seinen Geschmack, seine Leidenschaften, denen gemäß man eine Sache übertreibt oder abschwächt? Sag es, wie es ist!... Das kommt vielleicht an einem Tag in einer großen Stadt keine zweimal vor. Und ist derjenige, der einem zuhört, besser eingestellt als derjenige, der spricht? Nein. Daher kommt es unweigerlich, dass kaum zweimal an einem Tag in einer ganzen großen Stadt jemand so verstanden wird, wie er es gemeint hat.

Sowohl auf der Seite der Produktion als auch auf der der Rezeption sei es, so Jacques, schwierig, wenn nicht unmöglich, eine vollkommene Übereinstimmung zwischen einer Sache und deren sprachlicher Darstellung zu erzielen. Zwischen einem Sachverhalt und dem Versuch, diesen in Worte zu fassen, klafft demnach ebenso eine Lücke wie zwischen der von einem Sprecher seinem eigenen Sprechakt zugeordneten Bedeutung und deren Decodierung durch einen Rezipienten. Diese doppelte Diskrepanz ist da-

22 Ebd., S. 517.

23 Ebd.

für verantwortlich, dass es so gut wie niemals möglich ist, eine Sache so zu sagen, wie sie ist.

Wenn dies aber prinzipiell schon schwierig ist, dann gilt das in besonderer Weise für einen komplexen literarischen Text, in dem sich verschiedene Sprechakte überlagern und dadurch perspektivische Vielstimmigkeit erzeugen. Wie sollte es möglich sein, dass ein solcher Text sich strikt an die Wahrheit einer Geschichte hielte? Gerade die insistierende Wiederholung dieser Behauptung durch den Erzähler lässt den Leser misstrauisch werden und scheint nahezulegen, dass der Text in Wirklichkeit das genaue Gegenteil zum Ausdruck bringen möchte. Er ist nicht etwa ein Plädoyer für die historiographische Wahrheit, sondern im Gegenteil ein Plädoyer für die literarische Fiktion. Dies zeigt sich etwa deutlich an einer Stelle, wo der Erzähler dem Leser eine klare Auskunft bezüglich des weiteren Weges von Jacques und seinem Herrn verweigert. Er schlägt verschiedene Möglichkeiten vor, ohne diese jedoch zu bestätigen, und gibt dann spielerisch folgende Auskunft:

Si vous insistez, je vous dirai qu'ils s'acheminèrent vers... oui; pourquoi pas?... vers un château immense, au frontispice duquel on lisait: »Je n'appartiens à personne et j'appartiens à tout le monde. Vous y étiez avant que d'y entrer, et vous y serez encore quand vous en sortirez.«²⁴

Wenn Sie darauf bestehen, dann werde ich sagen, dass sie sich aufmachten zu... ja; warum nicht?... zu einem riesigen Schloss, auf dessen Risalit zu lesen war: »Ich gehöre niemandem und ich gehöre allen. Sie waren schon hier, bevor Sie eingetreten sind, und Sie werden immer noch hier sein, wenn Sie wieder aufgebrochen sind.«

Auffällig ist hier zum einen die Weigerung des Erzählers, eine ihm zweifellos zur Verfügung stehende Information preiszugeben; wie man etwas später erfährt, sind Jacques und sein Herr nämlich nach Conches weitergeritten.²⁵ An dieser Stelle jedoch wird dem Leser diese Information bewusst vorenthalten. Stattdessen wird nun eine ganz klar als fiktiv markierte Information gegeben, die noch dazu den Charakter des Paradoxen besitzt, denn die auf dem Risalit des angeblich von Jacques und seinem Herrn betretenen Schlosses zu lesende Inschrift ist ein sich selbst aufhebender Sprechakt, der auf dem Prinzip des logischen Selbstwiderspruchs beruht, wie sodann auch vom Erzähler expliziert wird. Aus diesem Widerspruchsprinzip lässt sich sodann alles Mögliche ableiten, etwa eine Serie von mög-

24 Ebd., S. 492.

25 Ebd., S. 497.

lichen Handlungsverläufen, die aber allesamt nicht bestätigt werden. Der Text öffnet hier ein Fenster auf die Welt des Möglichen, die, wie man seit Aristoteles weiß, der Bereich der poetischen Fiktion ist.

3. Das sich selbst annullierende Kunstwerk als Allegorie der Fiktion (Perec)

In der Literatur der Moderne finden sich viele Beispiele von Erzähltexten, die, wie die beiden bisher untersuchten Romane, das Erzählen als einen fiktionalen Sprechakt durch bestimmte Rahmungen, Verdoppelungen und Spiegelungen inszenieren. Was in der Vormoderne eher Ausnahmecharakter hatte, wird in der Moderne zu einer allgemeinen Tendenz des Erzählens. Man könnte zahlreiche Beispiele hierfür anführen, etwa Luigi Pirandello, Miguel de Unamuno, Marcel Proust, André Gide, Julio Cortázar, Jorge Luis Borges, Italo Calvino, Danièle Sallenave usw.

Ich möchte im abschließenden Teil dieses Beitrags einen exemplarischen Text der Spätmoderne im Hinblick auf das hier gegebene Thema Literatur als Fiktionstheorie untersuchen. Es handelt sich um Georges Perecs *La Vie mode d'emploi* (1978). Der Text trägt den pluralischen Gattungsbegriff *Romans*, das heißt, dass der Autor hiermit den Anspruch markiert, eine Art Summe seines eigenen Schaffens und damit auch der Ästhetik der Gruppe Oulipo (*Ouvroir de littérature potentielle*) vorzulegen. Das enzyklopädische Unternehmen, welches sich mit diesem Roman verbindet, zeigt sich nicht zuletzt auch in der äußeren Aufmachung des Buches, welches fast wie ein wissenschaftlicher Text mit Anhängen (*pièces annexes*) versehen ist. So findet man einen Index, der sage und schreibe 69 Seiten umfasst. Außerdem fügt Perec eine Zeittafel bei, welche die wichtigsten Ereignisse der Handlung chronologisch präsentiert, und eine Auflistung einiger der in diesem Roman erzählten Geschichten. Die Infragestellung der Grenze zwischen fiktionalem und nicht-fiktionalem Diskurs wird schon auf diese Weise als wichtiges Thema des Textes markiert.

Im *Préambule* des Romans findet sich eine ausführliche Reflexion über das Puzzlespiel. Perec spricht von der Kunst des Puzzlespiels (»l'art du puzzle«)²⁶ und stellt eine Reihe von Überlegungen über die Prinzipien dieser Kunstform an. Eine wichtige hier eingeführte Erkenntnis ist die Tatsache, dass nicht die einzelnen Elemente das Ganze bestimmen, sondern umgekehrt das Ganze den Stellenwert der einzelnen Elemente fest-

26 Georges Perec, *La Vie mode d'emploi*, Paris 1978, S. 15.

legt. Man könne nicht von der Struktur eines einzelnen Puzzleteils auf das Ganze schließen, sondern nur umgekehrt von der des Ganzen auf die Bedeutung eines einzelnen Teils, welches nur als Element eines größeren Ganzen einen Wert besitzt. In dem Moment aber, in dem ein einzelnes Puzzleteilchen in eine Konfiguration eingefügt worden ist, verschwindet es als Einzelteil. Durch die Parallelisierung des Puzzles mit einem Spiel, dessen Beherrschung hohe Kunstfertigkeit voraussetzt – Perec verweist hier insbesondere auf das asiatische Go-Spiel –, erweisen sich die Reflexionen als metapoetisch. Indem Perec hier zu Beginn seines gewaltigen Werkes über das Verhältnis zwischen dem Hersteller eines Puzzles und demjenigen spricht, der das Puzzle zusammensetzen versucht, macht er zugleich implizit auch Aussagen über das Verhältnis zwischen Autor und Leser des Romans. Der Hersteller eines Puzzles als Autor wird hier konzipiert als einer, der alle Versuche des Puzzlespielers, der die Rolle des Lesers übernimmt, geistig schon vorweggenommen haben muss. Das Puzzlespiel wie auch das Verhältnis zwischen Autor/Text und Leser erscheint hiermit als ein Wettstreit.

Diese einleitenden Bemerkungen sind nun auch insofern ein metapoetischer Kommentar über das ganze Werk, als eines der zentralen Handlungselemente dieses multiperspektivischen Romans seinerseits ganz wesentlich etwas mit einem Puzzlespiel zu tun hat. Der exzentrische Milliardär Percival Bartlebooth beschließt, sein Leben einem einzigen gewaltigen Werk zu widmen:

Imaginons un homme dont la fortune n'aurait d'égalé que l'indifférence à ce que la fortune permet généralement, et dont le désir serait, beaucoup plus orgueilleusement, de saisir, de décrire, d'épuiser, non la totalité du monde – projet que son seul énoncé suffit à ruiner – mais un fragment constitué de celui-ci: face à l'inextricable incohérence du monde, il s'agira alors d'accomplir jusqu'au bout un programme, restreint sans doute, mais entier, intact, irréductible.²⁷

Stellen wir uns einen Mann vor, dessen Vermögen genauso groß wäre wie seine Gleichgültigkeit in Bezug auf das, was man sich als Mann von Vermögen üblicherweise leisten kann, und den es – stolz wie er ist – danach verlangte, die Welt nicht etwa in ihrer Totalität zu erfassen und vollständig zu beschreiben – ein Projekt, das allein schon dadurch zugrunde gerichtet würde, dass man es zu formulieren wagt –, sondern ein wohldefiniertes Fragment derselben: angesichts der unentwirrbaren Inkohärenz der Welt soll es darum gehen, ein zwar beschränktes, aber ganzes, intaktes, irreduzibles Programm bis an sein Ende umzusetzen.

27 Ebd., S. 156.

In diesem Passus zeigt sich deutlich der Anspruch, den Bartlebooth mit seinem Vorhaben verbindet. Es geht ihm darum, ein Fragment der Welt möglichst systematisch, umfassend und vollständig darzustellen und zu erfassen. Mit anderen Worten: Er entwickelt ein Programm, das zwar begrenzten Charakter besitzt, aber als solches dann vollständig, intakt und irreduzibel umgesetzt werden kann. So wie die künstlerische Fiktion ein Modell der Wirklichkeit sein kann und häufig zu sein beansprucht, soll hier ein Programm entwickelt und umgesetzt werden, welches Modellcharakter besitzt.²⁸ Dieses Programm besteht darin, dass Bartlebooth, der künstlerisch eher unbegabt ist, zunächst einmal zehn Jahre lang bei dem Künstler Serge Valène das Malen von Aquarellen erlernt. Die Lehre vollzieht sich in den Jahren 1925 bis 1935. In den folgenden zwanzig Jahren, 1935 bis 1955, bereist Bartlebooth sodann die ganze Welt, um etwa im Abstand von zwei Wochen jeweils ein Aquarell an einem bestimmten Ort zu malen. Damit schafft er in diesen 20 Jahren 500 Bilder, die alle das gleiche Format haben, 65 x 50 cm, und auch alle ein ähnliches Motiv, nämlich einen Seehafen. Jedes der Bilder schickt er sodann an den Puzzlekünstler Gaspard Winckler in Paris. Dieser klebt die Aquarelle auf eine Holzplatte und zerschneidet sie in 750 Puzzleteile. Nach seiner Rückkehr nach Frankreich gibt sich Bartlebooth schließlich weitere zwanzig Jahre, von 1955 bis 1975, um sämtliche Puzzles wieder zusammenzusetzen:

À mesure que les puzzles seraient réassemblés, les marines seraient »retexturées« de manière à ce qu'on puisse les décoller de leur support, transportées à l'endroit même où – vingt ans auparavant – elles avaient été peintes, et plongées dans une solution détersive d'où ne ressortirait qu'une feuille de papier Whatman, intacte et vierge.

Aucune trace, ainsi, ne resterait de cette opération qui aurait, pendant cinquante ans, entièrement mobilisé son auteur.²⁹

Indem die Puzzles wieder zusammengesetzt würden, würden die Seestücke »retexturiert«, sodass man sie von ihrer Unterlage abtrennen könnte, und sie würden an eben jenen Ort zurückgebracht, an dem sie – zwanzig Jahre zuvor – gemalt worden waren, und dort mit einer Säurelösung behandelt, sodass am Ende nichts als ein Blatt Whatman-Papier übrig bliebe, wohlbehalten und leer.

Somit bliebe von dieser Operation, die ihren Urheber über fünfzig Jahre hinweg vollständig in Beschlag genommen haben würde, keine einzige Spur übrig.

28 Zum Modellbegriff vgl. Max Black, *Models and Metaphors. Studies in Language and Philosophy*, Ithaca/New York 41968 (1962). Black bezeichnet Modelle als »heuristic fictions« (S. 228), Fiktionen also, die etwas zu entdecken erlauben.

29 Perec, *La Vie mode d'emploi*, S. 158.

Es handelt sich also um ein Projekt, das auf einem totalisierenden Anspruch beruht. Dieses Projekt ist zwar, wie der Erzähler sagt, weder spektakulär noch heroisch, aber es ist ein Projekt, welches zu seiner Umsetzung das gesamte Leben von Bartlebooth vollständig in Anspruch nimmt. Außerdem ist es ein Projekt, welches auf die Ausschaltung jeglicher Kontingenz abzielt:

[...] l'entreprise ferait fonctionner le temps et l'espace comme des coordonnées abstraites où viendraient s'inscrire avec une récurrence inéluctable des événements identiques se produisant inexorablement dans leur lieu, à leur date.³⁰

[...] bei diesem Unterfangen würden Zeit und Raum als abstrakte Koordinaten funktionieren, und es würden ihnen in unvermeidlicher Wiederholung identische Ereignisse, die unabwendbar an einem für sie vorbestimmten Ort und zu einer vorbestimmten Zeit stattfinden, eingeschrieben.

Das gesamte Leben und alle in ihm relevanten Ereignisse sind durch das Projekt vorherbestimmt und durchgeplant. Auf der ästhetischen Ebene verbindet sich das mit dem Anspruch auf Perfektion, welcher durch die paradoxe Selbstannullierung bekräftigt werden soll:

[...] inutile, sa gratuité étant l'unique garantie de sa rigueur, le projet se détruirait lui-même au fur et à mesure qu'il s'accomplirait; sa perfection serait circulaire: une succession d'événements qui, en s'enchaînant, s'annuleraient: parti de rien, Bartlebooth reviendrait au rien, à travers des transformations précises d'objets finis.³¹

[...] ohne jeden Zweck, wobei diese Zwecklosigkeit die einzigartige Garantie für seine Folgerichtigkeit wäre, würde dieses Projekt sich in dem Maße selbst zerstören, in dem es sich vollenden würde; seine Vollkommenheit wäre zirkulär: eine Folge von Ereignissen, die sich, indem sie sich aneinanderreichten, auslöschten: ausgehend vom Nichts, würde Bartlebooth auf dem Weg über präzise Transformationen von endlichen Gegenständen zum Nichts zurückkehren.

Zwischen dem ursprünglichen Nichts und dem als finales Ziel des Projekts angestrebten wiederhergestellten Nichts entfaltet sich ein sich über 50 Jahre erstreckender Prozess des Lernens, des Reisens, der Produktion von Bildern, der mehrfachen Verarbeitung dieser Bilder durch deren Dekomposition und Rekombination in Form eines Wettstreits zwischen zwei Männern, dem Maler und Puzzlespieler Bartlebooth, und dem Puzzlehersteller Winckler, die versuchen, sich gegenseitig zu besiegen. Am Ende tri-

30 Ebd., S. 157.

31 Ebd.

umphiert Winckler über Bartlebooth, der über dem unvollendeten und unvollendbaren 439. Puzzle stirbt.³²

Die Bedeutung dieses künstlerischen Projekts ist nicht eindeutig bestimmbar. Zum einen handelt es sich um eine Anlehnung an wichtige Positionen der modernen Ästhetik wie zum Beispiel Flauberts Projekt eines *livre sur rien*³³ oder Mallarmés Poetik des Nichts.³⁴ Man kann auch an die avantgardistische Überschreitung der Grenze zwischen Kunst und Leben denken. Bartlebooth als Künstler verwandelt sein ganzes Leben in die Arbeit an einem Kunstwerk, welches keinerlei außerhalb seiner selbst angesiedelte Zweckbindung besitzt, also in gewisser Weise das autonome Kunstwerk *par excellence* darstellt, eine Art *acte gratuit*, ein sich selbst auslöschendes Werk. Ebenfalls typisch für manche Positionen der modernen Kunst ist der Dilettantismus, mit dem der malerisch nicht gerade sehr begabte Bartlebooth zu Werke geht. Hier lassen sich Anknüpfungspunkte etwa bei Diderots *Neveu de Rameau*, dem *Vieux Saltimbanque* von Baudelaire oder Kafkas *Hungerkünstler* finden. Nicht ausgeblendet werden darf der zeitgeschichtliche Horizont: Zwischen den Jahren 1925 und 1975 liegen die Jahre des Nationalsozialismus 1933–45 und hier insbesondere die genozidale Politik des Hitlerregimes, der unter anderem Percs Eltern zum Opfer gefallen sind.³⁵ All diese künstlerischen und politischen Dimensionen sind in dieser Konzeption eines totalen Kunstwerks präsent, welches in seiner Radikalität eine modellhafte Verdichtung von Kunst überhaupt darstellt.

Es handelt sich um ein Metakunstwerk, welches in vielfache Rahmungen eingebettet ist. Der primäre Kommunikationsrahmen ist das Verhältnis zwischen Bartlebooth und Gaspard Winckler. Verschiedene Arten von Beobachtungen zweiter Ordnung werden nun in der Gesamtanlage des Romans von Georges Perec eingeführt. Dieser Roman fungiert auf seiner primären Darstellungsebene als eine multidimensionale Bildbeschreibung. Basis der Beschreibung ist ein Wohnhaus in der fiktiven Pariser Rue

32 Ebd., S. 600.

33 Vgl. Jean Rousset, »Madame Bovary ou le livre sur rien«, in: ders., *Forme et signification*, Paris 1962, S. 109–133.

34 Vgl. Hugo Friedrichs Bemerkungen zum Zusammenhang zwischen dem Nichts und der Form bei Mallarmé: *Die Struktur der modernen Lyrik. Von der Mitte des neunzehnten bis zur Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts*, Reinbek 1985 (1956), S. 114f.

35 Perec spricht davon in seinem autobiographischen Buch *W ou le souvenir d'enfance* (1975), Paris 1995. Vgl. hierzu auch den Beitrag »Das Schreiben des Nicht-Erlebten. Georges Perec und Patrick Modiano« im vorliegenden Band, S. 381–401.

Simon-Crubellier. Ein Profilschnitt dieses Wohnhauses wird als Basis der Präsentation aller in ihm befindlichen Wohnungen verwendet, wobei die Abfolge der Wohnungen der Bewegung des Springers auf einem Schachfeld entspricht. Demgemäß sind die einzelnen Kapitel des Romans jeweils einem bestimmten Raum, einer Wohnung oder einem sonstigen Teil des Hauses gewidmet, wobei in den verschiedenen Teilen des Romans dieselben Räume öfter vorkommen. Die Wohnung von Bartlebooth etwa wird in den Kapiteln 26, 70, 80, 87 und 99 dargestellt. Die Wohnung von Winckler steht in den Kapiteln 8, 44 und 53 im Mittelpunkt. Durch die Anordnung der einzelnen Kapitel gemäß einer serialisierten räumlichen Ordnung (der Plan des Wohngebäudes ist im Text selbst auf S. 603 abgedruckt) entsteht eine Beobachtungsebene zweiter Ordnung. Die einzelnen Geschichten, die sich mit den Bewohnern der Wohnungen verbinden, werden dadurch auf eine diegetisch ›tiefere‹ Ebene verschoben. Die primäre Ebene ist die eines imaginären Beobachters dieses Gebäudes, dessen Blick von Wohnung zu Wohnung schweift und in den Wohnungen zunächst einmal hauptsächlich das visuell Wahrnehmbare beschreibt. Die Geschichten, die ebenfalls eingefügt werden, sind gewissermaßen Ergänzungen zu dieser Beschreibungsaktivität und der damit verbundenen Beobachtung. Das Hierarchieverhältnis zwischen Narration und Deskription wird somit in diesem Roman umgekehrt. Dominant sind die Beschreibungen, ihnen untergeordnet die Erzählungen.³⁶

Durch die Einbettung in dieses komplexe Dispositiv von Beobachtungen, Beschreibungen und Erzählungen wird das künstlerische Projekt von Bartlebooth zum Gegenstand einer Beobachtung zweiter Ordnung. Das Projekt ist Teil eines Netzes ohne Zentrum, in dem sich hunderte von Einzelschicksalen begegnen und überkreuzen. Diese Einzelschicksale sind wie die Teile eines Puzzles. Der Sinn des einzelnen Teils kann nicht aus diesem selbst erschlossen, sondern, wie Perec es ja programmatisch im *Préambule* schreibt, nur aus dem Ganzen heraus verstanden werden. Dieses Ganze ist, wie der Titel anzeigt, das Ganze schlechthin, das Leben, wenngleich der zweite Teil des Titels ironisch zu verstehen ist, denn es finden sich keinerlei Elemente einer Gebrauchsanweisung für das Leben in Percs Buch. Allenfalls die Exhaustivität und der stets gleichbleibende en-

36 Vgl. hierzu meine Analyse in Thomas Klinkert, »Der Text als Bildmedium? Zu Text-Bild-Beziehungen bei Claude Simon und Georges Perec«, in: Beate Ochsner/Charles Grivel (Hg.), *Intermediale. Kommunikative Konstellationen zwischen Medien*, Tübingen 2001, S. 117–146.

zyklopädisch-distanzierte Ton, die Sachlichkeit, mit der die ganze Spannweite des Dargestellten von den banalsten Gegenständen des Alltags bis hin zu den aufregendsten künstlerischen oder wissenschaftlichen Entdeckungen oder von abenteuerlichen Lebensgeschichten bis hin zu Vernichtungs- und Todeserfahrungen beschrieben wird, erinnern in gewisser Weise an den Duktus einer Gebrauchsanweisung.

Eine weitere Beobachtung zweiter Ordnung entsteht durch die Existenz von Projekten oder Sachverhalten, die man allegorisch auf Bartlebooths Projekt beziehen kann. Als Beispiel hierfür möchte ich das Kapitel 59 nennen. Hier wird ein anderer Maler vorgestellt mit Namen Franz Hutting. Er beschließt eines Tages, 24 imaginäre Porträts zu malen, und zwar über einen Zeitraum von zwei Jahren je ein Porträt pro Monat. In seinem Planungscharakter und seiner Serialisierung ähnelt das Hutting'sche Projekt dem Projekt Bartlebooths. Hutting vertritt die Auffassung, dass ein Porträt sich am Kreuzungspunkt von Traum (= Fiktion) und Wirklichkeit befindet. Der Auftraggeber eines Porträts fungiere hierbei nicht als Vorbild für eine mimetische Abbildung, sondern als Strukturmodell:

[...] le commanditaire, ou, mieux encore, comme pour la peinture du Moyen Age, le donateur, sera l'initiateur de son portrait: son identité, plus que ses traits, viendra nourrir la verve créatrice et la soif d'imaginaire de l'artiste.³⁷

[...] der Auftraggeber oder, besser noch, wie in der mittelalterlichen Malerei, der Stifter wird der Urheber seines eigenen Porträts sein: seine Identität wird, mehr als seine Gesichtszüge, den schöpferischen Schwung des Künstlers und dessen Sehnsucht nach dem Imaginären beflügeln.

Hier geht es also mit anderen Worten um das Verhältnis von Wirklichkeit und künstlerischer Gestaltung, wofür man auch den Begriff Fiktion verwenden kann. Der Künstler im Sinne Huttings bildet die Wirklichkeit nicht einfach ab, sondern verwandelt sie mittels seiner »verve créatrice« und seiner »soif d'imaginaire«. Dies ist eine Beschreibung des Prozesses der Fiktionalisierung, welcher auch dem Roman von Georges Perec zugrunde liegt und der sich wiederum in den Projekten eines Bartlebooth und eines Hutting spiegelt. Die Affinität zwischen Huttings Malerei und Percs Schreiben manifestiert sich nicht zuletzt darin, dass Hutting bei der imaginären Gestaltung seiner Porträts bestimmte regelhafte Prinzipien verwendet, welche den oulipotistischen Textkonstruktionsprinzipien äh-

37 Perec, *La Vie mode d'emploi*, S. 354f.

neln.³⁸ Im Blick auf den Zusammenhang der drei hier untersuchten Texte ist es im Übrigen besonders aufschlussreich, dass Hutting sich selbst mit Don Quijote vergleicht.³⁹

Schluss

Anhand dreier exemplarischer Fälle habe ich zu zeigen versucht, in welcher Art und Weise das Verhältnis zwischen Fiktion und Nicht-Fiktion in literarischen Texten reflektiert, analysiert und zur literarischen Gestaltung nutzbar gemacht werden kann. Im *Don Quijote* wird die Handlung aus der Lektüre des Protagonisten heraus entwickelt. Dieser unterscheidet nicht zwischen der Darstellung fiktiver und nicht-fiktiver Welten und glaubt somit vorbehaltlos an die Existenz dessen, was er in seinen Ritterbüchern gelesen hat. Er versucht, das Gelesene in seiner eigenen Wirklichkeit wiederzufinden und sich imitatorisch in Bezug auf die Helden seiner Bücher zu verhalten. Durch die Handlung, die sich als Serie komischer Fehlleistungen des eingebildeten Ritters vollzieht, durch die komplexe Erzählsituation, aber auch durch verschiedene metapoetische Passagen wird das Lektüreverhalten des Protagonisten problematisiert, womit zugleich eine Theorie der Fiktion entwickelt wird. Dass die Einstellung zur Fiktion im *Don Quijote* ambivalent ist, lässt sich unter anderem aus der Tatsache schließen, dass der Held trotz seines Wahns keineswegs ausschließlich negativ dargestellt wird.⁴⁰ Diderots *Jacques le Fataliste et son maître* schließt an Cervantes an, stellt aber weniger den Akt der Lektüre, als vielmehr den des Erzählens in den Mittelpunkt. Auch hier wird das Verhältnis zwischen Fiktion und Nicht-Fiktion in zentraler Weise thematisiert, und zwar in Gestalt der Opposition zwischen »roman«/»conte« und »vérité de l'histoire«. Auch hier kommt es zu Ambivalenzen und Selbstinfragestellungen, indem etwa faktuale Informationen durch den Erzähler vorenthalten und stattdessen mögliche hypothetische Szenarien entworfen werden. In Georges Perecs

38 Ebd., S. 356. – Diese Prinzipien werden etwa erläutert bei Claude Burgelin, *Georges Perec*, Paris 1988, S. 173–221; Hans Hartje/Bernard Magné/Jacques Neefs (Hg.), *Cahier des charges de La Vie mode d'emploi*. *Georges Perec*, Paris/Cadeilhan 1993, S. 7–35.

39 Perec, *La Vie mode d'emploi*, S. 355.

40 Zur ambivalenten Einstellung bezüglich der Bewertung der Fiktion, welche sich im *Don Quijote* nachweisen lässt, vgl. ausführlich den Beitrag »Fiktion und Autopoiesis. Überlegungen zum epistemischen Status der Literatur am Beispiel von *Don Quijotes*«, in diesem Band, S. 23–46.

La Vie mode d'emploi schließlich wird die Fiktion als ein die moderne Kunst modellhaft zusammenfassendes Programm reflektiert. Der dilettantische Künstler Bartlebooth schafft ein nach strengen Regeln organisiertes, prozesshaftes, das ganze Leben erfassendes und sich am Ende selbst annullierendes Kunstwerk, welches zugleich eine Allegorie der modernen Kunst und ein Kommentar zur genozidalen Geschichte des 20. Jahrhunderts ist. Dieses Projekt wird vielfach gerahmt und gespiegelt, etwa durch parallele Projekte auf diegetischer Ebene – man denke an das Projekt des Malers Hutting – oder durch das seinerseits totalisierende und strengen Regeln folgende Schreiben von Georges Perec.

Was sich an diesen Texten zeigt, ist ein Bewusstsein für die vieldimensionale und komplexe Funktion von Fiktionalität, gepaart mit einer virtuoson Anwendung von Fiktionalität. Was damit selbstverständlich nicht behauptet werden soll, ist, dass diese Texte einzig und allein die Funktion hätten, Theorien der Fiktionalität zu produzieren. Neben solchen Theorien enthalten diese Romane zahlreiche andere thematische Aspekte und formale Strukturen. Es geht dabei keineswegs nur um eine Selbstbetrachtung der Kunst und ihrer Darstellungsprämissen, sondern auch um wichtige Dimensionen und Probleme des Lebens, der Gesellschaft, des Individuums usw. Ohne diese Texte also auf den hier fokussierten Aspekt reduzieren zu wollen, möchte ich doch behaupten, dass es ein lohnendes Unterfangen wäre, nicht nur diese, sondern viele andere literarische Texte auf die ihnen inhärente Fiktionstheorie zu befragen.

Literaturverzeichnis

- Assmann, Aleida, *Die Legitimität der Fiktion. Ein Beitrag zur Geschichte der literarischen Kommunikation*, München 1980.
- Black, Max, *Models and Metaphors. Studies in Language and Philosophy*, Ithaca/New York 41968 (11962).
- Blume, Peter, *Fiktion und Weltwissen. Der Beitrag nichtfiktionaler Konzepte zur Sinnkonstitution fiktionaler Erzählliteratur*, Berlin 2004.
- Bunia, Remigius, *Faltungen. Fiktion, Erzählen, Medien*, Berlin 2007.
- Burgelin, Claude, *Georges Perec*, Paris 1988.
- Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, hg. v. Martín de Riquer, Barcelona 1990.
- Diderot, Denis, *Jacques le Fataliste et son maître*, in: *CŒuvres*, hg. v. André Billy, Paris 1951, S. 475–711.
- Friedrich, Hugo, *Die Struktur der modernen Lyrik. Von der Mitte des neunzehnten bis zur Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts*, Reinbek 1985 (11956).

- Hartje, Hans/Magné, Bernard/Neefs, Jacques (Hg.), *Cahier des charges de La Vie mode d'emploi. Georges Perec*, Paris/Cadeilhan 1993.
- Klinkert, Thomas, »Der Text als Bildmedium? Zu Text-Bild-Beziehungen bei Claude Simon und Georges Perec«, in: Beate Ochsner/Charles Grivel (Hg.), *Intermediale. Kommunikative Konstellationen zwischen Medien*, Tübingen 2001, S. 117–146.
- , »Codification et déconstruction. Jacques le Fataliste de Diderot«, in: Gernot Kamecke/Jacques Le Rider (Hg.), *La Codification: perspectives transdisciplinaires*, Paris/Genève 2007, S. 147–159.
- , »La letteratura come teoria della finzione: Cervantes e Pirandello«, in: *Pirandelliana. Rivista internazionale di studi e documenti* 7 (2013 [2014]), S. 115–122.
- Luhmann, Niklas, *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt a. M. 1995.
- Mann, Thomas, *Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde*, Frankfurt a. M. 1986.
- Perec, Georges, *W ou le souvenir d'enfance* (1975), Paris 1995.
- , *La Vie mode d'emploi*, Paris 1978.
- Rousset, Jean, »Madame Bovary ou le livre sur rien«, in: ders., *Forme et signification*, Paris 1962, S. 109–133.
- Stierle, Karlheinz, »Der Gebrauch der Negation in fiktionalen Texten«, in: Harald Weinrich (Hg.), *Positionen der Negativität*, München 1975, S. 235–262.
- Ströker, Elisabeth, »Zur Frage der Fiktionalität theoretischer Begriffe«, in: Dieter Henrich/Wolfgang Iser (Hg.), *Funktionen des Fiktiven*, München 1983, S. 95–118.
- Vaihinger, Hans, *Die Philosophie des Als Ob. System der theoretischen, praktischen und religiösen Fiktionen der Menschheit auf Grund eines idealistischen Positivismus. Mit einem Anhang über Kant und Nietzsche*, Leipzig ⁷⁻⁸1922 (Berlin ¹1911) (<https://archive.org/details/DiePhilosophieDesAlsOb/mode/2up>; zuletzt aufgerufen am 27.2.2020).
- Walton, Kendall L., *Mimesis as Make-Believe. On the Foundations of the Representational Arts*, Cambridge (Mass.)/London 1990.
- Warning, Rainer, »Der inszenierte Diskurs. Bemerkungen zur pragmatischen Relation der Fiktion«, in: Dieter Henrich/Wolfgang Iser (Hg.), *Funktionen des Fiktiven*, München 1983, S. 183–206.
- Zipfel, Frank, *Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität. Analysen zur Fiktion in der Literatur und zum Fiktionsbegriff in der Literaturwissenschaft*, Berlin 2001.

Jean Pauls Romane als Paradigmen der Verschränkung von Realität und Fiktion

Einleitung

Mozarts und Schikaneders *Zauberflöte* inszeniert am Ende des aufgeklärten 18. Jahrhunderts den Konflikt zwischen Magie, Aberglaube, Märchen auf der einen Seite und Vernunft, Rationalität, Aufklärung auf der anderen Seite. Sie bedient sich aber zur Darstellung dieses Konflikts eben jener Märchen- und Zauberwelt, deren Überwindung als das Telos der dargestellten Handlung fungiert. Diese grundlegende und unauflösliche Ambivalenz zwischen Fiktion (Fabel, Märchen, Täuschung) und Realität (Aufklärung, Wissen, Wahrheit) lässt sich, wie Mathias Mayer zeigt,¹ auf das Grundproblem der Oper schlechthin beziehen, die aufgrund der ihr eigenen medialen Bedingungen die ›unnatürliche‹ Gattung *par excellence* ist, welche nur dann funktionieren kann, wenn man ihr einen Kredit einräumt, der dem vom Märchen geforderten in nichts nachsteht. Insofern kann man – so der Titel des von Mayer edierten Bandes – vom »Modell *Zauberflöte*« sprechen.

Im vorliegenden Beitrag soll anhand des Romanciers Jean Paul (1763–1825) gezeigt werden, dass die in Mozarts 1791 komponierter und uraufgeführter Oper verhandelten Probleme in der Literatur um 1800 ebenfalls höchst virulent waren. Modellhaft erweist sich die *Zauberflöte* auch hinsichtlich des dieser Oper innewohnenden Moments der Selbstreflexivität der Kunst (so wird etwa die Flöte in Bezug zum Urvater der Musik, Orpheus, gesetzt),² welche bei Jean Paul radikaler noch als bei Mozart inszeniert wird. Dabei soll nicht nur die Zeit um 1800 in den Blick gefasst wer-

-
- 1 Mathias Mayer, »Die Zauberflöte in der *Zauberflöte* – Zwischen Glaube und Wissen«, in: ders. (Hg.), *Modell Zauberflöte. Der Kredit des Möglichen. Kulturgeschichtliche Spiegelungen erfundener Wahrheiten*, Hildesheim 2007, S. 153–166. In diesem Band wurde auch der vorliegende Beitrag zu Jean Paul erstmals veröffentlicht, worauf im Text Bezug genommen wird.
 - 2 Wolfgang Amadeus Mozart, *Die Zauberflöte. KV 620. Eine große Oper in zwei Aufzügen. Libretto von Emanuel Schikaneder*, hg. v. Hans-Albrecht Koch, Stuttgart 1991, 1. Aufzug, 16. Auftritt, S. 31: Als Tamino erfährt, dass die von ihm totgeglaubte Pamina noch lebt, nimmt er dankbar seine Flöte heraus und beginnt zu spielen. In einer Regiebemerkung heißt es: »Er spielt. Es kommen Tiere von allen Arten hervor, ihm zuzuhören. Er hört auf, und sie fliehen.« Zu Orpheus vgl. Herbert Hunger, *Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*, Reinbek 1985, S. 294: »Er ist ein gottbegnadeter Sänger, zugleich Kitha-

den, sondern zumindest punktuell auch die Gattungstradition des komischen Romans (mit seinen Repräsentanten Cervantes und Diderot), in dessen Kontinuität Jean Paul steht.

Zwischen September 1795 und Juni 1796, also ca. vier Jahre nach der Uraufführung der *Zauberflöte*, schrieb Jean Paul seinen Roman *Siebenkäs – oder, wie der Titel eigentlich lautet: Blumen-, Frucht- und Dornenstücke oder Ebestand, Tod und Hochzeit des Armenadvokaten F. St. Siebenkäs im Reichsmarktflecken Kubschnappel*, der zwischen Ostern und Weihnachten 1796 bei Carl Matzdorff in Berlin publiziert wurde. Eine zweite, überarbeitete Auflage erschien 1818 ebenfalls in Berlin. Dieser Roman, dessen erste Auflage beinahe zeitgleich mit dem paradigmatischen Roman jener Zeit, Goethes *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (erschieden in vier Bänden zwischen Januar 1795 und Oktober 1796), veröffentlicht wurde und doch in vielerlei Hinsicht konträr zu Goethe steht, erzählt von einem jungen Mann und seinem Freund, die sich zum Verwechseln ähnlich sehen: Firmian Stanislaus Siebenkäs und Hoseas Heinrich Leibgeber. Aus Übermut tauschen sie ihre Namen und ihre bürgerliche Identität, was jedoch zu Schwierigkeiten führt, sobald Siebenkäs, der eigentlich Leibgeber heißt, nach seiner Hochzeit mit der aus Augsburg stammenden Putzmacherin Wendeline Lenette Egelkraut sein von einem Vormund verwaltetes Erbe einfordert. Der Vormund namens Blaise verweigert Siebenkäs den Zugriff, weil er ja nicht mehr seinen ursprünglichen Namen trage und somit seine Identität juristisch zweifelhaft sei. Blaise selbst ist allerdings dafür verantwortlich, dass der Namenstausch nicht mehr beweisbar ist, weil er nämlich das entsprechende Dokument mit einer verlöschenden Tinte hat anfertigen lassen. Insofern liegt eine doppelte Täuschung vor: Der aus humoristischem Übermut vorgenommene Identitätstausch von Leibgeber und Siebenkäs wird durch die von Blaise in betrügerischer Absicht ausgeführte Täuschung überlagert und dadurch zementiert. Der betrogene Siebenkäs muss nun, um sich und seine Frau ernähren zu können, neben seinem wenig einträglichen Beruf des Armenadvokaten als satirischer Schriftsteller arbeiten, wie übrigens der junge Jean Paul selbst dies als Verfasser der *Grönländischen Prozesse* und der *Auswahl aus des Teufels Papieren* getan hat. Die Annäherung von Autor und Held geht so weit, dass Siebenkäs gar die Autorschaft an der *Auswahl aus des Teufels Papieren* zugeschrieben wird,

raspieler (Kitharode) und gilt bisweilen als Erfinder der Kithara oder sogar der Musik überhaupt. Mit seinem Gesang und Saitenspiel kann O[rpheus] Pflanzen und Tiere bezaubern.«

einer Schrift, welche Jean Paul 1789 unter dem Pseudonym J. P. F. Hasus publizierte. Nun hat Lenette allerdings wenig Verständnis für den schreibenden Siebenkäs und stört ihn mit ihrer emsigen Hausarbeit andauernd in seiner Konzentration. Die anfangs glückliche Ehe zerbricht an diesem Konflikt. Siebenkäs sieht schließlich keinen anderen Ausweg, als seinen eigenen Tod vorzutauschen, seine Heimatstadt zu verlassen und unter seinem früheren Namen Leibgeber im Ausland eine neue Existenz zu beginnen. Leibgeber (alias Siebenkäs), der ihm bei der Inszenierung seines Todes geholfen hat, nimmt den Namen Schoppe an und begegnet dem Leser wieder in Jean Pauls *Titan* (1800–1803), wo er der Erzieher des Helden Albano ist und am Ende verrückt wird und stirbt. Siebenkäs kehrt am Ende des *Siebenkäs*-Romans nach Kuhschnappel zurück, wo er vom Tod seiner Frau Lenette erfährt und schließlich einen Bund mit dem Idealcharakter Natalie eingeht.

Im Zentrum des *Siebenkäs* steht, wie diese Handlungsskizze schon zeigt, das Verhältnis zwischen Sein und Schein, zwischen Realität und Fiktion, zwischen Wirklichkeit und Möglichkeit, und zwar dergestalt, dass die beiden Sphären permanent miteinander konfrontiert werden und ineinandergreifen. Insofern konstituiert sich im Raum der romanesken Fiktion ein Drittes, welches jenseits der binären Opposition Fiktion vs. Realität angesiedelt ist.³ Der Titel des Romans, *Siebenkäs*, steht emblematisch für diese Verschränkung, insofern er den Protagonisten nicht mit seinem

3 Auch neuere Fiktionalitätstheorien überschreiten nachdrücklich die binäre Opposition Fiktion vs. Non-Fiktion, welche logisch beziehungsweise linguistisch auf dem Kriterium der Referenz beruhte. Vgl. insbes. Wolfgang Iser, »Akte des Fingierens oder Was ist das Fiktive im fiktionalen Text?«, in: Dieter Henrich/Wolfgang Iser (Hg.), *Funktionen des Fiktiven*, München 1983, S. 121–151 und ders., *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie* (1991), Frankfurt a. M. 1993. Iser ersetzt die geläufige Opposition Fiktion vs. Wirklichkeit durch die »Triade des Realen, Fiktiven und Imaginären« (ebd., S. 19) und begründet dies damit, dass es ja in fiktionalen Texten sehr viel Realität (soziale Wirklichkeit, Gefühle, Empfindungen) gebe, welche aber dort nicht um ihrer selbst willen dargestellt beziehungsweise, wie Iser sagt, wiederholt werde. »Bezieht sich also der fiktionale Text auf Wirklichkeit, ohne sich in deren Bezeichnung zu erschöpfen, so ist die Wiederholung ein Akt des Fingierens, durch den Zwecke zum Vorschein kommen, die der wiederholten Wirklichkeit nicht eignen. Ist Fingieren aus der wiederholten Wirklichkeit nicht ableitbar, dann bringt sich in ihm ein Imaginäres zur Geltung, das mit der im Text wiederkehrenden Realität zusammengeschlossen wird.« (Ebd., S. 20) Dieser Zusammenschluss von dargestellter Wirklichkeit, Fiktion und Imaginärem wird bei Jean Paul exemplarisch nachvollziehbar, weil er diesen Grundtatbestand aller Fiktionalisierung von einer Metaebene aus darstellt und somit durch »Bloßlegung der Verfahren« bewusst macht (zu diesem Begriff vgl. Viktor Šklovskij, »Der parodistische Roman. Sternes ›Tristram Shandy‹«, in: Jurij Striedter (Hg.), *Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen*

realen, sondern mit seinem fiktiven Namen (der zugleich der reale Name seines Freundes ist) bezeichnet und somit der romanimmanenten Fiktion Wirklichkeitsstatus zuerkennt: Leibgeber *ist* Siebenkäs.⁴ Die Verschränkung von Realität und Fiktion erfolgt nun nicht nur auf Handlungsebene, sondern auch und insbesondere auf der Ebene der narrativen Vermittlung, die im Folgenden zunächst genauer untersucht werden soll, weil ihre Untersuchung (a) einige wichtige Grundlagen der literarischen Kommunikation um 1800 und (b) die für Jean Paul charakteristischen Bedingungen des Erzählens sichtbar werden lässt. Insofern führt die Betrachtung des Verhältnisses zwischen Fiktion und Wirklichkeit und der damit zusammenhängenden Erzählsituation zur Freilegung eines im fiktionalen Text codierten und eingelagerten Wissens, das heißt die Selbstreflexivität der Kunst ist kein bloßer Selbstzweck, sondern hat erkenntnisvermittelnde Funktion.

1. *Siebenkäs*: Die Analyse der Schreibsituation durch die Darstellung einer Sprechsituation

In der Vorrede berichtet der Erzähler, der mit dem Namen des Autors »Jean Paul Friedr. Richter«⁵ unterzeichnet und den Sprechzeitpunkt eben-

Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa, München ⁴1988, S. 245–299 sowie die Einleitung von Jurij Striedter: »Zur formalistischen Theorie der Prosa und der literarischen Evolution«, in: ders. (Hg.), *Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa*, München ⁴1988, S. IX–LXXXIII, hier S. XXXI, XXXIX, XLII f., LXVIII f.).

4 Vgl. Margret Walter-Schneider, »Der zerbrochne Umriss. Über den Romancier Jean Paul«, in: *Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft* 37 (2002), S. 198–215, hier S. 206: »Dass die beiden enger zusammengehören als zwei Menschen natürlicherweise zusammengehören können, wird nicht zuletzt daraus ersichtlich, dass der, welcher sich Siebenkäs nennt, eigentlich Leibgeber heisst und der, der sich Leibgeber nennt, eigentlich Siebenkäs: der eine ist auch der andere, gibt dieser Namenswrrarr zu verstehen; Unterscheidung muss hier unfehlbar Verfälschung sein.«

5 Zu dem komplexen Verhältnis zwischen Erzähler und Autor bei Jean Paul vgl. Andreas Erb, *Schreib-Arbeit. Jean Pauls Erzählen als Inszenierung freier Autorschaft*, Wiesbaden 1996, S. 58–63 und S. 72–76. »Jean Paul Fr. Richter«. Das ist somit [...] die Verbindung von Autornamen (Jean Paul = Johann Paul Friedrich Richter) und Erzählernamen (Jean Paul) – aber nicht in der Hinsicht, daß er auf den jeweiligen Eigennamen und damit auf die Individuen Jean Paul/Jean Paul verweist, sondern auf ein jeweils unterschiedliches Diskurssystem, das in der Konstruktion »Jean Paul Fr. Richter« zusammengeführt wird.« (S. 75) Dem Namen »Jean Paul Fr. Richter« sei, so Erb, die dialektische Einheit von fiktivem Erzähler und realem Autor eingeschrieben. Es handle sich um eine Vermischung von Poesie und Alltag beziehungsweise um das »Resultat der Konkurrenz von Phantasie (Roman) und Kapitallogik (literarischer Markt)« (S. 76).

so wie den Ort des Sprechens präzise markiert (»Hof, den 7. Nov. 1795«), wie er am Weihnachtsabend 1794 im Hause des »Gericht- und Handelsherrn«⁶ Jakob Oehrmann in der Stadt Scheerau zu Gast gewesen sei und versucht habe, Oehrmanns Tochter Johanne Pauline (einer, wie der Erzähler nicht hervorzuheben versäumt, weiblichen Namensvetterin von Jean Paul)⁷ aus seinen neuesten Werken – nämlich den *Hundposttagen* (alias *Hesperus*) und dem *Siebenkäs* – vorzulesen beziehungsweise diese nachzuerzählen.

Der Erzähler inszeniert sich also in der Vorrede als »Ich mit Leib«⁸ – noch dazu als eines, welches mit dem Autor identisch zu sein beansprucht – und stellt dadurch den von ihm geschriebenen beziehungsweise unterzeichneten Text in eine individuelle Kommunikationssituation. Diese aber ist – trotz oder gerade wegen des mit ihr verbundenen »effet de réel«⁹ – ein fiktionales Modell der überindividuellen Kommunikation im Literatursystem um 1800. Das geht schon daraus hervor, dass der Erzähler anlässlich seiner zunächst hindernisreichen Kommunikation mit Johanne Pauline über die Bedingungen literarischer Kommunikation allgemein

6 Zitiert wird nach Jean Paul, *Siebenkäs*, in: *Sämtliche Werke*, hg. v. Norbert Miller, Abteilung I, Bd. 2, Nachdruck: Frankfurt a. M. 1996, S. 7–576, hier S. 17.

7 Indem die vom Erzähler angesprochene privilegierte Adressatin des Textes *mutatis mutandis* den gleichen Namen wie der Erzähler trägt, wird sie zu dessen weiblichem Spiegelbild, sodass hier – neben der Doppelung Jean Paul/Jean Paul – eine weitere Verdoppelung der Autorfigur vorliegt. »Jean Paul« adressiert seinen Text gewissermaßen an sich selbst. Vgl. hierzu Gerhard Neumann, »Der Anfang vom Ende. Jean Pauls Poetologie der letzten Dinge im *Siebenkäs*«, in: Karlheinz Stierle/Rainer Warning (Hg.), *Das Ende. Figuren einer Denkform*, München 1996, S. 476–494, hier S. 483, wo Johanne Pauline, die »ideale Leserin«, als »gegengeschlechtliches Simulakrum und Zwilling des ›Autors‹« bezeichnet wird. Das Vorlesen des Textes durch den ›Autor‹ erfolgt »in einer Art skripturalen Kopulation« (S. 485). Zum Verhältnis zwischen Autorschaft und Leserschaft bei Jean Paul siehe auch Hans-Walter Schmidt-Hannisa, »Lesarten. Autorschaft und Leserschaft bei Jean Paul«, in: *Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft* 37 (2002), S. 35–52.

8 Franz K. Stanzel, *Theorie des Erzählens*, Göttingen ⁴1989, Kap. 4, insbes. S. 120ff. »Der Ich-Erzähler unterscheidet sich demnach vom auktorialen Er-Erzähler durch die körperlich-existentielle Verankerung seiner Position in der fiktionalen Welt. Mit anderen Worten, der Ich-Erzähler verfügt über ein ›Ich mit Leib‹ in der Welt der Charaktere, der auktoriale Erzähler, der ja auch ›ich‹ sagt, wenn er sich auf sich selbst bezieht, verfügt dagegen weder innerhalb noch außerhalb der fiktionalen Welt der Charaktere über ein solches ›Ich mit Leib‹.« (S. 123f.) Das Besondere an Jean Paul ist, dass der Erzähler meist auch dann über ein »Ich mit Leib« verfügt, wenn er nicht wie etwa im *Hesperus* oder im *Komet* als Figur der primären Handlungswelt in Erscheinung tritt.

9 Roland Barthes, »L'effet de réel«, in: Gérard Genette/Tzvetan Todorov (Hg.), *Littérature et réalité*, Paris 1982, S. 81–90.

nachdenkt. So unterscheidet er drei Arten von Publikum: das Kauf-, das Lese- und das Kunstpublikum.¹⁰

Das *Kaufpublikum* besteht aus »Geschäftsgelehrten und Geschäftsmännern«; es »braucht und kauft die größten und korpulentesten (körperhaftesten) Werke und behandelt sie wie die Weiber die Kochbücher, es schlägt sie nach, um darnach zu arbeiten.«¹¹ Dieser Umgang mit Büchern lässt sich als *zweckorientiert* bezeichnen; solche Leser benötigen und benutzen Sachbücher, sie haben für Philosophie oder gar für Dichtung wenig übrig: ja, Philosophen und Dichter gelten ihnen als »ausgemachte Narren«. Während der Philosoph als »vierter Fakultist« und »Amtinhaber« indes immerhin noch eine gewisse gesellschaftlich anerkannte Position innehat, heißt es vom Dichter:

[...] aber der Poet ist gar nichts und wird nichts im Staate [...], und Leute, die ihn beurteilen können, werfen ihm ohne Umstände vor, er bediene sich häufig solcher Ausdrücke, die weder im Handel und Wandel, noch in Synodalschreiben, noch in General-Reglements, noch in Reichshofrats-conclusis, noch in medizinischen Bedenken und Krankheitgeschichten gäng' und gäbe wären, und er gehe sichtbar auf Stelzen und sei schwülstig und nie ausführlich oder kurz genug. Gleichwohl bekenn' ich gern, daß man auf diese Weise den Dichter so richtig rangordnet, wie Linnäus die Nachtigallen, welcher diese mit Recht, weil

10 Jean Paul, *Siebenkäs*, S. 16f. Eine etwas andere Einteilung des Publikums findet sich in der 1799 erschienenen *Konjektural-Biographie* (in: *Sämtliche Werke*, hg. v. Norbert Miller, Abteilung I, Bd. 4, Nachdruck: Frankfurt a. M. 1996, S. 1025–1080). Dort heißt es (S. 1070): »In Deutschland gibt es drei Publikume oder Publika: 1) das breite, fast ungebildete und ungelehrte der Lesebibliotheken – 2) das gelehrte, aus Professoren, Kandidaten, Studenten, Rezensenten bestehend – 3) das gebildete, das sich aus Weltleuten und Weibern von Erziehung, Künstlern und aus den höhern Klassen formt, bei denen wenigstens Umgang und Reisen bilden. (Freilich kommunizieren oft die drei Kollegien.) Der Verf. dieses ist dem dritten Publikum den einzigen Dank schuldig. Inzwischen behandelte ihn doch das zweite immer so wie das erste.« Eine Untersuchung der zeitgenössischen Rezeption von Jean Pauls erstem erfolgreichen Roman, dem 1795 erschienenen *Hesperus*, unternimmt Harry Verschuren, *Jean Pauls »Hesperus« und das zeitgenössische Lesepublikum*, Assen 1980. Dort auf S. 3 findet sich auch der Hinweis auf die hier wiedergegebene Passage aus der *Konjektural-Biographie*, welche, so Verschuren, schon Eduard Berend, »Jean Paul der meistgelesene Schriftsteller seiner Zeit?«, in: *Imprimatur* N. F. 2 (1960), S. 179 zitierte. Im Unterschied zur *Siebenkäs*-Vorrede differenziert Jean Paul hier das Publikum dominant hinsichtlich des Bildungsstandes. Gerade die Mischung aus ökonomischen, Bildungs- und Geschmackskriterien lässt die im *Siebenkäs* vorgenommene Unterscheidung noch differenzierter erscheinen.

11 Jean Paul, *Siebenkäs*, S. 16.

er von ihrem Gesang absah, unter die närrischen eckigbeweglichen Bachstelzen einrechnete.¹²

In diesem Zitat zeigt sich *in nuce* die ganze Komplexität und Doppelbödigkeit des Jean Paul'schen Diskurses. Ausgangspunkt ist ein implizites Platon-Zitat (»der Poet ist gar nichts und wird nichts im Staate«). Wie in Platons *Politeia* wird der Dichter aus dem Staat ausgeschlossen. Die Begründung ist indes eine andere als bei Platon, wo der Ausschluss der Dichter ja auf ihrer zu großen Entfernung von der Wahrheit der Ideen beruht.¹³ Bei denen, deren Meinung von Jean Pauls Erzähler hier zitiert wird, begründet sich der Ausschluss der Dichter dagegen darauf, dass ihre Rede einerseits quersteht zu zweckgebundener Rede (»er bediene sich häufig solcher Ausdrücke, die weder im *Handel und Wandel*, noch in *Synodalschreiben*, noch in *General-Reglements*, noch in *Reichshofrats-conclusis*, noch in *medizinischen Bedenken und Krankheitsgeschichten* gäng' und gäbe wären« – gemeint sind hier also der wirtschaftliche, der religiöse, der juristisch-administrative und der medizinisch-wissenschaftliche Diskurs); andererseits unterscheidet die Rede der Dichter sich formal – im Hinblick auf Stilhöhe und Ausdehnung – allzu sehr vom Gängigen und Situationsadäquaten (»und er gehe sichtbar auf Stelzen und sei schwülstig und nie *ausführlich* oder *kurz* genug«). Damit ist ziemlich genau der Ort der Literatur in einer sich ausdifferenzierenden Gesellschaft (im Sinne von Niklas Luh-

12 Ebd., S. 17 (Hervorh. im Text). – Die Nachtigall gehört wie die Bachstelze zur Ordnung der Sperlingsvögel (*Passeriformes*). Während die Bachstelze aber zur Familie der Stelzen (*Motacillidae*) gehört, zählt man die Nachtigall zur Familie der Drosseln (*Turdidae*). Insofern stimmt die Linné zugeschriebene Einordnung nicht ganz. – Dass der Vergleich von Dichter und Nachtigall nicht zufällig erfolgt, sondern durch eine bis zur Antike zurückreichende Tradition vorgeprägt ist, kann man nachlesen bei Hans Arnfrid Astel, »Archilochos und das Verlangen, die Nachtigall anzulangen. Zweiter Teil: Freier Vortrag auf dem Hubert-Fichte-Symposium in Hamburg-Altona am 20. Oktober 1989«, in: Klaus Behringer/Angela Fitz/Ralf Peter (Hg.), *Einbornjagd und Grillenfang. 13 Jahre Saarbrücker Schule*, Saarbrücken 1992 (<http://www.zikaden.de/gesondert/archilochos-2-frame.html> – zuletzt aufgerufen am 19.2.2020).

13 Im 10. Buch der *Politeia* wird von Sokrates begründet, weshalb die Dichter im idealen Staat nichts zu suchen haben: ihre Werke seien (a), »gegen die Wahrheit gehalten, wertlos«, weil sie als Nachahmungen von Seiendem vom Reich der Ideen in zweifachem Grade entfernt seien; und sie seien (b) tadelnswert, weil sie die niederen Regungen der Seele darstellten und nicht die edlen [604–605]. Vgl. Platon, *Der Staat*, in: *Sämtliche Dialoge*, hg. und übers. v. Otto Apelt, Bd. 5, Leipzig 1923, unveränderter Nachdruck: Hamburg 1998, S. 404.

mann)¹⁴ umrissen: Durch die Emanzipation von heteronomer Zweckbindung kann dichterische Rede sich von formalen *aptum*-Geboten befreien, was ihr aber von der Umwelt dann zum Vorwurf gemacht werden kann. Die Problematik dieses Vorwurfs wird von Jean Paul in Form eines Vergleichs dargelegt: Von der Dichtung Zweckorientierung und stilistische Anpassung an *aptum*-Erfordernisse zu verlangen, sei formal schon richtig, so wie auch Linnés Einordnung der Nachtigall zur Gruppe der Bachstelzen stimme. Allerdings gehe dabei das Wesentliche gerade verloren: der Gesang, also, wie man ergänzen kann, das Nicht-Notwendige und Nicht-Zweckgebundene. Die Pointe an dieser Stelle ist, dass Jean Paul, dessen Text ja selber zweifelsfrei poetische Qualität besitzt und somit zu den Angegriffenen gehört, den Vorwurf, den er diskutiert und kommentiert, in Form eines Vergleichs (also mithilfe eines poetischen Verfahrens) einerseits bestätigt und andererseits zugleich widerlegt. Formal-syntaktisch liegt eine Bestätigung vor: »Gleichwohl bekenne ich gern, dass man auf diese Weise den Dichter so richtig rangordnet, wie Linnäus die Nachtigallen«. Diese Bestätigung bedient sich nicht nur der Form des Vergleichs, sondern sie rekurriert außerdem auf einen jener zweckgerichteten Diskurse, welche von den Gegnern der Poesie dieser als Modell entgegengehalten werden: den Diskurs der Naturwissenschaft (Linné). Indem er sich des wissenschaftlichen Diskurses bedient, widerlegt der Text aber implizit jenen Vorwurf, die Dichtung stünde quer zu solchen zweckgebundenen Formen der Rede. Nein, das tut sie gerade nicht, weil sie sich dieser Redeformen zitierend bemächtigen und sie als Material verwenden kann.¹⁵ Zugleich aber widerlegt er den Vorwurf auf ganz andere Weise, indem er

14 Zum Zusammenhang von Kunst und funktionaler Ausdifferenzierung der modernen Gesellschaft vgl. Niklas Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt a. M. 1995. Eine Anwendung der Luhmann'schen Thesen speziell auf Literatur findet sich bei Niels Werber, *Literatur als System. Zur Ausdifferenzierung literarischer Kommunikation*, Opladen 1992.

15 Vgl. in diesem Zusammenhang das Konzept des »Interdiskurses« im Sinne von Jürgen Link, »Literaturanalyse als Interdiskursanalyse. Am Beispiel des Ursprungs literarischer Symbolik in der Kollektivsymbolik«, in: Jürgen Fohrmann/Harro Müller (Hg.), *Diskurstheorien und Literaturwissenschaft*, Frankfurt a. M. 1988, S. 284–307. Die funktionale Ausdifferenzierung bringt die Entstehung von Spezialdiskursen mit sich, die tendenziell nur noch für die am jeweiligen System Beteiligten verständlich sind. Dies ist die funktionsgeschichtliche Voraussetzung für die unter anderem in der Literatur zu beobachtende Integration von Diskursen aus heterogenen Wissensbereichen. Literatur lässt sich als ein zentraler Teilbereich des Interdiskurses betrachten, dessen Funktion es ist, die Spezialdiskurse einander wechselseitig transparent zu halten. Nach der These von Link ist »der literarische Diskurs struktural-funktional wie generativ [...] als auf spezifische Wei-

nämlich den Autonomieanspruch der Poesie bekräftigt und den ›Gesang der Nachtigall‹ als das Wesentliche der Dichtung in Anschlag bringt. Er sagt also: Wer die Dichtung als zweckgebundene Rede klassifizieren möchte, der reduziert sie um ihr entscheidendes Merkmal, nämlich die nicht zweckgebundene Schönheit und Freiheit des Gesangs. Mit anderen Worten: Er verkennt die eigentliche Funktion der Dichtung, die wie die anderen ausdifferenzierten Diskurse zwar auch Rede ist, aber eben keine zweckgebundene. Damit ist implizit auch ein deutlicher Gegensatz zwischen Wirklichkeit und literarischer Fiktion markiert, ein Gegensatz, der allerdings durch die tatsächlich zu beobachtende Verschränkung dieser beiden Bereiche in Jean Pauls Werk immer wieder eingeebnet wird.¹⁶

Nachdem der Erzähler die erste Schicht des Publikums sozusagen abgehakt hat, wendet er sich den beiden anderen Schichten desselben zu. Vom *Lesepublikum* sagt er, es bestehe »aus Mädchen, Jünglingen und Müßigen. Ich werd' es weiter unten loben; es liest uns alle doch und überschlägt gern dunkle Blätter, worin bloß räsoniert und geschwätzt wird, und hält sich wie ein ehrlicher Richter und Geschichtsforscher an Fakta.«¹⁷ Das Lesepublikum liest also »uns alle«, wenngleich selektiv. Auf die Gunst dieser Mädchen, Jünglinge und Müßigen kommt es somit an, wenn ein Autor wie Jean Paul Erfolg haben will. Daneben gibt es als drittes Segment das *Kunstepublikum*, welches allerdings, da zahlenmäßig sehr gering, zu vernachlässigen sei. Hierbei handelt es sich um »die wenigen, die nicht nur

se *elaborierter Interdiskurs* (bzw. genauer: als Elaboration interdiskursiver Elemente)« (S. 286; Hervorh. im Text) begreifbar.

- 16 Hans H. Hiebel, »Autonomie‹ und ›Zweckfreiheit‹ der Poesie bei Jean Paul und seinen Zeitgenossen«, in: *Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft* 32/33 (1997), S. 151–190, hier S. 174–189 arbeitet Jean Pauls ambivalente Einstellung zur Autonomie der Kunst heraus. In der *Vorschule der Ästhetik* bezeichnet Jean Paul die Welt der Poesie als »die einzige zweite Welt in der hiesigen« (in: *Sämtliche Werke*, hg. v. Norbert Miller, Abteilung I, Bd. 5, Nachdruck: Frankfurt a. M. 1996, S. 7–514, hier S. 30, Hervorh. im Text) und spricht ihr somit eine »maßgebliche Distanz zur niedrigen Welt der Zwecke, der Bedürfnisbefriedigung und der unvermeidlichen irdischen Entbehrungen« (Hiebel, »Autonomie«, S. 179) zu, mit anderen Worten: er erkennt ihre Autonomie an. »Doch ist diese These wie jede These, die auf eine Fixierung der Jean Paulschen Position hinaus will, problematisch, insofern nämlich, als des Autors ›Äquilibrierungs‹-Tendenz keine These unwidersprochen läßt [...]. So muß man prinzipiell davon ausgehen, daß auf der einen Seite den poetischen ›Materialisten‹ immer wieder das Eigenrecht der Literatur entgegengehalten wird, auf der anderen Seite aber den poetischen ›Nihilisten‹ oder den substanzlosen Autonomie-Fetischisten gegenüber auf der Welthaltigkeit und sogar auch auf der moralischen (oder theologischen) Verantwortung der Kunst insistiert wird.« (Ebd.)

- 17 Jean Paul, *Siebenkäs*, S. 17.

für alle Nationen und alle Arten des Geschmacks Geschmack haben, sondern auch für höhere, gleichsam kosmopolitische Schönheiten, solche wie *Herder, Goethe, Lessing, Wieland*«. ¹⁸ Dieses Publikum aber lese die Werke des Autors Jean Paul nicht. Dass es dennoch für ihn wichtig ist, wird sich weiter unten zeigen.

Die für einen Berufsschriftsteller ¹⁹ wie Jean Paul in der Realität lebensnotwendige Kombination von Finanzkraft (Kaufpublikum) und Leselust (Leseublikum) findet sich auf diegetischer Ebene realisiert durch Vater und Tochter Oehrmann. Das Verhältnis zwischen dem Autor und seinem Publikum wird auf dieser Ebene in fiktionaler Verdichtung inszeniert: Jean Paul möchte »das große Kauf-Publikum [...] bestechen, das eigentlich den Buchhandel erhält«, ²⁰ indem er Jakob Oehrmann einen seiner beiden Romane – *Hesperus* oder *Siebenkäs* – zueignet. Dies aber ist nur ein strategischer Trick oder, wie er sagt, eine »Maske«. Sein eigentliches Zielpublikum ist Oehrmanns Tochter, die das Leseublikum repräsentiert. Bevor der Autor jedoch ungehindert mit seinem Zielpublikum kommunizieren kann, muss er das diesem vorgeordnete lesefeindliche Kaufpublikum, nachdem er es gewonnen hat, gleich wieder ausschalten, indem er den Kaufmann Oehrmann so müde redet, dass dieser einschläft. Ein probates Mittel hierzu ist – nach einigen vergeblichen Anläufen – ironischerweise das »Vorsagen der – Extrablätter im *Hesperus*«. ²¹

18 Ebd. (Hervorh. im Text).

19 Zu den ökonomischen Bedingungen, unter denen Jean Paul lebte und schrieb, vgl. Andreas Erb, *Schreib-Arbeit. Jean Pauls Erzählen als Inszenierung freier Autorschaft*, S. 10–37. Erb stellt die Frage nach der »Verknüpfung von spezifischer Schreibweise (als Ausdruck der Subjektivität) mit der allgemeinen Entwicklung im Bereich der Buchvermittlung« (S. 12). Die für Jean Pauls Werk typischen Merkmale (Thematisierung des Schreibens und der damit verbundenen Arbeit, Digressivität, Selbstreflexivität) werden gedeutet als Reaktion des den Gesetzen des Buchmarktes unterworfenen Autors Jean Paul auf seine sozio-ökonomische Situation, als künstlerische Bewältigung dieser Situation, mit der es ihm gelingt, (im Sinne von Adorno) die Entfremdung zu gestalten. Vgl. hierzu auch Caroline Pross, *Falschnamenmünzer. Zur Figuration von Autorschaft und Textualität im Bildfeld der Ökonomie bei Jean Paul*, Frankfurt a. M. 1997, wo die in *Siebenkäs* und *Leben Fibels* vorliegende Thematisierung von Autorschaft im Zeichen der Ökonomie (Tausch, Eigentum, Diebstahl etc.) als »Problematierung des auktorialen Anspruchs auf Autonomie und Eigentümlichkeit« gedeutet wird und somit als »Einspruch gegen die Tendenz des genieästhetisch-romantischen Autorschaftskonzepts [...], mit dem Postulat von der radikalen Unvermitteltheit der Dichtung zugleich die gesellschaftliche und institutionelle Vermitteltheit der dichterischen Rede zu verschleiern« (S. 117).

20 Jean Paul, *Siebenkäs*, S. 17.

21 Ebd., S. 25.

Auffällig ist nun, dass bei der anschließenden direkten (das heißt mündlichen) Kommunikation zwischen dem Autor und Johanne Pauline die verwendeten Texte *Hesperus* und *Siebenkäs* in mehrfacher Weise verkürzt und entstellt werden. So lässt Jean Paul bei der Mitteilung der *Hundposttage* eine ganz zentrale Information weg, nämlich »das letzte Kapitel des Hesperus, worin ich, wie bekannt, gefürstet werde.«²² Außerdem verkürzt er den Text um jene Extrablätter, welche ihm zuvor als Schlafmittel für Oehrmann gedient haben. Es kommt also zu einer adressatenspezifischen funktionalen Distribution der Komponenten des Textes. Damit wird implizit auch klar, dass sich der Text in Wahrheit doch an jene angeblich nicht adressierte dritte Leserschicht wendet, welche Autoren wie Wieland und Goethe präferiert: das Kunstpublikum. Denn nur solche Leser sind offenbar in der Lage, den Text in seiner Gesamtheit (erzählte Handlung, ausufernde Kommentare und Reflexionen, Digressionen, Extrablätter usw.) adäquat zu rezipieren. Bei den anderen Leserschichten sind Textkürzungen und -entstellungen notwendig.

Was den *Siebenkäs* betrifft, so wird dieser in Gestalt einer *mise en abyme* in die Vorrede eingebaut, was zu einer paradoxen Rückkopplung führt. So sagt Jean Paul zu seiner Adressatin: »[...] Und ferner ist zu erwarten, daß ich jetzo, teuerste Zuhörerin (setzt' ich in unverändertem Tone hinzu, um dem Schläfer [sc. Oehrmann] dasselbe Geräusch vorzumachen), Ihnen die Blumenstücke vorerzählen werde, die ich gar noch nicht einmal zu Papier gebracht und die ich leicht heute zu Ende führe, wenn Sie dort (der Vater Jakobus) so lange schlafen.«²³ Weiter heißt es:

Ich fing also folgendergestalt an: / N. S. Es wäre jedoch lächerlich, wenn ich die ganzen Blumen- und Dornenstücke, da sie schon sogleich im Buche selber auftreten, wieder in die Vorrede wollte hereindrucken lassen. Aber zu Ende dieses Buchs will ich das Ende der Vorrede und dieses heiligen Abends beifügen und mich dann an das zweite Bändchen machen, damit es zu Ostern zu haben ist.²⁴

Der *Siebenkäs* ist somit ein Buch, welches die in ihm erzählte Geschichte gleich zweimal enthält. Es gibt die »Blumen- und Dornenstücke« einmal als Erzählung im Rahmen der Vorrede und ein zweites Mal als Erzählung im Rahmen des Buches. Beide Erzählungen sind nicht identisch, denn einmal handelt es sich um eine mündliche Erzählung, die, wie wir gese-

22 Ebd.

23 Ebd., S. 29.

24 Ebd.

hen haben, in eine Ellipse des Textes fällt, das andere Mal um einen geschriebenen Text, der tatsächlich materiell vorhanden ist.

Indem der Erzähler sich nicht damit begnügt, einfach eine Geschichte zu erzählen, sondern Wert darauf legt, im Rahmen von Vorreden und anderen Paratexten das Erzählen der Geschichte gleich mitzuerzählen beziehungsweise dieses zu reflektieren, erzeugt er einen metanarrativen Text, welcher, wie wir schon gesehen haben, zu einer Reihe von Spaltungen, Spiegelungen und Verdoppelungen führt. Im Zentrum dieses Spiels steht der Erzähler, der einerseits so tut, als wäre er mit dem Autor identisch, andererseits als Protagonist auf diegetischer und somit fiktiver Ebene in Erscheinung tritt. So wurde bereits erwähnt, dass Jean Paul im *Hesperus* als handelnde Figur auftritt und am Ende gar in den Adelsstand erhoben wird. Derselbe Jean Paul tritt nun auf als der Verfasser des *Siebenkäs* und spaltet sich in der »Vorrede zum zweiten, dritten und vierten Bändchen« in zwei Instanzen auf: »Ich lasse leicht mein Wesen oder Substratum in zwei Personen zerfallen, in den Blumenmaler und in den Vorberichtmacher.«²⁵

Der Verfasser des *Hesperus*, so heißt es außerdem, habe »die Nachsicht für mich [den Verfasser des *Siebenkäs*] gehabt, meine *Blumenstücke* durchzusehen und solche mit folgender sehr leswerten Vorrede zu begleiten«. Diese Vorrede, die von einem fremden Verfasser stammt, der aber zugleich der Verfasser des Textes selbst ist (sodass mithin eine weitere, paradoxe Spaltung vorliegt), handelt vom Verhältnis zwischen Wirklichkeit und poetischer Modellierung. So heißt es,

[...] daß kein Mensch völlig gleichgültig gegen alle Wahrheiten sein kann. Ja sogar, wenn er auch nur noch poetischen Spiegelungen (Illusionen) huldigt und offen steht, so ehret er eben dadurch die Wahrheit, da in jeder Dichtung gerade das Wahre der berauschte Bestandteil ist, wie in unsern Leidenschaften bloß das Moralische berauscht. Eine Spiegelung, die durchaus nichts wäre als eine, würde eben deshalb keine mehr sein. Jeder Schein setzt irgendwo Licht voraus und ist selber Licht, nur entkräftetes oder vielfach zurückgeworfenes.²⁶

Einerseits geht der Vorredner also von der Opposition poetische Spiegelung = Illusion vs. Wahrheit aus. Andererseits negiert er diese Opposition, indem er durch die Interpretation des Wortes *Schein* als Lichtschein ein Kontinuum zwischen Wahrheit und Dichtung postuliert. Dieses Verhältnis zwischen poetischer Fiktion und Wahrheit beziehungsweise Wirklich-

25 Ebd., S. 146.

26 Ebd., S. 148.

keit möchte ich im Folgenden in zwei Schritten weiter untersuchen: Zunächst geht es um den Gegensatz zwischen Roman und Lebensgeschichte, sodann um das Eingreifen der Fiktion in das reale Leben mithilfe des Buchdrucks. Dabei möchte ich auch die literarische Reihe mit ins Auge fassen, in welcher Jean Paul steht und zu welcher neben anderen die Werke von Cervantes und Diderot gehören.

2. Die ironische Gegenüberstellung von Roman und Lebensgeschichte bei Jean Paul und Diderot

Ein für Jean Paul ganz zentraler Punkt ist der Gegensatz zwischen »Romanschreiber« und »Lebensbeschreiber«.²⁷ In fast allen seiner Romane und Erzählungen liegt die Fiktion vor, dass der Erzähler die Geschichte auf der Basis von Quellen und Dokumenten rekonstruiere und sich wie ein Historiker an die Wahrheit des Faktischen halten müsse. Indem der Erzähler des *Siebenkäs* sich zu den »Lebensbeschreibern« zählt, legt er sich selbst Restriktionen auf, denen die »Romanschreiber« nicht unterworfen sind. Diese dürften sich bei Bedarf schon mal etwas, beispielsweise die Höhe einer bestimmten Geldsumme, ausdenken, während jener »nichts hinschreiben darf, als was er mit Instrumenten und Briefgewölben befestigen kann«.²⁸ Außerdem müsse der »Lebensbeschreiber« sich an die realen zeitlichen Abläufe halten, wogegen der »Romanschreiber« »von der Natur abweichen und die Trennungen und Vereinigungen der Menschen in so kurzen Zeiten möglich und wirklich machen [dürfe], daß man mit einer Terzienuhr dabeistehen und es nachzählen«²⁹ könne. Zwei Probleme sind hiermit berührt: zum einen das Problem der Fiktion, zum anderen das der narrativen Modellierung, welche immer auch eine bestimmte Perspektivierung und somit in letzter Konsequenz eine je eigene Version der Geschichte hervorbringt. So räumt der Erzähler ein, dass, wenn neben ihm noch drei andere Autoren es unternommen hätten, aus denselben Quellen die Geschichte von *Siebenkäs* zu rekonstruieren, »bei aller Wahrheitliebe« am Ende vier verschiedene Versionen dabei entstanden wären.³⁰ Modellierung ist also nicht gleichbedeutend mit Abbildung oder Reproduktion.

27 Ebd., S. 340.

28 Ebd.

29 Ebd.

30 Ebd., S. 450.

Ebenso räumt der Erzähler ein, dass, da es ihm unmöglich sei, alle erforderlichen Fakten einer Geschichte zu sammeln, er bisweilen gezwungen sei, »kleinere Bestimmungen – z. B. ob etwas um 6 oder 7 Uhr vorging – geradezu herzulügen«. ³¹ Damit ist also auch das Wahrheitskriterium nicht zu hundert Prozent erfüllt, das heißt es mischen sich nach dem Einge- ständnis des Erzählers in seinem Text Wahrheit und Fiktion.

Diese Problematik spielt schon in Diderots »Experimentalroman« *Jacques le Fataliste et son maître* eine wichtige Rolle. ³² Gleich zu Beginn des Romans kommt es zu einem Zwischenfall: Jacques beginnt, die Geschichte seiner Liebesbeziehungen zu erzählen, doch sein Herr schläft dabei ein. Als er wieder erwacht, ist es Nacht, und die beiden sind von ihrem Weg abgekommen. Wutentbrannt stürzt der Herr sich auf seinen Diener und versetzt ihm zur Strafe für seine Unachtsamkeit mehrere Peitschenschläge. Darauf sagt der Erzähler:

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

31 Ebd., S. 449.

32 Der Text entstand vermutlich zwischen 1771 und 1783 (nach Éric Walter, *Jacques le Fataliste de Diderot*, Paris 1975, S. 8f.) und wurde zunächst als Fortsetzungsroman in der *Correspondance littéraire* (1778–80) veröffentlicht. In Buchform erschien der Roman dann erst 1796, also nach Diderots Tod, in einer von der Erstveröffentlichung teilweise abweichenden Fassung. Zu den ersten Lesern gehörte Goethe, der am 3. April und am 7. Mai 1780 von seiner Begeisterung über diesen Text berichtet (vgl. Roland Mortier, *Diderot in Deutschland. 1750–1850*, aus dem Französischen übers. v. Hans G. Schürmann, Stuttgart 1972, S. 190–205, hier S. 191–193). Jean Paul gehörte nicht zu den deutschen Erstlesern von *Jacques le Fataliste*, was sich sicher dadurch erklärt, dass die wenigen in Deutschland ab 1780 zirkulierenden Manuskripte nur an ausgewählte Personen (Goethe, Herder, Schiller) verliehen wurden. Es ist nun aber bekannt, dass Jean Paul ein begeisterter Leser von Laurence Sterne war und vielfach auf ihn rekurriert. Auch in *Jacques le Fataliste* finden sich deutliche Bezüge auf Sternes *Tristram Shandy*. Insofern ist es kein Wunder, wenn sich auch Affinitäten zwischen Diderot und Jean Paul nachweisen lassen, selbst wenn Jean Paul sich nicht direkt auf *Jacques* bezieht. Friedrich Schlegel setzt mithin völlig zu Recht in seinem 1800 in der Zeitschrift *Atthenäum* erschienenen »Brief über den Roman« Jean Pauls Romankunst in Bezug zu Diderots *Jacques le Fataliste* (Friedrich Schlegel, *Kritische Ausgabe seiner Werke*, hg. v. Ernst Behler, Bd. 2: *Charakteristiken und Kritiken* (1796–1801), hg. v. Hans Eichner, München 1967, S. 329–339, hier S. 330–332).

ils en seront quittes l'un et l'autre pour une mauvaise nuit, et vous pour ce délai.³³

Sie sehen, Leser, dass ich auf dem richtigen Weg bin, und dass es nur an mir läge, Sie ein Jahr, zwei Jahre, drei Jahre auf die Erzählung von Jacques' Liebeserfahrungen warten zu lassen, indem ich ihn von seinem Herrn trenne und sie jeweils so vielen Gefahren aussetze, wie es mir gefiele. Was könnte mich davon abhalten, den Herrn zu verheiraten und ihn zum Gehörnten zu machen? Jacques auf die Inseln zu verschiffen? seinen Herrn auch dorthin kommen zu lassen? sie beide auf demselben Schiff nach Frankreich zurückzubringen? Wie leicht ist es doch, Geschichten zu erfinden! Aber wir belassen es für die beiden bei einer unbequemen Nacht und für Sie bei dieser Verzögerung.

Diese exemplarische Stelle, welche hier stellvertretend für viele analoge Stellen zitiert wird, ist in mehrerlei Hinsicht aufschlussreich. Zum einen hebt sie die absolute Verfügungsgewalt des Romanautors über die von ihm erzählte Geschichte hervor. Fiktionalität wird damit als ein wesentliches Merkmal der Gattung Roman identifiziert. Dieses Merkmal aber wird zum anderen abgewertet. Diderots Erzähler beansprucht nämlich für sich, nicht einen Roman mit erfundener Handlung zu schreiben, sondern eine wahre Geschichte zu erzählen. Die zugrundeliegende Opposition lautet also »roman« beziehungsweise »conte« vs. »la vérité de l'histoire«.³⁴ Es ist dieselbe Opposition, welche Jean Paul mit dem Begriffspaar »Roman-schreiber« vs. »Lebensbeschreiber« benennt.

Dass Diderot und Jean Paul – wie zahlreiche andere Autoren des 18. Jahrhunderts – so großen Wert auf die angebliche Nicht-Fiktionalität ihrer Romane legen,³⁵ hat einerseits damit zu tun, dass der Roman als lügenreiche, frivole und ästhetisch minderwertige Gattung galt. So sagt Diderot in seinem *Éloge de Richardson*: »Par un roman, on a entendu jusqu'à ce jour un tissu d'événements chimériques et frivoles, dont la lecture était

33 Denis Diderot, *Jacques le Fataliste et son maître*, in: *Œuvres*, hg. v. André Billy, Paris 1951, S. 475–711, hier S. 476.

34 Ebd., S. 484.

35 Gerhard Sauder, »Komet(en)-Autorschaft«, in: *Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft* 38 (2003), S. 14–29, hier S. 25 weist darauf hin, dass der Terminus *Geschichte* »in der europäischen Literatur seit der Mitte des 18. Jahrhunderts gewählt worden [sei], um die »neuen Romane« vom Typus der veralteten, spätbarocken abzusetzen. Die englischen, französischen und deutschen Titel oder Untertitel hießen immer wieder »History of...«, »Histoire de...«, »Geschichte des...« oder auch »weniger als ein Roman, mehr Geschichte als Roman«. Die Erzähler wollen Geschichtsschreiber ihrer Figuren sein und so versteht sich auch Jean Paul als Autor.«

dangereuse pour le goût et pour les mœurs.«³⁶ Die »vérité de l'histoire« erscheint hierzu als probates Gegenmittel. Andererseits ist hier zu bedenken, dass die Beteuerung der Authentizität immer schon ein Merkmal der komischen Gattungen gewesen ist. Durch das übertriebene Insistieren auf der angeblichen Wahrheit des Märchenhaften (*Orlando Furioso*), des Grotesken (*Gargantua et Pantagruel*) oder des Hanebüchenen (*Don Quijote*) wird dessen Fiktionalität bloßgelegt.³⁷

Die scheinbar klare Opposition Fiktion vs. Wirklichkeit wird nun auch in *Jacques le Fataliste* in mehrfacher Hinsicht unterlaufen: (1) Durch fol-

36 Denis Diderot, *Éloge de Richardson*, in: *Ceuvres*, hg. v. André Billy, Paris 1951, S. 1059–1074, hier S. 1059. (Unter einem Roman verstand man bislang ein Geflecht von chimärenhaften und frivolen Ereignissen, deren Lektüre gefährlich für den guten Geschmack und die Sitten sei.)

37 Ludovico Ariosto, *Orlando Furioso*, hg. v. Marcello Turchi, Milano 91988. Zu Beginn des VII. Canto versucht der Erzähler die Unglaubwürdigkeit des von ihm Berichteten durch dessen Fremdheit zu begründen, womit er gleichzeitig seinen Wahrheitsanspruch untermauert: »Chi va lontan da la sua patria, vede / cose, da quel che già credea, lontane; / che narrandole poi, non se gli crede, / e stimato bugiardo ne rimane: / che 'l sciocco vulgo non gli vuol dar fede, / se non le vede e tocca chiare e piane. / Per questo io so che l'inesperienza / farà al mio canto dar poca credenza.« (S. 140 – Wer sich weit von seiner Heimat entfernt, sieht / Dinge, von dem, was er glaubte, weit weg; / erzählt er sie dann, glaubt man ihm nicht, / und hält ihn für einen Lügner: / denn das törichte Volk will nichts glauben, / was es nicht klar sehen und berühren kann. / Deshalb weiß ich, dass die Unkenntnis / meinen Gesang für wenig glaubwürdig halten wird.) – François Rabelais, *Pantagruel*, in: *Ceuvres complètes*, 2 Bde, hg. v. Pierre Jourda, Paris 1980, Bd. 1, S. 211–387. Im Prolog vergleicht der Erzähler seinen Text mit den *Chronicques Gargantuiques*, einem Volksbuch, und behauptet, sein eigenes Buch sei noch glaubwürdiger als dieses: »Voulant doncques, je, vostre humble esclave, accroistre vos passetemps dadvan-taige, vous offre de present un aultre livre de mesme billon, sinon qu'il est un peu plus equitable et digne de foy que n'estoit l'aultre [sc. die *Chronicques*]. [...] ne m'advint oncques de mentir, ou assureur chose qui ne feust veritable.« (S. 218 – Da ich nun also als Euer demütiger Sklave Euren Zeitvertreib noch ein wenig verlängern möchte, schenke ich Euch hiermit ein anderes Buch der gleichen Qualität, außer dass es noch ein wenig gerechter und glaubwürdiger als das frühere [sc. die *Chronicques*] ist [...] kein einziges Mal habe ich gelogen oder etwas behauptet, das nicht stimmte.) – Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, hg. v. Martín de Riquer, Barcelona 101990, S. 34: »Quieren decir que tenía el sobrenombre de Quijada, o Quesada, que en esto hay alguna diferencia en los autores que deste caso escriben; aunque por conjeturas verosimiles se deja entender que se llamaba Quejana. Pero esto importa poco a nuestro cuento; basta que en la narración dél no se salga un punto de la verdad.« (Es heißt, dass er den Spitznamen Quijada oder Quesada hatte, und diesbezüglich gibt es einen gewissen Unterschied zwischen den Autoren, die über diesen Fall schreiben; obwohl man plausiblerweise davon ausgehen kann, dass sein Name Quejana war. Aber das ist für unsere Geschichte wenig wichtig; es reicht, dass die Erzählung, die von ihm handelt, um keinen Deut von der Wahrheit abweicht.)

gende abgründige Bemerkung des Erzählers: »Celui qui prendrait ce que j'écris pour la vérité, serait peut-être moins dans l'erreur que celui qui le prendrait pour une fable.«³⁸ Hier wird der behauptete Wahrheitsgehalt des Erzählten in doppelter Weise relativiert beziehungsweise abgeschwächt: zum einen durch das *conditionnel* und durch das Lexem »peut-être«; zum anderen durch die relativierende Gegenüberstellung desjenigen, der das Erzählte für wahr, und desjenigen, der es für erfunden hält. Beide irren, der eine nur etwas weniger als der andere. Dieser Satz affirmiert nicht mehr selbstbewusst den Wahrheitsgehalt des Erzählten, sondern erzeugt im Gegenteil größte Unsicherheit hinsichtlich desselben. (2) Durch die Tatsache, dass – entgegen der Behauptung des Erzählers, er schreibe nur die Wahrheit – viele der erzählten Handlungselemente genau jenen Abenteuerromanen entstammen, gegen die der Erzähler sich verbal immer abgrenzt (Überfall durch Räuber, Liebesgeschichten usw.). (3) Durch die Tatsache, dass der Erzähler zwar behauptet, er könne nicht inhaltlich über das Erzählte verfügen, dass er aber zugleich durch zahlreiche formale Eingriffe (Regiebemerkungen, Digressionen, Kommentare etc.) sehr wohl seine absolute Verfügungsgewalt über den Text demonstriert. (4) Durch das Angebot potentieller Wirklichkeiten, welches der Erzähler dem neugierigen Leser gegenüber macht,³⁹ und die spätere Zurücknahme dieser Potentialität:⁴⁰ Jacques und sein Herr werden von einem Gewitter überrascht. Auf die Frage des fiktiven Lesers (mit dem der Erzähler immer wieder dialogisiert), wo die beiden Zuflucht gefunden hätten, antwortet der Erzähler:

Où? lecteur, vous êtes d'une curiosité bien incommode! Et que diable cela vous fait-il? Quand je vous aurai dit que c'est à Pontoise ou à Saint-Germain, à Notre-Dame de Lorette ou à Saint-Jacques de Compostelle, en serez-vous plus avancé? Si vous insistez, je vous dirai qu'ils s'acheminèrent vers... oui; pourquoi pas?... vers un château immense, au frontispice duquel on lisait: »Je n'appartiens à personne et j'appartiens à tout le monde. Vous y étiez avant que d'y entrer, et vous y serez encore quand vous en sortirez.«⁴¹

Wohin? Leser, Ihre Neugierde ist doch recht unbequem! Was in aller Welt geht Sie das an? Wenn ich Ihnen sagen würde, nach Pontoise oder Saint-Germain, nach Notre-Dame de Lorette oder Santiago de Compostela, was hätten Sie da-

38 Diderot, *Jacques le Fataliste*, S. 484f. (Wer das, was ich schreibe, für die Wahrheit hielte, wäre vielleicht weniger im Irrtum als derjenige, der es für eine Fabel hielte.)

39 Ebd., S. 492f.

40 Ebd., S. 497.

41 Ebd., S. 492.

mit gewonnen? Wenn Sie darauf bestehen, dann werde ich sagen, dass sie sich aufmachten zu... ja; warum nicht?... zu einem riesigen Schloss, auf dessen Risalit zu lesen war: »Ich gehöre niemandem und ich gehöre allen. Sie waren schon hier, bevor Sie eingetreten sind, und Sie werden noch hier sein, wenn Sie wieder aufgebrochen sind.«

Der Erzähler verweigert also die Auskunft über das faktisch Geschehene und stellt stattdessen mehrere Möglichkeiten in den Raum. Sodann macht er deutlich, dass er einen Aufenthaltsort schlichtweg erfindet (»Si vous insistez, je vous dirai qu'ils s'acheminèrent vers... oui; pourquoi pas?... vers un château immense«). Das erfundene Schloss lässt sich als Allegorie seiner eigenen Fiktionalität lesen: die auf seiner Frontseite angebrachte Inschrift ist so paradox wie die berühmte Aussage des Kreters, dass alle Kreter lügen. Ein Ort, der niemandem und allen zugleich gehört, ist jenseits der binären Logik des *tertium non datur* angesiedelt und nur in der Phantasie oder in der Fiktion möglich. Das Spiel mit möglichen Wirklichkeiten wird im Anschluss daran vom Erzähler noch weitergeführt und radikalisiert, indem er die Schloss-Allegorie zurücknimmt und stattdessen eine ganze Serie von möglichen, in sich widersprüchlichen Fortsetzungen der Handlung anbietet.⁴² Einige Seiten später aber sagt er: »Si je ne vous ai pas dit plus tôt que Jacques et son maître avaient passé par Conches, et qu'ils avaient logé chez le lieutenant général de ce lieu, c'est que cela ne m'est pas venu plus tôt.«⁴³ Er nimmt also das zuvor lustvoll zelebrierte Spiel mit den Möglichkeiten wieder zurück, indem er es als Verlegenheitslösung erscheinen lässt, welche sich ihm angesichts seiner Gedächtnislücke offenbar aufgedrängt hat. In jedem Fall haben wir es mit einem unzuverlässigen Erzähler⁴⁴ zu tun, bei dem man sich niemals sicher sein kann, ob er nun gerade die Wahrheit sagt oder etwas erfindet. (5) Die Mittelbarkeit der Wahrheit wird schließlich konsequenterweise von Jacques, als er von seinem Herrn aufgefordert wird, die Sache so zu sagen, wie sie sei, grundlegend infrage gestellt: »Cela n'est pas aisé. N'a-t-on pas son caractère, son intérêt, son goût, ses passions, d'après quoi l'on exagère ou l'on

42 Ebd., S. 493.

43 Ebd., S. 497. (Wenn ich Ihnen vorhin nicht gesagt habe, dass Jacques und sein Herr nach Conches gekommen sind und dass sie beim *lieutenant général* dieses Ortes übernachtet haben, dann deshalb, weil es mir nicht früher eingefallen ist.)

44 Zum Begriff des »unreliable narrator« vgl. Wayne C. Booth, *The Rhetoric of Fiction*, London 2¹⁹⁸⁷, insbes. S. 284ff.

atténuée? Dis la chose comme elle est!... Cela n'arrive peut-être pas deux fois en un jour dans toute une grande ville.»⁴⁵

3. Die Rückkopplung zwischen Fiktion und Wirklichkeit durch den Buchdruck:
Don Quijote und *Der Komet*

Wenn, wie gezeigt wurde, der klare Gegensatz zwischen »roman« und »histoire« beziehungsweise zwischen »Romanschreiber« und »Lebensbeschreiber« bei Diderot wie bei Jean Paul dekonstruiert wird, so ist dies das axiologische Korrelat dessen, dass Fiktion und Wirklichkeit grundsätzlich miteinander verschränkt werden. Dies wiederum hängt auch damit zusammen, dass ein fiktionaler Text, ist er erst einmal gedruckt, in die Welt des Faktischen eingeht und in dieser wirksam werden kann, woraus sich wiederum neues Material für Bücher ergibt. Derjenige Text, welcher diese Problematik literarhistorisch als erster und zugleich auf mannigfaltigste Weise bearbeitet hat, ist der *Don Quijote* (1605/15). Der Protagonist dieses Romans glaubt an die Wirklichkeit dessen, was in den von ihm massenhaft gelesenen Ritterromanen erzählt wird. Aufgrund seiner Verwechslung von romanesker Fiktion und Alltagswirklichkeit versucht er in dieser jene nachzuvollziehen und wie die Helden seiner Bücher als fahrender Ritter gegen das Böse zu kämpfen. Neben der zweifellos vorhandenen satirischen Dimension hat der Roman indes noch sehr viel raffiniertere Wirkungen. Aus geschriebenen Büchern entsteht nämlich in ihm gelebte Wirklichkeit, welche wiederum in ein geschriebenes Buch mündet. Indem Quijote die Helden seiner Bücher imitiert und die ihn umgebende Welt durch den Filter der in seinen Büchern gültigen Bedingungen und Regeln wahrnimmt, schafft er eine konkrete neue Wirklichkeit, die sich nicht im Kontrafaktischen erschöpft. Er zwingt seine Umwelt nämlich immer wieder, zu seinen singulären Wirklichkeitskonstruktionen nicht nur Stellung zu nehmen, sondern auch, sich diesen – und sei es nur zum Schein – anzuschließen. Dadurch aber verändert er die Wirklichkeit schon auf der Ebene des Erlebens. Eine zweite Veränderung der Wirklichkeit erfolgt dadurch, dass der arabische Geschichtsschreiber Cide Hamete Benengeli und

45 Diderot, *Jacques le Fataliste*, S. 517. (Das ist nicht einfach. Hat man etwa nicht seinen Charakter, sein Interesse, seinen Geschmack, seine Leidenschaften, denen gemäß man eine Sache übertreibt oder abschwächt? Sag es, wie es ist!... Das kommt vielleicht an einem Tag in einer ganzen großen Stadt keine zweimal vor.)

andere Autoren Quijotes Geschichte aufschreiben, welche dann von einem übergeordneten Erzähler auf der Basis der vorhandenen Quellen rekonstruiert und publiziert wird. Durch diese Publikation entsteht ein Rückkopplungseffekt. Denn im zweiten Teil des Romans begegnet Quijote immer wieder sich selbst in Form von Reflexen auf jene Spuren, die er als literarische Figur bereits in der Wirklichkeit hinterlassen hat. So sind etwa die Inszenierungen des Herzogspaares, bei dem Quijote und Sancho eine Zeitlang zu Gast sind, nur erklärbar vor dem Hintergrund dessen, was sie über Quijotes Ritterwahn aus dem bereits publizierten ersten Teil des Romans wissen. Hinzu kommt die Konfrontation mit der apokryphen *Quijote*-Fortsetzung von Avellaneda, welche im zweiten Teil des Romans des Öfteren erwähnt und verspottet wird.

In der Vorrede zu seinem letzten, unvollendeten Roman *Der Komet oder Nikolaus Marggraf. Eine komische Geschichte* (Berlin 1820/22) bezieht Jean Paul sich explizit auf den von ihm sehr geschätzten Cervantes. Nachdem er die Entstehungsgeschichte des *Komet* skizziert hat, wendet er sich einem anderen Roman, dem sog. *Papierdrachen*, zu, der indes nur als unfertiges Projekt existiert. Über diesen seien Gerüchte in Umlauf geraten, denen zufolge er, Jean Paul, daran arbeite, einen neuen *Don Quijote* zu schreiben. Jean Paul stellt dies in Abrede:

Himmel, Cervantes! Der Verfasser sollte dir einen neuen Don Quixote nachzuliefern wagen, welcher sogar dem ästhetischen Mockbird, Wieland, einem Manne von so großen und mannigfaltigen Nachahmtalenten, in seinem Don Sylvio so gänzlich verunglückte? – Wahrlich du erlebtest dann an deinem Nachahmer und Schildknappen einen neuen irrenden Ritter mehr und müßtest jenseits lachen.⁴⁶

Trotz dieses abwehrenden Hinweises steht *Der Komet* jedoch unverkennbar in der Tradition des *Don Quijote*.⁴⁷ Der Protagonist Nikolaus Marggraf hält sich nämlich – aufgrund einer Mitteilung seines Vaters, der von sei-

46 Jean Paul, *Der Komet*, in: *Sämtliche Werke*, hg. v. Norbert Miller, Abteilung I, Bd. 6, Nachdruck: Frankfurt a. M. 1996, S. 563–1036, hier S. 570.

47 Zur zentralen Bedeutung des *Don Quijote* für den *Komet* vgl. Monika Schmitz-Emans, »Der *Komet* als ästhetische Programmschrift. Poetologische Konzepte, Aporien und ein Sündenbock«, in: *Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft* 35/36 (2001), S. 59–92, *passim*, insbes. S. 72: »Jean Paul unternimmt es mit dem *Komet*, gleich drei Texte auf einmal zu reformulieren und dabei zu modifizieren, die als Basistexte der abendländischen Kultur gelten können: das Alte Testament, das Neue Testament und den *Don Quijote*.« Schon Ferdinand Josef Schneider, *Jean Pauls Altersdichtung. Fibel und Komet. Ein Beitrag zur literarhistorischen Würdigung des Dichters*, Berlin 1901, hat auf die Bedeutung des *Don Quijote* für Jean Paul hingewiesen.

ner Ehefrau auf dem Totenbett erfahren hat, dass nicht er, sondern ein unbekannter Fürst der leibliche Vater von Nikolaus sein soll, wobei allerdings der Wahrheitsgehalt dieser Behauptung im Text unbewiesen bleibt – für den natürlichen Sohn eines Fürsten und geht, nachdem es ihm gelungen ist, aus Kohlen Diamanten herzustellen, mit einigen Freunden, die er zu Mitgliedern seines ›Hofstaates‹ ernennt, auf Bildungsreise. Von seiner Umwelt wird dies als »mögliche Tollheit«⁴⁸ interpretiert. Der Waisenhausprediger Süptitz, den Marggraf zu seinem Hofprediger ernennt, vergleicht Marggrafs Wahn mit dem eines gewissen Professor Tittel aus Jena, der sich für einen römischen Kaiser gehalten habe:

[...] man nannte von weitem eine Macht, sogleich ließ Tittel die seinige ins Feld rücken –; indes er in allen andern Punkten, zumal auf dem Katheder, so vernünftig war und las, als säß' er auf gar keinem Throne. Mit demjenigen Verstande, den Herr Marggraf noch hat, läßt sich also anfangen und der verlornen sich gleichsam wieder einfangen, wie man große Stockfische mit kleinen ködert.⁴⁹

Damit ist die Grundkonstellation des *Don Quijote* zitiert: Der Held von Cervantes' Roman hält sich für einen fahrenden Ritter und erweist sich in dieser Hinsicht als völlig unbelehrbar. In jeder anderen Hinsicht aber ist er ein durchaus kluger und zu vernünftigem Urteil fähiger Mensch. Seine Umwelt spielt in vielfacher Weise sein Spiel mit, in der Hoffnung, ihn von seinem Wahn zu heilen.

Als der vermeintliche Fürstensonnh Marggraf zusammen mit seinem ›Hofstaat‹ das Landstädtchen Rom, in dem Marggraf aufgewachsen ist, als formidabler Narrenzug im 13. Kapitel des Romans verlässt, begegnet ihnen ein Kandidat der Theologie, der sich auf Wettervorhersagen versteht. Dieser stellt sich dem Reisemarschall Worble als Kandidat Richter aus Hof im Voigtlande vor.

Meine Leser werden erstaunen, der Kandidat war demnach niemand anders als – ich selber, der ich hier sitze und schreibe. Denn kaum hatte Worble den Namen gehört, so fiel er dem Kandidaten um den nackten Hals à la Hamlet und begrüßte ihn als den trefflichen Verfasser der Auswahl aus des Teufels Papieren, dessen versteckten Namen er in Gera von dem Verleger Beckmann erfahren hatte und der eben, wie jetzo bekannt, der meinige ist.⁵⁰

Wie dem Kommentar von Norbert Miller zu entnehmen ist, wird hier erstmals in Jean Pauls Werk die Fiktion preisgegeben, wonach die Roman-

48 Jean Paul, *Der Komet*, S. 818.

49 Ebd., S. 820f.

50 Ebd., S. 833.

figur Siebenkäs der Verfasser der *Auswahl aus des Teufels Papieren* sein soll.⁵¹ Nicht Siebenkäs, sondern der reale Autor ist der Verfasser des 1789 pseudonym erschienenen Satirenwerks. Aber dieser reale Autor tritt nun als Nebenfigur eines seiner eigenen Romane auf. Und im Unterschied zu der uns bereits bekannten Situation in der Vorrede zum *Siebenkäs* spricht der Erzähler von sich nicht in der ersten, sondern in der dritten Person, macht also den Autor zu einer gänzlich fiktionalisierten Figur:⁵²

Der Reisemarschall holte den Kandidaten, der seine Freude über einen dritten oder vierten Leser seines Buchs kaum weitläufig genug auszusprechen wußte, mit Mühe aus, ob er eine Lustreise auf Kosten des Herrn Marggrafen Nikolaus mitzumachen Lust in sich spüre; er versprach ihm, da Durchlaucht ohnehin noch keinen großen Schriftsteller und keinen eigentlichen Wetterkundigen von Profession in ihrer Suite besäßen, ihm die Stelle auf der Stelle zu verschaffen, sobald nur der Fürst vor der Kneipe halte und den Pferden zu saufen geben lasse. – Wer bekam bei diesen Worten statt eines Veilchen am Wege einen ganzen Vorleaglöffel voll Veilchensyrup in die Hand? wer anders als der arme Kandidat Richter, der auf einmal, nachdem er so viele Jahre in Hof unter Kaufleuten und Juristen mit seinem aufgedeckten Halse und langem Flatterhaare bestäubt und unscheinbar hingeschlichen, sich im Gefolge und Pfauenrade eines Fürsten als einen langen Glanzkiel sollte mit aufgerichtet sehen, in täglichem engsten Verkehr mit lauter Hofleuten, nach deren Bekanntschaft er schon damals hungerte und durstete, um später endlich Werke wie einen Hesperus, einen Titan u. dergl. der Welt zu liefern, Werke, die sie ja gegenwärtig hat und schätzt und worin eben Höfe treu und täuschend aufzutreten hatten!⁵³

Der Reisemarschall Worble und der Kandidat Richter kommunizieren auf der Basis der Tatsache miteinander, dass Richter Autor eines Buches ist. Es handelt sich also um eine Kommunikation zwischen einem realen Autor und einem seiner Leser. Weil Richter Schriftsteller ist, wird er von Worble in den Hofstaat des vermeintlichen Fürsten aufgenommen, also gewisser-

51 Ebd., S. 1303.

52 Vgl. hierzu Ralph-Rainer Wuthenow, »Nikolaus Marggraf und die Reise durch die Zeit«, in: Heinz Ludwig Arnold (Hg.), *Text + Kritik: Jean Paul*, München ³1983, S. 77–88, hier S. 80f.: »Jean Paul selbst ist die einzig wirkliche, die Hauptgestalt seiner Romane; wo er auftritt, ist er eine von ihm selbst erdichtete Figur, sein empirisches Ich aber nur das Instrument, auf dem das ›schreibende Ich‹ zärtlich und gewaltig phantasiert. [...] Niemand hat wie er sich selbst als den Geist der Erzählung eingeführt und immer neu beschworen; die Illusion der Teilnahme an der Handlung wird so zu der höheren einer Teilnahme an der Gegenwart des Erzählers, der seine Leser erzählend in ihre Rolle zwingt: *Ich wollte, ich wäre Nikolaus Marggraf, und er, Friedrich Richter dahier, der mich nach Vergnügen schilderte!* Das dauernde Verwischen von Schein und Sein, Wirklichkeit und Fiktion, das noch das Thema des Romanwerks ist, wird hier zur Form.«

53 Jean Paul, *Der Komet*, S. 833f.

maßen als Hofautor. Die Tatsache, dass jemand ein Buch geschrieben hat, führt somit zu einer Veränderung in der Wirklichkeit, in der er lebt. Der Schriftsteller seinerseits möchte den Hofstaat als Material für künftig von ihm zu schreibende Bücher nutzen. Wir finden also hier genau wie im *Don Quijote* jenes Kontinuum vor, welches Bücher und Wirklichkeit in rekursiven Schleifen miteinander verbindet und die zwischen ihnen bestehende Differenz einebnet. Insofern erweist der *Komet* sich als romantische *réécriture* des *Don Quijote*.

Schluss

Die Untersuchung hat versucht, mit zahlreichen Beispielen zu belegen, was ihr Titel behauptet, nämlich dass Jean Pauls Romane als Paradigmen der Verschränkung von Realität und Fiktion gelten dürfen. Diese Verschränkung wurde als Funktion der narrativen Kommunikationssituation gedeutet, ihr Dreh- und Angelpunkt sind die Selbstinszenierungen des Erzählers. Dieser projiziert sich als »Ich mit Leib« in seine Texte; sein Dialog mit der Tochter des Kaufmanns Oehrmann in der Vorrede des *Siebenkäs* ist als fiktionales Modell der überindividuellen Kommunikation im Literatursystem um 1800 lesbar. Die genaue Analyse dieses Modells macht deutlich, dass literarische Texte, um ihren Autonomieanspruch einzulösen, sich polyfunktional auf die verschiedenen Publikumsschichten einstellen müssen, weil sie sonst keine Leser finden würden und die ästhetische Autonomie mangels ökonomischer Basis in sich zusammenbrechen würde. Insofern ist Autonomie in Reinform nicht zu haben. Sie steht vielmehr immer schon in aporetischem Zusammenhang mit den Gesetzen des Buchmarktes. Der Erzähler ist auch derjenige, der den Anspruch erhebt, keinen Roman, sondern eine quellengestützte Lebensbeschreibung vorzulegen. Diese Opposition und ihre Labilität wurde anhand von Diderots *Jacques le Fataliste*, der wie Jean Pauls Romane der Gattung des komischen Anti-Romans angehört, untersucht. Schließlich wurde gezeigt, welche Rolle das gedruckte Buch im Zusammenhang mit dem Kontinuum zwischen Realität und romanesker Fiktion spielt; dabei wurde Jean Pauls *Komet* kontrastiv auf den *Don Quijote* bezogen. Als Fazit lässt sich festhalten, dass die Literatur um 1800, deren Tendenzen Jean Paul in vielfacher Hinsicht exemplarisch sichtbar macht, ihre eigene Fiktionalität als Merkmal der von ihr beanspruchten ästhetischen Autonomie in besonderer Weise zur Schau stellt und dass sie zugleich den Gegensatz zwischen

Kunst und Leben aufzuheben versucht, indem sie das wirkliche Leben in die literarische Fiktion zu integrieren versucht. Dass sich daraus unvermeidlicherweise Aporien ergeben, konnte ebenfalls gezeigt werden. Diese Aporien schließlich führen uns zum Ausgangspunkt der Argumentation zurück: zum Modell *Zauberflöte*.

Literaturverzeichnis

- Ariosto, Ludovico, *Orlando Furioso*, hg. v. Marcello Turchi, Milano 91988.
- Astel, Hans Arnfrid, »Archilochos und das Verlangen, die Nachtigall anzulangen. Zweiter Teil: Freier Vortrag auf dem Hubert-Fichte-Symposium in Hamburg-Altona am 20. Oktober 1989«, in: Klaus Behringer/Angela Fitz/Ralf Peter (Hg.), *Einhornjagd und Grillenfang. 13 Jahre Saarbrücker Schule*, Saarbrücken 1992 (<http://www.zikaden.de/gesondert/archilochos-2-frame.html> – zuletzt aufgerufen am 19.2.2020).
- Barthes, Roland, »L'effet de réel«, in: Gérard Genette/Tzvetan Todorov (Hg.), *Littérature et réalité*, Paris 1982, S. 81–90.
- Berend, Eduard, »Jean Paul der meistgelesene Schriftsteller seiner Zeit?«, in: *Imprimatur* N. F. 2 (1960).
- Booth, Wayne C., *The Rhetoric of Fiction*, London 21987.
- Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, hg. v. Martín de Riquer, Barcelona 101990.
- Diderot, Denis, *Éloge de Richardson*, in: *Œuvres*, hg. v. André Billy, Paris 1951, S. 1059–1074.
- , *Jacques le Fataliste et son maître*, in: *Œuvres*, hg. v. André Billy, Paris 1951, S. 475–711.
- Erb, Andreas, *Schreib-Arbeit. Jean Pauls Erzählen als Inszenierung freier Autorschaft*, Wiesbaden 1996.
- Hiebel, Hans H., »Autonomie« und »Zweckfreiheit« der Poesie bei Jean Paul und seinen Zeitgenossen«, in: *Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft* 32/33 (1997), S. 151–190.
- Hunger, Herbert, *Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*, Reinbek 61985.
- Iser, Wolfgang, »Akte des Fingierens oder Was ist das Fiktive im fiktionalen Text?«, in: Dieter Henrich/Wolfgang Iser (Hg.), *Funktionen des Fiktiven*, München 1983, S. 121–151.
- , *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie* (1991), Frankfurt a. M. 1993.
- Jean Paul, *Der Komet*, in: *Sämtliche Werke*, hg. v. Norbert Miller, Abteilung I, Bd. 6, Nachdruck: Frankfurt a. M. 1996, S. 563–1036.
- , *Konjunktural-Biographie*, in: *Sämtliche Werke*, hg. v. Norbert Miller, Abteilung I, Bd. 4, Nachdruck: Frankfurt a. M. 1996, S. 1025–1080.
- , *Siebenkäs*, in: *Sämtliche Werke*, hg. v. Norbert Miller, Abteilung I, Bd. 2, Nachdruck: Frankfurt a. M. 1996, S. 7–576.

- , *Vorschule der Ästhetik*, in: *Sämtliche Werke*, hg. v. Norbert Miller, Abteilung I, Bd. 5, Nachdruck: Frankfurt a. M. 1996, S. 7–514.
- Link, Jürgen, »Literaturanalyse als Interdiskursanalyse. Am Beispiel des Ursprungs literarischer Symbolik in der Kollektivsymbolik«, in: Jürgen Fohrmann/Harro Müller (Hg.), *Diskurstheorien und Literaturwissenschaft*, Frankfurt a. M. 1988, S. 284–307.
- Luhmann, Niklas, *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt a. M. 1995.
- Mayer, Mathias, »Die Zauberflöte in der Zauberflöte – Zwischen Glaube und Wissen«, in: ders. (Hg.), *Modell Zauberflöte. Der Kredit des Möglichen. Kulturgeschichtliche Spiegelungen erfundener Wahrheiten*, Hildesheim 2007, S. 153–166.
- Mortier, Roland, *Diderot in Deutschland. 1750–1850*, aus dem Französischen übers. v. Hans G. Schürmann, Stuttgart 1972.
- Mozart, Wolfgang Amadeus, *Die Zauberflöte. KV 620. Eine große Oper in zwei Aufzügen. Libretto von Emanuel Schikaneder*, hg. v. Hans-Albrecht Koch, Stuttgart 1991.
- Neumann, Gerhard, »Der Anfang vom Ende. Jean Pauls Poetologie der letzten Dinge im *Siebenkäs*«, in: Karlheinz Stierle/Rainer Warning (Hg.), *Das Ende. Figuren einer Denkform*, München 1996, S. 476–494.
- Platon, *Der Staat*, in: *Sämtliche Dialoge*, hg. und übers. v. Otto Apelt, Bd. 5, Leipzig 1923, unveränderter Nachdruck: Hamburg 1998.
- Pross, Caroline, *Falschmamenmünzer. Zur Figuration von Autorschaft und Textualität im Bildfeld der Ökonomie bei Jean Paul*, Frankfurt a. M. 1997.
- Rabelais, François, *Pantagruel*, in: *Œuvres complètes*, 2 Bde, hg. v. Pierre Jourda, Paris 1980, Bd. 1, S. 211–387.
- Sauder, Gerhard, »Komet(en)-Autorschaft«, in: *Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft* 38 (2003), S. 14–29.
- Schlegel, Friedrich, »Brief über den Roman«, in: Friedrich Schlegel, *Kritische Ausgabe seiner Werke*, hg. v. Ernst Behler, Bd. 2: *Charakteristiken und Kritiken (1796–1801)*, hg. v. Hans Eichner, München 1967, S. 329–339.
- Schmidt-Hannisa, Hans-Walter, »Lesarten. Autorschaft und Leserschaft bei Jean Paul«, in: *Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft* 37 (2002), S. 35–52.
- Schmitz-Emans, Monika, »Der Komet als ästhetische Programmschrift. Poetologische Konzepte, Aporien und ein Sündenbock«, in: *Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft* 35/36 (2001), S. 59–92.
- Schneider, Ferdinand Josef, *Jean Pauls Altersdichtung. Fibel und Komet. Ein Beitrag zur litterarhistorischen Würdigung des Dichters*, Berlin 1901.
- Šklovskij, Viktor, »Der parodistische Roman. Sternes ›Tristram Shandy‹«, in: Jurij Striedter (Hg.), *Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa*, München 1988, S. 245–299.
- Stanzel, Franz K., *Theorie des Erzählens*, Göttingen 1989.
- Striedter, Jurij, »Zur formalistischen Theorie der Prosa und der literarischen Evolution«, in: ders. (Hg.), *Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa*, München 1988, S. IX–LXXXIII.
- Verschuren, Harry, *Jean Pauls »Hesperus« und das zeitgenössische Lesepublikum*, Assen 1980.

I. Angewandte Fiktionstheorie

Walter, Éric, *Jacques le Fataliste de Diderot*, Paris 1975.

Walter-Schneider, Margret, »Der zerbrochne Umriss. Über den Romancier Jean Paul«, in: *Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft* 37 (2002), S. 198–215.

Werber, Niels, *Literatur als System. Zur Ausdifferenzierung literarischer Kommunikation*, Opladen 1992.

Wuthenow, Ralph-Rainer, »Nikolaus Marggraf und die Reise durch die Zeit«, in: Heinz Ludwig Arnold (Hg.), *Text + Kritik: Jean Paul*, München ³1983, S. 77–88.

Zum Stellenwert der Imagination und des Imaginären in neueren Fiktionstheorien

Für Rainer Warning

1. Die binäre Logik traditioneller Fiktionstheorien

Seit der Antike gibt es Theorien der Fiktion, welche auf der binären Opposition zwischen Wirklichkeit und Erfindung, Urbild und Abbild, Wahrheit und Nicht-Wahrheit beruhen. So begründet Platon bekanntlich im 10. Buch der *Politeia* den Ausschluss der Dichter aus dem idealen Staat durch eine Kritik der Mimesis.¹ Die Maler und Dichter seien Nachahmer von Seiendem. Dadurch stehen sie für Platons Dialogfigur Sokrates noch unter den Werkmeistern, die ihre Gegenstände immerhin als Nachahmung der Ideen erschaffen. Die mimetischen Künstler ahmen dagegen nur diese von der Wahrheit der Ideen bereits entfernten Gegenstände nach, sind also Nachahmer des Nachgeahmten. In beiden Fällen liegt ein Urbild-Abbild-Verhältnis vor, mithin eine binäre Opposition. Mimesis wird als scheinhafte, minderwertige Verdoppelung der Wirklichkeit abgewertet. So sagt Sokrates zu Glaukon: »Oder merkst du nicht, daß auch du selbst imstande wärest dies [sc. die sichtbaren Dinge der Schöpfung] auf gewisse Weise hervorzubringen?« und antwortet auf Glaukons Frage: »Und welches wäre diese Weise?« folgendermaßen:

Es hat mit ihr gar keine Schwierigkeit, sondern man hat sie vielfältig und rasch zur Hand; am schnellsten wohl, wenn du ohne Umstände einen Spiegel nimmst und ihn überall herumträgst: alsbald wirst du da eine Sonne machen und was sonst am Himmel ist, alsbald auch eine Erde, alsbald auch dich selbst und die übrigen Geschöpfe, Geräte, Gewächse und alles vorhin Genannte.²

Wie derjenige, der mithilfe eines Spiegels die Wirklichkeit schlicht verdoppele, sei auch der Maler. Zwar mache auch er ein Bett, aber nur ein scheinbares, wie sich Sokrates und Glaukon schnell einig werden.

1 Zum Zusammenhang zwischen antiken Mimesistheorien und Fiktionstheorien vgl. Jürgen H. Petersen, *Mimesis – Imitatio – Nachahmung. Eine Geschichte der europäischen Poetik*, München 2000.

2 Platon, *Der Staat*, in: *Sämtliche Dialoge*, hg. und übers. v. Otto Apelt, Bd. 5, Leipzig 1923, unveränderter Nachdruck: Hamburg 1998, S. 390 [596 d].

Ein solcher auf der binären Opposition von Urbild und Abbild, von Sein und Schein beruhender Fiktionsbegriff beherrscht die Diskussion bis heute. So gilt er beispielsweise im aktuellen deutschen Rechtssystem, wie man anhand des berühmt gewordenen Falles *Esra* von Maxim Biller zeigen kann. Dieser im Jahr 2003 erschienene Roman erzählt die Liebesgeschichte zwischen Adam und Esra, einem Schriftsteller und einer Schauspielerin. Die Romanhandlung beruht auf einer realen Liebesbeziehung zwischen dem Autor des Textes und einer Frau, die sich in der Figur der Esra wiederzuerkennen glaubte und sich – aufgrund der Preisgabe intimer Details durch ihren ehemaligen Geliebten – in ihrem Persönlichkeitsrecht beeinträchtigt fühlte, weshalb sie vor Gericht ging. Der Rechtsstreit zwischen der ehemaligen Geliebten des Autors und dem Verlag, in dem das Buch erschienen war, wurde in verschiedenen Instanzen geführt und endete vor dem Bundesverfassungsgericht in Form eines Beschlusses des Ersten Senats vom 13. Juni 2007, der die vorangegangenen Urteile des Bundesgerichtshofs (21. Juni 2005), des Oberlandesgerichts München (6. April 2004) und des Landgerichts München I (15. Oktober 2003) insofern kritisiert, als diese den Verfassungsbeschwerde führenden Verlag in seinem Grundrecht der Kunstfreiheit beeinträchtigen.³

Dem Beschluss des Verfassungsgerichts sind vier Leitsätze vorangestellt, von denen drei für die dem Urteil zugrunde liegende Auffassung von Fiktionalität besonders aussagekräftig sind:

[...] 2. Die Kunstfreiheit verlangt für ein literarisches Werk, das sich als Roman ausweist, eine kunstspezifische Betrachtung. Daraus folgt insbesondere eine Vermutung für die Fiktionalität eines literarischen Textes. 3. Die Kunstfreiheit schließt das Recht zur Verwendung von Vorbildern aus der Lebenswirklichkeit ein. 4. Zwischen dem Maß, in dem der Autor eine von der Wirklichkeit abgelöste, ästhetische Realität schafft, und der Intensität der Verletzung des Persönlichkeitsrechts besteht eine Wechselbeziehung. Je stärker Abbild und Urbild übereinstimmen, desto schwerer wiegt die Beeinträchtigung des Persönlichkeitsrechts. Je mehr die künstlerische Darstellung besonders geschützte Dimensionen des Persönlichkeitsrechts berührt, desto stärker muss die Fiktionalisierung sein, um eine Persönlichkeitsrechtsverletzung auszuschließen.

Aufschlussreich ist, dass das Bundesverfassungsgericht einen engen Zusammenhang zwischen kunstspezifischer Betrachtung und Fiktionalität postuliert. Fiktionalität fungiert gewissermaßen als Legitimationsinstanz

3 http://www.bundesverfassungsgericht.de/entscheidungen/rs20070613_1bvr178305.html (zuletzt aufgerufen am 3.3.2020).

für die Kunst, wobei der Grad der Freiheit, den die Kunst genießt, mit dem Grad ihrer Fiktionalität korreliert. In der Argumentation, die sich in dem Beschluss findet, ist folglich immer wieder die Rede von Übereinstimmungen zwischen der Romanhandlung und der Wirklichkeit. So heißt es beispielweise in den Gründen des Beschlusses unter Punkt A.II.18: »Eine Verselbständigung des Abbilds vom Urbild sei vorliegend nicht zu erkennen. Bis auf die Namen habe der Autor in dem Buch die familiären Beziehungen ›1:1‹ der Wirklichkeit entnommen.« In Satz 21 liest man: »Eine genügende Verfremdung des Abbilds vom Urbild fehle.«⁴

Man erkennt an dieser juristischen Argumentation sehr deutlich die dichotomische Gegenüberstellung von Urbild (Wirklichkeit) und Abbild (Fiktion), wobei der Grad der Übereinstimmung zwischen Fiktion und Wirklichkeit variieren kann. So wird einerseits von der Möglichkeit einer 1:1-Übereinstimmung ausgegangen, andererseits von der Möglichkeit der Verfremdung beziehungsweise Abweichung von der Wirklichkeit. Die juristische Auseinandersetzung bezieht sich im vorliegenden Fall auf den Grad dieser Abweichung. Während der Romanautor Biller in seinem Nachwort eine Übereinstimmung zwischen Fiktion und Wirklichkeit verneint, indem er behauptet, dass alle Figuren seines Romans frei erfunden und Ähnlichkeiten mit lebenden oder verstorbenen Personen nicht beabsichtigt und somit rein zufällig seien, geht seine ehemalige Geliebte als Klägerin dagegen von der Annahme einer weitgehenden Deckungsgleichheit von Fiktion und Wirklichkeit aus und fühlt sich dadurch herabgewürdigt und in ihrem Persönlichkeitsrecht verletzt.

Nicht nur im juristischen Diskurs, sondern auch im Diskurs der Sprachphilosophie lässt sich das Nachwirken eines binären Fiktionsbegriffs nachweisen, der stark an den von Platon definierten erinnert. So begründet der Sprachphilosoph John Searle in einer 1974 erstmals erschienenen einflussreichen und vielzitierten Untersuchung mit dem Titel »Der logische Status fiktionaler Rede« (»The Logical Status of Fictional Discourse«) die Eigenart fiktionaler Sprechakte ebenfalls im Rekurs auf eine binäre Opposition, indem er den Wahrheitsbegriff bemüht. Sein Fiktionsbegriff situiert sich im Rahmen der von ihm entwickelten Sprechakttheorie, welche Searle auf folgenden Regeln fundiert:

4 Hier wird nicht die Meinung der Verfassungsrichter wiedergegeben, sondern es wird aus den Urteilsbegründungen der anderen Gerichte zitiert.

1. Die wesentliche Regel: Wer etwas behauptet, legt sich auf die Wahrheit der ausgedrückten Proposition fest. 2. Die Vorbereitungsregeln: Der Sprecher muß in der Lage sein, Belege oder Gründe für die Wahrheit der ausgedrückten Proposition anzuführen. 3. Die Wahrheit der ausgedrückten Proposition darf im Äußerungskontext nicht sowohl für den Sprecher als auch für den Hörer offensichtlich sein. 4. Die Aufrichtigkeitsregel: Der Sprecher legt sich auf die Überzeugung fest, daß die ausgedrückte Proposition wahr ist.⁵

Ein pragmatischer Sprechakt unterliegt Searle zufolge den genannten Regeln. Ein fiktionaler Sprechakt dagegen kann solche Regeln missachten, wie Searle am Beispiel eines Textauszugs aus einem Roman von Iris Murdoch demonstriert: Zwar sieht der zitierte Textauszug formal aus wie eine Behauptung, wie wir sie etwa auch in einem journalistischen Text finden könnten, doch werden in ihm die für die Behauptung einschlägigen Regeln nicht eingehalten.

Ihre Äußerung legt [Iris Murdoch] nicht auf die Wahrheit der Proposition fest, dass ein kürzlich [...] bestallter Leutnant namens Andrew Chase-White an einem sonnigen Sonntagnachmittag im April 1916 in seinem Garten herumposelte und dachte, er werde noch zehn herrliche Tage ohne Pferde verbringen. Das mag wahr sein oder nicht – Murdoch ist jedenfalls nicht im geringsten darauf festgelegt, daß es wahr ist. Da sie nicht auf die Wahrheit der Proposition festgelegt ist, braucht sie auch keine Belege für ihre Wahrheit anführen zu können. [...] Da sie nicht darauf festgelegt ist, daß es wahr ist, was sie sagt, stellt sich aber auch die Frage nicht, ob wir davon schon unterrichtet sind oder nicht, und Murdoch wird nicht für unaufrichtig gehalten, wenn sie keinen Augenblick lang wirklich glaubt, daß tatsächlich jemand an jenem Tag in Dublin an Pferde gedacht hat.⁶

Es liegt somit ein Sprechakt vor, der aussieht wie eine Behauptung, ohne tatsächlich eine solche zu sein. Searle versucht aus diesem Widerspruch eine Theorie der Fiktion zu entwickeln, die auf dem Prinzip des »Als ob« beruht und folgendermaßen lautet: (1) »Der Autor eines fiktionalen Werkes gibt vor, eine Serie illokutionärer Akte zu vollziehen – normalerweise illokutionäre Akte des behauptenden Typs.«⁷ (2) »Das Kriterium zur Identifikation eines Textes als fiktionales Werk muß notwendigerweise in den illokutionären Intentionen des Autors liegen.«⁸ (3) »Die vorgegebenen Illokutionen, die ein fiktionales Werk konstituieren, werden ermöglicht

5 John R. Searle, »Der logische Status fiktionaler Rede« (1974/75), in: Maria E. Reicher (Hg.), *Fiktion, Wahrheit, Wirklichkeit*, Paderborn 2007, S. 21–36, hier S. 25.

6 Ebd.

7 Ebd., S. 27.

8 Ebd., S. 28.

durch die Existenz einer Menge von Konventionen, welche die Regeln, die normalerweise illokutionäre Akte und Welt zueinander in Beziehung setzen, außer Kraft setzen.«⁹ (4) »Die vorgegebenen Vollzüge illokutionärer Akte, die das Schreiben eines fiktionalen Werkes konstituieren, bestehen im tatsächlichen Vollzug von Äußerungsakten, mit der Intention, jene horizontalen Konventionen in Kraft treten zu lassen, welche die gewöhnlichen illokutionären Festlegungen der Äußerungen außer Kraft setzen.«¹⁰

Es kann hier nicht weiter auf die aus literaturwissenschaftlicher Sicht problematische Gleichsetzung von textexternen und textinternen Sprechinstanzen eingegangen werden.¹¹ Im vorliegenden Zusammenhang wichtig ist die binäre Entgegensetzung von wahren, echten Sprechakten und Pseudo-Sprechakten, als welche fiktionale Sprechakte von Searle klassifiziert werden, das heißt Sprechakten, die nur so tun, als ob sie Behauptungen wären. Die Unterscheidung zwischen ›normalen‹ und ›nicht-normalen‹ Sprechakten zeigt an, dass es sich hier um ein Unterordnungsverhältnis handelt. Fiktionale Sprechakte sind eine Besonderheit, die sich für Searle nur als Anomalie beschreiben lässt. Dabei zeigt sich, dass die fiktionalen Sprechakte für ihn ein Problem darstellen, welches er durch argumentative Verrenkungen in den Griff zu bekommen versucht – etwa indem er etwas rätselhaft davon spricht, »jene horizontalen Konventionen in Kraft treten zu lassen, welche die gewöhnlichen illokutionären Festlegungen der Äußerungen außer Kraft setzen.«¹² Mit den Mitteln einer auf binären Oppositionen beruhenden Logik kann man offenbar das Problem, welches fiktionale Sprechakte darstellen, nur schwer lösen.

Die auf der binären Opposition Urbild vs. Abbild beruhende Fiktionsauffassung, wie sie sich sowohl bei Platon als auch bei Searle, aber auch im juristischen Diskurs nachweisen lässt, birgt aus literaturwissenschaftlicher Sicht eine grundlegende Problematik in sich: Wenn es ein Urbild gibt, dann ist stets die Frage, wie sehr das Abbild dem Urbild ähnelt beziehungsweise ob es diesem überhaupt ähnlich sein kann. Mit anderen Worten: Wenn die Fiktion sich an der Wirklichkeit messen lassen muss, dann hat sie es schwer und zieht meist den Kürzeren. So sagt Platon, dass die Mimesis des Dichters oder Malers scheinhaft und unvollkommen sei und

9 Ebd., S. 29.

10 Ebd., S. 30.

11 Vgl. hierzu die Kritik von Gérard Genette, *Fiction et diction*, Paris 1991, S. 46ff.

12 Searle, »Der logische Status fiktionaler Rede«, S. 30.

in doppeltem Grade von der Wahrheit der Ideen entfernt. Für Searle ist die Frage, wie ein Sprechakt, der aussieht wie ein ernst gemeinter Sprechakt, existieren kann, obwohl für ihn die Wahrheitsbedingungen und Aufrichtigkeitsregeln pragmatischer Sprechakte nicht gelten. Im juristischen Diskurs stellt sich die Frage etwas anders, denn es geht hier bei der Aushandlung des Konflikts zwischen Kunstfreiheit und Persönlichkeitsrecht um die Frage der zulässigen und tolerierbaren Ähnlichkeit zwischen Fiktion und Wirklichkeit beziehungsweise der erforderlichen Abweichung der Fiktion von der Wirklichkeit (Verfremdung). In allen Fällen zeigt sich, dass trotz unterschiedlicher Begründungszusammenhänge das Kernproblem stets die Ähnlichkeitsbeziehung zwischen Fiktion und Wirklichkeit ist und dass die Fiktion gerade in Bezug auf den Grad der Ähnlichkeit ein Skandalon darstellt – entweder weil sie der Wirklichkeit zu wenig ähnlich ist oder weil sie zu wenig von ihr abweicht. Allerdings kann man stets trefflich darüber streiten, ob die Fiktion nun eher der Wirklichkeit ähnelt oder ob sie eher von ihr abweicht. Objektive Kriterien hierfür kann es nicht geben. Es soll nun im Folgenden argumentiert werden, dass sich durch die Erweiterung der zweistelligen Beziehung zwischen Fiktion und Wirklichkeit, zwischen Urbild und Abbild, in Richtung einer dreistelligen, die Imagination beziehungsweise das Imaginäre einbeziehenden Konstellation neue Perspektiven auf die Fiktion ergeben, die diese in ihrem Eigenrecht und in ihrer Eigengesetzlichkeit positiv fundieren können. Denn auffälligerweise beruhen alle bisher erwähnten Fiktionsbegriffe auf einer (expliziten oder impliziten) negativen Bestimmung; sie sagen, was Fiktion *nicht* ist: Sie ist nicht die Wirklichkeit, sondern nur ihre Nachahmung, sie ist kein pragmatischer Sprechakt, sondern ein Pseudosprechakt, der so tut, als ob er ein echter Sprechakt wäre. Wie zu zeigen sein wird, ermöglicht es die Einbeziehung des Imaginären/der Imagination, Fiktion als einen eigenständigen Bereich zu bestimmen.

2. Die Erweiterung des binären Modells der Fiktion durch das Imaginäre/die Imagination

Neben den bisher behandelten ›Standardtheorien‹ der Fiktion gibt es in jüngerer Zeit Ansätze, die den binären Charakter der Fiktionalität durch die Hinzufügung eines dritten Elements erweitern. Gemeint ist das Element des Imaginären beziehungsweise der Imagination. Drei dieser Ansätze

ze möchte ich im Folgenden diskutieren. Sie stammen von Wolfgang Iser, Rainer Warning und Kendall L. Walton.

2.1 Wolfgang Iser

In seinem Buch *Das Fiktive und das Imaginäre* schreibt Wolfgang Iser: »Nun fragt es sich aber, ob die gewiß handliche Unterscheidung von fiktionalen und nicht-fiktionalen Texten sich an dieser geläufigen Opposition festmachen läßt. Sind fiktionale Texte wirklich so fiktiv, und sind jene, die man so nicht bezeichnen kann, wirklich ohne Fiktionen?«¹³ Die binäre Opposition von Fiktion und Wirklichkeit – welche zu den »Elementarbeständen unseres ›stummen Wissens«¹⁴ gehöre – stellt Iser im Hinblick auf ihre Tauglichkeit zur adäquaten Beschreibung fiktionaler Texte infrage. In diesen nämlich, so Iser, lassen sich Mischungsverhältnisse von Realem und Fiktivem beobachten. Die zweistellige Relation von Fiktion und Wirklichkeit wird infolgedessen von Iser durch die Triade des Realen, des Fiktiven und des Imaginären ersetzt. »Enthält der fiktionale Text Reales, ohne sich in dessen Beschreibung zu erschöpfen, so hat seine fiktive Komponente wiederum keinen Selbstzweckcharakter, sondern ist als fingierte die Zurüstung eines Imaginären.«¹⁵

Iser geht von der wohlbekanntesten Tatsache aus, dass in fiktionalen Texten Wirklichkeitselemente (zum Beispiel soziale Verhältnisse, aber auch individuelle Gefühle und Empfindungen) dargestellt werden können. Von diesen Wirklichkeitselementen behauptet Iser, sie seien keine Fiktionen, und sie würden auch nicht dadurch zu Fiktionen, dass sie in fiktionalen Texten dargestellt würden. Andererseits jedoch gelte auch, dass solche Realitätselemente in fiktionalen Texten nicht um ihrer selbst willen wiederholt würden, das heißt es gehe nicht um bloße Nachahmung oder Abbildung. Er kommt zu dem Schluss, dass im Akt des Fingierens »Zwecke zum Vorschein kommen, die der wiederholten Wirklichkeit nicht eignen.«¹⁶ Weiter heißt es:

13 Wolfgang Iser, *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie* (1991), Frankfurt a. M. 1993, S. 18.

14 Ebd.

15 Ebd.

16 Ebd., S. 20.

Ist Fingieren aus der wiederholten Wirklichkeit nicht ableitbar, dann bringt sich in ihm ein Imaginäres zur Geltung, das mit der im Text wiederkehrenden Realität zusammengeschlossen wird. So gewinnt der Akt des Fingierens seine Eigentümlichkeit dadurch, dass er die Wiederkehr lebensweltlicher Realität im Text bewirkt und gerade in solcher Wiederholung das Imaginäre in eine Gestalt zieht, wodurch sich die wiederkehrende Realität zum Zeichen und das Imaginäre zur Vorstellbarkeit des dadurch Bezeichneten aufheben.¹⁷

Das Fiktive versteht Iser, wie man sieht, als einen intentionalen Akt der Darstellung; der eigentlich passendere Begriff hierfür ist »das Fingieren«. Das Reale, welches dem Akt des Fingierens einerseits gegenübersteht und von ihm abgrenzbar ist, kann andererseits Teil dieses Aktes sein; es kann von ihm aufgenommen und zum Teil des Dargestellten werden. Unter dem Realen versteht Iser die außertextuelle Welt, »die als Gegebenheit dem Text vorausliegt und dessen Bezugsfelder bildet«. ¹⁸ Konstituiert wird diese außertextuelle Welt unter anderem durch Sinnsysteme, soziale Systeme, Weltbilder, das heißt es handelt sich um einen sehr weiten Begriff vom Realen, in dem auch Texte ihren Platz haben: Das Reale wird von Iser auch bestimmt als »die Vielfalt der Diskurse, denen die Weltzuwendung des Autors durch den Text gilt«. ¹⁹ Mit der »Wiederkehr lebensweltlicher Realität« im Akt des Fingierens verbindet sich nun das Imaginäre, und zwar dergestalt, dass die fiktional dargestellte Wirklichkeit zu einem Zeichen wird, welches auf etwas verweist, dessen Vorstellbarkeit, so Iser in einer etwas schwierigen Ausdrucksweise, das Imaginäre ist. Im Akt des Fingierens kommt es somit zu einer gemeinsamen Gestaltwerdung des Realen und des Imaginären. Dieses ermöglicht es, dass man sich etwas vorstellt, es hat Ermöglichungscharakter. Das, was man sich vorstellt, ist Teil einer Zeichenstruktur, das heißt das Imaginäre wird, indem es mit einem Akt des Fingierens interagiert, seinerseits eingebunden in einen semiotischen Zusammenhang.

Iser's Begriff des Imaginären ist noch genauer zu untersuchen. Es sei, so sagt er, »in seiner uns durch Erfahrung bekannten Erscheinungsweise diffus, formlos, unfixiert und ohne Objektreferenz. Es manifestiert sich in überfallartigen und daher willkürlich erscheinenden Zuständen, die entweder abbrechen oder sich in ganz anderen Zuständlichkeiten fortsetzen.« ²⁰ Mit anderen Worten: Das Imaginäre manifestiert sich in Form von

17 Ebd.

18 Ebd., Fußnote 2.

19 Ebd.

20 Ebd., S. 21.

Phantasmen, Projektionen und Tagträumen, die sich durch Nicht-Bestimmtheit auszeichnen. Im Akt des Fingierens werden nun, so Iser, der Bereich des Wirklichen und der des Imaginären zusammengeschlossen. Es findet dabei eine doppelte Grenzüberschreitung statt. Auf der einen Seite wird die im Fingieren dargestellte Wirklichkeit zum Zeichenhaften hin verändert, wobei ein »Überschreiten ihrer Bestimmtheit«²¹ erfolgt. Auf der anderen Seite wird das Diffuse und Unbestimmte des Imaginären durch seinen Eintritt in den Akt des Fingierens einer Bestimmtheit zugeführt, die das Imaginäre ursprünglich nicht besitzt. Auf der einen Seite also erfolgt die Überführung einer lebensweltlichen Bestimmtheit des Realen in eine zeichenhafte Bestimmtheit im Rahmen der Fiktion. Auf der anderen Seite findet die Transformation einer Nicht-Bestimmtheit des Imaginären in eine Bestimmtheit im Rahmen der Fiktion statt. Die erste Überführung ist eine Grenzüberschreitung qua Irrealisierung, die zweite eine Grenzüberschreitung qua Realwerden des Imaginären.

Als die Irrealisierung von Realem und Realwerden von Imaginärem schafft der Akt des Fingierens eine zentrale Voraussetzung dafür, inwieweit die von ihm jeweils geleisteten Grenzüberschreitungen 1. die Bedingung für die Umformulierung formulierter Welt abgeben, 2. die Verstehbarkeit einer umformulierten Welt ermöglichen und 3. die Erfahrbarkeit eines solchen Ereignisses eröffnen.²²

Der Akt des Fingierens beruht also Iser zufolge auf einer doppelten Bewegung, einer doppelten Grenzüberschreitung und einer Inbezugsetzung des Realen und des Imaginären im Medium des Fiktiven. Diese komplexe dreistellige Relation hat, gut aristotelisch gedacht, die Funktion, Weltverstehen zu ermöglichen, indem das Reale neu zusammengesetzt wird und dadurch dem Seienden Alternativmodelle hypothetisch entgegengestellt werden und diese wiederum durch die Fiktion sinnlich erfahrbar gemacht werden können. Im weitesten Sinne ist der Akt des Fingierens also in dieser Dreistelligkeit ein erkenntnistiftender Vorgang, der konstitutiv angewiesen ist auf den Beitrag des Imaginären.

Unter Verweis auf verschiedene Theorien des Imaginären – insbesondere auf die Theorien von Coleridge, der Imagination als Vermögen begreift, von Sartre, der das Imaginäre als Vorstellungsakt konzeptualisiert, und von Castoriadis, der vom radikal Imaginären spricht – begreift Iser dieses als ein Phänomen, welches fundierenden Charakter besitzt, sich allerdings

21 Ebd.

22 Ebd., S. 23.

ursprünglich in einem Außenbereich befindet. Da das Imaginäre selbst unbestimmt ist und nicht bildlich, begrifflich oder anderweitig sich manifestiert, bedarf es der »Mobilisierung von außerhalb seiner, sei es durch das Subjekt (Coleridge), das Bewußtsein (Sartre) oder die Psyche und das Gesellschaftlich-Geschichtliche (Castoriadis)«. ²³ Eine entscheidende Vermittlungsfunktion bei der Aktivierung des Imaginären komme dem Spiel zu. Eine besondere Variante des Spiels sei das Fiktive, welches weniger zweckgerichtet sei als die durch die Namen Coleridge, Sartre und Castoriadis bezeichneten Paradigmen Subjekt, thetisches Bewusstsein und Gesellschaftlich-Geschichtliches. Das Fiktive zielt nicht auf eine Verdinglichung transitorischer Bewegung durch Symbole, es fungiere vielmehr als »Instanz, Imaginäres über seinen pragmatischen Gebrauch hinaus erfahrbar zu machen, ohne von dessen »Entfesselung« überschwemmt zu werden, wie etwa im Traum oder in Halluzinationen«. ²⁴ Wichtig ist für Iser die Doppelungsstruktur als distinktives Merkmal des Fiktiven. Er zeigt dies am Beispiel der *Bukolik*, die »eine artifizielle – weil erfundene – Welt mit einer soziohistorischen zusammenschließt und sich in dieser Doppelung als Selbstreflexion literarischer Fiktionalität präsentiert«. ²⁵ Das Fiktive im Iser'schen Sinne ist somit gekennzeichnet durch Selbstreflexivität und Doppelung und es fungiert als ein Spiel, welches das unvordenkliche Imaginäre ergreift und einer Bestimmtheit zuführt und in diesem Prozess Erkenntnis ermöglicht.

2.2 Rainer Warning

Rainer Warning nähert sich der Fiktion zunächst, indem er sie ähnlich wie Searle, allerdings semiotisch sehr viel differenzierter als dieser »über den illokutionären Modus eines Als-ob-Handelns« ²⁶ zu beschreiben versucht. In seinem späteren Beitrag »Poetische Konterdiskursivität. Zum literaturwissenschaftlichen Umgang mit Foucault« ²⁷ erweitert er seinen Fik-

23 Ebd., S. 377.

24 Ebd., S. 381.

25 Ebd.

26 Rainer Warning, »Der inszenierte Diskurs. Bemerkungen zur pragmatischen Relation der Fiktion«, in: Dieter Henrich/Wolfgang Iser (Hg.), *Funktionen des Fiktiven*, München 1983, S. 183–206, hier S. 191.

27 Rainer Warning, »Poetische Konterdiskursivität. Zum literaturwissenschaftlichen Umgang mit Foucault«, in: ders., *Die Phantasie der Realisten*, München 1999, S. 313–345.

tionsbegriff durch die Einbeziehung des Imaginären. Er stellt die Frage nach dem Status der Literatur im Denken von Michel Foucault und greift dabei den in *Les mots et les choses* verwendeten Begriff des »contre-discours«²⁸ auf. Obwohl Foucault seinen Literaturbegriff nur unsystematisch skizzierte, scheine, so Warning, die Vermutung nahezuliegen, »daß Foucault poetische Texte grundsätzlich in einem Spannungsverhältnis zu diskursiv organisiertem Wissen, also zur ›Ordnung des Diskurses‹ sieht, als Freiraum neben und außerhalb von Machtdispositiven«.²⁹ Diesen Gedanken aufgreifend, versucht Warning, eine systematischere Fundierung des Konzepts poetischer Nicht- oder Konterdiskursivität vorzunehmen. Dabei macht er deutlich, dass im Sinne Foucaults Literatur keineswegs abzutrennen sei von den gesamt diskursiven Zusammenhängen. »Literarische Texte in umgreifende Diskursfelder einzubetten ist allein schon deshalb unverzichtbar, weil sie an deren Strukturen, wie vermittelt auch immer, durchaus partizipieren.«³⁰ Neben dieser Einbettung aber bleibe doch die »Frage nach der Literarizität von Literatur«³¹ methodologisch fundiert zu stellen, was Warning mit dem Postulat einer »Dialektik von Einbettung und Ausbettung«³² versucht.

Im Gegensatz zu Foucaults Affinität zur zeittypischen avantgardistischen Auffassung von der reinen Selbstreferentialität des Schreibaktes (*Tel Quel* und *Nouveau Nouveau Roman*) sieht Warning als »eigentliches Movens poetischer Konterdiskursivität«³³ das Imaginäre. Dieses wurde von Foucault selbst in seiner frühen Einführung zu einer Übersetzung von Ludwig Binswangers *Traum und Existenz* zusammen mit dem Traum »als Offenbarungen letzter Wahrheiten, insbesondere des Todes als Verwirklichung der Freiheit«³⁴ gefeiert. Später jedoch entwickelte Foucault im Rahmen seiner Archäologie des Wissens³⁵ eine Position, in der das Subjekt als problematisches historisches Konstrukt und nicht als Existential konzipiert wurde, weshalb Foucault das Imaginäre nun allenfalls noch als ein Phänomen, welches sich aus Büchern speise, zulassen konnte. So

28 Michel Foucault, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris 1966, S. 59.

29 Warning, »Poetische Konterdiskursivität«, S. 317.

30 Ebd.

31 Ebd., S. 318.

32 Ebd.

33 Ebd.

34 Ebd., S. 319.

35 Michel Foucault, *Les mots et les choses*, und ders., *L'archéologie du savoir*, Paris 1969.

schreibt er über Flauberts *Tentation de saint Antoine*: »L'imaginaire ne se constitue pas contre le réel pour le nier ou le compenser; il s'étend entre les signes, de livre à livre, dans l'interstice des redites et des commentaires; il naît et se forme dans l'entre-deux des textes. C'est un phénomène de bibliothèque.«³⁶ Das Imaginäre ist für Foucault also nicht ein an Subjektivität geknüpft, sondern ein rein diskursives Phänomen.

Um nun aber, so Warning, das Foucault'sche Konzept des Gegendiskurses theoretisch genauer zu fassen, müsse man dem Imaginären Rechnung tragen. Denn so wie Foucault zufolge Wissen sowohl in institutionalisierten Wissensdiskursen als auch in anderen Diskurstypen wie zum Beispiel literarischen Texten seinen Niederschlag finde, sei umgekehrt zu postulieren, dass das Imaginäre ebenfalls Teil aller Diskurse sei, sodass man, so Warning, das Konzept der Episteme überhaupt nicht denken könne, ohne dabei auch den Stellenwert des Imaginären zu berücksichtigen. Um diese Lücke in Foucaults diskursarchäologischem Begriffssystem zu füllen, greift Warning auf das schon bei Iser nutzbar gemachte Konzept des radikal Imaginären von Cornelius Castoriadis zurück. Castoriadis geht in seiner Theorie des Imaginären aus von Mangel und Begehren. Dies entspricht durchaus dem Denken der Psychoanalyse, mit dem Castoriadis einen kritischen Dialog führt. Während die Psychoanalyse im Rahmen des von ihr entwickelten Modells der Triebdynamik annimmt, dass die phantasmatischen Repräsentationen auf eine Urszene des Mangels zurückgeführt werden könnten, radikalisiert Castoriadis dieses Konzept, indem er den Mangel nicht in einer äußeren Realität, sondern in der Psyche selbst verortet. Die Psyche sei, so Castoriadis, ihr eigenes verlorenes Objekt: »La psyché est son propre objet perdu.«³⁷ Der das Imaginäre auslösende Mangel wäre demnach der Psyche selbst eingeschrieben und nicht rückführbar auf eine erlittene Urszene, die ein Therapeut im Dialog mit dem Patienten dingfest machen und dadurch in Wissen überführen könnte. Warning zufolge ergeben sich aus dem Ansatz von Castoriadis zwei Vorteile: Erstens die Verortung des Mangels und Begehrens und des dadurch produzierten

36 Michel Foucault, »Un «fantastique» de bibliothèque« (1964), in: ders., *Dits et écrits*, 4 Bde, hg. v. Daniel Defert/François Ewald, Bd. 1, Paris 1994, S. 297f. (Das Imaginäre konstituiert sich nicht gegen das Reale, um es zu leugnen oder zu kompensieren; es erstreckt sich zwischen den Zeichen, von Buch zu Buch, im Zwischenraum der Wiederholungen und der Kommentare; es entsteht und bildet sich zwischen den Texten. Es ist ein Bibliotheksphänomen.)

37 Cornelius Castoriadis, *L'Institution imaginaire de la société* (1975), Paris 1999, S. 433.

Imaginären »außerhalb eines angeblichen Wissens«.38 Zweitens die Auffassung des Imaginären als eines Phänomens, das »frei ist von jeder positiven oder negativen Wertung«.39 »Es ist keine Kompromißbildung, es ist keine täuschende Repräsentation, die eine andere verbirgt, es ist keine Sekundärszene, die verweist auf eine Urszene, kurz: Es ist kein Symbol, das der Desymbolisation durch einen Analytiker harrete.«40

Wenn nun diese Psyche, die ihren ursprünglichen Mangel in sich selbst hat, zu einem sozialen Individuum wird, dann impliziert dies einen radikalen Bruch der Psyche mit sich selbst. Dennoch bleibt die Psyche »magnetisiert« durch das, was sie verloren hat, so daß ihre soziale Instituierung nicht einhergeht mit einem Verlust ihrer Kreativität, ihres ständigen Anderswerdens in der Kette der Bilder eines auf immer unstillbaren Begehrens«.41 Dies wiederum bedeutet, dass das radikal Imaginäre, welches die Psyche ursprünglich auszeichnet, durchschlägt auf das gesellschaftliche Imaginäre. Das gesellschaftliche Imaginäre steht seinerseits in einer Wechselbeziehung mit dem identitätslogischen Denken des Wissens. Wissen und Imaginäres hängen eng zusammen und durchdringen sich gegenseitig:

Es gibt kein Wissen ohne imaginäre Besetzung, wie es umgekehrt keine Hervorbringung des Imaginären gibt, die nicht Teil des Wissens, die nicht »gewußt« wäre. Die Episteme und das Imaginäre bilden also eine wesentlich komplexe, eine wesentlich hybride Einheit, und man kann beide folglich nicht trennen über semantische Oppositionen, sondern allein über pragmatische und also funktionale Oppositionen. Man kann mit dem Wissen entweder ernsthaft und diszipliniert umgehen, oder aber mehr zwanglos-spielerisch. [...] Den Wissensdiskurs und den poetischen Konterdiskurs in Opposition setzen ist nicht eine semantische, sondern eine pragmatische Operation. Man kann nicht »indizieren«, was dem Wissen und was dem Imaginären angehört, weil der Konterdiskurs ebenfalls über Organisationsprinzipien, über Formationsregeln verfügt, wie sie etwa die Gattungsregeln darstellen.42

Durch die Zusammenführung von Castoriadis und Foucault entwickelt Warning somit eine Theorie, in der literarische und nicht-literarische Diskurse in gleicher Weise sowohl am Imaginären als auch am Epistemischen partizipieren. Das Imaginäre wird zur fundierenden Größe, wobei eine

38 Warning, »Poetische Konterdiskursivität«, S. 321.

39 Ebd.

40 Ebd.

41 Ebd.

42 Ebd., S. 322.

Unterscheidung des fiktionalen vom nicht-fiktionalen Diskurs erst durch pragmatische Regeln und Konventionen möglich wird. Diese Auffassung relativiert die in Foucaults Rede vom Konterdiskurs aufscheinende radikale Andersartigkeit der Literatur. Fiktionale Literatur partizipiert auf einer grundlegenden Ebene am Wissen und wird gespeist aus dem Imaginären, genauso wie die auf Wissen spezialisierten Diskurse. Dass auf einer weniger basalen Ebene die Diskurse dennoch unterscheidbar sind, ergibt sich aus Gattungsregeln und pragmatischen Einstellungen der Zeichenbenutzer. Eine wichtige Funktion kommt in diesem Zusammenhang der Räumlichkeit zu, welche Warning mit Lotman als transzendente Bedingung des Imaginären deutet, dergestalt dass »der poetische Text mit seiner topographischen Konkretisierung der topologischen Achsen die räumliche Arbeit des Traums und des Imaginären gleichsam fortsetzt, wohingegen das Wissen den »espace onirique« überführt in das räumliche Modell einer gegebenen Gesellschaft oder einer übergreifenden kulturellen Formation.«⁴³

Warning zeigt in einer Reihe von exemplarischen Textanalysen, wie sich Wissen und Imaginäres in literarischen Texten zueinander verhalten können. Besonders einschlägig ist hier Dantes *Divina Commedia*. In diesem Text wird eine abstrakte Wissensordnung, die sich unter anderem aus der scholastischen Theologie speist, konkret ins Bild gesetzt. Dabei kommt es zum Widerstreit zwischen der aus dem theologischen Wissen heraus erklärbaren objektiven Jenseitsordnung, in der alle Seelen nach ihrem Tod an dem ihnen jeweils gebührenden Ort angesiedelt werden, das heißt einer statischen topologischen und topographischen Ordnung, in der Sujethaftigkeit⁴⁴ ausgeschlossen ist, und der von den Seelen erinnerten und erzählten Diesseitsordnung, die geprägt ist durch sujethafte Grenzüberschreitungen. An diesen Sujets, so Warning, entzündete sich das Imaginäre der *Commedia*. Dieser Gegensatz wurde in der Danteforschung auch mit den Begriffen »Sündenattribut« und »poetisches Attribut« zu erfassen versucht. Im Gegensatz etwa zu Hugo Friedrich, der zwischen dem objektiven Sündenattribut und dem subjektiven poetischen Attribut eine klare Hierarchie zu erkennen glaubt,⁴⁵ argumentiert Warning, wie ich meine zu Recht, dass zwischen diesen beiden Typen von Attributen ein

43 Ebd., S. 323.

44 Zum Begriff der Sujethaftigkeit vgl. Jurij M. Lotman, *Die Struktur literarischer Texte*, aus dem Russischen übers. v. Rolf-Dietrich Keil, München 1972, S. 333.

45 Hugo Friedrich, *Die Rechtsmetaphysik der Göttlichen Komödie. Francesca da Rimini*, Frankfurt a. M. 1942.

Spannungsverhältnis bestehe. Die Narration setzt eine Eigendynamik frei, an der sich das Imaginäre des Autors Dante, aber auch seiner Leser entfalten kann. Wenn etwa Odysseus in *Inferno* XXVI als ein Exempel augustinisher *curiositas* erscheint, so sind zwei Deutungsweisen möglich:

Man kann mit ihr [sc. der *curiositas*] den Text ins Theologische zurückholen und damit poetisch stillstellen. Ebenso gut aber kann man in der *curiositas* genau jenen kritischen Punkt ausmachen, an dem Wissen ins Imaginäre umschlägt. *Curiositas* ist Wissenwollen jenseits des schon Gewußten, sie ist libidinös und damit imaginär besetztes Wissen, ein Wissenstrieb, der wie im Falle des Odysseus Grenzen des Gewußten überwinden will.⁴⁶

Wenn nun aber Odysseus, dessen Geschichte exemplarisch für *curiositas* steht, sich an einem Jenseitsort befindet, an dem er offiziell für eine ganz andere Sünde bestraft wird, nämlich die, ein schlechter Ratgeber und damit ein Verräter gewesen zu sein, dann kann man diese Diskrepanz mit Warning als ein Zeichen dafür deuten, dass sich der poetische Diskurs »in einen Konterdiskurs zu jenem Wissensdiskurs, dem sie [sc. die *curiositas*] entnommen ist«,⁴⁷ verwandelt. Die Ordnung der durch Fiktion modellierten Welt ist, so kann man Warnings These resümieren, nicht deckungsgleich mit der Ordnung der Wirklichkeit, wie sie durch die dominanten Diskurse einer Epoche vorgegeben wird. Da aber diesen dominanten Diskursen wie auch dem Gegendiskurs der Fiktion das radikal Imaginäre vorgelagert ist, situieren sich sowohl die epistemischen als auch die fiktionalen Diskurse in einem gemeinsamen Bezugsrahmen. Und dieser Rahmen lässt die Betrachtung literarisch-fiktionaler Texte in epistemischer Perspektive nicht nur als legitim, sondern sogar als notwendig erscheinen.

2.3 Kendall L. Walton

In seinem Buch *Mimesis as Make-Believe* entwickelt Kendall L. Walton⁴⁸ eine Theorie der Fiktion, die ebenfalls als wesentlichen Bestandteil die Imagination enthält.⁴⁹ Sein Begriff der Fiktion beruht, wie schon der Titel

46 Warning, »Poetische Konterdiskursivität«, S. 327.

47 Ebd.

48 Kendall L. Walton, *Mimesis as Make-Believe. On the Foundations of the Representational Arts*, Cambridge (Mass.)/London 1990.

49 Die folgenden Überlegungen greifen zum Teil auf meine Studie *Epistemologische Fiktionen. Zur Interferenz von Literatur und Wissenschaft seit der Aufklärung*, Berlin/New York 2010, S. 32–34, zurück.

seines Buches anzeigt, auf dem Konzept des *make-believe*, welches er mit dem Spiel in Zusammenhang bringt. »Games of make-believe« sind für Walton Handlungen, die die Imagination zum Einsatz bringen oder erforderlich machen. Dabei werden normalerweise Auslöser, sogenannte *props* (wörtlich: »Stützen«), benötigt. Dies können Puppen, Holzklötze oder andere Gegenstände sein. Diese Gegenstände werden beim Spiel mittels der Imagination in etwas anderes verwandelt, indem sich die Beteiligten vorstellen, dass sie dieses andere seien. Walton unterscheidet drei Typen von »games of make-believe«: (1) das Spiel der Kinder, (2) Tagträume, (3) Fiktionen, die er auch als »representations« bezeichnet. Unter »works of fiction« versteht er »works whose function is to serve as props in games of make-believe«. ⁵⁰

Was Waltons Ansatz leistet, ist, dass er, genau wie die Ansätze von Iser und Warning, die Fiktion nicht als etwas Negatives oder Defizitäres, sondern als etwas Positives zu fundieren versucht. Das in unserem Zusammenhang Entscheidende ist, dass auch er dabei die Imagination mit einbezieht. Die Imagination ist als wesentliches Vermögen des Menschen vorzusetzen, damit Fiktion überhaupt entstehen kann. Der Baumstumpf oder der Busch im Wald, den spielende Kinder zu einem Bären erklären, kann überhaupt nur deshalb eine fiktionale Wirklichkeit konstituieren, weil die Imagination eine solche Transformation zulässt beziehungsweise ermöglicht. Ebenso verhält es sich – und das ist Waltons entscheidende Erkenntnis – beim Betrachten von Kunstwerken, die eine fiktive Wirklichkeit darstellen. Beim Betrachten einer Statue oder eines Bildes wird dieser Gegenstand erst mittels der Imagination in das verwandelt, was er darstellen soll. Denn es ist klar, dass zwischen dem materiellen Gegenstand – einer Statue oder einem Gemälde – und dem, was dieser materielle Gegenstand repräsentieren soll (»Napoleon«, »Goethe« oder auch den »Wanderer über dem Nebelmeer«), ein gewaltiger Unterschied hinsichtlich des Materials, der Form, der Ausdehnung, der Eigenschaften usw. besteht. Dieser Unterschied kann nur überbrückt werden mithilfe der Imagination, die beim Betrachten einer Goethe-Statue ausblendet, dass es sich um einen zentnerschweren Gegenstand aus Stein oder Eisen handelt und nicht um einen realen Menschen, der tatsächlich gelebt und gedichtet hat.

Die Transformationsleistung der Imagination besitzt auch eine semiotische Dimension. Im Spiel kommt es nämlich zur regelhaften, imaginären

50 Walton, *Mimesis as Make-Believe*, S. 72.

Transformation von Gegenständen. So spricht Walton davon, dass es im Spiel nützlich sein kann, sich auf eine Spielregel (»initial stipulation or agreement«)⁵¹ in Form einer Transformationsvorschrift (etwa »Let's call that stump a bear«) zu verständigen, die es dann ermöglicht, unabhängig von der jeweiligen Gestalt des zu transformierenden Gegenstandes das Spiel in Gang zu halten:

Once the basic stipulation is made, further deliberation may be unnecessary; the characteristics of the stump may prompt all participants to imagine, nondeliberately, a large and ferocious bear rearing up on its hind legs, and each may confidently expect the others to imagine likewise. (Compare paintings and sculptures that depend heavily on their titles: the late Monets in the Musée Marmottan, Jacques Lipchitz's *Reclining Nude with Guitar*.)⁵²

In der Walton'schen Konzeption ist also zu unterscheiden zwischen der Wirklichkeit, so wie sie ist – der Baumstumpf im Wald, die Puppe oder die Statue als materielles Objekt –, und der mittels der Imagination transformierten Wirklichkeit. Diese zweite Wirklichkeit, die auf dem Prinzip des *make-believe* beruht, kann man als Mimesis oder Fiktion bezeichnen. Damit beruht Waltons Ansatz – ganz ähnlich wie die Ansätze Iser und Warnings – auf einer dreistelligen Relation zwischen Wirklichkeit, Imagination und Fiktion: *Wirklichkeit* wird Walton zufolge mithilfe der *Imagination* in *Fiktion* verwandelt. (Bei Iser werden das Reale und das Imaginäre im Akt des Fingierens in eine zeichenhafte Interaktion gebracht, für Warning lassen sich wirklichkeitskonstituierende Diskurse des Wissens und der Gegendiskurs der Fiktion nur begreifen, wenn man sie auf ein beide fundierendes radikal Imaginäres bezieht.)

Wenn man sich nun auf die – bei Walton nicht allein im Mittelpunkt stehende – literarische Fiktion beschränkt, dann ist festzustellen, dass er in diesem Zusammenhang durchaus traditionell argumentiert, indem er zwischen Texten unterscheidet, die Fiktion generieren, und solchen, die auf Wirklichkeit verweisen. Hier fällt er gewissermaßen hinter die Innovativität seines eigenen Ansatzes zurück, etwa wenn er sagt: »It is not the function of biographies, textbooks, and newspaper articles, as such, to serve as props in games of make-believe. They are used to claim truth for certain propositions rather than to make propositions fictional. Instead of establishing fictional worlds, they purport to describe the real world.«⁵³ Zwar

51 Ebd., S. 23.

52 Ebd.

53 Ebd., S. 70.

stimmt seine Analyse insofern, als es in der Tat pragmatische Rezeptionsbedingungen gibt, die dafür sorgen, dass man Biographien oder Zeitungsartikel nicht als Auslöser und Stützen in »games of make-believe« verwendet, sie also nicht zum Gegenstand fiktionaler Kommunikation macht. Doch liegt hier nicht der entscheidende Punkt. Es ist nämlich zunächst und grundlegend zu fragen, welches die kognitiven Verarbeitungsprozesse sind, die bei der Lektüre eines Textes, sei dieser ein Zeitungsartikel oder ein Roman, stattfinden. Nimmt man diese Frage ernst, dann wird man kaum abstreiten können, dass jede Art von geschriebenem Text in vergleichbarer Weise die Imagination in Anspruch nimmt. Das heißt, die Imagination, welche den Text als materiellen Träger von Informationen in eine vorgestellte Wirklichkeit verwandelt, muss in jedem Fall vorausgesetzt werden, damit eine Rezeption erfolgreich sein kann. Selbstverständlich kommen bei solchen Rezeptionsprozessen dann auf einer sekundären Ebene die erlernten, in einer Kultur jeweils gültigen Regeln bezüglich Fiktionalität oder Referentialität zum Tragen. Die Kenntnis dieser Regeln erlaubt uns, einen Roman anders zu behandeln als einen Zeitungsartikel. Das ändert jedoch nichts an der grundlegenden Tatsache, dass in beiden Fällen die Imaginationsprozesse als apriorische Bedingungen der Semiose vorauszusetzen sind.

Daraus lässt sich die Schlussfolgerung ziehen, dass der auf Imagination basierende fiktionale Verarbeitungs- und Transformationsmodus der elementare ist, der bei jeder Form zeichengesteuerter Kommunikation zualtererst zum Tragen kommt. Auf einer weniger basalen Ebene erfolgt dann die Ausdifferenzierung verschiedener auf das Dargestellte bezogener Statuszuschreibungen wie real vs. fiktiv. Die Priorität des imaginationsbasierten Fiktionsmodus hat mit dem allen Zeichen konstitutiv eingeschriebenen Merkmal der Absenz zu tun. Ein Zeichen verweist stets auf etwas in ihm selbst nicht Vorhandenes. Der Zeichenbenutzer muss dieses Abwesende imaginär restituieren, um das Zeichen zu verstehen. Je komplexer das Zeichen, desto mehr Imaginationsarbeit muss geleistet werden, etwa bei Erzählungen. Aber auch wenn man lediglich ein Verkehrsschild wahrnimmt und interpretiert, wird bereits ein imaginationsgestützter Prozess in Gang gesetzt, dessen Dauer und Komplexität selbstverständlich mit denen anderer Prozesse, wie sie etwa beim Lesen von Dantes *Divina Commedia* im Spiel sind, nicht vergleichbar sind. Dennoch gilt, dass jeder zeicheninterpretierende Akt in seinem Kern ein fiktionaler ist, weil er sich auf einen Imaginationsvorgang stützt.

3. Schluss

Vergleichen wir abschließend kurz die drei vorgestellten Theorien. Ihnen allen ist gemeinsam, dass sie nicht auf der binären Opposition Wirklichkeit vs. Fiktion beruhen, sondern auf der dreistelligen Relation Wirklichkeit – Fiktion – Imagination/Imaginäres. Alle drei versuchen damit, Fiktion – in Abweichung von den ›Standardtheorien‹ – nicht negativ, sondern positiv zu bestimmen. Iser und Warning stellen auf den Konvergenzpunkt von Literatur und Wissen ab. Bei aller Unterschiedlichkeit der Begründungen und Argumentationen zeigt sich als Gemeinsamkeit, dass beide Autoren der Auffassung sind, dass die Literatur als eine Diskursform zu betrachten sei, in der das Imaginäre bearbeitet beziehungsweise welche vom Imaginären gespeist werde. Diese Bearbeitung des Imaginären in der literarischen Fiktion sei gekoppelt an Prozesse des Wissens und der Erkenntnis. Iser denkt dabei im Grunde aristotelisch-mimetisch, wenn er sagt, dass in den Akten des Fingierens eine »Umformulierung formulierter Welt« stattfinde und dadurch Verstehbarkeit und Erfahrbarkeit ermöglicht würden. Warning dagegen argumentiert mit Foucault diskursarchäologisch, versucht allerdings, die Episteme wie auch die Fiktion mit Castoriadis im radikal Imaginären zu fundieren, und postuliert ein Hybridverhältnis zwischen literarischem und epistemischem Diskurs, welches erst auf einer Oberflächenebene durch Gattungsregeln desambiguiert werde. Walton argumentiert handlungstheoretisch, indem er Fiktion als eine Form des Spiels definiert. In seinem Fiktionskonzept spielt die Imagination als transformierendes Vermögen eine wichtige, wenn nicht die entscheidende Rolle. Man kann aus seiner Theorie ableiten, dass die Imagination die apriorische Voraussetzung für die Möglichkeit der Fiktion ist. Außerdem kann man, wenn man seine Ausführungen konsequent weiterdenkt, erkennen, dass bei der Rezeption geschriebener Texte unabhängig von deren fiktionalem oder referentiellen Status stets die Imagination zum Einsatz kommen muss und dass damit alle Formen der Zeicheninterpretation in ihrem Kern fiktional sind.

Literaturverzeichnis

- Bundesverfassungsgericht 2007: »Beschluss des Ersten Senats vom 13. Juni 2007 (1 BvR 1783/05)«, (http://www.bundesverfassungsgericht.de/entscheidungen/rs20070613_1bvr178305.html – zuletzt aufgerufen am 3.3.2020).
- Castoriadis, Cornelius, *L'Institution imaginaire de la société* (1975), Paris 1999.

I. Angewandte Fiktionstheorie

- Foucault, Michel, »Un ›fantastique‹ de bibliothèque« (1964), in: ders., *Dits et écrits*, 4 Bde, hg. v. Daniel Defert/François Ewald, Bd. 1, Paris 1994, S. 293–325.
- , *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris 1966.
- , *L'archéologie du savoir*, Paris 1969.
- Friedrich, Hugo, *Die Rechtsmetaphysik der göttlichen Komödie. Francesca da Rimini*, Frankfurt a. M. 1942.
- Genette, Gérard, *Fiction et diction*, Paris 1991.
- Iser, Wolfgang, *Das Fiktive und das Imaginäre* (1991), Frankfurt a. M. 1993.
- Klinkert, Thomas, *Epistemologische Fiktionen. Zur Interferenz von Literatur und Wissenschaft seit der Aufklärung*, Berlin/New York 2010.
- Lotman, Jurij M., *Die Struktur literarischer Texte*, aus dem Russischen übers. v. Rolf Dietrich Keil, München 1972.
- Petersen, Jürgen H., *Mimesis – Imitatio – Nachahmung. Eine Geschichte der europäischen Poetik*, München 2000.
- Platon, *Der Staat*, in: *Sämtliche Dialoge*, hg. und übers. v. Otto Apelt, Bd. 5, Leipzig 1923, Unveränderter Nachdruck: Hamburg 1998.
- Searle, John R., »Der logische Status fiktionaler Rede« (1974/75), in: Maria E. Reicher (Hg.), *Fiktion, Wahrheit, Wirklichkeit. Philosophische Grundlagen der Literaturtheorie*, Paderborn 2007, S. 21–36.
- Walton, Kendall L., *Mimesis as Make-Believe. On the Foundations of the Representational Arts*, Cambridge (Mass.)/London 1990.
- Warning, Rainer, »Der inszenierte Diskurs. Bemerkungen zur pragmatischen Relation der Fiktion«, in: Dieter Henrich/Wolfgang Iser (Hg.), *Funktionen des Fiktiven*, München 1983, S. 183–205.
- , »Poetische Konterdiskursivität. Zum literaturwissenschaftlichen Umgang mit Foucault«, in: ders., *Die Phantasie der Realisten*, München 1999, S. 313–345.

Literatur als Einführung von Fiktion, Imagination und Wissen – mit einem Blick auf Marcel Proust

Für Rudolf Behrens

Einleitung

Literatur kann man begreifen als System, in dem Kommunikationsakte möglich sind, deren Aussagen nicht der Notwendigkeit unterliegen, auf überprüfbare Sachverhalte zu verweisen. Es handelt sich um (potentiell) nicht-referentielle Rede.¹ Gemeint ist damit, dass die für pragmatische Kommunikationsakte grundlegende Opposition wahr/überprüfbar vs. nicht wahr/nicht überprüfbar aufgehoben wird. Daraus ergibt sich ein Problem. Denn die in fiktionalen Kommunikationsakten enthaltenen Aussagen sind auf der sprachlich-formalen Ebene von denjenigen, die in referentieller Kommunikation verwendet werden, in der Regel nicht zu unterscheiden – genau das ist ja die Grundlage dafür, dass die in lebensweltlichen Zusammenhängen unverzichtbare Unterscheidung zwischen wahr und nicht wahr aufgehoben werden kann.² In der Fiktionstheorie hat man deshalb auch zu Recht vom »Als-ob-Charakter« fiktionaler Kommunikation gesprochen – diese simuliert Sprechakte, welche scheinbar pragmatische sind.³ Für eine auf Platon zurückreichende Tradition der Fiktionskritik besteht das Skandalon literarisch-

-
- 1 Damit ist ausdrücklich nicht behauptet, dass Literatur und Fiktionalität deckungsgleich wären. Literatur *kann* auf Fiktion beruhen, *muß* es aber nicht. Beispiele für nicht-fiktionale Literatur sind etwa die *Essais* von Montaigne, die Briefe der Madame de Sévigné, die *Confessions* von Rousseau oder die Buchenwaldtexte von Jorge Semprún. (Selbstverständlich ist damit nicht ausgeschlossen, dass einzelne Passagen in diesen Texten fiktionalisiert sind.)
 - 2 Welche Probleme sich angesichts der formalen Nicht-Unterscheidbarkeit von referentieller und fiktionaler Rede aus der Sicht der Sprechakttheorie ergeben, zeigt sich bei John R. Searle, »Der logische Status fiktionaler Rede« (1974/75), in: Maria E. Reicher (Hg.), *Fiktion, Wahrheit, Wirklichkeit*, Paderborn 2007, S. 21–36. Vgl. hierzu auch meine Ausführungen in dem Beitrag »Zum Stellenwert der Imagination und des Imaginären in neueren Fiktionstheorien« im vorliegenden Band, S. 95–114.
 - 3 Rainer Warning, »Der inszenierte Diskurs. Bemerkungen zur pragmatischen Relation der Fiktion«, in: Dieter Henrich/Wolfgang Iser (Hg.), *Funktionen des Fiktiven*, München 1983, S. 183–206, bestimmt Fiktionalität »über den illokutionären Modus eines Als-ob-Handelns« (S. 191). Zum Als-ob-Charakter aus philosophischer Perspektive vgl.

fiktionaler Rede bekanntlich gerade darin, dass diese kraft ihres Als-ob-Charakters Wirklichkeitsaussagen zwar simuliert, aber die damit verbundene Erwartung nicht einlöst, sodass es sich letztlich um lügenhafte Rede handelt, der keinerlei Beweiskraft oder Wahrheitswert zuzugestehen sei.⁴ Eine andere, von Aristoteles ausgehende Tradition sieht in der literarischen Fiktion beziehungsweise Mimesis dagegen die Möglichkeit,

Hans Vaihinger, *Die Philosophie des Als Ob. System der theoretischen, praktischen und religiösen Fiktionen der Menschheit auf Grund eines idealistischen Positivismus. Mit einem Anhang über Kant und Nietzsche*, Leipzig 7-8¹⁹²² (Berlin 1¹⁹¹¹) (<https://archive.org/details/DiePhilosophieDesAlsOb/mode/2up>; zuletzt aufgerufen am 27.2.2020). Vaihingers 1911 erstmals veröffentlichtes Hauptwerk, das auf seine 1877 in Straßburg angenommene Habilitationsschrift zurückgeht, versucht eine Antwort auf folgende Frage zu geben: »Wie kommt es, dass wir mit bewusstfalschen Vorstellungen doch Richtiges erreichen?« (S. XII) In der Wissenschaft werde, so Vaihinger, mit willkürlichen, falschen und widersprüchlichen Konzepten wie »Atomen« oder dem »Unendlich-Kleinen« operiert, die aber für das Funktionieren der Wissenschaft unverzichtbar seien (ebd.). Ähnlich verhalte es sich in anderen Bereichen wie der Jurisprudenz, die auf der Fiktion der Willensfreiheit beruhe. Vaihinger unterscheidet zwischen »Kunstregeln« und »Kunstgriffen« des Denkens. Kunstregeln sind »das Zusammen aller jener technischen Operationen, vermöge welcher eine Tätigkeit ihren Zweck, wenn auch mehr oder weniger verwickelt, so doch direkt zu erreichen weiss« (S. 17). Kunstgriffe dagegen sind »solche Operationen, welche, einen fast geheimnisvollen Charakter an sich tragend, auf eine mehr oder weniger paradoxe Weise dem gewöhnlichen Verfahren widersprechen« (ebd.). Solche Kunstgriffe des Denkens bezeichnet Vaihinger als »die fiktive Tätigkeit der logischen Funktion« (S. 18), die Produkte solcher Tätigkeit sind für ihn »Fiktionen« (ebd.). Als Beispiele nennt er unter anderem künstliche Klassifikationen (S. 25ff.), symbolische (analogische) Fiktionen (S. 39ff.), juristische Fiktionen (S. 46ff.), personifikative Fiktionen (S. 50ff.), fiktive Grundbegriffe der Mathematik (S. 69ff.), den Begriff des Unendlichen (S. 87ff.), die Materie und die sinnliche Vorstellungswelt (S. 91ff.), das Atom (S. 101ff.), das Ding an sich (S. 109ff.), das Absolute (S. 114ff.). Berührungen zu den ästhetischen Fiktionen finden sich in dieser Liste im Bereich der symbolischen und der personikativen Fiktionen. Vaihinger sieht keinen grundsätzlichen Unterschied zwischen den ästhetischen und den wissenschaftlichen Fiktionen. »Es kommt darauf an, das identische Verhalten der Seele bei den poetischen und bei den wissenschaftlichen Fiktionen festzuhalten. Es sind überall dieselben elementaren Gesetze wirksam. Unsere ganze Theorie will dartun, dass wissenschaftliche Fiktionen nicht bloss erlaubt seien, sondern dass wir auch ohne sie gar nicht einmal elementar denken können, und dass alles höhere Denken auf ihnen beruht.« (S. 133) Auf dieser Grundlage ist es möglich, der literarischen Fiktion eine systematische Wahrheitsfähigkeit zuzugestehen.

4 Zum negativen Erbe der platonischen Fiktionskritik vgl. Hans Blumenberg, »Wirklichkeitsbegriff und Möglichkeit des Romans«, in: Hans Robert Jaufß (Hg.), *Nachahmung und Illusion*, München 1964, S. 9–27. Zum Zusammenhang von Dichtung und Lüge siehe die Beiträge in Kurt Röttgers/Monika Schmitz-Emans (Hg.), »*Dichter lügen*«, Essen 2001.

Wirklichkeit modellhaft zu verdichten und damit unter gewissen Bedingungen epistemische Validität zu beanspruchen.⁵

Unabhängig davon, ob man der literarischen Fiktion mit dem platonischen Generalverdacht oder mit der aristotelischen Mimesisauffassung gegenübertritt, ist festzuhalten, dass die Frage, ob und inwieweit literarische Fiktion wissenshaltig oder wahrheitsfähig sein kann, meist mit einem Vorbehalt versehen wurde. Dies zeigt sich paradoxerweise auch und gerade dort, wo wie in der Theoriebildung des Naturalismus die Wahrheitsfähigkeit des Romans emphatisch beschworen wird, insofern hier die Differenz zwischen Roman und Wissenschaft geradezu negiert wird. Literatur erscheint in diesem Zusammenhang zumindest auf der Theorieebene als Erfüllungsgehilfin der Wissenschaft, die die dort entwickelten Methoden und Prinzipien in nacheilendem Gehorsam umzusetzen habe. Auf der Ebene der literarischen Realisierung dieser Vorgaben indes affirmiert der Roman bei Zola – man möchte sagen: glücklicherweise – gegenüber den wissenschaftlichen Prinzipien und Vorgaben auf durchaus widerständige

5 Vgl. hierzu auch die Argumentation bei Lorenzo Bonoli, »Fiction et connaissance. De la représentation à la construction«, in: *Poétique* 31 (2000), S. 485–501. Auf der Grundlage einer konstruktivistischen Auffassung des Verhältnisses zwischen Sprache und Wirklichkeit, derzufolge Sprache die Welt nicht abbildend beschreibt, sondern konstruiert beziehungsweise dem Sprachbenutzer als Vorlage dazu dient, sie mental zu konstruieren, schlägt Bonoli eine Neubewertung der kognitiven Funktion der Fiktion vor: »Il ne s'agit plus, dès lors, de se demander si ce qui est dit par le discours de fiction est quelque chose de ›vrai‹, de ›réel‹, – question incontournable dans une conception représentationnelle de la référence et à laquelle on ne pouvait que répondre négativement en reléguant la fiction dans la non-connaissance. Il s'agit plutôt de juger la fiction en fonction de sa participation au processus cognitif, en mettant l'accent sur sa capacité de fournir des outils pour la construction des objets de connaissance. Dans un tel cadre, la fiction peut être considérée comme un milieu où se définissent de nouvelles façons de voir et de comprendre la réalité, ce qui ne signifie pas que la fiction décrit le monde réel, mais simplement que la fiction offre des formes, des modèles, par lesquels il est possible de voir et de concevoir le réel.« (S. 498 – Es geht nun also nicht mehr um die Frage, ob das, was im Diskurs der Fiktion gesagt wird, etwas ›Wahres‹, etwas ›Reales‹ ist – eine Frage, die bei einer repräsentationellen Auffassung unausweichlich ist und auf die man nur negativ antworten kann, indem man die Fiktion in den Bereich des Nichtwissens verweist. Vielmehr geht es darum, die Fiktion hinsichtlich ihrer Beteiligung am kognitiven Prozess zu beurteilen, indem man ihre Fähigkeit betont, Werkzeuge für die Konstruktion von Wissensgegenständen bereitzustellen. In einem solchen Rahmen kann die Fiktion als ein Umfeld gesehen werden, in dem neue Arten der Wahrnehmung und des Verständnisses der Realität definiert werden, was nicht bedeutet, dass die Fiktion die reale Welt beschreibt, sondern einfach, dass die Fiktion Formen, Modelle anbietet, durch die es möglich ist, die Realität zu sehen und zu begreifen.)

Art seine Unabhängigkeit und Autonomie.⁶ Das Verhältnis zwischen Fiktion und Wissen ist somit ein grundlegend spannungsvolles.

Um dieses Spannungsverhältnis zu beschreiben, möchte ich von einer doppelten Codierung sprechen.⁷ Damit ist gemeint, dass die in literarischen Texten aufgenommenen Wissens Elemente – etwa die Theorie der sensitiven Materie bei Diderot,⁸ die Vererbungslehre bei Zola,⁹ die Psychoanalyse bei Svevo,¹⁰ die Quantenphysik bei Houellebecq¹¹ – einerseits *pars pro toto* auf die damit zusammenhängenden Wissenssysteme verweisen und diese somit einen möglichen Sinnhorizont für die literarischen Texte bilden, dass diese Wissens Elemente aber andererseits durch ihren Einbau in spezifisch ästhetisch-literarische Sinnstrukturen refunktionalisiert werden und somit Neues entstehen lassen. Mit anderen Worten: Sie werden einer doppelten – zugleich epistemischen und ästhetischen – Codierung unterworfen. Eine wichtige Rolle spielt bei diesen Codierungsprozessen die Imagination beziehungsweise das Imaginäre. Ich möchte im Folgenden die These vertreten, dass Literatur als Engführung von Fiktion, Imagination/Imaginärem und Wissen beschrieben werden kann.¹²

6 Vgl. hierzu den Beitrag »Zum Verhältnis von wissenschaftlichem und literarischem Wissen in Zolas *Le Docteur Pascal* und Capuanas *Giacinta*« im vorliegenden Band, S. 249–275.

7 Siehe dazu Thomas Klinkert, *Epistemologische Fiktionen. Zur Interferenz von Literatur und Wissenschaft seit der Aufklärung*, Berlin/New York 2010, S. 21–37 und ders., »La dimension épistémologique du texte littéraire au XX^e siècle (Marcel Proust)«, in: *Épistémocritique* 10 (Frühjahr 2012), <https://epistemocritique.org/fiction-et-savoir-la-dimension-epistemologique-du-texte-litteraire-au-xxe-siecle-marcel-proust/> – zuletzt aufgerufen am 14.2.2020).

8 Vgl. hierzu grundlegend Rudolf Behrens, »Naturwissen und sprachliche Artikulation. Diderots *Rêve de d'Alembert* als Experimentierraum für eine Theorie transpersonaler Imagination«, in: Roland Galle/Helmut Pfeiffer (Hg.), *Aufklärung*, München 2007, S. 405–440.

9 Vgl. etwa Ursula Bähler, »Vererbung als Romanprinzip. *Les Rougon-Macquart* von Émile Zola«, in: Kurt Schärer/Werner Egli (Hg.), *Erbe, Vererbung, Erbschaft*, Zürich 2005, S. 143–160.

10 Vgl. hierzu Thomas Klinkert, »Diskursive Hybridisierung von Literatur und Psychoanalyse in Svevos *La coscienza di Zeno*«, in: ders., *Epistemologische Fiktionen*, S. 258–271.

11 Vgl. Betül Dilmac, *Literatur und moderne Physik. Literarisierungen der Physik im französischen, italienischen und lateinamerikanischen Gegenwartsroman*, Freiburg i. Br. 2012, S. 131–182.

12 Zur Bedeutung der Imagination aus fiktionstheoretischer Perspektive vgl. auch den Beitrag »Zum Stellenwert der Imagination und des Imaginären in neueren Fiktionstheorien« im vorliegenden Band, S. 95–114.

1. Die Verschränkung von Imagination/Imaginärem und Wissen

Was aber ist Imagination? In einem Beitrag mit dem vielsagenden, die Pluralität des Konzepts deutlich benennenden Titel »Twelve Conceptions of Imagination«¹³ schreibt der Philosoph Leslie Stevenson: »To digest all that has been written on the extremely flexible notion of imagination would be a lifetime's work.«¹⁴ Rudolf Behrens hat einen nicht unmaßgeblichen Teil seines wissenschaftlichen Lebens damit verbracht, das Imaginationskonzept aus historischer Perspektive zu untersuchen. Ein Ergebnis seiner Forschungen ist der Band *Aufklärung und Imagination in Frankreich (1675–1810)*. In der Einleitung zu diesem Band erfahren wir, dass die Imagination als eine »Scharnierstelle aufklärerischer Reflexion über den Menschen überhaupt gelten«¹⁵ könne. Begriffen wird Imagination als »unregulierte Produktion sensitiv und in Begehrensstrukturen eingebundener innerer ›Bilder‹«.¹⁶ Eines der Grundprobleme, die sich dem rationalistischen Denken in Bezug auf eine so verstandene Imagination stellen, lässt sich wie folgt beschreiben:

Wenn die Welt nur über den Diskurs, der sie darstellt, und nicht mehr über transdiskursive Analogiebeziehungen bildlicher Art artikuliert werden kann, wenn die Zeichen also – wie es die *Logique de Port-Royal* (1662) maßstabgebend formuliert hat – ausschließlich dazu dienen, an die Stelle von Ideen zu treten, die ihrerseits stellvertretend für die bezeichnete Sache eintreten, dann sind imaginativ erzeugte Ideen sozusagen Blindbuchungen mit instabiler und von gänzlich weltlos-illusionär konstruierten Vorstellungen nicht mehr zu unterscheidender Referenz.¹⁷

Das imaginative Denken sei mithin ein »ärgerlicher oder [...] reizvoller Störfaktor«¹⁸ im Rahmen des klassisch-rationalistischen Diskurses, dessen epistemische Voraussetzungen es »von innen her« angreife. Hier finden wir einen Ansatzpunkt für eine konzeptuelle Nutzbarmachung der Imagination in unserem Zusammenhang. Die Imagination als »unregulierte

13 Leslie Stevenson, »Twelve Conceptions of Imagination«, in: *British Journal of Aesthetics* 43/3 (2003), S. 238–259.

14 Ebd., S. 238.

15 Rudolf Behrens/Jörn Steigerwald, »Französische Imaginationstheorien des 18. Jahrhunderts in kultur- und ideengeschichtlicher Sicht. Ein perspektivierender Aufriss«, in: Rudolf Behrens/Jörn Steigerwald/Barbara Stock (Hg.), *Aufklärung und Imagination in Frankreich (1675–1810)*, Berlin 2016, S. 1–29, hier S. 2.

16 Ebd., S. 5.

17 Ebd., S. 6.

18 Ebd.

Produktion sensitiv und in Begehrensstrukturen eingebundener innerer »Bilder« ist nämlich bekanntermaßen ein wichtiges Movens der Literatur, und das nicht nur im 18. Jahrhundert. Wenn nun dieses Vermögen sich seit der Aufklärung als »Störfaktor« gegenüber den Prinzipien der Episteme erweist, so muss es einen engen Zusammenhang mit der Literatur geben, die ihrerseits in einem ambivalenten Verhältnis zur Episteme steht.

Dieses ambivalente Verhältnis hat Rainer Warning ausgehend von Foucaults Begriff des *contre-discours* zu explizieren versucht, indem er von der »Dialektik von Einbettung und Ausbettung« literarischer Diskurse spricht.¹⁹ Diese Diskurse partizipieren einerseits an nicht-literarischen Diskursen, zum Beispiel Wissensdiskursen; sie sind also in umgreifende Diskursfelder eingebettet. Andererseits sind sie aufgrund der ihnen eigenen Gesetzmäßigkeiten, aufgrund dessen, was man als Literarizität bezeichnen kann, aus diesen umgreifenden Diskursfeldern auch ausgebettet. Um diese dialektische, spannungsvolle Beziehung zwischen literarischen und nicht-literarischen Diskursen theoretisch zu fundieren, greift Warning das von Cornelius Castoriadis entwickelte Konzept des »radikalen Imaginären« auf. Anders als in der Psychoanalyse, von der Castoriadis das Konzept des Imaginären übernehme, sei für ihn der Mangel, auf den sich das Begehren des Subjekts richte, nicht in einem außerhalb des Subjekts angesiedelten Verlust begründet, sondern in der Psyche selbst: »La psyché est son propre objet perdu.«²⁰ Dieser unvordenkliche Mangel, dessen Grund in der Psyche selbst zu verorten sei, sei der Auslöser für das Imaginäre, welches ein unablässiges Produzieren von Bildern des Begehrens sei. Dies hat in Warnings Auslegung von Castoriadis zwei Konsequenzen: Zum einen wird das auf Mangel und Begehren beruhende Imaginäre »außerhalb eines angeblichen Wissens«²¹ verortet, und zweitens ist das Imaginäre in diesem Verständnis ein Phänomen, das keiner positiven oder negativen Bewertung unterliegt: »Es ist keine Kompromißbildung, es ist keine täuschende Repräsentation, die eine andere verbirgt, es ist keine Sekundärszene, die

19 Rainer Warning, »Poetische Konterdiskursivität. Zum literaturwissenschaftlichen Umgang mit Foucault«, in: ders., *Die Phantasie der Realisten*, München 1999, S. 313–345, hier S. 318. Vgl. die ausführlichere Darlegung im Beitrag »Zum Stellenwert der Imagination und des Imaginären in neueren Fiktionstheorien« im vorliegenden Band, S. 95–114, hier S. 104–109.

20 Cornelius Castoriadis, *L'Institution imaginaire de la société* (1975), Paris 1999, S. 433.

21 Warning, »Poetische Konterdiskursivität. Zum literaturwissenschaftlichen Umgang mit Foucault«, S. 321.

verweist auf eine Urszene, kurz: Es ist kein Symbol, das der Desymbolisation durch einen Analytiker harrte.«²²

Diese Auffassung hat weitreichende Konsequenzen für die Analyse des Zusammenhangs von Wissen und Imaginärem. Diese beiden Kategorien hängen nämlich eng zusammen und durchdringen sich gegenseitig:

Es gibt kein Wissen ohne imaginäre Besetzung, wie es umgekehrt keine Hervorbringung des Imaginären gibt, die nicht Teil des Wissens, die nicht ›gewußt‹ wäre. Die Episteme und das Imaginäre bilden also eine wesentlich komplexe, eine wesentlich hybride Einheit, und man kann beide folglich nicht trennen über semantische Oppositionen, sondern allein über pragmatische und also funktionale Oppositionen.²³

Diese Durchdringung von Episteme und Imaginärem lässt sich schon im 18. Jahrhundert sehr schön beobachten, wie wiederum Behrens gezeigt hat.²⁴ In Diderots *Rêve de d'Alembert* wird die in d'Alemberts Traum scheinbar zusammenhanglos formulierte »Hypothese einer belebten, sensitiven Materie«²⁵ im darauffolgenden Gespräch zwischen d'Alembert, Mlle de l'Espinasse und dem Arzt Bordeu in mehrfacher narrativer Brechung durchgespielt. Aus der Art und Weise dieser narrativen Vermittlung zieht Behrens folgende Schlussfolgerung:

Die eigentliche Leistung [...] liegt im Vollzug der Imagination, in dem, was die L'Espinasse aufgrund des meditierenden Nachdenkens in ihrer Rede erzählerisch zusammengestellt hat und nun, die Autoritäten mit Verve unterbrechend, noch einmal selbstversichernd vorbringen will. Das heißt nichts anderes als: Die Theorie besagt möglicherweise nicht viel, sie wird durch die gesprächshafte Praxis des Vorstellungsvermögens, durch die Anstrengung der erzählerischen und selbstreflexiven Bemühung um Veranschaulichung in den Schatten gestellt. Überspitzt gesagt: Die Imagination holt die Bemühungen um ihre Theorie wieder ein; es gibt keinen Punkt, von dem aus sie als das Jenseits eines imaginationsfreien Denkens gedacht werden kann.²⁶

Ähnliches gilt für Marcel Proust. Auf der Grundlage der in Auseinandersetzung mit Foucault und Castoriadis gewonnenen theoretischen Auffassung einer untrennbaren Verknüpfung von Episteme und Imaginärem

22 Ebd.

23 Ebd.

24 Rudolf Behrens, »Theoretische und literarische Modellierung der Imagination in der französischen Frühaufklärung«, in: ders. (Hg.), *Ordnungen des Imaginären. Theorien der Imagination in funktionsgeschichtlicher Sicht*, Hamburg 2002, S. 117–140.

25 Ebd., S. 120.

26 Ebd., S. 121.

liest Warning Prousts *À la recherche du temps perdu* als einen Text, in dem sich das radikal Imaginäre, auf der Ebene der durch paradigmatische Wiederholung erzeugten Überstrukturierung, als »Manifestation eines Vereinigungswahns«²⁷ äußert. Ausgangspunkt dieser Lesart ist die immanente Poetik der *Recherche*, die in *Le Temps retrouvé* vom Protagonisten entwickelt wird. Als dieser in der Bibliothek des Prince de Guermantes unter dem Eindruck einer Serie von unwillkürlichen Erinnerungserlebnissen zu der Überzeugung gelangt, dass er ein auf der Basis der Erinnerung beruhendes Werk über sein eigenes Leben schreiben müsse, insistiert er in seinen Überlegungen auf der durch die *mémoire involontaire* angeblich bewirkten Identität von Erinnerung und Imagination, von Gegenwart und Vergangenheit, von Präsenz und Absenz. Die damit emphatisch beschworene Einheit, die sich in Formulierungen wie »notre vrai moi«, »un peu de temps à l'état pur«²⁸ oder »cette contemplation de l'essence des choses«²⁹ artikuliert, deutet Warning indes als ein Postulat, das von der Struktur des Textes selbst nicht eingelöst werde: Die Prämissen der Erinnerungspoetik werden Warning zufolge vom Text der *Recherche* dekonstruiert.³⁰

Um dies zu belegen, untersucht er diejenigen Textstellen, in denen vom Weißdorn die Rede ist. In diesen Passagen werden zwei Diskurse miteinander enggeführt: der Diskurs über das Judentum und der medizinisch-psychiatrische Diskurs über Homosexualität. Beide Diskurse berühren auch, so Warning, die soziale Identität des Autors Marcel Proust. Der literarische Text jedoch, den Proust geschaffen hat, ist nicht ein bloßes Gefäß für diese außerliterarischen Diskurse, sondern er relationiert sie mit bestimmten Metaphernfeldern und paradigmatischen Bedeutungsknoten, dergestalt, dass sich in diesen Passagen die für das Imaginäre gemäß Castoriadis charakteristische »folie unificatrice« manifestiert. Prousts *Recherche* erscheint somit als literarische Bearbeitung eines Dilemmas, einer zweifach gebrochenen Existenz, als welche die Identität des Autors als eines von der sexuellen Normalität Abweichenden und aufgrund der jüdischen

27 Rainer Warning, »Befleckter Weißdorn: Zum Imaginären der *Recherche*«, in: ders., *Proust-Studien*, München 2000, S. 179–211, hier S. 185.

28 Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, 4 Bde, hg. v. Jean-Yves Tadié, Paris 1987–89, Bd. 4, S. 451.

29 Ebd., S. 454.

30 Zur dekonstruktiven Grundspannung in Prousts Roman vgl. grundlegend Warnings Beitrag »Supplementäre Individualität: »Albertine endormie«, in: ders., *Proust-Studien*, S. 77–107.

Identität seiner Mutter in einem dominant katholischen Gesellschaftsgefüge Fremden zu bezeichnen ist:

Es gibt in der *Recherche* immer zwei Fluchtpunkte zugleich: Christentum und Judentum, Heterosexualität und Homosexualität. Wenn aber zwei Fluchtpunkte rivalisieren, kommt es zu wechselseitigen Lähmungen, wird jede Euphorie dysphorisch unterlaufen, dysphorisch infiziert. Was die *Recherche* austrägt, ist dieses Dilemma, und es zeugt von Prousts physischen wie psychischen Reserven, dieses Riesenwerk aus diesem Dilemma einer gleich zweifach gebrochenen Existenz heraus geschaffen zu haben. Was auf der paradigmatischen Strukturebene der *Recherche* statthat, ist das potentiell unabschließbare – und eben darin paradigmatische – Abarbeiten dieses Dilemmas einer gleich doppelt dualen Existenz.³¹

Warnings Lektüre stellt somit zwei widersprüchliche Textbefunde einander gegenüber: Die von der Erinnerungspoetik implizierte Wiederherstellung einer verlorenen Einheit und die damit verbundene Teleologie steht im fundamentalen Widerspruch zur Paradigmatik einer unabschließbaren Schreibbewegung, welche aus der differentiellen Struktur des Imaginären gespeist wird. Diese widersprüchliche Struktur deutet Warning als Korrelat einer brüchigen Identität des Autors Marcel Proust, dessen soziale und sexuelle Alterität in der unablässig weiterwuchernden Schreibbewegung dilemmatisch abgearbeitet werde. Die in den Text Eingang findenden Wissensdiskurse werden so verändert, dass etwas Neues entsteht. Allerdings ist mit Warnings Analyse das Verhältnis zwischen Fiktion, Imagination/Imaginärem, Wissen und Literatur noch nicht hinreichend beschrieben. Kritisch zu betrachten wäre insbesondere die von Warning vorgenommene Analogisierung des realen Autors mit den Ergebnissen der Textanalyse in Hinblick auf Homosexualität und Judentum. Zwar weist Warning durchaus darauf hin, dass Proust selbst die Frage nach der Identität zwischen Erzähler und Autor in der Schwebelasse lasse, und er konzediert auch, dass das von Proust in seinem Roman Dargestellte durch die Wirklichkeit von einer »Fiktionsschwelle«³² getrennt sei. Angesichts dieser zutreffenden Vorbehalte ist es fragwürdig, die angebliche Identitätsproblematik des Autors zur Erklärung des Textes in Anschlag zu bringen. Stattdessen scheint es mir angezeigt, die Implikationen der Fiktionalität im

31 Warning, »Befleckter Weißdorn«, S. 209.

32 Ebd.

Zusammenhang mit Imagination und Wissen noch tiefer auszuloten, umso mehr als Proust sich dazu im Roman auch explizit äußert.³³

2. Prousts Theorie der Fiktion als eines kognitiven Instruments

Um das meiner These zufolge für Literatur konstitutive Verhältnis zwischen Fiktion, Imagination und Wissen weiter zu konturieren, möchte ich im Folgenden eine Stelle aus *Du côté de chez Swann* untersuchen.³⁴ Dort findet sich nämlich eine Theorie des Lesens und der dabei ablaufenden Wahrnehmungs-, Kognitions- und Imaginationsprozesse. Dabei wird auch eine Theorie der Fiktion entworfen, die gerade auf der Referenzlosigkeit des in Fiktionstexten Dargestellten insistiert.³⁵ Erzählt wird von den Tagen kindlicher Lektüre in Combray. Lesen ist eine einsame Aktivität, die den Rückzug des Lesenden aus der Welt voraussetzt. Der jugendliche Protagonist muss sich gegen seine Großmutter zur Wehr setzen, die es ihm verbieten will, den ganzen Nachmittag zurückgezogen in seinem Zimmer zu verbringen. Um sich nun dafür zu rechtfertigen, dass er sich gegen den Willen seiner Großmutter der einsamen Praxis des Lesens hingibt, verfolgt der Erzähler eine rhetorische Strategie, die darauf abzielt, eine paradoxe Identität zwischen dem lektürebedingten Rückzug aus der Welt und der Anwesenheit in der Welt, die den Verzicht auf Lektüre vor-

33 Ein zweiter Einwand betrifft die Gegenüberstellung von Castoriadis und Freud, die der Freud'schen Theorie nicht ganz gerecht wird. Siehe hierzu Gerhard Plumpe, »Der Dichter und das Phantasieren. Freuds Vorstellung der Literatur«, in: Rudolf Behrens (Hg.), *Ordnungen des Imaginären. Theorien der Imagination in funktionsgeschichtlicher Sicht*, Hamburg 2002, S. 165–179.

34 Für eine Analyse dieser Stelle im Zusammenhang mit der Frage nach der »(Un-)Lesbarkeit« des Proust'schen Textes im Sinne von Paul de Man siehe meinen Beitrag »Proust est-il un auteur lisible?«, in: Thomas Klinkert/Patrick Labarthe (Hg.), *Proust et les problèmes de la lecture et du déchiffrement. Hommage à Luzius Keller. Revue d'études proustiennes* 7,1 (2018), S. 11–24.

35 Die Bedeutung und Funktion der Fiktion in Prousts Roman gehört nicht zu den besterforschten Fragestellungen, wurde aber gelegentlich schon untersucht. Vgl. etwa Dorrit Cohn, »L'ambiguïté générique de Proust«, in: dies., *Le Propre de la fiction*, aus dem Englischen übers. v. Claude Hary-Schaeffer, Paris 2001, S. 95–123; Hervé G. Picherit, »Les parents millionnaires de Françoise. La fiction et le faire-semblant dans *À la recherche du temps perdu*«, in: *Poétique* 42 (2011), S. 91–106; Maya Lavault, »Petits essais de fiction autour d'*À la recherche du temps perdu*«, in: Marc Escola (Hg.), *Théorie des textes possibles*, Amsterdam/New York 2012, S. 115–126. Keine der erwähnten Studien hat die hier fokussierte Frage nach der kognitiven Funktion von Fiktion im Zusammenhang mit der Imagination in den Mittelpunkt gestellt.

aussetzt, zu suggerieren. Auf einer ersten Ebene besitzt diese In-Eins-Setzung von Rückzug und Eintauchen, von Absenz und Präsenz eine apologetische Bedeutung, indem sie nämlich Schuldgefühle vom Protagonisten abwehrt. Wenn man diese Strategie der Selbstrechtfertigung in Rechnung stellt, so kann man sagen, dass die Gleichsetzung der Gegensätze dem Gemütszustand von jemandem entspricht, der dem Lustprinzip folgt und sich den moralischen Imperativen seiner Umwelt zu entziehen versucht.

Auf einer zweiten Bedeutungsebene aber enthält diese Charakterisierung des Lesens als einer einsamen und rein mentalen Praxis, die den Rückzug von der Welt voraussetzt und im Gegensatz steht zur Entdeckung der sinnlich erfahrbaren, äußeren Welt, eine Theorie der Fiktion und ihrer kognitiven und epistemischen Dimension. Der Erzähler befindet sich in einer Situation des Rückzugs und der Distanz zur Außenwelt, doch erhält er paradoxerweise aufgrund dieser Distanz Zugang zum »spectacle total de l'été«,³⁶ welches er in seiner Imagination wahrnehmen kann. Diesen auf der Imagination beruhenden Wahrnehmungsmodus stellt er der Wirklichkeitswahrnehmung vor Ort entgegen. Zum Beispiel sei bei einem Spaziergang die durch die Sinne vermittelte Wahrnehmung fragmentarisch und daher weniger wertvoll als die imaginäre Wahrnehmung von Totalität, wie sie in der Lektüre möglich sei. Der in der Ruhe seines Zimmers lesende Erzähler vergleicht seinen Zustand mit einer »main immobile au milieu d'une eau courante«.³⁷ Es handelt sich also um eine Immersion in eine Welt der Fiktion, die den Erzähler mitreißt und ihn intensive Emotionen erleben lässt.

Gleich zu Beginn dieses Abschnitts wird somit eine doppelte Dimension der Lektüre angezeigt: Diese ist zugleich eine körperliche und eine mentale Erfahrung. Der Proust'sche Erzähler unterstreicht, dass der Leser durch die Lektüre sich nicht etwa von der Welt entferne, sondern dass im Gegenteil durch diese einsame, im Imaginären angesiedelte Tätigkeit der Weltbezug intensiviert werde. In der Folge denkt er über die Funktionsweise der Wahrnehmung nach und stellt einen Bezug zur Funktionsweise des Lesens her:

Quand je voyais un objet extérieur, la conscience que je le voyais restait entre moi et lui, le bordait d'un mince liséré spirituel qui m'empêchait de jamais toucher directement sa matière; elle se volatilisait en quelque sorte avant que je prisse contact avec elle, comme un corps incandescent qu'on approche d'un ob-

36 Proust, *À la recherche du temps perdu*, Bd. 1, S. 82.

37 Ebd.

jet mouillé ne touche pas son humidité parce qu'il se fait toujours précéder d'une zone d'évaporation. Dans l'espace d'écran diapré d'états différents que, tandis que je lisais, déployait simultanément ma conscience, et qui allaient des aspirations les plus profondément cachées en moi-même jusqu'à la vision tout extérieure de l'horizon que j'avais, au bout du jardin, sous les yeux, ce qu'il y avait d'abord en moi, de plus intime, la poignée sans cesse en mouvement qui gouvernait le reste, c'était ma croyance en la richesse philosophique, en la beauté du livre que je lisais, et mon désir de me les approprier, quel que fût ce livre.³⁸

Wenn ich einen äußeren Gegenstand sah, schob sich das Bewusstsein, dass ich ihn sah, zwischen mich und ihn, umgab ihn mit einem dünnen geistigen Rand, der mich daran hinderte, seine Materie jemals direkt zu berühren; sie verschwand irgendwie, bevor ich mit ihm in Kontakt kam, wie ein glühender Körper, dem man sich mit einem nassen Gegenstand nähert, dessen Feuchtigkeit nicht berührt, weil er immer eine Verdunstungszone vor sich hat. In der Art bunten Schirmes verschiedener Zustände, die mein Bewusstsein während des Lesens gleichzeitig entfaltete und die von den tiefsten verborgenen Sehnsüchten in mir selbst bis zu der sehr äußerlichen Ansicht des Horizonts reichten, den ich am Ende des Gartens vor Augen hatte, war das, was zuvörderst das Intimste in mir war, der sich ständig bewegende Hebel, der den Rest steuerte, mein Glaube an den philosophischen Reichtum, an die Schönheit des Buches, das ich las, und mein Wunsch, mir diese anzueignen, welches Buch auch immer es war.

Im ersten Teil dieses Zitats ist von der Unmöglichkeit die Rede, sich in einen direkten Kontakt mit den Gegenständen der äußeren Welt zu begeben. Zwischen dem Objekt und dem Subjekt befindet sich eine Art Puffer, nämlich das Bewusstsein des wahrnehmenden Subjekts von seinem eigenen Wahrnehmungsakt. Die Unmöglichkeit, die Gegenstände der Außenwelt zu berühren, wird sodann mithilfe eines Vergleichs zum Ausdruck gebracht. Dieser involviert einen glühenden und einen nassen Gegenstand, die nicht in direkten Kontakt miteinander kommen können, weil der glühende das im nassen Gegenstand enthaltene Wasser verdunsten lässt, sodass dieses sich zwischen die beiden Gegenstände schiebt. Im zweiten Teil des Absatzes wird diese allgemein sich auf Wahrnehmung richtende Vorstellung in einen Bezug zum Lektüreakt gestellt. Dieser wird begleitet von der mehrfach geschichteten Tätigkeit des Bewusstseins; der Erzähler spricht von einem »bunten Schirm[...] verschiedener Zustände, die mein Bewusstsein [...] gleichzeitig entfaltete«. Diese verschiedenen Zustände, aus denen sich der »bunte Schirm« des Bewusstseins zusammensetzt, sind folgende: (1) der »Glaube an den philosophischen Reichtum, an die Schönheit des Buches, das ich las, und mein Wunsch, mir die-

38 Ebd., S. 83.

se anzueignen«;³⁹ (2) die »Emotionen, welche mir durch die Handlung, an der ich teilnahm, vermittelt wurden«;⁴⁰ (3) »die Landschaft, in der sich die Handlung abspielte und die einen weitaus größeren Einfluss auf meine Gedanken ausübte als jene andere, die sich vor meinen Augen erstreckte, wenn ich vom Buch aufblickte«;⁴¹ (4) »Vergnügungen anderer Art, etwa bequem dazusitzen, den angenehmen Duft der Luft einzuatmen, nicht durch einen Besuch gestört zu werden; und, wenn am Kirchturm von Saint-Hilaire eine Stunde schlug, zu erleben, wie Stück für Stück von dem bereits angebrochenen Nachmittag abbröckelte«.⁴² Diese vier Zustände sind gleichzeitig präsent, auch wenn natürlich der Erzähler sie in seinem Text nicht anders als sukzessive darstellen kann. Wir erfahren, dass der Fokus der vier Zustände sich von Innen nach Außen verschiebt, von den »aspirations les plus profondément cachées en moi-même«⁴³ bis hin zu der den Erzähler umgebenden Außenwelt, etwa dem Garten des Hauses oder dem Kirchturm von Saint-Hilaire.

Auf diese Weise wird die Lektüre als ein komplexer, vieldimensionaler Zustand beschrieben, in dem der Erlebende Überzeugungen aktiviert, Gefühle verspürt, Wahrnehmungen hat usw. Mit anderen Worten ist das Subjekt der Lektüre gerade nicht jemand, der der Welt den Rücken zukehrt, sondern im Gegenteil jemand, der sich in der Welt fest verankert und vielfach innerlich wie äußerlich mit ihr verbunden ist. Was die Lektüre ihm ermöglicht, ist in gewisser Weise ein gesteigertes Erleben und es ist insbesondere ein Erkenntnismodus. Diese kognitive Dimension wird im Proust'schen Text aufgerufen, wenn von der »richesse philosophique« eines Buches die Rede ist, oder später, wenn der Erzähler von der Entdeckung der Wahrheit spricht, zu der ein Lesender hinstrebt.

Dasjenige Element, welches diesen gesteigerten Modus der Erkenntnis und Wahrnehmung und somit der Erfahrung ermöglicht, ist die Fiktion, das heißt die Tatsache, dass die Figuren, von denen ein Roman handelt,

39 Ebd.

40 Ebd. (»les émotions que me donnait l'action à laquelle je prenais part«).

41 Ebd., S. 85 (»le paysage où se déroulait l'action et qui exerçait sur ma pensée une bien plus grande influence que l'autre, que celui que j'avais sous les yeux quand je les levais du livre«).

42 Ebd., S. 86 (»des plaisirs d'un autre genre, celui d'être bien assis, de sentir la bonne odeur de l'air, de ne pas être dérangé par une visite; et, quand une heure sonnait au clocher de Saint-Hilaire, de voir tomber morceau par morceau ce qui de l'après-midi était déjà consommé«).

43 Ebd., S. 83 (allertiefst in mir verborgenen Sehnsüchten).

nicht real sind. Die fehlende Referentialität ist gemäß den Erläuterungen des Erzählers ein kognitiver Gewinn:

Après cette croyance centrale qui, pendant ma lecture, exécutait d'incessants mouvements du dedans au dehors, vers la découverte de la vérité, venaient les émotions que me donnait l'action à laquelle je prenais part, car ces après-midi-là étaient plus remplis d'événements dramatiques que ne l'est souvent toute une vie. C'était les événements qui survenaient dans le livre que je lisais; il est vrai que les personnages qu'ils affectaient n'étaient pas »réels«, comme disait Françoise. Mais tous les sentiments que nous font éprouver la joie ou l'infortune d'un personnage réel ne se produisent en nous que par l'intermédiaire d'une image de cette joie ou de cette infortune; l'ingéniosité du premier romancier consista à comprendre que dans l'appareil de nos émotions, l'image étant le seul élément essentiel, la simplification qui consisterait à supprimer purement et simplement les personnages réels serait un perfectionnement décisif. Un être réel, si profondément que nous sympathisons avec lui, pour une grande part est perçu par nos sens, c'est-à-dire nous reste opaque, offre un poids mort que notre sensibilité ne peut soulever. Qu'un malheur le frappe, ce n'est qu'en une petite partie de la notion totale que nous avons de lui, que nous pourrions en être émus, bien plus, ce n'est qu'en une partie de la notion totale qu'il a de soi, qu'il pourra l'être lui-même. La trouvaille du romancier a été d'avoir l'idée de remplacer ces parties impénétrables à l'âme par une quantité égale de parties immatérielles, c'est-à-dire que notre âme peut s'assimiler. Qu'importe dès lors que les actions, les émotions de ces êtres d'un nouveau genre nous apparaissent comme vraies, puisque nous les avons faites nôtres, puisque c'est en nous qu'elles se produisent, qu'elles tiennent sous leur dépendance, tandis que nous tournons fiévreusement les pages du livre, la rapidité de notre respiration et l'intensité de notre regard.⁴⁴

Nach diesem zentralen Glauben, der, während ich las, sich unablässig von innen nach außen, auf die Entdeckung der Wahrheit zubewegte, kamen die Emotionen, die mir die Handlung, an der ich teilnahm, vermittelte, denn diese Nachmittage waren stärker angefüllt mit dramatischen Ereignissen, als es oft in einem ganzen Leben der Fall ist. Es waren die Ereignisse, die in dem Buch, das ich gerade las, stattfanden. Zwar waren die davon betroffenen Personen nicht »real«, wie Françoise sagte. Aber all die Gefühle, die die Freude oder das Unglück einer realen Figur in uns hervorrufen, werden nur durch ein Bild dieser Freude oder dieses Unglücks in uns erzeugt; die Genialität des ersten Romanautors bestand darin zu verstehen, dass in unserem Gefühlsapparat, in dem das Bild das einzige wesentliche Element ist, die Vereinfachung, die darin besteht, die realen Figuren schlicht und einfach wegzulassen, eine entscheidende Verbesserung darstellen würde. Ein realer Mensch, wie sehr wir auch immer mit ihm sympathisieren, wird zu einem großen Teil von unseren Sinnen wahrgenommen, das heißt er bleibt für uns undurchschaubar, stellt ein totes Gewicht dar,

44 Ebd., S. 83–84.

das unsere Sensibilität nicht aufheben kann. Wenn ihn ein Unglück ereilt, dann können wir nur in einem kleinen Teil der Gesamtvorstellung, die wir von ihm haben, davon bewegt werden, vielmehr, er selbst kann nur in einem Teil der Gesamtvorstellung, die er von sich hat, davon bewegt werden. Die Entdeckung des Schriftstellers bestand in der Idee, diese für die Seele undurchdringlichen Teile durch eine identische Menge immaterieller Teile zu ersetzen, welche unsere Seele sich aneignen kann. Was spielt es also für eine Rolle, ob uns die Handlungen, die Emotionen dieser neuartigen Wesen als wahr erscheinen, nachdem wir sie uns ja zu eigen gemacht haben, nachdem sie in uns stattfinden, nachdem sie, während wir fieberhaft die Seiten des Buches umblättern, die Geschwindigkeit unseres Atmens und die Intensität unseres Blickes steuern.

Dieser Absatz beginnt mit der Behauptung einer Erfahrungsfülle, welche durch die Lektüre ermöglicht wird. Diese Fülle wird jedoch durch die Köchin Françoise infrage gestellt, die darauf hinweist, dass die Figuren, die die in den Büchern erzählten dramatischen Ereignisse erleben, keine real existierenden Personen seien. Dieser Einwand steht erkennbar in der Tradition der bis zu Platon zurückreichenden Fiktionskritik. Er wird aber durch den Erzähler konterkariert, indem er sagt, dass auch in der Wirklichkeit, wenn die Freude oder das Unglück eines anderen in uns bestimmte Gefühle hervorrufen, diese Gefühle »nur durch ein Bild dieser Freude oder dieses Unglücks in uns erzeugt« werden. Hier kehrt jene Vorstellung eines »bunten Schirmes« wieder, der sich zwischen dem Leser und dem, was er liest, befindet, und auch die Idee einer Verdunstung der Feuchtigkeit eines Gegenstandes, wenn man diesen mit einem glühenden Körper zusammenbringt. Das heißt, der Kontakt zwischen einem Subjekt und einem Objekt ist niemals direkt und unmittelbar, sondern stets mediatisiert durch einen dazwischen stehenden Bewusstseinszustand, ein Bild, einen mentalen Prozess. Gemäß dem Proust'schen Erzähler hat dieses Bild eine grundlegende Funktion im Hinblick auf die Wahrnehmung und das Verstehen der Welt.

Wenn diese Analyse korrekt ist, dann wird deutlich, dass die literarische Fiktion eine kognitive und epistemische Dimension besitzt. Durch das Tilgen der Referenz auf eine äußere Wirklichkeit gelingt dem Romanautor eine Vervollkommnung dessen, was ansonsten nur unvollkommen funktionieren würde. Wenn wir in der Wirklichkeit für jemanden Sympathie empfinden, so bezieht sich diese Sympathie nur auf einen kleinen Anteil dieser Person, die uns ansonsten völlig opak erscheint. Sie ist für uns »un poids mort que notre sensibilité ne peut soulever«. Der Prozess der Identifikation, der Sympathie, des Mitleids usw. wird leichter und reiner durch die Tatsache, dass in der Fiktion die opake Dimension, das »tote Ge-

wicht« der Wirklichkeit verschwindet, sodass nur innere Bilder übrig bleiben, die es uns gestatten, das Schicksal einer Romanfigur zu begreifen und unsere eigenen Emotionen darin zu investieren.

Die Fiktion ermöglicht es dem Leser, sich das, was er liest, anzueignen und es in innere Bilder zu verwandeln und das heißt, sich die Inhalte der fiktiven Geschichte mittels der Imagination einzuverleiben. Die Wirkung dieser mental-imaginativen Aneignung ist körperlich, das heißt, dass unter dem Eindruck der dramatischen Ereignisse die Atmung schneller werden kann und der Blick intensiver; die Emotionen werden hundertfach gesteigert. Dank dieser Intensivierung können wir durch die Lektüre Erfahrungen machen, die in der Wirklichkeit unmöglich wären:

[...] voici qu'il [le romancier] déchaîne en nous pendant une heure tous les bonheurs et tous les malheurs possibles dont nous mettrions dans la vie des années à connaître quelques-uns, et dont les plus intenses ne nous seraient jamais révélés parce que la lenteur avec laquelle ils se produisent nous en ôte la perception [...].⁴⁵

[...] er [der Romanautor] entfesselt in uns innerhalb einer Stunde alle denkbaren Freuden und Unglücksfälle, von denen auch nur einige in unserem Leben real zu erfahren viele Jahre dauern würde, und von denen uns die intensivsten niemals offenbart würden, weil es uns die Langsamkeit, mit der sie auftreten, unmöglich macht, sie wahrzunehmen [...].

Die Intensivierung und Vervielfältigung von Erfahrungen durch die Fiktion ermöglicht somit eine Form der Wahrnehmung, die uns im wirklichen Leben nicht gegeben ist, was ein Beleg für das epistemisch-kognitive Potential der Fiktion ist. Ohne Fiktion und die ihrer Rezeption zugrundeliegende Imagination würden wir die Welt weniger gut verstehen. Dass diese theoretischen Überlegungen ihrerseits in einem Roman enthalten sind, ist einerseits ein Ausweis der Selbstreflexivität dieses Romans, andererseits lässt sich hier erneut ein Beispiel dessen finden, was ich als doppelte Codierung bezeichnet habe. Auf der Ebene der Handlung dieses Romans verweisen diese Reflexionen auf den Wissenskonflikt des Protagonisten; zugleich handelt es sich um Reflexionen, die poetologische und darüber hinaus allgemeine Gültigkeit beanspruchen.

45 Ebd., S. 84.

Schluss

Prousts *Recherche* wurde hier betrachtet als ein literarischer Text, der einerseits theoretische Ausführungen zum Zusammenhang von Fiktion, Imagination und Literatur enthält und der andererseits, wie Warning gezeigt hat, durch seine Struktur Rückschlüsse auf den Stellenwert des Imaginären und dessen poetologische Valenz zulässt. Wie jeder individuelle literarische Text ist auch dieser zunächst einmal ein unverwechselbarer Einzelfall. Doch ist mit der Untersuchung solcher Einzelfälle in der Literaturwissenschaft stets auch der implizite Anspruch auf Generalisierbarkeit verbunden.

Ich möchte im abschließenden Teil dieses Beitrags noch einige skizzenhafte Überlegungen zur Verallgemeinerbarkeit der an Proust gewonnenen Ergebnisse anstellen. In der modernen, funktional ausdifferenzierten Gesellschaft gibt es einen spezialisierten Funktionsbereich, in dem valides Wissen, also wahre und gerechtfertigte Überzeugungen, gewonnen wird, nämlich die Wissenschaft. Die Literatur als Teilbereich des Kunstsystems hat dagegen nicht die primäre Funktion, Wissen zu produzieren. Dies drückt sich, systemtheoretisch gesprochen, in unterschiedlichen Leitdifferenzen aus. Das System der Wissenschaft unterliegt der Leitdifferenz wahr vs. falsch, während die im Kunstsystem gültige Differenz schön vs. hässlich beziehungsweise interessant vs. langweilig lautet.⁴⁶ Auf dieser ganz allgemeinen Ebene erscheint es zunächst einmal als abwegig, nach Spuren von Wissen in literarischen Texten zu suchen, denn die in ihnen enthaltenen Aussagen sind nicht nach der für Wissen spezifischen Differenz codiert.

Allerdings ist es kein Geheimnis, dass Wissens Elemente in literarischen Texten durchaus eine wichtige Rolle spielen. Insbesondere im Roman des 19. und 20. Jahrhunderts, aber auch, wie neuere Studien gezeigt haben, in der Lyrik finden sich poetologisch relevante Bezugnahmen auf Wissensbestände, die vielfach direkt oder indirekt auf das Wissenschaftssystem verweisen.⁴⁷ Balzac etwa beruft sich im »Avant-propos« seiner *Comédie humaine* auf zeitgenössische Wissenschaftler wie Cuvier und Geoffroy Saint-

46 Vgl. hierzu die ausführliche Argumentation in dem Beitrag »Literatur und Wissen. Überlegungen zur systematischen Begründbarkeit ihres Zusammenhangs« im vorliegenden Band, S. 139–166 sowie die Bemerkungen zu Luhmann in diversen anderen Beiträgen.

47 Zum Roman vgl. etwa Allen Thiher, *Fiction Rivals Science. The French Novel from Balzac to Proust*, Columbia/London 2001, Marc Föcking, *Pathologia litteralis. Erzählte Wissen-*

Hilaire und entwickelt das ästhetische Programm seines Romanwerks aus der Analogie zwischen den »Espèces zoologiques«, wie sie in der Biologie untersucht und beschrieben werden, und den »Espèces sociales«.48 Damit schreibt er dem Romancier eine Funktion zu, die der des Wissenschaftlers analog zu sein beansprucht. Allerdings bleibt er nicht bei dieser Analogie stehen, sondern die Beschreibung seiner Vorgehensweise zeigt deutlich, dass der Romanautor verschiedene Rollenmodelle in sich vereint. Balzac beruft sich nämlich nicht nur auf die zeitgenössische Naturwissenschaft, sondern auch auf ältere, wissenschaftlich bereits obsolete Modelle aus dem 18. Jahrhundert, außerdem auf parawissenschaftliche Bereiche, wie sie mit dem Namen Swedenborg aufgerufen werden, und auf literarische Modelle, insbesondere den durch Walter Scott repräsentierten historischen Roman. Der Romanautor im Sinne Balzacs ist also nicht nur Wissenschaftler, sondern es handelt sich um eine komposite Funktion, in der die genannten Bereiche – Wissen, Fiktion und Imagination – zusammengeführt werden.49

Auf der Ebene der literarischen Praxis werden die genannten Elemente als Materialien zur Erzeugung von ästhetischen Formen verwendet. Es lässt sich beispielsweise nachweisen, dass in Balzacs Romanen bisweilen eine Analogie zwischen dem Wissenschaftler und dem Künstler postuliert wird. Ein Beispiel hierfür ist *La Peau de chagrin*, wo der Protagonist Raphaël de Valentin, der vom Erzähler als Dichter bezeichnet wird, das Antiquariat betritt, in dem er, bevor er den titelgebenden magischen Gegenstand entdeckt, einen Blick auf die in chaotischer Kontiguität ausgestellten Gegenstände unterschiedlichster Provenienz wirft. Dieser Blick wird in Analogie gesetzt zum Blick des Paläontologen Cuvier, der aus den im Erdboden eingelagerten Fossilien die Vergangenheit zu rekonstruieren vermag. Die Analogie von Künstler und Wissenschaftler wird dadurch be-

schaft und wissenschaftliches Erzählen im französischen 19. Jahrhundert, Tübingen 2002, Thomas Klinkert, *Epistemologische Fiktionen*. Zur Lyrik vgl. Henning Hufnagel/Olav Krämer (Hg.), *Das Wissen der Poesie. Lyrik, Versepiik und die Wissenschaften im 19. Jahrhundert*, Berlin/Boston 2015 und Henning Hufnagel, *Wissen und Diskursboheit. Zum Wissenschaftsbezug in Lyrik, Poetologie und Kritik des Parnasse 1840–1900*, Berlin/Boston 2017 sowie den Beitrag »Wissenschaft als Quelle poetischer Inspiration. Baudelaires Poetik des Rausches« im vorliegenden Band, S. 229–247.

48 Honoré de Balzac, »Avant-propos«, in: *La Comédie humaine*. Bd. 1: *Études de mœurs: Scènes de la vie privée*, hg. v. Pierre-Georges Castex, Paris 1976, S. 7–20, hier S. 8.

49 Siehe hierzu ausführlich meine Argumentation in dem Beitrag »Wissenschaft, Mystik und Schreiben bei Balzac (*La Peau de chagrin* und *Louis Lambert*)« im vorliegenden Band, S. 213–227.

kräftigt, dass der Erzähler Cuvier als »le plus grand poète de notre siècle« bezeichnet.⁵⁰ Indem Balzac an dieser Stelle eine Digression zu den wissenschaftlichen Errungenschaften eines Cuvier in seinen Text einfügt, verweist er einerseits in expliziter Weise auf wissenschaftliches Wissen seiner Zeit. Dieses Wissen wird andererseits zugleich poetologisch codiert, indem die Tätigkeit des Freilegens und der Rekonstruktion der Vergangenheit in eine Analogie zur Tätigkeit des Dichters beziehungsweise des Romanciers gebracht wird. Darüber hinaus wird die Textstelle in einen kommentierenden Bezug zur Situation des Helden gestellt, denn dieser hat beschlossen, sich das Leben zu nehmen. Durch das Betreten des Antiquariats aber erhält sein Schicksal eine entscheidende Wendung, insofern er dort den titelgebenden magischen Gegenstand, die *peau de chagrin*, erhalten wird. Zwischen dem Betreten des Antiquariats und der Entscheidung, die *peau de chagrin* anzunehmen und den damit verbundenen Pakt einzugehen, befindet sich der Protagonist in einem Zwischenreich beziehungsweise einer Übergangsphase, in der sich ihm neue Perspektiven und Möglichkeiten eröffnen. Insbesondere werden durch den Verweis auf Cuvier und die damit aufgerufenen Erkenntnisse über das tatsächliche Alter der Erde, das kurze Leben des Einzelnen und die damit verbundenen Kümernisse und Sorgen relativiert. Die Cuvier-Stelle in *La Peau de chagrin* zeigt somit, dass wissenschaftliches Wissen im Roman einerseits als solches aufgerufen, andererseits aber in die Struktur des Erzähltextes eingebaut werden kann, was die doppelte Codierung dieses Wissens sinnfällig werden lässt.

Man könnte zeigen, dass in vielen Texten des 19. und 20. Jahrhunderts, die sich explizit auf wissenschaftliches Wissen beziehen, diese Wissensbestände hybrid funktionalisiert werden und poetologische Valenz gewinnen. Die literarischen Texte importieren Wissens Elemente, um zu zeigen, dass auch die Literatur in der Lage ist, am Wissen zu partizipieren und bestimmte Formen des wissenschaftlichen Zugriffs auf die Wirklichkeit zu aemulieren. Zugleich aber werden diese wissenschaftlichen Elemente auch zur poetologischen Selbstbeschreibung verwendet, das heißt sie werden literaturspezifisch recodiert.⁵¹ Dabei wird wiederum deutlich, dass in den wissenschaftlichen Modellen ein Überschusspotential steckt, welches

50 Honoré de Balzac, *La Peau de chagrin*, in: *La Comédie humaine*. Bd. 10: *Études philosophiques*, hg. v. Pierre-Georges Castex, Paris 1979, S. 3–294, hier S. 75.

51 Zur poetologischen Funktion des Wissens in der französischen Literatur des 19. Jahrhunderts am Beispiel der Biologie vgl. Henning Hufnagel/Thomas Klinkert, »La fonc-

Anlass für imaginäre Besetzungen gibt. Das wissenschaftliche Wissen als solches wird zum Gegenstand imaginativer und kreativer Formung beziehungsweise Veränderung. Grundsätzlich ist, aufgrund der vorhin erwähnten unterschiedlichen funktionalen Spezialisierungen von Kunst und Wissenschaft, bei der Bezugnahme auf Wissen in literarischen Texten häufig ein Moment der Konflikthaftigkeit zu erkennen. Die Literatur mag zwar den Anspruch erheben, mit den Prinzipien der Wissenschaft wie Objektivität, Beobachtung, Experiment, hypothetisches Erkennen usw. mitzuhalten beziehungsweise diese für sich selbst in Anspruch zu nehmen. Dennoch wird dabei immer auch ein Differenzbewusstsein markiert, und ich möchte hinzufügen, es muss markiert werden, weil andernfalls die Literatur in der Wissenschaft aufgehoben und dadurch ihrer Daseinsberechtigung verlustig gehen würde.

Literaturverzeichnis

- Bähler, Ursula, »Vererbung als Romanprinzip. *Les Rougon-Macquart* von Émile Zola«, in: Kurt Schärer/Werner Egli (Hg.), *Erbe, Vererbung, Erbschaft*, Zürich 2005, S. 143–160.
- Balzac, Honoré de, »Avant-propos«, in: *La Comédie humaine*. Bd. 1: *Études de mœurs: Scènes de la vie privée*, hg. v. Pierre-Georges Castex, Paris 1976, S. 7–20.
- , *La Peau de chagrin*, in: *La Comédie humaine*. Bd. 10: *Études philosophiques*, hg. v. Pierre-Georges Castex, Paris 1979, S. 3–294.
- Behrens, Rudolf, »Theoretische und literarische Modellierung der Imagination in der französischen Frühaufklärung«, in: ders. (Hg.), *Ordnungen des Imaginären. Theorien der Imagination in funktionsgeschichtlicher Sicht*, Hamburg 2002, S. 117–140.
- , »Naturwissen und sprachliche Artikulation. Diderots *Rêve de d'Alembert* als Experimentierraum für eine Theorie transpersonaler Imagination«, in: Roland Galle/Helmut Pfeiffer (Hg.), *Aufklärung*, München 2007, S. 405–440.
- Behrens, Rudolf/Steigerwald, Jörn, »Französische Imaginationstheorien des 18. Jahrhunderts in kultur- und ideengeschichtlicher Sicht. Ein perspektivierender Aufriss«, in: Rudolf Behrens/Jörn Steigerwald/Barbara Stock (Hg.), *Aufklärung und Imagination in Frankreich (1675–1810)*, Berlin 2016, S. 1–29.
- Blumenberg, Hans, »Wirklichkeitsbegriff und Möglichkeit des Romans«, in: Hans Robert Jaufß (Hg.), *Nachahmung und Illusion*, München 1964, S. 9–27.

tion autoréférentielle et poétologique des savoirs biologiques«, in: Thomas Klinkert/Gisèle Séginger (Hg.), *Biographes. Mythes et savoirs biologiques dans la littérature française du XIX^e siècle*, Paris 2019, S. 357–378.

- Bonoli, Lorenzo, »Fiction et connaissance. De la représentation à la construction«, in: *Poétique* 31 (2000), S. 485–501.
- Castoriadis, Cornelius, *L'Institution imaginaire de la société* (1975), Paris 1999.
- Cohn, Dorrit, *Le Propre de la fiction*, aus dem Englischen übers. v. Claude Hary-Schaeffer, Paris 2001.
- Dilmac, Betül, *Literatur und moderne Physik. Literarisierungen der Physik im französischen, italienischen und lateinamerikanischen Gegenwartsroman*, Freiburg i. Br. 2012.
- Föcking, Marc, *Pathologia litteralis. Erzählte Wissenschaft und wissenschaftliches Erzählen im französischen 19. Jahrhundert*, Tübingen 2002.
- Hufnagel, Henning, *Wissen und Diskurshöhe. Zum Wissenschaftsbezug in Lyrik, Poetologie und Kritik des Parnasse 1840–1900*, Berlin/Boston 2017.
- Hufnagel, Henning/Krämer, Olav (Hg.), *Das Wissen der Poesie. Lyrik, Versepiik und die Wissenschaften im 19. Jahrhundert*, Berlin/Boston 2015.
- Hufnagel, Henning/Klinkert, Thomas, »La fonction autoréférentielle et poétologique des savoirs biologiques«, in: Thomas Klinkert/Gisèle Séginger (Hg.), *Biographes. Mythes et savoirs biologiques dans la littérature française du XIX^e siècle*, Paris 2019, S. 357–378.
- Klinkert, Thomas, *Epistemologische Fiktionen. Zur Interferenz von Literatur und Wissenschaft seit der Aufklärung*, Berlin/New York 2010.
- , »La dimension épistémologique du texte littéraire au XX^e siècle (Marcel Proust)«, in: *Épistémocritique* 10 (Frühjahr 2012), <https://epistemocritique.org/fiction-et-savoir-la-dimension-epistemologique-du-texte-litteraire-au-xxe-siecle-marcel-proust/> (zuletzt aufgerufen am 14.2.2020).
- , »Proust est-il un auteur lisible?«, in: Thomas Klinkert/Patrick Labarthe (Hg.), *Proust et les problèmes de la lecture et du déchiffrement. Hommage à Luzius Keller. Revue d'études proustiennes* 7,1 (2018), S. 11–24.
- Lavault, Maya, »Petits essais de fiction autour d'À la recherche du temps perdu«, in: Marc Escola (Hg.), *Théorie des textes possibles*, Amsterdam/New York 2012, S. 115–126.
- Picherit, Hervé G., »Les parents millionnaires de Françoise. La fiction et le faire-semblant dans À la recherche du temps perdu«, in: *Poétique* 42 (2011), S. 91–106.
- Plumpe, Gerhard, »Der Dichter und das Phantasieren. Freuds Vorstellung der Literatur«, in: Rudolf Behrens (Hg.), *Ordnungen des Imaginären. Theorien der Imagination in funktionsgeschichtlicher Sicht*, Hamburg 2002, S. 165–179.
- Proust, Marcel, *À la recherche du temps perdu*, 4 Bde, hg. v. Jean-Yves Tadié, Paris 1987–89.
- Röttgers, Kurt/Schmitz-Emans, Monika (Hg.), »Dichter lügen«, Essen 2001.
- Searle, John R., »Der logische Status fiktionaler Rede« (1974/75), in: Maria E. Reicher (Hg.), *Fiktion, Wahrheit, Wirklichkeit*, Paderborn 2007, S. 21–36.
- Stevenson, Leslie, »Twelve Conceptions of Imagination«, in: *British Journal of Aesthetics* 43/3 (2003), S. 238–259.
- Thiher, Allen, *Fiction Rivals Science. The French Novel from Balzac to Proust*, Columbia/London 2001.

I. Angewandte Fiktionstheorie

Vaihinger, Hans, *Die Philosophie des Als Ob. System der theoretischen, praktischen und religiösen Fiktionen der Menschheit auf Grund eines idealistischen Positivismus. Mit einem Anhang über Kant und Nietzsche*, Leipzig ⁷⁻⁸1922 (Berlin ¹1911), <https://archive.org/details/DiePhilosophieDesAlsOb/mode/2up> (zuletzt aufgerufen am 27.2.2020).

Warning, Rainer, »Der inszenierte Diskurs. Bemerkungen zur pragmatischen Relation der Fiktion«, in: Dieter Henrich/Wolfgang Iser (Hg.), *Funktionen des Fiktiven*, München 1983, S. 183–206.

—, »Poetische Konterdiskursivität. Zum literaturwissenschaftlichen Umgang mit Foucault«, in: ders., *Die Phantasie der Realisten*, München 1999, S. 313–345.

—, »Befleckter Weißdorn: Zum Imaginären der *Recherche*«, in: ders., *Proust-Studien*, München 2000, S. 179–211.

II. Zur literarischen Prozessierung von Wissen

Literatur und Wissen Überlegungen zur theoretischen Begründbarkeit ihres Zusammenhangs

Es gehört seit Platon zum offiziellen Wissensbestand der abendländischen Kultur, dass Literatur und Wissen als getrennte Bereiche zu gelten haben. Heinz Schlaffer erläutert diese Trennung wie folgt: »Der Philosoph enterbt den Dichter, indem er ihm die Fähigkeit abspricht, Wissen zu überliefern; das Zeugnis der Musen erkennt er nicht mehr an. Damit verliert die Poesie ihre soziale Aufgabe, Lehre und Weisheit zu sein, an die Philosophie der Gebildeten und an die Religion des Volkes.«¹ Wolfgang Rösler zufolge entsteht in der Antike im Zuge dieses Ausdifferenzierungsprozesses von Wissen (das heißt Philosophie) und Poesie, welcher ganz wesentlich mit der Entstehung und Verbreitung der griechischen Alphabetschrift im Zusammenhang steht, erstmals ein Bewusstsein von Fiktionalität.² Trotz dieser Trennung unterstellen Dichter, aber auch Gelehrte und Wissenschaftler der Literatur immer wieder ein ihr eigenes Wissen, welches sich unterschiedlich artikulieren kann. So kann dieses Wissen Dante zufolge in allegorischer Form in der »bella menzogna« der »favole dei poeti«³ enthalten sein, das heißt der poetische Diskurs wird – nicht anders als der theologische – als mögliche Codierung einer allen Redeformen übergeordneten, von Gott garantierten Wahrheit angesehen. Oder die Dichtung wird, wie im System der »connaissances humaines« von Diderot, als eine Disziplin angesehen, welche sich aus einem der drei Vermögen (»facultés«) des menschlichen Geistes, nämlich der »imagination«, herleitet und damit den Disziplinen der Geschichtsschreibung und der Philosophie gleichgestellt ist.⁴ Freud schließlich betrachtet die Dichter als

1 Heinz Schlaffer, *Poesie und Wissen. Die Entstehung des ästhetischen Bewußtseins und der philologischen Erkenntnis*, Frankfurt a. M. 2005, S. 21.

2 Wolfgang Rösler, »Die Entdeckung der Fiktionalität in der Antike«, in: *Poetica* 12 (1980), S. 283–319. Zur revolutionären kulturellen Bedeutung der griechischen Alphabetschrift vgl. grundlegend Eric A. Havelock, *Preface to Plato*, Cambridge 1963, und ders., *The Literate Revolution in Greece and its Cultural Consequences*, Princeton 1982.

3 Dante Alighieri, *Convivio*, hg. v. Giorgio Inglese, Milano 21999, S. 84 (II, 1).

4 Denis Diderot, »Explication détaillée du système des connaissances humaines«, in: Alain Pons (Hg.), *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers (articles choisis)*, Bd. 1, Paris 1986, S. 187ff.

»Bundesgenossen« des Psychoanalytikers, insofern sie »aus Quellen schöpfen, welche wir noch nicht für die Wissenschaft erschlossen haben«.⁵

In der durch solch illustre Vorbilder legitimierten und zunehmend unüberschaubar werdenden Forschung zum Verhältnis zwischen Literatur und Wissen gibt es prinzipiell verschiedene Möglichkeiten, dieses Verhältnis zu konzeptualisieren.⁶ Man kann postulieren, (1) dass das in der Philosophie oder in den Wissenschaften generierte Wissen (wie auch die damit verbundenen Seh- und Denkweisen) von der Literatur importiert wird, und somit der Literatur eine wissensrezeptive Rolle zuschreiben. Implizit oder explizit liegt diesem Ansatz, soweit er sich auf die Zeit seit dem 18. Jahrhundert bezieht, häufig die Auffassung einer durch die funktionale Ausdifferenzierung bedingten strikten Trennung der gesellschaftlichen Teilsysteme und ihrer Funktionen im Sinne Niklas Luhmanns zugrunde. Man kann (2) Literatur und Wissenschaft als diskursive Formationen betrachten, welche auf je eigene Weise das Korrelat einer ihnen zugrunde liegenden Episteme im Sinne von Michel Foucault sind. Als theoretische Bezugshorizonte der Alternativen (1) und (2) fungieren die von Luhmann inspirierte Systemtheorie und die auf Foucault fußende Diskursanalyse (beziehungsweise, wie Foucault selbst es nennt, Diskursarchäologie). Insofern sind im Folgenden auch die Prämissen dieser beiden Theorieformationen zu betrachten und auf Kompatibilität zu befragen. Man kann (3) der Literatur die Funktion zuschreiben, dass sie selbst Wissen generiert; und man kann (4) den Wissensgehalt der Literatur infrage stellen. Die genannten vier Positionen haben idealtypischen Charakter; oftmals finden sich in Einzeluntersuchungen Teilaspekte von mehr als nur einer dieser Positionen zugleich. Im Folgenden werden zunächst die vier genannten idealtypischen Positionen anhand von konkreten Beispielen kurz illustriert, bevor dann in einem zweiten Schritt einige grundlegende Überlegungen zur theoretischen Fundierbarkeit der Rede über das Wissen (in der Literatur) angestellt werden.

5 Sigmund Freud, *Der Wahn und die Träume in W. Jensens* Gradiva (1907), in: *Studienausgabe*, hg. v. Alexander Mitscherlich et al., Bd. 10, Frankfurt a. M. 1969, S. 9–85, hier S. 14.

6 Vgl. hierzu auch den hilfreichen Überblick bei Nicolas Pethes, »Literatur- und Wissenschaftsgeschichte. Ein Forschungsbericht«, in: *IASL* 28/1 (2003), S. 181–231.

1. Die vier Grundtypen der Relationierung von Literatur und Wissen

1.1 Der Import von Wissen in die Literatur

Dieser Fall dürfte zweifellos am häufigsten vorkommen. Man setzt einen bestimmten Stand des Wissens voraus, wie er in wissenschaftlichen Einzeldisziplinen erarbeitet wurde, und versucht nachzuvollziehen, in welcher Form dieses Wissen in einen bestimmten literarischen Text Eingang gefunden hat. Primäre Quelle des Wissens ist also ein dafür vorgesehener Spezialbereich namens Wissenschaft, der über ein hohes gesellschaftliches Ansehen verfügt und die epistemologischen Leitkategorien definiert, welche von der Literatur übernommen werden. Eine solche Vorgehensweise liegt insbesondere dann nahe, wenn man sich mit einem Autor wie Émile Zola beschäftigt, der in seiner Programmschrift *Le Roman expérimental* (1880) von der Anwendung der von dem Mediziner Claude Bernard entwickelten Experimentalmethode auf die Literatur (»la méthode expérimentale appliquée au roman et au drame«)⁷ spricht und damit – wie auch schon seine Vorläufer Balzac und Flaubert – der Wissenschaft eine Modellhaftigkeit für die Literatur zuschreibt. Robert S. April, ein Zola-Kenner, der selbst Mediziner ist, geht in einem Aufsatz den Spuren nach, welche der Comte'sche Positivismus und insbesondere die ihm inhärente utopische Dimension in Zolas Romanen hinterlassen haben.⁸ Neben Comte hat Zola auch das sozialutopische Gedankengut von Charles Fourier rezipiert, welches in seinem späten Roman *Travail* (1901) auf der Handlungsebene explizit thematisiert wird. Schließlich findet in diesen Roman auch psychiatrisches Wissen Eingang, und zwar in Gestalt des gelähmten Jérôme Qurignon, der sich – gewissermaßen geläutert durch seine Krankheit – vom kapitalistischen Ausbeuter zum Philanthropen wandelt. Das Krankheitsbild eines Patienten, dessen ganzer Körper infolge eines Gehirnschlages gelähmt ist, der aber noch denk- und wahrnehmungsfähig ist (heute spricht man vom *locked-in syndrome*), war seit 1875 bekannt. Allerdings gab es in der psychiatrischen Literatur jener Zeit keine Hinweise auf die Heilung solcher Patienten. In Zolas Roman wird nun aber der gelähmte Qurignon Jahrzehnte nach seinem Gehirnschlag auf wundersame

7 Émile Zola, *Le Roman expérimental*, Paris 1880, S. 1.

8 Robert S. April, »Zola's Utopian Novels. The Use of Scientific Knowledge in Literary New World Models«, in: Thomas Klinkert/Monika Neuhofer (Hg.), *Literatur, Wissenschaft und Wissen seit der Epochenschwelle um 1800. Theorie – Epistemologie – komparatistische Fallstudien*, Berlin/New York 2008, S. 167–189.

Weise wieder gesund. Diese jeder wissenschaftlichen Evidenz entbehrende Heilung hat April zufolge die Funktion, den utopischen Gehalt des Romans zu unterstreichen:

Zola's text does not provide the scientific details of management of such paralyzed patients – such as, the treatment of bedsores, hyponutrition, supervening infection – which are today's common causes of death after paralysis of neurological origin – and so, provides no justification for Jérôme's long life. Rather, it might be interpreted as a description of hysterical paralysis, thought in Zola's time to have a hereditary basis, to provide Jérôme's speech with legitimacy when he supports Luc's socialist theories, proclaimed as just and proper by the patriarch who has lived in a mute, immobile state for 36 years, watching and suffering the ruination and degradation of his family, before being able to speak his mind about justice and repentance. [...] After all is said and done, this paralysis is a pseudo-scientific event used to validate a textual denouement – the redemption of the degenerate family by an act of faith and justice. It is scientific thinking contributing to literary esthetic.⁹

In dieser Betrachtungsweise erscheint wissenschaftliches Wissen als Material, welches vom literarischen Text selektiv aufgegriffen und einer literaturspezifischen Codierung unterworfen wird. Dadurch aber wird das importierte Material seines wissenschaftlichen Charakters beraubt, Jérôme Qurignons Lähmung und ihre Heilung werden zu einem »pseudo-scientific event«, welches seinen Sinn nur innerhalb der Handlungslogik des Romans haben kann. Damit ist zugleich eine klare Hierarchisierung vorgenommen: Die Wissenschaft ist die Quelle des Wissens, die Literatur depotenziert dieses Wissen, stellt es in den Dienst ästhetischer Zwecke und ist der Wissenschaft somit in letzter Konsequenz nachgeordnet.

1.2 Diskurs und Gegendiskurs

Als Beispiel sei hier Rainer Warnings Zola-Studie genannt.¹⁰ Warning liest Zolas Romane als konterdiskursive Inszenierungen der Episteme des 19. Jahrhunderts. Foucaults bekannter These aus *Les mots et les choses* zufol-

9 Ebd., S. 186.

10 Rainer Warning, »Kompensatorische Bilder einer ›wilden Ontologie‹: Zolas *Les Rougon-Macquart*« (1990), in: ders., *Die Phantasie der Realisten*, München 1999, S. 240–268. Aurélie Barjonet bezeichnet in ihrem kenntnisreichen Überblick zur deutschsprachigen Zola-Forschung Warnings Studie als »eine der fruchtbarsten Foucault-Lektüren von Zola«; vgl. »Zola, die Wissenschaft und die deutsche Literaturwissenschaft«, in: Thomas Klinkert/Monika Neuhofer (Hg.), *Literatur, Wissenschaft und Wissen seit der Epochen-*

ge zeichnet sich diese Episteme durch die Suche nach dem Ursprung aus, durch eine durchgehende Historisierung des Wissens; damit steht sie in Opposition zur klassifikatorischen Episteme des 18. Jahrhunderts. Foucaults Epistemekonzept, so Warning, ermögliche einen vereinheitlichen Blick auf die dominanten Wissenschaftsparadigmen des 19. Jahrhunderts; das »befremdliche[.] Nebeneinander von positivistischer Selbstbecheidung und hermeneutischer Spekulation«¹¹ werde somit erst verständlich. Nutznießer dieses neuen Blicks auf die Wissenschaftsgeschichte des 19. Jahrhunderts sei auch Zola, der sich mit dem »Pathos der Suche nach Ursprüngen«¹² identifiziert habe. Wenn Warning damit einerseits den Romancier Zola in »Grundtendenzen der Episteme seiner Zeit« einordnet, so gilt ihm mit Foucault andererseits die Literatur als Gegendiskurs: »Literarische Texte sind immer schon bestimmte Inszenierungen einer gegebenen Episteme.«¹³ In diesem Sinne liest Warning die in Zolas Romanen enthaltenen Gewalt- und Transgressionsphantasien als »kompensatorisch bezogen auf die Defizite eines harmonistischen Vitalismus«: »Zolas Transgressionsphantasie steigert die vitalistischen Diskurse seiner Zeit bis hin zu dem Punkt, da sie umschlagen in Todesphantasmagorien, deren entfesselte Bildlichkeit genau das hereinspielt, was die Wissensdiskurse selbst ausgrenzen.«¹⁴ Wenn nun aber stimmt, was Foucault sagt und was Warning zitiert, dass nämlich die Erfahrung des Lebens in der Episteme des 19. Jahrhunderts von so grundlegender und umfassender Bedeutung sei, dass sie zugleich auch die des Todes beinhalte, dass also diese Erfahrung des Lebens wie eine »wilde Ontologie« funktioniere, »qui cherchera à dire l'être et le non-être indissociables de tous les êtres«,¹⁵ dann erscheint die Literatur ja weniger als Gegendiskurs denn vielmehr als Seismograph, an dem sich die Spielräume und Grenzen dessen ablesen lassen, was im Rahmen einer gegebenen Episteme möglich ist. Mit anderen Worten: Die Literatur wäre ihrerseits (ein wie auch immer vermittelter) Ausdruck der

schwelle um 1800. Theorie – Epistemologie – komparatistische Fallstudien, Berlin/New York 2008, S. 191–216, hier S. 211.

11 Warning, »Kompensatorische Bilder einer »wilden Ontologie«, S. 241.

12 Ebd.

13 Ebd., S. 242. Vgl. hierzu auch Rainer Warning, »Poetische Konterdiskursivität. Zum literaturwissenschaftlichen Umgang mit Foucault«, in: ders., *Die Phantasie der Realisten*, München 1999, S. 313–345.

14 Warning, »Kompensatorische Bilder einer »wilden Ontologie«, S. 245.

15 Michel Foucault, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris 1966, S. 291.

Episteme. Ob man der Literatur einen konterdiskursiven Sonderstatus zubilligen möchte oder nicht – in jedem Falle ist das eigentliche Wissen (oder genauer: die Bedingungen dessen, was man wissen kann) in Foucaults diskursarchäologischem Ansatz den (wissenschaftlichen oder literarischen) Diskursen vorgelagert. Ort dieses Wissens beziehungsweise dessen transzendente Ermöglichungsbedingung ist das, was Foucault als Episteme bezeichnet. Spuren der Episteme lassen sich in allen Arten von Diskursen finden, selbst im Gegendiskurs der Literatur.

1.3 Literatur generiert Wissen

Hier sind zwei Fälle zu unterscheiden. Im ersten Fall generiert Literatur auf literaturspezifische Art und Weise ein Wissen, welches seinen Ort eigentlich in einem außerliterarischen Zusammenhang hat. Im zweiten Fall handelt es sich um sprachlich induziertes Wissen, welches außerhalb der Literatur – und das heißt: außerhalb des Prozesses literarischer Kommunikation zwischen Text und Leser – nicht existiert. Ein Beispiel für den ersten Fall findet sich in einem Aufsatz von Weertje Willms.¹⁶ Gogol's *Aufzeichnungen eines Wahnsinnigen* (1834) und Büchners *Lenz* (1839) enthalten vollständige Symptombeschreibungen psychischer Erkrankungen (Psychose und Schizophrenie), welche im psychiatrischen Schrifttum der Zeit in dieser Form nicht existierten und somit von den Autoren aus diesem Schrifttum nicht rezipiert werden konnten. Erst später wurde im psychiatrischen Diskurs das eingeholt, was Gogol' und Büchner längst dargestellt hatten. Daher vertritt Willms die These, dass diese Texte mit literarischen Mitteln psychiatrisches Wissen generiert haben. Dem literarischen Text wird hier also explizit die Funktion der Wissenserzeugung zugeschrieben. Insbesondere mittels der nur in literarischen Texten möglichen Innenperspektive könne dem Außenstehenden ein Verständnis psychischer Erkrankungen ermöglicht werden. Die Literatur sei demnach in der Lage, »spezifisches Wissen zu generieren, welches andere Diskurssysteme

16 Weertje Willms, »Wissen um Wahn und Schizophrenie bei Nikolaj Gogol' und Georg Büchner. Vergleichende Textanalyse von *Zapiski sumasšedšego* (*Aufzeichnungen eines Wahnsinnigen*) und *Lenz*«, in: Thomas Klinkert/Monika Neuhofer (Hg.), *Literatur, Wissenschaft und Wissen seit der Epochenschwelle um 1800. Theorie – Epistemologie – komparatistische Fallstudien*, Berlin/New York 2008, S. 89–109.

me so nicht hervorbringen können. Somit stellt die Literatur ein eigenständiges Medium der Erkenntnis dar.«¹⁷

Ein Beispiel für den zweiten Fall ist eine Untersuchung von Christian Kohlroß.¹⁸ Er zeigt an Texten von Kleist und Novalis, dass es ein Wissen geben könne, welches sich nur im sprachlichen Vollzug einstelle. Dieses Wissen beruhe auf Überzeugung und Rechtfertigung, ihm fehle jedoch die Dimension der Wahrheit. Damit entspreche dieses Wissen nicht der seit Platon üblichen Definition, wonach Wissen sich auf Überzeugung, Rechtfertigung und Wahrheit begründet. Das Besondere der Literatur sei es, so Kohlroß, dass sie durch die Vermittlung von Perspektiven, Haltungen, Einstellungen, also durch literarische Darstellungsformen, Festlegungen vornehme und diese auch sprachlich begründe. Resultat dieses Prozesses sei die Vermittlung von Wissen. Demzufolge sei Literatur nicht ein Speicher von Wissen, sondern ein Medium, ja man könne sagen: ein Sinnesorgan des Wissens. So wie man sich der Augen bediene, um zu sehen, bediene man sich der Literatur, um dasjenige Wissen zu erwerben, welches ihr intrinsischer Bestandteil sei.¹⁹

1.4 Die Problematisierung des Wissensbegriffs in Bezug auf Literatur

Tilmann Köppe unterscheidet zwei Formen des Wissens: das personale und das impersonale Wissen.²⁰ Das personale Wissen zeichne sich durch vier zentrale Merkmale aus: (1) Es sei ein zweistelliges Prädikat: »Wer etwas weiß, tritt [...] in eine bestimmte Beziehung – eben die des Wissens – zu einem bestimmten Inhalt oder Gehalt.«²¹ (2) Es sei eine »zeitabhängige Relation zwischen Personen und Propositionen«,²² das heißt, Wissen könne von Personen erworben und auch wieder vergessen werden. (3) Wissen sei ein restriktiver Begriff; es definiere sich seit Platon durch eine Überzeu-

17 Ebd., S. 104.

18 Christian Kohlroß, »Ist Literatur ein Medium? Heinrich von Kleists *Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden* und der *Monolog* des Novalis«, in: Thomas Klunker/Monika Neuhofer (Hg.), *Literatur, Wissenschaft und Wissen seit der Epochenschwelle um 1800. Theorie – Epistemologie – komparatistische Fallstudien*, Berlin/New York 2008, S. 19–33.

19 Vgl. auch die Bezugnahme auf Kohlroß im Schlussteil dieses Beitrags (unten, S. 162).

20 Tilmann Köppe, »Vom Wissen in Literatur«, in: *Zeitschrift für Germanistik*, N. F. 17/2 (2007), S. 398–410.

21 Ebd., S. 400.

22 Ebd.

gungsbedingung, eine Wahrheitsbedingung und eine Rechtfertigungsbedingung. (4) Wissen habe eine normative Komponente, das heißt, es berechtere dazu, »jene Dinge, die man weiß, mit Wahrheitsanspruch zu behaupten.«²³ In Bezug auf Literatur von personalem Wissen zu sprechen, sei nun, so Köppe, problematisch, weil (1) Texte keine Personen seien und mithin nichts wissen könnten, und (2) die anhand fiktionaler Texte gewonnenen Auffassungen in aller Regel nicht die Rechtfertigungsbedingung erfüllten, die für Wissen notwendig sei.

Unter impersonalem Wissen verstehe man dasjenige Wissen, welches nicht einzelne Personen besäßen, sondern welches in Büchern, Enzyklopädien oder Archiven niedergelegt sei und bewahrt werde. Dieser Begriff, so Köppe, sei indes problematisch, weil er eigentlich elliptisch sei: »Die Rede von ›in Büchern enthaltenem Wissen‹ besagt demnach (natürlich) nicht, dass ein Buch etwas weiß, sondern dass jemand sein Wissen in einem Buch niedergelegt hat.«²⁴ Verstehe man dagegen das impersonale Wissen so, dass damit nicht eine Beziehung (zwischen einer Person und einem Wissensgehalt), sondern ein beliebiger Gehalt gemeint sei, so handle man sich das Problem ein, dass man unterscheiden müsse, welche Gehalte von Büchern Wissen seien und welche nicht, denn »[...] nicht von allem, was in Büchern steht, ist jedermann (oder irgendwer) überzeugt. Mir scheint, der einzige Grund, weshalb man von ›Wissen in Büchern‹ sprechen könnte, ist der, dass tatsächlich (personales) Wissen in das fragliche Buch eingegangen ist.«²⁵ Insofern lässt sich das impersonale Wissen auf das personale Wissen zurückführen, was die Konsequenz hat, dass man nicht vom Wissen der Literatur sprechen sollte, sondern vorsichtiger von in Literatur zum Ausdruck kommenden Auffassungen, wobei eine Auffassung eine propositionale Einstellung sei, »deren Wahrheits- und Begründungsstatus offen ist.«²⁶ In bestimmten Fällen handle es sich um wissenschaftliche Auffassungen, und von Wissen würde man nur in solchen Fällen sprechen, in denen »tatsächlich ein Fall von (personalem) Wissen vorliegt.«²⁷

23 Ebd., S. 401.

24 Ebd., S. 405.

25 Ebd., S. 407.

26 Ebd., S. 409.

27 Ebd., S. 410.

2. Die theoretische Fundierbarkeit des Zusammenhangs von Wissen und Literatur: Systemtheorie und Diskursanalyse

Im Folgenden möchte ich darlegen, unter welchen theoretischen Voraussetzungen die Rede vom Wissen (in) der Literatur möglich und sinnvoll erscheint. Nach einer – elementaren – Klärung der zentralen Begriffe *Literatur* (2.1) und *Wissen* (2.2) soll auf zwei wichtige Theoriefelder, die im Vorigen bereits mehrfach erwähnt wurden, eingegangen werden, nämlich Systemtheorie (2.3) und Diskursanalyse (2.4). Schließlich soll auf dieser Grundlage das Konzept einer Poetologie des Wissens vorgestellt und kritisch diskutiert werden (2.5).

2.1 Literatur

Der Terminus *Literatur* bedeutet (1) im weiten Sinne alles Geschriebene, Schrifttum aller Art; so spricht man von Fachliteratur, Forschungsliteratur, Literatur zu einem bestimmten Thema. (2) In einem engeren Sinne bezeichnet der Begriff *Literatur* seit dem späten 18. Jahrhundert dasjenige Schrifttum, welches bestimmten ästhetischen (beziehungsweise poetischen) Kriterien unterliegt und in der Regel fiktionalen Charakter aufweist. Was aber sind ästhetische (beziehungsweise poetische) Kriterien und was heißt: fiktionaler Charakter?²⁸

2.1.1 Ästhetisch/poetisch

Das Adjektiv *ästhetisch* ist abgeleitet vom griechischen Wort *aisthesis*, ›Wahrnehmung‹. Das Ästhetische hat also etwas mit Wahrnehmung zu tun: Einer bekannten Definition zufolge ist die ästhetische (beziehungsweise poetische) Funktion der Sprache diejenige, welche die Aufmerksamkeit des Rezipienten auf die Botschaft um ihrer selbst willen lenkt.²⁹ Man kann verallgemeinernd sagen, dass ein ästhetischer Text die Wahrneh-

28 Vgl. hierzu ausführlicher Thomas Klinkert, »Was ist Literatur?«, in: ders., *Einführung in die französische Literaturwissenschaft*, Berlin ³2017, S. 20–34; dort finden sich auch weiterführende Literaturhinweise.

29 Roman Jakobson, »Linguistics and Poetics« (1960), in: ders., *Selected Writings*, hg. v. Stephen Rudy, Bd. 3: *Poetry of Grammar and Grammar of Poetry*, Den Haag/Paris/New York 1981, S. 18–51, hier S. 25: »The set (*Einstellung*) toward the message as such, focus on the message for its own sake, is the poetic function of the language.«

mung des Rezipienten in besonderer Weise in Anspruch nimmt, dass er sie verfremdet beziehungsweise deautomatisiert. Wie ästhetische Texte dies erreichen können, dafür gibt es kein Patentrezept; mit anderen Worten: Die in ästhetischen Texten zur Anwendung kommenden Verfahren unterliegen historischem Wandel. Sonette von Petrarca (14. Jahrhundert), Ronsard (16. Jahrhundert), Baudelaire (19. Jahrhundert) und Rilke (20. Jahrhundert) haben zwar einerseits gewisse formale Merkmale gemeinsam; sie differieren voneinander andererseits jedoch grundlegend, nicht nur formal, sondern auch und vor allem hinsichtlich der zugelassenen Themen und der erlaubten sprachlichen Register. Ein ästhetischer Text ist somit einer, der – in historisch je unterschiedlicher Weise – die Wahrnehmung des Rezipienten besonders in Anspruch nimmt, etwa indem er ihn lehrt, eine ihm vertraute Sache auf völlig neue Art und Weise zu sehen.³⁰ Dieser Vorgang impliziert stets auch, dass die sprachliche Verfasstheit des Textes mit beobachtet wird. Man rezipiert einen ästhetischen Text niemals nur als neutrales Medium, sondern betrachtet ihn stets auch um seiner selbst willen. Daraus folgt, dass, wenn in ästhetischen Texten Wissen enthalten ist, bei der Betrachtung dieses Wissens auch die ästhetische Codierung mit zu berücksichtigen ist. Ästhetische Texte sind niemals bloß transparent auf außertextuelle Wirklichkeiten, neben der Fremdreferenz läuft in ihnen immer auch die Selbstreferenz mit. In diesem Zusammenhang muss schließlich erwähnt werden, dass es eine Bedeutungsüberschneidung der Adjektive *ästhetisch* und *poetisch* gibt. Jakobsons ästhetische Funktion heißt auch, wie bereits erwähnt, die poetische Funktion. *Poetisch* kommt vom griechischen Wort *poiein*, ›herstellen, machen‹. Ein poetischer Text ist einer, der das eigene Gemachtsein ausstellt. Insofern bezeichnen die beiden Begriffe die zwei Seiten einer Medaille: Der poetische Text hebt seine eigene sprachliche Verfasstheit hervor und bewirkt dadurch beim Rezipienten eine bestimmte Form der gesteigerten Wahrnehmung, wird also dadurch zum ästhetischen Text.

30 Vgl. hierzu Viktor Šklovskij, »Kunst als Verfahren« (1916), in: Jurij Striedter (Hg.), *Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa*, München 41988, S. 3–35, hier S. 15: »Ziel der Kunst ist es, ein Empfinden des Gegenstandes zu vermitteln, als Sehen, und nicht als Wiedererkennen; das Verfahren der Kunst ist das Verfahren der ›Verfremdung‹ der Dinge und das Verfahren der erschwerten Form, ein Verfahren, das die Schwierigkeit und Länge der Wahrnehmung steigert, denn der Wahrnehmungsprozess ist in der Kunst Selbstzweck und muß verlängert werden [...]«

2.1.2 Fiktion

Der Fiktionsbegriff gehört zu den wichtigsten Bestimmungsbegriffen von Literatur. Im Grunde steckt er bereits im antiken Begriff der *Mimesis*, ›Nachahmung, Darstellung‹.³¹ Fiktion kommt von lateinisch *fingere* , ›bilden, erdichten, erfinden‹. Nun ist jedoch nicht alles Erfundene Teil der Literatur und umgekehrt ist nicht alles in literarischen Texten Dargestellte zwangsläufig etwas Erfundenes. Man muss den Fiktionsbegriff also weiter spezifizieren, will man ihn als Definiens für Literatur verwenden. Eine wichtige Unterscheidung ist das Begriffspaar *fiktiv* vs. *fiktional*. *Fiktiv* bezieht sich auf den Gegenstand der Darstellung (*énoncé*), *fiktional* auf den Akt des Darstellens (*énonciation*).³²

Was heißt das? Man kann in einem Text etwas Erfundenes darstellen, zum Beispiel dass ein sprechender Wolf ein kleines Mädchen und seine Großmutter auffrisst, ohne sie zu zerkauen, und dass ein zufällig vorbeikommender Jäger dem Wolf dann den Bauch aufschneidet, um die Aufgefressenen unversehrt wieder herauszuholen. Im Falle des Märchens wird der fiktive Charakter des Dargestellten dadurch erkennbar, dass man als Leser einen Abgleich mit dem eigenen Erfahrungshorizont und dem darauf beruhenden Wirklichkeitsmodell vornimmt. Es widerspricht jeder menschlichen Erfahrung, dass der in *Rotkäppchen* erzählte Handlungsablauf möglich wäre. Was aber nach den Gesetzen der Erfahrung beziehungsweise nach dem von den Lesern vorausgesetzten Wirklichkeitsmodell nicht möglich ist, kann logischerweise nur erfunden sein. Insofern wird im Märchen die Fiktivität des Dargestellten auf der Ebene des *énoncé* verankert.

Damit es aber überhaupt als zulässig erscheint, etwas Erfundenes so darzustellen, als hätte es sich tatsächlich ereignet, bedarf es einer kommunikativen Übereinkunft. Diese Übereinkunft verhindert unter anderem, dass man das Erfundene als Lüge betrachtet. Sie verhindert aber auch, dass man es wie Don Quijote für buchstäblich wahr hält. Diese Übereinkunft wird geschlossen auf der Ebene der *énonciation*, des Sprechakts, also auf der pragmatischen Textebene. Ein Text, welcher es sich selbst zugesteht,

31 Zum Mimesis-Begriff und seinem Zusammenhang mit dem modernen Fiktionsbegriff vgl. zum Beispiel Christopher Prendergast, *The Order of Mimesis. Balzac, Stendhal, Nerval, Flaubert*, Cambridge 1986; Jürgen H. Petersen, *Mimesis – Imitatio – Nachahmung. Eine Geschichte der europäischen Poetik*, München 2000.

32 Vgl. hierzu auch die Ausführungen im Beitrag »Literatur als Fiktionstheorie (Cervantes, Diderot, Perceval)« im vorliegenden Band auf S. 51.

dass er Erfundenes im Modus der Wahrheitsaussage mitteilt, und der von seinem Leser verlangt, dass dieser nicht darauf hereinfalle, dem Text aber dennoch im Rahmen der von ihm entworfenen fiktiven Welt Glauben schenke, sich also gewissermaßen kommunikativ aufspalte, beruht auf einem fiktionalen Sprechakt. Ein solcher fiktionaler Sprechakt kann sich selbst durch bestimmte Markierungen zu erkennen geben, etwa durch das bekannte »Es war einmal« des Märchens oder auch durch bestimmte Gattungsbezeichnungen im Paratext (Roman, Novelle, Fabel).³³ Er kann, er muss es aber nicht.³⁴ Insofern lässt Literatur sich definieren als jene institutionalisierte Form der Rede, in welcher die Fiktionalität des Sprechaktes (sei diese markiert oder nicht) und die Fiktivität des Dargestellten miteinander korrelieren.

Das bedeutet nun indes keineswegs, dass alles in fiktionaler Rede Dargestellte zwangsläufig fiktiv sein muss. Es bedeutet nur, dass die Möglichkeit besteht, dass es fiktiv ist. Mit anderen Worten: Wer in nicht-fiktionaler Rede etwas behauptet, muss im Zweifelsfall in der Lage sein, Gründe für das Behauptete und Belege für dessen Wahrheit anzuführen.³⁵ Wer dagegen in fiktionaler Rede etwas behauptet, muss weder Gründe noch Belege dafür beibringen. Er kann nicht für seine Aussagen haftbar gemacht werden. Die Opposition wahr vs. falsch wird also im fiktionalen Sprechakt auf der Ebene der textexternen Pragmatik neutralisiert. Auf der Binnenebene der durch den fiktionalen Sprechakt konstituierten fiktiven Welt dagegen behält die Opposition wahr vs. falsch selbstverständlich weiterhin ihre Gültigkeit.

2.2 Wissen

Wenn nun also gilt, dass Literatur eine institutionalisierte Form der Rede ist, in der (a) die Wahrnehmung des Rezipienten in besonderer Weise in

33 Zur Markierung von Fiktionalität vgl. Gérard Genette, *Fiction et diction*, Paris 1991, S. 65–94.

34 Vgl. hierzu Remigius Bunia, *Faltungen. Fiktion, Erzählen, Medien*, Berlin 2007. Fiktion ist Bunia zufolge als eine »Faltung« (das heißt eine Unterscheidung, die zwei verschiedene Anschlussmöglichkeiten eröffnet, ohne eine von ihnen zu konditionieren) zu betrachten, »insofern es aufgrund von Eigenschaften eines Textes keinerlei zwingende Gründe gibt, ihn als fiktionalen oder als nicht-fiktionalen Text einzuordnen.« (S. 99)

35 John R. Searle, »Der logische Status fiktionaler Rede« (1974/75), in: Maria E. Reicher (Hg.), *Fiktion, Wahrheit, Wirklichkeit*, Paderborn 2007, S. 21–36.

Anspruch genommen wird, in der es (b) mindestens ebenso sehr um die Form der Darstellung wie um das Dargestellte geht, und in der (c) die Opposition wahr vs. falsch auf der Ebene der textexternen Pragmatik neutralisiert wird, dann wird klar, dass es nicht gerade auf der Hand liegt, zu vermuten, literarische Texte seien ein privilegierter Ort des Wissens. Denn was bedeutet Wissen? Eine auf Platon zurückgehende und oben bereits erwähnte Definition besagt, dass Wissen eine Überzeugung ist, die sowohl wahr als auch gerechtfertigt sein muss. Wenn dies aber zutrifft, dann kann Wissen nur schwer durch literarische Texte vermittelt werden, in denen wir ja häufig Sätze folgender Art zu lesen bekommen: »Der Wolf gedacht bei sich, das ist ein guter fetter Bissen für mich, wie fängst du an, dass du den kriegst [...]«.³⁶ Nicht nur haben wir es hier mit einem Tier zu tun, welches die Fähigkeit besitzt zu sprechen und zu denken, sondern außerdem kann der Erzähler die Gedanken dieses Tieres auch noch lesen und wiedergeben. In doppelter Weise weicht der zitierte Satz also von dem um 1800 wie auch heute noch gültigen Wirklichkeitsmodell ab, in dem es weder vorgesehen ist, dass Tiere sprechen und denken können, noch, dass Menschen in der Lage sind, Gedanken zu lesen. Als Autor und als Leser eines solchen Textes kann man also schlechthin nicht die wahrheitskonforme und gerechtfertigte Überzeugung haben, dass der Wolf, wie im Märchen der Brüder Grimm dargestellt, die oben mitgeteilten Gedanken tatsächlich gehabt habe – und dass der Erzähler dies wissen könne, so als könnte er in den Kopf des Wolfes hineinschauen.

Man könnte einwenden, dass das Märchen ein Sonderfall von Literatur sei. Im realistischen Roman dagegen verhalte es sich anders, da koinzidiere das Wirklichkeitsmodell mit dem allgemein gültigen und insofern enthalte dieser anerkannte Formen von Wissen. Wenn man indes genauer hinsieht, dann erkennt man, dass auch in realistischen Romanen Erzähler die Gedanken ihrer Figuren lesen können. Und auch hier gibt es Sachverhalte, die nicht mit unserem Wirklichkeitsmodell in Einklang zu bringen sind; man denke an Balzacs *La Peau de chagrin* (eine Eselshaut verfügt über magische Kräfte), an Wildes *The Picture of Dorian Gray* (ein Bild verfügt über magische Kräfte), an Kafkas *Verwandlung* (ein Mensch verwandelt sich in ein Insekt), an Grass' *Blechtrommel* (ein Mensch kann mit seiner Stimme Glas zerbrechen) usw. Wie also kann man der Literatur trauen,

36 »Rothkäppchen«, in: *Die Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm*. Urfassung 1812/1814. Mit einem Nachwort von Peter Dettmering, Bd. 1, Lindau o. J., S. 78–81, hier S. 79.

wenn man in ihr stets mit solchen Aussagen rechnen muss, die nach allgemeiner Auffassung nicht wahr sein können? Wie kann man die wahren von den unwahren Aussagen unterscheiden? Wenn man dies aber, wie es den Anschein hat, nicht (oder nicht ohne Weiteres) kann, wie lässt sich dann die Auffassung begründen, Literatur enthalte Wissen? Um diese Frage beantworten zu können, müssen in den beiden folgenden Abschnitten Grundbegriffe der Systemtheorie und der Diskursanalyse eingeführt werden.

2.3 Systemtheorie

Niklas Luhmann betrachtet die Gesellschaft aus systemtheoretischer Perspektive. Das heißt, er unterscheidet ganz grundsätzlich zwischen System und Umwelt. Systeme können lebende Organismen sein, psychische, aber auch soziale Systeme. Jedes System ist zugleich für sich betrachtet System und Umwelt für andere Systeme. Umwelt und System definieren sich wechselseitig, denn ein System wird nur dadurch zum System, dass es sich von seiner Umwelt durch eine Grenze abtrennt. Innerhalb des Systems laufen bestimmte Prozesse und Operationen ab, die das System aufrechterhalten. Diese Operationen sind abhängig von der Struktur des Systems. (In psychischen Systemen sind das zum Beispiel Gedanken, in sozialen Systemen sind es Kommunikationen.) Ein System ist nicht von außen, durch seine Umwelt, determiniert, sondern von innen, durch seine Struktur. (Die Umwelt kann ein System nur negativ determinieren, nämlich indem sie es zerstört.) Die auf der Basis seiner Struktur erfolgenden Operationen des Systems beruhen auf dem Prinzip der Autopoiesis. Dieser von dem Biologen Humberto Maturana geprägte Begriff besagt, »dass ein System seine eigenen Operationen nur durch das Netzwerk der eigenen Operationen erzeugen kann«. ³⁷ Was außerhalb der Systemgrenze liegt, kann vom System beobachtet und interpretiert werden; das System hat aber keinen direkten Kontakt mit den Elementen der Umwelt und damit auch keinen direkten, unmittelbaren Zugriff auf sie. Wie das System seine Umwelt wahrnimmt und interpretiert, hängt nicht von der Umwelt ab, son-

37 Niklas Luhmann, *Einführung in die Systemtheorie*, hg. v. Dirk Baecker, Darmstadt 2003, S. 109. Vgl. auch den Beitrag »Fiktion und Autopoiesis. Überlegungen zum epistemischen Status der Literatur am Beispiel von *Don Quijote*« im vorliegenden Band, S. 23–46.

dern von den strukturellen Bedingungen des Systems. Ein Mensch nimmt seine Umwelt aufgrund der ihm eigenen Sinnesorgane anders wahr als eine Fledermaus, eine Fliege oder ein Hund, das heißt, seine Sinnesorgane wählen andere Daten aus und verarbeiten sie zu Informationen als die der genannten Tiere, und das, obwohl die Umwelt objektiv für alle gleich ist (aber was heißt in diesem Zusammenhang *objektiv*?).

Die einzige Möglichkeit einer Verbindung zwischen System und Umwelt ist die strukturelle Kopplung. Diesen ebenfalls von Maturana geprägten Begriff reformuliert Luhmann, indem er sagt, dass durch strukturelle Kopplung die Umwelt in Ausgeschlossenes und Eingeschlossenes gespalten werde. Dadurch werden die relevanten Beziehungen zwischen System und Umwelt stark reduziert und es wird dem System ermöglicht, Irritationen und Perturbationen als Informationen zu verstehen. Geschieht dies, dann ist das System in der Lage, seine Strukturen entsprechend anzupassen oder Operationen so einzusetzen, dass die eigenen Strukturen transformiert werden.³⁸

Wie lässt sich die Systemtheorie auf die Gesellschaft übertragen? Luhmann zufolge besteht die moderne Gesellschaft westeuropäischer Prägung aus verschiedenen Funktionsbereichen wie Politik, Wirtschaft, Gesellschaft, Kunst, Wissenschaft, Recht, Religion. Diese Funktionsbereiche stehen zueinander nicht in einer hierarchischen Beziehung, sondern sind autonom und operativ geschlossen, stellen also von ihrer Umwelt abgegrenzte Systeme dar. Jedes System hat in der funktional differenzierten Gesellschaft eine bestimmte, nur von ihm zu erfüllende Funktion. So ist es die Funktion des politischen Systems, Machtbeziehungen zu regeln. Die Wirtschaft hat die Funktion, für die Verteilung knapper Güter zu sorgen. Die Funktion der Kunst ist es, das Unbeobachtbare sichtbar zu machen. Die Wissenschaft dagegen hat die Funktion, neues, unwahrscheinliches Wissen zu gewinnen. Dieser Theorie zufolge können die sozialen Systeme einander in ihrer Funktion nicht substituieren, das heißt die Politik kann nicht an die Stelle der Wirtschaft treten, die Kunst nicht an die Stelle der Religion, das Recht nicht an die Stelle der Politik – auch wenn im politischen Tagesgeschäft oft das Gegenteil suggeriert wird.³⁹

38 Vgl. ebd., S. 121.

39 Vgl. zum Beispiel die Titelseite der *Süddeutschen Zeitung* vom 26. Januar 2009: »Kampf gegen die Wirtschaftskrise. Obama will die Wall Street zähmen. Der neue US-Präsident plant stärkere Kontrolle des Finanzmarkts und wirbt für größtes Konjunkturpaket aller Zeiten«. Durch solche Entscheidungen wird suggeriert, dass die Politik die Möglichkeit

Die Nicht-Substituierbarkeit der Systeme hängt damit zusammen, dass jedes System die zu seinem Funktionieren benötigten Elemente einer systemspezifischen Codierung unterwirft. Diese Codierung erfolgt nach Maßgabe einer Leitdifferenz. So funktioniert beispielsweise das System der Wissenschaft nach der Leitdifferenz wahr/falsch, das System der Wirtschaft nach der Leitdifferenz haben/nicht haben, das System der Kunst nach der Leitdifferenz schön/hässlich. Etwas wissenschaftlich Falsches, weil Überholtes, kann in einem Kunstwerk ästhetisch nutzbar gemacht werden, wie man zum Beispiel an Goethes *Wahlverwandtschaften* sehen kann. Die »chemische Gleichnisrede« wird als wissenschaftlich veraltet markiert, wäre demnach im Wissenschaftssystem nicht mehr zu gebrauchen,⁴⁰ dient aber als suggestive Metapher für das komplexe Beziehungsmodell, welches im Zentrum der Handlung des Romans steht. (Allerdings zeigt sich dann bei genauerer Analyse, dass die Gleichnisrede die tatsächlichen Beziehungen zwischen den vier Protagonisten nicht abbildet, was wiederum bei einer Interpretation des Romans ausgewertet werden muss.) Die Systeme sind autonom und funktionieren autopoietisch, das heißt sie produzieren die für ihre systeminternen Operationen erforderlichen Elemente selbst. Kunst entsteht nicht primär durch Input aus der außerkünstlerischen Wirklichkeit, also aus der Umwelt, sondern durch die Transformation von im Kunstsystem bereits enthaltenen Formelementen.⁴¹

Legt man diese Theorie zugrunde, so leuchtet unmittelbar ein, dass es nicht die Funktion der Kunst beziehungsweise der Literatur als ihres Teilbereiches sein kann, das zu produzieren, was das Wissenschaftssystem er-

habe, stellvertretend für das Wirtschaftssystem zu handeln. Dabei kann die Politik lediglich die Rahmenbedingungen ändern, unter denen das Wirtschaftssystem operiert, sie kann also nicht das System, sondern nur seine Umwelt verändern. Ob die politischen Maßnahmen den gewünschten Effekt haben, hängt dann aber nicht von der Politik, sondern von der Wirtschaft ab, also von der Art und Weise, wie die Wirtschaft ihre (gewandelte) Umwelt beobachtet und interpretiert.

40 Johann Wolfgang Goethe, *Die Wahlverwandtschaften*, in: *Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden*, Bd. 6, Nachdruck: München 1982, S. 242–490, hier S. 270.

41 Vgl. das von den russischen Formalisten entwickelte Konzept der literarischen Reihe: Viktor Šklovskij, »Der Zusammenhang zwischen den Verfahren der Sujetfügung und den allgemeinen Stilverfahren« (1916), in: Jurij Striedter (Hg.), *Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa*, München ⁴1988, S. 37–121, hier S. 51: »Ein Kunstwerk wird wahrgenommen auf dem Hintergrund und auf dem Wege der Assoziierung mit anderen Kunstwerken. Die Form des Kunstwerks bestimmt sich nach ihrem Verhältnis zu anderen, bereits vorhandenen Formen. [...] Nicht nur die Parodie, sondern überhaupt jedes Kunstwerk wird geschaffen als Parallele und Gegensatz zu einem vorhandenen Muster.«

zeugt, nämlich ein der Leitdifferenz wahr/falsch unterliegendes Wissen. Sehr wohl aber kann Kunst qua struktureller Kopplung Wissens Elemente aus ihrer Umwelt beobachten und zu systemspezifischen Informationen verarbeiten. Um die daraus resultierenden Sinneffekte genauer beschreiben zu können, empfiehlt sich ein Theoriewechsel.

2.4 Diskursanalyse

Legt die Luhmann'sche Systemtheorie den Akzent auf die Differenz der sozialen Systeme, so zeichnet sich die von Michel Foucault entwickelte Diskursanalyse dadurch aus, dass sie alle überlieferten Texte im Hinblick auf das in ihnen enthaltene Wissen grundsätzlich gleich behandelt. Zwar räumt Foucault durchaus ein, dass Diskurse institutionalisiert sind und bestimmten historisch spezifischen Regularitäten unterliegen, doch geht es ihm in seinem Buch *Les mots et les choses* darum zu zeigen, was allen Äußerungen einer Epoche (welche er als Episteme bezeichnet) gemeinsam ist: der Ermöglichungsgrund des Wissens, und das heißt: des Wiss- und des Sagbaren. »Une telle analyse, on le voit, ne relève pas de l'histoire des idées ou des sciences: c'est plutôt une étude qui s'efforce de retrouver à partir de quoi connaissances et théories ont été possibles; selon quel espace d'ordre s'est constitué le savoir [...].«⁴²

Seine Methode bezeichnet Foucault nicht als Ideengeschichte oder als Epistemologie, sondern metaphorisch als Archäologie. In seinem programmatischen Buch *L'archéologie du savoir* erläutert er, inwiefern seine Vorgehensweise archäologisch ist. Er verweist darauf, dass sich in den Geschichtswissenschaften der vorausgehenden Jahrzehnte das Verhältnis zwischen Dokument und Monument fundamental gewandelt habe. In der traditionellen Geschichtsschreibung sei das Dokument – selbstverständlich nach eingehender quellenkritischer Analyse – als historische Quelle benutzt worden mit dem Ziel herauszufinden, welche Ereignisse in der Vergangenheit tatsächlich und nachweislich stattgefunden hätten und wie

42 Michel Foucault, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris 1966, S. 13. »Eine solche Analyse gehört, wie man sieht, nicht zur Ideengeschichte oder zur Wissenschaftsgeschichte. Es handelt sich eher um eine Untersuchung, in der man sich bemüht festzustellen, von wo aus Erkenntnisse und Theorien möglich gewesen sind, nach welchem Ordnungsraum das Wissen sich konstituiert hat [...].« (Michel Foucault, *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*, übers. v. Ulrich Köppen, Frankfurt a. M. 1971, S. 24.)

diese sich chronologisch und kausal zueinander verhielten. Dokumente dienten bei dieser Vorgehensweise als Spuren der Vergangenheit, als »le langage d'une voix maintenant réduite au silence«. ⁴³ In der neueren Geschichtsschreibung dagegen rücke das Dokument als solches zunehmend in den Fokus der Aufmerksamkeit. Es gehe nicht mehr primär darum, ein Dokument zu interpretieren oder seinen Wahrheitsgehalt zu bestimmen, sondern darum, es von innen her zu bearbeiten (»de le travailler de l'intérieur et de l'élaborer«): ⁴⁴

Disons pour faire bref que l'histoire, dans sa forme traditionnelle, entreprenait de »mémoriser« les monuments du passé, de les transformer en documents et de faire parler ces traces qui, par elles-mêmes, souvent ne sont point verbales, ou disent en silence autre chose que ce qu'elles disent; de nos jours, l'histoire, c'est ce qui transforme les documents en monuments, et qui, là où on déchiffrait des traces laissées par les hommes, là où on essayait de reconnaître en creux ce qu'ils avaient été, déploie une masse d'éléments qu'il s'agit d'isoler, de grouper, de rendre pertinents, de mettre en relations, de constituer en ensembles. Il était un temps où l'archéologie, comme discipline des monuments muets, des traces inertes, des objets sans contexte et des choses laissées par le passé, tendait à l'histoire et ne prenait sens que par la restitution d'un discours historique; on pourrait dire, en jouant un peu sur les mots, que l'histoire, de nos jours, tend à l'archéologie, – à la description intrinsèque du monument. ⁴⁵

Um der Kürze willen sagen wir also, daß die Geschichte in ihrer traditionellen Form es unternahm, die Monumente der Vergangenheit zu »memorisieren«, sie in Dokumente zu transformieren und diese Spuren sprechen zu lassen, die an sich oft nicht sprachlicher Natur sind oder insgeheim etwas anderes sagen, als sie sagen; heutzutage ist die Geschichte das, was die Dokumente in Monumente transformiert und was dort, wo man von den Menschen hinterlassene Spuren entzifferte, dort, wo man in Hohlform zu erkennen versuchte, was sie [die Menschen] gewesen waren, eine Masse von Elementen entfaltet, die es zu isolieren, zu gruppieren, passend werden zu lassen, in Beziehung zu setzen und zu größeren Mengen zusammenzusetzen gilt. Es gab eine Zeit, in der die Archäologie als Disziplin der stummen Monumente, der bewegungslosen Spuren, der kontextlosen Gegenstände und der von der Vergangenheit hinterlassenen Dinge zur Geschichte tendierte und nur durch die Wiederherstellung eines historischen Diskurses Sinn erhielt; man könnte, wenn man etwas mit den Worten spielte, sagen, daß die Geschichte heutzutage zur Archäologie tendiert – zur immanenten Beschreibung des Monuments. ⁴⁶

43 Michel Foucault, *L'archéologie du savoir*, Paris 1969, S. 14.

44 Ebd.

45 Ebd., S. 14f. (Hervorh. im Text).

46 Michel Foucault, *Archäologie des Wissens*, übers. v. Ulrich Köppen, Frankfurt a. M. 1973, S. 15 (Übers. leicht geändert).

Die Behandlung der Dokumente als Monumente gehe mit einer geänderten Aufmerksamkeit einher. Ziel der Historiker sei es nicht mehr, Kontinuitäten und Kausalitäten zu erkennen, sondern Brüche, Diskontinuitäten, Abgrenzungs- und Geltungsprobleme sichtbar zu machen. Es gehe um die Frage nach dem historischen Apriori des Wissens und um seine Transformationen. Dieses Wissen manifestiert sich Foucault zufolge potentiell in allen Dokumenten der Vergangenheit; man könne daher den Blick nicht auf bestimmte Disziplinen oder gar auf die Wissenschaften beschränken, sondern müsse auch weit entfernte Textsorten berücksichtigen. Die herkömmlichen Klassifikationsbegriffe für Texte (Buch, Werk, Text, Roman etc.) stellt Foucault grundsätzlich infrage und ersetzt sie durch abstrakte Begriffe wie *énoncé* und *événement discursif* (*discours* ist ein relativ unspezifischer Begriff, er wird von Foucault aber mithilfe der Begriffe *énoncé* und *événement* erläutert):

Une fois suspendues ces formes immédiates de continuité, tout un domaine en effet se trouve libéré. Un domaine immense, mais qu'on peut définir: il est constitué par l'ensemble de tous les énoncés effectifs (qu'ils aient été parlés et écrits), dans leur dispersion d'événements et dans l'instance qui est propre à chacun. Avant d'avoir affaire, en toute certitude, à une science, ou à des romans, ou à des discours politiques, ou à l'œuvre d'un auteur ou même à un livre, le matériau qu'on a à traiter dans sa neutralité première, c'est une population d'événements dans l'espace du discours en général. Ainsi apparaît le projet d'une description des événements discursifs comme horizon pour la recherche des unités qui s'y forment.⁴⁷

Hat man diese unmittelbaren Formen der Kontinuität einmal suspendiert, findet sich in der Tat ein ganzes Gebiet befreit. Ein immenses Gebiet, das man aber definieren kann: es wird durch die Gesamtheit aller effektiven Aussagen (*énoncés*) (ob sie gesprochen oder geschrieben worden sind, spielt dabei keine Rolle) in ihrer Streuung als Ereignisse und in der Eindringlichkeit, die jedem eignet, konstituiert. Bevor man es in aller Gewißheit mit einer Wissenschaft oder mit Romanen, mit politischen Reden oder dem Werke eines Autors oder gar einem Buch zu tun hat, ist das Material, das man in seiner ursprünglichen Neutralität zu behandeln hat, eine Fülle von Ereignissen im Raum des Diskurses im allgemeinen. So entsteht das Vorhaben einer reinen Beschreibung der diskursiven Ereignisse als Horizont für die Untersuchung der sich darin bildenden Einheiten.⁴⁸

Eine so verstandene Diskursanalyse unterscheidet sich von der linguistischen Untersuchung der *langue*. Während die Linguistik (qua Systemlin-

47 Foucault, *L'archéologie du savoir*, S. 38f. (Hervorh. im Text).

48 Foucault, *Archäologie des Wissens*, S. 41 (Übers. leicht geändert).

guistik) nach den Regularitäten einer Äußerung und nach der Generalisierbarkeit dieser Regularitäten fragt, geht es der Diskursanalyse um die Frage der historischen Einmaligkeit einer Äußerung: »comment se fait-il que tel énoncé soit apparu et nul autre à sa place?«⁴⁹ In ihrer Summe ergeben die einzelnen *énoncés* beziehungsweise *événements discursifs* dann eine *pratique* beziehungsweise eine *formation discursive*, die quer steht zu einzelnen Disziplinen und dennoch ihre eigenen Regularitäten besitzt. Als Beispiel nennt Foucault seine eigene Untersuchung zur Geschichte des Wahnsinns:

La formation discursive dont la discipline psychiatrique [welche im frühen 19. Jahrhundert entstanden ist] permet de repérer l'existence ne lui est pas coextensive, tant s'en faut: elle la déborde largement et l'investit de toutes parts. [...] Cependant, malgré l'absence de toute discipline instituée [im 17. und 18. Jahrhundert], une pratique discursive était à l'œuvre, qui avait sa régularité et sa consistance. Cette pratique discursive, elle était investie dans la médecine certes, mais tout autant dans les règlements administratifs, dans des textes littéraires ou philosophiques, dans la casuistique, dans les théories ou les projets de travail obligatoire ou d'assistance aux pauvres.⁵⁰

Die diskursive Formation, deren Existenz die psychiatrische Disziplin [welche im frühen 19. Jahrhundert entstanden ist] aufzufinden gestattet, ist nicht von gleicher Ausdehnung wie diese; weit davon entfernt, geht sie weit über sie hinaus und umhüllt sie von allen Seiten. [...] Es war jedoch trotz des Fehlens jeglicher etablierten Disziplin [im 17. und 18. Jahrhundert] eine diskursive Praxis am Werk, die ihre Regelmäßigkeit und ihre Konsistenz hatte. Diese diskursive Praxis war zwar in die Medizin eingebettet, aber ebenso in die Verwaltungsordnung, in die literarischen oder philosophischen Texte, in die Kasuistik, in die Theorien oder Projekte der Zwangsarbeit oder Armenfürsorge.⁵¹

Eine *pratique discursive* kann sich also in medizinischen Fachbeiträgen, in Verwaltungsvorschriften, aber auch in literarischen und philosophischen Texten manifestieren. Wenn man nun mit Foucault Wissen definiert als »ensemble d'éléments, formés de manière régulière par une pratique discursive«,⁵² dann wird klar, dass sich so verstandenes Wissen selbstverständlich auch in literarischen Texten manifestieren kann. Wissen ist nicht primär an Disziplinen oder gar an (Natur-)Wissenschaften gebunden, sondern an diskursive Praktiken.

49 Foucault, *L'archéologie du savoir*, S. 39.

50 Ebd., S. 234.

51 Foucault, *Archäologie des Wissens*, S. 255 (Übers. leicht geändert).

52 Foucault, *L'archéologie du savoir*, S. 238.

Foucaults Wissensbegriff ist kein philosophischer und kein wissenschaftlicher, sondern ein diskursiver beziehungsweise wissenssoziologischer. Unter Wissen versteht er das, was in einer bestimmten historisch eingrenzbar Zeit von den in dieser Zeit lebenden Menschen für wahr gehalten wird, nicht das, was objektiv wahr ist (wobei wir ja schon gesehen haben, dass es schwer fällt zu bestimmen, was objektiv wahr ist). Was ihn interessiert, sind die Möglichkeitsbedingungen und diskursiven Ordnungen dieses Wissens.

2.5 Poetologie des Wissens

In Anknüpfung an Foucault hat Joseph Vogl das Konzept einer Poetologie des Wissens entwickelt. Programmatisch skizziert Vogl dieses Konzept in seiner Einleitung zu dem von ihm herausgegebenen Band *Poetologien des Wissens um 1800*. Von Foucault übernimmt Vogl folgende drei »Orientierungen für eine Geschichte des Wissens«:⁵³ (1) Die Gegenstände des Wissens werden weniger in den Disziplinen oder Wissenschaften bereitgestellt, als vielmehr an den Rändern derselben. (2) Es werden Wissensbereiche privilegiert betrachtet, »die einen positiven inneren Zusammenhang ausweisen und dennoch nicht die Dignität eines instituierten Fachgebiets, exemplarischer Modellbildung oder einer epistemologisch gesicherten Kohärenz erlangen konnten.« Diese Betrachtungsweise führt zur Entdeckung von Wissensbereichen, deren Objekte »in einer gewissen Verstreuerung existieren« (zum Beispiel das anthropologische Wissen romantischer Naturphilosophie, »das sich nicht zuletzt als eine hybride Verbindung aus physikalischen Grundannahmen, medizinischen Einsichten, magnetistischen Hypothesen und literarischen Einfällen beschreiben läßt«). (3) Die zu untersuchenden Wissensformen sind nicht auf Texte eingrenzbare, sondern sie situieren sich in einem Raum, »der eine textuelle Pragmatik und ein dichtes Gefüge aus diskursiven und nicht-diskursiven Praktiken organisiert«.

Die so verstandene Geschichte des Wissens »führt Problematisierungsweisen dessen vor, was man Wahrheit oder Erkenntnis nennen könnte«.⁵⁴ Sie wird konzipiert als Poetologie des Wissens, »die das Auftauchen neuer

53 Joseph Vogl, »Einleitung«, in: ders. (Hg.), *Poetologien des Wissens um 1800*, München 1999, S. 7–16, hier S. 12.

54 Ebd., S. 13.

Wissensobjekte und Erkenntnisbereiche zugleich als Form ihrer Inszenierung begreift«. ⁵⁵ Wichtige Bezugsautoren für Vogl sind – neben Foucault – vor allem Friedrich Nietzsche (insbesondere seine These, wonach der philosophische Wahrheitsdiskurs auf dem Vergessen einer »primitiven Metaphernwelt« beruhe), ⁵⁶ Hayden White (der die Auffassung vertritt, dass Geschichtsschreibung sich als poetischer Akt beschreiben lasse) ⁵⁷ und Gilles Deleuze (der über Foucaults Diskursanalyse sagt, dass ihre wesentliche Innovation darin bestehe, Wissenschaft und Poesie gleichermaßen als Wissen zu behandeln). ⁵⁸ Vogl zieht aus den Überlegungen von Hayden White den Schluss: »jeder epistemologischen Klärung geht eine ästhetische Entscheidung voraus«. ⁵⁹ In solcher Absolutheit lässt sich das sicher nicht aufrechterhalten beziehungsweise man müsste genau definieren, was man jeweils unter *ästhetisch* versteht. Zutreffend scheint mir indes die mit dieser Auffassung implizierte Abkehr von dem naiven Glauben, es gäbe einen unverstellten Zugang zur Welt der Dinge an sich und dieser Zugang sei der Philosophie und den exakten Wissenschaften vorbehalten. Nützlich scheinen mir ebenfalls die von Vogl vorgeschlagenen Möglichkeiten der Relationierung von Literatur und Wissen:

Literatur ist selbst eine spezifische Wissensformation, dort etwa, wo sie zum besonderen Organ und Medium von Einheiten wie Werk oder Autor geworden ist; Literatur ist Gegenstand des Wissens, dort etwa, wo sie eine bestimmte Art des Kommentierens hervorgerufen und die Möglichkeit eines eigentümlichen Sprechens über das Sprechen geschaffen hat; Literatur ist ein Funktionselement des Wissens, dort etwa, wo sie, wie in der geistesgeschichtlichen Tradition, das Feld einer schöpferischen Subjektivität auf herausragende Weise besetzt; und Literatur wird schließlich durch eine Ordnung des Wissens selbst produziert, dort

55 Ebd.

56 »Was also ist Wahrheit? Ein bewegliches Heer von Metaphern, Metonymien, Anthropomorphismen, kurz eine Summe von menschlichen Relationen, die, poetisch und rhetorisch gesteigert, übertragen, geschmückt wurden und die nach langem Gebrauch einem Volke fest, kanonisch und verbindlich dünken: die Wahrheiten sind Illusionen, von denen man vergessen hat, daß sie welche sind, Metaphern, die abgenutzt und sinnlich kraftlos geworden sind, Münzen, die ihr Bild verloren haben und nun als Metall, nicht mehr als Münzen, in Betracht kommen.« (Friedrich Nietzsche, »Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinn«, in: *Werke in sechs Bänden*, hg. v. Karl Schlechta, München 1980, Bd. 5, S. 309–322, hier S. 314.)

57 Vgl. Hayden White, *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, Baltimore 1973.

58 Vgl. Gilles Deleuze, *Foucault*, übers. v. Hermann Koczyba, Frankfurt a. M. 1987, S. 169, zitiert nach Vogl, »Einleitung«, S. 14.

59 Ebd., S. 13f.

etwa, wo ihre Sprache wie keine andere beauftragt scheint, das Uneingestehbare zu sagen, das Geheimste zu formulieren, das Unsagbare ans Licht zu holen.⁶⁰

Literatur wird von Vogl mithin in vier unterschiedliche Relationen zum Wissen gestellt: Sie ist (1) eine Wissensformation, produziert oder inkarniert also eine Art des Wissens; sie ist (2) ein Gegenstand des Wissens, das heißt, sie wird von einem für Wissen zuständigen System aus beobachtet; sie ist (3) ein Funktionselement des Wissens, das heißt, sie partizipiert an einem ihr übergeordneten Wissen als dessen ausübendes Organ; sie ist (4) das Produkt einer Wissensordnung. Dadurch erklärt sich, dass es möglich und legitim ist, in der Literatur nach Spuren und Beständen, mit Foucault gesprochen: nach diskursiven Praktiken des Wissens zu suchen. Vogls Funktionsbestimmungen berühren sich im Übrigen mit den zu Beginn der vorliegenden Untersuchung vorgeschlagenen Relationierungstypen: Wenn er Literatur als »spezifische Wissensformation« betrachtet, so entspricht dies unserem Punkt 3 (Literatur generiert Wissen); seine Auffassung von Literatur als einem »Funktionselement des Wissens« überschneidet sich zum Teil mit unserem Punkt 1 (Literatur importiert Wissen), ebenso wie sein Punkt 4 (»Literatur wird schließlich durch eine Ordnung des Wissens selbst produziert«). Die Möglichkeit einer grundlegenden Differenz beziehungsweise Nichtkompatibilität von Literatur und Wissen findet bei Vogl keine Erwähnung. Umgekehrt kommt in der von mir vorgeschlagenen Typologie die Literatur als Gegenstand des Wissens nicht vor, denn diese Möglichkeit unterscheidet Literatur nicht von anderen Gegenständen wie etwa Regenwürmern oder Neutronen und ist daher nicht spezifisch für Literatur.

3. Schlussfolgerungen

Zum Abschluss sollen nun aus dem Gesagten einige Schlussfolgerungen gezogen werden, um zu explizieren, worin die Besonderheit des Zusammenhangs von Wissen und Literatur besteht – denn dass Literatur eine bloße Verdoppelung lebensweltlichen Wissens sein sollte, wäre systemtheoretisch betrachtet wenig plausibel.

(1) Wenn das besondere Merkmal literarischer Texte darin besteht, dass sie die Aufmerksamkeit des Rezipienten auf sich selbst und auf ihre

60 Ebd., S. 15.

sprachliche Verfasstheit lenken, so bedeutet das für das in literarischen Texten enthaltene Wissen, dass dieses ebenfalls einer Codierung qua Form unterliegt und als Wissen nur zugänglich wird, wenn man diese Form mit berücksichtigt. Beispielhaft hierfür möchte ich noch einmal die oben zitierten Beiträge von Weertje Willms und Christian Kohlroß nennen. So schreibt Willms, dass es »die spezifische Darstellungsform des literarischen Textes möglich« mache, »einen Einblick in die Welt der Psychose zu erhalten, da sie die Krankheit gleichsam *von innen*« schildere. »Durch die ihr eigenen spezifischen Mittel (Fokalisierung, Erzählerstimme, Tempus, sprachliche Gestaltung) kann die Literatur die Krankheit aus der Innenperspektive schildern und so auf je unterschiedliche Weise anschaulich und begreiflich machen – durch Empathie oder durch gequältes Abgestoßenwerden.«⁶¹ Kohlroß spricht der Literatur die Funktion zu, gemeinsam mit der Philosophie und den Wissenschaften an der »Erschließung der Gründe für unseren Gebrauch von Begriffen« zu arbeiten. Dieses »Erschließen der Gründe« geschehe aber in der Literatur »nicht über das Argumentieren, logische Schließen oder Beobachten realer Sprecher [...], sondern über die Darstellung«.⁶² Die besondere Fähigkeit der Literatur bestehe, so Kohlroß, darin, dass sie durch ihre jenseits der verfügbaren Begriffe angesiedelten Darstellungen (etwa von Stolz in Jane Austens *Pride and Prejudice*) unser Wissen um die Welt und die *conditio humana* erweitern könne. Das durch literarische Darstellungen generierte Wissen verhält sich demnach komplementär zu dem begrifflichen Wissen. Es handelt sich um eine alternative Form des Wissens, welches sich nicht auf Begriffe reduzieren lässt, sondern für sich selbst steht und nur im Prozess der Rezeption des literarischen Textes – und das meint immer auch der Wahrnehmung seiner formalen Eigenschaften – zu haben ist. Man könnte auch sagen: Es ist eine emergente Form von Wissen.

(2) Literatur kann sich explizit mit epistemologischen Fragen auseinandersetzen, das heißt sie kann solche Fragen auf der Ebene des Dargestellten oder auch auf der Ebene der Darstellung (Kommentar, Reflexion, Deskription) thematisieren. Indem Literatur dies tut, kann sie solche Fragen zu Zwecken der Selbstbeschreibung nutzen; die Darstellung von Wissen beziehungsweise Wissenschaft kann in literarischen Texten als poetologische Metapher eingesetzt werden. Dies ist etwa dann der Fall, wenn wie in Julio Cortázers Roman *Rayuela* (1963) auf eine aktuelle naturwissenschaft-

61 Willms, »Wissen um Wahn und Schizophrenie«, S. 103 (Hervorh. im Text).

62 Kohlroß, »Ist Literatur ein Medium?«, S. 31.

liche Erkenntnis Bezug genommen wird – die von dem schwedischen Neurobiologen Holger Hyden gemachte Entdeckung, dass sich Denken als Abfolge chemischer Prozesse im Gehirn beschreiben lasse – und eine der Romanfiguren, der Schriftsteller Morelli, daraus den Schluss zieht, dass man angesichts dieser Erkenntnis in einem Roman nicht mehr mit herkömmlichen psychologischen Kategorien operieren könne, sondern diese durch chemische Kategorien ersetzen müsse.⁶³

(3) Indem Literatur sich durch die Thematisierung oder Darstellung epistemologischer Sachverhalte oder Modelle selbst beschreibt, erfolgt in der Moderne häufig auch eine Reflexion über die Grenzen der Systeme. In der mit Balzac beginnenden literarischen Reihe des wirklichkeitsdarstellenden Romans kommt es regelmäßig zur poetologischen Funktionalisierung wissenschaftlicher Modelle (etwa bei Flaubert, Zola, Proust, Pirandello, Svevo, Musil u. a.). Diese Selbstbeschreibung steht explizit häufig unter dem Zeichen der Rivalität zwischen Literatur und Wissenschaft.⁶⁴ Tatsächlich zeigt sich bei genauerer Hinsicht, dass die Literatur durch solches Rivalisieren mit dem fremden System Wissenschaft ihre eigenen Grenzen und damit auch die Grenzen des fremden Systems auslotet. Besonders sinnfällig wird dies in Hybridtexten wie Flauberts *Bouvard et Pécuchet*, Musils *Mann ohne Eigenschaften*, Borges' *Ficciones* oder Calvins *Palomar* – Texten, deren Gattungszugehörigkeit unklar ist und die die Entscheidung, ob sie Literatur, Wissenschaft oder etwas anderes sind, schlicht verweigern beziehungsweise dem Leser überlassen.

Wir erkennen also, dass es erst durch die Kombination von Systemtheorie (Theorie der funktionalen Ausdifferenzierung und der Nicht-Substituierbarkeit der Systeme) und Diskursanalyse (Theorie der diskursiven Dispersion des Wissens) möglich wird, die Komplexität des Verhältnisses von Literatur und Wissen zu erfassen und darzustellen. Selbstverständlich bleibt es aus einer bestimmten Perspektive nach wie vor richtig zu behaupten, dass die Literatur in der modernen Gesellschaft nicht die primäre Funktion hat, Wissen zu generieren. Andererseits bleibt festzuhalten, dass, wie Foucault und nach ihm andere gezeigt haben, das Wissen als diskursive Praxis gewissermaßen quer steht zu den offiziellen Funktionssystemen einer Gesellschaft. Seismographischer Ausdruck dieses Widerspruchs sind literarische Texte wie die oben erwähnten von Flaubert, Musil, Bor-

63 Julio Cortázar, *Rayuela*, Madrid 1987, Kap. 62, S. 376–379.

64 Vgl. hierzu Allen Thiher, *Fiction Rivals Science. The French Novel from Balzac to Proust*, Columbia/London 2001.

ges und anderen. Allerdings lässt sich der Status dieser Texte nur durch die Kombination der genannten Theorien beschreiben. Die oben ange-
stellten Überlegungen stimmen überein mit der Annahme, dass es keine
ontologische Wahrheit gibt, die man unvermittelt beobachten, erkennen
und darstellen kann – auch nicht die Wahrheit über den epistemischen
Status der Literatur. Jede Beobachtung beziehungsweise Erkenntnis ist
theorie- und beobachterabhängig. Dies wird im Eifer des Gefechts nur all-
zu leicht vergessen. Die Aufgabe der Wissenschaft besteht darin, das Ver-
gessene oder Ausgeblendete sichtbar zu machen. Dass sie dabei selbst
nicht in der Lage sein kann, absolutes Wissen zu produzieren, sollten ihre
Protagonisten nicht aus dem Auge verlieren.

Literaturhinweise

- Alighieri, Dante, *Convivio*, hg. v. Giorgio Inglese, Milano 2¹⁹⁹⁹.
- April, Robert S., »Zola's Utopian Novels. The Use of Scientific Knowledge in Litera-
ry New World Models«, in: Thomas Klinkert/Monika Neuhofer (Hg.), *Literatur,
Wissenschaft und Wissen seit der Epochenschwelle um 1800. Theorie – Epistemologie –
komparatistische Fallstudien*, Berlin/New York 2008, S. 167–189.
- Barjonet, Aurélie, »Zola, die Wissenschaft und die deutsche Literaturwissenschaft«,
in: Thomas Klinkert/Monika Neuhofer (Hg.), *Literatur, Wissenschaft und Wissen
seit der Epochenschwelle um 1800. Theorie – Epistemologie – komparatistische Fallstu-
dien*, Berlin/New York 2008, S. 191–216.
- Bunia, Remigius, *Faltungen. Fiktion, Erzählen, Medien*, Berlin 2007.
- Cortázar, Julio, *Rayuela*, Madrid 1987.
- Diderot, Denis, »Explication détaillée du système des connaissances humaines«, in:
Alain Pons (Hg.), *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des
métiers (articles choisis)*, Bd. 1, Paris 1986, S. 185–200.
- Foucault, Michel, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris
1966.
- , *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*, übers. v. Ul-
rich Köppen, Frankfurt a. M. 1971.
- , *L'archéologie du savoir*, Paris 1969.
- , *Archäologie des Wissens*, übers. v. Ulrich Köppen, Frankfurt a. M. 1973.
- Freud, Sigmund, *Der Wahn und die Träume in W. Jensens Gradiva* (1907), in: *Studien-
ausgabe*, hg. v. Alexander Mitscherlich et al., Bd. 10, Frankfurt a. M. 1969, S. 9–85.
- Genette, Gérard, *Fiction et diction*, Paris 1991.
- Goethe, Johann Wolfgang, *Die Wahlverwandtschaften*, in: *Werke. Hamburger Ausgabe
in 14 Bänden*, Bd. 6, Nachdruck: München 1982, S. 242–490.

- Grimm, Jacob und Wilhelm, »Rothkäppchen«, in: *Die Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm*. Urfassung 1812/1814. Mit einem Nachwort von Peter Dettmering, Bd. 1, Lindau o. J., S. 78–81.
- Havelock, Eric A., *Preface to Plato*, Cambridge 1963.
- , *The Literate Revolution in Greece and its Cultural Consequences*, Princeton 1982.
- Jakobson, Roman, »Linguistics and Poetics« (1960), in: ders., *Selected Writings*, hg. v. Stephen Rudy, Bd. 3: *Poetry of Grammar and Grammar of Poetry*, Den Haag/Paris/New York 1981, S. 18–51.
- Klinkert, Thomas, »Was ist Literatur?«, in: ders., *Einführung in die französische Literaturwissenschaft*, Berlin ⁵2017, S. 20–34.
- Kohlroß, Christian, »Ist Literatur ein Medium? Heinrich von Kleists *Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden* und der *Monolog* des Novalis«, in: Thomas Klinkert/Monika Neuhofer (Hg.), *Literatur, Wissenschaft und Wissen seit der Epochenschwelle um 1800*, Berlin/New York 2008, S. 19–33.
- Köppe, Tilmann, »Vom Wissen in Literatur«, in: *Zeitschrift für Germanistik*, N. F. 17/2 (2007), S. 398–410.
- Luhmann, Niklas, *Einführung in die Systemtheorie*, hg. v. Dirk Baecker, Darmstadt 2003.
- Nietzsche, Friedrich, »Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinn«, in: *Werke in sechs Bänden*, hg. v. Karl Schlechta, München 1980, Bd. 5, S. 309–322.
- Petersen, Jürgen H., *Mimesis – Imitatio – Nachahmung. Eine Geschichte der europäischen Poetik*, München 2000.
- Pethes, Nicolas, »Literatur- und Wissenschaftsgeschichte. Ein Forschungsbericht«, in: *JASL* 28/1 (2003), S. 181–231.
- Prendergast, Christopher, *The Order of Mimesis. Balzac, Stendhal, Nerval, Flaubert*, Cambridge 1986.
- Rösler, Wolfgang, »Die Entdeckung der Fiktionalität in der Antike«, in: *Poetica* 12 (1980), S. 283–319.
- Schlaffer, Heinz, *Poesie und Wissen. Die Entstehung des ästhetischen Bewußtseins und der philologischen Erkenntnis*, Frankfurt a. M. ²2005.
- Searle, John R., »Der logische Status fiktionaler Rede« (1974/75), in: Maria E. Reicher (Hg.), *Fiktion, Wahrheit, Wirklichkeit*, Paderborn 2007, S. 21–36.
- Šklovskij, Viktor, »Der Zusammenhang zwischen den Verfahren der Sujetfügung und den allgemeinen Stilverfahren« (1916), in: Jurij Striedter (Hg.), *Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa*, München ⁴1988, S. 37–121.
- , »Kunst als Verfahren« (1916), in: Jurij Striedter (Hg.), *Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa*, München ⁴1988, S. 3–35.
- Thiher, Allen, *Fiction Rivals Science. The French Novel from Balzac to Proust*, Columbia/London 2001.
- Vogl, Joseph, »Einleitung«, in: ders. (Hg.), *Poetologien des Wissens um 1800*, München 1999, S. 7–16.

II. Zur literarischen Prozessierung von Wissen

- Warning, Rainer, »Kompensatorische Bilder einer »wilden Ontologie«: Zolas *Les Rougon-Macquart*«, in: *Poetica* 22 (1990), S. 355–383; wiederabgedruckt in: ders., *Die Phantasie der Realisten*, München 1999, S. 240–268.
- , »Poetische Konterdiskursivität. Zum literaturwissenschaftlichen Umgang mit Foucault«, in: ders., *Die Phantasie der Realisten*, München 1999, S. 313–345.
- White, Hayden, *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, Baltimore 1973.
- Willms, Weertje, »Wissen um Wahn und Schizophrenie bei Nikolaj Gogol' und Georg Büchner. Vergleichende Textanalyse von *Zapiski sumassedsego* (*Aufzeichnungen eines Wahnsinnigen*) und *Lenz*«, in: Thomas Klinkert/Monika Neuhofer (Hg.), *Literatur, Wissenschaft und Wissen seit der Epochenschwelle um 1800. Theorie – Epistemologie – komparatistische Fallstudien*, Berlin/New York 2008, S. 89–109.
- Zola, Émile, *Le Roman expérimental*, Paris 1880.

Einleitung

Poetische Fiktion und Episteme stehen seit Platon bekanntlich in einem grundlegenden Gegensatz zueinander; erstere wird durch letztere delegitimiert.² Allerdings zeigt sich bei genauerer Betrachtung, dass es immer wieder zu Interferenzen zwischen Poesie und Wissen kommt. Eine diesbezüglich besonders interessante Epoche ist das Mittelalter. In dieser Zeit steht die Dichtung aus der Sicht des dominanten theologischen Diskurses unter grundlegendem Verdacht. Ein wichtiger Beleg hierfür ist Dantes Bezeichnung der Dichtung (»favole dei poeti«) als »bella menzogna«.³ In der schönen Lüge der poetischen Fiktion liegt jedoch Dante zufolge eine verborgene Wahrheit, die es mithilfe eines allegorischen Deutungsverfahrens zu entbergen gilt, und diese Wahrheit kann die Existenz von Dichtung rechtfertigen, das heißt, die Wahrheit als höhere Form von Wissen ist der Dichtung übergeordnet. Dante beruft sich hier bekanntlich auf die Lehre vom vierfachen Schriftsinn, welche es ihm ermöglicht, die poetische Fiktion mit der Heiligen Schrift vergleichbar zu machen. Diese Vergleichbar-

-
- 1 Grundlage dieses Aufsatzes ist ein Vortrag, den ich am 18.12.2006 an der Universität Freiburg i. Br. gehalten habe. Einige der bei der Diskussion meiner Thesen durch Freiburger KollegInnen formulierten Anregungen konnte ich bei der Überarbeitung berücksichtigen. Einem einjährigen, dem Zusammenhang von Repräsentation und Wissen gewidmeten Forschungsaufenthalt am FRIAS (Freiburg Institute for Advanced Studies) verdanke ich – neben vielem anderen – die Zeit für die Überarbeitung des Manuskripts. Für die Unterstützung bei der Materialbeschaffung danke ich Marion Konrad und Ursula Menne.
 - 2 Heinz Schlaffer hat in seinem Buch *Poesie und Wissen. Die Entstehung des ästhetischen Bewußtseins und der philologischen Erkenntnis*, Frankfurt a. M. ²2005 den bei Platon virulenten Konflikt zwischen der Philosophie und der Poesie als Indiz eines historischen Ablösungs- und Ausdifferenzierungsprozesses gedeutet: »Der Philosoph enterbt den Dichter, indem er ihm die Fähigkeit abspriecht, Wissen zu überliefern; das Zeugnis der Musen erkennt er nicht mehr an. Damit verliert die Poesie ihre soziale Aufgabe, Lehre und Weisheit zu sein, an die Philosophie der Gebildeten und an die Religion des Volkes.« (S. 21)
 - 3 Dante Alighieri, *Convivio*, hg. v. Giorgio Inglese, Milano ²1999, S. 84 (II, 1).

keit hat er in seiner *Commedia* unter Rekurs auf das Deutungsverfahren des vierfachen Schriftsinns großartig ausgeführt.⁴

Weniger anspruchsvoll als Dante, aber im Prinzip durchaus ähnlich legitimieren Verfasser mittelalterlicher Kurzerzählungen in den Vorreden zu ihren Texten die Tatsache, dass sie diese Texte verfasst haben, oftmals mit dem Hinweis auf das darin enthaltene beziehungsweise ihnen zugrundeliegende Wissen. So heißt es etwa im Prolog zu den *Lais* der Marie de France: »Ki Deus ad duné esciēnce / E de parler bone eloquence / Ne s'en deit taisir ne celer, / Ainz se deit voluntiers mustrer.«⁵ Das in den Texten enthaltene Wissen hat oftmals didaktisch-modellhafte Form, wie etwa zu Beginn des *Herzmære* Konrads von Würzburg deutlich wird: »er minnet iemer deste baz / swer von minnen etewaz / hoeret singen oder lesen.«⁶

Im Prolog des italienischen *Novellino*, das im Mittelpunkt der folgenden Betrachtungen stehen soll, wird ein Bibelzitat als Legitimation verwendet: »Quando lo Nostro Signore Gesù Cristo parlava umanamente con noi, in fra l'altre sue parole ne disse che dell'abondanza del cuore parla la lingua.«⁷ Die Referenzstelle der *Vulgata* lautet: »ex abundantia enim cordis os loquitur« (*Lukas*, VI, 45), was Luther wie folgt ins Deutsche überträgt: »Denn weiß das Herz voll ist, deß gehet der Mund über.« Sprechen ist also grundsätzlich erlaubt, und es gibt zwei Varianten davon: Zum einen kann und soll man sprechen, um Gott zu loben, zum anderen, um den Menschen Gutes zu tun: »per rallegrare il corpo e sovenire e sostentare.«⁸ Das auf den Menschen gerichtete Sprechen ist genauso legitim wie das Lob Gottes, vorausgesetzt es wird mit einem Höchstmaß an »onestade« (Aufrichtigkeit) und »cortesia« (höfischer Gesittung) vollzogen. Der vorliegende Text reiht sich in diese Art des Sprechens ein, und was er präsentiert, ist die »memoria d'alquanti fiori di parlare, di belle cortesie e di belli risposi e

4 Vgl. hierzu etwa Robert Hollander, *Allegory in Dante's »Commedia*«, Princeton 1969.

5 Marie de France, *Die Lais*, hg. und übers. v. Dietmar Rieger, München 1980, S. 68f. – (»Wem Gott Wissen gegeben hat und eine vorzügliche Gewandtheit im Reden, [der] darf das eine nicht verschweigen und das andere nicht verbergen, sondern soll sich bereitwillig [mit beidem] hervortun.« – Übers. leicht geändert.)

6 Konrad von Würzburg, *Daz ist daz herzmære*, in: *Novellistik des Mittelalters. Märendichtung*, hg. und übers. v. Klaus Grubmüller, Frankfurt a. M. 1996, S. 262–295, hier S. 262f. (»jeder liebt noch viel mehr, / der über die Liebe / singen oder vortragen hört«).

7 Zitiert wird nach folgender Ausgabe: *Il Novellino. Testo critico, introduzione e note*, hg. v. Guido Favati, Genova 1970, hier S. 117. (Als unser Herr Jesus Christus auf menschliche Weise zu uns sprach, da sagte er unter anderem folgenden Spruch: Aus dem Überfluss des Herzens spricht die Zunge.)

8 Ebd. (um den Leib zu erfreuen und ihn zu unterstützen und zu kräftigen).

di belle valentie, di belli donari e di belli amori, secondo che per lo tempo passato hanno fatto già molti.«⁹ Dies wiederum soll andere zur Nachahmung anregen: »E, chi avrà cuore nobile ed intelligenza sottile, sì li potrà simigliare per lo tempo che verrà per innanzi et argomentare e dire e raccontare (in quelle parti dove avranno luogo), a prode et a piacere di coloro che non sanno e desiderano di sapere.«¹⁰ Das Erzählen von Geschichten richtet sich also an diejenigen, die wissbegierig sind und etwas lernen wollen (»coloro che non sanno e desiderano di sapere«) – wobei die im *Novellino* erzählten Geschichten anderen, mit besonderer Sensibilität und Intelligenz Begabten (»chi avrà cuore nobile ed intelligenza sottile«) als narratives Modell zur Nachahmung dienen sollen, auf dass sie den Wissbegierigen entsprechende Geschichten erzählen können. Wer aber Wissenswertes erzählen will, muss selbst durch das Lesen von Erzählungen etwas gelernt haben. Insofern ermöglichen solche Erzählungen – entsprechend ihrem doppelten Adressatenbezug, den Luisa Mulas¹¹ herausgearbeitet hat – eine doppelte Wissensvermittlung: auf der Ebene ihres Inhalts (*histoire*) und auf der Ebene ihrer rhetorisch-diskursiven Verfasstheit (*discours*). Mit anderen Worten: Ihre Leser lernen etwas auf der Ebene der Semantik und sie lernen etwas auf der Ebene der Pragmatik, das heißt, die Texte vermitteln ihnen ein praktisches Wissen und rhetorische Fertigkeiten, mit deren Hilfe sie am Ende selbst Texte erzeugen können.

Auf welche Weise aber wird in den Novellen des *Novellino* Wissen vermittelt? Die Sammlung, deren handschriftliche Überlieferung äußerst kompliziert ist, entstand vermutlich zwischen 1281 und 1300 und umfasst

-
- 9 Ebd., S. 118 (die Erinnerung an einige vorbildliche Beispiele von Rede, von feinen Umgangsformen und gelungenen Antworten und vortrefflicher Tapferkeit, von schönen Gaben und schönen Liebesgeschichten, so wie sie in der Vergangenheit von vielen berichtet worden sind).
- 10 Ebd., S. 118f. (Und wer von edlem Herzen und feiner Gewitztheit ist, der kann sich künftig ähnliche Geschichten ausdenken und sie [an passender Stelle] zum Nutzen und zur Unterhaltung derjenigen, die unwissend, aber wissbegierig sind, mit Überzeugungskraft sagen und erzählen.)
- 11 Luisa Mulas, *Lettura del Novellino*, Roma 1984, S. 40. Mulas unterscheidet zwei Typen von Adressaten: einen »destinatario di primo grado, di cuore gentile e di sottile intelligenza« (Empfänger ersten Grades, von edlem Herzen und subtiler Intelligenz) und einen »destinatario di secondo grado, (coloro che non sanno)« (Empfänger zweiten Grades, [jene, die nicht wissen]). Die Adressaten zweiten Grades bedürfen, so Mulas, der Vermittlungsleistung der Adressaten ersten Grades, um von der im Text enthaltenen Belehrung profitieren zu können.

te ursprünglich wahrscheinlich um die 130 Novellen.¹² Der von Carlo Gualteruzzi in Bologna herausgegebene Erstdruck datiert aus dem Jahr 1525. Er trägt den Titel *Le ciento novelle antike*. Dass die Anzahl der Novellen (*cum grano salis*, denn Gualteruzzi zählt den Prolog mit) mit denen des *Decameron* (um 1350) übereinstimmt, ist kein Indiz dafür, dass der *Novellino* Boccaccio als Strukturmuster gedient hat, sondern zeigt umgekehrt die musterbildende Wirkung des berühmteren Textes, unter dessen Einfluss man offenbar die ältere Textsammlung im Laufe der Überlieferung reorganisiert hat. Daraus erklärt es sich auch, dass man die ältere Sammlung lange Zeit als negative Kontrastfolie zu Boccaccios *Decameron* betrachtet hat: als typisch mittelalterliche Exempelsammlung im Gegensatz zu Boccaccios die Neuzeit einleitendem, psychologisch und rhetorisch höchst ausgefeiltem Novellenzyklus.¹³

In den letzten Jahrzehnten hat die Forschung indes mehr den Eigenwert des *Novellino* herausgearbeitet.¹⁴ Wichtig ist hier etwa die »Lösung der Geschichten aus ihren Beweiskontexten« und ihre »Versetzung in eine

12 Zur komplexen Geschichte der Textüberlieferung vgl. die gut lesbare Darstellung bei Angelo Monteverdi, »Che cos'è il *Novellino*?«, in: ders., *Studi e saggi sulla letteratura italiana dei primi secoli*, Milano/Napoli 1954, S. 125–165, hier S. 127–134. Zur Datierung vgl. ebd., S. 142f. S. auch die Zusammenfassung des Forschungsstandes zur Textüberlieferung bei Luisa Mulas, *Lettura del Novellino*, S. 9–36.

13 Vgl. etwa Hans-Jörg Neuschäfer, *Boccaccio und der Beginn der Novelle. Strukturen der Kurzerzählung auf der Schwelle zwischen Mittelalter und Neuzeit*, München 1969, Kap. I, S. 12–32, wo anhand der in beiden Sammlungen enthaltenen Ring-Novelle der Gegensatz zwischen Einpoligkeit und Doppelpoligkeit der Figuren herausgearbeitet wird.

14 Eine recht frühe Kritik an der Gepflogenheit, den *Novellino* mit der Elle des *Decameron* zu messen, findet sich bei Salvatore Battaglia, »Premessa per una valutazione del *Novellino*«, in: *Filologia romanza* 2 (1955), S. 259–286, wo es etwa heißt: »E non c'è dubbio che il *Novellino* ha sempre subito il confronto col *Decameron* e ha dovuto sostenere la funzione delle origini, dei primi passi o anelli d'una evoluzione che è d'obbligo commisurare coll'arte del Boccaccio. Ma il *Novellino* è anzitutto se stesso: ha la sua propria genesi, e vive del suo ambiente, e sorge da un particolare tipo di cultura e appaga una sua forma di civiltà letteraria.« (S. 271 – Und es besteht kein Zweifel daran, dass der *Novellino* immer die Konfrontation mit dem *Decameron* hat aushalten müssen und ihm die Rolle der Ursprünge, der ersten Schritte oder Ringe einer Evolution, die an der Kunst des Boccaccio zu messen unumgänglich war, zugeschrieben wurde. Aber der *Novellino* ist in erster Linie er selbst: Er hat seine eigene Genese, lebt von seiner eigenen Umgebung, entsteht aus einer bestimmten Art von Kultur und erfüllt die Bedürfnisse einer bestimmten Form der literarischen Zivilisation.) Auch Hermann H. Wetzel, *Die romanische Novelle bis Cervantes*, Stuttgart 1977, S. 78–80, weist darauf hin, dass die Situierung des *Novellino* vor der Folie des *Decameron* (mit dem darin vorherrschenden Typus der Schwanknovelle beziehungsweise des narrativ ausgestalteten *motto*) einen historisch angemessenen Blick auf die ältere Sammlung lange Zeit verhindert habe.

offene Struktur, in der sich beliebige Sinnpotentiale entfalten können«. ¹⁵ Ich würde nun nicht so weit gehen zu behaupten, dass sich im *Novellino* beliebige Sinnpotentiale entfalten können. Allerdings liegt in der Anordnung und wechselseitigen Erhellung der Novellen ein bisher noch kaum erkanntes Sinn- und Wissenspotential, wie ich im Folgenden zeigen möchte. Der Lerneffekt, so meine These, resultiert aus der Dispositio der einzelnen Geschichten, aus ihrer Anordnung zu einer Sammlung, welche nicht beliebig ist. Betrachten wir exemplarisch die ersten Novellen der Sammlung, in denen es durchweg um Wissen, Weisheit und Urteilsfähigkeit geht. ¹⁶

-
- 15 Klaus Grubmüller, *Die Ordnung, der Witz und das Chaos*, Tübingen 2006, S. 250, im zusammenfassenden Bezug auf die *Novellino*-Forschung. Den in der germanistischen (und zum Teil auch in der romanistischen) Mediävistik erarbeiteten Stand der Novellenforschung unter besonderer Berücksichtigung der kulturwissenschaftlichen Perspektive erörtert kenntnisreich Timo Reuvekamp-Felber, »Einleitung: Mittelalterliche Novellistik im kulturwissenschaftlichen Kontext. Forschungsstand und Perspektiven der Germanistik«, in: *Zeitschrift für deutsche Philologie*, Beiheft 13: *Mittelalterliche Novellistik im europäischen Kontext*, hg. v. Mark Chinca/Timo Reuvekamp-Felber/Christopher Young, Berlin 2006, S. XI–XXXII.
- 16 Laut Guido Favati in *Il Novellino. Testo critico, introduzione e note*, S. 30ff. (dessen Zählung mit der ersten Novelle beginnt, während in anderen Textausgaben der Prolog mitgezählt wird) sind die Novellen des *Novellino* wie bei Boccaccio zu aufeinander bezogenen, je 10 Texte umfassenden Gruppen angeordnet. Diese These wurde von der Forschung allerdings mit guten Gründen infrage gestellt, insbesondere von Cesare Segre, »Sull'ordine delle novelle nel *Novellino*«, in: Gianfranco Contini (Hg.), *Dal Medioevo al Petrarca*, Firenze 1983, S. 129–139. Segre hält die von Favati gewählte Reihenfolge der Novellen für unplausibel, da sie sich in keinem der überlieferten Textzeugnisse nachweisen lasse. In seiner Ausgabe des *Novellino* hat Segre die Reihenfolge der *editio princeps* von Gualteruzzi gewählt (Cesare Segre/Mario Marti (Hg.), *La prosa del Duecento*, Milano/Napoli 1959, S. 793–881). Die Reihenfolge der hier zu diskutierenden Novellen ist allerdings bei Segre und Favati identisch, weshalb für unsere Zwecke auf Favatis Ausgabe zurückgegriffen werden kann. Immerhin erkennt auch Segre in der Anordnung der Novellen eine bestimmte Ordnung (»alcuni blocchi tematici abbastanza compatti«): »Le prime novelle celebrano, coerentemente al piano generale, esempi di saggezza, dappriincipio solenni e nobilmente inscenati (II, III, IV, V, VI, VII, VIII), poi più moderatamente sottili e spiritosi (IX, X); un secondo ciclo si potrebbe intitolare alla magnanimità (le »belle valentie« e i »belli donari«): liberalità, generosità, giustizia (XII, XV, XVI, XVII, XVIII, XIX, XX, XXV).« (*La prosa del Duecento*, S. 794 – Die ersten Novellen feiern in Übereinstimmung mit dem allgemeinen Plan Exempel von Weisheit in zunächst feierlich-adliger Inszenierung [II, III, IV, V, VI, VII, VIII], sodann auf moderne Art subtil und geistreich [IX, X]; einen zweiten Zyklus könnte man den der Großzügigkeit nennen [die »vortreffliche Tapferkeit« und die »schönen Gaben«]: Freigebigkeit, Großzügigkeit, Gerechtigkeit [XII, XV, XVI, XVII, XVIII, XIX, XX, XXV].) Auch János Riesz unterscheidet diverse »thematische Komplexe« im *Novellino* (aristokratische Tugenden vs. Händlermentalität; Krieg und Frieden; Liebe und Sexualität; Recht und Gerechtigkeit;

1. *Misura* als Strukturmuster oder die wechselseitige Erhellung der Novellen I und II des *Novellino*

In der Novelle I¹⁷ sendet Presto Giovanni, »nobilissimo signore indiano«,¹⁸ drei wertvolle Edelsteine an Kaiser Friedrich II. Sein Ziel ist es herauszufinden, »se lo 'mperadore fosse savio in parlare et in opere«. ¹⁹ Es handelt sich also um eine Weisheitsprobe. Presto Giovanni lässt den Kaiser durch seine Gesandten bei der Übergabe der Edelsteine fragen, »qual'è la migliore cosa del mondo«, ²⁰ Der Kaiser nimmt die Edelsteine entgegen, lobt ihre Schönheit, erkundigt sich aber nicht weiter nach ihnen. Als beste Sache der Welt bezeichnet er die »misura«, die Mäßigkeit. Aus der Reaktion des Kaisers schließt Presto Giovanni, dass dieser zwar sehr weise in seiner Rede sei, nicht aber in seinen Taten, denn er habe sich nicht nach den Wirkungen der Edelsteine erkundigt. Er hat die Weisheitsprobe also nicht

christliche Tugenden und der Trost der Philosophie); vgl. sein Nachwort in der von ihm herausgegebenen zweisprachigen *Novellino*-Ausgabe (*Il Novellino. Das Buch der hundert alten Novellen*, hg. und übers. v. János Riesz, Stuttgart 1988, S. 307–342, hier S. 317–323). Eine andere Dimension des im *Novellino* enthaltenen Wissens untersucht Alfonso Paoella, *R retorica e racconto. Argomentazione e finzione nel »Novellino«*, Napoli 1987. Anhand der 25 Novellen mit im weitesten Sinne »juristischer« Thematik, die er zwischen mittelalterlichem Exempler und moderner Novelle im Sinne Boccaccios situiert, untersucht Paoella die Zusammenhänge zwischen Rhetorik, Literatur und Jurisprudenz.

17 Zur Anordnung der Novellen in den verschiedenen Manuskripten beziehungsweise Buchausgaben vgl. die Synopse in Guido Favatis Einleitung zu der von ihm besorgten kritischen Ausgabe, S. 41–44. Daraus geht hervor, dass die ersten sechs Novellen, um die es mir im Folgenden gehen soll, dort, wo sie überliefert sind, mit einer Ausnahme stets in der gleichen Reihenfolge erscheinen, und zwar folgendermaßen: Die 1525 gedruckte Ausgabe von Gualteruzzi (Gz) enthält den Prolog und die Novellen in der Reihenfolge I bis VI, ebenso wie die 1523 im Auftrag von Bembo kopierte Handschrift 3214 der Biblioteca Apostolica Vaticana (V). Die aus dem späten 13. oder frühen 14. Jahrhundert stammende Handschrift Panciatichiano-Palatino 32 aus der Florentiner Nationalbibliothek (P¹) enthält den Prolog und die Novellen in der Reihenfolge I, II, III, LX, IV, V, VI. Die Handschriften Palatino 566 aus der Florentiner Nationalbibliothek (A), erste Hälfte des 14. Jahrhunderts, und II, III, 343, ebenfalls aus der Florentiner Nationalbibliothek (S), spätes 14. oder frühes 15. Jahrhundert, beginnen mit den Novellen V und VI. Nimmt man die Novelle LX der Handschrift P¹ aus, so kann man festhalten, dass in allen überlieferten Textzeugnissen, sofern sie überhaupt die Novellen I bis VI oder wenigstens einen Teil der Serie enthalten, die zu Beginn des 16. Jahrhunderts offenbar fest etablierte Reihenfolge der ersten Novellen vorhanden ist. Hinsichtlich der Nummerierung der Novellen ist anzumerken, dass Favati im Gegensatz etwa zu Segre den Prolog nicht mitzählt, sodass seine Novelle I der zweiten Novelle bei Segre entspricht.

18 (ein sehr edler indischer Herrscher).

19 *Novellino*, S. 121 (ob der Kaiser in Worten und Taten gleichermaßen weise sei).

20 Ebd. (welches die beste Sache der Welt sei).

vollständig bestanden. Daraufhin schickt Giovanni einen Juwelier zum Kaiser mit dem Auftrag, die Steine zurückzubringen. Der Juwelier gelangt zum Kaiser und lässt sich von ihm die drei geschenkten Edelsteine zeigen, um sie zu schätzen. Der erste Stein, so sagt er, sei soviel wert wie die herrlichste seiner Städte, der zweite soviel wie die mächtigste seiner Provinzen. Der dritte aber sei mehr wert als sein gesamtes Reich. Nachdem er den Kaiser dergestalt belehrt hat, lässt ihn die magische Kraft eines der drei Steine unsichtbar werden, sodass er dieselben seinem Auftraggeber zurückbringen kann.

Die Novelle II erzählt von einem griechischen König, in dessen Gefängnis ein Mann eingekerkert ist, der für seine Weisheit berühmt ist. Eines Tages erhält der König ein Pferd geschenkt und will wissen, von welcher Qualität dieses Pferd sei. Er befragt den Weisen im Gefängnis und erhält zur Antwort, dass das Pferd mit Eselsmilch genährt worden sei. Die Antwort erweist sich als korrekt. Zur Belohnung gibt der König dem Gefangenen täglich ein halbes Brot. Sodann lässt er den Weisen den Wert seiner Edelsteine schätzen. Der Weise erkennt, dass der Lieblingsstein des Königs einen Wurm hat. Fortan erhält der Gefangene täglich ein ganzes Brot. Schließlich fragt ihn der König, der Zweifel daran hegt, ob er ein legitimes Kind sei, nach seiner Herkunft. Der Weise sagt ihm, dass er in Wahrheit nicht der Sohn eines Königs, sondern der eines Bäckers sei. Auch diese Auskunft erweist sich, wie der König auf Nachfrage von seiner Mutter erfährt, als zutreffend. Voller Erstaunen befragt der König seinen Gefangenen nach der Quelle seines Wissens. Dieser erklärt ihm, dass er »per proprio senno naturale«²¹ erkannt habe, dass das Pferd mit Eselsmilch genährt worden sei, denn es habe unnatürlicherweise hängende Ohren gehabt. Ebenso habe er an der unnatürlichen Wärme des Edelsteins erkannt, dass sich in diesem ein Wurm befinde. Die wahre Herkunft des Königs habe er schließlich daran erkannt, dass dieser ihn für seine so wertvollen Auskünfte lediglich mit Brot belohnt habe: »ché se voi foste suto figliuolo di re, vi sarebbe paruto poco di donarmi una nobile città, onde a vostra natura parve assai di meritarmi di pane, sì come vostro padre faceva.«²² Beschämt entlässt der König den weisen Gefangenen und belohnt ihn reichlich.

21 Ebd., S. 128 (durch eigenen natürlichen Verstand).

22 Ebd., S. 129. (Wärt Ihr nämlich der Sohn eines Königs gewesen, wäre es Euch gering vorgekommen, mir eine Stadt zu schenken; während es Euch Eurer Natur gemäß als genügend erschien, mich mit Brot zu beschenken, so wie es Euer Vater zu tun pflegte.)

Hält man die beiden Novellen gegeneinander, so erkennt man, dass sie sich wechselseitig erhellen. In der Novelle I befinden sich einige signifikante Leerstellen. Es bleibt unklar, weshalb Kaiser Friedrich nicht nach der Wirkkraft der Edelsteine fragt. Ebenso unklar bleibt, warum es ein Ausdruck von Weisheit gewesen wäre, wenn er danach gefragt hätte. Ebenso wenig erfährt der Leser etwas über die Reaktion des Kaisers, nachdem er von dem Juwelier belehrt und der ihm geschenkten Edelsteine beraubt worden ist. Vor allem bleibt völlig offen, was die Edelsteinhandlung mit der »misura« zu tun hat, welche dem Kaiser zufolge die wertvollste Sache der Welt sein soll. Es ist zu erwarten, dass solche Leerstellen in grundlegender Weise zur Bedeutungskonstitution der Novelle beitragen. Inwiefern dies der Fall ist, wird jedoch erst im Blick auf die folgende Novelle erkennbar. Hier haben wir es ebenfalls mit einer Weisheitsprobe zu tun. Diese Ähnlichkeit macht es plausibel, die beiden Texte aufeinander zu beziehen. Während jedoch in der vorigen Novelle der Kaiser von einem anderen Herrscher auf die Probe gestellt wird, ist es diesmal ein Gefangener, der von seinem König geprüft wird. Es liegt also ein Hierarchiegefälle vor. Der Gefangene besteht – im Gegensatz zum Kaiser – die Weisheitsprobe in allen ihren Teilen mit Bravour. Der hierarchisch Unterlegene erweist sich als überlegen, und zwar sowohl kontrastiv zur ersten Novelle (Gefangener/Kaiser Friedrich) als auch textintern (Gefangener/König). Wie die erste Novelle, so endet auch die zweite mit einer Belehrung, einer Lektion; in beiden Fällen wird die Lektion dem Herrscher erteilt. Auch dies ist wiederum eine wichtige Strukturparallele. Während nun aber, wie schon erwähnt, die Reaktion des Kaisers ausgeblendet wird, zeigt der König Reue und ändert prompt sein bisheriges Verhalten: »Allora il Re riconobbe la viltà sua e trasselo di pregione e donolli molto nobilmente.«²³ Die »viltà« des Königs ist indes nichts anderes als unstandesgemäßes Verhalten: Er hat nicht wie ein König, sondern wie ein Bäcker gehandelt. Damit bildet er ein Paradigma mit dem von einer Eselin aufgezogenen Pferd und dem wurmstichigen Edelstein. In all diesen Fällen stimmt etwas nicht, liegt eine Diskrepanz vor, ist die »misura«, das rechte Maß, nicht eingehalten worden. In Brunetto Latinis *Livres dou Tresor* (1267) wird die »mesure« wie folgt definiert: »Mesure est une vertus ki tous nos aornemens, et tos nos movemens et tous nos afferes, fait estre sans defaute et sans outrage.

23 Ebd. (Da erkannte der König die Gemeinheit seines Verhaltens und entließ ihn aus dem Gefängnis und beschenkte ihn reichhaltig.)

Orasces dist, en toutes choses est certaine mesure et certaines enseignes, si ke li drois ne puet faire ne plus ne moins.« (Kap. LXXIII)²⁴

Weisheit liegt also darin, das richtige Maß zu erkennen. Es wird nun klar, wie die beiden Novellen zusammenhängen: Sie verhalten sich zueinander wie abstrakter Begriff und konkrete Anwendung, wie Theorie und Praxis. Kaiser Friedrich – von dem es heißt, er sei »molto savio in parole, ma non in fatti«²⁵ – weiß zwar, dass die »misura« die beste, die wertvollste und wichtigste Sache der Welt ist, er versteht es aber nicht, dieses abstrakte Wissen praktisch umzusetzen, denn er erkennt offenbar nicht die Besonderheit der ihm geschenkten Edelsteine. Daher verliert er diese Steine wieder, welche zusammen wertvoller sind als sein gesamtes Reich. Der Gefangene des griechischen Königs dagegen verfügt zwar nicht über den Begriff der »misura«, doch ist er in der Lage, als praktischer Semiotiker der »natura« das fehlende rechte Maß zu erkennen und sich damit letztlich aus seiner Notlage zu befreien.²⁶ Weisheit ist also kein abstraktes Wissen, sondern die Fähigkeit, gestellte Probleme durch Beobachtung und Schlussfolgerungen zu lösen – unter der Voraussetzung einer Kenntnis des rechten Maßes. (Die praktische Umsetzbarkeit ist ja analog hierzu das Hauptziel des *Novellino* selbst, welcher die Gewitzten unter seinen Lesern modellhaft zum Verfassen von Texten anleiten möchte.) Und diesbezüglich spielt es auch keine Rolle, ob man Herrscher oder Beherrscher ist, das heißt, die Kenntnis des rechten Maßes überwiegt das Kriterium der hierarchischen Zugehörigkeit. Damit aber erweist sich in letzter Konsequenz die irdische Gesellschaftsordnung als kontingent gegenüber der naturgemäßen Ordnung des rechten Maßes. Mit anderen Worten: Es gibt eine natürliche Ordnung, die den Gesetzen der »misura« gehorcht. Der

24 Brunetto Latini, *Li Livres dou Tresor*, hg. v. Francis J. Carmody, Reprint: Genève 1975, S. 250. (Mäßigung ist eine Tugend, die all unseren Schmuck und all unsere Bewegungen und all unsere Angelegenheiten ohne Makel und ohne Überhebung sein lässt. Horaz sagt, in allen Dingen sei ein gewisses Maß und ein gewisses Merkmal, dergestalt, dass das Rechte weder mehr noch weniger sein könne.)

25 *Novellino*, S. 122 (sehr weise in seiner Rede, aber nicht in seinem Handeln).

26 Carlo Ginzburg, »Spurensicherung. Der Jäger entziffert die Fährte, Sherlock Holmes nimmt die Lupe, Freud liest Morelli – die Wissenschaft auf der Suche nach sich selbst«, in: ders., *Spurensicherungen*, übers. v. Gisela Bonz, Berlin 1983, S. 61–96, hier S. 69, spricht von dem (mit der Handlung der Novelle II verwandten) Märchen von den drei Brüdern, denen es gelingt, »das Aussehen eines Tieres, das sie nie gesehen haben, mit Hilfe kleinster Indizien [zu] rekonstruieren«. In diesem in zahlreichen literarischen Texten, etwa auch in Voltaires *Zadig*, aufgegriffenen Märchen manifestierte sich, so Ginzburg, die grundlegende menschliche Fähigkeit des Spurensesens als einer elementaren und überlebenswichtigen semiotischen Fähigkeit.

Mensch besitzt im Prinzip die Fähigkeit, diese Ordnung zu erkennen. Allerdings gibt es immer wieder Abweichungen von diesem Gesetz. Somit ist die eigentlich gottgegebene, unverrückbare Ordnung eine gefährdete Ordnung. Beide Erkenntnisse gehören zu dem Wissen, welches im *Novellino* vermittelt wird. Dass beides, die Ordnung und ihre prinzipielle Gefährdung, für ein Erzählwerk notwendig ist, liegt im Übrigen daran, dass narrative Texte, welche sich darin erschöpften, eine gegebene Ordnung bloß zu bestätigen, ereignis- beziehungsweise sujetlos und somit langweilig wären.²⁷

2. Die Automatisierung des Strukturmusters in den Novellen III und IV

Wie wichtig die Kenntnis des rechten Maßes im *Novellino* ist, zeigt sich in den folgenden Novellen. In der Novelle III trifft ein aus der Gefangenschaft geflohener Ritter, der unterwegs zu Alexander dem Großen ist, um sich von ihm für seine Heimreise gebührend ausstatten zu lassen, auf einen »giullare«, einen Spielmann, der ihm ein Tauschgeschäft vorschlägt. Er werde den Ritter jetzt sofort angemessen ausstatten, und als Gegenleistung dafür solle der Ritter ihm nachher das überlassen, was der für seine Freigebigkeit berühmte Alexander ihm schenken werde. Als Alexander, der eben die Stadt Gaza eingenommen hat, diese dem ihn um Unterstützung bittenden Ritter schenken will, lehnt er das Geschenk ab und begnügt sich mit 2000 Silbermark, die er dem Spielmann gibt. Dieser glaubt sich um die Stadt betrogen und beschwert sich bei Alexander. Mit folgenden Worten verteidigt sich der Ritter: »Ragionevole signore, que' che-mmi domanda è giuolare, et in cuore di giuolare non puote discendere signoria di cittade. Il suo pensiero fu d'argento e d'oro, e la sua intenzione fu tale, et io ho pienamente fornita la sua intenzione: [...] – Alexandro e 'suoi baroni prosciolsero il cavaliere, e comendarlo di grande sapienzia.«²⁸ Die »grande sapienzia« des Ritters beruht also auf der perfekten Angemessen-

27 Jurij M. Lotman, *Die Struktur literarischer Texte*, aus dem Russischen übers. v. Rolf Dietrich Keil, München 1972, S. 336ff.

28 *Novellino*, S. 133. (Vernünftiger Herr, der, welcher hier Ansprüche gegen mich erhebt, ist ein Spielmann, und in das Herz eines Spielmanns passt nicht die Herrschaft über eine Stadt. Sein Sinn trachtete nach Silber und Gold, und dies zu erlangen war seine Absicht, und diese habe ich voll und ganz erfüllt: [...] – Alexander und seine Barone ließen den Ritter frei und lobten seine große Weisheit.)

heit seines Verhaltens, auf der Korrespondenz zwischen Erwartung (»intenzione«) und Erfüllung, es ist ihm gelungen, das rechte Maß zu finden.

Auch in der Novelle IV finden wir ein Beispiel von Angemessenheit des Verhaltens: Ein ägyptischer König lässt seinen Sohn mit solcher Konsequenz zum Thronfolger ausbilden, dass er mit 15 Jahren »non avea veduto niuna fanciullezza«. ²⁹ Als er zufällig eines Tages andere Kinder beim Spielen beobachtet, läuft er, anstatt sich den Verpflichtungen eines Thronfolgers zu widmen, sofort zu ihnen hin, um mitzuspielen. Zahlreiche Gelehrte untersuchen den Fall und finden ingeniöse, aber widersprüchliche Erklärungen: »Alcuno de' savi riputava movimento d'omori; alcuno, fievo-lezza d'animo; chi dicea infirmità di celabro: chi dicea una e chi un'altra, secondo le diversità di loro scienze.« ³⁰ Ein Philosoph schließlich fragt danach, wie der Junge aufgewachsen sei, und er erfährt, dass er immer nur von gelehrten und alten Männern umgeben gewesen sei. Nun hat der Fragende die Erklärung für das Verhalten des Thronfolgers gefunden: »Non vi maravigliate se lla natura domanda ciò ch'ella ha perduto. Ragionevole cosa è bamboleggiare in giovanezza, ed in vecchiezza pensare.« ³¹ Hier geht es also um altersangemessenes Verhalten, welches im Rekurs auf die Natur und die Vernunft begründet wird. Dieses altersangemessene Verhalten thematisiert auch der schon genannte Brunetto Latini im »mesure«-Kapitel seines *Livres dou Tresor*. Es handelt sich also um ein topisches Beispiel für »misura«.

3. Narrative Kontingenz oder die Deautomatisierung des *misura*-Musters in den Novellen V und VI

Trotz dieser Logik der »misura« ist es zweifelhaft, ob im *Novellino* tatsächlich, wie häufig behauptet wurde und wie es ja auch angesichts der dominanten Rolle der zur Kardinaltugend der »temperantia« gehörenden »misura« erwartbar wäre, ein geschlossenes »mittelalterliches« Weltbild vermittelt wird. Um sich davon zu überzeugen, genügt es, die Novellen V

29 Ebd., S. 134 (noch niemals etwas Kindgerechtes erlebt hatte).

30 Ebd., S. 135. (Einer der Gelehrten machte die Körpersäfte verantwortlich; ein anderer eine Gemütsschwäche; dieser erkannte eine Geisteskrankheit: der eine sagte dies und der andere jenes, je nachdem, welche Wissenschaft er vertrat.)

31 Ebd. (Wundert Euch nicht, wenn die Natur zurückverlangt, was ihr vorenthalten wurde: Vernünftig ist es, sich in der Jugend kindlich zu benehmen, und im Alter ernsthaft nachzudenken.)

und VI zu betrachten. Die Novelle V erzählt vom biblischen König David, den die Güte Gottes vom Hirten zum Herrscher gemacht hat, der aber den Zorn Gottes auf sich zieht, als er wissen möchte, wie groß die Zahl seiner Untertanen ist, und zu diesem Zweck eine Volkszählung vornehmen lässt. Um ihn für seine »vana gloria«, die ja wiederum ein Abweichen vom Gebot der »misura« darstellt, zu bestrafen, sendet Gott ihm einen Engel, der ihm als Alternativen anbietet, entweder drei Jahre in der Hölle zu verbringen oder drei Monate in die Hände seiner Feinde zu fallen oder aber von Gottes eigener Hand bestraft zu werden. David begibt sich in die Hände Gottes, der ihn »secondo la colpa« dadurch bestraft, dass er den Großteil seiner Untertanen tötet. »[...] così li scemò e appiccioìò il novero«. ³² Das ist ein Beispiel des auch in Dantes Hölle obwaltenden »contrappasso«, der konformen Vergeltung, und somit ein Zeichen für die göttliche Gerechtigkeit. Die strafende Gerechtigkeit ist aber nicht das letzte Wort in dieser Novelle. Eines Tages nämlich begegnet David dem Engel, der gerade wieder dabei ist, mit dem Schwert Menschen zu töten. David fleht den Engel an, er möge nicht Unschuldige töten, sondern ihn, den Schuldigen. »Allora, per la dibonarità di questa parola, Dio perdonò al popolo, e rimase l'uccisione.« ³³

Wir finden also folgendes erzähllogisches Schema: Schuld – Strafe – Bewährung – Vergebung. Das entspräche dem Prinzip einer allumfassenden göttlich-providentiellen Weltordnung und wäre nicht weiter kommentierenswert, wäre da nicht die Begründung der Vergebung, welche ja auf einer Unterscheidung zwischen schuldig und unschuldig beruht. Nimmt man diese Unterscheidung ernst – und der Text legt dies nahe, indem er explizit von der »dibonarità« (von afz. *debonaire*) von Davids Äußerung spricht –, dann muss man doch die Frage stellen, weshalb Gott Unschuldige für Davids Vergehen tötet. Ist Gott etwa ungerecht? Hat er selbst gegen das Prinzip der »misura« verstoßen? Warum hat er David nicht direkt bestraft? Warum hat er ihm überhaupt drei Alternativen der Bestrafung angeboten? Darauf gibt der Text keine Antwort, und dies ist umso auffälliger, als in der betreffenden Bibelstelle 1 *Chronik* 21, 15 gesagt wird, dass Gott Reue über sein Vernichtungswerk empfindet – er hat dem Volk Israel die Pest gesendet – und dem Engel von sich aus Einhalt gebietet. Es

32 Ebd., S. 137 (so zog er sich durch seinen Wunsch einer Volkszählung großen Schaden zu).

33 Ebd. (Da verzieh Gott aufgrund der Gutmütigkeit dieser Äußerung dem Volk und beendete das Töten.)

liegt also im *Novellino* an dieser Stelle erneut eine signifikante Leerstelle vor, die den Leser wiederum zwingt, auf andere Novellen zu blicken.

Die Novelle VI bildet ein kontrastives Seitenstück zur Novelle V. Sie beginnt folgendermaßen:

Leggesi di Salamone che fece un altro dispiacere a Dio, onde cadde in sentenza di perdere lo reame suo. L'angelo li parlò e disse così: »Salamone, per la tua colpa tu se' degno di perdere lo reame; ma così ti manda lo nostro Signore a dire: che, per li meriti della bontà di tuo padre, elli no 'l ti torrà al tuo tempo; ma, per colpa tua, egli lo torrà al figliolto. [...]«³⁴

Von Salomon liest man, dass auch er Gott missfiel, weshalb er dazu verurteilt wurde, sein Reich zu verlieren. Der Engel sprach zu ihm und sagte: »Salomon, aufgrund deiner Schuld hast du es verdient, dein Reich zu verlieren; aber Gott der Herr lässt dir Folgendes sagen: aufgrund der Verdienste deines Vaters lässt er dir dein Reich zu deinen Lebzeiten; aber aufgrund deiner Schuld wird er es deinem Sohn wegnehmen. [...]«

Salomon ist der Sohn von König David, das heißt wenn der Text von »altro dispiacere« spricht, dann liegt hier ein expliziter Rückverweis auf die vorige Novelle und die »vana gloria« von David vor. Erneut hat ein biblischer König sich schuldig gegenüber seinem Gott gemacht, sodass Gott ihm seinen Engel sendet, der ihm mitteilt, dass er bestraft werden soll. Allerdings wird hier im Gegensatz zur Novelle V nicht mitgeteilt, worin die Schuld des Königs besteht. Die Strafe trifft auch hier nicht den Schuldigen selbst, sondern seine Nachkommen. Wie in der vorigen Novelle erfolgt die Strafe also indirekt: Einmal richtet sie sich gegen das unschuldige Volk des Königs, das andere Mal gegen dessen unschuldige Nachkommen. Ist dieser Gott also grundsätzlich ungerecht und bestraft Unschuldige? Eine weitere Verkomplizierung entsteht dadurch, dass Salomon selbst verschont bleibt aufgrund der »bontà« seines Vaters David, von dem wir aber in der vorigen Novelle immerhin erfahren haben, dass auch er sich an seinem Gott versündigt habe. Außerdem heißt es über Salomon, dass er »studiosamente lavorò sotto 'l sole: con ingegno di sua grandissima sapienzia fece grandissimo e nobile regno«. ³⁵ Wir haben also folgende, völlig widersprüchliche Sachlage: Salomon, von dem wir wissen, dass er ein großer und weiser König war, wird aufgrund eines im Text nicht explizit genannten Vergehens von Gott bestraft, wobei die Strafe allerdings

34 Ebd., S. 138.

35 Ebd., S. 139 (strebsam unter der Sonne wirkte: kraft seiner außerordentlichen Weisheit war seine Herrschaft prächtig und edel).

nicht ihn, sondern seine Nachkommen treffen soll, und diese Strafe soll die Tatsache illustrieren, dass Gott die Verdienste der Väter an den Söhnen honoriert, während er umgekehrt ihre Vergehen an den Söhnen bestraft. Allerdings kennen wir Salomons Vater David aus der vorigen Novelle als jemanden, der sich ebenfalls an Gott versündigt hat. David hat Gott aber trotz dieses Vergehens am Ende begnadigt, während er Salomon diese Möglichkeit verweigert. Er behandelt die beiden also äußerst ungleich.

So weit, so widersprüchlich. Nun hat die Novelle VI noch einen zweiten Teil, in dem wir erfahren, dass Salomon trotz vielfältiger Bemühungen nur ein Sohn geschenkt wird, den er nach allen Regeln der Kunst zum Thronfolger ausbilden lässt. Außerdem hinterlässt er ihm Reichtum und ein mit seinen Nachbarn im Frieden lebendes Reich. Als dieser Sohn namens Rehabeam (2 *Chronik* 10) den Thron besteigt, will er von seinen Beratern wissen, wie er zu handeln habe, um sein Volk zu reformieren. Eine Gruppe alter und weiser Berater sagt ihm, er solle das Volk durch Konzilianz, Liebe und Sanftmut gewinnen. Die von ihm anschließend befragten jungen Berater antworten ihm dagegen, dass er das Volk durch Androhung von Strafen einschüchtern und gefügig machen solle. »Lo stoltissimo Roboam« befolgt den Rat der Jungen und verliert aufgrund des durch seine Drohungen provozierten Unmuts der Barone innerhalb von 34 Tagen zehn Zwölftel des von seinem Vater ererbten Reiches. Nun ist es so, dass der Rehabeam-Teil mit dem ersten Teil der Novelle handlungslologisch nur sehr lose verknüpft ist. Gott kommt als Akteur nur noch einmal vor, und zwar als derjenige, der dafür sorgt, dass Salomon trotz seiner vielfältigen sexuellen Begegnungen mit zahlreichen Frauen nur einen einzigen männlichen Nachkommen erhält. Wenn man fragt, warum Rehabeam das Reich verliert, dann lautet die einzige in der Novelle gegebene Antwort: weil er dumm ist und auf die falschen Berater hört. Dass er dumm ist, erscheint indes nicht als eine für ihn konstitutive, ihm von Gott zu bestimmten Zwecken verliehene Charaktereigenschaft, sondern wird am Ende vom Erzähler bloß konstatiert. Ob Gott dies so geplant hat, um Salomon in Gestalt seines Sohnes zu bestrafen – man erfährt darüber nichts. Wenn man nun wiederum die Logik der Geschichte ernst nimmt, dann muss man festhalten, dass der Verlust des Reiches keineswegs unausweichlich und schicksalhaft ist. Denn Rehabeam befragt ja zwei Gruppen von Beratern, die ihm Gegenteiliges empfehlen, und hat somit immerhin eine Chance von 50 zu 50, sich richtig zu entscheiden. Auch hier wird der Befund durch einen vergleichenden Blick auf die biblische Referenzstelle

2 *Chronik* 10, 15 erhärtet: »Der König [Rehabeam] hörte also nicht auf das Volk; denn Gott hatte es so bestimmt, um das Wort wahr zu machen, das er durch Ahija von Schilo zu Jerobeam, dem Sohn Nebats, gesprochen hatte.« Die Weissagung befindet sich in 1 *Könige* 11, 29–39, wo im Übrigen auch der Grund für die Bestrafung von Salomons Nachkommen im Gegensatz zur Novelle klar genannt wird: Salomon hat fremde Götter angebetet. Diese wichtigen Motivierungen fehlen in der Novelle allesamt, wodurch eine völlig neue Perspektive entsteht. Die Geschichte lässt sich erneut als Beispiel für die Kontingenz des Irdischen lesen. Wie aber passt diese Deutung zu der im ersten Teil der Novelle anvisierten Logik der Bestrafung und somit des göttlichen Eingreifens? Erneut stoßen wir hier auf einen grundlegenden Widerspruch. Die Frage lautet: Handelt Gott mit seiner Praxis der Belohnung beziehungsweise der Bestrafung in der zweiten Generation nach dem Prinzip der »misura«? Und: Korrelieren die beiden Teile der Novelle miteinander so wie Frage und Antwort? Zumindest die letztere Frage kann man eindeutig mit nein beantworten. Diesmal trägt also auch der vergleichende Blick auf zwei benachbarte Novellen nicht dazu bei, diese Novellen verständlicher zu machen. Was hier somit neben der auf Inhaltsebene thematisierten Kontingenz ebenfalls zur Sprache steht, das ist die Kontingenz des Erzählens – ein relativ modern erscheinender Befund.

Schluss: Das Wissen des Textes

Die hier betrachtete Serie von sechs Novellen des *Novellino* (I bis VI) gestaltet sich so, dass in den ersten beiden Novellen, die sich aufgrund von Leerstellen wechselseitig erhellen, das Prinzip der »misura« exponiert wird. Dieses Prinzip hat nicht nur theoretische, sondern vor allem praktische Bedeutung, wie man am Gegensatz zwischen dem Kaiser Friedrich und dem weisen Gefangenen des griechischen Königs erkennt. Die textkonstitutive Bedeutung der »misura« erweist sich sodann anhand der beiden folgenden Novellen, welche zwei weitere Exempla dieses elementaren Prinzips (Stand, Alter) enthalten. Der aufmerksame Leser erwirbt durch seine Lektüre ein grundlegendes Wissen über die Bedeutung der »misura«, wobei zum Teil auf topische Situationen zurückgegriffen wird, welche sich auch etwa in Brunetto Latinis *Livres dou Tresor* finden. In dem Moment aber, da sich das Prinzip zu automatisieren droht, erfolgt in den Novellen V und VI ein Bruch des Schemas. Zwar bleibt die »misura« weiter-

hin implizit thematisch (man denke an Davids maßlose »vana gloria«), doch erscheint es in Novelle V so, dass die fehlende »misura« mehr bei dem maßlos strafenden Gott angesiedelt ist. Dieser Eindruck entsteht durch den kontrastiven Blick auf die intertextuelle Referenzstelle in der Bibel, wo im Gegensatz zur Novelle von Gottes Reue die Rede ist. Eine weitere Verkomplizierung des Schemas erfolgt in der Novelle VI, wo – erneut durch strategische Weglassungen dessen, was in der Bibel über Salomon steht – der Eindruck von narrativer Kontingenz entsteht, da Salomons Bestrafung sich nicht wie in der Bibel als zwangsläufige Folge seines Vergehens erweist. Die »misura« wird auf der inhaltlichen Ebene in verschiedener Weise durchgespielt und perspektiviert: So wird sie zunächst bloß genannt (I), sodann im Bezug auf die »natura« (II), die Standeszugehörigkeit (III) und das Alter (IV) veranschaulicht. Auf diese Weise erwirbt der Leser ein situatives konzeptuelles Wissen über das Konzept – beziehungsweise er aktualisiert bereits vorhandene Wissensbestände. Ein deautomatisierender Bruch des Schemas erfolgt schließlich in den Novellen V und VI, wo der Verstoß gegen die »misura« zum einen implizit Gott zugeschrieben wird, zum anderen durch eine Leerstelle als Ursache für Salomons Bestrafung völlig ausgeblendet bleibt und nur intertextuell präsent ist. Dies bedeutet, dass der Leser zunehmend irritiert wird: Was sich ihm zunächst als iterative Bestätigung einer durch Gott prästabilisierten kosmischen Ordnung zu erkennen gibt, verliert seinen fraglosen Status. Auf diese Weise wird Wissen zugleich erworben (beziehungsweise bestätigt) und wieder infrage gestellt. Dies zu erkennen, bedarf es indes eines höchst aufmerksamen Lesers, der über die entsprechende »intelligenza sottile« verfügt. Der Lernprozess kann nur dann erfolgreich verlaufen, wenn der Leser die auf der *discours*-Ebene erfolgende Wissensvermittlung adäquat rezipieren kann.

An einem weiteren Beispiel sei abschließend kurz demonstriert, dass die hier aufgezeigten Prinzipien der Textanordnung *mutatis mutandis* auch an anderen Stellen des *Novellino* wirksam sind. Segre³⁶ hat die in seiner Ausgabe mit den Nummern XV bis XX versehenen Novellen als eine thematisch zusammengehörige Serie identifiziert, die im Zeichen der »magnanimità« steht. Das Ende dieser Serie bilden zwei längere Novellen, die mehrere Anekdoten (»sentenzie«) aus dem Leben eines Königssohnes enthalten. Diese Anekdoten sind nicht willkürlich angeordnet, sondern er-

36 Cesare Segre/Mario Marti (Hg.), *La prosa del Duecento*, S. 794.

hellen sich wechselseitig. Insbesondere der Beginn und das Ende der Serie verweisen aufeinander. So heißt es einleitend: »Leggesi della bontà del re giovane guerreggiando col padre per lo consiglio di Beltrame dal Bornio: lo quale Beltrame si vantò ch'elli avea più senno che niuno altro.«³⁷ Die »bontà« des Königssohnes besteht darin, dass er bis zur Selbstverleugnung verschwenderisch und großzügig ist und alles verschenkt, was er besitzt. Dies wird in paradigmatischer Wiederholung dargelegt, etwa indem der Königssohn seinen letzten Zahn noch zu Geld macht, welches er verschenken kann; indem er einen Ritter darin unterstützt, ihn zu bestehlen; und schließlich indem er kurz vor seinem Tod seine eigene Seele verpfändet, damit seine Gläubiger von seinem Vater das ihnen geschuldete Geld erhalten können. Die Klugheit seines Beraters Beltrame dagegen wird erst ganz am Ende der Serie aufgehellt. Der Vater des verstorbenen »re giovane«, der stets die Zeche für seine Freigebigkeit bezahlen musste, nimmt Beltrame gefangen und sagt zu ihm triumphierend: »Tu dicesti ch'avei più senno che uomo del mondo. Or ov'è tuo senno?«³⁸ Beltrame antwortet, dass er seine Klugheit verloren habe, als der Königssohn gestorben sei. »Allora lo re conobbe che 'l vanto che si dava sì era per la bontà del figliuolo: perdonolli e donolli.«³⁹ Erst aus dem Ende der Serie erhellt sich der Zusammenhang der beiden einleitenden Sätze. Und es wird klar, dass die Großzügigkeit des verstorbenen Königssohnes einen Wert besitzt, der höher ist als der Wert der scheinbar maßlos verschwendeten materiellen Besitztümer. Erneut ist der Leser also dazu aufgerufen, den durch die Anordnung der Textbestandteile erzeugten Mehrwert an Sinn zu entdecken.

37 *Novellino*, S. 166. In Favatis Ausgabe sind die bei Segre getrennten Novellen zu einer Novelle (XVIII) zusammengefasst. (Man liest von der Güte des jungen Königs, der mit seinem Vater Krieg führte und dabei von Beltrame dal Bornio beraten wurde: dieser Beltrame rühmte sich, dass seine Klugheit größer sei als die aller anderen Menschen.)

38 Ebd., S. 115. (Da sagtest, dass deine Klugheit größer sei als die aller anderen Menschen auf der Welt. Wo ist nun aber deine Klugheit geblieben?)

39 Ebd. (Da erkannte der König, dass Beltrame sich aufgrund der Güte des jungen Königs so gerühmt hatte: er verzieh ihm und beschenkte ihn.)

Literaturverzeichnis

- Battaglia, Salvatore, »Premesse per una valutazione del *Novellino*«, in: *Filologia romana* 2 (1955), S. 259–286.
- Ginzburg, Carlo, »Spurensicherung. Der Jäger entziffert die Fährte, Sherlock Holmes nimmt die Lupe, Freud liest Morelli – die Wissenschaft auf der Suche nach sich selbst«, in: ders., *Spurensicherungen*, übers. v. Gisela Bonz, Berlin 1983, S. 61–96.
- Grubmüller, Klaus, *Die Ordnung, der Witz und das Chaos*, Tübingen 2006.
- Hollander, Robert, *Allegory in Dante's »Commedia«*, Princeton 1969.
- Il Novellino*, in: Cesare Segre/Mario Marti (Hg.), *La prosa del Duecento*, Milano/Napoli 1959, S. 793–881.
- Il Novellino. Testo critico, introduzione e note*, hg. v. Guido Favati, Genova 1970.
- Il Novellino. Das Buch der hundert alten Novellen*, hg. und übers. v. János Riesz, Stuttgart 1988, S. 307–342.
- Konrad von Würzburg, *Daz ist daz herzmaere*, in: *Novellistik des Mittelalters. Märendichtung*, hg. und übers. v. Klaus Grubmüller, Frankfurt a. M. 1996, S. 262–295.
- Latini, Brunetto, *Li Livres dou Tresor*, hg. v. Francis J. Carmody, Reprint: Genève 1975.
- Lotman, Jurij M., *Die Struktur literarischer Texte*, aus dem Russischen übers. v. Rolf-Dietrich Keil, München 1972.
- Marie de France, *Die Lais*, hg. und übers. v. Dietmar Rieger, München 1980.
- Monteverdi, Angelo, »Che cos'è il *Novellino*?«, in: ders., *Studi e saggi sulla letteratura italiana dei primi secoli*, Milano/Napoli 1954.
- Mulas, Luisa, *Lettura del Novellino*, Roma 1984.
- Neuschäfer, Hans-Jörg, *Boccaccio und der Beginn der Novelle. Strukturen der Kurzzerzählung auf der Schwelle zwischen Mittelalter und Neuzeit*, München 1969.
- Paoletta, Alfonso, *Retorica e racconto. Argomentazione e finzione nel »Novellino«*, Napoli 1987.
- Reuvekamp-Felber, Timo, »Einleitung: Mittelalterliche Novellistik im kulturwissenschaftlichen Kontext. Forschungsstand und Perspektiven der Germanistik«, in: *Zeitschrift für deutsche Philologie*, Beiheft 13: *Mittelalterliche Novellistik im europäischen Kontext*, hg. v. Mark Chinca/Timo Reuvekamp-Felber/Christopher Young, Berlin 2006, S. XI–XXXII.
- Schlaffer, Heinz, *Poesie und Wissen. Die Entstehung des ästhetischen Bewußtseins und der philologischen Erkenntnis*, Frankfurt a. M. 2005.
- Segre, Cesare, »Sull'ordine delle novelle nel *Novellino*«, in: Gianfranco Contini (Hg.), *Dal Medioevo al Petrarca*, Firenze 1983, S. 129–139.
- Wetzel, Hermann H., *Die romanische Novelle bis Cervantes*, Stuttgart 1977.

Die Problematisierung des Wissens und der Wahrheit der Zeichen in Boccaccios *Decameron*

Einleitung: Zur Refunktionalisierung des Exemplarischen im *Decameron*

Im *Proemio* des *Decameron* stellt sich der Erzähler als jemanden dar, der einst in edler Liebe zu einer Dame entbrannt gewesen sei und sehr an diesem Zustand gelitten habe – nicht etwa, weil die Geliebte sich grausam verhalten hätte, sondern aufgrund der Maßlosigkeit und somit der prinzipiellen Unerfüllbarkeit seiner Liebe. In diesem Zustand sei er nur dank den Tröstungen einiger Freunde vor dem Tode bewahrt worden. Aufgrund des von Gott gegebenen Gesetzes der Endlichkeit aller Dinge aber sei seine Liebe, die durch nichts Irdisches habe geschwächt werden können, schließlich doch abgeebbt, sodass von ihr nicht mehr das Leid, sondern nur noch die Freude übriggeblieben sei. Da er sich aber dankbar der ihm zuteil gewordenen Tröstungen erinnere, wolle er sich nun erkenntlich erzeigen – wenn schon nicht bei denen, die ihm geholfen hätten, so doch bei jenen, die im Gegensatz zu diesen des Trostes bedürftig seien.

Diese Bereitschaft, andere zu trösten, so wie er selbst getröstet worden sei, stellt er unter die allgemeine Maxime: »Umana cosa è aver compassione degli afflitti«.¹ Damit wird ein individueller Fall – der des von seiner Liebeskrankheit genesenen Erzählers – generalisiert: Seine Erfahrung soll anderen zum Exempel dienen. Kant zufolge ist ein Exempel »ein besonderer Fall von einer praktischen Regel, sofern diese Tunlichkeit oder Untunlichkeit einer Handlung vorstellt«.² Mit dem Exempel verbunden ist somit die Vermittlung von allgemeinen Regeln und Normen; ihm eignet eine theoretisch-epistemische Dimension, insofern es die Regeln und Normen und ihre Begründung expliziert und artikuliert; außerdem besitzt es eine handlungspraktisch-normative Komponente, insofern es mitteilt, wie man sich zu verhalten habe. Das Exemplum hat mithin eine klar definierte pragmatische Einbettung. Es handelt sich um »eine Form des narrativen

1 Zitiert wird nach folgender Ausgabe: Giovanni Boccaccio, *Decameron*, in: *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, hg. v. Vittore Branca, Bd. 4, Milano 1976, S. 3. (Menschlich ist es, Mitleid mit den Gequälten zu haben.)

2 Zitiert nach André Jolles, *Einfache Formen. Legende, Sage, Mythe, Rätsel, Spruch, Kasus, Memorabile, Märchen, Witz*, Tübingen 1982, S. 178. Als Quelle nennt Jolles das Grimm'sche Wörterbuch.

Sprechens, die durch ihre präzise Handlungseinbindung ausgezeichnet ist: [...] die exemplarische Erzählung [...] bildet ein entscheidendes Moment in einem Überzeugungsprozeß, sie vermittelt Regeln für das praktische Handeln auf der Grundlage einer ›wahren‹ Geschichte.«³

Die Struktur des Exemplarischen und das damit verbundene Wissen werden indes bei Boccaccio grundlegend problematisiert, wie im Folgenden gezeigt werden soll. Diese Problematisierung vollzieht sich als eine Infragestellung der Gültigkeit und Wahrheit von Zeichen. Um dies nachvollziehen zu können, bedarf es zunächst eines genaueren Blickes auf die Gesamtarchitektur des *Decameron*, welche ein Spannungsverhältnis zwischen pragmatischer Zweckbindung des Erzählens und somit postulierter Exemplarität auf der einen Seite und der Subvertierung der epistemischen Funktion von Zeichen sichtbar werden lässt. In Liebesangelegenheiten besonders trostbedürftig seien, so der Erzähler, die Frauen, weil sie vielfach bevormundet und in die häusliche Enge eingesperrt seien, sodass es ihnen, wenn sie unglücklich verliebt seien, weniger möglich sei, der Schwermut ihres Herzens Luft zu machen: »E se per quegli [sc. pensieri] alcuna malinconia, mossa da focoso disio, sopravviene nelle lor menti, in quelle conviene che con grave noia si dimori, se da nuovi ragionamenti non è rimossa [...]«⁴ Solche »nuovi ragionamenti« aber möchte der Erzähler des *Decameron* den Frauen – gewissermaßen in therapeutischer Absicht – anbieten:

Adunque, acciò che in parte per me s'amendi il peccato della fortuna, la quale dove meno era di forza, sì come noi nelle delicate donne veggiamo, quivi più avara fu di sostegno, in soccorso e rifugio di quelle che amano [...], intendo di raccontare cento novelle, o favole o parabole o istorie che dire le vogliamo, raccontate in dieci giorni da una onesta brigata di sette donne e di tre giovani nel pistelenzioso tempo della passata mortalità fatta, e alcune canzonette dalle predette donne cantate al lor diletto. Nelle quali novelle piacevoli e aspri casi d'amore e altri fortunati avvenimenti si vederanno così ne' moderni tempi avvenuti come negli antichi; delle quali le già dette donne, che queste leggeranno,

3 Raymund Wilhelm, »Geschichtenerzählen und Lebenspraxis. Funktionen des Erzählens im *Conde Lucanor* und im *Decameron*«, in: *Romanische Forschungen* 110 (1998), S. 37–67, hier S. 37. Zum Zusammenhang zwischen dem *Decameron* und den mittelalterlichen Exempla vgl. grundlegend Vittore Branca/Chiara Degani, »Studi sugli ›exempla‹ e il ›Decameron‹«, in: *Studi sul Boccaccio* 14 (1983/84), S. 178–208 sowie Carlo Delcorno, »Studi sugli ›exempla‹ e il ›Decameron‹ II – Modelli esemplari in tre novelle (I 1, III 8, II 2)«, in: *Studi sul Boccaccio* 15 (1985/86), S. 189–214.

4 Boccaccio, *Decameron*, S. 4f. (Und wenn aufgrund dieser [sc. Gedanken] irgendeine von brennendem Begehren ausgelöste Melancholie in ihrem Sinn sich einstellt, so müssen sie in dieser Schwermut verharren, wenn sie nicht von neuen Gedanken vertrieben wird [...].)

parimente diletto delle sollazzevoli cose in quelle mostrate e utile consiglio potranno pigliare, in quanto potranno cognoscere quello che sia da fuggire e che sia similmente da seguire: le quali cose senza passamento di noia non credo che possano intervenire. Il che se avviene, che voglia Idio che così sia, a Amore ne rendano grazie, il quale liberandomi da' suoi legami m'ha concesso il potere attendere a' lor piaceri.⁵

Damit also zum Teil durch mich der Fehler des Schicksals korrigiert werde, das dort, wo es am meisten an Kraft fehlte, wie wir es bei den zerbrechlichen Frauen sehen, am geizigsten mit Unterstützung, mit Hilfe und Zuflucht für die Liebenden war [...], beabsichtige ich, hundert Novellen oder Fabeln oder Parabeln oder Geschichten (oder wie auch immer wir sie nennen wollen) zu erzählen, die an zehn Tagen von einer aufrichtigen Gruppe von sieben Frauen und drei jungen Männern in der Zeit der durch die Pest verursachten Sterblichkeit der jüngsten Vergangenheit erzählt wurden, nebst einigen Liedern, die die genannten Frauen zu ihrer Unterhaltung gesungen haben. In diesen Novellen sind freudenvolle und leidvolle Fälle von Liebe und andere schicksalhafte Ereignisse der neueren und der älteren Zeit enthalten; diesen Geschichten werden die erwähnten Frauen, wenn sie sie lesen, ebenso Vergnügen durch die in ihnen enthaltenen trostvollen Ereignisse wie auch nützlichen Rat entnehmen können, indem sie werden erkennen können, was man vermeiden und was man nachahmen sollte: und das wird, wie ich glaube, nicht möglich sein, ohne dass der Kummer vertrieben wird. Und wenn es passiert, wofür Gott sorgen möge, dann sollen sie sich bei Amor dafür bedanken, der, indem er mich aus seiner Gefangenschaft entließ, mir die Kraft zugestand, mich um ihr Vergnügen zu kümmern.

In diesem dichten und komplexen Passus entwirft der Erzähler das narrative Programm des *Decameron*. Ähnlich wie Dantes *Commedia*, auf welche Boccaccio in vielfacher Weise Bezug nimmt,⁶ zeichnet sich sein Novellenbuch durch eine strenge Ordnung aus, welche auf einer Zahlenkombinatorik beruht. Es werden von einer aus zehn Mitgliedern bestehenden *onesta brigata* an zehn verschiedenen Tagen insgesamt 100 Novellen erzählt (in

5 Ebd., S. 5f.

6 Zum Verhältnis zwischen Boccaccio und Dante vgl. Attilio Bettinzoli, »Per una definizione delle presenze dantesche nel *Decameron*«, in: *Studi sul Boccaccio* 13 (1981/82), S. 267–326 und 14 (1983/84), S. 209–240; Robert Hollander, *Boccaccio's Dante and the Shaping Force of Satire*, Ann Arbor 1997; Ennio Sandal (Hg.), *Dante e Boccaccio. Lectura Dantis Scagliera, 2004–2005*, Roma/Padova 2006. Zur Kanonisierung Dantes durch Boccaccio vgl. Claude Perrus, »Dante, figure de l'intellectuel dans l'œuvre de Boccaccio«, in: Henriette Levillain (Hg.), *Dante et ses lecteurs (du Moyen âge au XX^e siècle)*, Poitiers 2001, S. 35–44; Johannes Bartuschat, »Boccaccio biographe de Dante«, in: ders., *Les »Vies« de Dante, Pétrarque et Boccaccio en Italie (XIV^e–XV^e siècles). Contribution à l'histoire du genre biographique*, Ravena 2007, S. 44–77; Jason M. Houston, *Building a Monument to Dante: Boccaccio as Dantista*, Toronto 2010.

der Einleitung des Vierten Tages wird außerdem die – unvollständige – Novelle von Filippo Balducci und seinem Sohn erzählt, welche der Erzähler dazu verwendet, um sein Vorhaben des Novellenerzählens zu rechtfertigen, sodass in dem Buch insgesamt 101 Novellen enthalten sind). Die *brigata* setzt sich aus sieben Frauen und drei Männern zusammen. Diese zehn Figuren sind die Binnenerzähler des Textes. Damit lassen sich drei narrative Ebenen voneinander unterscheiden:⁷ (1) Die Ebene des Sprechers des *Proemio*, der im Folgenden zum übergeordneten Erzähler des Gesamttextes wird (»intendo di raccontare cento novelle«). (2) Die Ebene der *brigata*, deren Mitglieder als Erzähler zweiten Grades fungieren, denn sie erzählen die Novellen, sind aber ihrerseits erzählte Figuren (»raccontate in dieci giorni da una onesta brigata«). Dies ist die eigentliche Rahmenhandlung. (3) Die Ebene der erzählten Novellen. (In manchen Fällen kommt noch eine vierte Ebene hinzu, wenn nämlich innerhalb der Handlung einer Novelle eine der erzählten Figuren ihrerseits zum Erzähler wird, etwa in I, 3, wo der jüdische Kaufmann Melchisedech dem Sultan Saladino eine »novella di tre anella« erzählt und damit eine salomonische Antwort auf die heikle Frage nach der wahren Religion gibt. Diese Novelle wird weiter unten noch genauer untersucht werden.) Das komplexe und widersprüchliche Zusammenspiel dieser drei Ebenen trägt in entscheidendem Maße zu der Problematisierung des Wissens und der Zeichen bei, von welcher hier die Rede ist.

Über Inhalt und Funktion der Novellen erfährt man Folgendes: Es werden »casi d'amore« und andere schicksalhafte Ereignisse erzählt (»e altri fortunati avvenimenti«); die »casi d'amore« sind »piacevoli« oder »aspri«; die Geschichten sind zeitlich in einer nahen (»moderni tempi«) oder fernen Zeit (»antichi [sc. tempi]«) angesiedelt. Das dominante, wenngleich nicht exklusive Thema der Novellen ist die Liebe, die in Form von Einzelfällen (»casi«) ausbuchstabiert wird. Damit ist ein thematischer Bezug zwischen den Novellen (also der dritten narrativen Ebene) und der Selbstbeschreibung des Erzählers im *Proemio* (erste Ebene) hergestellt: Beide Ebenen stehen im Zeichen der Liebe. Zwischen diesen beiden Ebenen besteht mithin ein – zumindest partielles – Analogieverhältnis. Auch dies lässt sich als ein Indiz für die postulierte Exemplarität des Werkes interpretieren.

7 Vgl. hierzu auch die Analysen von Franco Fido, »Architettura«, und von Michelangelo Picone, »Autore/narratori«, in: Renzo Bragantini/Pier Massimo Forni (Hg.), *Lessico critico decameroniano*, Torino 1995, S. 13–33 und S. 34–59.

Die Funktion des Novellenerzählens wird folgendermaßen bestimmt: Es soll »diletto delle sollazzevoli cose in quelle mostrate« und »utile consiglio« vermitteln. Primäre Nutznießer sind die als Idealpublikum gedachten trostbedürftigen »donne«. Dieses doppelte Wirkziel – Unterhaltung und Nutzenwendung – ist altbekannt, es wird schon bei Horaz genannt, in dessen *Ars Poetica* es heißt: »aut prodesse volunt aut delectare poetae«. ⁸ Damit stellt Boccaccio sein Werk in eine altehrwürdige Tradition. Doch wird sich zeigen, dass er die Prämissen dieser Tradition unterläuft. Wichtig ist ferner die Unterscheidung zwischen mündlichem Erzählen auf der zweiten Ebene und dem Lesen des Gesamttextes durch die apostrophierten »donne«. Durch die Überlagerung dieser beiden Aktivitäten werden die jeweils neun Mitglieder der Erzählgemeinschaft, die dem zehnten auf der Ebene der Rahmenerzählung zuhören, zu textinternen Stellvertretern der Leser(innen). Auch dies ist ein Indiz für die angestrebte Exemplarität des Erzählens.

Wenn hinsichtlich des *prodesse* unterschieden wird zwischen falschem und richtigem Handeln (»quello che sia da fuggire e che sia similmente da seguitare«), so ist damit eine Reflexion über Werte und Normen impliziert. Diese Reflexion wird innerhalb der Novellen geführt, auf der Ebene der Handlung, der Figurenkonstellation, der narrativen Perspektivierung und Sympathienlenkung. Sie manifestiert sich außerdem in den expliziten Kommentaren des jeweiligen Binnenerzählers und in den Reaktionen der *brigata* auf die erzählten Geschichten. Es geht hierbei um Formen der Begründung beziehungsweise Infragestellung von Handlungsmaximen und Moral. Solche Begründungen und Infragestellungen verweisen auf einen Horizont des spätmittelalterlichen Wissens. Dieses Wissen ist, so kann man allgemein sagen, codiert in Form von exemplarischen Geschichten. Wenn der Erzähler gleich zu Beginn des *Decameron*, wie eingangs gezeigt wurde, mit der Generalisierung seines eigenen individuellen Falles auf das Konzept des Exemplarischen verweist, welches er sodann auch auf die von der *brigata* erzählten Geschichten anwendet, so kündigt er in für seine zeitgenössischen Leser transparenter Art und Weise an, dass sein Buch

8 Quintus Horatius Flaccus, *Ars Poetica. Die Dichtkunst*, hg. und übers. v. Eckart Schäfer, Stuttgart 1984, S. 24 (V. 333). Zur Horaz-Referenz bei Boccaccio vgl. Pier Massimo Forni, »Realtà/verità«, in: *Studi sul Boccaccio* 22 (1994), S. 235–256, hier S. 236f.

sich mit Wissen beschäftigen wird.⁹ Allerdings ist dieses Wissen nicht mehr fraglos vorhanden, sondern es wird im Text problematisiert.¹⁰

Auf den ersten Blick allerdings sieht das *Decameron* aus wie eine geradezu archetypische Sammlung von Exempla und damit eine Zusammenstellung dessen, was zu wissen sich lohnt. Der exemplarische Charakter des *Decameron* wird im letzten Satz des *Proemio* noch einmal deutlich hervor-

9 Auch die archaische, noch stärker dem Exemplarischen verhaftete Sammlung des *Novellino*, deren Geschichten von Boccaccio teilweise aufgegriffen und bearbeitet werden, enthält eine Auseinandersetzung mit Formen des Wissens. Vgl. hierzu den Beitrag »Ordnungen des Wissens im *Novellino*« im vorliegenden Band, S. 167–184.

10 Der hier unternommene Versuch, im *Decameron* eine Problematisierung des Wissens und der Zeichen nachzuweisen, versteht sich als Anknüpfung an Hermann H. Wetzel's These, wonach die Einfügung der Kurzerzählungen in eine Rahmenfiktion als Reaktion auf ein unsicher gewordenes Weltbild zu interpretieren sei: »Eine Rahmenfiktion wird literarisch erst nötig, wenn ein fragloser, selbstverständlicher, von allen (dem Autor wie auch den potentiellen Lesern) akzeptierter Zusammenhalt der Realitätspartikel nicht mehr gewährleistet ist. Das heißt auf die Literaturgeschichte angewendet: solange das Mittelalter über ein gefestigtes religiöses und ständisches Weltbild verfügte, konnte die dichterische Fiktion im Epos die Wirklichkeit mühelos in einen durch den Heilsplan Gottes und die Ständeordnung von außen her gegebenen Zusammenhang stellen, die Handlung war gewissermaßen durch Vorsehung und Geburt strukturiert. Auf der Seite der Kurzerzählung konnten die mittelalterlichen Exemplassammlungen eine Unzahl divergierender Realitätspartikel – Geschichten aus der Antike bis zur Gegenwart – unverbunden aneinanderreihen, da sowohl der Autor als auch der Leser die beruhigende Gewißheit hatte, alles ruht eingebettet in die göttliche Heilsordnung, wie sie dann anhand des Exempels meist allegorisch in der Predigt expliziert wurde. Exemplassammlungen brauchten somit keinen narrativ ausgestalteten Rahmen, da seine Funktion vom außerliterarischen Kontext übernommen wurde.« (Hermann H. Wetzel, *Die romanische Novelle bis Cervantes*, Stuttgart 1977, S. 20f.) Wo in der Realität keine Ordnung mehr erkennbar ist, soll die Fiktion des narrativen Rahmens der Novellensammlung eine neue Ordnung stiften. »Erst die Entwicklung eines bürgerlichen Selbstbewußtseins im Zusammenhang mit dem Zerfall der feudalen und religiösen Ordnungen läßt das Bedürfnis und die Fähigkeit entstehen, die nun nicht mehr fraglos geordnete Welt neu und zwar autonom zu ordnen.« (S. 21) Damit einher geht der Gattungswandel, nämlich die Transformation von Exemplum in Novelle: »Die einzelne Geschichte fungiert nicht mehr automatisch als ein typisches Beispiel (Exemplum) im vorgegebenen Bezugsrahmen des mittelalterlichen Ordo, sondern sie wird zum einmaligen, unerhörten Fall (novella), den es erst einzuordnen gilt und dessen Einordnung prekär bleibt. Die Realität zerfällt in Bruchstücke, die Geschichte in Geschichten, denen der Autor einen neuen, künstlichen Zusammenhalt verschafft – oder gegebenenfalls auch nicht; er setzt seine Ideologie an die Stelle der früher allgemeingültigen religiösen und gesellschaftlichen Vorstellungen.« (Ebd.) Daran anknüpfend, aber auch darüber hinausgehend möchte ich zeigen, dass der durch die Gesamtarchitektur des *Decameron* gestiftete »neue[.] künstliche[.] Zusammenhalt« in sich insofern brüchig ist, als durch die Diskrepanzen zwischen den verschiedenen Ebenen der Sinnzuschreibung, aber auch innerhalb derselben, das Funktionieren von Zeichen und die damit verbundene Möglichkeit, gültiges Wissen zu vermitteln, grundlegend infrage gestellt werden.

gehoben, wenn der Erzähler seine eigene Situation in Erinnerung ruft: Amor sei es zu danken, wenn das Vorhaben gelinge, denn er habe den Liebenden aus seinen Fesseln freigelassen und ihm somit das Vermögen gegeben, die Gemeinschaft der Leserinnen zu trösten und zu unterhalten. Der eigene Fall wird zur Voraussetzung für das Erzählen anderer, vergleichbarer Fälle, aus denen sich Vergnügen und Nutzen ergebe; denn wenn der Erzähler nicht selbst die leidvolle Erfahrung der Liebe gemacht hätte, dann hätte ihm die für sein Vorhaben elementar wichtige Empathie gefehlt. Damit wird der Erzähler zum exemplarischen Stellvertreter seiner Leser(innen).

Freilich wird die Exemplarität der Textsammlung schon im *Proemio* subtil infrage gestellt. Denn der Erzähler erhebt ja den Anspruch, Fortuna zu korrigieren (»acciò che per me in parte s'ammendi il peccato della fortuna«). Zur Funktion der Fortuna im Mittelalter schreibt Vincenzo Cioffari:

Bei Dante ist Fortuna die Macht, die die natura generata daran hindert, die von Gott vorgesehene Zuweisung von Eigenschaften vom Vater auf den Sohn ohne Veränderung weiterzugeben; dadurch schafft sie die Grundlage für den Anteil, den die natura circolare benötigt, und durchbricht so den Determinismus, der sich aus dem alleinigen Wirken der natura generata ergeben würde. Bei Boccaccio sind beide, Natura und Fortuna, Sachwalter des göttlichen Willens, wobei es Aufgabe der Natur ist, den Körper zu gestalten, während Fortunas Aufgabe darin besteht, seinen Handel und Wandel zu bestimmen, mithin also in der Zuteilung äußerer Güter. Das Wirken Fortunas ist keineswegs irrational und unbestimmt, sie hat im Gegenteil das letzte Ziel im Auge.¹¹

Wenn nun aber, wie dies der Sprecher des *Proemio* zu tun beabsichtigt, der Mensch sich anheischig macht, Fortuna zu korrigieren, dann greift er ja offensichtlich in die Schöpfung ein. Das So-Sein der Welt wird dadurch radikal infrage gestellt. Ein solcher Eingriff ist viel grundlegender und folgenreicher als die vom Menschen kraft seines freien Willens begangenen (guten und bösen) Taten, die ihn, wie Dante in seiner *Commedia* darstellt, dann an den diesen Taten entsprechenden Ort im Jenseits bringen. Die Funktion des mittelalterlichen Exempels steht, so Joachim Küpper, im Zusammenhang mit einem geschlossenen, auf dem Analogiedenken beruhenden Weltbild, welches die Welt als analogen ›Abdruck‹ ihres Schöpfers

11 Vincenzo Cioffari, »Die Konzeption der Fortuna im ›Decameron«, in: Peter Brockmeier (Hg.), *Boccaccios Decameron*, Darmstadt 1974, S. 232–243, hier S. 238.

auffasst und folglich ihr So-Sein als unveränderlich konzipieren muss.¹² Dieses geschlossene Weltbild aber bricht im Spätmittelalter auseinander, wofür mehrere Indizien sprechen; Küpper verweist insbesondere auf ein von Etienne Tempier 1277 erlassenes Dekret, in dem es heißt, dass Gott in seiner Allmacht die Welt auch ganz anders hätte gestalten können, als sie tatsächlich sei. Daraus folge, dass die Gestalt der Erde nicht notwendig, sondern kontingent sei. Vor diesem Hintergrund werde, so Küpper, das Analogiedenken, als dessen Ausdruck das Erzählen exemplarischer Geschichten gelten könne, hinfällig. Angesichts dessen erhält im Übrigen das am Beginn des *Decameron* ausführlich dargestellte Zerbrechen einer alten Ordnung als Folge der Pestepidemie programmatischen Charakter, und zwar auch und gerade in epistemischer Hinsicht. Die alten Welterklärungsmodelle haben ihre Gültigkeit verloren. Selbst wenn also im *Proemio* erkennbar die Struktur des Exempels vorliegt, so handelt es sich hier um ein bloßes Strukturzitat, welches in einen neuen Kontext gestellt und somit refunktionalisiert wird.

Die Refunktionalisierung der Exempelstruktur zeigt sich auch in der *Conclusionone dell'autore*.¹³ Diese beginnt mit der Behauptung, der Erzähler habe sein Ziel erreicht: »[...] io mi credo [...] quello compiutamente aver fornito che io nel principio della presente opera promisi di dover fare«.¹⁴ Diese Behauptung ist so allgemein formuliert, dass sie auch den erwähnten Aspekt der Korrektur der Fortuna mit einschließt, der eng an die zitierte Exempelstruktur geknüpft ist. Mit anderen Worten sagt der Erzähler hier also Folgendes: Ich, der Erzähler des *Decameron*, habe die Lage der Frauen verbessert, indem es mir gelungen ist, exemplarische Geschichten zu erzählen, die meine Leserinnen sowohl unterhalten als auch ihnen einen Nutzen gebracht haben; dieser Nutzen besteht unter anderem darin, dass sie ihr Liebesleid vergessen konnten, und dies wiederum stellt eine Korrektur der Fortuna dar, die den Frauen ein so schweres Los zugebracht hat. Im Folgenden kommt der Erzähler indes auf Einwände zu sprechen, die man gegen sein Werk möglicherweise erheben könnte, und knüpft da-

12 Joachim Küpper, »Affichierte ›Exemplarität‹, tatsächliche A-Systematik. Boccaccios *Decameron* und die Episteme der Renaissance«, in: Klaus W. Hempfer (Hg.), *Renaissance. Diskursstrukturen und epistemologische Voraussetzungen. Literatur – Philosophie – Bildende Kunst*, Stuttgart 1993, S. 47–93. Das mittelalterliche Weltbild und somit auch die dieses repräsentierende Exemplarliteratur beruhen, so Küpper, auf dem »Konzept der Welt als ›geschlossenem‹, in einige wenige Regeln (Allgemein-Sätze) faßbaren System.« (S. 83)

13 Boccaccio, *Decameron*, S. 959–964.

14 Ebd., S. 959.

mit an den Beginn des Vierten Tages an,¹⁵ wo er schon einmal auf derlei kritische Einwände geantwortet hatte.

Der für den vorliegenden Zusammenhang relevante Aspekt der *Conclusion* liegt nun darin, dass die Argumentation darauf hinausläuft, dem *Decameron* eine ihm notwendig inhärente Exempelfunktion abzusprechen und somit die zweifellos vorhandene Exempelstruktur zu depotenzieren. Diese Depotenzierung hängt mit einer Problematisierung der eindeutigen Lesbarkeit von Zeichen zusammen. Der Erzähler diskutiert den Vorwurf, er sei bisweilen zu freizügig gewesen (»che io abbia nello scriver queste novelle troppa licenzia usata«).¹⁶ Er stellt dies zwar prinzipiell in Abrede, konzidiert aber, dass vielleicht das eine oder andere für eine bigotte Frau anstößige Wort in seinen Erzählungen enthalten sein mag (»forse pure alcuna particella è in quelle, alcuna paroletta più liberale che forse a spigolistra donna non si conviene«),¹⁷ um dies sodann damit zu rechtfertigen, dass man ja auch im Leben permanent zweideutige Wörter mit sexueller Nebenbedeutung verwende (*foro*, ›Loch‹, *caviglia*, ›Zapfen‹, *mortaio*, ›Mörser‹ usw.), ohne dies anstößig zu finden, und dass auch die Maler Christus als Mann und Eva als Frau darstellten, ohne dafür kritisiert zu werden. Außerdem würden seine Geschichten ja nicht in der Kirche und auch nicht in den Philosophieschulen vorgelesen, wo sie in der Tat deplatziert wären, sondern »ne' giardini, in luogo di sollazzo, tra persone giovani benché mature e non pieghevoli per novelle, in tempo nel quale andar con le brache in capo per iscampo di sé era alli più onesti non disdicevole«. ¹⁸ Überhaupt könnten seine Novellen prinzipiell sowohl nützen als auch schaden, je nach der Disposition des Rezipienten:

Niuna corrotta mente intese mai sanamente parola: e così come le oneste a quella non giovano, così quelle che tanto oneste non sono la ben disposta non possono contaminare, se non come il loto i solari raggi o le terrene brutture le bellezze del cielo. Quali libri, quali parole, quali lettere son più sante, più degne, più reverende che quelle della divina Scrittura? E si sono egli stati assai che, quelle perversamente intendendo, sé e altrui a perdizione hanno tratto. Ciascuna cosa

15 Ebd., S. 345–353.

16 Ebd., S. 959.

17 Ebd., S. 960.

18 Ebd., S. 960 (in den Gärten, als Vergnügungen für junge, wengleich schon reife Leute, die von den Novellen nicht verdorben werden, in einer Zeit, in der es für die ehrlichsten Leute keine Schande war, mit der Hose auf dem Kopf herumzulaufen, um sich selbst zu retten).

II. Zur literarischen Prozessierung von Wissen

in se medesima è buona a alcuna cosa, e male adoperata può essere nociva di molte; e così dico delle mie novelle.¹⁹

Kein verdorbener Geist hat jemals ein Wort vernünftig aufgefasst: und so wie die aufrichtigen [Worte] einem solchen [Verdorbenen] nicht frommen, können jene [Worte], die nicht so aufrichtig sind, die Gutwilligen nicht beschmutzen, es sei denn so, wie der Lotus die Sonnenstrahlen oder der irdische Schmutz die Schönheit des Himmels verunreinigen. Welche Bücher, welche Worte, welche Buchstaben sind heiliger, ehrwürdiger, anbetungswürdiger als die der Heiligen Schrift? Und doch hat es Zahlreiche gegeben, die, indem sie ihren Sinn pervertiert haben, sich selbst und andere ins Verderben geführt haben. Jede Sache ist für sich zu irgendetwas Gutem fähig; wenn sie aber falsch angewendet wird, dann kann sie großen Schaden anrichten; und so verhält es sich auch mit meinen Novellen.

Wenn es aber letztlich allein in der Verantwortung des Rezipienten liegt, das Exemplarische eines Textes zu erkennen und den entsprechenden Nutzen daraus zu ziehen, und wenn selbst die Heilige Schrift falsch verstanden und missbraucht werden kann, dann ist nicht nur das Exemplarische zur bloßen Potentialität abgesunken, sondern dann ist die Möglichkeit, Sinn und Bedeutung in einem Text eindeutig und unmissverständlich festzulegen, grundsätzlich infrage gestellt. Dann gibt es keinen Wahrheits-text mehr, nicht einmal den göttlichen. Dann ist das Exemplarische ein bloßes Strukturzitat, dessen Funktion nicht mehr gewährleistet sein kann. Die Depotenzierung des Exemplarischen und des damit verbundenen Wissens beziehungsweise der dieses Wissen vermittelnden Zeichen, von welcher im Vorigen im Hinblick auf die Rahmenstruktur des *Decameron* die Rede war, möchte ich nunmehr auf der Ebene der Einzelnovellen untersuchen. Dabei konzentriere ich mich auf die ersten drei Novellen des Ersten Tages.

1. Ein Erzbetrüger als falscher Heiliger (I, 1)

Die erste Novelle dieses Tages ist mit Abstand die längste; sie ist durch ihre exponierte Initialposition ebenso wie aufgrund ihrer Thematik besonders aufschlussreich. Im Hinblick auf die Gesamtstruktur des *Decameron* und den in ihm sich vollziehenden Gattungswandel vom Exempel hin zur

19 Ebd., S. 961.

Novelle besitzt diese Erzählung metapoetischen Status.²⁰ Folgende Zusammenfassung der Handlung ist der Novelle vorangestellt: »Ser Cepparello con una falsa confessione inganna un santo frate e muorsi; e, essendo stato un pessimo uomo in vita, è morto reputato per santo e chiamato san Ciappelletto.«²¹

Diese Zusammenfassung beruht auf der Opposition zwischen »vero« und »falso« und auf der zwischen Leben und Tod beziehungsweise Diesseits und Jenseits. Es werden somit zwei Basisoppositionen der mittelalterlichen Kultur programmatisch an den Anfang gestellt. Daher lässt sich vermuten, dass es um die epistemischen Grundlagen dieser Kultur geht. Cepparello ist im Diesseits ein »pessimo uomo«; nach seinem Tod wird er in das Gegenteil, einen »santo«, verwandelt. In der unkommentierten Kurzversion der Zusammenfassung erscheint diese Verwandlung in höchstem Maße als überraschend. Die Transformation des betrügerischen Notars in einen Heiligen wird durch den auf einem interkulturellen Missverständnis beruhenden Namenswandel zusätzlich markiert: Ser Cepparello wird zu San Ciappelletto.²² Durch die partielle phonetische Ähnlichkeit wird die Kontinuität in der Diskontinuität markiert. Daraus resultiert eine schiefe Korrelation zwischen den beiden semantischen Achsen (»vero« vs. »falso« und Diesseits/Leben vs. Jenseits/Tod). Gemäß dem vorzusetzenden Weltmodell müssten diese beiden Oppositionen dergestalt miteinander korrelieren, dass der Term »falso« nicht durch den Übergang vom Diesseits ins Jenseits in sein Gegenteil verkehrt wird. Im Gegen-

20 Vgl. Steven Grossvogel, »What Do We Really Know of Ser Ciappelletto?«, in: *Il Veltro* 40 (1996), S. 133–137, hier S. 133: »Like the first book of the Bible, the first tale of the *Decameron* is a creation story which narrates its own genesis. It describes the evolution of narrative from an oral to a written medium: from the life of Ser Cepparello da Prato to the legend of San Ciappelletto; from the *exemplum* to the novella.« Der Mönch, der Cepparello die Beichte abnimmt, verwendet, wie Grossvogel zu Recht bemerkt, seine Lebensgeschichte als *exemplum* für eine Predigt. Die Darstellung dieser Kanonisierung qua Exempel in einer Novelle, in der sich zwei konträre Versionen von Cepparellos Lebenswandel überlagern, lässt sich als *mise en abyme* der Gattung selbst interpretieren.

21 Boccaccio, *Decameron*, S. 32 (Ser Cepparello täuscht mit einer falschen Beichte einen Mönch und stirbt; und, nachdem er im Leben ein abgrundtief böser Mensch gewesen ist, wird er nach seinem Tode heiliggesprochen und San Ciappelletto genannt).

22 Wie Branca im Kommentar zu seiner Ausgabe (S. 1006) erläutert, ist der Name *Cepparello* eine Diminutivform von *Ciapo*, einer Nebenform von *Jacopo*. Dieser Name wird nun von den Franzosen aufgrund lautlicher Ähnlichkeit auf das französische Wort *chapel* beziehungsweise dessen Diminutivform *chapelet* (deutsch: »Rosenkranz«) bezogen. Durch diese Reinterpretation des Namens wird auf ironische Weise die Heiligsprechung des Betrügers bereits vorweggenommen.

teil müssten Täuschung und Betrug im Jenseits als das entlarvt werden, was sie sind, was aber aus der beschränkten Perspektive der Irdischen nicht immer erkennbar ist.

Der Protagonist Ser Cepparello wird nun geradezu als die Inkarnation von Täuschung und Betrug modelliert. Er zeichnet sich dadurch aus, dass er falsches Zeugnis ablegt, Skandale verursacht, Unfrieden stiftet und selbst vor Mord nicht zurückschreckt. Er verflucht Gott und die Heiligen und gibt sich der gleichgeschlechtlichen Liebe hin, einer in der mittelalterlichen Gesellschaft als besonders sündhaft geltenden Verhaltensweise.²³ Der Erzähler sagt von ihm: »egli era il piggioire uomo forse che mai nascesse.«²⁴ Ein Sünder seiner Art wäre an verschiedenen Orten von Dantes Hölle gut aufgehoben, insbesondere im neunten Kreis, in dem sich die »frodolenti contro chi si fida« befinden, oder auch bei den Sodomiten im dritten Streifen des siebten Kreises.

Im Zentrum dieser Novelle steht die »falsa confessione«, mit deren Hilfe es Ser Cepparello gelingt, einen »frate antico di santa e di buona vita«²⁵ hinters Licht zu führen und ihn wahrheitswidrig glauben zu machen, dass er ein exemplarisches, gottesfürchtiges Leben geführt habe. Primär motiviert wird diese falsche Beichte, welche die vermeintliche Verwandlung des Schlechten ins Gute bewirkt, durch Cepparellos Intention, auf einem christlichen Friedhof begraben zu werden, weil ansonsten sein bevorstehender Tod einen für die beiden florentinischen Geldleiher, bei denen er lebt, geschäftsschädigenden Skandal verursachen würde. Die Geldleiher stecken in einem Dilemma, als sie erkennen, dass Cepparello, den sie aus eigennützigen Motiven bei sich aufgenommen haben, bald sterben wird. Ihnen ist klar, dass es unmöglich wäre, den todkranken Mann aus ihrem Haus zu verjagen, weil die Burgunder, unter denen sie leben, es ihnen

23 Zur Tabuisierung der gleichgeschlechtlichen Liebe im Mittelalter vgl. Brigitte Spreitzer, *Die stumme Sünde. Homosexualität im Mittelalter. Mit einem Textanhang*, Göttingen 1988; Michael Goodich, *The Unmentionable Vice. Homosexuality in the Later Medieval Period*, Santa Barbara/Oxford 1979; Warren Johansson/William A. Percy, »Homosexuality«, in: Vern L. Bullough/James A. Brundage (Hg.), *Handbook of Medieval Sexuality*, New York/London 1996, S. 155–189.

24 Boccaccio, *Decameron*, S. 35 (er war vielleicht der schlechteste Mensch, der jemals geboren wurde). – Delcorno, »Studi sugli ›exempla‹ e il ›Decameron‹ II«, S. 197: »I vizi di cui Ciappelletto si diletta si possono ricondurre ad Avarizia, Invidia, Ira, Lussuria, Gola; ai quali si può aggiungere una forma estrema di Accidia [...].« (Die Laster, denen Ciappelletto sich hingibt, kann man auf Geiz, Neid, Zorn, Wollust und Völlerei zurückführen; hinzu kommt eine extreme Form der Trägheit [...].)

25 Boccaccio, *Decameron*, S. 37.

nicht verzeihen würden, wenn sie einem Menschen, den sie bei sich aufgenommen haben, ohne dass er ihnen durch sein Verhalten hierzu Anlass gegeben hätte, so übel mitspielten. Ein solches Verhalten wäre, wie sie sagen, »segno manifesto di poco senno«. ²⁶ Damit wird explizit darauf hingewiesen, dass ein zentrales Element dieser Novelle die Interpretation von Zeichen (»segni«) ist. Andererseits befürchten die Florentiner, dass Cepparello aufgrund seines bekanntermaßen sündhaften Lebenswandels nicht zur Beichte bereit sein werde und daher nach seinem Tode von keiner Pfarrei in geweihter Erde begraben werden könne. Falls er aber wider Erwarten doch bereit sein sollte, seine Sünden zu bekennen, dann werde der Priester aufgrund der Schwere dieser Sünden ihm die Absolution verweigern, was ebenfalls zur Folge haben werde, dass man ihn nicht christlich bestatten könne. Sollte dies aber tatsächlich geschehen, dann, so vermuten die beiden Florentiner, werde der ohnehin schon bestehende Unmut der Burgunder ihnen als Geldleihern gegenüber angesichts des verweigerten Begräbnisses noch zusätzlich angestachelt, sodass sie befürchten, man werde ihr Haus stürmen, sie berauben oder ihnen gar nach dem Leben trachten.

In dieser Reflexion manifestiert sich ein dilemmatischer Gegensatz zwischen den Prinzipien der florentinischen Geschäftswelt und den Prinzipien der Religion. Dieses Dilemma wird nun allerdings durch Cepparellos resolutes Vorgehen erstaunlich reibungslos gelöst. Er legt durch seine betrügerische, die Zeichen der Unschuld ²⁷ simulierende Beichte den Grundstein für seine postume Verwandlung in einen Heiligen. Anstatt, wie es die beiden Florentiner befürchten, wie ein Hund in den Graben geworfen zu werden, wird Cepparello aufgrund seiner Beichte zum Gegenstand eines Heiligenkultes, der daraus entsteht, dass der Beichtvater den Eindruck gewinnt, Cepparello habe ein mustergültiges, asketisches und gottesfürchtiges Leben geführt. Diesen Eindruck kommuniziert er an die Gemeinschaft des Ordens, dem er angehört, in der Hoffnung, dass Gott, aus Anlass des Todes dieses vermeintlichen Heiligen, zahlreiche Wunder wirken

26 Ebd., S. 36 (ein manifestes Zeichen der Unvernunft).

27 Paolo Cerchi/Selene Sarteschi, »L'innocentia di Ser Ciappelletto«, in: *Studi sul Boccaccio* 38 (2010), S. 57–68 legen dar, dass Cepparello bei seiner Beichte meisterhaft den Eindruck zu erwecken versteht, dass er, indem er sich für äußerst geringfügige Vergehen zu schämen vorgibt, das Prädikat der *innocentia* besitze, welches bei Autoren wie Guillaume de Conches oder Brunetto Latini beschrieben wird. Durch die meisterhafte Simulation der auf *innocentia* verweisenden Zeichen stelle Cepparello seine intellektuelle Überlegenheit unter Beweis (S. 68).

werde. Obwohl Cepparello durchaus in betrügerischer Absicht gehandelt hat (»Io ho, vivendo, tante ingiurie fatte a Domenedio, che, per farnegli io una ora in su la mia morte, né più né meno ne farà«),²⁸ kann man ihn doch für die unabsehbaren Konsequenzen seiner falschen Beichte nicht allein verantwortlich machen. Der Prozess der Heiligsprechung nämlich wird von dem Beichtvater aktiv vorangetrieben; dieser scheint dabei nicht selbstlos zu handeln, sondern er verspricht sich durch die von Gott erhofften Wunder einen Propagandaeffekt für seine Ordensgemeinschaft. Um dieses Ziel zu erreichen, tritt er als öffentlicher Prediger auf und missachtet dabei das Beichtgeheimnis:

E nella chiesa postolo, il santo frate, che confessato l'avea, salito in sul pergamo di lui cominciò e della sua vita, de' suoi digiuni, della sua virginità, della sua simplicità e innocenzia e santità maravigliose cose a predicare, tra l'altre cose narrando quello che ser Ciappelletto per lo suo maggior peccato piangendo gli avea confessato, e come esso appena gli avea potuto metter nel capo che Idio glielie dovesse perdonare, da questo volgendosi a riprendere il popolo che ascoltava, dicendo: »E voi, maledetti da Dio, per ogni fuscello di paglia che vi si volge tra' piedi bestemmiate Idio e la Madre e tutta la corte di Paradiso.«²⁹

Und als er in die Kirche gebracht worden war, stieg der heilige Bruder, der ihm die Beichte abgenommen hatte, auf die Kanzel und begann von ihm, von seinem Leben, von seinen Fastenzeiten, von seiner Jungfräulichkeit, von seiner Naivität und Unschuld und Heiligkeit Wunder zu berichten, etwa indem er erzählte, was Ser Ciappelletto ihm mit Tränen in den Augen als seine größte Sünde gebeichtet hatte, und wie mühsam es für ihn war, ihm klarzumachen, dass Gott ihm verzeihen werde, und, davon sich abwendend, griff er das Volk direkt an und sagte: »Und ihr von Gott Verdammten verflucht den Namen des Herrn und seine Mutter und alle Heiligen des Paradieses bei jedem Strohalm, der Euch zwischen die Beine gerät.«

Durch die Verbindung des mit strategischen Hintergedanken unternommenen Beichtaktes mit den ihrerseits strategisch motivierten Äußerungen des *frate* ergibt sich ein komplexer Transformationsmechanismus, dessen Ergebnisse über die ursprünglichen Handlungsabsichten Cepparellos weit hinausreichen.

Wie kann man diese Novelle interpretieren? Welche Art Wissen wird durch sie vermittelt? Handelt es sich um ein satirisches Sittengemälde?

28 Boccaccio, *Decameron*, S. 37. (Ich habe in meinem Leben Gott dem Herrn so oft Unrecht getan, dass es jetzt in der Stunde meines Todes nicht auf ein Unrecht mehr oder weniger ankommt.)

29 Ebd., S. 45f.

Wenn ja, wessen Sitten werden Gegenstand der Kritik: das amoralische Verhalten von Geldleihern und Notaren, die Gutgläubigkeit der Ordensbrüder, die Strategie des Beichtvaters? Oder handelt es sich um eine Schwanknovelle, die darauf abzielt, den Wunderglauben des Volkes als lächerlich erscheinen zu lassen? Oder soll hier der historische Konflikt zwischen der christlichen Religion und dem entstehenden Kapitalismus dargestellt werden?

Diese und auch andere Interpretationen erscheinen als möglich,³⁰ und doch stimmt keine dieser aus dem Inhalt und der Erzählweise der Novelle ableitbaren Interpretationen mit derjenigen überein, welche Panfilo, ihr Erzähler, vorschlägt. In seinem einleitenden Kommentar sagt er, dass, was auch immer der Mensch sich zu tun anschicke, seinen Ausgang nehmen solle von der Lobpreisung von Gottes Namen. Indem er die erste Geschichte des *Decameron* erzählt, möchte Panfilo demgemäß mit einem von Gott bewirkten Wunder (»una delle sue maravigliose cose«) beginnen: »accìò che, quella udita, la nostra speranza in Lui, s'ì come in cosa impermutabile, si fermi e sempre sia da noi il suo nome lodato.«³¹ Von all den denkbaren Geschichten, die dazu angetan sein könnten, Gottes Namen zu loben, wählt aber Panfilo nun ausgerechnet die eines Betrügers und Mörders aus, der einen Mönch dazu bringt, ihn fälschlicherweise für einen Heiligen zu halten. Wie auch immer man dies bewerten mag, ist doch in jedem Fall festzuhalten, dass durch die Wahl dieser Geschichte eine Diskrepanz zwischen der erklärten Absicht des Erzählers und der Wahl seiner Mittel, diese Absicht zu erfüllen, entsteht. Denn die Geschichte ist so gestaltet, dass Gott in ihr überhaupt keine Rolle spielt. Die Handelnden sind Menschen mit ihren Fehlern und Schwächen beziehungsweise mit den Täuschungsmanövern, deren Menschen sich bedienen. Gott kommt allein auf der die Erzählung rahmenden Kommentarebene ins Spiel. Geschichte und Deutung stehen somit zueinander in einem Verhältnis der Dezentrierung.

Um die offensichtliche Diskrepanz zwischen der Geschichte und der ihr zugeschriebenen Bedeutung abzuschwächen, greift Panfilo auf ein

30 Einen aufschlussreichen Überblick über die Geschichte der Deutungen dieser Novelle findet man bei Franco Fido, »The Tale of Ser Ciappelletto (I, 1)«, in: Elissa B. Weaver (Hg.), *The Decameron. First Day in Perspective. Volume One of the Lectura Boccaccii*, Toronto 2004, S. 59–76.

31 Boccaccio, *Decameron*, S. 32 (auf dass, wenn wir diese Geschichte gehört haben werden, unsere Hoffnung auf Ihn ein für allemal unveränderlich gefestigt und immerfort von uns sein Name gelobt werde).

theologisches Argument zurück, indem er von der Notwendigkeit spricht, zu Gott zu beten, um in den Genuss der göttlichen Gnade zu gelangen. Dabei werde das Gebet häufig nicht an Gott direkt gerichtet, sondern an einen Vermittler, einen Heiligen. Manchmal geschehe es, dass die Menschen irrtümlich ihr Gebet an jemanden richteten, der alles andere als ein Heiliger sei und in Wahrheit zum »ewigen Exil«, das heißt zum Leben in der Hölle, verurteilt worden sei. Trotz dieser falschen Adressierung aber erfülle Gott die Gebete der Menschen; dies sei, so Panfilo, ein Zeichen seiner göttlichen Größe und Gnade.

Nachdem er mit der Geschichte von Cepparello geendet hat, fügt er einen weiteren Kommentar hinzu, in dem er die Möglichkeit ins Auge fasst, dass Cepparello tatsächlich zu einem Heiligen geworden sein könnte. Obwohl er diese Möglichkeit nicht ausschließt, denn Cepparello könnte ja seine Sünden im Augenblick seines Todes noch aufrichtig bereut haben, ist er doch davon überzeugt, dass der Notar mit großer Wahrscheinlichkeit in die Hölle gekommen sei: »dico costui più tosto dovere essere nelle mani del diavolo in perdizione che in Paradiso«. ³² Dass Gott die Gebete jener Menschen erfülle, die sich aus Irrtum einen Feind Gottes zum Fürsprecher erkoren hätten, wird von Panfilo als Zeichen von Gottes »grandissima [...] benignità« ³³ gedeutet. Schließlich fügt der Binnenerzähler seinem Argument noch einen Vergleich hinzu, indem er eine Analogie zwischen Gottes Güte in Hinblick auf fehlgeleitete Gebete und der gegenwärtigen Situation der aus Florenz geflohenen Erzählgemeinschaft postuliert:

E per ciò, acciò che noi per la sua grazia nelle presenti avversità e in questa compagnia così lieta siamo sani e salvi servati, lodando il suo nome nel quale cominciata l'abbiamo, Lui in reverenza avendo, ne' nostri bisogni gli ci raccomandereмо sicurissimi d'essere uditi. ³⁴

Und deshalb, weil wir durch seine Gnade in den gegenwärtigen Widrigkeiten und in dieser so fröhlichen Gesellschaft gesund und munter geblieben sind, lasst uns, indem wir seinen Namen, mit dem wir diese Gesellschaft begründet haben, loben und Ihn verehren, Ihn um Unterstützung für unsere Nöte bitten, und wir können sicher sein, dass wir erhört werden.

Die Situation der durch Gottes Gnade (»per la sua grazia«) aus dem pestverseuchten Florenz (»nelle presenti avversità«) geretteten *onesta brigata*

32 Ebd., S. 47.

33 Ebd.

34 Ebd.

(»siamo sani e salvi servati«) wird mit der Situation jener analogisiert, die ihr Gebet an den falschen Heiligen San Ciappelletto als Fürsprecher richten. Beiden Gruppen ist gemeinsam, dass, wie es im Text heißt, ihre Gebete sicher erhört werden. Daraus folgt, dass Cepparellos sündiges Leben und seine betrügerische Beichte ebenso wie seine auf falschen Prämissen beruhende Heiligsprechung und die daraus sich ergebenden positiven Effekte für die Gläubigen mit der Katastrophe der Pest äquivalent gesetzt werden. Man kann also sagen, dass hier die unwahrscheinliche Ausnahme zur Regel erhoben wird. Eine Ausnahme ist das Überleben zehn junger Menschen angesichts des Pesttodes von über 100 000 Personen ebenso wie die Verwandlung eines erbärmlichen Sünders in einen Heiligen dank der göttlichen Gnade, welche im Gegensatz zum allgemeinen göttlichen Gesetz steht, von dem Dante in seiner *Commedia* handelt, indem er zeigt, wie die Sünder und die Tugendhaften im Jenseits am jeweils dafür vorgesehenen Ort büßen oder selig werden.

Angenommen, dies wäre tatsächlich die – unironische – Botschaft, welche die Novelle von Ser Cepparello dem Leser vermitteln wollte, so wäre zu fragen, wie sich diese Botschaft zu dem »utile consiglio« als Wirkziel des Novellenerzählens verhält, von welchem im *Proemio* die Rede war. Welche Lektion steckt in der Novelle von Ser Cepparello, welches Wissen will sie dem Leser vermitteln? Folgt man Panfilos Deutungen, so wäre dieses Wissen folgendermaßen zu benennen: Wer Gott blind vertraut, kann sicher sein, dass seine Gebete erhört werden, wie unwahrscheinlich auch immer dies erscheinen mag. Denn Gott ist so sehr darauf bedacht, den zu ihm Betenden zu helfen, dass er notfalls auch die auf falschen Behauptungen beruhende Verwandlung eines Sünders in einen Heiligen zulassen oder auserwählte Einzelne vor dem pestbedingten Massensterben retten wird. Angenommen, dies wäre Gottes Wille, so spräche nichts dagegen, dass er diesen Willen auch umsetzt, denn er ist allmächtig und kann alles, was er will, realisieren. Er kann sogar gegen seine eigenen Prinzipien handeln, welche in Dantes *Commedia* ausführlich dargestellt werden; und bekanntlich spielt ja schon der Titel des *Decameron*, »Prencipe Galeotto«, auf eine berühmte Stelle aus der *Divina Commedia* (*Inf.* V) an, was dafür spricht, dass der Horizont des Dante'schen Weltbildes von Boccaccio aufgerufen wird. Allerdings stellt sich doch die Frage, warum Gott Cepparellos Betrügereien nicht von vornherein verhindert hat, und ebenso, warum er das schreckliche Wüten der Pest und das dadurch hervorgerufene Massensterben zugelassen hat. Der Allmächtige hätte ja auch die Menschen so anleiten können, dass sie nicht einen falschen, sondern einen wahren Hei-

ligen anbeten, und er hätte die Pestepidemie verhindern können. Gott muss dies nicht tun, und der Mensch kann Gottes Ratschluss nicht verstehen, wie Panfilo selbst anmerkt: »non potendo l'acume dell'occhio mortale nel segreto della divina mente trapassare in alcun modo«. ³⁵ Warum aber sollten die Menschen Gottes Namen lobpreisen, indem sie eine Geschichte erzählen, in der es so aussieht, um es vorsichtig zu formulieren, als wäre Gott nicht gerecht, da er es zulässt, dass die Menschen einen Erzbetrüger als Heiligen verehren, und da er die Einwohner von Florenz, von wenigen Ausnahmen abgesehen, dem Pesttod ausgeliefert sein lässt?

2. Die Konversion eines Juden zum korrumpierten Christentum (I, 2)

Solche Fragen kann man an den Text stellen. Sie werden durch die komplexen Bedeutungsstrukturen, die sich aus der Interaktion der drei verschiedenen Textebenen (Rahmenerzählung, Einzelnovellen, Kommentare des Binnenerzählers und der *brigata*) ergeben, nahegelegt oder möglich gemacht. Im Blick auf die anderen Novellen des Ersten Tages zeigt sich, dass es sich nicht um einen punktuellen Eindruck handelt, sondern dass das *Decameron* auf systematische Art und Weise herkömmliche Muster des Verstehens und der Wissens- und Zeichenkonstitution wenn nicht außer Kraft setzt, so doch deutlich infrage stellt. Dies sei nun durch eine selektive Untersuchung zweier weiterer Novellen des Ersten Tages demonstriert. Die zweite Novelle, welche von Neifile erzählt wird, wird mit folgenden Worten eingeleitet:

Mostrato n'ha Panfilo nel suo novellare la benignità di Dio non guardare a' nostri errori quando da cosa che per noi veder non si possa procedano: e io nel mio intento di dimostrarvi quanto questa medesima benignità, sostenendo pazientemente i difetti di coloro li quali d'essa ne deono dare e con l'opere e con le parole vera testimonianza, il contrario operando, di sé argomento d'infallibile verità ne dimostri, acciò che quello che noi crediamo con più fermezza d'animo seguiamo. ³⁶

Gezeigt hat uns Panfilo in seiner Erzählung die Güte Gottes, der nicht auf unsere Irrtümer blickt, wenn diese von etwas herrühren, das von uns nicht erkannt werden kann: und ich möchte euch in meiner Erzählung nun darlegen, wie dieselbe Güte, indem sie geduldig die Fehler derjenigen erträgt, die eigentlich die

35 Ebd., S. 33 (da die Sehkraft des sterblichen Auges in keiner Weise das Geheimnis des göttlichen Geistes durchdringen kann).

36 Ebd., S. 48.

Aufgabe hätten, mit Werken und Worten Zeugnis von ihr abzulegen, aber in Wirklichkeit das Gegenteil davon tun, aus sich heraus ein Argument untrüglicher Wahrheit gewinnt, auf dass wir das, an das wir glauben, auch mit unerschütterlichem Sinn verfolgen.

Es fällt auf, dass Neifiles Interpretation der von Panfilo erzählten Cepparello-Novelle reduktionistisch ist. Sie übernimmt ohne kritische Distanz die von Panfilo selbst vorgeschlagene Deutung. Man kann daher vermuten, dass die von ihr nun erzählte Geschichte sich zu der reduktionistischen Interpretation in ähnlicher Weise wie Panfilos Novelle verhält, gemäß der Logik der Diskrepanz, die sich zwischen den erzählten Geschichten und den von den Erzählern vorgeschlagenen Deutungen dieser Geschichten auftut. Mit dieser Logik der Diskrepanz aber wird erneut markiert, dass im *Decameron* die Zeichen nicht so funktionieren, wie sie es sollten.

Der Protagonist der von Neifile erzählten zweiten Novelle ist Abraam, ein jüdischer Kaufmann, der sich von einem mit ihm befreundeten christlichen Kaufmann namens Giannotto dazu überreden lässt, eine Konversion zum Christentum in Erwägung zu ziehen. Um eine Entscheidung treffen zu können, beschließt er nach Rom zu reisen, wo er sich mit eigenen Augen einen Eindruck von den höchsten Vertretern des christlichen Glaubens verschaffen möchte, um herauszufinden, ob deren Verhaltensweisen ein Beweis für die von seinem Freund behauptete Überlegenheit der christlichen Religion sind. Als Giannotto von diesem Vorhaben erfährt, befürchtet er, dass die Begegnung mit dem römischen Klerus und dessen allgemein bekannter Sittenlosigkeit das Vorhaben der Konversion zum Scheitern bringen werde. Eine Romreise, so denkt er, würde nicht nur den beabsichtigten Übertritt seines jüdischen Freundes zum christlichen Glauben verhindern; sie würde im Gegenteil sogar dazu führen, dass Abraam, wäre er bereits zum Christentum konvertiert, wieder seinen jüdischen Glauben annähme. Trotz aller Versuche Giannottos, ihn an der Romreise zu hindern, setzt Abraam sein Vorhaben in die Tat um. Er stellt erwartungsgemäß fest, dass der römische Klerus durchweg allen Sünden und Lastern (Wollust, Völlerei und Trunksucht, Geiz und Geldgier, Ämterkauf etc.) hingegeben ist und insbesondere, dass man offenbar der Meinung ist, durch euphemistische Bezeichnungen für das eigene sündhafte Handeln Gott täuschen zu können (»quasi Idio, lasciamo stare il significato di vocaboli, ma la 'ntenzione de' pessimi animi non conoscesse e a gui-

sa degli uomini a' nomi delle cose si debba lasciare ingannare«).³⁷ In dieser Novelle geht es somit unter anderem auch um den Zusammenhang von Sprache und Welt, von Sein und Bezeichnung.

Nach seiner Rückkehr aus Rom berichtet Abraam seinem Freund von seinen Eindrücken. Er habe festgestellt, dass der römische Klerus, vom Papst bis zu den einfachen Priestern, alles daran setze, durch sündhaftes Leben die Fundamente des Christentums zu untergraben und diese Religion zu vernichten. Da aber, entgegen diesen Bestrebungen, die Bedeutung des Christentums immer größer werde und es immer heller und strahlender erscheine, lasse sich daraus der Schluss ziehen, dass der Heilige Geist diese Religion als besonders schützenswert ausgewählt habe. Und aus diesem Grund habe er, entgegen seiner anfänglichen Skepsis, nun beschlossen, sich ihr anzuschließen.

Was in dieser Novelle stattfindet, ist ein komplexer Interpretationsvorgang. So wie der Beichtvater der ersten Novelle die Aussagen Cepparellos als Zeichen seiner vermeintlichen Heiligkeit interpretiert, deutet Abraam die sichtbaren Zeichen der Verdorbenheit des Klerus als Indikatoren einer unsichtbaren Wahrheit. Die Zeichen werden im ersten Fall wörtlich, im zweiten Fall allegorisch gedeutet. Wie die erste Novelle, so beruht auch die zweite auf einer unerwarteten, ja höchst unwahrscheinlichen Wendung. So wie Cepparello durch seine »falsa confessione« nicht nur bewirkt, dass er ein christliches Begräbnis erhält, sondern darüber hinaus postum sogar zum Heiligen erklärt wird, beschließt der jüdische Kaufmann der zweiten Novelle, gegen die ausdrücklich formulierte Erwartung seines Freundes, nachdem er die bodenlose Sündhaftigkeit der höchsten Repräsentanten des christlichen Glaubens und ihre impertinenten Versuche, Gott zu täuschen, mit eigenen Augen wahrgenommen hat, den christlichen Glauben anzunehmen, und er begründet diese seine Entscheidung mit einem ironisch lesbaren Argument. Das Doppelbödige an diesem Argument ist, dass es den christlichen Glauben zugleich lobt und infrage stellt. Die von der Erzählerin Neifile vorab gegebene Deutung steht zur Geschichte selbst in einem eigentümlich dezentrierten Verhältnis. Das Subjekt des Satzes, welcher die Interpretationsvorlage enthält, ist die Güte Gottes (»la benignità di Dio«).³⁸ Diese Güte setzt sich über die Fehler der-

37 Ebd., S. 51 (als ob Gott, ganz zu schweigen von der Bedeutung der Wörter, die Intentionen der schwärzesten Seelen nicht konnte und sich so wie die Menschen von den Namen der Dinge täuschen ließe).

38 Ebd., S. 48.

jenigen, die dazu aufgerufen sind, für die christliche Religion Zeugnis abzulegen, hinweg und gewinnt aus ihrem Fehlverhalten ein Argument unfehlbarer Wahrheit (*«argomento d'infalibile verità»*)³⁹ zugunsten der christlichen Religion. Das handelnde Subjekt der Geschichte ist nun aber nicht Gott, sondern ein schriftgelehrter Jude, der anfangs überzeugt ist von der Überlegenheit seiner eigenen Religion. Er lässt sich jedoch von den Worten seines Freundes, der ihn zu der aus seiner Sicht einzig wahren Religion bekehren möchte, dazu überreden, sich näher mit dem christlichen Glauben auseinanderzusetzen. Eine Ambivalenz entsteht dadurch, dass die Erzählerin zwei mögliche Gründe für den Sinneswandel des jüdischen Kaufmanns anführt, ohne zu entscheiden, welcher dieser möglichen Gründe wirksam ist: Entweder habe der jüdische Kaufmann sich von der großen Freundschaft einnehmen lassen, oder aber der Heilige Geist habe dem Freund die Worte so in den Mund gelegt, dass sie wirksam werden konnten. Und trotz seiner Bereitschaft, sich mit dem anderen Glauben zu beschäftigen, bleibt er zunächst *«ostinato in la sua credenza»*.⁴⁰

Dem angesichts des Rombesuchs zu vermutenden Scheitern dieses Konvertierungsversuches steht nun dessen völlig unerwartetes Gelingen gegenüber, welches sich aus der Konfrontation mit der abgrundtiefen Schlechtigkeit des römischen Klerus ergibt. Interessanterweise ist der Jude selbst das einzig handlungsmächtige Subjekt in dieser Geschichte. Er beschließt gegen den Willen seines Freundes nach Rom zu reisen, und er ist es, der aus dem von ihm Beobachteten völlig eigenständige und unerwartete Schlussfolgerungen zieht. Die laut der Interpretationsvorgabe angeblich von Gott in seiner Güte handlungsmächtig bewirkte Überzeugungskraft des Christentums ergibt sich in der Geschichte durch ein nicht anders als ironisch zu verstehendes Argument des jüdischen Außenseiters. Paradoxerweise erfolgt seine Konversion angesichts des sichtbaren Beweises für die Selbstwidersprüchlichkeit der offiziellen Vertreter des christlichen Glaubens, und paradoxerweise ist der Auslöser dieser Konversion nicht die Überzeugungskraft des Wortes, sondern die Schlussfolgerung vom sichtbaren Schlechten auf das (vermutete) unsichtbare Gute. Sein und Schein verhalten sich also in dieser Geschichte ähnlich paradox zueinander wie in der Geschichte von Ser Cepparello.

Man kann somit sagen, dass die von den Erzählern der ersten beiden Novellen angeblich angestrebte Apologie des christlichen Glaubens

39 Ebd.

40 Ebd., S. 49.

höchst ambivalent ist. Die explizit erklärten Intentionen dieser Novellen entsprechen nicht den Textbefunden, sondern es liegen ironische Umkehrungen und Diskrepanzen zwischen der Sinnzuschreibung auf der Kommentarebene und auf der Textebene selbst vor. Dadurch wird die im Erzählrahmen programmatisch exponierte Exempelhaftigkeit der Geschichten unterlaufen. Erneut stellt sich die Frage: Welches Wissen wird in diesen Novellen vermittelt und wie funktionieren in ihnen die Zeichen?

3. Die beste Religion? (I, 3)

In der dritten Novelle des Ersten Tages wird die bekannte Erzählung von den drei Ringen als Mittel eingesetzt, mit dessen Hilfe sich der vom Sultan Saladin nach der wahren Religion befragte jüdische Kaufmann Melchisedech, ein »savio uomo«,⁴¹ aus der Not befreit, auf diese verfängliche Frage eine falsche Antwort geben zu müssen. Erneut geht es also um eine religiöse Thematik; und wiederum ist diese Thematik gekoppelt an das Milieu der Kaufleute und Geldleiher, die ja auch schon in der ersten und der zweiten Novelle im Mittelpunkt stehen. Im Unterschied zu diesen beiden Novellen aber kommt es in der dritten Novelle außerdem zu einer Konfrontation zwischen einem mächtigen Herrscher und einem reichen Kaufmann. Der Herrscher benötigt etwas, das der Kaufmann besitzt, nämlich Geld, da er durch Kriege, Freigiebigkeit und einen nicht näher spezifizierten unglücklichen Umstand (»per alcuno accidente sopravvenutogli«)⁴² sein ganzes Vermögen verloren hat. Der Kaufmann wird kontrastiv zur Freigiebigkeit des Herrschers als »avaro«⁴³ eingeführt, was ja eine für einen Geldleiher durchaus angemessene Eigenschaft ist. Der Sultan möchte nun vermeiden, seine Macht auszuspielen und Gewalt gegenüber dem Kaufmann anzuwenden; stattdessen greift er zu einer List. Diese verlagert den Konflikt zwischen der politischen und der ökonomischen Sphäre, welcher hier verhandelt wird, in den Bereich der Religion. Die List besteht darin, dass der muslimische Herrscher den jüdischen Kaufmann fragt, welche der drei Schriftreligionen – Christentum, Judentum oder Islam – denn die »wahre« Religion sei. *Per definitionem* kann auf die gestell-

41 Ebd., S. 55.

42 Ebd., S. 54.

43 Ebd., S. 55.

te Frage in der gegebenen Situation keine richtige Antwort gegeben werden.

Mithin liegt hier, ähnlich wie in der Cepparello-Novelle und in der Novelle des zum Christentum konvertierenden Juden, ein vermeintlich unlösbares Dilemma vor. Das Dilemma wird in diesem Fall durch das Erzählen einer Geschichte gelöst. Cepparello löste es durch die Inszenierung einer falschen Beichte, in der er ein gottesfürchtiges Leben fingierte. Das Dilemma, in dem der christliche Kaufmann sich befindet, als er befürchtet, dass sein jüdischer Freund durch die Beobachtung der Verhaltensweisen des römischen Klerus von der erhofften Konversion zum Christentum abgeschreckt werde, wurde ironischerweise durch die das Offensichtliche umdeutende Sinnkonstruktion des Juden selbst gelöst. Wir sehen hier also eine gewisse Kontinuität in der Handlungslogik der drei Novellen, in denen jeweils ein Dilemma vorliegt, welches aus der Begegnung verschiedener Sphären – der Sphäre der Ökonomie und der Sphäre der Religion, beziehungsweise im Falle Melchisedechs und des Sultans Saladin auch der Sphäre der politischen Macht – resultiert und welches dann durch verschiedene Formen der Beobachtung, der Zeichendeutung und der Kommunikation gelöst wird. Erneut haben wir eine dezentrierte Situation, insofern über die Religionsfrage nicht von einem Christen, sondern von einem Juden und einem Muslim kommuniziert wird. Hinzu kommt, dass gemäß der einleitenden Ankündigung der Erzählerin Filomena Gegenstand dieser Geschichte nicht etwa die »verità della nostra fede«,⁴⁴ sondern die »atti degli uomini«⁴⁵ sein sollen. Spezifiziert wird diese Ankündigung durch Erläuterungen im Hinblick auf die Nützlichkeit der Klugheit (»senno«), welche schon so manchen aus gefährlichen Situationen gerettet habe, wie das Beispiel Melchisedechs nun unter Beweis stellen solle. Während also in den ersten beiden Novellen die erzählten Geschichten angeblich Exempla für Gottes Gnade und Güte sind, sich dann aber herausstellt, dass die eigentlich Handelnden die Menschen sind, ist es nun umgekehrt so, dass in der angeblich als Exempel klugen Handelns erzählten Geschichte der Gegenstand ein theologischer ist, nämlich die Frage nach der wahren Religion.

Betrachten wir nun den Inhalt der zur Abwehr der List erzählten Geschichte von den drei Ringen, so erkennen wir, dass deren allegorische Gleichsetzung mit den drei Glaubensgemeinschaften doppelbödig ist.

44 Ebd., S. 54 (die Wahrheit unseres Glaubens).

45 Ebd. (die Taten der Menschen).

Denn liest man die Geschichte affirmativ, so lässt sie sich als eine Parabel verstehen, die zum Ausdruck bringen soll, dass Gott-Vater seinen drei Söhnen den jeweils identischen Glauben geschenkt hat – Christentum, Judentum und Islam wären demnach drei Varianten desselben, gleichursprünglich, von Gott stammend und den Menschen als Zeichen seiner Liebe übereignet. Liest man die Geschichte jedoch kritisch, so löst der Vater das von ihm selbst verursachte Dilemma, welches darin besteht, dass er allen drei Söhnen den Ring versprochen hat, durch einen Betrug. Der kritische Subtext dieser Erzählung in der Erzählung wäre demnach lesbar als die implizite Anklage Gottes als eines Betrügers, der seinen drei Söhnen zu Unrecht und wahrheitswidrig suggeriert, dass jeder von ihnen ihm am liebsten sei. Die vermeintliche Gleichheit beruht auf einer von jedem der drei Söhne erhofften und vom Vater jedem zu Unrecht versprochenen Bevorzugung, die mittels eines Täuschungsmanövers inszeniert und zementiert wird. Zweimal weist der Text auf die Heimlichtuerei des Vaters hin. Heimlich erteilt er einem Goldschmied den Auftrag, zwei Kopien des Rings anzufertigen, und heimlich gibt er jedem seiner Söhne einen der drei Ringe. Zwar stimmt die allegorische Gleichsetzung der drei Ringe mit den drei Religionen insofern, als, wie Melchisedech am Schluss konkludierend behauptet, die Frage nach der »wahren«, und damit also der von Gott bevorzugten Religion bis heute offen geblieben sei und nicht beantwortet werden könne (»ancora ne pende la quistione«).⁴⁶ Doch die Kehrseite der Medaille ist, dass Gott, der ja allen drei Religionen als die Quelle der Wahrheit und des *summum bonum* gilt, als jemand gezeichnet wird, der sich einer Täuschung, eines Betruges bedient und dabei Zwistigkeiten unter seinen Nachfahren billigend in Kauf nimmt, wenn er nicht sogar diese durch sein Täuschungsmanöver überhaupt erst hervorruft. Die Brisanz dieser Erzählung in der Erzählung wird allerdings dadurch überdeckt, dass sie ja in erster Linie als strategisches Gegenmittel dient, mit dessen Hilfe der kluge Melchisedech dem ihm vom Sultan gestellten Dilemma entgeht.

4. Die gestörte Wahrheitsfunktion der Zeichen

Wenn man nun die drei Novellen, mit denen das *Decameron* eröffnet wird, aufeinander bezieht, dann ergibt sich folgendes Bild: Gott als die

46 Ebd., S. 56.

Quelle des Wissens und der Wahrheit wird allegorisch gleichgesetzt mit einem Vater, der seine drei Söhne aus Liebe betrügt und jedem von ihnen ein vermeintlich authentisches Zeichen seiner Liebe schenkt. Auf der Ebene dieser Zeichen sind Wahrheit und Lüge, Original und Kopie nicht voneinander zu unterscheiden, das heißt, die Zeichen selbst verraten nichts über die göttliche Wahrheit. Im Gegenteil: Sie dienen dazu, diese Wahrheit zu verbergen. Vor diesem Hintergrund erscheint es dann nur folgerichtig, wenn ein Erzbetrüger wie der Notar Cepparello, der für sich allein die zweifelhafte Ehre beanspruchen darf, beinahe all jene Sünden, mit denen man in die Hölle kommt, begangen zu haben, am Ende seines Lebens in Kauf nimmt, einen weiteren sündhaften Betrug durch eine falsche Beichte zu unternehmen. Dieser Betrug beruht auf der Inanspruchnahme von Zeichen, es handelt sich um eine sprachliche Kommunikation zwischen dem Beichtenden und dem Beichtvater, wobei sich der Beichtende jener Zeichen meisterhaft zu bedienen weiß, die einen von ihm gewünschten positiven Eindruck hervorrufen, dem kein empirisches Korrelat im Leben des sterbenden Notars entspricht. Die Einschreibung dieses Menschen in das Symbolsystem des Christentums als eines vermeintlichen Heiligen beruht auf einer betrügerischen und täuschend echten Zeichenverwendung – auf einer Fiktion. Im Fall des jüdischen Kaufmanns, der nach Rom geht, werden die Zeichen zunächst als das gelesen, worauf sie verweisen, nämlich die Missachtung aller Regeln und Moralvorschriften des Christentums durch dessen höchste Repräsentanten. So beginnt der Kaufmann seinen Rombericht mit folgenden Worten: »Parmene male che Idio dea a quanti sono«. ⁴⁷ Diese Zeichen, deren wörtliche Bedeutung manifest ist, werden nun aber von dem jüdischen Schriftgelehrten, der der Kaufmann ja auch ist, in eine allegorische Bedeutung übersetzt. Abraams Argumentation beruht auf zwei impliziten Syllogismen. Der erste Syllogismus lautet: (1) Eine Religion, deren höchste Vertreter die eigenen Regeln nicht befolgen, ist dem Untergang geweiht. (2) Das Christentum ist eine Religion, dessen höchste Vertreter die eigenen Regeln nicht befolgen. (3) Folglich ist das Christentum eine dem Untergang geweihte Religion. Der dritte Satz dieses Syllogismus steht allerdings im Widerspruch zu der empirischen Beobachtung, wonach gilt: »io veggio [...] continuamente la vostra religione aumentarsi e più lucida e più chiara divenire«. ⁴⁸ Diesen Widerspruch versucht der Beobachter durch den folgenden Syllogismus

47 Ebd., S. 52. (Es scheint mir ein von Gott allen Menschen gegebenes Übel zu sein.)

48 Ebd. (ich sehe [...], wie eure Religion ständig wächst und immer heller leuchtet).

zu lösen: (1) Eine Religion, die durch das Verhalten ihrer Repräsentanten gefährdet ist, benötigt zu ihrer Entfaltung die Unterstützung des Heiligen Geistes. (2) Das Christentum ist eine Religion, die stark ist, obwohl ihre Repräsentanten sie gefährden. (3) Folglich ist das Christentum eine Religion, die die Unterstützung des Heiligen Geistes genießen muss. Mit den Mitteln der Logik und der Hypothesenbildung erzeugt der jüdische Kaufmann somit eine Wahrheitsannahme, die für ihn ganz konkret die handlungspraktische Konsequenz mit sich bringt, dass er zu dieser Religion konvertiert. Es geht ihm also ähnlich wie den florentinischen Kaufleuten und ihrem Notar Cepparello, sowie dem Sultan und Melchisedech, um ganz konkrete diesseitige Interessen. Das Christentum wird von Abraam nicht deshalb gewählt, weil er ihm eine größere Nähe zur Wahrheit zugesteht, sondern weil er glaubt, dass es die Unterstützung des Heiligen Geistes genieße. Er unterwirft sich sozusagen der Stärke und Macht des Christentums. Auch für Cepparello ist die Kirche nicht aus spirituellem Interesse wichtig, sondern einzig und allein aus Opportunismus; er hat das Ziel, die Geschäftstätigkeit der florentinischen Geldleiher nicht zu gefährden. Seine Verwandlung in einen vermeintlichen Heiligen ist allenfalls ein willkommener Nebeneffekt seiner falschen Beichte. Und auch in der dritten Novelle ist erkennbar, dass die ursprünglichen Handlungsziele nicht mit den Ergebnissen der Handlung übereinstimmen, insofern es dem Sultan ja eigentlich darum geht, Melchisedech durch seine List dazu zu zwingen, dass er ihm Geld leiht. Was er stattdessen gewinnt, ist die Freundschaft des Juden und die freiwillige Gabe eines Kredits.

Schluss

In allen drei Geschichten finden wir somit auf Handlungsebene selbst manifeste Diskrepanzen zwischen Handlungszielen und Handlungsergebnissen; umso deutlicher sind diese Diskrepanzen im Verhältnis zwischen der angeblichen Bedeutung der Geschichten gemäß den Erzählerkommentaren und den durch Analyse erkennbar gewordenen komplexen Bedeutungsgeflechten und mehrfachen Lesbarkeiten dieser Geschichten. Es lässt sich festhalten, dass die Logik des Exemplarischen, der Veranschaulichung einer typischen Gegebenheit durch ein das Typische illustrierendes Beispiel, aus dem man die allgemeinen Regeln der Wissensordnung ableiten kann, im *Decameron* ganz grundsätzlich infrage gestellt wird. Das Wissen, welches im *Decameron* vermittelt wird, ist ein Wissen zweiter Ordnung,

welches als beobachtetes Wissen inszeniert wird und in seiner perspektivischen Relativität erscheint. Es werden verschiedene Logiken – Innen- und Außenperspektive, Handlung und Beobachtung, Normativität und Faktizität – gegeneinandergestellt. Dies geschieht im Medium des erzählten Erzählens, welches durch die Rahmenstruktur der *brigata* durchweg präsent ist. Hinzu kommt, wie wir gesehen haben, dass auch auf der Ebene der Einzelnovellen das Erzählen beziehungsweise die verbale Interaktion mit dem Ziel der Produktion einer sinnhaft geschlossenen, zeichenhaft repräsentierten Wirklichkeit als solche dargestellt werden. Daraus ergibt sich ein *mise-en-abyme*-Effekt. Wann immer eine Figur durch Erzählen Sinn zu konstruieren versucht, lässt sich dies als metapoetischer Kommentar des *Decameron* als eines Buches deuten, welches ein sich selbst erzählendes Dispositiv der Erzeugung und Problematisierung von Zeichen und Wissensformen ist.

Literaturverzeichnis

- Bartuschat, Johannes, »Boccace biographe de Dante«, in: ders., *Les »Vies« de Dante, Pétrarque et Boccace en Italie (XIVe–XVe siècles). Contribution à l'histoire du genre biographique*, Ravenna 2007, S. 44–77.
- Bettinzoli, Attilio, »Per una definizione delle presenze dantesche nel *Decameron*«, in: *Studi sul Boccaccio* 13 (1981/82), S. 267–326 und 14 (1983/84), S. 209–240.
- Boccaccio, Giovanni, *Decameron*, in: *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, hg. v. Vittore Branca, Bd. 4, Milano 1976.
- Branca, Vittore/Degani, Chiara, »Studi sugli ›exempla‹ e il ›Decameron‹«, in: *Studi sul Boccaccio* 14 (1983/84), S. 178–208.
- Cerchi, Paolo/Sarteschi, Selene, »L'innocentia di Ser Ciappelletto«, in: *Studi sul Boccaccio* 38 (2010), S. 57–68.
- Cioffari, Vincenzo, »Die Konzeption der Fortuna im ›Decameron‹«, in: Peter Brockmeier (Hg.), *Boccaccios Decameron*, Darmstadt 1974, S. 232–243.
- Delcorno, Carlo, »Studi sugli ›exempla‹ e il ›Decameron‹ II – Modelli esemplari in tre novelle (I 1, III 8, II 2)«, in: *Studi sul Boccaccio* 15 (1985/86), S. 189–214.
- Fido, Franco, »Architettura«, in: Renzo Bragantini/Pier Massimo Forni (Hg.), *Lessico critico decameroniano*, Torino 1995, S. 13–33.
- , »The Tale of Ser Ciappelletto (I, 1)«, in: Elissa B. Weaver (Hg.), *The Decameron. First Day in Perspective. Volume One of the Lectura Boccaccii*, Toronto 2004, S. 59–76.
- Forni, Pier Massimo, »Realtà/verità«, in: *Studi sul Boccaccio* 22 (1994), S. 235–256.
- Goodich, Michael, *The Unmentionable Vice. Homosexuality in the Later Medieval Period*, Santa Barbara/Oxford 1979.
- Grossvogel, Steven, »What Do We Really Know of Ser Ciappelletto?«, in: *Il Veltro* 40 (1996), S. 133–137.

II. Zur literarischen Prozessierung von Wissen

- Hollander, Robert, *Boccaccio's Dante and the Shaping Force of Satire*, Ann Arbor 1997.
- Horaz (Quintus Horatius Flaccus), *Ars Poetica. Die Dichtkunst*, hg. und übers. v. Eckart Schäfer, Stuttgart 1984.
- Houston, Jason M., *Building a Monument to Dante: Boccaccio as Dantista*, Toronto 2010.
- Johansson, Warren/Percy, William A., »Homosexuality«, in: Vern L. Bullough/James A. Brundage (Hg.), *Handbook of Medieval Sexuality*, New York/London 1996, S. 155–189.
- Jolles, André, *Einfache Formen. Legende, Sage, Mythe, Rätsel, Spruch, Kasus, Memorabile, Märchen, Witz*, Tübingen 1982.
- Küpper, Joachim, »Affichierte ›Exemplarität‹, tatsächliche A-Systematik. Boccaccios *Decameron* und die Episteme der Renaissance«, in: Klaus W. Hempfer (Hg.), *Renaissance. Diskursstrukturen und epistemologische Voraussetzungen. Literatur – Philosophie – Bildende Kunst*, Stuttgart 1993, S. 47–93.
- Perrus, Claude, »Dante, figure de l'intellectuel dans l'œuvre de Boccace«, in: Henriette Levillain (Hg.), *Dante et ses lecteurs (du Moyen âge au XXe siècle)*, Poitiers 2001, S. 35–44.
- Picone, Michelangelo, »Autore/narratori«, in: Renzo Bragantini/Pier Massimo Forni (Hg.), *Lessico critico decameroniano*, Torino 1995, S. 34–59.
- Sandal, Ennio (Hg.), *Dante e Boccaccio. Lectura Dantis Scaligera*, 2004–2005, Roma/Padova 2006.
- Spreitzer, Brigitte, *Die stumme Sünde. Homosexualität im Mittelalter. Mit einem Textanhang*, Göppingen 1988.
- Wetzel, Hermann H., *Die romanische Novelle bis Cervantes*, Stuttgart 1977.
- Wilhelm, Raymund, »Geschichtenerzählen und Lebenspraxis. Funktionen des Erzählens im *Conde Lucanor* und im *Decameron*«, in: *Romanische Forschungen* 110 (1998), S. 37–67.

Wissenschaft, Mystik und Schreiben bei Balzac (*La Peau de chagrin* und *Louis Lambert*)

Einleitung

Balzacs »Avant-propos« zur *Comédie humaine*, der 1842 veröffentlicht wurde, ist ein radikal innovativer Versuch, den Roman, diese »zu Unrecht als sekundär bezeichnete Kompositionsgattung«,¹ auf wissenschaftliche Prinzipien zu gründen. So kam Balzac die »erste Idee der *Comédie humaine*« aus einem »Vergleich zwischen der Menschheit und dem Tierreich«,² einem Vergleich, der ihn dazu bewog, eine Analogie zwischen den »zoologischen Arten« und den »sozialen Arten« zu postulieren.³ Dabei beruft er sich auf das Konzept der »Einheit der Komposition« (*unité de composition*), das Geoffroy Saint-Hilaire im berühmten Streit von 1830 gegen Cuvier verteidigte. Doch Balzac zufolge ist diese »Einheit der Komposition« keine wissenschaftliche Innovation des 19. Jahrhunderts. Im Gegenteil, sie »beschäftigte bereits unter anderen Bezeichnungen die größten Köpfe der vergangenen zwei Jahrhunderte«. ⁴ In der Liste dieser »großen Geister« sind die folgenden Namen aufgeführt: Swedenborg, Saint-Martin, Leibniz, Buffon, Charles Bonnet, Needham. Die »erste Idee« der *Comédie humaine* basiert somit auf einem Wissen, das von »den schönsten Genies der Naturgeschichte«⁵ und von »mystischen Schriftstellern« produziert wurde.⁶ In der Balzac'schen Poetik verbinden sich somit Wissenschaft und Mystik zu Konzepten und Denkmodellen für denjenigen, der sich anschickt, »die von so vielen Historikern vergessene Geschichte, die der Sitten« zu schreiben.⁷ Das Balzac'sche Unternehmen ist insofern doppelt innovativ, als sein Autor zum einen etwas vorlegen möchte, das es bisher noch nicht gibt – eine Geschichte der Sitten (*histoire des mœurs*) –, und dabei zum an-

1 Honoré de Balzac, »Avant-propos«, in: *La Comédie humaine*. Bd. 1: *Études de mœurs: Scènes de la vie privée*, hg. v. Pierre-Georges Castex, Paris 1976, S. 7–20, hier S. 10 (»ce genre de composition injustement appelé secondaire«).

2 Ebd., S. 7.

3 Ebd., S. 8.

4 Ebd., S. 7 (»occupait déjà sous d'autres termes les plus grands esprits des deux siècles précédents«).

5 Ebd., S. 8.

6 Ebd., S. 7.

7 Ebd., S. 11 (»l'histoire oubliée par tant d'historiens, celle des mœurs«).

deren auf Darstellungsformen – Wissenschaft und Mystik – zurückgreift, die in dieser Verbindung bislang noch nicht dazu verwendet wurden, um systematisch ein literarisches Projekt zu begründen.

Es muss hier betont werden, dass das Balzac'sche Projekt in seinem Kern kein wissenschaftliches, sondern ein literarisches ist, das die Wissenschaft und, allgemeiner gesagt, das Wissen lediglich als Modell und Inspirationsquelle nutzt.⁸ Es ist daher nicht überraschend, wenn wir in der Praxis des Balzac'schen Schreibens feststellen können, dass die wissenschaftlichen Elemente einem Wandel unterliegen. Das Wissen muss nämlich, wie Balzac selbst schreibt, nach den Regeln des Literatursystems dargestellt werden:

Mais comment rendre intéressant le drame à trois ou quatre mille personnages que présente une Société? comment plaire à la fois au poète, au philosophe et aux masses qui veulent la poésie et la philosophie sous de saisissantes images?⁹

Aber wie kann man das drei- oder viertausend Personen zählende Drama interessant machen, welches eine Gesellschaft darbietet? Wie kann man zugleich dem Dichter, dem Philosophen und den Massen gefallen, die nach Poesie und Philosophie in eindrucksvollen Bildern verlangen?

In diesem Zitat bilden die Wörter »interessant«, »drame«, »plaire«, »poète«, »poésie« und »images« eine Isotopie der Kunst, die im Gegensatz zur Sphäre der Wahrheit und des Wissens steht, welche durch die Lexeme »Société«, »philosophe« und »philosophie« repräsentiert wird. Balzac weist damit auf die problematische und prekäre Seite seines künstlerischen Projekts hin, das auf der Verbindung von epistemischer und ästhetischer

8 Vgl. hierzu unter anderem Winfried Wehle, »Littérature des images. Balzac Poetik der wissenschaftlichen Imagination«, in: Hans Ulrich Gumbrecht/Karlheinz Stierle/Rainer Warning (Hg.), *Honoré de Balzac*, München 1980, S. 57–81; Madeleine Ambrière, »Balzac homme de science(s). Savoir scientifique, discours scientifique et système balzacien dans *La recherche de l'absolu*«, in: Claude Duchet/Jacques Neefs (Hg.), *Balzac: L'invention du roman*, Paris 1982, S. 43–55; Françoise Gaillard, »La science: modèle ou vérité. Réflexions sur l'avant-propos à *La comédie humaine*«, in: Claude Duchet/Jacques Neefs (Hg.), *Balzac: L'invention du roman*, Paris 1982, S. 57–83; André Vanoncini, *Figures de la modernité. Essai d'épistémologie sur l'invention du discours balzacien*, Paris 1984; Allen Thiher, *Fiction Rivals Science. The French Novel from Balzac to Proust*, Columbia/London 2001; Marc Föcking, »Balzac: Akzentuierung und Entwertung des biologischen Modells«, in: ders., *Pathologia litteralis. Erzählte Wissenschaft und wissenschaftliches Erzählen im französischen 19. Jahrhundert*, Tübingen 2002, S. 93–138; Thomas Klinkert, »Balzac Begründung des Romans als Wissenschaft«, in: ders., *Epistemologische Fiktionen. Zur Interferenz von Literatur und Wissenschaft seit der Aufklärung*, Berlin/New York 2010, S. 131–156.

9 Balzac, »Avant-propos«, S. 10.

Sphäre beruht. Die Versöhnung von Wahrem und Schönem ist eine Herausforderung für den Schriftsteller. Denn letzterer muss, indem er auf das Wissen über Welt und Gesellschaft zurückgreift, das ihm die philosophischen, wissenschaftlichen und mystischen Disziplinen sowie seine eigenen Beobachtungen liefern können, diese epistemischen Elemente transformieren, um sie in sein Kunstwerk einzubauen. Welche Folgen hat eine solche Transformation für das Wissen?

Im Rückgriff auf die systemtheoretische Terminologie von Niklas Luhmann¹⁰ kann man sagen, dass in der modernen, funktional ausdifferenzierten Gesellschaft, wie sie seit dem Ende des 18. Jahrhunderts besteht, die Literatur als System neben anderen Systemen, wie dem des Wissens und der Wissenschaft, existiert. Alle Systeme sind autonom und operativ geschlossen. Sie können nicht in andere Systeme eingreifen, sondern diese lediglich beobachten. Das Literatursystem etwa kann das Wissenssystem beobachten und Elemente aus diesem System entlehnen. Aber um innerhalb des Literatursystems zu funktionieren, müssen Elemente, die dem Wissenssystem entstammen, auf eine bestimmte Art und Weise neu codiert werden. Nach Luhmann wird das System des Wissens und der Wissenschaft gemäß der Leitdifferenz »wahr/falsch« codiert,¹¹ während das System der Kunst, zu dem die Literatur gehört, von der Leitdifferenz »schön/hässlich« oder »interessant/langweilig« bestimmt wird.¹² Wenn ein epistemisches Element vom System des Wissens in das System der Kunst übergeht, wird es der Logik der Kunst unterworfen, das heißt, es ändert seinen Status und seine Bedeutung. Es ist nun nicht mehr primär ein epistemisches Element, das die Funktion hat, dem Leser Wissen zu vermitteln, sondern ein ästhetisches Element, das Teil eines formalen Systems von Beziehungen und Korrespondenzen wird, die das Kunstwerk ausmachen. Dennoch kann ein Kunstwerk, obwohl es zum autonomen System der Kunst gehört und ihm die Freiheit der Fiktion gegeben ist, die nicht an

10 Niklas Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt a. M. 1995.

11 Niklas Luhmann, *Die Wissenschaft der Gesellschaft* (1990), Frankfurt a. M. ³1998, S. 271ff.

12 Niklas Luhmann, »Ist Kunst codierbar?« (1976), in: ders., *Schriften zu Kunst und Literatur*, hg. v. Niels Werber, Frankfurt a. M. 2008, S. 14–44, hier S. 17. Für eine Kritik an dieser Leitdifferenz vgl. Gerhard Plumpe/Niels Werber, »Literatur ist codierbar. Aspekte einer systemtheoretischen Literaturwissenschaft«, in: Siegfried J. Schmidt (Hg.), *Literaturwissenschaft und Systemtheorie. Positionen, Kontroversen, Perspektiven*, Opladen 1993, S. 9–43. Diese Autoren schlagen vor, die Differenz »wahr/falsch« durch die Differenz »interessant/langweilig« zu ersetzen. In *Die Kunst der Gesellschaft* hat Luhmann selbst die Differenz »schön/hässlich« revidiert (ebd., S. 310f.).

die Regeln der Wahrhaftigkeit der ›normalen‹ Kommunikation gebunden ist, unter bestimmten Bedingungen am Bereich des Wissens partizipieren. Um dies tun zu können, ist es nicht erforderlich, dass der literarische Text ausschließlich ›wahre‹ Aussagen enthält. Neben Aussagen, die sich auf fiktive oder gar unmögliche Entitäten beziehen, kann er auch epistemische Elemente enthalten, die zwar eine Funktion auf der formalen Ebene des Werkes erfüllen, aber ihren ursprünglichen Wert nicht verloren haben. Um den ambivalenten Status solcher Elemente zum Ausdruck zu bringen, schlage ich vor, den Begriff »doppelte Codierung« zu verwenden, da in literarischen Texten bestimmte Elemente zwei Funktionen gleichzeitig erfüllen können: eine ästhetisch-formale und eine epistemische Funktion.¹³ Es versteht sich von selbst, dass diese doppelte Codierung zu Spannungen führen und dass der Schriftsteller, der epistemische Elemente verwendet, mit Darstellungsproblemen konfrontiert sein kann.

Balzac werden die Darstellungsprobleme, die sich für den Schriftsteller ergeben, Anlass zu expliziten und impliziten Überlegungen. Diese Überlegungen finden sich zum Beispiel im »Avant-propos« selbst, etwa in folgender Stelle:

S'en tenant à cette reproduction rigoureuse, un écrivain pouvait devenir un peintre plus ou moins fidèle, plus ou moins heureux, patient ou courageux des types humains, le conteur des drames de la vie intime, l'archéologue du mobilier social, le nomenclateur des professions, l'enregistreur du bien et du mal; mais, pour mériter les éloges que doit ambitionner tout artiste, ne devais-je pas étudier les raisons ou la raison de ces effets sociaux, surprendre le sens caché dans cet immense assemblage de figures, de passions et d'événements.¹⁴

Indem er sich an diese rigorose Reproduktion hielt, konnte ein Schriftsteller ein mehr oder weniger getreuer, mehr oder weniger glücklicher, geduldiger oder mutiger Maler menschlicher Typen werden, ein Erzähler von Dramen des Intimlebens, ein Archäologe des sozialen Mobiliars, ein Nomenklaturist der Berufe, ein Registrator von Gut und Böse; wollte ich mir indes das Lob verdienen, das jeder Künstler anstreben muss, sollte ich dann nicht besser die Gründe oder den Grund für diese sozialen Effekte studieren, sollte ich nicht der verborgenen Bedeutung in dieser immensen Ansammlung von Figuren, Leidenschaften und Ereignissen nachspüren?

13 Siehe dazu Klinkert, *Epistemologische Fiktionen*, S. 21–37 und ders., »La dimension épistémologique du texte littéraire au XX^e siècle (Marcel Proust)«, in: *Épistémocritique* 10, Frühjahr 2012 (<https://epistemocritique.org/fiction-et-savoir-la-dimension-epistemologique-du-texte-litteraire-au-xxe-siecle-marcel-proust/> – zuletzt aufgerufen am 14.2.2020).

14 Balzac, »Avant-propos«, S. 11.

Gegenstand des ersten Teils dieses komplexen Satzes ist der »Schriftsteller«, der durch das Verfahren der »rigorosen Reproduktion«, also einen technischen oder gar wissenschaftlichen Prozess, zum »Maler« und »Geschichtenerzähler«, aber auch zum »Archäologen«, »Nomenklaturisten« und »Registrator« wird. Man sieht deutlich, wie sich hier die Tätigkeit des Künstlers und die des Wissenschaftlers überlagern. Dies bestätigt der zweite Teil des Satzes, in dem dem Künstler wiederum Tätigkeiten zugeschrieben werden, die man eher als wissenschaftlich bezeichnen würde: »die Gründe [...] für diese sozialen Effekte studieren«, der »verborgenen Bedeutung [...] nachspüren«. Der Balzac'sche Künstler definiert sich somit als eine grundsätzlich hybride Figur; er ist sowohl Schriftsteller als auch Gelehrter.

Wenn man bedenkt, dass Balzac in seiner Theorie des Romans diese gerade skizzierte doppelte Verbindung herstellt, nämlich zwischen Wissenschaft und Mystik einerseits und zwischen dem Schriftsteller und dem Wissenschaftler andererseits, ist es nicht verwunderlich, dass sich diese Konstellation auch in Balzacs literarischer Praxis wiederfindet. Beispielfhaft werde ich zwei Romane aus den frühen 1830er Jahren untersuchen, nämlich *La Peau de chagrin* (1831) und *Louis Lambert* (1832). Es wird sich zeigen, dass in diesen beiden Texten Verweise auf Wissenschaft und Mystik mit einer Reflexion über das literarische Schreiben verbunden werden. Die Tatsache, dass diese beiden Romane der Theorie des »Avant-propos« um etwa zehn Jahre vorausgehen, lässt den Schluss zu, dass die in dieser Theorie sich manifestierende Logik Balzacs Denken und Schreiben lange vor der Entwicklung des Projekts der *Comédie humaine* schon geprägt hat.

1. *La Peau de chagrin*

Im Vorwort zu *La Peau de chagrin*,¹⁵ das in der Ausgabe von 1831 erschien, das Balzac aber später bei der Neubearbeitung des Textes wegließ, diskutiert er das Problem der Darstellung von Wirklichkeit ausgehend von der Differenz zwischen dem Autor und seinem Werk. Nachdem er bemerkt hat, dass die Leser seiner *Physiologie du mariage* den Autor dieses Buches

15 Honoré de Balzac, *La Peau de chagrin*, in: *La Comédie humaine*. Bd. 10: *Études philosophiques*, hg. v. Pierre-Georges Castex, Paris 1979, S. 3–294. Die »Préface à la première édition« findet sich ebd., S. 47–55.

für »alt, halbwegs gerissen und zynisch«¹⁶ halten, beschließt er, »die verzerrte öffentliche Meinung über sich geradzurücken«.¹⁷ »Die literarische Kunst«, sagt er, »deren Aufgabe die gedankliche Wiedergabe der Natur ist, ist die komplizierteste aller Künste.«¹⁸ Nach Balzacs Auffassung muss der Schriftsteller die Ideen wiedergeben, die »alles umfassen«,¹⁹ und dazu müssen ihm »alle Wirkungen, alle Naturen« vertraut sein.²⁰ Um ein guter Schriftsteller zu sein, benötigt man zwei Fähigkeiten: Beobachtungsgabe und Ausdrucksfähigkeit. Während Schriftsteller oft nur eine dieser beiden Fähigkeiten besitzen, sind einige wenige von ihnen mit der »Kombination der beiden Vermögen« begabt,²¹ aber selbst diese »seltene und glückliche Übereinstimmung«²² reicht noch nicht aus, um ein wahres Kunstwerk zu schaffen:

Outre ces deux conditions essentielles au talent, il se passe, chez les poètes ou chez les écrivains réellement philosophes, un phénomène moral, inexplicable, inouï, dont la science peut difficilement rendre compte. C'est une sorte de seconde vue qui leur permet de deviner la vérité dans toutes les situations possibles; ou, mieux encore, je ne sais quelle puissance qui les transporte là où ils doivent, où ils veulent être. Ils inventent le vrai, par analogie, ou voient l'objet à décrire, soit que l'objet vienne à eux, soit qu'ils aillent eux-mêmes vers l'objet.²³

Zusätzlich zu diesen beiden wesentlichen Voraussetzungen für Talent existiert ein moralisches Phänomen unter den Dichtern oder Schriftstellern, die wahrhaft Philosophen sind, das unerklärlich, unerhört und für die Wissenschaft schwer zu verstehen ist. Es ist eine Art zweiter Blick, der es ihnen erlaubt, die Wahrheit in allen möglichen Situationen zu erraten; oder, besser noch, eine undefinierbare Macht, die sie dorthin bringt, wo sie sein müssen, sein wollen. Sie erfinden das Wahre, durch Analogie, oder sehen den zu beschreibenden Gegenstand, sei es, dass der Gegenstand zu ihnen kommt oder dass sie selbst zu dem Gegenstand hingehen.

Zu der Beobachtungs- und Ausdrucksfähigkeit muss also »eine Art zweiter Blick« hinzukommen, der es dem Autor erlaubt, die Wahrheit zu »erraten« oder gar sie zu »erfinden«. Während Ausdrucksfähigkeit in die Do-

16 Ebd., S. 49 (»vieux, à moitié roué, cynique«).

17 Ebd. (»dégauchir l'opinion publique faussée en son endroit«).

18 Ebd., S. 51 (»L'art littéraire, dit-il, ayant pour objet de reproduire la nature par la pensée, est le plus compliqué de tous les arts«).

19 Ebd.

20 Ebd.

21 Ebd., S. 52.

22 Ebd.

23 Ebd.

mäne des Schriftstellers fällt, ist Beobachtung eine Praxis, die in den Bereich der Wissenschaft gehört. Was den »zweiten Blick« betrifft, so kennzeichnet dieser das mystische Wissen. Im Vorwort zu *La Peau de chagrin* finden wir somit diese für die Poetik Balzacs charakteristische triadische Beziehung, die die Fähigkeiten des Wissenschaftlers, des Mystikers und des Schriftstellers zusammenführt, um den genialen Autor zu definieren. Es soll nun gezeigt werden, dass diese triadische Beziehung auch ein strukturelles Element des Romans ist.

Der Protagonist von *La Peau de chagrin*, Raphaël de Valentin, betritt, nachdem er sich beim Glücksspiel ruiniert hat, voller Verzweiflung und fest entschlossen, Selbstmord zu begehen, ein Antiquitätengeschäft, welches sich ihm darbietet als »un tableau confus, dans lequel toutes les œuvres humaines et divines se heurtaient«.²⁴ Berauscht vom Anblick so vieler Gegenstände unterschiedlichen Charakters und unterschiedlicher Herkunft (Büsten, Vasen, Gemälde, Gefäße usw.) »il sortit de la vie réelle, monta par degrés vers un monde idéal, arriva dans les palais enchantés de l'Extase où l'univers lui apparut par bribes et en traits de feu, comme l'avenir passa jadis flamboyant aux yeux de saint Jean dans Patmos«.²⁵ Der junge Mann, der sich in diesem ekstatischen und visionären Zustand befindet und der zudem vom Erzähler als »Dichter« bezeichnet wird,²⁶ wird in diesem Antiquitätenladen seinem Schicksal in Form eines magischen Gegenstandes begegnen, nämlich des Chagrinleders (*peau de chagrin*), das dem Text seinen Titel gibt.

Es ist bezeichnend, dass in dieser Schlüsselszene des Romans die ekstatische Vision des Heiligen Johannes, der auf der Insel Patmos die *Apokalypse* geschrieben haben soll, mit der zeitgenössischen Wissenschaft in Verbindung gebracht wird. Tatsächlich evoziert der Erzähler etwas später in einem Kommentar den Paläontologen Georges Cuvier und bezeichnet ihn als den »größten Dichter unseres Jahrhunderts«.²⁷ Diese Benennung wird mit dem Verweis auf das Werk dieses Naturforschers gerechtfertigt, der

24 Ebd., S. 69 (ein wirres Gemälde, in dem alle menschlichen und göttlichen Werke aufeinanderprallten).

25 Ebd., S. 70 (trat er aus dem wirklichen Leben heraus, stieg Schritt für Schritt in eine ideale Welt hinauf, kam in die verzauberten Paläste der Ekstase, wo ihm das Universum in Fragmenten und in feurigen Strichen erschien, so wie die Zukunft einst in den Augen des Heiligen Johannes auf Patmos brennend aufleuchtete).

26 Ebd., S. 69.

27 Ebd., S. 75 (»le plus grand poète de notre siècle«).

»Welten mithilfe von gebleichten Knochen wieder aufgebaut hat.«²⁸ Dank Cuvier »wird der Marmor animalisiert, der Tod wird lebendig, die Welt entfaltet sich«,²⁹ sodass die Menschen von heute die Vergangenheit in einer Art »rückwärtsgewandter Apokalypse«³⁰ sehen können. Der rückschauende Blick des Naturforschers korreliert also mit dem vorausschauenden Blick des Visionärs, der die *Apokalypse* geschrieben hat, und es ist kein Zufall, dass das Wort »Apokalypse« hier auch zur Charakterisierung der Tätigkeit des Wissenschaftlers verwendet wird. Was Balzac in dieser Passage zeigen will, ist einmal mehr die Affinität, die seiner Auffassung zufolge Wissenschaft und Mystik miteinander verbindet. Diese Affinität zweier Modi, die Welt zu erklären und zu interpretieren, kommt dem Schriftsteller zugute, der über die bloße Beobachtung hinausgehen muss, um »das Wahre zu erfinden«, wie Balzac im oben erwähnten Vorwort des Romans schrieb.

Wenn der Wissenschaftler Cuvier mit einem Dichter verglichen wird, so ähnelt umgekehrt der Dichter einem Wissenschaftler und Mystiker. Wenn Raphaël de Valentin vom Erzähler als Dichter bezeichnet wird und sich zu einer Vision erheben kann, die des Heiligen Johannes würdig ist, können wir daraus schließen, dass Balzac in der Erzählung der Geschichte Raphaëls sowohl einen Schriftsteller als auch einen Mystiker porträtiert. Tatsächlich verwandelt sich Raphaël im zweiten Teil des Romans in einen intradiegetischen Erzähler und ersetzt vorübergehend den Haupterzähler. In struktureller Hinsicht übernimmt er somit die Rolle des Künstlers. Zu Beginn seiner Geschichte spricht er über das »poetische Spiel« seiner »Imagination«.³¹ Er erzählt von seinem Versuch, »ein Werk zu erzeugen, das die öffentliche Aufmerksamkeit wecken könnte.«³² In der Tat sind es sogar zwei Werke, an denen er arbeitet: eine Komödie und eine *Théorie de la volonté* (dieser Titel erinnert an Louis Lamberts *Traité de la volonté*, von dem später noch die Rede sein wird). Letztere ist ein Werk, in dem die Kenntnis der orientalischen Sprachen, der Anatomie und der Physiologie, so Raphaël, »das Werk von Mesmer, Lavater, Gall, Bichat vervollständigen und dem Wissen des Menschen neue Wege weisen wird.«³³ Raphaël ist al-

28 Ebd. (»a reconstruit des mondes avec des os blanchis«).

29 Ebd. (»les marbres s'animalisent, la mort se vivifie, le monde se déroule«).

30 Ebd. (»Apocalypse rétrograde«).

31 Ebd., S. 120.

32 Ebd., S. 133 (»mettre au jour un ouvrage qui pût attirer l'attention publique«).

33 Ebd., S. 138 (»complètera les travaux de Mesmer, de Lavater, de Gall, de Bichat, en ouvrant une nouvelle route à la science humaine«).

so eine Figur des Schriftstellers, ein Künstler und Visionär, der sich zumindest für eine Weile der Welt entzieht, um sich dem Studium und der Arbeit des Schreibens zu widmen, bis zu dem Moment, in dem er sich unsterblich in Foedora verliebt, eine rätselhafte Frau, die unfähig ist zu lieben. Er wird sein ganzes Vermögen verschwenden, um dieser Frau zu gefallen. Um Geld zu verdienen, beginnt er zu spielen. So wird ihn seine Liebe zu Foedora in die verzweifelte Situation bringen, in der der Leser ihm zu Beginn des Romans begegnet, als er nach dem Verlust im Spielsalon beschließt, Selbstmord zu begehen.

Raphaël befindet sich nicht nur an der Grenze zwischen Leben und Tod, sondern auch an der zwischen Wissen und Nicht-Wissen. Er ist ein Dichter, er hat Visionen, er findet den Talisman, der verspricht, ihm gegen die Gabe seines Lebens alle seine Wünsche zu erfüllen, und er schließt den Pakt mit dem Teufel.³⁴ Danach werden alle seine Wünsche auf wundersame Weise erfüllt, aber irgendwann beginnt er an einer Krankheit zu leiden, die ihn hinwegzuraffen droht. So scheint es ihm, dass sich der dem Chagrinleder eingeschriebene Vertragstext bewahrheitet: »Désire, et tes désirs seront accomplis. Mais règle tes souhaits sur ta vie. Elle est là. À chaque vouloir je décroîtrai comme tes jours.«³⁵ In seiner Not wendet er sich an die Wissenschaft, um die Natur des magischen Objekts zu verstehen, dieses Talismans, der immer weiter schrumpft und mit dem fortschreitenden Vergehen von Raphaëls Lebenskraft ursächlich verbunden zu sein scheint. Die Wissenschaftler, die er um Hilfe bittet – der Zoologe Lavrille, der Mechanik-Professor Planchette, der Chemiker Japhet –, sind jedoch nicht in der Lage, die Natur des Talismans zu analysieren oder ihm mit technischen Mitteln beizukommen. Die Konfrontation des magischen Objekts mit Wissenschaft und Mechanik zeigt deren Grenzen auf. Balzacs Roman kann daher auch als Wissenschaftskritik interpretiert werden, insofern das Wissen der Wissenschaft sich an diesem magischen und unerklärlichen Gegenstand bricht.³⁶

34 Vgl. auch die Anspielung auf die Geschichte von Dr. Faust, ebd., S. 76: »Ce fut un mystérieux sabbat digne des fantaisies entrevues par le docteur Faust sur le Brocken.« (Es war ein geheimnisvoller Hexensabbat, der den von Dr. Faust auf dem Brocken erblickten Phantasiebildern ebenbürtig war.)

35 Ebd., S. 84. (Begehre, und deine Wünsche werden erfüllt. Aber richte deine Wünsche an deinem Leben aus. Es ist da. Bei jedem Wunsch werde ich kleiner wie die Anzahl der Tage deines Lebens.)

36 Siehe hierzu meine detaillierte Analyse in *Epistemologische Fiktionen*, S. 149–156.

2. *Louis Lambert*

*Louis Lambert*³⁷ enthält das Porträt eines genial begabten Mannes, der sich ebenfalls für Wissenschaft und mystische Werke interessiert. Der Protagonist ist ein Schulkamerad des Erzählers, der mehr oder weniger mit dem Autor identisch zu sein scheint.³⁸ Dieser testimonial-autobiographische Erzähler erzählt das Leben seines Kameraden. Bei mehreren Gelegenheiten weist er auf die Affinitäten hin, die zwischen ihm und seinem Freund bestehen. So sagt er, er habe »einige Ähnlichkeiten im Temperament«³⁹ mit Lambert, den er »einen Gefährten der Träumerei und Meditation« nennt.⁴⁰ An anderer Stelle schreibt er: »Die Übereinstimmung unserer Neigungen und Gedanken machte uns zu Freunden und Kameraden.«⁴¹ Oder er spricht von der »Konjugalität, die uns miteinander verband«.⁴² Die beiden Schüler leben geradezu in einem Zustand der Symbiose:

Il n'existait aucune distinction entre les choses qui venaient de lui et celles qui venaient de moi. Nous contrefaisions mutuellement nos deux écritures, afin que l'un pût faire, à lui seul, les devoirs de tous les deux.⁴³

Es gab keinen Unterschied zwischen den Dingen, die von ihm, und denen, die von mir kamen. Jeder ahmte die Handschrift des anderen nach, sodass einer allein die Aufgaben von uns beiden erledigen konnte.

Trotz der Tatsache, dass der Erzähler nicht selbst der Held, sondern nur der Zeuge der Geschichte seines Freundes ist, kann dieser Text somit auch als Spiegel der Geschichte des Erzählers interpretiert werden; es handelt sich um ein indirektes Selbstporträt von Balzac. Der Text weist im Übrigen auch auf die Kontinuität hin, die die Geschichte von Louis Lambert mit Balzacs Erzählakt verbindet. Nachdem Lambert die Arbeit an einem Werk mit dem Titel *Traité de la volonté* – wir erinnern uns an Raphaël de Valentins *Théorie de la volonté* – in Angriff genommen hat und diese Arbeit unterbrechen musste, übernimmt der Erzähler:

37 Honoré de Balzac, *Louis Lambert*, in: *La Comédie humaine*. Bd. 11: *Études philosophiques. Études analytiques*, hg. v. Pierre-Georges Castex, Paris 1980, S. 557–692.

38 Ebd., S. 602.

39 Ebd., S. 603.

40 Ebd.

41 Ebd., S. 606. (»La conformité de nos goûts et de nos pensées nous rendit amis et faisants.«)

42 Ebd., S. 618.

43 Ebd.

Ce fut en mémoire de la catastrophe arrivée au livre de Louis que, dans l'ouvrage par lequel commencent ces Études, je me suis servi pour une œuvre fictive du titre réellement inventé par Lambert, et que j'ai donné le nom d'une femme qui lui fut chère à une jeune fille pleine de dévouement; mais cet emprunt n'est pas le seul que je lui ai fait: son caractère, ses occupations m'ont été très utiles dans cette composition dont le sujet est dû à quelque souvenir de nos jeunes méditations. Maintenant cette Histoire est destinée à élever un modeste cippe où soit attestée la vie de celui qui m'a légué tout son bien et sa pensée.⁴⁴

Es geschah zum Gedenken an die Katastrophe, der das Buch von Louis zum Opfer gefallen war, dass ich in dem Werk, mit dem diese Studien beginnen, für ein fiktives Buch den tatsächlich von Lambert erfundenen Titel verwendete und dass ich den Namen einer Frau, die ihm lieb war, einem jungen hingebungsvollen Mädchen gab; aber dies ist nicht die einzige Anleihe, die ich bei ihm gemacht habe: sein Charakter, seine Beschäftigungen waren für mich sehr nützlich bei dieser Komposition, deren Thema auf eine Erinnerung an unsere jugendlichen Meditationen zurückzuführen ist. Nun ist diese Geschichte dazu bestimmt, einen bescheidenen Gedenkstein zu errichten, auf dem an das Leben dessen, der mir all sein Gut und sein Denken hinterlassen hat, erinnert wird.

Balzac erzählt also, dass er in seinen literarischen Schriften Anleihen beim »System« seines Freundes Lambert gemacht habe, dessen wesentliche Elemente er mithilfe seiner Erinnerungen rekonstruiert habe. Er nennt sich selbst den »Jünger«⁴⁵ seines Freundes, von dem er sich einige Ideen und Prinzipien angeeignet habe. Interessant ist, dass dieses Lambert'sche System, das somit auch teilweise das System von Balzac ist, auf zwei Säulen ruht: der Wissenschaft und der Mystik. Man kann in Balzacs Text sogar die Tendenz erkennen, die Unterschiede zwischen diesen beiden Sphären einzuebnen. Durch philosophische und mystische Spekulationen soll Louis Lambert ein Denksystem erfunden haben, das die »reinen Prinzipien einer zukünftigen Wissenschaft« offenbare.⁴⁶ Welchen Status hat diese »Wissenschaft der Zukunft« und in welchem Verhältnis steht sie zum Schreiben von Literatur?⁴⁷

Um diese Frage zu beantworten, muss man sich bewusst sein, dass *Louis Lambert* als Text einen zutiefst zweideutigen Status besitzt. Seinem Titel zufolge erzählt es die Geschichte eines Mannes, Louis Lambert, aber in Wirklichkeit wird die Geschichte zweier Männer berichtet, nämlich die

44 Ebd., S. 624f.

45 Ebd., S. 625.

46 Ebd.

47 Ich bin hier nicht an Lamberts Theorien selbst interessiert. Für eine Rekonstruktion seines Denksystems siehe Henri Evans, *Louis Lambert et la philosophie de Balzac*, Paris 1951.

des gleichnamigen Helden und die des Erzählers, der eine Art Doppelgänger des Helden ist. Im Zentrum dieses Textes steht ein Denksystem, das von dem jungen Lambert geschaffen worden sein soll, von dem es aber außerhalb der Erinnerung des Erzählers keine Spur gibt. Dieser Erzähler, der sich selbst als Schüler Louis Lamberts bezeichnet, räumt allerdings ein, dass er die Theorien seines Freundes nur selektiv anwende. Damit stellt er immerhin eine gewisse Beziehung der Kontinuität zwischen der wissenschaftlichen Arbeit seines Freundes und seinem eigenen literarischen Unternehmen her. Das bedeutet, dass der Balzac'sche Text sowohl eine Emanation des Denkens von Louis Lambert als auch ein »Supplément« dieses Denkens ist.⁴⁸ Der literarische Text konstituiert sich bei *Louis Lambert* als parasitäre Wucherung des Lambert'schen Denkens und gleichzeitig als einziges Mittel, dieses Denken zu bewahren und der Welt bekannt zu machen. Das bedeutet, dass der literarische Text als epistemologische Grundlage ein bestimmtes Denksystem hat, das heißt, er besitzt einen abgeleiteten Status in Bezug auf diese epistemologische Grundlage, aber dieser abgeleitete Status wird im Laufe des Textes, der zum Träger und Archiv der Theorie Louis Lamberts wird, umgekehrt. Es darf in diesem Zusammenhang nicht vergessen werden, dass diese Theorie nicht vollständig war, dass es sich um eine Theorie handelte, die eine »Wissenschaft der Zukunft« ankündigte, und dass diese vergessene und bruchstückhafte Theorie nur dank der Intervention des Erzählers wieder auftauchen und mit anderen theoretischen Elementen sowie mit Elementen der literarischen Codierung in Kontakt gebracht werden konnte. Diese literarische Codierung wiederum charakterisiert die Art und Weise, wie das Wissen im Text dargestellt wird, zum Beispiel wenn der Erzähler bei der Erläuterung der Prinzipien des Lambert'schen Systems die Genealogie bestimmter Konzepte erzählt. In der Form dieses Textes können wir eine Mischung aus erzählerischem und expositorischem Diskurs erkennen. Das vom Text präsentierte Wissen ist ein prekäres Wissen, dessen Gewissheit und Objektivität nie beglaubigt wird, sondern das meistens an die Perspektive des testimonialen Erzählers gebunden ist, der die Rolle eines einfachen Beobachters des Helden hat:

En effet, après avoir observé, dans presque toutes les créations, deux mouvements séparés, il les présentait, les admettait même pour notre nature, et nommait cet antagonisme vital: L'ACTION et LA RÉACTION. »Un désir, disait-il,

48 Zum Begriff des *supplément* vgl. Jacques Derrida, *De la grammatologie*, Paris 1967, S. 203–234.

est un fait entièrement accompli dans notre Volonté avant de l'être extérieurement.« Ainsi, l'ensemble de nos Volitions et de nos Idées constituait l'Action, et l'ensemble de nos actes extérieurs, la Réaction. Lorsque, plus tard, je lus les observations faites par Bichat sur le dualisme de nos sens extérieurs, je fus comme étourdi par mes souvenirs en reconnaissant une coïncidence frappante entre les idées de ce célèbre physiologiste et celles de Lambert.⁴⁹

Tatsächlich hat er, nachdem er in fast allen Geschöpfen zwei getrennte Bewegungen beobachtet hatte, geahnt, dass diese Teil unserer Natur sind, und diesen lebenswichtigen Antagonismus als AKTION und REAKTION bezeichnet. »Ein Wunsch«, sagte er, »ist eine in unserem Willen noch vor dem äußeren Vollzug vollendete Tatsache.« So ist die Gesamtheit unserer Willensäußerungen und Ideen die Aktion und alle unsere äußeren Handlungen die Reaktion. Als ich später Bichats Beobachtungen über den Dualismus unserer äußeren Sinne las, war ich wie betäubt von meinen Erinnerungen, da ich eine auffällige Übereinstimmung zwischen den Ideen dieses berühmten Physiologen und denen von Lambert erkannte.

Die Quelle des in diesem Abschnitt zusammengefassten Wissens ist Louis Lambert, von dessen Theorien der Erzähler spricht. Diese Theorien werden mit denen eines anderen Autors, Bichat, konfrontiert, der sie zu bestätigen scheint. Eine sorgfältige Lektüre des Textes zeigt jedoch, dass es keine ausdrückliche und objektive Bestätigung der Lambert'schen Theorien gibt; es wird lediglich von einer »auffälligen Übereinstimmung« zwischen den beiden Denksystemen gesprochen, wobei der Erzähler dank seiner Erinnerung als Vermittler zwischen Lambert und Bichat fungiert, sich aber weigert, sich die Theorien seines Freundes vollständig anzueignen. Wenn man zusätzlich bedenkt, dass das System von Lambert nur selektiv wiedergegeben wird und dass das Argument keine Beweise enthält, entsteht ein gewisser Eindruck von Vagheit und Unschärfe. Lamberts epistemisches System – unter der Voraussetzung, dass ein solches System überhaupt existiert – wird in einen Text verwandelt, der eher suggestiv als überzeugend ist. Wenn Wissen vorhanden ist, so wird dieses nicht demonstriert, sondern in einer Vision, zu der nur der Erzähler und der Protagonist Zugang haben, während der Leser davon ausgeschlossen ist, evoziert, ja beschworen. So verbinden sich die epistemische und die visionäre Dimension in einem Roman, der sowohl fragmentarisch als auch evokativ ist. Die Elemente des Wissens werden, unter Beibehaltung ihres epistemischen Cha-

49 Balzac, *Louis Lambert*, S. 627f.

racters, entsprechend den Bedürfnissen der Fiktion umcodiert, sodass es zu einer »doppelten Codierung« kommt.⁵⁰

Schluss

Wir konnten feststellen, dass bei Balzac die Verbindung von Wissenschaft und Mystik als Grundlage für das Schreiben von Romanen dient. Ausgangspunkt war die Balzac'sche Poetik, wie sie der Autor im »Avant-propos« zur *Comédie humaine* entwickelt hat. In diesem Text fungiert der Hinweis auf mystische Schriftsteller wie auch auf Wissenschaftler als Grundlage für Balzacs literarisches Projekt. Die Lektüre von zwei Texten der *Comédie humaine*, nämlich *La Peau de chagrin* und *Louis Lambert*, hat gezeigt, dass die Begegnung der Sphären Wissenschaft, Literatur und ekstatische Vision nicht dem Zufall zu verdanken ist, sondern dass sie Teil einer umfassenderen und systematischeren Konfiguration ist. Der geniale Schriftsteller muss, wie Balzac im Vorwort zu *La Peau de chagrin* sagt, Beobachtungs- und Ausdrucksfähigkeit besitzen. Außerdem braucht er die Gabe der Vision, er muss ein Mystiker sein. Die Kombination dieser drei Fähigkeiten produziert eine Schrift, die sowohl expositorisch als auch evokativ ist. Mit einer Strategie der »doppelten Codierung« verwendet der literarische Text Elemente des Wissens, um sie in ästhetische Elemente zu verwandeln.

50 Siehe dazu auch Bertrand Marquer, »Le récit littéraire comme savoir alternatif: l'expérience magnétique dans *Louis Lambert*, *Avatar* et *Claire Lenoir*«, in: Kazuhiro Matsuzawa/Gisèle Séginger (Hg.), *La mise en texte des savoirs*, Strasbourg 2010, S. 309–320, der zeigt, wie das »Wissen« über Magnetismus, auf das sich *Louis Lambert* (und die anderen Texte, die er studiert) bezieht, durch die literarische Fiktion nutzbar gemacht wird, insofern *Louis Lambert* »proposé [...] le paradoxe d'une pensée unifiée, d'une théorie du syncrétisme religieux et de l'harmonie universelle, passant par une esthétique du fragment, du manque, de l'inachevé« (S. 313) (das Paradox [...] eines vereinheitlichten Gedankensystems, einer Theorie des religiösen Synkretismus und der universellen Harmonie vorschlägt, die auf einer Ästhetik des Fragments, des Fehlenden, des Unvollendeten beruht).

Literaturverzeichnis

- Ambrière, Madeleine, »Balzac homme de science(s). Savoir scientifique, discours scientifique et système balzacien dans *La recherche de l'absolu*«, in: Claude Duchet/Jacques Neefs (Hg.), *Balzac: L'invention du roman*, Paris 1982, S. 43–55.
- Balzac, Honoré de, »Avant-propos«, in: *La Comédie humaine*. Bd. 1: *Études de mœurs: Scènes de la vie privée*, hg. v. Pierre-Georges Castex, Paris 1976, S. 7–20.
- , *La Peau de chagrin*, in: *La Comédie humaine*. Bd. 10: *Études philosophiques*, hg. v. Pierre-Georges Castex, Paris 1979, S. 3–294.
- , *Louis Lambert*, in: *La Comédie humaine*. Bd. 11: *Études philosophiques. Études analytiques*, hg. v. Pierre-Georges Castex, Paris 1980, S. 557–692.
- Derrida, Jacques, *De la grammatologie*, Paris 1967.
- Evans, Henri, *Louis Lambert et la philosophie de Balzac*, Paris 1951.
- Föcking, Marc, *Pathologia litteralis. Erzählte Wissenschaft und wissenschaftliches Erzählen im französischen 19. Jahrhundert*, Tübingen 2002.
- Gaillard, François, »La science: modèle ou vérité. Réflexions sur l'avant-propos à *La comédie humaine*«, in: Claude Duchet/Jacques Neefs (Hg.), *Balzac: L'invention du roman*, Paris 1982, S. 57–83.
- Klinkert, Thomas, *Epistemologische Fiktionen. Zur Interferenz von Literatur und Wissenschaft seit der Aufklärung*, Berlin/New York 2010.
- , »La dimension épistémologique du texte littéraire au XX^e siècle (Marcel Proust)«, in: *Épistémocritique* 10, Frühjahr 2012 (<https://epistemocritique.org/fiction-et-savoir-la-dimension-epistemologique-du-texte-litteraire-au-xxe-siecle-marcel-proust/> – zuletzt aufgerufen am 14.2.2020).
- Luhmann, Niklas, »Ist Kunst codierbar?« (1976), in: ders., *Schriften zu Kunst und Literatur*, hg. v. Niels Werber, Frankfurt a. M. 2008, S. 14–44.
- , *Die Wissenschaft der Gesellschaft* (1990), Frankfurt a. M. 31998.
- , *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt a. M. 1995.
- Marquer, Bertrand, »Le récit littéraire comme savoir alternatif: l'expérience magnétique dans *Louis Lambert*, *Avatar* et *Claire Lenoir*«, in: Kazuhiro Matsuzawa/Gisèle Séginger (Hg.), *La mise en texte des savoirs*, Strasbourg 2010, S. 309–320.
- Plumpe, Gerhard/Werber, Niels, »Literatur ist codierbar. Aspekte einer systemtheoretischen Literaturwissenschaft«, in: Siegfried J. Schmidt (Hg.), *Literaturwissenschaft und Systemtheorie. Positionen, Kontroversen, Perspektiven*, Opladen 1993, S. 9–43.
- Thiher, Allen, *Fiction Rivals Science. The French Novel from Balzac to Proust*, Columbia/London 2001.
- Vanoncini, André, *Figures de la modernité. Essai d'épistémologie sur l'invention du discours balzacien*, Paris 1984.
- Wehle, Winfried, »Littérature des images. Balzacs Poetik der wissenschaftlichen Imagination«, in: Hans Ulrich Gumbrecht/Karlheinz Stierle/Rainer Warning (Hg.), *Honoré de Balzac*, München 1980, S. 57–81.

Wissenschaft als Quelle poetischer Inspiration

Baudelaires Poetik des Rausches

Einleitung

»[...] *Les Paradis artificiels* de Baudelaire sont un livre de prose, de description et d'analyse psycho-physiologique qu'il a faits sur souvenir, absolument comme un naturaliste étudie à la loupe les fibrilles d'une feuille de mûrier.«¹ Mit diesen Worten charakterisiert Jules Barbey d'Aureville Baudelaires *Les Paradis artificiels*, jenes Werk, das Claude Pichois zufolge das einzige Buch war, welches der Autor als abgeschlossen und definitiv betrachtete: »*Les Paradis artificiels* sont, au fond, le seul livre que Baudelaire ait considéré comme achevé, définitif.«² Man darf vermuten, dass in einem von dem Dichter und Ästhetiktheoretiker Charles Baudelaire als abgeschlossen betrachteten Buch – neben manch anderem – auch grundlegende Auskünfte zu seiner eigenen Poetik enthalten sind. Folgt man der Deutung von Barbey d'Aureville, der Baudelaire mit einem »naturaliste« (einem Naturforscher) vergleicht, so darf man zudem annehmen, dass diese Poetik in einem Zusammenhang mit naturwissenschaftlichen Diskursen, Auffassungen oder Verfahren steht. Ich möchte vor diesem Hintergrund im Folgenden *Les Paradis artificiels* und die damit zusammenhängende Schrift *Du vin et du hachisch, comparés comme moyens de multiplication de l'individualité* unter der doppelten Perspektive von Poetik und Wissenschaft betrachten (1). Sodann werde ich, anhand von exemplarischen Gedichtanalysen, die Ergebnisse dieser Betrachtung auf ihre Relevanz für Baudelaires poetische Produktion hin untersuchen (2). Dies soll schließlich in die allgemeine Frage nach dem Zusammenhang von Poesie und Wissen münden, die abschließend kurz behandelt wird (3).

1 Jules Barbey d'Aureville, »Charles Baudelaire«, in: *Poésie et poètes*, Genève 1968 (Nachdruck der Ausgabe Paris 1906), S. 97–123, hier S. 112. (Baudelaires Buch *Les Paradis artificiels* besteht aus Prosa, aus Beschreibungen und aus psychophysiologischen Analysen, die er auf der Grundlage seiner Erinnerungen gemacht hat, exakt so wie ein Naturforscher mit der Lupe die Fibrillen eines Maulbeerbaumblattes untersucht.)

2 Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, 2 Bde, hg. v. Claude Pichois, Paris 1975/76, Bd. 1, S. 1367.

1. Poetik und Wissenschaft in Baudelaires Rausch-Schriften

Die *Paradis artificiels* haben unterschiedliche Deutungen hervorgerufen. So schreibt Teruo Inoue in seinem Buch *Une poétique de l'ivresse chez Charles Baudelaire*: »L'objectif du poète est clair: il vise à examiner un monde poétique, excessif, provoqué par l'ivresse des excitants. [...] Ce qui intéresse le poète, ce sont la poésie et la morale dans l'ivresse des excitants.«³ Karin Westerwelle zufolge vertritt Baudelaire dagegen die These, »daß die künstlichen, das heißt chemisch hervorgerufenen Halluzinationen und Träume [...] den ästhetischen Phänomenen, die man kontrastiv als die ›paradis naturels‹ bezeichnen könnte, nicht korrespondieren, da zwischen den beiden Zuständlichkeiten und Erfahrungen kategoriale Unterschiede bestehen.«⁴ Inoue zufolge hat der Dichter Baudelaire demnach das Ziel, eine durch Rauschmittel erzeugte poetische Wirklichkeit zu erkunden; Rausch und poetischer Zustand konvergieren somit. Westerwelle dagegen diagnostiziert einen Gegensatz zwischen diesen beiden Bereichen beziehungsweise Zuständen. Die divergierenden Positionen von Inoue und Westerwelle sind, so möchte ich es deuten, Ausdruck der doppelten Lesbarkeit von Baudelaires Text. Westerwelle verweist in einer Fußnote im Übrigen darauf, dass ihre Auslegung eine andere, ebenfalls mögliche Deutungsperspektive vernachlässige, nämlich die, »die Haschisch-Erfahrung als Allegorese der poetischen Erfahrung zu lesen«,⁵ und bestätigt damit die hier diagnostizierte doppelte Lesbarkeit des Textes.

Diese Mehrdeutigkeit korreliert mit der grundlegenden Ambivalenz von Baudelaires Haltung gegenüber Rauschmitteln, die wiederum als eine Manifestationsform seines in der christlich-katholischen Tradition fußenden Dualismus gedeutet werden kann.⁶ Betrachtet man *Du vin et du haschisch*, so stellt man eine deutliche Unterscheidung zwischen den Wein

3 Teruo Inoue, *Une poétique de l'ivresse chez Charles Baudelaire. Essai d'analyse d'après »Les Paradis Artificiels« et »Les Fleurs du Mal«*, Tokyo 1977, S. 5. (Das Ziel des Dichters ist klar: Er nimmt sich vor, eine poetische, exzessive, durch Rauschmittel erzeugte Welt zu untersuchen. [...] Was den Dichter interessiert, das sind Dichtung und Moral im künstlich erzeugten Rausch.)

4 Karin Westerwelle, *Ästhetisches Interesse und nervöse Krankheit. Balzac, Baudelaire, Flaubert*, Stuttgart/Weimar 1993, S. 263.

5 Ebd., S. 264, Fußnote 43.

6 David Carrier, »High Art: *Les Paradis artificiels* and the Origins of Modernism«, in: *Nineteenth-Century Contexts* 20 (1997), S. 215–238, postuliert eine Analogie zwischen der durch Drogenkonsum bewirkten Unterscheidung zwischen »ecstatic highs, in which Baudelaire is hyperreceptive to art works (and to seeing the world aesthetically)«

und Haschisch zugeschriebenen Wirkungen fest. Diese unterschiedlichen Wirkungen führen auch zu unterschiedlichen Bewertungen ihrer poetogenen Qualitäten. So verweist Baudelaire gleich zu Beginn von *Du vin et du hachisch* auf E. T. A. Hoffmanns Empfehlung, Wein oder Champagner als kreativitätssteigernde Mittel zu verwenden.⁷ Sodann lässt er den Wein selbst zu Wort kommen, indem er ihn in einer Prosopopöe Folgendes zum Menschen sagen lässt: »Je tomberai au fond de ta poitrine comme une ambroisie végétale. Je serai le grain qui fertilise le sillon douloureuxment creusé. Notre intime réunion créera la poésie.«⁸ Auch die Anekdoten, welche Baudelaire referiert, weisen auf die Affinität von Wein und Poesie beziehungsweise künstlerischer Kreativität hin.⁹

Die Wirkung von Haschisch dagegen wird von Baudelaire deutlich anders bewertet. Zwar löse die Einnahme dieser Droge ein vollkommenes Glücksgefühl aus; Baudelaire spricht von »le bonheur absolu avec toutes ses ivresses, toutes ses folies de jeunesse, et aussi ses béatitudes infinies.«¹⁰ Anders als der Wein habe Haschisch aber keine tröstende Wirkung, sondern führe zur Übersteigerung des gerade aktuellen emotionalen Zustandes und habe vor allem die Lähmung der Handlungsfähigkeit zur Folge: »le hachisch est impropre à l'action.«¹¹ Der Autor zitiert schließlich am

und »everyday lows, in which everything looks as boring as a photograph« (S. 220) und der religiös fundierten Unterscheidung zwischen heilig und profan: »The good highs, Baudelaire's perverse equivalents to the sacred, are transitory and unreal.« (Ebd.) So sehr man dieses Argument nachvollziehen kann, ist der Beitrag insgesamt in Bezug auf Baudelaire doch wenig ergiebig, da er einerseits in etwas sprunghafter Art und Weise die historische Differenz zwischen Baudelaires Einstellung zu Drogen und der von Autoren des 20. Jahrhunderts wie Aldous Huxley zu verdeutlichen versucht und andererseits ohne wirklich gute Argumente behauptet, dass »*Les Paradis artificiels*, unlike his creative writing and art criticism, does not sustain close analysis.« (S. 221)

7 Charles Baudelaire, *Du vin et du hachisch, comparés comme moyens de multiplication de l'individualité*, in: *Œuvres complètes*, Bd. 1, S. 377–398, hier S. 378.

8 Ebd., S. 380f. (Ich werde wie eine pflanzliche Götterspeise in deine Brust hinabsinken. Ich werde das Samenkorn sein, das die unter Schmerzen gepflügte Ackerfurche fruchtbar macht. Aus unserer intimen Vereinigung wird Poesie entstehen.)

9 Baudelaire berichtet etwa von einem spanischen Gitarristen, der zusammen mit Paganini aufzutreten pflegt und eines Tages mit einem Steinmetz, mit dem zusammen er sich betrunken hat, ein Konzert gibt (ebd., S. 384–386). Beflügelt durch den Wein, wird der Steinmetz, der die Violine nur amateurhaft beherrscht, zum kreativen Musiker und berauscht mit seiner Darbietung die Menge. Das Gegenbild hierzu ist jener Künstler, dessen Gemälde Baudelaire als »antithèse absolue de l'art« (S. 383) erscheint und von dem sich herausstellt, dass er ausschließlich Milch zu trinken pflegt (S. 382f.).

10 Ebd., S. 389 (dem absoluten Glück mit all seinen Berausungen, all seinen jugendtypischen Überschwänglichkeiten und auch all seinen unendlichen Glückseligkeiten).

11 Ebd.

Ende von *Du vin et du haschisch* zustimmend eine Äußerung des Musiktheoretikers und Philosophen Auguste Barbereau, dem zufolge es verachtenswert sei, wenn sich der Mensch künstlicher Mittel wie Haschisch bediene, um zur poetischen Glückseligkeit zu gelangen, da ja Enthusiasmus und Wille ebenfalls in der Lage seien, ihn auf die Höhe einer »existence supranaturelle« zu heben.

Dieser eindeutigen und grundlegenden Distanzierung von der Droge stehen nun aber andere Textstellen entgegen, in denen Baudelaire auf die Gemeinsamkeit von Wein und Haschisch hinweist, welche darin bestehe, »le développement poétique excessif de l'homme«¹² zu bewirken. Bei der Beschreibung der Wirkungen von Haschisch verweist Baudelaire auf Phänomene wie Halluzinationen, synästhetische Wahrnehmungen, Veränderungen des Zeitgefühls und Auflösung der Persönlichkeit. All diese Veränderungen werden so beschrieben, dass man die Faszination des Autors deutlich spüren kann. Außerdem korrelieren die beschriebenen Phänomene teilweise mit der Darstellung in Baudelaires poetischen Texten.¹³ Insofern kann man festhalten, dass sich in *Du vin et du haschisch* zwei verschiedene Einstellungen des Dichters zur Verwendung bewusstseinsverändernder Mittel gegenüberstehen: zum einen die kategorische Ablehnung solcher Mittel, zum anderen die unverhohlene Faszination für Bewusstseinszustände, welche durch die Einnahme dieser Mittel hervorgerufen werden.¹⁴

12 Ebd., S. 397 (die exzessive poetische Entwicklung des Menschen).

13 Vgl. hierzu die oben erwähnte Untersuchung von Inoue, *Une poétique de l'ivresse chez Charles Baudelaire*, sowie Anny Kaehler, *Untersuchungen über Baudelaires Drogenerfahrung. Beitrag zu einer Deutung seines dichterischen Werks*, Diss. Berlin 1976. In beiden Arbeiten werden zahlreiche Stellen aus Baudelaires poetischen Texten aufgelistet und untersucht, in denen sich (möglicherweise) Reflexe auf die Rauscherfahrung finden. Nicht alle diese Beispiele sind indes überzeugend.

14 Alexander Kupfer, »Moderne Blasphemien eines Moralisten: Charles Baudelaire und die künstlichen Paradiese«, in: ders., *Die künstlichen Paradiese. Rausch und Realität seit der Romantik*, Stuttgart/Weimar 1996, S. 563–592, zeigt auf, dass Baudelaires ambivalente Faszination für Drogen in einem systematischen Bezug zu seiner Auffassung von der Dichtung als blasphemischer Gegenschöpfung steht: »Die Poesie als Äußerung der *imagination* ist wie diese selbst der Anfang und das Ende, der Ursprung und das letzte Ziel des Universums. Die Gesetze, auf denen die Operationen der *imagination* basieren, sind im tiefsten Grund der Seele niedergelegt, dies ist aber der traditionelle Ort des göttlichen Mysteriums. Innerhalb des künstlichen Universums, das der menschliche Geist erzeugt, ist die *imagination* also genau das, was Gott in der sichtbaren Welt der Natur ist. Für Baudelaire [...] erhält das Ideal des Künstlichen damit aber auch eine blasphemische Bedeutung[...]« (S. 577f.) Das Blasphemische der Kunst komme, so Kupfer, unter anderem im Titel von Baudelaires Rausch-Buch, *Les Paradis artificiels*, zum Ausdruck: »Anscheinend markiert

Die Beschäftigung mit Drogen hat ein wissenschaftliches Fundament. Robert Kopp und Claude Pichois haben nachgewiesen, dass Baudelaire sich im Kapitel »Qu'est-ce que le hachisch?« der *Paradis artificiels* insbesondere auf *L'Officine ou répertoire général de pharmacie pratique* (erste Auflage 1844) von François Dorvault bezieht.¹⁵ In den ab 1850 erschienenen Auflagen dieses Handbuchs findet sich ein umfangreicher, dreieinhalb (später sogar viereinhalb) Spalten umfassender Eintrag zum Stichwort »Chanvre« (Hanf), den Baudelaire zu drei Vierteln übernommen hat, ohne indes seine Quelle zu nennen. Die genauen Textkorrespondenzen sind in dem Beitrag von Kopp und Pichois aufgelistet.¹⁶ Besonders aufschlussreich ist ein Passus, in dem es um eine neue, einfachere Methode der Herstellung von

Baudelaires Plural also einen Paradiesbegriff, der sich vom traditionellen christlichen Verständnis entfernt, ja er impliziert den blasphemischen Gedanken, daß der Mensch auf das Paradies Gottes möglicherweise nicht angewiesen sei, da ihm andere Alternativen zur Auswahl stehen. Und was wären diese Alternativen? »Künstliche« Paradiese, antwortet Baudelaire, also Gärten der Seligkeit, die der Mensch selbst entworfen hat.« (S. 572) Bernd Blaschke, »Innenwelt-Psychoauten und Ekstase: Die paradoxen Räume des Rausches bei Baudelaire, Benjamin, Benn und Jünger«, in: Claudia Olk/Anne-Julia Zwierlein (Hg.), *Innenwelten vom Mittelalter zur Moderne. Interiorität in Literatur, Bild und Psychologiegeschichte*, Trier 2002, S. 211–231, situiert Baudelaires Drogenreflexion geistesgeschichtlich in der (Post-)Romantik. Von der »romantischen Makrokosmos-Mikrokosmos Vorstellung (die eine Erkennbarkeit der Seele und der essentiellen Welten auf dem Wege der Naturstudien und der daraus abgeleiteten Analogieschlüsse auf den inneren Mikrokosmos erlaubte)« (S. 214) wechsle Baudelaire zum »Kult der Künstlichkeit« (ebd.). Da die Außenwelt nicht mehr als das Innenleben des Ichs spiegelndes Korrelat zur Verfügung stehe, suche Baudelaire den »Weg nach innen als Weg zum Mysterium [...] mittels bewusstenverändernder Substanzen« (ebd.). Ernüchtert durch die »Katererfahrung nach den Rauschekstasen« (ebd.) gelange Baudelaire aber schließlich zu einer »Kritik an der Droge« (ebd.), weil diese den menschlichen Willen schwäche und den Menschen dadurch dem Tier annähere. Die von Blaschke suggerierte Stringenz der Argumentation findet sich allerdings so nicht in Baudelaires Schriften. Hier ist nach meiner Auffassung vielmehr eine grundsätzliche Ambivalenz gegenüber Drogen zu konstatieren, ein Hin- und Herschwanken zwischen Faszination und Verurteilung, welches durch die Querverbindungen zwischen den *Paradis artificiels* und den poetischen Texten noch an Plausibilität gewinnt. Für den vorliegenden Zusammenhang sehr interessant sind Blaschkes Hinweise auf den Zusammenhang zwischen den paradoxen Innenwelten, welche Baudelaire in seinen Rausch-Studien beschreibt, und der Psychoanalyse, also dem Bereich der Wissenschaft: »Rauschräume als Innenweltreisen und zugleich als Außersich-Sein. Eine paradoxe, multiple Ich-Topographie, die ein cartesianisches Ego allemal sprengt, im freudschen Tri-Topologischen Ego-Modell allerdings wissenschaftlich anschreibbar wird als Ekstase des ICH, als Reise ins ES, oder zumindest als Veränderung der dynamischen Kräfteverhältnisse zwischen den Ich-Instanzen.« (S. 215.)

15 Robert Kopp/Claude Pichois, »Baudelaire et le haschisch. Expérience et documentation«, in: *Revue des Sciences humaines* 32 (1967), S. 467–476.

16 Ebd., S. 471–473.

Haschisch geht. Bei Dorvault wird diese Methode folgendermaßen beschrieben:

On traite la plante sèche par l'alcool à plusieurs reprises; on distille pour retirer les trois quarts de l'alcool; on évapore le résidu en extrait (extrait alcoolique de cannabis); on traite cet extrait par l'eau, qui dissout les matières gomme-extractives, et laisse la résine, qu'on n'a plus qu'à faire sécher à l'étuve.¹⁷

Man behandelt die getrocknete Pflanze mehrmals mit Alkohol; man destilliert sie, um drei Viertel der Alkoholmenge herauszuziehen; man gewinnt durch Verdunstung des Rests einen Extrakt (Alkoholextrakt aus Cannabis); man behandelt diesen Extrakt mit Wasser, wodurch die Gummistoffe des Extrakts aufgelöst werden, und behält das Harz bei, welches nun nur noch im Ofen getrocknet werden muss.

Baudelaire reformuliert diesen Passus folgendermaßen:

Pour obtenir cette résine, on réduit la plante sèche en poudre grossière, et on la lave plusieurs fois avec de l'alcool que l'on distille ensuite pour le retirer en partie; on fait évaporer jusqu'à consistance d'extrait; on traite cet extrait par l'eau, qui dissout les matières gommeuses étrangères, et la résine reste alors à l'état de pureté.¹⁸

Um dieses Harz zu gewinnen, verwandelt man die getrocknete Pflanze in ein grobkörniges Pulver und wäscht dieses mehrmals mit Alkohol, den man sodann destilliert, um ihn teilweise zu eliminieren; man lässt den Rest so lange verdunsten, bis ein Extrakt übrigbleibt; man behandelt diesen Extrakt mit Wasser, wodurch die gummiartigen Fremdstoffe aufgelöst werden, und schließlich bleibt das Harz im Reinzustand übrig.

Beschrieben wird hier ein Transformationsvorgang, in dessen Verlauf ein Ausgangsprodukt so verändert wird, dass ein Endprodukt entsteht, welches durch Reinheit (»pureté«) ausgezeichnet ist. Es handelt sich um einen Vorgang der Transformation und Veredelung, welcher metaphorisch auch auf die künstlerische Aktivität bezogen werden kann.¹⁹ Baudelaire bedient sich einer etwas komplexeren und weniger repetitiven Syntax als Dor-

17 Ebd., S. 473.

18 Baudelaire, *Œuvres complètes*, Bd. 1, S. 406f.

19 Vgl. hierzu Friedrich Kittler, »Der chemisch reine Konsum. Drogen bei Hegel, Hoffmann und Baudelaire«, in: Christoph Hoffmann/Caroline Welsh (Hg.), *Umwege des Lesens. Aus dem Labor philologischer Neugierde*, Berlin 2006, S. 111–125, hier S. 120: »Künstliche Paradiese als Titel, unter dem Baudelaire seine diversen Drogenstudien nachmals versammelte, besagen zu allererst, dass sich eine autonome, von aller Produktion und allem Herstellungswissen abgetrennte Konsumsphäre geschlossen hat.« Diese autonome Sphäre des Konsums korreliert zum einen mit dem modernetypischen Umgang mit Kunst, bei dem Produktion und Rezeption getrennt werden, zum anderen aber interfe-

vault, veredelt also gewissermaßen stilistisch den von ihm als Vorlage verwendeten Text. Das Verb »évaporer« (›verdunsten, verströmen‹) (›on fait évaporer jusqu'à consistance d'extrait‹), welches er bei Dorvault vorfindet, behält er bei. Dieses Verb hat eine nicht auf den ersten Blick erkennbare Schlüsselfunktion.

Es kommt in seinem Werk insgesamt nicht sehr häufig vor; eine Suche in der Datenbank *Frantext* ergibt lediglich sechs Belegstellen: eine im *Salon de 1846*, zwei in den *Paradis artificiels* und drei in den *Fleurs du Mal*, und zwar in den Gedichten *Harmonie du soir*, *Le soleil* und *Les petites vieilles*. Die zweite Stelle in den *Paradis artificiels*, an der das Verb »évaporer« verwendet wird, findet sich im Abschnitt *Le théâtre de Séraphin*. Dort geht es um eine der möglichen Wirkungen von Haschisch, nämlich die Auflösung der Grenze zwischen Innen und Außen und das dadurch bewirkte Verschmelzen von Ich und Umwelt, welches dazu führt, dass Ursache-Wirkungs-Beziehungen in der Wahrnehmung des sich auflösenden Ichs umgedreht werden:

Je vous suppose assis et fumant. Votre attention se reposera un peu trop longtemps sur les nuages bleuâtres qui s'exhalent de votre pipe. L'idée d'une évaporation, lente, successive, éternelle, s'emparera de votre esprit, et vous appliquerez bientôt cette idée à vos propres pensées, à votre matière pensante. Par une équivoque singulière, par une espèce de transposition ou de quiproquo intellectuel, vous vous sentirez vous évaporant, et vous attribuerez à votre pipe (dans laquelle vous vous sentez accroupi et ramassé comme le tabac) l'étrange faculté de vous fumer.²⁰

Ich gehe davon aus, dass Sie jetzt sitzen und rauchen. Ihre Aufmerksamkeit richtet sich ein wenig zu lange auf die bläulichen Wolken, die aus Ihrer Pfeife hervorquellen. Die Idee einer langsamen, sukzessiven, ewig andauernden Verdunstung bemächtigt sich Ihres Geistes und Sie wenden alsbald diese Idee auf ihre eigenen Gedanken an, auf Ihr Gehirn. Durch einen singulären Irrtum, durch eine Art Transposition oder intellektuelle Verwechslung haben Sie das Gefühl, dass Sie verdunsten, und Sie schreiben Ihrer Pfeife (in der Sie das Gefühl haben,

riert in der sozialen Praxis des Drogenkonsums die ästhetische mit der medizinisch-wissenschaftlichen Praxis, wie Kittler im Verweis auf Jacques-Joseph Moreau (de Tours), den Verfasser der Schrift *Du hachisch et de l'aliénation mentale* (1845), verdeutlicht: »Die objektive Folge war schlicht und einfach, dass die mentale Alienation, vordem ein pures psychiatrisches Konstrukt Pinels, erstmals experimentelle Wirklichkeit erlangte. Moreau de Tours behauptete nichts geringeres, als am Haschisch über eine Antimedizin zu verfügen, die Geisteskrankheit künstlich herbeiführen und das hieß auch und gerade Psychiatern hermeneutisch erschließen könne.« (S. 121f.)

20 Baudelaire, *Œuvres complètes*, Bd. 1, S. 420 (Hervorh. im Text).

zu hocken und wie der Tabak drinzustecken) die seltsame Fähigkeit zu, Sie zu rauchen.

Nicht mehr das Subjekt der Wahrnehmung raucht seine Pfeife, sondern es hat umgekehrt den Eindruck, von seiner Pfeife ›geraucht zu werden‹ und ›sich zu evaporieren‹. Diese Auflösung des Ichs ist zwar einerseits eine beunruhigende Erfahrung. So heißt es im unmittelbaren Anschluss an die zuletzt zitierte Stelle, dass diese scheinbar unendlich andauernde Vorstellung in Wirklichkeit zum Glück nur eine Minute gedauert habe. Das Ich schwankt zwischen Momenten der Hellsichtigkeit (›lucidité‹) und Momenten, in denen es vom Wirbel seiner eigenen Phantasievorstellungen mitgerissen wird und sich sein Zeit- und Ichgefühl völlig auflösen. Das Ergebnis ist eine Multiplikation des Ichs: »On dirait qu'on vit plusieurs vies d'homme en l'espace d'une heure. N'êtes-vous pas alors semblable à un roman fantastique qui serait vivant au lieu d'être écrit?«²¹ Der letzte Satz ist insofern besonders wichtig, als hier im Modus der metaphorischen Gleichsetzung eine Verbindung von drogeninduzierter Bewusstseinsveränderung und Literatur hergestellt wird. Zwar bleibt die Ambivalenz in der Bewertung dieses Zustandes durchaus bestehen, insofern im selben Absatz des Textes die Rauscherfahrung als »ce dangereux exercice où la liberté disparaît«²² bezeichnet wird. Dennoch wird deutlich, dass diese experimentelle Veränderung von Bewusstseinszuständen eine starke Attraktivität besitzt, und zwar nicht als ein in der Wirklichkeit anzustrebender Zustand, sondern als ein gedankliches Konstrukt und als Sprachspiel. Baudelaire nutzt die ihm durch wissenschaftliche Publikationen, eigene Beobachtungen und teilweise auch den Konsum von Drogen verfügbar gemachten Erfahrungen, um diese sprachlich zu bearbeiten und daraus Bausteine einer Poetik des Rausches zu gewinnen.

2. Die Poetik des Rausches in den *Fleurs du Mal*

Die Relevanz dieser Poetik des Rausches für Baudelaires poetische Produktion möchte ich nun an Beispielen aus den *Fleurs du Mal* aufzeigen. Ich wähle bewusst nicht jene Texte, in denen die Rauscherfahrung deut-

21 Ebd. (Man hat den Eindruck, dass man im Lauf einer einzigen Stunde mehrere Menschenleben durchläuft. Ähneln man jetzt etwa nicht einem fantastischen Roman, der nicht geschrieben, sondern lebendig wäre?)

22 (diese gefährliche Übung, bei der die Freiheit verschwindet).

lich thematisiert wird (wie etwa *Le poison* oder *L'âme du vin*), sondern jene, die das eine Schnittstelle von Wissenschaft und Poetik bildende Lexem »évaporer« enthalten. Zunächst geht es um das Gedicht *Les petites vieilles* (1859) aus den *Tableaux parisiens*.²³ In diesem Text, der aus vier Teilen besteht, betrachtet das Ich alte Frauen, die in der Großstadt umherwandern und dem Sprecher als »êtres singuliers, décrépits et charmants« (V. 4),²⁴ als »monstres disloqués« (V. 5) beziehungsweise auch als »marionnettes« (V. 13)²⁵ erscheinen. Diese alten, hinfalligen Frauen besitzen allerdings noch Merkmale ihrer Jugend; in ihnen scheint sich teilweise noch die Vergangenheit zu manifestieren: »Ils [sc. les monstres disloqués] ont les yeux divins de la petite fille« (V. 19).²⁶ Die Frauen zeichnen sich somit durch zeitliche Uneindeutigkeit aus, was auch durch weitere Textbefunde belegbar ist: Bei ihrer Betrachtung denkt der Sprecher einerseits an den ihnen bald bevorstehenden Tod, indem er die Särge evoziert, in denen die alten Frauen beerdigt werden und die häufig nicht größer sind als Kindersärge. Andererseits projiziert der Sprecher im zweiten Teil des Gedichts mögliche Vergangenheiten auf die »petites vieilles«:

De Frascati défunt Vestale enamorée;
 Prêtresse de Thalie, hélas! dont le souffleur
 Enterré sait le nom; célèbre évaporée
 Que Tivoli jadis ombragea dans sa fleur,

 Toutes m'enivrent! mais parmi ces êtres frêles
 Il en est qui, faisant de la douleur un miel,
 Ont dit au Dévouement qui leur prêtait ses ailes:
 Hippogriffe puissant, mène-moi jusqu'au ciel!

23 *Ceuvres complètes*, Bd. 1, S. 89–91.

24 Die deutsche Übersetzung wird hier und im Folgenden zitiert nach: Charles Baudelaire, *Die Blumen des Bösen. Der Spleen von Paris*, übers. v. Sigmar Löffler/Fernand Nohr/Dieter Tauchmann, Leipzig 1990, S. 166–173 (»Seltsame Wesen, reizend, alt und abgezehrt«).

25 (»verrenkte Fratzen«) bzw. (»Marionetten«).

26 (»Augen, die göttlich wie die eines Kindes sprechen«).

II. Zur literarischen Prozessierung von Wissen

L'une, par sa patrie au malheur exercée,
L'autre, que son époux surchargea de douleurs,
L'autre, par son enfant Madone transpercée,
Toutes auraient pu faire un fleuve avec leurs pleurs!
(V. 37–48)

Vestalin aus Frascati totem Liebesgarten,
Thalias Priesterin, die der Souffleur im Sarg,
Ach, kennt bei Namen, die berühmten Leichten, Zarten,
Die, als sie blühten, Tivoli im Schatten barg,

Alle berauschen mich! Doch einige von ihnen,
Den schwachen Wesen, finden Honig noch im Schmerz,
Und zur Ergebung, deren Schwingen ihnen dienen,
Sagen sie: Mächtges Flügelroß, trag himmelwärts!

Die eine, die ihr Heimatland ins Elend brachte,
Die andre, die ihr Mann mit Leiden überlud.
Die dritte, die ihr Kind zur Schmerzensmutter machte,
Sie füllten einen Fluß mit ihrer Tränenflut!

Der Sprecher stellt sich vor, dass die alten Frauen in ihrer Jugend möglicherweise Schauspielerinnen oder Tänzerinnen waren, die einst berühmt waren, heute aber völlig vergessen sind. In diesem Zusammenhang wird die Partizipialform des Verbums »évaporer« verwendet, welche in übertragener Bedeutung auch heißen kann: »leichtfertig, flatterhaft, kopflos«. Dieses Lexem wird nun syntaktisch verbunden mit dem Verbum »enivrer«. Die alten, einst flatterhaften Frauen, denen der Sprecher imaginäre Vergangenheiten zuschreibt, berauschen ihn im Hier und Jetzt. Sie selbst haben es in ihrer Vergangenheit vermocht, die Wirklichkeit zu transformieren, den Schmerz in Honig zu verwandeln. Es geht in diesem Gedicht, wie in vielen anderen der *Fleurs du Mal* und insbesondere der *Tableaux parisiens*, um die poetische Verwandlung der prosaischen Wirklichkeit. Dieser Vorgang setzt ein wahrnehmendes Subjekt voraus, das in der Lage ist, das poetische Potential in seiner Umwelt zu erkennen und sich in die Gegenstände oder Personen dieser Umwelt hineinzusetzen. Diese empathische Haltung zur Umwelt wird am Ende des Gedichts *Les petites vieilles* noch einmal expliziert. Dort heißt es:

Mais moi, moi qui de loin tendrement vous surveille,
L'œil inquiet, fixé sur vos pas incertains,
Tout comme si j'étais votre père, ô merveille!
Je goûte à votre insu des plaisirs clandestins:

Je vois s'épanouir vos passions novices;
Sombres ou lumineux, je vis vos jours perdus;
Mon cœur multiplié jouit de tous vos vices!
Mon âme respandit de toutes vos vertus!

Ruines! ma famille! ô cerveaux congénères!
Je vous fais chaque soir un solennel adieu!
Où serez-vous demain, Èves octogénaires,
Sur qui pèse la griffe effroyable de Dieu?
(V. 73–84)

Ich aber, dessen Augen zärtlich nach euch sehen,
Der ängstlich euren unbeholfnen Schritt ermißt,
Als wär ich euer Vater, – wunderbar Geschehen! –
Ich kost geheime Freuden, ohne daß ihr's wißt:

Ich sehe eure erste Leidenschaft erblühen,
Seh die entschwundne Zeit, die Düsternis, das Glück,
Mein Herz laß ich von allen euren Lastern glühen,
Und meine Seele strahlt die Tugenden zurück!

Ruinen! meine Kinder! gleichgeborne Scharen!
Ich ruf euch zu: Schlaft wohl! sooft der Tag verfliegt.
Wo mögt ihr morgen sein, Evas von achtzig Jahren,
Auf denen Gottes fürchterliche Tatze liegt?

In diesen Schlussversen erfolgt eine Auflösung der Grenzen des Ichs, verbunden mit seiner Multiplikation. Das Ich identifiziert sich so sehr mit den »petites vieilles«, dass es deren verlorene Tage (nach-)erlebt und in seinem Herzen und seiner Seele alle Laster und Tugenden der alten Frauen verspürt. Die »Monstres brisés, bossus« (V. 6),²⁷ die »ombres ratatinées« (V. 69),²⁸ die sich dafür schämen, dass sie existieren, verwandelt der sich in sie hineinversetzende Sprecher in seinesgleichen (»ma famille! ô cerveaux congénères!«, V. 81).²⁹ Dies ist einerseits ein Grundprinzip der Baudelaire'schen Poetik, welche danach strebt, aus dem Vergänglichem das Ewige

27 »Fratzen (...) Schief, zerbrochen, krumm«).

28 »Verschrumpfte Schatten«).

29 »meine Kinder! gleichgeborne Scharen!«).

herauszudestillieren;³⁰ andererseits korrespondiert dieser Vorgang dem, was wir bei der Analyse der *Paradis artificiels* erkennen konnten, das heißt der Entgrenzung und Multiplikation des Ichs, welches sich im Zustand des Rausches nicht mehr als distinkt von seiner Umwelt erfahren kann. Es ist daher kein Zufall, dass Baudelaire in *Les petites vieilles*, wo die Verwandlungsfähigkeit des Dichters besondere zeitliche und konzeptuelle Distanzen überwinden muss, die Verben »enivrer« und »évaporer« in einen engen Zusammenhang bringt. Um die Wirklichkeit verwandeln zu können, muss der Sprecher sich selbst in einen Zustand des Rausches versetzen; dieser Zustand vermag es dann, die evaporierete Vergangenheit imaginär durch supplementäre Bilder und Wirklichkeitskonstruktionen zu substituieren.

Das Verb »évaporer« wird ebenfalls in dem Gedicht *Harmonie du soir*³¹ (1857) verwendet, und zwar in seiner reflexiven Form. Zweimal kommt in diesem vierstrophigen Gedicht folgender Vers vor: »Chaque fleur s'évapore ainsi qu'un encensoir« (V. 2 und 5). In der Abendstunde verströmen die Blumen ihren Duft und tragen somit zu der »Harmonie du soir« bei, welche sich aus einer Mischung von Klängen, Düften und visuellen Eindrücken ergibt.

Voici venir les temps où vibrant sur sa tige
Chaque fleur s'évapore ainsi qu'un encensoir;
Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir;
Valse mélancolique et langoureux vertige!

Chaque fleur s'évapore ainsi qu'un encensoir;
Le violon frémit comme un cœur qu'on afflige
Valse mélancolique et langoureux vertige!
Le ciel est triste et beau comme un grand reposoir.

Le violon frémit comme un cœur qu'on afflige,
Un cœur tendre, qui hait le néant vaste et noir!
Le ciel est triste et beau comme un grand reposoir.
Le soleil s'est noyé dans son sang qui se fige.

30 Vgl. *Le Peintre de la vie moderne*, in: *Œuvres complètes*, Bd. 2, S. 683–724, hier S. 694: »Il s'agit, pour [l'artiste], de dégager de la mode ce qu'elle peut contenir de poétique dans l'historique, de tirer l'éternel du transitoire.« (Für den Künstler geht es darum, dass er aus der Mode das herausdestilliert, was sie an Poesie im Geschichtlichen enthalten mag, dass er das Ewige aus dem Vergänglichen gewinnt.)

31 Baudelaire, *Œuvres complètes*, Bd. 1, S. 47.

Un cœur tendre, qui hait le néant vaste et noir!
Du passé lumineux recueille tout vestige!
Le soleil s'est noyé dans son sang qui se fige....
Ton souvenir en moi luit comme un ostensor!

Nun kommt die Stunde, da, erzitternd auf den Zweigen,
In Weihrauchdampf verströmt ein jeder Blütenkranz,
Arom und Ton durchziehn die Abendluft im Tanz,
Sehnsüchtiges Gewog und schwermutsvoller Reigen!

In Weihrauchdampf verströmt ein jeder Blütenkranz.
Wie ein gequältes Herz erschauern leis die Geigen,
Sehnsüchtiges Gewog und schwermutsvoller Reigen!
So traurig ist, so schön des Himmels Altarglanz!

Wie ein gequältes Herz erschauern leis die Geigen,
Zartherz, das haßt die Nacht des weiten, leeren Lands!
So traurig ist, so schön des Himmels Altarglanz,
Die Sonne schwamm im Blut bei ihrem Niedersteigen.

Zartherz, das haßt die Nacht des weiten, leeren Lands,
Greif zu, wo Spuren des entschwundnen Lichts sich zeigen!
Die Sonne schwamm im Blut bei ihrem Niedersteigen...
In meiner Seele strahlt dein Bild, du Goldmonstranz!³²

Die vom Titel angekündigte Harmonie wird in den Versen der ersten Strophe eingelöst, insbesondere durch die Wahrnehmung der in der Abendluft schwebenden Klänge und Düfte (V. 3) und durch den Korrespondenzbezug zwischen den Sphären von Natur und Religion. Durch die Reimwörter »encensoir« (>Weihrauchfass<), »repositor« (>Stationsaltar<) und »ostensoir« (>Monstranz<), von denen sich »encensoir« und »repositor« auch jeweils einmal wiederholen, ist die Isotopie des Religiösen deutlich markiert. Naturschönheit und die Erhabenheit der religiösen Sphäre kommen scheinbar zum harmonischen Einklang. Allerdings gibt es schon in der ersten Strophe – und stärker noch in den folgenden – semantische Diskrepanzen und Dissonanzen. Die religiös-feierliche Erhabenheit des Abends, der durch das harmonische Schwingen von Tönen und Düften charakterisiert ist, wird gebrochen durch den verblosen vierten Vers, der die kreisenden Töne und Düfte in einen melancholischen Walzer und ein schmachthendes Schwindelgefühl umdeutet. Der semantische Gegenpol zum Harmonischen wird sodann verstärkt, wenn die Violine, wie es in V. 6 heißt,

32 Baudelaire, *Die Blumen des Bösen*, S. 86–89.

»frémit comme un cœur qu'on afflige«. ³³ Auffällig ist in dieser zweiten Strophe eine Häufung von Lexemen mit negativer Bedeutung: »afflige«, »mélancolique«, »triste«. Vollends wird die Harmonie der Abendstimmung in V. 12 und dann erneut in V. 15 zerstört, wenn das gewaltgeprägte Bild der Sonne, die in ihrem eigenen gerinnenden Blut ertrunken ist, evoziert wird. Der zentrale semantische Gegensatz des Gedichts ist also der zwischen Harmonie, Friede, Ruhe auf der einen Seite und einer expressiven Metaphorik der Gewalt und des Todes auf der anderen. Wenn »sons« und »parfums« zunächst eine »valse mélancolique« ergeben, so kann man dies noch der Sphäre der Harmonie zuschreiben; wenn dagegen die Geige wie ein gequältes Herz erzittert, so kann man hier nicht mehr von Abendharmonie sprechen. Vielmehr verweist dieser Vergleich auf die Sphäre des »néant vaste et noir« (V. 13), welches von dem zarten gequälten Herzen verabscheut wird. Die Gegensätze brechen also in sich zusammen; das Traurige und das Schöne koinzidieren; die lebensspendende Sonne verfällt dem Bereich des Todes.

Das zarte Herz, welches zuvor schon als leidendes markiert wurde, wird nun in der letzten Strophe zum Träger von Erinnerungen, sammelt (»recueille«) es doch alle Spuren des »passé lumineux«. Dieses Herz wird in der letzten Strophe auch in die Nähe des Ichs gerückt, und zwar durch die Gemeinsamkeit der Erinnerung an die Vergangenheit. So wie das Herz aktiv alle Spuren der Vergangenheit bewahrt, leuchtet im Ich die Erinnerung an ein Du, welches hier erstmals apostrophiert wird, und diese Erinnerung wird verglichen mit einer Monstranz. Wenn zuvor mehrmals die Sphäre der Natur durch Vergleiche in einen engen Zusammenhang mit der religiösen Sphäre gebracht wurde, so wird nun das Ich selbst ebenfalls mit der religiösen Sphäre verknüpft, sodass hier ein weiteres Beispiel jener Ununterscheidbarkeit von Ich und Außenwelt vorliegt, von der oben im Zusammenhang mit den *Paradis artificiels*, aber auch bei der Analyse von *Les petites vieilles* die Rede war.

Interessanterweise wird diese semantische Struktur der Grenzauflösung und der permanenten Transformation auf der Ebene der formalen Gestaltung des Gedichts abgebildet, insofern dieses durch identisch wiederkehrende Verse gekennzeichnet ist, die aber jeweils in neue Bedeutungszusammenhänge einrücken. Die Abendharmonie ist ein Dispositiv des Schwingens, der Bewegung, der Verschiebung und des Zusammenbre-

33 (»Wie ein gequältes Herz erschauern leis die Geigen«).

chens von Gegensätzen. Harmonie und Disharmonie, Friede und Gewalt lösen einander ab und stellen sich gegenseitig infrage. Durch das Schlüssellexem »s'évaporer« wird ein impliziter Zusammenhang mit der Poetik des Rausches hergestellt: Das Ich sieht sich Wahrnehmungen und Bildern ausgesetzt, die es nicht kontrollieren kann; es leidet wie das Herz als Ausdruck des Kluges, der von außen kommt. Insofern ist das Ich so wie ein unter dem Einfluss von Rauschmitteln stehendes Subjekt bestimmten Wirkungen hilflos ausgesetzt und kann diese nicht kontrollieren. Da aber die Grenzen zwischen Innen und Außen aufgelöst werden, ist das Ich doch zugleich auch Produzent dieser Bilder und Sinneseindrücke.

An einem dritten Beispiel, wiederum aus den *Tableaux parisiens*, seien noch kurz einige weitere Aspekte der Poetik des Rausches dargestellt. Es handelt sich um das Gedicht *Le Soleil*,³⁴ in welchem explizit vom Dichter und seiner Aktivität die Rede ist.

Le long du vieux faubourg, où pendent aux masures
Les persiennes, abri des secrètes luxures,
Quand le soleil cruel frappe à traits redoublés
Sur la ville et les champs, sur les toits et les blés,
Je vais m'exercer seul à ma fantasque escrime,
Flairant dans tous les coins les hasards de la rime,
Trébuchant sur les mots comme sur les pavés,
Heurtant parfois des vers depuis longtemps rêvés.

Ce père nourricier, ennemi des chloroses,
Éveille dans les champs les vers comme les roses;
Il fait s'évaporer les soucis vers le ciel,
Et remplit les cerveaux et les ruches de miel.
C'est lui qui rajeunit les porteurs de béquilles
Et les rend gais et doux comme des jeunes filles,
Et commande aux moissons de croître et de mûrir
Dans le cœur immortel qui toujours veut fleurir!

Quand, ainsi qu'un poète, il descend dans les villes,
Il ennoblit le sort des choses les plus viles,
Et s'introduit en roi, sans bruit et sans valets,
Dans tous les hôpitaux et dans tous les palais.

34 *Œuvres complètes*, Bd. 1, S. 83.

II. Zur literarischen Prozessierung von Wissen

Durchs alte Faubourg, wo an bröckligen Gebäuden
Die Jalousien hängen, Schirm geheimer Freuden,
Wenn die gestrenge Sonne mit vermehrter Wucht
Auf Stadt und Felder trifft, auf Dächermeer und Frucht,
Geh ich allein und üb gar wunderliche Künste:
In allen Winkeln spür ich Reime auf wie Dünste,
Ich gleit auf Wörtern aus wie auf des Bordsteins Rand
Und stoß an Verse an, die ich im Traum schon fand.

Sie, unsre Nährmutter, die Feindin des Blutlosen,
Erweckt in Feld und Flur die Reime wie die Rosen,
Verdampft die Sorgen all zum Himmelsraum hinan
Und füllt mit Honig Waben und Gehirne an.
Sie ist's, durch die die Krückenträger jünger werden,
Daß sie so froh und sanft wie Mädchen sich gebärden,
Und die die Saat zu wachsen und zu reifen lehrt
Im Herzen, das nie stirbt, das stets zu blühn begehrt!

Steigt sie wie ein Poet herab mit ihrem Scheine
Zur Stadt, so adelt sie das Niedre und Gemeine
Und tritt als Königin lautlos und ohne Troß
In jedes Hospital ein und in jedes Schloß.³⁵

In der ersten Strophe steht syntaktisch das Ich als Dichter im Mittelpunkt; es ist Subjekt des Hauptsatzes »Je vais m'exercer seul à ma fantasque escrime«. Die Sonne als zweite zentrale Instanz des Textes ist syntaktisch im Nebensatz untergebracht (»Quand le soleil cruel frappe à traits redoublés«) und bildet den Hintergrund für die Aktivität des Dichters. Diese Aktivität wird als Kampfhandlung (»escrime«) ausgewiesen und korreliert insofern mit der Grausamkeit der Sonne und ihren Schlägen. Der Umgang des Dichters mit dem Sprachmaterial (»rime«, »mots«, »vers«) ist durch die Verben »flairer«, »trébucher« und »heurter« gekennzeichnet. Das Verhältnis zwischen Dichter und Sprache ist insgesamt ein agonales, die Sprache bringt dem, der sie in dichterische Form gießen will, einen Widerstand entgegen. Ist es eine Überinterpretation, wenn man sich den in der Einsamkeit des »faubourg« mit dem Wortmaterial fechtenden und über die Wörter wie über Pflastersteine stolpernden Dichter als Betrunkenen vorstellt?

In der zweiten Strophe wird die Sonne, die ja gemäß dem Titel im Zentrum des Textes steht, in syntaktische Subjektposition gebracht. Der Himmelskörper unterliegt einer Verwandlung: Nachdem er zuvor als »soleil

35 Baudelaire, *Die Blumen des Bösen*, S. 154–155.

cruel« bezeichnet worden war, erscheint er jetzt als »père nourricier«, von dem positive Wirkungen ausgehen. Eine dieser Wirkungen ist es, dass die Sorgen zum Himmel verdunsten (»s'évaporer«), das heißt, die sich verwandelnde Sonne vermag es ihrerseits, Transformationsprozesse in Gang zu setzen. Dazu gehört auch die Verjüngung der Krückerträger, die »comme des jeunes filles« werden. Sowohl die Sonne als auch die von ihr ausgehenden Wirkungen sind also durch das Prinzip der Transformation gekennzeichnet. In der dritten Strophe schließlich kommt es zur syntaktischen Gleichsetzung von Sonne und Dichter, denn wie ein Dichter (»ainsi qu'un poète«) verwandelt und veredelt die Sonne »le sort des choses les plus viles«. Das Verhältnis zwischen dem Dichter und der Sonne ist also insgesamt eines der Verwandlung, der Transformation, der Verschiebung. Zunächst führt der Dichter im glühenden Sonnenlicht seine »fantasque escrime« aus, sodann übernimmt die Sonne als Subjekt des Textes die Position des Dichters. Während die »petites vieilles« den Schmerz in Honig verwandeln, füllt die Sonne die Gehirne und Bienenkörbe mit Honig. In beiden Fällen geht es um die Überschreitung der irdischen Bedingtheit und der Endlichkeit des Lebens (»le cœur immortel qui toujours veut fleurir«).

3. Baudelaire und das Wissen der Poesie

Nun stellt sich abschließend die Frage nach dem Wissen der Poesie. Wenn wir das bisher Gesagte rekapitulieren, dann können wir erkennen, dass Baudelaire in seiner Poetik des Rausches von bestimmten Wissensbeständen, beruhend auf Erfahrungen und Beobachtungen, auf Erzählungen und Anekdoten, aber auch auf wissenschaftlichen Texten, ausgeht und diese sprachlich bearbeitet und miteinander verknüpft. Dabei ist zu bedenken, dass, wie gezeigt wurde, unterschiedliche, ja gegensätzliche Bewertungen der Drogenaufnahme vorgenommen werden. Einerseits distanziert Baudelaire sich deutlich von den künstlichen Paradiesen des Rausches; andererseits lässt sich erkennen, dass die Darstellung von Rauschzuständen und ihren Konsequenzen von großer Faszination geprägt ist. Beide Bewertungen beziehen sich auf den möglichen Nutzen oder Nachteil des Drogenkonsums für die dichterische Kreativität.

Man sollte diese Widersprüche nicht vereindeutigend auflösen, sondern sie nutzen, um an das verborgene Sinnpotential von Baudelaires Texten heranzukommen. Für ihn ist die Dichtung ein höherer Erkenntnismodus.

Dieser Modus bedient sich zwar der sprachlichen Ordnung, überschreitet diese aber zugleich. Er schreibt sich, wie wir sehen konnten, in die Modi der wissenschaftlichen Darstellung ein, indem er Diskurselemente aus Fachpublikationen paraphrasierend und reformulierend herausgreift. Es geht Baudelaire dabei allerdings nicht in erster Linie darum, Wissen an den Leser zu vermitteln, welches dieser sich auch im direkten Rekurs auf die wissenschaftlichen Texte aneignen könnte; vielmehr ist ihm daran gelegen, unter Ausblendung des Urhebers und mittels einer in die Textform eingreifenden künstlerischen Bearbeitung des zitierten Diskursmaterials Bedeutungsnetze herzustellen, semantische und lexikalische Rekurrenzen zu erzeugen, die unter anderem dafür verantwortlich sind, dass keine klaren Grenzen zwischen den Gattungen (Poesie und Prosa, Essay und Dichtung) gezogen werden können.

Die in den *Paradis artificiels* entworfene Poetik des Rausches ist nicht bloße Theorie, sondern sie wird je schon praktisch umgesetzt durch die suggestiven Evokationen des Sprechers. Besonders interessant wäre es in diesem Zusammenhang, Baudelaire's *réécriture* von Thomas De Quincey's *Confessions of an English Opium Eater* zu betrachten – es handelt sich keineswegs um eine bloße Übersetzung, sondern um eine in den Text eingreifende, diesen kommentierende Reformulierung, die auf der Position eines Beobachters zweiter Ordnung beruht.³⁶ Eine solche Betrachtung würde deutlich werden lassen, dass Baudelaire in den *Paradis artificiels* nicht nur eine abstrakte Theorie entwirft, sondern dass diese Theorie mit seiner poetischen Schreibpraxis in einem grundlegenden Zusammenhang steht. Der poetische Text – und zu dieser Gattung gehört auch die Schrift *Les Paradis artificiels* – zitiert Wissensbestände, die er aber sogleich transformiert und poetologisch funktionalisiert. Die Beschreibung von Rauschzuständen kann zwar durchaus auf wissenschaftlicher Erkenntnis beruhen, doch ist das nicht ihre eigentliche semantische Funktion. Vielmehr geht es Baudelaire darum, dieses Wissen einzubinden in einen Argumentationszusammenhang, in dem der Dichter seine eigene dichterische Praxis beschreibt, reflektiert und theoretisch-poetologisch fundiert.³⁷

36 Baudelaire, *Un mangeur d'opium*, in: *Œuvres complètes*, Bd. 1, S. 442–517.

37 Insofern fügt sich das hier Dargelegte in einen breiteren Zusammenhang innerhalb des Baudelaire'schen Werkes ein. Vgl. Thomas Klinkert, »Le spleen baudelairien comme catalyseur poétique«, in: Gérard Peylet (Hg.), *L'Ennui*, Bordeaux 2013, S. 75–89, wo die poetologische Selbstreflexivität der vier *Spleen*-Gedichte untersucht wird.

Das Wissen des poetischen Textes ist somit zwar gespeist aus einem Wissen über den Menschen und die Welt, und es kann auch, wie wir sehen konnten, ein wissenschaftlich validiertes Wissen in diesen Text eingehen, doch wird dieses Wissen dann im poetischen Text bearbeitet, akzentuiert, reduziert, umgeformt, in Korrelation gestellt – und verändert durch diese Prozesse seine Bedeutung. Es geht bei Baudelaire darum, das Wissen über den Menschen und seine extremen Bewusstseinszustände, wie sie unter Einsatz von Rauschmitteln künstlich herbeigeführt werden können, in einen poetologischen Zusammenhang einzubinden, in dem dann selbstverständlich dieses lebensweltliche Wissen nicht einfach außer Kraft gesetzt wird und auch moralische Bewertungen eine wichtige Rolle spielen können. Doch das Entscheidende ist die Transformation des Wissens in poetologische Prinzipien, die Baudelaire's Texte miteinander verknüpfen. Die Wissenschaft wird somit zum Anlass und zur Quelle poetischer Inspiration.

Literaturverzeichnis

- Barbey d'Aureville, Jules, »Charles Baudelaire«, in: *Poésie et poètes*, Genève 1968 (Nachdruck der Ausgabe Paris 1906), S. 97–123.
- Baudelaire, Charles, *Ceuvres complètes*, 2 Bde, hg. v. Claude Pichois, Paris 1975/76.
- , *Die Blumen des Bösen. Der Spleen von Paris*, übers. v. Sigmar Löffler/Fernand Nohr/Dieter Tauchmann, Leipzig 1990.
- Blaschke, Bernd, »Innenwelt-Psychonauten und Ekstase: Die paradoxen Räume des Rausches bei Baudelaire, Benjamin, Benn und Jünger«, in: Claudia Olk/Anne-Julia Zwierlein (Hg.), *Innenwelten vom Mittelalter zur Moderne. Interiorität in Literatur, Bild und Psychologiegeschichte*, Trier 2002, S. 211–231.
- Carrier, David, »High Art: *Les Paradis artificiels* and the Origins of Modernism«, in: *Nineteenth-Century Contexts* 20 (1997), S. 215–238.
- Inoue, Teruo, *Une poétique de l'ivresse chez Charles Baudelaire. Essai d'analyse d'après »Les Paradis Artificiels« et »Les Fleurs du Mal«*, Tokyo 1977.
- Kaehler, Anny, *Untersuchungen über Baudelaire's Drogenerfahrung. Beitrag zu einer Deutung seines dichterischen Werks*, Diss. Berlin 1976.
- Kittler, Friedrich, »Der chemisch reine Konsum. Drogen bei Hegel, Hoffmann und Baudelaire«, in: Christoph Hoffmann/Caroline Welsh (Hg.), *Umwege des Lesens. Aus dem Labor philologischer Neugierde*, Berlin 2006, S. 111–125.
- Klinkert, Thomas, »Le spleen baudelairien comme catalyseur poétique«, in: Gérard Peylet (Hg.), *L'Ennuï*, Bordeaux 2013, S. 75–89.
- Kopp, Robert/Pichois, Claude, »Baudelaire et le haschisch. Expérience et documentation«, in: *Revue des Sciences humaines* 32 (1967), S. 467–476.

II. Zur literarischen Prozessierung von Wissen

Kupfer, Alexander, »Moderne Blasphemien eines Moralisten: Charles Baudelaire und die künstlichen Paradiese«, in: ders., *Die künstlichen Paradiese. Rausch und Realität seit der Romantik*, Stuttgart/Weimar 1996, S. 563–592

Westerwelle, Karin, *Ästhetisches Interesse und nervöse Krankheit. Balzac, Baudelaire, Flaubert*, Stuttgart/Weimar 1993.

Zum Verhältnis von wissenschaftlichem und literarischem Wissen in Zolas *Le Docteur Pascal* und Capuanas *Giacinta*¹

Einleitung

Noch im 18. Jahrhundert galt der Roman offiziell als minderwertige Gattung: »Par un roman, on a entendu jusqu'à ce jour un tissu d'événements chimériques et frivoles, dont la lecture était dangereuse pour le goût et pour les mœurs.«² Wenn er allmählich anfang, ein ›ernstes‹ Genre zu werden, dann ist das unter anderem dem Gebrauch zu verdanken, den die *philosophes* von ihm machten. Sie benutzten ihn nämlich, um epistemische Fragen und Probleme zu inszenieren. So zeigt Montesquieu in den *Lettres Persanes* die Vielfalt und Relativität der Standpunkte, die man zu einem bestimmten kulturellen System einnehmen kann; Voltaire entfaltet in *Candide* den Widerspruch zwischen philosophischer Theorie und praktischer Erfahrung; Rousseau erzählt in *La Nouvelle Héloïse* eine Liebesgeschichte, die als Vehikel für die Darstellung von Elementen seiner anthropologischen Theorie dient. Die Annäherung zwischen dem Bereich der Fiktion und dem des Wissens wurde im 19. Jahrhundert verstärkt. Im »Avant-propos« der *Comédie humaine* bezieht Balzac sich auf Wissenschaftler wie Cuvier und Geoffroy Saint-Hilaire, um seinem literarischen Unternehmen die erforderliche Dignität zu verleihen. Die Konzeption des Balzac'schen Romans basiert auf dem Postulat einer Analogie zwischen dem Bereich der Zoologie und dem der Gesellschaft. »La Société ne fait-elle pas de l'homme, suivant les milieux où son action se déploie, autant d'hommes différents qu'il y a de variétés en zoologie?«³ Gemäß dieser Analogie wird der Romancier, der laut Balzac die Gesellschaft zu studieren

- 1 Dieser Artikel entstand im Zusammenhang mit dem von der Agence Nationale de la Recherche (ANR) und der Deutschen Forschungsgemeinschaft (DFG) von 2014 bis 2018 unterstützten deutsch-französischen Forschungsprojekt »Biographes« (vgl. <https://biolog.hypotheses.org>; zuletzt aufgerufen am 17.2.2020).
- 2 Denis Diderot, »Éloge de Richardson«, in: *Œuvres*, hg. v. André Billy, Paris 1951, S. 1059–1074, S. 1059. (Unter einem Roman verstand man bislang ein Geflecht von chimärenhaften und frivolen Ereignissen, deren Lektüre gefährlich für den guten Geschmack und die Sitten sei.)
- 3 Honoré de Balzac, »Avant-propos«, in: *La Comédie humaine*. Bd. 1: *Études de mœurs: Scènes de la vie privée*, hg. v. Pierre-Georges Castex, Paris 1976, S. 7–20, hier S. 8. (Macht die Gesellschaft nicht aus dem Menschen, je nach dem Umfeld, in dem sein Handeln sich entfaltet, so viele verschiedene Menschen, wie es Arten in der Zoologie gibt?)

hat, zum Äquivalent des Wissenschaftlers. Er schickt sich an, die Geschichte der Sitten (*histoire des mœurs*) zu schreiben.

Émile Zola (1840–1902), der wichtigste Vertreter des französischen und europäischen Naturalismus, steht in einer Kontinuität zu Balzac, kritisiert aber gleichzeitig, dass Balzac zu unwissenschaftlich sei. Den Balzac'schen »Avant-propos« resümiert er wie folgt:

Balzac à l'aide de 3.000 figures veut faire l'histoire des mœurs; il base cette histoire sur la religion et la royauté. Toute sa science consiste à dire qu'il y a des avocats, des oisifs etc [sic] comme il y a des chiens, des loups etc. En un mot, son œuvre veut être le miroir de la société contemporaine.⁴

Balzac will mithilfe von 3.000 Figuren eine Geschichte der Sitten schreiben; er stützt diese Geschichte auf die Religion und das Königtum. Seine ganze Wissenschaft besteht darin zu sagen, dass es Anwälte, Müßiggänger usw. gibt, wie es Hunde, Wölfe usw. gibt. Mit einem Wort: Sein Werk will der Spiegel der gegenwärtigen Gesellschaft sein.

Durch die Radikalisierung einer Tendenz, die Balzac bereits angekündigt, aber noch nicht hinreichend realisiert habe, beansprucht Zola, einen Roman zu schaffen, der »rein naturalistisch, rein physiologisch« sei.⁵ Er stützt sich dabei unter anderem auf von Hippolyte Taine entwickelte Konzepte,

4 Émile Zola, »Différences entre Balzac et moi«, in: *Les Rougon-Macquart*, Bd. 5, hg. v. Armand Lanoux, Paris 1967, S. 1736f.

5 Ebd., S. 1737.

6 Vgl. Hippolyte Taine, *Histoire de la littérature anglaise*, Bd. 1, Paris 1885, S. XXIIIff., wo die drei Schlüsselbegriffe »race«, »milieu« und »moment« definiert werden. »Ce qu'on appelle la race, ce sont ces dispositions innées et héréditaires que l'homme apporte avec lui à la lumière, et qui ordinairement sont jointes à des différences marquées dans le tempérament et dans la structure du corps. Elles varient selon les peuples.« (S. XXIII, Hervorh. im Text) (Als Rasse werden jene angeborenen und erblichen Dispositionen bezeichnet, die der Mensch sichtbar mit sich herumträgt und die üblicherweise mit deutlichen Unterschieden in Temperament und Körperstruktur verbunden sind. Sie sind von Volk zu Volk verschieden.) – »Lorsqu'on a ainsi constaté la structure intérieure d'une race, il faut considérer le milieu dans lequel elle vit. Car l'homme n'est pas seul dans le monde; la nature l'enveloppe et les autres hommes l'entourent; sur le pli primitif et permanent viennent s'étaler les plis accidentels et secondaires, et les circonstances physiques ou sociales dérangent ou complètent le naturel qui leur est livré.« (S. XXVI, Hervorh. im Text) (Wenn man die innere Struktur einer Rasse auf diese Weise festgestellt hat, muss das Milieu, in dem sie lebt, berücksichtigt werden. Denn der Mensch ist nicht allein auf der Welt; die Natur umhüllt ihn und andere Menschen umgeben ihn; zufällige und sekundäre Faltungen überlagern die ursprüngliche und dauerhafte Faltung, und physische oder soziale Umstände stören oder ergänzen die Natur, die ihnen ausgesetzt wird.) – »Il y a pourtant un troisième ordre de causes; car avec les forces du dedans et du dehors, il y a l'œuvre qu'elles ont déjà faite ensemble, et cette œuvre elle-même contribue à produire celle qui suit; outre l'impulsion permanente et le milieu donné, il y a la vitesse acquise.

indem er Begriffe wie »Rasse« und »Milieu« verwendet.⁶ Was ihn am meisten interessiert, sind die Gesetze der Vererbung:⁷

Je ne veux pas peindre la société contemporaine, mais une seule famille, en montrant le jeu de la race modifiée par les milieux. [...] Au lieu d'avoir des principes (la royauté, le catholicisme) j'aurai des lois (l'hérédité, l'énéité [sic]).⁸ Je ne veux pas comme Balzac avoir une décision sur les affaires des hommes, être politique, philosophe, moraliste. Je me contenterai d'être savant, de dire ce qui est en en cherchant les raisons intimes.⁹

Ich möchte nicht die gegenwärtige Gesellschaft malen, sondern eine einzige Familie, indem ich das unter der Einwirkung des Milieus veränderte Spiel der Rasse zeige. [...] Statt Prinzipien (Königtum, Katholizismus) werde ich Gesetze haben (Vererbung, Angeborenheit). Ich will nicht wie Balzac eine Entscheidungsgewalt über die Angelegenheiten der Menschen haben, ich will kein Politiker, Philosoph oder Moralist sein. Ich gebe mich damit zufrieden, Wissenschaftler zu sein, zu sagen, was ist, und nach den innersten Gründen dafür zu suchen.

Diese Zitate stammen aus unveröffentlichten vorbereitenden Notizen. In den veröffentlichten programmatischen Texten sagt Zola im Wesentlichen nichts anderes. So postuliert er in *Le Roman expérimental* (1880) eine vollständige Äquivalenz zwischen dem Arzt und dem Romancier, indem er sagt:

[...] je compte, sur tous les points, me retrancher derrière Claude Bernard. Le plus souvent, il me suffira de remplacer le mot »médecin« par le mot »romancier« pour rendre ma pensée claire et lui apporter la rigueur d'une vérité scientifique.¹⁰

[...] ich beabsichtige, mich in allen Punkten hinter Claude Bernard zu verschanzten. In den meisten Fällen brauche ich nur das Wort »Arzt« durch das Wort

Quand le caractère national et les circonstances environnantes opèrent, ils n'opèrent point sur une table rase, mais une table où des empreintes sont déjà marquées. Selon qu'on prend la table à un *moment* ou à un autre, l'empreinte est différente [...].« (S. XXIX; Hervorh. im Text) (Es gibt jedoch noch eine dritte Ordnung von Ursachen; denn neben den inneren und äußeren Kräften gibt es die Arbeit, die sie bereits gemeinsam geleistet haben, und diese Arbeit selbst trägt zur Produktion der folgenden bei; neben dem permanenten Impuls und dem gegebenen Milieu gibt es die erworbene Geschwindigkeit. Wenn der nationale Charakter und die umgebenden Umstände wirksam werden, dann nicht auf einer Tabula rasa, sondern auf einer Tafel, auf der sich bereits Prägungen befinden. Je nachdem, zu welchem *Zeitpunkt* man die Tafel betrachtet, ist die Prägung unterschiedlich [...]).

7 Zu diesem Thema siehe Yves Malinas, *Zola et les hérédités imaginaires*, Paris 1985.

8 *Énéité* ist ein Schreibfehler; das korrekte Wort lautet *innéité* (>Angeborenheit<).

9 Zola, »Différences entre Balzac et moi«, S. 1737.

10 Émile Zola, *Le Roman expérimental*, Paris 1880, S. 2.

»Schriftsteller« zu ersetzen, um mein Denken zu verdeutlichen und ihm die Strenge einer wissenschaftlichen Wahrheit zu verleihen.

Offenbar ist die Sache also klar. Die Zitate, die wir gerade betrachtet haben, deuten auf eine Entwicklung in Richtung einer zunehmenden Konvergenz zwischen Roman und Wissenschaft hin. Wenn der Roman jedoch zu einer Wissenschaft wird, kann man mit gutem Recht fragen, was dann noch die Funktion der Literatur sein kann. Mit anderen Worten: Ist es nicht notwendig, dass die Literatur, um nicht überflüssig zu werden, eine Spezifität behält, die sie von jedem anderen diskursiven Bereich, einschließlich dem der Wissenschaft, unterscheidet? Mit der Analyse zweier naturalistischer Romane, nämlich *Le Docteur Pascal* von Zola und *Giacinta* von Capuana, möchte ich zeigen, dass sich die naturalistischen Autoren selbst der Grenzen ihrer Theorie bewusst waren.

1. Émile Zola: *Le Docteur Pascal*

In seinem Roman *Le Docteur Pascal*, der 1893 veröffentlicht wurde und den Zola seiner verstorbenen Mutter Émilie Aubert und seiner Frau Éléonore-Alexandrine als »le résumé et la conclusion de toute [s]on œuvre« gewidmet hat,¹¹ inszeniert er eine konflikthafte Beziehung zwischen der Wissenschaft und anderen gesellschaftlichen Bereichen. Die Literatur spielt dabei eine vorherrschende Rolle, insofern der Protagonist selbst eine Figuration des Schriftstellers ist. *Le Docteur Pascal* erzählt die Geschichte von Pascal Rougon, der in Plassans, dem Herkunftsort der Familie, als Arzt tätig ist. Pascal steht in Relation zu drei Frauen, die eine wichtige Rolle spielen: seiner Nichte Clotilde, seiner Mutter Félicité und seiner Bediensteten Martine. Pascals Projekt ist es, die Gesetze der Vererbung durch Beobachtung der Mitglieder seiner eigenen Familie, der Rougon-Macquart, zu studieren. Er führt alle verfügbaren Dokumente und Informationen zusammen, um sie zu archivieren und Rückschlüsse auf das Funktionieren der Vererbung zu ziehen. Diese Dokumente werden in einem Schrank aufbewahrt, der zur Zielscheibe eines von Félicité ausgehenden Vernichtungswillens wird. Sie nämlich will verhindern, dass ihr Sohn die Familie entehrt, indem er Dokumente sammelt und veröf-

11 Émile Zola, *Le Docteur Pascal*, hg. v. Henri Mitterand, Paris 1993, S. 51 (Zusammenfassung und Abschluss seines gesamten Werkes).

fentlicht, die sich auf die verborgenen Fehler und Laster der einzelnen Familienmitglieder beziehen.

Der Text stellt somit Pascal und seine Mutter in Bezug auf ihr Verhältnis zum Wissen in ein Oppositionsverhältnis. Das Ziel des Sohnes ist es, alles verfügbare Wissen über die Familienmitglieder zu sammeln, um die Gesetze der Vererbung sichtbar zu machen, während das Ziel der Mutter darin besteht, dieses Wissen zu zerstören, um ein geschöntes Bild der Familie zu bewahren. Dieses Duell zwischen dem Sohn und seiner Mutter endet mit dem Triumph der Mutter, der es nach Pascals Tod gelingt, die von ihrem Sohn gesammelten Dokumente zu vernichten. Die Mutter, »fanatique, farouche, dans sa haine de la vérité, dans sa passion d'anéantir le témoignage de la science«,¹² verbrennt die Dokumente, die sie in Pascals Schrank findet. Der Wahrheit der Wissenschaft stellt sie die »légende glorieuse«¹³ der Familie gegenüber, die »die schlechten Geschichten verbannen« soll.¹⁴ Von diesem Standpunkt aus betrachtet, stellt die Mutter also die Lüge dar, während der Sohn auf der Suche nach der Wahrheit ist. Pascal und Félicité stehen somit für zwei grundlegend verschiedene Arten, die Welt aufzufassen und zu konstruieren.

Die Wahrheit der Wissenschaft scheint jedoch insofern problematisch zu sein, als sie selbst unzureichend ist. Clotilde in ihrem naiven Glauben ist diejenige, die ihren Onkel auf die Grenzen der Wissenschaft hinweist:

Quand j'étais petite et que je t'entendais parler de la science, il me semblait que tu parlais du bon Dieu, tellement tu brûlais d'espérance et de foi. Rien ne te paraissait plus impossible. Avec la science, on allait pénétrer le secret du monde et réaliser le parfait bonheur de l'humanité... [...] Eh bien! les années marchent, et rien ne s'ouvre, et la vérité recule.¹⁵

Als ich klein war und dich über die Wissenschaft reden hörte, schien es mir, dass du über den lieben Gott sprachst, so sehr glühst du vor Hoffnung und Glauben. Nichts erschien dir mehr unmöglich. Mit der Wissenschaft würde man in das Geheimnis der Welt eindringen und das vollkommene Glück der Menschheit erreichen... [...] Nun, die Jahre vergehen, und nichts öffnet sich, und die Wahrheit entzieht sich.

Was Clotilde der Wissenschaft vorwirft, ist die Tatsache, dass sie auf ihrer Suche nach der Wahrheit nur tastend vorankommt und im Gegensatz zur

12 Ebd., S. 402 (fanatisch, wütend, in ihrem Hass auf die Wahrheit, in ihrer Leidenschaft, das Zeugnis der Wissenschaft zu vernichten).

13 Ebd., S. 406.

14 Ebd. (»écarter les vilaines histoires«).

15 Ebd., S. 143.

Religion keine globale und totalisierende Wahrheit produzieren kann. Dementsprechend sagt Pascal zu Clotilde: »La science n'est pas la révélation. Elle marche de son train humain, sa gloire est dans son effort même... et puis, ce n'est pas vrai, la science n'a pas promis le bonheur.«¹⁶ Wissenschaft ist also nichts Vollendetes, sondern ein Prozess, der unbestimmt in die Zukunft verweist.

Die Wahrheiten, die der Forscher erreichen kann, sind partielle und unvollständige Wahrheiten, vorläufig und korrigierbar. Es ist das Gesetz der Wissenschaft, durch Hypothesenbildung voranzuschreiten, wie Pascal es in seinem »wissenschaftlichen Testament« ausdrückt:¹⁷

Il avait la nette conscience de n'avoir été, lui, qu'un pionnier solitaire, un précurseur, ébauchant des théories, tâtonnant dans la pratique, échouant à cause de sa méthode encore barbare [...]. Tous les vingt ans, les théories changeaient, il ne restait d'inébranlables que les vérités acquises, sur lesquelles la science continuait à bâtir. Si même il n'avait eu le mérite que d'apporter l'hypothèse d'un moment, son travail ne serait pas perdu, car le progrès était sûrement dans l'effort, dans l'intelligence toujours en marche.¹⁸

Er war sich deutlich bewusst, dass er nur ein einsamer Pionier, ein Vorläufer gewesen war, der Theorien entwarf, sich in der Praxis vorantastete, aufgrund seiner noch barbarischen Methode scheiterte [...]. Alle zwanzig Jahre änderten sich die Theorien, nur die gesicherten Wahrheiten, auf denen die Wissenschaft weiterhin aufbaute, blieben unerschütterlich. Hätte er auch nur das Verdienst gehabt, eine für den Augenblick gültige Hypothese zu formulieren, so wäre seine Arbeit nicht vergeblich gewesen, denn der Fortschritt lag gewiss in der Anstrengung, in der stets auf dem Vormarsch befindlichen Intelligenz.

Diese Formulierung entspricht Karl Poppers Konzeption des kritischen Rationalismus, nach der der wissenschaftliche Charakter einer Aussage durch die Möglichkeit ihrer Falsifizierung (Widerlegung) definiert wird.¹⁹

16 Ebd., S. 143f. (Die Wissenschaft ist keine Offenbarung. Sie schreitet auf menschliche Weise voran, ihr Ruhm liegt in ihrer Anstrengung selbst... und dann stimmt es auch nicht: die Wissenschaft hat kein Glück versprochen.)

17 Ebd., S. 375.

18 Ebd.

19 Vgl. Karl R. Popper, *Objektive Erkenntnis. Ein evolutionärer Entwurf*, übers. v. Hermann Vetter, Hamburg ²1974, S. 42: »Ich erkannte, daß die *Suche nach Rechtfertigung* aufgegeben werden muß, nach Rechtfertigung des Wahrheitsanspruchs einer Theorie. *Alle Theorien sind Hypothesen*; alle können umgestoßen werden.« (Hervorh. im Text) Die Vorstellung des hypothetischen Charakters allen Wissens findet man auch bei Robert Musil; vgl. Thomas Klinkert, »Musils *Mann ohne Eigenschaften* als Roman des Hypothetischen«, in: ders., *Epistemologische Fiktionen. Zur Interferenz von Literatur und Wissenschaft seit der Aufklärung*, Berlin/New York 2010, S. 272–285.

Aus dieser Perspektive bringt die Wissenschaft keine unerschütterlichen Wahrheiten hervor, sondern nur hypothetische und vorläufige. Der Wissenschaftler kann der Wahrheit nahekomen, er kann sie niemals ganz erreichen.²⁰

Gerade wegen dieser eingestandenen Beschränkungen muss die Wissenschaft von anderen Bereichen unterstützt werden; sie braucht Verbündete. Einer ihrer Hauptverbündeten ist der Dichter. Zolas Roman enthält eine ganze Reihe von Passagen, die die Allianz zwischen dem Wissenschaftler und dem Dichter anzeigen, mit anderen Worten, die Zusammenarbeit von wissenschaftlicher Analyse und poetischer Phantasie. Nach Meinung der Leute ist Pascal ein Wissenschaftler, dessen »genialische Anlagen« »von einer zu lebhaften Imagination beeinträchtigt werden.«²¹ Der Text zeigt jedoch deutlich, dass der Wissenschaftler die Imagination benötigt und dass er sich die Unterstützung des Dichters sichern muss, umso mehr, als die von Pascal praktizierte Wissenschaft erst im Entstehen begriffen ist: »Sans doute, l'hérédité ne le passionnait-elle ainsi que parce qu'elle restait obscure, vaste et insondable, comme toutes les sciences balbutiantes encore, où l'imagination est maîtresse.«²² In Kapitel V, im Gespräch zwischen Pascal und Clotilde, in dem er ihr sein Projekt vorstellt und ihr alle Dokumente zeigt, die er gesammelt hat, erklärt Pascal ihr die Gesetze der Vererbung und zeigt ihr den Stammbaum der Familie Rougon-Macquart.²³ Er ist sich der Unvollständigkeit dieses Modells bewusst, da sein Baum nur Familienmitglieder ohne deren Ehepartner enthält. Dies veranlasst ihn, über die Entdeckung des Unbekannten nachzudenken, die nicht ohne die Hilfe der Imagination auskommt:

20 Die Kritik an der Wissenschaft ist eine der Grundtendenzen von *Le Docteur Pascal*. Vgl. Rudolf Behrens/Marie Guthmüller, »Krankes/gesundes Leben schreiben. Émile Zolas *Le docteur Pascal* im Umgang mit dem Hereditäts- und Lebenswissen des ausgehenden 19. Jahrhunderts«, in: Yvonne Wübben/Carsten Zelle (Hg.), *Krankheit schreiben. Aufzeichnungsverfahren in Medizin und Literatur*, Göttingen 2013, S. 432–457, die zeigen, dass *Le Docteur Pascal* die vitalistischen Aspekte fokussiert, die dem mit der Theorie Claude Bernards (eines *alter ego* von Pascal) verbundenen Positivismus inhärent sind. Zolas Roman lässt somit die konstitutive Ambivalenz des wissenschaftlichen Denkens sichtbar werden.

21 Zola, *Le Docteur Pascal*, S. 86 (»ce savant, avec ses parties de génie gâtées par une imagination trop vive«).

22 Ebd., S. 91. (Zweifellos faszinierte ihn die Vererbung nur deshalb, weil sie obskur, weitläufig und unergründlich blieb, wie alle noch in den Kinderschuhen steckenden Wissenschaften, in denen die Imagination die Hauptrolle spielt.)

23 Ebd.

Ah! ces sciences commençantes, ces sciences où l'hypothèse balbutie et où l'imagination reste maîtresse, elles sont le domaine des poètes autant que des savants! Les poètes vont en pionniers, à l'avant-garde, et souvent ils découvrent les pays vierges, indiquent les solutions prochaines. Il y a là une marge qui leur appartient, entre la vérité conquise, définitive, et l'inconnu, d'où l'on arrachera la vérité de demain... Quelle fresque immense à peindre, quelle comédie et quelle tragédie humaines colossales à écrire, avec l'hérédité, qui est la Genèse même des familles, des sociétés et du monde!²⁴

Ach, diese im Entstehen begriffenen Wissenschaften, diese Wissenschaften, in denen die Hypothesen stammelnd formuliert werden und die Imagination die Hauptrolle spielt, sind ebenso die Domäne der Dichter wie die der Wissenschaftler! Die Dichter gehen als Pioniere, in der Vorhut voran, und oft entdecken sie unerschlossene Länder und zeigen die nächstliegenden Lösungen auf. Es gibt hier einen Spielraum, der ihnen gehört, zwischen der erhärteten, endgültigen Wahrheit und dem Unbekannten, dem die Wahrheit von morgen entrissen werden wird... Welch ein immenses zu malendes Fresko, welch eine kolossale zu schreibende menschliche Komödie und Tragödie ist doch die Vererbung, die die eigentliche Genesis der Familien, der Gesellschaften und der Welt ist!

Obwohl es sich hier um eine Aussage handelt, deren Wert hauptsächlich kontextbezogen ist, kann sie ernst genommen werden, indem man sie als *mise en abyme* der Poetik des Zola'schen Romans interpretiert. Es ist kein Zufall, dass der Protagonist Pascal im weiteren Verlauf dieses Kapitels die Geschichte der im Stammbaum enthaltenen Familienmitglieder erzählt. Damit wird er dem Autor Zola ähnlich, der diese Geschichten in den früheren Romanen des Zyklus bereits erzählt hat. Pascal wird also zu einer Allegorie des Autors.²⁵ Es kann daher angenommen werden, dass die Rolle, die dem Dichter als Verbündetem des Wissenschaftlers im gemeinsa-

24 Ebd., S. 165f.

25 Zur Beschreibung des aus diesem Verfahren resultierenden Spiegelungseffekts, vgl. Henri Mitterand, »Préface«, in: Émile Zola, *Le Docteur Pascal*, hg. v. Henri Mitterand, Paris 1993, S. 7–48, hier S. 43: »*Le Docteur Pascal* est en effet un roman – avec une histoire de fiction, dans un environnement spatio-temporel vraisemblable – et un métaroman, c'est-à-dire un roman prenant pour objet – quoique partiellement et de manière subtilement biaisée – un autre roman, en l'occurrence une série romanesque. Dispositif assez neuf ou assez rare, pour l'époque, d'autant plus qu'il amalgame un traitement particulier de l'intertextualité et une annonce des »mises en abyme« modernes.« (*Le Docteur Pascal* ist nämlich ein Roman – mit einer fiktiven Geschichte, in einer plausiblen räumlich-zeitlichen Umgebung – und ein Metaroman, das heißt ein Roman, der – wenn auch nur partiell und auf subtile Weise verschoben – einen anderen Roman zum Gegenstand hat, in diesem Fall eine Reihe von Romanen. Ein für die damalige Zeit eher neues oder eher seltenes Mittel, zumal es eine besondere Anwendung von »Intertextualität« und eine Ankündigung der modernen »mises en abyme« miteinander ver-

men Bemühen um die Entdeckung unbekannter Wahrheiten zugeschrieben wird, Zolas eigener Überzeugung entspricht. Für ihn ist es der Dichter, mit dem der Wissenschaftler zusammenarbeiten muss, sodass das wissenschaftliche Unternehmen nicht als ein rein rationalistisches Projekt aufgefasst werden kann. Im Gegenteil, dieses Projekt bedarf der poetischen Imagination.

Folglich finden wir in Zolas Text oft Formulierungen, die sich auf die gemischte und unreine Natur der Wissenschaft beziehen. Im ersten Kapitel des Romans beispielsweise, in dem die beiden Hauptfiguren vorgestellt werden, gibt Pascal seiner Assistentin Clotilde Anweisungen, und Clotilde fertigt Zeichnungen von Blumen an, um Pascals Experimente zur künstlichen Befruchtung zu veranschaulichen:

Depuis près de deux heures, elle avait repoussé la copie exacte et sage des roses trémières, et elle venait de jeter, sur une autre feuille, toute une grappe de fleurs imaginaires, des fleurs de rêve, extravagantes et superbes. C'était ainsi parfois, chez elle, des sautes brusques, un besoin de s'échapper en fantaisies folles, au milieu de la plus précise des reproductions.²⁶

Seit fast zwei Stunden hatte sie die exakte und umsichtige Kopie der Stockrose beiseitegelegt, und sie hatte einen ganzen Strauß imaginärer Blumen, traumhafter, extravaganter und prächtiger Blumen, auf ein anderes Blatt gezeichnet. So gab es manchmal bei ihr diese abrupten Sprünge, dieses Bedürfnis, sich in verrückte Phantasiebilder zu flüchten, inmitten der präzisesten aller Reproduktionen.

Auf Pascals Frage, was »das darstellen könnte«,²⁷ antwortet sie: »Ich weiß nicht, es ist schön.«²⁸ Diese Antwort deutet die Möglichkeit an, die Gegenstände der Wissenschaft von einem ästhetischen Gesichtspunkt aus zu betrachten. An einer anderen zentralen Stelle des Textes wird diese ästheti-

bindet.) Vgl. auch Larry Duffy, »Incorporations hypodermiques et épistémologiques chez Zola. Science et littérature«, in: *Revue Romane* 44, 2 (2009), S. 293–312, der die Analogie zwischen der Behandlung mittels hypodermischer Injektionen, einer von Jules Chéron erfundenen und von Zolas Protagonist angewendeten Methode, und der Art und Weise herausstreicht, in der der naturalistische Roman sich das außerliterarische Wissen aneignet. »Notre hypothèse est que le «fait générateur» hypodermique, vrai ou faux, fonctionne en tant que métaphore de la manière dont le texte documentaire ingère les informations extralittéraires [...]« (S. 295) Allgemein könne man *Le Docteur Pascal* als *mise en abyme* des naturalistischen Romans betrachten (S. 296).

26 Zola, *Le Docteur Pascal*, S. 57f.

27 Ebd., S. 57f.

28 Ebd., S. 58.

sche Sichtweise der Wissenschaft von Pascal selbst evoziert, als er Clotilde seine Dokumente zeigt und sagt:

Regarde donc, fillette! Tu en sais assez long, tu as recopié assez de mes manuscrits, pour comprendre... N'est-ce pas beau, un pareil ensemble, un document si définitif et si total, où il n'y a pas un trou? On dirait une expérience de cabinet, un problème posé et résolu au tableau noir...²⁹

Schau mal, kleines Mädchen! Du weißt genug, du hast genügend von meinen Manuskripten kopiert, um zu verstehen... Ist sie nicht schön, so eine Reihe, so ein endgültiges und vollständiges Dokument, wo es keine Lücke gibt? Es klingt wie ein Übungsexperiment, ein Problem, das an der Tafel gestellt und gelöst wird.

Der wissenschaftliche Bereich scheint somit durch das Ästhetische ›kontaminiert‹ zu sein. Auf der anderen Seite scheint die strikte Trennung von Wissenschaft und Religion dadurch bedroht zu sein, dass wissenschaftliche Theorien nicht alles erklären können. Die daraus resultierende Lücke wird durch eine Überzeugung ausgefüllt: »En somme, le docteur Pascal n'avait qu'une croyance, la croyance à la vie. La vie était l'unique manifestation divine. La vie, c'était Dieu, le grand moteur, l'âme de l'univers.«³⁰ Es ist dieser Glaube an das Leben, der ihn dazu bewegt, mit der Injektion von Nervensubstanzen zu experimentieren, um bestimmte Patienten zu heilen. Im Scherz setzt er den religiösen Glauben an Wunder mit dem Glauben an die Wirksamkeit seines »Auferstehungs-Elixiers« gleich.³¹ Im selben Zusammenhang sagt Pascal gegenüber Clotilde, dass auch er ein Credo habe: »Je crois que l'avenir de l'humanité est dans le progrès de la raison par la science. Je crois que la poursuite de la vérité par la science est l'idéal divin que l'homme doit se proposer.«³² Es wird hier deutlich, dass das Feld der Wissenschaft mit dem ästhetischen und religiösen Bereich verflochten ist. Zolas Roman postuliert zwar oppositive Beziehungen zwischen diesen Bereichen, aber er scheint auch zu zeigen, dass diese Oppositionen infrage gestellt werden müssen.

29 Ebd., S. 163.

30 Ebd., S. 91. (Kurz gesagt, Dr. Pascal hatte nur eine Überzeugung, den Glauben an das Leben. Das Leben war die einzige göttliche Manifestation. Das Leben war Gott, der große Motor, die Seele des Universums.)

31 Ebd., S. 97.

32 Ebd., S. 97f. (Ich glaube, dass die Zukunft der Menschheit im Fortschritt der Vernunft durch die Wissenschaft liegt. Ich glaube, dass die Suche nach der Wahrheit durch die Wissenschaft das göttliche Ideal ist, das der Mensch sich selbst vorgeben muss.)

Wir erinnern uns, dass Zola in seiner Theorie eine Konvergenz oder gar eine Identität zwischen wissenschaftlichem und romaneskem Diskurs postuliert. In der Praxis seines Romans *Le Docteur Pascal* konnten wir sehen, dass diese Identität viel weniger offensichtlich erscheint. Vielmehr können wir von einer Überschreitung der Grenze zwischen dem ästhetischen und dem wissenschaftlichen Bereich sprechen. Der Wissenschaftler braucht die Imagination des Dichters, um seinen Gegenstand zu erfassen und das Unbekannte zu entdecken. Die triumphierende Wissenschaft der Zola'schen Theorie wird so dargestellt, als besäße sie das Bewusstsein ihrer eigenen Unvollkommenheit. Der Wissenschaftler braucht die poetische Vorstellungskraft, und er erklärt, einen Glauben wie ein religiöser Mensch zu haben. Zolas Roman stellt somit die Theorie, auf der die offizielle Poetik des Autors beruht, infrage. Gemäß dieser Theorie hat die Wissenschaft eine hegemoniale Funktion; ihre Prinzipien (Beobachtung und Experiment) müssen in alle Bereiche, auch in die Literatur, übernommen werden. Es ist die Wissenschaft, die der Literatur ihre Legitimität verleiht. In *Le Docteur Pascal* hingegen zeigt die Literatur die Grenzen der Wissenschaft und ihr Bedürfnis nach Unterstützung auf. Wenn wir die Handlung dieses Romans in ihrer Gesamtheit betrachten, können wir sogar eine Umkehrung des Verhältnisses von Wissenschaft und Literatur feststellen. Wir haben den Gegensatz zwischen den Werten der Wissenschaft, die die Wahrheit sucht, und den Bestrebungen von Félicité gesehen, die die von Pascal entdeckten Wahrheiten zerstören will, um den guten Ruf der Familie Rougon-Macquart zu schützen. Am Ende scheint Félicité durch die Vernichtung fast aller Dokumente Pascals die Lüge über die wissenschaftliche Wahrheit triumphieren zu lassen. Es ist indes der Text von Émile Zola, der Félicités Bestrebungen zunichte macht und dem realen Leser all das mitteilt, was Félicité zu verbergen versucht hat. Letztlich kommt also Zolas Roman der Wissenschaft zu Hilfe, indem er das Verschwinden des Wissens verhindert.

Die Wissenschaft ist nicht nur durch die Religion (Clotilde) und die Ideologie der Mutter (Félicité) bedroht, sondern auch durch die Bedingungen der materiellen Existenz. Dies zeigt sich symbolisch in Pascals Verhältnis zu Martine, die den Bereich des Geldes vertritt. Es ist Martines Einfallreichum zu verdanken, dass Pascal und Clotilde nach dem Konkurs des Notars, dem Pascal sein Geld anvertraut hatte, überleben können. Pascals Rücksichtslosigkeit in Bezug auf sein Verhältnis zum Geld, seine Unfähigkeit, sein Vermögen zu verwalten, gefährdet dagegen die materielle Grundlage seiner Existenz. Der Text konstruiert somit einen Gegensatz

zwischen dem Idealismus des Gelehrten und dem materiellen Bereich der Wirtschaft und des Geldes.³³

Ganz allgemein basiert der Text auf einer Opposition zwischen Leben und Tod, die alle Gegensätze umfasst, an denen die Wissenschaft beteiligt ist. Pascal versucht, den Tod zu bekämpfen, aber er muss erkennen, dass die von der Wissenschaft bereitgestellten Mittel dafür oft nicht ausreichen. Indem er seine gesamte Existenz der Wissenschaft unterordnet, muss er sich eingestehen, dass die Wissenschaft am Ende sogar sein Leben in Gefahr bringt:

Pendant le mois qui suivit, Pascal essaya de se réfugier dans un travail acharné de toutes les heures. Il s'entêtait maintenant les journées entières, seul dans la salle, et il passait même les nuits, à reprendre d'anciens documents, à refondre tous ses travaux sur l'hérédité. On aurait dit qu'une rage l'avait saisi de se convaincre de la légitimité de ses espoirs, de forcer la science à lui donner la certitude que l'humanité pouvait être refaite, saine enfin et supérieure. Il ne sortait plus, abandonnait ses malades, vivait dans ses papiers, sans air, sans exercice. Et, au bout d'un mois de ce surmenage, qui le brisait sans apaiser ses tourments domestiques, il tomba à un tel épuisement nerveux, que la maladie, depuis quelque temps en germe, se déclara avec une violence inquiétante.³⁴

Während des folgenden Monats suchte Pascal Zuflucht zu unerbittlicher Arbeit rund um die Uhr. Nun versteifte er sich den ganzen Tag darauf, allein im Zimmer, und verbrachte sogar die Nächte damit, alte Dokumente wieder in die Hand zu nehmen und all seine Studien über die Vererbung zu überarbeiten. Es war, als hätte ihn die Wut ergriffen, sich selbst von der Legitimität seiner Hoffnungen zu überzeugen, die Wissenschaft zu zwingen, ihm die Gewissheit zu geben, dass die Menschheit neu geschaffen werden könne, endlich gesund und überlegen. Er verließ nicht mehr das Haus, ließ seine Patienten im Stich, lebte inmitten seiner Papiere, ohne Luft, ohne Bewegung. Und nach einem Monat dieser Überanstrengung, die ihn zerbrach, ohne seine häuslichen Qualen zu lindern, verfiel er in eine solche nervöse Erschöpfung, dass die seit einiger Zeit keimende Krankheit mit beunruhigender Gewalt ausbrach.

Die Arbeit des Wissenschaftlers hat demnach eine ambivalente Funktion, da sie zwar darauf abzielt, die Lebensbedingungen der Menschheit durch die Bekämpfung von Krankheiten zu verbessern, gleichzeitig aber zu einer Verschlechterung des Gesundheitszustandes des Wissenschaftlers führt. Es ist dieser durch die Überlastung des Forschers ausgelöste Verfall, der Pas-

33 Dies erinnert an Balzacs *La Recherche de l'Absolu*, wo der Protagonist, Balthazar van Claës, fast das gesamte Vermögen seiner Familie ausgibt, um seine chemischen Experimente zu finanzieren.

34 Zola, *Le Docteur Pascal*, S. 191f.

cal schließlich das Leben kostet. Paradoxerweise ist der Arzt in seiner Qual nicht in der Lage, sich selbst zu heilen; alles, was ihm bleibt, ist, passiv einem tödlichen Prozess beizuwohnen, den er aufgrund seiner Erfahrung schon vorhersagen kann. Das Ende von Pascal zeigt auf bittere Weise die Ohnmacht des Arztes; die wissenschaftliche Beobachtung führt nicht zu einer praktischen Anwendung.

Das einzige Heilmittel gegen den Tod, das Gegenmittel gegen die Endlichkeit des Organismus, ist die Fortpflanzung. Deren Bedeutung wird von Clotilde beschworen, als sie die Geliebte ihres Onkels Pascal wird. Die Mutterschaft »était, pour elle, la conséquence naturelle et indispensable de l'acte. Au bout de chacun de ses baisers, se trouvait la pensée de l'enfant; car tout amour qui n'avait pas l'enfant pour but, lui semblait inutile et vilain.«³⁵ Auf diese Passage folgt eine Reflexion über Liebesromane, die Clotilde nicht mag, weil sie die Fortpflanzung ausblenden:

Le sexe des héros, dans les romans distingués, n'était plus qu'une machine à passion. Ils s'adoraient, se prenaient, se lâchaient, enduraient mille morts, s'embrassaient, s'assassinaient, déchaînaient une tempête de maux sociaux, le tout pour le plaisir, en dehors des lois naturelles, sans même paraître se souvenir qu'en faisant l'amour on faisait des enfants. C'était malpropre et imbécile.³⁶

Die Sexualität der Helden diente in den vornehmen Romanen einzig und allein der Produktion von Leidenschaft. Sie beteten sich an, nahmen sich, ließen voneinander ab, starben tausend Tode, küssten sich, ermordeten sich, entfesselten einen Sturm sozialer Übel, und das alles um der Lust willen, außerhalb der Gesetze der Natur, ohne auch nur den Anschein zu erwecken, dass ihnen bewusst war, dass sich zu lieben bedeutete, Kinder zu zeugen. Es war unanständig und dumm.

Dieses Urteil, das auf einer Auffassung beruht, die sich aus »naturwissenschaftlichen Studien« nährt,³⁷ ist auch ein ästhetisches Urteil. Zola distanziert sich hier von einer Konzeption des Romans, die er für überholt hält und zu überwinden versucht. Seine Betonung des Phänomens der Vererbung ist daher konsequent und logisch mit einer Aufwertung der sexuellen Reproduktion verbunden. Diese erhält dadurch einen poetologischen Wert. In der Zola'schen Romankonzeption ist die Reproduktion Teil des epistemischen Bereichs. Gleichzeitig hat sie, wie wir gesehen haben, einen

35 Ebd., S. 262 ([...] war für sie die natürliche und unverzichtbare Folge des Geschlechtsaktes. Am Ende jedes Kusses stand der Gedanke an das Kind; denn jede Liebe, die nicht das Kind zum Ziel hatte, erschien ihr nutzlos und unmoralisch).

36 Ebd., S. 263.

37 Ebd.

poetologischen Wert. Mit anderen Worten, der Akt der Reproduktion unterliegt einer »doppelten Codierung«, das heißt einer epistemischen und ästhetischen Codierung.³⁸

Textsyntagmatisch erscheint das Kind, das die Frucht der Liebesvereinigung zwischen Pascal und Clotilde ist, erst nachdem die Liebenden sich endgültig getrennt haben. Diese Trennung führt zu einer symbolisch wichtigen Dissoziierung von Pascals Tod und der Geburt seines Sohnes. Das Kind wird als Kind eines abwesenden und verstorbenen Vaters geboren. Zwischen Pascals Tod und der Geburt seines Sohnes liegt eine zeitliche Ellipse: Am Anfang von Kapitel XIV sehen wir Clotilde im August 1874 mit dem Kind auf ihrem Schoß, nachdem Pascal am 7. November 1873 gestorben ist.³⁹ Dieser textliche Bruch markiert eine Diskontinuität auf der ideologischen Ebene. Der Text stellt Pascals Tod und die Zerstörung seines Werkes in einem zusammenhängenden Bericht dar, denn erst nach dem Tod ihres Sohnes gelingt es Félicité, Pascals Schrank zu öffnen und alle Dokumente in Brand zu setzen. Das einzige Dokument, das der Zerstörung entgeht, ist der Stammbaum, den der im Sterben liegende Pascal benutzt hatte, um das Datum seines eigenen Todes darin einzutragen. Durch diese paradoxe Geste, die Vorwegnahme eines Datums, das man *per definitionem* nur im Nachhinein kennen kann, ermöglicht Pascal, ohne es zu wissen, die Rettung des Dokuments, denn dieses wird nicht im Schrank liegen, als Félicité sich seiner bemächtigt, um den Inhalt zu zerstören.

Wenn auf der einen Seite Pascals Tod und die Zerstörung seines Werkes miteinander korrelieren, besteht auf der anderen Seite eine Substitutionsbeziehung zwischen Pascals Werk und seinem Kind. Symbolisch wird der leere Raum des Schrankes, der einst Pascals wissenschaftliche Arbeit enthielt, durch die Kleidung des Kindes ausgefüllt:

C'était dans cette armoire, si pleine autrefois des manuscrits du docteur, et vide aujourd'hui, qu'elle avait rangé la layette de l'enfant. Elle semblait sans fond, immense, béante, et, sur les planches nues et vastes, il n'y avait plus que les langes délicats, les petites brassières, les petits bonnets, les petits chaussons, les tas de couches, toute cette lingerie fine, cette plume légère d'oiseau encore au nid. Où tant d'idées avaient dormi en tas, où s'était accumulé pendant trente an-

38 Zur »doppelten Codierung« siehe Thomas Klinkert, »Fiction et savoir. La dimension épistémologique du texte littéraire au XX^e siècle (Marcel Proust)«, in: *Épistémocritique* 10 (Frühjahr 2012), <https://epistemocritique.org/fiction-et-savoir-la-dimension-epistemologique-du-texte-litteraire-au-xxe-siecle-marcel-proust/> (zuletzt aufgerufen am 14.2.2020).

39 Zola, *Le Docteur Pascal*, S. 381.

nées l'obstiné labeur d'un homme, dans un débordement de paperasses, il ne restait que le lin d'un petit être, à peine des vêtements, les premiers linges qui le protégeaient pour une heure, et dont il ne pourrait bientôt plus se servir. L'immensité de l'antique armoire en paraissait égayée et toute rafraîchie.⁴⁰

In diesem Schrank, der einst mit den Manuskripten des Arztes angefüllt und nun leer war, hatte sie die Wäsche des Kindes verstaut. Er schien bodenlos, unermesslich, klaffend, und auf den riesigen, nackten Brettern lag nichts als zarte Wickelbänder, kleine Schnürleibchen, Mützchen, Schühchen, gestapelte Windeln, all die feine Wäsche, diese Federn von Vögelchen, die noch im Nest saßen. Wo so viele schlafende Ideen übereinander gestapelt waren, wo sich dreißig Jahre lang die hartnäckige Arbeit eines Mannes in einem Überfluss an Papierkram angesammelt hatte, blieb nur die Wäsche eines kleinen Wesens, kaum Kleidung, die ersten Tücher, die es für eine Stunde schützten und die es bald nicht mehr benutzen können würde. Die Weite des alten Schrankes schien dadurch aufgehellert und ganz erfrischt.

Wenn die Wäsche des Kindes die Papiere und Dokumente des Vaters ersetzt, substituiert das Kind selbst Pascal. Man kann daraus schließen, dass das lebende Kind den toten Vater ersetzt und dass das Leben im Allgemeinen an die Stelle der Wissenschaft rückt. Deshalb wird im letzten Kapitel des Romans das Leben in Clotildes Überlegungen auf Kosten der Wissenschaft gepriesen. Clotilde sagt sich selbst, dass »la seule récompense de la vie est de l'avoir vécue bravement, en accomplissant la tâche qu'elle impose«.⁴¹ Es ist die Rede von ihrer »Leidenschaft für das Leben«.⁴² Das Kind von Clotilde und Pascal wird als »Erlöser« und »Messias« gefeiert.⁴³ Sein Arm ist »dressé comme un drapeau d'appel à la vie«.⁴⁴ Das Leben braucht die Wissenschaft gar nicht: Mit Blick auf den Stammbaum denkt Clotilde über die »Mischung aus dem Hervorragendsten und dem Schlimmsten« nach, über die »Menschheit *en miniature*«, die durch die Zweige des Baumes repräsentiert wird. Sie fragt sich, ob es nicht besser gewesen wäre, »diesen verdorbenen und elenden Ameisenhaufen wegzufegen«, und denkt schließlich, dass das Leben »sein Werk fortsetzt, sich nach seinen

40 Ebd., S. 422.

41 Ebd., S. 416 ([...] der einzige Lohn des Lebens darin besteht, es mutig gelebt und die Arbeit getan zu haben, die es verlangt [...]).

42 Ebd., S. 419.

43 Ebd., S. 426.

44 Ebd., S. 429 ([...] wie eine Fahne erhoben, die zum Leben aufruft [...]).

Gesetzen fortpflanzt, gleichgültig gegenüber den Hypothesen, unterwegs zu seiner unendlichen Arbeit«.⁴⁵

Das Leben ist also ein unhintergebares Prinzip und eine unhintergebare Macht, die schließlich diejenigen überwältigt, die wie Pascal vorhaben, sich von ihm zu distanzieren, um es beobachten zu können. Die Logik der Handlung in diesem Roman zeigt deutlich, dass die Position des wissenschaftlichen Beobachters, der glaubt, nicht zu dem Bereich zu gehören, den er beobachtet, unhaltbar ist. Als Félicité ihm sagt: »[...] du wirst verrückt vor Stolz und Angst«,⁴⁶ beginnt Pascal zu verstehen, dass er nicht außerhalb des beobachteten Systems steht:

Lui qui, deux mois plus tôt, se vantait si triomphalement de n'en être pas, de la famille, allait-il donc recevoir le plus affreux des démentis? Aurait-il la douleur de voir la tare renaître en ses moelles, roulerait-il à l'épouvante de se sentir aux griffes du monstre héréditaire? Sa mère l'avait dit: il devenait fou d'orgueil et de peur. L'idée souveraine, la certitude exaltée qu'il avait d'abolir la souffrance, de donner de la volonté aux hommes, de refaire une humanité bien portante et plus haute, ce n'était sûrement là que le début de la folie des grandeurs.⁴⁷

Würde er, der er sich zwei Monate zuvor so triumphierend damit gebrüstet hatte, nicht zur Familie zu gehören, auf das Schrecklichste widerlegt werden? Würde er den Schmerz ertragen müssen, die Schädigung in seinem Innersten wiederaufleben zu sehen, würde er sich am Boden wälzen angesichts des Schreckens, sich in den Fängen des Monsters der Erbkrankheiten zu befinden? Seine Mutter hatte es gesagt: Er werde verrückt vor Stolz und Angst. Die souveräne Idee, die exaltierte Gewissheit, die er hatte, das Leiden abzuschaffen, den Menschen Willen zu verleihen, eine gesunde und höhere Menschheit zu bilden, das war sicherlich nur der Anfang von Größenwahn.

2. Luigi Capuana: *Giacinta*

Luigi Capuana (1839–1915) ist neben Giovanni Verga der wichtigste naturalistische (veristische) Romancier in Italien. Als großer Bewunderer von Émile Zola widmete er ihm seinen Roman *Giacinta*, dessen erste Fassung er 1879 veröffentlichte. Überarbeitete Versionen wurden 1886 und 1889 veröffentlicht. Capuana entdeckte Zola in den 1870er Jahren. Er veröffentlichte Rezensionen zu zweien seiner Romane (*L'Assommoir*, *Une page*

45 Ebd., S. 427 (»La vie [...] poursuivait son œuvre, se propageait selon ses lois, indifférente aux hypothèses, en marche pour son labeur infini«).

46 Ebd., S. 196 (»tu deviens fou d'orgueil et de peur«).

47 Ebd.

d'amour). Im zweiten dieser Berichte hebt er lobend hervor, dass bei Zola das wissenschaftliche Element in das Kunstwerk eingeführt werde (»l'infiltrarsi dell'elemento scientifico nell'opera d'arte«).⁴⁸ Capuana ist ein Verfechter des Positivismus, was ihn von Anfang an mit Zola in Verbindung bringt. Laut Guido Davico Bonino ist *Giacinta* ein »orthodoxer« naturalistischer Roman, der als Antwort auf die Frage gedacht ist, wie eine schöne und sinnliche junge Frau auf ein Kindheitstrauma reagiere.⁴⁹ Es soll hier jedoch dargelegt werden, dass sich *Giacinta* nicht allein auf diese Funktion reduzieren lässt. Einige Forscher, denen ich zustimme, haben gezeigt, dass in Capuana die positivistischen Tendenzen durch eine Aufwertung der Philosophie und des Mythos und damit letztlich auch der Literatur überwunden werden.⁵⁰ Was hier also auf dem Spiel steht, ist, wie bei Zola, die Beziehung zwischen dem Wissen/der Wissenschaft und der Literatur.

Giacinta erzählt die Geschichte einer jungen Frau aus dem italienischen Bürgertum, die von mehreren jungen Männern begehrt wird, deren Heiratsanträge sie aber ablehnt. Sie verliebt sich in einen Mann namens Andrea Gerace, weigert sich aber, ihn zu heiraten. Ihre Wahl fällt am Ende auf einen anderen Mann, den sie heiratet, ohne Liebe für ihn zu empfinden. Nach der Eheschließung ergibt sich eine Dreiecksbeziehung zwi-

48 Zitiert aus der Einleitung von Guido Davico Bonino, in: Luigi Capuana, *Giacinta*, hg. v. Marina Paglieri, Milano 1988, S. V–XXV, hier S. XIII.

49 Ebd.

50 Siehe Floriano Romboli, »L'arte »impersonale« e l'opera romanzesca di Luigi Capuana«, in: Romano Luperini (Hg.), *Il verismo italiano fra naturalismo francese e cultura europea*, San Cesario di Lecce 2007, S. 83–117, S. 95: »Capuana non aveva mai accettato lo scienziismo positivisticò come una *vision du monde*, come un apparato teorico autosufficiente e perciò totalizzante. [...] per una sintesi globalmente esplicativa della realtà naturale e storica preferiva ricorrere alla filosofia ottocentesca tradizionale e particolarmente all'hegelismo, che aveva conosciuto in special modo attraverso la mediazione di Angelo Camillo De Meis e di Francesco De Sanctis.« (Capuana hatte den positivistischen Szientismus nie als *vision du monde*, als einen sich selbst genügenden und daher totalisierenden theoretischen Apparat akzeptiert. [...] für eine global erklärende Synthese der natürlichen und historischen Wirklichkeit zog er es vor, auf die traditionelle Philosophie des 19. Jahrhunderts und insbesondere auf den Hegelianismus zurückzugreifen, den er in besonderer Weise durch die Vermittlung von Angelo Camillo De Meis und Francesco De Sanctis kennengelernt hatte.) Siehe auch Gerhard Regn, »Genealogie der Dekadenz: Moralpathologie und Mythos in Capuanas *Giacinta*«, in: *Romanistisches Jahrbuch* 62 (2011), S. 215–239, S. 227: »In der Erzählung des »*bel caso*« [...] werden mit den Mitteln der erzählerischen Imagination die Leerstellen gefüllt, welche die unabdingbare Orientierung an der positivistischen Wissenschaft notwendig frei lässt. Dem analytischen Erklären tritt somit das intuitive Verstehen zur Seite.«.

schen Giacinta, ihrem Ehemann Giulio Grippa und ihrem Geliebten Andrea Gerace.

Capuanas Text beginnt mit einer großen Salonszene, bei der die Protagonisten präsentiert werden. Diese Szene dient vor allem dazu, das Rätsel von Giacintas Liebe vorzustellen: Ein Oberst umwirbt sie, ihr eifersüchtiger Liebhaber Andrea ist Zeuge, Giacinta besänftigt ihn und erklärt ihm, dass sie ihn nur auf ihre eigene Weise lieben könne. Nach dieser ersten Szene folgt eine ziemlich lange Analepse, die sich über etwa ein Drittel des Buches erstreckt und in der Giacintas Kindheit erzählt wird.⁵¹ Der Leser erfährt, dass sie die Tochter einer ehebrecherischen Frau ist, die sie nie geliebt hat. Im Gegenteil: Die Mutter gab ihre Tochter an ein Kindermädchen ab, um sich frei ihren Liebesbeziehungen widmen zu können. Später kehrt Giacinta zu ihrer Familie zurück und freundet sich mit einem jungen Diener, Beppe, an, mit dem sie ihre ersten Liebeserfahrungen macht und der sie schließlich mit zehn Jahren verführt. Diese frühe Entdeckung der Sexualität unter sehr ambivalenten Umständen wird als eine der Hauptursachen für das abweichende Sexualverhalten der Heldin dargestellt. Neben dieser Verletzung, diesem Trauma, gibt es eine zweite Ursache, die mit der Vererbung zusammenhängt, denn die Mutter lebt, wie ihre Tochter, im Ehebruch, wobei der Unterschied zwischen Mutter und Tochter darin besteht, dass letztere nur einen Liebhaber hat, während die Mutter mehrere hintereinander hatte. Als die Magd Camilla entdeckt, dass Giacinta von Beppe verführt worden ist, bittet das Mädchen sie, ihrer Mutter nichts zu sagen.

»La mamma! La mamma!« ripeteva ironica la Camilla. E completando mentalmente il suo pensiero, »Accidenti!« pensava, sorridendo beffarda e scuotendo la testa »La comincia anche prestino!«⁵²

»Die Mama! Die Mama!« wiederholte Camilla ironisch. Und indem sie ihren Gedanken innerlich vervollständigte, dachte sie »Na sowas!«, lächelte ätzend und schüttelte den Kopf. »Die fängt aber früh damit an!«

Offenbar ist es für das Dienstmädchen Camilla selbstverständlich, dass das Verhalten des Mädchens durch das ihrer Mutter bestimmt wird, das heißt, dass es einen auf Vererbung beruhenden Determinismus gibt. Ein dritter Aspekt, der Giacintas Verhalten motiviert, ist die Umgebung, in der sie aufwächst und die durch einen Mangel an Zuneigung und Aufmerksam-

51 Capuana, *Giacinta*, S. 16–87.

52 Ebd., S. 35.

keit gekennzeichnet ist: »La bimba cresceva in questo ambiente freddo e repugnante, come una povera pianticina spuntata per cattiva sorte in un luogo umido e ombroso.«⁵³

Das einzige Familienmitglied mit einer Zuneigung zu Giacinta ist ihr Vater, der jedoch nicht viel Zeit mit ihr verbringt, weil es die Verantwortung der Mütter sei, sich um die Töchter zu kümmern.⁵⁴ Giacintas Mutter, die ihre Tochter nie geliebt hat, bittet sie, als sie volljährig wird, sich einen Ehemann aus rein finanziellen Interessen auszusuchen, und sagt, dass sich die Familie das Luxusleben, das sie führe, anders nicht leisten könnte. Eine relativ wichtige Dimension dieses Romans ist, wie bei Zola, die Welt des Geldes. Es ist die Rede von sozialen Beziehungen, die auf materiellen Interessen beruhen, und von einer Bank, die in Konkurs geht. Giacintas Mutter verkauft sich offenbar zum Vorteil ihrer Familie an den Bankdirektor.⁵⁵ Mit der Entscheidung, den Grafen Giulio Grippa zu heiraten,⁵⁶ gehorcht Giacinta, die zunächst auf das Ansinnen ihrer Mutter reagierte, indem sie sich auflehnte und ihre Freiheit einforderte, ihrer Mutter auf paradoxe Weise, da sie einen adeligen Namen und ein großes Vermögen erwirbt, zugleich aber einen Mann, den alle für einen Narren halten. Infolgedessen wird angenommen, die Entscheidung der jungen Frau sei ihr von ihrer Mutter aufgezwungen worden, während diese tatsächlich über die Wahl ihrer Tochter empört ist. Offenbar folgt die Tochter einer Logik des Exzesses, geht weiter als ihre Mutter und untergräbt damit den offiziellen Verhaltenskodex.

Generell kann man sagen, dass Giacintas Geschichte aus sozialpsychologischer und wissenschaftlicher Sicht erzählt wird. Die sozialpsychologische Perspektive manifestiert sich folgendermaßen: In der Hochzeitsnacht gibt sich Giacinta ihrem Geliebten Andrea hin und verweigert ihrem Ehemann die Liebe. Danach begibt sie sich in eine aus gesellschaftlicher Sicht skandalöse Situation und behandelt ihren Liebhaber wie ihren Ehemann, ihren Mann dagegen wie einen Diener. Niemand versteht Giacintas Motivation, weder ihre Mutter noch ihr Liebhaber. Der Erzähler erklärt, dass dies eine Geste der Auflehnung gegen ihre eigene Vergangenheit sei. Als

53 Ebd., S. 23. (Das kleine Mädchen wuchs in dieser kalten und abstoßenden Umgebung auf, wie eine arme kleine Pflanze, die unglücklicherweise an einem feuchten und schattigen Ort Wurzeln geschlagen hatte.)

54 Ebd.

55 Ebd., S. 43.

56 Ebd., S. 67.

die Mutter Giacinta vorwirft, den sozialen Status der Familie zu gefährden, taucht blitzartig die Erinnerung an die Vergangenheit auf:

In un colpo le balenò la rivelazione di qualcosa di basso, di vituperevole in quell'uscita della sua mamma; e tutti i martiri della sua puerizia, tutti i dolori, tutti i rancori, tutti gli sdegni della sua giovinezza le irruperro nella memoria come una banda sfrenata.⁵⁷

Auf einen Schlag enthüllte sich ihr etwas Niedriges, etwas Bösertiges in dieser Äußerung ihrer Mutter; und all die Qualen ihrer Kindheit, all die Schmerzen, all der Groll, all die Demütigungen ihrer Jugend hallten wie eine entfesselte Musikkapelle in ihrer Erinnerung wider.

Giacinta wird schwanger und bringt eine Tochter zur Welt, deren Vater ihr Geliebter Andrea ist. Die Ähnlichkeit zwischen der Tochter und ihrem Vater weckt die Zuneigung der Mutter, die sich zwar an die Traurigkeit ihrer eigenen Kindheit erinnert, sich aber vornimmt, diesem Geschöpf ihre ganze Liebe zu schenken:

Oh! la vita di quella figliuolina sarebbe stata assolutamente tutt'all'opposto della sua. Non le sarebbe mancata nessuna cura, nessuna vigilanza materna. Amava su questo punto riuscir piuttosto eccessiva, che veder riprodurre nella sua Adelina l'ombra, soltanto l'ombra, dei mille dolori della sua vita!⁵⁸

Oh! Das Leben dieses kleinen Mädchens würde das komplette Gegenteil des ihrigen sein. Es würde ihr an keinerlei Fürsorge fehlen, an keinerlei mütterlicher Wachsamkeit. Sie wollte diesbezüglich lieber maßlos übertreiben, als dass sie zugelassen hätte, dass an ihrer Adelina sich ein Schatten, ja auch nur ein Schatten der tausend Schmerzen ihres Lebens wiederholt hätte!

Anstatt also durch einen Wiederholungszwang das in ihrer Kindheit erlittene Trauma auf ihre Tochter zu übertragen, will Giacinta ihr eigenes Schicksal korrigieren. Daher nimmt sie die Rolle einer fürsorglichen Mutter an, setzt sich damit an die Stelle ihrer eigenen Mutter und projiziert sich gleichzeitig in die Position ihrer Tochter (»quasi assumeva con se stessa la parte di mamma«).⁵⁹

Die wissenschaftliche Dimension liegt dem Roman von Anfang an zugrunde, und manifestiert sich explizit in folgender Weise: Wie bei Zola gibt es einen auf Kontiguität beruhenden Gegensatz zwischen Leben und Tod. Auf die Episode der Geburt folgt die Episode des Todes von Giacintas Vater. Er leidet an Gicht und stirbt trotz der Fürsorge, die seine Toch-

57 Ebd., S. 144.

58 Ebd., S. 153.

59 Ebd. ([...] beinahe nahm sie in Bezug auf sich selbst die Rolle der Mutter ein).

ter ihm angedeihen lässt, ziemlich rasch. Der Arzt Dr. Follini, den man herbeigerufen hat, versucht noch, allerdings vergeblich, den Patienten mit Curare zu heilen. So kommt Giacinta in den Besitz dieses Giftes, mit dem sie sich am Ende des Romans das Leben nehmen wird. Ihre mütterlichen Bemühungen werden auch durch den frühen Tod ihres Kindes zunichte gemacht.⁶⁰

Dr. Follini, der die Schriften von Claude Bernard, Virchow, Moleschott und Angelo Camillo de Meis, aber auch von Hegel und Spencer gelesen hat, spielt eine wichtige Rolle in den letzten Kapiteln des Romans: Er ist der wissenschaftliche Beobachter, der Giacinta als einen Fall von »moralischer Pathologie« untersucht.⁶¹ Auf diese Weise manifestiert sich die wissenschaftliche Dimension von Capuanas Roman. Diese wird explizit durch den Erzähler in den Roman eingeführt, als er Giacintas Ehemann so vorstellt:

Il conte Giulio Grippa di San Celso aveva appena ventott'anni. Alto della persona, castagno di capelli, di carnagione bianchissima da dare nello smorto, era evidentemente il prodotto degenerato di una magnifica razza. Si scorgeva un'impronta aristocratica sul suo viso da grullo, che una vita bestialmente scioperata cominciava a segnare di una precoce vecchiezza. I suoi modi, quantunque un po' goffi, mostravano anch'essi un briciolo della squisita gentilezza che deriva dal sangue, la legge dell'eredità naturale non valendo soltanto per le malattie. Pel resto, era uno sciocco, nel più largo significato di questa parola.⁶²

Graf Giulio Grippa di San Celso war kaum achtundzwanzig Jahre alt. Großgewachsen, mit kastanienbraunem Haar, von sehr weißer bis stumpfer Hautfarbe, war er offensichtlich das degenerierte Produkt einer prächtigen Rasse. Man konnte einen aristokratischen Abdruck in seinem knollenartigen Gesicht erkennen, in dem ein animalisch müßiggängerisches Leben die Spuren eines vorzeitigen Alterungsprozesses zu hinterlassen begann. Seine Manieren waren zwar ein wenig ungeschickt, zeigten aber auch einen Hauch jener erlesenen Vornehmheit, die angeboren war, wobei das Gesetz der natürlichen Vererbung nicht nur für Krankheiten gilt. Im Übrigen war er ein Narr im weitesten Sinne des Wortes.

Der Erzähler betont die Vererbung und Degeneration dieser Figur. Wenn gleich diskreter als *Le Docteur Pascal*, wird auch die Romanwelt von Capuana von den wissenschaftlichen Gesetzen der damaligen Zeit beherrscht. Was Follini betrifft, so zögert er zwischen der distanzierten Be-

60 Ebd., S. 168.

61 Ebd., S. 161.

62 Ebd., S. 93.

obachtung des Wissenschaftlers und der Neugierde des Philosophen und Dichters:

La Giacinta lo aveva interessato sin dai primi giorni come caso di patologia morale degno davvero di attenzione. In quella donna l'eredità naturale, l'organismo potevan servire a dipanare appena una metà del problema. E siccome per lui la medicina non consisteva soltanto nella diagnosi e nella cura del morbo, così non lasciava sfuggirsi nessuna occasione di raccogliere elementi scientifici, cioè fatti individuali provati, pel suo gran lavoro sull'uomo, ideato sin da quando si trovava all'Università bolognese.⁶³

Giacinta hatte ihn von den ersten Tagen an als ein Fall von moralischer Pathologie interessiert, der tatsächlich Aufmerksamkeit verdiente. Bei dieser Frau würde das natürliche Erbe, der Organismus, allenfalls dazu dienen, die Hälfte des Problems zu entwirren. Und da für ihn die Medizin nicht nur in der Diagnose und Behandlung der Krankheit bestand, versäumte er keine Gelegenheit, wissenschaftliche Elemente, das heißt nachgewiesene Einzelfakten, für sein großes Werk über den Menschen, das er schon in seiner Zeit an der Universität Bologna konzipiert hatte, zu sammeln.

Aus diesem Zitat ergibt sich, dass für Follini die natürliche Vererbung nicht ausreicht, um die Pathologie Giacintas zu erklären. Er beobachtet Giacintas Krankheit nicht nur aus der Sicht eines Arztes, dessen Ziel es ist, Kranke zu behandeln, sondern auch aus der Sicht eines Philosophen, der ein großes Werk über den Menschen schreiben will. Der Erzähler stellt ihn als »Arzt-Philosophen« vor,⁶⁴ mit der Seele eines Dichters.⁶⁵ So finden wir auch bei Capuana die für Zola charakteristische Verbindung zwischen dem Bereich der Wissenschaft und dem der Poesie. Auch Capuanas Text legt nahe, dass der wissenschaftliche Ansatz allein nicht ausreicht, um die Rätsel des Lebens und des Menschen zu erhellen. Der Wissenschaftler brauche die Unterstützung der poetischen Vorstellungskraft.⁶⁶

63 Ebd., S. 161.

64 Ebd., S. 160 (»medico-filosofo«).

65 Ebd., S. 161 (»un'anima da poeta«).

66 Siehe Annamaria Cavalli Pisani, *La scienza del romanzo. Romanzo e cultura scientifica tra Otto e Novecento*, Bologna 1982, S. 22: »E su questo margine di libertà incontestabile l'artista gioca le sue carte più fruttuose, fino a giungere ben presto come fa il Capuana, che in questo caso scavalca il maestro Zola, a formulare l'idea dell'arte come facoltà in grado di »perfezionare« la scienza, in quanto riesce a dare vita a personaggi e a casi più compiuti e coerenti di quelli che l'esperienza scientifica possa offrire.« (Und innerhalb dieses unbestreitbaren Freiraums spielt der Künstler seine fruchtbarsten Karten aus, bis er, wie Capuana, der in diesem Fall seinem Meister Zola folgt, recht schnell dazu kommt, den Begriff der Kunst als ein Instrument zu formulieren, das in der Lage ist, die Wissenschaft zu »perfektionieren«, indem es ihm gelingt, Figuren und Fälle ins Leben zu rufen,

Darüber hinaus läuft der unparteiische medizinische Beobachter Gefahr, seine Unparteilichkeit aufgrund der Nähe zwischen ihm und seinem Patienten zu verlieren. Trotz des anfänglichen Leugnens des Erzählers, der zwar berichtet, was böse Zungen sagen (»I maligni [...] vedevano in quella intimità un sintomo cattivo per la posizione dell'Andrea. Secondo loro, il dottor Follini era in via di soppiantarlo e se ne rallegravano segretamente.«),⁶⁷ diese Interpretation aber zurückweist (»Nulla di più falso di questi sospetti«),⁶⁸ wird man später sehen, dass die Intimität zwischen dem Arzt und Giacinta eine auf Zuneigung beruhende Beziehung hervorbringt:

»Le donne come lei non sanno amare due volte!« Questa convinzione salvò il dottore e la Giacinta da un falso passo. Però la sua parte di confidente gli era molto gradita. La lotta di quella donna lo interessava enormemente. Poteva arrivare un momento che la sua azione di amico non sarebbe stata, forse, inutile nello scioglimento del dramma a cui egli assisteva da spettatore, simile al coro di una tragedia greca. Forse il suo intervento avrebbe impedito una catastrofe. Quel dramma, inevitabilmente, doveva averne presto una. Ma quale? Il problema stava qui. »Uno scioglimento volgare« egli pensava talvolta. »Meglio così nella vita!« E stava ad osservare colla fredda curiosità dello scienziato, e un po' coll'emozione di un uomo di cuore.⁶⁹

»Frauen wie Sie können nicht zweimal lieben!« Diese Überzeugung bewahrte den Arzt und Giacinta vor einem falschen Schritt. Aber seine Rolle als Vertrauter war ihm sehr angenehm. Der Kampf dieser Frau interessierte ihn außerordentlich. Es würde möglicherweise eine Zeit kommen, in der sein Handeln als Freund bei der Auflösung des Dramas, dessen Zeuge er als Zuschauer war, nicht nutzlos sein würde, ähnlich dem Chor einer griechischen Tragödie. Vielleicht würde seine Intervention dann eine Katastrophe verhindern. Dieses Drama würde unweigerlich bald eine solche haben. Aber welche? Hier lag das Problem. »Eine vulgäre Auflösung«, dachte er manchmal. »Das ist besser so im Leben!« Und er war dabei zu beobachten, mit der kalten Neugier des Wissenschaftlers und ein wenig auch mit der Emotion eines Mannes, der ein Herz besaß.

Diese Passage zeigt die wachsende Ambivalenz der Beziehung zwischen Follini und Giacinta. Der Arzt, der gleichzeitig Giacintas Vertrauter ist, kann sich, während er seine Rolle als distanzierter und unparteiischer Beobachter (»fredda curiosità dello scienziato«) beibehält, nicht den Gefüh-

die vollkommener und kohärenter sind als die, die die wissenschaftliche Erfahrung bietet.)

67 Capuana, *Giacinta*, S. 161. (Für die Böswilligen [...] war diese Intimität ein schlechtes Zeichen für Andreas Stellung. Ihnen zufolge war Dr. Follini dabei, ihn zu verdrängen, und sie freuten sich insgeheim.)

68 Ebd. (Nichts war unzutreffender als diese Verdächtigungen.)

69 Ebd., S. 172.

len eines Mannes entziehen, der sich von einer Frau angezogen fühlt. Auch hier wird der Rolle des wissenschaftlichen Beobachters ein literarisches Element gegenübergestellt, nämlich der Chor der griechischen Tragödie. Metaphorisch wird Giacintas Situation analysiert, als ob es sich um eine Tragödie handelte. Die von Follini empfundene Zärtlichkeit wird im Übrigen von Giacinta geteilt, die dem Arzt sagt:

Oh, se avessi conosciuto a tempo un altr'uomo come lei! E pensare che ora un uomo come lei, buono e compassionevole, non può più,... non che amarmi!..., neanche stimarmi!...⁷⁰

Oh, hätte ich nur rechtzeitig einen anderen Mann wie Sie kennengelernt! Und wenn ich denke, dass jetzt ein Mann wie Sie, gut und mitfühlend, nicht mehr... ich sage gar nicht: mich lieben kann..., sondern nicht einmal mich schätzen kann!...

Zwischen Giacinta und Follini entsteht somit eine virtuelle, platonische, nicht realisierte Liebesbeziehung, die jedoch in die Logik der Handlung eingreift. Tatsächlich gibt der Arzt zu, dass er Giacinta geliebt habe, so wie ein Kind seine Mutter geliebt hätte: »Vi ho amata come un fanciullo!«.⁷¹ Dieses Geständnis, das er, wie er meint, nicht hätte ablegen dürfen, geht der Ankündigung seiner bevorstehenden Abreise nach Amerika voraus:

Fra qualche settimana sarò in viaggio per l'America. La lontananza terrà sempre vivo un sentimento che forse noi avremmo ucciso restando vicini!⁷²

In einigen Wochen werde ich auf dem Weg nach Amerika sein. Die Distanz wird ein Gefühl dauerhaft wachhalten, das wir vielleicht durch das Zusammenbleiben abgetötet hätten!

In diesem Satz kommt Follinis Überzeugung zum Ausdruck, dass seine Zuneigung zu Giacinta seine Position als wissenschaftlicher Beobachter zu gefährden droht. Für Giacinta hingegen wird das Geständnis Follinis und sein angekündigter Weggang zum Auslöser für die Entscheidung zum Selbstmord. Offensichtlich ist diese Entscheidung nicht nur durch die Abreise Follinis bedingt, sondern auch durch das Ende von Andreas Liebe, der sie zu verlassen beabsichtigt. Wie Madame Bovary, eine weitere

70 Ebd., S. 173.

71 Ebd., S. 200. (Wie ein Kind habe ich Sie geliebt!)

72 Ebd.

literarische Referenz in Capuanas Roman, begeht Giacinta schließlich Selbstmord, indem sie sich Gift injiziert.⁷³

Schluss

Abschließend möchte ich die wichtigsten Ergebnisse meiner Analyse zusammenfassen. Ausgangspunkt meiner Überlegungen war die Gleichsetzung des Romans und des wissenschaftlichen Diskurses, wie sie in Zolas theoretischen Schriften zu finden ist. Die Analyse von *Le Docteur Pascal*, den Zola als »Zusammenfassung und Abschluss seines Werkes« ansah, zeigte jedoch, dass in seiner ästhetischen Praxis die Beziehung zwischen Wissenschaft und Literatur komplexer und widersprüchlicher ist als in seinen theoretischen Schriften. Einerseits erscheint die Wissenschaft als weniger triumphierend, da sie sich damit begnügen muss, durch Versuch und Irrtum und mithilfe von Hypothesen voranzukommen. Zola nimmt hier in gewisser Weise die Position des kritischen Rationalismus eines Karl Popper vorweg. Auf der anderen Seite muss die Wissenschaft, vor allem in ihren Anfängen, mit der poetischen Imagination zusammenarbeiten. Darüber hinaus hat der Wissenschaftler Pascal ein Credo, das seinen Glauben an das Leben bekräftigt, als ob die Wissenschaft mit der Religion verwandt wäre. Diese drei Punkte weisen darauf hin, dass der Dominanzstatus der Wissenschaft, der die Grundlage von Zolas theoretischen Überlegungen bildet, in *Le Docteur Pascal* alles andere als eindeutig bestätigt wird. Es findet sogar eine Umkehrung der Beziehung zwischen Wissenschaft und Literatur statt, denn es ist Zolas Roman, der, indem er die Geschichte von Pascal erzählt, die Zerstörungsabsichten von Félicité durchkreuzt, die unliebsame Informationen über die Familienmitglieder durch die Verbrennung von Pascals Dokumenten verschwinden lassen will. Was das Leben betrifft, das nach Pascals Credo zu schätzen ist, so ist es ständig vom Tod bedroht, sodass sich der Wissenschaftler in einer paradoxen Situation befindet. Durch seinen Kampf gegen den Tod und für das Leben ruiniert Pascal schließlich seine Gesundheit und bringt sich selbst in eine tödliche Situation. In dieser zeigt sich die Ohnmacht des Wissenschaftlers,

73 Alles deutet darauf hin, dass es sich um einen Selbstmord handelt, der von Giacinta mit einer Curare-Injektion vorbereitet wurde. Wie Gerhard Regn, »Genealogie der Dekadenz«, S. 223, betont, lässt der Text jedoch Zweifel an der endgültigen Todesursache der Protagonistin bestehen.

der nicht in der Lage ist, das zu verhindern, was er beobachtet, nämlich seinen eigenen Tod. Letztendlich ist das einzige Mittel gegen den Tod die sexuelle Fortpflanzung: Pascal stirbt, seine Dokumente werden von Félicité verbrannt, sein Sohn wird geboren und dessen Wäsche wird in dem Schrank aufbewahrt, der einst die wissenschaftlichen Dokumente seines Vaters enthielt. Daraus lässt sich schließen, dass das Kind – und damit das Leben – an die Stelle der Arbeit des Wissenschaftlers tritt. Schließlich stellt der Roman auch die Möglichkeit eines Beobachters infrage, der sich außerhalb der Welt befindet, die er gerade beobachtet.

Capuanas Roman *Giacinta* hat den gleichen Ausgangspunkt wie Zolas Romane. Es geht darum, eine Antwort auf ein Problem zu geben, das als wissenschaftliches betrachtet werden kann, nämlich die Reaktion eines Organismus auf eine Läsion, die durch die vorzeitige Entdeckung der Sexualität verursacht wurde. Dieses Thema wird aus zwei Blickwinkeln behandelt: aus sozialpsychologischer und aus naturwissenschaftlicher Sicht. Auf der psychologischen Ebene wird Giacintas Verhalten als Revolte gegen ihre Mutter analysiert, auf der Ebene des sozialen Lebens als Inszenierung eines Skandals. Naturwissenschaftlich gesehen delegiert der Erzähler die Analyse jedoch an eine der Figuren, Dr. Follini, der eine Kreuzung aus Arzt, Philosoph und Dichter ist. Darüber hinaus versucht Follini, das Gleichgewicht zwischen der Rolle eines unparteiischen wissenschaftlichen Beobachters und der eines Vertrauten zu halten, der sich zu der von ihm beobachteten jungen Frau hingezogen fühlt. Es ist bemerkenswert, dass die Rolle des Beobachters mit der des Chors in der griechischen Tragödie verglichen wird, was auf die Bedeutung verweist, die der Literatur trotz des dominierenden Status, der der Wissenschaft offiziell zugestanden wird, beigemessen wird.

Es wird somit deutlich, dass beide Autoren in ihrer ästhetischen Praxis über die Prinzipien ihrer Theorie hinausgehen und das Bild einer äußerst komplexen Beziehung zwischen Wissenschaft und Literatur zeichnen. Wir können folgende Schlussfolgerung ziehen: Die epistemische Dimension des Romans ergibt sich nicht aus seiner mimetischen Fähigkeit, aus der Tatsache, dass er Wissenschaftler bei ihrer Arbeit inszenieren und so versuchen kann, mit der Wissenschaft zu konkurrieren, sondern aus der Distanz, die mit dieser mimetischen Fähigkeit einhergeht, insofern ein Roman einen Wissenschaftler und einen Dichter oder einen Wissenschaftler und einen Liebhaber usw. zusammenbringen und konfrontieren kann, und insofern er sich auf poetische Weise mit Problemen auseinandersetzen kann, die epistemologisch unlösbar erscheinen.

Literaturverzeichnis

- Balzac, Honoré de, »Avant-propos«, in: *La Comédie humaine*. Bd. 1: *Études de mœurs: Scènes de la vie privée*, hg. v. Pierre-Georges Castex, Paris 1976, S. 7–20.
- Behrens, Rudolf/Guthmüller, Marie, »Krankes/gesundes Leben schreiben. Émile Zolas *Le docteur Pascal* im Umgang mit dem Hereditäts- und Lebenswissen des ausgehenden 19. Jahrhunderts«, in: Yvonne Wübben/Carsten Zelle (Hg.), *Krankheit schreiben. Aufzeichnungsverfahren in Medizin und Literatur*, Göttingen 2013, S. 432–457.
- Capuana, Luigi, *Giacinta*, hg. v. Marina Paglieri, Einführung v. Guido Davico Bonino, Milano 1988.
- Cavalli Pisani, Annamaria, *La scienza del romanzo. Romanzo e cultura scientifica tra Otto e Novecento*, Bologna 1982.
- Diderot, Denis, »Éloge de Richardson«, in: *Œuvres*, hg. v. André Billy, Paris 1951, S. 1059–1074.
- Duffy, Larry, »Incorporations hypodermiques et épistémologiques chez Zola. Science et littérature«, in: *Revue Romane* 44, 2 (2009), S. 293–312.
- Klinkert, Thomas, »Musils *Mann ohne Eigenschaften* als Roman des Hypothetischen«, in: ders., *Epistemologische Fiktionen. Zur Interferenz von Literatur und Wissenschaft seit der Aufklärung*, Berlin/New York 2010, S. 272–285.
- , »Fiction et savoir. La dimension épistémologique du texte littéraire au XX^e siècle (Marcel Proust)«, in: *Épistémocritique* 10 (Frühjahr 2012), <https://epistemocritique.org/fiction-et-savoir-la-dimension-epistemologique-du-texte-litteraire-au-xxe-siecle-marcel-proust/> (zuletzt aufgerufen am 14.2.2020).
- Malinas, Yves, *Zola et les hérédités imaginaires*, Paris 1985.
- Popper, Karl R., *Objektive Erkenntnis. Ein evolutionärer Entwurf*, übers. v. Hermann Vetter, Hamburg ²1974.
- Regn, Gerhard, »Genealogie der Dekadenz: Moralpathologie und Mythos in Capuana's *Giacinta*«, in: *Romanistisches Jahrbuch* 62 (2011), S. 215–239.
- Romboli, Floriano, »L'arte »impersonale« e l'opera romanzesca di Luigi Capuana«, in: Romano Luperini (Hg.), *Il verismo italiano fra naturalismo francese e cultura europea*, San Cesario di Lecce 2007, S. 83–117.
- Taine, Hippolyte, *Histoire de la littérature anglaise*, Bd. 1, Paris ⁶1885.
- Zola, Émile, *Le Roman expérimental*, Paris 1880.
- , »Différences entre Balzac et moi«, in: *Les Rougon-Macquart*, Bd. 5, hg. v. Armand Lanoux, Paris 1967, S. 1736f.
- , *Le Docteur Pascal*, hg. v. Henri Mitterand, Paris 1993.

III. Literatur und Gedächtnis

Schmerzgedächtnis in Dantes *Commedia*

Einleitung

Im Folgenden wird ein Text betrachtet, der gemeinhin als der Höhepunkt der christlich-mittelalterlichen Episteme im Bereich der Dichtung gilt, als poetisches Seitenstück zu den *Summae* der scholastischen Theologie: Dantes in den ersten Jahrzehnten des 14. Jahrhunderts entstandene *Commedia*, die seit dem 16. Jahrhundert offiziell als *Divina Commedia* bezeichnet wird.¹ Dieser Text ist somit, wie man getrost unterstellen darf, in vielerlei Hinsicht repräsentativ für seine Epoche.² Eine nähere Untersuchung der

-
- 1 Hinweise zur Entstehung und zur Überlieferungsgeschichte des Textes findet man in bündiger Form etwa bei August Buck, »Die *Commedia*«, in: Jean Frappier/Hans Robert Jauf (Hg.), *Grundriß der romanischen Literaturen des Mittelalters*, Bd. 10/1, hg. v. Hans Ulrich Gumbrecht/Ulrich Mölk, Heidelberg 1987, S. 21–165, hier S. 29–31 und bei Roberto Mercuri, »*Comedia* di Dante Alighieri«, in: Alberto Asor Rosa (Hg.), *Letteratura italiana. Le Opere*. Volume primo: *Dalle origini al Cinquecento*, Torino 1992, S. 211–329, hier S. 211–215. Vermutlich begann der um 1265 geborene Dante mit der Abfassung der *Commedia* nach 1304, als er bereits im politischen Exil lebte. Erst nach Dantes Tod, also nach 1321, kursierten erste Abschriften des *Paradiso*. Die älteste erhaltene *Commedia*-Handschrift ist aus dem Jahr 1350 (Buck, »Die *Commedia*«, S. 31). Der Erstdruck erschien im Jahr 1472 in Foligno (Mercuri, »*Comedia* di Dante Alighieri«, S. 322). Zuvor war die *Commedia* in zahlreichen Handschriften verbreitet (vgl. hierzu Marcella Roddewig, *Dante Alighieri. Die göttliche Komödie. Vergleichende Bestandsaufnahme der Commedia-Handschriften*, Stuttgart 1984, S. XXXIX, wo die vollständig erhaltenen Handschriften auf 603 beziffert werden). In den Handschriften heißt der Gesamttext *Comedia*. Boccaccio war der erste, der in seinem *Trattatello in laude di Dante* (um 1350) dem Wort *Comedia* das Epitheton »divina« hinzufügte. Darauf griff Lodovico Dolce zurück, der Herausgeber einer Druckausgabe aus dem 16. Jahrhundert: *La Divina Comedia di Dante*, Venezia 1555. Erst seit dieser Zeit spricht man offiziell von der *Divina Commedia*.
 - 2 Natürlich ist hierbei in Rechnung zu stellen, dass ein so komplexer und künstlerisch ambitionierter Text wie die *Commedia* nicht als bloßes Dokument epochaler Tendenzen gelesen werden kann, sondern dass er, gerade indem er die epistemischen Prämissen seiner Zeit expliziert, diese auch schon überschreitet. Vgl. hierzu Joachim Küpper, *Diskurs-Renovatio bei Lope de Vega und Calderón*, Tübingen 1990, S. 260, dem zufolge das Moment der Überschreitung epochaler Denkmuster (gemeint ist bei Küpper der im Mittelalter dominante analogische Diskurs im Sinne von Foucault) darin liegt, dass Dante sich selbst zum Medium der göttlichen Wahrheit macht und somit etwas wagt, das eigentlich nur Autoritäten wie Vergil oder Aristoteles oder auch den Kirchenvätern zusteht. Auf der Ebene der *énonciation* unterminiert der Text somit bis zu einem gewissen Grad das Weltmodell, welches auf der Ebene des *énoncé* dargestellt und expliziert wird. Dieses Vorbehalten eingedenk ergibt eine Analyse des Dargestellten dann sehr viele Aufschlüsse über mittelalterliches Denken.

Dantes Werk inhärenten Konzeptionen von *memoria* mag daher einen nicht unbedeutenden Beitrag zur Beantwortung einer Frage erbringen, die hier gestellt werden soll, nämlich inwiefern man von einer psychophysischen Einheit des Gedächtnisses in älteren, vormodernen Theorien sprechen könne und welche Modelle diesen Theorien zugrunde lägen. Bei Dante lässt sich eine solche psychophysische Einheit anhand des Nexus von Erinnerung/Gedächtnis, Schmerz und Schreiben aufweisen, wie er in den poetologischen Passagen der *Commedia*, insbesondere im *Inferno*, des Öfteren sichtbar wird. Diesem Nexus korrespondiert auf der Ebene der dargestellten Jenseitswelt die Einheit von Körper und Seele trotz der durch den Tod eigentlich präsupponierten Trennung dieser beiden Dimensionen. Die Seelen leiden in der Hölle und auch im Purgatorium körperlichen Schmerz, obwohl sie gar keinen Körper aus Fleisch und Blut mehr haben, sondern nur noch einen Schattenleib; ihr Schmerz dient ihnen als Zeichen der Erinnerung an ihre zu Lebzeiten begangenen Sünden. Physische und psychische Dimensionen finden im Schmerz der Erinnerung gleichermaßen ihren Niederschlag. Auf der Ebene der Darstellung wie auf der Ebene des Dargestellten spielt in der *Commedia* somit der Schmerz in Verbindung mit Gedächtnis/Erinnerung eine zentrale, sowohl poetologisch als auch theologisch relevante Rolle. Diese Zusammenhänge sollen im Folgenden näher beleuchtet werden.

Der Aufsatz besteht aus vier Teilen: Im ersten Teil wird im Anschluss an Frances A. Yates und an von ihr angeregte Forschungen der Stellenwert der *memoria* im Mittelalter und bei Dante dargelegt; der zweite Teil widmet sich der Erzählsituation der *Commedia* im Hinblick auf die Funktion von Gedächtnis und Erinnerung; im dritten Teil wird Dantes Kosmologie im Hinblick auf den Stellenwert von Gedächtnis und Schmerz skizziert, bevor im abschließenden vierten Teil anhand der Lektüre zweier Gesänge des *Inferno* (XIII und XVI) die Begegnung und Überlagerung zweier Gedächtnissysteme (des Systems der dargestellten Welt und des Systems des darstellenden Textes) im Zeichen des Schmerzes veranschaulicht werden.

1. Der Stellenwert der *memoria* im Mittelalter und bei Dante

Frances A. Yates hat in ihrer mittlerweile klassischen Studie zur Geschichte der *ars memoriae* gezeigt, dass die antike Gedächtniskunst im Mittelalter zwar rezipiert und tradiert wurde, dabei aber einem ganz entscheidenden Funktionswandel unterlag. Dieser erklärt sich zum Teil aus den epistemi-

schen Bedingungen des Mittelalters, zum Teil aber auch aus den Kontingenzen der Textüberlieferung. Von den drei Hauptquellen, aus denen wir Kenntnis von der antiken *ars memoriae* haben, nämlich Ciceros *De oratore*, der anonymen *Rhetorica ad Herennium* und Quintilians *Institutio oratoria*,³ war im Mittelalter nur die zweite allgemein bekannt. Diese Schrift wurde lange Zeit irrtümlich Cicero zugeschrieben und galt im Mittelalter zusammen mit dem tatsächlich von ihm stammenden Werk *De inventione* als sein Hauptbeitrag zur Rhetorik. Die beiden Schriften wurden als Diptychon aufgefasst und auch in dieser Gestalt in Manuskripten zusammengefügt, und zwar in der Folge *De inventione*, welche man als *Prima rhetorica* oder *Rhetorica vetus* bezeichnete, und *Ad Herennium*, welche als *Secunda rhetorica* beziehungsweise *Rhetorica nova* galt.⁴ Wenn man bedenkt, dass Cicero neben Aristoteles eine der wichtigsten antiken Autoritäten für das christliche Mittelalter war, dann ergeben sich aus der genannten engen Verknüpfung dieser beiden Schriften angesichts der Präokkupationen mittelalterlicher Theologie weitreichende Konsequenzen. Diese resultieren vor allem aus der Verbindung von Ethik und Gedächtniskunst:

The importance of this association [gemeint ist die Verbindung von *De inventione* und *Ad Herennium*] for the understanding of the mediaeval form of the artificial memory is very great. For Tullius in his First Rhetoric gave much attention to ethics and to the virtues as the ›inventions‹ or ›things‹ with which the orator should deal in his speech. And Tullius in his Second Rhetoric gave rules as to how the invented ›things‹ were to be stored in the treasure-house of memory.⁵

Durch die historisch kontingente Verbindung der beiden Schriften von Cicero und Pseudo-Cicero ergab sich eine Logik, die dem Denken und den spezifischen Wertsetzungen des auf ethische Fragestellungen fixierten Mittelalters entgegenkam und die zu der genannten Funktionsveränderung der *ars memoriae* führte. In der Antike war der lebenspraktische Ort der Gedächtniskunst bekanntlich die Rhetorik. Der Redner sollte durch

3 Die im vorliegenden Zusammenhang relevanten Auszüge aus diesen Schriften sind – neben zahlreichen anderen Quellen – gesammelt bei Jörg Jochen Berns (Hg.), *Gedächtnis-lehren und Gedächtniskünste in Antike und Frühmittelalter*, Tübingen 2003.

4 Frances A. Yates, *The Art of Memory*, London 1966, Nachdruck: dies., *Selected Works*, Bd. 3, London 1999, S. 54f. Als einen von zahlreichen Belegen hierfür nennt Yates (S. 55) Dantes *Monarchia* (II, v, 2), wo ein Zitat aus *De inventione* (I, 68) wie folgt ausgewiesen wird: »Propter quod bene Tullius in *Prima rethorica*: semper – inquit – ad utilitatem rei publice leges interpretande sunt.« (Hierüber sagt Tullius trefflich in der *Prima rhetorica*: die Gesetze sind stets zum Nutzen des Gemeinwohls auszulegen.)

5 Yates, *The Art of Memory*, S. 55.

sie in die Lage versetzt werden, sein als natürliche Disposition vorhandenes Gedächtnis (*naturalis memoria*) mit künstlichen Mitteln zu verbessern (*artificiosa memoria*). Die *memoria* hatte also eine durchaus untergeordnete Stellung im Gebäude des Wissens und der Axiologie. Sie fiel in den Bereich einer alltäglich zu Zwecken der Gerichtsrede geübten Praxis. In dem Maße, wie diese Praxis im Übergang von der Spätantike zum Mittelalter aus dem Alltagsleben verschwand, wurde die *memoria* frei für einen Funktionswandel. Dieser Wandel vollzog sich dergestalt, dass die Gedächtniskunst aus dem Zusammenhang der Rhetorik herausgelöst wurde und schließlich für eine Indienstnahme durch die Ethik zur Verfügung stand:

What were the things which the pious Middle Ages wished chiefly to remember? Surely they were the things belonging to salvation or damnation, the articles of the faith, the roads to heaven through virtues and to hell through vices. These were the things which it sculptured in places on its churches and cathedrals, painted in its windows and frescoes. And these were the things which it wished chiefly to remember by the art of memory, which was to be used to fix in memory the complex material of mediaeval didactic thought.⁶

Die mittelalterliche Verbindung von *memoria* und Ethik kam nicht von ungefähr, war sie doch gewissermaßen bei Cicero selbst schon angelegt. Dieser unterscheidet in *De inventione* die vier Tugenden *prudentia*, *iustitia*, *fortitudo* und *temperantia*. Diese Unterscheidung führt im christlichen Kontext zur Konzeption der vier Kardinaltugenden. Die *prudentia* zerfällt Cicero zufolge in drei Teile, nämlich *memoria*, *intelligentia* und *providentia*. Wenn nun aber die *memoria* ein wichtiger Bestandteil der Kardinaltugend *prudentia* ist, so müssen aus scholastischer Perspektive die in *Ad Herennium* – der mutmaßlichen ›Zweiten Rhetorik‹ von Cicero – gegebenen Rezepte zur Stärkung des künstlichen Gedächtnisses den Status bloßer mnemotechnischer Anweisungen gegen denjenigen einer wichtigen Grundlage der Tugend eintauschen.

Welche Rezepte aber sieht die antike *ars memoriae* zur Stärkung des Gedächtnisses vor? Dem Autor von *Ad Herennium* zufolge besteht das künstliche Gedächtnis aus der Kombination von Gedächtnisbildern (*imagines*) mit einem imaginären Gedächtnisraum (*loci*):

Constat igitur artificiosa memoria ex locis et imaginibus. Locos appellamus eos qui breviter, perfecte, insignite aut natura aut manu sunt absoluti, ut eos facile naturali memoria comprehendere et amplecti queamus: ut aedes, intercolumnium, angulum, fornicem, et alia quae his similia sunt. Imagines sunt formae

6 Ebd.

quaedam et notae et simulacra eius rei quam meminisse volumus; quod genus equi, leonis, aquilae memoriam si volemus habere, imagines eorum locis certis conlocare oportebit.⁷

Das künstliche Gedächtnis besteht also aus Örtern und Bildern. Örtter nennen wir, was überschaubar, vollkommen und deutlich erkennbar entweder von Natur oder von Menschenhand geformt worden ist, sodass wir es leicht mit dem natürlichen Gedächtnis begreifen und umfassen können: wie zum Beispiel ein Haus, einen Säulengang, eine Ecke, ein Gewölbe und ähnliches mehr. Bilder sind gewisse Formen und Zeichen und Simulakren dessen, woran wir uns erinnern wollen; wenn wir uns also an ein Pferd, einen Löwen, einen Adler erinnern wollen, müssen wir deren Bilder an bestimmten Örttern ablegen.

Um einen Gegenstand zu memorieren, muss man die *imagines* mit den *loci* dergestalt verknüpfen, dass man sie bei Bedarf durch das imaginäre Abschreiten des Gedächtnisraumes in der entsprechenden Ordnung und Reihenfolge wiederfindet. Die psychische Dimension des Gedächtnisses wird hier also mit der physischen Dimension des Raumes verbunden. Das Gedächtnis erweist sich als durch die Imagination zusammengehaltene psychophysische Einheit. Zugleich besitzt diese Technik Affinitäten zur Poesie. Besonders geeignet für die sichere Wiederauffindung sind nämlich die sogenannten *imagines agentes*, welche durch Ungewöhnlichkeit und Intensität im Gedächtnis haften bleiben.⁸ Diese *imagines agentes* zeichnen sich durch große Ähnlichkeit zwischen Zeichen und Objekt aus, sind also in moderner Terminologie ikonische, motivierte Zeichen; sie sind außergewöhnlich schön oder außergewöhnlich hässlich; sie haben besondere Merkmale oder Kennzeichen oder auch charakteristische Deformationen; es handelt sich mit anderen Worten um Bilder, wie sie üblicherweise in poetischen Texten verwendet werden.

Yates hat im dritten Kapitel ihres Buches mit großer Sorgfalt die Art und Weise untersucht, in der Albertus Magnus und sein Schüler Thomas von Aquin sich die durch Cicero und Pseudo-Cicero überlieferte antike *ars memoriae* anverwandeln. Es kommt dabei – erstmals bei Albertus Magnus – zu einer Verbindung von Stellen aus Cicero mit solchen aus Aristoteles. Dies ist im Einzelnen hier nicht nachzuzeichnen. Ich möchte lediglich auf einige für meine eigene Untersuchung wichtige Punkte hinweisen. Der erste Punkt betrifft die *Rechtfertigung poetischer Redeweise* im Rah-

7 Anon. (Pseudo-Cicero), *Ad C. Herennium de ratione dicendi (Rhetorica ad Herennium)*, hg. und übers. v. Harry Caplan, Cambridge (Mass.) 1977 (¹1954) (III, xvi).

8 Ebd. (III, xxii).

men des scholastischen Diskurses.⁹ Eine solche Rechtfertigung der an körperliche Anschauung gebundenen Poesie erscheint angesichts der Prädominanz, die im scholastischen Diskurs dem Rationalen und dem Intellekt zuerkannt wird, nicht als unbedingt erwartbar. Auf der Ebene der mittelalterlichen Wissensordnung nimmt die Poesie eine untergeordnete Stellung ein, gehört sie doch zur Grammatik, der niedrigsten der *artes liberales*.¹⁰ Nun bedient sich aber ausgerechnet die Heilige Schrift poetischer Redeweise, insbesondere in den Gleichnissen, aber auch in Stellen wie dem Hohenlied. Dies gilt es zu begründen. Die Rechtfertigung hierfür sieht Thomas darin, dass es möglich und sinnvoll ist, geistige (*intelligibilia*) durch körperliche Dinge (*sensibilia*) auszudrücken.¹¹

Mit einem analogen Argument rechtfertigt Thomas die Verwendung von poetischen Bildern im Zusammenhang mit der *memoria*, welche ja zur Tugend der *prudencia* gehört. In seinem Kommentar zu Aristoteles' *De memoria et reminiscencia* schreibt er: »Nihil potest homo intellegere sine phantasmate.«¹² Die *memoria* befindet sich also aus theologischer Sicht – und dies ist der zweite für das Folgende wichtige Punkt – an der *Schnittstelle von Körper und Geist*. Insofern die Erinnerung körperlich anschauliche Bilder, also *sensibilia*, benötigt, gehört sie selbst dem Bereich der *sensibilia* an. Insofern aber der Intellekt die von der *memoria* bereitgestellten Bilder abstrakt bearbeitet, partizipiert das Gedächtnis auch am Geistigen. Erneut sieht man, wie das Gedächtnis als psychophysische Einheit gedacht wird. Damit ist aber wiederum impliziert, dass die poetische Redeweise auch innerhalb des abstrakten theologischen Diskurses zuzulassen ist, und somit wäre in letzter Konsequenz auch ein poetisch-doktrinäres Mischgebilde wie Dantes *Commedia* aus scholastischer Sicht legitimierbar.

Der dritte Punkt ist die *Generalisierung der memoria* in moralisierender Funktion. Yates legt im vierten Kapitel ihres Buches dar, dass im Mittelalter die von Albertus und insbesondere von Thomas als Teil der *prudencia* valorisierte *memoria* der poetischen *imagines agentes* in den verschiedensten Zusammenhängen zur Anwendung kam: in der Predigt (Giovanni di San Gimignano, Bartolomeo da San Concordio), in der bildenden Kunst (Lorenzetti, Giotto) – und nicht zuletzt in der Dichtung. Als prominentes

9 Yates, *The Art of Memory*, S. 66, 71, 78.

10 Ebd., S. 78.

11 *Summa theologica*, I, I, quaestio I, articulus 9 (nach Yates, *The Art of Memory*, S. 78).

12 Zit. nach Yates, *The Art of Memory*, S. 71. (Nichts kann der Mensch verstehen ohne Vorstellungen.)

Beispiel mittelalterlicher Anwendung der *ars memoriae* in der Dichtkunst nennt Yates Dantes *Commedia*, obwohl, wie sie selbst einräumt, diese Sichtweise etwas Schockierendes an sich haben muss:

That Dante's *Inferno* could be regarded as a kind of memory system for memorising, Hell and its punishments with striking images on orders of places, will come as a great shock, and I must leave it as a shock. It would take a whole book to work out the implications of such an approach to Dante's poem.¹³

Damit hat Yates eine völlig neue Lesart der *Commedia* angedeutet, die in der Forschung bisher erst vereinzelt aufgegriffen wurde. Ich konnte nur wenige Arbeiten finden, die dezidiert an Yates anknüpfen beziehungsweise aus ihrer Perspektive argumentieren. Am prägnantesten und ausführlichsten geschieht dies bei Karl August Ott,¹⁴ Harald Weinrich¹⁵ und Luigi De Poli.¹⁶ Die Genannten liefern eine Reihe von überzeugenden Argumenten, die es als plausibel erscheinen lassen, dass die mittelalterliche Ge-

13 Ebd., S. 95. Yates deutet die *Commedia* im weiteren Verlauf ihrer Argumentation als »summa of similitudes and exempla, ranged in order and set out upon the universe« (ebd.). Den drei *cantiche* ordnet sie die drei Teile der über dem gesamten Unterfangen waltenden *prudentia* zu: »its three parts can be seen as *memoria*, remembering vices and their punishments in Hell, *intelligentia*, the use of the present for penitence and acquisition of virtue, and *providentia*, the looking forward to Heaven.« (Ebd.)

14 Karl August Ott, »Die Bedeutung der Mnemotechnik für den Aufbau der *Divina Commedia*«, in: *Deutsches Dante-Jahrbuch* 62 (1987), S. 163–193.

15 Harald Weinrich, »Memoria Dantis«, in: *Heidelberger Jahrbücher* 38 (1994), S. 183–199 und ders., *Lethe. Kunst und Kritik des Vergessens*, München 1997.

16 Luigi De Poli, *La Structure mnémonique de la Divine Comédie. L'ars memorativa et le nombre cinq dans la composition du poème de Dante*, Bern etc. 1999. De Poli, der sich explizit auf die zitierte Stelle aus dem Buch von Yates (*The Art of Memory*, S. 95) beruft und das von ihr hypothetisch in Aussicht gestellte Buch gewissermaßen zu schreiben versucht, sagt: »Malgré l'importance des études sur la *Divine Comédie*, aucune recherche n'a été menée, à ce jour, à ma connaissance, sur l'influence des règles de l'*ars memorativa* dans la poésie de Dante.« (*La Structure mnémonique de la Divine Comédie*, S. X – Trotz der bedeutenden Anzahl von Studien zur *Divina Commedia* gibt es bis heute nach meiner Kenntnis keine Untersuchung über den Einfluss der Regeln der *ars memorativa* auf Dantes Dichtung.) Schon sein Vorläufer Ott, den De Poli (vermutlich mangels Kenntnis der deutschen Sprache) ebenso wenig zu kennen scheint wie die Arbeiten von Weinrich, stellte – ebenfalls im Rekurs auf Yates (»Die Bedeutung der Mnemotechnik für den Aufbau der *Divina Commedia*«, S. 168) und mit mehr Berechtigung als De Poli – sein Unterfangen, die *Commedia* im Zusammenhang mit der *ars memoriae* zu betrachten, als etwas Neuartiges dar. – Weitere Studien, die partiell an Yates anknüpfen, sind Aldo Vallone, *Cultura e memoria in Dante*, Napoli 1988 und Maria Corti, »Il libro della memoria: e i libri dello scrittore«, in: dies., *Percorsi dell'invenzione. Il linguaggio poetico e Dante*, Torino 1993, S. 27–50. Vallone fragt nach den im mittelalterlichen Bildungssystem geübten, vorwiegend oral-auditiven Gedächtnispraktiken, vor deren Hintergrund er Dantes *Commedia* zu verorten sucht, etwa indem er das in der Hölle herrschende Ge-

dächtniskunst einer der für die Werkstruktur bedeutsamsten Hintergründe von Dantes Hauptwerk war. Ott vertritt die These, »daß Dante seinen Text mit Absicht in der Weise gestaltet hat, daß man ihn gern auswendig lernt, und daß der formale Aufbau seines Werks im ganzen so angelegt ist, daß er dem Lernwilligen dabei jede mögliche Hilfe an die Hand gibt.«¹⁷ Der Schauplatz der Handlung ist nach den Kriterien einer strengen Ordnung solchermaßen gegliedert, »daß von vornherein feststeht, welchen bestimmten Platz jede Figur im Ganzen des geschilderten Kosmos einnimmt, und zwar in der Weise, daß schon der Ort uns darüber informiert, welche Personen hier erscheinen oder nicht erscheinen können, wie uns entsprechend das Auftauchen einer jeden Person darüber informiert, an welchem bestimmten Ort Dante sich im Augenblick befindet.«¹⁸ Die strenge Gliederung des Ortes aber ist eine der grundlegenden strukturellen Voraussetzungen der *ars memoriae*, welche ja bei Dantes theologischen Referenzautoren Albertus Magnus und Thomas von Aquin eine wichtige Rolle spielt. Bei der Erinnerung, auf der Dantes Bericht ganz wesentlich beruht, handelt es sich um genau jene Form, die in der Gedächtniskunst trainiert wird, nämlich die künstliche Erinnerung, welche, wie wir wissen, bei den Scholastikern als wichtiger Bestandteil der *prudentia* gilt. Dante, der seinerseits der *prudentia* in hohem Maße bedurfte, um in seinem Werk von ewigen Wahrheiten sprechen zu können, war also, so Ott, geradezu gezwungen, mit der *ars memoriae* zu operieren.¹⁹ Die Struktur von Dantes Jenseits, dessen strenge, auch zahlenkompositorisch fundierte Gliederung deutet Ott als Beleg für seine These, dass der Text den Prinzipien der *ars memoriae* gehorche.²⁰ Die einzelnen Schauplätze seien die *loci*, an denen die Verstorbenen als *imagines* platziert seien, und zwar in der Regel als *imagines agentes* im Sinne von *Ad Herennium*.²¹

setz der konformen Vergeltung (*contrappasso*) auf in den Schulen gelehrt mnemotechnische Praktiken bezieht (*Cultura e memoria in Dante*, S. 21). Corti bezeichnet in »Il libro della memoria e i libri dello scrittore«, S. 42f., die *memoria* als »Koautorin« der *Commedia* und diese selbst als »epica della memoria« (ebd., S. 43).

17 Ott, »Die Bedeutung der Mnemotechnik für den Aufbau der *Divina Commedia*«, S. 166.

18 Ebd., S. 167.

19 Ebd., S. 183.

20 Ebd., S. 184ff.

21 Ebd., S. 190f.

Auch Weinrich sieht in der *Commedia* »ein genaues literarisches Abbild der antiken Gedächtniskunst (*ars memoriae*)«:²²

Die Seelen der Verstorbenen, denen [Dante] im Jenseits begegnet, sind für ihn die variablen Gedächtnisbilder, die er sich jeweils an ihren Gedächtnisörtern zusammen mit diesen einprägt, so daß er sie später, wenn er nach der Rückkehr in die ›heitere Welt‹ der Lebenden seine Dichtung schreibt, in der Ordnung seiner Begegnungen mit ihnen aus dem Gedächtnis abrufen kann. In diesem Sinne kann man Dantes *Divina Commedia* insgesamt ein Gedächtniskunstwerk nennen.²³

Auch Weinrich interpretiert die im Jenseits dargestellten Figuren als *imagines agentes*.²⁴ Eine zentrale Aufgabe des Textes sei es – und das gelte insbesondere für die Seelen im Purgatorium –, die drohende »Vergessensgefahr«²⁵ zu bannen, indem durch den »Gedächtnismann«²⁶ Dante im Diesseits an sie erinnert werde. Damit situiert Weinrich die *Commedia* im Kontext der Fürbitte oder, wie Friedrich Ohly es nennt, des »Gebetsgedenkens«.²⁷ Außerdem stellt Weinrich²⁸ einen Bezug zu Augustinus her, der in seiner Schrift *De Trinitate* »in der psychischen Triade *memoria – intellectus – voluntas* ein menschliches Abbild der göttlichen Dreifaltigkeit erkennen will, dergestalt daß von den drei göttlichen Personen Gott Vater das Gedächtnis, Gott Sohn die Erkenntnisfähigkeit und der Heilige Geist die Willenskraft (oder die Vorausschau) repräsentiert«. Diese Trinitätsspekulation mache sich Dante zu eigen. Gott sei für ihn nicht nur der Schöpfer, sondern auch das Gedächtnis der Welt. Die Welt habe ihr Sein somit darin, dass sie in Gottes Gedächtnis aufbewahrt sei, sodass Dantes Jenseitswanderung als Durchschreiten eines Gedächtnisraumes die poetische Erkundung der *memoria Dei* sei.²⁹

Genau wie Ott und Weinrich – doch offenbar ohne Kenntnis von deren Untersuchungen – unternimmt es De Poli zu zeigen, dass in der Struktur

22 Weinrich, *Lethe. Kunst und Kritik des Vergessens*, S. 43.

23 Ebd.

24 Ebd., S. 53.

25 Ebd., S. 46.

26 Ebd., S. 47.

27 Friedrich Ohly, *Bemerkungen eines Philologen zur Memoria. Münstersche Abschiedsvorlesung vom 10. Februar 1982*, München 1992, S. 27; zu Dante ebd., S. 25–28.

28 Weinrich, *Lethe. Kunst und Kritik des Vergessens*, S. 43.

29 Ebd., S. 44. Analog sieht dies schon Maria Corti (»Il libro della memoria: e i libri dello scrittore«, S. 43), die ebenfalls den Bezug zu Augustinus herstellt.

der *Commedia* die Prinzipien der *ars memoriae* wirksam sind.³⁰ Als Begründung seiner These dient ihm zum einen die Homologie zwischen der räumlichen Ordnung des Jenseits und den Prinzipien der *loci*-Technik: die Struktur des Jenseits beschreibt er als »[d]es images placées dans une série ordonnée de lieux«,³¹ wobei er wie Ott die Stationen des Jenseits und die an ihnen situierten Figuren als *imagines agentes* deutet. Sodann untersucht er im zweiten Teil (»Écriture poétique et structure mnémonique«)³² die dem Text eingeschriebenen mnemonischen Strukturen, wobei er nach Sender (*poète*) und Empfänger (*lecteur*) differenziert, um schließlich den Forschungen zur Zahlensymbolik der *Commedia* ein weiteres Kapitel hinzuzufügen, indem er die Bedeutung der Zahl 5 untersucht. Diese Wahl ist nicht beliebig, wird doch schon in *Ad Herennium* empfohlen, die Serie der Gedächtnisörter zu untergliedern, indem jeder fünfte Ort besonders markiert werde: »Et ne forte in numero locorum falli possimus, quintum quemque placet notari.«³³ Genau diese Regel erfülle Dante in der *Commedia*, wenn er etwa, um nur ein Beispiel zu nennen, jeweils im V. Gesang der drei *cantiche* von einem ausgeführten oder geplanten Mord an einer Frau berichte (Francesca da Rimini, Pia, Iphigenie).³⁴ Im dritten Teil beschäftigt De Poli sich mit »Le Paradis et ses repères«. ³⁵ Insgesamt kommt der Autor zu folgender Gesamtbewertung:

30 Im verständlichen Bemühen um Plausibilisierung seiner These unterlaufen De Poli bisweilen Formulierungen, die die Struktur der *Commedia* vielleicht allzu exklusiv auf die *ars memoriae* beziehen, etwa wenn er über die Anordnung der Seelen im Jenseits sagt: »Seules les techniques mises en œuvre par les maîtres de mémoire pour retenir une liste de personnages peuvent expliquer cette disposition.« (*La structure mnémonique de la Divine Comédie*, S. 39 – Nur die von den Gedächtniskünstlern entwickelten Techniken zur Memorierung einer Liste von Personen können diese Anordnung erklären.) Ohne Zweifel lässt sich die Anordnung der Seelen im Jenseits in Analogie zur Platzierung von *imagines* an bestimmten *loci* setzen. Doch daraus lässt sich noch nicht ohne Weiteres ableiten, dass die Struktur des Jenseits *ausschließlich* mithilfe der Gedächtniskunst erklärbar sei.

31 De Poli, *La structure mnémonique de la Divine Comédie*, S. 9–75.

32 Ebd., S. 77–157.

33 Anon. (Pseudo-Cicero), *Ad Herennium* (III, xviii). (Und damit wir uns nicht etwa bei der Anzahl der Örtter vertun mögen, soll jeder fünfte besonders markiert werden.)

34 Vgl. im Einzelnen das Schaubild bei De Poli, *La structure mnémonique de la Divine Comédie*, S. 137; weitere Korrespondenzen auf der Basis der Zahl 5 ebd., S. 129–157.

35 Ebd., S. 159–212. Eine zentrale Stellung nimmt hier die im Irdischen Paradies erscheinende Matelda (*Purg.* XXVIII–XXXIII) als »représentation personnifiée de la mémoire« ein (De Poli, *La structure mnémonique de la Divine Comédie*, S. 179–186). – Zur komplexen Funktion von Matelda vgl. im Übrigen auch die entsprechenden Passagen bei Winfried Wehle, »Rückkehr nach Eden«. Über Dantes Wissenschaft vom Glück in der *Com-*

La *Divine Comédie* s'affirme à la fois comme produit et comme projet de l'*ars memorativa* dans sa transformation médiévale. Produit, par tout ce qu'elle emprunte aux règles et au lexique de cet art, et projet par le génie poétique de Dante qui a fait évoluer cet art vers la tentation démiurgique d'ordonner toutes les sciences et toutes les notions de son temps dans une structure calquée sur le cosmos.³⁶

Die *Divina Commedia* erweist sich zugleich als Produkt und als Projekt der *ars memorativa* in deren mittelalterlicher Variante. Als Produkt, aufgrund ihrer zahlreichen Anleihen bei den Regeln und dem Lexikon dieser Kunst, und als Projekt, aufgrund der poetischen Genialität Dantes, der diese Kunst dergestalt weiterentwickelt hat, dass sie sich der demiurgischen Aufgabe, alle Wissenschaften und alle Denkkategorien seiner Zeit in eine dem Kosmos nachgebildete Struktur zu verwandeln, gewachsen zeigte.

Vor dem skizzierten Hintergrund, der die grundlegenden Filiationen zwischen der *ars memoriae* und der *Commedia* deutlich sichtbar werden lässt, möchte ich in den folgenden Teilen meines Aufsatzes die Zusammenhänge zwischen Erinnerung, Schreiben und Schmerz in Dantes Poem untersuchen. Der Fokus wird dabei auf der theologischen und poetologischen Funktion des Schmerzes liegen. Der Zusammenhang von Schmerz, Gedächtnis und Schreiben wurde nämlich bisher in seiner Bedeutung noch nicht hinreichend erkannt.

2. Die Erzählsituation der *Commedia* im Zeichen von Erinnerung und Schmerz

Wenn in Dantes *opus summum* Erinnerung und Gedächtnis eine ganz zentrale Rolle spielen, so erklärt sich dies strukturell als Folge der Erzählsituation, insofern der in der Ich-Form erzählte Text die Distanz zwischen dem erzählenden und dem erlebenden Ich von Anfang an thematisiert und im

media«, in: *Deutsches Dante-Jahrbuch* 78 (2003), S. 13–66, insbes. S. 25–36. Wehle deutet Matelda als Antizipation von Beatrice (ebd., S. 26) und als Venusfigur (ebd., S. 27) im Sinne einer *Venus pudica*. Indem Dante im Irdischen Paradies die biblische Paradieseserzählung mit der heidnischen Venus-Mythologie überblende, gelange er zu einem »Kopfsturz der geltenden Anthropologie und Epistemologie« (ebd., S. 34). Die letzten Wahrheiten nämlich tun sich für den Jenseitswanderer nicht nach dem Wissens-, sondern nach dem Lustprinzip auf. »[...] nicht das *rationale* selbst, das *animale* kennt in letzter Konsequenz den Beweggrund des *summum bonum* – allerdings nur, wenn es vom Denken der Vernunft dazu angehalten wird. Matelda steht also für die Umstellung des Erkenntnisvorganges auf das Denken des ›Herzens‹, das in Venus ein eigenes Paradigma hat.« (Ebd.)

36 De Poli, *La structure mnémorique de la Divine Comédie*, S. 215.

Folgenden immer wieder aktualisiert. Diese Distanz kann nur mithilfe der Erinnerung überbrückt werden, wie schon am berühmten Beginn des Textes deutlich gemacht wird. Hier beschreibt der Ich-Erzähler eine Situation, in der er – in der Mitte seines Lebens stehend – vom rechten Wege abgekommen ist und sich in einem finsternen Wald verlaufen hat:

Nel mezzo del cammin di nostra vita
mi ritrovai per una selva oscura
che la diritta via era smarrita.
Ahi quanto a dir qual era è cosa dura
esta selva selvaggia e aspra e forte
che nel pensier rinova la paura!
(*Inf.* I, 1–6)³⁷

Grad in der Mitte unsrer Lebensreise
Befand ich mich in einem dunklen Walde,
Weil ich den rechten Weg verloren hatte.
Wie er gewesen, wäre schwer zu sagen,
Der wilde Wald, der harte und gedrängte,
Der in Gedanken noch die Angst erneuert.³⁸

Zwei distinkte Zeitstufen werden hier einander gegenübergestellt: die durch das Präteritum (*passato remoto*) markierte Zeit des Erlebens (»mi ritrovai per una selva oscura«) und die im Präsens verankerte Zeit des Erzählens (»quanto a dir qual era è cosa dura«, »nel pensier rinova la paura«). Es geht also von Beginn an sowohl um eine zu berichtende Erfahrung (*histoire*) als auch um das Berichten dieser Erfahrung (*discours*) und mithin natürlich auch um die Differenz und die Beziehung zwischen diesen beiden Ebenen. Als Bindeglied zwischen den beiden Zeitstufen fungiert die Erinnerung (»pensier«), die somit, wie hier deutlich wird, essentielle Voraussetzung des Erzählens ist.³⁹ Die Erinnerung garantiert nämlich die Kontinuität zwischen dem erlebenden und dem erzählenden Ich, welche sich

37 Ich zitiere nach Dante Alighieri, *La Divina Commedia*, 3 Bde, hg. v. Natalino Sapegno, Firenze³1985.

38 Die deutsche Übersetzung wird nach folgender Ausgabe zitiert: *Die Göttliche Komödie*, übers. v. Hermann Gmelin, mit Anmerkungen und einem Nachwort von Rudolf Baehr, Stuttgart 1988.

39 De Poli legt dar, dass Dante zur Bezeichnung von Erinnerung/Gedächtnis hauptsächlich die Begriffe *mente* und *memoria* verwendet (*La structure mnémonique de la Divine Comédie*, S. 86–92). *Mente* bedeutet in erster Linie ›Geist, Seele, Blick‹, wird aber auch in der Bedeutung ›Gedächtnis‹ verwendet, und zwar deutlich häufiger als *memoria*: *mente* kommt im Gesamttext 97-mal vor, *memoria* dagegen nur 21-mal (ebd., S. 87). De Poli zufolge indiziert diese Begriffsverwendung die Verwandtschaft der intellektuellen (*men-*

im obigen Zitat in Form der Reaktualisierung eines negativen Affekts vollzieht: Die vom erlebenden Ich damals im ›wilden Wald‹ empfundene Angst wird im erzählenden und schreibenden Ich erinnernd vergegenwärtigt und neu erlebt. Diese Vergegenwärtigung manifestiert sich vor allem in der Dominanz der emotiven Sprachfunktion in dem Satz V. 4–6, der von der Interjektion »Ahi« eingeleitet wird. Auslöser dieser Angst ist eine mit dem Tode verwandte, bittere, schmerzvolle und daher auch im Nachhinein noch furchterregende Erfahrung: »Tant'è amara che poco è piú morte« (*Inf.* I, 7 – »Fast gleicht seine Bitternis dem Tode«). Dass der Erzähler hier ins Präsens wechselt, zeigt an, wie sehr er als erinnerndes Ich den Schrecknissen des Waldes noch verhaftet ist, wie sehr also die negative, schmerzvolle Erfahrung noch nachwirkt und somit vom Text präsent gehalten wird. Diese Angst ist daher von der Ebene des Erlebens ebenso wenig abtrennbar wie von der des Schreibens.

Allegorisch lässt sich nun bekanntlich das Verlaufen im Walde, das im Text sogar wörtlich zitierte Abweichen vom rechten Wege, als Leben in Sünde interpretieren. Bezieht man diesen Zustand des erlebenden Ichs auf die sich als Buße für die Sünde anschließende Jenseitsreise, die ja mit der Durchquerung der Hölle beginnt, bevor sich Läuterungsberg und Paradies anschließen, so kann man den furchterregenden Wald als Metonymie der Hölle deuten. Diese metonymische Beziehung wird auch durch die räumliche Nähe von Wald und Eingang zur Hölle untermauert. Der Wald gehört schon zur Peripherie der Hölle. Die Hölle wiederum ist jener Ort, über den Vergil, der Dantes erlebendes Ich durch das Jenseits führen wird, die Jenseitsreise ankündigend, sagt:

[...]
 e trarrotti di qui per luogo eterno,
 ove udirai le disperate strida,
 vedrai li antichi spiriti dolenti,
 che la seconda morte ciascun grida;
 (*Inf.* I, 114–117)

[Ich will]
 Von hier dich zu dem ewigen Ort geleiten.
 Dort wirst du die Verzweigungsschreie hören
 Und sehn die alten schmerzvollen Geister,
 Die alle ihren zweiten Tod beklagen.

te) und der mnemonischen (*memoria*) Fähigkeiten in Dantes Auffassung. Diese Verwandtschaft wird auch von der Verwendung von *pensier* im Sinne von ›Erinnerung‹ bestätigt.

Der »zweite Tod« ist, so eine der möglichen Bedeutungen dieses Ausdrucks, der Zustand ewiger Strafe für die im Diesseits begangenen Sünden. Und diese Strafe ist in den meisten Fällen eine körperliche und somit schmerzvolle (»disperate strida«, »spiriti dolenti«), und das paradoxerweise, obwohl die Seelen durch den Tod von ihren Leibern getrennt wurden und somit eigentlich gar keinen körperlichen Schmerz mehr empfinden können dürften. Doch gerade der ambivalente Schwebezustand zwischen Körper und Seele ist ein charakteristisches Merkmal des Dante'schen Jenseits. Die Seelen sind zugleich noch Körper, Schattenleiber, und empfinden körperliche Schmerzen.⁴⁰

Gleich zu Beginn der *Commedia*, in dem die Erzählsituation konstituierenden ersten Gesang des *Inferno*, wird somit deutlich gemacht, dass (a) die erzählten Ereignisse durch die Erinnerung gefiltert sind, dass (b) ein wichtiger Teil der erzählten Welt mit Leid und Schmerzen zu tun hat und dass (c) zwischen Erleben und Erzählen ein insofern enger Zusammenhang besteht, als beide im Zeichen des Schmerzes stehen. In diesem umfassenden, sowohl *histoire* als auch *discours* einschließenden Sinne lässt sich der Text als Gedächtnis des Schmerzes auffassen. Schmerzvolleres physisches Erleben und semiotische Codierung begegnen sich hier und stehen in einem bedeutungsvollen Wechselverhältnis zueinander. Es ergibt sich eine Erinnerungskette, die von der Sünde im Diesseits zum Schmerz als Erinnerung an die Sünde im Jenseits über die Beobachtung dieser Situation durch den Jenseitswanderer hin zu seinem Text und von dort zum Leser reicht. Der Schmerz ist dabei sowohl Gegenstand als auch Medium der Erinnerung.

40 Statius erläutert dies genauer in *Purg.* XXV, 79–108. Wenn im Moment des Todes die Seele den Körper verlasse, dann nehme sie zugleich die menschlichen (vegetativen und sensitiven) und die göttlichen Anteile des Menschen (»memoria, intelligenza e volonta- de«, 83) mit sich, die Ersteren allerdings nur virtuell (»in virtute«, 80). Im Jenseits bilde sich dann durch den Kontakt mit der umgebenden Luft ein Schattenkörper (»ombra«, 101), indem dieser Luft von der Seele eine Form eingeprägt werde (94–96). Der Schattenkörper folge nunmehr der Seele, wohin diese sich auch bewege, und habe menschliche Affekte, Empfindungen und Regungen wie ein lebendiger Körper. Vgl. hierzu Georges Güntert, »Dantes schattenwerfende Körper und die Schattenleiber der Seelen«, in: *Deutsches Dante-Jahrbuch* 70 (1995), S. 47–67, hier S. 49–52, der die Tradition skizziert, in der Dante steht, und zugleich auf die Originalität dieser seiner Konzeption hinweist.

3. Die Schöpfung als Gedächtnisort

Die Memorialfunktion der *Commedia* resultiert indes nicht nur aus der Erzählsituation beziehungsweise aus der Differenz zwischen Erleben und Erzählen, sie ist darüber hinaus ein wesentliches Merkmal der erzählten Welt selbst. Es handelt sich bekanntlich um einen lehrhaft-didaktischen Text, der das von Dante aus verschiedenen (theologischen, geographischen, astronomischen etc.) Quellen bezogene Wissen über Gott und seine Schöpfung poetisch codiert und dieses zum Teil sehr abstrakte Wissen somit in anschaulicher und konkreter Form rezipierbar macht und dadurch seine Verbreitung und Wirksamkeit fördert.⁴¹ Dantes *alter ego*, der Jenseitswanderer – er sei im Folgenden, um ihn vom realen Autor zu unterscheiden, ›Dante‹ genannt –, dem in der Nachfolge von Aeneas und Paulus (*Inf.* II, 13–42) die außergewöhnliche Erfahrung zuteil wird, als noch Lebender die drei Reiche der Toten zu betreten und zu erkunden, fungiert als Stellvertreter des Lesers und somit der ganzen Menschheit – denn das von ihm Mitgeteilte geht nach Dantes Selbstverständnis die gesamte Menschheit an. Die zahlreichen Belehrungen, die ›Dante‹, dem erlebenden Ich, zuteil werden, sind zugleich auch an den Leser adressiert. ›Dantes‹ Erfahrung ist daher, so außergewöhnlich sie erscheint, doch letztlich eine exemplarische.⁴² Diese Exemplarität wird bereits zu Beginn sichtbar, wenn es heißt: »Nel mezzo del cammin di *nostra* vita«. Diese auf den 90. Psalm (»Unser Leben währet siebzig Jahre, und wenn es hoch kommt, sind es achtzig«) rekurrierende Periphrase für das Lebensalter des erlebenden Ichs⁴³ zeigt an, dass der hier Handelnde in überpersönliche Zusam-

41 Vgl. hierzu Frank-Rutger Hausmann, »Dantes Kosmographie – Jerusalem als Nabel der Welt«, in: *Deutsches Dante-Jahrbuch* 63 (1988), S. 7–46. Dieser nennt Dante »einen Autor mit umfassendem theologischem, philosophischem, naturwissenschaftlichem, historischem und literarischem Wissen, gepaart mit überdurchschnittlicher Beobachtungsgabe, Phantasie und Unvoreingenommenheit des Urteils, der mit der *D[ivina] C[ommedia]*, einer christlichen Jenseitsreise, maßgeblich an der Herausbildung und Konsolidierung des spätmittelalterlichen Weltbildes vom 14. bis zum 16. Jhdt. und noch darüber hinaus verantwortlich ist.« (S. 9)

42 Diese Exemplarität manifestiert sich im Text auch in den einzelnen Stationen des Jenseits, insofern die dargestellten Figuren *exempla* für die jeweilige Sünde beziehungsweise im *Paradiso* für die jeweilige Tugend sind. Dies hat Hugo Friedrich, *Die Rechtsmetaphysik der Göttlichen Komödie. Francesca da Rimini*, Frankfurt a. M. 1942, S. 22ff., ausführlich dargelegt.

43 Über Dantes Geburtsjahr existieren keine externen Quellen; man weiß lediglich, dass er am 26. März 1266 in Florenz getauft wurde. Aus der Entschlüsselung der entsprechenden Stellen der *Commedia* (*Inf.* XII, 34–45, XXI, 112–114) lässt sich jedoch Folgendes er-

menhänge eingebunden ist, dass mithin das, was er mitzuteilen hat, für andere nützlich und lehrreich ist. Solche Nützlichkeit kann Dantes eigener Auffassung zufolge die eigentlich unschickliche Rede über sich selbst legitimieren.⁴⁴

Die Welt, von der Dantes Gedicht handelt und über deren verborgene Prinzipien es den Leser »per via di dottrina« aufklärt, steht im Zeichen der Ordnung und der Analogie.⁴⁵ Schmerz entsteht dann, wenn die von Gott vorgesehene Ordnung gestört wird. Solche Störung hinterlässt physische Merkzeichen beziehungsweise Gedächtnisspuren. Dies zeigt sich an Dantes Kosmologie. Dante zufolge liegt die als Kugel gedachte Erde in der Mitte des Weltalls. Um die Erde herum befinden sich neun ineinander geschachtelte, bewegliche Himmelsphären, welche wiederum umfasst werden von einer zehnten, unbeweglichen Sphäre, dem Empyreum als dem Sitz Gottes. Die Erdkugel besteht aus zwei Hemisphären: nur die nördliche ist von Land bedeckt und bewohnt, während die südliche von Wasser bedeckt und somit unbewohnbar ist. Als Begrenzungen der bewohnbaren Welt auf der Nordhalbkugel dienen im Westen die Säulen des Herkules, die sich an der Meerenge von Gibraltar und in der Nähe der Stadt Cádiz befinden, und im Osten die Mündung des Ganges, also Indien. Im Zentrum liegt Jerusalem, der Ort, wo Jesus Christus hingerichtet wurde. Ge-

schließen: Gegenstand des Textes ist eine Jenseitsreise des erlebenden Ichs, welches mit dem Autor des Textes identisch zu sein beansprucht. Diese Reise beginnt am Karfreitag des Jahres 1300. Wenn man nun den realen Autor mit dem Protagonisten gleichsetzt und mit dem 90. Psalm davon ausgeht, dass ein durchschnittliches Leben 70 Jahre dauert, dann kann man annehmen, Dante sei im Jahr 1265 geboren. Genau dann nämlich hätte er im Jahr 1300 »in der Mitte unsres Lebens« gestanden.

44 Vgl. Dante Alighieri, *Convivio*, hg. v. Giorgio Inglese, Milano ²1999, S. 48 (I, 2), wo zwei Gründe genannt werden, die eine Rede über sich selbst rechtfertigen, nämlich erstens, »quando senza ragionare di sé grande infamia o pericolo non si può cessare« (wenn man, ohne über sich selbst zu sprechen, große Schande oder Gefahr nicht abwenden kann), und zweitens, »quando, per ragionare di sé, grandissima utilidade ne segue altrui per via di dottrina« (wenn aus der Rede über sich selbst anderen großer Nutzen erwächst durch die Vermittlung von Wissen).

45 Joachim Küpper beschreibt in kritischer Anknüpfung an Erich Auerbach, »Figura«, in: *Archivum Romanicum* 22 (1938), wiederabgedruckt in: ders., *Gesammelte Aufsätze zur romanischen Philologie*, Bern/München 1967, S. 55–92, und Michel Foucault, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris 1966, die mittelalterliche Rede als »Ordnungsstufe des analogischen Diskurses« (*Diskurs-Renovatio bei Lope de Vega und Calderón*, S. 230–304, hier S. 231–262), die Diskurse der Renaissance und des Manierismus dagegen als »Manifestationen der Verfallsstufe« dieses Diskurses (ebd., S. 263–304). Dantes *Commedia* weist er einen Schwellenstatus zu (ebd., S. 259f.). Der Text wurzle im analogischen Denken des Mittelalters, überschreite aber zugleich dessen Prämissen.

nau auf halber Strecke zwischen Jerusalem und Cádiz befindet sich Rom. Die bewohnbare Welt ist also symmetrisch-symbolisch geordnet, denn dass Jerusalem im Mittelpunkt liegt, ist kein geographischer Zufall, sondern erklärt sich aus der zentralen heilsgeschichtlichen Bedeutung dieses Ortes, ebenso wie die Situierung Roms darauf hinweist, dass es als Sitz des Papstes und des Kaisers das Zentrum der abendländischen Welt sein soll.⁴⁶

Die symmetrisch-symbolische Ordnung gilt für die Struktur der Welt insgesamt. In unmittelbarer Nähe zu Jerusalem befindet sich der Eingang zur Hölle, die sich als Trichter bis in den Mittelpunkt der Erde erstreckt. Dieser Trichter verdankt seine Entstehung dem Sturz des nach dem Schöpfungsakt gegen Gott rebellierenden Engels Luzifer, der seitdem im Mittelpunkt der Erde, am tiefsten Punkt der Hölle in einem gefrorenen See, dem Kozytus, gefangen liegt. Genau gegenüber Luzifers Aufprallort wurde auf der Südhalbkugel ein gewaltiger Berg aufgeschichtet, der allein aus dem Ozean emporragt; er ist deshalb isoliert, weil die Landmassen sich nach Norden zurückgezogen haben, um möglichst weit entfernt zu sein von den Spuren Luzifers.⁴⁷ Es handelt sich um den Läuterungsberg, auf dessen Gipfel sich das Irdische Paradies befindet, der Garten Eden, aus dem die ersten Menschen, Adam und Eva, nach der Übertretung des Verbotes, vom Baum der Erkenntnis zu essen, vertrieben wurden.

Die symbolische Ordnung stellt somit den Ort des Sündenfalls und den Ort der Erlösung durch den Kreuzestod spiegelbildlich einander gegenüber. Die physische Ordnung der Welt verweist zeichenhaft auf den göttlichen Heilsplan. Somit erweist sich die Welt in ihrer physischen Gestalt als Antizipation und Gedächtnis heilsgeschichtlicher Ereignisse – inklusive jener schmerzhaften Ereignisse, die den göttlichen Heilsplan zu stören scheinen, dann aber in diesen integriert werden. Der Höllensturz Luzifers verändert die physische Gestalt der Erdkugel auf radikale Weise, er bewirkt eine zugleich reale und symbolische Einkerbung. Damit trägt die Erde auf ewig die Spur dieses Ereignisses in sich. Doch die durch dieses katastrophale Ereignis gestörte Ordnung wird auf einer höheren Ebene wiederhergestellt, indem der entstandene Trichter zu jenem Ort wird, an dem die Sünder ihre Sünden auf ewig büßen müssen. Ebenso zeigt sich die Dialektik der gestörten und restituierten Ordnung darin, dass sich auf der

46 Vgl. die Skizze bei Hausmann, »Dantes Kosmographie – Jerusalem als Nabel der Welt«, S. 43.

47 *Inf.* XXXIV, 121–126.

Südhalkugel als Folge von Luzifers Höllensturz der Läuterungsberg auf-türmt, wo die weniger schuldhaften Sünder ihre Sünden so lange büßen, bis sie davon gereinigt sind. Nichts Böses kann es bei Dante geben, welches nicht auf einer anderen Ebene sein Gutes produzierte.

Dass ein metonymischer und zugleich metaphorischer Zusammenhang zwischen Ordnungsstörung und Ordnungsrestitution besteht, ist Ausdruck des Dante'schen Analogiedenkens. An dem Ort, welcher durch Luzifers Sünde entstanden ist, muss von allen menschlichen Sündern Buße getan werden (metonymisches Verhältnis). Zwischen der Sünde und ihrer Bestrafung herrscht dabei häufig ein Verhältnis der Analogie (metaphorisches Verhältnis). Dante nennt dies *contrappasso*, gemeint ist die konforme Vergeltung. Das bedeutet, dass das Verhältnis zwischen Sünde und Strafe kein zufälliges und willkürliches, sondern ein motiviertes ist. Erich Auerbach erläutert dies mit folgenden Worten:

[...] jede einzelne [der Höllenstrafen] beruht auf strenger und genauer Ueberlegung über den Rang und Grad der jeweiligen Sünde, auf einer genauen Kenntnis rationaler Moralsysteme, und jede, in ihrer bestimmten, konkreten, anschaulichen Realisierung des göttlichen Ordnungsgedankens, soll zu rationaler Rechenschaft zwingen über das Wesen der betreffenden Sünde, das heißt die Art ihrer Abweichung von jener Ordnung. Wenn die Sklaven der Begierden im Sturmwind umhergetrieben werden, die Schwelger im kalten Regen am Boden kauern, die Zornigen im Sumpf sich streiten, die Selbstmörder in Sträucher verwandelt sind, welche eine hindurchjagende Meute zerreißt und bluten macht, wenn die Schmeichler im menschlichen Kot, die Verräter im ewigen Eise stecken – so sind diese mageren Beispiele aus Dantes Reichtum nicht beliebige Produkte einer schweifenden Phantasie, die Grauensvolles zu häufen sucht, sondern das Werk eines ernsten prüfenden Verstandes, der jeder Sünde das ihr Zukommende gewählt hat, und der aus dem Bewußtsein der Gerechtigkeit seiner Wahl, ihrer Konformität mit der göttlichen Ordnung, die Kraft schöpft seinen Worten und Bildern eine gewaltige, bewunderungswürdige Anschaulichkeit zu verleihen.⁴⁸

Somit ist die Dante'sche Hölle ein gigantischer Gedächtnisraum, der alle im Diesseits begangenen Sünden verzeichnet und als Merkzeichen dieser Sünden die diesen konformen, schmerzvollen Strafen an den Seelen der Sünder exekutiert, und zwar in unendlicher Wiederholung beziehungsweise Dauer. Dantes Gedicht ist somit die beste Illustration dessen, was Nietzsche in seiner *Genealogie der Moral* zum Zusammenhang von Schmerz und Mnemotechnik sagt:

48 Erich Auerbach, *Dante als Dichter der irdischen Welt*, Berlin/Leipzig 1929, S. 139f.

Es gieng niemals ohne Blut, Martern, Opfer ab, wenn der Mensch es nöthig hielt, sich ein Gedächtniss zu machen; die schauerlichsten Opfer und Pfänder (wohin die Erstlingsopfer gehören), die widerlichsten Verstümmelungen (zum Beispiel die Castrationen), die grausamsten Ritualformen aller religiösen Culte (und alle Religionen sind auf dem untersten Grunde Systeme von Grausamkeiten) – alles Das hat in jenem Instinkte seinen Ursprung, welcher im Schmerz das mächtigste Hülfsmittel der Mnemonik errieth.⁴⁹

Indem nun ›Dante‹ in die Hölle eindringt und nach und nach über deren Ordnung sowie die jeweilige Geschichte der verdammten Seelen informiert wird, treffen zwei Gedächtnissysteme aufeinander, ein statisches und ein dynamisches. Das statische System ist die Hölle selbst mit der ihr eigenen Ordnung der Sünden und Strafen. Das dynamische System ist der vom Jenseitswanderer erst noch zu produzierende Gedächtnistext, der horizonthaft schon auf Handlungsebene immer wieder evoziert wird, wenngleich er zu diesem Zeitpunkt ja noch gar nicht existiert.⁵⁰ Die selbstgestellte Aufgabe des Dante'schen Textes ist es, das göttliche Gedächtnissystem zu registrieren und es den Menschen, denen es bisher verborgen geblieben ist, in Form einer Erzählung mitzuteilen. Somit macht sich der Text zum Sprachrohr Gottes und zum modernen Gegenstück zur Heiligen Schrift. Diese Kommunikation ist gebunden an den Schmerz, dessen Zeuge der mitleidende ›Dante‹ wird, den er zum Teil – in abgeschwächter Form – am eigenen Leibe verspürt und den er schließlich auch manchmal selbst den Sündern zufügen muss. Im Folgenden soll anhand zweier detaillierter Textlektüren das bisher Gesagte vertieft und perspektiviert werden.

4. Die Überlagerung zweier Gedächtnissysteme im Zeichen des Schmerzes (*Inf.* XIII und XVI)

Im XIII. Gesang des *Inferno* treten auf besonders eindringliche Art und Weise die Modalitäten der eben erwähnten Begegnung und Überlagerung

49 Friedrich Nietzsche, *Zur Genealogie der Moral. Eine Streitschrift*, Nachwort v. Volker Gerhardt, Stuttgart 1988, S. 50.

50 Weinrich, *Lethe. Kunst und Kritik des Vergessens*, S. 46, verweist in Anlehnung an Jacques Le Goff, *La Naissance du Purgatoire*, Paris 1981, darauf, dass die menschliche Zeit in die göttliche Jenseitsordnung erst im Purgatorium Einzug hält, da die Verweildauer der Seelen dort nicht von vornherein feststeht, sondern vom Prozess ihrer Läuterung abhängt. Dem lässt sich hinzufügen, dass auf der Ebene der *énonciation* die menschliche Zeit von Beginn an im Text präsent ist.

zweier Gedächtnissysteme im Zeichen des Schmerzes vor Augen. ›Dante‹ und Vergil durchwandern hier den zweiten Streifen des siebten Höllenkreises. Dort begegnen sie den »violenti contro se stessi«, das heißt denen, die sich selbst Gewalt angetan haben: den Selbstmördern und Verschwendern. Schauplatz ist ein Wald, der höchst rätselhaft und unheimlich erscheint. Die erste Wahrnehmung des erlebenden Ichs konstatiert nur Negativa: im Wald gibt es keine Wege; es gibt dort keine grünen Blätter, sondern dunkle, keine glatten Zweige, sondern krumme und knorrige, keine Früchte, sondern giftige Dornen. Alles Menschliche ist diesem Walde fremd, er wird verglichen mit der Behausung wilder Tiere, und die Harpyen, unheimliche Zwitterwesen aus Mensch und Vogel, haben hier ihre Nester. Vergil kündigt seinem Schützling an, er werde Dinge sehen, die so unwahrscheinlich seien, dass sie, würde er sie ihm vorab sagen, von ›Dante‹ nicht geglaubt würden: »sí vederai / cose che torrién fede al mio sermone« (*Inf.* XIII, 20f. – »und du wirst sehen / Dinge, die meinem Wort mißtrauen ließen«). Zu vernehmen sind Klagelaute, deren Urheber aber nicht sichtbar sind. Um des verblüfften ›Dante‹ naheliegende, aber falsche Vermutung zu zerstreuen, dass die Urheber des Wehgeschreis sich hinter den Bäumen versteckt hielten, fordert Vergil ihn dazu auf, von einem der Sträucher einen Zweig abzureißen. Nachdem ›Dante‹ dies getan hat, klagt der von ihm ausgewählte Dornbusch in menschlicher Sprache über die ihm zugefügte Verletzung, und so wird klar, dass die Sünder dieses Bezirks, die Selbstmörder, in Sträucher verwandelt worden sind: »Uomini fummo, e or siam fatti sterpi« (*Inf.* XIII, 37 – »Wir waren Menschen, jetzt sind wir Gestrüppe«), so sagt der Dornbusch, in den der Dichter Pier della Vigna verwandelt wurde.⁵¹ Die schmerzvolle Klage des verletzten Strauches wird begleitet von aus dem Stamm strömendem Blut: »sí de la sheggia rotta usciva insieme / parole e sangue; ond'io lasciai la cima / cadere, e stetti come l'uom che teme« (*Inf.* XIII, 43–45 – »So kam zu gleicher Zeit aus diesem Splitter / Blut und die Worte; drum ließ ich die Spitze / Zu Boden fallen und blieb starr vor Schrecken«). Die Wortkombination »parole e sangue«, die hier syntaktisch dreifach exponiert und markiert ist (durch die Inversion, die *rejet*-Stellung sowie das syntaktische Zeugma), steht sinnbildlich für die Doppelung von geistig-moralischem (klagende Worte)

51 Pier della Vigna (1190–1249) war Kanzler am Hofe Friedrichs II. und – als Vertreter der »sizilianischen Dichterschule«, die als Bindeglied zwischen der provenzalischen und der toskanischen Lyriktradition fungierte – ein Vorläufer des Lyrikers Dante.

und physischem Leid (Blut), welche wie schon erwähnt für die in der Hölle büßenden Seelen charakteristisch ist.

Vergil rechtfertigt die auf sein Geheiß von ›Dante‹ verursachte Verletzung des Dornbuschs mit der Unwahrscheinlichkeit und somit Unglaubwürdigkeit der Strafe:

»S'elli avesse potuto creder prima
rispuose 'l savio mio, »anima lesa,
ciò c'ha veduto pur con la mia rima,
non averebbe in te la man distesa;
ma la cosa incredibile mi fece
indurlo ad ovra ch'a me stesso pesa.
Ma dilli chi tu fosti, sí che 'n vece
d'alcun'ammenda tua fama rinfreschi
nel mondo sú, dove tornar li lece«.

(*Inf.* XIII, 46–54)

»Wenn er schon früher hätte glauben können«,
Sprach da mein Weiser, »o verletzte Seele,
Das, was er dort in meinem Vers gelesen,
Hätt er nicht mit der Hand nach dir gegriffen;
Doch das Unglaubliche hat mich bewogen,
Ihn tun zu lassen, was ich selbst bedaure.
Doch sag ihm, wer du warst, dass er an Stelle
Von einer Sühne deinen Ruhm erneure
Auf Erden, da die Rückkehr ihm gestattet.«

Der Beobachter ›Dante‹, auf den hier wie immer alles ankommt, muss dazu gebracht werden, an die Erscheinungen des Jenseits zu glauben, und seien diese noch so unwahrscheinlich. (Und sie sind hier unwahrscheinlich und unglaublich, obwohl sie in der im III. Buch der *Aeneis* erzählten Polidorus-Episode, die von Dante auch wörtlich zitiert wird, vorgeprägt sind. Das bedeutet, dass selbst die Autorität der Schrift hier nichts mehr verbürgen kann, dass stattdessen der handfeste und schmerzvolle taktile Beweis vonnöten ist.) Diese Notwendigkeit rechtfertigt es nun also, eine schmerzhaftere Vergewisserungsprobe vornehmen zu lassen, selbst wenn diese gegen das Gebot des Mitleids mit dem Opfer solcher Probe verstößt. Wodurch aber wird solches Handeln legitimiert? Vergil macht Pier della Vigna ein signifikantes Kompensationsangebot: Anstatt einer von ›Dante‹ zu leistenden Buße (›ammenda‹) soll Pier della Vigna die Gelegenheit erhalten, seinen Fall vorzutragen und sich selbst durch Dantes künftiges Werk verewigen zu lassen (›tua fama rinfreschi / nel mondo sú, dove tornar li lece‹). Das eigentliche Telos der erzählten Handlung ist somit Dan-

tes *Commedia*. Sie rechtfertigt den leidverstärkenden Eingriff in die Jenseitsordnung. Und sie ist ein Werk der Erinnerung an die Toten, das ihren Ruhm im Diesseits sichern soll. Genau dies erbittet denn auch Pier della Vigna am Ende seiner ersten längeren Erläuterung: »E se di voi alcun nel mondo riede, / conforti la memoria mia, che giace / ancor del colpo che 'nvidia le diede.« (*Inf.* XIII, 76–78 – »Wenn einer von euch heimkehrt auf die Erde, / so mög er droben mein Gedächtnis heben, / Das noch darniederliegt vom Schlag des Neides.«)

Die *Commedia* hat somit nicht nur die Aufgabe, den Leser über die Ordnung der Jenseitsreiche und der gesamten Schöpfung zu belehren, sondern sie setzt es sich auch zum Ziel, die Erinnerung an die Toten aufrechtzuerhalten beziehungsweise, sofern erforderlich, solche überhaupt erst herzustellen. In dieser Hinsicht wird sie zum Organ der göttlichen Gerechtigkeit, welche unterscheidet zwischen der objektiven Notwendigkeit, die Sünde, sofern sie eine bestimmte Qualität besitzt, zu bestrafen, und der subjektiven Möglichkeit, Mitleid mit dem büßenden Sünder zu empfinden beziehungsweise dessen positive menschliche Qualitäten nicht zu leugnen – so befinden sich zum Beispiel auch Figuren in der Hölle, zu denen Dante ein positives Verhältnis hat, etwa Brunetto Latini (*Inf.* XV) oder der genannte Pier della Vigna, die ja zu seinen Vorläufern beziehungsweise Lehrern gehören; auch mit Figuren wie Francesca da Rimini (*Inf.* V) und Odysseus (*Inf.* XXVI) empfindet »Dante« Mitleid beziehungsweise gibt er dem Leser die Möglichkeit, dies zu tun.

Im XIII. Gesang des *Inferno* wird uns eine besonders ungewöhnliche und grausame Strafe vorgeführt, bei der in Analogie zur Selbstentleibung der Selbstmörder deren Seelen in Pflanzen verwandelt werden und es ihnen auf ewig untersagt bleibt, sich wieder mit ihren Körpern zu vereinigen:

Come l'altre verrem per nostre spoglie,
 ma non però ch'alcuna sen rivesta;
 ché non è giusto aver ciò ch'om si toglie.
 Qui le trascineremo, e per la mesta
 selva saranno i nostri corpi appesi,
 ciascuno al prun de l'ombra sua molesta.
 (*Inf.* XIII, 103–108)

Wie andre werden wir die Leiber suchen,
 Doch keiner darf sich wieder in sie kleiden,
 Denn was man selbst sich nahm, darf man nicht haben.
 Wir schleppen sie hierher, und in dem Walde
 Der Trauer werden unsre Leiber hängen,
 Jeder am Baume seines Schattens lastend.

Gemäß dem Prinzip des *contrappasso* erinnert die Strafe somit auch hier an die Sünde: Die freiwillig unter Übertretung des göttlichen Gebots vorgenommene Trennung von Körper und Seele wird im Jenseits sichtbar gemacht, indem die Leiber nach der Auferstehung des Fleisches an den Bäumen der Seelen aufgehängt werden. Trennung wird durch Trennung quittiert. Den physischen Schmerz aber erleiden die in Bäume und Sträucher verwandelten Seelen, indem sie von den Harpyen oder von Hundemeuten verletzt werden. ›Dante‹ fügt nun seinerseits einem der Sünder *pars pro toto* einen Schmerz zu, welcher die Voraussetzung für die Erkenntnis des Zusammenhangs von Sünde und Strafe ist und somit in letzter Konsequenz die Voraussetzung für die Niederschrift des Textes.⁵² Dieser setzt den Schmerz voraus, den sowohl die Sünder als auch ihr Beobachter ›Dante‹ empfinden. Insofern trägt er die Spuren des Schmerzes in sich und ist ein Gedächtnis des Schmerzes. Der in diesen poetologischen Passagen deutlich werdende Mechanismus ist somit die Transformation von statisch-physischem in dynamisch-textuelles Gedächtnis, die Textwerdung der Hölle und ihrer Qualen. Dabei wird der Schmerz als Vermittlungsinstanz einbezogen und erhält eine semiotisch-epistemologische Funktion.

Es ist in diesem Zusammenhang übrigens signifikant, wenn das Nomen »selva« wiederkehrt, welches ja exponiert im I. Canto des *Inferno* auftaucht. Die »mesta / selva« (*Inf.* XIII, 106f.) zitiert die »selva oscura« beziehungsweise »selvaggia« des Beginns (*Inf.* I, 1–12), in welcher ›Dante‹ einerseits todesähnliche Furcht empfindet, wo ihm aber andererseits auch Gutes widerfährt: »Tant'è amara che poco è piú morte; / ma per trattar del ben ch'i' vi trovai, / dirò de l'altre cose ch'i' v'ho scorte.« (*Inf.* I, 7–9 – »Fast gleicht seine Bitternis dem Tode, / Doch um des Guten, das ich dort gefunden, / Sag ich die andern Dinge, die ich schaute.«) Hier ist es so, dass die Erfahrung des Guten erkaufte werden muss um den Preis der Bitternis und der Todesangst. Im Unterschied zum Beginn, wo ›Dante‹ selbst den Schmerz erleidet, sind hier indes die in die Hölle verbannten Sünder Opfer des Schmerzes. Eine weitere Korrespondenz zwischen dem I. und dem XIII. Gesang ist die Verzagttheit ›Dantes‹, der ja im I. Gesang sich im schrecklichen Wald verirrt hat und danach von drei wilden Tieren angegriffen wird und somit Todesangst empfindet. Erst die Begegnung mit Vergil gebietet dem Schrecken Einhalt und gibt dem Verzagten neuen

52 Zum Zusammenhang von Schmerz und Erkenntnis bei Dante vgl. auch Erika Kanduth, »Die Erkenntnis des Schmerzes bei Dante«, in: *Deutsches Dante-Jahrbuch* 70 (1995), S. 29–45.

Mut. Im XIII. Gesang nun scheint ›Dante‹ – ganz im Gegensatz zu seinem sonstigen Verhalten – beinahe verstummt. Er spricht nur ein einziges Mal, und zwar in dem Moment, da Vergil ihn auffordert, Pier della Vigna zu befragen, worauf ›Dante‹ wissen lässt, dass er vor lauter Mitleid nicht sprechen könne, und daher Vergil bittet, an seiner Statt zu fragen (*Inf.* XIII, 79–84). Vergil substituiert hier ›Dante‹ in seiner Rolle des Fragenden, so wie er ihm im I. Gesang zu Hilfe gekommen war. Durch solche intratextuellen Korrespondenzen (die noch durch weitere lexikalische Anklänge unterstrichen werden, zum Beispiel »veltri« [*Inf.* XIII, 126], welches auf Vergils *Veltro*-Prophezeiung zurückweist [*Inf.* I, 101f.]) konstituiert die *Commedia* gewissermaßen autopoietisch einen textuellen Gedächtnisraum, der sich selbst immer wieder in Erinnerung ruft. Somit sind auch das Lexem »selva« und sein syntagmatischer Kontext poetologisch codiert.

Ein weiteres signifikantes Beispiel von poetologisch lesbarem Schmerzgedächtnis findet sich im XVI. Gesang des *Inferno*. Ort der Handlung ist der dritte Streifen des siebten Kreises, wo sich die »violenti contro Dio, natura e arte« befinden, diejenigen also, die Gott, der Natur oder ihrem Gewerbe Gewalt angetan haben: die Fluchenden, die Sodomiten und die Wucherer. Die Strafe in diesem Bezirk der Hölle besteht aus einem Feuerregen, der auf die Sünder langsam und unerbittlich herniedergeht: »Sovra tutto 'l sabbion, d'un cader lento, / piovean di foco dilatate falde, / come di neve in alpe senza vento.« (*Inf.* XIV, 28–30 – »Auf jenem ganzen Sande sah man langsam / Von Feuer große Flocken niederregnen / Wie auf den Alpen Schnee bei Windesstille.«) Dieser Feuerregen gefährdet auch den Jenseitswanderer ›Dante‹, sodass er vor ihm Schutz suchen muss. Zu Beginn des XVI. Gesanges wird er von drei Florentinern angesprochen, die ihn an seiner Kleidung als einen der Ihren erkennen und ihn bitten anzuhalten. Darauf heißt es im Text:

Ahimè, che piaghe vidi ne' lor membri
 ricenti e vecchie, da le fiamme incese!
 Ancor men duol pur ch'i' me ne rimembri.
 A le lor grida il mio dottor s'attese;
 volse 'l viso ver me, e: »Or aspetta«,
 disse »a costor si vuole esser cortese.
 E se non fosse il foco che saetta
 la natura del loco, i' dicerei
 che meglio stesse a te che a lor la fretta«.
 (*Inf.* XVI, 10–18)

Weh, was für Wunden trugen ihre Glieder,
 Neue und alte, von dem Feuerbrande!
 Noch schmerzt es mich, wenn ich mich nur erinnre.
 Auf ihre Rufe achtete mein Lehrer;
 Er wandte sich zu mir und sprach: »Nun warte,
 Vor diesen müssen wir uns höflich zeigen.
 Und wäre nicht das Feuer, das verschleudert
 Die Art des Ortes, möcht' ich beinah sagen,
 Daß du dich mehr als sie beeilen müßtest.«

Wichtig für unseren Zusammenhang ist an dieser Textstelle, dass »Dante« an den zunächst als »ombre« bezeichneten Florentinern körperliche Wunden (»piaghe«) bemerkt, welche ihnen von den Flammen des Feuerregens zugefügt worden sind. Körperliches und Immaterielles kommen hier also erneut zur Deckungsgleichheit. Die Strafe wird den Sündern förmlich in den Leib gebrannt. Dass dies selbst im Kontext der Hölle eine besonders eindringliche und schreckliche Qual ist, ergibt sich aus dem expliziten Erzählerkommentar in V. 12: »Ancor men duol pur ch'i' me ne rimembri.« (»Noch schmerzt es mich, wenn ich mich nur erinnre.«) Dieser Kommentar ähnelt jenem bereits zitierten aus dem I. Gesang des *Inferno* (»Ahi quanto a dir qual era è cosa dura / esta selva selvaggia e aspra e forte / che nel pensier rinova la paura!« (*Inf.* I, 4–6 – »Wie er gewesen, wäre schwer zu sagen, / Der wilde Wald, der harte und gedrängte, / Der in Gedanken noch die Angst erneuert.«), insofern hier wie dort der Schmerz in der Erinnerung auf- beziehungsweise weiterlebt. Die affektische Ergriffenheit des Sprechers wird zudem hier wie dort durch Interjektionen (»Ahi«, »Ahimè«) markiert. Durch die Äußerung von Schmerz bringt sich das schreibende Ich also dem Leser in Erinnerung. Dies hat die Funktion, die Heftigkeit des Schmerzes hervorzuheben und zu beglaubigen. Es bestätigt aber auch, was unsere bisherige Analyse schon ergeben hat, dass nämlich der Text der *Commedia* als semiotischer Akt auf der Erinnerung an den Schmerz beruht beziehungsweise ohne diese Erinnerung nicht denkbar wäre. Mit anderen Worten, es handelt sich um eine poetologisch lesbare Stelle, in der erneut das Verhältnis des Textes zu Erinnerung und Schmerz von zentraler Bedeutung ist.

Der Schmerz bedroht schon das erlebende Ich, welches sich vor dem Feuerregen schützen muss und daher den drei Florentinern nicht entgegenlaufen beziehungsweise sich ihnen zu Füßen werfen kann, wie es die Höflichkeit ihnen gegenüber eigentlich geböte (*Inf.* XVI, 15–18, 46–51). Neben der akuten physischen Gefahr, schmerzhaft Qualen zu erleiden,

steht der moralische Schmerz des Mitleidens (»doglia«), welchen ›Dante‹ in seiner Anrede an die drei Florentiner gleich zu Beginn hervorhebt:

Poi cominciai: »Non dispetto, ma doglia
la vostra condizion dentro mi fisse,
tanta che tardi tutta si dispoglia,
tosto che questo mio signor mi disse
parole per le quali i' mi pensai
che qual voi siete, tal gente venisse.

[...]«

(*Inf.* XVI, 52–56)

Dann sprach ich wieder: »Nicht Verachtung, Trauer
Erfüllte mich ob Eurem Leid im Innern,
So daß ich langsam nur mich davon löse,
Sobald mir erst mein Herr die Worte sagte,
Nach denen ich vermutete, daß Leute,
Wie Ihr es seid, entgegenkommen würden.

[...]«

›Dante‹ bestätigt den Fragenden, dass er wie sie aus Florenz stamme, und er sagt, dass ihrer Taten und Namen von ihm immer mit Bewunderung gedacht worden sei. Dazu muss man wissen, dass die im Text explizit genannten Guido Guerra, Tegghiaio Aldobrandi und Iacopo Rusticucci einer Generation angehörten, die vor Dante gelebt hat. Es handelt sich also um Personen, die Dante selbst nur durch die kollektive Erinnerung gekannt haben kann. Diese ruhmvolle Erinnerung (»la fama nostra«, *Inf.* XVI, 31) wird nun durch die Begegnung mit dem Jenseitswanderer verstärkt und perpetuiert: »Però, se campi d'esti luoghi bui / e torni a riveder le belle stelle, / quando ti gioverà dicere ›I' fui‹ / fa che di noi a la gente favelle.« (*Inf.* XVI, 82–85 – »Drum wenn du diesem dunklen Ort entkommen / Und wiedersehen darfst die schönen Sterne, / Und wenn du gerne sagst: ›Ich bin gewesen‹, / Dann sieh, daß du den Leuten von uns redest.«)

Wie bei Pier della Vigna im XIII. Gesang ergeht somit auch hier im XVI. Gesang an den Wanderer und künftigen Schreibenden ›Dante‹ der Auftrag, von seiner Jenseitsreise Zeugnis abzulegen und dadurch Gedächtnis an die Toten zu stiften. Doch während ›Dante‹ bei der Begegnung mit Pier della Vigna aus Mitleid und Betroffenheit nichts zu sagen vermochte, wird er nun von den drei Florentinern explizit dazu aufgefordert, ihnen von den Geschicken der gemeinsamen Heimatstadt zu berichten. Diese Aufforderung wird vom Gesprächspartner Iacopo Rusticucci mit dem Wunsch verbunden, ›Dante‹ möge ein langes Leben beschieden sein und sein Ruhm möge ihn überdauern (*Inf.* XVI, 64–66). Darauf antwortet

›Dante‹, indem er sich in einer Apostrophe an die Stadt Florenz selbst wendet:

»La gente nuova e i subiti guadagni
orgoglio e dismisura han generata,
Firenza, in te, sí che tu già ten piagni«.
Cosí gridai con la faccia levata;
e i tre, che ciò inteser per risposta,
guardar l'un l'altro com'al ver si guata.
(*Inf.* XVI, 73–78)

›Von neuen Leuten und dem Schnellverdiene
Ist Hochmut und Vermessenheit gekommen
In dich, Florenz, so daß du schon voll Klagen.«
So rief ich mit erhobenem Gesichte,
Und jene drei, die diese Antwort hörten,
Beschauten sich, wie man die Wahrheit anschaut.

Solche Kritik an den in Florenz und in Italien herrschenden frühkapitalistischen Zuständen ist in der *Commedia* rekurrent, sie erscheint erstmals im I. Gesang des *Inferno* im Zusammenhang mit der den Geiz verkörpernden Wölfin und Vergils *Veltro*-Prophezeiung. Der politische Anspruch des Textes besteht darin, den krisenhaften Zustand der Gegenwart durch die Restitution einer älteren, dem mittelalterlichen Feudalstaat nahestehenden Ordnung zu überwinden. Mit dem Pathos der Wahrheit unterstreicht Dante im obigen Zitat die Bedeutsamkeit seiner politischen Aussage. Diese wiederum ist umgeben von all den Elementen, die uns im vorliegenden Zusammenhang besonders interessieren: Ruhm, Gedächtnis und Schmerz, zusammengehalten vom Schreiben des Textes. ›Dantes‹ künftiger Ruhm soll es ihm ermöglichen, das Andenken an die ruhmreiche Vergangenheit von Florenz zu erhalten – denn obwohl die drei Florentiner als Sodomiten in der Hölle schmoren, werden sie hier ja in politischer Hinsicht eindeutig positiv dargestellt; sie fungieren also auch als politische Exempla, nicht nur als Exempla einer bestimmten Sünde. Dieses Andenken ist ›Dante‹ schon vor der Jenseitsreise durch das kollektive Gedächtnis vermittelt worden. Die Jenseitsreise fungiert somit als Relaisstation zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. Die ruhmreiche Vergangenheit der Stadt Florenz wird in der Gegenwart der Jenseitsreise aktualisiert im Hinblick auf eine Zukunft, die durch den an die Jenseitsreise erinnernden Text dauerhaft gesichert werden soll. Doch die Gegenwart ist eine von unhintergehbarem Schmerz geprägte, wie die Isotopie des Schmerzes deutlich macht (›si duole«, »cruccia«, »piagni« – *Inf.* XVI,

70, 72, 75). Dieser Schmerz wird somit durch den Text gespeichert und die Erinnerung an ihn weitergegeben. Im Zentrum des Textes steht, so zeigt sich erneut, das Schmerzgedächtnis.

Schluss

Im Anschluss an Yates wurde in diesem Aufsatz zunächst der Stellenwert, den *memoria* und Mnemotechnik im Mittelalter hatten, rekonstruiert (1). Im Unterschied zur Antike, in der die Mnemotechnik ihren Ort in der Rhetorik hatte, rückte die *memoria* im Mittelalter in den Rang einer wichtigen Voraussetzung der Tugend *prudentia* auf. Dies erklärt Yates zufolge den zentralen Stellenwert, den mnemotechnische Verfahren in der mittelalterlichen Kunst und Literatur, insbesondere in Dantes *Commedia* einnehmen. Autoren wie Ott, Weinrich und De Poli haben diese These durch eingehende Textanalysen überzeugend bestätigt. Die Untersuchung der Erzählsituation (2) hat uns sodann auf die Spur geführt, den Text als Schmerzgedächtnis zu lesen, denn sowohl das Erleben als auch das Schreiben stehen im Zeichen des Schmerzes. Die Kontinuität zwischen erlebendem und erinnernd-schreibendem Ich ist vor allem eine der andauernden Ergriffenheit und Furcht angesichts der erlebten Schrecknisse der Hölle. (Dies gilt natürlich hauptsächlich für das *Inferno*, von dem hier fast ausschließlich die Rede war.) Dass die Verdammten überhaupt Schmerz empfinden können, schuldet sich der Tatsache, dass ihre Seelen die Empfindungsfähigkeit von Körpern besitzen, dass sie sich mithin in einem ambivalenten Schwebezustand zwischen Materiellem und Immateriellem befinden. Dieser Schwebezustand ist insofern für den Status des Dante'schen Textes bedeutsam, als Letzterer seinerseits an der Schnittstelle zwischen Körperlichem (Materiellem) und Geistigem (Immateriellem) situiert ist. Der Schmerz nun besitzt sowohl physische als auch geistig-moralische Qualität und bildet somit gewissermaßen das poetologische Emblem dieses Textes. Schmerzgedächtnis zu sein ist indes nicht nur die besondere Qualität des Textes qua semiotisches Gebilde, sondern auch die Eigenschaft der Welt, wie Dante sie sich vorstellt (3). Der Höllensturz Luzifers hat ebenso wie der Kreuzestod des Erlösers Jesus Christus Gedächtnisspuren in der physischen Gestalt der Erde hinterlassen. Auch die Hölle ist ein gigantischer Gedächtnisraum, der die im diesseitigen Leben begangenen Sünden speichert und explizit an sie erinnert; Medium der Erinnerung ist ein der Sünde angemessener Schmerz (*contrappasso*). Die Analysen des

XIII. und des XVI. Gesanges des *Inferno* (4) haben gezeigt, auf welche Weise sich in der *Commedia* zwei Gedächtnissysteme im Zeichen des Schmerzes begegnen und überlagern beziehungsweise wie das eine in das andere überführt wird. Aus dem in einen Strauch verwandelten Dichter Pier della Vigna treten zugleich Blut und menschliche Rede aus, nachdem der Strauch von ›Dante‹ verletzt worden ist. Diese Kombination steht für die Doppelung von geistig-moralischem und physischem Leid, welche für die in der Hölle leidenden Seelen charakteristisch ist. Der Schmerz wird für ›Dante‹ zum Medium der Erkenntnis und zur Voraussetzung für die Transformation des in der Hölle vorhandenen statischen Gedächtnissystems in das dynamische System des Dante'schen Erzähltextes. Denn als Kompensation für die Verletzung erhält der Geschädigte das Recht, von Dante verewigt zu werden. Im XVI. Gesang des *Inferno* konnten wir sehen, wie die Dichotomie von Erzähltext und erzählter Welt ausgeweitet wird durch den Dreischritt kollektives Gedächtnis – Begegnung im Jenseits – Erinnerung an die Begegnung (beziehungsweise darüber hinaus an das dieser vorgängige kollektive Gedächtnis). Die Memorialfunktion wird ebenfalls ausgeweitet, indem eine explizite politische Aussage des erlebenden Ichs getroffen wird (Kritik an dem frühkapitalistischen Gewinnstreben in Florenz). Diese politische Aussage ist umgeben von den Elementen Ruhm, Gedächtnis und Schmerz beziehungsweise dem poetologischen Verweis auf das Schreiben des Textes.

Es zeigt sich in alldem, dass die der *Commedia* inhärenten Modelle von Erinnerung und Gedächtnis (ob individuell oder kollektiv gefasst) sowohl auf der Ebene des Erlebens als auch auf der des Schreibens eng an den Schmerz gekoppelt sind, dass also der Schmerz zu einem Garanten der Einheit und Identität des Textes wird. Das Gedächtnis als Schmerzgedächtnis ist Ausdruck einer Konzeption der psychophysischen Einheit des Gedächtnisses. Ebenso wie die Seelen im Jenseits körperliche Empfindsamkeit besitzen und in sich somit Körperliches und Immaterielles vereinigen, ist das Gedächtnis des Textes, also das Gedächtnis, welches der Text an die Nachwelt weitergibt, eines, das neben dem Geistigen auch die körperlichen Qualen mittransportiert, ja auf diesen in vielfacher Art und Weise beruht. Vermittler dieses Gedächtnisses ist das erlebende Ich, das zum erzählenden Ich nur werden kann, indem es sich des von ihm selbst und von den Sündern erlittenen Schmerzes immer wieder erinnert und vergewissert.

III. Literatur und Gedächtnis

Literaturhinweise

- Alighieri, Dante, *La Divina Commedia*, 3 Bde, hg. v. Natalino Sapegno, Firenze³1985.
- , *Die Göttliche Komödie*, übers. v. Hermann Gmelin, mit Anmerkungen und einem Nachwort von Rudolf Baehr, Stuttgart 1988.
- , *Convivio*, hg. v. Giorgio Inglese, Milano²1999.
- Anon. (Pseudo-Cicero), *Ad C. Herennium de ratione dicendi (Rhetorica ad Herennium)*, hg. v. Harry Caplan, Cambridge (Mass.) 1977 (¹1954).
- Auerbach, Erich, *Dante als Dichter der irdischen Welt*, Berlin/Leipzig 1929.
- , »Figura«, in: *Archivum Romanicum* 22 (1938), wiederabgedruckt in: ders., *Gesammelte Aufsätze zur romanischen Philologie*, Bern/München 1967, S. 55–92.
- Berns, Jörg Jochen (Hg.), *Gedächtnislehren und Gedächtniskünste in Antike und Frühmittelalter*, Tübingen 2003.
- Buck, August, »Die *Commedia*«, in: Jean Frappier/Hans Robert Jauß (Hg.), *Grundriß der romanischen Literaturen des Mittelalters*, Bd. 10/1, hg. v. Hans Ulrich Gumbrecht/Ulrich Mölk, Heidelberg 1987, S. 21–165.
- Corti, Maria, »Il libro della memoria« e i libri dello scrittore«, in: dies., *Percorsi dell'invenzione. Il linguaggio poetico e Dante*, Torino 1993, S. 27–50.
- De Poli, Luigi, *La Structure mnémonique de la Divine Comédie. L'ars memorativa et le nombre cinq dans la composition du poème de Dante*, Bern etc. 1999.
- Foucault, Michel, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris 1966.
- Friedrich, Hugo, *Die Rechtsmetaphysik der Göttlichen Komödie. Francesca da Rimini*, Frankfurt a. M. 1942.
- Güntert, Georges, »Dantes schattenwerfende Körper und die Schattenleiber der Seelen«, in: *Deutsches Dante-Jahrbuch* 70 (1995), S. 47–67.
- Hausmann, Frank-Rutger, »Dantes Kosmographie – Jerusalem als Nabel der Welt«, in: *Deutsches Dante-Jahrbuch* 63 (1988), S. 7–46.
- Kanduth, Erika, »Die Erkenntnis des Schmerzes bei Dante«, in: *Deutsches Dante-Jahrbuch* 70 (1995), S. 29–45.
- Küpper, Joachim, *Diskurs-Renovatio bei Lope de Vega und Calderón*, Tübingen 1990.
- Le Goff, Jacques, *La Naissance du Purgatoire*, Paris 1981.
- Mercuri, Roberto, »*Comedia* di Dante Alighieri«, in: Alberto Asor Rosa (Hg.), *Letteratura italiana. Le Opere. Volume primo: Dalle origini al Cinquecento*, Torino 1992, S. 211–329.
- Nietzsche, Friedrich, *Zur Genealogie der Moral. Eine Streitschrift*, Nachwort v. Volker Gerhardt, Stuttgart 1988.
- Ohly, Friedrich, *Bemerkungen eines Philologen zur Memoria. Münstersche Abschiedsvorlesung vom 10. Februar 1982*, München 1992.
- Ott, Karl August, »Die Bedeutung der Mnemotechnik für den Aufbau der *Divina Commedia*«, in: *Deutsches Dante-Jahrbuch* 62 (1987), S. 163–193.

- Roddewig, Marcella, *Dante Alighieri. Die göttliche Komödie. Vergleichende Bestandsaufnahme der Commedia-Handschriften*, Stuttgart 1984.
- Vallone, Aldo, *Cultura e memoria in Dante*, Napoli 1988.
- Wehle, Winfried, »Rückkehr nach Eden«. Über Dantes Wissenschaft vom Glück in der *Commedia*«, in: *Deutsches Dante-Jahrbuch* 78 (2003), S. 13–66.
- Weinrich, Harald, »Memoria Dantis«, in: *Heidelberger Jahrbücher* 38 (1994), S. 183–199.
- , *Lethe. Kunst und Kritik des Vergessens*, München 1997.
- Yates, Frances A., *The Art of Memory*, London 1966, Nachdruck: dies., *Selected Works*, Bd. 3, London 1999.

Tod und Gedächtnis in der italienischen Romantik

Zu Ugo Foscolos *Dei Sepolcri*

Für Peter Kuon und Hermann H. Wetzel

1. Einleitung: Tod und Gedächtnis bei Simonides von Keos

Seit der Antike ist es eine der vornehmsten Aufgaben der Dichtung, ein zeitüberdauerndes Gedächtnis zu stiften und damit den Tod zu überwinden. Belege hierfür finden sich etwa bei Horaz,¹ bei Ronsard² und selbst noch bei Günter Grass, der in seiner Nobelpreisrede 1999 den Schriftsteller als denjenigen bezeichnet, »der gegen die verstreichende Zeit schreibt«.³ Der fundamentale Zusammenhang von Tod, Gedächtnis und Schreiben war jedoch subversiv und unheimlich und musste deshalb offenbar entstellt und verdrängt werden. Dies lässt sich anhand des Ursprungsmythos der rhetorischen Mnemotechnik zeigen, dessen verborgener Sinngehalt von Stefan Goldmann in einem bemerkenswerten Aufsatz rekonstruiert wurde.⁴

Einer bei Cicero und Quintilian erwähnten Überlieferung zufolge wurde die *ars memoriae* von dem griechischen Chorlyriker Simonides von Keos entdeckt.⁵ Anlass dieser Entdeckung sei der Einsturz eines Hauses gewesen, bei dem alle Gäste außer Simonides getötet worden seien. Kurz vor dem Einsturz sei Simonides nämlich nach draußen gerufen worden, weil angeblich zwei junge Männer mit ihm zu sprechen wünschten. Unmittelbar nachdem der Dichter das Haus verlassen habe, sei dann die Katastrophe passiert. Als einziger Überlebender habe Simonides nun aufgrund sei-

1 *Carmina* 3, 30: »Exegi monumentum aere perennius« (Horaz, *Oden und Epoden*, hg. und übers. v. Bernhard Kytzler, Stuttgart 1995, S. 182–185).

2 *Sonets pour Hélène*, II, 2: »Afin qu'à tout jamais de siècle en siècle vive« (Pierre de Ronsard, *Les Amours*, hg. v. Henri Weber/Catherine Weber, Paris 1985, S. 419–420).

3 Günter Grass, »Der Sammler des Schweigens. Wie aus einem unsicheren Talent ein politischer Schriftsteller wurde: Aus der Nobelpreisvorlesung des Günter Grass«, in: *Süddeutsche Zeitung* 285 (9.12.1999), S. 18.

4 Stefan Goldmann, »Statt Totenklage Gedächtnis. Zur Erfindung der Mnemotechnik durch Simonides von Keos«, in: *Poetica* 21 (1989), S. 43–66.

5 Vgl. Cicero, *De oratore. Über den Redner*, hg. und übers. v. Harald Merklin, Stuttgart 1976 (2, 351–353); Marcus Fabius Quintilianus, *Institutionis oratoriae libri XII. Ausbildung des Redners. Zwölf Bücher*, hg. und übers. v. Helmut Rahn, Darmstadt 1975 (XI, 2, 11–16).

ner Erinnerung an die Sitzordnung die vollkommen entstellten Leichen identifizieren und somit deren Bestattung ermöglichen können. Dabei soll ihm der enge Zusammenhang zwischen räumlicher Ordnung und Gedächtnis bewusst geworden sein. Ich zitiere die entsprechende Stelle bei Cicero: »hac tum re admonitus invenisse fertur ordinem esse maxime, qui memoriae lumen adferret.«⁶ Bei Quintilian heißt es hierzu allgemeiner: »Ex hoc Simonidis facto notatum videtur, iuvari memoriam signatis animo sedibus, idque credit suo quisque experimento.«⁷ Während bei Cicero Simonides tatsächlich als Erfinder der Mnemotechnik dargestellt wird, ist sein Erlebnis bei Quintilian nur der Auslöser beziehungsweise das erste Exempel einer nicht explizit ihm zugeschriebenen Entdeckung.

Diesem Ereignis geht eine für Goldmanns Rekonstruktion relevante Vorgeschichte voraus. Simonides soll zunächst ein Preislied zu Ehren des Gastgebers gedichtet haben. Weil er in dem Preislied auch, wie dies üblich gewesen sei, die Dioskuren Kastor und Pollux lobend erwähnt habe, soll der Auftraggeber, der, wie einige Quellen besagen, der Faustkämpfer Skopas gewesen ist, dem Dichter aber nur einen Teil des vereinbarten Honorars ausbezahlt haben – mit dem Hinweis, den Rest möge er von den Dioskuren einfordern. Diese, so heißt es bei Quintilian, hätten Simonides dann tatsächlich entlohnt, indem sie ihn vor dem Einsturz des Hauses rechtzeitig heraufrufen ließen und so sein Leben retteten.

In der überlieferten Fassung ist der Zusammenhang von Tod und Gedächtnis in seiner Relevanz nicht mehr erkennbar. Dies zeigt sich an der Art und Weise, wie Cicero und Quintilian die Geschichte präsentieren. Während Cicero die Überlieferung durch seine Dialogfigur Antonius unkommentiert referieren lässt, zweifelt Quintilian gar an der Wahrheit der Geschichte, und dies, obwohl er eine Reihe von Gewährsleuten nennt: »quamquam mihi totum de Tyndaridis fabulosum videtur, neque omnino huius rei meminit usquam poeta ipse profecto non taciturus de tanta sua

6 Cicero, *De oratore* (2, 353); »Durch diesen Vorfall aufmerksam geworden, soll er damals herausgefunden haben, daß es vor allem die Anordnung sei, die zur Erhellung der Erinnerung beitrage.« (Übers. Harald Merklin.)

7 Quintilian, *Institutio oratoria* (XI, 2, 17): »Aus dieser Tat des Simonides scheint man die Beobachtung gewonnen zu haben, daß das Gedächtnis dadurch gestützt wird, daß man feste Plätze bezeichnet, an denen die Vorstellungen haften, und das wird jeder nach seiner eigenen Erfahrung glauben.« (Übers. Helmut Rahn.)

gloria.«⁸ Beiden Autoren liegt an der Geschichte offenbar nur insofern, als sie ein für den Redner besonders geeignetes mnemotechnisches Verfahren zu illustrieren vermag: die Verräumlichung der Erinnerung durch Anordnung von Erinnerungsbildern (*imagines*) in einem imaginären Gedächtnisraum (*sedes, loci*). Warum die Entdeckung dieses Verfahrens durch Simonides auf eine Katastrophe zurückzuführen sein soll beziehungsweise welcher in der überlieferten Version implizit bleibende Zusammenhang zwischen Tod und Gedächtnis besteht, diese Frage bleibt bei Cicero und Quintilian ungestellt. Bei Cicero findet sich lediglich ein marginaler Hinweis auf das Fehlverhalten des Gastgebers, der »in allzu schäbiger Gesinnung« (»nimis [...] sordide«)⁹ dem Dichter das vereinbarte Honorar verweigert, woraus man schließen kann, dass die Katastrophe als eine verdiente Strafe für das frevlerische Verhalten des Faustkämpfers gegenüber den Göttern anzusehen ist – was allerdings nicht explizit gesagt wird.

Nach Goldmanns These handelt es sich bei dem Mythos um eine »historische Deckerinnerung«.¹⁰ In der Psychoanalyse versteht man unter Deckerinnerung eine

[i]nfantile Erinnerung, die sich durch besondere Deutlichkeit und scheinbare Bedeutungslosigkeit ihres Inhalts auszeichnet. Ihre Analyse führt zu markanten infantilen Erfahrungen und zu unbewußten Phantasien. Wie das Symptom ist die Deckerinnerung eine Kompromißbildung zwischen verdrängten Elementen und der Abwehr.¹¹

Den von Freud für individuelle psychische Vorgänge verwendeten Begriff überträgt Goldmann auf die in Gestalt des Mythos überlieferten kollektiven Erinnerungen. Eine Verrechenbarkeit mit dem Freud'schen Begriff der Deckerinnerung scheint insbesondere im Hinblick auf die in der Simonides-Überlieferung festzustellende Kopplung von besonderer Deutlichkeit und scheinbarer Bedeutungslosigkeit des Erinnerungsinhalts vorzuliegen. Denn wie gezeigt wurde, wird ein wesentlicher Teil des Mythos

8 Ebd. (XI, 2, 16): »Gleichwohl scheint mir diese ganze Geschichte von dem Paar der Tyn-
darien [sc. Kastor und Pollux] erfunden; auch gedenkt nirgends der Dichter je dieses
Vorganges, der doch gewiß selbst über eine solche Ruhmestat sich nicht in Schweigen
gehüllt hätte.« (Übers. Helmut Rahn.)

9 Cicero, *De oratore* (2, 352).

10 Goldmann, »Statt Totenklage Gedächtnis«, S. 45.

11 Jean Laplanche/Jean-Bertrand Pontalis, *Das Vokabular der Psychoanalyse*, aus dem Fran-
zösischen übers. v. Emma Moersch, Frankfurt a. M. ¹⁴1998, S. 113. Vgl. Sigmund Freud,
»Über Deckerinnerungen«, in: *Gesammelte Werke*, hg. v. Anna Freud et al., Frank-
furt a. M. ³1969, Bd. 1, S. 531–554.

von den Kommentatoren interpretatorisch gar nicht ausgewertet. So deutlich und drastisch die überlieferte Geschichte einerseits erscheint, so unklar sind andererseits bei genauerem Hinsehen die tieferen Zusammenhänge.

Wichtige Modi der zur Deckerinnerung führenden Kompromissbildung sind Verdichtung und Verschiebung. Ausgehend von dieser Prämisse rekonstruiert Goldmann den im manifesten Text des Simonides-Mythos verborgenen Sinngehalt, in dessen Zentrum, wie sich zeigt, ein schamanistischer Totenkult steht. Simonides nämlich war nicht nur als Dichter von Epinikien (Preisliedern zu Ehren des Siegers in Wettkämpfen), sondern auch als Verfasser von Threnoi (Klageliedern auf Verstorbene) bekannt. Beide Tätigkeiten kommen im Mythos vor, die erste wörtlich, die zweite in verschobener Form. Der Sänger hat ein Preislied auf seinen Gastgeber, einen Faustkämpfer, gedichtet (wörtlicher Bezug zu Simonides als dem Verfasser von Epinikien) und hilft nach der Katastrophe bei der Bestattung der Toten (metonymisch verschobener Bezug zu Simonides als dem Verfasser von Threnoi). Betrachtet man nun die einzelnen Bestandteile der Geschichte, nämlich Agon (Wettkampf), Festmahl, Tod und Bestattung, so erkennt man in ihnen die

[...] Wesensmerkmale und Höhepunkte eines Totenkultes, die je nach historischem und geographischem Ort in ihrer Abfolge leichten Variationen unterliegen. Als Folie dieses Totenkultes ist auf die Leichenfeier zu verweisen, die Achill für den vor Troja gefallenen Patroklos veranstaltete: im Anschluss an das Totenmahl folgte die Bestattung der Leiche, worauf man zu den Wettkämpfen zu Ehren der Toten überging, wie Wagenrennen, Faust- und Ringkampf, Wettlauf etc.¹²

Simonides kommt es in diesem Rahmen zu, einerseits zwischen den Göttern (den Dioskuren) und den Menschen und andererseits zwischen den Lebenden und den Toten zu vermitteln. Diese kultische Funktion des Schamanen und Dichters wird symbolisiert durch das Überschreiten der Schwelle, das dadurch zum magischen Akt wird, dass das Haus unmittelbar nach seinem Vollzug einstürzt. »Simonides ist ein Schwellenkundiger, der die trennende Schwelle von Innen und Außen, von Tod und Leben, von Menschen- und Götterwelt gefahrlos zu überschreiten vermag.«¹³ Was der Mythos in verdichteter und verschobener Form enthält, ist somit ein

12 Goldmann, »Statt Totenklage Gedächtnis«, S. 51; vgl. Homer, *Ilias*, 23, V. 257–897, in: *Ilias. Odyssee*, übers. v. Johann Heinrich Voß, München 1988, S. 398–415.

13 Goldmann, »Statt Totenklage Gedächtnis«, S. 53.

verborgenes, uneingestandenes Wissen um den ursprünglichen Zusammenhang von Dichtung und Totenkult. Aufgabe des Dichters als Schamanen ist es,

[...] die bildlose, den einzelnen überwältigende Klage in lebendige Erinnerung zu überführen, indem er poetische Bilder von den Taten der Verstorbenen [...] prägt, unter der Trauergemeinde in Umlauf bringt und dem Thesaurus des Gedächtnisses der Nachwelt überantwortet. So verwandelt sich über dem Grab (μνήμα), dem Ort des Gedächtnisses (μνήμη), Trauer in Tradition und ruhmreiches Angedenken.¹⁴

Die Simonides-Überlieferung impliziert jedoch auch, dass der Dichter in gewisser Weise an der Tötung derer, die er verewigt, mit beteiligt ist oder doch zumindest, dass sein dichterisches Werk den Tod voraussetzt. Damit aber steht die Dichtung, die ja eigentlich den Tod durch Gedächtnisbildung überwinden soll, in einem konstitutiven Bezug zum Tod. Dass dieses Wissen schon in der Antike verdrängt und entstellt wurde, ist ein Indiz für das ihm inhärente subversive Potential. Eine Verewigung menschlicher Taten ist nur um den Preis des Todes zu haben. Tod und kulturelles Gedächtnis sind dialektisch aufeinander bezogen. Dieses Wissen wird im Simonides-Mythos latent transportiert, es verbirgt sich im unkommentierten Nebeneinander von Katastrophe und Gedächtnis. Ebenso wird im Mythos deutlich, dass als Vermittler zwischen Tod und Gedächtnis der Dichter fungiert. In der abendländischen Dichtungstradition ist dieser Zusammenhang, wie Friedrich Ohly gezeigt hat, allgegenwärtig.¹⁵ Dabei wird in der Regel angenommen, der Dichter könne zeitüberdauernde Werke schaffen und somit den Tod überwinden. Von der zugrundeliegenden Opposition Tod vs. Gedächtnis wird der erste Terminus weitgehend ausgeblendet, während der zweite fokussiert wird. Das Bedrohliche des Todes kommt aber insbesondere in historischen Krisensituationen immer wieder zu Bewusstsein. Dies möchte ich im Folgenden am Beispiel der italienischen Romantik zeigen.

14 Ebd., S. 58.

15 Friedrich Ohly, *Bemerkungen eines Philologen zur Memoria. Münstersche Abschiedsvorlesung vom 10. Februar 1982*, München 1992.

2. Analyse von *Dei Sepolcri*

Die für die neuere Geschichte wohl folgenreichste Krisensituation wurde durch die Französische Revolution herbeigeführt. Die Romantik lässt sich bekanntermaßen in vielerlei Hinsicht als literarische Reaktion auf den durch die Revolution von 1789 ausgelösten historischen Umbruch deuten. Die Krise des modernen Subjekts und der modernen Gesellschaft ist hier erstmals symptomatisch belegbar. Eine besonders wichtige Folgererscheinung der Revolution war die durch das Dekret vom 23. Prairial des Jahres XII (12. Juni 1804) festgelegte Neuordnung des Begräbnisritus. Das Dekret, das seit dem 5. September 1806 auch in Italien gültig war, verbietet einerseits die Beerdigung von Toten in Kirchen und innerhalb der Stadtgrenzen und schreibt andererseits die Trennung von Grab und Grabinschrift vor. Diese Maßnahme ist Teil einer umfassenden Zerstörung der überlieferten Gedächtniskultur. Harald Weinrich schreibt hierzu:

Für Frankreich bedeutete die Französische Revolution einen historischen Gedächtnissturz, dessen Auswirkung auf das öffentliche Leben weit über das hinausging, was die europäische Geschichte bis dahin als ›Verdammung des Gedächtnisses‹ (*damnatio memoriae*) gekannt hatte. Alles, was an das *Ancien Régime* erinnerte, war nun verpönt, und Vergessen war die erste Bürgerpflicht. Zugleich wurden in schneller Folge die Merkmale eines neuen Gedächtnisses eingeführt, die das Vergessen des Alten erleichtern sollten.¹⁶

Neue Formen des Gedächtnisses waren etwa die Anredeformen *citoyen* und *citoyenne*, die die alten Höflichkeitsformen ersetzten, oder die Neuordnung der politischen Geographie Frankreichs durch die Einführung von Départements. Auch der Kalender wurde neu definiert. Während die Revolution ein neues, das Überlieferte tilgendes Gedächtnis einzusetzen versuchte, verteidigt die Dichtung die alte Gedächtnisordnung, wie man am Beispiel von Ugo Foscolos 1807 erschienenem Werk *Dei Sepolcri* sehen kann. Das Gedicht wendet sich emphatisch gegen die durch das Dekret vom 23. Prairial bewirkte Ausgrenzung des Todes und den damit verbundenen Gedächtnisverlust.¹⁷ Dabei macht es den konstitutiven Zusammenhang zwischen Tod und Dichtung/Gedächtnis sichtbar und zeigt auf der Ebene der textinternen Pragmatik, wie ambivalent dieser Zusammenhang

16 Harald Weinrich, *Lethé. Kunst und Kritik des Vergessens*, München 1997, S. 144.

17 Zum kulturellen Kontext vgl. Lionello Sozzi, »I *Sepolcri* e le discussioni francesi sulle tombe negli anni del Direttorio e del Consolato«, in: *Giornale Storico della Letteratura Italiana* 144 (1967), S. 567–588.

ist. Denn dem Sprecher wird am Ende des Textes durch eine lange Proso-popöe das Wort entzogen, er wird also gewissermaßen durch die Rede über den Tod der Verfügungsgewalt über seinen eigenen Text beraubt.

Bevor ich den Text im Hinblick auf meine Fragestellung analysiere, scheint es mir erforderlich, ihn in seinen wesentlichen Zügen zu präsentieren, da er zu lang ist, um hier *in toto* zitiert zu werden. Schon die Zeitgenossen zeigten sich irritiert von der schweren Zugänglichkeit der *Sepolcri*, ihrer *obscuritas*.¹⁸ Foscolo selbst sah sich in einer polemischen Replik auf die Rezension eines Abbé Guillon, die voller Missverständnisse steckte, dazu veranlasst, zum besseren Verständnis die argumentative Grundstruktur seines Gedichts zu skizzieren. Seinen »estratto« kann man als Ausgangspunkt für eine Annäherung an den Text nehmen. Selbstverständlich ist die Selbstexegese des Autors nur eine der möglichen Interpretationen des Textes, die einerseits zwangsläufig vieles weglässt, andererseits Aussagen vereindeutigt und expliziert, die im Text mehrdeutig sind. Es soll hier nicht der Eindruck erweckt werden, als wäre mit diesem »estratto« der Text vollständig und hinreichend analytisch erfasst. Doch geht es hier zunächst einmal darum, sich der Semantik des Textes mithilfe einer Paraphrase anzunähern. Dazu ist sicher das vom Autor selbst stammende Resümee am besten geeignet:

I monumenti inutili a' morti giovano a' vivi perchè destano affetti virtuosi lasciati in eredità dalle persone dabbene: solo i malvagi, che si sentono immeritevoli di memoria, non la curano; a torto dunque la legge accomuna le sepolture de' tristi e dei buoni, degl'illustri e degl'infami. [V. 1–90]

Istituzione delle sepolture nata col patto sociale. Religione per gli estinti derivata dalle virtù domestiche. Mausolei eretti dall'amor della patria agli Eroi. Morbi e superstizioni de' sepolcri promiscui nelle chiese cattoliche. Usi funebri de' popoli celebri. Inutilità de' monumenti alle nazioni corrotte e vili. [V. 91–150]

Le reliquie degli Eroi destano a nobili imprese, e nobilitano le città che le raccolgono: esortazioni agl'italiani di venerare i sepolcri de' loro illustri concittadini; que' monumenti ispireranno l'emulazione agli studi e l'amor della patria, co-

18 So sagt etwa Ippolito Pindemonte in seinem Gedicht *I Sepolcri*, welches als Replik auf Foscolos Text publiziert wurde, in direkter Anrede an den Widmungsträger Foscolo und im Hinblick auf dessen Gedicht: »Perchè talor con la febèa favella / Si ti nascondi, ch'io ti cerco indarno?« (V. 331–332; zitiert nach Ugo Foscolo, *Dei Sepolcri*, in: *Opere*, 2 Bde, hg. v. Franco Gavazzoni/Maria Maddalena Lombardi/Franco Longoni, Torino 1994, Bd. 1, S. 21–52, hier S. 36 – Warum bisweilen mit der Phöbischen Rede / Versteckst du dich so sehr, dass ich dich vergeblich suche?) Weitere Belege für die Kritik an der *obscuritas* von Foscolos Gedicht finden sich bei Antonino Pagliaro, »L'unità dei »Sepolcri«, in: ders., *Nuovi saggi di critica semantica*, Messina/Firenze 1963, S. 307–378, hier S. 317–319.

III. Literatur und Gedächtnis

me le tombe di Maratona nutriano ne' Greci l'abborrimento a' Barbari. [V. 151–212]

Anche i luoghi ov'erano le tombe de' grandi, sebbene non vi rimanga vestigio, infiammano la mente de' generosi. Quantunque gli uomini di egregia virtù sieno perseguitati vivendo, e il tempo distrugga i lor monumenti, la memoria delle virtù e de' monumenti vive immortale negli scrittori, e si rianima nell'ingegni che coltivano le muse. Testimonio il sepolcro d'Ilo, scoperto dopo tante età da' viaggiatori che l'amor delle lettere trasse a peregrinar alla Troade; sepolcro privilegiato da' fati perchè protesse il corpo d'Elettra da cui nacquero i Dardanidi autori dell'origine di Roma, e della prosapia de' Cesari signori del mondo. L'autore chiude con un episodio sopra questo sepolcro: [es folgt die wörtliche Wiedergabe der V. 254–295]. [V. 213–295]¹⁹

Die für die Toten nutzlosen Denkmäler helfen den Lebenden, weil sie tugendhafte Gefühle wecken, die von trefflichen Personen als Erbe hinterlassen wurden; allein die Schlechten, die fühlen, dass ihnen ein Gedächtnis nicht zusteht, kümmern sich nicht darum; zu Unrecht also vermischt das Gesetz die Gräber der Bösen und der Guten, der Berühmten und der Ruchlosen. [V. 1–90]

Die mit dem Gesellschaftsvertrag entstandene Institution der Gräber. Religion für die Verblichenen, von den häuslichen Tugenden abgeleitet. Mausoleen, von der Vaterlandsliebe den Heroen errichtet. Krankheiten und Aberglaube im Zusammenhang mit den Gemeinschaftsgräbern in den katholischen Kirchen. Bestattungsbräuche der berühmten Völker. Nutzlosigkeit von Denkmälern für verdorbene und feige Nationen. [V. 91–150]

Die Reliquien der Heroen stacheln zu edlen Unternehmungen an und adeln die Städte, die sie aufnehmen: Aufruf an die Italiener, die Gräber ihrer berühmten Landsleute zu verehren; diese Denkmäler werden den Studieneifer und die Vaterlandsliebe wecken, so wie die Gräber von Marathon bei den Griechen die Abscheu vor den Barbaren nährten. [V. 151–212]

Auch die Orte, wo die Gräber der Großen lagen, entflammen, selbst wenn keine Spuren mehr vorhanden sind, den Sinn der Großzügigen. Wenngleich die Männer von hervorragender Tugend zu ihren Lebzeiten verfolgt werden und die Zeit die ihnen errichteten Denkmäler zerstört, lebt die Erinnerung an die Tugenden und die Denkmäler unsterblich bei den Schriftstellern fort und wird wiederbelebt in denen, die sich den Musen widmen. Dies bezeugt das Grab des Ilos, das nach so langer Zeit von Reisenden entdeckt wurde, die aus Liebe zum Schrifttum nach Troas gepilgert waren; dieses Grab war vom Schicksal begünstigt worden, weil es den Leichnam Elektras barg, der Mutter der Dardaniden, denen Rom seinen Ursprung verdankt wie auch das Geschlecht der Caesaren, der Herrscher der Welt. Der Autor schließt mit einer Episode über jenes Grab: [es folgt die wörtliche Wiedergabe der V. 254–295]. [V. 213–295]

In seiner *Lettera a Monsieur Guillon* weist Foscolo auf das sprachliche Hauptproblem des Textes hin, indem er von der Struktur (»tessitura«) und

19 Foscolo, *Opere*, Bd. 1, S. 47–49.

den Übergängen (»transizioni«) spricht, die dem Rezensenten verborgen geblieben seien. Er selbst teilt den Text in vier Argumentationsschritte ein (zur Verdeutlichung wurden in das obige Zitat in eckigen Klammern die entsprechenden, mit den Sinnabschnitten korrelierenden Versangaben nach Giuseppe Nicoletti²⁰ eingetragen). Diese Einteilung kann man im Großen und Ganzen nachvollziehen, wobei die nun folgende, in den Text tiefer eindringende Analyse die argumentative Feinstruktur deutlicher machen wird. Ich werde mich dabei auf die für meine Fragestellung besonders relevanten Stellen konzentrieren.

2.1 These: Materialistische Todesauffassung (V. 1–22)

Der erste von Foscolo abgegrenzte Abschnitt (V. 1–90) zerfällt in drei deutlich voneinander getrennte argumentative Schritte: V. 1–22, V. 23–50 und V. 51–90. Diese Argumentationsschritte stehen zueinander in einem jeweils adversativen beziehungsweise antithetischen Verhältnis, wobei die argumentativen Einschnitte deutlich durch adversative Konnektoren (»Ma«, V. 23, »Pur«, V. 51) markiert werden. Der erste Argumentationsschritt, der auch mit dem ersten typographischen Abschnitt zusammenfällt, ist nach dem Schema Frage/Antwort strukturiert. Er beginnt mit der rhetorischen Frage: »All’ombra de’ cipressi e dentro l’urne / Confortate di pianto è forse il sonno / Della morte men duro?« (V. 1–3)²¹ Die in der Formulierung der Frage, ob ein Grabmal dem Toten Trost sein könne, durch das modalisierende »forse« implizierte negative Antwort wird in V. 3–22 dann explizit gegeben, wobei sich die Beantwortung in zwei Schritten vollzieht. Den ersten Teil der Antwort gibt der von V. 3 bis V. 15 sich erstreckende Fragesatz, der in sich wiederum zweigeteilt ist. Er besteht aus zwei koordinierten Nebensätzen (V. 3–5, 6–12) und einem Hauptsatz (V. 13–15). Die mit »Ove« (V. 3) und »quando« (V. 6) eingeleiteten Nebensätze, deren zweiter aus drei koordinierten Teilsätzen besteht, und der Hauptsatz stehen zueinander in einer temporal-konditionalen Beziehung.

20 Giuseppe Nicoletti, »*Dei Sepolcri* di Ugo Foscolo«, in: Alberto Asor Rosa (Hg.), *Letteratura italiana. Le opere. Volume terzo: Dall’Ottocento al Novecento*, Torino 1995, S. 69–125, hier S. 84–85.

21 Ich zitiere hier und im Folgenden die Übersetzung von Ernst Halter (*Letzte Briefe des Jacopo Ortis. Roman. Von den Gräbern. Dei Sepolcri*, übers. v. F. Lautsch und Ernst Halter, hg. v. Hanno Helbling, München 1989): »Im Schatten von Zypressen und in Urnen / getrost von Klagen: ist vielleicht der Schlaf / des Todes minder ehern?«

Der Sprecher entwirft in den Nebensätzen eine Vorstellung von der Zeit nach seinem Tod, die geprägt ist von einer vierfachen Mangelserfahrung: Die Sonne wird nicht mehr für ihn scheinen, die Zukunft wird keine Versprechen mehr für ihn bereithalten, die Dichtung des Freundes und Widmungsträgers Pindemonte, den der Sprecher in V. 8 und V. 16 direkt apostrophiert, wird er nicht mehr vernehmen und auch keine Kommunikation mehr mit dem Geist der Musen und der Liebe haben. Unter diesen Bedingungen, so die Argumentation des komplexen Satzgefüges, kann ein den Toten individualisierender Grabstein keinen Trost bieten: »Qual fia ristoro a' d'í perduto un sasso / Che distingua le mie dalle infinite / Ossa che in terra e in mar semina morte?« (V. 13–15)²²

Diese in Form einer erneuten rhetorischen Frage getroffene Aussage wird sodann im zweiten Teil der Antwort durch einen Aussagesatz wiederholt und bekräftigt (V. 16–22). Eingeleitet wird der abschließende Aussagesatz durch die emphatisch den Wahrheitsanspruch des Folgenden unterstreichende, keinen Widerspruch duldende Exklamation »Vero è ben, Pindemonte!« (V. 16).²³ Dabei werden zum einen Elemente des Temporalsatzgefüges wiederaufgegriffen (der in V. 8 als »dolce amico« apostrophierete Pindemonte in V. 16, die Hoffnung ebenfalls in V. 16, die auf die »ore future«, V. 7, »vaghe di lusinghe«, V. 6,²⁴ zurückweist), zum anderen kommen neu hinzu das Vergessen und die zerstörerische Macht der Zeit. Die beiden Teile der Antwort auf die eingangs gestellte Frage stehen somit zueinander in einem Verhältnis der Kontinuität, der Wiederholung und der variierenden Erweiterung.

Auffällig ist das Verhältnis zwischen dem Individuellen und dem Überindividuellen, wie es sich an der Sprechsituation ablesen lässt. Während die zu Beginn gestellte Frage unpersönlich-allgemeinen Charakter hat, schiebt sich in dem anschließenden Temporalsatzgefüge das Ich des Sprechers in den Vordergrund (vgl. die Rollendeiktika, Possessiva und Verbformen der ersten Person in V. 4, 7, 8, 10, 12, 14) und führt einen Dialog mit einem explizit apostrophierten Adressaten (V. 8–9). Der Sprecher ist also in das besprochene Thema involviert, er macht sich selbst zum Sprechgegenstand, an dem er exemplarisch und stellvertretend das Allgemeine seines Themas veranschaulicht. Wenn auf syntaktisch-argumentati-

22 »Wie soll verlorne Tage ein Stein entgelten, / zu scheiden die meinen von den unzählbaren / Gebeinen, die in Erd und Meer der Tod sät?«

23 »Wahr ist es wohl, Pindemonte!«.

24 »die künftigen Stunden«, »von Träumen hold«.

ver Ebene der erste Abschnitt in drei Teile zerfällt (Ausgangsfrage in V. 1–3, erste Antwort in Form eines Fragesatzes in V. 3–15, zweite Antwort in V. 16–22), ändert sich jedesmal auch die textinterne Pragmatik: Im Mittelteil sind Sprecher und Angesprochener mehrfach markiert, während der erste und der dritte Teil (mit Ausnahme der Apostrophe an Pindemonte, V. 16, die aber syntaktisch abgegrenzt ist und einen Übergang zum dritten Teil bildet) keine Spuren der sprachlichen Subjektivität (im Sinne von Émile Benveniste)²⁵ aufweisen. Diese Abgrenzung der Teile wird auch durch die Tempusegebung bestätigt: Der erste und der dritte Teil basieren auf dem Präsens, während im zweiten Teil das Futur (beziehungsweise in V. 4 zunächst der Konjunktiv Präsens mit futurischer Bedeutung) verwendet wird. Die Argumentation geht somit vom Allgemeinen aus, veranschaulicht dieses am Besonderen und kehrt zurück zum Allgemeinen. Das vom Allgemeinen eingerahmte Besondere erhält dadurch exemplarische Funktion. Wenn der Sprecher von sich spricht, dann meint er den Menschen ganz allgemein. Die Subjektivität wird durch diese rhetorische Strategie in Objektivität überführt.

Gerechtfertigt wird die Exemplarität, die der Sprecher sich selbst zuschreibt, durch seine Rolle als Dichter. Damit reiht er sich ein in eine ehrwürdige Tradition, die im weiteren Verlauf des Gedichtes noch ausführlich thematisiert werden wird, insbesondere im Schlussteil. Die Selbstthematisierung des Sprechers als eines von den Musen Begeisterten und die nähere Charakterisierung seines Verhältnisses zum textinternen Adressaten, dem Dichter Ippolito Pindemonte, ermöglichen hier zunächst die Einführung einer der beiden zentralen Isotopien des Textes: der Isotopie der Dichtung. Diese Isotopie steht in Opposition zur Isotopie des Todes und der Auslöschung, die, wie schon der Titel anzeigt, den gesamten Text durchzieht. Hier zu Beginn des Textes scheint die Dichtung dem Tod nicht gewachsen zu sein; in der Opposition Tod vs. Dichtung ist der Tod der hierarchisch übergeordnete Term. Die zugrundeliegende Todesauffassung könnte man als materialistische bezeichnen. Sie besagt, dass der physische Tod das unwiderrufliche Ende der Existenz bedeutet und dass es kein Weiterleben der Seele unabhängig vom Körper gibt.

25 Émile Benveniste, »De la subjectivité dans le langage«, in: ders., *Problèmes de linguistique générale*, Bd. 1, Paris 1966, S. 258–266.

2.2 Antithese: Der poetische Text als Gedächtnisort und Grabmal (V. 23–50)

Dieser materialistischen Todesauffassung stellt der zweite Argumentationsschritt (V. 23–50) eine Antithese gegenüber. Dieser Abschnitt gliedert sich in vier syntaktische Einheiten: zwei kurze rhetorische Fragen (V. 23–25 und 26–29), die sich wie Frage und Antwort zueinander verhalten, und zwei lange, komplexe hypotaktische Aussagesätze (V. 29–40, 41–50), die das in der zweiten rhetorischen Frage anklingende Argument fortsetzen und ihrerseits antithetisch aufeinander bezogen sind. Kern der in V. 23–50 entwickelten Antithese zu V. 1–22 ist die Auffassung, dass es eine »illusion« (V. 24) gebe, die den Sterblichen nach seinem Tode an der Schwelle der Unterwelt zurückhalte und darin bestehe, dass er im Gedächtnis der ihm nahestehenden Hinterbliebenen weiterlebe. Die beiden einleitenden rhetorischen Fragen enthalten implizit die Behauptung, dass sich die Menschen der ihnen wohltuenden Illusion, es gebe so etwas wie eine »Corrispondenza d’amorosi sensi« (V. 30),²⁶ nicht vorzeitig berauben sollen, indem sie auf eine Pflege des Totengedächtnisses verzichten – was sich ja streng genommen als Konsequenz aus der im ersten Abschnitt entwickelten materialistischen Todesauffassung ergeben würde. Im Folgenden wird eine Opposition aufgestellt zwischen Menschen, die nach ihrem Tode mit den Hinterbliebenen in besagter »Corrispondenza d’amorosi sensi« leben, und solchen, die keine »eredità d’affetti« (V. 41)²⁷ hinterlassen, die nach ihrem Tod nicht betrauert werden und somit auch kein Grabmal benötigen. Während die erste Gruppe vom Text positiv bewertet wird (»Celeste è questa / Corrispondenza d’amorosi sensi«, V. 29–30),²⁸ erscheint die zweite Gruppe in einem negativen Licht (»Sol chi non lascia eredità d’affetti / Poca gioja ha dell’urna«, V. 41–42),²⁹ der liebenden Gemeinschaft der Lebenden und der Toten steht die Einsamkeit der Unbetrohten gegenüber. Der zweite Aussagesatz enthält somit ein *argumentum a contrario* zugunsten der Notwendigkeit einer Gräberkultur und einer Pflege des Totengedächtnisses.

Das menschliche Leben wird also in diesem zweiten Teil der Argumentation nicht mehr unter materialistischem Aspekt betrachtet, sondern es wird – wenn auch unter dem Vorbehalt, dass es sich um eine Illusion han-

26 »Ruf und die Antwort liebenden Gedenkens«.

27 »Liebeserb«.

28 »Himmlisch sind dieser / Ruf und die Antwort liebenden Gedenkens«.

29 »Allein wer nicht ein Liebeserb zurückläßt, / wird wenig froh der Urne«.

delt – die Existenz eines die Lebenden und Verstorbenen umfassenden Zusammenhanges postuliert. Darin verbirgt sich implizit die Behauptung, dass das Leben mit dem physischen Tod nicht zu Ende sei. Die strikte Grenze zwischen Leben und Tod wird negiert. Dies verändert den Stellenwert der im ersten Teil der Argumentation aufgestellten Basisopposition Tod vs. Dichtung. Wenn der Tod ›geschwächt‹ wird, dann bedeutet das im Umkehrschluss, dass die Dichtung ›gestärkt‹ wird, was sich später im Text noch bestätigen wird.

Ein versteckter Hinweis auf die Rolle der Dichtung findet sich indes hier schon in V. 50, der ein nicht-markiertes Zitat aus Thomas Grays *Elegy Written in a Country Churchyard* enthält. Dort heißt es: »On some fond breast the parting soul relies, / Some pious drops the closing eye requires; / E'en from the tomb the voice of Nature cries, / E'en in our Ashes live their wonted fires.« (V. 89–92)³⁰ Dieses Zitat spielt eine zentrale Rolle in Foscolos Werk. Er verwendet es in lateinischer Übersetzung (»Naturae clamat ab ipso / vox tumulo«) als Motto seines berühmtesten Buches, des 1798 erstmals erschienenen und in der Folge mehrfach überarbeiteten Briefromans *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, der in der Nachfolge von Goethes *Werther* steht. Durch die Veröffentlichung der letzten Briefe des Selbstmörders Jacopo Ortis möchte dessen Freund Lorenzo Alderani, wie er in seiner an den Leser gerichteten Vorrede sagt, der unbekanntem Tugend ein Denkmal errichten (»io tento di erigere un monumento alla virtù sconosciuta«,³¹ so heißt es in der von der ersten und zweiten Fassung nur unwesentlich abweichenden Version von 1817) und dem Andenken des Freundes jene Tränen widmen, die er an seinem Grab nicht vergießen darf, weil er aus politischen Gründen keinen Zugang dazu hat (»consecrare alla memoria del solo amico mio quelle lagrime, che ora mi si vieta di spargere su la sua sepoltura«). Der Text wird dadurch stellvertretend zum Grabmal des Helden. Wenn Foscolo in *Dei Sepolcri* also die von Thomas Gray entlehnte Stelle erneut zitiert, so hat sie versteckt poetologische Funktion, steht sie doch nicht nur für Grays *Elegy*, sondern auch für Foscolos eigenes Werk und für seine Auffassung von der Funktion der Literatur, die darin besteht, lebensweltliche Hindernisse zu überwinden und dadurch die verbotene Trauer zu ermöglichen. In den *Sepolcri* erscheint die Stelle nun aller-

30 Thomas Gray, »Elegy Written in a Country Churchyard«, in: *The Oxford Anthology of English Poetry*, Bd. 1: *Spenser to Crabbe*, hg. v. John Wain, Oxford/New York 1990, S. 559–562 (Hervorh. T. K.).

31 Foscolo, *Opere*, Bd. 2, S. 9.

dings in einem negativen Kontext, wo die Rede von demjenigen ist, der von keinen liebenden Angehörigen betrauert wird und von dem es heißt: »[...] ma la sua polve / Lascia alle ortiche di deserta gleba / Ove nè donna innamorata preghi, / Nè passegger solingo oda il sospiro / Che dal tumulo a noi manda Natura.« (V. 46–50)³² Es liegt hier offenbar ein Fall von gestörter Kommunikation vor: Zwar wird eine Botschaft ausgesendet, doch ist niemand da, der sie empfängt. Wenn diese Situation negativ bewertet wird, so zeigt dies an, dass das Verhältnis zwischen Tod und Dichtung im Vergleich zum ersten Argumentationsschritt (V. 1–22) neu definiert worden ist. Denn während dort dafür plädiert wurde, auf ein wie auch immer geartetes Totengedenken zu verzichten, weil eine dichterische Kommunikation (etwa die zwischen dem Sprecher und dem Dichter Pindemonte) nach dem Tode nicht mehr möglich sei, wird hier nun umgekehrt gefordert, mithilfe der Dichtung ein dauerhaftes Andenken an die Verstorbenen zu stiften. Dies bleibt allerdings an der vorliegenden Stelle implizit und erschließt sich nur über den doppelten intertextuellen Verweis auf Gray und Foscolos *Ultime lettere*. Damit aber demonstriert der Text auf formaler Ebene genau das, was auf inhaltlicher Ebene thematisch ist. Durch den intertextuellen Verweis schreibt er sich selbst in eine bestimmte literarische Tradition ein und macht sich zum Gedächtnisort, zum Grabmal für fremde Texte. Literarischer Text und Grabmal stehen in einem Äquivalenzverhältnis zueinander. Diese Äquivalenz zeigt an, dass der Text, indem er über den Tod und die Gräberkultur spricht, immer auch sich selbst thematisiert. Mit anderen Worten: Es handelt sich um einen selbstreflexiven Text. Welche Bedeutung dieser Selbstreflexivität zukommt, wird im Folgenden zu zeigen sein.

2.3 Die Ohnmacht der Dichtung: *Dei Sepolcri* als poetologisches Gedicht

Während die These des ersten Abschnitts lautet, dass ein Totengedenken überflüssig sei, weil der Verstorbene nach seinem physischen Ende nichts mehr davon habe, wird im zweiten Abschnitt die entgegengesetzte These formuliert, dass das Totengedenken im Sinne einer liebenden Gemeinschaft der Toten und der Lebenden sehr wohl wichtig und sinnvoll sei.

32 »[...] seinen Staub doch / läßt den Nesseln er der öden Scholle, / wo weder eine Frau in Liebe betet / noch einsam ein Wanderer den Seufzer hört, / den uns vom Totenhügel die Schöpfung zuschickt.«

Zunächst sagt der Text also, dass die Toten unwiderruflich tot seien, sodann behauptet er im Gegenteil, dass sie dank des Totenkultes im Gedächtnis der Angehörigen weiterlebten. Ratio und Gefühl stehen in einer manifesten, unaufgelösten Spannung zueinander. Im dritten Abschnitt nun (V. 51–90) erfolgt eine Konfrontation mit der durch das Dekret vom 23. Prairial des Jahres XII (12. Juni 1804) neu geregelten Begräbnisordnung: »Pur nuova legge impone oggi i sepolcri / Fuor de' guardi pietosi, e il nome a' morti / Contende.« (V. 51–53)³³ Nachdem im ersten und im zweiten Abschnitt trotz des Bezugs auf den Sprecher vornehmlich philosophisch-abstrakt argumentiert worden ist, lenkt der dritte Abschnitt den Blick auf eine konkrete, dem Leser von 1807 vertraute politisch-soziale Wirklichkeit. Die abstrakten Überlegungen werden nun an einem konkreten Fall illustriert. Aufgezeigt werden die Folgen eines radikalen Zivilisationsbruchs, des per Gesetz verordneten Verzichts auf das Totengedenken.³⁴ Im Mittelpunkt steht dabei der Dichter Giuseppe Parini, dem die Nachwelt das Grab verweigert habe.³⁵ In einer Apostrophe an die Muse Thalia, die Parini gewogen war, malt der Sprecher, der nun im Gegensatz zum zweiten Abschnitt (V. 23–50) wieder persönlich involviert ist (V. 62–65), ein makabres Bild von einem Massengrab, in dem der Verstorbene vielleicht Seite an Seite mit hingerichteten Verbrechern liegen mag und wo Hunde nächtens heulen und Wiedehopfe sich in Schädeln verstecken. Das Fehlen eines an Parini erinnernden Grabes hat zur Folge, dass auch die Muse nun nicht mehr da ist, weil sie, wie der Sprecher vermutet, trauernd am Massengrab umherirrt und dort vergeblich um das Mitleid des Himmels für ihn bittet. Die Quintessenz dieses Abschnitts lautet: »Ahi! sugli estinti / Non sorge fiore ove non sia d'umane / Lodi onorato e d'amoroso pianto.« (V. 88–90)³⁶

33 »Doch heut verbannt ein neu Gesetz die Gräber / aus den frommen Blicken und macht den Toten / den Namen streitig.«

34 Das Dekret vom 23. Prairial hatte realgeschichtlich nicht die destruktive Bedeutung, die ihm von Foscolo zugeschrieben wird. Dennoch war es ein wichtiger Wendepunkt in der Geschichte der Bestattungspraxis (vgl. Philippe Ariès, *L'Homme devant la mort* (1977), 2 Bde, Paris 1985, Bd. 2, S. 225–229). Es begründet durch das Verbot der Bestattung in den Kirchen und innerhalb der Städte einen neuen Kult, den säkularisierten Totenkult des 19. Jahrhunderts.

35 In Wirklichkeit hatten Freunde des Dichters aus privater Initiative an seinem Grab eine Inschrift und eine Büste errichten lassen. Doch war dies kein Ausdruck eines offiziellen Totengedenkens (Foscolo, *Opere*, Bd. 1, S. 486).

36 »Ach! über den Toten / sprießt keine Blume, wo nicht der Menschen / Lied sie ehrt und liebevolles Klagen.«

Die These des dritten Abschnitts ist also (und erneut liegt hier ein *argumentum a contrario* vor), dass Kultur und Dichtung nur auf der Grundlage einer Pflege des Totengedächtnisses möglich seien. Kultur beruht auf der »Celeste [...] Corrispondenza d'amorosi sensi« (V. 29–30), von der bereits die Rede war und deren Grundlage, wie sich im Folgenden zeigt, das Mitleid ist (»esser pietose«, V. 92). Diese These wird in den sich anschließenden Teilen des Gedichts ausgeführt und an zahlreichen Beispielen belegt, die hier nicht im Einzelnen aufgeführt werden können. Ein wichtiger Punkt ist dabei die Thematisierung Italiens (V. 154–197). Angesichts der Denkmäler und Werke, die an die großen Italiener Machiavelli, Michelangelo, Galilei, Dante und Petrarca erinnern, feiert der Sprecher die kulturelle Bedeutung seines Vaterlandes. Dabei setzt er die kulturelle Größe in Opposition zur politischen Bedeutungslosigkeit des seit Jahrhunderten unter Fremdherrschaft stehenden Landes. Die in einem »tempio« (gemeint ist die Kirche Santa Croce in Florenz) bewahrten »glorie« Italiens sind die einzigen, die dem Land noch bleiben, »Da che le mal vietate Alpi e l'alterna / Onnipotenza delle umane sorti / Armi e sostanze t'invadeano ed are / E patria e, tranne la memoria, tutto.« (V. 182–185)³⁷

Diese Passagen wurden ähnlich wie Foscolos Roman *Jacopo Ortis* in Italien häufig vorbehaltlos für die politische Bewegung des *Risorgimento* vereinnahmt, als Aufruf zum politischen Kampf und zur nationalen Einigung.³⁸ Eine solche Lesart aber wird dem Text in seiner Komplexität und in der Verschlungenheit und Vielstimmigkeit seiner »tessitura« nicht ge-

37 »seit die unverwehrtten Alpen und die / wechselhafte Allmacht über Menschenschickal / dir Waffen und Kräfte raubten und Altäre, / die Heimat auch, ja, außer Erinnerung, alles.«

38 Dies gilt natürlich vornehmlich für die patriotischen Leser des 19. Jahrhunderts. Aber auch Teile der Kritik des 20. Jahrhunderts sind davon nicht unberührt geblieben. So sagt zum Beispiel Eugenio Donadoni, *Ugo Foscolo. Pensatore, critico, poeta*, Firenze ³1964, S. 387: »E l'Italia è continuamente nel cospetto del poeta dei *Sepolcri*, anche dove non appare; e ancora, come nell'*Ortis*, un'Italia che esiste come insieme di tradizioni, che non possono essere distrutte, o dimenticate, nel dibaccare della potenza e della prepotenza francese. [...] I *Sepolcri* sono l'affermazione d'un'italianità pura e, vorrei dire, autentica.« (Und Italien ist ständig im Blick des Dichters der *Sepolcri*, auch dort, wo es nicht den Anschein hat; und auch, wie im *Ortis*, ein Italien, das als Gesamtheit von Traditionen existiert, welche nicht zerstört oder vergessen werden können durch die Entfesselung der französischen Macht oder Präpotenz. [...] Die *Sepolcri* sind die Affirmation einer reinen und, wie ich sagen möchte, authentischen Italianität.) Auch Foscolos oben zitierte Selbstdeutung spricht ja von dem »Aufruf an die Italiener, die Gräber ihrer berühmten Landsleute zu verehren« und unterstellt damit dem Text jene performativ-patriotische Bedeutung, wie sie im Donadoni-Zitat zum Ausdruck kommt.

recht. Natürlich steckt in den die Gegenwart Italiens betreffenden Passagen eine Anklage und somit implizit ein performativer Anspruch auf Veränderung einer kulturellen Praxis. Viel mehr noch aber geht es um eine grundlegende Reflexion über die Aufgabe der Dichtung in der Geschichte und in der Gegenwart und ihre konstitutive Gebundenheit an das Totengedenken. Die »nuova legge« ist der kontingente historische Anlass, von dem diese Reflexion ihren Ausgang nimmt. *Dei Sepolcri* ist deshalb weniger ein politisch-patriotisches als ein poetologisches Gedicht. Sein eigentliches Thema ist nicht das italienische Vaterland, sondern die Funktion der Dichtung in der Moderne. Diese ist unter den Bedingungen des Rationalismus und der Revolution in eine manifeste Krise geraten; wie die bisherige Analyse gezeigt hat, thematisiert der Text zu Beginn in V. 1–22 und ab V. 51 diese Krise. Um sie zu überwinden, erfolgt der traditionsbewusste Rückgriff auf die italienische Vergangenheit und schließlich auf die Antike (s. u.). Die politischen Elemente, die der Text in sich aufnimmt, werden also poetisch und poetologisch recodiert; sie werden zu Elementen poetologischer Selbstreflexion. Solche Selbstreflexivität ist ein epochentypisches Merkmal der Romantik. Die Literatur hat sich – wie die anderen Funktionsbereiche der Gesellschaft auch – in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zu einem autonomen System ausdifferenziert,³⁹ welches aufgrund seiner operativen Geschlossenheit keinen direkten Zugriff mehr auf die Wirklichkeit haben kann. Die für die Literatur der Aufklärung noch gültige Heteronomie, welche sich in Gestalt des Nützlichkeitsgebots letztlich bis zu Horaz zurückverfolgen lässt,⁴⁰ ist in der Romantik hinfällig geworden, weil die einzelnen Funktionsbereiche der Gesellschaft nunmehr weitgehend autonom voneinander operieren. Daher können sie ihre Zweckhaftigkeit nicht mehr außerhalb ihrer selbst suchen, sondern wenden sich auf sich selbst zurück. Zwar erheben literarische Texte auch jetzt noch den Anspruch, die Wirklichkeit zu verändern, doch wird zumindest

39 Vgl. hierzu Niklas Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt a. M. 1995.

40 So heißt es bekanntlich in der *Ars Poetica* (V. 333–334): »aut prodesse volunt aut delectare poetae / aut simul et iucunda et idonea dicere vitae« (»entweder nützen oder erfreuen wollen die Dichter / oder zugleich, was erfreut und was nützlich fürs Leben ist, sagen«) (Horaz, *Ars Poetica. Die Dichtkunst*, hg. und übers. v. Eckart Schäfer, Stuttgart 1984, S. 24). Die allgemeine Gültigkeit dieser Vorschrift für die Literatur des Klassizismus ist aus zahlreichen Poetiken und Vorworten ersichtlich und bedarf hier keines Beweises.

bei selbstreflexiven Texten wie denen Foscolos die Vergeblichkeit dieses Anspruchs immer auch mitbedacht.⁴¹

Dies zeigt sich im weiteren Verlauf der zuletzt analysierten Stelle. Unmittelbar nach der Erwähnung des Florentinischen »tempio« Santa Croce wird der Tragödienautor Vittorio Alfieri eingeführt, der häufig dorthin gegangen sei, um sich von der Präsenz der Toten inspirieren zu lassen. Alfieri war ein patriotischer und freiheitsliebender Dichter, der jedoch bezeichnenderweise hier nur in seinem ohnmächtigen Zorn dargestellt wird und der schließlich zum Sprechzeitpunkt selbst schon zu den Toten gehört (er verstarb im Jahre 1803). Alfieri wird folgerichtig im Text als Figur des Todes modelliert: Er sucht die Nähe der Toten, er ist stumm und einsam, ruht und »avea sul volto / Il pallor della morte e la speranza. / Con questi grandi abita eterno: e l'ossa / Fremono amor di patria.« (V. 194–197)⁴²

Der moderne Dichter als ohnmächtige Figur des Todes führt schließlich durch die Vermittlung eines Simonides-Zitats zurück in die Antike, der der Schlussteil des Gedichts (V. 197–295) gewidmet ist. »Con questi grandi abita eterno« (V. 196)⁴³ zitiert in leichter Abwandlung ein Epigramm von Simonides, wo es von den bei den Thermopylen Gefallenen heißt: »Con gli eroi, sotto la stessa pietra, abita ora la gloria della Grecia.«⁴⁴ Dass hier Simonides von Keos, dem, wie wir gesehen haben, die Erfindung der Mnemotechnik zugeschrieben wird, als Verfasser einer Totenklage von Foscolo in seinen Text über die Gräber eingeführt wird und als Überleitung zum großen Schlussteil dient, ist ein Zeichen für Foscolos profunde Kenntnis der antiken Literatur und vor allem für seine Einsicht in den grundlegenden Zusammenhang von Literatur, Kultur und Tod, der im Simonides-Mythos latent transportiert wird.

41 Für eine Darstellung solcher Selbstreflexivität im Zusammenhang mit der Rede über Liebe in der Romantik vgl. Thomas Klinkert, *Literarische Selbstreflexion im Medium der Liebe. Untersuchungen zur Liebesemantik bei Rousseau und in der europäischen Romantik (Hölderlin, Foscolo, Madame de Staël und Leopardi)*, Freiburg i. Br. 2002.

42 »hatt' im Antlitz / des Todes Blässe und die Hoffnung. / Mit diesen Großen wohnt er, verewigt, und aus den / Gebeinen bebt die Liebe zur Heimat.«

43 »Mit diesen Großen wohnt er, verewigt«.

44 Nach Donatella Martinelli, der Herausgeberin einer Ausgabe von Foscolos *Poesie e Sepolcri*, Milano 1987, zitiert im Kommentar: Foscolo, *Opere*, Bd. 1, S. 515. (Mit den Helden, unter demselben Grabstein, wohnt jetzt der Ruhm Griechenlands.)

2.4 Der Tod als Voraussetzung für die Dichtung

Der Rückgriff auf die Antike ist jedoch zugleich ein Indiz dafür, dass der durch die Politik zum Verstummen gebrachten Dichtung in der Moderne die Legitimation fehlt; sie kann sich nur noch durch die Rückwendung auf ihre eigene Vergangenheit legitimieren und durch die kompensatorische Hoffnung, die einstige Rolle wiedergewinnen zu können. Der Sprecher reiht sich dementsprechend im Schlussteil explizit selbst in die antike Tradition ein, indem er um die Unterstützung der Musen bittet (und bezeichnenderweise sich selbst dabei als Flüchtigen, als Ausgestoßenen darstellt): »E me che i tempi ed il desio d'onore / Fan per diversa gente ir fugitivo, / Me ad evocar gli eroi chiamin le Muse / Del mortale pensiero animatrici.« (V. 226–229)⁴⁵ Die Musen aber sind Wächterinnen der Gräber. Hier nun wird die Basisopposition des Textes Tod vs. Dichtung wiederaufgegriffen und im Vergleich zum Beginn explizit umgekehrt: »e quando / Il tempo con sue fredde ale vi spazza / Fin le rovine, le Pimplée fan lieti / Di lor canto i deserti, e l'armonia / Vince di mille secoli il silenzio.« (V. 230–234)⁴⁶ Die Dichtung erweist sich nun stärker als der Tod und dauerhafter als Grabmäler. Doch gilt dies bezeichnenderweise für die Dichtung der Vergangenheit, nicht für die der Gegenwart, in der ja die Dichter ohnmächtig sind und man ihnen kein Grab mehr gewährt. Doch auch in der Antike triumphiert die Dichtung nicht in ungebrochener Weise über den Tod. Es zeigt sich vielmehr in der zeitlich komplex gestaffelten Schlusssequenz, dass die Gräber und der Tod das letzte Wort haben, insofern die Dichtung vom Grab ihren Ausgang nimmt. Das Verhältnis zwischen Tod und Dichtung wird somit in seiner Ambivalenz bestätigt.

Kristallisationspunkt dieser Schlusssequenz ist das Grab des Ilos bei Troja, wo nach einer Überlieferung auch die Nymphe Elektra, die Urmutter der Trojanischen Königsfamilie, begraben liegt. Dieses von Reisenden kürzlich wiederentdeckte Grab soll auf Bitten der sterbenden Elektra von Zeus einst geheiligt worden sein (V. 250–253). Dort soll auch Cassandra den Untergang Trojas geweissagt haben. Mit der Prosopopöe der trojanischen Priesterin endet der Text, dessen Sprecher damit zugleich das Wort

45 »Und mich, den die Zeiten und der Drang nach Ehre / flüchtig von Volk zu Volke treiben, / mich, zu beschwören die Helden, mögen berufen / die Musen, die des Menschen Gedanken beseelen.«

46 »und wenn nun / die Zeit mit ihren kalten Flügeln sie [sc. die Gräber] auslegt / bis auf die Reste, erheitern die Pieriden / mit ihrem Gesang die Wüsten, und der Wohlklang / besiegt das Schweigen von tausend Jahrhunderten.«

an eine fiktionsimmanente Sprechinstanz abgibt, ohne es noch einmal zurückzuerhalten (V. 263–295). Somit hinterlässt auf der Ebene der Sprechsituation ebenso wie auf der thematischen Ebene der Tod seine deutliche Spur im Text, denn Prosopopöe bedeutet ja die fingierte Rede von nicht-personenhaften Dingen oder Toten.⁴⁷ Von solcher Rede bezieht der Text seine Legitimation, das heißt, dass er sich der Macht des Todes letztlich nicht entziehen kann.

Kassandra sagt zu ihren Neffen, dass sie bei ihrer Rückkehr aus der Kriegsgefangenschaft zwar nur noch die Ruinen der von den Griechen zerstörten Stadt vorfinden werden, dass aber die Penaten Trojas noch in diesen Ruinen hausen werden, »chè de' Numi è dono / Servar nelle miserie altero nome.« (V. 270–271)⁴⁸ Sodann wendet Cassandra sich in einer Apostrophe an die von den Schwiegertöchtern des Priamos gepflanzten Zypressen (die übrigens die Zypressen des Beginns wiederaufgreifen und somit implizit an die dort thematisierte Dominanz des Todes anknüpfen), bittet sie um den Schutz der Gräber und sagt ihnen das Erscheinen eines blinden Bettlers voraus, der in die Grüfte hinabsteigen und die Urnen befragen werde. »Gemeranno gli antri / Secreti, e tutta narrerà la tomba / Illo raso due volte e due risorto [...]« (V. 283–285)⁴⁹ Erst nachdem das Grab und die Urnen ihm die Geschichte Trojas und seines Untergangs erzählt haben, kann der Sänger und »heilige Kunder« Homer diese Geschichte verewigen. Das Grab ist somit die Instanz, die die dichterische Überlieferung generiert und gewährleistet. Die Dichtung präsupponiert den Tod, den sie überwinden möchte, und leitet sich von ihm ab. Die letzten Verse des Gedichts lauten: »Il sacro vate, / Placando quelle afflitte alme col canto, / I Prenci Argivi eternerà per quante / Abbraccia terre il gran padre Oceáno. / E tu onore di pianti, Ettore, avrai / Ove fia santo e lagrimato il sangue / Per la patria versato, e finchè il Sole / Risplenderà su le sciagure umane.« (V. 288–295)⁵⁰

47 Heinrich Lausberg, *Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft* (1960), Stuttgart³1990, § 826.

48 »denn Gabe der Götter ist es, / zu wahren im Elend einen stolzen Namen.«

49 »Ein Stöhnen halt durch die verborgnen / Kammern, und das ganze Grab berichtet: / Ilion zweimal geschleift und zweimal erstanden [...]«

50 »Der heilige Kunder / stillt mit Gesang jene gekränkten Seelen, / macht die Argiverfürsten unsterblich, so weit auch / Länder umarmt der große Vater Okeanos. / Und dir wächst Ehre aus den Klagen, Hektor, / wo heilig gilt und beweint das Blut wird, / das für die Heimat geflossen, und solange / die Sonne strahlt auf das Ungemach der Menschen.«

2.5 *Dei Sepolcri* als diskursives Ereignis

Foscolos Text war ein diskursives Ereignis ersten Ranges. Er forderte italienische Dichter und Literaten zu einer Reihe von Repliken und Kommentaren heraus. Diese sind in dem 1824 in Venedig erschienenen Band *Dei Sepolcri* versammelt: *I Sepolcri* von Ippolito Pindemonte, *Sui Sepolcri di Ugo Foscolo e di Ippolito Pindemonte* von Giovanni Torti und die Abhandlung *Sul carme di Ugo Foscolo »Dei Sepolcri« e sulla poesia lirica* von Girolamo Federico Borgno (der Herausgeber fügt noch einen thematisch verwandten Text von Vincenzo Monti und weitere Gedichte von Foscolo hinzu). Borgno hatte Foscolos Gedicht ins Lateinische übersetzt, damit, wie er zu Beginn seiner Abhandlung sagt, die künstlerische Bedeutung und die Innovativität des Textes auch außerhalb Italiens bekannt würden. Obwohl Borgno das Gedicht sehr gut kannte und sich auch als dessen Apologet verstand, zeigt sich gerade an seinen poetologischen Prämissen, wie innovativ Foscolos Text tatsächlich war. Dieser nämlich erfüllt die Prinzipien der klassizistischen *imitatio*-Poetik nicht mehr, auf welche Borgno rekurriert, um den Text zu würdigen.

Wie die Analyse ergeben hat, ist *Dei Sepolcri* ein poetologischer Text, der einerseits kulturelle Größe beschwört und zu politischem Handeln auffordert und andererseits die Ohnmacht der Dichtung angesichts realgeschichtlicher Entwicklungen sowie ihre konstitutive Gebundenheit an den Tod thematisiert. Dichtung gewinnt ihre Valenz, indem sie die Grabstätten der Geschichte als Ausgangspunkt für die Restitution der Vergangenheit und für die Stiftung eines kulturellen Gedächtnisses verwendet. Damit aber weicht Foscolos Text vor den drängenden politischen Problemen der Gegenwart durch den Rückzug in die Antike aus. Eine solche hochreflexive und gebrochene Position ist nun mit der traditionellen Funktionszuschreibung, wie Borgno sie vornimmt, nicht mehr kompatibel. Borgno zeigt an antiken Vorbildern, was man sich idealtypisch unter lyrischer Dichtung vorzustellen habe. Als Beispiel dient ihm unter anderem eine Ode von Horaz. Über sie heißt es:

Ecco dunque un'Ode che esalta Terone, instruisce gli uomini, e tende a fargli migliori: vero officio questo della lirica poesia. E spregevole, o se non altro vana è da stimarsi qualunque bell'arte, la quale non adempia al suo fine d'*instruire gli uomini, diletlandoli*.⁵¹

51 *Dei Sepolcri*. Poesie di Ugo Foscolo, d'Ippolito Pindemonte e di Giovanni Torti, aggiuntovi uno squarcio di Vincenzo Monti sullo stesso soggetto ed una Dissertazione di Giro-

III. Literatur und Gedächtnis

Hier haben wir also eine Ode, die Tero feiert, die Menschen belehrt und danach strebt, sie zu bessern: wahrhaft die Aufgabe der lyrischen Poesie. Und als verachtenswert oder doch zumindest als eitel muss jede schöne Kunst gelten, die ihr Ziel verfehlt, die Menschen zu *belehren und sie zugleich zu unterhalten*.

Wenn das Horazische *prodesse et delectare* das Ziel der Dichtung wie aller Künste sein soll, so wird dieses Ziel von Foscolo infrage gestellt, der ja, wie gezeigt wurde, die Heteronomie der Dichtung für unmöglich erklärt. *Dei Sepolcri* mag zwar durch seine sprachliche und gedankliche Kühnheit den Leser im Rahmen einer Ästhetik des Erhabenen (auf die Borgno ihn zu Recht bezieht) erfreuen, doch vermittelt der Text ihm ganz gewiss in seiner Dichtung und Tod verknüpfenden Negativität keine unmittelbare Nutzenanwendung. Das Subversive dieses Textes ist also nicht zuletzt auch darin zu erblicken, dass er die zu Anfang des 19. Jahrhunderts im offiziellen Diskurs noch gültige klassizistische Poetik der Heteronomie unterläuft.

3. Schluss

Wie die Analyse von *Dei Sepolcri* vor dem Hintergrund des Simonides-Mythos gezeigt hat, steht im Zentrum des Gedichts wie des Mythos das Verhältnis von Tod, Gedächtnis und Schreiben. Damit reaktualisiert der in einer historischen Krisensituation entstandene Text ein latentes Wissen um den Ursprung der Dichtung. Die semantische Basisopposition Tod vs. Dichtung wird vom Text jedoch unterschiedlich, ja gegensätzlich bewertet. Während am Beginn der Tod als dominant erscheint, wird sodann zunächst implizit, später explizit die Hierarchie der Opposition umgekehrt. Die aus rationalistisch-materialistischer Perspektive eindeutig erscheinende und keinen Widerspruch duldende Erkenntnis, dass kein menschliches Werk dem Tod und der Auslöschung widerstehen kann, wird im Verlauf des Gedichts infrage gestellt. Der Ratio wird eine affektive Erfahrung entgegengesetzt, welche die illusionäre Gemeinschaft der Lebenden mit den Toten als notwendige Grundlage der Kultur erscheinen lässt. Äußerer Anlass des Gedichts ist das Dekret vom 12. Juni 1804, welches die bisher übliche Form der Totenehrung abschaffen wollte. Die Folgen dieses Gesetzes werden von Foscolo als kulturgefährdender Gedächtnisverlust beschrieben.

Iamo Federico Borgno, traduzione dal latino, con alcune altre poesie già divulgate, Venezia 1824, S. 76 (Hervorh. T. K.).

ben und am Beispiel des Dichters Parini veranschaulicht, der (angeblich) in einem Massengrab beerdigt wurde. Der fehlende Grabstein hat die Abwesenheit der Muse Thalia zur Folge und gefährdet somit den Fortbestand der italienischen Kultur. Daraus und aus anderen Indizien ergibt sich, dass *Dei Sepolcri* nicht, wie oft fälschlich angenommen wurde, ein politisches, sondern ein poetologisches Gedicht ist. Der Text spricht über die Grundlagen der Kultur und der Dichtung. Es zeigt sich dabei allerdings, dass letztlich offenbleibt, welcher der beiden Terme der Basisopposition Tod vs. Dichtung der dominante ist. Der Text legt insbesondere am Schluss die konstitutive Gebundenheit der Dichtung an den Tod und die Vernichtung bloß. Die komplexe Schlusssequenz mit der Prosopopöe der Priesterin Cassandra, die dem primären Sprecher das Wort entzieht, zeigt noch einmal auf, wie sehr die Dichtung vom Tod abhängt, ja gewissermaßen diesen voraussetzt und folglich ihn selbst zum Gegenstand haben muss. Diese subversive Erkenntnis steht im Gegensatz zu dem im offiziellen poetologischen Diskurs um 1800 noch gültigen Nützlichkeitsgebot, wie es etwa in Borgnos Kommentar zu Foscolos Gedicht seinen Niederschlag findet. Die Dichtung kann, so Foscolos Erkenntnis, nicht mehr erfreuen und nützen, da sie als autonomes System keinen Einfluss mehr auf die gesellschaftliche Umwelt nehmen kann; symptomatisch dafür sind die Ohnmacht und das Verstummen des Dichters Alfieri. Stattdessen kann sie in ästhetisch interessanter Form ihre eigene Ohnmacht selbstreflexiv darstellen und dadurch vermeintliche Sicherheiten des offiziellen Diskurses außer Kraft setzen. In solcher subversiven Negativität besteht die nicht unwesentliche epistemologische Bedeutung einer bestimmten Tradition der Dichtung seit etwa 200 Jahren, zu der Autoren wie Leopardi, Baudelaire, Rimbaud oder Montale gehören und die um 1800 von Dichtern wie Foscolo, Novalis und Hölderlin begründet wurde.

Literaturverzeichnis

- Ariès, Philippe, *L'Homme devant la mort* (1977), 2 Bde, Paris 1985.
- Benveniste, Émile, »De la subjectivité dans le langage«, in: ders., *Problèmes de linguistique générale*, Bd. 1, Paris 1966, S. 258–266.
- Cicero, Marcus Tullius, *De oratore. Über den Redner*, hg. und übers. v. Harald Merklin, Stuttgart 1976.
- Donadoni, Eugenio, *Ugo Foscolo. Pensatore, critico, poeta*, Firenze ³1964.

III. Literatur und Gedächtnis

- Foscolo, Ugo, *Opere*, 2 Bde, hg. v. Franco Gavazzeni/Maria Maddalena Lombardi/Franco Longoni, Torino 1994.
Darin: *Dei Sepolcri* (Bd. 1, S. 21–52; enthält auch die *Note* Foscolos und die *Lettera a Monsieur Guill<on>*).
Ultime lettere di Jacopo Ortis (Bd. 2, S. 3–209; enthält auch die *Notizia bibliografica*).
- , *Letzte Briefe des Jacopo Ortis*. Roman. *Von den Gräbern. Dei Sepolcri*, übers. v. F. Lautsch und Ernst Halter, hg. v. Hanno Helbling, München 1989.
- , *Dei Sepolcri*. Poesie di Ugo Foscolo, d'Ippolito Pindemonte e di Giovanni Torti, aggiuntovi uno squarcio di Vincenzo Monti sullo stesso soggetto ed una Dissertazione di Girolamo Federico Borgno, traduzione dal latino, con alcune altre poesie già divulgate, Venezia 1824.
- Freud, Sigmund, »Über Deckerinnerungen«, in: *Gesammelte Werke*, hg. v. Anna Freud et al., Frankfurt a. M. ³1969, Bd. 1, S. 531–554.
- Goldmann, Stefan, »Statt Totenklage Gedächtnis. Zur Erfindung der Mnemotechnik durch Simonides von Keos«, in: *Poetica* 21 (1989), S. 43–66.
- Grass, Günter, »Der Sammler des Schweigens. Wie aus einem unsicheren Talent ein politischer Schriftsteller wurde: Aus der Nobelpreisvorlesung des Günter Grass«, in: *Süddeutsche Zeitung* 285 (9.12.1999), S. 18.
- Gray, Thomas, »Elegy Written in a Country Churchyard«, in: *The Oxford Anthology of English Poetry*, Bd. 1: *Spenser to Crabbe*, hg. v. John Wain, Oxford/New York 1990, S. 559–562.
- Homer, *Ilias. Odyssee*, übers. v. Johann Heinrich Voß, München 1988.
- Horaz (d. i. Quintus Horatius Flaccus), *Ars Poetica. Die Dichtkunst*, hg. und übers. v. Eckart Schäfer, Stuttgart 1984.
- , *Oden und Epoden*, hg. und übers. v. Bernhard Kytzler, Stuttgart 1995.
- Klinkert, Thomas, *Literarische Selbstreflexion im Medium der Liebe. Untersuchungen zur Liebesemantik bei Rousseau und in der europäischen Romantik (Hölderlin, Foscolo, Madame de Staël und Leopardi)*, Freiburg i. Br. 2002.
- Laplanche, Jean/Pontalis, Jean-Bertrand, *Das Vokabular der Psychoanalyse*, aus dem Französischen übers. v. Emma Moersch, Frankfurt a. M. ¹⁴1998.
- Lausberg, Heinrich, *Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft* (1960), Stuttgart ³1990.
- Luhmann, Niklas, *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt a. M. 1995.
- Nicoletti, Giuseppe, »*Dei Sepolcri* di Ugo Foscolo«, in: Alberto Asor Rosa (Hg.), *Letteratura italiana. Le opere. Volume terzo: Dall'Ottocento al Novecento*, Torino 1995, S. 69–125.
- Ohly, Friedrich, *Bemerkungen eines Philologen zur Memoria. Münstersche Abschiedsvorlesung vom 10. Februar 1982*, München 1992.
- Pagliaro, Antonino, »L'unità dei ›Sepolcri‹«, in: ders., *Nuovi saggi di critica semantica*, Messina/Firenze ²1963, S. 307–378.
- Quintilianus, Marcus Fabius, *Institutionis oratoriae libri XII. Ausbildung des Redners. Zwölf Bücher*, hg. und übers. v. Helmut Rahn, Darmstadt 1975.
- Ronsard, Pierre de, *Les Amours*, hg. v. Henri Weber/Catherine Weber, Paris 1985.

Tod und Gedächtnis in der italienischen Romantik

Sozzi, Lionello, »I *Sepolcri* e le discussioni francesi sulle tombe negli anni del Direttorio e del Consolato«, in: *Giornale Storico della Letteratura Italiana* 144 (1967), S. 567–588.

Weinrich, Harald, *Lethe. Kunst und Kritik des Vergessens*, München 1997.

Semiotische Probleme des Schreibens über Konzentrationslager Primo Levi und Jorge Semprún

Einleitung

Nicht zu Unrecht wird häufig gesagt, dass es im Grunde unmöglich sei, die Wirklichkeit der Konzentrationslager darzustellen. Es handle sich um eine unaussprechliche und unverständliche Realität, die mithin nicht repräsentierbar sei. Für den Historiker besteht das Problem in der Differenz zwischen der äußeren Sichtweise, der des Beobachters, und der inneren Sichtweise, der der Opfer. Eine historiographische Analyse oder eine statistische Auflistung macht das Leiden der Opfer nicht zugänglich. Was die Literatur betrifft, so liegt das Problem in der Kollision zwischen den Anforderungen der Fiktion und denen der historischen Wahrheit. Laut Elie Wiesel ist ein Roman über Auschwitz entweder kein Roman, oder aber er handelt nicht von Auschwitz.¹

Dennoch ist die Zahl der literarischen und nichtliterarischen wie auch der historiographischen Dokumente und Zeugnisse enorm und nimmt immer weiter zu. Die Untersuchungen, die etwa Peter Kuon und seine MitarbeiterInnen in Salzburg an den Zeugnissen von Mauthausenüberlebenden durchführten, weisen auf ein tiefes Bedürfnis der Überlebenden nach Kommunikation hin, unabhängig von ihrem literarischen Talent.² Das Buch von Thomas Taterka, *Dante Deutsch*, enthält eine Liste von Hunderten von Erinnerungstexten.³ Das Schreiben über die Lagererfahrung hat daher einen zutiefst paradoxen Charakter: Es ist unmöglich und scheint gleichzeitig unvermeidlich zu sein.⁴ Es ist davon auszugehen, dass dieser paradoxe Charakter in den Texten selbst, in ihrer semiotischen Ver-

1 Elie Wiesel, »Plädoyer für die Überlebenden«, in: ders., *Jude heute. Erzählungen, Dialoge, Essays*, Wien 1987, S. 183–216, hier S. 203.

2 Die Ergebnisse dieses Forschungsprojekts hat Peter Kuon in einer Monographie zusammengefasst: *L'Écriture des revenants. Lectures de témoignages de la déportation politique*, Paris 2013.

3 Vgl. Thomas Taterka, *Dante Deutsch. Studien zur Lagerliteratur*, Berlin 1999, S. 194–207.

4 Vgl. Catherine Coquio, »L'émergence d'une «littérature» de non-écrivains: les témoignages de catastrophes historiques«, in: *Revue d'histoire littéraire de la France* 103/2 (2003), S. 343–363, derzufolge die Tatsache, überlebt zu haben, die Betroffenen dazu antreibt, zu schreiben, um von ihrer singulären Erfahrung Zeugnis abzulegen: »La radicalité génocidaire et sa visée raciale, en particulier, placent les témoins dans une situation singulière: les membres de la collectivité visée ont la certitude d'être tous destinés à mourir – ou de

fasstheit, zum Ausdruck kommt. In diesem Aufsatz möchte ich einige der semiotischen Probleme erörtern, die sich denjenigen stellen, die über das Lager schreiben. Literarische Texte sind ein privilegiertes Forschungsgebiet, da sie eine ganze Skala von Problemen enthalten, aber auch Lösungen vorschlagen; ich werde mich daher hauptsächlich auf sie beziehen.

1. Semiotische Grundlagen

Aus semiotischer Sicht ist jeder Signifikant radikal verschieden von seiner Bedeutung und auch von der Welt der Objekte. Etwas (*aliquid*), das heißt ein Signifikant, steht für etwas anderes (*stat pro aliquo*), das heißt für die Bedeutung des Signifikanten oder seinen Referenten.⁵ Diese radikale Differenz des Zeichens ist für das Funktionieren der symbolischen Kommunikation notwendig. Wenn es diesen Unterschied nicht gäbe, könnte man das Zeichen und die bezeichnete Sache verwechseln, das Zeichen könnte die Sache ersetzen, anstatt sie darzustellen. Dies hätte eine beunruhigende, im Freud'schen Sinne unheimliche Wirkung, wie zum Beispiel in dem fantastischen Roman *La invención de Morel* (1940) des argentinischen Schriftstellers Adolfo Bioy Casares.⁶ Einige der Figuren, die darin vorkommen, wurden eine Woche lang gefilmt, und dieser Film wiederholt sich seitdem endlos. Die Simulation ist perfekt, da die gefilmten Charaktere vollständig, das heißt nicht nur visuell und akustisch, sondern auch in ihrer olfaktorischen, taktilen und geschmacklichen Dimension wiedergegeben werden. Um sich in perfekte Simulakren zu verwandeln, mussten die Figuren jedoch sterben. Dies lässt sich als Allegorie für die Einsicht deuten, dass es keine perfekte Reproduktion gibt oder dass, wenn es sie gäbe, sie die Realität zerstören würde.

Nun zeigt uns das Beispiel von Bioy Casares, dass man in der Literatur oft versucht, das, was Ferdinand de Saussure die Arbitrarität des Zeichens

survivre par miracle – et de mourir *pour rien*. S'ils survivent, c'est alors pour écrire.« (S. 343, Hervorh. im Text) (Die genozidale Radikalität und insbesondere die rassistische Stoßrichtung bringen die Zeugen in eine singuläre Lage: Die Mitglieder der anvisierten Gruppe haben die Gewissheit, dass sie alle dazu bestimmt sind zu *sterben* – oder durch ein Wunder zu überleben – und zwar *ohne jeden Grund*. Wenn sie überleben, so müssen sie also schreiben.)

5 Vgl. Karl Bühler, *Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache* (1934), Stuttgart 1965, S. 40–42.

6 Adolfo Bioy Casares, *La invención de Morel*, in: *La invención de Morel. El gran Serafin*, hg. v. Trinidad Barrera, Madrid 1984, S. 85–186.

genannt hat, zu ignorieren oder darüber hinauszugehen.⁷ Morels Erfindung versucht, die semiotische Differenz aufzuheben; aus diesem Grund kann sie als Allegorie des literarischen Textes betrachtet werden. Eine wichtige Tendenz der Literatur, und insbesondere der Poesie, ist es nämlich, Zeichen schaffen zu wollen, die nicht arbiträr, sondern quasi natürlich und deshalb motiviert sind. Bekanntlich können wir mit Charles S. Peirce drei Arten von Zeichen unterscheiden: symbolische, indizielle und ikonische.⁸ Die Literatur beschäftigt sich – mehr als andere Formen des sprachlichen Ausdrucks – mit ikonischen Zeichen und versucht, Makrozeichen zu schaffen, deren Beziehung zur Bedeutung nicht arbiträr erscheint, sondern motiviert, das heißt ikonisch, auf Ähnlichkeit beruhend.⁹ Um dieses Ziel zu erreichen, macht sich die Literatur die Interaktion aller Sprachebenen zunutze, sodass das, was auf der semantisch-lexikalischen Ebene gesagt wird, auf phonetischer, syntaktischer und morphologischer oder pragmatischer Ebene wiederholt oder verstärkt wird.¹⁰ Das Ergebnis ist, dass der poetische Ausdruck in seiner Komplexität Dinge sagen kann, die anderweitig nicht gesagt werden könnten. Der Soziologe Niklas Luhmann hat also nicht Unrecht, wenn er schreibt, dass Kunst und Literatur durch die Kopplung von Wahrnehmung und Kommunikation das Unbeobachtbare sichtbar machen können.¹¹

2. Paradoxe Kommunikation

Angesichts dessen ist es verständlich, wenn Überlebende der NS-Verfolgung, ob sie nun – wie Primo Levi und Jorge Semprún – direkte

7 Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale* (1916), hg. v. Tullio de Mauro, Paris 1972, S. 100–102.

8 Charles S. Peirce, *Elements of Logic* (1932), in: ders., *Collected Papers*, hg. v. Charles Hartshorne/Paul Weiss, Bd. 2, Cambridge (Mass.) 1965, S. 129–173.

9 Die poetische Sprache ist also Ausdruck eines sekundären Kratylysmus. Zur Geschichte des Kratylysmus siehe Gérard Genette, *Mimologiques. Voyage en Cratylie*, Paris 1976.

10 Vgl. Thomas Klinkert, *Einführung in die französische Literaturwissenschaft*, Berlin ⁵2017, S. 171–222.

11 Niklas Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt a. M. 1995, S. 82f. Kunst ist eine Form der Kommunikation, die auf Wahrnehmung basiert. Sie ermöglicht die strukturelle Kopplung zweier Phänomene, die sich normalerweise gegenseitig ausschließen: Kommunikation und Wahrnehmung. Um diese Kopplung zu erreichen, nutzt der künstlerische Text die Interaktion aller sprachlichen Ebenen und schafft komplexe Formen, die eine aktive und intensive Wahrnehmung provozieren (was die russischen Formalisten »Deautomatisierung« nennen).

oder – wie Paul Celan¹² und Georges Perec – indirekte Zeugen waren, versucht haben, eine unaussprechliche Realität wie die der Konzentrationslager auszudrücken, indem sie sich der Literatur bedienten. Wenn sie nicht direkt sagen konnten, was sie zu sagen hatten, konnten sie sich poetisch-literarische Verfahren wie Allegorie, Zitat, die Erzähltechniken des modernen Romans wie zum Beispiel die Fragmentierung der Chronologie, die Überlagerung verschiedener zeitlicher Ebenen und Sprechakte, Intertextualität oder Montage zunutze machen. Natürlich ist auch die Literatur nicht in der Lage, das Monströse einer Realität für diejenigen erfahrbar werden zu lassen, die diese Realität nicht selbst erlebt haben. Man kann kein Simulakrum, kein Surrogat für das Lager erschaffen; aber man kann bestimmte Ideen formulieren, die im nichtliterarischen Diskurs nur schwer zum Ausdruck gebracht werden können. Selbstverständlich kann sich auch der literarische Diskurs dem Paradoxen nur annähern. Um dieses Problem zu veranschaulichen, werde ich eine Passage aus Jorge Semprúns (1923–2011) autobiographischem Roman *L'Écriture ou la vie* zitieren.¹³ In diesem Roman wird von einem Gespräch berichtet, das einige Überlebende nach ihrer Befreiung aus dem Lager Buchenwald im April 1945 führten. Die Gesprächspartner fragen sich, wie die Überlebenden ihre Erfahrungen bezeugen können. Einer der befreiten Gefangenen sagt, dass die »essentielle Wahrheit der Erfahrung« nur durch »das Künstliche eines Kunstwerks« vermittelt werden könne. Nur, ein solches Kunstwerk existiere nicht; es sollte daher erfunden werden, was aber unmöglich erscheine:

Le cinéma paraît l'art le plus approprié, ajoute-t-il. Mais les documents cinématographiques ne seront sûrement pas très nombreux. Et puis les événements les plus significatifs de la vie des camps n'ont sans doute jamais été filmés... De toute façon, le documentaire a ses limites, infranchissables... Il faudrait une fiction, mais qui osera? Le mieux serait de réaliser un film de fiction aujourd'hui même, dans la vérité de Buchenwald encore visible... La mort encore visible, encore présente. Non pas un documentaire, je dis bien: une fiction... C'est impensable...¹⁴

12 Bezüglich der Frage, ob es die poetische Sprache vermag, eine nicht darstellbare Wirklichkeit zum Ausdruck zu bringen, vgl. Thomas Klinkert, »Un noyé pensif dans la mer du poème. Paul Celan traduit/rencontre Rimbaud«, in: Thomas Klinkert/Hermann H. Wetzel, *Traduction = Interprétation. Interprétation = Traduction. L'exemple Rimbaud*, Paris 1998, S. 123–155.

13 Jorge Semprun, *L'Écriture ou la vie*, Paris 1994. (Der aus Spanien stammende Autor schreibt seinen Namen in Frankreich ohne Akzent.)

14 Ebd., S. 138.

Das Kino scheint die geeignetste Kunstform zu sein, fügt er hinzu. Aber es wird gewiss nicht viel Filmmaterial geben. Und dann sind die wichtigsten Ereignisse im Leben der Lager wahrscheinlich nie gefilmt worden... Jedenfalls hat das Dokumentarische seine unüberwindbaren Grenzen... Es würde eine Fiktion erfordern, aber wer wird es wagen? Am besten wäre es, gleich heute, in der noch sichtbaren Wahrheit von Buchenwald einen Spielfilm zu drehen... Der Tod ist immer noch sichtbar, immer noch präsent. Nicht etwa einen Dokumentarfilm, habe ich gesagt, sondern eine Fiktion... Es ist undenkbar...

Eine Fiktion (»un film de fiction«) in der Wirklichkeit (»dans la réalité de Buchenwald encore visible«) – darauf lässt sich die Idee des von Semprún zitierten Zeugen kondensieren.¹⁵ Um die Realität der Lager zu vermitteln, scheint es mithin erforderlich, paradoxe Kommunikationsmittel zu benutzen. Solche paradoxen Kommunikationsmittel sind die Kunst, das Kino, die Literatur, die eine künstliche und fiktive Realität schaffen, die indes plausibel und homolog zur Alltagswirklichkeit erscheint. Sie kopieren nicht die Realität, sondern stellen sie nach. Sie sind nicht Realität, sondern geben vor, es zu sein. Im besten Fall kann also ein Text, der das Lager authentisch bezeugt, ein großer literarischer Text sein. Dennoch müssen diejenigen, die die Realität der Vernichtung und Erniedrigung in den Konzentrationslagern vermitteln wollen, bestimmte semiotische Probleme lösen, auf die ich im Folgenden eingehen werde.

3. Hindernisse der Darstellung

Man kann sagen, dass es drei Hindernisse gibt, mit denen die Überlebenden, die die Geschichte des Lagers erzählen wollten, konfrontiert waren: das Trauma, das sie erlitten haben; das mangelnde Interesse derer, die das Lager nicht selbst erlebt hatten, was vor allem nach dem Krieg durch die Dringlichkeit anderer Probleme bedingt war; das Fehlen einer angemessenen Sprache, um diese Erfahrung zu vermitteln.

Wenn wir diese drei Hindernisse in semiotische Begriffe übersetzen wollen, können wir sagen, dass drei der von Jakobson definierten Sprach-

15 Vgl. die Diskussion über das problematische Verhältnis zwischen Fiktion und Wirklichkeit/Authentizität im Kontext der Lagerliteratur bei Thomas Taterka, *Dante Deutsch*, S. 147–161. Einerseits kann das Wissen über die Realität der Lager nie endgültig und vollständig sein. Andererseits unterschied sich die Welt der Lager so sehr von der Außenwelt, dass es ein Fehler wäre, Lagertexte mit »der Wirklichkeit« vergleichen und an ihr messen zu wollen (S. 159).

funktionen¹⁶ beeinträchtigt oder blockiert sind: die *expressive Funktion*, da der durch sein Trauma gehemmte Sender nicht sprechen kann; die *referentielle Funktion*, da Sender und Empfänger nicht auf einen gemeinsamen Kontext verweisen können; die *metasprachliche Funktion*, da die Wörter außerhalb und innerhalb des Lagers nicht dasselbe bedeuten. Es ist daher notwendig, eine neue Sprache zu finden, die die gelebte Erfahrung vermitteln kann, und diese Sprache bedient sich oft der *poetischen Funktion*.

3.1 Die expressive Sprachfunktion: Trauma, Verdrängung, Rückkehr des Verdrängten

Was die expressive Funktion betrifft, so kann der traumatisierte Überlebende oftmals nicht sprechen, und die Verdrängung ist für ihn die einzige Lösung. Hier sei beispielhaft das Zeugnis eines Regensburger Juden, Otto Schwerdt (1923–2007), genannt, der nach Auschwitz und Theresienstadt deportiert wurde und mehr als fünfzig Jahre nach der Befreiung 1998 ein Buch veröffentlichte, in dem er zum ersten Mal über seine wahren Gefühle spricht, die er lange Zeit verborgen gehalten hatte:

Ich wählte den einzig möglichen Weg für mich, die Verdrängung. Ich schob die Erinnerungen an meine Erlebnisse während dieser dunklen Zeit weit weg von meinem Innersten. Bevor es zu sehr schmerzte, machte ich Halt. Ich erzählte denen, die mich fragten, in welchem Konzentrationslager ich war und daß dort die grausamsten Dinge passierten. Über meine Gefühle, die ich damals empfand, über meine Gefühle, die ich empfinde, wenn ich mich daran erinnere, über meine Ungewißheit, wie mich das Erlebte verändert haben könnte – darüber sprach ich nicht.¹⁷

Die Verdrängung schützt den traumatisierten Überlebenden und hilft ihm, weiterzuleben. Aber mit der Zeit scheint das Gesetz des Schweigens weniger unerbittlich zu werden. Viele Zeugen haben das Bedürfnis, nach einer gewissen Zeit des Schweigens über ihre Erfahrungen zu sprechen, wie zum Beispiel Jorge Semprún. Er berichtet, wie er unmittelbar nach der Befreiung Versuche unternommen habe, zu schreiben, dabei aber bald gemerkt habe, dass das Schreiben sein Leben bedrohe: »Tel un cancer lu-

16 Roman Jakobson, »Linguistics and Poetics« (1960), in: ders., *Selected Writings*, hg. v. Stephen Rudy, Bd. 3: *Poetry of Grammar and Grammar of Poetry*, Den Haag/Paris/New York 1981, S. 18–51.

17 Otto Schwerdt/Mascha Schwerdt-Schneller, *Als Gott und die Welt schliefen*, Viechtach 1998, S. 11f.

mineux, le récit que je m'arrachais de la mémoire, bribe par bribe, phrase après phrase, dévorait ma vie«. ¹⁸ Deshalb gab er das Schreiben auf, um sich dem politischen Kampf gegen den spanischen Diktator Franco zu widmen. Es war eine Wahl zwischen Schreiben und Leben, zwischen Erinnerung und Amnesie. »Il me fallait choisir entre l'écriture et la vie, j'avais choisi celle-ci. J'avais choisi une longue cure d'aphasie, d'amnésie délibérée, pour survivre«. ¹⁹ Aber Anfang der Sechzigerjahre holt ihn die Vergangenheit wieder ein und beendet die Amnesie. Semprún trifft einen Mauthausen-Überlebenden, Manuel A., der ihm von seinen Erfahrungen im Lager erzählt, aber auf eine Art und Weise, die Semprún so falsch und verzerrt erscheint, dass er zutiefst frustriert ist: »C'était désordonné, confus, trop prolixe, ça s'embourbait dans les détails, il n'y avait aucune vision d'ensemble, tout était placé sous le même éclairage. C'était un témoignage à l'état brut, en somme: des images en vrac. Un déballage de faits, d'impressions, de commentaires oiseux«. ²⁰ Es fehlen Form und Struktur, und deshalb weckt die Erzählung nicht Semprúns Interesse. Aber die Tatsache, dass er – durch die Erinnerungen eines anderen – mit der Realität des Lagers konfrontiert wird, löst seine eigene Erinnerung aus. Zum ersten Mal seit 15 Jahren träumt er wieder von dem Schnee in Buchenwald. Die Verdrängung ist vorbei, die Vergangenheit taucht wieder auf, und das Schreiben kann, ja es muss beginnen. Es besteht für Semprún die dringende Notwendigkeit, das auszudrücken, was Manuel A. nicht ausdrücken konnte. Aber es war notwendig gewesen, eine Zeitspanne verstreichen zu lassen, in der sich die Erfahrung untergründig so verwandeln konnte, dass sie erzählbar wurde.

18 Semprun, *L'Écriture ou la vie*, S. 204. (Wie ein leuchtender Krebs verschlang die Erzählung, die ich Stück für Stück, Satz für Satz meiner Erinnerung entriss, mein Leben.)

19 Ebd., S. 205. (Ich musste zwischen Schreiben und Leben wählen, ich hatte Letzteres gewählt. Ich hatte mich für eine lange Phase der Aphasie entschieden, der freigewählten Amnesie, um überleben zu können.)

20 Ebd., S. 249. (Es war zusammenhanglos, durcheinander, zu redselig, es verhedderte sich in Einzelheiten, es fehlte eine Gesamtperspektive, alles war gleich hell beleuchtet. Es war kurz gesagt ein Zeugnis in Rohform: ein Haufen von Einzelbildern. Er hatte Fakten, Eindrücke und überflüssige Kommentare einfach so ausgekippt.)

3.2 Die referentielle Sprachfunktion: das Fehlen eines gemeinsamen Kontextes

Das zweite Problem ist das des Publikums und der referentiellen Sprachfunktion. Um die Tragweite dieses Problems zu verstehen, ist es nützlich, die literarische Produktion der Nachkriegszeit im Allgemeinen zu betrachten. In Italien etwa waren die 1940er Jahre diejenigen des Neorealismus. Neorealistische Romane und auch neorealistisches Kino beziehen sich auf eine kollektive historische Erfahrung. Alle Italiener hatten den Faschismus, den Krieg, die Besetzung ihres Landes durch das nationalsozialistische Deutschland und viele auch den Widerstand persönlich erlebt. Schon vor der Befreiung gab es eine Geheimpresse, die die Erfahrungen der Menschen behandelte und davon erzählte. Nach dem Ende des Krieges, so Italo Calvino in einem 1964 geschriebenen Vorwort zu seinem Roman *Il sentiero dei nidi di ragno* (1947),

[l]’essere usciti da un’esperienza – guerra, guerra civile – che non aveva risparmiato nessuno, stabiliva un’immediatezza di comunicazione tra lo scrittore e il suo pubblico: si era faccia a faccia, alla pari, carichi di storie da raccontare, ognuno aveva avuto la sua, ognuno aveva vissuto vite irregolari drammatiche avventurose, ci si strappava la parola di bocca.²¹

[...] bedingte die Tatsache, dass man eine Erfahrung durchlaufen hatte – Krieg, Bürgerkrieg –, die niemanden verschont hatte, eine Unmittelbarkeit der Kommunikation zwischen dem Schriftsteller und seinem Publikum: Man stand sich von Angesicht zu Angesicht gegenüber, gleichberechtigt, voller zu erzählender Geschichten, jeder hatte seine eigene erlebt, jeder hatte ein ungewöhnliches, dramatisches und abenteuerliches Leben geführt, man riss sich gegenseitig das Wort aus dem Mund.

Der Schritt von der Erfahrung zum literarischen Erzählen war daher nicht besonders groß. Der neorealistische Roman wurde im »vielfarbigem Universum von Geschichten«²² der unmittelbaren Nachkriegszeit geboren. Die Kommunikation war möglich, ja sogar leicht, weil es einen gemeinsamen Kontext zwischen dem Schriftsteller und seinen Lesern gab; Calvino spricht zu Recht von der »Unmittelbarkeit der Kommunikation zwischen dem Schriftsteller und seinem Publikum«. Es gibt einen großen, unvollendeten und leider wenig bekannten Roman, der diese Geburtsbedingun-

21 Italo Calvino, »Prefazione 1964 al *Sentiero dei nidi di ragno*«, in: *Romanzi e racconti*, hg. v. Mario Barenghi/Bruno Falcetto, Bd. 1, Milano 1991, S. 1185–1204, hier S. 1185f. – Zum mündlichen Ursprung des Neorealismus siehe auch Maria Corti, *Il viaggio testuale. Le ideologie e le strutture semiotiche*, Torino 1978, S. 31–39.

22 Calvino, »Prefazione 1964«, S. 1186.

gen der neorealistischen Literatur darstellt: *Le donne di Messina* von Elio Vittorini,²³ wo die Erzählung von den Stimmen der Menschen erzeugt wird, die sich in Zügen begegnen, die durch das zerstörte Land fahren; diese Stimmen sind Teil jenes »bunten Universums von Geschichten«, welches Calvino beschwört.

Wenn die neorealistische Literatur als Reflexion über eine kollektive Erfahrung betrachtet werden kann, dann waren die Texte, die vom Lager erzählt, individuelle Versuche, eine Erfahrung zu vermitteln, von der die meisten potentiellen Leser nichts wissen konnten. Einer der ersten Autoren, die über das Lager schrieben, war Primo Levi (1919–1987). Sein Buch *Se questo è un uomo* wurde 1947 veröffentlicht, war aber kein großer Erfolg. In einem Anhang, der 1976 für die Veröffentlichung des Buches in einer Schulausgabe verfasst wurde, versucht der Autor den mangelnden Erfolg des Buches zu erklären: »[...] si stamparono 2500 copie, poi la casa editrice si sciolse e il libro cadde nell'oblio, anche perché, in quel tempo di aspro dopoguerra, la gente non aveva molto desiderio di ritornare con la memoria agli anni dolorosi appena terminati.«²⁴ Levi hat sicherlich Recht, aber diese Diagnose reicht nicht aus, um die verspätete Rezeption seines Textes seit Ende der 1950er Jahre zu erklären. Es stimmt wohl, dass die drängenden Probleme der Nachkriegszeit die Menschen daran hinderten, sich an den Krieg zu erinnern; aber man muss auch bedenken, dass es überhaupt nur sehr wenige potentielle Leser gab, die eine Erinnerung an die von Levi erlebten Ereignisse haben konnten. Wenn mehr als 99 % der Zeugen eines historischen Ereignisses tot sind, ist die kollektive Erinnerung mit ihnen gestorben, weil der »soziale Rahmen« der Erinnerung fehlt.²⁵ Es mag sein, dass sich die Menschen nach dem Krieg im Allgemeinen nicht an die Vergangenheit erinnern *wollten*; aber in diesem speziellen Fall *konnten* sie sich nicht daran erinnern, weil sie nicht anwesend gewesen waren. Wenn Primo Levi trotz dieser ungünstigen Bedingungen einer der ersten Schriftsteller war, der von seiner Lagererfahrung Zeugnis

23 Elio Vittorini, *Le donne di Messina*, in: *Le opere narrative*, hg. v. Maria Corti, Bd. 2, Milano 1974, S. 1–370. Der Roman wurde erstmals 1946 veröffentlicht; 1949 und 1964 erschienen überarbeitete Fassungen.

24 Primo Levi, *Se questo è un uomo. La tregua*, Torino 1989, S. 329. ([...] 2500 Exemplare wurden gedruckt, dann löste sich der Verlag auf und das Buch geriet in Vergessenheit, auch weil in dieser bitteren Nachkriegszeit die Menschen nicht viel Lust darauf hatten, mit der Erinnerung in die schmerzhaften Jahre, die gerade zu Ende gegangen waren, zurückzukehren.)

25 Vgl. Maurice Halbwachs, *Les Cadres sociaux de la mémoire* (1925), Paris/Den Haag 1976.

ablegte, ist seine Leistung umso bedeutender. Es gelang ihm, das Unausprechliche zu sagen, obwohl er viele Jahre warten musste, um ein Publikum zu finden. Die referentielle Funktion des literarischen Textes kann also nicht nur eine Realität, sondern auch ein zukünftiges Publikum schaffen oder wecken.

Jorge Semprún vergleicht sich mit Primo Levi, dessen Bücher über Auschwitz er gelesen hat. Es gibt einen grundlegenden Unterschied zwischen den beiden Autoren. Während für Levi das Schreiben ein Mittel zur Verringerung des Leidens war, war für Semprún das Schreiben, zumindest in der unmittelbaren Nachkriegszeit, eine Todeserfahrung. Aber es gab auch eine Gemeinsamkeit:

Malgré la radicale différence du parcours biographique, des expériences vécues, une coïncidence n'en demeure pas moins, troublante. L'espace de temps historique, en effet, entre le premier livre de Levi – magistrale réussite sur le plan de l'écriture; échec complet sur le plan de la lecture, de l'écoute du public – et son deuxième récit, *La trêve*, est le même qui sépare mon incapacité d'écrire en 1945 et *Le grand voyage*. Ces deux derniers livres ont été écrits à la même époque, publiés presque simultanément: en avril 1963 celui de Levi, en mai le mien. Comme si, au-delà de toute circonstance biographique, une capacité d'écoute avait mûri objectivement, dans l'opacité quasiment indéchiffrable des chemine-ments historiques.²⁶

Trotz des radikalen Unterschieds der Lebenswege und der Erfahrungen ist doch eine beunruhigende Übereinstimmung festzustellen. In der Tat ist die historische Zeitspanne zwischen Levis erstem Buch – ein meisterhafter Erfolg in Bezug auf das Schreiben; ein völliger Misserfolg in Bezug auf das Lesen und die Aufnahmebereitschaft des Publikums – und seiner zweiten Geschichte, *Die Atempause*, dieselbe, die meine Unfähigkeit zu schreiben 1945 und *Die große Reise* voneinander trennt. Die letzten beiden Bücher wurden gleichzeitig geschrieben und fast gleichzeitig veröffentlicht: das von Levi im April 1963, meines im Mai.

Als wäre jenseits aller biographischen Umstände eine Fähigkeit zum Zuhören objektiv gereift, in der fast nicht zu entziffernden Undurchsichtigkeit der historischen Entwicklungen.

Die Rezeption von Büchern wie *Se questo è un uomo* oder *Le grand voyage* setzt eine solche Aufnahmebereitschaft des Publikums voraus. Es stimmt, dass diese Texte als Dokumente der individuellen Erfahrung, des Mutes der Überlebenden und ihrer Menschlichkeit von unschätzbarem Wert sind. Aber wie jeder veröffentlichte Text sind sie auch Indikatoren für kol-

26 Semprún, *L'Écriture ou la vie*, S. 259f.

lektive Phänomene. Und man muss zugeben, dass sie als solche an ihre Grenzen stoßen, nämlich an die Grenzen des Sagbaren, wie auch des Verstehbaren, da die einzigartige Erfahrung der Lager nur schwer auf konventionelle Weise erzählt werden kann. Die Kommunikation zwischen dem Schriftsteller als Zeugen und seinem Publikum hängt daher von der Fähigkeit des Schriftstellers ab, die Hindernisse zu überwinden, die ihn von seinem Publikum trennen, das heißt, seine Erfahrung indirekt zu vermitteln. Dieses Bemühen setzt eine Reflexion über die Eigenschaften der Sprache – die metasprachliche Funktion – voraus, eine Reflexion, die oft mit der Anwendung von Verfahren der Poesie – der poetischen Funktion – einhergeht.

3.3 Die metasprachliche und die poetische Sprachfunktion

Die metasprachliche Reflexion in *Se questo è un uomo* ist Ausdruck eines Konflikts zwischen der Nicht-Repräsentierbarkeit des Lagers und dem Bedürfnis zu erzählen. Auch wenn es an der Sprache mangelt, besteht die Notwendigkeit, sich auszudrücken. Im Vorwort der Ausgabe von 1947 spricht Levi von dieser Notwendigkeit:

Mi rendo conto e chiedo venia dei difetti strutturali del libro. Se non di fatto, come intenzione e come concezione esso è nato già fin dai giorni di Lager. Il bisogno di raccontare agli »altri«, di fare gli »altri« partecipi, aveva assunto fra noi, prima della liberazione e dopo, il carattere di un impulso immediato e violento, tanto da rivaleggiare con gli altri bisogni elementari: il libro è stato scritto per soddisfare a questo bisogno; in primo luogo quindi a scopo di liberazione interiore. Di qui il suo carattere frammentario: i capitoli sono stati scritti non in successione logica, ma per ordine di urgenza. Il lavoro di raccordo e di fusione è stato svolto su piano, ed è posteriore.²⁷

Die strukturellen Mängel des Buches sind mir bewusst und ich bitte dafür um Entschuldigung. Wenn nicht in der Tat, so ist es als Absicht und Vorstellung bereits in den Tagen des Lagers entstanden. Das Bedürfnis, den »anderen« zu erzählen, die »anderen« teilhaben zu lassen, hatte für uns vor der Befreiung und danach den Charakter eines unmittelbaren und heftigen Impulses angenommen, der den anderen elementaren Bedürfnissen Konkurrenz machte: Das Buch wurde geschrieben, um dieses Bedürfnis zu befriedigen; also zunächst einmal zum Zweck der inneren Befreiung. Daher sein fragmentarischer Charakter: Die Kapitel wurden nicht in logischer Reihenfolge, sondern in der Reihenfolge

27 Levi, *Se questo è un uomo*, S. 9f.

III. Literatur und Gedächtnis

ihrer Dringlichkeit geschrieben. Die Anpassungs- und Verbindungsarbeit wurde nachträglich und gemäß einem Plan durchgeführt.

Das Schreiben entsteht also aus einem Kommunikationsdrang, es ist notwendig und nicht freiwillig und reagiert auf das »Bedürfnis, den ›anderen‹ zu erzählen, die ›anderen‹ teilhaben zu lassen«. Es ist ein unwiderstehlicher Impuls; das Ergebnis ist eine »innere Befreiung« des Schriftstellers. Das Schreiben hat einen therapeutischen Wert, aber dies gilt nur für den Schriftsteller. Der Leser kann ihm auf seinem Weg nicht unbedingt folgen. Deshalb bittet der Autor den Leser um Entschuldigung für die bruchstückhafte Form des Textes, die als unmittelbares Produkt dieses Impulses erklärt wird.

Bezüglich der Sprache, die geeignet wäre, eine Erfahrung zu vermitteln, die noch nie zuvor von Menschen gemacht wurde, schreibt Levi im folgenden Abschnitt:

Come questa nostra fame non è la sensazione di chi ha saltato un pasto, così il nostro modo di aver freddo esigerebbe un nome particolare. Noi diciamo »fame«, diciamo »stanchezza«, »paura«, e »dolore«, diciamo »inverno«, e sono altre cose. Sono parole libere, create e usate da uomini liberi che vivevano, godendo e soffrendo, nelle loro case. Se i Lager fossero durati più a lungo, un nuovo aspro linguaggio sarebbe nato; e di questo si sente il bisogno per spiegare cosa è faticare l'intera giornata nel vento, sotto zero, con solo indosso camicia, mutande, giacca e brache di tela, e in corpo debolezza e fame e consapevolezza della fine che viene.²⁸

So wie dieser unser Hunger nicht der Zustand von jemandem ist, der eine Mahlzeit ausgelassen hat, so würde unsere Art zu frieren einen besonderen Namen erfordern. Wir sagen »Hunger«, wir sagen »Müdigkeit«, »Angst« und »Schmerz«, wir sagen »Winter«, und es sind doch ganz andere Dinge. Es sind freie Wörter, die von freien Menschen geschaffen und benutzt wurden, die in ihren Häusern lebten, sich freuten und litten. Hätte es die Lager noch länger gegeben, wäre eine neue, raue Sprache entstanden; und eine solche benötigt man, um zu erklären, was es heißt, sich den ganzen Tag lang abzuquälen im Wind, bei Temperaturen unter Null, nur mit einem Hemd, Unterwäsche, einer Jacke und Leintüchern bekleidet, mit Schwäche und Hunger und dem Bewusstsein des nahenden Endes im Leib.

Es kommt zu einer Aufspaltung der Bedeutung von Wörtern, das heißt, sie bedeuten unterschiedliche Dinge innerhalb und außerhalb des Lagers. Daher kann man mit Wörtern des täglichen Lebens wie »Hunger«, »Angst«, »Schmerz« nicht die Erfahrung vermitteln, die die Gefangenen

28 Ebd., S. 110.

gemacht haben, denn die Wirklichkeit des Lagers unterscheidet sich radikal von der Außenwelt. Man müsste über eine ganz neuartige Sprache verfügen. Aber diese Sprache, die nicht die gemeinsame Sprache wäre, würde nicht verstanden werden. In der Tat spricht man im Lager eine Art *koinè*, ein babylonisches Sprachgewirr, eine Mischung aus Deutsch, Französisch, Polnisch usw. Aber diese Sprache ist nicht diejenige, in der Primo Levi seine Erfahrungen erzählt. Es ist nur eine zitierte Sprache, die zum Leben im Lager gehört.

Die Lösung kann daher nicht in der Wahl einer neuen Sprache liegen, sondern in der Verwendung von Modellen der poetischen Sprache. Dieser Rückgriff kann sich auf den intertextuellen Dialog stützen. Ich möchte zwei Beispiele anführen: Primo Levi bezieht sich in seinem Kapitel »Il canto di Ulisse« auf Dantes *Commedia*;²⁹ Jorge Semprún zitiert Verse aus dem letzten Gedicht der *Fleurs du mal*, um den Tod von Maurice Halbwachs zu erzählen.³⁰ Die beiden Beispiele zeigen, wie die indirekte Repräsentation durch die poetische Funktion in der Lage ist, Unsagbares zur Sprache zu bringen. Betrachten wir nun genauer Levis »Il canto di Ulisse«. Das Kapitel besteht aus drei Teilen: Der erste Teil (S. 98–99) stellt dem Leser eine Figur namens Jean vor, einen elsässischen Studenten, der die Aufgabe des »Pikolo« hat, das heißt eines Lagerschreibers. Im zweiten Teil (S. 99–100) wird Jean von Primo Levi bei der täglichen Fron des Essenholens begleitet.³¹ Für die Häftlinge ist diese Aufgabe trotz ihrer Härte auch eine Gelegenheit, sich auszuruhen: »Era un lavoro abbastanza faticoso, però comportava una gradevole marcia di andata senza carico, e l'occasione sempre

29 Ebd., S. 98–103. Siehe die eingehende Analyse dieses Kapitels bei Peter Kuon, *Io mio maestro e 'l mio autore. Die produktive Rezeption der Divina Commedia in der Erzählliteratur der Moderne*, Frankfurt a. M. 1993, S. 111–125. Kuon interpretiert das Kapitel als Ausgangspunkt und Eckpfeiler des Systems allegorischer Verweise auf die *Commedia*, das für Levis Text charakteristisch ist (S. 117). Dantes Werk hat in Levis Buch eine doppelte Funktion: Auf der inhaltlichen Ebene steht es für das, was dem Menschen übrig bleibt, wenn ihm alles weggenommen wurde – die Erinnerung; auf der Ebene der Erzählstruktur dient die *Commedia* als Strukturmodell, das es dem Autor erlaubt, Grenzerfahrungen zu vermitteln (S. 124f.). Sein Verhältnis zum mittelalterlichen Text ist ambivalent: Einerseits benutzt er Dantes Hölle als Modell für das Konzentrationslager, andererseits löst er sich vom christlichen Gehalt der *Commedia*, da sich ihr Protagonist mit der Neugier des Odysseus gegen die göttliche Ordnung solidarisiert (S. 123).

30 Semprún, *L'Écriture ou la vie*, S. 32–33, 51–53, 201.

31 Levi, *Se questo è un uomo*, S. 99.

desiderabile di avvicinarsi alle cucine«. ³² Auf dem Hinweg haben die beiden Gefangenen Zeit zum Plaudern; sie unterhalten sich über Sprachen, über Jeans Wunsch, Italienisch zu lernen. Da keine Zeit zu verlieren ist, beginnt Primo Levi sofort damit, seinem Freund seine Muttersprache beizubringen. Dabei kommt ihm durch Gedankenassoziation Dante in den Sinn.

Im dritten Teil des Kapitels (S. 100–103) versucht Levi, Jean einige der wesentlichen Aspekte von Dantes *Commedia* verständlich zu machen, wobei er sich insbesondere auf den XXVI. Gesang des *Inferno* bezieht. Diesen Gesang rezitiert er aus dem Gedächtnis und übersetzt ihn sodann ins Französische, aber es bleiben viele Lücken, weil Levi sich nicht an den gesamten Text erinnern kann. »Il canto di Ulisse« ist das zentrale Kapitel des Buches, denn die kommunikative Situation, in der sich die beiden Protagonisten in Bezug auf Dantes *Commedia* befinden, ähnelt der des Lesers in Bezug auf die Realität des Lagers, von der das Buch spricht. Als Protagonist versucht Levi, einen mittelalterlichen Text zu übersetzen, der für einen Italiener und erst recht für einen Franzosen schwer verständlich ist, so wie Levi als Schriftsteller versucht, eine Sprache zu finden, um seine Erfahrung im Konzentrationslager auszudrücken. Dantes *Commedia* wird somit als Metapher für das Lager verwendet, wobei das *tertium comparationis* die Alterität, die Fremdheit ist. Darüber hinaus ist die Mitteilung eines fremden Textes eine Möglichkeit, diesen zu »retten« ³³ und ihn denjenigen zu übergeben, die ihn bislang nicht kannten. Diese Weitergabe von Wissen ist gewissermaßen der Gründungsakt einer kulturellen Tradition. Das gilt auch für Levis Text. Zu Beginn seines Buches wendet sich der Autor in Form einer Apostrophe in Versgestalt an seine Leser. Diese Apostrophe stellt das ruhige und bequeme Leben der Leser dem Leben und Leiden der Lagerinsassen gegenüber. Dann vertraut er den Lesern eine Aufgabe an: »Meditate che questo è stato: / Vi comando queste parole. / Scolpitele nel vostro cuore / Stando in casa andando per via, / Coricandovi alzandovi; /

32 Ebd., S. 100. (Es war eine ziemlich anstrengende Arbeit, aber sie bestand aus einem angenehmen Hinweg ohne Last und brachte die stets wünschenswerte Gelegenheit mit sich, in die Nähe der Küchen zu kommen.)

33 Vgl. ebd. S. 101, wo Levi sagt: »Non ho salvato che un verso, ma vale la pena di fermarsi [...]«. (Ich habe nur einen einzigen Vers gerettet, aber es lohnt sich, sich mit ihm zu befassen [...].)

Ripetetele ai vostri figli«. ³⁴ Diese verbindlichen Worte definieren die Bedingungen eines Vertrages zwischen Text und Leser. Wer Levis Text liest, erwirbt ein Wissen, das er nicht vergessen darf und von dem er seinen Kindern berichten soll. Zwei wichtige Ähnlichkeiten zwischen der *Commedia* als mittelalterlichem und schwer verständlichem Text und dem Leben des Lagers sind daher ihre Fremdartigkeit und die Notwendigkeit, sie in Erinnerung zu überführen. ³⁵

Diese Notwendigkeit erklärt sich für die *Commedia* aus der Tatsache, dass sie ein verborgenes Wissen enthält, das Levi im Akt des Rezitierens entdeckt. Der Kommentar konzentriert sich auf die wenigen von Levi erinnerten Fragmente und entfaltet sich als metasprachlicher Kommentar. Die Entdeckung der verborgenen Bedeutung des XXVI. Gesangs erfolgt in vier Schritten. Der erste ist der V. 100, »Ma misi me per l'alto mare aperto«. ³⁶ Levi kommentiert diese Stelle folgendermaßen:

Di questo sí, di questo sono sicuro, sono in grado di spiegare a Pikolo, di distinguere perché »misi me« non è »je me mis«, è molto piú forte e piú audace, è un vincolo infranto, è scagliare se stessi al di là di una barriera, noi conosciamo bene questo impulso. L'alto mare aperto: Pikolo ha viaggiato per mare e sa cosa vuol dire, è quando l'orizzonte si chiude su se stesso, libero diritto e semplice, e non c'è ormai che odore di mare: dolci cose ferocemente lontane. ³⁷

Dessen, ja dessen bin ich sicher, ich kann es Pikolo erklären, zu unterscheiden, warum »misi me« nicht dasselbe ist wie »je me mis«, es ist sehr viel stärker und kühner, es ist eine gebrochene Fessel, es ist wie wenn man sich selbst über eine Barriere hinwegschleudert, wir kennen diesen Impuls sehr gut. Die hohe offene See: Pikolo ist zur See gefahren und weiß, was das bedeutet, wenn sich der Horizont in sich selbst schließt, frei, gerade und einfach, und es gibt nichts weiter als den Geruch des Meeres: süße Dinge, die schmerzhaft weit entfernt sind.

34 Ebd., S. 7. (Bedenkt, dass dies geschehen ist: / Ich stelle euch diese Worte anheim. / Ritzt sie in euer Herz / Wenn ihr zu Hause seid wenn ihr umherwandert, / Wenn ihr Euch hinlegt wenn ihr aufsteht; / Wiederholt sie vor euren Kindern.)

35 Es besteht eine weitere Analogie zwischen Dantes Text (in der Version, die der Protagonist darbietet) und dem von Levi: Der zitierte Text existiert nicht mehr ganz, nur noch Fragmente bleiben im Gedächtnis des Protagonisten (Levi zitiert die Verse 85–90, 93, 94–96, 100, 102, 109, 118–120, 121, 130, 133–135, 139–141 und 142 des Gesangs). Ebenso besteht Levis Text aus Fragmenten, die einen Einblick in einige Aspekte des Lagerlebens geben, dieses aber nicht in seiner Gesamtheit erfassen. Von diesem Standpunkt aus gesehen ist die *Commedia* auch eine Metapher für *Se questo è un uomo*.

36 Ich zitiere den Text der *Commedia* nach Levi, dessen Version vom Text der modernen Dante-Ausgaben teilweise abweicht.

37 Levi, *Se questo è un uomo*, S. 101.

Der metasprachliche Kommentar, der durch die Übersetzung erforderlich wurde – wie kann man die Idee, die im Ausdruck »misi me« enthalten ist, auf französisch wiedergeben? –, führt zu einem semantischen Kommentar – das »misi me« wird mit dem Aufbrechen einer Fessel verglichen. Dieser Kommentar wird von einer Geste der identifizierenden Aneignung begleitet: »wir kennen diesen Impuls sehr gut«, »Pikolo ist zur See gefahren und weiß, was das bedeutet«. Aus diesem Beispiel geht hervor, dass, um Luhmanns Begrifflichkeit aufzugreifen,³⁸ die Kommunikation durch einen literarischen Text Erinnerung, das heißt innere Wahrnehmung, mit einbeziehen kann, um eine andere Realität zu schaffen, eine geistige Realität, die es den Subjekten erlaubt, sich kurzzeitig von ihrer äußeren Realität zu lösen. Dies wiederholt sich, wenn später der Läuterungsberg für Levi die Berge seiner Heimat heraufbeschwört. Aber schließlich wird dem Erzähler der Unterschied zwischen der Freiheit, die man auf dem offenen Meer verspürt, »wenn sich der Horizont in sich selbst schließt«, und der aktuellen Situation der Gefangenen, beraubt der »süßen Dinge, die schmerzhaft weit entfernt sind«, schmerzlich bewusst.

Der zweite Schritt der Erkenntnis von Dantes Text ist V. 109: »Acciò che l'uom più oltre non si metta«, der sich auf die Säulen des Herkules bezieht. In diesem Vers entdeckt Levi eine verbale Reprise des V. 100: »Si metta«: *dovevo venire in Lager per accorgermi che è la stessa espressione di prima, »e misi me«. Ma non ne faccio parte a Jean, non sono sicuro che sia una osservazione importante*«. ³⁹ Es scheint ein Geheimnis in Dantes Text zu geben, ein Geheimnis, das durch eine genaue Lektüre seiner verbalen Substanz zu entschlüsseln ist, indem man die Reprisen und Echos, die zwischen den Wörtern bestehen, entdeckt. Levis Worte lassen dieses Geheimnis erahnen, ohne es zu benennen; »[...] non si metta« (V. 109) und »misi me« (V. 100) verhalten sich zueinander wie Verbot und Übertretung. Dante spricht von der Spannung zwischen zwei gegensätzlichen Polen: der umsäumten Welt – die Säulen des Herkules markieren die Grenze der bekannten Welt – und dem Wunsch des Menschen, darüber hinauszugehen, alle Begrenzungen hinter sich zu lassen auf der Suche

38 Vgl. Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, S. 82f.

39 Primo Levi, *Se questo è un uomo*, S. 102. (»Si metta«: Ich musste erst ins Lager kommen, um zu erkennen, dass es derselbe Ausdruck ist wie zuvor, »e misi me«. Aber ich teile es Jean nicht mit, ich bin nicht sicher, ob diese Beobachtung wichtig ist.)

nach Erkenntnis.⁴⁰ Diese Spannung ähnelt der, in der die Gefangenen leben. Die spannungsvollen Beziehungen zwischen der imaginierten oder erinnerten Realität – das offene Meer, die Freiheit, die Berge der Heimat – und der aktuellen Wirklichkeit des Lagers sind ein Hinweis auf die Plausibilität einer Interpretation, die den Text der *Commedia* als indirektes Kommunikationsmittel, das heißt als Metapher für das Lager betrachtet. Es muss jedoch klargestellt werden, dass die metaphorische Beziehung nicht jene ist, welche man vielleicht annehmen möchte, nämlich dass das Lager die Hölle wäre – dies kann nicht sein, weil die Anwesenheit im Lager nicht die Strafe für eine begangene Sünde ist⁴¹ –, vielmehr handelt es sich um eine abstraktere Beziehung, eine Analogie zwischen semantischen Strukturen.

Sodann gibt es die dritte Stufe, den Kommentar zu V. 118–120: »Considerate la vostra semenza: / Fatti non foste a viver come bruti, / Ma per seguir virtute e conoscenza.« Hierzu schreibt Levi:

Come se anch'io lo sentissi per la prima volta: come uno squillo di tromba, come la voce di Dio. Per un momento, ho dimenticato chi sono e dove sono. Pikolo mi prega di ripetere. Come è buono Pikolo, si è accorto che mi sta facendo del bene. O forse è qualcosa di piú: forse, nonostante la traduzione scialba e il commento pedestre e frettoloso, ha ricevuto il messaggio, ha sentito che lo riguarda, che riguarda tutti gli uomini in travaglio, e noi in specie; e che riguarda noi due, che osiamo ragionare di queste cose con le stanghe della zuppa sulle spalle.⁴²

Als ob auch ich es zum ersten Mal hörte: wie ein Trompetenstoß, wie die Stimme Gottes. Für einen Moment habe ich vergessen, wer ich bin und wo ich bin. Pikolo bittet mich, es zu wiederholen. Wie liebenswert ist Pikolo, er hat gemerkt, dass mir das guttut. Oder vielleicht ist es mehr als das: vielleicht hat er trotz der blassen Übersetzung und der unbeholfenen und hastigen Kommentare die Botschaft erhalten, hat gespürt, dass sie ihn angeht, dass sie alle Menschen, die da leiden, angeht, und uns ganz besonders; und dass sie uns beide angeht,

40 Es ist zu bedenken, dass die Interpretation von Primo Levi, der sich mit Odysseus identifiziert, unberücksichtigt lässt, dass in der *Commedia* die objektive Ordnung des Jenseits oft der subjektiven und begrenzten Perspektive der Figuren widerspricht. Odysseus befindet sich im achten Graben der Malebolge. Seine Sünde bestand darin, die Trojaner mit dem Pferd, das die griechischen Soldaten enthielt, getäuscht zu haben (V. 55–60); er gehört also zu den Verrätern. Die Geschichte seiner aus Erkenntnisdrang angetretenen letzten Reise hat nichts mit seiner Anwesenheit in der Hölle zu tun.

41 Vgl. Kuon, *Die produktive Rezeption der Divina Commedia in der Erzählliteratur der Moderne*, S. 118: »Die Welt des Lagers ist keine Hölle.« (Hervorh. im Text.)

42 Levi, *Se questo è un uomo*, S. 102.

die wir es wagen, mit den Tragestangen für die Suppenbehälter auf den Schultern über diese Dinge nachzudenken.

Zu diesem Zeitpunkt scheint Levi so tief in Dantes Text eingedrungen zu sein, dass er eine »Botschaft« über seine gegenwärtige Situation entdeckt hat. Das Rezitieren der Terzine ist für ihn wie eine Offenbarung, begleitet von einer außergewöhnlichen Emotion, die ihn für einen Moment aus der aktuellen Situation herausreißt. Es ist ein Moment von fast religiöser Intensität, nicht zufällig spricht Levi von der »Stimme Gottes«. In der *Commedia* kann man also eine Botschaft entdecken, »die alle Menschen, die da leiden, angeht«, eine universelle Botschaft des Trostes, der Menschlichkeit: »Fatti non foste a viver come bruti«. ⁴³

Dann folgt die vierte Stufe auf dem Weg zur Erkenntnis. Folgendermaßen kommentiert Levi V. 139–141 (»Tre volte il fe' girar con tutte l'acqua, / Alla quarta levar la poppa in suso / E la prora ire in giù, come altrui piacque«), die Erzählung des Schiffbruchs des Odysseus:

Trattengo Pikolo, è assolutamente necessario e urgente che ascolti, che comprenda questo »come altrui piacque«, prima che sia troppo tardi, domani lui o io possiamo essere morti, o non vederci mai più, devo dirgli, spiegargli del Medioevo, del così umano e necessario e pure inaspettato anacronismo, e altro ancora, qualcosa di gigantesco che io stesso ho visto ora soltanto, nell'intuizione di un attimo, forse il perché del nostro destino, del nostro essere oggi qui... ⁴⁴

Ich halte Pikolo fest, es ist absolut notwendig und dringend, dass er zuhört, dass er dieses »come altrui piacque« versteht, bevor es zu spät ist, morgen können er oder ich schon tot sein, oder wir sehen uns vielleicht nie wieder, ich muss es ihm sagen, ihm das Mittelalter erklären, diesen so menschlichen und notwendigen und doch unerwarteten Anacronismus, und anderes mehr, etwas Gigantisches, das ich selbst erst jetzt verstanden habe, in der Intuition eines Augenblicks, vielleicht den Grund unseres Schicksals, unseres heutigen Hierseins...

Auch hier konzentriert sich der Kommentar auf einen bestimmten Ausdruck des zitierten Textes, nämlich »come altrui piacque«. Es besteht ein dringender Bedarf an Kommunikation. Levi möchte seinem Freund die Bedeutung dieses Ausdrucks verständlich machen, denn »altrui« ist eine Synekdoche, die auf Gott verweist und im Mund des heidnischen Odysseus einen anachronistischen Wert annimmt. Levi will die Distanz, die

43 Die Probleme, die eine solche Interpretation für den Philologen aufwirft, müssen hier beiseitegelassen werden. Es geht nicht darum, Levis Deutung zu beurteilen oder zu widerlegen, sondern ihre Funktion innerhalb des Textes zu verstehen.

44 Levi, *Se questo è un uomo*, S. 103.

ihn vom Mittelalter trennt, überwinden und die Andersartigkeit von Dantes Text reduzieren, damit sein Freund ihn verstehen kann. Er unternimmt also dasselbe in Bezug auf Dante wie sein Buch in Bezug auf die Welt des Lagers. Gleichzeitig gibt es noch etwas anderes, ein Wissen, das »in der Intuition eines Augenblicks« empfangen wird, »vielleicht der Grund [ihres] Schicksals«. Dieses Wissen wird allerdings nicht erklärt oder explizit gemacht. Das Warum des Schicksals der Gefangenen kann nicht ausgesprochen werden, denn es existiert nicht. Es sei an eine Szene erinnert, in der Levi, nachdem er versucht hat, seinen Durst mit einem Eisbrocken zu stillen, von einem Aufseher angegriffen wird, der auf seine Frage: »Warum?« antwortet: »Hier ist kein Warum.«⁴⁵

Auf diesen Höhepunkt folgt eine Ellipse im Text des Kapitels. Letzteres ist fast am Ende, der Erzähler lässt uns nur noch wissen, dass die beiden Gefangenen die Schlange erreicht haben, wo man um die Suppe ansteht, das heißt, dass die »Normalität« des Lagerlebens wieder beginnt. Der letzte Satz des Kapitels ist wiederum ein Vers von Dante: »Infin che 'l mar fu sopra noi rinchiuso« (V. 142), der seinerseits den Gesang abschließt. Es besteht also eine formale und semantische Übereinstimmung zwischen Levis und Dantes Text. Der Tod – des Odysseus – wird somit in Levis Text eingearbeitet, um anzudeuten, dass die Normalität des Lebens im Lager die permanente Bedrohung durch den Tod ist. Diese Drohung konnte nur für wenige Augenblicke vergessen werden, während die beiden Gefangenen sich mit Dantes *Commedia* beschäftigen konnten.

Zusammenfassend kann man also sagen, dass Levi, wenn er versucht, seinem Freund Jean, der kein Italienisch versteht, den XXVI. Canto des *Inferno* zu erklären, exakt die Situation des Lesers in Bezug auf die ihm fremde Realität im Lager wiedergibt. Die Übersetzung von Dantes Text lässt den Leser die Unmöglichkeit spüren, die Erfahrung zu vermitteln, aber indem es Levi gelingt, eine neue Bedeutung im Text der *Commedia* zu entdecken, vermag er mindestens zwei Dinge zu sagen: dass man dennoch etwas verstehen kann und dass der Mensch nicht die Macht hat, die Menschlichkeit vollständig zu zerstören. Gleichzeitig macht der intertextuelle Dialog mit Dantes *Commedia* die permanente Todesdrohung, die den Alltag der Gefangenen prägt, spürbar. Neben der Verzweiflung steht die Hoffnung. So schafft Levi eine neue, an die Situation angepasste Sprache, welche von archetypischen Kulturmodellen genährt ist. Jeder Italie-

45 Ebd., S. 25.

ner hat Dante gelesen, sodass alle Leserinnen und Leser an Levis Erfahrung teilhaben, sich mit ihm identifizieren können. Selbst auf dieser Ebene scheint es daher, dass Literatur ein geeignetes Mittel ist, um eine eigentlich unsagbare Erfahrung in Sprache zu übersetzen. Aber man muss sorgfältig lesen, denn diese Erfahrung wird durch die Lücken in den beiden Texten vermittelt, es ist das Schweigen, welches spricht.

Literaturverzeichnis

- Bioy Casares, Adolfo, *La invención de Morel*, in: *La invención de Morel. El gran Serafín*, hg. v. Trinidad Barrera, Madrid 1984, S. 85–186.
- Bühler, Karl, *Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache* (1934), Stuttgart 1965.
- Calvino, Italo, »Prefazione 1964 al *Sentiero dei nidi di ragno*«, in: *Romanzi e racconti*, hg. v. Mario Barenghi/Bruno Falcetto, Bd. 1, Milano 1991, S. 1185–1204.
- Coquio, Catherine, »L'émergence d'une ›littérature‹ de non-écrivains: les témoignages de catastrophes historiques«, in: *Revue d'histoire littéraire de la France* 103/2 (2003), S. 343–363.
- Corti, Maria, *Il viaggio testuale. Le ideologie e le strutture semiotiche*, Torino 1978.
- Genette, Gérard, *Mimologiques. Voyage en Cratylie*, Paris 1976.
- Halbwachs, Maurice, *Les Cadres sociaux de la mémoire* (1925), Paris/Den Haag 1976.
- Jakobson, Roman, »Linguistics and Poetics« (1960), in: ders., *Selected Writings*, hg. v. Stephen Rudy, Bd. 3: *Poetry of Grammar and Grammar of Poetry*, Den Haag/Paris/New York 1981, S. 18–51.
- Klinkert, Thomas, »Un noyé pensif dans la mer du poème. Paul Celan traduit/rencontre Rimbaud«, in: Thomas Klinkert/Hermann H. Wetzel, *Traduction = Interprétation. Interprétation = Traduction. L'exemple Rimbaud*, Paris 1998, S. 123–155.
- , *Einführung in die französische Literaturwissenschaft*, Berlin ⁵2017.
- Kuon, Peter, *Io mio maestro e 'l mio autore. Die produktive Rezeption der Divina Commedia in der Erzählliteratur der Moderne*, Frankfurt a. M. 1993.
- , *L'Écriture des revenants. Lectures de témoignages de la déportation politique*, Paris 2013.
- Levi, Primo, *Se questo è un uomo. La tregua*, Torino 1989.
- Luhmann, Niklas, *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt a. M. 1995.
- Peirce, Charles S., *Elements of Logic* (1932), in: ders., *Collected Papers*, hg. v. Charles Hartshorne/Paul Weiss, Bd. 2, Cambridge (Mass.) 1965, S. 129–173.
- Saussure, Ferdinand de, *Cours de linguistique générale* (1916), hg. v. Tullio de Mauro, Paris 1972.
- Schwerdt, Otto/Schwerdt-Schneller, Mascha, *Als Gott und die Welt schiefen*, Viechtach 1998.
- Semprun, Jorge, *L'Écriture ou la vie*, Paris 1994.

Taterka, Thomas, *Dante Deutsch. Studien zur Lagerliteratur*, Berlin 1999.

Vittorini, Elio, *Le donne di Messina*, in: *Le opere narrative*, hg. v. Maria Corti, Bd. 2, Milano 1974, S. 1–370.

Wiesel, Elie, »Plädoyer für die Überlebenden«, in: ders., *Jude heute. Erzählungen, Dialoge, Essays*, Wien 1987, S. 183–216.

Intermedialität und Gedächtnis bei Claude Simon

Einleitung

Claude Simon (1913–2005) stellt in seinen Romanen Gedächtnis und Erinnerung ins Zentrum.¹ Das Gedächtnis wird primär vermittelt durch individuelle Erinnerung an eine selbsterlebte Vergangenheit; insbesondere gilt dies für die Erinnerungsromane wie etwa *La Corde raide* (1947), *La Route des Flandres* (1960), *Histoire* (1967), *Les Géorgiques* (1981), *L'Acacia* (1989) oder *Le Tramway* (2001). In diesen Romanen erweist die Erinnerung sich jedoch nur bedingt als für die Rekonstruktion der Vergangenheit geeignet. Dies kann damit zusammenhängen, dass der Erinnernde über zu wenige Informationen verfügt, um die eigene Geschichte vollständig überblicken und vor allem, um sie verstehen zu können. Um etwa zu begreifen, weshalb der Rittmeister de Reixach mit gezücktem Säbel in den sicheren Tod durch die Kugel eines deutschen Heckenschützen geritten ist, greift Georges, der Protagonist von *La Route des Flandres*, auf die Hilfe anderer Zeugen (Blum, Iglésia, Corinne) zurück, aus deren Erzählungen er sich ein Bild über de Reixach zu machen versucht, welches die sinnlose, selbstmörderische Geste des Rittmeisters erklären könnte. Allerdings sind, wie sich zeigt, die von Georges eingeholten Erkundungen und Zeugenaussagen ungeeignet, die Vergangenheit als kohärentes Sinn Ganzes zu restituieren. Denn die Vergangenheit ist die Totalität der Perspektiven all jener, die an den Ereignissen beteiligt waren. So ergäbe, wie es im Text heißt, nur die – unmögliche – Vereinigung der Perspektiven von Georges und dem Heckenschützen, der de Reixach getötet hat, als den beiden Zeugen dieses Ereignisses, die »totalité de l'énigme« desselben, und zwar weil der Schütze wusste, was mit de Reixach passieren würde, Georges hingegen, was zuvor mit ihm passiert war, und weil nur diese beiden Perspektiven zusammengenommen das Ereignis vollständig restituieren könnten.² Selbst dann allerdings müsste man von der nicht mehr restituierbaren Perspektive des Opfers de Reixach abstrahieren. Eine vollständige und au-

1 Vgl. hierzu grundlegend Rainer Warning, »Claude Simons Gedächtnisräume: *La Route des Flandres*«, in: Anselm Haverkamp/Renate Lachmann (Hg.), *Gedächtniskunst. Raum – Bild – Schrift. Studien zur Mnemotechnik*, Frankfurt a. M. 1991, S. 356–384.

2 Claude Simon, *La Route des Flandres*, in: *Œuvres*, hg. v. Alastair B. Duncan, Paris 2006, S. 193–412, hier S. 411.

thentische Restitution der Vergangenheit ist also schon für selbsterlebte Ereignisse unmöglich.

Hinzu kommt, dass die Lebensgeschichte des Erzählers oder des Protagonisten eingebettet ist in eine tief in die Vergangenheit zurückreichende Familiengeschichte, welche der Erinnernde *per definitionem* nur aus zweiter Hand kennen kann. Diese Konstellation wird etwa in *La Route des Flandres*, *Histoire*, *Les Géorgiques* und *L'Acacia* in verschiedener Weise durchgespielt. In Bezug auf die Familiengeschichte gibt es von einem bestimmten Zeitpunkt an keine eigenen Erinnerungen, sondern es existieren nur kryptische Spuren, Überbleibsel, Reste der Vergangenheit. Solche Reste vergangenen Geschehens haben zeichenhaften Charakter. Sie werden zu Medien der Erinnerung. Dabei kann es sich um Texte, Dokumente, Grabschriften, Bilder, Photographien o. ä. handeln. Diese Elemente sind lückenhafte, fragmentarische Zeugen der Vergangenheit. Als solche sind sie schwer oder gar nicht zu entziffern. Sie können nicht Grundlage einer historiographisch exakten Rekonstruktion der Vergangenheit sein, sondern allenfalls Auslöser für eine phantasmatische, fiktionale Neuschaffung derselben. Ein Beispiel für diesen Vorgang ist der Roman *Histoire*. Der Protagonist findet in einer Schublade alte Postkarten, die sein Vater an seine Mutter geschrieben hat und die ihm Anlass geben, die Geschichte seiner Eltern zu imaginieren. Die Narration speist sich dabei aus der Deskription der Postkartenmotive und anderer Bilder, wobei es nicht selten zu einer die phantasmatische Identifikation des Protagonisten mit seinen Eltern anzeigenden Grenzverwischung kommt: Die beschriebenen Bildmotive haben scheinbar unmittelbar diegetischen Status, sind scheinbar realer Handlungsort, erweisen sich dann aber im nachhinein als Postkartenmotive. Die Bildbeschreibung kommt im Gewand der Erzählung daher und führt den Leser zumindest vorübergehend in die Irre. Die Erzählung der Geschichte der Eltern hat somit weitgehend konjekturalen, hypothetischen Charakter.³ Ein anderes signifikantes Beispiel ist *Les Géorgiques*. Hier versucht ein ehemaliger Kavalleriesoldat, wie Georges Opfer des Zweiten Weltkriegs, anhand von Schriftstücken und Dokumenten den Lebenslauf eines entfernten Vorfahren, des Napoleonischen Generals

3 Vgl. hierzu ausführlicher Thomas Klinkert, »Der Text als Bildmedium? Zu Text-Bild-Beziehungen bei Claude Simon und Georges Perec«, in: Beate Ochsner/Charles Grivel (Hg.), *Intermediale. Kommunikative Konstellationen zwischen Medien*, Tübingen 2001, S. 117–146, hier S. 127–132.

L. S. M., zu rekonstruieren. Auch diese Restitution ist fragmentarischen Charakters und bleibt weitgehend hypothetisch.

Schließlich und vor allem ist auch zu bedenken, dass in Simons Romanen der Erinnernde als Kriegsteilnehmer Opfer von Gewalt wurde,⁴ welche ihre Spuren in Form von Traumatisierungen, und das heißt: Entstellungen der Erinnerung, hinterlassen hat.⁵ Die individuelle Erinnerung bedarf somit der Erweiterung und Ergänzung durch verschiedene mediale Formen, wie etwa Gemälde, Briefe, Photographien, Postkarten usw. Solche Bilder und Dokumente fungieren als externe Informationsspeicher und supplementieren einerseits das lückenhafte Gedächtnis des Erinnerungssubjekts, andererseits generieren sie den Schreibprozess und somit den Text, etwa in *Histoire* (1967), *La Bataille de Pharsale* (1969) oder *Trip-tique* (1973).

Die Bezugnahme auf Bilder im Zusammenhang mit Erinnerung und Schreiben erscheint nicht als zufällig, wenn man bedenkt, dass für Claude Simons Romanästhetik die moderne Malerei, exemplarisch vertreten durch den von ihm bewunderten Maler Paul Cézanne, von Beginn an besonders wichtig ist.⁶ Die Malerei wendet sich seit Cézanne von der mimetischen Repräsentation von Wirklichkeit ab und stellt in selbstbezüglicher Art und Weise die Gemachtheit des Bildes in den Vordergrund. In seiner wichtigen poetologischen Schrift »La fiction mot à mot« (1971/72) schreibt Simon, dass weder die chronologische Ordnung noch die Richtigkeit der Beobachtung sowie der Darstellung von Charakteren und Sitten als Kriterien zur Qualitätsbeurteilung von Romanen tauglich seien, weil sie an den Text etwas ihm Äußerliches herantrügen. Anschließend stellt er folgende Frage:

Est-ce qu'il n'est donc pas permis de se demander non seulement si, de même qu'indépendamment des choses représentées (nature morte, paysage, nu) il

4 Vgl. hierzu Wolfram Nitsch, *Sprache und Gewalt bei Claude Simon. Interpretationen zu seinem Romanwerk der sechziger Jahre*, Tübingen 1992 und Dorothea Schmidt, *Schreiben nach dem Krieg. Studien zur Poetik Claude Simons*, Heidelberg 1997.

5 Zum Zusammenhang von Trauma und Gedächtnis bei Simon vgl. Thomas Klinkert, »Claude Simon et la mémoire traumatisée«, in: Peter Kuon (Hg.), *Trauma et Texte*, Frankfurt a. M. 2008, S. 133–149.

6 Simons Affinität zur Malerei wurde vielfach untersucht; vgl. insbesondere Claud DuVerlie, »Pictures for Writing: Premises for a Graphopictology«, in: Randi Birn/Karen Gould (Hg.), *Orion Blinded. Essays on Claude Simon*, Lewisburg 1981, S. 200–218; Brigitte Ferrato-Combe, *Écrire en peintre. Claude Simon et la peinture*, Grenoble 1998; Peter Janssens, »Une restitution par la peinture: Claude Simon«, in: Paul Joret/Aline Remael (Hg.), *Language and Beyond/Le langage et ses au-delà*, Amsterdam/Atlanta 1998, S. 415–429.

III. Literatur und Gedächtnis

existe une logique de la peinture en soi, il n'existerait pas aussi une certaine logique interne du texte, propre au texte, découlant à la fois de sa musique (rythme, assonances, cadence de la phrase) et de son matériau (vocabulaire, »figures«, tropes – car notre langage ne s'est pas formé au hasard), mais encore si cette logique selon laquelle doivent s'articuler ou se combiner les éléments d'une fiction n'est pas, en même temps, fécondante et, par elle-même, engendrante de fiction.⁷

Sollte es also etwa nicht erlaubt sein zu fragen, nicht nur, ob es nicht, ebenso wie es eine Logik der Malerei an sich gibt, unabhängig von den dargestellten Dingen (Stilleben, Landschaft, Akt), auch eine gewisse innere Logik des Textes geben könnte, die dem Text eigen wäre und sich sowohl aus seiner Musik (Rhythmus, Assonanzen, Satzcadenz) als auch aus seinem Material (Vokabular, »Figuren«, Tropen – denn unsere Sprache ist nicht zufällig entstanden) ergäbe, sondern auch, ob diese Logik, nach der die Elemente einer Fiktion artikuliert oder kombiniert werden müssen, nicht gleichzeitig fruchtbar wäre und aus sich selbst heraus Fiktion erzeugen könnte.

Es geht Simon, wie man an dieser Passage erkennen kann, um die Entwicklung einer Schreibweise, die einer Eigenlogik des Textuellen (»logique interne du texte, propre au texte«), nicht mehr einer Logik des Mimetischen (»indépendamment des choses représentées«) folgt. Der Text soll nicht eine ihm vorgängige Wirklichkeit nachzuahmen versuchen (beziehungsweise weniger naiv ausgedrückt: die von ihm modellierte narrative Welt soll nicht die Illusion erwecken, als sei sie die textuelle Übersetzung einer realen Welt), sondern es soll so sein, dass der Text sich aus sich selbst heraus generiert (»fécondante et, par elle-même, engendrante de fiction« – so soll die Logik beschaffen sein, gemäß welcher der Text sich artikuliert). Die Eigenlogik des Textuellen bringt Simon auf einen aus der Mengenlehre entlehnten Begriff: den der Eigenschaft oder des Merkmals (»qualité«). Als Beispiel nennt er die Bildung einer Schnittmenge aus einer Menge A (die aus verschiedenfarbigen *Kreisen* besteht, von denen manche, aber nicht alle schwarz sind) und einer Menge B (die aus verschiedenen *schwarzen Figuren* besteht, von denen manche, aber nicht alle die Form des Kreises haben). Der Schnittmenge zugehörig sind nun genau jene Elemente, die *zugleich* das allen Elementen der Menge A (Kreisförmigkeit) und das allen Elementen der Menge B gemeinsame Merkmal (schwarze Farbe) aufweisen. In diesem Sinne versucht Simon eine Schreibweise zu definieren, in der die textuelle Anordnung nicht mehr auf der

7 Claude Simon, »La fiction mot à mot«, in: *Œuvres*, hg. v. Alastair B. Duncan, Paris 2006, S. 1184–1202, hier S. 1188.

Chronologie der erzählten Ereignisse beruht, sondern auf der Zueinandergruppierung von Elementen mit gemeinsamen Merkmalen:

Eh bien, toutes proportions gardées bien sûr, ne pourrait-on pas chercher, dans la fiction, à non plus aligner une succession d'éléments, mais à réunir des ensembles où les éléments se combinent en fonction de leurs qualités? La saveur d'une madeleine (c'est-à-dire la qualité d'une certaine sensation – inséparable, doit-on le dire, de la saveur du mot *madeleine*: sa matière, sa morphologie molle, détremnée (ma... eleine) dans laquelle s'enfonce, dure, la dent du *d*), transporte Proust, à travers le temps et l'espace, d'un lieu dans un autre. De la même façon, certaines *qualités* communes regroupent ou si l'on préfère cristallisent dans un ensemble des éléments apparemment aussi disparates que ceux dont je parlais tout à l'heure (le fleuve tropical, l'enfant sur le trottoir, la vieille dame dans le hall de l'hôtel), exactement comme certaines qualités communes (harmoniques ou complémentaires, rythme, arabesque) rassemblent dans un tableau, permettent d'y cohabiter en constituant un ensemble *pictural* cohérent, les objets ou les personnages qui y sont représentés, même si, dans la »logique« du »réel«, ils paraissent absolument incroyables, comme par exemple les monstres de Jérôme Bosch, les deux yeux dans un même profil de Picasso ou une *Pêche à la baleine* de Paul Klee, car, là aussi, ce n'est pas la vraisemblance imitative qui importe mais une autre espèce de vraisemblance et de crédibilité, autrement dit, la crédibilité picturale.⁸

Könnte man nun also nicht mutatis mutandis versuchen, in der Fiktion nicht mehr eine Reihe von Elementen aneinanderzufügen, sondern Mengen zusammenzubringen, in denen sich die Elemente entsprechend ihren Eigenschaften kombinieren? Der Geschmack einer Madeleine (das heißt die Qualität einer bestimmten Empfindung – untrennbar, wie man nicht eigens betonen muss, vom Geschmack des Wortes *madeleine*: sein Material, seine nachgiebige, aufgeweichte Morphologie (ma... eleine), in die der harte Zahn des *d* eingebettet ist), transportiert Proust durch Zeit und Raum von einem Ort zum anderen. Genauso werden durch bestimmte gemeinsame *Qualitäten* bestimmte Elemente, die scheinbar so unterschiedlich sind wie die, von denen ich vorhin gesprochen habe (der tropische Fluss, das Kind auf dem Bürgersteig, die alte Dame in der Hotellobby), zusammengefügt oder, wenn man es vorzieht, zu einem Ganzen herauskristallisiert, exakt so wie bestimmte gemeinsame Qualitäten (harmonisch oder komplementär, Rhythmus, Arabeske) in einem Gemälde die dort abgebildeten Gegenstände oder Figuren zusammenbringen, ihnen ermöglichen, zusammenzuleben, indem sie ein kohärentes *Bild* ganzes bilden, auch wenn sie in der »Logik« des »Realen« absolut unglaublich erscheinen, wie etwa Hieronymus Boschs Monster, Picassos zwei Augen im selben Profil oder Paul Klees *Walfang*, denn auch hier kommt es nicht auf die imitative Wahrscheinlichkeit an, sondern auf eine andere Art von Wahrscheinlichkeit und Glaubwürdigkeit, anders gesagt: auf die bildliche Glaubwürdigkeit.

8 Ebd., S. 1190 (Hervorh. im Text).

Drei Elemente verbinden sich in dem zitierten Passus zu einer Poetologie des (neo)avantgardistischen Romans: (1) Die Abkehr von der Dominanz der chronologischen Ordnung beziehungsweise der zeitlichen Sukzession (»ne pourrait-on pas chercher, dans la fiction, à non plus aligner une succession d'éléments«). (2) Die Hinwendung zu einer ›Logik gemeinsamer Merkmale‹. Diese Logik wird beispielhaft illustriert an Marcel Prousts Madeleine, welche bekanntlich ein erinnerungsauslösendes Moment ist, das zeitlich getrennte Ereignisse auf der Basis einer Merkmalsidentität (identisches Geschmackserlebnis) nebeneinanderstellt und damit die Oberflächenstruktur des Textes von der Chronologie der erzählten Ereignisse dissoziiert. Der Hinweis auf Prousts *mémoire involontaire* impliziert eine für Simon charakteristische Dominanz der Erinnerung und die damit zusammenhängende assoziative Erzählweise. Der Verweis auf die Madeleine ist im vorliegenden Zusammenhang nicht nur deshalb von Relevanz, weil Proust für Claude Simon ein maßgeblicher Referenzautor war, sondern auch, weil hier die Argumentation die Signifikantenebene mit einbezieht: »la qualité d'une certaine sensation – inséparable, doit-on le dire, de la saveur du mot *madeleine*«. (3) Die Orientierung an der Malerei, in der Simon zufolge die ›Logik gemeinsamer Merkmale‹ bereits paradigmatisch verwirklicht worden ist, und zwar sowohl in der Vergangenheit (Hieronymus Bosch) als auch im 20. Jahrhundert (Picasso, Paul Klee). Was Simon anstrebt, ist somit eine Schreibweise, in der die Textsyntagmatik nicht auf Chronologie beruht, sondern auf Merkmalsidentitäten, was bedeutet, dass der Fokus von der Ebene des extratextuellen Signifikats hin zur textuellen Verfasstheit verschoben wird. Denn aufgrund des Fehlens einer Chronologie und aufgrund des montageartigen Nebeneinanderstellens der verschiedenen, chronologisch getrennten Handlungselemente sowie auch – wie man hinzufügen muss – aufgrund der unscharfen Konturen des Textsubjekts wird die Aufmerksamkeit des Rezipienten zwangsläufig auf die textuelle Ebene gelenkt. Immer wieder muss man beim Lesen innehalten, um die internen Korrespondenzen, die Analogien und Differenzen, die rekurrenten Lexeme usw. zu erkennen und sie korrekt den jeweiligen Textfragmenten zuzuordnen. Der Leser kann also nicht mehr einfach eine Geschichte rezipieren, sondern muss sich diese sozusagen erst einmal selbst zusammensetzen – und er kann dies nur tun, indem er sich auf den Text in seinem So-Sein einlässt.

Simons Schreibweise orientiert sich also, wie er selbst sagt, an der Logik der Erinnerung und an der Logik des Pikturalen beziehungsweise der Textualität und damit auch der Medialität. Der Zusammenhang von Ge-

dächtnis und (Inter-)Medialität steht somit im Zentrum von Claude Simons Poetologie. Im Folgenden soll dieser Zusammenhang näher untersucht werden.⁹

1. Terminologische Klärungen

Bevor ich zur konkreten Textanalyse komme, ist es zunächst erforderlich, den Begriff der Intermedialität definitiv zu präzisieren. Irina O. Rajewsky hat die vorhandenen Begriffsverwendungen kenntnisreich miteinander abgeglichen und schlägt folgende Unterscheidungen innerhalb des Gegenstandsbereichs intermedialer Forschung vor:¹⁰

(1) »Das Phänomen der Medienkombination, auch bezeichnet als mediales Zusammenspiel, Multi-, Pluri- oder Polymedialität, Medienfusion«.¹¹ Diese Erscheinungsweise von Intermedialität findet sich beispielsweise im Film, in der Oper, im Lied, in der Multimedia-Show usw.

Die Qualität des Intermedialen betrifft im Falle der Medienkombination die Konstellation des medialen Produkts, d. h. die Kombination bzw. das Resultat der Kombination mindestens zweier, konventionell als distinkt wahrgenommener Medien, die in ihrer Materialität präsent sind und jeweils auf ihre eigene, medienspezifische Weise zur Bedeutungskonstitution des Gesamtprodukts beitragen. »Intermedialität« stellt sich hier demnach als ein kommunikativ-semiotischer Begriff dar, der – dies ist entscheidend – auf der Addition mindestens zweier, konventionell als distinkt wahrgenommener medialer Systeme beruht.¹²

(2) »Das Phänomen des Medienwechsels, auch bezeichnet als Medientransfer oder Medientransformation«.¹³ Darunter fallen beispielsweise Literaturverfilmungen, Adaptationen, Inszenierungen dramatischer Texte u. ä.

Die Qualität des Intermedialen betrifft hier den Produktionsprozeß des medialen Produkts, d. h. den Prozeß der Transformation eines medienspezifisch fixierten Prätextes bzw. Textsubstrats in ein anderes Medium, also aus einem se-

9 Vgl. als Seitenstück hierzu auch Thomas Klinkert, »Claude Simon«, in: Fernand Hörner/Harald Neumeyer/Bernd Stiegler (Hg.), *Praktizierte Intermedialität. Deutsch-französische Portraits von Schiller bis Goscimny/Uderzo*, Bielefeld 2010, S. 183–202.

10 Irina O. Rajewsky, *Intermediales Erzählen in der italienischen Literatur der Postmoderne*, Tübingen 2003, S. 18–22.

11 Ebd., S. 18.

12 Ebd.

13 Ebd., S. 19.

miotischen System in ein anderes. ›Intermedialität‹ wird hier zu einem produktionsästhetisch orientierten, genetischen Begriff. Der Ursprungs›text‹ wird zur ›Quelle‹ des medialen Produkts, dessen Genese ein jeweils medienspezifischer und obligatorischer Transformationsprozeß intermedialen Charakters zugrunde liegt.¹⁴

(3) »Das Phänomen intermedialer Bezüge, z. B. der Bezug eines literarischen Textes (entsprechend eines Films oder Gemäldes) auf ein bestimmtes Produkt eines anderen Mediums oder auf das andere Medium *qua* semiotischem System bzw. auf bestimmte Subsysteme desselben [...]« Gemeint sind hier Phänomene wie die »filmische Schreibweise« bzw. die ›Filmisierung der Literatur‹, die ›Literarisierung des Films‹, die ›Musikalisierung literarischer Texte‹, die ›Narrativisierung von Musik‹, ebenso Phänomene wie das der Ekphrasis oder der *transposition d'art*.« Materiell vorhanden ist in solchen Fällen nur ein Medium, welches indes semiotisch auf ein zweites Medium (oder auf mehrere Medien) verweist.

Die Qualität des Intermedialen betrifft in diesem Fall ein Verfahren der Bedeutungskonstitution, nämlich den (fakultativen) Bezug, den ein mediales Produkt zu einem Produkt eines anderen Mediums oder zum anderen Medium *qua* System bzw. zu bestimmten Subsystemen desselben herstellen kann. Das Medienprodukt verwendet also über seine ›normalen‹ Verfahren der Bedeutungskonstitution hinaus auch Verfahren intermedialer Natur und konstituiert sich so in Relation zu einem anderen medialen System bzw. zu einem einzelnen Produkt eines anderen Mediums. Dies führt dazu, daß das kontaktgebende Medienprodukt oder mediale System in seiner Differenz und/oder Äquivalenz ›mitrezipiert‹ wird. [...] ›Intermedialität‹ wird hier zu einem kommunikativ-semiotischen Begriff, wobei *per definitionem* immer nur ein Medium in seiner Materialität präsent ist. Es [...] werden Elemente und/oder Strukturen eines anderen, konventionell als distinkt wahrgenommenen Mediums mit den eigenen, medienspezifischen Mitteln thematisiert oder, soweit dies möglich ist, reproduziert.¹⁵

Die Formen 1 (Medienkombination) und 2 (Medienwechsel) sind bei Claude Simon nicht ausgeschlossen, wenngleich sie insgesamt doch eine eher untergeordnete Rolle spielen. Als ein Beispiel für Medienkombination wäre etwa *Femmes* (1966) zu nennen, ein Text über 23 Bilder von Miró, die – zumindest in der bei Maeght erschienenen Erstausgabe – im Buch auch reproduziert werden. Allerdings erscheint Simons Text in einer Neuauflage 1983 unter dem Titel *La Chevelure de Bérénice* dann ohne die Bil-

14 Ebd.

15 Ebd., S. 20f. (Hervorh. im Text).

der. Die Medienkombination scheint, so kann man aus dieser Abtrennung des verbalen Textes von den Bildern schlussfolgern, für Simon nicht von essentieller Bedeutung gewesen zu sein. Ein weiteres Beispiel ist das 1988 bei dem Verleger Rommerskirchen in Remagen-Rolandseck erschienene *Album d'un amateur*, eine Sammlung von Texten über Zeichnungen und Photographien, die hauptsächlich von Simon selbst stammen. Auch der Medienwechsel ist Simon nicht fremd. So schreibt er im Jahr 1961 ein Drehbuch nach seinem Roman *La Route des Flandres* (1960). Dieses Drehbuch wird in *Le Jardin des Plantes* (1997)¹⁶ wieder aufgegriffen, allerdings hier als imaginäres Drehbuch.¹⁷ Die für Simon weitaus charakteristischste Form der Intermedialität ist die dritte von Rajewsky unterschiedene: die der intermedialen Bezüge. Im semiotischen System des geschriebenen Textes wird auf andere semiotische Systeme (Gemälde, Statue, Münze, Photographie usw.) verwiesen, diese werden beschrieben, analysiert, kommentiert, sie dienen als Vergleichsgegenstände, aber auch als ›Generatoren‹ (im Sinne von Jean Ricardou).¹⁸

2. Fallbeispiele aus *La Bataille de Pharsale*

Ich möchte nun im Folgenden den Zusammenhang von Gedächtnis und Intermedialität anhand von Beispielen aus *La Bataille de Pharsale* näher untersuchen. Das erste Beispiel ist ein Abschnitt aus dem zweiten Teil des Romans, »Lexique«. Dieser ›Eintrag‹ trägt den Titel »César«.¹⁹ In diesem Textauszug mit dem zunächst verwirrenden Titel (erst ganz am Ende des Passus wird Caesar erstmals thematisiert) steht von Beginn an die Erinnerung im Mittelpunkt. Der Ich-Erzähler erinnert sich an einen Aufenthalt in der Stadt Lourdes in einem dort gelegenen Hotel. Er befindet sich in Begleitung seiner Mutter und seiner Großmutter. Diese Konstellation verweist auf Marcel Proust. Der Proust'sche Erzähler reist in *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* zusammen mit seiner Großmutter in das Seebad Balbec, wobei die zu Hause gebliebene Mutter im Geist immer präsent ist.

16 Claude Simon, *Le Jardin des Plantes*, in: *Œuvres*, hg. v. Alastair B. Duncan, Paris 2006, S. 903–1178, hier S. 1169ff.

17 Simon, *Œuvres*, S. 1522, Anm. 43.

18 Vgl. dessen Simon-Lektüre in Jean Ricardou, »La bataille de la phrase«, in: ders., *Pour une théorie du nouveau roman*, Paris 1971, S. 118–158.

19 Claude Simon, *La Bataille de Pharsale*, in: *Œuvres*, hg. v. Alastair B. Duncan, S. 565–740, hier S. 642–645.

An verschiedenen Stellen von Simons Roman, beispielsweise im Motto des zweiten Teils,²⁰ finden sich deutliche Hinweise auf das Werk Marcel Prousts, welches für Claude Simon von ganz außerordentlicher Bedeutung ist.²¹ Hier nun lässt sich genauer zeigen, worin diese Bedeutung besteht.

Bei der vom Erzähler erinnerten Reise nach Lourdes ereignet sich etwas ganz Banales: Ein Hotelbediensteter hat der Familie die Koffer ins Zimmer getragen und wartet nun, in der Tür stehend, darauf, ein Trinkgeld zu erhalten. Die Großmutter besorgt dieses Geld, indem sie sich den Kragen öffnet und aus einer Börse, die sie als Brusttasche bei sich trägt, Geld herausholt. Gegenstand der Erinnerung ist die Überlagerung verschiedener Erinnerungsbilder und verschiedener Elemente der Vergangenheit. Zum einen ist es der Kragen des von der Großmutter getragenen Kleides, ein sogenannter Offizierskragen («un de ces cols que l'on appelle, je crois »officier«),²² zum anderen ein ovales Medaillon («médaillon ovale»), auf dem ein weibliches Gesicht abgebildet ist; sodann eine Kette («chaînette») und ein herzförmiges Schmuckstück, das mit Rubinen gefasst ist.

Dieser »cœur [...] serti de rubis«²³ wird Jahre später Gegenstand einer unfreiwilligen Erinnerung, welche den Erzähler just in dem Moment erfasst, als er im Mai 1940 inmitten der Kriegereignisse in Flandern um sein Leben fürchten muss. So heißt es: »[...] ce cœur à peu près de la grosseur d'une noisette, également en or et serti de rubis, dont l'image, après des années d'oubli, devait ressurgir à la surface de ma mémoire tandis que je courais – ou plutôt me traînais – hors de souffle sur une voie de chemin de fer entre Dinant et Charleroi [...]«.²⁴ Es liegt hier eine unfrei-

20 Ebd., S. 627.

21 Vgl. hierzu Françoise van Rossum-Guyon, »De Claude Simon à Proust: un exemple d'intertextualité«, in: *Les Lettres Nouvelles* 4 (1972/73), S. 107–137, Michael Evans, »Intertextual Triptych: Reading across *La Bataille de Pharsale*, *La Jalousie* and *À la recherche du temps perdu*«, in: *Modern Language Review* 76/4 (1981), S. 839–847, Robin Lefere, »Claude Simon et Marcel Proust«, in: *Studi francesi* 34 (1990), S. 92–100, Thomas Klinkert, *Bewahren und Löschen. Zur Proust-Rezeption bei Samuel Beckett, Claude Simon und Thomas Bernhard*, Tübingen 1996, S. 169–242, Rainer Warning, »Claude Simon und Marcel Proust. Mit einer Lektüre von Simons *Géorgiques*«, in: *Sur la Lecture. XI: Claude Simon*, Köln 2013, S. 51–97.

22 Simon, *La Bataille de Pharsale*, S. 642.

23 Ebd., S. 643.

24 Ebd. ([...] jenes ungefähr haselnussgroße Herz, ebenfalls aus Gold und mit Rubinen besetzt, dessen Bild nach Jahren des Vergessens in meiner Erinnerung wieder auftauchen sollte, als ich auf einer Eisenbahnlinie zwischen Dinant und Charleroi außer Atem rannte – oder besser gesagt, mich dahinschleppte [...]).

willige Erinnerung (»*mémoire involontaire*«) vor, wie wir sie von Proust kennen. Unfreiwillige Erinnerung bedeutet das unerwartete, nicht bewusst und intentional herbeigeführte Erinnern an eine vergangene Sinneswahrnehmung, in diesem Fall eine visuelle Wahrnehmung. Bei Proust kann das eine olfaktorische (der Geschmack einer in Lindenblütentee getunkten Madeleine) oder eine akustische Sinneswahrnehmung (das vom Schlag eines Löffels gegen einen Teller verursachte Geräusch) sein, aber auch eine taktile (eine gestärkte Serviette, die der Protagonist sich an den Mund führt). Diese Sinneswahrnehmung, die dem Ich bei ihrem ersten Auftreten nicht von großer Bedeutung zu sein schien und daher in Vergessenheit geraten ist, steigt zu einem späteren Zeitpunkt unerwartet aus der Tiefe des Gedächtnisses nach oben, macht sich bemerkbar und führt zu einer sehr intensiven, als glücklich empfundenen Erfahrung, welche auf der Identität eines Moments der Vergangenheit mit einem Moment der Gegenwart und damit auf einem ekstatischen Heraustreten aus der Zeit beruht. Bei Claude Simon nun – das unterscheidet ihn von Proust – verbindet sich die »*mémoire involontaire*« mit einer Erfahrung der Todesnähe. Bei Proust ist im Gegenteil die »*mémoire involontaire*« in der Regel ein Merkmal, das dem Erzähler das Gefühl gibt, den Tod überwinden zu können.²⁵

Darüber hinaus geht es in diesem Kapitel um die Idee des Geldes: »la notion – ou le concept – d'argent«.²⁶ Das Geld – von Niklas Luhmann als »symbolisch generalisiertes Kommunikationsmedium« bezeichnet²⁷ – ist thematisch, weil es, wie schon gesagt, darum geht, dass der Hotelbedienstete sein Trinkgeld bekommen soll. Das wäre nun nicht weiter bemerkenswert, aber vom Geld führt der Text mittels einer intermedialen Assoziationskette hin zu dem eigentlichen Titelgegenstand, nämlich Caesar. Dies zu beobachten ist sehr aufschlussreich, weil hier die entferntesten und heterogensten Gegenstände in einen Bezug (»rapport«) zueinander

25 So heißt es in der Madeleine-Episode: »J'avais cessé de me sentir médiocre, contingent, mortel.« (Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, 4 Bde, hg. v. Jean-Yves Tadié, Paris 1987–89, Bd. 1, S. 44 – Ich hatte aufgehört, mich mittelmäßig, kontingent, sterblich zu fühlen.) Eine untypische Form der »*mémoire involontaire*« ist die »Wiederauferstehung« der toten Großmutter während des zweiten Balbec-Aufenthaltes, in der sich die Erinnerung nicht mit Euphorie, sondern mit Dysphorie verbindet und zu einer Todeserfahrung wird. Vgl. hierzu Thomas Klinkert, *Lektüren des Todes bei Marcel Proust*, Köln 1998, S. 53–66.

26 Simon, *La Bataille de Pharsale*, S. 643.

27 Niklas Luhmann, *Die Wirtschaft der Gesellschaft*, Frankfurt a. M. ²1989, S. 230ff.

gebracht werden.²⁸ Die Assoziationskette läuft von der sinnlichen Wahrnehmung des Geldes in seiner Materialität als Medium (»ces papiers sales aux couleurs grisâtres ou terreuses, fripés, exhalant une indéfinissable odeur de sur, de renfermé«)²⁹ über die Verbindung zu dem Ort, an dem diese Szene spielt, nämlich der Wallfahrtsstadt Lourdes, über die römischen Soldaten, die bei den in Lourdes stattfindenden Passionsprozessionen eine Rolle spielen (»les soldats romains grandeur nature«),³⁰ die einen Helm aufhaben, der genau dem Helm entspricht, den Julius Caesar trägt, und zwar als Wappenfigur eines Geldscheines. Das heißt also, dass sich hier die heterogensten Elemente miteinander verbinden, einerseits die Familiengeschichte des Erzählers (Mutter, Großmutter, Onkel Charles) und das Geld, welches den »pouvoir occulte« der »puissances obscures«³¹ symbolisiert, andererseits die Geschichte Roms und seiner Kriege beziehungsweise Caesars, des Feldherrn, der die Schlacht von Pharsalos gewonnen hat (und somit auch auf den Gesamttitel des Romans verweist), und schließlich die Geschichte des Christentums, welches in Lourdes einen seiner wichtigsten Wallfahrtsorte besitzt.

Interessanterweise stellt der Text vor allem die Brechungen der historischen Wirklichkeit in Form von medialen Repräsentationen und Transformationen dar. Es geht nicht um den »echten« Aufstieg zum Kalvarienberg, sondern um die Nachstellung desselben in Lourdes. Es ist nicht von der historischen Figur Julius Caesar die Rede, sondern von der Darstellung seines Profils auf einem Geldschein. Durch diese Brechungen und

28 Dies erinnert im Übrigen an die Proust'sche Poetik der »rapports«, vgl. Proust, *Recherche*, Bd. 4, S. 467f.: »Une heure n'est pas qu'une heure, c'est un vase rempli de parfums, de sons, de projets et de climats. Ce que nous appelons la réalité est un certain rapport entre ces sensations et ces souvenirs qui nous entourent simultanément – rapport que supprime une simple vision cinématographique, laquelle s'éloigne par là d'autant plus du vrai qu'elle prétend se borner à lui – rapport unique que l'écrivain doit retrouver pour en enchaîner à jamais dans sa phrase les deux termes différents.« (Eine Stunde ist nicht nur eine Stunde, sondern ein Gefäß voller Düfte, Geräusche, Projekte und Klimata. Was wir Wirklichkeit nennen, ist eine bestimmte Beziehung zwischen diesen uns gleichzeitig umgebenden Empfindungen und Erinnerungen – eine Beziehung, die eine einfache kinematographische Vision unsichtbar macht, die sich umso weiter von der Wahrheit entfernt, als sie vorgibt, sich auf diese zu beschränken – eine einzigartige Beziehung, die der Schriftsteller wiederfinden muss, um deren beide unterschiedliche Terme in seinem Satz für immer miteinander zu verbinden.)

29 Claude Simon, *La Bataille de Pharsale*, S. 644 (jene schmutzigen, grau- oder erdfarbenen, zerknitterten, unbestimmt herb, muffig riechenden Papierlappen).

30 Ebd., S. 645.

31 Ebd., S. 644.

Verschiebungen ist es ja überhaupt erst möglich, dass die heterogenen Elemente zueinander in Bezug gesetzt werden. Das Heterogene – der Geldschein, die Großmutter, Caesar usw. – findet seinen gemeinsamen Nenner durch die teilweise medial vermittelte Präsenz in einer bestimmten Situation. Narrativ konstituiert wird diese Situation durch das erinnernde Bewusstsein des Erzählers. Dieses Bewusstsein fasst die heterogenen Bezüge zusammen und stellt einen komplexen »rapport« beziehungsweise ein Netz von »rapports« her, welche dem Erzähltext nicht präexistent sind, sondern welche in weit ausholenden Sätzen von diesem erst erzeugt werden müssen.

Die Erinnerung ist nicht unmittelbar zugänglich, es ist vielmehr erforderlich, dass sie in eine sprachliche Konstruktion übersetzt wird. Was gesagt wird, ist stets ein Effekt, eine Folgeerscheinung der sprachlichen Bewegung. Es gibt keinen vorgängigen Sinn, den man sprachlich nur noch abbilden müsste, sondern der Sinn entsteht umgekehrt erst aus der sprachlichen Bewegung.

Das lässt sich sehr deutlich an der abschließenden Satzkonstruktion zeigen, welche mit den Worten beginnt: »[...] le lieu même (Lourdes) [...]«.³² Diese Satzkonstruktion endet erst mit dem Schluss der Passage. Was hier thematisch ist, wie diese Satzkonstruktion verläuft, welche Elemente miteinander verbunden werden, möchte ich nun kurz skizzieren. Es beginnt mit dem Ort Lourdes, an dem eine Entdeckung stattgefunden hat, nämlich die Enthüllung der Bedeutung des Geldes, und an diesen Ort, so wird es genau beschrieben, lagern sich Eindrücke an, die mit den gebrechlichen Menschen zu tun haben, welche dort hinkommen, um sich heilen zu lassen, und an all den zeremoniellen Aktivitäten, die an allen solchen Wallfahrtsorten üblich sind, teilnehmen: »ces incantations, ces processions nocturnes, ces chants, ces voix chevrotantes de prélats, ces foules accourues des confins du monde«.³³ Dieser Ort, so läuft dann die Gedankenkette weiter, ist seinerseits Teil eines Universums, das von der üblichen, vertrauten Wirklichkeit sehr weit entfernt ist und an dem monströse Gestalten wie beispielsweise wasserköpfige Babys, Bucklige, Greise usw. anwesend sind. Diese monströsen Gestalten wiederum sind untrennbar verbunden mit dem Geschehen der Passionsgeschichte, die in

32 Ebd.

33 Ebd. (jene Beschwörungen, jene nächtlichen Prozessionen, jene Gesänge, jene zitternden Prälatenstimmen, jene aus den hintersten Winkeln der Erde herbeigeilten Menschenmengen).

Lourdes in Form eines Kreuzweges präsent ist. An diesem Kreuzweg befinden sich in Bronze gegossene römische Soldaten, die den Leidensweg Christi beobachten und begleiten. Diese statuenhafte Vergegenwärtigung der Leidensgeschichte Christi wiederum führt über die Assoziationsbrücke des »casque à cimier«, des mit einem Helmbusch versehenen Soldatenhelms der römischen Legionäre, hin zu dem vom Erzähler später auf einem Geldschein wiederentdeckten »profil dur« eines römischen Soldaten, der dem von einer Lorbeerkrone bekränzten Gesicht von Julius Caesar gegenüber abgebildet ist. Die Doppelabbildung von Caesar und einem römischen Soldaten auf einem Geldschein wird in Kontrastbezug gesetzt zu einem »pondérable et sévère personnage qui contemplait le champ de bataille de Pharsale de ses yeux aux prunelles creusées dans le bronze«,³⁴ also einer Statue von Caesar auf dem mutmaßlichen Schlachtfeld von Pharsalos. Damit stellt der Erzähler die Komplexion von Erinnerungselementen und Medien, die in der Lourdes-Szene zusammenlaufen, in einen Bezug zu der von einem der Textsubjekte unternommenen Reise nach Griechenland an den Ort der Schlacht von Pharsalos. Die Statue wiederum erinnert den Erzähler durch ihre »couleur funèbre« an den Geruch der Schulbänke und wird ihrerseits zu einem komplexen Erinnerungszeichen, in dem sich unterschiedliche Schichtungen überlagern: »[...] comme l'émanation paradoxale et anachronique d'un passé d'où remontaient par bouffées les effluves crasseux des billets de banque mêlés aux fades parfums qu'emploient les vieilles dames et aux relents d'encens sur un fond sonore de litanies, de supplications, et les obsédants grincements des petites voitures d'invalides.«³⁵

Was sich hier vollzieht, ist eine Wiederauferstehung der Vergangenheit, vermittelt durch sinnlich wahrnehmbare Gerüche (»les effluves crasseux des billets de banque mêlés aux fades parfums« und »aux relents d'encens«). Olfaktorische Wahrnehmungen, Gerüche, Parfums, Düfte, werden verbunden mit akustischen Wahrnehmungen (»litanies«, »supplications«, »grincements des petites voitures d'invalides«). All dies funktioniert wie ein Knoten, an den die anderen Elemente geknüpft werden, die Schlacht

34 Ebd., S. 645 (einer besonnenen und gravitätischen Figur, die mit ihren Augen, deren Pupillen in Bronze eingeritzt waren, die Schlacht von Pharsalos betrachtete).

35 Ebd. ([...] wie die paradoxe und anachronistische Ausstrahlung einer Vergangenheit, aus der sich schwadenweise der schmutzige Geruch von Banknoten und die faden Parfums, welche Damen verwenden, und die Rückstände von Weihrauch vor einem klanglichen Hintergrund von Litanen, Fürbitten und dem eindringlichen Knarren kleiner Invalidenwagen erhoben.)

von Pharsalos, deren Spuren der Erzähler nachspürt, und eine Statue von Caesar. Wir finden also auf textueller Ebene genau das, was Claude Simon in seiner Poetik postuliert, nämlich eine Überlagerung unterschiedlichster Vergangenheitsebenen, die zusammengefügt werden durch die Gewalt der Sprache und die Bewegung des Textes. Diese ist nicht vorherzusehen, es gibt keine Handlung, die ein Telos enthält und eine Antizipation durch den Leser ermöglichen würde, sondern es liegt eine Bewegung vor, die sprachimmanenten Gesetzen folgt und den Text auf Unabsehbares öffnet. Vor allem ist diese Bewegung getragen von einer intermedialen Überlagerung und der damit verbundenen, vielfach gestaffelten Erinnerungsstruktur. Das Gedächtnis des Textes ist einerseits ein individuelles Gedächtnis, das des Erzählers, soweit ein solcher überhaupt individualisierbar ist; es ist andererseits ein kulturelles Gedächtnis, welches seinerseits angewiesen ist auf eine Vielzahl von Träger- und Überlieferungsmedien. Diese Struktur wird in Claude Simons Text nicht nur auf thematischer Ebene dargestellt, sondern sie wird auf poetologischer Ebene reflektiert und ermöglicht somit eine doppelte Einsicht: die Einsicht in die Memorialstruktur des intermedial sich konstituierenden Textes und die Einsicht in die (Inter)Medialität von Gedächtnis und Erinnerung.

Simon verwendet neben genuinen Medien auch materielle Gegenstände, die eigentlich ihrer primären Intention beziehungsweise Funktion nach nicht als Zeichenträger zu betrachten sind, als Basis einer Rekonstruktion von Vergangenheit. Auch diese Gegenstände werden dabei zu Medien des Gedächtnisses. Ein besonders interessanter und für Simons Poetologie aufschlussreicher Gegenstand ist die landwirtschaftliche Nutzmäschine – das zweite hier zu untersuchende Beispiel intermedialen Schreibens. Bei der Suche nach dem Schauplatz der Schlacht von Pharsalos stößt der Reisende auf die Reste eines Mähdreschers:

[...] tout avait l'air abandonné Sur un côté du terre-plein à la lisière du champ de coton il y avait seulement une vieille moissonneuse-lieuse Mac Cormick démantibulée et rouillée à demi renversée un enchevêtrement de tringles de roues dentelées et de tubes hérissé de pointes de tiges cassées Comme une épave rejetée par la mer échouée après un déluge Là depuis très longtemps Des ossements la carcasse décharnée de quelque insecte antédiluvien géant armé d'antennes de griffes La seule pièce intacte était le siège du conducteur tout en haut de l'amas de ferraille se détachant sur le ciel une sorte de feuille de nénuphar creuse percée de deux rangées concentriques de trous et portée par sa tige Pourtant ça avait

dû fonctionner Il devait y avoir entre toutes ces tringles ces câbles ces essieux et ces roues dentelées quelque chose qui si l'on y regardait bien si l'on savait s'y³⁶

[...] alles wirkte verlassen Auf der einen Seite des Erdwalls am Rande des Baumwollfeldes stand nur ein alter Mähdrescher der Marke Mac Cormick zerlegt und verrostet halb umgestürzt ein Gewirr aus Zahnradstangen und Rohren mit gebrochenen Stielspitzen übersät Wie ein vom Meer ausgespüenes nach einer Sintflut liegengebliebenes Wrack Sehr lange schon da Die Knochenreste der fleischlose Kadaver irgendeines vorsintflutlichen mit Antennen und Krallen bewaffneten Rieseninsekts Der einzige intakte Teil war der Fahrersitz ganz oben auf dem Schrotthaufen sich gegen den Himmel abhebend eine Art hohles See-rosenblatt das von zwei konzentrischen Lochreihen durchbohrt und von seinem Stiel getragen wurde Und doch muss das einmal funktioniert haben Zwischen all diesen Stangen Kabeln Achsen und Zahnrädern muss etwas gewesen sein das wenn man genau hinschaute wenn man wusste wie man es

Dem nach Spuren der Schlacht von Pharsalos Ausschau Haltenden bietet sich der Anblick einer gebrauchsunfähigen, halb zerstörten Maschine, eines »incohérent amas de ferraille démantibulé«.³⁷ Der nach einer bestimmten Art von Zeichen suchende Blick wird frustriert. Doch kann die Frustration den Wunsch nach Interpretation, nach Entschlüsselung nicht hemmen. Das Inkohärente des verrosteten Mähdreschers wird metaphorisch mit Bedeutung aufgeladen: als Spur einer Katastrophe (»Comme une épave rejetée par la mer échouée après un déluge«) oder eines vorsintflutlichen Insekts (»la carcasse décharnée de quelque insecte antédiluvien«). Der Blick des nüchternen Beobachters, der mit technischer Präzision benennt und beschreibt, was er sieht, wird überlagert vom Blick desjenigen, der eine die Oberfläche der Erscheinungen transzendierende Bedeutung vermutet, für den die Dinge niemals nur sich selbst bedeuten, sondern auf etwas außerhalb ihrer selbst verweisen. Der inkohärente Rest wird somit zur Spur, zum Zeichen einer verlorenen Totalität, die allerdings nur metaphorisch, imaginär restituiert werden kann. Die Art und Weise der Metaphorisierung ist abhängig vom Betrachter, woraus sich erklärt, dass der Erzähler hinter der banalen und harmlosen Erscheinung des verrosteten Mähdreschers eine globale Katastrophe zu erblicken glaubt – er ist, wie wir wissen, als ehemaliger Kriegsteilnehmer eingestellt auf Bilder von Gewalt und Zerstörung. Die Erfahrung von Tod, Gewalt und Zerstörung fehlte einst dem Gymnasiasten und ließ ihm die zu übersetzenden Texte von Caesar abstrakt erscheinen (»Mais ce n'étaient rien que des mots, des

36 Ebd., S. 586f.

37 Ebd., S. 587.

images dans des livres, *je ne savais pas encore, je ne savais pas* [...]»³⁸ Jetzt aber, nachdem er die Gewalt des Krieges am eigenen Leib verspürt hat, sieht er umgekehrt überall Zeichen, die die von ihm gemachte Gewalterfahrung bestätigen. Das Wahrgenommene ist also stets perspektivisch gebrochen, immer schon Produkt einer Interpretationsleistung. Ebenso ist die Geschichte Produkt einer nachträglichen Setzung, kann sie doch niemals in ihrer ursprünglichen Gestalt restituiert werden, wie der Erzähler von seinem Freund Nikos erfährt:

[...] de toute façon qu'est-ce que ça peut faire cette colline ou celle-là là-bas de toute façon les choses ne se sont jamais passées comme on l'imagine ou si tu préfères on n'imagine jamais les choses comme elles se passent en réalité et même si tu y assistes tu ne peux jamais les voir comme
oh arrête
elles sont Alors fais comme tout le monde et décide qu'elles sont ce que tu crois voir ou imagine-les et décide que c'est comme ça que ça s'est passé et alors ça se sera réellement passé ici³⁹

[...] auf jeden Fall was macht das schon aus dieser Hügel hier oder jener dort auf jeden Fall haben sich die Dinge niemals so ereignet wie man sich das vorstellt oder wenn es dir lieber ist man stellt sich die Dinge niemals so vor wie sie sich tatsächlich ereignet haben und selbst wenn du daran teilnimmst kannst du sie niemals so sehen wie
ach hör doch auf
sie sind Also mach es wie alle und beschließe dass sie das sind was du zu sehen glaubst oder stell sie dir vor und beschließe dass es genauso stattgefunden hat und dann wird es tatsächlich genau hier stattgefunden haben

Die Vergangenheit ist uneinholbar, sie existiert nicht außerhalb menschlicher Wahrnehmungen, Interpretationen und Setzungen. Nicht einmal die Zeitgenossen und Augenzeugen können sie so darstellen und beglaubigen, wie sie ›wirklich‹ war. Claude Simons Romane zeigen in mannigfaltiger und künstlerisch innovativer Form, wie solche Interpretationen, die niemals unabhängig von der individuellen Befindlichkeit des Betrachters sein können, auf die wahrgenommenen Objekte als Spuren und Überreste der Vergangenheit projiziert werden. Am Ende von *La Bataille de Pharsale* entpuppt sich folgerichtig das Erzählte nicht als etwas der Erzählung Vorgängiges und von ihr Unabhängiges, sondern als etwas im Erzählakt erst Produziertes.

38 Ebd., S. 615 (Hervorh. im Text – Aber es waren nur Worte, Bilder in Büchern, *ich wusste noch nicht, ich wusste nicht*).

39 Ebd., S. 620.

Der Mähdrescher ist kein willkürlich herausgegriffenes, sondern ein paradigmatisches Beispiel. Im zweiten Teil von *La Bataille de Pharsale* ist ihm ein ganzes Kapitel gewidmet. Dieser zweite Teil ist mit dem Titel »Lexique« überschrieben und besteht aus folgenden Teilen: »Bataille« (S. 629–642), »César« (S. 642–645), »Conversation« (S. 646–650), »Guerrier« (S. 650–658), »Machine« (S. 658–662), »Voyage« (S. 662–680), »O« (S. 680–684). Die schon aus dem ersten Romanteil (»Achille immobile à grands pas«) bekannten Geschichtelemente werden hier wiederaufgegriffen und neu zusammengesetzt. Allerdings entsteht hier ebenso wenig ein einheitliches Bild von der Hierarchie der Ereignisse wie im dritten, »Chronologie des événements« überschriebenen Teil, ein solches von ihrer Chronologie. Stattdessen erfolgt eine zunehmende Amplifikation und perspektivische Anreicherung des Textes. Das lässt sich am Beispiel des Mähdreschers veranschaulichen. Nach einer zweiseitigen, ausführlichen technischen Beschreibung der Maschine wird festgestellt, dass sie unvollständig sei: »Telle qu'elle se présente, il est évident que la machine est incomplète et que plusieurs de ses pièces manquent [...]«⁴⁰ und es werden zwei mögliche Erklärungen für diesen Zustand angeführt:

[...] soit qu'elle ait été endommagée dans un accident, soit que, plus probablement, la machine étant hors d'usage, ces pièces aient été enlevées pour remplacer celles, correspondantes, d'une autre machine ou, tout simplement, pour être utilisées telles quelles, c'est-à-dire en tant que barres de fer, planches ou tringles pour des clôtures ou tout autre usage.⁴¹

[...] sei es, dass sie bei einem Unfall beschädigt wurde, sei es, wahrscheinlicher, dass, weil die Maschine außer Gebrauch war, diese Teile entnommen worden waren, um die entsprechenden Teile einer anderen Maschine zu ersetzen oder, ganz einfach, um so, wie sie waren, benutzt zu werden, das heißt als Eisenstangen, Platten oder Stäbe für Zäune oder für sonstige Zwecke.

Aus welchem Grund auch immer (ob Unfall oder Defekt), die Maschine ist außer Gebrauch, und man benützt sie kurzerhand als Ersatzteillager. Mit dieser rationalen Erklärung gibt sich der Text indes nicht zufrieden, sondern er fügt ihr eine aus der weiteren Beschreibung in Form eines Vergleichs entstehende, quasi-mythische Erklärung hinzu:

[...] les câbles rompus ou débranchés pendent ou serpentent mollement dans l'entrecroisement compliqué des tiges de fer, des axes et des tôles, à la façon de lianes, comme si peu à peu l'ensemble métallique et inutilisable était envahi par

40 Ebd., S. 660.

41 Ebd.

une végétation parasitaire, métallique elle aussi, se faufile dans les vides, les interstices, et achevant de le paralyser.⁴²

[...] die zerbrochenen oder losgelösten Kabel hängen oder schlängeln sich hin- und her im komplizierten Geflecht der Eisenstäbe, der Achsen und Blechteile, wie Lianen, als ob nach und nach dieser metallische und nicht mehr zu gebrauchende Haufen von einer parasitären Vegetation überwuchert worden wäre, auch sie metallisch, die sich in die Hohl- und Zwischenräume einnistete und zur völligen Lähmung führte.

Die Maschine wird metaphorisch belebt, das heißt dem Register der technischen Beschreibung wird ein Register belebender Metaphorisierung unterlegt, welches die Einzelteile der Maschine zu Pflanzen umdeutet, sie naturalisiert. Diese Überlagerung zweier Beschreibungs- und Wahrnehmungsregister ist ebenso parasitär wie die »metallische« Vegetation im Zitat, sodass man in der Beschreibung der Maschine auch einen autoreferentiellen Kommentar über die im Text angewandten Beschreibungs- und Deutungsverfahren erkennen kann. Die Überlagerung von technischem und metaphorischem Register wird im Folgenden fortgesetzt, wenn die Funktionsweise der Maschine beschrieben wird als eine »[...] série d'opérations synchrones, à la façon de ces automates ou plutôt de ces insectes capables en même temps de mouvoir de multiples pattes, de fléchir leur cou à droite et à gauche, d'ouvrir et de refermer leurs pinces [...]«.⁴³ Der Mährescher ist zugleich eine Maschine beziehungsweise ein Automat und etwas Pflanzliches oder, wie im letzten Zitat, ein Insekt. Dieses mythische Wesen hat einen Namen: Mac Cormick. Dieser, ursprünglich der Eigenname eines US-amerikanischen Konstrukteurs,⁴⁴ hat sich verselbständigt, er ist mittels einer generalisierenden Synekdoche und einer Anthonomie zu einem Appellativum geworden, der alle vergleichbaren Maschinen bezeichnet. Ja, dem Namen wird onomatopoetische Qualität zugeschrieben (»avec sa consonance sèche, son cliquetis métallique«),⁴⁵ er wird als Signifikant sekundär motiviert, seine lautliche Qualität stimmt

42 Ebd.

43 Ebd., S. 660f. ([...] Serie von synchronen Operationen, nach der Art jener Automaten oder eher jener Insekten, die dazu in der Lage sind, zugleich ihre zahlreichen Beine zu bewegen, ihr Knie nach links und nach rechts zu beugen, ihre Zangen zu öffnen und wieder zu schließen.)

44 Die McCormick Harvesting Machine Company wurde von Cyrus Hall McCormick (1809–1884) gegründet. Claude Simon schreibt fälschlicherweise tatsächlich »Mac Cormick«.

45 Ebd., S. 661.

angeblich mit seiner denotativen Funktion überein. Der mythische Name »Mac Cormick« bezeichnet

[...] tout ce qui, à la surface du monde, rampe dans un grincement de chaînes et de fer entrechoqués, cahoté lentement dans les sillons, patient, acharné et vorace, perdu dans les immensités des terres labourées et des collines [...] ⁴⁶

[...] alles, was auf der Erdoberfläche mit einem Knirschen von aneinanderschlagenden Ketten und Eisenteilen dahinkriecht, langsam in den Ackerfurchen, geduldig, verbissen und gefräßig, verloren in den unermesslichen Weiten der bebauten Äcker und der Hügel [...]

Diese Klasse hybrider Objekte, halb Tier (»rampe«, »patient, acharné et vorace«), halb Maschine (»grincement de chaînes et de fer entrechoqués«), hat die Funktion, dem Menschen bei der Urbarmachung der Erde zu helfen. Es handelt sich um vom Menschen erfundene, historisch relativ junge und in der heutigen hochtechnisierten Welt banale Funktionsgegenstände. Der mythisierende Blick des Erzählers transformiert die »Mac Cormicks« jedoch in Überreste einer prähistorischen Zeit, einer apokalyptischen Katastrophe, einer Sintflut, die die gesamte Erde überschwemmt und dabei Maulesel, Wagen, Handlungsreisende, Schuldscheine und Mähdrescher mit sich geführt habe. Nach dem Abklingen der Sintflut seien die Handlungsreisenden, bei denen sich die Bauern verschuldet hätten, um die Maschinen kaufen zu können, bald verschwunden, zufrieden mit ihrem guten Geschäft, und hätten die Skelette der Maulesel sowie die zerstörten Maschinen zurückgelassen. Schließlich werden die Maschinen, Zeugen einer prähistorischen Zeit und eines historischen Kataklysmos, Hybriden aus Insekt und Maschine, anthropomorphisiert: ihre Anatomie wird als weiblich bezeichnet, sie werden mit alten Diven und abgetakelten Kokotten verglichen.

Am Beispiel des Mähdreschers konnten wir sehen, wie das Erzählen aus dem Vorgang der interpretierenden Betrachtung eines als Medium dienenden Gegenstandes entsteht. Dieser Gegenstand, der Mähdrescher, ist unvollständig, er wird vom Betrachter als Spur, als Überrest eines zu restituierenden Ganzen betrachtet und zum Objekt der Beschreibung wie auch zum Gegenstand metaphorischer Belehnung gemacht. Aus dieser Betrachtung generiert sich der Text. Dieser ist gewissermaßen die kontrafaktische Restitution des defizitären Mähdreschers. Die Maschine dient dem Textproduzenten als Anlass für Spekulationen, Hypothesen und Verallge-

46 Ebd.

meinerungen hinsichtlich der Vergänglichkeit und des Zerfalls, welche als allgegenwärtig und unabänderlich dargestellt werden. Ebenso wie der Mähdrescher ist der Text – im Vergleich mit herkömmlichen narrativen Texten – defizitär, fragmentarisch, lückenhaft. Erst der interpretierende, nach Sinn und Kohärenz suchende Blick des Lesers kann den Text mit Leben erfüllen, seine Leerstellen ergänzen und die an der Textoberfläche fehlende Kohärenz supplementieren. Der kaputte Mähdrescher ist die Allegorie des Textes als Spur und Rest der deutenden Aktivität des Schreibenden.

Literaturverzeichnis

- DuVerlie, Claud, »Pictures for Writing: Premises for a Graphopictology«, in: Randi Birn/Karen Gould (Hg.), *Orion Blinded. Essays on Claude Simon*, Lewisburg 1981, S. 200–218.
- Evans, Michael, »Intertextual Triptych: Reading across *La Bataille de Pharsale*, *La Jalousie* and *À la recherche du temps perdu*«, in: *Modern Language Review* 76/4 (1981), S. 839–847.
- Ferrato-Combe, Brigitte, *Écrire en peintre. Claude Simon et la peinture*, Grenoble 1998.
- Janssens, Peter, »Une restitution par la peinture: Claude Simon«, in: Paul Joret/Aline Remael (Hg.), *Language and Beyond/Le langage et ses au-delà*, Amsterdam/Atlanta 1998, S. 415–429.
- Klinkert, Thomas, *Bewahren und Löschen. Zur Proust-Rezeption bei Samuel Beckett, Claude Simon und Thomas Bernhard*, Tübingen 1996.
- , *Lektüren des Todes bei Marcel Proust*, Köln 1998.
- , »Der Text als Bildmedium? Zu Text-Bild-Beziehungen bei Claude Simon und Georges Perec«, in: Beate Ochsner/Charles Grivel (Hg.), *Intermediale. Kommunikative Konstellationen zwischen Medien*, Tübingen 2001, S. 117–146.
- , »Claude Simon et la mémoire traumatisée«, in: Peter Kuon (Hg.), *Trauma et Texte*, Frankfurt a. M. 2008, S. 133–149.
- , »Claude Simon«, in: Fernand Hörner/Harald Neumeyer/Bernd Stiegler (Hg.), *Praktizierte Intermedialität. Deutsch-französische Portraits von Schiller bis Gosciny/ Uderzo*, Bielefeld 2010, S. 183–202.
- Lefere, Robin, »Claude Simon et Marcel Proust«, in: *Studi francesi* 34 (1990), S. 92–100.
- Luhmann, Niklas, *Die Wirtschaft der Gesellschaft*, Frankfurt a. M. ²1989.
- Nitsch, Wolfram, *Sprache und Gewalt bei Claude Simon. Interpretationen zu seinem Romanwerk der sechziger Jahre*, Tübingen 1992.
- Proust, Marcel, *À la recherche du temps perdu*, 4 Bde, hg. v. Jean-Yves Tadié, Paris 1987–89.
- Rajewsky, Irina O., *Intermediales Erzählen in der italienischen Literatur der Postmoderne*, Tübingen 2003.

III. Literatur und Gedächtnis

- Ricardou, Jean, »La bataille de la phrase«, in: ders., *Pour une théorie du nouveau roman*, Paris 1971, S. 118–158.
- Rossum-Guyon, Françoise van, »De Claude Simon à Proust: un exemple d'inter-textualité«, in: *Les Lettres Nouvelles* 4 (1972/73), S. 107–137.
- Schmidt, Dorothea, *Schreiben nach dem Krieg. Studien zur Poetik Claude Simons*, Heidelberg 1997.
- Simon, Claude, *La Route des Flandres*, in: *Œuvres*, hg. v. Alastair B. Duncan, Paris 2006, S. 193–412.
- , *La Bataille de Pharsale*, in: *Œuvres*, hg. v. Alastair B. Duncan, Paris 2006, S. 565–740.
- , »La fiction mot à mot«, in: *Œuvres*, hg. v. Alastair B. Duncan, Paris 2006, S. 1184–1202.
- , *Le Jardin des Plantes*, in: *Œuvres*, hg. v. Alastair B. Duncan, Paris 2006, S. 903–1178.
- Warning, Rainer, »Claude Simons Gedächtnisräume: *La Route des Flandres*«, in: Anselm Haverkamp/Renate Lachmann (Hg.), *Gedächtniskunst. Raum – Bild – Schrift. Studien zur Mnemotechnik*, Frankfurt a. M. 1991, S. 356–384.
- , »Claude Simon und Marcel Proust. Mit einer Lektüre von Simons *Géorgiques*«, in: *Sur la Lecture. XI: Claude Simon*, Köln 2013, S. 51–97.

Das Schreiben des Nicht-Erlebten

Georges Perec und Patrick Modiano

Einleitung

Die Darstellung des Lagers ließ häufig schon aus der Perspektive der Überlebenden den Rekurs auf literarische Stilisierungsverfahren als geeignet und notwendig erscheinen. Man denke beispielhaft an die Texte von Jorge Semprún, der seine Lagererfahrung in den Büchern *Le grand voyage* (1963), *Quel beau dimanche!* (1980), *L'Écriture ou la vie* (1994) und *Le Mort qu'il faut* (2001) dargestellt hat. In diesen Texten bedient Semprún sich eines hochartifizialen, mit zeitlichen Vorgriffen und Rückblenden operierenden Erzählverfahrens und erzeugt einen mehrere Jahrzehnte umfassenden textuellen Gedächtnisraum. Er stellt sich damit in eine Tradition der Erinnerungserzählung, wie sie etwa von William Faulkner geprägt wurde, auf den Semprún sich in *Quel beau dimanche!* auch explizit bezieht.¹

Literarische Stilisierung ist immer auch mit Fiktionalisierung verbunden, worauf Semprún in *L'Écriture ou la vie* deutlich hinweist. So teilt er mit, dass der in *Le grand voyage* auftretende Résistance-Kämpfer Hans Freiberg eine Erfindung sei.² Die grundsätzliche Notwendigkeit der Fiktion als Darstellungsmittel wird ebenfalls diskutiert, und zwar – unmittelbar nach der Befreiung – von einem der Lagerinsassen, der angesichts des Fehlens von Dokumenten über die schrecklichen Geschehnisse des Lagers vorschlägt, man solle einen »film de fiction« inmitten der »réalité de Buchenwald encore visible« drehen.³

Wenn selbst aus der Perspektive eines unmittelbaren Zeugen wie Jorge Semprún die Ereignisse der Deportation, der Internierung und der Vernichtung als schwer darstellbar erscheinen und wenn daraus der Schluss

1 Jorge Semprun, *Quel beau dimanche!* (1980), Paris 1991, S. 339ff., insbesondere S. 351–353, wo der Stil von Faulkners *Absalom, Absalom!* pastichiert wird. (Da der Autor seinen Namen in seinen französischen Publikationen ohne Akut schreibt, verwende ich in den Fußnoten diese Schreibweise.) – Vgl. auch den Beitrag »Semiotische Probleme des Schreibens über Konzentrationslager. Primo Levi und Jorge Semprún« im vorliegenden Band, S. 337–357.

2 Jorge Semprun, *L'Écriture ou la vie*, Paris 1994, S. 46.

3 Ebd., S. 138; vgl. auch ebd., S. 211: »Il aurait fallu, en somme, traiter la réalité documentaire comme une matière de fiction.« (Kurz und gut, man hätte die zu dokumentierende Wirklichkeit als Stoff für eine Fiktion behandeln sollen.)

gezogen wird, dass die literarische Fiktion die Lücke der Darstellbarkeit zu füllen habe, so legt dies mindestens zwei Vermutungen nahe: Zum einen scheint es einen nicht-zufälligen Zusammenhang zwischen schriftlich fixierter Erinnerung und vorgängig vermittelten literarisch-diskursiven Mustern zu geben, mit anderen Worten: Das Schreiben über Erfahrung und Selbsterlebtes konvergiert offenbar mit literarisch-fiktionalem Schreiben – und dies, obwohl die Erfahrung, welche dargestellt werden soll, so fern wie nur irgend denkbar von vertrauten kulturellen Mustern situiert ist. Zum anderen zeigt sich, dass im Zentrum der Lagererfahrung etwas Unsagbares steht, eine Leerstelle, die mit herkömmlichen Begriffen und Darstellungsmitteln nicht zu füllen ist.

Diese im Zentrum stehende Leere, diese Unsagbarkeit, die schon für die unmittelbaren Zeugen gilt, wird nun noch erheblich potenziert, wenn der Autor einer Darstellung von der Erfahrung der Deportation nicht unmittelbar, sondern mittelbar – durch Eltern, Verwandte, Freunde – betroffen ist. Am Beispiel von Georges Perecs autobiographischem Roman *Wou le souvenir d'enfance* (1975) und von Patrick Modianos Rekonstruktionsversuch *Dora Bruder* (1997) möchte ich zeigen, mit welchen Mitteln eine Geschichte erzählt wird, die eigentlich nicht erzählbar ist, weil die eigene Anschauung fehlt und weil keine hinreichenden Dokumente vorhanden sind. Perec sucht die unter dem Zeichen von Krieg, Besatzung und Deportation stehende, vergessene eigene Kindheit durch einen fragmentarischen Erinnerungstext ebenso wie durch eine als Allegorie des *univers concentrationnaire* lesbare Fiktion einzuholen. Modiano unternimmt es, ausgehend von einer Zeitungsmeldung das Schicksal eines im Jahr 1941 vorübergehend verschwundenen und später deportierten jüdischen Mädchens, welches in einem dem Autor aus Kindheitstagen vertrauten Pariser Stadtviertel lebte, zu rekonstruieren und erzählt dabei in fragmentarischer Form auch seine eigene Lebensgeschichte. In beiden Fällen wird das eigene Vorgehen von einer Metaebene aus in seiner Problematik kommentiert. Die Texte loten mit unterschiedlichen Mitteln literarischer Stilisierung die Schwierigkeiten des Sprechens über ›Auschwitz‹ aus und ermöglichen einen Blick in den Abgrund des Grauens, weniger indem sie etwas sagen, als vielmehr indem sie in ihr Zentrum das (Ver-)Schweigen stellen. Auf diese Weise werden sie zu geradezu exemplarischen (Meta-)Texten über ›Auschwitz‹.⁴

4 Während Georges Perec zu den besterforschten Autoren der jüngeren französischen Literaturgeschichte gehört, gibt es zu Patrick Modiano eine bisher eher spärliche Forschungs-

1. Georges Perec: *W ou le souvenir d'enfance*⁵

Dieser 1975 in Buchform erschienene Text ist Produkt einer langen Genese, deren verschiedene Stadien im Kapitel II rekapituliert werden. Ausgangspunkt ist die schlichte Feststellung des Erzählers, er habe überhaupt keine Erinnerungen an seine Kindheit. Bis zu seinem zwölften Lebensjahr lasse sich seine Lebensgeschichte in wenigen Zeilen resümieren: Verlust des Vaters mit vier Jahren, Verlust der Mutter mit sechs, Überstehen der Kriegsjahre in verschiedenen Pensionen in Villard-de-Lans (das heißt: im von Deutschen nicht besetzten Teil Frankreichs), schließlich Adoption durch die Schwester seines Vaters im Jahr 1945. Am Nullpunkt des Schreibens steht also die Leerstelle des Wissens beziehungsweise der Erinnerung. Aber anders als in Marcel Prousts *À la recherche du temps perdu*, dem paradigmatischen Erinnerungstext des 20. Jahrhunderts, in dem die zunächst verloren geglaubte Erinnerung an die eigene Kindheit vom Erzähler schließlich wiedergefunden wird, ist bei Perec der Erinnerungsausfall

literatur [diese Aussage galt im Jahr 2005, als dieser Beitrag geschrieben wurde; inzwischen sind auch zu Modianos Werk zahlreiche Untersuchungen erschienen, insbesondere nachdem er 2014 den Nobelpreis erhalten hat]. Die Studie von Timo Obergöker, *Écritures du non-lieu. Topographies d'une impossible quête identitaire: Romain Gary, Patrick Modiano et Georges Perec*, Frankfurt a. M. etc. 2004 stellt erstmals beide Autoren in einen systematischen Zusammenhang, den der literarischen Suche nach einer jüdischen Identität nach der Shoah. Die von Obergöker hauptsächlich behandelten Texte sind: Gary, *La Danse de Gengis Cohn*, Modiano, *La Place de l'Étoile* und Perec, *W ou le souvenir d'enfance*. Zur Forschungslage siehe ebd., S. 22–25 und vor allem die ausführliche Bibliographie S. 357–379. (Meine Idee, Percs *W* mit Modianos *Dora Bruder* zu konfrontieren, entstand im Januar 2004; damals hatte ich keine Kenntnis von Obergökers Untersuchung.)

- 5 Aus der Sekundärliteratur zu diesem Text möchte ich insbesondere folgende Untersuchungen nennen: Philippe Lejeune, *La Mémoire et l'oblique. Georges Perec autobiographe*, Paris 1991; Helga Rabenstein, »Georges Perec: *W ou le souvenir d'enfance* – eine Spurensuche«, in: Werner Delanoy et al. (Hg.), *Lesarten. Literaturdidaktik im interdisziplinären Vergleich*, Innsbruck/Wien 1996, S. 32–51; dies., »Décomposition – Composition: le double mouvement de *W ou le souvenir d'enfance*«, in: Peter Kuon (Hg.), *Oulipo – Poétiques*, Tübingen 1999, S. 31–40; Bernard Magné, »Georges Perec oulibiographie«, in: Peter Kuon (Hg.), *Oulipo – Poétiques*, Tübingen 1999, S. 41–62; Astrid Poier-Bernhard, »Vergessen – Erinnern – Gedächtnis in der ›Oulibiographie‹ *W ou le souvenir d'enfance* von Georges Perec«, in: *Sprachkunst* 30 (1999), S. 321–331; David Bellos, »Les ›erreurs historiques‹ dans *W ou le souvenir d'enfance* à la lumière du manuscrit de Stockholm«, in: Steen B. Jørgensen/Carsten Sestoft (Hg.), *Georges Perec et l'histoire*, København 2000, S. 21–46; Hans Hartje, »*W* et l'histoire d'une enfance en France«, in: Steen B. Jørgensen/Carsten Sestoft (Hg.), *Georges Perec et l'histoire*, København 2000, S. 53–66.

nicht heilbar.⁶ In der Tat wird der Text in der Folge, wenn der Erzähler dann von seinen doch vorhandenen fragmentarischen Erinnerungen spricht, immer wieder deutlich machen, welch prekären Status diese Erinnerungen haben, wie sehr sie doch letztlich keine authentischen Erinnerungen, sondern nachträgliche Konstruktionen und Überformungen von Erinnerungen sind. Es lässt sich somit feststellen, dass das Schreiben bei Perec eine durch fehlende Erinnerungen verursachte Leerstelle supplementieren soll. Nicht die Erinnerung nährt das Schreiben, sondern das Schreiben legt einerseits vermeintliche Erinnerungen als Pseudo-Erinnerungen bloß und schafft andererseits Fiktionen, um das Nicht-Erinnerbare, da Nicht-Erlebte zu erzählen.

Im zweiten Absatz des Kapitels entsteht indes sogleich eine für die Widersprüche dieses Textes charakteristische Dissonanz, indem der Erzähler sich von den lapidaren Äußerungen des ersten Absatzes distanziert, sodass diese sich rückwirkend als aus der Perspektive des erlebenden, nicht aus der des erzählenden Ichs gesprochen erweisen: »Cette absence d'histoire m'a longtemps rassuré: sa sécheresse objective, son évidence apparente, son innocence, me protégeaient, mais de quoi me protégeaient-elles, sinon précisément de mon histoire, de mon histoire vécue, de mon histoire réelle [...]?»⁷ Hinter dem explizit Gesagten verbirgt sich somit ein Geheimnis, eine andere Wahrheit. Das erlebende Ich benutzt, so die Diagnose des Erzählers, das Fehlen eigener Erinnerungen an seine Kindheit dazu, sich selbst, seine private Geschichte, die ja doch stattgefunden hat, zu schützen. Diese Geschichte (»histoire«) steht in Opposition zur politischen Geschichte, die man im Französischen mit Majuskel (»grand H«) schreibt,

6 Eine gewisse Nähe zu Proust konstatiert auch Astrid Poier-Bernhard, »Vergessen – Erinnern – Gedächtnis«, S. 327, hier im Hinblick auf die insistierende Wiederholung des Temporaladverbs »longtemps« in einer Passage aus dem IV. Kapitel von *W.* – Der Proust'sche Erinnerungsausfall ist für die Erinnerungsliteratur des 20. Jahrhunderts von paradigmatischer Bedeutung. So wird er etwa von Samuel Beckett aufgegriffen und radikalisiert, indem die Erzähler seiner Romantrilogie (*Molloy*, *Malone meurt* und *L'Innommable*) zunehmend ohnmächtig werden und zunehmend weniger über gelebte und erzählbare Erfahrung verfügen, sodass sie gezwungen sind, diese Leerstelle durch Erfindungen zu supplementieren. Vgl. hierzu Thomas Klinkert, *Bewahren und Löschen. Zur Proust-Rezeption bei Samuel Beckett, Claude Simon und Thomas Bernhard*, Tübingen 1996. In der mit Proust beginnenden literarischen Reihe steht auch Georges Perec.

7 Georges Perec, *W ou le souvenir d'enfance* (1975), Paris 1995, S. 13. (Dieses Fehlen einer Geschichte hat mich lange Zeit beruhigt: seine trockene Objektivität, seine augenscheinliche Evidenz, seine Unschuld beschützten mich, wovor aber beschützten sie mich, wenn nicht vor meiner Geschichte, der von mir erlebten Geschichte, meiner wirklichen Geschichte [...])

worauf der Text mit einem Wortspiel alludiert: »une autre histoire, la Grande, l'Histoire avec sa grande hache, avait déjà répondu à ma place: la guerre, les camps.«⁸ Diese Opposition zwischen persönlicher »histoire« und politischer »Histoire« suggeriert, dass diese jener die Erzählbarkeit streitig macht, dass sie ihr sozusagen ins Wort fällt.⁹ Es geht also von Beginn an um das Problem der Darstellbarkeit von Geschichte. Und von Beginn an zeigt sich auch, dass Perec, wenn er von sich selbst, von seiner Kindheit erzählen möchte, nicht umhin kann, von Ereignissen zu sprechen, die aufgrund ihrer Monstrosität nicht nur prinzipiell schwer darstellbar sind, sondern die speziell jemanden wie ihn als Nachgeborenen mit einem im Grunde unlöslichen Darstellungsproblem konfrontieren, da er nicht unmittelbarer Zeuge jener Ereignisse gewesen ist. Auf der Grundlage dieser Aporie aber wird der Text sich konstituieren, indem er sie als Aporie reflektiert und indem er *via negationis* beziehungsweise allegorisch über die Dinge spricht, für die es eigentlich keine Worte gibt.

Mit dem Hinweis auf Krieg und Lager wird zum ersten Mal der später ausführlicher erläuterte Grund für das Verschwinden der Eltern angedeutet. Der Vater, Icek Judko Peretz, starb nämlich als Soldat im Zweiten Weltkrieg, die Mutter, Cyrla Peretz, geb. Szulewicz, wurde nach Auschwitz deportiert. Der Sohn dagegen überlebte den Krieg, weil es seinen Verwandten gelang, seine jüdische Herkunft zu verbergen. Damit aber ist klar, dass die politische Geschichte den jungen Perec nicht nur seiner Eltern, sondern auch seiner kulturellen Identität beraubte. Das Fehlen von Kindheitserinnerungen erscheint als ein Symptom des durch die Geschichte des 20. Jahrhunderts bewirkten Verlustes der eigenen Identität – und metonymisch damit verbunden natürlich auch des realen Verlustes der eigenen Eltern durch Krieg und Shoah. Diesen Verlust zu kompensieren, ist das Ziel von Percs gesamtem Schreiben. So heißt es programmatisch im VIII. Kapitel: »Le projet d'écrire mon histoire s'est formé presque

8 Ebd. (eine andere Geschichte, die Große, die Geschichte mit ihrer großen Axt, hatte bereits an meiner Stelle geantwortet: der Krieg, die Lager). Das Wortspiel beruht auf dem Gleichklang des Buchstaben »H« und des Substantivs »hache« (»Axt«).

9 Der Gegensatz von individueller »histoire« und kollektiver »Histoire« ist eines der großen Themen von Claude Simon; vgl. insbesondere seinen Roman *Histoire*, Paris 1967. Zu Affinitäten zwischen Claude Simon und Georges Perec vgl. Thomas Klinkert, »Der Text als Bildmedium? Zu Text-Bild-Beziehungen bei Claude Simon und Georges Perec«, in: Beate Ochsner/Charles Grivel (Hg.), *Intermediale. Kommunikative Konstellationen zwischen Medien*, Tübingen 2001, S. 117–146.

en même temps que mon projet d'écrire.«¹⁰ Eine solche Rückeroberung der geraubten Vergangenheit kann aber mangels authentischer Erinnerungen nur mithilfe der Fiktion gelingen. Die Autobiographie erweist sich als notwendigerweise gekoppelt an eine fiktionale Allo(bio)graphie. Dies zeigt sich ebenfalls programmatisch schon im II. Kapitel, in dem wir erfahren, dass der Erzähler mit dreizehn Jahren eine (multimedial realisierte) Geschichte erfunden habe:

À treize ans, j'inventai, racontai et dessinai une histoire. Plus tard, je l'oubliai. Il y a sept ans, un soir, à Venise, je me souvins tout à coup que cette histoire s'appelait »W« et qu'elle était, d'une certaine façon, sinon l'histoire, du moins une histoire de mon enfance.¹¹

Als ich dreizehn Jahre alt war, erfand, erzählte und zeichnete ich eine Geschichte. Später habe ich sie vergessen. Vor sieben Jahren, eines Abends in Venedig, erinnerte ich mich plötzlich daran, dass diese Geschichte »W« hieß und dass sie in gewisser Weise, wenn schon nicht die Geschichte, so doch zumindest eine Geschichte meiner Kindheit war.

Die verlorene Vergangenheit wird im Modus der Fiktion wiedergewonnen – und sie entzieht sich sogleich von neuem, indem sie ihrerseits dem Vergessen anheimfällt. Die später ›in Venedig‹ wieder gewonnene Erinnerung an die vergessene erfundene Geschichte, welche man als eine Art fiktionaler Deckerinnerung¹² betrachten kann, ist ihrerseits fragmentarisch: »Tout ce que j'en savais tient en moins de deux lignes: la vie d'une société exclusivement préoccupée de sport, sur un îlot de la Terre de Feu.«¹³ Auffällig ist hier die Analogie zwischen vergessener Kindheit und vergessener Geschichte von W: Beide, so heißt es, lassen sich in wenigen Zeilen zusammenfassen (›mon histoire tient en quelques lignes« und »tient en moins de deux lignes«).

Es liegt somit eine Serie von Ereignissen des Verlustes durch Vergessen und der Wiedergewinnung durch Fiktion beziehungsweise durch partielle Erinnerung an das Erfundene und Vergessene vor. Diese Serie ermöglicht zugleich die Rekonstruktion der Textchronologie: (1) Die real erlebte

10 Perce, *W ou le souvenir d'enfance*, S. 41. (Das Projekt, meine Geschichte aufzuschreiben, entstand fast gleichzeitig mit meinem Projekt, Schriftsteller zu werden.)

11 Ebd., S. 14.

12 Zum Begriff der Deckerinnerung vgl. Sigmund Freud, »Über Deckerinnerungen«, in: *Gesammelte Werke*, hg. v. Anna Freud et al., Frankfurt a. M. 31969, Bd. 1, S. 531–554.

13 Perce, *W ou le souvenir d'enfance*, S. 14. (Alles, was ich davon wusste, passt in weniger als zwei Zeilen: das Leben einer ausschließlich mit Sport beschäftigten Gesellschaft, auf einem Eiland in Feuerland.)

Kindheit des Erzählers (1936–1945) fällt unter dem Eindruck der sie prägenden traumatisierenden Verlusterfahrungen (verlorene Eltern, verlorene Heimat, verlorene jüdische Identität) dem Vergessen anheim; sie schrumpft auf wenige Zeilen zusammen. (2) Der Erzähler erfindet später (mit 13 Jahren, also 1949) eine Geschichte mit dem Titel *W*, welche er aber wieder vergisst. (3) Als er sich dieser von ihm erfundenen Geschichte im Jahr 1967 (»il y a sept ans«, vom Schreibzeitpunkt 1974 aus gesehen)¹⁴ wieder erinnert, wird ihm rückwirkend bewusst, dass es sich nicht um eine beliebige Fiktion, sondern um eine Geschichte seiner Kindheit handelte – und zwar eine Allegorie der metonymisch mit seiner Kindheit verbundenen Erfahrung des Konzentrationslagers (obwohl das an dieser Stelle noch nicht explizit gesagt wird, sondern erst auf S. 219f.). Die Erinnerung an die erfundene und zwischenzeitlich vergessene Geschichte ist sehr fragmentarisch; die Geschichte schrumpft wie die Geschichte der Kindheit auf wenige Zeilen zusammen. (4) Anhand von Zeichnungen, die im Zusammenhang mit der Geschichte *W* entstanden waren, erfindet der Erzähler diese Geschichte später neu und publiziert sie in der *Quinzaine littéraire* zwischen September 1969 und August 1970. (5) Im Jahr 1974 schreibt Perec das Buch *W ou le souvenir d'enfance*, in welches der in der *Quinzaine littéraire* erschienene Text mit einfließt. Auf der in diesem Text stark ausgeprägten Kommentarebene wird das vielfach gebrochene Verhältnis zwischen der Ursprungserfahrung (»mon enfance«) und den verschiedenen Stadien ihrer semiotischen Bearbeitung (»mon fantasme olympique« und »W«) reflektiert:

Aujourd'hui, quatre ans plus tard, j'entreprends de mettre un terme – je veux tout autant dire par là »tracer les limites« que »donner un nom« – à ce lent déchiffrement. *W* ne ressemble pas plus à mon fantasme olympique que ce fantasme olympique ne ressemblait à mon enfance. Mais dans le réseau qu'ils tissent comme dans la lecture que j'en fais, je sais que se trouve inscrit et décrit le chemin que j'ai parcouru, le cheminement de mon histoire et l'histoire de mon cheminement.¹⁵

Heute, vier Jahre später, beginne ich damit, diese langsame Entschlüsselung zu terminieren – und damit meine ich ebenso »die Grenzen ziehen« wie »auf den Begriff bringen«. *W* ähnelt genauso wenig meinem olympischen Phantasma,

14 Zur Chronologie vgl. die Angaben in Perec, *W ou le souvenir d'enfance*, S. 14, wo man erfährt, dass der Schreibzeitpunkt (»Aujourd'hui«) vier Jahre nach dem Erscheinen des Textes in der *Quinzaine littéraire* (September 1969 bis August 1970) situiert ist, also im Jahr 1974.

15 Perec, *W ou le souvenir d'enfance*, S. 14.

wie dieses olympische Phantasma meiner Kindheit ähnelte. Aber ich weiß, dass in dem Netzwerk, in das sie verwoben sind, wie in der Lesart, die ich daraus gewinne, der Weg eingeschrieben und beschrieben ist, den ich zurückgelegt habe, der Weg meiner Geschichte und die Geschichte meines Weges.

Damit macht Perec von Beginn an klar, dass die erzählte Geschichte nicht die einer authentisch erinnerten Kindheit ist, sondern dass es sich vielmehr um eine komplexe Vernetzung von Erlebtem, Erinnertem und Erfundenem handelt, in der sich die auf direktem, mimetischem Wege nicht sag- und darstellbare Wahrheit des eigenen Lebens, der eigenen Erfahrung verbirgt. Die von der politischen Geschichte (»Histoire«) verdrängte beziehungsweise in den Schatten gestellte persönliche Geschichte (»histoire«) kann nur wiedergewonnen werden durch eine Lektüre, welche die Vernetzung zwischen den Kindheitserlebnissen, die im Schatten von Krieg und Shoah standen, und den verschiedenen Stadien ihrer späteren semiotischen Bearbeitung entziffert. Die Wahrheit ist also nur indirekt darstellbar, sie steht zwischen den Zeilen und ist Produkt der strukturellen Beziehungen zwischen den Teilelementen des Textes.¹⁶

Diese Beziehungen möchte ich nun kurz und exemplarisch analysieren. Dazu bedarf es einer summarischen Beschreibung der Struktur des Gesamttextes.¹⁷ Dieser besteht aus zwei Teilen; der erste Teil enthält die Kapitel I bis XI, der zweite die Kapitel XII bis XXXVII.¹⁸ In beiden Teilen gibt es eine regelmäßige Alternanz von kursiv und recte gesetzten Kapi-

16 In dem auf dem Buchrücken abgedruckten Paratext weist Perec selbst auf diesen Sachverhalt hin, indem er sagt: »Il y a dans ce livre deux textes simplement alternés; il pourrait presque sembler qu'ils n'ont rien en commun, mais ils sont pourtant inextricablement enchevêtrés, comme si aucun des deux ne pouvait exister seul, comme si de leur rencontre seule, de cette lumière lointaine qu'ils jettent l'un sur l'autre, pouvait se révéler ce qui n'est jamais tout à fait dit dans l'un, jamais tout à fait dit dans l'autre, mais seulement dans leur fragile intersection.« (Dieses Buch enthält zwei einfach alternierende Texte; man könnte fast meinen, dass diese nichts gemeinsam haben, doch sind sie unentwirrtbar miteinander verflochten, als ob keiner von ihnen für sich allein existieren könnte, als ob allein aus ihrer Begegnung, aus dem fernen Licht, das sie wechselseitig aufeinander werfen, das enthüllt werden könnte, was niemals ganz im einen und niemals ganz im anderen gesagt wird, sondern nur in ihrer zerbrechlichen Verbindung.) Diese Stelle zitiert auch Poier-Bernhard, »Vergessen – Erinnern – Gedächtnis«, S. 325.

17 Genaueres hierzu bei Rabenstein, »Spurensuche«, und bei Poier-Bernhard, »Vergessen – Erinnern – Gedächtnis«.

18 Wie Magné, »Georges Perec oulubiographe«, S. 48 zeigt, liegt dieser Kapitelanordnung eine »structure numérique nouvelle, fondée sur des données biographiques« zugrunde: die 37 Kapitel verweisen auf Percs Geburt am 7.3.(1936); die 11 Kapitel des ersten Teils auf das offizielle Todesdatum von Percs Mutter: 11.2.(1943); die 26 Kapitel des zweiten Teils schließlich auf die Anzahl der Buchstaben des Alphabets. Diese Zusammenhänge,

teln, wobei jeder Teil mit einem kursiv gesetzten Kapitel beginnt. Der erste Teil endet auch mit einem kursiven Kapitel, der zweite dagegen nicht, woraus eine Asymmetrie resultiert. Die Kapitel XI und XII und somit die beiden Teile des Textes sind durch eine durch Auslassungszeichen markierte Lücke getrennt. Die nicht-kursiven Kapitel enthalten Perecs fragmentarische Kindheitserinnerungen, wobei festzustellen ist, dass diese Erinnerungen immer wieder als fragwürdig dargestellt werden. Die kursiven Kapitel des zweiten Teils haben die Insel W zum Gegenstand, in der das gesellschaftliche Leben ausschließlich auf sportlichen Wettkampf ausgerichtet ist: »[...] *W est aujourd'hui un pays où le Sport est roi, une nation d'athlètes où le Sport et la vie se confondent en un même magnifique effort.*«¹⁹ Die Welt von W ist aufgrund des totalitären Anspruchs, den dort der Sport erhebt, und aufgrund der absoluten, häufig grausamen Willkür, mit der die Sportler behandelt werden, eine Allegorie der Konzentrationslager. Im ersten Teil wird in den kursiven Kapiteln die Geschichte von Gaspard Winckler erzählt, einem Deserteur, der unter diesem falschen Namen in Deutschland lebt und von einem Otto Apfelstahl den Auftrag erhält, nach dem echten Gaspard Winckler zu suchen, der bei Feuerland Schiffbruch erlitten hat und seither verschwunden ist. Wincklers Ich-Erzählung beginnt mit folgenden Worten: »*J'ai longtemps hésité avant d'entreprendre le récit de mon voyage à W.*«²⁰ Obwohl die Verbindung zwischen Wincklers autobiographischer Erzählung und der Beschreibung von W nicht weiter expliziert wird und obwohl Winckler als Ich-Erzähler im zweiten Teil des Buches nicht mehr vorkommt, darf aufgrund dieses Hinweises doch vermutet werden, dass Winckler der Autor der Darstellung von W ist. Somit ließe sich der Gesamttext als Alternanz zweier Texte beschreiben, deren einer den Status der wie auch immer prekären autobiographischen Selbstaussage des Autors Georges Perec besitzt, während der andere als Fiktion dieses Autors mit dem fiktiven Erzähler Gaspard Winckler ausgewiesen ist.

so Magné, spricht Perec am Ende des VIII. Kapitels explizit aus: »l'écriture [26] est le souvenir de leur mort [11] et l'affirmation de ma vie [37]« (Georges Perec, *W ou le souvenir d'enfance*, S. 59; die in eckigen Klammern eingefügten Zahlen stammen von Magné).

19 Perec, *W ou le souvenir d'enfance*, S. 92 (im Text kursiv – [...] W ist heute ein Land, in dem der Sport König ist, eine Nation von Athleten, in der der Sport und das Leben in Form einer großartigen Anstrengung ineinanderfließen).

20 Ebd., S. 9 (im Text kursiv – Ich habe lange gezögert, bevor ich damit angefangen habe, meine Reise nach W. zu erzählen).

Zwischen den beiden Texten bestehen zahlreiche Korrespondenzen, so dass man den fiktionalen Text über W nicht nur als Allegorie der nicht-darstellbaren Leerstelle der Konzentrationslager, sondern auch als Allegorie des autobiographischen Textes von Perec lesen kann. Ein deutliches Indiz hierfür ist die Verdoppelung des Namens Gaspard Winckler: der Erzähler heißt so, weil er, um unterzutauchen, einen falschen Namen benötigte. Der rechtmäßige Inhaber dieses Namens aber ist jener Verschollene, den zu suchen der Erzähler beauftragt wird. Während Winckler der Erzähler ein Erwachsener ist, handelt es sich bei dem Verschollenen um ein Kind. Damit wird signalisiert, dass es sich um eine allegorische Suche des Erzählers nach sich selbst, nach der eigenen Vergangenheit handelt. Der Verschollene ist in der Nähe der Insel W bei Feuerland verschwunden. Anders als seine ihn begleitende Mutter, die man im Schiffswrack tot aufgefunden hat, weiß man bei Winckler nicht, ob er tot ist oder noch lebt. Wenn W für das Konzentrationslager steht und Winckler in dessen Nähe verschwunden ist, dann ließe sich dieses Verschwinden – in Verbindung mit dem Tod der Mutter – durchaus allegorisch für den Identitätsverlust des jungen Georges Perec lesen. Nach diesem Verschwindenen sucht der Schriftsteller Perec ebenso, wie der Erzähler Winckler nach dem Verschollenen sucht. Weitere Korrespondenzen zwischen Perec und Winckler wären zu nennen: Beide sind Waisen, beide wurden adoptiert;²¹ in beider Geschichte kommt die Stadt Venedig vor;²² Perecs Name lautete ursprünglich Peretz: »en hongrois [...], c'est ainsi que l'on désigne ce que nous appelons ›Bretzel‹ (›Bretzel‹ n'est d'ailleurs rien d'autre qu'un diminutif (Beretzele) de Beretz, et Beretz, comme Baruk ou Barek, est forgé sur la même racine que Peretz [...])«;²³ als Winckler sich mit Otto Apfelstahl im Hotel Berghof trifft, fragt dieser ihn: »Voulez-vous des bretzels?«;²⁴ auch der Buchstabe W, welcher als Name der Insel fungiert, hat seine Bedeutung in der autobiographischen Erzählung, und zwar im Zusammenhang mit dem Buchstaben X, welchen Perec als Ausgangspunkt einer »géométrie fantasmagorique« bezeichnet, »dont le V dédoublé constitue la figure de

21 Ebd., S. 11, 13.

22 Ebd., S. 10, 14.

23 Ebd., S. 51 (so nennt man auf ungarisch [...] das, was wir ›Bretzel‹ nennen [›Bretzel‹ ist übrigens nichts anderes als eine Diminutivform [Beretzele] von Beretz, und Beretz, wie Baruk oder Barek, wurde nach derselben Wurzel wie Peretz gebildet). Sachlich sind die behaupteten etymologischen Bezüge übrigens inkorrekt; vgl. Bellos, »Les ›erreurs historiques‹«, S. 34.

24 Ebd., S. 26. (Möchten Sie Brezeln?)

base et dont les enchevêtrements multiples tracent les symboles majeurs de l'histoire de mon enfance«;²⁵ das X setzt sich aus zwei an ihrer Spitze verbundenen V zusammen; verlängert man die Enden des X um rechtwinklig angehängte Fortsätze, so bildet man ein Hakenkreuz, dessen Bestandteile, wenn man sie auseinander nimmt und nebeneinander stellt, die SS-Runen ergeben. Gleichzeitig aber kann man aus dem Grundbestandteil V auch den Davidsstern erzeugen. Der Buchstabe W enthält in sich also sowohl das Judentum als auch den Nationalsozialismus.

Man erkennt an diesen wenigen Beispielen, wie Perec durch das Medium der Schrift und mithilfe der literarischen Fiktion eine eigengesetzliche Welt erzeugt, die er der ursprünglichen Leere entgegenstellt. Diese Welt ist keine dokumentarische Rekonstruktion der Vergangenheit und des Verlorenen, sondern eine Welt, die einerseits ganz eingebunden ist in die Ordnungsprinzipien literarischer Strukturen, die aber andererseits durch Ähnlichkeiten mit der Wirklichkeit modellhaft auf diese verweist und somit in der Vorstellungswelt des Lesers eine Ahnung dessen entstehen lässt, was die Opfer des Krieges und der Shoah erlitten haben, und ihm eine Vorstellung von der Unwiederbringlichkeit des Verlorenen vermittelt. Gerade indem der Erzähler Perec sich dem Verbot unterwirft, über das von seinen eigenen Eltern erlebte Grauen ebenso wie über die eigene Trauer direkt zu sprechen, macht er das Ausmaß dieses Grauens und dieser Trauer erahnbar. Das Schweigen, welches im Zentrum dieses Textes steht, wird durch die zwischen dem ersten und dem zweiten Teil befindlichen Auslassungspunkte vielleicht am eindringlichsten ikonisiert.²⁶

25 Ebd., S. 106 (eine phantasmatische Geometrie [...] deren Basisfigur das verdoppelte V ist und deren multiple Verflechtungen die wichtigsten Symbole der Geschichte meiner Kindheit nachzeichnen).

26 Ebd., S. 85. Man könnte sagen, dass diese Auslassungszeichen eine *mise en abyme* des Gesamttextes und des in ihm angewandten fragmentarisch-elliptischen Rekonstruktionsverfahrens sind und dass dieser Gesamttext somit ein Beispiel für jenes »Schreiben aus dem Nichts« ist, von dem Uwe Schleypens Dissertation handelt: *Schreiben aus dem Nichts. Gegenwartsliteratur und Mathematik – das Ouvroir de littérature potentielle*, München 2004 (Schleypen untersucht von Perec hauptsächlich den Roman *La Disparition*).

2. Patrick Modiano: *Dora Bruder*

Der 1997 erschienene Text *Dora Bruder* erzählt die Geschichte einer Spurensuche.²⁷ Ausgangspunkt ist folgende Vermisstenmeldung, die der Erzähler im Jahr 1988 (Erzählzeitpunkt sind die Jahre 1996/1997) in der Ausgabe vom 31. Dezember 1941 der Zeitung *Paris-Soir* entdeckt hat:

PARIS

On recherche une jeune fille, Dora Bruder, 15 ans, 1 m 55, visage ovale, yeux gris-marron, manteau sport gris, pull-over bordeaux, jupe et chapeau bleu marine, chaussures sport marron. Adresser toutes indications à M. et Mme Bruder, 41 boulevard Ornano, Paris.²⁸

PARIS

Gesucht wird ein junges Mädchen, Dora Bruder, 15 Jahre alt, 1 m 55 groß, ovales Gesicht, grau-braune Augen, grauer Sportmantel, bordeauxroter Pullover, marineblauer Rock und Mütze, braune Sportschuhe. Hinweise bitte an Herrn und Frau Bruder, 41 Boulevard Ornano, Paris.

Dem Erzähler ist das Stadtviertel um den Boulevard Ornano aus seiner eigenen Lebensgeschichte wohlvertraut. Er erinnert sich verschiedener Phasen seines Lebens (Mai 1958, Winter 1965, die Jahre zwischen 1965 und 1968), in denen er sich in diesem Stadtviertel aufzuhalten pflegte. Aufgrund dieser räumlichen Nähe, der damit verbundenen gemeinsamen Paris-Erfahrungen und aufgrund der Tatsache, dass auch der Erzähler in seiner Jugend einmal von zu Hause ausgerissen ist,²⁹ verspürt er eine besondere Affinität zu dem verschwundenen Mädchen. Es erscheint ihm im Rückblick, als habe er schon vor 30 Jahren, ohne noch von der Existenz Dora Bruders zu wissen, insgeheim nach Spuren von ihr gesucht: »Peut-être, sans que j'en éprouve encore une claire conscience, étais-je sur la trace de Dora Bruder et de ses parents. Ils étaient là déjà, en filigrane.«³⁰

Ziel der Spurensuche des Erzählers ist es, die Lücke zwischen Doras Verschwinden am 14. Dezember 1941 und ihrer Deportation nach Ausch-

27 Vgl. hierzu Peter Fröhlicher, »Métafiction et intertextualité dans *Dora Bruder* de Patrick Modiano«, in: Hans Felten/David Nelting (Hg.), *Contemporary European Literature. Common Tendencies and Developments in European Languages with an Emphasis on Narrative and Poetry*, Frankfurt a. M. 1999, S. 69–73; Jeanne Bem, »*Dora Bruder* ou la biographie déplacée de Modiano«, in: *Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises* 52 (2000), S. 221–232, sowie Timo Obergöker, *Écritures du non-lieu*.

28 Patrick Modiano, *Dora Bruder* (1997), Paris 1999, S. 7.

29 Ebd., S. 77f.

30 Ebd., S. 10f. (Vielleicht war ich, ohne mir dessen klar bewusst zu sein, bereits auf der Spur von Dora Bruder und ihren Eltern. Sie waren unterschwellig schon anwesend.)

witz am 18. September 1942 zu füllen: »[...] j'avais lu son nom, BRUDER DORA – sans autre mention, ni date ni lieu de naissance – au-dessus de celui de son père BRUDER ERNEST, 21.5.99. Vienne. *Apatride*, dans la liste de ceux qui faisaient partie du convoi du 18 septembre 1942 pour Auschwitz.«³¹ Gegenstand des Textes ist vor allem die Geschichte dieser Spurensuche, durch die hindurch sich dann allmählich ein sehr fragmentarisches Bild der Ereignisse aus den frühen Vierzigerjahren abzeichnet, einer Zeit, die vor der Geburt des Erzählers liegt – er wurde 1945 geboren.

Die starke Identifikation des Erzählers mit dem ihm völlig unbekanntem jüdischen Mädchen Dora Bruder erklärt sich, wie man erst allmählich erfährt, aus seiner eigenen Familiengeschichte und insbesondere aus der Beziehung zu seinem Vater. Ähnlich wie bei Perec handelt es sich also auch bei Modiano zum Teil um eine Geschichte der eigenen Eltern und damit implizit um die eigene Geschichte, sodass der Text zugleich eine Biographie und eine Autobiographie enthält.³² Bei seiner Spurensuche versucht sich der Erzähler eine Kopie von Dora Bruders Geburtsurkunde zu beschaffen. Dafür benötigt er eine spezielle Genehmigung, die man nur im Palais de Justice erhalten kann. Als er diesen betritt, verläuft er sich und fühlt sich plötzlich wie in einem Albtraum. Der Erzähler erinnert sich, dass ihm etwas Ähnliches 20 Jahre zuvor widerfahren ist, als er seinen Vater, Albert Modiano, im Krankenhaus La Pitié-Salpêtrière besuchen wollte.³³ Nach stundenlangem Umherirren hatte er damals die Suche nach seinem Vater schließlich aufgegeben: »J'ai arpenté les cours pa-

31 Ebd., S. 54. ([...] ich hatte ihren Namen gelesen, BRUDER DORA – ohne sonstige Angabe, weder Datum noch Ort der Geburt – über dem Namen ihres Vaters BRUDER ERNEST, 21.5.99. *Wien. Staatenlos*, auf der Liste derjenigen, die am 18. September 1942 nach Auschwitz deportiert wurden.)

32 Vgl. hierzu Jeanne Bem, »*Dora Bruder* ou la biographie déplacée de Modiano«, S. 225f.: »Cette identification paradoxale à l'objet biographé, Dora, rend plus complexe l'autobiographie qui est nécessairement inscrite dans ce livre. Il y aurait une autobiographie en creux, comme une négation par Dora interposée de l'existence même de quelqu'un qui s'appelle Patrick Modiano [...]. Et d'autre part, il y aurait l'autobiographie ordinaire d'un individu né en 1945, écrivain.« (Diese paradoxe Identifikation mit dem Gegenstand der Biographie, Dora, macht die notwendigerweise in diesem Buch enthaltene Autobiographie noch komplexer. Es ist so etwas wie eine Autobiographie in Hohlform, wie die Negation der Existenz eines Menschen, der Patrick Modiano heißt, vermittelt durch Dora [...]. Und auf der anderen Seite ist es die gewöhnliche Autobiographie eines 1945 geborenen Individuums, eines Schriftstellers.)

33 Modiano, *Dora Bruder*, S. 17f.

vées jusqu'à ce que le soir tombe. Impossible de trouver mon père. Je ne l'ai plus jamais revu.«³⁴

Nach dieser ersten Erwähnung des Vaters, welche ihn in ein Äquivalenzverhältnis zu Dora Bruder setzt, insofern beide zum Ziel einer alpträumhaften Suche des Erzählers gemacht werden, ist von ihm lange Zeit nicht mehr die Rede. Erst als die Nachforschungen des Erzählers Fortschritte machen und er herausgefunden hat, dass Dora Bruder am 13. August 1942 in das Lager Drancy eingeliefert wurde, kommt wieder sein eigener Vater ins Spiel. Dieser war nämlich im Februar 1942 bei einer Polizeirazzia verhaftet worden, weil er keinen Ausweis bei sich trug.³⁵ In dem Polizeiwagen, der ihn zum Sitz der *Police des questions juives* brachte, befand sich auch ein etwa 18-jähriges Mädchen:

Mon père avait fait à peine mention de cette jeune fille lorsqu'il m'avait raconté sa mésaventure pour la première et la dernière fois de sa vie, un soir de juin 1963, où nous étions dans un restaurant des Champs-Élysées, presque en face de celui où il avait été appréhendé vingt ans auparavant. Il ne m'avait donné aucun détail sur son physique, sur ses vêtements. Je l'avais presque oubliée, jusqu'au jour où j'ai appris l'existence de Dora Bruder. Alors la présence de cette jeune fille dans le panier à salade avec mon père et d'autres inconnus, cette nuit de février, m'est remontée à la mémoire et bientôt je me suis demandé si elle n'était pas Dora Bruder, que l'on venait d'arrêter elle aussi, avant de l'envoyer aux Tourelles.

Peut-être ai-je voulu qu'ils se croisent, mon père et elle, en cet hiver 1942. Si différents qu'ils aient été, l'un et l'autre, on les avait classés, cet hiver-là, dans la même catégorie de réprouvés. Mon père non plus ne s'était pas fait recenser en octobre 1940 et, comme Dora Bruder, il ne portait pas de numéro de »dossier juif«. Ainsi n'avait-il plus aucune existence légale et avait-il coupé toutes les amarres avec un monde où il fallait que chacun justifie d'un métier, d'une famille, d'une nationalité, d'une date de naissance, d'un domicile. Désormais il était ailleurs. Un peu comme Dora après sa fugue.³⁶

Mein Vater hatte dieses junge Mädchen kaum erwähnt, als er mir zum ersten und letzten Mal in seinem Leben von seinem gefährlichen Abenteuer erzählte, als wir eines Abends im Juni 1963 in einem Restaurant auf den Champs-Élysées waren, fast genau gegenüber dem, in dem er zwanzig Jahre zuvor festgenommen worden war. Er hatte keine Angaben über ihr Aussehen, ihre Kleidung gemacht. Ich hatte sie fast vergessen, bis zu dem Tag, an dem ich von der Existenz von Dora Bruder erfuhr. Dann kam mir die Anwesenheit dieses jungen Mäd-

34 Ebd., S. 18. (Ich irrte durch die gepflasterten Höfe bis zum Anbruch des Abends. Es war unmöglich meinen Vater zu finden. Ich habe ihn nie mehr wiedergesehen.)

35 Ebd., S. 62f.

36 Ebd., S. 63.

chens in dem Polizeiwagen zusammen mit meinem Vater und anderen Fremden in jener Februarnacht wieder in Erinnerung, und bald fragte ich mich, ob sie nicht Dora Bruder war, die ebenfalls gerade verhaftet worden war, bevor man sie nach Les Tourelles schickte.

Vielleicht wollte ich, dass sich die Wege von ihr und meinem Vater im Winter 1942 kreuzten. Egal, wie unterschiedlich sie waren, beide waren in diesem Winter in dieselbe Kategorie von Ausgestoßenen eingeordnet worden. Auch mein Vater hatte sich im Oktober 1940 nicht registrieren lassen, und wie Dora Bruder hatte er keine »jüdische Akte«. Damit besaß er keine rechtliche Existenz mehr und hatte alle Verbindungen zu einer Welt abgebrochen, in der jeder einen Beruf, eine Familie, eine Nationalität, ein Geburtsdatum, einen Wohnsitz nachweisen können musste. Von nun an war er woanders. Ein bisschen wie Dora nach ihrer Flucht.

Die Identifikation mit Dora Bruder erklärt sich also aus der Tatsache, dass der Vater des Erzählers nicht nur in einer Ähnlichkeitsbeziehung zu dem jüdischen Mädchen steht, indem er ebenso wie sie Opfer nationalsozialistischer Verfolgung wurde (mit dem Unterschied allerdings, dass es ihm gelang, sich dieser Verfolgung zu entziehen), sondern auch möglicherweise in einer Kontiguitätsbeziehung, indem jenes Mädchen, welches im Februar 1942 mit dem Vater zusammen im Polizeiwagen transportiert wurde, Dora Bruder gewesen sein könnte. Weitere Nachforschungen ergeben dann zwar, dass Letzteres nicht stimmen kann,³⁷ doch beruht die phantasmatische Identifikation des Erzählers mit Dora Bruder und ihren Schicksalsgenossinnen auf der Ähnlichkeit eines kollektiven gemeinsamen Schicksals, welches der Schreibakt der Anonymität und dem Vergessen entreißen soll:

Il se peut que cette inconnue ait échappé, comme mon père, au sort commun qui leur était réservé. Je crois qu'elle demeurera toujours anonyme, elle et les autres ombres arrêtées cette nuit-là. Les policiers des Questions juives ont détruit leurs fichiers, tous les procès-verbaux d'interpellation pendant les rafles ou lors des arrestations individuelles dans les rues. Si je n'étais pas là pour l'écrire, il n'y aurait plus aucune trace de la présence de cette inconnue et de celle de mon père dans un panier à salade en février 1942, sur les Champs-Élysées. Rien que des personnes – mortes ou vivantes – que l'on range dans la catégorie des »individus non identifiés«.³⁸

Es ist möglich, dass diese Unbekannte, wie mein Vater, dem für sie vorgesehenen Schicksal entkommen konnte. Ich glaube, sie wird immer anonym bleiben, sie und die anderen Schatten, die in dieser Nacht verhaftet wurden. Die Polizei

37 Ebd., S. 64.

38 Ebd., S. 64f.

III. Literatur und Gedächtnis

für jüdische Angelegenheiten hat ihre Akten, alle Verhörprotokolle im Zusammenhang mit Razzien oder einzelnen Verhaftungen auf der Straße vernichtet. Wäre ich nicht da, um es aufzuschreiben, so gäbe es keine Spur mehr von der Anwesenheit dieser unbekanntenen Person und meines Vaters in einem Polizeiwagen auf den Champs-Élysées im Februar 1942. Lauter Menschen – tot oder lebendig – die man als »nicht identifizierte Individuen« einordnet.

Wie bei Perec, so zeigt sich also auch bei Modiano, dass das Schreiben eine kompensatorische, eine supplementäre Funktion übernehmen soll. Es soll die Opfer der Deportation ihrer Anonymität und somit dem Vergessen entreißen und versteht sich als Akt des Widerstandes gegen das spurlose Verschwinden durch die Shoah. Damit hängt die vom Text stark hervorgehobene Äquivalenz zwischen dem Vater und Dora Bruder zusammen, deren Spur wir noch weiter nachgehen müssen. Es wurde bereits darauf hingewiesen, dass der Sohn einmal seinen Vater vergeblich in einem Krankenhaus gesucht und ihn darauf nie wiedergesehen hat. Das Verhältnis zum Vater war, wie man später im Buch erfährt, überschattet von der Trennung zwischen Vater und Mutter.³⁹ Als Bindeglied und Assoziationsbrücke zwischen der Verhaftung des Vaters und der Darstellung der Vater-Sohn-Beziehung dient die Erinnerung des Erzählers an eine andere Fahrt im Polizeiwagen (»panier à salade«), welche er im Jahr 1963 zusammen mit seinem Vater erlebt hat und der er einen »caractère symbolique«⁴⁰ zuspricht. Er wurde damals von seiner Mutter zum Vater geschickt, um diesen um ausstehende Unterhaltszahlungen zu bitten. Die Frau des Vaters hatte wegen dieser vorgeblichen Belästigung die Polizei gerufen, und so war es dazu gekommen, dass der Vater mit dem angeblichen »voyou«, seinem eigenen Sohn, im Polizeiwagen abgeholt wurde. Während der Fahrt denkt der Sohn daran, dass sein Vater 21 Jahre zuvor schon einmal in einem solchen »panier à salade« gegessen hat, und kann es nicht fassen, dass sein Vater keinerlei Einwände dagegen erhebt, dass nun sein eigener Sohn festgenommen und abtransportiert wird. Dies schmerzt ihn um so mehr, als er seinerseits so sehr am Schicksal seines Vaters Anteil nimmt, dass er an einem Buch zu schreiben begonnen hat, in welchem er mit den antisemitischen Verfolgern seines Vaters abrechnen möchte. Zwar sagt der Erzähler, er sei seinem Vater nicht böse,⁴¹ doch lässt sich zwischen den Zeilen deutlich erkennen, wie enttäuscht er über die Gleichgültigkeit des

39 Ebd., S. 68–72.

40 Ebd., S. 68.

41 Ebd., S. 71.

Vaters ist. Das Buch *Dora Bruder*, in dem er nicht nur dieser völlig Unbekannten, sondern auch seinem eigenen Vater ein Denkmal setzt, lässt sich unter anderem auch als Versuch interpretieren, diese Erfahrungen zu bewältigen.

Der Versuch, die Vergangenheit zu rekonstruieren, die wenigen noch vorhandenen Spuren der Verschwundenen mithilfe von Archivbesuchen, Zeugenaussagen und Ortsbesichtigungen zu sichern und zu dokumentieren, konfrontiert den Erzähler indes permanent mit seiner eigenen Ohnmacht angesichts der Leere, welche die Deportierten hinterlassen haben. So sagt er über Dora Bruders Eltern:

Ce sont des personnes qui laissent peu de traces derrière elles. Presque des anonymes. Elles ne se détachent pas de certaines rues de Paris, de certains paysages de banlieue, où j'ai découvert, par hasard, qu'elles avaient habité. Ce que l'on sait d'elles se résume souvent à une simple adresse. Et cette précision topographique contraste avec ce que l'on ignorera pour toujours de leur vie – ce blanc, ce bloc d'inconnu et de silence.⁴²

Es sind Menschen, die wenige Spuren hinterlassen. Fast anonym. Sie heben sich nicht von bestimmten Straßen in Paris ab, von bestimmten Vorstadtlandschaften, wo ich zufällig entdeckte, dass sie gelebt hatten. Was man über sie weiß, ist oft nichts als eine Adresse. Und diese topographische Präzision steht im Kontrast zu dem, was über ihr Leben für immer unbekannt bleiben wird – diese Leerstelle, dieser Block aus Nicht-Wissen und Stille.

Diese Leere – »ce bloc d'inconnu et de silence« – ist nicht nur für Dora Bruders Eltern charakteristisch, sondern für die Gesamtheit der von der Shoah Betroffenen. Sie kann durch nichts gefüllt, sie kann lediglich sichtbar gemacht werden, etwa indem der Erzähler Briefe wörtlich zitiert, in denen Angehörige den Polizeipräfekten von Paris um Hilfe bei der Suche nach ihren verhafteten Verwandten bitten,⁴³ oder den letzten Brief eines Internierten, den dieser geschrieben hat, kurz bevor er in ein Lager deportiert wurde.⁴⁴ Das Schmerzliche an diesem Brief ist das, was ungesagt bleibt, was der Leser aber durch sein historisches Wissen unwillkürlich ergänzt: nämlich dass die im Brief formulierten Wünsche und Hoffnungen, die sich auf Alltägliches wie Essen und Trinken beziehen, durch die Deportation und Vernichtung auf unfassbare und entsetzliche Weise zuniche-

42 Ebd., S. 28.

43 Ebd., S. 84–86.

44 Ebd., S. 121–127.

te gemacht worden sind. Es ist die Erkenntnis, dass alles Gesagte und Sagbare letztlich inkommensurabel mit dem Geschehenen ist.

Angesichts der wenigen Dokumente über Dora Bruder ist der Erzähler auf Vermutungen angewiesen, doch wenn er schon nicht ihr Leben erzählen kann, so kann er immerhin von Personen erzählen, die ein ähnliches Schicksal wie sie erlitten haben. So berichtet er auf S. 92–100 von Schriftstellern, die allesamt in den letzten Jahren des Zweiten Weltkriegs gestorben sind: Friedo Lampe, Felix Hartlaub, Roger Gilbert-Lecomte, Ruth Kronenberg, Albert Sciaký alias François Vernet, Robert Desnos. Einige von ihnen stehen in einem engen Bezug zum Leben des Erzählers: So hatte Sciaký, der Mitglied der Résistance war, eine Zeitlang in der Wohnung gelebt, welche später der Vater des Erzählers mit seiner Familie bewohnen sollte. Desnos ist ebenso wie Patrick Modiano Autor eines Buches mit dem Titel *La Place de l'Étoile*, was Modiano aber erst erfuhr, nachdem sein eigenes Buch publiziert war. Diese Koinzidenzen, welche Modianos Leben schon vor seiner Geburt in einen ungeahnten und verborgenen Bezug zu den Ereignissen der Shoah und des Zweiten Weltkrieges stellen, sind einerseits seiner Beziehung zu Dora Bruder äquivalent (wir erinnern uns, dass es zahlreiche Korrespondenzen zwischen Modianos und Dora Bruders Leben gibt) – andererseits verweisen sie metonymisch und metapoetisch auf den Schreibakt selbst. Und an einer Stelle konvergieren beide Themenbereiche, zum einen die Suche nach Dora Bruder, zum anderen das literarisch-fiktionale Schreiben: dieses nämlich erweist sich als das einzig plausible Mittel einer Annäherung an den sich entziehenden Gegenstand »Dora Bruder«:

En décembre 1988, après avoir lu l'avis de recherche de Dora Bruder, dans le *Paris-Soir* de décembre 1941, je n'ai cessé d'y penser durant des mois et des mois. L'extrême précision de quelques détails me hantait: 41 boulevard Ornano, 1 m 55, visage ovale, yeux gris-marron, manteau sport gris, pull-over bordeaux, jupe et chapeau bleu marine, chaussures sport marron. Et la nuit, l'inconnu, l'oubli, le néant tout autour. Il me semblait que je ne parviendrais jamais à retrouver la moindre trace de Dora Bruder. Alors le manque que j'éprouvais m'a poussé à l'écriture d'un roman, *Voyage de noces*, un moyen comme un autre pour continuer à concentrer mon attention sur Dora Bruder, et peut-être, me disais-je, pour élucider ou deviner quelque chose d'elle, un lieu où elle était passée, un détail de sa vie.⁴⁵

45 Ebd., S. 53.

Im Dezember 1988, nachdem ich die Suchanzeige für Dora Bruder in *Paris-Soir* vom Dezember 1941 gelesen hatte, dachte ich monatelang darüber nach. Die extreme Präzision einiger Details verfolgte mich: Boulevard Ornano 41, 1 m 55, ovales Gesicht, grau-braune Augen, grauer Sportmantel, bordeauxroter Pull-over, marineblauer Rock und Hut, braune Sportschuhe. Und die Nacht, das Unbekannte, das Vergessen, das Nichts ringsherum. Es schien mir, dass ich niemals auch nur die geringste Spur von Dora Bruder finden würde. Der Mangel, den ich fühlte, bewog mich dann dazu, einen Roman, *Voyage de Noces*, zu schreiben. Dieses Mittel war mir gerade recht, um meine Aufmerksamkeit weiterhin auf Dora Bruder zu richten und vielleicht, so dachte ich, etwas über sie in Erfahrung zu bringen oder zu erraten, einen Ort, an dem sie gewesen war, ein Detail ihres Lebens.

Wie bei Perec ist es die Leere, welche den fiktionalen Schreibakt in Gang setzt: »le manque que j'éprouvais m'a poussé à l'écriture d'un roman«. Und dieser Schreibakt bewirkt die Annäherung an den verlorenen Gegenstand mit dem Mittel der Als-Ob-Handlung, als welche man die Fiktion ja auch bezeichnen kann.⁴⁶ Paradoxerweise gelingt Modiano eine unbewusste Annäherung an die Wirklichkeit, wenn er nämlich seine Protagonisten Rigaud und Ingrid in *Voyage de nocés* an der Metrostation Nation aussteigen und sie durch Seitenstraßen gehen lässt, welche auch die reale Dora Bruder gekannt haben muss, was Modiano aber erst Jahre später erfahren hat:

Ces petites rues sont voisines de la rue de Picpus et du pensionnat du Saint-Cœur-de-Marie, d'où Dora Bruder devait faire une fugue, un soir de décembre au cours duquel la neige était peut-être tombée sur Paris.

Voilà le seul moment du livre où, sans le savoir, je me suis rapproché d'elle, dans l'espace et le temps.⁴⁷

Diese kleinen Straßen liegen in der Nähe der Rue de Picpus und des Internats Saint-Cœur-de-Marie, von wo aus Dora Bruder an einem Dezemberabend, als als es in Paris möglicherweise geschneit hatte, weglaufen sollte.

Dies ist der einzige Moment in dem Buch, in dem ich ihr, ohne es zu wissen, räumlich und zeitlich nahe kam.

46 Vgl. Rainer Warning, »Der inszenierte Diskurs. Bemerkungen zur pragmatischen Relation der Fiktion«, in: Dieter Henrich/Wolfgang Iser (Hg.), *Funktionen des Fiktiven*, München 1983, S. 183–206 sowie die Beiträge im ersten Teil des vorliegenden Bandes (»Angewandte Fiktionstheorie«).

47 Modiano, *Dora Bruder*, S. 54.

Schluss

Die Untersuchung hat ergeben, dass die beiden Texte von Georges Perec und Patrick Modiano – bei allen romanästhetischen Unterschieden, die hier nicht betrachtet werden konnten – eine Reihe signifikanter Gemeinsamkeiten aufweisen. In beiden Texten wird versucht, eine zentrale Leerstelle im Leben der Protagonisten zu füllen: die vom Verlust der eigenen Eltern durch Krieg und Shoah überschattete Kindheit des Erzählers Georges Perec und der damit verbundene Identitätsverlust; die mit dem Schicksal des eigenen Vaters identifizierte Geschichte von Dora Bruder bei Patrick Modiano. Ausgehend von diesen Leerstellen versuchen beide Texte durch fiktionales Schreiben und eine metapoetische Reflexion über dieses Schreiben dem Nichts etwas entgegenzustellen, welches einerseits die Leerstelle füllt und sie andererseits als solche umso deutlicher sichtbar macht. Indem sie nicht direkt über die schrecklichen Ereignisse des Krieges und der Vernichtungslager schreiben, sondern über vermeintlich alltägliche Dinge, gelingt es den Texten, das in ihrem Zentrum stehende Un-sagbare der Shoah greifbar zu machen und diesem doch seine letztlich rational nicht erfassbare und mit Worten nicht zu beschreibende Alterität nicht zu nehmen. Zugleich erkennt man, dass die historiographische Aufgabe, die beide Texte sich stellen, jeweils im Verbund steht mit einer autobiographischen Rekonstruktion und dass dieses seinem Anspruch nach dokumentarische Schreiben aufgrund der zentralen Leerstelle der zu erzählenden Geschichte auf die Hilfe der literarischen Fiktion angewiesen ist. So reihen die Texte sich in eine bestimmte Tradition der fiktionalen Erinnerungserzählung ein, welche durch Autoren wie Proust, Beckett oder Claude Simon repräsentiert wird. Damit wiederum wird deutlich, dass Grundprobleme des literarischen Schreibens im 20. Jahrhundert nicht nur in ›rein fiktionalen‹ Texten eine grundlegende Rolle spielen, sondern auch in solchen, die wie die hier untersuchten, vor dem Hintergrund der Shoah entstandenen zumindest partiell historiographisch sein wollen.

Literaturverzeichnis

Bellos, David, »Les ›erreurs historiques‹ dans *W ou le souvenir d'enfance* à la lumière du manuscrit de Stockholm«, in: Steen B. Jørgensen/Carsten Sestoft (Hg.), *Georges Perec et l'histoire*, København 2000, S. 21–46.

- Bem, Jeanne, »Dora Bruder ou la biographie déplacée de Modiano«, in: *Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises* 52 (2000), S. 221–232.
- Freud, Sigmund, »Über Deckerinnerungen«, in: *Gesammelte Werke*, hg. v. Anna Freud et al., Frankfurt a. M. 31969, Bd. 1, S. 531–554.
- Röhlicher, Peter, »Métafiction et intertextualité dans *Dora Bruder* de Patrick Modiano«, in: Hans Felten/David Nelting (Hg.), *Contemporary European Literature. Common Tendencies and Developments in European Languages with an Emphasis on Narrative and Poetry*, Frankfurt a. M. 1999, S. 69–73.
- Hartje, Hans, »W et l'histoire d'une enfance en France«, in: Steen B. Jørgensen/Carsen Sestoft (Hg.), *Georges Perec et l'histoire*, København 2000, S. 53–66.
- Klinkert, Thomas, *Bewahren und Löschen. Zur Proust-Rezeption bei Samuel Beckett, Claude Simon und Thomas Bernhard*, Tübingen 1996.
- , »Der Text als Bildmedium? Zu Text-Bild-Beziehungen bei Claude Simon und Georges Perec«, in: Beate Ochsner/Charles Grivel (Hg.), *Intermediale. Kommunikative Konstellationen zwischen Medien*, Tübingen 2001, S. 117–146.
- Lejeune, Philippe, *La Mémoire et l'oblique. Georges Perec autobiographe*, Paris 1991.
- Magné, Bernard, »Georges Perec oulibiographe«, in: Peter Kuon (Hg.), *Oulipo – Poétiques*, Tübingen 1999, S. 41–62.
- Modiano, Patrick, *Dora Bruder* (1997), Paris 1999.
- Obergöker, Timo, *Écritures du non-lieu. Topographies d'une impossible quête identitaire: Romain Gary, Patrick Modiano et Georges Perec*, Frankfurt a. M. etc. 2004.
- Perec, Georges, *W ou le souvenir d'enfance* (1975), Paris 1995.
- Poier-Bernhard, Astrid, »Vergessen – Erinnern – Gedächtnis in der ›Oulibiographie‹ *W ou le souvenir d'enfance* von Georges Perec«, in: *Sprachkunst* 30 (1999), S. 321–331.
- Rabenstein, Helga, »Décomposition – Composition: le double mouvement de *W ou le souvenir d'enfance*«, in: Peter Kuon (Hg.), *Oulipo – Poétiques*, Tübingen 1999, S. 31–40.
- , »Georges Perec: *W ou le souvenir d'enfance* – eine Spurensuche«, in: Werner Delanoy et al. (Hg.), *Lesarten. Literaturdidaktik im interdisziplinären Vergleich*, Innsbruck/Wien 1996, S. 32–51.
- Schleypen, Uwe, *Schreiben aus dem Nichts. Gegenwartsliteratur und Mathematik – das Ouvroir de littérature potentielle*, München 2004.
- Semprun, Jorge, *Quel beau dimanche!* (1980), Paris 1991.
- , *L'Écriture ou la vie*, Paris 1994.
- Simon, Claude, *Histoire*, Paris 1967.
- Warning, Rainer, »Der inszenierte Diskurs. Bemerkungen zur pragmatischen Relation der Fiktion«, in: Dieter Henrich/Wolfgang Iser (Hg.), *Funktionen des Fiktiven*, München 1983, S. 183–206.

Reenactment und Erinnerung bei Patrick Modiano

Einleitung

Der Begriff *re-enactment* wurde von dem englischen Philosophen und Historiker Robin G. Collingwood (1889–1943) geprägt. In seinem postum 1946 erschienenen Buch *The Idea of History* »beschreibt er das Reenactment als Methode zur Durchdringung historischen Quellenmaterials und damit als Methode zur Ermöglichung von Geschichtsschreibung.«¹ Während heutzutage der Begriff einerseits auf eine von Laien geübte Praxis des ›Nacherlebens‹ beziehungsweise ›Nachstellens‹ historischer Ereignisse oder Lebensumstände, andererseits auf performative Praktiken in Literatur, Theater und Kunst, aber auch in den Kulturwissenschaften verweist,² erscheint es im Hinblick auf eine Nutzbarmachung des Konzepts für die Literaturwissenschaft lohnend, auf das von Collingwood zur Illustration angeführte Beispiel des Schreibens einer Autobiographie zurückzukommen. Dabei unterscheidet Collingwood zwei Schritte beziehungsweise Aufgaben. Zunächst geht es um »recollecting« (›sich erinnern, sammeln‹):

The first task is that of recollecting: he must search his memory for a vision of past experiences, and use various means of stimulating it, for example by reading letters and books that he once wrote, revisiting places associated in his mind with certain events, and so forth.³

Als Ergebnis dieses ersten Schritts sieht der Autobiograph vor seinem inneren Auge »a spectacle of the relevant parts of his own past life«. In einem zweiten Schritt geht es dann darum, die Gedanken des früheren Ichs wiederzuentdecken. Dafür bedarf es objektivierender Evidenz, etwa in Form von Dokumenten oder Zeugenaussagen:

-
- 1 Matthias Meiler, »Über das -en- in Reenactment«, in: Anja Dreschke et al. (Hg.), *Reenactments. Medienpraktiken zwischen Wiederholung und kreativer Aneignung*, Bielefeld 2016, S. 25–39, hier S. 25. – Es handelt sich um die überarbeitete Fassung eines Vortrags, den ich am 10. Mai 2019 an der Universität Zürich im Rahmen eines vom Zentrum für Historische Mediologie veranstalteten Workshops zum Thema »Reenactment« gehalten habe. Ich danke meinen Kolleginnen Martina Stercken und Margrit Tröhler für die Einladung und allen Teilnehmerinnen und Teilnehmern für die Diskussion meiner Thesen.
 - 2 Vgl. die Beiträge in Dreschke et al. (Hg.), *Reenactments* oder in Iain McCalman/Paul A. Pickering (Hg.), *Historical Reenactment. From Realism to the Affective Turn*, London 2010.
 - 3 Robin G. Collingwood, *The Idea of History* (1946), hg. v. Jan van der Dussen, Oxford 1993, S. 295.

Only by having some such evidence before me, and interpreting it fairly and squarely, can I prove to myself that I did think thus. Having done so, I rediscover my past self, and re-enact these thoughts as my thoughts; judging now better than I could then, it is to be hoped, their merits and defects.⁴

Die Distanz zwischen dem schreibenden und dem erlebenden beziehungsweise erinnerten Ich muss somit überwunden werden. Diese Überwindung stützt sich auf Quellen und deren Interpretation, aber sie kann auch durch die Rückkehr an Orte befördert werden, an denen bestimmte relevante Ereignisse der Vergangenheit stattgefunden haben. Das *re-enacting* zielt auf die Wiederaneignung der Gedanken, die das erinnerte Ich einst hatte (und man sollte vielleicht auch hinzufügen: der Gefühle und Gemütszustände beziehungsweise allgemein: des Erlebens). Dabei kommt es jedoch nicht zu einer vollständigen Rückkehr in den Zustand des früheren Selbst; die Distanz zwischen Jetzt und Einst bleibt insofern erhalten, als das frühere Ich vom Standpunkt des sich Erinnernden aus beurteilt wird (»judging now better than I could then, it is to be hoped, their merits and defects«). Damit ist dem Konzept des Reenactment konstitutiv eine Ambivalenz, ja geradezu eine Paradoxie eingeschrieben, zielt es doch auf die Aufhebung der Distanz zwischen Gegenwart und Vergangenheit bei gleichzeitiger Aufrechterhaltung dieser Distanz.

Dieses Konzept möchte ich im Folgenden auf Patrick Modiano anwenden. Im Zentrum seines Romanwerks steht der Zusammenhang von Erinnern und Vergessen.⁵ Dabei geht es einerseits um Erinnerungen der Protagonisten an ihre Kindheit und Jugend, andererseits um die Erinnerung an die kollektive Vergangenheit, bezogen insbesondere auf die Zeit der deutschen Besatzung während des Zweiten Weltkrieges. Diese von der offiziellen französischen Erinnerungskultur lange Zeit ausgeblendete Phase spielt für den Autor Modiano insofern eine zentrale Rolle, als die Eltern des am 30. Juli 1945, also kurz nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges, geborenen Autors sich während der *Occupation* kennengelernt haben und er somit ein »Produkt« dieser historischen Zeit ist. In seinen Texten, die häufig

4 Ebd., S. 296.

5 Vgl. etwa die Beiträge in Martine Guyot-Bender (Hg.), *Paradigms of Memory: the Occupation and Other Hi/stories in the Novels of Patrick Modiano*, New York 1998, Bruno Blanckeman, »Ligne éthique: l'écriture contre l'oubli«, in: ders., *Lire Patrick Modiano*, Paris ²2014, S. 107–134, Aline Mura-Brunel, »Espace et temps – mémoire et oubli« sowie »À la recherche du temps perdu«, in: dies., *Les lieux du trouble: lecture de trois romans de Patrick Modiano*, Paris 2017, S. 46–54 und S. 132–138 sowie »Das Schreiben des Nicht-Erlebten. Georges Perec und Patrick Modiano« im vorliegenden Band, S. 381–401.

durch eine autobiographische Grundtendenz geprägt sind, kommt Modiano immer wieder auf diese dunklen Jahre zu sprechen, die sich diesen Texten gewissermaßen phantomatisch einschreiben.⁶ Entscheidend ist hierbei, dass Modiano selbst und seine Ich-Erzähler beziehungsweise Protagonisten, die ihm vielfach partiell ähnlich sind, aufgrund ihres Geburtsdatums keine persönliche Erinnerung an die Jahre 1940–44 besitzen können. Diese aber überschatten sozusagen die Jahre der frühen Kindheit und hinterlassen dort schemenhafte Spuren, die mittels der Erinnerung und anderer Verfahren rekonstruiert werden. Dabei kommt es zu Situationen, die man mit dem Konzept des Reenactment beschreiben kann.⁷ Ich möchte zwei Beispiele im Folgenden näher analysieren.

1. *Livret de famille*

Das 1977 erschienene Buch *Livret de famille* besteht aus 15 Kapiteln und erzählt in nicht-chronologischer Folge verschiedene Episoden aus dem Leben des Ich-Erzählers und in einem Fall auch aus dem Leben seiner Eltern. Programmatisch steht am Anfang die Geschichte der Eintragung des Namens der soeben zur Welt gekommenen Tochter des Ich-Erzählers in

6 Zum Begriff des Phantomatischen vgl. Pierre Bayard, »Les éléphants sont-ils allégoriques? À propos des *Racines du ciel* de Romain Gary«, in: *Europe* 926 (2006), S. 34–47. Bayard versteht unter einer phantomatischen Präsenz eine solche, die weder thematisch noch allegorisch ist, sich also jenseits des Symbolischen situier: »Le fantomatique ne relève pas du symbole, mais au contraire du non-symbolisable.« (S. 44) In Romain Garys 1956 erschienenem Roman *Les Racines du ciel*, der die Geschichte eines Mannes erzählt, der versucht, die von der Ausrottung durch Wilderer bedrohten afrikanischen Elefanten zu retten, lässt sich, wie Bayard nachweist, eine phantomatische Präsenz der Shoah erkennen: »Les victimes juives ne sont pas symbolisées dans le texte par les éléphants, elles font au contraire retour sans trouver place dans le langage, comme des morceaux épars qui ne se constituent pas en un tout cohérent, et sans parvenir à écrire une histoire organisée.« (Ebd. – Die jüdischen Opfer werden im Text nicht durch die Elefanten symbolisiert, sie kehren im Gegenteil wieder, ohne in der Sprache einen Platz zu finden, wie verstreute Elemente, die sich nicht zu einem kohärenten Ganzen fügen und somit nicht dazu gelangen, eine wohlstrukturierte Geschichte zu erzählen.) Das Leben von Modianos Eltern während der *Occupation*, also vor der Geburt des Autors, existiert ebenfalls nur in verstreuter Form und ist nicht als kohärente Geschichte erzählbar.

7 Für eine Anwendung des Konzepts im Zusammenhang mit argentinischen Dokumentarfilmen über Gewalt und Traumatisierung in der Militärdiktatur vgl. Kirsten Kramer, »Memoria, posmemoria y re-enactment en el cine documental argentino«, in: *Verbum et lingua* 6 (2015), S. 27–39 (<http://www.verbumetlingua.cucsh.udg.mx/sites/default/files/V6%203%20Memoria%20posmemoria.pdf> – zuletzt aufgerufen am 18.3.2020).

das Geburtenregister beim Standesamt. Hier werden die Themen Herkunft, Identität, Zugehörigkeit und deren jeweiliges Gegenteil miteinander enggeführt. Damit wird das Sujet des Buches programmatisch eingeführt. Im dritten Kapitel begibt sich der Erzähler, dessen Identität und Herkunft ihm selbst äußerst unklar sind,⁸ in jenes Pariser Stadtviertel, in dem seine Großmutter einst gewohnt hat. Er verfügt allerdings nur über sehr wenige konkrete Informationen über seine Vorfahrin. »D'elle, je ne sais presque rien. Je ne connais pas son visage car toutes les photographies – s'il y en avait – ont disparu.«⁹ Das einzige, was er sicher weiß, ist, dass seine Großmutter eine Zeitlang – vermutlich in den 1930er Jahren – in der Pariser Rue Léon-Vaudoyer im siebten Arrondissement gewohnt hat. Da ihm aber die genaue Adresse nicht bekannt ist, versucht er sich ein Bild von der allgemeinen Umgebung zu machen. Immerhin, so der Erzähler, seien alle Häuser in dieser Straße zur selben Zeit, um 1900, erbaut worden, »de sorte que les mêmes entrées, les mêmes fenêtres, les mêmes encorbellements forment de chaque côté une façade monotone d'un bout à l'autre de la rue.«¹⁰ Von zwei Seiten aus, der Avenue de Saxe und der Rue Pérignon, herkommend begibt der Erzähler sich in die fragliche Straße und bleibt vor jedem der Hauseingänge stehen, von denen einer notwendigerweise derjenige sein muss, welcher zu dem Haus gehört, in dem die Großmutter einst wohnte. Auf den Spuren der Großmutter wandelnd, versucht der Erzähler gewissermaßen nachzuerleben, was sie erlebt haben mag: »Elle avait connu des fins d'après-midi paisibles comme celle-là, lorsqu'elle rentrait chez elle sous le même soleil et le long du même trottoir. Et l'on oubliait la guerre qui venait.«¹¹ In der Avenue de Saxe betritt der Erzähler eine Buchhandlung und vermutet, dass auch seine Großmutter diese gekannt haben könnte. Allerdings erweist sich diese Vermutung als Irrtum, als er von der Inhaberin erfährt, dass das Geschäft erst seit 15

8 »J'ignore en effet où je suis né et quels noms, au juste, portaient mes parents lors de ma naissance.« (Patrick Modiano, *Livret de famille*, Paris 2000, S. 12. – Mir ist nämlich unbekannt, wo ich geboren wurde und welche Namen meine Eltern bei meiner Geburt eigentlich hatten.)

9 Ebd., S. 43. (Über sie weiß ich fast nichts. Ich kenne nicht ihr Gesicht, denn alle Photographien – wenn es denn welche gab – sind verschwunden.)

10 Ebd. (sodass von einem Ende der Straße zum anderen die immergleichen Eingänge, die immergleichen Fenster, die immergleichen Erker auf beiden Seiten eine eintönige Fassade bilden).

11 Ebd., S. 44. (Auch sie hatte so friedliche Spätnachmittage wie diesen erlebt, wenn sie unter derselben Sonne und entlang desselben Trottoirs nach Hause ging. Dabei dachte man nicht an den herannahenden Krieg.)

Jahren existiere. »On finit par ne plus savoir très bien la place exacte qu’occupaient les choses.«¹² Den Abschluss der Episode bildet eine durch die Familiengeschichte tradierte Erinnerung daran, dass die Großmutter während der Belagerung durch die Deutschen im Ersten Weltkrieg mit den Kindern zu einem Verwandten namens James Levy, der in Enghien wohnte, geflüchtet sei. Allerdings gibt es keinen Beweis für die Existenz dieses James Levy, der später angeblich von der Polizei abgeholt wurde und niemals zurückkehrte.

Im Kapitel XIV von *Livret de famille* besichtigt der Ich-Erzähler eine Wohnung, in der er als Kind zusammen mit seinen Eltern gelebt hatte. Die Wohnung befindet sich am Quai Conti in Paris und ist zur Vermietung ausgeschrieben; aus einer ihm selbst unbegreiflichen Neugierde meldet er sich bei dem Makler und lässt sich die leere Wohnung zeigen. Zufällig hat der Makler in einer anderen Wohnung seine Tasche vergessen, sodass er den vermeintlichen Wohnungsinteressenten bittet, allein in der Wohnung zu bleiben; er werde gleich zurückkommen. Als sich die Rückkehr des Maklers verzögert, erhält der Erzähler die Gelegenheit, sich daran zu erinnern, wie die Räume dieser Wohnung einst eingerichtet waren und welche Funktion sie für die Mitglieder der Familie hatten. Die besondere Situation, in der sich der Erzähler befindet, wird schon beim Überschreiten der Schwelle deutlich gemacht: »Un pincement au cœur. Cela faisait plus de quinze ans que je n’avais pas franchi ce seuil.«¹³ Die Begehung der Wohnung wird programmatisch zu einem Wiedereintauchen in die Vergangenheit; mehrfach wird im Text auf die Erinnerung des Erzählers hingewiesen (»je m’en souviens encore«,¹⁴ »Je me rappelais l’emplacement des meubles«¹⁵). Von der Erinnerung an die Einrichtung der einzelnen Zimmer gelangt der Erzähler sodann zur Erinnerung an bestimmte Situationen der Vergangenheit:

À quinze ans, lorsque je me réveillais dans cette chambre, je tirais les rideaux, et le soleil, les promeneurs du samedi, les bouquinistes qui ouvraient leurs boîtes, le passage d’un autobus à plate-forme, tout cela me rassurait.¹⁶

12 Ebd., S. 45. (Am Ende kennt man nicht mehr den genauen Platz, den die Dinge einnehmen.)

13 Ebd., S. 195. (Ein Stich im Herzen. Seit über fünfzehn Jahren hatte ich diese Schwelle nicht mehr überschritten.)

14 Ebd., S. 196.

15 Ebd., S. 197.

16 Ebd., S. 199.

III. Literatur und Gedächtnis

Als ich fünfzehn war, öffnete ich, wenn ich in diesem Zimmer erwachte, die Vorhänge, und die Sonne, die Samstagsspaziergänger, die Buchverkäufer, die ihre Stände öffneten, ein vorbeifahrender Autobus mit Plattform, all das beruhigte mich.

Hinter der Erinnerung an die eigene an diesem Ort verbrachte Kindheit verbergen sich jedoch noch weitere, tiefer in der Vergangenheit gelegene Dimensionen. Der Fluchtpunkt aller Erinnerungen ist die Zeit der *Occupation*, in der sich die Eltern des Erzählers erstmals begegnet sind:

Et comme les couches successives de papiers peints et de tissus qui recouvrent les murs, cet appartement m'évoquait des souvenirs plus lointains, les quelques années qui comptent tant pour moi, bien qu'elles aient précédé ma naissance. À la fin d'une journée de juin 1942, par un crépuscule aussi doux que celui d'aujourd'hui, un vélo-taxi s'arrête, en bas, dans le renforcement du quai Conti, qui sépare la Monnaie de l'Institut. Une jeune fille descend du vélo-taxi. C'est ma mère. Elle vient d'arriver à Paris par le train de Belgique.¹⁷

Und wie die übereinanderliegenden Schichten von Tapeten und Stoffen, die die Wände bedecken, rief diese Wohnung entferntere Erinnerungen in mir wach, jene paar Jahre, die so wichtig für mich sind, obwohl sie vor meiner Geburt liegen. Am Abend eines Tages im Juni 1942, in einer ebenso milden Dämmerung wie der heutigen, hält ein Taxifahrrad unten in der vom Quai Conti abzweigenden Seitenstraße, die zwischen der Münzprägestalt und dem Institut de France liegt. Eine junge Frau steigt aus dem Fahrradtaxi. Es ist meine Mutter. Sie ist soeben mit dem Zug aus Belgien in Paris angekommen.

Bei der ›Begehung‹ der Wohnung, die man als ein Reenactment betrachten kann, geht es somit um zwei Formen von Vergegenwärtigung des Vergangenen; zum einen erinnert sich der Erzähler an selbsterlebte Zustände und Ereignisse, die mit der Zeit zusammenhängen, die er in dieser Wohnung verbracht hat. Die direkte Begegnung mit der Räumlichkeit dieser Wohnung löst die Erinnerung an diese Zeit wieder aus. Eine zweite Form von Erinnerung, die sich damit verbindet, und die für Modianos Schreiben insgesamt typisch ist, bezieht sich auf jene Zeit, an die weder der Autor noch sein Erzähler eine direkte Erinnerung haben kann, weil sie vor seiner Geburt liegt. Diese sekundäre Erinnerung bedarf also der Unterstützung durch Medien oder Erzählungen; es handelt sich um eine Erinnerung zweiten Grades, eine Erinnerung, die auf Umwegen vermittelt wur-

17 Ebd., S. 199f.

de und deren Realitätsstatus unsicher ist.¹⁸ Durch die Präsenz in der Wohnung wird ein doppelter Erinnerungsprozess ausgelöst, insofern, wie der Text es programmatisch verdeutlicht, die vor der Geburt liegende Zeit durch Zeugnisse und Dokumente zugänglich gemacht werden kann. Diese Dokumente befanden sich einst in den Schubladen eines Sekretärs, der in der Wohnung stand:

Je me suis souvenu qu'entre les deux fenêtres, à proximité des étagères de livres, il y avait un secrétaire dont j'explorais les tiroirs lorsque j'habitais cette chambre. Parmi les vieux briquets, les colliers de pacotille et les clés qui n'ouvrent plus aucune porte – mais quelles portes ouvraient-elles? – j'avais découvert de petits agendas des années 1942, 1943 et 1944, qui appartinrent à ma mère et que j'ai perdus depuis. À force de les feuilleter, je connaissais par cœur toutes les indications brèves qu'elle y avait consignées. Ainsi, un jour de l'automne 1942, elle avait noté: »Chez Toddie Werner – rue Scheffer.«¹⁹

Ich erinnerte mich daran, dass sich zwischen den beiden Fenstern, in der Nähe der Bücherregale, ein Sekretär befand, dessen Schubladen ich in diesem Raum zu erkunden pflegte, als ich darin wohnte. Inmitten der alten Feuerzeuge, Trödelketten und Schlüssel, die zu keiner Tür mehr passten – aber welche Türen hatten sie früher wohl geöffnet? –, hatte ich kleine Kalender aus den Jahren 1942, 1943 und 1944 entdeckt, die meiner Mutter gehörten und die ich seither verloren habe. Da ich sie immer wieder durchgeblättert hatte, kannte ich all die kurzen Notizen, die sie darin eingetragen hatte, auswendig. So hatte sie beispielsweise eines Tages im Herbst 1942 geschrieben: »Bei Toddie Werner – Rue Scheffer.«

Was der Erzähler über die Zeit vor seiner eigenen Geburt weiß, beziehungsweise zu wissen glaubt, verdankt er also bestimmten Quellen, die er damals in dem Sekretär gefunden hat, sowie Gesprächen mit Zeitzeugen, insbesondere einem Gespräch mit Flo Nardus, einer Bekannten seiner Eltern, die er im Juli 1976 in Tunesien trifft. Die Anwesenheit in der Wohnung löst eine doppelte Erinnerung an die Vergangenheit aus, die sich durch Intensität und Dichte auszeichnet. Da der Erzähler scheinbar ohne konkrete Absicht in die Wohnung gegangen ist und der sich auf mehrere Stunden ausdehnende Aufenthalt nicht vorhersehbar war, lässt sich diese Episode so verstehen, dass es die physische Präsenz in der Wohnung vermag, die mit dieser Räumlichkeit verbundenen Erinnerungen auszulösen,

18 Vergleichbare Phänomene findet man in Claude Simons *La Bataille de Pharsale*, wie in dem Beitrag »Intermedialität und Gedächtnis bei Claude Simon« dargelegt wird, im vorliegenden Band, S. 359–379.

19 Modiano, *Livret de famille*, S. 200.

so als ob der Erzähler durch das Überschreiten der Schwelle in die Vergangenheit hineingegangen wäre und sozusagen der *genius loci* das Abwesende vergegenwärtigt hätte. Die erwähnten Medien wie Photographien und andere Dokumente sowie das Gespräch mit Flo Nardus werden ja ebenfalls nur erinnert, sind also nicht konkret real anwesend; die Vergangenheit entsteht hier als Verbindung von Erinnerung und phantasmatischer Rekonstruktion durch ein Reenactment, durch das Eindringen in einen metonymisch mit dieser Vergangenheit verbundenen Raum.

Es ist auffällig, dass, wie es häufig bei Modiano der Fall ist, die Vergangenheit überschattet wird durch eine stets zu befürchtende Katastrophe. Dabei handelt es sich um die in der *Occupation* allgegenwärtige Gefahr, der auf der Flucht lebende Juden wie der Vater des Erzählers ausgesetzt waren. So erfährt der Erzähler von Flo Nardus, dass sein Vater sich einen Monat lang in einer bestimmten Wohnung versteckt hatte, da er keine Papiere besaß und vor den Razzien Angst hatte. An einer anderen Stelle erfährt man, dass der Vater und die Mutter zwei entwurzelte Menschen waren, »deux papillons dans cette nuit du Paris de l'Occupation où l'on passait si facilement de l'ombre à une lumière trop crue et de la lumière à l'ombre«. ²⁰ Eines Tages erhielt der Vater einen Anruf von einem Unbekannten, der ihn bei seinem wahren Namen nannte; daraufhin floh er aus Paris.

So wie der Vater in der Zeit der *Occupation* immer am Rande des Abgrunds stand und Gefahr lief, von den Nationalsozialisten oder ihren Helfern ergriffen und deportiert zu werden, erschien es auch dem jungen Erzähler, als er in der Wohnung lebte, so, als müsste jeden Moment eine unerwartete Katastrophe eintreten. Er spricht von »[I]a catastrophe que je craignais, sans très bien savoir laquelle«. ²¹ Seine enge persönliche Verbindung mit der Zeit der deutschen Besatzung manifestiert sich auch in dem folgenden Zitat, welches im Zusammenhang mit einem Besuch im Jardin d'Acclimatation in der Erzählgegenwart steht und in dem er sich an das Leben im Verborgenen erinnert, das sein Vater führen musste:

Trente-trois ans avaient passé. Les bâtiments en brique des écuries où se réfugiait mon père n'avaient certainement pas changé depuis, ni les obstacles, les barrières blanches, le sable noir de la piste. Pourquoi ici plus que dans n'importe

20 Ebd., S. 208 (zwei Schmetterlinge in diesem Paris der Besatzungszeit, wo man so leicht vom Schatten in ein viel zu grelles Licht und vom Licht in den Schatten geriet).

21 Ebd., S. 199 (die Katastrophe, vor der ich mich fürchtete, ohne genau zu wissen, welche es war).

quel autre endroit, ai-je senti l'odeur vénéneuse de l'Occupation, ce terreau d'où je suis issu?²²

Dreiunddreißig Jahre waren vergangen. Die Ziegelgebäude der Stallungen, wo mein Vater sich versteckte, hatten sich seitdem sicher nicht verändert ebenso wenig wie die Hindernisse, die weißen Barrieren, der schwarze Sand des Weges. Warum habe ich hier mehr als an irgendeinem anderen Ort den giftigen Geruch der Besatzungszeit gespürt, jenes Humus, aus dem ich hervorgegangen bin?

Der Erzähler von *Livret de famille* ist nicht identisch mit dem Autor Patrick Modiano; die beiden haben aber viel gemeinsam. Beispielsweise erzählt das erste Kapitel von der Geburt der Tochter des Erzählers, deren Vorname, *Zénaïde*, bei einem Besuch des Standesamtes in das Geburtenregister eingetragen wird. Zeitlich lässt sich dieser Moment auf das Jahr 1972 datieren, wie aus einer Textstelle erschießbar ist, in der auf das Jahr 1942 hingewiesen wird, während die Jetzt-Zeit mit »ce soir, trente ans plus tard«²³ bestimmt wird. Der reale Autor, Modiano, hat zwei Töchter, deren eine *Zina* heißt und 1974 geboren wurde. Insofern kann man die Art und Weise, wie Modiano in diesen und auch in anderen Büchern von sich selbst erzählt, als eine Form von Autofiktion²⁴ bezeichnet. Es geht ihm offenbar darum, sein Leben mit den Mitteln der Erinnerung, der Imagination und der Fiktionalisierung zu bespiegeln und in immer neuen Varianten zu rekonstruieren beziehungsweise gar zu erfinden. Gerade die Tatsache, dass die wichtigsten Jahre seiner Existenz vor seiner Geburt lagen, erzeugt in seinem Leben, so wie er es in seinen Erzähltexten darstellt, ein Gefühl der Trauer und Nachdenklichkeit, welche ihm zum Anlass werden, die Vergangenheit immer wieder neu heraufzubeschwören.

22 Ebd., S. 202.

23 Ebd., S. 14f.

24 Vgl. hierzu Thierry Laurent, *L'Œuvre de Patrick Modiano: une autofiction*, Lyon 1997 und Blanckeman, »L'autofiction: l'année 1977; la partition autofictionnelle«, in: ders., *Lire Patrick Modiano*, S. 38–50. Der Begriff geht bekanntlich auf Serge Doubrovsky zurück, der ihn auf der Umschlagrückseite seines Romans *Fils*, Paris 1977 bestimmt als »[f]iction, d'événements et de faits strictement réels« (Erfindung von ausschließlich realen Ereignissen und Fakten). Es handelt sich also um ein paradoxes Genre, welches Fiktion und Faktizität so verbindet und überlagert, dass sie ununterscheidbar werden.

2. *Dora Bruder*

Eine besonders radikale Variante seines Schreibens, bei der wiederum Formen von Reenactment zum Einsatz kommen, findet sich in dem 1997 erschienenen Buch *Dora Bruder*. In diesem Text geht es, wie im vorangegangenen Beitrag²⁵ dargelegt wurde, darum, dass der Ich-Erzähler, der ebenfalls starke Ähnlichkeit mit Modiano besitzt, nach Spuren eines Mädchens sucht, das als Tochter einer aus Wien eingewanderten jüdischen Familie während der deutschen Besatzung in den Jahren 1941–42 zunächst von zu Hause ausgerissen ist und eine Zeitlang in Paris versteckt gelebt hat, bevor sie zu ihren Eltern zurückkehrte und dann, wie zahllose andere jüdische Menschen, von den Nationalsozialisten deportiert und ermordet wurde: Zusammen mit ihren Familienangehörigen wurde sie am 18. September 1942 nach Auschwitz deportiert. Einen ersten Hinweis auf die Existenz dieses Mädchens findet der Erzähler in einer Zeitung vom 31. Dezember 1941; es handelt sich um eine Suchanzeige, die die Eltern, die am Boulevard Ornano wohnten, veröffentlicht hatten. Ihre damals 15 Jahre alte Tochter war von zu Hause ausgerissen und spurlos verschwunden.

Dem Erzähler ist aus seiner Jugend das Stadtviertel um den Boulevard Ornano sehr vertraut. Als allererstes teilt er uns eine Reihe von Erinnerungen mit, die er mit diesem Bezirk verbindet und die sich auf verschiedene Zeitpunkte aus den 1950er und 60er Jahren beziehen. Er kennt sogar ein neben dem Haus mit der Nummer 41, in dem die Familie Bruder damals lebte, gelegenes Kino, welches er in den Jahren 1965 bis 1968 häufig aufsuchte. Die Geschichte von Dora Bruder, einer ermordeten Jüdin, die im Leben kaum Spuren hinterlassen hat, berührt sich also auf eigentümliche Weise mit Modianos eigener Geschichte. Was die Berührung dieser beiden zeitlich völlig getrennten Lebensgeschichten ermöglicht, ist der Raum:

En 1965, je ne savais rien de Dora Bruder. Mais aujourd’hui, trente ans après, il me semble que ces longues attentes dans les cafés du carrefour Ornano, ces itinéraires, toujours les mêmes – je suivais la rue du Mont-Cenis pour rejoindre les hôtels de la Butte Montmartre : l’hôtel Roma, l’Alsina ou le Terrass, rue Caulaincourt –, et ces impressions fugitives que j’ai gardées : une nuit de printemps où l’on entendait des éclats de voix sous les arbres du square Clignancourt, et l’hiver, de nouveau, à mesure que l’on descendait vers Simplan et le boulevard

25 »Das Schreiben des Nicht-Erlebten. Georges Perec und Patrick Modiano«, im vorliegenden Band, S. 381–401.

Ornano, tout cela n'était pas dû simplement au hasard. Peut-être, sans que j'en éprouve encore une claire conscience, étais-je sur la trace de Dora Bruder et de ses parents. Ils étaient là, déjà, en filigrane.²⁶

1965 wusste ich nichts über Dora Bruder. Aber heute, dreißig Jahre später, scheinen mir diese langen Wartezeiten in den Cafés an der Ornano-Kreuzung, diese stets gleichen Wege – ich ging die Rue du Mont-Cenis entlang, um zu den Hotels auf der Butte Montmartre zu gelangen: dem Hotel Roma, dem Alsina oder dem Terrass in der Rue Caulaincourt – und diese flüchtigen Eindrücke, die ich behalten habe: In einer Frühlingsnacht hörte man Stimmenfetzen unter den Bäumen auf der Grünanlage Clignancourt, und erneut im Winter, als man in Richtung Simplon und Boulevard Ornano ging, all das war kein Zufall. Vielleicht war ich, ohne dass ich mir dessen klar bewusst war, bereits auf den Spuren von Dora Bruder und ihren Eltern gewesen. Sie waren unterschwellig schon da.

Ein weiterer Berührungspunkt ist die Tatsache, dass der Vater von Modiano in derselben Zeit wie Dora Bruder im besetzten Paris lebte und ebenso wie Dora zu einem bestimmten Zeitpunkt von der Polizei aufgegriffen wurde; der Erzähler stellt sich sogar vor, dass möglicherweise zufällig sein Vater und Dora Bruder im selben Polizeiwagen transportiert worden seien. Auch wenn diese Vorstellung letztlich durch nichts beweisbar ist, gibt es doch immerhin gewisse Parallelen zwischen dem Vater und Dora Bruder, denn beide wurden in der NS-Zeit von den Behörden verfolgt und beide hatten sich geweigert, ihre jüdische Identität erfassen zu lassen und gehörten damit zu den Illegalen. Ein weiterer Berührungspunkt zwischen dem Erzähler und Dora ist die Tatsache, dass dieser selbst in seiner Jugend von zu Hause ausgerissen ist und er sich daher sehr gut einfühlen kann in die mutmaßliche Situation, in der die von zu Hause geflüchtete Dora sich befunden haben muss.

Aufgrund all dieser Gemeinsamkeiten entwickelt der Erzähler ein außerordentliches Interesse für Dora Bruder und versucht mit allen Mitteln, auf direkte und indirekte Art und Weise ihr Leben zu rekonstruieren. Dabei ist er, abgesehen von sehr wenigen Dokumenten, weitgehend auf Hypothesen, Vermutungen und Spekulationen angewiesen. Ein Mittel des Nachvollzugs ist auch hier wieder eine Form von Reenactment; der Erzähler begibt sich in das Stadtviertel, in dem Dora nach ihrer Flucht vermutlich versteckt war, und wandelt gewissermaßen auf ihren Spuren. Eine der Quellen, mit denen er sich der Geschichte Doras anzunähern versucht, ist eine Filmkomödie aus dem Jahr 1941 mit dem Titel *Premier rendez-vous*.

26 Patrick Modiano, *Dora Bruder*, Paris 1999, S. 10–11.

»Je me disais que Dora Bruder avait peut-être assisté, un dimanche, à une séance de ce film dont le sujet est la fugue d'une fille de son âge.«²⁷ Möglicherweise, so denkt der Erzähler, hat Dora Bruder diesen Film damals im Kino gesehen und sich von der dargestellten Handlung zu der eigenen Flucht anregen lassen. Allerdings ergibt ein genauer Vergleich zwischen der filmischen Fiktion und dem, was man aus Doras Wirklichkeit rekonstruieren kann, kaum Ähnlichkeiten. Dennoch übt der Film eine starke Wirkung auf den Erzähler aus; er fühlt sich unwohl beim Betrachten des Films und kommt zu dem Schluss, dass sich in diesen Film die Blicke der damaligen Zuschauer eingepägt haben:

J'ai compris brusquement que ce film était imprégné par les regards des spectateurs du temps de l'Occupation – spectateurs de toutes sortes dont un grand nombre n'avaient pas survécu à la guerre. [...] Et tous ces regards, par une sorte de processus chimique, avaient modifié la substance même de la pellicule, la lumière, la voix des comédiens. Voilà ce que j'avais ressenti, en pensant à Dora Bruder, devant les images en apparence futiles de *Premier rendez-vous*.²⁸

Plötzlich wurde mir klar, dass dieser Film vom Blick der Zuschauer der Besatzungszeit durchdrungen war – Zuschauer aller Art, von denen viele den Krieg nicht überlebt hatten. [...] Und all diese Blicke hatten in einer Art chemischen Prozesses die Substanz der Filmrolle, das Licht, die Stimmen der Schauspieler verändert. Dies war mein Gefühl, wenn ich an Dora Bruder dachte, angesichts der scheinbar belanglosen Bilder von *Premier rendez-vous*.

Das Betrachten dieses Films vollzieht sich somit für den Erzähler ebenfalls wie eine Art Reenactment, denn er beschreibt diesen Film so, als wäre er die reale Spur einer Vergangenheit, die gekennzeichnet ist durch das massenhafte spurlose Verschwinden von unschuldigen Menschen. Technisch gesehen ist ein Film tatsächlich eine Spur des Realen, von der Seite der Produktion her betrachtet. Diese Idee überträgt der Erzähler metaphorisch auf die Seite der Rezeption, so als würden sich im Trägermedium des Films die Spuren der Blicke einschreiben, die diesen Film einst betrachtet haben. Wenn dem so wäre, dann würde eine erneute Betrachtung des Films einen geradezu physischen Kontakt mit der verschwundenen Vergangenheit ermöglichen. Diese Präsenz des Vergangenen ist nicht real,

27 Ebd., S. 79. (Ich dachte, dass Dora Bruder vielleicht an einem Sonntag bei einer Vorführung dieses Films, der von der Flucht eines Mädchens in ihrem Alter handelt, anwesend war.)

28 Ebd., S. 80.

sondern phantasmatisch imaginiert; sie wird durch ein Reenactment erzeugt.

Eine weitere Form des Reenactments ist, wie schon erwähnt, die räumliche Annäherung an Dora Bruder, welche nicht nur Teil der Lebensgeschichte des Erzählers und somit in seiner Erinnerung situiert ist, sondern welche er auch gezielt an zwei Sonntagen im April 1996 unternimmt. So, wie der Erzähler von *Livret de famille* jene Straße abschreitet, in der seine Großmutter einst gewohnt hat, begibt der Erzähler von *Dora Bruder* sich in jene Gegend von Paris, in der Dora sich während ihrer ersten Flucht aufgehalten haben muss. Geradezu halluzinatorisch scheint sich bei dieser Spurensuche Doras Präsenz zu manifestieren; der Erzähler glaubt sie förmlich zu erblicken:

J'ai eu la certitude, brusquement, que le soir de sa fugue, Dora s'était éloignée du pensionnat en suivant cette rue de la Gare-de-Reuilly. Je la voyais, longeant le mur du pensionnat. Peut-être parce que le mot »gare« évoque la fugue.²⁹

Ich war mir plötzlich sicher, dass Dora am Abend ihrer Flucht aus dem Internat entlang dieser Straße der Gare-de-Reuilly gelaufen war. Ich sah sie, wie sie die Wand des Internats entlanglief. Vielleicht, weil das Wort »Bahnhof« an Flucht erinnert.

Auf den letzten Seiten des Buches beschreibt der Erzähler jene Gegend von Paris, in der er nach den Spuren von Dora Bruder gesucht hat, und registriert dabei, dass zahlreiche Häuser inzwischen abgerissen und neu gebaut worden sind. Die Leerstelle, welche durch das Verschwinden der Menschen während des Krieges hinterlassen wurde, wird durch den Abriss der Häuser bekräftigt und verstärkt. Trotz dieser Strategie der Auslöschung findet der Erzähler immer wieder bruchstückhaften Zugang zu jener Vergangenheit, etwa in Gestalt eines Trödlers, mit dem er, wie er sich erinnert, in den 1960er Jahren ins Gespräch kam, und von dem er erfuhr, dass er selbst als Angehöriger einer aus Polen eingewanderten jüdischen Familie der Deportation nur mit viel Glück entgangen ist. Dieser Trödler erinnert ihn einerseits an seinen Vater, andererseits stellt er ihn in einen Bezug zu Dora Bruder:

Il aurait pu très bien avoir connu Dora Bruder, du côté de la porte de Clignancourt et de la Plaine. Ils habitaient le même quartier et ils avaient le même âge.

29 Ebd., S. 129.

III. Literatur und Gedächtnis

Peut-être en savait-il long sur les fugues de Dora... Il y a ainsi des hasards, des rencontres, des coïncidences que l'on ignorera toujours...³⁰

Er hätte Dora Bruder sehr wohl kennenlernen können, in der Gegend der Porte de Clignancourt und der Ebene. Sie lebten in der gleichen Nachbarschaft und waren gleich alt. Vielleicht wusste er eine Menge über Doras Fluchten... Es gibt solche Zufälle, Begegnungen, Zusammentreffen, die immer im Verborgenen bleiben werden...

Interessant ist hier wie auch in *Livret de famille* die Verbindung und Überlagerung unterschiedlicher Zeitebenen, die aus der Perspektive des auf Spurensuche befindlichen Erzählers, der in Form eines Reenactments den Raum durchschreitet, zu einem dichten Gewebe verknüpft werden, in welchem die wenigen Fäden der Vergangenheit durchschimmern, die auf Dora Bruders Existenz verweisen. Sehr deutlich und schmerzhaft wird bewusst gemacht, dass die dürrtigen Spuren dieser Existenz einer Auslöschung und Zerstörung entgegenstehen, die sich sowohl historisch als auch im Städtebau manifestiert. Immer wieder verweist der Erzähler auf den Eindruck von Leere, der sich ihm beim Aufenthalt in jenem Stadtviertel aufdrängt. In einer Engführung stellt der Text die Beschreibung des Stadtviertels von Dora Bruder in seiner Entleerung neben die Erwähnung von Deportationen und den Namen einzelner Deportierter, um auf diese Weise *pars pro toto* den Verschwundenen ein Gedächtnis zu bereiten. Der Eindruck von Leere und Verschwinden überwiegt zwar, doch glaubt der Erzähler, in bestimmten Stadtvierteln ein Echo von Dora Bruders Präsenz zu verspüren: »Je ne peux pas m'empêcher de penser à elle et de sentir un écho de sa présence dans certains quartiers. L'autre soir, c'était près de la gare du Nord.«³¹

Schluss

In den beiden hier untersuchten Texten von Patrick Modiano werden Strategien des Reenactments zum Einsatz gebracht. In beiden Fällen geht es um eine doppelte Perspektive auf die Vergangenheit. Aufgrund der speziellen Familiengeschichte des Autors ist die eigene lebensgeschichtliche

30 Ebd., S. 135.

31 Ebd., S. 144. (Ich kann nicht umhin, an sie zu denken und in bestimmten Stadtvierteln ein Echo ihrer Präsenz zu vernehmen. Neulich an einem Abend war es so in der Nähe der Gare du Nord.)

Vergangenheit konstitutiv verbunden mit der Geschichte der *Occupation*. Diese für ihn selbst nicht zugängliche Zeit schreibt sich phantomatisch in seine eigene Lebensgeschichte ein und spielt bei allen Erinnerungsvorgängen und Rekonstruktionen eine zentrale Rolle. In *Livret de famille* erinnert sich der Erzähler in der verlassenen Wohnung, in der er seine Kindheit verbracht hat, an die eigene Vergangenheit und sekundär, vermittelt durch Photographien und andere Dokumente sowie durch Erzählungen und Gespräche, an die Vorvergangenheit, die Zeit der eigenen Eltern und ihres Überlebens während der deutschen Besatzung. In *Dora Bruder* sucht der Erzähler nach Lebenszeugnissen und Spuren einer verschwundenen Jüdin und begibt sich, ebenfalls in Form eines Reenactments, in die Straßen des Stadtviertels, in dem Dora lebte und sich zeitweise während ihrer Flucht aus dem Elternhaus versteckt hielt. Auch hier wird die Suche nach einer in der Zeit der *Occupation* lebenden Person geknüpft an die eigene Lebensgeschichte, insofern der Erzähler das Stadtviertel von Dora Bruder aus seiner eigenen Jugend sehr gut kennt und er außerdem Parallelen zwischen der Geschichte seines Vaters und der Geschichte von Dora hervorhebt. Das Reenactment erweist sich als eine von möglichen Strategien der Erinnerung, und es zeigt sich, dass Modiano dabei auch die Grenzen des Verfahrens mitreflektiert. Es ist, wie ihm immer wieder deutlich wird, im Grunde unmöglich, die Vergangenheit zu restituieren, zumal es sich um eine Vergangenheit handelt, die durch massive Zerstörungen und das Verschwinden ganzer Bevölkerungsgruppen geprägt war. Neben den wenigen schriftlichen Dokumenten, die erhalten geblieben sind, ist es allenfalls möglich, die Vergangenheit phantomatisch aufleben zu lassen. Der Erzähler, der durch die Straßen um den Boulevard Ornano wandert, glaubt, ab und an Spuren von Dora Bruders einstiger Präsenz zu begegnen. Indem die Texte von Modiano von den Erinnerungs- und Suchbewegungen des Erzählers berichten, werden sie selbst zu Medien eines phantasmatischen Reenactments.

Literaturverzeichnis

- Bayard, Pierre, »Les éléphants sont-ils allégoriques? À propos des *Racines du ciel* de Romain Gary«, in: *Europe* 926 (2006), S. 34–47.
- Bruno Blanckeman, *Lire Patrick Modiano*, Paris 2014.
- Collingwood, Robin G., *The Idea of History* (1946), hg. v. Jan van der Dussen, Oxford 1993.
- Dobrovsky, Serge, *Fils*, Paris 1977.

III. Literatur und Gedächtnis

- Dreschke, Anja et al. (Hg.), *Reenactments. Medienpraktiken zwischen Wiederholung und kreativer Aneignung*, Bielefeld 2016.
- Guyot-Bender, Martine (Hg.), *Paradigms of Memory: the Occupation and other Histories in the Novels of Patrick Modiano*, New York 1998.
- Kramer, Kirsten, »Memoria, posmemoria y re-enactment en el cine documental argentino«, in: *Verbum et lingua* 6 (2015), S. 27–39 (<http://www.verbumetlingua.cucsh.udg.mx/sites/default/files/V6%203%20Memoria%20posmemoria.pdf> – zuletzt aufgerufen am 18.3.2020).
- Laurent, Thierry, *L'Œuvre de Patrick Modiano: une autofiction*, Lyon 1997.
- McCalman, Iain/Pickering, Paul A. (Hg.), *Historical Reenactment. From Realism to the Affective Turn*, London 2010.
- Meiler, Matthias, »Über das -en- in Reenactment«, in: Anja Dreschke et al. (Hg.), *Reenactments. Medienpraktiken zwischen Wiederholung und kreativer Aneignung*, Bielefeld 2016, S. 25–39.
- Modiano, Patrick, *Livret de famille* (1977), Paris 2000.
- , *Dora Bruder* (1997), Paris 1999.
- Mura-Brunel, Aline, *Les lieux du trouble: lecture de trois romans de Patrick Modiano*, Paris 2017.

Veröffentlichungsnachweise

I. Angewandte Fiktionstheorie

Fiktion und Autopoiesis. Überlegungen zum epistemischen Status der Literatur am Beispiel von *Don Quijote* [in: Hartmut Schröder/Ursula Bock (Hg.), *Semiotische Weltmodelle. Mediendiskurse in den Kulturwissenschaften. Festschrift für Eckhard Höfner*, Berlin 2010 (Lit-Verlag: Semiotik der Kultur 8), S. 303–325].

Literatur als Fiktionstheorie (Cervantes, Diderot, Perec) [Erstveröffentlichung].

Jean Pauls Romane als Paradigmen der Verschränkung von Realität und Fiktion [»Jean Pauls Romane als Paradigmen der Verschränkung von Realität und Fiktion – mit einem Blick auf Cervantes und Diderot«, in: Mathias Mayer (Hg.), *Modell »Zauberflöte«: Der Kredit des Möglichen. Kulturgeschichtliche Spiegelungen erfundener Wahrheiten*, Hildesheim u.a. 2007 (Georg Olms: Echo – Literaturwissenschaft im interdisziplinären Dialog 10), S. 201–224].

Zum Stellenwert der Imagination und des Imaginären in neueren Fiktionstheorien [in: *Kodikas/Code. Ars Semeiotica* 37, 1–2 (2014 [2015]), S. 55–67 – Verlag Gunter Narr, Tübingen].

Literatur als Engführung von Fiktion, Imagination und Wissen – mit einem Blick auf Marcel Proust [Erstveröffentlichung].

II. Zur literarischen Prozessierung von Wissen

Literatur und Wissen. Überlegungen zur theoretischen Begründbarkeit ihres Zusammenhangs [in: Tilmann Köppe (Hg.), *Literatur und Wissen. Theoretisch-methodische Zugänge*, Berlin/New York 2011 (de Gruyter: *linguae & litterae* 4), S. 116–139].

Ordnungen des Wissens im *Novellino* [in: *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte* 34 (2010), S. 191–205 – Universitätsverlag Winter, Heidelberg].

Die Problematisierung des Wissens und der Wahrheit der Zeichen in Boccaccios *Decameron* [in: *Zeitsprünge. Forschungen zur Frühen Neuzeit* 17/4 (2013), S. 392–413 – Verlag Vittorio Klostermann, Frankfurt a. M.].

Wissenschaft, Mystik und Schreiben bei Balzac (*La Peau de chagrin* und *Louis Lambert*) [»Science, mysticisme et écriture chez Balzac (*La Peau de chagrin* et *Louis Lambert*)«, in: *L'Année balzacienne* (2013), S. 41–53 – Presses Universitaires de France, Paris].

Wissenschaft als Quelle poetischer Inspiration. Baudelaires Poetik des Rausches [in: Henning Hufnagel/Olav Krämer (Hg.), *Das Wissen der Poesie. Lyrik, Versepiik und die Wissenschaften im 19. Jahrhundert*, Berlin/Boston 2015 (de Gruyter: *linguae & litterae* 52), S. 107–122].

Zum Verhältnis von wissenschaftlichem und literarischem Wissen in Zolas *Le Docteur Pascal* und Capuanas *Giacinta* [»Savoir de la science et savoir de la littérature. À propos du *Docteur Pascal* de Zola et de *Giacinta* de Capuana«, in: *Épistémocritique* 15 (Herbst 2015). (<https://epistemocritique.org/savoir-de-la-science-et-savoir-de-la-litterature-a-propos-du-docteur-pascal-de-zola-et-de-giacinta-de-capuana/> – zuletzt aufgerufen am 22.5.2020)].

III. Literatur und Gedächtnis

Schmerzgedächtnis in Dantes *Commedia* [in: Bettina Bannasch/Günter Butzer (Hg.), *Übung und Affekt. Aspekte des Körpergedächtnisses*, Berlin/New York 2007 (de Gruyter: Medien und kulturelle Erinnerung 6), S. 71–98].

Tod und Gedächtnis in der italienischen Romantik. Zu Ugo Foscolos *Dei Sepolcri* [in: Volker Kapp/Helmuth Kiesel/Klaus Lubbers/Patricia Plummer (Hg.), *Subversive Romantik*, Berlin 2004 (Duncker & Humblot: Schriften zur Literaturwissenschaft 24), S. 189–208].

Semiotische Probleme des Schreibens über Konzentrationslager. Primo Levi und Jorge Semprún [»Problemi semiotici della scrittura nei testi del dopo-lager: Primo Levi e Jorge Semprún«, in: Monica Bandella (Hg.), *Raccontare il lager. Deportazione e discorso autobiografico*, Frankfurt a. M. 2005 (Peter Lang: KZ – Memoria scripta 1), S. 29–42].

Intermedialität und Gedächtnis bei Claude Simon [in: Walter Bruno Berg/Frank Reiser/Chiara Polverini (Hg.), *Literatur und die anderen Medien. Romanistik in Freiburg – eine Zwischenbilanz*, Frankfurt a. M. usw. 2012 (Peter Lang: Welt – Körper – Sprache. Perspektiven kultureller Wahrnehmungs- und Darstellungsformen 9), S. 3–21].

Das Schreiben des Nicht-Erlebten. Georges Perec und Patrick Modiano [in: Silke Segler-Messner/Monika Neuhofer/Peter Kuon (Hg.), *Vom Zeugnis zur Fiktion. Repräsentation von Lagerwirklichkeit und Shoah in der französischen Literatur nach 1945*, Frankfurt a. M. 2006 (Peter Lang: KZ – Memoria scripta 2), S. 321–335].

Reenactment und Erinnerung bei Patrick Modiano [Erstveröffentlichung].

Register

- Adorno, Theodor W. 78
Albertus Magnus 283, 284, 286
Aldobrandi, Tegghiaio 304
Alemán, Mateo 26
Alexander der Große 176
Alfieri, Vittorio 328, 333
Alighieri, Dante 10, 16, 18, 108, 109,
112, 139, 167, 168, 178, 187, 191,
196, 201, 279–281, 284–307, 326,
337, 341, 349–352, 354–356
Ambrière, Madeleine 214
Apelt, Otto 23, 75, 95
April, Robert S. 142
Ariès, Philippe 325
Ariosto, Ludovico 30, 31, 84
Aristoteles 7, 8, 12, 59, 116, 279, 281,
283, 284
Asor Rosa, Alberto 279, 319
Assmann, Aleida 50
Assmann, Jan 8
Astel, Hans Arnfrid 75
Aubert, Émilie 252
Auerbach, Erich 294, 296
Augustinus von Hippo 287
Austen, Jane 162
Avellaneda, Alonso Fernández de 41,
88
Baecker, Dirk 39, 152
Baehr, Rudolf 290
Baeyer, Alexander von 34
Bähler, Ursula 118
Balzac, Honoré de 10, 15, 131–133,
141, 149, 151, 163, 213–227, 230,
249–251, 260
Barbureau, Auguste 232
Barbey d'Aureville, Jules 229
Barenghi, Mario 344
Barjonet, Aurélie 142
Barrera, Trinidad 338
Barthes, Roland 73
Bartolomeo da San Concordio 284
Bartuschat, Johannes 187
Battaglia, Salvatore 170
Baudelaire, Charles 15, 18, 63, 132,
148, 229–237, 239–241, 244–247, 333
Bayard, Pierre 405
Beckett, Samuel 368, 384, 400
Behler, Ernst 82
Behrens, Rudolf 13, 115, 118, 119, 121,
124, 255
Behringer, Klaus 75
Bellos, David 383, 390
Bem, Jeanne 392, 393
Benveniste, Émile 321
Berend, Eduard 74
Bergengruen, Maximilian 9
Berger, Peter L. 39
Bernard, Claude 141, 251, 255, 269
Berns, Jörg Jochen 281
Bettinzoli, Attilio 187
Bichat, Xavier 220, 225
Biller, Maxim 96, 97
Billy, André 56, 83, 84, 249
Binswanger, Ludwig 105
Bioy Casares, Adolfo 338
Birn, Randi 361
Black, Max 61
Blanckeman, Bruno 404, 411
Blaschke, Bernd 233
Blume, Peter 49
Blumenberg, Hans 10, 24, 25, 116
Boccaccio, Giovanni 10, 14, 170–172,
185–187, 189–192, 195–199, 201, 279
Boiardo, Matteo Maria 43
Bonnet, Charles 213

Register

- Bonoli, Lorenzo 117
Bonz, Gisela 175
Boockmann, Hartmut 28
Booth, Wayne C. 86
Bordeu, Théophile de 121
Borges, Jorge Luis 59, 163, 164
Borgno, Girolamo Federico 331, 332
Bosch, Hieronymus 364
Bragantini, Renzo 188
Branca, Vittore 185, 186, 195
Brockmeier, Peter 191
Brodersen, Arvid 34
Bruder, Dora 18, 19, 382, 383,
392–400, 412–417
Bruder, Ernest 392, 393, 397, 412
Brundage, James A. 196
Büchner, Georg 144
Buck, August 279
Buffon, Georges-Louis Leclerc de 213
Bullough, Vern L. 196
Bunia, Remigius 34, 47, 150
Burkhart, Maximilian Giuseppe 40
Caesar, Gaius Julius 367, 369–374
Calvino, Italo 59, 163, 344, 345
Caplan, Harry 283
Capuana, Luigi 15, 16, 118, 249, 252,
264–266, 269–271, 273, 274
Carmody, Francis J. 175
Carrier, David 230
Castex, Pierre-Georges 132, 133, 213,
217, 222, 249
Castoriadis, Cornelius 12, 103, 104,
106, 107, 113, 120–122, 124
Cavalli Pisani, Annamaria 270
Celan, Paul 340
Cerchi, Paolo 197
Cervantes, Miguel de 9–11, 25–27,
29–32, 34, 36, 37, 41–43, 47, 48, 50,
53, 66, 70, 81, 84, 88, 89, 149, 170,
190
Cézanne, Paul 361
Chéron, Jules 257
Chinca, Mark 171
Cicero, Marcus Tullius 281–283,
311–313
Cioffari, Vincenzo 191
Cohn, Dorrit 124
Coleridge, Samuel Taylor 103, 104
Collingwood, Robin G. 19, 403
Colpeyn, Louisa 396, 404, 405, 408,
410
Comte, Auguste 141
Conde de Lemos (= Pedro Fernández
Ruiz de Castro y Osorio) 41
Contini, Gianfranco 171
Coquio, Catherine 337
Cortázar, Julio 59, 162, 163
Corti, Maria 285–287, 344, 345
Criado de Val, Manuel 29
Cuvier, Georges 15, 131–133, 213, 219,
220, 249
d'Alembert, Jean Baptiste Le
Rond 118, 121
Dante s. Alighieri, Dante
Davico Bonino, Guido 265
de Man, Paul 124
de Mauro, Tullio 339
De Meis, Angelo Camillo 265, 269
De Poli, Luigi 285, 287–290, 306
De Quincey, Thomas 246
De Sanctis, Francesco 265
Defert, Daniel 106
Degani, Chiara 186
Delanoy, Werner 383
Delcorno, Carlo 186, 196
Deleuze, Gilles 160
Desnos, Robert 398
Dettmering, Peter 151
Diderot, Denis 9–11, 25, 47, 50, 55, 56,
63, 66, 70, 81–85, 87, 91, 118, 121,
139, 149, 249
Dilmac, Betül 118

Register

- Dolce, Lodovico 279
Donadoni, Eugenio 326
Dorvault, François 233–235
Dobrovsky, Serge 411
Dreschke, Anja 403
Duchet, Claude 214
Duffy, Larry 257
Duncan, Alastair B. 359, 362, 367
DuVerlie, Claud 361

Egli, Werner 118
Eibl, Karl 32
Eichner, Hans 82
Endress, Heinz-Peter 42
Erb, Andreas 72, 78
Escola, Marc 124
Evans, Henri 223
Evans, Michael 368
Ewald, François 106

Falcetto, Bruno 344
Faulkner, William 381
Favati, Guido 14, 168, 171, 172, 183
Felten, Hans 392
Fernández (Hernández) de Córdoba, Gonzalo 30
Ferrato-Combe, Brigitte 361
Fido, Franco 188, 199
Fitz, Angela 75
Flaubert, Gustave 25, 63, 106, 141, 149, 163, 230
Föcking, Marc 131, 214
Fohrmann, Jürgen 76
Forni, Pier Massimo 188, 189
Foscolo, Ugo 9, 17, 311, 316–319, 323–326, 328, 331–333
Foucault, Michel 12, 13, 25, 27, 28, 32, 104–108, 113, 120, 121, 140, 142–144, 155–161, 163, 279, 294
Fourier, Charles 141
Francesca da Rimini 108, 288, 293, 300
Frappier, Jean 279
Freud, Anna 313, 386
Freud, Sigmund 27, 124, 129, 139, 140, 175, 313, 338, 386
Friedrich II. von Staufen 172, 174, 175, 181
Friedrich, Caspar David 110
Friedrich, Hugo 63, 108, 293
Fröhlicher, Peter 392
Fuentes, Carlos 27
Fuhrmann, Manfred 7

Galilei, Galileo 326
Gall, Franz Joseph 220
Galle, Roland 118
Gary, Romain 383, 405
Gavazzeni, Franco 317
Gelz, Andreas 36
Genette, Gérard 24, 73, 99, 150, 339
Geoffroy Saint-Hilaire, Étienne 15, 131, 213, 249
Gerhardt, Volker 297
Gide, André 59
Gilbert-Lecomte, Roger 398
Ginzburg, Carlo 175
Giotto di Bondone 284
Giovanni di San Gimignano 284
Gmelin, Hermann 290
Goethe, Johann Wolfgang 70, 78, 79, 82, 110, 154, 323
Gogol', Nikolaj 144
Goldmann, Stefan 311–314
Gómez-Montero, Javier 31
Goodich, Michael 196
Gould, Karen 361
Grass, Günter 151, 311
Gray, Thomas 323, 324
Grimm, Jacob 151, 185
Grimm, Wilhelm 151, 185
Grivel, Charles 64, 360, 385
Grossvogel, Steven 195
Grubmüller, Klaus 168, 171
Gualteruzzi, Carlo 170–172
Guerra, Guido 304

Register

- Guillaume de Conches 197
Guillon, Aimé 317
Gumbrecht, Hans Ulrich 30, 214, 279
Güntert, Georges 29, 292
Guthmüller, Marie 255
Guyot-Bender, Martine 404
Hahn, Alois 43
Halbwachs, Maurice 345, 349
Halter, Ernst 319
Hartje, Hans 66, 383
Hartlaub, Felix 398
Hartshorne, Charles 339
Hartung, Stefan 40
Hary-Schaeffer, Claude 124
Hausmann, Frank-Rutger 293, 295
Havelock, Eric A. 139
Haverkamp, Anselm 359
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 234, 269
Helbling, Hanno 319
Hempfer, Klaus W. 28, 31, 40, 192
Henrich, Dieter 24, 49, 51, 71, 104, 115, 399
Herder, Johann Gottfried 78, 82
Hiebel, Hans H. 77
Hoffmann, Christoph 234
Hoffmann, E. T. A. 28, 231, 234
Höfner, Eckhard 23, 25
Hölderlin, Friedrich 9, 328, 333
Holl, Hans Günter 38
Hollander, Robert 168, 187
Homer 8, 23, 314, 330
Horaz (= Quintus Horatius Flaccus) 26, 175, 189, 311, 327, 331, 332
Hörner, Fernand 365
Houellebecq, Michel 118
Houston, Jason M. 187
Hufnagel, Henning 132, 133
Hunger, Herbert 69
Hyden, Holger 163
Inglese, Giorgio 139, 167, 294
Inoue, Teruo 230, 232
Iser, Wolfgang 12, 24, 33, 49, 51, 71, 101–104, 106, 110, 111, 113, 115, 399
Jakobson, Roman 17, 147, 148, 341, 342
James, William 34
Janssens, Peter 361
Jauß, Hans Robert 25, 116, 279
Jean Paul 11, 12, 25, 55, 69–83, 87–91
Jensen, Wilhelm 28, 140
Jolles, André 185
Joret, Paul 361
Jourda, Pierre 84
Jørgensen, Steen B. 383
Kaehler, Anny 232
Kafka, Franz 63, 151
Kamecke, Gernot 56
Kanduth, Erika 301
Kant, Immanuel 49, 116, 185
Kapp, Volker 43
Keil, Rolf-Dietrich 108, 176
Keller, Luzius 124
Kittler, Friedrich 234, 235
Klee, Paul 364
Kleist, Heinrich von 40, 145
Koch, Hans-Albrecht 69
Koczyba, Hermann 160
Kohlroß, Christian 145, 162
König, Bernhard 31
Konrad von Würzburg 168
Konrad, Marion 167
Kopp, Robert 233
Köppe, Tilmann 145, 146
Köppen, Ulrich 155, 156
Kramer, Kirsten 405
Krämer, Olav 132
Kristeva, Julia 42
Kronenberg, Ruth 398
Kruse, Margot 31

Register

- Kuon, Peter 311, 337, 349, 353, 361, 383
Kupfer, Alexander 232
Küpfer, Joachim 29, 191, 192, 279, 294
Kytzler, Bernhard 311
Labarthe, Patrick 124
Lachmann, Renate 359
Lampe, Friedo 398
Lang, Eva 9
Lanoux, Armand 250
Laplanche, Jean 313
Latini, Brunetto 174, 175, 177, 181, 197, 300
Laurent, Thierry 411
Lausberg, Heinrich 330
Lautrec, Monsieur de 30
Lautsch, F. 319
Lavater, Johann Caspar 220
Lavault, Maya 124
Le Goff, Jacques 297
Le Rider, Jacques 56
Lefere, Robin 368
Leibniz, Gottfried Wilhelm 213
Lejeune, Philippe 383
Leopardi, Giacomo 9, 328, 333
l'Espinasse (oder Lespinasse), Jeanne Julie Éléonore de 121
Lessing, Gotthold Ephraim 78
Levi, Primo 17, 18, 337, 339, 345–356, 381
Levillain, Henriette 187
Link, Jürgen 76
Linné, Carl von 75, 76
Löffler, Sigmar 237
Lombardi, Maria Maddalena 317
Longoni, Franco 317
López-Baralt, Luce 33
López-Baralt, Mercedes 33
Lorenzetti, Ambrogio 284
Lotman, Jurij M. 108, 176
Luckmann, Thomas 39
Luhmann, Niklas 11, 13, 26, 39, 40, 43, 53, 76, 131, 140, 152, 153, 155, 215, 327, 339, 352, 369
Luperini, Romano 265
Luther, Martin 168
Machiavelli, Niccolò 326
Magné, Bernard 66, 383, 388, 389
Malinas, Yves 251
Mallarmé, Stéphane 63
Mann, Thomas 52, 53
Marie de France 168
Marquer, Bertrand 226
Marti, Mario 171, 182
Martinelli, Donatella 328
Matsuzawa, Kazuhiro 226
Maturana, Humberto 11, 26, 37–39, 152, 153
Matzat, Wolfgang 26
Matzdorff, Carl 70
Mayer, Mathias 69
McCalman, Iain 403
McCormick, Cyrus Hall 377
Meiler, Matthias 403
Mejías López, William 32
Menne, Ursula 167
Mercuri, Roberto 279
Merklin, Harald 311, 312
Mesmer, Franz Anton 220
Miller, Norbert 73, 74, 77, 88, 89
Miró, Joan 366
Mitscherlich, Alexander 28, 140
Mitterand, Henri 252, 256
Modiano, Albert 393–396, 399, 404, 405, 408, 410, 413, 415, 417
Modiano, Patrick 9, 10, 18, 19, 63, 381–383, 392–400, 403–418
Modiano, Zina 411
Moersch, Emma 313
Moleschott, Jakob 269
Mölk, Ulrich 279
Montaigne, Michel de 115

Register

- Montale, Eugenio 333
Montesquieu, Charles de Secondat, Baron de 249
Monteverdi, Angelo 170
Monti, Vincenzo 331
Moreau (de Tours), Jacques-Joseph 235
Morelli, Giovanni 163, 175
Mortier, Roland 82
Mozart, Wolfgang Amadeus 69
Mulas, Luisa 169, 170
Müller, Harro 76
Mura-Brunel, Aline 404
Murdoch, Iris 98
Musil, Robert 163, 254
Napoleon 110
Nardus, Flo 409, 410
Needham, John Turberville 213
Neefs, Jacques 66, 214
Nelting, David 392
Neuhofer, Monika 141, 142, 144, 145
Neumann, Gerhard 73
Neumeyer, Harald 365
Neuschäfer, Hans-Jörg 26, 29, 170
Nicoletti, Giuseppe 319
Nietzsche, Friedrich 49, 52, 116, 160, 296, 297
Nitsch, Wolfram 361
Nohr, Fernand 237
Novalis (= Friedrich von Hardenberg) 145, 333
Obama, Barack 153
Oberböcker, Timo 383, 392
Ochsner, Beate 64, 360, 385
Ohly, Friedrich 287, 315
Olk, Claudia 233
Ott, Karl August 285–288, 306
Paganini, Niccolò 231
Pagliaro, Antonino 317
Paglieri, Marina 265
Paolella, Alfonso 172
Parini, Giuseppe 325, 333
Peirce, Charles S. 339
Percy, William A. 196
Perec, Georges 9–11, 18, 47, 50, 59–61, 63–67, 149, 340, 360, 381–391, 393, 396, 399, 400, 404, 412
Peretz, Claude 385, 390
Peretz, Cyrla (geb. Szulewicz) 385, 388
Peretz, Icek Judko 385
Peter, Ralf 75
Petersen, Jürgen H. 95, 149
Pethes, Nicolas 140
Petrarca, Francesco 148, 171, 326
Pfeiffer, Helmut 118
Picasso, Pablo 364
Picherit, Hervé G. 124
Pichois, Claude 229, 233
Pickering, Paul A. 403
Picone, Michelangelo 188
Pier della Vigna 298–300, 302, 304, 307
Pindemonte, Ippolito 317, 320, 321, 324, 331
Pinel, Philippe 235
Pirandello, Luigi 50, 59, 163
Platon 7, 8, 12, 23, 28, 75, 95, 97, 99, 115, 129, 139, 145, 151, 167
Plessner, Monika 39
Plumpe, Gerhard 124, 215
Poier-Bernhard, Astrid 383, 384, 388
Pons, Alain 139
Pontalis, Jean-Bertrand 313
Popper, Karl 254, 273
Pross, Caroline 78
Proust, Marcel 9, 10, 13, 38, 49, 59, 115, 118, 121–125, 127, 129, 131, 163, 214, 216, 262, 364, 367–370, 383, 384, 400
Quintilian (= Marcus Fabius Quintilianus) 281, 311–313
Rabelais, François 84
Rabenstein, Helga 383, 388

Register

- Rahn, Helmut 311–313
Rajewsky, Irina O. 365, 367
Regn, Gerhard 265, 273
Reicher, Maria E. 24, 98, 115, 150
Remael, Aline 361
Reuvekamp-Felber, Timo 171
Ricardou, Jean 367
Richardson, Samuel 83, 84, 249
Rieger, Dietmar 168
Riesz, János 171, 172
Rilke, Rainer Maria 148
Rimbaud, Arthur 333, 340
Riquer, Martín de 26, 30, 48, 84
Roddewig, Marcella 279
Romboli, Floriano 265
Ronsard, Pierre de 148, 311
Rosanò, Bruna 9
Rösler, Wolfgang 139
Röttgers, Kurt 116
Rousseau, Jean-Jacques 9, 115, 249, 328
Rousset, Jean 63
Rudy, Stephen 147, 342
Rusticucci, Iacopo 304
Saint-Martin, Louis Claude de 213
Sallenave, Danièle 59
Sandal, Ennio 187
Sapegno, Natalino 290
Sarteschi, Selene 197
Sartre, Jean-Paul 103, 104
Sauder, Gerhard 83
Saussure, Ferdinand de 338, 339
Schäfer, Eckart 189, 327
Schärer, Kurt 118
Schikaneder, Emanuel 69
Schiller, Friedrich 82, 365
Schlaffer, Heinz 23, 139, 167
Schlechta, Karl 160
Schlegel, Friedrich 82
Schleypen, Uwe 391
Schmidt, Dorothea 361
Schmidt, Siegfried J. 215
Schmidt-Hannisa, Hans-Walter 73
Schmitz-Emans, Monika 88, 116
Schneider, Ferdinand Josef 88
Schnitzler, Günter 9
Schöch, Christoph 36
Schönberg, Arnold 52
Schürmann, Hans G. 82
Schütz, Alfred 34, 298
Schwanitz, Dietrich 35
Schwerdt, Otto 342
Schwerdt-Schneller, Mascha 342
Scott, Walter 132
Searle, John R. 24, 97–100, 104, 115, 150
Séginger, Gisèle 134, 226
Segre, Cesare 31, 171, 172, 182, 183
Semprún, Jorge 17, 18, 115, 337, 339–343, 346, 349, 381
Sestoft, Carsten 383
Sévigné, Madame de (= Marie de Rabutin-Chantal) 115
Sick, Franziska 36
Simon, Claude 18, 64, 359–362, 364–370, 373, 375, 377, 384, 385, 400, 409
Simonides von Keos 311–315, 328, 332
Sinaga, Torang 9
Šklovskij, Viktor 71, 148, 154
Sokrates 23, 75, 95
Sozzi, Lionello 316
Spencer, Herbert 269
Spreitzer, Brigitte 196
Stanzel, Franz K. 73
Statius, Publius Papinius 292
Staël, Germaine de 9, 328
Steigerwald, Jörn 119
Stendhal (= Henri Beyle) 25, 149
Stercken, Martina 403
Sterne, Laurence 25, 71, 82
Stevenson, Leslie 119

Register

- Stiegler, Bernd 365
Stierle, Karlheinz 30, 47, 73, 214
Stock, Barbara 119
Striedter, Jurij 71, 72, 148, 154
Ströker, Elisabeth 49
Strosetzki, Christoph 37, 42
Svevo, Italo 118, 163
Swedenborg, Emanuel 15, 132, 213
Tadié, Jean-Yves 38, 122, 369
Taine, Hippolyte 250
Taterka, Thomas 337, 341
Tauchmann, Dieter 237
Temelli, Yasmin 9
Tempier, Etienne 192
Teuber, Bernhard 26, 28, 29
Thiher, Allen 131, 163, 214
Thomas von Aquin 283, 284, 286
Todorov, Tzvetan 73
Torti, Giovanni 331
Tröhler, Margrit 403
Turchi, Marcello 84
Unamuno, Miguel de 59
Vaihinger, Hans 49, 116
Vallone, Aldo 285
van der Dussen, Jan 403
van Rossum-Guyon, Françoise 368
Vanoncini, André 214
Varela, Francisco 11, 26, 37, 38
Vargas Llosa, Mario 32
Verga, Giovanni 264
Vergil (= Publius Vergilius Maro) 279, 291, 298, 299, 301, 302, 305
Vernet, François (= Albert Sciaky) 398
Verschuren, Harry 74
Vetter, Hermann 254
Virchow, Rudolf 269
Vittorini, Elio 345
Vogl, Joseph 13, 159–161
Voltaire (= François-Marie Arouet) 175, 249
Voß, Johann Heinrich 314
Wain, John 323
Walter, Éric 82
Walter-Schneider, Margret 72
Walton, Kendall L. 12, 52, 101, 109–111, 113
Warning, Rainer 12, 13, 24, 51, 73, 95, 101, 104–111, 113, 115, 120, 122, 123, 131, 142, 143, 214, 359, 368, 399
Watzlawick, Paul 39, 43
Weaver, Elissa B. 199
Weber, Catherine 311
Weber, Henri 311
Wehle, Winfried 214, 288, 289
Weinrich, Harald 16, 47, 285, 287, 297, 306, 316
Weiss, Paul 339
Welsh, Caroline 234
Weltzien, Friedrich 40
Werber, Niels 40, 76, 215
Westerwelle, Karin 230
Wetzel, Hermann H. 170, 190, 311, 340
White, Hayden 160
Wieland, Christoph Martin 78, 79, 88
Wiesel, Elie 337
Wild, Reiner 167
Wilde, Oscar 151
Wilhelm, Raymund 186
Willms, Weertje 144, 162
Winter, Ulrich 36
Wübben, Yvonne 255
Wursthorn, Friederike 9
Wuthenow, Ralph-Rainer 90
Yates, Frances A. 16, 280, 281, 283–285, 306
Young, Christopher 171
Zeleny, Milan 37, 38
Zelle, Carsten 255
Zipfel, Frank 51
Zola, Éléonore-Alexandrine 252

Register

Zola, Émile 15, 16, 117, 118, 141–143,
163, 249–252, 255–262, 264, 265,
267, 268, 270, 273, 274

Zwierlein, Anne-Julia 233

