

ZWEITER TEIL: WELTAUFLÖSUNGEN. STUDIEN ZUR DEUTSCHEN UND FRANZÖSISCHEN ERZÄHLLITERATUR 1945–1965

In vier Teilen präsentiert der folgende Abschnitt die Weltauflösungen in der deutschen und französischen Literatur nach 1945.

Er beginnt mit zwei Texten, die sich an **Welträndern** aufhalten. In ihren spärlich möblierten Welten stellen Peter Weiss' *Der Schatten des Körpers des Kutschers* und Wolfgang Hildesheimers *Tynset* grundlegende Prozesse der Erzählweltgenese aus. Ist die Erzählwelt ein semantisches Phänomen, so halten diese Texte sich am Rand ihrer Welten auf. Das soll heißen, sie betonen die Unhintergebarkeit der diskursiven Ebene dadurch, dass die semantische Welt von ihr angefochten wird. *Der Schatten des Körpers des Kutschers* bedient sich einer Reihe ungewöhnlicher Pars Pro Toto-Figuren, wie bereits der Titel eine darstellt. Sie weisen auf das Vertretungsverhältnis ontologischer Gegenstände durch sprachliche Zeichen in literarischer Darstellung hin. Von Anfang an wird daneben das Problem der simultan-unmittelbaren Weltmitschrift inszeniert. Sein Scheitern lässt den Text vom Erzählpräsens wieder ins Präteritum kippen und damit ins epische Erzähltempus schlechthin. Die Unmöglichkeit, Welt als Totalität zu erzählen, wird auf diese Weise mit dem Schreiben verbunden und später mit der Fähigkeit der Sprache konfrontiert, paradoxe Objekte zu erzeugen, die selbst keiner möglichen Welt mehr angehören. Hildesheimer geht einen anderen Weg, indem er in impliziter Nachfolge Prousts die weltstiftende Kraft des Namens beschwört und damit den Ausgang des Erzählens vom Semem offenlegt. Wird diese Welt nur von der Rede einer im Hier und Jetzt sprechenden Ich-Origo zugänglich gemacht, zieht sie der Authentizität dieser Welt jenseits ihres Aussageakts den Boden unter den Füßen weg. Denn bald beginnt dieses Ich, Geschichten frei zu erfinden und sich zu deren Figuren zu gesellen. Was aber erlaubt dann seine Weltebene noch von der seiner sprachlichen Erfindungen zu unterscheiden?

Der zweite Block widmet sich **Verfahren im technischen Zeitalter**. Die Prosa-konzeptionen Arno Schmidts und Gottfrieds Benns stellen sich

beide in die Tradition expressionistischer Erzählverfahren. Neben deren grundsätzlicher Problematisierung realistischer Erzählweisen lassen sich in Benns Oelze-Briefen wie auch in Arno Schmidts *Berechnungen* Aufzeichnungen finden, welche ihre jeweiligen Prosa-Texte konzeptuell begleiten. Schmidts Trilogie *Nobodaddy's Kinder* und Benns *Der Ptolemäer* tragen dabei beide erklärtermaßen der jüngeren Entwicklung technologisch hochgerüsteter Naturwissenschaften Rechnung; sie erproben neue erzählerische Darstellungsverfahren als Antwort auf die Weltbilder zeitgenössischer Wissenschaftsdiskurse. Die Erzählwelt wird bei Schmidt in die Diskontinuität der subjektiven Perspektive einer Ich-Origo überführt, wobei ein vager Bezug auf psychologische und hirnhysiologische Diskurse vorliegt. Die Darstellung der Erlebnisweisen seiner Figuren bemüht dabei arbiträre ergodische Elemente, die sich auf der diskursiven Ebene ansiedeln und den Zugang zum Geschehen der W_N behindern. Bei Benn sind es hingegen Aufzeichnungen zur Ambivalenz, die seiner später postulierten Theorie einer ›absoluten Prosa‹ noch vorausgehen und welche die dargestellte Welt eng an eine subjektive Perspektive binden. Die Rückeroberung eines ptolemäischen Weltbildes gegenüber einer kopernikanischen Perspektive der modernen Naturwissenschaften vollführt Benns Text dahingehend, dass er alle Weltwahrnehmung von der Ich-Origo abhängig macht, dieser zudem eine Vielzahl von Beschreibungssprachen in den Mund legt. Gehören sie den Weltbildern unterschiedlichster Diskurse an, so wird hier eine Verwirrung verschiedener enzyklopädischer Register betrieben, mithilfe derer Erzählwelten rekonstruiert werden können.

Anti-cartesianischen Meditationen gehört der dritte Teil, der sich Samuel Beckett und Maurice Blanchot widmet. Hier ist der negative Verweis auf die *Meditationes de prima philosophia* von René Descartes genauso wie auf Husserls *Cartesianische Meditationen* mitzuhören. Descartes sieht die *res extensa* durch die Vermittlung eines gütigen Gottes für garantiert an, was der problemlosen Zugänglichkeit einer Erzählwelt W_N mittels klassisch auktorialer Erzählweise korrespondiert. Blanchot bezieht sich über den Umweg Husserls auf Descartes. Sein *Thomas l'obscur* verpflichtet sich einer impliziten Kritik an der phänomenologischen Philosophie, wo diese sich bei Sartre in eine Literaturtheorie des Imaginären auswächst. Diese Kritik, die auto-medial ein Modell des Schreibens dem imaginären Modell des Sehens entgegenstellt, dringt bis in Schlüsselwörter und -formulierungen in den Erzähltext ein und wird durch eine Verwirrung der medialen Erzählmodelle von Stimme und Blick problematisiert. Sie gelangt im XI. Kapitel auf ihren Gipfel, wo die W_N ganz hinter die W_{NC} in Thomas' Monolog

zurücktritt. Becketts Spitze gegen Descartes verläuft über die Philosophie von Leibniz, die bei ihrem Urheber schon in Abhebung vom Cartesianer konzipiert wurde. Leibniz' Perspektivismus macht Beckett fruchtbar, indem seine Erzähl-Origines zunehmend ins Dunkle und Verworrene der eigenen monadischen Fensterlosigkeit abdriften. Die Nichtzuverlässigkeit als konstitutive Situation des Erzählens, das Scheitern der disjunktiven Synthese durch die Abwesenheit des Anderen und die Komplementarität der Welt von Becketts Protagonisten erzeugt eine unter dem Zugriff flimmernde Nicht-Welt. Ihre Repräsentation kann nicht mehr cartesisch funktionieren in Form der Repräsentation einer *res extensa* durch die *res cogitans*.

Der letzte Abschnitt, **Die instabilen Welten des Nouveau Roman**, widmet sich den Erzählwelten Alain Robbe-Grillet. Indem ein Parcours von *La Jalousie* (1959) bis zu *La maison de rendez-vous* (1965) durchlaufen wird, lässt sich ein Auflösungsprozess nachzeichnen, der feste Weltverhältnisse zugunsten einer Durchdringung und Substitution mit der Fantasie verabschiedet. *La Jalousie* treibt ein Spiel mit der Erzählfrequenz, indem verschiedene Ereignisse wiederholt erzählt werden, wobei sich die Abhängigkeit dieser vom Erzählakt und vom Diskurs zeigt: bei ihrer wiederholten Erzählung verändern sie sich. Der Text eröffnet ein auto-medial optisches Bewusstseinsfeld unter dem Affekt der Eifersucht. *Dans le labyrinthe* löst seine Erzählwelt in den Fiebertraum eines sterbenden Soldaten auf. *La maison de rendez-vous* bedient sich schließlich der Elemente wechselnder, quasi-anonymer *Je*-Origines, der permanenten Verschiebung des Erzähltempus und der Kombination miteinander kontradiktorischer Ereignisse, um eine Weltauflösung zu inszenieren, wie sie deutlicher kaum inspiriert sein könnte vom titelgebenden Buch im Buch aus Borges *El jardín de los senderos que si bifurcan*.

Weltränder: Exponierte Erzählweltgenesen bei Peter Weiss und Wolfgang Hildesheimer

Medialität – Erzähl-Origo – Tempus

»Durch die halboffene Tür sehe ich den lehmigen, aufgestampften Weg und die morschen Bretter um den Schweinekofen.«¹ In Peter Weiss' 1952 verfasstem und 1959 veröffentlichtem Kurzroman *Der Schatten des Körpers des Kutschers* wird die Verschriftlichung von Welt erzählt – und was dabei verloren geht.

Man hat diesen Verlust immer wieder als einen des Bildes reklamiert. Provozieren doch die gut alle zehn Seiten eingeschalteten Collagen geradezu eine Untersuchung des Verhältnisses von Bild und Schrift. Dabei stellen sie die späteste Hinzufügung zum Manuskript dar und scheinen nicht immer offensichtlich auf Fabel und Welt bezogen.² Nur das Auftauchen der ersten Collage, kurz nachdem der Erzähler seine Augen mit Salz bestreut, legt nahe, dass man es hier mit den Ergebnissen dieses optischen Experiments zu tun hat. Ausgiebig hat Heinz Drügh die ekphrastischen Momente des Textes untersucht und darauf aufmerksam gemacht, dass Weiss, als bildender Künstler und Freund der Avantgarde, Bild und Wort »als Bundesgenossen einer amimetischen Überformung der Wirklichkeit« ansehe.³ Statt diese Richtung einer intermedialen Analyse zu vertiefen, soll im Folgenden ein anderes amimetisches wie intermediales Moment betont werden, das sich als Auflösung der Erzählwelt rein auf der diskursiven Ebene lokalisieren lässt. Auch um eine methodisch vorbelastete

1 Weiss 1960, S. 7. Im Folgenden wird der Text nach dieser Erstausgabe zitiert. Zahlen nach Zitaten im Fließtext beziehen sich im Folgenden auf diese Ausgabe.

2 Vgl. zur Intermedialität von Bild und Schrift bei Weiss allgemein: Köhler 2018, S. 29–78. Die Rekonstruktion des Entstehungs- und Veröffentlichungsprozesses von *Der Schatten des Körpers des Kutschers* erweist die Collagen als späteste Textkomponente: Weiss komponiert sie aus diversen grafischen Arbeiten unter ständiger Rücksprache mit dem Lektorat (vgl. ebd., S. 79–86). Die Collagen sollen dabei eine Art zweite Ebene der Erzählung darstellen, lassen sich aber insofern sekundär nennen, als sie größtenteils nachträglich zum Text entstanden sind. Köhler spricht daher von einer »Anbindung der Bilder« und »semantische[n] Übertragungen textueller Vorgaben« (ebd., S. 86). Eine partielle Einbindung in die Analyse findet sich bei Drügh 2006, S. 386–395.

3 Ebd., S. 404. So treten die zwischen den Text geschalteten Collagen als Bindeglied auf, die – zerstückelt wie eigentlich nur Filmbilder – zugleich den Text darauf verweisen, dass auch er aus »membra disiecta« besteht (vgl. ebd., S. 396): »Bei dieser Entwicklung avantgardistischer Schreibtechniken aus den Verfahren des Films setzt Weiss' Wiedererfindung modernen Schreibens in der Nachkriegsprosa an« (ebd., 405).

Untersuchung nicht noch weiter zu komplizieren, wird ihm der Vorzug eingeräumt.

Vom ersten Satz an medialisiert sich der Text als Blick, bevor er sich als Mitschrift enthüllen wird. Im Zentrum steht damit aber zuerst nicht eine Anti-Mimesis durch collagierte Bilder, sondern die ausdrücklich schriftliche Ekphrasis von Eindrücken, die als solche jene einer Welt sind, doch nicht allein bildhafte. Wenn das schreibende Ich sich ein zweites Mal Salz in seine Augen streut, so gelangt es schon zu nichts Sichtbarem mehr: »ich streute mir einige Körner Salz in die Augen, doch es entstanden keine Bilder; ich hörte nur die Unruhe in gedämpften Wogen über die Treppe aufsteigen« (40). Während frühere Collagen noch im Text beschriebene Eindrücke wiederzugeben scheinen, zu späteren sich kaum mehr Entsprechungen finden lassen, geht eine sukzessive Tilgung des Bildhaften vor sich. Die Welt als Bildphänomen tritt zurück. Neben einer Überfülle des Sichtbaren, die schon bald nicht mehr beschrieben werden kann, treten außerdem akustische Geräusche hinzu. Wohl unter dem Eindruck der Collagen hat ihnen die Forschung keine vergleichbare Aufmerksamkeit wie den Bildern geschenkt. Erwähnt finden sich der wiederholte Harm-Schrei der Krähe; das Horn, welches das Kommen des Kutschers ankündigt (9); diverse Geräusche, die im Zustand der salzbestreuten Augen erklingen (40); zudem die bloß in Form vereinzelter Wortketten wiedergegebenen Dialoge der Tischgesellschaft (32/46).

Was die Fülle von bildhaften, aber auch akustischen Welteindrücken hervorkehrt, ist nicht allein das Verhältnis von Bild und Schrift. *Der Schatten des Körpers des Kutschers* thematisiert vor allem auch die Reduktion, welche die Sprache an einer auf vielfache Weise sinnlich erfahrbaren Welt bei deren schriftlichen Wiedergabe vornimmt. Der Titel des Textes, wir werden es sehen, vollführt darum nicht zufällig die *rhetorische* Figur einer doppelten Pars Pro Toto. Nicht das über die Trope der Metapher noch auf das Bild beziehbare paradigmatische Substitutionsverhältnis, sondern die syntagmatisch-sukzessive Ebene der metonymischen Verschiebung wird in Weiss' Roman dominantes Verfahren.

Die Frage nach der vom Text fingierten Medialität des vorliegenden Berichts spielte in der bisherigen Forschung nur bedingt eine Rolle. Auf die ekphrastischen Momente konzentrierte Lektüren haben vor allem die Überführung des Bildhaften in die Sprache betont. Dagegen ist bereits im ersten Abschnitt des *Kutschers* ausdrücklich von der »Niederschrift« die Rede (9). Wenn hier tatsächlich eine Identifikation mit einem Kamerablick vorliegt, so findet derlei durch eine Annäherung nicht vom

Sprechen, sondern vom Schreiben ans Sehen und Wahrnehmen statt. Diese Annäherung scheitert aber an der Mediendifferenz. Denn während die Kamera Welt immer als gesehenes Jetzt abbildet und es so zu einer scheinbar unmittelbaren präsentisch-sequenziellen Simulation der Ströme des Sichtbaren bringt, zu einem »Eintauchen in die Wahrnehmung«,⁴ finden wir die Ich-Origo zu Beginn seiner Aufzeichnungen schriftlich (im Medium des Textes) und schreibend (an eben dem von uns gelesenen Text) auf einer Außentoilette sitzend vor. Ausgangspunkt der fingierten Beschreibung, die den Text als Aufzeichnungskonvolut konstituiert, ist so die dreifache indexikalische Origo Ich-Hier-Jetzt, die aus der Kombination von Ich-Origo und Tempus Präsens hervorgeht. In ihr vollzieht sich der Schreibakt des Berichts als Erzählakt der zum Erzählten simultan verläuft: Was wir lesen, präsentiert sich als Wiedergabe der unmittelbaren Eindrücke im Moment der Niederschrift. In der Schreibszene zu Beginn ereignen sich Schreiben, Wahrnehmen und Da-Sein der Origo gleichzeitig. Das macht eine Passage klar, die den Schreibakt durch eine Partizipialkonstruktion (»mit der *schreibenden* Hand«) simultan zur Beschreibung des Hauses situiert.

Ich schiebe den linken Fuß vor, auf das rechte Bein stütze ich den Arm mit der schreibenden Hand, und stoße die Tür etwas weiter auf. Ich sehe jetzt die gesamte Rückwand des Hauses, hoch und kahl über dem Schweinekofen aufragend, mit spitzem Giebel und weit über die Seitenwände vorstoßendem Dach, und die eine Seitenwand, perspektivisch verkürzt, mit den Steinstufen zum Kücheneingang, der Treppe zum Keller und den schmalen Vertiefungen der Fenster, von denen eines, das Fenster zum Zimmer der Familie, offen steht; [...] (11–12).

Der Text erreicht in solchen Passagen eine maximale Dichte der Beschreibung durch die minutiöse Wiedergabe von Details des Sichtbaren. Dabei scheinen Schreiben und Sehen sich gleichzeitig zu vollziehen, worauf das ungewöhnliche Erzähltempus Präsens am deutlichsten verweist. Die an solchen Passagen evozierte Simultanität von Schreiben und Sehen, die eine exakte Weltwiedergabe im Medium Text nahelegen könnte, wird aber noch im ersten Abschnitt des Textes dementiert. Dies geschieht just in dem Moment, da mit dem Krähenschrei weitere sinnliche Welteindrücke intervenieren.

4 Lazzarato 2002, S. 8, zur genaueren Bestimmung des Kamerablicks, die hier in Anlehnung an Bergson und Deleuze konzipiert wird: Ebd., S. 8–10.

Erst jetzt (eben schreit die Krähe noch einmal Harm) empfinde ich die Kälte an meinem entblößten Gesäß. Die Niederschrift meiner Beobachtungen hat mich davon abgehalten, die Hose hinaufzuziehen und zuzuknöpfen; [...]. Ich ziehe jetzt die Hose hinauf, knöpfe sie zu und schließe den Gürtel, ich nehme den hölzernen Deckel, doch ehe ich ihn auf die Sitzöffnung lege blicke ich hinab in den Eimer der bis über den Rand mit der bräunlichen Masse des Kotes und mit braunfleckigen Papieren gefüllt ist; [...] Nachdem ich den Deckel aufgelegt habe setze ich mich wieder auf den Kasten, den Schreibblock auf den Knien (9–10).

Der Rückgriff auf das Perfekt in dieser Passage (»Die Niederschrift meiner Beobachtungen hat mich davon abgehalten, die Hose hinaufzuziehen«) macht deutlich, dass eine ununterbrochene Welt-Mitschrift, wie sie auch im Medium der Kamera nur möglich erscheint, im Medium der Schrift noch weniger funktioniert.⁵ Nicht nur weist das sprachliche Zeichen immer schon eine Selektion und Verknappung an Information durch die Konzentration auf ein Signifikat aus, das kein unmittelbarer Referent, sondern eine ins Allgemeine aufgehobene Konfiguration von Sinnlichem ist und durch ein sprachliches Zeichen oder einen Signifikanten repräsentiert wird, der in symbolischer Vertretung dafür steht.⁶ Zugleich ist die Beschreibung durch diese medialen Bedingungen zu langsam, die unmittelbare Sinnlichkeit wiederzugeben, wie es die schnellere audio-visuelle Aufzeichnung vermag (und auch sie nur partiell, unter Ausblendung der olfaktorischen Dimension etwa). Schon bald erfordern erste synchrone Details, wie die Unfähigkeit zum Hochziehen der Hose, die Vergangenheitsform. Dadurch erweist sich aber zugleich die unmittelbar folgende und wieder im Präsens stehende Passage als illusionär: »Ich ziehe jetzt die Hose hinauf«. Das ist umso weniger möglich, da das Tempus Präsens

5 Armen Avanesian und Anke Hennig haben in Weiss' Roman den Versuch erblickt, Fabel und Subjekt zu synchronisieren, indem beide »abwechselnd in den Vordergrund des Textes treten« (Avanesian/Hennig 2012, S. 55). Auf denselben Abschnitt des Textes zurückkommend, betonen sie, dass die Handlung ruhe, sobald der Beschreibungsakt in den Vordergrund rücke. Was allerdings immer auf die Unmöglichkeit einer absoluten Synchronisation hinweist: »Wenn der Erzähler stets nur kurze Handlungsstücke wiedergeben kann, die durch die Niederschrift unterbrochen werden müssen, kommt es weder zu einem kontinuierlichen Geschehensfluss noch zu einem ununterbrochenen Erzählen« (ebd., S. 55).

6 Wie Charles Sanders Peirces Semiotik deutlich macht, stellt schon jedes Signifikat – zu dem der Signifikant als Symbol für es in einer Relation der Drittheit steht – ein konfiguriertes Ikon dar, das die Selektion von Teilen eines wirklichen Eindrucks ist. Eine Genese des Zeichens basiere bezüglich seines Begriffs (Signifikats) demnach darauf, »einige allgemeine Aspekte der Erfahrungsgegebenheiten auszuwählen und eine Art stenographisches Modell zu konstruieren« (Eco 1977, S. 139).

zuvor noch auf die Simultanität von Welt, Blick, Beschreibung hindeuten wollte. Wer *jetzt* schreibt, zieht sich nicht die Hose hoch.⁷

Was hier geschieht, lässt sich mit Anke Hennigs und Armen Avanesians Begriff der Asynchronie umschreiben, der von beiden als möglicher Effekt eines Erzählens im Präsens aufgewiesen worden ist. Ließ sich für das erzählerische Imperfekt genuin die Formel veranschlagen »Erzählen ist – vergangen«, wobei die Fabel allein durch den Tempusgebrauch zeitlich vor der Narration oder dem Erzählakt verortbar wird,⁸ erlaubt das Tempus Präsens eine Überblendung von Narration und Fabel, von Erzählakt und Erzähltem, der gerade in Verbindung mit der ersten Person Singular als Erzähl-Origo paradoxe Zeitkonfigurationen hervorzutreiben vermag. Beispielsweise die Asynchronie.

Das asynchrone Präsens lässt ein anteriores Moment an der Gegenwart der Fiktion und ein inaktuelles Moment an der narrativen Retrospektion sichtbar werden. Zugleich gibt die Zeitfiguration der Asynchronie eine Antwort auf die Frage nach der Möglichkeit eines Erzählens von Vergangenheit: Erzählen ist – vergangen.⁹

Anterior ist in der oben verhandelten Passage das Hinaufziehen der Hose: Zwar im Jetzt des Erzählens präsentiert, muss es doch zu diesem Zeitpunkt schon in der Vergangenheit liegen, da sonst das Schreiben vom präsentischen Akt des Hochziehens der Hose inaktuell gemacht würde. Das Erzählen in der ersten Person Präsens, das vom *Kutscher*-Text noch zusätzlich als Schreibakt inszeniert wird, produziert durch die unmögliche Simultanität von Niederschrift und Handlung der Ich-Origo ein zeitliches Erzählparadox.¹⁰

7 Diese Dimension entgeht Georges Feltens ansonsten akribischer Auseinandersetzung mit der Toiletten-Passage, welche die Selbstentblößung als eine solche des Schreib- als Deskriptionsverfahrens liest. Felten 2013, S. 292–300.

8 Es sei hier angemerkt, dass Avanesian und Hennig durchgehend das Paar »Narration/»Plot« gebrauchen, um Erzählakt und Erzähltes zu unterscheiden: Dieselbe Unterscheidung verläuft bei Eco, gemäß der oben vorgenommenen Modifizierung der deutschen Übersetzung von *Lector in Fabula*, zwischen »Narration/»Fabel«.

9 Avanesian/Hennig 2012, S. 276.

10 Symbolisiert wird die Inaktualität der Beschreibung in den Zeitungsfetzen, die im Abtritt erblickt werden. »Und hier im Abtritt geraten die Reste der Zeitungen mit ihren meist viele Jahre alten Nachrichten noch einmal an einen Lesenden; vorgebeugt sitzend, die Füße auf dem Absatz vor dem Kasten gestützt, vertieft man sich in kleine, durcheinandergewürfelte Bruchstücke der Zeit, in Ereignisse ohne Anfang und ohne Ende, oft auch in der Längsrichtung oder in der Quere geteilt [...]« (11). Die *geschriebenen* Nachrichten überdauern die Zeit, obschon sie, dem Stil des Berichts verpflichtet, von dem je Neuesten künden. Ihr Gegenstand wird längst als überdauert empfunden,

Peter Weiss' Deskriptionstechnik in *Der Schatten des Körpers des Kutschers* ist so überhaupt nicht ohne eine Erwägung der temporalen Dimension des Romans zu verstehen. Eine Kommunikation mit dem Medium Film mag zwar vorliegen; doch wird schon im ersten Abschnitt des Textes aufgedeckt, dass eine filmische, vermeintlich unmittelbare Wiedergabe der Welt im Medium Schrift, das den sinnlichen Eindruck verknüpft, unmöglich ist. Das Tempus Präsens des Berichts zeigt nun zusätzlich, dass das Schreiben nicht einmal bei der Beschränkung auf selektive Eindrücke schnell genug ist, das Geschehen einer Erzählwelt möglichst unmittelbar einzufangen.

Vor diesem Hintergrund lässt sich überhaupt der bald sich abzeichnende Wechsel des Erzähltempus vom Präsens ins Präteritum deuten: Ein Umstand, der in der Forschung zum *Kutscher*-Text bestenfalls beiläufig thematisiert wurde.¹¹ Wenn das Tempus nämlich im Textverlauf ins konventionellere Erzähltempus Präteritum wechselt,¹² dann geschieht das ausdrücklich in Begleitung eines sich vergrößernden Abstandes zwischen der Zeit der Aufzeichnung und der Zeit des beschriebenen Geschehens. Dies beginnt im Grunde schon gegen Ende der Toilettenepisode: »Nachdem ich den Deckel aufgelegt habe setze ich mich wieder auf den Kasten, den Schreibblock auf den Knien« (9–10). Der Griff zum Perfekt markiert erstmals die Ungleichzeitigkeit von Beschriebenem und Beschreibung und führt zu einem ersten Bruch mit der Dominanz des Erzählpräsens. Narration und Fabel, Erzählakt und Erzähltes werden fortan zeitlich immer weiter auseinandertreten, was das Verschwinden des Präsens und den Wechsel ins Präteritum motivieren wird. Diese Bewegung kulminiert am Ende des Textes im Abbruch des Berichts nach dem Besuch des Fuhrmanns am Hof.

Der Augenblick in dem der Fuhrmann die Zügel straffte und mit trommelndem Zungenlaut das Pferd zum Halten mahnte liegt drei Tage und drei Nächte zurück, drei Tage und drei Nächte in denen ich, einer umfassenden Gleichgültigkeit wegen nicht vermochte, meine Aufzeichnungen weiter zu führen, und auch jetzt kann ich nur mit Mühe, bereit, sie jeden Augenblick abzubrechen

während der Text dagegen indifferent verbleibt. Die Neuigkeit altert als schriftlich Fixierte.

11 So etwa als Fußnotenvermerk bei Avanesian /Hennig 2012, S. 215.

12 Käte Hamburger hat das Erzählen in der dritten Person nur drei Jahre vor Erscheinen des Romans mit dem »epischen Präteritum« verbunden, welches ihrer Ansicht nach eine Konvention fiktionaler Erzähltexte darstellt. Hamburger 1977, insbes. S. 85–91.

und für immer aufzugeben, die Beschreibung der Ankunft des Wagens, und des darauf Folgenden, fortsetzen (92).

Während zu Beginn der Versuch vorherrscht, Beschreibungszeit und Präsenzzeit der Ich-Origo miteinander maximal eng zu verschalten, werden die Abstände zwischen der Zeit der Schrift und der des Geschehens fortan größer. Der beschworene Augenblick des Geschehens entgleitet zunehmend in die Vergangenheit, was dem unausgesprochenen Anlass für die Umstellung aufs Präteritum gibt, das am Ende des Buches vollständig dominiert.¹³ Bei der Ich-Origo stellt sich damit eine merkliche Verzweiflung ein. Diese wird wiederholt angezeigt in der Ankündigung des Abbruchs der Aufzeichnungen, der schließlich auch eintritt.

Ontologische Unvollständigkeit

Von Anfang an war die Rede vom Text, der mit den fingierten Papieren des Berichts der Ich-Origo zusammenfällt, als von »Versuchen des Schreibens, wobei ich bisher noch nie über mehr als immer wieder neue, kurze, abgebrochene Anfänge hinausgekommen bin« (17). Dieses Abbrechen dokumentiert sich zunächst in den Absätzen zwischen den vereinzelt Abschnitten der Geschichte, die als buchstäbliches Ab-Setzen des Stiftes der Ich-Origo Pausen in der angestrebten Welt-Mitschrift markieren. Der unvermittelte Abbruch des Textes legt am Ende das Scheitern dieses Unternehmens nahe. Dass die Ich-Origo bis dahin ständig versucht ist, ihre Aufzeichnungen »jeden Augenblick abzubrechen und für immer aufzugeben« (92), wie es im allerletzten Satz heißt, veranschaulicht die Schwierigkeit des präsentischen, in einem vom Erzähltempus simulierten Jetzt sich abspielenden Erzählen. Der Versuch des Erzählers, eine möglichst genaue und unmittelbare Weltwiedergabe aus der Origo Ich-Hier-Jetzt zu schaffen, scheitert an der Zunahme von Zeit zwischen Erzählakt und dem Zeitpunkt des Erlebens des Erzählten. Das Präteritum zeigt diese Zunahme an und korrespondiert der sich steigernden Resignation des Ich-Erzählers angesichts des Scheiterns der Bemühungen seines Berichts.

13 Im Grunde wäre schon die noch im Präsens geschilderte Abendmahlzeit als dem Beschreibungsakt vorausliegend anzusehen, da sich kein Zeichen einer unmittelbaren Mitschrift der Ich-Origo am Küchentisch finden lässt – und von einem Mitschreiben während des Essens auch kaum auszugehen ist (vgl. 23–39).

Auf diese Weise findet sich jenes Grundproblem der Erzeugung von Erzählwelten eingeholt, welches die PWT der Literatur als ›ontological incompleteness‹ adressiert hat. Keine Welt lässt sich demnach in ihrer Totalität beschreiben. Immer fehlt etwas in der Erzählwelt. Immer ist sie nur Welt- und damit auch Zeitausschnitt, wie hier an der Erzählhaltung und ihrer radikalen Beschränkung des erzählend vermittelbaren Weltausschnitts durch das sukzessive zeitliche Entgleiten der Beschreibungsgegenstände besonders drastisch vorgeführt wird. Indes wird dieser Umstand bei Weiss durch die Deskriptions-Problematik und die ihr eingeschriebene, immer wieder zur Sprache kommende Grenze der Beschreibung ausdrücklich reflektiert. Und dies geschieht angesichts einer erzählwelttheoretisch ansonsten weitgehend vernachlässigten Relation, dem Verhältnis der Gestaltung von Zeit in der Erzählung – hier dem zeitlichen Verhältnis zwischen Erzählakt und Erzähltem. Auf das diesbezüglich geschilderte Paradoxon folgen noch zwei weitere Momente, die weit entschiedener die Rolle der diskursiven Ebene bei der Erzählweltgenese betonen und die Unvollständigkeit der Erzählwelt als medialen Effekt sprachlicher Beschreibungsverfahren exponieren.

Kunst des Unmöglichen

Mit der Asynchronie bekannte der Text sein eigenes temporales Darstellungsproblem ein. Dieses wird gegen Ende der Erzählung mit der Ankunft der titelgebenden Figur auf dem Hof um ein räumliches Paradoxon ergänzt. Schon das Herannahen des Kutschers wird dabei als Heraufziehen einer Dunkelheit inszeniert, welche die Konturen der Erzählwelt verschluckt. Kaum mehr sichtbar, entzieht sich die Welt der Beschreibung.

[...] die Geschwindigkeit oder Langsamkeit der Fahrt stand im genauen Verhältnis zur Verdichtung der Dunkelheit, so daß der Wagen, wäre er stehen geblieben, von der Dunkelheit verschluckt worden wäre, doch da er sich fortbewegte, stets den Grad der verstärkten Dunkelheit mit dem Grad der Annäherung aufwog, aber auch, eben durch die sich verstärkende Dunkelheit, stets die gleiche Undeutlichkeit behielt, so daß er, als er endlich dicht vor uns war, nur an Größe gewonnen hatte und sonst, ebenso nebelhaft schwelend wie die ganze Zeit vorher, in der tiefen Dämmerung ruhte (92).

Der Kutscher entkommt der herandämmernden Dunkelheit gerade noch. Mit ihr wird eine ›Undeutlichkeit‹ eingeführt, die ihn selbst bei der größtmöglichen Nähe zur Erzähl-Origo noch ›nebelhaft‹ erscheinen lässt.

Die Erkenntnisunschärfe der folgenden Szene kündigt sich an. Denn das Schemenhafte, Scheinbare und Unsichere der Wahrnehmung wird für die Zeit der Anwesenheit des Kutschers bestimmend bleiben. Kennzeichnend dafür ist ein Paradoxon, das sich aus dem Volumen der Kutsche und der Menge der darin verladene Kohlesäcke ergibt. Ein Sack um andere wird von Hausknecht und Kutscher aus seinem Gefährt hinaus und in den Kohlekeller getragen.

Was ich, angesichts der großen Zahl der Säcke und des Umfangs des entstandenen Kohlehaufens, nicht begriff, war, wie alle die mit Kohlen angefüllten Säcke in der allem Anscheine nach nicht einmal vollbeladenen Kutsche Platz gefunden hatten, und dies wurde mir, nachdem ich einige Mal zwischen der Kutsche und dem Kohlehaufen im Keller hin und hergegangen war, um die Raummenge zu vergleichen, nur noch unverständlicher (95).

Diese von der Ich-Origo bekundete Unverständlichkeit der Ereignisse ficht die Sicherheit des Erzählens selbst an und reflektiert die von Anfang an bestimmende Deskriptionsproblematik nunmehr auf der Ebene räumlicher Weltverhältnisse. Der Abschnitt, der die Ankunft des Kutschers beschreibt, wird im Präteritum beschrieben und liegt vom Zeitpunkt der Niederschrift aus »drei Tage und drei Nächte zurück« (92). Die Erinnerung der Szene geht für den Erzähler sowohl mit Anstrengung einher als auch mit der Versuchung, den Bericht abubrechen.¹⁴

Fiel das Erzählpräsenz zu Beginn mit der Evokation von Simultanität und dem Versuch einer zeitnahen, direkten Wiedergabe der Geschehnisse zusammen, so rückte der Text mehr und mehr ins Präteritum. Dominiert das Präteritum bei der Ankunft des Kutschers längst, so bekennt der Bericht des Erzählers jetzt eine explizit retrospektive Haltung zum Erzählten ein. Es wird damit zunehmend vom Bericht und seiner anfänglichen Beschreibungsentention des Unmittelbaren abgerückt, indem das lange als konventionelles Markenzeichen des Erzählens aufgefasste Tempus Präteritum wiedereingeführt wird. Unter diesen Erzählbedingungen taucht nun das Paradoxon eines unmöglichen Volumens auf.

Bei der Mahlzeit die der Kutscher auf dem freien Platz zu meiner Linken einnahm, fragte ich ihn noch einmal, finden Sie nicht, Kutscher, daß der im Keller entstandene Haufen von Kohlen um ein Vielfaches größer ist als der Innenraum der Kutsche, und wie erklären Sie sich das; worauf er, ohne von seinem hoch

14 »[...] und auch jetzt kann ich nur mit Mühe, bereit, sie jeden Augenblick abubrechen und für immer aufzugeben, die Beschreibung der Ankunft des Wagens und des darauf Folgenden, fortsetzen« (92).

mit Kartoffeln und Bohnen beladenen Löffel aufzublicken, antwortete, nur eine Täuschung (95–96).

Man hat anhand dieser Erklärung sicher die Möglichkeit, ein Anzeichen für *unreliable narration* zu erblicken: Man kann dem einsilbigen Kutscher folgen und auf einer Täuschung auf Seiten der Origo beharren. Vor dem Aufweis des Zeitparadoxons scheint uns hier allerdings ein anderer Weg gangbar: das Erblicken eines zweiten, nunmehr räumlichen Paradoxons, das hier die Hervorbringung von Erzählwelten grundsätzlich reflektiert.

Ein Kohlehaufen, der zu groß für die Kutsche ist, aber dennoch in sie passt – als Erzählereignis ist das ein Messer ohne Griff, dem die Klinge fehlt. Es handelt sich um ein Phänomen, das medial nicht im Bild darstellbar wird, sondern einzig in der Sprache individuierbar ist. An dieser Stelle von einer ›impossible world‹ zu sprechen und die Verletzung des Satzes vom Widerspruch einzuklagen, scheint uns zu kurz gedacht. Verkannt wird damit die reflexive Dimension der Erzählweltherstellung, welche schon die weltverschlingende Dunkelheit bei der Ankunft des Kutschers ankündigt. Eine solche wohl vorbereitete Weltauflösung weist im Moment des Entladens der Kutsche die Literatur auch als Kunst des Unmöglichen und als Medium der Täuschung aus. Die geschilderte Entlade-Szene hat ihre Möglichkeit allein in der Sprache. Eine Kutsche, aus der sich mehr Kohlen entladen lassen als ihr Volumen fassen kann, ist ein unmögliches Objekt im Sinne Gilles Deleuzes.¹⁵ Solche Objekte sind nicht einfach aus der Logik auszuschließen, sondern verweisen in ihrem Sein auf eine rein sprachliche Existenz. Die unmöglichen Objekte (respektive die Sätze, in denen sie vorkommen) besitzen durchaus einen Sinn.

Die Sätze, die widersprüchliche Objekte bezeichnen, haben ihrerseits einen Sinn. Ihre Bezeichnung jedoch bleibt in jedem Fall unverwirklichbar; und sie verfügen über keine Bedeutung, die die Möglichkeitsart einer solchen Verwirklichung bestimmen würde. Sie bleiben ohne Bedeutung, das heißt absurd.¹⁶

Bedeutung, Bezeichnung und Sinn sind drei von vier Dimensionen des Satzes, die Deleuze unterscheidet. Bedeutung umfasst dabei das Reich der Begriffskomponenten und logisch durchführbaren Definitionen.¹⁷ Der

15 Deleuze 1993, S. 48–56 (*Vom Sinn*), insbes. S. 56: »Paradox des Absurden oder der unmöglichen Objekte«.

16 Ebd., S. 56.

17 Vgl. ebd., S. 29–42 (*Vom Satz*). Deleuze unterscheidet vier Dimensionen des Satzes, darunter die der Bedeutung als Beziehung der Wörter »zu *universellen oder allgemeinen* Begriffen und syntaktischer Verbindungen zu Begriffsimplikationen«. Die Bedeutungsdi-

Sinn hingegen stellt die »*Möglichkeitsform* des Satzes selbst«, die »Möglichkeit für den Satz, wahr zu sein«, somit die Möglichkeit von Referenz und damit der Realisierbarkeit des Ausgesagten dar.¹⁸ Ein Umstand, der auch die Verbindung des Sinns mit der Kategorie des Ereignisses bei Deleuze erklärt. Die absurden oder unmöglichen Objekte können zwar nie Ereignis und realexistierender Gegenstand einer Referenz werden. Sie weisen nichtsdestotrotz einen Sinn auf, der noch in ihrer Unmöglichkeit besteht.

Das heißt, dass die unmöglichen Objekte – rundes Viereck, unausgedehnte Materie, *perpetuum mobile*, tälerrloses Gebirge – »heimatlose« Objekte sind, sich im Äußeren des Seins befinden, jedoch im Äußeren eine genaue und klare Stellung innehaben; sie gehören zum »Außersein«, sind reine, ideale und nicht in einen Dingzustand umsetzbare Ereignisse¹⁹

Wie Deleuze keinen Zweifel lässt, findet das Außer-Sein der »heimatlosen«, d.i. in keiner Welt real zu verwirklichenden Objekte als »gemeinsame[s] Minimum« des Wirklichen, Möglichen und Unmöglichen seine Heimat gerade in der Aussage und damit allein in der Sprache: »Alles Unmögliche ist ein Außer-Existierendes, auf dieses Minimum reduziertes, und insistiert als solches im Satz.«²⁰ Diese Überlegungen, die den Sinn als Möglichkeitsbedingung auffassen, erlauben eine genauere Betrachtung der unmöglichen, paradoxalen Objekte. Diese sind genuin sprachlicher Natur. Erst die Sprache ermöglicht ihre paradoxe Zusammenstellung.

Erzählwelttheoretisch betrachtet, handelt es sich bei derlei nur in der Sprache möglichen unmöglichen Objekten so aber um ein Einbrechen der diskursiven Ebene in die semantische Weltebene. Es führt die grundsätzliche Abhängigkeit der Erzählwelt von diskursiven Bedingungen vor Augen. Zählt zu jenen aber, wie Deleuzes Sprachphilosophie zu zeigen erlaubt, noch die mögliche Herstellung absurder Objekte, die exklusiv in der Sprache insistieren, so ist es die Herstellung von Erzählwelten nur

mension erlaubt gerade ein vom Syllogismus praktiziertes Schließen, wo von den Bedeutungen der Prämissen auf eine Konklusion oder umgekehrt logisch fortgeschritten werden kann (induktiv oder deduktiv), wobei sich »die Bedeutung des Satzes so stets in dem ihr entsprechenden indirekten Verfahren einstellt, das heißt in ihrer Beziehung zu anderen Sätzen, aus denen sie gefolgert wird oder deren Schlußfolgerung sie umgekehrt ermöglicht« (ebd., S. 31). Zur umfassenden Diskussion und Abhebung der deleuzischen Sprachphilosophie und ihres Sinn-Begriffs von demjenigen der formalen Logik in Anschluss an Russell und Frege vgl. Bowden 2005, S. 15–55.

18 Deleuze 1993, S. 36.

19 Ebd., S. 56.

20 Ebd.

sofern eine Kunst des Möglichen, etwa möglicher Erzählwelten, als aus ihr das Unmögliche, das der Sprache offensichtlich zugehört, willkürlich ausgeschlossen wird. Die ›impossible world‹ Doležels ist nur so lange ein Sonder- oder Unfall der Erzählwelt, wie man letztere primär einer bloß semantisch-referenziell ausgerichteten logischen Betrachtung von Erzählwelten unterstellt. Sobald man mit der Fähigkeit der Paradoxa-Bildung von natürlichen Sprachen rechnet, zeigt sich die Kraft des logisch Unmöglichen als eine diskursive Möglichkeit, die jede Erzählweltstiftung mittels unmöglicher Objekte heimzusuchen vermag.

Was bedeutet das in Bezug auf Peter Weiss' Text? Die Täuschung, die der Kutscher dem fragenden Erzähler attestiert, ist zugleich die Täuschung der Sprache als Medium von Texten. Sie wird hier offensichtlich aber nicht als Defizit angesehen (als die sie etwa in den Augen einer vorrangig an möglicher Referenz interessierten Sprachphilosophie gelten muss). Viel mehr wird die Täuschung als Möglichkeit des Mediums Sprache im *Kutscher* zum genuinen Merkmal von Literatur. Was hier in Termini der PWT auf eine ›impossible world‹ hinweist, erscheint bei Weiss als produktive Potenz der Darstellungskraft von Literatur. Diese ist nicht bloß ein störender Faktor, der das präsupponierte Wesen der Erzählliteratur, die Herstellung einer möglichen Welt, behindert.

Beschreiben in Platons Höhle

Das unmögliche Volumen der Kohlenkutsche berührte das Problem der Welt als Realisierung möglicher Objekte, die der Text an anderer Stelle erneut aufwirft. Der Kutscher zieht sich nach dem Entladen seiner Fracht mit der Haushälterin in die Küche zurück. Die Erzähl-Origo beobachtet ihr Beisammensein vom Fenster seines Zimmers aus. Verfolgen kann er dabei nur ein Schattenspiel, das sich in der Dunkelheit auf dem Boden vor dem erleuchteten Küchenfenster abzeichnet (97). Ließ sich die anfängliche Absicht des Berichts in einer größtmöglichen Unmittelbarkeit der Mitschrift erblicken, so wurde diese nach und nach zurückgeschraubt: Während das Zeitparadox die Simultanität von Wahrnehmen und (Be-)Schreiben aufbrach, zerstörte das Raumparadox der Kohlenkutsche den Eindruck einer authentischen, außerhalb der Sprache angesiedelten Welt durch die Einschaltung unmöglicher und als solcher nur sprach-

basierter Objekte. Durch das Gewahren von Schatten, die für die Personen eintreten, wird die Vermitteltheit des Geschehens zugespitzt.²¹

Die Schatten wurden, wie ich berechnete, von der Lichtquelle der in der Mitte der Küche befindlichen herabziehbaren Lampe geworfen, und in Anbetracht der Lage der Schatten mußte die Lampe, wahrscheinlich zur Erhellung des Fußbodens, den die Haushälterin zu putzen gedachte, ungefähr bis zur Brusthöhe herabgezogen worden sein; so sah ich deutlich über dem Schatten des Fensterbrettes den Schatten der Kaffeekanne hervorragen, und seitwärts, etwas vom Platz aus an dem die Haushälterin bei den Mahlzeiten zu sitzen pflegt, beugte sich der Schatten der Haushälterin mit vorgestrecktem Arm über den Tisch und ergriff den Schatten der Kaffeekanne (97).

Nicht nur dominiert eine Rhetorik der Mutmaßung diese Passage (»wie ich berechnete«, »mußte die Lampe«). Der den Titel ausmachende Genitiv und häufig sogar Doppelgenitiv (*Der Schatten des Körpers des Kutschers*) wird von hier an zum bestimmenden Mittel der Schilderung des Coitus. Rhetorisch lässt sich der Doppelgenitiv dabei vielleicht als eine Art explizierte Pars pro Toto qualifizieren: Zeigt er doch ein metonymisches Vertretungsverhältnis an, in diesem Fall die Vertretung eines größeren Ganzen durch seine Teile respektive von deren Wirkung auf der syntagmatischen Ebene. Der Kutscher wird von seinem Körper und dieser von seinem Schatten vertreten. Der ganze, ungenannt bleibende Beischlaf zwischen Kutscher und Haushälterin wird dementsprechend unter exzessivem und oft doppeltem Gebrauch des Genitivs wiedergegeben, der zur rhetorischen Anzeige dieses Vertretungsverhältnisses wird.

Nachdem der Mantelschatten über den *Körperschatten des Kutschers* hinabgeflattert war warf sich der *Körperschatten des Kutschers* wieder nach vorn, und *der Schatten des Körpers der Haushälterin* stieß sich ihm entgegen, dabei griffen *die Schatten des Körpers des Kutschers* hinein, über ihn hinaus, um ihn herum, und *die Schatten der Arme des Kutschers* bohrten sich in *den Schatten des Körpers der Haushälterin* hinein und um ihn herum. Mit zerrenden, ruckhaften Bewegungen drehten und wandten sich *die Schatten der Leiber* weiter *der Mitte des Schattens der Fensterkante und Tischkante* zu; *die Schatten der Beine der rückwärts über dem Tisch liegenden Haushälterin* ragten mit gebeugten Knien über *den vorkriechenden Schatten des Kutschers* auf, und *der Schatten des auf den Knien liegenden Kutschers* hob sich über *den Schatten des Bauches der Haushälterin*. *Die Schatten der Hände des Kutschers* drängten sich in *den Schatten des Rockes der Haushälterin* ein, *der Schatten des Rockes* glitt zurück und *der Schatten des Unterleibes des Kutschers*

21 Sodass auch von Peter Gerlach die »indirekte, nur mittelbare, schattenhafte Wahrnehmung« als »ein weiterer poetischer Ausdruck der Wirklichkeitsferne des Erzählers« gedeutet wird. Gerlach 1984, S. 172.

wühlte sich in *den Schatten der entblößten Schenkel der Haushälterin* ein (98–99; Hervorhebungen von meiner Hand – F.S.).

Die Vermitteltheit der von der Erzähl-Origo registrierten Eindrücke zeigt der Genitiv an, der den Schatten als Teil eines Teiles des Beschriebenen (etwa »den Schatten des Bauches der Haushälterin«) kenntlich macht. Wie in Platons Höhlengleichnis bleibt dabei vom sichtbaren Bild der Gestalten, das hier an die Stelle des platonischen Urbilds rückt, nur ein Abbild übrig, das bereits die *Politeia* als Schatten inszeniert. Nimmt man diese Analogie ernst – die entgegen der platonischen Fassung des Urbilds ins direkt Sichtbare rückt –, wird der Erzähler damit in dieselbe Position der Höhlenbewohner bei Platon versetzt, die, am Körper gefesselt und unfähig den Kopf zu drehen, nur die Schattenbilder der Dinge gewahren, die man am Licht des Feuers hinter ihrem Rücken vorbeiträgt.²² Wird die Beobachtung des Beischlafs zwischen Kutscher und Haushälterin von der Erzähl-Origo nur als Bewegung von Schatten erlebt, lässt sich darin aber auch eine Referenz an das Kino erkennen. Als Schattenspiel evoziert die Szene damit nicht nur das in den 1950er Jahren noch sehr präzente Chiaroscuro der Kinoleinwand, sondern zugleich die »Leinwand« der platonischen Höhle.²³ Verwiesen ist damit aber auf eine grundsätzliche Illusion, die hier unter überdeutlicher Exposition eines rhetorischen Mittels erfolgt und damit auch auf die Illusion zurückverweist, die Texte selbst erzeugen können und zu denen noch der Eindruck einer Erzählwelt gehört.²⁴

22 »Sieh nämlich Menschen wie in einer unterirdischen, höhlenartigen Wohnung, die einen gegen das Licht geöffneten Zugang längs der ganzen Höhle hat. In dieser seien sie von Kindheit an gefesselt an Hals und Schenkeln, so daß sie auf demselben Fleck bleiben und auch nur nach vorne hin sehen, den Kopf aber herumzudrehen der Fessel wegen nicht vermögend sind. Licht aber haben sie von einem Feuer, welches von oben und von ferne her hinter ihnen brennt. [...] Sieh nun längs dieser Mauer Menschen allerlei Geräte tragen, die über die Mauer herübereagen, und Bildsäulen und andere steinerne und hölzerne Bilder und von allerlei Arbeit; [...] meinst du wohl, daß dergleichen Menschen von sich selbst und voneinander je etwas anderes gesehen haben als die Schatten, welche das Feuer auf die ihnen gegenüberstehende Wand der Höhle wirft?« Platon, *Politeia*, 514a-515a, zit. nach Platon 1959, S. 224.

23 Vgl. Badiou 2012, S. 212–216. In Badiou Palimpsest von Platons *Politeia* ist das Feuer, vor dem Bilder vorbeigetragen werden, durch ein Kino ersetzt, in dem die Zuschauer gefesselt auf die Leinwand starren. Die Analogie von Kino und platonischer Höhle taucht im 20. Jahrhundert immer wieder auf, so ebenfalls bei Sloterdijk 2019, S. 62–63. Die Analogie bemerkt auch Georges Felten, wobei er vor allem die Differenz zu Platon betont: Anders als der Erkennende im Höhlengleichnis ist Weiss' Schreiber nicht in der Lage, die Höhle zu verlassen. Vgl. Felten 2013, S. 453–454.

24 Auch die jüngere Forschung hat darauf hingewiesen, dass im Kontrast zu den Collagen, die Schattenspielszene gerade die Linearität des Textes gegenüber jeglicher Bildhaftig-

Besitzen die rhetorischen Figuren ganz grundsätzlich die reflexive Möglichkeit, ein nicht auf die Semantik und nicht einmal die Rhetorik reduzierbares Arbeiten des Textes offenzulegen,²⁵ so ist die doppelte metonymische Vermitteltheit der Pars pro Toto an dieser Stelle eine rhetorische Ausstellung der Vermittlungsfunktion sprachlich basierten Erzählens überhaupt. Jeder Signifikant, jedes Symbol steht nach Peirce in Vertretung eines Signifikats und damit eines kulturell immer schon interpretierten Teils der Wirklichkeit, den das Semem aufruft. Enthalten Sememe ungeachtet der Existenz einer Referenz immer schon die Geschichte in nuce und erscheinen daher als regelrechte Erzählotope,²⁶ so weist die metonymische Logik von Weiss' Text auf diesen repräsentationalen Charakter der Sprache hin und legt damit in der Erzählwelt und ihrer genitiv-lastigen Pars pro Toto-Darstellung eine Grundoperation der Weltrepräsentation im Medium Erzähltext offen.²⁷ Mehr noch: Wenn die Erzähl-Origo die Ereignisse in der Küche nur durch die Wahrnehmung der Schatten zu gewahren und zu rekonstruieren vermag, so ist in seiner Ausdeutung des Geschehens die Situation des Lesenden nach Eco – der nichts anderes tut, als metonymisch zu verfahren: aus den Teilen, die er hat, auf ein größeres Ganzes schließen – implizit eingeholt.

Peter Weiss' Text endet mit folgender Passage, die keinen Punkt nach ihrem letzten Wort aufweist.

Auch dieses, daß das Pferd, nach dem langen Weg den es den größten Teil des Tages mit der Last von Kohlen zurückgelegt hatte, noch in der auf diesen Tag folgenden Nacht den gleichen Weg noch einmal bewältigen sollte, gab mir zu denken, so daß ich in dieser, drei Tage und bald vier Nächte hinter mir liegenden Nacht, nicht zum Schlafen kam (100)

Das Berichten kommt hier offensichtlich nicht an ein Ende, sondern lediglich zu seinem Abbruch. Dieser wurde, wie wir sahen, oft angekündigt,

keit absetzt, damit aber auch die textuelle Materialität und Medialität hervorkehrt. Vgl. Bigler 2018, S. 28–36.

- 25 Hamacher 1988, S. 17: »Rhetorik ist ein die Sprache insgesamt und explizit die Sprache der Literatur durchziehender Prozeß nicht der Figurenbildung, sondern der Defigurati-on«.
- 26 Wie wir gesehen haben, verlässt sich Umberto Ecos Welttheorie auf diese vorausliegende Kraft des Semems als Interpretament und Grundbaustein von Erzählwelten.
- 27 Roman Jakobson hat Erzähltexte immer wieder in die Nähe der Metonymie gerückt, jene »Master Trope« unter welche sich nach Jakobson auch die Pars Pro Toto subsumieren lässt. Vgl. Jakobson 1979¹, S. 202: »die Erzählung bewegt sich vom Gegenstand zu seinem Nachbarn auf raumzeitlichen und Kausalitätswegen; der Weg vom Ganzen zu den Teilen und umgekehrt ist nur ein besonderer Fall dieses Prozesses«.

wird durch das fehlende Satzzeichen nun aber performativ vollzogen, wobei die Erzähl-Origo in dieser letzten Passage rastlos zurückbleibt. Er findet keinen Schlaf, wie die von ihm geschilderte Welt keine Schließung. Hinter den Versuch der Wiedergabe unmittelbarer Eindrücke ist er zurückgefallen, wie die Verdrängung des Präsens durch das Präteritum anzeigte; das logisch Verständliche seiner Welt ist ihm im Kohlenparadox zerfallen; zuletzt löst sich die Welt in ein Lichtspiel von verschobenen Schatten auf, die ihm jeden direkten Eindruck auf Schatten verschieben.

Wir haben diese drei Probleme als grundlegende Reflexion auf den Status und die Erzeugung sprachlich basierter Erzählwelten zu lesen versucht. Das Beschreibungsparadox verwies auf die notwendige Unvollständigkeit (›ontological incompleteness‹) jeder Erzählwelt; das logische Paradox auf die potenzielle Heimsuchung jeder sprachlich konstruierten Welt durch das in der Sprache insistierende ›Außersein‹ ›unmöglicher Objekte‹; das Schattenkino schließlich legte die metonymische Logik offen, welcher Eco und Jakobson zufolge alle Lektüren folgen, um höherstufige Textstrukturen hervorzubringen.

Der Schatten des Körpers des Kutschers reflektiert die medialen Voraussetzungen des erzählerischen Weltbezugs, indem er die vom Text gestifteten Weltstrukturen an ihre Grenzen führt und so die Medienbedingungen, Voraussetzungen und unausgesprochenen Konstruktionsakte der Weltgenese in der Lektüre bei sprachlich basierendem Erzählen vor Augen führt. Besonders das ›unmögliche Objekt‹ des Volumens der Kohlenkutsche verdeutlicht, wie in der genuin sprachlichen Paradoxa-Bildung die Welt-darstellung auf das Medium aufmerksam gemacht wird, in dem sie sich vollzieht: Erzählwelten erweisen sich gerade an dem Punkt wieder als sprachliche Welten, wo die Sprache ihre Repräsentation versagt. So zeigt sich zugleich: Abbruch und Konstruktion, Auflösung und Konstitution einer erzählend zugänglich gemachten Welt können in der Literatur von der diskursiven Ebene nicht getrennt werden. Sie ist es, die Erzählwelten in jedem Fall (v)er(un)möglichlich.

Reflektorische Origo

Deutlicher als das Prosawerk Peter Weiss' ist dasjenige Wolfgang Hildesheimers an den Zäsuren ausgerichtet, welche die Romanwerke Prousts und vor allem Joyces in der europäischen Literatur des 20. Jahrhunderts

darstellen.²⁸ Wie in *Der Schatten des Körpers des Kutschers* dominiert in Hildesheimers *Tynset* (1964) von Beginn an das Tempus Präsens; auch dieser Text besitzt als Ausgangsinstanz der Welterschließung eine Ich-Origo, die sich präsentisch als Figur in einer Erzählwelt lokalisiert. Sie verschreibt sich allerdings nicht der Deskription einer Welt durch simultane Mitschrift. Hildesheimers Erzähl-Origo berichtet von Anfang an von temporal als vergangen Markiertem. Zwar dominiert in *Tynset* erneut die Konstellation Ich–Hier–Jetzt, doch ohne die Dringlichkeit der unmittelbaren Welt-Erfassung. Im Gegensatz dazu herrscht in *Tynset* geradezu eine Art Gelassenheit des Erzählens vor. Nicht von ungefähr hat die Hildesheimer-Forschung für die hier sprechende Erzähl-Origo den Begriff des Reflekteurs gefunden.²⁹ Wurde oft versucht, Hildesheimers Erzählen dem *stream of consciousness* oder *inneren Monolog* zuzuschlagen, gilt der Begriff des *erzählten Monologs* heute als genauere Einordnung.³⁰ In ihm medialisiert sich der Text nicht als Mitschrift und damit als Text wie bei Weiss, sondern als Stimme, als ein Sich-sprechen-Hören.³¹

Auf der Basis dieser Erzählsituation wird nun gleichwohl die Genese der Erzählwelt exponiert. Darauf haben bereits Anke Hennig und Armen Avanesian aufmerksam gemacht.³² Der Reflekteur in *Tynset* weist für die AutorInnen darauf hin, »dass man erzählen kann, wie eine Fiktion

28 Vgl. zu den Spuren von Joyce in Hildesheimer: Jäger 2009, S. 307–410.

29 Vgl. exemplarisch Jehle 1990, S. 95. Günter Blamberger spricht hinsichtlich des Erzählers von *Tynset* sogar von Melancholie, die Lethargie und Handlungsunfähigkeit impliziert. Blamberger 1985, S. 74–100.

30 Vgl. Jäger 2009, S. 350: »Bei den Assoziationen des ›Tynset-Ich handelt es sich nicht um einen Inneren Monolog, sondern vielmehr um einen veritablen, d.h. *erzählten* Monolog, der auch Elemente eines Adressatenbezugs aufweist.« Die frühere Forschung zu *Tynset* hatte die Erzähltechnik oft als *inneren Monolog* gedeutet. Vgl. dazu die Kritik: Ebd., S. 351–352. Als Markstein der Abwendung von der Bewusstseinsstrom-Auffassung: Scheffel 1997, S. 197–215. Die Edition der Gesammelten Werke Hildesheimers subsumiert *Tynset* entsprechend in der Abteilung *Monologische Prosa*.

31 Vgl. Jäger 2009, S. 355. Maren Jäger knüpft dort an eine Einschätzung Gabrielle Wohmanns an: Es »können, ›Tynset‹ wie auch ›Masante‹ als *works in progress* verstanden werden, in denen Hildesheimer ›vorm Leser die Arbeit des Schriftstellers‹ verrichtet«, genauer gesagt, im Reflekteur die reflexiv-narrierende Arbeit jeder Erzählinstanz präsentiert. Zum Begriff des Sich-Sprechen-hören-Wollens des Monologs vgl. Derrida 2003, S. 137–138. Das Monologische wird durch die Absenz jeder Begegnung im Text verstärkt: »Mit Celestina findet der einzige nicht erinnerte Dialog statt [...]« (Jehle 1990, S. 96); er endet jedoch mit der Flucht des Erzählers (ebd., S. 98).

32 Avanesian/Hennig 2012, S. 58: »Den Versuch, ›Fiktion zu erzählen‹ und jenen mentalen Prozess narrativ anschaulich zu machen, der die Genese der Textwelt reguliert, sehen wir in Wolfgang Hildesheimers *Tynset*«.

nicht zustande kommt«. ³³ Dabei habe man es bei Hildesheimer mit einem Erzählgestus zu tun, »der es dem Erzähler nicht erlaubt, auch nur eine einzige Charakterisierung unwidersprochen zu lassen«. ³⁴ Wie am Ende von Becketts *Molloy* scheint es auch bei Hildesheimer manchmal Mitternacht zu sein und zu regnen – und gleichzeitig auch nicht. ³⁵ Der Hang zum Dementi des einmal Gesetzten durch den erzählenden Reflekteur ficht dessen Wahrhaftigkeit und die Zugänglichkeit zur Welt an. »Anstelle eines fiktionalen Hier und Jetzt setzt der Text also einen negativen Chronotopos: kein Jetzt, nirgends«. ³⁶ Dabei gibt es indes sehr wohl ein Hier und Jetzt: die gespenstische Umwelt der präsentischen Erzähl-Origo im Hier eines erzählend wenig genau bestimmten Hauses. Der narrative Transport in die Welt dieses Un-Orts lässt sich dabei nicht auf eine autofiktionale oder gar biografische Nacherzählung reduzieren. ³⁷ Schon Sigrid Weigel hat mit Verweis auf Hildesheimers Briefwechsel mit Ingeborg Bachmann festgestellt, dass Hildesheimer in *Tynset* eine Sprache gefunden habe, »um jenseits jeder autobiografischen Erzählung vom eigenen Ort in der Nachgeschichte von Vertreibung und Holocaust zu sprechen«. ³⁸ Diese Entkopplung des Erzählens vom biografischen und historischen Inhalt, ohne dass dieser darum völlig obsolet würde, gilt es ernst zu nehmen, um überhaupt sehen zu können, was als Leitthese der folgenden Analyse dienen soll. *Tynset* demonstriert, wie sich erzählen lässt, ohne je bei einer abschließbaren und klar gegen andere Erzählwelten abgrenzbaren Welt

33 Ebd., S. 58.

34 Ebd.

35 Ebd., S. 59: »Das exzessive Dementieren führt bis an den Rand der Selbstvernichtung des Erzählens und betrifft neben seiner Gegenwart auch seine Topologie«.

36 Avanesian/Hennig 2012, S. 59.

37 Dürrtig sind die erzählweltlichen Anhaltspunkte, die es der Hildesheimer-Forschung bis heute erlauben, den Reflekteur mit dem Autor zu identifizieren. »Für Hildesheimers Prosa braucht man m.E. keine Unterscheidung zwischen empirischem Autor und fiktivem Erzähler [...]. Hildesheimer lehnt es entschieden ab, fiktive Figuren zu erfinden. Er installiert auch nicht dezidiert einen fiktiven Erzähler in seinen Texten. Der Autor Hildesheimer ist der Erzähler seiner Texte.« Vgl. Blamberger 2012, S. 186. Mag Hildesheimer noch so oft betonen, er erfinde nichts und schreibe keine Fiktionen. Das ändert nichts daran, dass das Ich im Text *Tynset* dort nirgends als Wolfgang Hildesheimer markiert wird, dass Figuren wie der einmal angerufene Kabasta nicht ihre wirklichen Modelle, sondern bestenfalls textuell nachmodellerte Äquivalente sind und dass man es mit vom Text autonom und unabhängig vom Urheber instaurierten Formen zu tun hat, die durch ihre sprachliche und erzählerische Darstellung vergleichsweise indifferent gegenüber möglichen realweltlichen Äquivalenten als Elemente einer Erzählwelt relativ frei selektier- und konstellierbar bleiben.

38 Weigel 2014, S. 19. Vgl. auch ebd. S. 18–19.

anzukommen. Es wird vielmehr der Prozess des Erzählwelten-Schaffens im Erzählen und vom Boden einer ersten Erzählwelt aus dargestellt. Durch das Entwerfen verschiedener, als eigener Erzählwelten ausgewiesener Geschichten wird zunehmend die Authentifizierung der eigenen Welt und ihre Genese zum Problem. Indem beliebig Welten erfunden werden, wird noch die Erzählwelt ihres Erfinders, des Reflekteurs, als eine Erfindung kenntlich.³⁹ Erklärt man Hildesheimer implizit und vorschnell zu einer Art Vorläufer der Autofiktion, bringt man sich um seine Infragestellung von Ich und Identität im Schreiben, die durchaus im Geist der Nachkriegsliteratur steht.⁴⁰

Nachtwandeln, Erwachen in die Welt

Von der Eingangspassage von *Tynset* an, dominiert die Konstellation Ich–Hier–Jetzt. Eine vereinzelt Ich-Origo erhebt ihre Stimme vom wenig konkreten Ort eines Winterbetts aus, zu einer nicht genau bestimmten Schlafenszeit. Dabei wird die Ort- und Zeitlosigkeit flagrant. Sie verbindet sich mit einer kargen Unterbestimmtheit der Erzählwelt in einem Monolog, der von den ersten Zeilen an in die Reflexion abdriftet.

Ich liege im Bett, in meinem Winterbett.

Es ist Schlafenszeit. Aber wann wäre es das nicht? Es ist still, beinahe still. Nachts weht hier meist ein Wind, und es krähen ein oder zwei Hähne. Aber jetzt weht kein Wind, und es kräht kein Hahn, noch nicht (9).

Akustische Reize überwiegen. Im Jetzt der Erzähler-Origo weht noch kein Wind. Im Jetzt der Erzähler-Origo kräht noch kein Hahn: »noch nicht.« Die im Präsens erschlossene Welt erweist sich als gespalten zwischen einer auf die Zukunft vorgreifenden Erwartung des Erzählers und einem in der

39 Hildesheimer selbst hat immer wieder dieses Problem der Selbsterstörung des Authentizitätsanspruchs von Erzählwelten thematisiert. Vgl. etwa den Anfang von Hildesheimer 1991², S. 157: »Der Maler Ajax Mazyrka, der ›Procegovinische Rembrandt‹ benannt, eine der bedeutendsten Erscheinungen der Kunstgeschichte, hat niemals existiert. Seine Werke sind gefälscht, und die Geschichte seines Lebens ist eine Fiktion.« Auf diese Weise beginnt der Roman *Paradies der falschen Vögel* schon mit dem Dementi der Wahrhaftigkeit des darin Dargestellten.

40 In ihrer schon dem Titel nach auf die schriftstellerischen Probleme der Gegenwart abzielenden Poetik-Vorlesung macht Ingeborg Bachmann 1959 gerade auf das Problem des Namens, seiner Auslöschung in der Schrift, damit aber auch in posse jeglicher extratextuellen Präsenz in und durch das Schreiben aufmerksam. Vgl. Bachmann 1978, S. 217–237 (*Das schreibende Ich*).

Gegenwart seiner Rede noch anhaltenden Zustand der Vergangenheit, der zunächst als Stille begegnet. Im weiteren Lauschen auf das arbeitende Holz wird ein Substanzverlust konstatiert und mit der Frage verbunden, »wohin das fehlende Gewicht entschwebt, wo diese Substanz eigentlich hingekommen ist« (9). *Tynsets* unmittelbarer Beginn notiert so einen Substanzverlust, der die Ausstattungsarmut der Erzählwelt und den Verlust des Erzählstoffs offenlegt. Dem entspricht ein Verlust der Vergangenheit, des scheinbar »natürlichen« Stoffs des Erzählens, dem das 1964 durchaus ungewöhnliche Erzählpräsens – im Gegensatz zum damals gern für erzähltypisch veranschlagten Präteritum – zuarbeitet.⁴¹ So sehr man hier – sicher zu Recht – versucht ist, den Nachhall der Shoa und ihr Beschweigen in der frühen BRD herauszulesen, sind hier zugleich Reflexionen über die Möglichkeit des Erzählens nicht nur nach 1945, sondern in der modernen Literatur überhaupt eingewoben.

Durch die verlorene Zeit als abhandengekommener Substanz, markiert vom ungewöhnlichen Tempus Präsens, wird der Pastiche-Charakter der Szene deutlich.⁴² Hildesheimer scheint darin nämlich die Ausgangssituation von Prousts *À la Recherche du Temps perdu* zu variieren und umzukehren.⁴³ Das wird deutlich, wenn man die früh in *Tynset* eingeschaltete Bett-Szene als Anspielung auf die Schlafzimmer-Szene zu Beginn von Prousts Roman begreift:

Lange Zeit bin ich früh schlafen gegangen. Manchmal fielen mir die Augen, wenn kaum die Kerze ausgelöscht war, so schnell zu, daß ich keine Zeit mehr hatte zu denken: »Jetzt schlafe ich ein.« Und eine halbe Stunde später wachte ich über dem Gedanken auf, daß es nun Zeit sei, den Schlaf zu suchen; ich wollte das Buch fortlegen, das ich noch in den Händen zu haben glaubte, und mein Licht ausblasen; im Schlafe hatte unaufhörlich über das Gelesene weiter nachgedacht, aber meine Überlegungen waren seltsame Wege gegangen; es kam mir so vor, als sei ich selbst, wovon das Buch handelte⁴⁴

41 Zur Selbstverständlichkeit, mit der Erzählung und Präteritum gegen Ende der 50er und zu Beginn der 60er Jahre noch verschränkt werden konnten vgl. auch Hamburger 1977, S. 63–78.

42 Pastiche hier im Sinne Genettes, der damit jegliche Nachahmung ohne satirische Absicht bezeichnet. Vgl. Genette 1993, S. 130–139, insbes. S. 130–133.

43 Diese augenfällige Analogie zu Proust wird kaum wahrgenommen: Grundsätzlich gelten »Joyce, Kafka und vor allem Beckett« als die modernen Hauptreferenzen Hildesheimers (von Schilling 2015, S. 246). Auch in der ausführlichsten Auseinandersetzung mit der Zeit-Problematik der hier analysierten Passage bleibt Proust unerwähnt: Vgl. Chidò Rana 2003, S. 55–59.

44 Proust 1961, S. 9. Wir folgen bewusst dem Wortlaut der drei Jahre vor *Tynset* im selben Verlag erschienenen (Hildesheimer also gewiss nicht unbekanntem) Übersetzung.

Das frühe Schlafengehen des Ich-Erzählers bei Proust weicht bei Hildesheimer dem Nachtwandeln des Reflekteurs. Die paradoxe Verschränkung von quasi noch bedachtem, sich einstellendem Schlaf wird durch eine die Nacht durchspannende Reflexionsbewegung substituiert, die Reflexion des Gelesenen aber bald von einer Erfindung von Erzählwelten ersetzt, die an die Stelle jedes Wiederfindens einer verlorenen Zeit tritt.

Wie das Schlafengehen durch das Nachtwandeln ersetzt wird, bereitet sich hier nicht mehr die Rückkehr des Vergangenen, sondern seine Tilgung vor, die schon der Substanzverlust ankündigte. *Tynset* verweist dabei deutlich auf die proustsche Bewegung des Erinnerns.

und manchmal, plötzlich, zieht ein jäher Sog von Luft durch die Zimmer, Wind, ein Stoß geballter Zeit, er trägt einen Geruch oder auch nur die Idee eines Geruches, als wolle er, unerwartet, eine Erinnerung wecken, aber er will nichts dergleichen, ganz im Gegenteil, er bläst die Idee hinweg, bevor sie untergebracht ist, er löscht sie wieder aus, und das ist gut so (9).

Die Erwartung einer Rückkehr vergangener Eindrücke verbindet sich zunächst auch bei Hildesheimer mit einem »Stoß geballter Zeit«. Die schockhafte Wiederkehr des Vergangenen hängt wie in Prousts erster *mémoire involontaire*, der Madeleine-Episode, an der »Idee eines Geruches«. Tatsächlich wird hier eine der Urszenen modernen Erzählens nicht nur wiederaufgegriffen, sondern invertiert. Für Prousts Erzählen bilden materiell gebundene Eindrücke einen ersten Quell der Kraft der Erinnerung. Für *Tynset*, das mit einem Substanzverlust beginnt, wird derlei demontiert. Widersprochen wird hier einer Auferstehung der Vergangenheit im Bewusstsein des sprechenden Ich und letztlich im Kunstwerk selbst, wie es Prousts Artistenmetaphysik beabsichtigte.⁴⁵ Der Luftzug will, so wird ausdrücklich deutlich, keine Erinnerung mehr wecken. Die Unmöglichkeit, aus materiell gebundenen Eindrücken die potenzierte Idee der Vergangenheit wiederzugewinnen, wird am Ende der oben zitierten Passage sogar gutgeheißen. An die Stelle der überwältigenden Erinnerungen Prousts werden bald selbsterfundene Geschichten und die eigenmächtig aufgerufenen, nicht selten abbrechenden und fragmentarisch bleibenden

45 Zur Reaktivierung materiell gebundener Eindrücke in der Madeleine bis zu ihrer Aufhebung in der Idealität der »Zeichen der Kunst« vgl. Deleuze 1970, S. 36: »Solange wir die Bedeutung eines Zeichens in einem andern Ding entdecken, bleibt etwas Materie übrig, widerspenstig gegen den Geist. Im Gegenteil vermittelt die Kunst uns eine wahrhaftige Einheit: die Einheit zwischen einem immateriellen Zeichen und einer gänzlich spirituellen Bedeutung«.

Referate von Vergangenem treten. Die Substanzlosigkeit und spätere Unterdrückung der *mémoire involontaire* durch das Erzählen hat dabei einen existenziellen Wert für die präsentische Ich-Origo des Reflekteurs. In seinem Jetzt will er von den wiederkehrenden Schrecken der Vergangenheit nicht länger behelligt werden.⁴⁶ Dabei dient das Geschichtenerfinden gerade dazu, das Erinnern zu vermeiden. Als implizites Ziel scheint dem Erfinden eine Weltauslöschung eingeschrieben, die als Angriff der Gegenwart (des Erzählens im Präsens) auf die Vergangenheit vom Ausbleiben der unwillkürlichen Erinnerung angezeigt wird.⁴⁷

Auch wenn man Hildesheimer die Konstruktion einer intensiven Zeit und Welt gegenüber einer extensiven zuschreiben kann,⁴⁸ wird die mit einer Umkehrung Prousts begonnene Erzählwelt eine relative Stabilität gewinnen. Um die Erzähl- oder Reflekteurs-Origo, die als Ich sowohl Zugangsinstanz als auch Figur in der Erzählwelt ist, kristallisiert sich im Verlauf von *Tynset* bald eine Minimalhandlung und eine vom Ich durchquerte Erzählwelt heraus, auch wenn diese von Erinnerungs- oder Geschichtserfindungsprozessen unterbrochen wird. Der Erzähler liegt schlaflos im Winterbett, er wird eine Reihe von Telefonanrufen tätigen, später mit einer Flasche Wein durch das nächtliche Haus irren, dem Krähen des Hahns lauschen, durch das Teleskop auf dem Dachboden blicken, seine völlig betrunkene Haushälterin Celestina aufsuchen. Allein diese Auswahl von Erzählereignissen, die Weltereignisse in der nächtlich ausgeschrittenen Erzählwelt bilden, zeigt eine belassene Minimal-Konsistenz der Welt an: Nichts davon wird später suspendiert.

Weniger in Frage gestellt als hinsichtlich der Bedingungen ihrer Genese beunruhigt wird diese Erzählwelt allerdings durch die ständige Reflexion über den Namen *Tynset*. »Aber was ist es denn, das ich mir unter *Tynset* vorstelle? Was? – Nichts, sei still, nichts. Ein Geheimnis verbirgt sich dahinter. Um es zu erforschen, wäre vielleicht eine Reise noch nicht einmal

46 Wobei der Reflekteur selbst es zu Beginn noch ist, der andere mit ihren vergangenen Verbrechen am Telefon konfrontiert (20–30). Zum grundsätzlichen Vergangenheitsbezug in *Tynset* vgl. von Schilling 2015, S. 247–250, außerdem Hanenberg 1989, insbes. S. 128–136, wo der Rekurs auf Hildesheimers *Antworten auf Tynset* gerade die Rekonstruktion extratextueller Bezüge vollzieht. Man sollte hier allerdings nicht ›Zeitgeschichte‹ gegen ›Formfragen‹ ausspielen.

47 Maren Jäger hat dann erstmals auch ausdrücklich darauf hingewiesen, dass die Erzählbewegung als Unterdrückung einer *mémoire involontaire* aufgefasst werden kann. Jäger 2009, S. 359–360.

48 Vgl. ebd., S. 370.

der rechte Weg« (138). Wenn es in *Tynset* eine Bewegung gibt, so führt diese nicht an einen Ort, sondern zu einem Wort, zu einem Namen und so auch zu dem Werk, *Tynset*, das diesen Namen im Titel trägt und das als Entfaltung der Assoziationskraft dieses Namens geschrieben wird.

Ortsnamen, Namen überhaupt

Statt der unwillkürlichen Erinnerung adaptiert Hildesheimer so ein anderes Mittel Prousts, die Evokationskraft von Namen. Im Abschnitt *Ortsnamen Namen überhaupt* der *Recherche* wird ausgerechnet der Blick ins Kursbuch zum frühen Erweckungserlebnis der Kunst: »Und obwohl meinem rauschhaften Zustand das Verlangen nach künstlerischen Genüssen zugrunde lag, gaben ihm die Reiseführer noch mehr Nahrung als ästhetische Betrachtungen in Büchern, und mehr noch als jene das Kursbuch.«⁴⁹ Nicht anders wird bei Hildesheimer der Name Tynset von einem Kursbuch abgelesen (10–11). Wie für den jungen Erzähler der ersten Bände der *Recherche* ist der Fluchtpunkt dabei die Fantasie. Der Name wird zur Evokation nicht einer Vergangenheit, sondern einer möglichen Zukunft, die sich in der Auffassung Tynsets als »einziger Plan, [als] das einzig mögliche Ziel« erweist (59). Wichtiger noch ist die Bewegung dorthin keine physische, sondern eine gedanklich-erzählerische. Dafür sorgt der *erzählte Monolog*: Er ermöglicht eine Bewegung der Imagination des Reflekteurs, die durch diese Erzählform als solche angezeigt ist. Vom Namen Tynset – der ausdrücklich in seiner Materialität, seinem metallenen Klang und von den Buchstaben her begriffen wird – gelangt man nicht zum realen Ort in Norwegen, sondern zu vielen »Dinge[n], die es nicht gibt«, die aber einen Namen haben.

Tynset. Das klingt nach.

Es klingt hell, gläsern, – nein, das nicht, es klingt metallene. Die Buchstaben sind gut gewählt, sie passen zueinander. Oder scheint es mir nur so? Nein, sie passen zueinander, ich habe Lust, irgend etwas so zu nennen, etwas außerhalb des Ortes in Norwegen, dieser Station an der Nebenlinie von Hamar nach Stören. Aber ich habe nichts zum Benennen, alles hat einen Namen, und was keinen Namen hat, das gibt es nicht. Im Gegenteil: es gibt viele Namen für Dinge, die es nicht gibt (19).

49 Proust 1964, S. 517.

Man mag sich hier an die kosmische Schöpfungskraft des Namens erinnern fühlen, die Gershom Scholem als einen der wesentlichen Züge der jüdischen Kabbala im Buch *Jezira* ausgemacht hat.⁵⁰ In jedem Fall avanciert hier eine Beschwörungskraft des Nicht- oder Noch-nicht-Seienden durch den Namen zur Antriebskraft des Erzählens. Dieses Erzählen richtet sich für den Reflekteur nicht auf das Wiederfinden einer verlorenen Vergangenheit, er war erklärtermaßen nie in Tynset. Viel mehr wird die Konstruktion eines erzählten Raumes gegen die Vergangenheit ausgespielt. Es handelt sich dabei um einen Raum, der ganz aus dem Namen und der Materialität der Buchstaben gewonnenen wurde. Letztlich kehrt sich diese Bewegung aber gegen jede äußere Wirklichkeit und krümmt sich auf sich selbst zurück.⁵¹ Denn Tynset, der Name, ist »eine Saat zwischen die Gedanken gestreut« und »erstickt die Gedanken außer den Gedanken an es selbst«. Jene damit konstruierte Ebene ist nicht nur die eingebildete Ebene eines Tynset zwischen Hügel und Wald: Es ist vor allem eine Ebene des Erzählens, einer erzählten Welt, die hier als Effekt aus nichts außer der Materialität der Worte aufspannbar wird und als Fluchtpunkt vor der Wirklichkeit erscheint.⁵² Deutlich wird diese Abhebung Tynsets von der Realität, wenn der Ich-Erzähler in der Ausstellung eines Akts willkürlicher poetischer Setzung aus dem Stegreif die Figur eines befreundeten Lehrers zu erfinden beginnt (79–80).

Nimmt man die Impulse ernst, die Hildesheimer von Proust empfängt, tritt die Konstruktion einer Erzählwelt weit stärker zurück als beim fran-

50 Scholem 1973, S. 221–222.

51 Zwar lässt sich der Fund des Namens im Kursbuch durchaus als extratextuelle Referenz auf Enzensbergers gleichnamige Zeitschrift lesen (vgl. Chiadò Rana 2003, S. 59–66), zugleich fungiert der Gebrauch der Namen durch den Erzähler als Lösungsversuch von ihrer Referenz und jeglicher Wirklichkeit, extratextuell wie intratextuell und erzählweltlich, was über dem Wälzen des Wortes »Pfühl« offen ausgesprochen wird: »Ich werde alt, ich spüre es, wie ich hier liege, die Kuhle in der Matratze tiefer und tiefer mit den Jahren, und die Jahre kürzer und kürzer, und das Bett immer weicher. Pfühl, so sagte man früher. Pfühl, das ist ein seltsames Wort. Aber in Wirklichkeit sagte es wohl niemand. Wirklichkeit-?« (44–45) Die Reflexion auf das Sprachmaterial der eigenen Rede führt weg von der Realität in einem Text, der nichts anderes als Rede, Monolog ist.

52 »Tynset. Da liegt es, eine Saat zwischen die Gedanken gestreut, in eine Ebene, flach zwischen Hügel und mageren Wald, und dann ein wenig ans Gelände angedrückt, so schlägt es Wurzeln, geht auf, wuchert wie Unkraut, schlingt sich wie Schlinggewächse, erstickt die Gedanken außer den Gedanken an es selbst, es breitet sich aus, wird eigenmächtig, fordernd und beansprucht Stadtrecht, das ich verweigere: so weit bin ich noch nicht, noch lange nicht. Gestern vielleicht, vor meiner Stunde des Alterns, aber heute noch nicht...« (78).

zösischen Schriftsteller. In der *Recherche* werden traditionelle Raum-Zeit-Vorstellungen durch eine Erzählbewegung überwunden, die zumindest partiell noch im Zeichen der Wiederaneignung des Vergangenen durch die Erinnerung steht. Sie gewinnt dort Räume nur mehr als Heterotopien, die nicht mehr eindeutig raum-zeitlich-verortbar sind⁵³ und operiert dafür nicht unwesentlich mit der Evokationskraft des Namens, der Welt nicht einfach erschließt, sondern als potenzielle und zunächst fiktionale Erwartung erschafft.⁵⁴ Bei Hildesheimer trennt sich diese Bewegung – gerade auch angesichts der nur schwer erträglichen, in die Gegenwart der 1960er Jahre hineinragenden deutschen Vergangenheit – von der Möglichkeit der Aneignung einer biografischen Geschichte ebenso wie von Anleihen extratextueller Referenzherstellung. Erzählen ist ein Konstruktionsakt in der Sprache und aus ihrem Nichts heraus; eine progressive Erzählbewegung auf den Namen Tynset hin; eine Bewegung fort von der Vergangenheit und der Welt, der diese Vergangenheit noch angehört; die Erschaffung einer Welt aus dem Material der Sprache.

Die Unendlichkeit durch die Sterne

Ab dem Moment, da der Reflekteur den Dachboden seines Hauses betritt, verwandelt sich die Reise zum Nicht-Ort Tynset in eine Bewegung hinauf zum Sternenhimmel. Vom Gleiten »wunderbarer Namen auf den Landkarten der Welt« verlängert sie sich in »herrliche Fahrten« über die »Sternkarten des Himmels« (35). Hier wird der Hintergrund der weltstiftenden Kraft des Buchstabens deutlich. Dabei scheint eine Vielzahl philosophischer Referenzen aus dem zeitgenössischen Interspezialdiskurs über die Neuzeit auf.

Im Verlauf der Nacht steigt der Reflekteur zunächst mit einer Weinflasche zum Dachboden seines Hauses hinauf und betrachtet hier den Mond durch ein Teleskop (103). An diesem übercodierten Ort hat Celestina – die Göttliche, Katholikin und seine Haushälterin (100) – ein Gesangbuch

53 Vgl. Warning 2016, S. 17–43, insbes. S. 33–37.

54 Prousts Einsicht in diese Kraft des Namens, an die Hildesheimer sich anzulehnen scheint, verdankt viel Gérard de Nerval, der es Namen zuschrieb, eine »géographie magique« zu evozieren: Eine Landschaft, die von der Kraft des Namens gespeist sich gegen Welt und Wirklichkeit behauptet, wobei sie als imaginäre Erwartung eines Individuums zuletzt auch an der Realität zugrunde geht. Vgl. Stierle 2008, S. 38–39 und S. 256–257 (FN 27).

vergessen, das einst einem falschen Messias namens Wesley B. Prosniczger gehörte (100). Das Stockwerk gleicht einer von Spinnweben verhängten Arche (101). In ihr herrscht »ein Dachbodengesetz, unverändert seit dem Mittelalter, ungeschriebene Ehrensache, Grundregeln der Zunft der Zimmerleute –« (101). Zimmermann, Arche, Gesetz, Messias: alles evoziert hier den Frame eines katholischen Mittelalters.

In Kontrast dazu tritt das Teleskop; seit seiner Operationalisierung durch Galilei ein Symbol für die Ersetzung der mittelalterlich-aristotelischen Kosmologie durch naturwissenschaftliche Welterklärungen.⁵⁵ Blickt der Reflekteur am mittelalterlich-theologisch grundierten Dachboden durch das Teleskop, so wird eine der bahnbrechenden wissenschaftlichen Gesten der frühen Neuzeit in die Erzählwelt transponiert. Die Erde wird durch diesen Blick nur mehr zu einem Stern unter vielen. Erschüttert wird so das ptolemäische Selbstverständnis des Menschen, der sich in der kopernikanischen Welt bald aus dem Mittelpunkt des Universums verdrängt weiß und zugleich ein Bewusstsein für die Leistungsfähigkeit seiner Technik gewinnt.⁵⁶ Die Erzählwelt verdichtet auf diese Weise praktisch einen Schlüsselmoment des Anbruchs der Neuzeit, als welchen Hans Blumenberg und Alexandre Koyré die galileische Szene beschrieben haben.⁵⁷

Steckten die Sterne »für das Mittelalter zugleich die Sphäre der religiösen Instanzen«⁵⁸ ab, so wird der von Koyré beschriebene Weg ins unendliche Universum zudem textperformativ illustriert. Die erblickte Unendlichkeit des Nachthimmels wird direkt in eine Bewegung der dis-

55 Es stellt darum alles andere als ein »Requisit der Zeitlosigkeit« dar, »das Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft verknüpft«. So Jehle 1990, S. 102. Dagegen Blumenberg 1965, S. 12: »Der Gebrauch des Fernrohrs zu astronomischen Beobachtungen erforderte als solcher schon einen Bruch mit der Tradition, eine neue Antizipation der erfahrbaren Gegenständlichkeit«.

56 Ebd., S. 21: »Dies ist der Moment des ausbrechenden kopernikanischen Pathos bei Galilei: die Wesensdifferenz zwischen Erde und Gestirn, die ein Hauptbestandstück der aristotelisch-scholastischen Kosmologie gewesen war, ist zerstoßen und die Ausschaltung der Erde aus dem Rang der Sterne rückgängig gemacht.« Ebd., S. 18: »Galileis Mechanik bedeutet so nicht nur die Begründung einer neuen Wissenschaft, sondern die Fungierung eines neuen Selbstbewußtseins der technischen Leistung des Menschen für die Neuzeit, die nun nicht mehr als erschlichene Umgehung der Natur, sondern als legitime Teilnahme an ihrer Gesetzmäßigkeit erscheint, wenn sie auch das faktisch in der Natur verwirklichte Leistungsmaß zu überbieten vermag«.

57 Ebd., S. 14–15: Es »ist das Fernrohr die große, metaphysische unterwartete und deshalb so relevante Überraschung der beginnenden Neuzeit«. Vgl. Koyré 1962, S. 88–109.

58 Blumenberg 1965, S. 14.

kursiven Ebene überführt: in die hypotaktische Konstruktion nicht enden wollender Sätze.

Dennoch: manchmal, im frühen Sommer zum Beispiel, gelingt mir, an einer einzigen bestimmten Stelle, mit geringstem Maß der Selbsttäuschung, die ich überspiele – gelingt mir der Absprung ins Dunkle, ich stoße mich ab vom Mond, lasse andere Monde und Trabanten hinter mir, stoße tiefer in den Raum vor, immer tiefer in Raum und Dunkelheit, es schwindet die Erde unter mir, diese tote Kugel, bekrochen von Parasiten, ihre Anziehungskraft verwirkt, verausgabte sich, ich spüre die Wärme des Erdkerns aus mir schwinden, die Kraft des Magneten läßt nach, ich werde leicht, ich fliege, schwebe entlang, hinan zwischen rauschenden, dröhnenden Erden und Planeten, hindurch zwischen heißen Sonnen, kalten Monden, in wechselndem Licht, streife eine krustige Oberfläche, stoße durch Nebel hindurch, über die nördlichen Sternfelder, hier ist denn nichts mehr von Schöpfung, all dies war schon immer da, lange bevor man sich Götter buk, aus denen man dann einen Gott gebacken hat, – entschwebe einem Loch entgegen, dorthin, wo unser Sternsystem weitmaschig wird [...] (106).

Die hypotaktische Schilderung des Blicks durch das Objektiv evoziert eine Reise durch die unendliche Galaxie. Diese scheint weiterzugehen, indem es die Sätze tun.⁵⁹ Die Verfügbarmachung der Welt durch die Technik ist eine andere, heideggerische Lesart der Neuzeit. Und tatsächlich gewinnt der Reflekteur nach dem Blick durchs Teleskop ein Bewusstsein für die Leistungsfähigkeit *seiner* Technik, der Sprache.

Hildesheimers Text liest sich an Stellen wie diesen beinahe wie ein Palimpsest zeitgenössischer Neuzeitdeutungen. Neben den bereits erwähnten Autoren klingen auch die Überlegungen zur *Entdeckung des archimedischen Punktes* aus Hannah Arendts *Vita Activa* an.⁶⁰ Ausgehend von Galileis Operationalisierung des Fernrohrs schlägt Arendt den Bogen zum archimedischen Punkt, der für alle Entdeckungen der modernen Naturwissenschaften charakteristisch sei: »immer handelt es sich darum, daß die Natur von einem Standpunkt im Universum außerhalb der Erde gehandhabt wird.«⁶¹ Die Sternenwanderung des Reflekteurs scheint diesen archimedischen Punkt einnehmen zu wollen, wenn er nun zu einem Himmelskörper zu werden scheint, der sich durchs Weltall bewegt.

59 Die von Michael Scheffel bezüglich der sprechenden Ich-Origo konstatierte »Spannung zwischen Ruhe und Bewegung« (u.a. im Schweifen der Gedanken nach Tynset) muss so nicht zuletzt auch als Sprach- und Textbewegung gedeutet werden: Vgl. Scheffel 2013, S. 202.

60 Arendt 1981, S. 252–262.

61 Ebd., S. 256.

Arendt deutet die Lokalisierung eines neuen Blickwinkels der Objektivität im Weltraum folgendermaßen: »Es bedeutet, daß wir uns auch an ein Sonnensystem nicht mehr gebunden fühlen, daß wir uns frei im Universum bewegen und in ihm beliebig Bezugspunkte wählen können.«⁶² Was sich aus phänomenologisch-existenzphilosophischer Perspektive als Verlust der Lebenswelt und des selbstverständlich-alltäglichen Bodens weltlicher Bezugsformen auffassen lässt,⁶³ wird vom Standpunkt der modernen Naturwissenschaften, wie sie sich für Arendt darstellen, zur *conditio sine qua non* der Welterkenntnis, deren Paradigma die Astrophysik bildet. Indem Hildesheimers Reflekteur zu den Sternen strebt, tritt er denselben Weg an, wobei der *view from nowhere* auf die Welt mit dem Blick aus dem Weltraum auf die Erde zusammenfällt.

Diese Bewegung ist zudem säkular übercodiert. Die in der Entgrenzung der Sätze ins Unendliche aufblitzende Allmacht des Reflekteurs scheint zugleich einen göttlichen Erzählstandpunkt samt seiner völligen wissenden Verfügung über die Erzählwelt sich zu nähern, ist sodann aber auch nicht mehr die Position eines säkularisierten Schöpfergottes. Dessen Vermögen scheint hier, wie es schon die Analogiebeziehung Demiurg–Autor seit der Neuzeit nahelegt, zunächst auf den monologisierenden Reflekteur überzugehen. Das deutete sich bereits an der Weltenschöpfung aus dem Semem an. In ihr hat der Reflekteur den Ort Gottes eingenommen, sein Wort allein ist schöpferisch und bringt Welten hervor, wobei es erzählerisch zudem die einzige Garantieinstanz der Weltereignisse darstellt. Allerdings weist nicht zuletzt das Teleskop darauf hin, dass der mit der Unendlichkeit paktierende, sich ins Universum verlängernde *Homo Faber* an die Stelle Gottes getreten ist. Erzähltechnisch übersetzt: die Ich-Origo und ihre W_{NC} ist die Bedingung jeder W_N .

Entsprechend weist der Reflekteur die Vorstellung eines monotheistischen Gottes als menschliche Setzung zurück, was den Bruch mit dem katholischen Mittelalter bekräftigt und noch den Schöpfergott als zur menschlichen Schöpfung gehörig ausweist. Nun erscheint die Unendlichkeit des Kosmos, die sich in der hypotaktischen Syntax abbildet, als ein Seiendes jenseits der Schöpfung: »all dies war schon immer da, lange bevor man sich Götter buk« (106). Indem ein Verlassen der Erde beschrieben wird, drängt der Text ins Fantastische, der Blick des Reflekteurs tiefer ins Universum vor, in dem jede Spur Gottes fehlt. Hier deutet sich wenig-

62 Ebd., S. 257.

63 Kretienbrock 2020, S. 34–42.

stens so etwas wie eine Dialektik dieser Bewegungen an, die sich zunächst noch als Versetzung auf den Stand der Wissenschaft und als Aufklärung deuten ließen. Eigentlich ein Medium der Welterzeugung, arbeitet das Fernrohr der Entleerung der Welt zu.⁶⁴ Sichtbar wird nur mehr ein leerer Raum, ein Nichts.

Mit ›nichts‹ meine ich nicht das modische Etwas, genannt Nichts, das sogenannte ›absolute Nichts‹ voll von unerträglichem Pathos, das unbestimmbare, dehnbare Nichts der Philosophen, Thema lebloser Gespräche am runden Tisch, im schalltoten fensterlosen Raum, strapaziert, aufgebläht, ein Ballon voller Nichts, und nur ›Nichts‹ genannt, weil nichts Besseres darauf paßt, die Nichtung oder Nichtigkeit alles Seienden, deren Walten mich nichts angeht und nur ihre Verwalter interessiert – nein: ich meine das geographische oder vielmehr das kosmographische Nichts, den leeren Raum zwischen Bündeln, den Mengen, den Gruppen von etwas, von viel oder von zuviel, das Unsichtbare zwischen dem Sichtbaren, das Loch im Himmel [...], Verlangen nach dem Ort, an dem nichts ist und nichts sein kann und nie etwas gewesen ist, das treibt mich hinauf, seinethalben schlage ich Wurzeln hier, älter als die des Instruments, so alt wie die der ersten Sterngucker (104).

Mit essayistischem Aplomb verwirft der Ausschnitt zunächst einen Begriff des Nichts. Es wird als Fetisch-Begriff der Existenzialphilosophien ausgemacht, wobei die Nennung der »Nichtung« deutlich Sartre, aber auch Heidegger attackiert, noch in den 1960er Jahren die »Verwalter« des Nichts. Gerade Sartre, auf dessen Werke Hildesheimer immer wieder zurückkommt, hat die Freiheit des Menschen selbst als Nichtung bestimmt, das Nichts somit in den Menschen fallen lassen.⁶⁵ Die deutsche Ausgabe von *Das Sein und das Nichts* dekretiert entsprechend: »der Mensch ist das Seiende, durch das das Nichts in die Welt kommt«. ⁶⁶ Wo die Sprache des Reflekteurs nun auf die oben gesehene Weise die Unendlichkeit selbst hypotaktisch vorstellig zu machen scheint, fällt die Unendlichkeit zugleich mit dem Nichts als »Loch im Himmel« zusammen: »das geographische oder vielmehr das kosmographische Nichts«. Wo das Nichts aber auch ausdrücklich nicht mehr, existenzialphilosophisch gedacht, ein menschliches Nichts ist, wird die Vorstellung des Reflekteurs als Substitut Gottes selbst wieder brüchig. Das Nichts, das in der Unendlichkeit gefunden

64 Zum welterzeugenden Aspekt von Galileis Fernrohr: Vogl 2001, S. 123.

65 »Dieser für die menschliche Realität bestehenden Möglichkeit, ein Nichts aus sich hervorzubringen, was sie von anderem absondert, hat Descartes, nach den Stoikern, einen Namen gegeben: es ist die *Freiheit*.« Sartre 1982, S. 65.

66 Ebd.

wird, scheint durch die oben gesehene sprachlich-hypotaktische Setzung der Unendlichkeit zugleich mit der Sprache zusammenzufallen. Was hier die Welten setzt, ist weder ein Schöpfergott noch das existenzialistische Subjekt noch der Reflekteur, sondern die im *erzählten Monolog* von Anfang an als Ursprung der Erzählwelt fungierende und nun reflektorisch auch als solche eingeholte Sprache selbst. Worauf schon die sprachmagische Verwendung des Namens Tynset hinwies, wird hier offensichtlich: Die Sprache ist die treibende Kraft einer Schöpfung als *creatio ex nihilo*.

Selbstexposition des Erzählens

Der gesamte, bis hierhin nachvollzogene Prozess, der Ausgang vom Semem, die sprachliche *creatio ex nihilo* bis zur Einsicht ins Nichts der Sprache kulminiert schließlich in der willkürlichen Schaffung von Erzählwelten durch den Reflekteur.⁶⁷

Zwischen seinem Treffen mit der betrunkenen Haushälterin Celestina und dem Blick durchs Teleskop liegt eine Erzählung in der Erzählung, welche den Erzähler beim Anblick seines Sommerbettes überkommt. Es ist die Vorgeschichte dieses Bettes, die erzählt wird. Aus dem siebzehnten Jahrhundert stammend, soll es einst sieben Personen in der englischen Grafschaft Kent beherbergt haben (109), deren Geschichte sich während einer Pestepidemie im Jahr 1522 abspielt. Sechs Gäste finden sich in einer Pension ein, darunter ein Mönch, der hier an die Prostituierte Anne gerät (110–111), ein Soldat, ein Bader, ein Müllerpaar, ein alternder deutscher Edelmann mit einem jungen Gefährten (113). Alle werden letztlich während der Nacht, die sie in der Herberge verbringen, von der Pest dahingerafft, vom Wirtsehepaar beraubt, welches ihre Leichen in den Fluss wirft, bis die Krankheit auch die Diebe tötet (121).

Für diese Geschichte wird keine wirkliche Quelle angegeben, sie wird auch in keiner ihre Substanz mehr und mehr verlierenden Vergangenheit des Erzählers angesiedelt. Stattdessen weist sie sich immer wieder als Pro-

67 Derlei bemerkt Klaus von Schilling, wenn er von einem Zerfall der Geschichte spricht, wogegen »der Akt ihrer Herstellung ins Zentrum rückt, die Fabrikation von Geschichten« (von Schilling 2015, S. 252, FN 121). Allerdings hindert diese beiläufige Bemerkung von Schilling nicht daran, im Folgenden einmal mehr die musikalischen Kompositionsprinzipien von Hildesheimers Prosa zum Gegenstand seiner Lektüre werden zu lassen (vgl. ebd., S. 252–280). Zu diesen, die aufgrund ihrer erschöpfenden Aufarbeitung hier nicht nochmal vorzukommen brauchen vgl. grundsätzlich Wagner 2014.

dukt der Fantasie und Setzungskraft des Reflekteurs aus, der nun nichts mehr von sich preisgibt, von der Erzählung seiner Umwelt (W_N) in eine neue Erzählwelt wechselt und zugleich einen Ebenen- oder Weltensprung hinlegt. Mit Françoise Lavocat, die Genettes Begrifflichkeit in die weltbasierte Narratologie übersetzt hat, lässt sich hier von einer intrafiktionalen Metalepse sprechen, wobei eine zweite Erzählwelt als mentale Konstruktion einer Figur auftaucht.⁶⁸ Obgleich Lavocat darum bemüht ist, gegenüber weltauflösenden Narratologien wie jenen Brian McHales die Integrität des Weltparadigmas zu behaupten, ist es gerade diese Metalepse, die im Fall von *Tynset* und seines erzählten Monologs die Verbürgtheit dieser Welt selbst anfiecht. Wenn von »jener Nacht im späten Frühling oder sagen wir im frühen Sommer des Jahres 1522« (190), die Rede ist, bringt das beiläufige »sagen wir« die freie Verfügung des Erzählenden über diese neue Erzählwelt (W_{N2}) auf den Punkt. Als Geschichte, die einer morbiden Vorstellung entstammt und als Erfundene markiert wird,⁶⁹ unterliegt sie, scheinbar viel stärker als das Erzählen von Ereignissen auf der Weltebene der Erzählinstanz (W_N), einem Erzählen, welches eine Erzählwelt rein durch die Setzungen der Einbildungskraft erzeugt. Auf dieselbe Weise wird eine Reihe von Details eingeführt, etwa die Mondbewegung, auf welche sich fortan immer wieder bezogen wird, die den Verlauf der Zeit innerhalb einer Nacht am Gestirn andeutet.⁷⁰

Die Figuren werden an verschiedene Orte versetzt und gleichzeitig vom Erzähler überblickt. Die Verteilung von Orten, das Voranschreiten der Zeit und die finale Begegnung der Charaktere im Raum der Gaststätte führt in gedrängter Form die Entstehung einer Erzählwelt vor, die von der Autorität der erzählenden Ich-Origo völlig durchdrungen wird. Man könnte sagen: Hildesheimer lässt in seiner Erzählung in der Erzählung einem Erzähler bei der Erzählweltschöpfung über die Schulter blicken.

68 Lavocat 2016, S. 497–503. Vgl. zum Begriff der Metalepse auch Genette 2010, S. 152–153.

69 »[...] und wenn sich nur wenig von diesen letzten unglücklichen Schläfern mir einverleibt hat, so liegt es daran, daß sie – vielleicht – niemals existiert haben. Schade. Hätten sie gelebt, so hätte sich mir – vielleicht – etwas mitgeteilt, vielleicht etwas, aus dem ich hätte lernen können, wenn ich lernen könnte; [...]« (122).

70 »Schien der Mond?

Ja – oder sagen wir, er scheint noch nicht, aber er war im Aufgehen, ein Dreiviertelmond vielleicht, er hat das Fenster noch nicht erreicht [...]« (110). Dass die Omnipräsenz des Mondes hier auf die Poetiken der Setzungen aus dem Ich der Romantiker zurückverweist, ist offensichtlich kein Zufall.

Dies wird gerade durch die Markierung der sprachlichen Setzungsakte und noch ihres Ausbleibens beim Erzählen der W_{N2} deutlich.

Der Soldat steht nicht mehr im Mond, er steht im Haus, steht vor der Wirtin. Der Mond steht höher am Himmel und wirft über das Paar, das dem Gasthaus nahe ist, einen kürzeren Schatten und einen ebenso kurzen über den einzelnen Mann, der inzwischen die Stadt durch das Tor betreten hat, ein Bader übrigens –, wirft Schatten über das andere Paar, zwei männliche Gestalten, noch unkenntlich, *ich habe mich noch nicht entschieden*, – zwei Gestalten also, die das Tor noch immer nicht erreicht haben, aber später auch hier enden – *ich sage enden* – werden, ich habe das Ende parat. Müllerpaar vor der Tür, Bader im Mond, Traum im Mönch, Mönch im Bett, Anne am Bett, Soldat im Haus, Wirtin beim Soldat [...] (113; Kursivierungen von meiner Hand – F.S.).

Hier wird nicht nur erzählt, sondern das Erzählen als solches kenntlich gemacht. Das sprachliche Setzen der Erzählwelt W_{N2} wird dort flagrant, wo ein Zaudern des Reflekteurs seine Geschichte in der Schwebelage hält: »ich habe mich noch nicht entschieden«; »ich habe das Ende parat«. Erzählt wird hier nicht nur die Geschichte, sondern auch ihr Entstehen und damit das einer Erzählwelt. Zugleich bleibt diese Welt in der Welt (W_{N2} in W_N eingeschachtelt) eine skizzenhaft hingeworfene. Darauf deutet die stenografische Zusammenfassung der Figurenverhältnisse am Ende der oben zitierten Passage hin. Man sieht dem Reflekteur vielleicht sogar weniger beim Erzählen als beim Entwerfen einer Erzählwelt zu: »Gut so, die Stimmen sind angeschlagen, die Exposition vollzogen« (116). Es wird komponiert, aber nicht vollständig ausgeführt.⁷¹ Die Möglichkeit, anders anzusetzen, wird niedergeschlagen: »aber das wäre eine andere Geschichte, wahrscheinlich eine schlechte« (110). Solche Kommentare, auch der finale Abschluss – »Ende meiner Geschichte. Ich stehe auf« (122) – betonen nur die souveräne Verfügungsgewalt des Erzählers über die Binnenerzählung und ihre Welt W_{N2} .

Während oben, noch nicht beleuchtet vom steigenden Mond, der Mönch den Bettbelag über sich legt und die Hände zwischen dem Rosenkranz faltet, zu einem letzten, ich sage letzten, Gebet – *inzwischen weiß ich, auf was ich hinaus will* – leert unten Anne mit der Wirtin einen Krug mit Ale, sie erzählt, während der Mond schon kürzere Schatten wirft [...], erzählt der Wirtin, im unverhohlenen Grundwörtertschatz der Zeit, vom Geschehen in großen weichen spiegelverschalteten Räumen, die sie nun für immer hinter sich gelassen hat (111).

71 Um eine Komposition handelt es sich hier auch im musikalischen Sinn. Das legt die Sprache des Erzählers nahe: »Weiter, weiter, Transposition, neues Thema« (117) – »Fermate. Ende der Fuge« (121).

Indem die Genese einer Erzählung in einer Erzählung inszeniert wird, findet sich der grundlegend konstruktive Charakter jedes Erzählens und jeder Erzählwelt ausgestellt. Dies wirkt noch zurück auf die Erzählwelt des Reflekteurs. Noch dieser Rahmenwelt W_N , in der eine W_{N2} konstruiert wird, ist selbst nur durch das Sprechen der Ich-Origo des Reflekteurs erzählend zugänglich gemacht und gesetzt. Sie ist damit aber denselben Gesetzen unterworfen, der *creatio ex nihilo* des Sprechens, die auch die W_{N2} erst entwickelte.

Nahegelegt wird diese Gleichartigkeit beider Welten hinsichtlich ihrer Genese auch durch die häufige Verwischung der Grenzen zwischen ihnen. Schon die Einführung der Binnenerzählung und der W_{N2} setzt mit einer Art Immersion des Reflekteurs in seine Erzählung an. Indem er sich selbst in ihr zu sehen beginnt, verwischt er aber die Grenze zwischen beiden Erzählwelten. Die erzählende und setzende Figur, der Reflekteur, erscheint so selbst zwischen den erzählend gesetzten Figuren seiner Geschichte – und so als nichts anderes denn in einer (anderen) Erzählung gesetzte Figur.

Manchmal, im Sommer, *sehe ich mich beim Erwachen als der letzte von sieben Schläfern*, sehe ich an meinen beiden Seiten je drei Abdrücke von Schicksalen, die eine ganze Nacht lang neben dem meinen herliefen, ohne es berührt zu haben; *sehe mich als einen der sieben letzten Schläfer in diesem Bett*, etwa als einen sündigen Mönch, oder als einen müden Soldat, oder als einen deutschen Edelmann vielleicht [...] (109; Kursivierungen von meiner Hand – F.S.).

Und diese Verwischung der Grenzen zwischen W_N und W_{N2} verschärft sich noch. Denn der Reflekteur erblickt die Prostituierte Anne, ein Wesen aus seiner Geschichte, neben sich auf dem Bett.

Weiter: der Mond steht hoch, beleuchtet aber nur einen kleinen Teil dieses Bettes, auf das ich mich jetzt setze, in dem oder an dessen äußerstem Ende nunmehr Anne, nackt bis auf ihren Erlöser und die Kette an der er hängt, den Bettbelag zurückschlägt, unter dem, in schwindender Unschuld, der Mann Gottes liegt, sich neben ihn auf das Bett setzt (114).

Der sommersüber in diesem Bett liegende Erzähler wird zum Schlafgenossen der Toten seiner eigenen Erzählung, die erklärtermaßen nur in seiner Geschichte existieren, ihr nun aber metaleptisch entsteigen. W_N und W_{N2} geraten hier an den Punkt ihrer Überschneidung. Und diese Überschneidung lässt vor allem fraglich werden, inwiefern sich der Reflekteur samt seiner Erzählwelt von jener Welt der Figuren, die er erfunden hat, wesentlich unterscheidet. Die von Beginn an ausgestellte Bewegung des Erzählens aus dem Namen heraus, die *creatio ex nihilo* als Textbewegung,

die Schaffung einer Erzählwelt W_{N2} als rein sprachliche Setzung holen an dieser Stelle den Setzenden, den Reflekteur selbst ein. Noch der vermeintliche Erzähler erweist sich dem unterworfen, was *Tynset* von Anfang an in actu vorgeführt hat: die Kraft der Sprache und des Namens, Welten aus dem Akt sprachlicher Setzung zu erschaffen.

Verfahren im technischen Zeitalter: Wissenschaft und Weltauflösung bei Gottfried Benn und Arno Schmidt

Technik – Welt – Bewusstsein

Bei Arno Schmidt und Gottfried Benn lässt sich von einem Nachleben expressionistischer Prosa in der deutschen Nachkriegsliteratur sprechen. Während Benns Novelle *Der Ptolemäer* (1947) mit der ihr zugrundeliegenden Konzeption der ›absoluten Prosa‹ den Stil der expressionistischen Rönne-Novellen seines Verfassers in gewisser Hinsicht fortsetzt, lässt Arno Schmidt die Figuren seiner Romantrilogie *Nobodaddy's Kinder* (1951–1953) immer wieder Anspielungen einstreuen, welche die schmidtsche Prosa in eine expressionistische Genealogie stellen.⁷² Der erzählerische Anspruch dieser Prosa-Tradition lässt sich, wie Moritz Baßler gezeigt hat, auf der Ebene des Darstellungsverfahrens ansiedeln. Der Viktor Šklovskij entlehnte Begriff des Verfahrens bezeichnet dabei die Machart der Texte als Konsequenz einer ›künstlerischen Idee‹.⁷³ Verfahren schlagen sich auf der Darstellungsebene (Baßler), auf der diskursiven Ebene (Eco) nieder.⁷⁴ Die hier dominanten Impulse ihrer Verfahren werden bei Schmidt und Benn jeweils außerhalb der entsprechenden Texte entworfen. Bei Benn in den Briefen an F.W. Oelze der späten 1940er Jahre und in den Aufzeichnungen zur ›absoluten Prosa‹ in den späten autobiografischen Schriften; bei Schmidt in den Arbeitsnotizen *Berechnungen*, die seine schriftstellerischen Verfahren begleiten und kommentieren.⁷⁵ Dabei werden an dieser

72 Vgl. Büssgen 2012, S. 31–33. Siehe die Bemerkung des Protagonisten von *Schwarze Spiegel* in Schmidt, *Schwarze Spiegel*, S. 209: »Einmal neigte ich den Kopf, das Haupt, vor August Stramm: dem großen Dichter! (Auch Albert Ehrenstein, sagt was ihr wollt!)«. Die Zitation der Romane aus Schmidts Trilogie erfolgt bei gleichzeitiger Angabe des jeweiligen Romantitels gemäß der Edition: Schmidt 1987. Hier wie im Folgenden zitiert mit Titel und Seitenzahl. Die Zitation der Werke Gottfried Benns erfolgt gemäß Gottfried Benn, *Sämtliche Werke*, Stuttgarter Ausgabe, in Verbindung mit Ilse Benn hg., Gerhard Schuster, Stuttgart 1986–2003. Im Folgenden zitiert nach dem Schema: STA Bandnummer, Seitenzahl.

73 Baßler 2015, S. 11–15. Ebd., S. 14: »Das Verfahren erfasst eben, wie Joyce wusste, das ›Handwerk‹ nicht nur um seiner selbst willen, sondern in seinem Bezug zu einer ›künstlerischen Idee‹. Schon bei Baßler ist der Expressionismus hier als Gegenpol eines realistischen Erzählens ohne Textwiderstand akzentuiert: Vgl. ebd., S. 209–220.

74 Vgl. ebd., S. 18–19.

75 Der expressionistische Stil, den Moritz Baßler durch eine ›metaphorische‹ Schreibweise gekennzeichnet sieht, erschwert genuin den Zugang zur Erzählwelt. Das impliziert seine Fassung als Infragestellung realistischen Erzählens ebd., S. 22–30 (zur ›metaphori-

Fokussierung aufs Verfahren zwei Aspekte dingfestzumachen sein. Einmal scheint hier die ständige Reflexion zweier Prosaschriftsteller nach 1945 auf den Stand der zeitgenössischen Wissenschaften durch. Zum Zweiten zieht das nach sich, dass die Darstellung von Erzählwelten selbst nur mehr durch Verfahren oder Stil – und das heißt: über sprachliche Vermittlungen auf der diskursiven Ebene – gedacht wird. Der Blick auf das wissenschaftliche Weltbild und die technisch-wissenschaftlichen Verfahren seiner Gewinnung zwingen zur Reflexion auf die eigene Beschreibung von Erzählwelten und deren Darstellung. Schmidts implizite Infragestellung des neuzeitlichen Bildes des Autors als Weltenschöpfer und Benns an Husserls *Krisis* gemahnende Ausmessung der Entfernung moderner Wissenschaften von der Lebenswelt verweisen hierbei auf den Interspezialdiskurs ›Zeit des Weltbildes‹ zurück.

Arno Schmidts Erzähltrilogie *Nobodaddy's Kinder* erscheint zunächst zwischen 1951 und 1953 und verbindet die Erzähltexte *Aus dem Leben eines Fauns* (1953), *Brand's Haide* und *Schwarze Spiegel* (jeweils 1951). 1963 erscheinen diese erstmals in einer Sammelausgabe, die den Zusammenhang der Romane paratextuell unterstreicht.⁷⁶ Einen inneren Zusammenhang besitzen die Romane dabei nicht. Auf die Aufzeichnungen eines humanistisch gebildeten Verwaltungsbeamten während des Dritten Reiches (*Aus dem Leben eines Fauns*) folgt die Vertriebenen-Geschichte von *Brand's Haide* und zuletzt das dystopische Eremiten-Szenario nach dem Atomkrieg (*Schwarze Spiegel*). Alle drei Texte sind oft auf Schmidts *Berechnungen* bezogen worden, Arbeitsnotizen, die in loser Folge zwischen 1953 und 1956 entstanden. In ihnen wird das erzähltechnische Vorgehen von Schmidts bisheriger Prosa erörtert sowie erwogen, was neue Darstellungsverfahren zu leisten hätten.⁷⁷ Dabei werden auf den Seiten der *Berechnungen* erzähltechnische Probleme wiederaufgenommen, deren Virulenz man in der Erzählliteratur der Moderne oft konstatiert hat, etwa die Überwindung traditioneller Erzählverfahren und Ausdrucksformen.⁷⁸ Zunächst wird zu sehen sein, wie die Trilogie sich sehr bewusst auf das

schen Schreibweise) sowie S. 240–287 (zur Typologie expressionistischer Prosa als irrer, den bürgerlichen Realismus darstellungslgisch herausfordernder Diskurs).

76 Schmidt 1963.

77 Vgl. Suhrbier 1980, S. 7–21. Die bei Suhrbier u.a. untersuchte ›Etym-Theorie‹ Schmidts (ebd., S. 41) wird hier, da erst später konzipiert, nicht miteinbezogen.

78 Schmidts Erneuerungsbestrebungen sind dabei Anfang der 50er Jahre gar nicht so neu, gemessen an den Erzählverfahren der emphatischen Moderne. Vgl. die Einschätzung von Jäger 2009, S. 122: »Warum fällt Schmidt nicht auf, dass er Grundannahmen tradi-

schon bei Blumenberg artikulierte Problem des Schreibenden als säkularisierter Gestalt des Weltenschöpfers bezieht und damit ihr Verhältnis zur Verbindung von Romanpoetik und Erzählwelt absteckt. Im Ausgang von den *Berechnungen* und den darin vorgeführten Möglichkeiten der Bewusstseinswiedergabe ist dann das erzählerische Verfahren von Schmidts Trilogie ins Auge zu nehmen: Wie gestaltet sich der Zugriff auf die Erzählwelt vor dem Hintergrund der *Berechnungen*? Welche Konsequenzen provozieren diese Überlegungen für die Welt Darstellung?⁷⁹ Besonders vor dem Hintergrund des apokalyptischen Szenarios von *Schwarze Spiegel* wird die Idee des Schriftstellers als Demiurg einer Erzählwelt brüchig.

Nobodaddy's Kinder. Die Problematisierung neuzeitlicher Autorschaft als Schöpfungsmythos

Für Heidegger bildet ein ominöses Verschwinden der Götter einen der charakteristischen Züge der Neuzeit, wie sie in den Diskursen der ›Zeit des Weltbildes‹ aufgefasst wird. Das Motiv bringt sich im deutschsprachigen Raum etwa durch die Säkularisierungsdebatte nach dem Zweiten Weltkrieg zum Ausdruck. Doch betrifft dieses Verschwinden wohl noch die Vorstellung des Schriftstellers als Demiurg und Weltenschöpfer, wie es Hans Blumenberg durch den Anspruch auf Weltenschöpfung in den neuzeitlichen Roman eingetragen sah. Bei Arno Schmidt wird die Brüchigkeit dieser Vorstellung nach 1945 greifbar. Schmidts Texte lassen die Rede beiläufig, aber konstant auf Gott und Schöpfung kommen. So etwa wenn die Ich- und Erzähl-Origo mit Grete in *Brand's Haide* in ein Gespräch »von allem Möglichen, Gott und der Welt, besonders der letzteren« verfällt.⁸⁰ Der höchstanspielungsreiche Text scheint dabei klandestin auf Leibniz zu verweisen und die Wirkung, die dessen Rede von der besten aller möglichen Welten auf die deutschsprachige Literaturproduktion und das Bild des Schriftstellers als Demiurg seit Bodmer und Breitinger getan

tioneller Prosa als hinfällig darstellt, die bereits 30 Jahre zuvor verabschiedet worden sind?«.

79 Damit überschneidet sich das Erkenntnisinteresse nur partiell mit dem bis heute einzigen, sich ganz auf die Trilogie spezialisierenden Text der Schmidt-Literatur, der sich trotz seines Interesses an der Erzähltechnik letztlich in der Rekonstruktion biografischer Hintergründe verirrt: Meyer 1989.

80 *Brand's Haide*, S. 129: »Grete stopfte Wollenzug; und wir erzählten von allem Möglichen, Gott und der Welt, besonders der letzteren«.

hat.⁸¹ *Brand's Haide* zeigt so ein Problembewusstsein dafür an, ob der Autor-Gott und seine Text-Schöpfung nach dem Krieg als poetologische Grundannahmen unangetastet fortbestehen können.

Dieses Problem zeichnet sich von Anfang an in der Trilogie ab, beginnend mit den ersten Seiten von *Aus dem Leben eines Fauns*: Dürings mantrahafte »*Kein Kontinuum!*« markiert die Verabschiedung eines aristotelischen Begriffs des Kosmos, der bis in die mittelalterliche Scholastik hinein verbindlich blieb.⁸² Die Reihe von Allusionen auf überlieferte Weltbilder und Kosmogonien schließt im letzten Teil der Trilogie, *Schwarze Spiegel*, wenn die ins biblische Tenebrae getauchte Welt als Ort der Lichtlosigkeit vor der Schöpfung erscheint und sich zugleich mit der Evokation barocker Kreatürlichkeit verbindet.⁸³ »Aber es wurde auch gleich dunkel, und ich traute dem Kreationarium immer noch nicht.«⁸⁴ Lesbar sind hier nicht nur die Kreatur und das Krematorium, eine Vorstellung der Welt als Totenhaus also, sondern wenigstens ebenso das Purgatorium: Das Fegefeuer als Deutung einer im Feuer des Nuklearkriegs »gereinigten« oder viel eher den Möglichkeiten der neuzeitlichen Technik zum Opfer gefallenen Welt. Hier eröffnet sich ein loser Bezug auf verschiedenste Weltbilder oder Welt-Figurationen aus Neuzeit, Barock und Antike, Christentum, Physik oder aristotelischer Philosophie, die abwechselnd im Zeichen von Endzeit, Vergänglichkeit, Annihilation oder Offenbarung auftauchen. Dabei tritt immer wieder der neuzeitliche Bezug hervor, sowohl in der Auflösung des Kontinuums als auch in der Leibniz-Anspielung wie noch in der barocken Motivik.

Die Verweise auf das Weltende inkarnieren sich als Auflösung der Erzählwelt auch auf der diskursiven Ebene, nämlich in der ungewöhnlichen Fragmentierung des Textes in Paragraphen, welche die Schmidt-Forschung früh als Erlebnisweisen, Situationen oder Sequenzen beschrieben hat und deren genaue Funktion in Bezug auf die Darstellung der Erzählwelt später noch zu sehen sein wird.⁸⁵ Dabei lässt sich ein Abstand von Schmidts Texten zu anderen Romantexten schon allein an der eigentümlichen

81 Vgl. Walzel 1932, S. 38–42.

82 *Aus dem Leben eines Fauns*, S. 301.

83 *Schwarze Spiegel*, S. 201: »*Lichter?* (ich hob mich auf den Pedalen) – : – Nirgends. (Also wie immer seit den fünf Jahren)«.

84 Ebd.

85 Suhrbier 1980, S. 8–11 (insbesondere in Anlehnung an Schmidts Begrifflichkeit spricht Suhrbier von »Erlebnisweisen«); Bull 1970, S. 23–28 (*Einzelsituation und Situationszusammenhang*).

Erscheinungsweise des Seitenbildes ausmachen, welches die Paragrafen erzeugen. Diese besondere Gestaltung wird in *Brand's Haide* ausdrücklich quer zu traditionellen Erscheinungsweisen von Prosa entwickelt und fällt mit der fast heimlichen Kritik des Demiurgen-Motivs zusammen. Die Differenz zu eingespielter Romanprosa wird dadurch verdeutlicht, dass immer wieder Leseszenen eingeschaltet werden, welche die längsten zusammenhängenden – also nicht von Paragrafen parzellierten – Passagen des Romans bilden. Dabei handelt es sich vor allem um Texte aus der Zeit der Romantik oder um Textsorten und Motive, die auf sie verweisen: ein wörtlicher Traumbericht, eine tagebuchartige Erzählung der Suzanne de Robillard aus dem Bekanntenkreis Friedrich de la Motte Fouqués, ein Auszug aus dessen *Die wunderlichen Begebenheiten des Grafen Alethes von Lindenstein* sowie eine Prosafassung der Fabel des Roland-Liedes, ebenfalls Fouqués Text entnommen.⁸⁶ Diese Intertexte werden von der Ich-Origo – zugleich Urheber-Instanz der fingierten Aufzeichnungen, die jeden der drei Romane bilden –, einer Gruppe vorgelesen, die Vorlesung in der nachträglichen Tagesaufzeichnung durch die ununterbrochene Wiedergabe der Lektüren vermittelt. Diese Wiedergabe in den Aufzeichnungen der Erzähl-Origo provoziert allein schon optisch einen Kontrast zum Rest des Textes. Die Intertexte sind ausnahmsweise nicht in Sequenzen mit eingerückter Anfangszeile parzelliert. Das erzeugt einen für Schmidts Seitenbild ungewöhnlichen Eindruck von Kontinuität und nähert es fast dem Seitenbild gewöhnlicher Romantexte. Das intraweltliche Lesen, lässt sich daraus folgern, stellt in *Brand's Haide* einen Kontrast zur Erfahrung der Erzählwelt dar. Die Verwerfungen in Wahrnehmung und Erlebnis soll die Besonderheit des Schriftbildes im Aufzeichnungsverfahren wiedergeben. Dadurch wird schon rein oberflächlich der Kontrast zwischen konventionelleren Erzählweisen und derjenigen des vorliegenden Textes deutlich, die immer wieder auch durch die von der Erzähl-Origo vermerkte Inadäquatheit belletristischer Floskeln angedeutet wird: »»Atemlos lauschen« –?: das kommt nur in Romanen vor; die hier hatten Alle herbe Bronchien; sogar Grete nieste mitten rein. Ich brach ab: es wurde zu viel auf einmal.«⁸⁷ Was als wiederkehrende Formeln aus den Büchern bekannt ist und gut eingespielt die diskursive Vermittlung der Erzählwelt automatisiert, ver-

86 Vgl. in dieser Reihenfolge: *Brand's Haide*, S. 124–127; S. 133–135; S. 181–184; S. 190–194. Vgl. zum Nachweis der Quellen Schwier 2000, S. 59–60; S. 97–98; S. 243; S. 262–263.

87 *Brand's Haide*, S. 135.

mag offensichtlich nicht mehr für die Begebenheiten dieser Welt, der Zeit und Gegenwart der Erzähl-Origo als Darstellungsverfahren zu taugen.

Schmidts Text betreibt so implizit eine Kritik an Formen längst automatisierten, verfahrensmäßig realistischen Erzählens.⁸⁸ Das schließt noch die Vorstellung des Romans als Weltenschöpfung ein, die als Frame anspielbar ist. Der neuzeitliche Roman ging seiner Theorie nach von einer Änderung im Selbstbild des künstlerisch Schaffenden aus, da »der Vergleich Gottes mit dem schöpferischen Künstler schon das Sich-Vergleichen des Künstlers mit Gott enthält.«⁸⁹ Schmidts Figuren sind auch deswegen von der Forschung immer wieder als Instanzen ihres Autors behandelt worden, weil sie vor allem die Behauptung einer schöpferischen Künstlersubjektivität, welche die deutschsprachige Literatur um 1800 dann in ihrem Genie-Begriff potenzieren wollte, zu wiederholen schienen.⁹⁰ Dass der Ich-Erzähler von *Brand's Haide* sich an einer Stelle sogar als »ein gewisser Schmidt« outet, hat biografischen Lektüren des Textes Vorschub geleistet.⁹¹ Mögen Schmidts Texte auch die künstlermythische Gleichsetzung von Gott und Autor samt biografischer Leseoption wiederholen, so wird dieses bereits im Gemeinplatz erstarrte Selbstverständnis doch auch in seiner Brüchigkeit angesichts veränderter Zeitumstände problematisiert. Die Aufzeichnungen schreibende Erzähl-Origo, wie stets in der Trilogie selbst ein berühmter Schriftsteller und Literaturkenner, verfällt nach der zweiten Vorlese-Situation von *Brand's Haide* in eine kreative Schaffenspause. Sie löst sich erst mit der Aufzeichnung einer Kurzgeschichtenskizze. Dieser Kreationsprozess wird in der Folge dreier Segmente beschrieben:

Rest des Nachmittags: faul und böseartig. (Wie Gott vor der Schöpfung).

Kurzgeschichte: Nachtdunkel; Mondfinsternis. Einer hockt geschäftlich am Wegrand. 2 kurzsichtige Mathematiker bleiben davor stehen und debattieren, obs ein Baumstumpf, Stein oder Mensch sei. Man will zur Probe mit dem Stock drauf schlagen. Gefühle des Dasitzenden.

88 »Realistisch« also im Sinne Moritz Baßlers, der hiermit vor allem ein Erzählverfahren im Blick hat, das »uns in der Lektüre sozusagen automatisch direkt auf die Darstellungsebene springen lässt«, welches der semantischen Erzählwelt also keine diskursiven Steine in den Weg legt. Baßler 2015, S. 27.

89 Blumenberg 2001¹, S. 42.

90 Vgl. Schmidt-Dengler 1978, S. 86–107.

91 Vgl. Meyer 1979, S. 48–60.

Vorher Zähneputzen: so, Gebräch wär wieder ausgekratzt. Nun noch mal raus, und dann zur soiree.⁹²

Auf die Konstellation dieser drei zunächst unverbunden scheinenden Wahrnehmungsaufzeichnungen ist zu achten. Der Nachmittag mit einem Gefühl, »[w]ie Gott vor der Schöpfung« geht nicht zufällig der Konzeption einer Geschichte voraus.⁹³ Die neuzeitliche Übertragung der Eigenschaften des Schöpfergotts auf den Schriftsteller scheint Schmidt hier deutlich anzuspielen. Sie erfährt allerdings eine kritische Brechung. Der Schreibende bereitet die Schöpfung vor, die durch das Tertium Comparationis zwischen Autor und Schöpfer nur eine Weltenschöpfung sein kann. Es folgt die Konzeption einer Geschichte. Die darin vorkommende Mondfinsternis und die beiden kurzsichtigen Mathematiker, die sich ihres Gegenstandes unsicher sind: all das wirkt wie eine paradigmatische Szene der Verunsicherung lebensweltlichen Sinns durch die neuzeitlichen Wissenschaften. Dadurch trägt sich allerdings schon ein Kontrast zu dem Selbstverständnis des Schriftstellers ein, eine Art Schöpfergott gegenüber der Erzählwelt zu sein. Die angedeutete Unklarheit der Mathematiker angesichts ihres ›Gegenstands‹ schließt den totalen, eindeutigen Blickwinkel Gottes, auch eines vergleichbaren Autor- oder Erzählersubjekts – etwa als Garant einer komplikationslos verbürgten (Erzähl-)Welt – bereits aus; sie schließt, genauer, die totalisierende Perspektive auf das Kontinuum Welt aus. Dabei hat die nachfolgende Situation (»Vorher Zähneputzen«) chronologisch offensichtlich zwischen den beiden ersten stattgefunden und wird zeitversetzt nachgereicht. Sie kontrastiert des Selbstbild des Schreibenden als Demiurgen, der sich noch in seiner Inszenierung naturwissenschaftlicher Erkenntnisprobleme in Texten seiner Autonomie versichert. Offengelegt wird dagegen der körperliche Verfall, eine kreatürliche Sterblichkeit, welche die lebensweltliche Situation nach dem Krieg enthüllt. Das Zähneputzen tritt so buchstäblich zwischen den Nachmittag mit schöpferischem Gefühl und der Kurzgeschichten-Konzeption. Die eingeschaltete Szene des Nachkriegsalltags interveniert direkt in den Entstehungsprozess von Literatur. Sie unterbricht den fließenden Übergang zwischen Schöpfer und Schöpfung, Gott und Welt, Schreibendem und Erzählwerk. Unter den herrschenden Umständen taugt Gott nicht mehr als Rollenbild des

92 *Brand's Haide*, S. 136.

93 Der Schreiber in *Schwarze Spiegel* wiederum hantiert einmal »mit müder Eleganz à la Herr der Welt« (*Schwarze Spiegel*, S. 202), nur eine weitere von zahlreichen Schöpfer-Analogien.

Schriftstellers. Dieser ist im Auskratzen seines »Gebräch[s]« von Zähnen viel mehr auf die eigene Endlichkeit verwiesen. Ebenso scheint auch die Funktion des Schreibens als Weltenschöpfung unzeitgemäß. Wenngleich die spätere Namensnennung des Erzählers als »Schmidt« biografische Lektüren zu legitimieren schien,⁹⁴ lässt sich das angezeigte Problem nicht durch einen Abgleich von wirklicher und fiktiver Welt auflösen. Die Allusion auf zeitnahe wissenschaftliche Konstellationen sowie das Missverhältnis zwischen Schöpfergefühl und dargestellter Nachkriegsrealität provozieren eine Reflexion auf das neuzeitliche Motiv des Autors als Weltenschöpfer und des Romans als Welt. Sie stellen den sinnvollen Fortbestand dieser Analogiebeziehung, ja die Selbstverständlichkeit dieses kulturell eingespielten Frames selbst in Frage.

Reflexionen in diese Richtung kehren im letzten Teil der Trilogie, *Schwarze Spiegel*, vermehrt wieder und betreffen dort das Ziel des Schreibens, das mit dem Ende der Welt (der göttlichen Schöpfung) ebenfalls seinen Sinn verliert. Wenn der Protagonist auf einen langen, ihm missfallenden Artikel aus einer alten Ausgabe des *Reader's Digest* antwortet, seine Erwiderung frankiert und sogar zum Postkasten bringt, so geschieht dies in einer vom Atomkrieg bereits völlig zerstörten Welt, wo niemand diesen Brief zustellen noch empfangen wird.⁹⁵ Die später von seiner Gefährtin Lisa an den Schreiber der von uns gelesenen Aufzeichnungen gerichtete Frage steht dabei bereits im Raum: »Warum schreibst Du eigentlich noch?«⁹⁶ Mit der Katastrophe des Atomzeitalters, mit der Absenz jeden Publikums und jeder Nachwelt, mit der Vernichtung der wirklichen Schöpfung wird auch die fiktionale Schöpfung fragwürdig. Schmidts letzter Mensch wird seine Aufzeichnungen abbrechen.

Nicht nur sind Schmidts Figuren als Schreibende Außenseiter: Sie können sich kaum noch als schreibende Weltenschöpfer begreifen. Bereits jener der Trilogie den Titel gebende *Nobodaddy* verweist zurück auf William Blakes Namen für den Deus absconditus, den Joyce im *Ulysses* zweimal als »Old Nobodaddy« aufgreift.⁹⁷ Schmidts Ich-Originen, die stets ihre tagebuchartigen Aufzeichnungen schreiben (und sich in der Gestaltung ihrer Berichte merkwürdigerweise immer den Prosa-Theorien ihres Verfassers

94 Meyer 1979, S. 133.

95 *Schwarze Spiegel*, S. 233–238. Entsprechend bemerkt der Erzähler: »am Ende werde ich allein mit dem Leviathan sein (oder gar er selbst)« (*Schwarze Spiegel*, S. 203).

96 *Schwarze Spiegel*, S. 257.

97 Suhrbier 1980, S. 25–26.

verpflichtet zeigen), lassen sich als säkulare Erben jenes *Nobodaddy* erblicken. Sie sind eine Sorte Schreiber, deren Status als Quasi-Gott angesichts mangelnden Publikums, absenten Schöpfervorbilds und verwüsteter Welt höchstzweifelhaft geworden ist.⁹⁸

Ob sich unter veränderten historischen Gegebenheiten nach 1945 noch an den Autor als Schöpfer-Genius und den Roman als Welt so einfach glauben lässt – das ist die im Grunde kultur- wie romanpoetologische Frage, die *Nobodaddy's Kinder* implizit aufwirft. Wobei wenigstens der zweite Teil dieser Frage mittels einer Umsetzung neuer Darstellungsverfahren beantwortet wird, die Schmidt zeitgleich in seinen *Berechnungen* entwickelt. Sie sollen eine neue Darstellung der Erzählwelt ermöglichen.⁹⁹

›Berechnungen I‹: Erzähltext als Versuchsreihe

Auf Schmidts theoretische Überlegungen zu seinen Darstellungsverfahren wurde schon vorgegriffen. Die mit *Berechnungen* überschriebenen Fragmente aus seinem Nachlass versammeln Reflexionen über die Verfahrensweise dieser Prosa. Sie betten das Schreiben in weiterführende Überlegungen über die Gewinnung neuer Ausdrucksformen auf der Höhe der Zeit ein. Schmidt fasst die »bisher gebräuchlichsten Prosaformen« als Gestalten des 18. Jahrhunderts auf und veranschlagt ihren Ursprung in der »Nachbildung soziologischer Gepflogenheiten«. ¹⁰⁰ In diesem Sinne hätten die ins Auge gefassten vier traditionellen Formen – Roman, Briefroman, Gespräch oder Tagebuch – einer bisherigen »Beschreibung und

98 Es würde zu weit ab führen von unserem Untersuchungsschwerpunkt, wäre aber einen Gedanken wert, inwiefern sich diese offensichtlichen Anspielungen auf die Relation Autor/Schöpfer mit der politischen Figur des Leviathan vertragen. Auch *Schwarze Spiegel* setzt göttlichen Schöpfer und Leviathan einmal gleich (*Schwarze Spiegel*, S. 247), wie es schon in der Doppelspielung auf Thomas Hobbes und Leibniz im Titel von Schmidts Erzählung *Leviathan oder Die beste der Welten* 1949 geschieht. Dabei wird aber nicht wenig gewaltsam die Sphäre politischer Theorie oder der Leviathan als im König verkörpertes Staatsganzes mit einem bei Schmidt gerade aus der Masse herausragenden Begriff des Autors als Schöpfer konfrontiert.

99 Boy Hinrichs weist bereits in eine solche Deutungsrichtung, attestiert der Trilogie vor allem »Darstellungen der historischen Endphase des ›Experiments Mensch‹ zu geben (Hinrichs 1992, S. 59). Hinrichs zögert dann allerdings, dies in aller Konsequenz mit der Figur des *Nobodaddy* zusammenzudenken und auf die produktionsästhetischen Bedingungen im Angesicht der Apokalypse-Drohung zu beziehen.

100 Schmidt 1995, S. 163.

Durchleuchtung der Welt durch das Wort« gedient:¹⁰¹ Ein Prozess, der scheinbar ebenso wenig wie die gesellschaftliche Entwicklung stehen bleiben kann. Mit der Rede von »[u]nsere[n] bisher gebräuchlichsten Prosaformen«¹⁰² klingt eine Affinität zur Nationalliteratur an, welche die Wahl der erwähnten Prosaformen womöglich in ihrer Verbindung mit der deutschen Gesellschaft und Literatur auffasst. Was auch erklären würde, warum Schmidt in den 1950er Jahre noch einmal versucht, was andere schon geleistet haben: Wenn es nun so dringend ist »endlich einmal zu gewissen, immer wieder vorkommenden verschiedenen Bewußtseinsvorgängen oder Erlebnisweise die genau entsprechenden Prosaformen zu entwickeln«, so ist das offenbar noch nicht für die deutsche Literatur erfolgt.¹⁰³

Der dritte Paragraf von *Berechnungen I* gibt einen dieser Ansätze, neue Prosaformen zu entwickeln, wieder. In ihm greift Schmidt die erzählerische Umsetzung von Erinnerungsvorgängen auf und spricht darüber, als hätte es Proust (und Bergson) nie gegeben.

man erinnere sich eines beliebigen kleineren Erlebniskomplexes, sei es ›Volkschule‹, ›alte Sommerreise‹ – immer erscheinen zunächst, zeitrafferisch, einzelne sehr helle Bilder (meine Kurzbezeichnung: ›Fotos‹), um die herum sich dann im weiteren Verlauf der ›Erinnerung‹ ergänzend erläuternde Kleinbruchstücke (›Texte‹) stellen: ein solches Gemisch von ›Foto=Text=Einheiten‹ ist schließlich das Endergebnis jedes bewußten Erinnerungsversuches.¹⁰⁴

Hier zeigt sich, wie sehr Schmidts Prosa sich dem Wiedergabeversuch von Erinnerungsvorgängen verpflichtet sieht. Die einzelnen Sequenzen mit eingerückter, kursivierter Anfangszeilen, die das Seitenbild von Schmidts Romanen typischerweise segmentieren, lassen sich demnach als atomisierte Erlebnisse auffassen, die um einen vornehmlich optischen Eindruck (ein ›Foto‹) herumgruppiert sind. Der Eindruck selbst kann im Medium der Schrift nicht gegeben werden, wohl aber die das ›Foto‹ umkreisenden Worte und Assoziationen samt Beschreibungen. Indem Schmidt den Kern der Erinnerung als Fotografie deutet, scheint hier allerdings ein fixes, dynamisches Erinnerungsbild vorausgesetzt zu werden, wobei dem transformativen Prozess des Erinnerns gar nicht Rechnung getragen wird. Zumin-

101 Ebd.

102 Ebd. Kursivierung von meiner Hand – F.S.

103 Ebd., S. 164.

104 Ebd.

dest deutet nichts darauf hin, dass die »ergänzend erläuternde[n] Kleinbruchstücke« auch verändernd auf die »helle[n] Bilder« einwirken.¹⁰⁵

Das scheint auch damit zusammenzuhängen, dass Schmidt sich hier eher an positivistischen Wissenschaften statt an einer philosophischen Erklärung von Bewusstseinsphänomenen orientiert. Er spricht von einer »konformen Abbildung von Gehirnvorgängen durch besondere Anordnung von Prosaelementen«:¹⁰⁶ Dabei wird der Erinnerungsprozess physiologisch zu einer »der anhaftenden Eigentümlichkeiten unserer Gehirnstruktur« erklärt: »also durchaus etwas Organisches, und gar nichts Künstliches!«.¹⁰⁷ Schmidt schlägt sich hier auf die Seite dezidiert naturwissenschaftlicher Erklärungsversuche von Bewusstsein. Seine Argumentation vertraut in den *Berechnungen* dabei auf eine reichlich allgemein gehaltene, sehr pauschal als »physikalisch« veranschlagte Wissenschaftlichkeit.¹⁰⁸ Auf welche naturwissenschaftlichen Diskurse hier zurückgekommen wird (wenn es überhaupt bestimmte sind) ist von der Forschung, soweit wir sie überblicken, nicht aufgearbeitet worden. Grundsätzlich ist Hans-Georg Pott zuzustimmen, wenn er auf Schmidts »unauflöslliche[n] Selbstwiderspruch« in dem Moment hinweist, da dieser »von *subjektiven* Versuchen einer *konformen* Abbildung von Gehirnvorgängen« spricht: »Wenn man sich schon in der Sprache der exakten Wissenschaften nähert, darf man das Subjektive nicht in dieser Weise als eine Hintertür offenhalten.«¹⁰⁹ Das wäre noch zu radikalisieren. Lässt sich doch Bewusstsein – das spätestens seit Husserl intentional als Bewusstsein von etwas und damit welthaltig zu denken ist – mit dem Rekurs auf gegenstandslose Gehirnaktivitäten nicht annähernd hinreichend erklären.

Sein impliziter naturwissenschaftlicher Reduktionismus führt Schmidt jedenfalls dazu, seine Prosatexte in Versuchsreihen zu verwandeln. *Nobodaddy's Kinder* wird von den *Berechnungen* als Erforschung des Gefühls diskontinuierlicher Bewusstseinszustände bei Erzähler-Subjekten ausgewiesen. Alle drei Romane erscheinen dabei allerdings nicht etwa als *stream of*

105 Proust stellte diesen Prozess in Rechnung. Schon Benjamin hat auf dessen Beeinflussung durch Bergson hingewiesen und bezüglich der »*mémoire involontaire*« geltend gemacht, »daß die Informationen, welche sie über das Verfllossene erteilt, nichts von ihm aufbehalten.« Benjamin 1991¹, S. 610.

106 Schmidt 1995, S. 164.

107 Ebd.

108 Er optiert für die Einsicht, »daß das Zeitalter der Physik nicht nur nicht »am Ende« ist, sondern im Gegenteil kaum erst begonnen hat! –« (ebd., S. 167).

109 Pott 1990, S. 217.

consciousness-Erzählungen, sondern als Aufzeichnungen von Schmidts Protagonisten, nachträglich zu ihren Erlebnissen verfasste Texte schreibender Ich-Originen.¹¹⁰ Das basale Problem ist dabei die Flüchtigkeit der Erinnerung an das aufgezeichnete Erlebnis. Veranschlagen die *Berechnungen* die Erinnerung als Bruchstücke, so zieht ihre Bruchstückhaftigkeit die Kontinuität der Erzählwelt als Zusammenhang von Zeit und Ereignissen in Mitleidenschaft:

man rufe sich am Abend den vergangenen Tag zurück, also die ›jüngste Vergangenheit‹ (die auch getrost noch als ›älteste Gegenwart‹ definiert werden könnte): hat man das Gefühl eines ›epischen Flusses‹ der Ereignisse? Eines Kontinuums überhaupt?

Es gibt diesen epischen Fluß, auch der Gegenwart, gar nicht; Jeder vergleicht sein eigenes beschädigtes Tagesmosaik!¹¹¹

Hier zeichnet sich ein Problem in der Wiedergabe der Welt und der Vermittlung der Erfahrung von Welt durch die Prosaformen ab. Denn wenn es keinen ›epischen Fluß, auch der Gegenwart‹ gibt, ist damit zweierlei gesagt: Zum Ersten wird die Erzählwelt als ›Behältnis‹ oder Kontinuum zusammenhängender Ereignisse fragwürdig, da immer schon etwas Erlebtes weggelassen ist. Zweitens wird durch die Absage an einen ›epischen Fluß‹ die Unmöglichkeit einer kontinuierlichen Wiedergabe im Text mit-erklärt: »Die Ereignisse springen vielmehr«.¹¹² Daher kann Schmidt sagen, die Aufzeichnungen glichen Mosaiken. In *Nobodaddy's Kinder* wird dann auch von den ersten Seiten an das Kontinuum für hinfällig erklärt. Die Trilogie gerät so zur Versuchsreihe, deren Erzählverfahren das Springen der Ereignisse, vor allem aber das Überspringen bedeutungsloser Tagesereignisse durch die nachträgliche Erinnerung textuell inszeniert.¹¹³

Aus dieser porösen Struktur auch unserer Gegenwartsempfindung ergibt sich ein löcheriges Dasein – : seine Wiedergabe vermittels eines entsprechenden literarischen Verfahrens war seinerzeit für mich der Anlaß zum Beginn einer weiteren Versuchsreihe (Typ Brand's-Haide-Trilogie).

110 Der erste Satz in *Brand's Haide* lautet: »21.3.1946: auf britischem Klopapier«. Damit ist der Charakter des Textes als tagebuchartige, den Erlebnissen nachträgliche Aufzeichnung einbekannt (*Brand's Haide*, S. 117).

111 Schmidt 1995, S. 167.

112 Ebd.

113 Von den »1440 Minuten« eines Tages »sind höchstens 50 belangvoll!« (ebd.).

Der Sinn dieser ›zweiten‹ Form ist also, an die Stelle der früher beliebten Fiktion der ›fortlaufenden Handlung‹, ein der menschlichen Erlebnisweise gerechter werdendes, zwar magereres aber trainierteres, Prosagefüge zu setzen.¹¹⁴

Brand's Haide und die daran anschließenden Texte sind als Studien der von Schmidt für porös erklärten, d.h. für diskontinuierlich veranschlagten ›Gegenwartsempfindung‹ konzipiert. Die »Brand's-Haide-Trilogie« *Nobodaddy's Kinder* versucht so die neuen Bewusstseinsvorgänge und Erlebnisweisen durch neue Prosaformen darzustellen.¹¹⁵ Von ihrem jeweiligen Ort in der Erzählwelt aus machen die jeweiligen Ich-Originen die Probe auf die von Schmidt in den *Berechnungen I* angekündigte Grundproblematik der ›Versuchsreihe‹: »Eben dafür, daß unser Gedächtnis, ein mitleidiges Sieb, so Vieles durchfallen läßt, ist meine Prosa der sparsam-reinliche Ausdruck«.¹¹⁶ Erinnern ist bei den Ich-Originen ein nachträglicher Vorgang. Das Erinnern wird nicht als schockhafter Moment wie bei Proust in Szene gesetzt. Es führt nicht in ein weitverzweigtes Labyrinth der Zeit am Faden der Ähnlichkeit. Das Erzählpräsens täuscht darüber hinweg, dass die einzelnen Paragraphen, die Schmidts Protagonisten notieren, immer nur die Produkte der Erinnerung geben. Medialisiert sich der Text selbst als Text, d.i. als Aufzeichnung, die temporal nachträglich zum Geschehen steht, so ist das Präsens hier eines, das Gegenwart simuliert, wie es protokollartige Tagebücher tun. Bei diesem Verfahren wird die Erinnerung nicht dargestellt; das Erinnern liegt viel mehr voraus; es wird in der Erzählwelt selbst schriftlich medialisiert – und dennoch erscheint gerade dieses Verfahren in den *Berechnungen* adäquat, um unmittelbare Bewusstseinserebnisse schriftstellerisch möglichst treu wiederzugeben – so widersinnig dies auch erscheinen mag, da ihre Vermittlung durch Schrift und Nachträglichkeit gebrochen ist. Was man an der Erzählwelt W_N so erhält, ist die immer durch die Origo der Figur zugänglich gemachte W_{NC} als schriftlich vermittelte, nachträglich fingierte Präsenz-Situation im Medium Schrift. Indem die tagebuchartigen Erinnerungsprotokolle nur selektiv Tageserlebnisse verzeichnen, ist diese Welt als Produkt subjektiver Aufzeichnungen in einzelne ausgewählte Momentaufnahmen zersplittert und ist auf diese Weise durch den »mitleidige[n] Sieb« des Bewusstseins gegangen.

114 Ebd.

115 Vgl. ebd., S. 164.

116 Ebd., S. 168.

›Berechnungen III‹: Die ergodische Dimension von Schmidts diskursiver Ebene

Schmidts ›Versuchsreihe‹ ist als Experimentalanordnung vor allem auch Mentalanordnung, die einen neuen Roman zur Darstellung des Bewusstseinslebens fordert. Damit ist vorausgesetzt, dass die W_N hier immer nur durch den Schleier von W_{NC} zugänglich wird, die erlebnisselektive und nachträgliche Perspektive der Ich-Origo die Erzählwelt überlagert, sie parzelliert zugänglich werden lässt. Der Unterstreichung dieser primär zu schildernden Bewusstseinsvorgänge dient noch die Typografie, die ganz im Dienst ihrer Wiedergabe steht. Das machen die an Erregungen nicht armen *Berechnungen III* deutlich, die ihren Ausgang von Schmidts Kampf mit Lektoren und Setzern nehmen.

Ich lasse die Stadtbahn vorbeifahren › $\frac{\text{gelb}}{\text{rot}}$ ‹: ich erklärte dem Setzer: ›Wenn Sie, wie von Ihnen, ›gelb/rot‹ setzen: dann sind das zwei hintereinanderfahrende, verschiedenfarbige Wagen; bestenfalls einer, dessen hintere Hälfte gelb, die vordere rot ist.‹¹¹⁷

Typografie und Satz der Seite arbeiten in Formulierungen wie › $\frac{\text{gelb}}{\text{rot}}$ ‹ auf der diskursiven Ebene an der Schilderung der Erzählwelt mit. Wenn diese Referenzwelt notwendigerweise durch die diskursive Ebene erst erschlossen werden kann, so fügt Schmidts Prosa dem Lektüre-Prozess nun schwer zu disambiguierende, typografische Komponenten hinzu, die auf dem Weg zur semantischen Ebene, zur Fabel und zur W_N geklärt sein wollen. Die *Berechnungen III* geben hier nur eine ebenso vorläufige wie unvollständige Aufzählung der Erscheinungsformen dieser ergodischen Komponenten in Schmidts Text. Der Definition von Espen Aarseth folgend, lassen sich als ergodisch jene Aspekte eines Textes auffassen, die einen Bruch mit der eingespielten Sensomotorik im Leseprozess provozieren und so neue Möglichkeiten eines nicht bloß hermeneutisch-semantischen Verstehens der in einem Text vorkommenden Zeichen eröffnen: Beispiele hierfür wären die Bildhaftigkeit von Apollinaires *Calligrammes*-Gedichten oder die Kreisbewegung des in vier Spalten pro Doppelseite zergliederten Textes von Mark Z. Danielewskis *Only Revolutions*.

In ergodic literature, nontrivial effort is required to allow the reader to traverse the text. If ergodic literature is to make sense as a concept, there must also be nonergodic literature, where the effort to traverse the text is trivial, with

117 Schmidt 2003, S. 263.

no extranoematic responsibilities placed on the reader except (for example) eye movement and the periodic or arbitrary turning of pages¹¹⁸

Was ergodische Textkomponenten auszeichnet ist, dass sie nicht Bestandteil des sprachlichen Codes sind, also unabhängig von diesem deubar bleiben. Dies verleiht den ergodischen Elementen zugleich eine nicht aufzuhebende Uneindeutigkeit, welche die Frage nach dem solcherart wiedergegebenen Ereignis der W_N offenhält.¹¹⁹ Mit Eco gesprochen: Man kann sich nicht auf die Enzyklopädie für die Klärung dieser Stellen verlassen. Dass » $\frac{\text{gelb}}{\text{rot}}$ « einen Zug meint, der an der Seite obenhin gelb, untenhin rot ist: das wird dann auch nur durch Schmidts Erklärung klar; und dass solcher Erklärungen offensichtlich schon die ersten professionellen Leser bedurften, Schmidts Lektoren, das macht der erregte Duktus des unverstandenen Künstlers deutlich, der die *Berechnungen III* durchzieht.¹²⁰ Insofern inhäriert der typografisch-ergodischen Dimension von Schmidts Texten in Verbindung mit der Bewusstseinswiedergabe auch eine radikal idiosynkratische Dimension. Dem Perspektivismus des Bewusstseins W_{NC} wird dabei noch eine weitere Komplikation beim Zugang zur Erzählwelt hinzugefügt: die ergodischen Textkomponenten, die keinem regelbasierten, dechiffrierbaren Code folgen.

Schmidt besteht auf einer Homogenität seines Darstellungsverfahrens und die *Berechnungen* versuchen dessen Logik eben zu explizieren. Ihr

118 Aarseth 1997, S. 1–2. Die Schmidt-Forschung spricht auch vom Typos-Skript. Vgl. Pott 1990, S. 239–244.

119 Es geht hierbei also weder um Metaphorik oder Symbolik noch um die bisher behandelten Nachbildungen von Bewusstseinsvorgängen in der Prosa. Umso überraschender ist, dass die hierfür grundlegende Schmidt-Forschung sich in Auseinandersetzung mit Schmidts Stil fast ubiquitär auf diese verlegt hat und noch die als ergodisch fassbare Dimension ihr unterzuordnen geneigt ist. Vgl. Bull 1970, S. 9–40; Rofkar 1997, S. 9–11; Suhrbier 1980, S. 21–35. Suhrbier darf hier paradigmatisch für die Reduktion der ergodischen Dimension auf die Semantik herangezogen werden, wenn er die »gestalt-symbolische Verwendung von diakritischen Zeichen« konstatiert (ebd., S. 34). Dabei ist bei dieser Symbolik doch keinerlei Konventionalität vorauszusetzen und genauso wenig kann – wie das Zug-Beispiel illustrierte – automatisch von einer unproblematischen Erkennbarkeit des Signifizierten durch die Lesenden ausgegangen werden.

120 Schmidt 2003, S. 261: »wenn ich andererseits sehe, wie eisern bei uns Duden die Stunde regiert [...], sklavisch umtanzt von einem Volk linguistischer Kastraten, Erstarrung und ringelreihendes Chinesentum bevorzugt [...], jeder Lektor oder Setzer wagt es, den selbstdenkenden Autor zu berichtigen – : dann ist es wieder einmal an der Zeit, den herrlichen Schopenhauerschen Fluch über sie Alle zu sprechen [...].« Bereits die Syntax dieses noch weit ausschweifenderen Satzes ist eine Kriegserklärung ans grammatisch kodifizierte Deutsch.

dritter Teil erklärt beispielsweise die hinsichtlich ihrer Eigenart bereits thematisierte Typografie näher. Die charakteristische Einrückung der Anfangszeile markiere »Kleinkapitel«.

Die Anfangszeilen der Kleinkapitel müssen vorgezogen sein (mindestens 3 Anschläge!), und kursiv dazu: weil sie einmal den ›Anlauf‹ (zum Sprung) der – sorgfältig auf Schockwirkung hin ausgesuchten! – einleitenden Worte fühlbar machen sollen. Den ›Stich‹, der der Injektion vorausgeht. Zum anderen kann man, ohne überhaupt eine Zeile zu lesen, bei solcher Anordnung sogleich auf rein optischem Wege das *Tempo* erkennen!: Man mache sich den Spaß, und drehe das Buch einfach um!: dann unterscheidet man mühelos die ›faule‹ Seite 134 des ›Faun‹ (wo man im Büro schläft), von der blitzschnellen, flashhandreport–Schilderung der großen Explosion Seite 154, wo sich jeden Augenblick, von allen Seiten her, etwas entsetzlich Neues ereignet –: nennen Sie mir ein anderes Buch, bei dem dergleichen Einsicht in den ›Gang‹ der Handlung möglich ist, ohne auch nur eine Zeile zu lesen!!¹²¹

Die ergodische Dimension der Typografie markiert im Fall der vorgezogenen Anfangszeilen also für Schmidt ein Tempo, das die W_{NC} als Weltwahrnehmung der erzählenden Ich-Origo auszeichnet, eine hektische Beschleunigung des Wahrnehmens der Erzählwelt. Auf diese Weise sind hier Weltzustände bereits durch typografische Markierung artikuliert. »[O]hne auch nur eine Zeile zu lesen« – also nur durch das Überfliegen der Typografie – soll so mittels der optischen Beschaffenheit der diskursiven Ebene auf einer Seite bereits eine Dynamisierung der Erzählwelt in ihrer Wahrnehmung durch die Origo-Perspektive angezeigt werden.

So sehr Schmidt das Verfahren seiner vorgezogenen Anfangszeile erörtert, so wenig finden sich aber in seinen *Berechnungen* Erörterungen zu der schier unerschöpflichen Fülle typografischer Eigenheiten, die seine Texte in großer Zahl und unterschiedlicher Ausführung aufweisen. Insofern Erzählweltereignisse aber bisweilen typografisch-ergodisch markiert statt im engeren Sinne erzählt werden, erzeugt die schmidtsche Prosa fortwährend schwer aufzulösende Ambiguitäten. Fast nie ist bei ihnen klar, wie ein ergodisches Moment, das auf der diskursiven Ebene auftaucht, in seiner Bedeutung für die Erzählwelt klar zu disambiguieren ist.

Mit den ergodischen Komponenten wird auf der diskursiven Ebene ein radikal arbiträres Ausdrucksmittel eingeführt, das dazu dient, die von den Ich-Origines erlebten Weltwahrnehmungen W_{NC} im Akt der Lektüre erfahrbar werden zu lassen. Dabei wird aber kein verbindlicher

121 Ebd., S. 268.

Code zu ihrer Entschlüsselung bereitgestellt. Die *Berechnungen* erhellen an den Beispielen von Zug und Anfangszeile nur einen Bruchteil der vielen Variationen ergodischer Verfahren bei Schmidt. Der Übergang von einer ergodisch gebrochenen diskursiven Ebene zur semantischen und in letzter Instanz zu Weltstrukturen hängt so auch von einer nicht zu tilgenden Restunsicherheit ab, der Ausdeutung der ergodischen Elemente, für die kein letztgültiger Maßstab, keine verlässliche Enzyklopädie zur Hand ist.¹²²

Nobodaddy's zersprungene Welt

Nun lassen sich die Fabel und wenigstens die groben Züge der W_N der drei Romane von *Nobodaddy's Kinder* gewiss im Lektüreprozess von Lesenden aktualisieren und entsprechend auch zusammenfassen. Interessant zu sehen ist aber, wie die nachträglich über ihr Tagesleben Protokoll führenden Ich-Originen als W_{NC} geradezu zum Nadelöhr allen Geschehens werden und ausgehend von Schmidts *Berechnungen* immer wieder regelrechte kleine Bewusstseinsfelder erzeugen, die ein Loch in jeden kontinuierlichen Erzählfluss reißen und das Kontinuum Welt (W_N) so parzellieren. Man hat angesichts dessen schon früh in der Forschung einen »Funktionsverlust der Geschichte« konstatiert¹²³ oder von einer »Pointilliertechnik« gesprochen.¹²⁴ Letztgenannte Einordnung kommt Schmidts Rede vom »Tagesmosaik« nahe. In dieses splittert jedes Weltkontinuum auf, wobei das Kontinuierliche eines »epischen Flusses« zersprungen ist.¹²⁵ Ohne Kontinuität entstehen notwendig Löcher im Wissen um die W_N , die sich auch nicht wieder füllen lassen, weil das Geschehene jenseits der Abschnitte, die Bewusstsein wiedergeben, dem Aufzeichnungsprozess und damit den Lesenden entzogen bleibt. Bezüglich *Brand's Haide*, dem Kernstück der Trilogie, verdeutlicht Schmidt in den *Berechnungen* selbst dieses Verfahren

122 Schmidt reagiert mit den ergodischen Elementen hier im Grunde auf ein Problem, das sich wohl jedem Versuch einer möglichst »direkten« Schilderung von Bewusstseinsprozessen in der Literatur stellt: Nämlich dass das redundante, semiotisch verknappende und sequenziell zu lesende Medium Schrift Mittel finden muss, für die Simultanität der zahllosen akustischen, optischen und allgemein sinnlichen Eindrücke, die in einem Bewusstseinsmoment schlicht »da« sind, aufzukommen.

123 Bull 1970, S. 76.

124 Jäger 2009, S. 121.

125 Schmidt 1995, S. 167.

an einer kurzen Passage, um exakt hier die Löchrigkeit des Bewusstseins aufzuweisen.

((Ja, und was ›passiert‹ nun in der Zwischenzeit?: Nichtswürdig-Langminutiges! Ob man da nun Nicht=Probhaltiges quatscht; sich am Hintern kratzt; die Farben der abgewetzten Hauswand mit dem dito Himmel vergleicht: das ist alles Wasser; zeilenschindendes vornehmes Gewäsch, was nicht bleibt, und ›dehydriert‹ werden muß! Wenn das erwähnte erste Kapitel mit der Frage endete: ›Dämmerung, ja?‹ – Dann beginnt eben das nächste mit der Bestätigung: ›Dämmerung!‹: Ja!)

Was dazwischen liegt, an Umziehen=Anziehen, einen zerrissenen Sack herklauben, den Zahnschmerzen nachhängen: *das spielt doch Alles keine Rolle!*¹²⁶

Die Unvollständigkeit der Erzählwelt, wie sie grundsätzlich im Theorem der ›ontological incompleteness‹ festgestellt wurde, wird von Schmidt verschärft durch die Löchrigkeit der Erzählwelt in ihrer Präsentation durch ein Bewusstsein. Das Geschehen in der Zwischenzeit – der Zeit zwischen den Sequenzen – wird in der Bewusstseinsdarstellung der Ich-Origo elliptisch ausgelassen. Die W_{NC} entspricht somit durchaus einem Sieb, als welches Schmidt das Bewusstsein begriffen wissen wollte. Dieses Sieb bricht nicht nur die Eindrücke der Erzählwelt perspektivisch (W_{NC} statt W_N). Es lässt in dieser perspektivischen Brechung durch die Selektion bloß weniger Tageseindrücke in der nachträglichen Aufzeichnung noch einiges fort: »Nichtswürdig-Langminutiges!«

Eine Welt als Kontinuum zusammenhängender ›states of affairs‹ bleibt als W_{NC} immer löchrig und noch das erzählte Geschehen unvollständig. *Aus dem Leben eines Fauns*, erster Teil der Trilogie, verkündet von der ersten Seite an diese Konsequenz des Darstellungsverfahrens, das sich in den *Berechnungen* erörtert findet. Der Protagonist Düring betont wiederholt die Diskontinuität seiner Welterfahrung. Die W_N , die nur aus seiner Origo als W_{NC} zugänglich ist, zerfällt im Lauf einer zu Beginn des Romans geschilderten Zugfahrt in parzellierte Bewusstseinssequenzen.

Mein Leben?!: ist kein Kontinuum! (nicht bloß durch Tag und Nacht in weiß und schwarze Stücke zerbrochen! Denn auch am Tage ist bei mir der ein Anderer, der zur Bahn geht; im Amt sitzt; büchert; durch Haine stelzt; begattet; schwatzt; schreibt; Tausendsdenker; auseinanderfallender Fächer; der rennt; raucht; kotet; radiohört; ›Herr Landrat‹ sagt: that’s me!); ein Tablett voll glitzernder snap-shots.

126 Schmidt 2003, S. 269.

Kein Kontinuum, kein Kontinuum!: so rennt mein Leben, so die Erinnerungen
(wie ein Zuckender ein Nachtgewitter sieht):
Flamme: da fletscht ein nacktes Siedlungshaus in giftgrünem Gesträuch:
Nacht.
Flamme: gaffen weiße Sichter, Zungen klöppeln, Finger zahnen: Nacht.
Flamme: stehen Baumglieder; treiben Knabenreifen; Frauen kochen; Mädchen schelmen blusenauf: Nacht!
Flamme: Ich: weh: Nacht!!
Aber als majestätisch fließendes Band kann ich mein Leben nicht fühlen; nicht ich! (Begründung).
Treibeis am Himmel: Schollen; ein Feld. Schollen; ein Feld. Schwarze Spalten, in denen Sterne krochen (Seesterne). Ein heller weißer Fischbauch (Mondfisch). Dann:
Bahnhof Cordingen: der Schnee prickelte leise an den Mauern; ein schwarzer Weichendraht bebte und hauchte hawaiien; (neben mir erschien die Wölfin, mit Silberkörnern überall. Erst mal einsteigen).¹²⁷

Der Text geht hier einen Kompromiss zwischen Bewusstseinsdarstellung und poetologischem Meta-Text ein: das in den *Berechnungen* festgestellte Verfahren wird erörtert in einer Art erinnertem, nachträglich von der Ich-Origo verschriftlichtem Selbstgespräch. Dieses Selbstgespräch besitzt vorrangig die Funktion, das Darstellungsverfahren zu legitimieren. Die Gliederung in Sequenzen, eingerückt und mit kursivem Beginn, ist hier klar ausgeführt und thematisiert, indem vom »Tablett voll glitzernder snap-shots« die Rede ist. Dabei zeigt sich schon in der Wortwahl, dass man es mit dem Umsetzungsversuch des oben gesehenen Verfahrens zu tun hat, welches die *Berechnungen* als Wiedergabe von im Bewusstsein niedergelegten Fotos ansprechen. Neben dem Zerfall des Fortlaufs der Ereignisse in quasi-fotografische Sequenzen zeigt sich eine weitere Diskontinuität beim Einsetzen gleich der zweiten Sequenz »*Kein Kontinuum, kein Kontinuum!*«: Sie bringt das Zerfallen der Erzählweltkontinuität durch den sequenziellen Ablauf dieser buchstäblichen Foto-Montage zum Ausdruck. Ab der Sequenz »*Treibeis am Himmel*« wird dieses Verfahren dann ohne weitere Erklärung fortlaufend appliziert. Die Eindrücke – »Schollen; ein Feld. Schwarze Spalten, in denen Sterne krochen« – werden in einer Sequenz eingeschaltet, welche die diskontinuierlichen Eindrücke möglichst unmittelbar zu schildern versucht.¹²⁸

127 *Aus dem Leben eines Fauns*, S. 301–302.

128 Ebd., S. 302.

Nicht nur wird in Schmidts Texten die Rolle des Schriftstellers als Demiurg fraglich. Die zeitgenössischen Naturwissenschaften provozieren zugleich ein Darstellungsverfahren, das die diskursive Ebene über ergodische Verfahren beansprucht und die Erzählwelt nur mehr als W_{NC} , perspektivisch und technisch gebrochen, zugänglich macht. So wie Schmidts Darstellungsform eine Erzählweltauflösung mit Hinblick auf das zeitgenössische wissenschaftliche Weltbild legitimiert, wird Gottfried Benn in seinen Überlegungen zum Stil und ihren Wirkungen für die Darstellung der Erzählwelt ebenfalls von der Physik ausgehen, allerdings mit anderen Vorzeichen und Konsequenzen.

Vorbereitung des ptolemäischen Stils

Gottfried Benns Erzählung *Der Ptolemäer* entsteht 1946/47 und findet sich als letzter Erzähltext in dem gleichnamigen, 1949 erscheinenden Sammelband wieder, der daneben noch die Prosa-Texte *Roman des Phänotyp* und *Weinhaus Wolf* versammelt. Neben den *Statischen Gedichten* (1948) stellt die Textsammlung die Rückkehr auch des Prosa-Schriftstellers Benn nach dem Schreibverbot im Dritten Reich dar.¹²⁹ Wie schon *Ausdruckswelt* (1949) deutlich werden lässt, die im gleichen Jahr wie der *Ptolemäer* veröffentlichte Aufsatz- und Aphorismen-Sammlung Benns, finden seine späten Arbeiten sich in einen bestimmten theoretischen Horizont gerückt, der schon darum im Vorhinein kurz eingeholt werden muss, weil er sich um die Begriffe des Ptolemäers und der ›absoluten Prosa‹ anlagert und gleichzeitig eine Vielzahl von Reflexionen über die modernen Wissenschaften miteinschließt.

Die Benn-Forschung hat den Komplex Wissen und Dichtung bei ihrem Autor seit Anfang der 1990er Jahre intensiv erforscht und in den letzten 20 Jahren zum Schlüssel des Verständnisses von Benns Werk gemacht.¹³⁰ Benn hielt sich über die zeitgenössischen Wissenschaften nicht nur auf dem Laufenden, sondern bezog ihre Kenntnisse auch auf die verschiedensten Weisen in seine Arbeit ein.¹³¹ Antje Büssgen konnte so bezüglich der Konstellation von Wissen und Poesie bei Benn von einer »*anthropo-*

129 Valtolina 2016, S. 154–155.

130 Vgl. exemplarisch Miller 1990; Hahn 2011.

131 Büssgen 2012, S. 31–54, insbes. S. 44–54.

logisch fundierte[n] Wirkungspoetik« sprechen,¹³² bei der Wissensbestände aus Ethnologie, Psychologie, Biologie, Medizin und anderen Disziplinen auf unterschiedliche Weise in die Dichtung eingehen. Indes, so wäre hinzuzufügen, geschieht das nicht ohne eine Brechung durch metaphysische oder mythische Konzepte, mit denen Benn immer wieder ein Gegengewicht und Ambivalenzen erzeugt und kontrastiv einen Standpunkt künstlerischer Individualität gegenüber den Wissenschaften aufbaut. Diese Position Benns weist häufig nietzscheanische Züge auf, bezieht den Mythos mit ein und durchaus Position gegen ein nur wissenschaftlich ausgedeutetes Weltbild. Sie zeigt sich auch in *Der Ptolemäer* am Werk. Wo Benn den Wissenschaften den Standpunkt des solitären ptolemäischen Ich gegenüberstellt, lässt sich auch eine Anknüpfung an Goethes Wissenschaftsverständnis beobachten, das sich in Opposition zur neuzeitlich-mathematischen Form empirischer Wissenschaft à la Newton verortet.¹³³

Bei allem Interesse des Mediziners Benn an den Naturwissenschaften wird der ptolemäische Standpunkt im Spätwerk deutlich als ihr Widerspruch erkennbar. »Jeder Standpunkt ist unerträglich, aber gar keinen Standpunkt haben, ist noch unerträglicher. Der Astrophysiker ist unmöglich, aber der Ptolemäer ebenso. Kein Ausweg, lieber Herr Oelze! Treten wir ab!«.¹³⁴ Das ptolemäische Weltbild wird hier ausdrücklich gegen das der modernen Wissenschaften positioniert, letzteres dabei – hier wie immer wieder – vertreten vom Astrophysiker, den Benn in der Nachfolge Galileis verortet.¹³⁵ Diese Opposition findet auch darin ihren Grund, dass Benn die zeitgenössischen positivistischen Wissenschaften und ihre jüngsten Ausprägungen wie die Quantenphysik durchaus als Ich und Welt trennende Kraft wahrnimmt.¹³⁶ Dennoch macht sich Benn zu keinem Zeitpunkt die falsche Hoffnung, dass seine Optionen und auch der ptolemäische Standpunkt künftig etwas anderes als ein verllorener Posten sein könnten. Darum sein entschiedenes: »Treten wir ab!« Die Erörterungen zum Ptolemäer als Position gehen im Briefwechsel mit F.W. Oelze dabei immer

132 Ebd., S. 44.

133 Vgl. Calzoni 2012, S. 144–147.

134 Brief an Oelze Nr. 361, 29.2.1948, in: Benn 1982¹, S. 122.

135 Vgl. Brief an Oelze Nr. 361, 7.11.1947, in: Ebd., S. 98: »Ptolemäer – um Ihre Frage zu beantworten – hat mit den Pharaonen nichts zu tun, sondern allein mit dem Philosophen, der das ptolemäische Weltbild schuf, das bis Galilei galt. Schlimm, dass Sie fragen müssen! Ich dachte, dass das aus der antiphysikalischen Haltung, namentlich des 1. Abschnitts, »Lotosland«, klar wäre«.

136 Vgl. Calzoni 2012, S. 133; Agazzi 2012, S. 117–119.

schon in instruktive Äußerungen zur gleichnamigen Erzählung über, weshalb sie in der folgenden Untersuchung auch mitlaufen sollen.

In der Korrespondenz kommt etwa auch die bewusst verwirrende Gestalt von *Der Ptolemäer* zur Sprache: »Aber wozu erklären, verdeutlichen, nahe bringen bei so deutlicher Tendenz, nur zu verdichten, zu verschliessen u. nichts gelten zu lassen als den Satz, das Wort, die Zusammenstellung, die gerade sich ergeben hat«. ¹³⁷ Angesichts von Benns Tendenz »zu verdichten, zu verschliessen« – also einem Hang zur Textopazität und Hermetik, welche man seinen Gedichten lange nachgesagt hat – lässt *Der Ptolemäer* bzw. der von der Erzähl-Origo erprobte ptolemäische Standpunkt sich hier bereits durch eine ihm eigene Rhetorik der Unbestimmbarkeit und Ambiguität erkennen: »*unbestimmbar* sich verhalten« lautet eine Wendung aus der Novelle, die Benn Oelze nach der Niederschrift unbedingt genauer erörtern muss.

Im »Ptolemäer« ist eine Redewendung vorhanden, auf die ich erst zum Schluss kam, die mir aber verfolgungswert erschien, nur hatte ich keine Lust mehr, zu verfolgen: »*unbestimmbar* sich verhalten« – also eine neue Floskel für die *Ambivalenz*, von der ich ja öfter handelte, auch hier wäre das Innen u. Außen irrelevant geworden. Kurz: ein *primäres* Problem wäre es ja nicht, sondern nur ein historisches, ein Kulturkreisproblem, wenn meine Einstellungen stimmen. In diesen Zusammenhang gehört auch die Frage des *Realen*, das ein rein körperliches Substrat ist, –: die »Sicherheit des Körperlichen u. die Schemenhaftigkeit des Geistes«, wie mein Frisör sinniert. ¹³⁸

Die erläuterte Redewendung wird im Text von der schreibenden Ich-Origo, Kosmetiker und Friseur des Salons *Lotos-Land*, verwendet. Die Irrelevanz von Innen und Außen bezeichnet hier die Vertauschbarkeit zwischen Subjekt und Objekt, Denken und seinen Gegenständen. Dementsprechend buchstabiert Benn auch »*Ambivalenz*« aus: Als Ununterscheidbarkeitszone zwischen Subjektivität und Objektivität, in der das schließlich kursiviert hervorgehobene Reale in einer »Schemenhaftigkeit des Geistes« – ein Wort des erzählenden Frisörs der Novelle – untergeht. Die Rede von »Schemen« unterstreicht dabei die Überlagerung objektiver Weltverhältnisse durch die Subjektivität. Evoziert werden der kantische Schematismus der reinen Verstandesbegriffe dabei genauso wie das flüch-

137 Brief an Oelze Nr. 361, 7.11.1947, in: Benn 1982¹, S. 98.

138 Brief an Oelze Nr. 346, 12.10.1947, in: Ebd., S. 94.

tig Trägerische, das Schemenhaft von Bewusstseinszuständen.¹³⁹ Die Ambivalenz zwischen Innen und Außen findet sich als »historisches« und »Kulturkreisproblem« eingeordnet. Benn spricht also die Brüchigkeit der Unterscheidung von Subjektivität und Objektivität an, zieht damit das Dasein einer objektiven Realität in Zweifel und erklärt diesen Zweifel zu einer Erscheinung der jüngeren Geschichte und Kulturentwicklung.

Die Reflexion über diese Entwicklung, ausgehend vom zeitgenössischen Stand der Wissenschaften, führt bei Benn – wie schon bei Schmidt – zu einer Thematisierung des schriftstellerischen Verfahrens, in Benns Schriften meist als Stil bezeichnet. Benn reagiert auf das oben anklingende Realitätsproblem auch mittels der Darstellung der Erzählwelten in seinen Novellen. Die Weltauflösung in *Der Ptolemäer* ist so auch hier nicht von einer theoretischen Vorbelastung des Erzählverfahrens zu trennen.

Weltauflösung: Eine Konsequenz der ›absoluten Prosa‹

In der autobiografischen Schrift *Doppelleben* spricht Benn 1950 erstmals von einer ›absoluten Prosa‹. In deren V. Abschnitt (*Literarisches*) charakterisiert er damit das Darstellungsverfahren des späten, eher aphoristischen Textes *Roman des Phänotyp*. Steht für sie zwar kein fixer Merkmalkatalog fest, so betreibt die ›absolute Prosa‹ in jedem Fall eine »Umkehrung des realistischen Zeichenverhältnisses: Der Text bringt die Wirklichkeit hervor und bildet sie nicht ab«. ¹⁴⁰ Dabei fällt auf, dass diese Prosa-Konzeption zwar als werkphasenübergreifend veranschlagt wird. ¹⁴¹ Allerdings verfügt Benn über den Begriff erst 1949/50. Die Forschung greift ihn also auf und projiziert ihn, strenggenommen, rückwirkend auf die gesamte Prosa seit den frühen Novellen *Gehirne* von 1916.

Die ›absolute Prosa‹ erörtert Benn selbst in *Doppelleben* als »Folge von sachlich und psychologisch nicht verbundenen Suiten«. ¹⁴² Er spricht von

139 Schon in Benns *Der Garten von Arles* (1920) wird Kant als mathematischer Denker von Raum und Zeit und des Kosmos kritisch bedacht: »Kant, dachte er, Manufakturist in goldenen Schnitten, großer Einkurver der Materie, Beziehungsbalanceur, Drängler – auf Systemwegen – zu Kosmos triumphal«. STA III, S. 115.

140 Baßler 2016, S. 307. Siehe auch ebd., S. 308: »Der Begriff der absoluten Dichtung und Prosa wird, nach den suggestiven Vorgaben des Autors, auch von der Benn-Forschung als zentraler poetologischer Begriff seines Werkes aufgegriffen«.

141 Dies geschieht schon seit den frühesten Monografien zum Thema und wird dort meist bereits am Titel offenbar. Exemplarisch etwa bei Bleinagel 1969.

142 STA V, 140.

»[e]iner Prosa außerhalb von Raum und Zeit, ins Imaginäre gebaut, ins Momentane, Flächige gelegt, ihr Gegenspiel ist Psychologie und Evolution«. ¹⁴³ Offenbar geht es dabei nicht um die Darstellung objektivierbarer Weltverhältnisse. Die Inhalte sind »außerhalb von Raum und Zeit« lokalisiert. Sie liegen jenseits der ästhetischen Transzendentalien empirischer Anschauung nach Kant. Die »absolute Prosa« opponiert damit den Anschauungsdaten der Naturwissenschaften. Indem sie die mathematisch messbaren Größen Raum und Zeit verlässt, hintergeht sie aber auch jede Totalitätsvorstellung einer Erzählwelt (W_N).

Den Kern »absoluter Prosa« bildet bei Benn der »Ich-Begriff«. So sei der *Roman des Phänotyp* um ihn herum »orangenförmig« gebaut. ¹⁴⁴ Wird jener Text von Benn selbst als Grundlegung aus dem Ich gedeutet, scheint für *Der Ptolemäer* Ähnliches zu gelten. Das ptolemäische Weltbild stellt die unbewegliche Erde ins Zentrum der Kosmologie, um welche sich die Gestirne bewegen. Auch *Der Ptolemäer* kann als orangenförmiger Text nach Benns Erklärung betrachtet werden. Verortet er das Subjekt doch allein schon mittels einer erzählenden Ich-Origo als Wurzel der Novelle und im Zentrum einer unbeweglichen Welt.

Es ließe sich aber fragen, ob die hier vorliegende Prosa-Konzeption nicht weitere Implikationen besitzt, die einer vorschnellen, dem Forschungskonsens folgenden Einordnung unter das Label »absolute Prosa« entgegen. ¹⁴⁵ Wir haben oben darauf verwiesen, wie die parallel zur Entstehung der Novelle an Oelze geschriebenen Briefe Andeutungen über die im *Ptolemäer* aktive Idee dieser Prosa enthalten. Benn spricht in diesen Briefen, die einige Jahre vor *Doppelleben* liegen, noch nicht im dort aufgeworfenen und von der Forschung für die gesamte Prosa ausgeweiteten Begriff von einer »absoluten Prosa«. Diesen früheren Theorie-Entwürfen ist nachzugehen, weil sie genauer zu fassen erlauben, wie *Der Ptolemäer* jene

143 Ebd.

144 Ebd., S. 140–141: »Eine Orange besteht aus zahlreichen Sektoren, den einzelnen Fruchtteilen, den Schnitten, alle gleich, alle nebeneinander, gleichwertig, die eine Schnitte enthält vielleicht einige Kerne mehr, die andere weniger, aber sie alle tendieren nicht in die Weite, in den Raum, sie tendieren in die Mitte, nach der weißen zähen Wurzel, die wir beim Auseinandernehmen aus der Frucht entfernen«.

145 Wenn »absolute Prosa« eine Konzeption ist, die noch für Benns Rönne-Novellen veranschlagt wird, dann droht sie die stilistischen Unterschiede zwischen diesen und dem Spätwerk bisweilen auch zu nivellieren. Der »Umschlag ins Impersonel«, den Moritz Baßler an den frühen Novellen ausmacht, wird sich an *Der Ptolemäer* mit seiner durchgehaltenen Erzähl-Origo in der ersten Person Singular nicht vergleichbar aufweisen lassen. Vgl. Baßler 2015, S. 226–231.

von Moritz Baßler der ›absoluten Prosa‹ zugeschriebene Umkehrung des realistischen Zeichenverhältnisses vollzieht, die Abbildung von Wirklichkeit und Konstruktion einer Erzählwelt hintergeht.

Subjektivität und Objektivität im Zeichen des Pessimismus

Die Annäherung an Benns *Der Ptolemäer* über den Oelze-Briefwechsel wird zunächst vom Text selbst nahegelegt. Dafür sorgt eine transgressive Metalepse, die geradezu als Ebenen-Sprung aus der fiktiven Erzählwelt heraus erscheint, indem sie sich an einen realen Adressaten des Textes richtet.¹⁴⁶ Wie eine versteckte Widmung am Ende des ersten Teils der Novelle (*Lotos-Land*), verweist Benns Erzähl-Origo auf »meinen Freund O.«:

Sollten diese Zeilen, die nur für meinen Freund O. bestimmt sind, der ihr Geheimnis bewahren wird, in unrechte Hände fallen und etwa ein postumer Leser sie als den gang und gäben Pessimismus bezeichnen, so war dieser Pessimismus mein Gewicht und meine Erdverbundenheit.¹⁴⁷

Hier fällt als Selbsteinordnung des Standpunktes des Ptolemäers zugleich das Wort Pessimismus. Es begegnet zwar erst in der Novelle, allerdings evoziert der Briefwechsel bereits Komponenten eines bestimmten Pessimismus, der sich zu Nietzsche zurückverfolgen lässt.¹⁴⁸ Nietzsche konzipiert im 370. Aphorismus der *Fröhlichen Wissenschaft* einen kulturgeschichtlichen Romantik-Begriff, der mehrere Pessimismen durchläuft, um von einem romantischen Pessimismus Wagners bei einem möglicherweise künftigen dionysischen Pessimismus zu enden.¹⁴⁹ Hierbei klingt die Möglichkeit einer Rückeroberung des Dionysischen an. Nietzsches *Die Geburt der Tragödie aus dem Geist der Musik* hatte 1871 zwischen einem (wissenschaftlichen) apollinischen und (künstlerischen) dionysischen Rausch

146 Transgression nennt Genette jene im Grunde unmöglich Form der Metalepse, die einen Sprung von der narrativen Ebene – oder in unserem Fall: der Erzählwelt – in die Domäne jener Wirklichkeit beschreibt, der die Diegese oder Erzählwelt nur als Erzählung angehört. Genette erörtert dies an einer Passage Julio Cortázars, wo ein Leser von der Figur des soeben gelesenen Romans ermordet wird. Genette 2010, S. 152.

147 STA V, S. 22–23.

148 Benn spricht dann auch Oelze gegenüber von »Goethe u. Nietzsche, diese[n] beiden [...] die ich anbetend in mir trage«. Brief an Oelze Nr. 328, 22.3.1947, in: Benn 1982¹, S. 72.

149 Nietzsche 1980 (KSA 3), S. 619–622 (im Folgenden abgekürzt: KSA Bandnummer, S. XX).

unterschieden. Erzeuge der Überschuss des Apollinischen eine wissenschaftlich-sokratische, so der des Dionysischen eine tragische Kultur im Sinne der griechischen Antike.¹⁵⁰ Bennis Figur des Ptolemäers und sein Pessimismus (genauer, was als dieser erscheinen könnte) folgen implizit dieser nietzscheanischen Konzeption. Die oben erörterte Opposition Astrophysiker–Ptolemäer wirkt wie eine bloß begriffliche Verschiebung von Nietzsches Gegensatz von Wissenschaft und Kultur, sokratischer und tragischer Gesellschaft.¹⁵¹ Pessimismus kann als Überbegriff für Bennis Kulturdiagnostik angesehen werden, die in anderen Briefen an Oelze die vom Pessimismus affirmierte Kluft zwischen zwei gegeneinandergestellten Tendenzen immer wieder bekräftigt.

Ob die Wirklichkeit wirklich so ist, wie sie ist – das allerdings weiss ich nicht gewiss. Gibt es nicht zum Mindesten 2 Wirklichkeiten, eine empirische u. eine – sagen wir – mythische, u die Bewegung auf die zweite, ihre Erarbeitung ist sie nicht das Ziel? Mir kommt in letzter Zeit überhaupt der Gedanke, dass Ursache der *Krise*, der so fühlbaren, nun jahrhundertealten, nicht etwa ein Mangel an Kraft u. Fähigkeit des Geistes sei – dieser Geist ist ja riesig, er trug die Jahrtausende, er stützte die Welten –, dass vielmehr die *allgemein hingenommene Konzeption des Seins-Grundrisses*, die abendländische Konzeption, die abendländische Grundlegung von vornherein verkehrt u. trügerisch u. abfallartig war. Die Realitätsentscheidung im Sinne der empirischen Wissenschaften war der Fehltritt; die allgemeine Erfahrbarkeit der Verhältnisse als Massstab der Wirklichkeit zu fordern u. zu lehren, war der Schritt vom Wege, durch den sich die primäre mythische Wirklichkeit verlor.¹⁵²

Bennis Kulturdiagnostik trägt hier erneut stark nietzscheanische Züge. Sie wirkt stellenweise wie eine Improvisation über Nietzsches Mutmaßung, Wissenschaft entstehe, wenn die Götter nicht gut gedacht würden¹⁵³ (»Die Realitätsentscheidung im Sinne der empirischen Wissenschaften war der Fehltritt«), während gleichzeitig mit heideggernaher Terminologie han-

150 Nietzsche 1980 (KSA 1), S. 116: »je nach der Proportion der Mischungen [des Dionysischen oder Apollinischen – F.S.] haben wir eine vorzugsweise sokratische oder künstlerische oder tragische Kultur«.

151 In Bennis Aphorismen- und Essay-Sammlung *Ausdruckswelt* folgt der Abschnitt *Pessimismus* sicher nicht zufällig auf *Physik* 1943. Vgl. Benn 1964 [1949], S. 68–73. Die Stuttgarter Ausgabe macht diese bedeutsame Abfolge unkenntlich, indem sie die von Benn selbst komponierte Aphorismen-Sammlung auseinanderreißt, die einzelnen Stücke nach ihrem Entstehungszeitpunkt ordnend. Vgl. STA IV, S. 305–309 (*Physik* 1943).

152 Brief an Oelze Nr. 328, 22.3.1947, in: Benn 1982¹, S. 72.

153 Vgl. die Nachlassnotiz Nietzsches NF-1875–6 [4]: »Wissenschaft (NB. bevor sie Gewohnheit und Instinkt ist) entsteht, wenn die Götter nicht gut gedacht werden.« Nietzsche 1980 (KSA 8), S. 97.

tiert wird (»Konzeption des Seins-Grundrisses«). Ist die »Realitätsentscheidung im Sinne der abendländischen Wissenschaften« angezweifelt, zielt dies erneut auf die oben erörterte Diagnose einer immer wissenschaftlicher werdenden Kultur ab. Zugleich ist damit aber der Wert von Wirklichkeit und Realität problematisiert.

In den Oelze-Briefen wird nun ferner deutlich, dass Benns Zurückhaltung gegenüber den Wissenschaften und der ihnen zugrundeliegenden »Realitätsentscheidung« nicht nur kritische Diagnose bleibt. Die diagnostizierte Situation von Wissenschaft und Kultur provoziert ein neues Darstellungsverfahren, einen bestimmten Stil. Dieser ist in den Briefen noch nicht in Begriffen der »absoluten Prosa« bestimmt.

Es muss durch das Leben u. die Veröffentlichungen *durchgeführt* der neue tiefe Ausdruck sein, der Stil, der natürlich ganz anders aussieht u. anders aufgenommen (nämlich negativ) wird als die treffende diagnostische Bemerkung. Der die Zeit brechende (im Sinne des Stiers) u. die Zeit spiegelnde (im Sinne des Reflectors) Stil, der wird es sein, der die Zeit darstellt u. aussagt – soviel sich von einer Zeit überhaupt etwas darstellen u. aussagen lässt, soweit das überhaupt interessant u. nötig ist.¹⁵⁴

Entwirft Benn 1949 seinen Begriff der »absoluten Prosa« retroaktiv, rückblickend auf schon Geschriebenes wie den *Roman des Phänotyp*, so sind die Ausführungen aus den Briefen an Oelze 1947, während der Arbeit am *Ptolemäer*, geradezu prospektiv: Der Stil »wird es sein, der die Zeit darstellt u. aussagt«. Er ist noch nicht gefunden und sein Anspruch wird abgesteckt. Durch das Leben *und* die Veröffentlichungen »*durchgeführt*« werden soll dieser »neue tiefe Ausdruck sein, der Stil«. Der Stil ist so als Konsequenz der Zeitdiagnostik benannt, soll aber anders aussehen als die »treffende diagnostische Bemerkung«. Zweck des Stils sei es, die Zeit zu brechen und zu spiegeln, sie darzustellen und auszusagen, allerdings unter den Bedingungen und notwendigen Einschränkungen, die der andernorts konstatierte Kulturzustand auferlegt: Insofern »sich von einer Zeit überhaupt etwas darstellen u. aussagen lässt«. Zwar ist relativ pauschal hier von *der* Zeit die Rede. Doch fällt der Anfang 1947 geschriebene Brief in jenen Winter in der Besatzungszeit, den *Der Ptolemäer* gleich zu Anfang nennt. *Diese* Zeit und Gegenwart sind für Benn darzustellen. Das Verfahren dafür nennt Benn 1947 – um hier zusammenfassend die oben von ihm entwickelten Begriffe zu gebrauchen – noch unverbindlich »Stil. Proble-

154 Brief an Oelze Nr. 327, 23.2.1947, in: Benn 1982¹, S. 70.

matisieren muss dieser Stil, indem er sich seine Zeit zum Thema nimmt, zugleich das zeitgenössisch wieder aufbrechende ›Kulturkreisproblem‹, das aus der historisch zurückliegenden ›Realitätsentscheidung‹ der Wissenschaften hervorging. Von diesen Reflexionen ausgehend inszeniert *Der Ptolemäer* seine Erzählwelt mit Rekurs auf eine Sprache und einen Stil, die ständig Anleihen bei einzelwissenschaftlichen Jargons oder Fachsprachen machen. So reflektiert der ›die Zeit brechende‹ und sie ›spiegelnde‹ Stil die Zeitsituation dahingehend, dass seine Vervielfältigung wissenschaftlicher und anderer Spezialsprachen die Erzählwelt ambivalent erscheinen lässt: Sie schillert unter dem Eindruck der zahlreichen, zu ihrer Beschreibung herangezogenen Sprachen. Darin besteht, wie im Folgenden zu sehen sein soll, die Konsequenz von Benns Formel Oelze gegenüber, die gleichsam dem Mund der Erzähl-Origo aus *Der Ptolemäer* entstammt: ›unbestimmbar sich verhalten‹.

Die unerhörte Begebenheit der Weltbeschreibung

Amelia Valtolina hat darauf aufmerksam gemacht, dass der Untertitel von *Der Ptolemäer, Berliner Novelle*, tatsächlich einen Rückgriff auf die strenge, goethesche Definition dieser Gattung darstellt. In diesem Sinn sei hier eine Einheit von Ort und Zeit in Verbindung mit einer »unerhörten Lage« realisiert.¹⁵⁵ In der Erzählsituation zeichnet sich die Authentifizierung der Erzählwelt abermals durch eine Ich-Origo ab. Das erzählende Ich ist der Betreiber des Berliner Kosmetiksalons *Lotos-Land*, durch dessen Perspektive W_{NC} die Erzählwelt W_N gebrochen wird: Es handelt sich um jenen Frisör, von dem Benn Oelze schreibt. Dieser Zugang der Welt durch eine Erzähl-Origo, ihre W_{NC} , ist nicht zufällig; immerhin spricht

155 Valtolina 2016, S. 154: »Natürlich könnte man unter ›Novelle‹ auch jene offene, schon damals avantgardistische Form verstehe, die der Dichter mit seinen Rönne-Novellen geschaffen hatte [...], aber der poetologische Gehalt dieser Bezeichnung im Untertitel des *Ptolemäer* tritt deutlicher zutage, wenn man Benns Auseinandersetzung mit Goethes *Novelle* im Briefwechsel mit Oelze [...] und im *Weinbaus Wolf* [...] bedenkt.« Gegenüber Goethes Novellen-Bestimmung als verklärende Harmonisierung im Alterswerk gehe es Benn darum, »eine erzählerische Form zu finden, welche die Trümmer einer neuen Epoche zum Ausdruck bringt«, die »geschlossen und fragmentarisch« die »Spannung zwischen Vollendung und konzeptueller Fragmentarik lebt« (ebd., S. 155). »Mag diese sogenannte ›Novelle‹ unkonventionell in ihrem Erzählablauf sein, so verwirklicht sie trotzdem die Grundbestimmung ihrer Gattung, denn sie spielt in einer unerhörten Lage, an einem konkreten Ort und zu einer bestimmten Zeit.« (ebd.)

Benn bereits im Oelze-Brief von verschiedenen, allerdings weltbildartigen Perspektiven auf die Welt (mythisch oder wissenschaftlich; astrophysikalisch-neuzeitlich oder ptolemäisch). Wie Weltzugang und dieser Perspektivismus korreliert sind, wird noch genauer zu sehen sein. Ort und Zeit der »*Berliner Novelle 1947*« sind mit Berlin um das Ende des Winters 1947 – »Ein Winter in der Besatzungszeit!« – grob umrissen;¹⁵⁶ sie verschwimmen allerdings immer wieder durch eine montageartige Wiedergabe von Betrachtungen, Gesprächsfetzen und Abschweifungen. Dies führt dazu, dass weniger erzählt als reflektiert wird. Der reflektierende Stil, den Benn oben noch einforderte, zeigt sich, indem in der novellentypischen Einheit von Zeit, Ort und außergewöhnlicher Begebenheit diese permanent von der inneren Reflexionsbewegung der Erzähl-Origo überlagert werden. Die Überlegungen dieses Ich ließen sich auch als Nachtgedanken ansehen: »Wie Inseln aus dem Schlamm stiegen diese sonderbaren Bemerkungen des Nächtlichen in mir auf und durchschienen meine eisigen Tage«. ¹⁵⁷ Über Berlin 1947 erfährt man, abgesehen von der Maschinengewehrscene zu Beginn, nahezu nichts. Wenngleich *Der Ptolemäer* eine Art Minimalfabel aufweist, so lässt sich aus der Narration bestenfalls eine verschwindend unscharfe und handlungsarme Erzählwelt extrahieren. Es scheint nun zunächst so, als würde der Weltzugang über die reflektierende Ich-Origo (W_{NC}), indem hier die Außenwelt in Reflexionen verlorengelst, die von Benn konstatierte Realitätsproblematik manifestieren wollen. Die von der Ich-Origo eröffnete Erzählwelt verbirgt sich dabei gleichzeitig hinter changierenden sprachlichen Beschreibungsmodellen von Welt. Die Welt ist nicht nur durch den verknappenden Welthorizont W_{NC} beschnitten, sondern schon in den Arten und im Vokabular ihrer Deskription fragmentiert. Eine eminent wissenschaftlich-spezialisierte und quer durch die Disziplinen reichende Lexik dominiert. Immer wieder muss so in den Spezialregistern und Sonderbänden von Ecos Enzyklopädie nachgeschlagen werden. Dadurch wird im Lektüreprozess eine Spannung zwischen den Lexemen und dem davon Bezeichneten deutlich. Die chiffrenartigen Zugang zu Spezialdiskursen ermöglichenden Begriffe konstituieren nicht einfach mehr eine (Lebens-)Welt, wie sie ein einfacherer Erzähltext aus den problemlosen Sememen der Alltagssprache ausbilden würde. Die Lexik auf der diskursiven Ebene bildet immer schon eine wissenschaftlich oder anderweitig interpretierte Welt ab, der variable Spezialsinne zugrun-

156 STA V, S. 8.

157 Ebd., S. 10–11.

de liegen, die sich zwar nachschlagen, aber nur schwerlich miteinander vereinbaren lassen. Dabei fallen nicht nur diverse wissenschaftliche Diskurse ins Gewicht. Neben ihnen begegnen Weltbeschreibungsmodelle aus Mythos, Religion, Philosophie und fragmentieren die Erzählwelt beschreibungssprachlich.

Tief und gleisnerisch, Faune und Sphinx. Über altlunare Brücken kommen die Ortsgötter, aber dies gezeitenlose schmale Meer bringt den Monotheismus, den Universalismus, aber damit auch die Vorstufen zu dem verheerenden Begriff der Synthese, der Gesetze, der Abstraktion – die terrestrische Vielfältigkeit und Begrenztheit hätte die kosmologische Einheitsvorstellung nie bewerkstelligt. Poseidonisch –! Wasser, alles fließt – so widerspruchsvoll begann das All-Eine, das in den irrealen transzendentalen Systemen dann in uns, in unsere Leere, in unseren inneren Schatten endet. Am Ende ist das Wort, wie es am Anfang war – war es am Anfang? War am Anfang das Erleben ›unwirklicher‹ Dinge?¹⁵⁸

Der griechische Daimon (»Ortsgötter«), antike Mythologie (»Poseidonisch«), die hegelsche »Synthese«, Heraklits Spruch *pantha rhei* (»alles fließt«), der Schöpfungsmythos aus Johannes 1,1 (»Am Ende ist das Wort, wie es am Anfang war – war es am Anfang?«) kommen hier nebeneinander zu stehen. Die diskursive Ebene verliert sich dabei im konnotativen Spielraum der Lexeme und Syntagmen, ihrer kulturgeschichtlichen Genealogien und sträubt sich so vor dem Übergang zur Weltebene: Nicht nur, weil kaum etwas erzählt wird, sondern weil das Erzählen von Ereignissen der W_N hinter sich überschlagenden Anspielungen zurücktritt, die sich auch als Tasten nach einem Register beschreiben lassen, in dem die moderne Welt überhaupt noch erzählt werden kann: »das moderne wissenschaftliche Weltbild – das war ein neues Thema und zwar ein abgründiges!«¹⁵⁹ Aufgrund der wissenschaftlich-diskursiven Ausdifferenzierung droht die Erzählwelt buchstäblich in diesen Abgrund zu stürzen. Vor ihm installiert sich, erzählend, gerade noch das ptolemäische Ich, um das sich die Begriffe drehen, der einzige feste Grund und Bezugspunkt. Wenn dabei gerade die wissenschaftlichen Weltbilder mit dem Verlust eines homogenen Weltbilds verbunden werden, so geht dieser Verlust mit der Vervielfältigung der Lexeme, Begrifflichkeiten und der an ihnen hängenden kontextuellen Einbettung einher, die alle verschiedenen Zeitaltern, Weltmodellen und Kosmologien angehören. In ihrer Vielheit fehlt ihnen gerade der Zusammenhang, die Einheitlichkeit, welche Benn exotisierend

158 Ebd., S. 18–19.

159 Ebd., S. 12.

dem ›Primitiven‹ noch zugesteht: »Auch der Primitive hatte seinen Energiebegriff, er sah Zusammenhänge, er hatte eine Welt«,¹⁶⁰ Welt meint hier auch den Zusammenhang von Begriffen, die als konstitutive Prinzipien ein Weltverständnis ausbilden, eine fest Art »Betrachtungsrichtung«¹⁶¹ etablieren, wie der erzählende Kosmetiker über sie nur noch in der Konfusion aller erdenklichen Betrachtungsrichtungen oder Weltbilder und ihrer entsprechend diffus nebeneinandergestellten Lexeme und Begriffe verfügt.

Man findet sich hier mithin an das erinnert, was Husserl als Verlust der Lebenswelt in den Naturwissenschaften benannt hat: Ein Vergessen des lebensweltlichen Sinns, Fundament und Ratio, die der alltäglich gegebenen Erfahrung entstammen. Ein Effekt, der für Husserl durch den Siegeszug mathematisch-physikalischer Welterfassung in den Naturwissenschaften seit Galilei bewirkt wird. Handelt es sich hier um ein Vergessen des lebensweltlichen Sinns, so verschwindet dieser in den Sinnstiftungen und Beschreibungsmodellen von Welt der jeweiligen Disziplinen, die ihrerseits für die universal vorausgesetzte Lebenswelt bedeutungslos bleiben.¹⁶² Am Ende seiner kurzen Aufzeichnung *Kopernikanische Umwendung der kopernikanischen Umwendung*, die 1934 im Umkreis der *Krisis*-Schrift entsteht, scheint Husserl selbst eine ptolemäische Geste auszuüben. Galileis *pur si muove* wird am Ende in Frage gestellt, insistiert Husserl doch darauf, dass die lebensweltliche Einstellung jeder wissenschaftlichen Betrachtung vorauszugehen habe, in der Lebenswelt sich die Erde also nicht bewege.¹⁶³ Allerdings führt dies die transzendente Phänomenologie nicht zu einem kantischen oder radikal-solipsistischen Subjekt zurück, nicht zu einem »ptolemäischen Realismus«, wie Alexander Schnell diese Position überspitzt kennzeichnet.¹⁶⁴

160 Ebd., S. 11.

161 Ebd.

162 Vgl. Husserl 1992², S. 1–17; vgl. zur Mathematisierung der Wissenschaften seit Galilei insbes. ebd., S. 20–60; erörternd Waldenfels 1985, S. 15–18 (zur Einordnung lebensweltlichen Sinns als Grund oder Fundament und Ratio).

163 Husserl 2006, S. 153–165. Dieses Argument ist insgesamt komplexer, da Husserl die Erde als *Archē* konzipiert, »die aller Bewegung erst Sinn ermöglicht und aller Ruhe als Modus einer Bewegung. Ihr Ruhem aber ist kein Modus der Bewegung« (ebd., S. 164). Wobei diese Erde bei ihm eine solche für die gesamte Menschheit sein soll: »Es gibt nur eine Menschheit und eine Erde« (ebd., S. 163), was auf die paradoxe Situation einer universalen und doch kulturell und historisch relativen Lebenswelt hinausweist. Siehe hierzu auch Kreienbrock 2020, S. 34–42.

164 Schnell 2020, S. 57.

Benns Ich-Origo besitzt dasselbe Problem und wird später gerade diese ptolemäische Wendung nehmen. Eine Krise der Lebenswelt wird dabei zunächst durch die Vervielfältigung von Beschreibungssprachen der Welt inszeniert.¹⁶⁵ Unter ihnen lösen die Dinge sich, phänomenologisch gesprochen, in Spezialsinne auf. Benn begreift diese Krisis ausdrücklich als diskursives Stilphänomen und legt sie immer wieder der Entwicklung der modernen Naturwissenschaft zu Lasten, verkörpert vor allem in der Physik. Die Zurückverfolgung des Lebensweltproblems auf diese geschieht etwa in der humoristischen Konfrontation astrologischer Annahmen und Begriffe mit dem Alltag des Friseurs.

Das Weltall (Professor U. von der Universität K.) fließt in rasender Geschwindigkeit auseinander, in jeder einzigen Sekunde fließt es um das Dreiunddreißigfache des Erddurchmessers auseinander –: wenn in meinem Institut etwas auseinanderfließt, aus einer Parfümflasche oder einem Toilettenwasserflakon, übersehe ich mit einem Blick den Gesamtschaden. Das Weltall (Professor K. von der Universität U.) hat ein Alter von zehn Milliarden Jahren, es ist nicht anzunehmen, daß es wesentlich älter ist –: mein Haus hat selbst während der Saison nur acht Stunden offen, da ist meine Lage gegenüber diesen zehn Milliarden von vornherein nichtssagend.¹⁶⁶

Gerade der physikalische Diskurs muss als Indikator der eigenen Nichtigkeit des Erzählers herhalten. Der Astrophysiker gab schon in den Oelze-Briefen den Widerpart zum Ptolemäer ab. Dagegen kündigt sich im ptolemäischen Stil, im Synkretismus bestehender Beschreibungssprachen verhalten ein neues Weltbild an, das eher vage antizipiert als schon absehbar ist. Die Novelle benennt dieses Weltbild und stellt es als ptolemäisches – entsprechend dem in den Oelze-Briefen von Benn vorbereiteten Antagonismus von Kultur und Wissenschaft – dem Standpunkt des Astrophysikers entgegen.

Das nächste Weltbild, das man sich vorstellen konnte, würde ein Zusammenhangsversuch sein zwischen Mythenrealität, Paläontologie und Hirnstammanalyse, aber auch dies wird sehr einheitsentfernt und tragisch sein, keine Erkenntnis, kein Stil blühte an seinem Wege.¹⁶⁷

165 Benns Einordnung des wissenschaftlichen Weltbildes als »abgründiges« (STA V, S. 12) trifft sich in seiner Wortwahl interessanterweise mit der Rede von einer »Abgründigkeit des Sinns«, die Husserl-Kritiken mobilisieren, um die Unmöglichkeit der Idee einer einheitlich-fundierenden Lebenswelt, ihre Aufspaltung in Sub-Welten, zu betonen. Vgl. die Begriffswahl und Erörterung bei Waldenfels 1985, S. 15.

166 STA V, S. 12.

167 Ebd., S. 21.

Wie lässt sich allerdings die Absenz des Stils, die hier veranschlagt wird, deuten? Die Weltauflösung, die *Der Ptolemäer* betreibt, wohl in Antizipation dieses Weltbildes, ist doch eine stilistische: Der ptolemäische Stil vermengt in sich Lexeme mit Provenienz aus Mythos, Philosophie, Religion und Wissenschaft. Nebeneinandergestellt finden sich so divergierende Beschreibungsmodelle, die miteinander um die Deutung der Welt konkurrieren, obschon hinter den Worten kaum eine Erzählwelt in Erscheinung tritt.¹⁶⁸ In der Tat scheint erst das Ende der Novelle den Ausweg aus der Opposition der Weltbilder zu weisen: Indem der ptolemäische Pessimismus gegenüber den modernen Wissenschaften – auch angesichts Benns Meinung Oelze gegenüber, dass beide Positionen unhaltbar seien – zu einer Synthese im Stil gebracht wird.

Ptolemäischer Pessimismus und Amor Fati

Mit dem ptolemäischen Pessimismus lässt es die Novelle nicht bewenden. Indem der Schluss eine Lösungsmöglichkeit des entfaltenen Konflikts zwischen ptolemäischem und neuzeitlich-wissenschaftlichem Weltbild andeutet, tritt die bisher aufgezeigte Weltauflösung noch einmal klarer hervor: »Zugegeben, es gibt Standpunkte und Blicke, vor denen die ganze Welt zerfällt, paralytische Blicke, dies sind meine Blicke nicht.«¹⁶⁹ Nicht mehr, ließe sich ergänzen. Denn der Schluss scheint die Lösung des zentralen Konflikts vorzuschlagen, der in der Unmöglichkeit bestand, noch einen haltbaren Standpunkt angesichts des Zerfalls der Welt in divergente Weltbeschreibungen zu finden. Wo das, was der Fall ist, in unterschiedliche Beschreibungszusammenhänge sich auflöst, legt der Schluss der Novelle als letzte Option eines Standpunkts eine ›Amor Fati‹ im Sinne Nietzsches nahe.

Implizit vernehmbar ist zuvor schon Nietzsches Gedanke einer ewigen Wiederkunft. Benns Text ist wenigstens insofern selbst zirkelförmig, als er sich zeitlich nahezu im Lauf eines Jahres abspielt, am Ende eines Winters

168 Schon die frühesten Forschungen zum *Ptolemäer* haben von einem geradezu prismatischen Stil gesprochen, der sich durch ein Nebeneinanderstellen unzusammenhängender Bilder und Sätze auszeichne, wobei bewusst Ambivalenz in der Welt Darstellung erzeugt wird. Vgl. Bleinagel 1969, S. 58–59; dort auch der Begriff der »integrierten Ambivalenz« (ebd., S. 70–74) und die Realisierungsweise der Welt durch den Stil: »Die Erscheinungsweise von Welt im Ptolemäer bestimmen wir als ›Stil« (ebd., S. 52).

169 STA V, S. 52.

ansetzt und mit dem Ausklang des Jahres Ende Herbst schließt. Der letzte Abschnitt, der den Titel der Erzählung trägt, beginnt mit einer Ankündigung des neuen Winters und scheint die Figur des Ptolemäers gerade als Schlagwort und existenzielle Haltung, als Ausweg aus der Krise pluraler Weltbeschreibungen zu empfehlen.¹⁷⁰ Was zuvor als Ausdruck eines subjektiven Pessimismus angesichts der Unfassbarkeit von Welt und dem Ausbleiben eines neuen Weltbildes erschien, wird nun zurückgenommen und in der Form produktiver Artistik aufgelöst, die zuvor zwar schon stilistisch operativ, aber noch unreflektiert war. Die Reflexion beginnt nun, wo sie vom »prismatische[n] Infantilismus« des Vielen spricht, die perspektivische Brechung der Welt in den Diskursen und Beschreibungssprachen zu umarmen:

Pessimismus – das ist der Strandkorb des Unproduktiven, der rückt ihn an den See, ich bin Artist, mich interessieren die Gegenströmungen, ich bin Prismatiker, ich arbeite mit Gläsern. Was zum Beispiel die Methode meines Niederschreibens angeht, sie ist, wie leicht festzustellen, prismatischer Infantilismus.¹⁷¹

Nietzsches ›Amor Fati‹, die Liebe zum Schicksal, lässt sich als eine Bejahung des Vielen, des Werdens, der unterschiedlichen Perspektiven und der verschiedenen Weltzugänge deuten, deren Affirmation bei Nietzsche als notwendige Vorkehrung gegen die reaktiven Kräfte von Ressentiment und Pessimismus erscheinen, aus denen sich das Christentum speist. Nötig ist für die Selbstüberwindung in die ›Amor Fati‹ auch die Akzeptanz des Gedankens einer ewigen Wiederkunft (den Benns Novelle in der Zirkelförmigkeit ihres jahreszeitlichen Verlaufs von Winter zu Winter wenigstens anzudeuten scheint).¹⁷² Auch bei Benn begegnet ein Perspektivismus, doch »[b]ei Benn ist der Perspektivismus ästhetisches Axiom. Die Welt wird zum Sujet der ästhetischen Optik und künstlerischen Produktivität.«¹⁷³ Der Ptolemäer glaubt in seinem starren Beharren auf den Ich-Punkt einen Standpunkt, eine Perspektive zu erblicken, die sich aller-

170 Ebd., S. 42.

171 Ebd., S. 53.

172 Vgl. diese Lesart das erste Kapitel von Deleuze 2008, S. 5–44, insbes. S. 31–33. Die Zirkelförmigkeit der Natur aufgrund der Wiederkehr der Jahreszeiten ist es, die aufgrund der Vermittlung bei Hannah Arendt, Karl Löwith und Heidegger bis in die 1950er Jahre hinein noch als Modell von Nietzsches ewiger Wiederkunft gehalten werden konnte. Vgl. nur exemplarisch Arendt 1981, S. 89.

173 Meyer 2007, S. 183. Meyer deutet zwar an, dass Benn in *Der Ptolemäer* »ein artistisches Plädoyer für die kreative Subjektivität des Künstlers in einer kunstfremden Wirklichkeit« (ebd.) halte, führt dies aber nicht näher am Text aus.

dings nicht als Synthese, sondern als ›Amor Fati‹ im nietzscheschen Sinne ansprechen ließe. Zeichnet sich gegen Ende ein ptolemäischer Standpunkt ab, so wird der tragende Terminus Welt im Singular aufgegeben und durch seinen Plural ersetzt, damit aber in einen Perspektivismus eingeschrieben, einer Vervielfältigung von Welten, wie er sich schon im Pluralismus der Beschreibungssprachen andeutete:

Doch dann gibt es Standpunkte und Blicke, in denen die Welten sich vereinen: das Delirium mit der Trockenlegung, der Fels mit dem Splitter, der Dschungel mit dem Steingarten – Gretchen tritt zu Lachesis, der Dreikönigstag spricht mit der letzten Sommerstunde, und das Mausoleum Bonapartes sinkt schweigend an ein Massengrab. Ptolemäische Erde und langsam drehende Himmel, Ruhe und Farbe der Bronze unter lautlosem Blau. Je und je bei nevermore, Augenblick und Dauer in einem – der Glasbläaserspruch, das Lotoslied, es spielt sein Hoffen und Vergessen. Nein, ich bin kein Pessimist – woher ich stamme, wohin ich falle, das ist alles überwunden. Ich drehe eine Scheibe und werde gedreht, ich bin Ptolemäer.¹⁷⁴

Die Welten vereinen sich nur unter bestimmten »Standpunkte[n] und Blicke[n]«, die als »Augenblick und Dauer in einem« erscheinen. Hier scheint der subjektive Zugang auf, der im ptolemäischen Standpunkt kulminiert. Der für solche Vereinigung veranschlagte Position ist dabei wenigstens paradox. Wird der Ptolemäer gedreht, wie es am Ende der Passage heißt, ist er keineswegs ruhend. Selbst scheint er als Scheibe nicht so sehr die Welt als die Welten um sich zu drehen; die einzelnen Mythologien, Methodologien, Disziplinen und Termini, welche Beschreibungsformen der Wirklichkeit ausbilden. Demnach wäre die ptolemäische Betrachtungsrichtung vor allem diese Vervielfältigung der Beschreibungssprachen und Welten, die das Darstellungsverfahren von *Der Ptolemäer* überhaupt abgibt, der sich allerdings durch das Spiel mit ihnen – deren Beschreibungen er sich und seine Welt wiederum unterworfen weiß – seiner Selbst versichert. Der so neugewonnene Standpunkt, unter dem die Welten sich vereinen und der als Abschied des anfänglichen Pessimismus veranschlagt wird, erscheint so auch als ein rein im Text beziehbarer oder, in seiner Paradoxie, der der Literatur selbst. Eine Literatur, welche die unterschiedlichsten Deutungen und Konzeptionen von Welt, ungeachtet ihrer Widersprüche, in sich vereinigt und nebeneinanderstellt und eine Welt unterschiedlichster Perspektiven auf sie gibt. *Der Ptolemäer* als Text wäre dieser Standpunkt und seine Auflösung einer

174 STA V, S. 54.

eindeutigen (Erzähl-)Welt in den Beschreibungssprachen als Perspektiven verschiedenster Weltmodelle, der letzte beziehbare Standpunkt zur Welt. Das lässt sich vielleicht als die Ausbuchstabierung einer nietzscheanischen Idee lesen: »nur als ästhetisches Phänomen ist das Dasein und die Welt ewig gerechtfertigt.«¹⁷⁵ Einzig die Literatur vermag, indem sie widersprüchliche Ansichten auf die Welt zusammenführt (die oben erwähnten »Welten«, im Plural), die Perspektiven ungeachtet ihrer Unvereinbarkeit zusammenzuführen.

Diese finale ästhetizistische Lösung – welche nur auf der Ebene der Ich-Origo oder der W_{NC} sich abspielt – weist noch einmal auf die von Benn brieflich artikuliert Zerfallserfahrung der Realität zurück. Sie lässt sich nur bewältigen durch den Stil. Muss dieser Stil aber die vielen Weltzugänge affirmieren, so lässt er als Weltauflösung im Erzähltext die Erzählwelt hinter den möglichen sprachlichen Zugängen uneindeutig schillern. Es ist ausgerechnet dieses Schillern-Lassen, die Affirmation der Uneindeutigkeit, die einen ptolemäischen Standpunkt wieder ermöglicht: außerhalb der Synthese des Stils ist er nicht mehr beziehbar.

Bei Benn ist so wie bei Schmidt die Anknüpfung an Traditionen der expressionistischen Prosa für die Weltauflösung fruchtbar gemacht. Letztere steht bei beiden Autoren im Kontext eines unsicher gewordenen Verhältnisses zur Welt. Diese Unsicherheit wird als Konsequenz der neuen, technologisch verstärkten Naturwissenschaften und des von ihnen inaugurierten Weltbildes ausgelegt; sie verdankt sich in diesen Überlegungen auch der zeitgenössischen Debattenkomplexion. Wie diese Wissenschaften mit technischen Verfahren operieren, soll auf sie mit einer Reflexion des literarischen Verfahrens, mit Vorkehrungen auf der diskursiven Ebene geantwortet werden. Ob durch ein physiologisch motiviertes Verfahren der Beschreibung parzellierter Erinnerungsvorgänge oder durch die Multiplikation von Beschreibungssprachen samt der divergenten, in ihnen implizierten Weltverhältnisse: Hinter den zum Einsatz gebrachten Verfahren ist die (Erzähl-)Welt nicht mehr als Kontinuum (Schmidt) noch als eindeutige Totalität (Benn) wiederzufinden.

175 Nietzsche 1980 (KSA 1), S. 47.

Anti-Cartesianische Meditationen: Auflösungen erzählweltlicher *res extensa* bei Maurice Blanchot und Samuel Beckett

Der cartesische Weltbegriff

An Martin Heidegger und Edmund Husserl ließ sich sehen, wie eine philosophische Auseinandersetzung mit dem modernen Weltbegriff nicht an René Descartes vorbeikommt. Beide Philosophen kamen darin überein, dass sie im cartesianischen Konzept einer mathematisch beschreibbaren *res extensa* die Weichenstellung für eine naturwissenschaftliche Beschreibung objektiver Weltverhältnisse vollzogen sahen. Hans Blumenberg indes fasste die cartesische Philosophie gerade als verspätete, erst in der Neuzeit erfolgende Indikation des mittelalterlichen Wirklichkeitsbegriffes auf. In diesem Wirklichkeitsbegriff nach Blumenberg wird Realität als von einer äußeren Instanz garantierte aufgefasst. Die *Meditationes* des Cartesianers von 1641 lassen das Ego Cogito nach einem *fundamentum inconcussum* seines Wissens suchen. Eingesetzt wird dabei ein methodischer Zweifel, der alle Dinge der Außenwelt erfasst. Ein letztes Fundament des Wissens, an dem nicht gezweifelt werden kann, bildet allein das Denken selbst. Die *res extensa* kann indes nur in ihrer Erkennbarkeit garantiert sein, wenn es kein *spiritus malignus*, sondern ein gütiger Gott ist, der dem Ego Cogito die Existenz der Dinge zugänglich macht. Wirklichkeit ist, cartesianisch gedacht, somit garantierte Wirklichkeit.¹⁷⁶ Diese Wirklichkeitsgarantie wird im französischsprachigen Manuskript der 1633 unvollendet liegen gelassenen und erst 1677 veröffentlichten Abhandlung *Le Monde* bis zu dem Grade getrieben, dass der cartesische Gott die Welt nicht nur geschaffen hat, sondern sie in jedem Moment weiter im Sein erhält.¹⁷⁷ Interessanterweise blitzt beim Descartes von *Le Monde* selbst schon vage eine Analogie zwischen Schriftsteller und Gott auf, wie sie sich in der Literatur des 18. Jahrhunderts dann für Oskar Walzel, Hans Blumenberg und andere einstellt. Denn um die philosophischen Ausführungen »moins ennuyeuse«, »weniger langweilig« zu gestalten¹⁷⁸ und um zu demonstrieren, wie gar keine andere Zusammensetzung unserer Vorstellungen der

176 Vgl. Cassirer 1996, S. LVI–LVIII sowie LXIII–LXV.

177 So spricht Descartes von der Natur, »um die Materie selbst zu bezeichnen, insofern ich sie mit sämtlichen in ihr enthaltenen Qualitäten betrachte, die ich ihr zugesprochen habe, und sie [die Natur – F.S.] unter der Bedingung steht, daß Gott fortfährt, sie in derselben Weise zu erhalten, in der er sie erschaffen hat«. Descartes 2015, S. 53.

178 Ebd., S. 42/43.

von Gott garantierten Dinge möglich sein kann, hebt der *Traité de la Lumière* als erster Teil von *Le Monde* ab dem sechsten Kapitel mit der Beschreibung einer neuen Welt an, um zu demonstrieren, dass diese nicht anders denn als Schöpfung Gottes gedacht werden könne.¹⁷⁹ Dabei scheint Descartes sich insgeheim bewusst gewesen zu sein, nun selbst als schöpferischer Mensch zu handeln durch »l'invention d'une Fable«, die »Erfindung einer Fabel«¹⁸⁰, angesiedelt in »imaginären Räumen« (»les espaces imaginaires«).¹⁸¹ Der Text verfährt dabei so, dass der Eintritt in die neue Welt – »entrons-y« werden die Lesenden eingeladen¹⁸² – dabei noch unter der Prämisse erfolgt, dass auch diese andere Welt, obschon sie doch zuvor als Fabel des Philosophen deklariert wurde, von Gott einst erschaffen ward und fortan von ihm im Sein gehalten wird. Denn vorausgesetzt bleibt, »daß Gott überall um uns herum so viel Materie neu erschafft, daß unsere Anschauung, nach welcher Seite sie sich auch ausdehnen mag, keinen Ort wahrnimmt, der leer ist«.¹⁸³ Aber hat der Verfasser des Textes nicht nur wenige Seiten zuvor einbekannt, selbst durch Fabel und Fiktion diese Welt zu imaginieren? Wie auch immer man diese Textstrategie im Verhältnis zum Projekt der cartesischen Philosophie und im intellektuellen Feld ihrer Zeit deuten wird: Interessanterweise ist es doch nicht Gott, sondern ein philosophischer Schriftsteller und sein fortgesetzter Bericht, noch kaum Erzählakt zu nennen, der zu didaktischen Zwecken eine neue Welt fingiert.¹⁸⁴

Ein Übergang zwischen dem erkenntnistheoretischen Problem garantierter Wirklichkeit aus den *Meditationes* zu einem narrativen Problem scheint sich also schon bei Descartes selbst wenigstens im Keim anzudeuten. Wie wir zuvor schon sahen, führte der Weltentheoretiker Lubomír

179 Ebd., S. 44. Wie es im Kapiteltitel heißt: »Description d'un nouveau Monde; & des qualités de la matière dont il est composé«.

180 Ebd. S. 42/43.

181 Ebd., S. 44/45. Im selben Kapitel spricht er davon »de feindre cette matière à notre fantaisie«: »Diese Materie nach unserer Phantasie zu fingieren« (ebd., S. 46/47).

182 Ebd., S. 44.

183 Ebd., S. 45.

184 Bereits das Ende der dritten Meditation und der dort erfolgte Gottesbeweis rekurrieren auf die Ebenbildlichkeit des Denkenden mit Gott (»quod Deus me creavit, valde credibile est me quodammodo ad imaginem et similitudinem eius factum esse«; Descartes 1996, S. 94). Wobei hier bereits ein eingeschränkter Vergleich von Gott und Künstler mitschwingt, denn ersterer habe seine Vorstellung ins Ego Cogito gelegt, sodass sie zugleich ein Zeichen sei, wie eine vom Kunsthandwerker vollzogene Impresse oder Signatur (»ut esset tamquam nota artificis operi suo impressa«; ebd.).

Doležel die Authentifizierung von Erzählwelten durch eine ›Er-Form‹ nicht von ungefähr mit der Figur Gottes zusammen. Beide besitzen die Funktion, erkenntnis- wie erzähltheoretisch, das Dasein einer Welt ohne Komplikationen zu garantieren. Wenn die Erzählliteratur spätestens ab der Romantik die Engführung von Schöpfergott und genialischem Autor betreibt – wir haben die Verabschiedung dieser Konstellation bei Arno Schmidt betrachten können –, so fällt auch das cartesische Problem der Wirklichkeitsgarantie durch Gott im Bereich der Erzählweltforschung an. Die Realitätsgarantie von Erzählwelten wurde bei Doležel mit der Frage der Pronomina verbunden und betraf so die Zugänglichkeit der Erzählwelt durch Perspektive oder Stimme einer Erzähl-Origo. Dabei scheint zu gelten: Je gottgleicher diese, desto unproblematischer der Zugang zur Erzählwelt.

Die Problematik der göttlichen Realitätsgarantie, welche die Erzählweltforschung von der cartesischen Pointierung des mittelalterlichen Wirklichkeitsbegriffes erbt, wird von jenen Texten aufgegriffen, die wir als anti-cartesianische Meditationen rubrizieren. Dies gilt einmal für Maurice Blanchot, dessen *Thomas l'obscur* eine Origo-Verwirrung betreibt, die jene an der freien indirekten Rede angedeutete noch übertrifft. Dabei zeigt sich neben einer kritischen Bezugnahme auf Sartres Poetik des Engagements auch ein Rekurs auf Descartes, den schon die Umkehrung der berühmtesten cartesischen Formel deutlich macht: »Je pense, donc je ne suis pas.«¹⁸⁵ Der Zweifel an der Außenwelt verschlingt im XI. Kapitel von Blanchots Text Gott, Ich und Welt in einem Strom aus Sprache.

Dagegen gleichen Samuel Becketts Helden perzeptiven und intellektuellen Schrumpfformen des Ego Cogito, die sich in einer Welt ohne göttliche Vermittlung geworfen finden. Sie sind allerdings nicht einfach je eine *res cogitans*, die sich gut cartesisch von der *res extensa* des eigenen Leibes abkoppeln kann. Vielmehr zielen sie bereits auf eine Ähnlichkeit mit leibnizianischen Monaden ab, deren physischer auch ihren geistigen Zustand trägt. Aufgrund dieser Kodependenz bei gleichzeitiger Malaise begründen sie ihr zunehmendes Unvermögen, sich zu bewegen und zu erzählen. Dabei wird die cartesische Trennung von Denken und Körper, *res cogitans* und *res extensa* regelrecht narrativ widerlegt. Die umfassende körperliche Erschöpfung, die sich noch im Sprechen dieser erzählenden Ich-Origines bemerkbar macht, sorgt für das Unvermögen, eine Erzähl-

185 Blanchot 1950, S. 114. Im Folgenden wird nach dieser Ausgabe zitiert mit Angaben in Klammern im Fließtext.

welt noch zuverlässig zugänglich zu machen. So ist Becketts Poetik von einer Hinwendung zu Leibniz und dessen Descartes-Kritik gekennzeichnet.

Denken und Sprechen als Weltvernichtung

Maurice Blanchots *Thomas l'obscur* (1932/1950) liegt in zwei Versionen vor. Die erste Fassung, entstanden zu Beginn der 1930er Jahre, wird in der Regel noch dem Frühwerk Blanchots zugerechnet. Die zweite, nach langer Umarbeitung während der 40er Jahre 1950 veröffentlicht, resoniert zugleich mit zahlreichen Aufsätzen des Literaturkritikers und Philosophen, die nahezu zeitgleich entstanden oder in den Jahren zwischen Überarbeitung und Veröffentlichung in Zeitschriften und Aufsatzsammlungen erschienen sind.¹⁸⁶ Im Folgenden soll uns eben diese zweite Fassung interessieren. Deren Veröffentlichungsdatum 1950 situiert den Text zeitlich nach einem der wichtigsten Aufsätze für Blanchots weiteres literarisches und literaturtheoretisches Schaffen, *La littérature et le droit à la mort* (1947). Wie die literaturwissenschaftliche Auseinandersetzung mit Blanchot immer wieder betont hat, lässt sich dessen literarisches Werk quasi nicht ohne Kenntnisnahme des theoretischen und literaturkritischen Œuvres dieses Autors verstehen.¹⁸⁷ Eine der Lektüre von *Thomas* vorausgehende Auseinandersetzung mit *La littérature* – so die im Folgenden gebrauchten Kurztitel für beide Texte – eröffnet eine genauere Fassung des Problems der Weltauflösung, in das permanent ein philosophischer Kontext hineinspielt. Denn Blanchots implizite Erwiderungen auf die Philosophen Sartre und Alexandre Kojève in *La littérature* tasten nach einer Konzeption des Schreibens, die sich dezidiert von jeder engagierten, auf die Welt wirkenden Literatur, wie Sartres *Qu'est-ce que la littérature* (1947) sie entwirft, absetzt. In Auseinandersetzung mit Sartre, Hegel und Husserl, entwirft Blanchot die Idee einer Literatur als Ausdruck des nach Kojèves Hegel-Lektüre im Menschen waltenden Todes und der Negativität, die sich in der Sprache am reinsten zum Ausdruck bringen, da diese jeden sinnlichen

186 Zum Vergleich beider Versionen siehe Stillers 1979.

187 Vgl. allein in der deutschsprachigen Forschung die reiche Referenzen- und Materialakkumulation bei Bengert 2017 oder die eine Rekonstruktion heideggerianischer, phänomenologischer und existenzialphilosophischer Bezüge vornehmende Studie von Gelhard 2005.

Inhalt aufheben könne. Vor diesem Hintergrund kann der Literatur nach Blanchot zugeschrieben werden, nicht auf die Welt zu wirken, sondern sogar die Welt zu vernichten. In Blanchots Leseweise einer zur Weltvernichtung gesteigerten phänomenologischen Epoché wird in der Literatur nicht über Wirkliches gesprochen oder auf *die* Welt eingewirkt, sondern eine Gegenwelt aufgestellt, die sich als Ausdruck der menschlichen, in der Sprache waltenden Negativität wiederum selbst verzehrt.¹⁸⁸ Im XI. Kapitel von *Thomas l'obscur* wird die Demonstration von Negativität und sprachlicher Aufhebung auf die Auflösung der Erzählwelt hinauslaufen und sich dabei ausdrücklich gegen die cartesianische Konzeption von Ego und Welt richten.

Blanchots Denken der Literatur um 1950

Der Aufsatz *La littérature et le droit à la mort* erscheint 1947 und 1948 erstmals in zwei Teilen in der Zeitschrift *Critique*. In leichter Überarbeitung wird er zwei Jahre später in Blanchots Aufsatz-Sammlung *La Part du Feu* (1949) wiederaufgelegt.¹⁸⁹ Die wesentliche Überarbeitung besteht in der Veränderung der Titel-Streichung des ersten Teils *Le règne animal de l'esprit*, eine Anspielung auf Hegels Kapitel *Das geistige Tierreich und der Betrug oder die Sache selbst* in der *Phänomenologie des Geistes*.¹⁹⁰ Nicht allein Hegel ist hier der Bezugspunkt, aus dessen Kapitel Blanchot eigene philosophische Schlüsse zieht, ohne einen strengen Hegel-Kommentar im Sinn zu haben. Fußnoten verweisen zudem auf Emmanuel Lévinas, Alexandre Kojève sowie Jean Hyppolite, womit ein intellektuelles Koordinatensystem französischer Hegel-Leser eröffnet ist, in dem Blanchots eigene Lektüre manövriert. Unter den philosophischen Bezügen ist eine Opposition gegen Jean-Paul Sartre jedoch maßgeblich.¹⁹¹ Diese wird auch für die Lektüre von *Thomas l'obscur* und die darin sich vollziehende Weltauflö-

188 Vgl. paradigmatisch die Einschätzung bei Gaston 2013, S. 139: »Blanchot here is counteracting a philosophical reading of the Hegelian attitude toward the literary and making the case for a distinctive relation to fiction – and to fictional worlds – in literature.« Zur Einklammerung der Außenwelt oder Epoché, die Blanchot in Anschluss an Husserl als Weltvernichtung liest sowie hinsichtlich ihrer Bedeutung für das Imaginäre vgl. Gelhard 2005, S. 47–62.

189 Blanchot 1949, S. 291–331. Während der Aufsatz im französischen Original durchgehend kursiv gesetzt ist, überführen wir dies im Folgenden in unmarkierte Typografie.

190 Vgl. Gaston 2013, S. 136; Hegel 1986¹, S. 294.

191 Vgl. Poppenberg 1993, S. 9–21.

sung bestimmend sein: *La littérature* bezieht nämlich Stellung gegenüber der von Sartre vorgeschlagenen Konzeption engagierter Literatur mit ihrer Wirkung auf *die Welt*, bei Sartre als extra-textuelle Realität verstanden.

Auf die Frage, die dem ersten der vier Teile von Sartres schriftstellerischem Propädeutikum den Titel verleiht, *Qu'est-ce qu'écrire*, wird die berühmte Antwort gegeben, die eine paradigmatische Forderung engagierter Literatur darstellt. Der Schriftsteller müsse sich engagieren, was vornehmlich in der Form der Prosa geschehen könne und bei Sartre selbst zur Favorisierung der Gattungen Roman, Erzählung, Theaterstück führt. Die Dichtung wird dagegen mit dem Vorwurf verworfen, der Dichter gebrauche die Worte als Dinge und nicht als Zeichen.

Les poètes sont des hommes qui refusent *d'utiliser* le langage. Or, comme c'est dans et par le langage conçu comme une certaine espèce d'instrument que s'opère la recherche de la vérité, il ne faut pas s'imaginer qu'ils visent à discerner le vrai ni à l'exposer. Ils ne songent pas non plus à *nommer* le monde et, par le fait, ils ne nomment rien du tout, car la nomination implique un perpétuel sacrifice du nom à l'objet nommé ou pour parler comme Hegel, le nom s'y révèle l'inessentiel, en face de la chose qui est essentielle. Ils ne parlent pas; ils ne se taisent pas non plus: c'est autre chose. On a dit qu'ils voulaient détruire le verbe par des accouplements monstrueux, mais c'est faux; car il faudrait alors qu'ils fussent déjà jetés au milieu du langage utilitaire et qu'ils cherchassent à en retirer les mots par petits groupes singuliers, comme par exemple ›cheval‹ et ›beurre‹ en écrivant ›cheval de beurre‹. Outre qu'une telle entreprise réclamerait un temps infini, il n'est pas concevable qu'on puisse se tenir sur le plan à la fois du projet utilitaire, considérer les mots comme des ustensiles et méditer de leur ôter leur ustensilité. En fait, le poète s'est retiré d'un seul coup du langage-instrument; il a choisi une fois pour toutes l'attitude poétique qui considère les mots comme des choses et non comme des signes.¹⁹²

Sartre argumentiert hier mit Rückblick auf das erste Kapitel aus Hegels *Phänomenologie des Geistes*, die *Sinnliche Gewissheit* und die darin begegnenden Ausführungen, dass das bloße Benennen – bei Sartre offenbar als Gebrauch eines Satzes im Referieren auf einen Dingzustand in der Welt aufgefasst – durch seine allgemeine Bedeutung oder sein Wesen das singuläre, unwesentliche Seiende (›l'inessentiel‹), das sprachlich mit dem Allgemeinbegriff ›benannt‹ wird, entdeckt oder enthüllt (›révèle‹). Sartre deutet dies als ›ständiges Opfer des Namens‹ (›un perpétuel sacrifice du nom‹). Das Wesentliche ist dabei die Sache (›la chose‹), hier als Signifikat oder Begriffsinhalt des sprachlichen Zeichens zu verstehen. Die Dichter

192 Sartre 1948, S. 63–64.

sprechen nun in genau dem Sinne nicht, als sie sich dieser Verwendung der nützlichen Sprache (»langage utilitaire«) respektive ihrem nützlichen Gebrauch verweigern. Damit wird auch jedes nützliche Projekt (»projet utilitaire«), das sich so in Angriff nehmen lässt, vereitelt. Die Dichter gebrauchten die Worte, indem sie mit ihnen – wie im karikierenden »Butterpferd-Beispiel (»cheval de beurre«) – spielen, sie vielmehr als Dinge, nicht als Zeichen behandeln. In diesem Sinne wird ihnen für Sartre die Sprache zu einer Struktur der äußeren Welt.¹⁹³

Dem liegt eine utilitäre, dem Erkennen und einem Modell des Blickes unterworfenen Konzeption des sprachlichen Zeichens zugrunde. Vom Zeichen gilt Sartre zufolge: »l'ambiguïté du signe implique qu'on puisse à son gré le traverser comme une vitre et poursuivre à travers lui la chose signifiée ou tourner son regard vers sa *réalité* et le considérer comme objet«.¹⁹⁴ Man kann das Zeichen also wie eine Scheibe durchdringen und verfolgt damit das Bezeichnete oder man fasst das Zeichen selbst als Realität auf und erwägt es als Gegenstand. Die Verpflichtung auf den utilitären Gebrauch der Sprache erlaubt erst die Ausrichtung auf die Welt hin und auf etwas konkret Bezeichnetes, wohingegen der poetische Gebrauch sich geradezu im Spiel mit der Sprache verliert. Dagegen erlaubt jedem anderen Sprecher das Zeichen in seiner Transparenz eine instrumentelle Haltung, eine engagierte Handlung und das bedeutet für Sartre immer: eine Wirkung auf die Realität oder die wirkliche Welt. So ist alles Sprechen immer auch eine auf die Realität einwirkende Aktion. Das gilt noch für das Schreiben von Prosa, indem man damit seinen Mitmenschen etwas über sie und die Welt enthüllt oder sie zwingt, etwas zu sehen: »Parler c'est agir: toute chose qu'on nomme n'est déjà plus tout à fait la même, elle a perdu son innocence. Si vous nommez la conduite d'un individu vous la lui révélez: il se voit. Et comme vous la nommez, en même temps, à tous les autres, il se sait vu dans le moment qu'il se voit«.¹⁹⁵ Sprechen ist Handeln, insofern es Zeigen ist, andere sich selbst und die Welt zu erkennen gibt. Man spricht von etwas, um zu enthüllen. Wurde dabei das sprachliche Zeichen zuvor bereits als »vitre«, als Fensterscheibe zur Realität bezeichnet, so offenbart sich darin ebenso wie im Verb »révéler« eine Konzeption, die Sprechen mit dem Blick in Verbindung bringt und mit dem Imaginären. Das sprachliche Zeichen ist für Sartre – der Hegel und Hus-

193 Ebd., S. 65: »pour le poète, le langage est une structure du monde extérieur«.

194 Ebd., S. 64.

195 Ebd., S. 72.

serl hier miteinander vermengt – verwiesen auf ein phänomenologisches Noema als Korrelat der Bewusstseinsintention. Sartre spricht dieses in *La Transcendence du Ego* und *L'Imaginaire* als Imaginäres an, als Bildhaftes. Der Schriftsteller schafft schreibend ein imaginäres Objekt.¹⁹⁶ Dabei bleibt das Zeichen selbst beim Schreiben von Prosa, die ein Imaginäres ohne wirkliche Referenz anstrebt, in letzter Hinsicht auf eine Wirkung hin ausgerichtet und dem instrumentellen, handelnden, auf eine Welt hin transparenten Charakter der Sprache treu.¹⁹⁷ Selbst Erzählweltschöpfung, unter diesen Voraussetzungen betrachtet, ist nichts anderes als Enthüllung von Situationen, damit der Erörterung extra-textueller Sachverhalte verpflichtet und mit der Intention einer Wirkung auf die Realität verfasst, an die man sich bindet oder für die man sich engagiert. Nur »[l]’écrivain »engagé« sait que la parole est action.«¹⁹⁸ Die Vorführung der Gebärde eines Menschen mag vielleicht eine Bühne oder repräsentierte Wirklichkeit voraussetzen. Diese bleiben allerdings von *La nausée* bis *La mort dans l’âme* narratologisch immer als Erzählwelt ansprechbar, die im Dienst des Engagements für *die* extratextuelle Welt steht. Aber allein, indem die Sprache nicht als Objekt in der Welt behandelt, sondern Kommunikationsinstrument für die Freiheit des Subjekts wird, ist ein Engagement als Engagement gerade in der Welt (»dans le monde«) möglich:

Ainsi, en parlant, je dévoile la situation par mon projet même de la changer; je la dévoile à moi-même et aux autres pour la changer; je l’atteins en plein cœur, je la transperce et je la fixe sous les regards; à présent j’en dispose, à chaque mot que je dis, je m’engage un peu plus dans le monde, et du même coup, j’en émerge un peu davantage puisque je le dépasse vers l’avenir.¹⁹⁹

Literatur ist das Enthüllen einer Welt, die zugleich – wie die Zukunftsoffenheit hier deutlich werden lässt – nur die wirkliche Welt sein kann, in der die sartreschen Subjekte in ihrer Freiheit agieren: Selbst wenn dies bedeutet, zu diesem Zweck zuerst in Roman und Theater künstliche Wel-

196 Ausführlicher rekonstruiert Sartres phänomenologische Theorie Bonnemann 2007, S. 75–160; zur konstitutiven Rolle des Imaginären für die Literatur vgl. ebd., S. 222–223.

197 Ebd., S. 232: »Vorausgesetzt ist dabei«, nämlich in der Prosa-Konzeption Sartres, »immer die problemlose Gleichsetzung von Wort und Zeichen, denn Sartres Auffassung der Prosa, die das Engagement aus der Bezeichnung ableitet, steht und fällt mit der These eines glasklaren Zeichens ohne Vieldeutigkeit und Eigengesetzlichkeit«.

198 Sartre 1948, S. 73.

199 Ebd.

ten erschaffen zu müssen.²⁰⁰ Noch sie enthüllen – als engagierte Literatur – aber Sachverhalte, denen es um diese Welt geht. Sartres Theaterstücke haben darauf vielfach die Probe gemacht. Seiner Literaturkonzeption inhäriert so letztlich ein Glaube an das Welterfassen und Weltverändern des Schreibenden, das auf einer bestimmten Theorie ruht, welche das Imaginäre, die Transparenz des Zeichens und den instrumentellen Charakter der Sprache miteinander verbindet. Noch die Erzählwelt ist hier ein imaginäres Surrogat, welches Situationen der Realwelt vorzuführen, zu enthüllen erlaubt.

Es ist der phänomenologische Blick noch im sprachlichen Zeichen, der für das Literaturmodell Sartres so wichtig ist, den *Thomas l'obscur* zu verdunkeln trachtet. Sartres imaginäres Modell wird implizit herausgefordert, wenn Blanchots Erzähltext eine anti-existenzialistische Literaturkonzeption durchexerziert, die zuvor bereits der Aufsatz *La Littérature et le droit à la mort* vorschlägt.²⁰¹ Darauf weisen schon die polemischen Anspielungen auf Aussagen Sartres in dieser literaturtheoretischen Arbeit voraus. So konstatiert Blanchot im ersten Satz: »On peut assurément écrire sans se demander pourquoi l'on écrit.«²⁰² Die instrumentell gebrauchten Worte, die Glasscheiben, werden ersetzt durch eine Besetzung des Schriftstellers durch die Sprache und »des attitudes de pensée que l'écrivain adopte pour des raisons qu'il croit réfléchies, mais que seule la littérature réfléchit en lui.«²⁰³ Das Imaginäre, bei Sartre ein Bildraum, der mit dem Subjekt korreliert und seiner Herrschaft unterworfen ist, wird bei Blanchot zum Reich des »Dégagements«, in dem sich der untätige Schriftsteller und seine Leser verlieren.²⁰⁴ Damit sind nur einige Spitzen angedeutet, welche die Opposition von Blanchots Text zu Sartres Literaturkonzeption anzeigen.

Die Konzeption einer Sprache, die mit der sartreanischen quer liegt und so ein ganz anderes Telos der Literatur anstrebt, entwickelt *La littérature et le droit à la mort* ausführlich.²⁰⁵ Hierbei wird von einem ganz anderen Anspruch ausgegangen, der das Sprechen eben nicht mehr nur

200 Zur Verbindung von Freiheit und Zukunftsoffenheit vgl. Sartre 1982, S. 552–610.

201 Zu dieser Einschätzung allgemein: Gelhard 2005, S. 14 und detaillierter S. 33–46; Poppenberg 1993, S. 8.

202 Blanchot 1949, S. 293; Gelhard 2005, S. 13.

203 Blanchot 1949, S. 308.

204 Ebd., S. 307: »En général, l'écrivain apparaît soumis à l'inaction parce qu'il est le maître de l'imaginaire où ceux qui entrent à sa suite perdent de vue les problèmes de leur vie vraie«.

205 Worauf immer wieder hingewiesen wurde von Gelhard 2005; Gelhard 2007.

als Mittel im Dienst der Freiheit des Schriftstellers begreift. Vor allem ist Sprache nicht länger dem Medium des Blicks durch die phänomenologische Kategorie des Imaginären unterworfen, sondern wird als Residuum des Todes im Menschen aufgefasst. Der Tod ist es, der in der Literatur sein freies Spiel treibt und darum auch jede Setzung – und in letzter Instanz damit auch die gesamte narrative Makrostruktur einer Erzählwelt – wieder aufzuheben vermag.

Wie ist das genau zu verstehen? Wie Gerhard Poppenberg gezeigt hat, geht auch Blanchots Sprachdenken – wie dasjenige Sartres – dabei zunächst von Hegels Ausführungen über die sinnliche Gewissheit aus. Diese Position des Geistes insistiert auf einem unmittelbaren Erfahrungswissen, das Hegel dahingehend überwinden zu können glaubt, dass aufgrund der sprachlichen Basiertheit jeden Wissens dieses immer schon einen allgemeinen Inhalt wiedergibt. Das Besondere ist in der Sprache je schon aufgehoben in den Allgemeinbegriffen, die singuläre Referenz im allgemeinen Signifikat. Deutlich wird das an den deiktischen Ausdrücken oder Shiftern, die für Hegel zur Indifferenz gegenüber ihrem Gegenstand neigen.²⁰⁶ Die Dialektik der sinnlichen Gewissheit besteht nun gerade darin, dass ein sinnliches ›Dieses‹, die konkrete Referenz, welches ein einzelnes Individuum aussprechen will, immer schon in der Sprache sich getilgt findet, die nur Allgemeines gibt. Der konkrete Gegenstand in der Welt, den ein Wort bezeichnen mag, lässt sich nicht als singulärer aussagen, sondern nur hinsichtlich seines Allgemeinbegriffes: das Zeichen ›Baum‹ für alle realen Bäume. Das Individuelle besitzt unendliche Eigenschaften; in der Sprache aber existieren Begriffe mit endlichen Intensionen, die einen Begriff ausmachen. Diese sprachlich immer schon vorgenommene Tilgung des Singulären und Individuellen wird für Hegel zum paradigmatischen Fall der Aufhebung, die ihrem Wortsinn nach auf eine höhere Stufe hebt (hier den vergänglichen sinnlichen Eindruck zu einer geistigen Allgemeinheit macht) und zugleich aufhebt (die Bedeutung des Einzelnen bewahrt).²⁰⁷ Blanchot greift vor allem diese letzte Dimension der Aufhebung auf. Sie erlaubt Blanchot damit einerseits, die vom Alexandre Kojèves Hegel-Lektüre ererbte Auffassung des Todes hier wiederzufinden.

206 Ebd., S. 40–48. Hier wird nicht versäumt, auf die Problematik des hegelschen Ansatzes hinzuweisen, der die von Jakobson konstatierte Mittlerstellung der Shifter zwischen Sprache und Wirklichkeit allzu vorschnell als Argument für die Seite der Allgemeinheit verbucht.

207 Vgl. zum Doppelsinn der Aufhebung auch: Nancy 2011, S. 36–38.

Kojève zufolge sei der Mensch nur »der Tod, der ein menschliches Leben lebt«,²⁰⁸ Denn der Mensch ist Negativität, indem seine geistige wie physische Arbeit eine Negation der Positivität der Welt darstellt, wie sie die sprachliche, als Negation des sinnlichen Wahrnehmungsinhalts zu denkende Aufhebung paradigmatisch darstellt. Diese Negativität kann daher mit dem Tod enggeführt werden, da nur die Sprache – aufgrund der Aufhebung Medium der Negativität – im Gegensatz zum Tier eine Antizipation des Todes erlaubt und daher dem Menschen ermöglicht, einen Tod zu haben.²⁰⁹ Sprache ist Denken ist Negativität ist Tod. Dies hat Folgen für die Konzeption des Menschen als Negativität. Es bedeutet, dass der Mensch in der Sprache und im Schreiben nicht nur die Welt in eine unpersönliche, leere Fläche von Zeichen aufhebt, die gleichzeitig immer schon mit dem Tod verbunden ist. Er hebt sich noch selbst auf, indem auch er, sobald er in die Sprache eintritt, sobald er ›Ich‹ sagt, durch die Eintragung seiner Subjektivität ins Allgemeine der Sprache auf die Unpersönlichkeit des Todes stößt. So ist etwa noch im Wort ›Ich‹ – dem Hegel viele beiläufige Betrachtungen gewidmet hat – eine Negation des Besonderen gesetzt.²¹⁰ Blanchot bringt diese Logik des Aufhebung nun einerseits mit einer Negation zusammen, in der allerdings nicht mehr nur die hegelianische Aufhebung, sondern zugleich die phänomenologische Reduktion als Einklammerung oder Epoché der Welt mitschwingt, von Husserl in den *Ideen I* auch als »Weltvernichtung« angesprochen.²¹¹

208 Kojève 1988, S. 240.

209 Ebd., S. 238: »Aber wenn der Mensch Tat, und die Tat eine als Tod ›erscheinende‹ Negativität ist, dann ist der Mensch in seiner menschlichen oder sprechenden Existenz nur ein – mehr oder weniger hinausgezögerter und seiner selbst bewußter – *Tod*.« Rekurriert wird hierbei implizit auf Heideggers Einsicht (die Kojève seinem Hegel unterlegt), dass nur dem Menschen als sprachbegabtes Lebewesen die Möglichkeit des Todes gegeben sei, insofern das eigene Ende nur durch Sprache und Denken antizipiert werden kann: Der wirkliche Tod ist immer entzogen, doch als antizipierter, vorausgedachter kongruiert er mit der Negativität des Menschen dank der Sprache. Wo Sprache ist, ist Denken; wo Denken stattfindet, kann der Tod antizipiert werden. Vgl. dazu auch die Ausführungen bei Agamben 2007, insbes. S. 11–22; S. 74–84 sowie Pillen 2003, S. 95–118.

210 Vgl. Hegel 1986², S. 82–83: »Wenn ich *Ich* sage, so meine ich mich als diese einzelne, durchaus bestimmte Person. In der Tat sage ich jedoch dadurch nichts Besonderes von mir aus. *Ich* ist auch jeder andere, und indem ich mich als *Ich* bezeichne, so meine ich zwar mich, diesen Einzelnen, spreche jedoch zugleich ein vollkommen Allgemeines aus«.

211 Husserl 1992³, S. 103–106 (§ 49. *Das absolute Bewußtsein als Residuum der Weltvernichtung*).

Über diese – philosophisch nicht unproblematische – Gleichung, die bei Blanchot vorauszusetzen ist, gelangt jenes Moment in die Sprache, das *La littérature* als dasjenige des Todes anspricht.

Diese Identifikation von Sprache, Nichts und Tod im Anschluss an Kojève ist es, die Blanchot dazu berechtigt, bedeutungsschwer von der Literatur als »négation d'elle-même« zu sprechen, zu sagen, die Literatur sei »nulle« oder nichtig und hinzuzufügen: »cette nullité constitue peut-être une force extraordinaire, merveilleuse, à la condition d'être isolée à l'état pur.«²¹² Als historisch erste Freilegung dieser Nichtigkeit innerhalb der französischen Literatur wird zunächst der Surrealismus erblickt, als seine angebliche Quelle aber die hegelsche Philosophie offengelegt. Wenn Blanchot von »la vérité de cette œuvre«, von der Wahrheit des literarischen Werkes überhaupt spricht, so greift er auf eine Wahrheit aus, »où semblent s'unir l'individu qui écrit, puissance de négation créatrice, et l'œuvre en mouvement avec laquelle s'affirme cette puissance de négation et de dépassement.«²¹³ Blanchot unterstellt Hegel, diesen neuen Begriff des Werkes als »la Chose même«, als die ›Sache selbst‹ zu adressieren und ist aufgrund der Identifikation von dessen Aufhebung mit Husserls Weltvernichtung hier zumindest terminologisch ganz bei letzterem: »le silence, le néant, c'est bien là l'essence de la littérature, ›la Chose même‹.«²¹⁴ Die Sache selbst, Husserls Noema, fällt hier mit der von Kojèves Hegel veranschlagten Negativität des Menschen – seiner Eigenschaft Kehrseite der weltlichen Positivität oder »Nacht der Welt« zu sein – zusammen.²¹⁵ Der Schriftsteller, der im kojèveschen Sinne Arbeit ausübe, damit sich die »nuit de ses possibilités propres,« am Werk verlustiere,²¹⁶ schaffe darin einen Raum der Negation durch die Sprache, die jegliche Referenz tilgt.²¹⁷ Diese grundsätzliche Aufhebung/Weltvernichtung/Negativität persistiert nun im literarischen Werk, nicht mehr als Negativität und Potenz des Menschen selbst, sondern in seiner jeglichen referentiellen Wirklich-

212 Blanchot 1949, S. 294.

213 Ebd., S. 300.

214 Ebd., S. 300.

215 Die Formulierung »Nacht der Welt« geht auf Hegels Aufzeichnungen zur Geistphilosophie in den Jenenser Systemfragmenten 1805/06 zurück, die Kojève seiner Hegel-Deutung neben der *Phänomenologie des Geistes* hauptsächlich zugrunde legte. Vgl. Hegel 1974, S. 204.

216 Blanchot 1949, S. 299.

217 Die Literatur ist dabei Paradigma der Arbeit, denn »il faut bien reconnaître dans l'activité de l'écrivain la forme par excellence du travail«. Ebd., S. 304.

keit abgewandten Reinform: »la littérature, par son mouvement, nie en fin de compte la substance de ce qu'elle représente«.²¹⁸ Sie leugnet die Substanz, indem sie den Gegenstand grundsätzlich aufhebt, indem sie repräsentiert und als Repräsentation sich von jeder wirklichen Referenz entkoppelt.

Le mot me donne ce qu'il signifie, mais d'abord il le supprime. Pour que je puisse dire: cette femme, il faut que d'une manière ou d'une autre je lui retire sa réalité d'os et de chair, la rende absente et l'anéantisse. Le mot me donne l'être, mais il me le donne privé d'être. Il est l'absence de cet être, son néant, ce qui demeure de lui lorsqu'il a perdu l'être, c'est-à-dire le seul fait qu'il n'est pas.²¹⁹

An dieser Stelle verdichten sich die bis hierin verfolgten Motive des blanchotschen Sprachdenkens, das seiner Philosophie der Literatur zugrunde liegt. In der Aufhebung des Seienden durch die Sprache stößt der Mensch zum Wesen oder der Sache selbst vor, zum hegelschen Allgemeinen, negiert darin aber jede positive Referenz, jedes singular mit einem Begriff vermeinte Sein in der Welt.

Das sprachliche Zeichen Blanchots ist damit alles andere als eine Fensterscheibe, das dem Modell des Imaginären und des Blickes folgt. Es ist außerdem nicht, was eine Wirkung auf die Welt, sondern die Erschaffung einer Welt für Blanchot bedingt. Denn der Schriftsteller als »maître de l'imaginaire«²²⁰ vermag nun schreibend ein Imaginäres zu schaffen, das keinen positiven Halt, daher kein realweltliches Substrat und auch keine Wirkungsabsicht auf diese Welt mehr besitzt. Vom Buch kann daher – durchaus in Umkehrung von Sartres Metaphorik und Terminologie – als »reflet changé« und »source infinie des réalités nouvelles« gesprochen werden²²¹ und von einem Substitut der Welt, da der Schriftsteller »en substituant au monde des choses déterminées et du travail défini un monde où tout est tout de suite donné et rien n'est à faire qu'à en jouir par la lecture«.²²²

Wir brechen die Auseinandersetzung mit *La littérature* an dieser Stelle ab und verweisen für die weiteren Implikationen und Querbezüge dieses

218 Ebd., S. 301.

219 Ebd., S. 312. Eine gendertheoretische Untersuchung von Blanchots Literaturtheorie, die darauf einging, warum hier gerade immer die Frau ausgelöscht wird (eine Auslöschung, die Blanchots häufiger Rekurs auf den Mythos von Orpheus und Eurydike bekräftigt), steht noch aus.

220 Ebd., S. 307.

221 Ebd., S. 305.

222 Ebd., S. 307.

noch viel ergiebigeren Aufsatzes auf die Arbeit von Andreas Gelhard.²²³ Uns ging es hier nur darum, die sonst wenig betonte Rolle der Welt herauszustellen. Wie allerdings Sean Gaston andeutet, bleibt Blanchot nicht bei der These stehen, Literatur stifte eine eigene Welt oder verlasse sich auf eine hegelianische Auffassung der Literatur wie *La littérature* nahelegen könnte.²²⁴ Blanchots Gegenstoß führt in Richtung einer Erzählweltauflösung, die im XI. Kapitel von *Thomas* in einer invertierten cartesianischen Meditation kulminiert, für deren Verständnis die hier eingeholten Voraussetzungen jedoch grundlegend sind.

Sehen – Sprechen – (Ver)Schwimmen: Die Dispersion von Imaginärem und Erzählstimme

Die Erzählsituation von *Thomas l'obscur* ist von Anfang an durch zwei Problemkomplexe ausgezeichnet, die ineinandergreifen. Erstens medialisiert der Text sich sowohl imaginär als Blick wie auch als Stimme. Zweitens herrscht, was die jeweiligen, erzählweltlich verortbaren Blick- und Stimmzentren der Erzähl-Origines anbelangt, eine fortwährende und sich verschärfende Uneindeutigkeit über ihren Ursprung und ihre Zuordnung. Die Medialisierung und der Ort des Erzählens in der Erzählsituation sind zwei zusammenspielende Probleme, welche die Zugangsbedingungen dieser Erzählwelt komplizieren.

Das erste Kapitel lässt sich zunächst als auto-mediale Inszenierung einer auf die Transparenz des Zeichens, das Imaginäre und ein literarisches Modell des Sehens basierten Literatur à la Sartre lesen. Die Erzählung scheint dieses Modell zunächst selbst mitzutragen und sich mittels des philosophischen Querbezugs als Imaginäres auszuzeichnen. Alles beginnt mit einem Blick: »Thomas s'assit et regarda la mer« (9).²²⁵ Damit blickt nicht nur Thomas aufs Meer. Vor den Implikationen einer Theorie der Transparenz des Zeichens sollen die Lesenden Thomas am Strand sitzen und aufs Meer blicken ›sehen‹. Nicht nur wird dabei Thomas als Exten-

223 Gelhard 2005.

224 Gaston 2013, S. 139.

225 Jean Starobinski hat auf die thetische Kraft der Sprache an dieser Stelle aufmerksam gemacht, wenn er Thomas' Sehen als nichts außer den literarischen Akt der Setzung eines Imaginären, einer zwar sprachlich zugänglichen, aber zugleich blickhaft medialisierten Welt versteht. Starobinski 2014, S. 190: »Thomas n'est rien en dehors de l'acte littéraire qui le pose«.

sion in der W_N erblickt oder imaginiert.²²⁶ Sein Sehen mitsamt seinen inneren Einstellungen wird zugleich als W_{NC} mitgesehen.

mais ses regards ne pouvant s'accrocher à rien, il lui semblait qu'il contemplait le vide dans l'intention d'y trouver quelque secours (10).

Il avait alors un véritable brouillard devant la vue et il distinguait n'importe quoi dans ce vide trouble que ses regards perçaient fiévreusement (13).

Un nuage était descendu sur la mer et la surface se perdait dans une lueur qui semblait la seule chose vraiment réelle (9).

In ihrer Fokussierung auf Thomas' innere Akte (»il lui semblait«, »il distinguait«, »qui semblait«) machen diese Passagen und zahllose andere darauf aufmerksam, dass sich Thomas etwas auf eine bestimmte Weise darlegt – und zwar imaginär (»ses regards«, »devant la vue«). Seine Origo und sein inneres, bildhaftes Denken überlagert sich dabei mit der unpersönlichen, auf die äußeren Erscheinungen der Welt fokussierten Erzähl-Origo.

Damit stellt sich auch die Frage nach dem Ursprung des Erzählens. Indem Thomas grammatisch als dritte Person markiert ist, wird sein Empfinden nicht von einem Ich unmittelbar erlebt dargestellt, sondern von einer Sprache zugänglich gemacht, der selbst kein grammatisch markiertes Subjekt der Aussage korrespondiert. Erzählwelttheoretisch mag sich Lubomír Doležels Einordnung einer Authentifizierung der Erzählwelt in der ›Er-Form‹ aufdrängen. Indes steuert die Erzählung hier bereits auf einen Konflikt zu. Sartres am Imaginärem festhaltende Poetik und die Auto-Medialisierung des Textes als Blick wird performativ bereits von einer Poetik der Stimme eingeholt, wie Blanchot sie Jahre nach *Thomas l'obscur* auch theoretisch entwickeln wird; und diese Stimme zeitigt ein Verschwimmen der Wahrnehmungs- und Erzähl-Origines.

La voix narrative (1964) unternimmt einige Überlegungen zur Erzählstimme in der modernen Literatur, die sich vor allem an Franz Kafka entzündeten.²²⁷ Dabei konkludiert Blanchot (ganz anders als Genette, der dahinter eine Person präsupponiert): »La voix narrative est neutre«;²²⁸ »sans existence propre, ne parlant de nulle part, en suspens dans le tout de récit, elle ne s'y dissipe pas non plus selon le mode de la lumière qui,

226 Also nach Sartre, den Wolfgang Iser unter den Theoretikern eines literarischen Imaginären verbucht. Vgl. Iser 1991, S. 331–349.

227 Blanchot 1981, S. 178–182.

228 Ebd., S. 182.

invisible, rend visible«. ²²⁹ Es handelt sich um eine Erzählstimme, keinen Blick; zudem ist sie nicht-personal eindeutig zuschreibbar. In dieser doppelten Funktion zeichnet sie bald auch die Erzählsituation hier aus. Die Welt scheint zwar in *Thomas* vom ersten Satz an blickhaft inszeniert, indes nicht zufällig als eingeschränkter Blick in nebeliger Küstenlandschaft. Ein Mangel an Klarheit schlägt sich nicht nur innerweltlich in Bezug auf die Erzähl-Origo nieder, sondern noch in der Auto-Medialisierung, denn das Modell der Stimme überlagert bald erkennbar jenes des Blicks.

Dabei wird *Thomas* stellenweise von außen wie unter einem Mikroskop perzipiert – und doch wird auch in ihn hineingesehen, wobei er in diesen Fällen regelrecht zu sprechen scheint.

d'une part, il y a quelque chose à raconter, c'est le réel *objectif* tel qu'il se donne immédiatement sous un regard intéressé et, d'autre part, ce réel se réduit à être une constellation de vies individuelles, de *subjectivités*, ›il‹ multiple et personnalisé, ›ego‹ manifeste sous le voile d'un ›il‹ d'apparence. ²³⁰

Dieser Blick oder diese Stimme, die äußere Weltereignisse *und* *Thomas*' Subjektivität gleichermaßen kennt, hat selbst kein eindeutiges Subjekt: Sie besteht aus verteilten, aber nicht länger in *einer* aufzufindenden Person zu bündelnden Blick- oder Sprachzentren. ²³¹ Das neutrale Moment der Erzählstimme hat Jean-Luc Nancy entsprechend aufs Lateinischen ›ne uter‹ zurückgeführt und die damit bedeutete Unbestimmtheit eines ›weder noch‹ oder ›keiner von beiden‹. ²³² Der Uneindeutigkeit der Medialität fügt sich so eine Uneindeutigkeit, wer spricht/sieht und von woher diese Sprache/dieser Blick kommt, hinzu. Auf letzterer beruht die Unpersönlichkeit der Erzählstimme. Die Stimme scheint von nirgendwoher das Geschehen in der Welt zu setzen, ortlos zu sein und daher »radicalement extérieure, elle vient de l'extériorité même, ce dehors qui est l'énigme propre du langage en l'écriture«. ²³³ Blanchot zielt mit diesem Begriff des Außen – einem Außen dem *Thomas* schwimmend innerhalb der

229 Ebd., S. 182.

230 Ebd., S. 175.

231 Vgl. ebd., S. 183: Denn das Neutrale ist ein Zentrum, welches das Werk am Besitzen eines Zentrums hindere, ›lui retirant tout foyer privilégié d'intérêt, fût-ce celui de l'afocalité, et ne lui permettant pas non plus d'exister comme un tout achevé, une fois et à jamais accompli‹.

232 Vgl. Nancy 2010, S. 7.

233 Blanchot 1981, S. 182. Man bemerkt, dass Michel Foucaults Einordnung von Blanchots Philosophie als ›Denken des Außen‹ nicht unmaßgeblich auf diesen Überlegungen zur Sprache fußt. Vgl. Foucault 2003, S. 208–233.

Erzählwelt sich nähert – ausdrücklich auf ein Phänomen *innerhalb* der Sprache. Das Außen ist ein Außen *in* der Sprache. Es ist ihr Effekt und insbesondere einer des Erzähltextes in der dritten Person, wobei als Subjekt der Aussage der Erzählstimme sich gleichsam eine nicht aufzufindende, unmögliche Nicht-Person als Subjekt disperser Blickwinkel einschaltet.²³⁴

Dans la forme narrative, nous entendons, et toujours comme de surcroît, parler quelque chose d'indéterminé que l'évolution de cette forme contourne, isole, jusqu'à le rendre peu à peu manifeste, quoique d'une manière trompeuse. Le ›Il‹ est l'événement inéclairé de ce qui a lieu quand on raconte.²³⁵

Das unpersönliche ›Il‹ versucht die Komplikationen dessen zu umreißen, was die Erzählwelttheorie allzu typisierend als *Er-Form* festhalten wollte, ohne genauer zu charakterisieren, wer spricht: »le ›il‹ devient la cohérence impersonnelle d'une *histoire* [...]; l'*histoire* se tient toute seule, préformée dans la pensée d'un démiurge et, existant par elle-même, il n'y a plus qu'à la raconter.«²³⁶ Statt auf ein göttliches Erzähler-Subjekt sieht Blanchot die dritte Person Singular auf eine unpersönliche Dispersion von Wahrnehmungs- und Sprachzentren verwiesen.

Blanchots Text umreißt und vertieft hier im Grunde ein Problem, das später in leicht veränderter Form die Forschungen zur *freien indirekten Rede* heimsuchen wird. Beide Ansätze vermögen sich gegenseitig und die Erzählhaltung in *Thomas l'obscur* zu erhellen, indem sie zugleich das bereits angedeutete Zu-kurz-Greifen eines erzählwelttheoretischen Aspekts wie der ›*Er-Form*‹ verdeutlichen. Denn in der Erzählwelttheorie wird dem Problem einer Uneindeutigkeit von Erzählinstanzen kaum hinreichend Rechnung getragen.²³⁷

234 Blanchot kommt am Ende seines Textes über die Erzählstimme auf die Voraussetzung von *La littérature* und die darin konstatierte Weltvernichtung implizit zurück, wenn er vom Erzählen sagt, es bedeute »attirer le langage dans une possibilité de dire [...] là où parler, ce ne serait pas affirmer l'être« (Blanchot 1981, S. 184): Nämlich ihre Negation, ihre Aufhebung, die Suspension der Wirklichkeit.

235 Blanchot 1981, S. 173–174. Angesichts dieses Phänomens bei Kafka hat Joseph Vogl hier von einer vierten Person Singular gesprochen: Vogl 1994, S. 745–756.

236 Blanchot 1981, S. 174.

237 Eine Weltentheoretikerin wie Marie-Laure Ryan kämpft ausdrücklich gegen eine ›nonarrator-theory‹, die sie in Ann Banfields linguistischer Ausdeutung der freien indirekten Rede vorfindet: Ryan 1991, S. 67–68. Monika Fludernik hat gegen Ryan eingewandt, dass es sich indes schlicht um linguistische Evidenz handle, von einer Erzähler-Persona sich lediglich dann sprechen lasse, wenn eine ausdrückliche grammatische Markierung vorliege: »In the following it will therefore be taken for granted that the image of a narrator *qua* producer of the narrative ever hovers on the horizon of the

Ann Banfield zufolge lässt sich die *freie indirekte Rede* allgemein als ein Alternieren von ›unspeakable sentences‹ charakterisieren, da ›sentences of narration‹ (die Erzählweltereignisse erzählend individuieren) und ›sentences representing consciousness‹ (die Bewusstseinszustände der Figuren wiedergeben) einander abwechseln.²³⁸ Eine solche Überlagerung von Erzählstimme(n) und Bewusstseinswiedergabe, von Wiedergabe der W_N oder W_{NC} zeichnet *Thomas l'obscur* immer wieder aus: »L'eau tournait en tourbillons. Était-ce réelement de l'eau?« (10). Diese Frage ist nicht notwendig die einer Erzähl-Origo, die das Geschehen aus einem über den Geschehnissen schwebenden Standpunkt verfolgt. Es lässt sich auch als Repräsentation einer anderen Stimme und Wahrnehmung innerhalb jener der Erzählstimme lesen, derjenigen Thomas'. Es findet die in der *freien indirekten Rede* mögliche, mimetische Repräsentation einer Stimme in einer anderen statt. Dies führt aber zur Alternanz zweier Stimmen, im Grunde zweier Origo-Positionen und ihrer Perspektiven auf die Welt: jener von Thomas und des grammatisch nicht ausdrücklich als Person markierten neutralen Pseudo-Subjekts der Erzählstimme. Die doppelte Zuschreibungsmöglichkeit der Frage erzeugt hier und andernorts eine Uneindeutigkeit. Durch sie ist die Differenzierung von W_N und W_{NC} gefährdet, von scheinbar objektiven Weltzuständen und ihrem subjektiv gebrochenem Ausdruck durch erzählweltimmanente Figuren. Sprache, so deutet sich hier überdies an, lässt sich im Erzähltext somit keinesfalls automatisch als quasi-phänomenologische Wiedergabe von Imaginärem und als transparentes Zeichen denken, das mit dem Blickfeld eines möglichen Subjekts kongruiert, das mehr oder weniger eine protokollsatzartige Beschreibung bildhafter Weltzustände umsetzt. Die diskursive Ebene erzeugt hingegen immer wieder eine Verwirrung von Wahrnehmungs- und Erzählzentren. Ihre klare Unterschiedenheit droht sich dabei zu verlieren.

reader's consciousness, but that a clear instantiation of a narrator persona has to be marked linguistically; in the same manner that figural consciousness cannot be projected without sufficient textual (i.e. linguistic) evidence. Narrative ›instances‹ (narrators, narrates, etc.) can therefore be regarded as a product of the reader's interpretative strategies which are in turn determined by general frames and schemata of human agency (for the plot level) and communication scripts (for the narratorial discourse)«, Fludernik 1993, S. 61.

- 238 Banfield 1982, S. 257: »Narrative fiction is structured linguistically by the conjunction of two unspeakable sentences, the sentence of narration and the sentence representing consciousness. Their coming together is a structural principle and a historical phenomenon. They exteriorize and objectify that history and consciousness, converting it into an artefact: the narrative text and its fiction«.

Und während bislang vor allem das Imaginäre dieser Welt ins Auge fiel, klingt nun auch der Ausdruck der Gedanken und inneren Selbstansprache der Hauptfigur – »Était-ce réelement de l'eau?« – an.

Diese verwirrende erzähltheoretische Ausgangssituation, bei der ein Übergang von einer Auto-Medialisierung als Blick zu jener als Stimme verläuft, verbunden mit einer Verwirrung der Origo-Zentren, verstärkt sich im weiteren Verlauf von *Thomas l'obscur* noch. Denn der Text wechselt in seiner performativen Polemik gegen ein sartresches Modell des Blicks zunehmend in das des Sprechens hinüber, dem Blanchots eigene Überlegungen zur Literatur als Weltauslöschung durch Sprache zugrunde liegen.

Sprechen ist nicht Sehen

Zwar wird Thomas' Situation von Anfang an als eine des Blicks und des Angeblickt-Werdens inszeniert; zwar scheint damit der sartresche Anspruch auf das Enthüllen einer Welt in Bezug auf die Erzählwelt vor dem Hintergrund einer Poetik des Imaginären aufgegriffen. Wie aber die freie indirekte Rede zur Vermischung der Perspektiven- als sprachliche Origo-Zentren neigt und der Erzählwelt damit ein Authentifizierungsschwierigkeiten bezüglich des in ihr Gegebenen beschere kann, so läuft Blanchots gesamte Blickinszenierung zuletzt auf die Widerlegung der Vorstellung hinaus, Literatur ließe sich als Sehen – auch im übertragenen Sinne als Sehen einer Erzählwelt durch eine Transparenz sprachlicher Zeichen – verstehen.²³⁹

Bereits die anfängliche Darstellung eines im Nebel liegenden Meeres verbildlicht die prekäre Situation eines von der Sprache getragenen Imaginären und die schwierige Erkennbarkeit dieser Erzählwelt. Schon die oben zitierte Frage während Thomas' Schwimmen weist in eine ähnliche Richtung: »Était-ce réelement de l'eau?« (10). Denn wo ist denn dieses für Thomas' offenbar reale Wasser angesichts der weltvernichtenden Kraft der Sprache oder in den Zeichen auf dem Papier sichtbar?

Noch der Akt des Schwimmens erscheint bald weniger als erzählweltliches Schwimmen denn als Metapher für eine Produktion von Text, die

239 Ganz in diesem Sinn hat Gilles Deleuze Blanchots grundlegende Einsicht auf die Formel gebracht: »Sprechen ist nicht Sehen«. Vgl. Deleuze 1987, S. 87.

unterhalb der imaginären Illusion der Transparenz der Zeichen und des Blickes operiert.

Im Akt des Schwimmens innerhalb der Welt vermischen sich Thomas und das Meer miteinander, bis sogar das Ertrinken als ein Ertrinken in sich selbst erscheint: »Quelle issue? Lutter pour ne pas être son bras? Être submergé? Se noyer amèrement en soi?« (11–12). Thomas' Schwimmen scheint hier weniger ein erzählweltliches Ereignis. Es designiert genauso einen textuellen Prozess, der sich etwa in der Waldszene des zweiten Kapitels – dem metaphorischen Schwimmen in der dunklen Masse der Innerlichkeit, die zugleich Äußerlichkeit ist – wiederholt: »[...] mais ce qu'il regardait, à la longue le mettait en rapport avec une masse nocturne qu'il percevait vaguement comme étant lui-même et dans laquelle il baignait« (16). Der sprachliche Prozess der Metaphernbildung (»une masse nocturne«) ergänzt die Uneindeutigkeit der Positionen aus *La voix narrative*. Das immer wieder aufgerufene Schwimmen ist eine Bewegung innerhalb der Erzählwelt, aber auch ein textperformativer Übergang, bei dem Origines ins Schwimmen geraten. Dabei schwimmt Thomas nicht nur im ersten Kapitel, sondern sieht bald einem Schwimmer zu und nimmt nun eben jene kontemplative Haltung ein, die zuvor der unpersönliche ›Blick‹ ihm gegenüber innehatte.

A force d'épier, il découvrit un homme qui nageait très loin, à demi perdu sous l'horizon. A une pareille distance, le nageur lui échappait sans cesse. Il le voyait, ne le voyait plus et pourtant avait le sentiment de suivre toutes ses évolutions: no seulement de le percevoir toujours très bien, mais d'être avantage par aucun autre contact. Il resta longtemps à regarder et à attendre. Il y avait dans cette contemplation quelque chose de douloureux qui était comme la manifestation d'une liberté trop grande, d'une liberté obtenue par la rupture de tous les liens. Son visage se troubla et prit une expression inusitée (13).

Thomas steigt selbst in die Origo-Position des Sehenden auf, dem etwas erscheint, indem er allen Entwicklungen des fremden Schwimmers zu folgen vermag (»de suivre toutes ses évolutions«). Wie die Erzählstimme zuvor ihn hat Thomas den anderen Schwimmer immer gut im Blick (»de le percevoir toujours très bien«).

Dabei wird durch die Entzauberung des Meeres im Laufe des Schwimmens aber auch das imaginäre Modell der Literatur in Zweifel gezogen – etwa wenn vom »mer idéale« gesprochen wird oder die Wellen als »éléments qu'il aurait connus« adressiert werden und dabei eine Sicherheit, »que l'eau manquait«, dass das Wasser eigentlich fehle, sich einstellt.

Des remous le secouaient, sans pourtant lui doner le sentiment d'être au milieu des vagues et de rouler dans des éléments qu'il aurait connus. La certitude que l'eau manquait, imposait même à son effort pour nager le caractère d'un exercice frivole don't il ne retirait que du découragement (10).

Das Schwimmen wird damit bald der »rêverie« genähert, der Träumerei, imaginäre Tätigkeit par excellence, die den Akt des Schreibens selbst in den Text und die Erzählwelt übersetzt. »Il poursuivait, en nageant, une sorte de rêverie dans laquelle il se confondait avec la mer« (11).

Zudem führt das Schwimmen Thomas an einen Ort jenseits des Blickes, der als »région vague« und »lieu sacré« adressiert wird; ein vager, heiliger und entzogener Raum »bien approprié«, der die Auflösung des Imaginären in Sprache vollendet.

La tentation prit un caractère tout à fait insolite, lorsque de la goutte d'eau il chercha à se glisser dans une région vague et pourtant infiniment précise, quelque chose comme un lieu sacré, à lui-même si bien approprié qu'il lui suffisait d'être là, pour être; c'était comme un creux imaginaire où il s'enfonçait parce qu'avant qu'il y fût, son empreinte y était déjà marquée. Il fit donc un dernier effort pour s'engager totalement. Cela fut facile, il ne rencontrait aucun obstacle, il se rejoignait, il se confondait avec soi en s'installant dans ce lieu où nul autre ne pouvait pénétrer (12).

Der Text macht hier eine deutliche Spitze gegen Sartre kenntlich, was umso mehr den poetologischen Hintersinn der Passage markiert. Was in Jürg Laederachs deutschsprachiger Übersetzung lediglich als »gedachter Hohlraum« wiedergegeben wird,²⁴⁰ ist tatsächlich »creux imaginaire«, eine imaginäre Aushöhlung, auf die sich Thomas zubewegt. Um sie zu erreichen, unternimmt er »eine letzte Anstrengung«: »Il fit donc un dernier effort pour s'engager totalement.« Dieses »s'engager« – Sartres zentrale Vokabel – zielt hier nicht mehr auf eine Wirkung des Schreibenden auf die Außenwelt ab und die Entdeckung einer Situation (auch nicht mittels der Imaginären der Sprache in der Literatur), sondern bezeichnet den Übergang Thomas' zur Einhöhlung in eine Fantasie oder ein reines Imaginäres. Hier nun vollzieht sich mit dem Gebrauch opaker Metaphern der endgültige Umschlag der Medialisierung zur sprachlichen Stimme.

240 Blanchot 2017, S. 10.

Die Auflösung des Imaginären in der Metapher

Die Grenze der Darstellbarkeit und des imaginären Modells wird dank Sprachbildern erreicht, die ein Imaginäres nicht mehr in Form vermeintlich transparenter Darstellungen von Weltzuständen hypostasieren. Sartres Modell des Imaginären wird durch kühne Metaphern verunsichert, wie dieser sie aus seiner Konzeption literarischer Prosa ausgeschlossen und in die Lyrik verbannt wissen wollte.²⁴¹

Der Ort der Ankunft von Thomas' Schwimmen, worin er sich dem Ertrinken nähert, »ce lieu où nul autre ne pouvait pénétrer« (12), impliziert vor dem Hintergrund einer grundsätzlich immer schon geteilten und auch darum all-gemeinen Sprache eine Darstellungsgrenze. Angezeigt ist hier eine Zunahme an Unverständlichkeit, hergestellt durch eine erhöhte Frequenz metaphorischer Ausdrücke. Je näher man dem »lieu sacré« kommt, desto mehr scheint die profan-utilitäre, mitteilende und damit weltabbildende oder erzeugende Funktion des sprachlichen Zeichens suspendiert. Im Augenblick des nahen Ertrinkens eröffnet sich ein Ort der Negativität als Grenze der erkennbaren Welt.²⁴² Im Exzess der Metaphern tritt der vermeintlich sichtbare Weltinhalt einer Poetik des Imaginären hinter die Form seiner Darstellung zurück: »creux imaginaire«, »région vague«, »lieu sacré«. Der überbordende Gebrauch solcher Metaphern gibt nichts mehr zu sehen als immer neue Zeichen für etwas, das nur fortwährend uneigentlich benannt und umschrieben wird. Was aber wird hier beschrieben und welchen Status besitzt es? Handelt es sich um die entrückten Visionen eines Ertrinkenden? Um die erklärenden Einordnungen eines »allwissenden Erzählers«? Und wenn letzteres der Fall wäre: Was ist es dann, was diese Metaphern zu fassen versuchen?

Die Sprache, die Blanchot theoretisch an Tod und Weltvernichtung näherte, emanzipiert sich in der Metaphorik von der Darstellung eines imaginären Erzählinhalts. Der Sprache – Medium des Menschen, damit aber Werk des Negativen und der Weltvernichtung – inhäriert bei ihrem weltstiftenden Potenzial immer auch eine Grenze der eindeutigen Darstellung von Weltzuständen, wie sie die Ambiguität der Metapher exempla-

241 Wir erinnern an Jens Bonnemanns Feststellung: »Sartres Auffassung der Prosa, die das Engagement aus der Bezeichnung ableitet, steht und fällt mit der These eines glasklaren Zeichens ohne Vieldeutigkeit und Eigengesetzlichkeit«. Bonnemann 2007, S. 232.

242 Der bei Blanchot zugleich der Ort der Literatur ist: Vgl. zu dieser Einordnung Blanchot 1959, S. 301–303.

risch offenlegt. Sie unterstreicht die Wendung gegen Sartre, dass Sprechen nicht Sehen ist und weist damit auf die Weltauflösung des XI. Kapitels voraus, einer sich von aller Welt Darstellung entfassenden Meditation.²⁴³

Diese Weltauflösung steht im größeren Kontext dessen, was man als ›désoeuvrement‹ oder Entwerkung durch eine Arbeit des Negativen gemäß Blanchots Sprachtheorie begreifen kann.²⁴⁴ »A ma portée est un monde – je l'appelle monde, comme mort, j'appellerais la terre néant« (124). Über etwas zu sprechen wird gemäß *La littérature* zur Vernichtung der eigentlichen Sache durch die Sprache. Nicht nur »kommt an dieser Stelle auch der Weltbegriff ins Spiel«, ²⁴⁵ Zugleich wird die Erzählwelt durch ein Denken und Sprechen aufgelöst, das sich gegenüber jeder instrumentellen Abbildfunktion autonomisiert.

Uns wird im Folgenden weniger an einer Rekonstruktion der eingeschalteten Gedankengänge des XI. Kapitels gelegen sein, die aus *Thomas l'obscur* einen philosophisch überdeterminierten Roman machen.²⁴⁶ Stattdessen interessiert uns, wie die bislang gesehene Verunsicherung der Erzähl-Origo und ihrer Medialität dort als erzählerische Mittel akzentuiert werden, um die cartesische Vorstellung einer garantierten Wirklichkeit zu unterlaufen. Zunächst fällt dabei auf, dass die neutrale Erzähl-Origo (scheinbar) aufgegeben wird. Diese dominierte in den Kapiteln I bis V als Vermischung äußerer Geschehnisse mit dem Innenleben Thomas', um im VI. Kapitel den Fokus zu wechseln und von nun an die Geliebte Anne buchstäblich bis in ihren Tod im X. Kapitel zu begleiten. Verteilen sich die ersten zehn Kapitel so gleichmäßig auf Thomas und Anne als von der Erzähl-Origo verfolgte Figuren, fokussieren die letzten beiden auf den überlebenden Thomas. Das XI. Kapitel stellt die ausgedehnteste Reflexion

243 Vor dem Hintergrund der Rolle, die das Imaginäre bislang spielte und der im Vorhinein auseinandergesetzten Grundlage von Blanchots Literaturverständnis vor 1950, ist hier auch der Titel der Erzählung zu erwägen. Er antizipiert die Auflösung des Sicht- und Darstellbaren. In seiner Großschreibung von ›l'obscur‹ lässt er sich nämlich keineswegs nur als Charakterisierung Thomas' verstehen, wie der deutsche Titel *Thomas, der Dunkle* nahelegt. Genauso lässt er sich als Nebeneinanderstellung zweier Wesenheiten lesen, die in dem Buch in Austausch treten: *Thomas | l'obscur* — *Thomas | Das Dunkel. Oder: Thomas | Der/Die Trübe. Oder: Thomas | Der/Das Unbedeutende*. Damit vollzieht er eine Gegenüberstellung, die im Verlauf des Buches zunehmend verwischt, insofern Thomas nämlich nach der ersten Begegnung seines Beinahe-Ertrinkens mehr und mehr in Kontakt mit einem Außen in der Sprache tritt, dass ihn an die Grenze des Todes führt.

244 Poppenberg 1993, S. 193.

245 Ebd., S. 189.

246 Ihre partielle Rekonstruktion ebd., S. 184–193.

des Buches dar, in dem Thomas denkend-sprechend seine Schlüsse aus Annes Sterben zieht. Dabei fällt auch ein Licht auf die Unwahrscheinlichkeit einer derart klaren Wiedergabe seiner Gedanken, welche sich eigentlich nicht lesen lassen dürften: »Ce qu'il se dit, on pourrait croire que cela ne pouvait d'aucune manière se laisser lire, mais il prit soin de parler comme si ses pensées avaient eu une chance d'être entendues et il laissa de côté la vérité étrange à laquelle il semblait enchaîné« (99). Dieses Sprechen Thomas' ist ein Zu-sich-Selber-Sprechen. Es transponiert zugleich die Unpersönlichkeit der Erzählstimme, indem die vormals dominante disperse Erzähl-Origo der dritten Person internalisiert wird, in der ersten wieder auftaucht. Thomas wird sich in diesem Zu-sich-Selber-Sprechen selbst als einen anderen erleben. Das Außen der Sprache wird zum Innenleben des Subjekts, das die Welt negiert.

Anti-Cartesianische Meditation

Blanchots Idee einer Weltvernichtung durch Sprache realisiert sich in Thomas' Überlegungen in Verbindung mit einem entschiedenen Anti-Cartesianismus. Descartes' *Meditationes* inszenieren bekanntlich einen methodischen Zweifel, der in letzter Instanz im Dienst des Auffindens eines *fundamentum inconcussum*, eines unumstößlichen Fundaments des Wissens stehen soll. Dafür wird zunächst unter der Prämisse, ein Betrüger-Gott würde die Sinne täuschen, alle Außenwelt eliminiert. Was bei Descartes unter diesen Bedingungen einzig noch als gewiss gelten kann, ist das Dasein des Zweifels an der Außenwelt selbst. Dieser verbürgt die Existenz der *res cogitans*, die dann erst wieder durch die Vermittlung eines guten Gottes versichert zur *res extensa* gelangt.

Thomas' Situation im XI. Kapitel erscheint als Inversion der Ausgangsbedingung der cartesianischen Meditation, auf die hier immer wieder angespielt wird. Man kann den Wechsel der Erzähl-Origo, den Übergang von der äußeren, paradoxen Stimme zur inneren Stimme Thomas' im XI. Kapitel auf den ersten Blick als Reduktion der zuvor dominierenden Origo-Uneindeutigkeit lesen. Wir hören nur mehr Thomas sprechend-denkend seine inneren Meditationen halten. Das ›Schwimmen in sich‹ des ersten Kapitels wird zu einem ›Sprechen in sich‹. Wie das Innen der Sprache beim Schwimmen als Außen erschien, so konfrontiert Thomas' in sich gekehrtes Selbstgespräch ihn nun mit einem Außen in seinem Innen. Die verbalisierten Gedanken scheinen nicht mehr die seinen. Thomas findet

die fremde Stimme in sich, aber wie ein cartesianisches Cogito seinen bösen Geist. Das feste Fundament des Ich zerfließt in der unpersönlichen Sprache. Das vermag eine Auswahl einschlägiger Stellen zu demonstrieren.

Immer wieder findet die allein sprachliche Gesetztheit der literarischen Welt, ihre Existenz als Außen nur im metaphorisch-dunklen Medium der Sprache, sich durch bestimmte erzählerische Mittel hervorgekehrt. So scheint Thomas geradezu seine Existenz als literarische Figur zu thematisieren, wenn er sagt: »Sous le nom de Thomas, dans cet état choisi où l'on pouvait me nommer et me décrire, j'avais l'aspect d'un vivant quelconque« (105). Die Betonung liegt hier auf ›quelconque‹ (irgendein beliebiger nichtssagender Lebendiger) und verweist zugleich auf die Bestimmungslosigkeit, die der Figur Thomas, im Vergleich zu lebenden Menschen als ontologisch unvollständiger literarischer Figur zukommt. Man kann nie genug über sie sagen, indem sie immer nur in endlichen Sätzen benannt und beschrieben wird (105–108).

Bald schon beginnt Thomas von sich selbst in der dritten Person zu sprechen, sich als Ich-Origo hinter sich zu lassen und jene disperse und äußerliche Gestalt der Erzählstimme aus den anderen Kapiteln auszufüllen. Das wird als Internalisierung des Todes artikuliert: »La mort était une métamorphose grossière auprès de la nullité indiscernable que j'accolais cependant au nom de Thomas« (112). Mit der Unpersönlichkeit des Todes vereint und seiner Identität beraubt, kann er sich abwechselnd mit anderen identifizieren, etwa Platon oder Sokrates.

Toute ma force, le sentiment que j'avais d'être, en prenant de la ciguë, non pas Socrate mourant, mais Socrate s'augmentant de Platon, cette certitude de ne pouvoir disparaître qu'ont seuls les êtres frappés d'une maladie mortelle, cette sérénité devant l'échafaud qui donne aux condamnés leur vraie grâce, faisait de chaque instant de ma vie l'instant où j'allais quitter la vie (103–104).

Sokrates und Platon zusammen zu sein, bedeutet nicht nur der Held des platonischen Dialogs, sondern zugleich sein Verfasser zu sein. Es bedeutet, Dialogfigur und -schreiber zugleich zu sein. Was hier zur Antizipation des Todes in jedem Augenblick des Lebens stilisiert wird, ist nichts anderes als die Potenz der Literatur, die zuvor unter Rekurs auf die *freie indirekte Rede* aufgezeigt wurde: die Ebenen von Erzähl- und Figuren-Origo zu vermischen, ›Ich‹ und ›Er‹ zu vermengen.

Thomas' Monolog hat das cartesische Ego permanent als philosophische Referenz und grundlegenden Ich-Begriff der philosophischen Tradition vor Augen. Die *res cogitans* erscheint allerdings ähnlich uneindeutig

wie die Origo-Positionen in der Erzählsituation. Sein Ich wird Thomas an einer Stelle buchstäblich doppelgesichtig.

Je me trouvai avec deux visages collés l'un contre l'autre. Je ne cessai de toucher à deux rivages. D'une main montrant que j'étais bien là, de l'autre, que dis-je? sans l'autre, avec ce corps qui, superposé à mon corps réel, tenait entièrement à une négation du corps, je me donnais la contestation la plus certaine (111).

In einem sich überstürzenden Übertragungsprozess werden die zwei Gesichter erst zu zwei Ufern, schließlich zu zwei Körpern. Operativ ist hier erneut die metaphorische, kaum mehr Vorstellbares setzende Kraft der Sprache. Das »que dis-je!« verweist auf die innere Meditation, die wie bei Descartes zur »négation du corps« führt. Doch folgt dem auch eine »contestation la plus certaine«. Dieser Zweifel ist nicht länger methodisch und zur Gewinnung eines festeren Fundaments des Wissens dienlich. Mit dem Zweifel an »mon corps réel« geht nämlich jener an der *res cogitans* einher (»la folie du penseur taciturne«). Das unumstößliche Fundament wird umgestoßen.

C'est alors qu'au sein d'une grotte profonde la folie du penseur taciturne m'apparut, et des mots inintelligibles résonnèrent à mes oreilles, tandis que j'écrivais sur le mur ces douces paroles: 'Je pense, donc je ne suis pas.' Ces mots me procurèrent une vision délicieuse. Au milieu d'une immense campagne, une loupe flamboyante recevait les rayons dispersés du soleil et, par ces feux, elle prenait conscience d'elle-même comme d'un moi monstrueux, non pas aux points où elle les recevait, mais au point où elle les projetait et les unissait en un faisceau unique (114–115).

Der Satz *Cogito ego sum* wird verkehrt in ein »Je pense, donc je ne suis pas«, das auf den Verlust des Ich im Mediums des Denkens, der Negativität der Sprache verweist. Erneut intervenieren Metaphern. Die hervorgerufene Vorstellung einer großen Lupe als Brennglas (»une loupe flamboyante«) revoziert die Betrachtung des schwimmenden Thomas aus dem ersten Kapitel. Der unpersönliche Blick, der den Schwimmer von einer unmöglichen Origo-Position aus sah, ähnelte der unpersönlichen Äußerlichkeit der Erzählstimme, »ein ungeheuerliches Ich«, das auf Erzählwelt und ihre Figuren inneren und äußeren Zugriff besaß. Das Bild des Brennglases wirkt nun wie ein nachträgliches Aufgreifen, Palimpsest und Präzision des Bildes vom Mikroskop. Unter dieser Lupe und der Konzentration ihrer Strahlen kommt man allerdings nicht mehr zur Anschauung der Welt. Sie verzehrt diese vielmehr: »A ce foyer, centre d'une terrible ardeur, elle était merveilleusement active, elle éclairait, elle brûlait, elle dévorait; l'univers entier se faisait flamme au point où elle le touchait; elle ne le quittait

que détruit« (115). Das Licht, welches durch diese Perspektive die Welt zu erschließen scheint, verkehrt sich zur Flamme, die den Weltenbrand hervorruft. Die Weltvernichtung, von der *La littérature* sprach, klingt hier an. Die Lupe wird buchstäblich zum Brennglas: »Il se mit alors à parler, et sa voix sembla sortir du fond de mon cœur« (115). Zugleich wandelt sich die zunächst visuelle Metaphorik der Lupe. Der Blick wird zur Stimme und wandert von der anfangs ortlosen Origo ins Innere eines Subjekts, das nicht genauer bezeichnet ist. Wichtig ist aber diese Vermischung der Origines, die rasch präzisiert wird: »Je pense, dit il, je suis sujet et objet d'une irradiation toute-puissante« (115). Während es Thomas ist, der hier vermeintlich spricht, während seine Stimme immer wieder in die dritte Person übergeht, ist er doch im XI. Kapitel alleiniges Medium der Sprache. Das durch ihn strömende Sprechen rekapituliert dabei permanent die Leere seines Ich, da es selbst nur Sprache ist und von der Negativität derselben und der Unpersönlichkeit der dritten Person, diesem Außen in seinem Innen, heimgesucht wird.

A ma portée est un monde – je l'appelle monde, comme, mort, j'appellerais la terre néant. Je l'appelle monde, parce qu'il n'y a pas d'autre monde possible pour moi. Je crois, comme lorsqu'on s'avance vers un objet, que je le rends plus proche, mais c'est lui qui me comprend. Lui, invisible et hors de l'être, me perçoit et me soutient dans l'être. Lui-même, chimère injustifiable si je n'étais pas là, je le discerne, non dans la vision que j'ai de lui, mais dans la vision et la connaissance qu'il a de moi. Je suis vu. Je me destine sous ce regard à une passivité qui, au lieu de me réduire, me rend réel (124–125).

An dieser Stelle scheint die Erzählweltauflösung direkt angesprochen. Thomas besitzt keine andere Welt und diese Welt, die er bewohnt, ist die Erzählwelt, »invisible et hors de l'être«, in der seine Existenz von einem scheinbaren Blick abhängt, der aber Stimme ist. Diese Stimme ist die immerfort sprechende im Text, auch wenn von ihr keineswegs immer klar ist, wem sie gehört. Sie sorgt dafür, dass unabhängig von der sprechenden Origo weitergesprochen wird, die Erzählwelt, obschon nicht eigentlich sichtbar und vorhanden, sich manifestiert und alles in ihr samt Thomas. Was im Medium der Sprache geschieht, dem Medium von Epoché und Weltvernichtung. »Il est ce regard qui continue à me voir dans mon absence« (125). Noch Thomas ist nichts als diese Stimme: »Il m'est uni, union qui nous distingue. Il es moi-même, moi qui n'existe pas pour moi« (125).

Man hat in der jüngeren Narratologie bisweilen für eine phänomenologische Beschreibung von Erzählwelten plädiert.²⁴⁷ Wie bei Sartre führt dies zumindest stellenweise zur Behandlung von Sprache in Modellen der Sichtbarkeit, deren Grundannahmen denen von *Qu'est-ce que la littérature* teils zum Verwechseln ähnlich scheinen. Mit der Ausnahme, dass die Transparenz des Zeichens nun die »alternative reality« der Erzählwelt statt der Realität anvisiert: »if the text is a mirror, words are transparent signs. Their function is to be a passport to the fictional world, to transport the reader into an alternative reality«.²⁴⁸ Trotz des etwas schiefen Bildes,²⁴⁹ ist doch eine gewisse Annäherung durch diese Metaphorik an Sartres phänomenologische Poetik des Imaginären nicht zu verkennen.

Blanchots Denken und Schreiben von Literatur erteilt jeder Konzeption von Literatur und Erzählwelt, die sich Modellen des Blicks oder des Imaginären unterstellen, eine Absage. Die Literatur lässt sich für ihn nicht im Imaginären auflösen. Sprechen ist nicht Sehen, sondern eine zunächst theoretisch mit Hegel und Husserl gedachte Weltvernichtung. Dies sollte keineswegs als Suspension aller Semantik aufgefasst werden.²⁵⁰ Die anvisierten Gegenstände der Phänomenologie, von der Blanchot einen Begriff der Weltvernichtung bezieht, sind reiner Sinn oder reine Bedeutung – indes keine Referenz, auf die es Erzählwelttheorien abgesehen haben. Stattdessen wird im XI. Kapitel von *Thomas l'obscur* das Moment der aufhebenden Negativität als ein sich selbst und die Welt verzehrendes Denken, das in immer kühneren, schwerer mit Referenzen zu sättigenden Begriffen und Sprachbildern bis hin zur philosophischen Abstraktion arbeitet, textuell operativ gemacht. Diese anti-cartesianische Meditation dekretiert mittels des an die Sprache gebundenen Denkens Ich und Welt auszulöschen, indem die Negativität hier in einem Sprechdelirium um sich selbst, um die Bedingungen der eigenen Möglichkeiten sprachlicher Weltsetzung kreist. Blanchot geht dabei weiter als jede Theorie der *freien indirekten Rede*, zu der sein Projekt bezüglich der Erzählstimme teils Affinitäten aufweist. Seine Überlegungen hierzu nehmen von einer Verwirrung der sprechender Origines und der ihnen impliziten Perspektiven

247 Ryan 2013, 4.1.: »The ›worldness‹ of fictional worlds needs to be explored from a phenomenological rather than a purely logical point of view«.

248 Ryan 1998, S. 141.

249 Vom reflektierenden Spiegel verwandeln sich die Wörter in eine Glasscheibe (transparente Zeichen), die gleich auch noch als Pass fungieren soll.

250 Vgl. zu dieser Unmöglichkeit, die semantisch-noematische oder imaginäre Dimension der Wörter ganz zu löschen: Derrida 1992, S. 44–45.

ihren Ausgang. Die Erfassungen von W_N und W_{NC} sind deiktisch kaum mehr auseinanderzuhalten, die Origines von Thomas und der Erzählstimme vermischen sich. Zunehmend unterlaufen wird so das zunächst zu Beginn des Textes operativ erscheinende phänomenologisch-imaginäre Textmodell Sartres. Dessen Subversion kulminiert im XI. Kapitel, wenn jeder Blick auf eine Erzählwelt endgültig in Thomas' Erzählstimme aufgelöst wird und in das Sprechen eines Ichs eingeht, welches – obwohl zuvor eine lokalisierbare Figur in der Erzählwelt – sich ganz der Negativität einer ursprungslosen Sprache überantwortet, wie Blanchot sie seiner Literaturkonzeption zugrunde legt.

Diese Einsichten, die gerade hinsichtlich der Überlegungen zu Erzählstimmen und Negativität nicht vom theoretischen Diskurs Blanchots zu trennen waren, lösen mit der *res cogitans* im Strom des Denkens auch die *res extensa* auf. Ein Descartes behlenndes Ego ist noch für Husserl sowohl Ausgangspunkt der transzendentalen Phänomenologie als auch implizit Basis jeder neuzeitlich-wissenschaftlichen Erkenntnis der Welt, wie die *Krisis*-Schrift sie final konzipiert.²⁵¹ Indem Blanchot die Negativität der Sprache beides verzehren lässt, ist seine Weltauflösung implizit negativ bezogen auf den phänomenologisch unterbauten Interspezialdiskurs ›Zeit des Weltbildes‹. Wie man Blanchots Denken der Sprache als Indiz für das Ende einer bestimmten Konzeption des Menschen lesen konnte,²⁵² so löst es zugleich jede Objektivierung von Welt durch die Überspitzung seiner Sprachtheorie in einer Literatur des Dunkels und der Blindheit auf.

Becketts Erzählmonaden in der *res extensa*

Auch Samuel Becketts Romantrilogie (*Molloy*, *Malone meurt*, *L'innommable*; 1946–1953) lässt sich als anti-cartesianische Meditation auffassen. Welt wird darin auf eine Art und Weise inszeniert, die sich an Kritiken und Alterationen von Descartes' mathematisch beschreibbarer *res extensa* orientiert. Hinterfragt wird dabei die Gegebenheit dieser Welt, insofern sie von einem Gott garantiert sein und einen mathematisch-naturwissenschaftlich beschreibbaren Raum darstellen soll.²⁵³ Aufgrund von Samuel Becketts

251 Husserl 1992¹.

252 Vgl. Foucault 2003, S. 211–213.

253 Zur ›garantierten Realität‹ Descartes' vgl. Blumenberg 2001², S. 50–51. Zur mathematischen Beschreibbarkeit: Heidegger 1993, S. 89–101.

häufigem Aufgreifen der *Theatrum Mundi*-Metapher haben besonders die Forschungen zu seinem dramatischen Werk eine Auseinandersetzung mit Weltstrukturen befeuert. Hierbei erwies sich Becketts Rückgriff auf Topoi, Motive, Wissensformationen und Philosophien der frühen Neuzeit und des Barock.²⁵⁴ Eine dekonstruktiv motivierte Auseinandersetzung hat außerdem seit den späten 80er Jahren immer wieder auf die Destruktion von Erzählwelten in den Prosatexten von *Murphy* bis *Watt* hingewiesen und diesen Vorgang sehr unterschiedlich beschrieben.²⁵⁵ Im Folgenden soll versucht werden, diesen bekannten Überlegungen eine neue Richtung zu geben, indem sie mit einer anderen Strömung der jüngeren Beckett-Forschung konfrontiert werden. Chris Ackerley hat in diversen Publikationen fortwährend auf Becketts Rezeption unterschiedlichster Weltbegriffe und Kosmologien hingewiesen, die sich vom antiken Kosmos über das christlich-barocke *Theatrum Mundi*, Leibniz' Monadologie und der daran hängenden Figur der ›besten aller möglichen Welten‹ bis zum Weltbild der Quantenphysik in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts erstreckt. Ein kosmologischer Eklektizismus scheint für Beckett bestimmend. Dass Descartes die zentrale philosophische Inspiration Becketts sei, galt lange Zeit als Gemeinplatz der Forschung. So ließ sich die cartesianische Konstellation von *res extensa*, *res cogitans* und cartesischem Zweifel auch als Strukturmodell der Relation von erzählendem Ich und erzählter Welt deuten.²⁵⁶ Neben Becketts Affinität zu Schopenhauer hat man mit Leibniz längst einen weiteren Philosophen als einflussreich für Becketts Denken und Schreiben ausgemacht.²⁵⁷ Interessant ist dabei, dass gerade Leibniz' Monadologie einen philosophischen Referenzpunkt für Beckett abgibt, der Descartes noch teilweise begrifflich verbunden ist, sich zugleich aber von dessen Welt-Konzeption ablöst. Im Folgenden soll es darum gehen,

254 Vgl. dazu die Beiträge von Haverkamp 2013; Schäfer 2016, S. 117–141.

255 Der erste Impulsgeber hierfür war wohl McHale 1987, S. 12–13. Diese Tendenz hat so weit geführt, dass Steven Connor in jüngerer Zeit sogar eine über Jean Beaufret vermittelte Kenntnis Heideggers nachzuweisen versuchte. Der Streit zwischen Welt und Erde aus Heideggers *Der Ursprung des Kunstwerks* zeichne sich in Becketts Werk in Form des zunehmenden Weltverlusts von Protagonisten wie Molloy ab und bezeuge eine Option für Heideggers Erde. Vgl. Connor 2006.

256 Kenner 1961. Kenner geht vor allem von Cartesius als Becketts Philosophen aus. Vgl. dagegen die Zusammenfassung der jüngeren Forschung, die bei Anerkennung all seiner Wichtigkeit, mittlerweile vor allem die Absetzung von Descartes betont bei Sultan 2014, S. 423: »Indeed, the *Trilogy's* intellectual thrust is post-Cartesian in that it reflects the futility of reasoning and thinking«.

257 Vgl. Pothast 1982; Ackerley 2011.

den Aspekt der Weltauflösung bei Beckett gerade von Leibniz' Konzept der fensterlosen Monade her zu begreifen, die dieser Philosoph als kleine Welt in sich auffasst und welche der von Gott geordneten Welt als prästabiles, harmonisches Gefüge der Monaden gegenübersteht. Becketts Weltauflösungen gehen von monadischen Ich- und Erzähl-Origines aus: Erzählmonaden, bei denen Denken und Körper, Erkenntnis und Leben untrennbar verbunden sind. So fällt es ihnen im Zustand sich steigender Erschöpfung zunehmend schwerer, die jenseits ihrer monadischen Perspektive liegende Welt noch zu erkennen.

Becketts ›Kosmologie‹ nach ›Murphy‹

Chris Ackerley hat in zahlreichen Aufsätzen immer wieder auf die Beeinflussung Becketts durch die modernen Naturwissenschaften, vor allem Physik und Mathematik, hingewiesen.²⁵⁸ Das Eigentümliche dieses Einflusses ist, dass er sich eng mit Becketts philosophischen Vorlieben verbindet. Die Rezeption der Relativitätstheorie, von Heisenbergs Unschärfe-Relation oder der Schriften Poincarés sind vor der Auseinandersetzung mit Begriffen einer philosophischen Tradition der Kosmologie zu denken. Sie werden mit mittelalterlicher und neuzeitlicher Philosophie zusammengelesen.²⁵⁹ Exemplarisch hat Ackerley das am aristotelischen Begriff des geschlossenen Kontinuums gezeigt, der bis zu Galilei die philosophische Vorstellung der Welt geprägt habe.²⁶⁰ In Becketts Versuchen, ihn mit der zeitgenössischen Physik zusammenzudenken, wird auch eine philosophische Schwerpunktverlagerung deutlich – die Abkehr von einem Atomismus demokritischen Zuschnitts lässt den Schriftsteller sich Leibniz' Monadologie zuwenden.²⁶¹ Das *Lehrbuch der Geschichte der Philosophie* des

258 Vgl. etwa Ackerley 2016, S. 112–113 zur Eröffnung von *L'innommable*: »The Unnamable opens in the dim light of Poincaré's comparison of the infinite stars to infinitesimal atoms«.

259 Ebd., S. 113: »Beckett understood the changes wrought by the new generation of physicists to the conceptual form of the natural world, but he chose to treat this theme indirectly, from the perspective of a tradition (in earnest of jest, the ›long‹ Middle Ages) that had evolved over 2,500 years, from the pre-Socratics to Schopenhauer«. Zu Becketts Kenntnis der zeitgenössischen Physik vgl. Ebury 2014, S. 128–153.

260 Vgl. zur Geschlossenheit der aristotelischen Welt auch Gaston 2013, S. 120–122; Ackerley 2016, S. 110–131.

261 Ebd., S. 124: »the *Monadology* offered Beckett a way to cope with the incoherent continuum«.

deutschen Neokantianers Wilhelm Windelband spielt dabei keine geringe Rolle. Beckett hat es in der englischen Übersetzung ausführlich exzerpiert, fasst die Monade dabei als psychologisches Phänomen auf und ihre *petites perceptions* als unbewusste mentale Zustände.²⁶² Das führt konzeptuell zu einer Verdopplung der Welt in teilbare und begrenzte Monaden und ein unbegrenztes, unendlich teilbares Kontinuum. Diese Trennung ermöglicht eine Verbindung von Physik und Metaphysik.

Windelband's sense of the *petites perceptions* as unconscious mental states let Beckett's aesthetic move from an attractive but unsatisfactory Atomism to a monadic awareness in which indivisibles are simultaneously limited (indivisibilities of substantial form) and unlimited (a continuum infinitely divisible). The advantage of the Monad over the Atom, with respect to ancient disputes over the nature of the continuum, or its existence as discrete or continuous, was that he need not commit himself to either the physical or the metaphysical, as the continuum could be simultaneously ›both‹ and/or ›not‹.²⁶³

Dank Leibniz' Monaden gelangt Beckett zu einer neuen Verdopplung der Welt in Mikrokosmos und Makrokosmos, zu den Welten individueller Monaden und einer Welt als Monadentotalität. Dabei unterscheidet Leibniz, wie Beckett bei Windelband nachlesen konnte, zwischen (a) Ideen als Perzeptionen und (b) der Apperzeption als Bewusstsein derselben: Zustände der Monade, in denen ihre Ideen dunkel und verworren (a) oder klar und deutlich (b) hervortreten,²⁶⁴ wobei der letztere Zustand jenen Monaden vorbehalten bleibt, welche die *Monadologie* als erinnerungsfähige Seelen animalisch und, sofern sie zusätzlich über Vernunft verfügen, menschlich bestimmt.²⁶⁵ Die Unterscheidung zwischen klaren und distinkten und dunklen und verworrenen Perzeptionen ermöglicht es dabei für Leibniz, sinnliche Erkenntnis zu denken. Eine klare Vorstellung ist eine wiedererkennbare Vorstellung; ist diese deutlich, lässt sie sich in Form einer Nominaldefinition wiedergeben; ist sie verworren, so ist sie

262 Ebd., S. 125.

263 Ebd., S. 125–126. Vgl. auch Ackerley 2011, S. 127. Vgl. zu dieser Auslegung des Mikrokosmos als Monadeninneres auch Mori 2004, S. 357–370, insbes. S. 364–366.

264 Vgl. Ackerley 2016, S. 130. Neben Windelbands Philosophiegeschichte speist Becketts Kenntnis von Leibniz' sich auch aus Robert Lattas englischer Übersetzung der *Monadologie* von 1898. Vgl. ebd., S. 122.

265 Vgl. Leibniz 1986², S. 447. Jede Monade besitzt demnach Perzeption und Appetit, doch gilt »daß man allein diejenigen Seelen nennt, deren Perzeption deutlicher und mit Erinnerung verbunden ist.« Vgl. zur Seele auch Leibniz 1986⁴, S. 99: »Denn die Seele ist eine kleine Welt, in der die deutlichen Ideen eine Darstellung Gottes und die verworrenen eine Darstellung des Universums sind«.

zwar nicht definierbar, aber dennoch wiedererkennbar; nur das Dunkle ist unerkennbar. Ein Gesicht – das sich nicht definieren, wohl aber wiedererkennen lässt – ist klar und verworren.²⁶⁶

Leibniz' Unterscheidung steht zweifach gegen Descartes. Einmal muss die *res extensa* immer auch als *res cogitans* gedacht werden. Zweitens findet sich bei Leibniz eine Weiterentwicklung und implizite Revision von Descartes' Überlegungen über das sinnlich Schöne. Descartes hielt dieses für unbestimmbar.²⁶⁷ Das cartesische Problem der Erkenntnis, auch der Aisthesis, wird durch seine Verschiebung in einen monadologischen Rahmen konzeptuell verändert. Als Seele ist die Monade auch Bewusstseinsmonade, welche perzipierend auf ein Kontinuum hin vermittelt ist, in dem sich kontingente Ereignisse ausmachen lassen.²⁶⁸ Eine Funktion, die indes bei Beckett verschwindet, ist die bei Leibniz so wichtige prästabilierte Harmonie der Ereignisse und damit auch der Monaden, welche durch die Einwirkung eines über ihre Vereinbarkeit wachenden Gottes reglementiert wird. Diese Harmonie ist auf die Sukzession der Ereignisse und ihr Zusammenwirken innerhalb der im Kontinuum miteinander koexistierenden Monaden bezogen. Gott ist dabei die Selektionsinstanz, die durch ›Vize-Diktion‹ dafür sorgt, dass nur die Ereignisse in diesem Universum sich an den Monaden realisieren, welche gemäß dem Prinzip des zureichenden Grundes und dem Satz vom Widerspruch miteinander vereinbar sind.²⁶⁹

Man kann Becketts Texte einen kritischen Punkt im monadologischen Denken ansteuern sehen, den Gilles Deleuze an Leibniz mit aller Deutlichkeit herausgearbeitet hat. Mit den apperzipierenden Monaden verhält es sich so, dass »jeder Geist« – jede menschliche Seele – »in seinem Bereich gleichsam eine kleine Gottheit ist.«²⁷⁰ Dabei stellt Gott für Leibniz die umfassende Perspektive auf das Monadenkontinuum dar. Das macht Leibniz in seinem kleinen Text *De Mente/Über die Seele* von 1676 deutlich:

266 Vgl. zu dieser Unterscheidung Leibniz' kurzen Text *Betrachtungen über die Erkenntnis, die Wahrheit und die Ideen* (Leibniz 1983¹, S. 23–47); Menke 2008, S. 26–27.

267 Vgl. ebd., S. 11–23.

268 Ackerley, 2016, S. 124: »Beckett found in Leibniz a compelling image of how the ›soul‹ (the self conceived as an atomist monad) might reify its relation to the contingent world«.

269 Beckett hat diesen Gedankengang Leibniz' in seinen *Philosophical Notebooks* niedergelegt, vgl. Ackerley 2011, S. 137–138. Vgl. zur distributiven Funktion Gottes gegenüber den Monaden auch Rölli 2018, S. 141–151; Deleuze 1996, S. 99–125. Zur ›Vize-Diktion‹: ebd., S. 99–100.

270 Leibniz 1986², S. 479.

Es ist keinesfalls zweifelhaft, daß Gott erkennt, auf welche Weise wir die Dinge wahrnehmen, wie jemand, der einen vollkommenen Begriff einer Stadt geben will, sie auf mehrere Weisen darstellen wird. Und insoweit diese Erkenntnis Gottes unsere Weise des Erkennens erkennt, ist sie unserer Erkenntnis sehr ähnlich, während unsere sich freilich aus jener ergibt, weshalb wir nicht sagen dürfen, Gott habe einen dem unseren irgendwie ähnlichen Verstand. Mit einem Wort: Gott erkennt nämlich die Dinge wie wir, aber mit dem Unterschied, daß er sie zugleich auf unendlich viele andere Weisen erkennt und wir nur auf eine.²⁷¹

Gott sorgt nicht nur dafür, dass die kleinen Götter in ihrem je eigenen Bereich zusammenstimmen, etwa auch im Erkennen einer ihnen gemeinsamen Welt; er ist zugleich die Supraperspektive, die allseitig erkennt. So regelt er auch das Konvergieren aller Monaden in einer gemeinsamen Welt. Folgt man Gilles Deleuze, wird ein solcher Perspektivismus erst bei Nietzsche kritisch gewendet. Diese Wendung weist dabei auf ein bei Beckett inszeniertes Problem voraus.

Leibniz bereits lehrte uns, daß es keine Perspektive auf die Dinge gibt, sondern daß die Dinge, die Wesen Perspektiven seien. Nur unterwarf er die Perspektiven exklusiven Regeln, denen zufolge jede sich gegenüber den anderen nur öffnete, sofern sie konvergierten: die Perspektiven auf dieselbe Stadt. Mit Nietzsche hingegen ist dieser Standpunkt gegenüber einer von ihm bejahten Divergenz offen: Es ist eine andere Stadt, die jedem Standpunkt entspricht, jeder Standpunkt ist eine andere Stadt, wobei die Städte nur dank ihrer Distanz vereint sind und nur dank der Divergenz ihrer Serien, ihrer Häuser und ihrer Straßen in wechselseitiger Resonanz stehen. Und immer eine andere Stadt in der Stadt. Jeder Zielpunkt wird zum Mittel, bis ans Ende des anderen zu gehen, dabei der ganzen Distanz folgend.²⁷²

Die göttliche Perspektive (*top-down*) lässt sich umkehren, indem man (*bottom-up*) von den einzelnen, monadischen Perspektiven auf die Welt ausgeht. Dies impliziert die Entscheidung für einen Perspektivismus, bei dem sich aus der positiven Distanz zwischen den Monaden überhaupt erst eine Welt komponiert. Die Entitäten *der* Welt gewinnen so immer erst aus den verschiedenen, intersubjektiv kommunizierenden Blickwinkeln und den konstanten Unterhandlungen über das Seiende durch die Perzipierenden selbst ihren Sinn und ihre Konstanz.²⁷³ Leibniz' Unterschied

271 Leibniz 1986³, S. 15.

272 Deleuze 1993, S. 216. Eine erste Annäherung zwischen Beckett, Leibniz und Deleuze (allerdings unter gänzlich anderem Vorzeichen) findet sich bereits bei Dowd 1998, S. 15–50.

273 Vgl. dazu auch Teschke 2008, S. 145–154.

zwischen klaren und distinkten sowie dunklen und verworrenen Ideen wird von Deleuze auch als Unterschied zwischen festen eingeborenen Ideen und begrifflich variierenden Sinneswahrnehmungen gedeutet. Beide machen die zwei Etagen eines barocken Hauses der Seele aus. Dabei sei bei Leibniz nur die obere Etage fensterlos. Die Fassung des Perzipierten bis zum Begriff ist dagegen Gegenstand der disjunktiven Synthese, begriffliche Konstitution des Objekts in ästhetischer und sprachlicher Intersubjektivität, in welcher sich die Perspektiven vermitteln.²⁷⁴ Die mittels der Sprache sinnhaft vermittelten Ereignisse *der* Welt verfügen dann aber nicht über ein unveränderliches Wesen. Insofern dieses Wesen intersubjektiv vermittelt ist, ist ihr Begreifen und ihr Begriff immer teilweise noch Ergebnis der Aushandlung.²⁷⁵ Die Synthese separater Blickwinkel auf einen Gegenstand behält in der disjunktiven Synthese zugleich die positive Distanz, die unterschiedliche Lokalisierung der Sehenden, einen kultur- und geschichtsspezifischen Horizont intakt.²⁷⁶ Aufgrund einer solchen Einsicht in die perspektivische Vermitteltheit der Welt durch die Monaden hat Hans Blumenberg Leibniz auch als heimlichen Vorläufer der Phänomenologie veranschlagen können. Die Wirklichkeit als einstimziger Kontext ist leibnizianisch, da es um die Abstimmung von Blickach-

274 Vgl. Deleuze 1996, S. 12–13; S. 52. Siehe auch Leibniz 1986¹, S. 33–47.

275 Deleuze 1993, S. 216: Genau darum scheint es zu gehen, wenn »die Städte nur dank ihrer Distanz vereint sind und nur dank der Divergenz ihrer Serien, ihrer Häuser und ihrer Straßen in wechselseitiger Resonanz stehen«.

276 Ebd., S. 217. Deleuze spricht von der »disjunktive[n] Synthese (oder)« im Gegensatz zur »konjunktive[n] Synthese (und)« und der »konnektive[n] Synthese (wenn..., dann)«, wobei es der disjunktiven Synthese eigne, auf der Divergenz zu beruhen, die – wie oben gesehen – gerade die Vermittlung der Blickwinkel ausmacht, wobei deren Differenz bewahrt wird: »Die Disjunktion wird keineswegs auf eine Konjunktion verkürzt, sie bleibt Disjunktion, weil sie auf einer Divergenz aus solcher beruht und auch weiterhin beruht.« (Ebd.) Der Gegensatz zur bestimmten Negation Hegels wird durch eine Unendliche, nicht notwendig sprachliche Bewegung ausgedrückt: »Das Ausschließen von Prädikaten wird ersetzt durch die Kommunikation der Ereignisse.« (Ebd.) Die Ereignisse kommunizieren aber gerade durch die Perspektiven, die dasselbe (die virtuelle Seite des Ereignisses; wie es im Kontinuum vor den jeweiligen Perspektiven subsistiert) für Unterschiedliche (die aktuellen Perspektiven darauf, die es je von ihrem Blickpunkt für sich divergent in ihren Perzeptionen verwirklichen) synthetisieren. Hier geht es wohlgermerkt um die Konstitution eines Objekts in unterschiedlichen Wahrnehmungsfeldern, wobei die Divergenz zwischen beiden Perspektiven nicht einfach in einen Konsens oder eine ideale Repräsentation des Objekts aufgehoben wird. Zur späteren Ausweitung der Funktion der disjunktiven Synthese als »reale Produktion neuer Differenzen« vgl. Sauvagnargues 2019, S. 126.

sen und Begriffen geht.²⁷⁷ Wir erinnern uns: vor diesem Hintergrund konnte Blumenberg in *Wirklichkeitsbegriff und Möglichkeit des Romans* den Wirklichkeitsbegriff des Romans als Zusammenstimmen miteinander vermittelter Perspektiven kennzeichnen und Widerstand nennen, was die Grenze des einstimmigen Kontextes darstellt.

Becketts Trilogie arbeitet an der literarischen Inszenierung solchen Widerstandes. Die Verdopplung des Kontinuums in Makrokosmos und Mikrokosmos erlaubt einen Perspektivismus, der in den Texten des irischen Schriftstellers vom erzählerischen Fokus einer Monade entwickelt wird. Diese ist in der Trilogie durchgehend Erzähl-Origo und wird beim Verlieren ihrer Verbindungen zum Makrokosmos, zur Welt und zu anderen Monaden inszeniert. Das vollendet die Überwindung cartesischer Epistemologie. Sprache und göttliche Vermittlung allein reichen als Zugriff auf eine geometrisch vorstellbare *res extensa* nicht länger aus;²⁷⁸ einzubeziehen ist die Kommunikation mit anderen Monaden.²⁷⁹

Im Folgenden wird der anti-cartesische Leibnizianismus Becketts – den die Forschung ihrem Autor nie ganz zugetraut hat²⁸⁰ – in vier Schritten entwickelt werden. Zunächst soll die grundsätzliche Verbindung von körperlicher und geistiger Erschöpfung der Erzählmonaden kurz in den Fokus rücken. Auf ihrer Grundlage lässt sich erörtern, was wir Becketts ›*non-reliable narration*‹ nennen wollen. Sie ergibt sich aus Erschöpfung und fortschreitender Degeneration von Becketts Ich-Origines. Die Position unvermögender Erzählmonaden setzt jede verlässliche Authentifizierung

277 Vgl. Blumenberg 2020, S. 21–35.

278 Becketts bisweilen parodistischen Rekurs auf Descartes hat schon Ackerley festgehalten. So sei *Murphy* über weite Strecken »a Cartesian satire (the failure to integrate body and mind)«. Ackerley 2016, S. 127.

279 Wie in der methodischen Auseinandersetzung deutlich geworden sein sollte, bleibt die PWT der Literatur, obwohl sie sich auf Leibniz bezieht, im Grunde cartesianisch. Sie glaubt an eine vorausgesetzte Welt, die als Gegenstand von Propositionen einfach ›da‹ ist. Als mögliche Welt fasst diese Theorie immer nur ein Kontinuum auf, deren Garantie dann über die diversen Authentifizierungsweisen verläuft. Dabei fällt das perspektivische Moment der Monadologie unter den Tisch. Marie-Laure Ryan hatte Recht: Die Anknüpfung ihrer Theorie an Leibniz ist rein nominell.

280 Garin Dowd hat darauf aufmerksam gemacht, dass die mittlere Schaffensperiode Becketts der 40er und 50er Jahre, welche auch den Entstehungszeitraum von *Molloy*, *Malone Meurt* und *L'innommable* beinhaltet, im Zeichen deutlicher Beeinflussung durch die Monadologie stehe. Vgl. Dowd 1998, S. 22–23. Allerdings artikuliert Dowd auch Vorbehalte gegenüber der Reichweite des leibnizianischen Einflusses auf die Trilogie: »not that Beckett in *Malone dies* and *The Unnamable* systematically works a Leibnizian thematic into his fiction« (ebd., S. 22).

der Erzählwelt aus. Dem springt in einem dritten Schritt die kommunikative Impotenz bei. Sie artikuliert sich besonders im zweiten Teil von *Molloy*. All dies zusammen führt in einem vierten Schritt zu einer radikalen Reduktion der Erzählwelt. Vereinsamte, erschöpfte, sprachunfähige, missverstandene Erzählmonaden – sie versuchen, eine Erzählwelt zu authentifizieren und können sich kaum mitteilen. Abschließend soll ein Seitenblick auf einen kurzen Text Becketts zur Malerei, der für die Ästhetik der Trilogie nicht unwichtig war, den Rekurs auf den Interspezialdiskurs nachzeichnen helfen.

Erschöpfte Erzählmonaden

Samuel Becketts Arbeiten sind immer wieder unter den Begriff der Erschöpfung gestellt worden.²⁸¹ In seinem erzählerischen Werk zeichnet sich spätestens ab der Trilogie ein Rückgang der erzählenden Protagonisten auf das animalische und vegetative Leben ab. Beckett, so ein Gemeinplatz poststrukturalistischer Analysen, lote die Grenzen des Menschlichen aus. Indem seine Protagonisten ihre Kraft verlieren, verlieren sie auch ihre Menschlichkeit, sie verlieren dabei auch ihr Vermögen zu erzählen und da sie von *Molloy* bis zu *L'innommable* die alleinigen Authentifizierungsinstanzen der Welt sind, verliert sich damit auch die Welt.²⁸² Man hat hier durchaus Ähnlichkeiten zu Heideggers Auffassung erblickt, der zufolge der Mensch allein eine Welt besitze, das Tier weltarm, der Stein weltlos sei. Heideggerianisch gedacht scheint der Verlust der Welt nur als Abstieg ins Tierreich vorstellbar.²⁸³

Die grundlegende Erzählsituation der Trilogie besteht aus Erzählinstanzen, die von *Molloy* bis *L'innommable* zunehmend aus klaren Welten herausfallen. Zugleich wird das von niemand anderem als ihnen selbst angezeigt. Denn grundlegend gilt, dass in jeder Erzählsituation der Trilogie die W_{NC} , die Welt der Figur, die W_N überlagert. Schon der Beginn von *Molloy* ist hierfür paradigmatisch. Von Anfang an berichtet Molloy im Tempus Präsens von seinen Erlebnissen. Zunächst vom Schreibtisch aus, wo er

281 Deleuze 1996.

282 Rabaté 2016.

283 Connor 2006.

Blätter füllt, deren Zeichen er bald selbst nicht mehr versteht (M 7).²⁸⁴ Noch die Erinnerung an das naheliegendste, die automatisierte Sprache und ihre Begriffe schwindet. Man ist indes auf die Origo Molloy als Zugang zum Kontinuum der Erzählwelt angewiesen. Schon Molloyes schwindendes Leseverstehen kündigt dabei die bald schon sich radikalisierende Erschöpfungsbewegung an. In dem Maße wie die Erzählmonade Molloy immer schwächer wird, ihre Fähigkeit zu erzählen und zu beschreiben schwindet, schwindet auch das verlässliche Wissen über die Erzählwelt.²⁸⁵

Die Frage der Auto-Medialisierung des Textes ist hier nicht nebensächlich. Die Protagonisten der beiden Teile von *Molloy*, die Titelfigur und Jacques Morane sind beide Schreiber; die Texte, die wir lesen, werden ausdrücklich als Berichte vorgestellt. Als Berichtender – wenngleich nie klar wird an wen – scheint Molloy sogar noch irgend an die Außenwelt gebunden zu sein. Er ist es zumindest ans allgemeine Äquivalent zwischenmenschlicher Beziehungen: »Tant de feuilles, tant d'argent« (M 7). Die genuin menschliche Kulturtechnik des Schreibens geht in *Molloy* mit den bei weiten intaktesten Erzählwelten der Trilogie einher. *Malone meurt* und *L'innommable* präsentieren hingegen sprechende Ich-Origines als Authentifizierungsinstanzen. Der Zugang zur Welt wird stimmlich vermittelt, wobei eine Zurückgeworfenheit der Figuren auf eine zunehmend geringere Zahl sinnlicher Reize permanent konstatiert wird. Das erzählende Ich aus *L'innommable* wird zuletzt nurmehr entfernt erscheinende Lichter erkennen.

Diese Doppelbewegung von physischer Degeneration und Verlust jeder *clara et distincta perceptio* wird am Ende von *Malone meurt* im Erkennen nur mehr schwacher Lichter chiffriert, in denen gerade noch die Sterne erkennbar sind: »absurdes lumières, les étoiles, les phares, les bouées, les lumières de la terre« (MM 216). Evoziert wird zwar ein klares Aufleuchten, das allerdings hinsichtlich der nicht anzuzeigenden Quelle der Phänomene weiterhin dunkel und verworren genannt werden kann. In *L'innommable* werden diese Erscheinungen dann noch deutlicher immer wieder mit Termini der Barockphilosophie adressiert und so lose an leibnizianische

284 Beckett wird im Folgenden nach den französischen Erstausgaben der Trilogie zitiert. Die Verweise erfolgen im Text mit Kurztitel und Seitenzahl. Sie beziehen sich mit den entsprechenden Abkürzungen auf Samuel Beckett, *Molloy* (=M), Paris 1951; *Malone Meurt*, Paris 1951 (=MM); *L'innommable*, Paris 1953 (=LI).

285 So klingt die Weltauflösung schon in Molloyes Gedanken an, auch mit dieser (Erzähl-)Welt bald fertig zu sein: »Cette fois-ci, puis encore une je pense, puis, c'en sera fini je pense, de ce monde-là aussi« (M 8).

Lichtmetaphorik zurückgebunden. Mal ist von den »délices du clair et simple«, die Rede (LI 94), wenige Seiten später versucht der Erzähler sich daran zu erinnern, »comment j'étais, quand j'étais lui, avant que tout soit devenu confus« (LI 107). Der Zustand der Erzähl-Origo in *L'innommable* ist ein lichtloser Raum, in der das menschliche *lumen naturale*, von dem Descartes ausging, sich zunehmend in dunklen und verworrenen Ideen der Sprechermonade verfinstert. Dabei werden die Erkenntniskategorien der Perzeptionen klar/distinkt – dunkel/verworren zunehmend beide auf monadenexterne Phänomene angewandt und zu Graden von insgesamt undeutlich Erkennbarem, welches denkbar vage immer wieder als – ansonsten offenbar gestaltloses – Licht adressiert wird, das zudem fernab genauerer Erkenntnis liegt. Hell sind nur »ces lumières, luisant bas au loin« (LI 196): »lumières qui sifflent en s'éteignant« (LI 114). Doch trotz dieser Lichter scheint in der um sich greifenden Dunkelheit keine materielle Extension mehr auszumachen. Die Lichtabsenz korrespondiert viel mehr dem Weltverlust in der absoluten Fensterlosigkeit der Erzählermonade, den *L'innommable* umkreist.

Ces gens n'ont jamais été. N'ont jamais été que moi et ce vide opaque. Et les bruits? Non plus, tout est silencieux. Et les lumières, sur lesquelles je comptais tant, faut-il les éteindre? Oui, il le faut, il n'y a pas de lumières ici. Le gris non plus n'est pas, c'est noir qu'il fallait dire. Ne sont que moi, dont je ne sais rien, sinon que je n'en ai jamais parlé, et ce noir, dont je ne sais rien non plus, sinon qu'il est noir, et vide. Voilà donc ce dont, devant parler, je parlerai, jusqu'à ce que je n'aie plus à parler (LI 28–29).

Wovon hier noch gesprochen werden kann, im Moment des Ausbleibens jeder *clara et distincta perceptio*, die sich mit zunehmender Erschöpfung der Erzählmonade ergibt, ist einzig das Verschwinden einer Welt selbst, das dem Erlöschen der Kräfte der Origo entspricht.

Vergleicht man Anfang und Ende der Trilogie, *Molloy* und *L'innommable*, leuchtet die leibnizianische Problematik ein. Denn es handelt sich so in allen drei Texten um Erzähler-Monaden, deren klare und distinkte Erkenntnis leidet. Unterscheidet man wie der deutsche Philosoph mehrere Stufen der Erkenntnis, so kann man den Weg bis zu *L'innommable* auch als Gang von der klaren und distinkten zur verworrenen Repräsentation lesen. Wer Berichte schreibt, versucht noch die Dinge in Nominalbegriffen klar und deutlich zu umreißen. Die Distinktheit schwindet, sobald man einzelne Dinge nicht mehr wiedererkennen kann – ein Problem, mit dem Molloy von Anfang an zu kämpfen hat, wie wir gleich sehen werden. Von der erkennungsdienstlichen Erfassung des Berichtes, der

auf verständliche Termini angewiesen ist, die von anderen begriffen und überprüft werden können, ist der Weg zu sprachlichen Monologen ein Weg zu unzuverlässigeren Darstellungsformen äußerer Weltzustände. Die Erkenntnis der Erzählmonade aus *L'innommable*, die sich nicht mehr sicher ist, *was* die gleißenden Lichter sind, entspricht ziemlich genau der Vorstellung des Verworrenen bei Leibniz, einer Repräsentation ohne klar zu identifizierendes Objekt.

Dies bereitet ein Problem vor, dem wir uns im Folgenden genauer widmen wollen. Nichts, was von dieser Welt (W_N) und noch von ihren Monadenwelten (W_{NC}) erzählt wird, authentifiziert sie, macht sie vertrauenswürdig zugänglich, weil das Mittel dieser Zugänglichkeit selbst, die sprechende Instanz, nicht mehr kann. Ein Unvermögen zu einem Akt, von dem nicht einmal klar ist, was er sein soll: »ne pas pouvoir«; »nicht imstande sein« (M 41) – doch wozu?²⁸⁶ Dabei ist selbst dieses Nicht-mehr-Können noch ein Ausdruck dieser Instanz und hebt sich – vergleichbar der Aussage ›Ich lüge‹ – gerade dann auf, wenn es wahr sein soll. Wenn einer nicht mehr erzählen kann, warum soll er uns gerade noch von seinem Nicht-Erzählen-Können noch erzählen können? Obwohl angeblich nicht mehr gekonnt wird, können Becketts Erzähl-Originen immer noch irgendwie und machen weiter, obwohl sie doch zu Protokoll geben, dass sie schon nicht mehr weitermachen können. Soll dieses Nicht-mehr-Können zutreffen und tangiert es die Erzählwelt in dem Maße, dass es sie als irgend glaubwürdige vollständig unzugänglich zu machen droht, so fragt sich, ob denn diese Unzugänglichkeit nicht noch das einsilbige Bekenntnis zum Nicht-mehr-Können infiziert.

Die Monade kommt zur Welt: Becketts ›nonreliable narration‹

Das aus der Erschöpfung sich ergebende Nicht-Wissen ist in diesem paradoxen Charakter konstitutiv für die Erzählinstanz Molloy und fragmentiert von Beginn an Weltverhältnisse. Selbst ein denkwürdiges Ereignis wie der Tod der Mutter erscheint schattenhaft. Molloy – ein Name, der

286 Dem fügt sich das Humpeln und die Angewiesenheit Molloy's auf Krücken hinzu. »J'indiquai modestement mes béquilles et hasardai quelques bruits sur mon infirmité, [...]« (M 25–26). Genauso seine Willenlosigkeit: »Je n'ai plus beaucoup de volonté, voyez-vous.« (M 7).

ihm selbst erst wieder einfallen muss²⁸⁷ – kann sich nicht erinnern, ihren Tod miterlebt zu haben: »Était-elle déjà morte à mon arrivée? Ou n'est-elle morte que plus tard? Je veux dire morte à enterrer. Je ne sais pas« (M 7). Das »Je veux dire« dieser Passage ist eine der häufig begegnenden Formeln, die der Präzisierung von zuvor Gesagtem dienen. Ihr bloßes Vorkommen und ihre Frequenz weisen auf die Vagheit, Präzisionsbedürftigkeit und sprachliche Ambiguität von Molloy's Aufzeichnungen hin. Die häufigen Appelle an die Rezipienten des Berichts, vergrößern die Verunsicherung, nur. »Il y avait si longtemps que je vivais loin des mots, vous comprenez, qu'il me suffisait de voir ma ville par exemple, puisqu'il s'agit ici de ma ville, pour ne pas pouvoir, vous comprenez« (M 14). Nein, ist man versucht zu antworten, wir verstehen eben nicht; und die Beschwörung des Verstehens weist hier wie andernorts zuletzt auf eines hin – das Unvermögen Molloy's, sich verständlich zu machen, damit aber ein wirklich verlässliches Weltwissen mitzuteilen. Die doppelte Versicherung »vous comprenez« läuft ins Leere. Denn es gelingt dem Erzähler kaum hinreichend zu artikulieren, was es hier zu verstehen gibt. Was bedeutet die Entfremdung von der Sprache, das Leben »loin des mots«? Inwiefern hat es mit dem Erblicken der Stadt zu tun? *Wozu* ist Molloy nicht imstande? Man glaubt sich bei der Erwähnung von »ma ville« an Leibniz' Bild erinnert – die Perspektiven auf die Stadt als Illustration des Monaden-Kosmos. Regelmäßig gibt sich Becketts Ich-Origo Molloy als Monade zu erkennen, deren Welt perspektivisch gebrochen ist, was das Erzählen einer Welt verkompliziert. Das doppelte »vous comprenez« markiert dabei sprachlich auch den Abstand zum Sehen und Verstehen eines anderen. Sie kreuzt sich mit einem Unvermögen, den eigenen Standpunkt zu überschreiten. Molloy's Wille dazu ist erschöpft – gerade das können die anderen noch sehen: »Je n'ai bien plus de volonté, voyez-vous« (M 7).²⁸⁸

287 »Et tout d'un coup je me rappelai mon nom, Molloy. Je m'appelle Molloy, m'écriai-je, tout à trac, Molloy, ça me revient à l'instant« (M 29).

288 Dies vermerkt bereits Pothast 1982, S. 258–259: »Die genannten erzählenden Texte Becketts vom Beginn der Trilogie an sind der Grammatik nach Ich-Erzählungen; freilich so, daß das Pronomen der ersten Person nur noch in einem zunehmend formalen Gebrauch erscheint: Ein Teil der Entwicklung in der Trilogie vollzieht sich gerade als ein fortschreitendes Sich-Auflösen des erzählenden ›Selbst‹. Die Erzähler geben einen Bericht oder versuchen wenigstens, das zu tun. [...] Die Erzählungen sind allemal auch Berichte über den Versuch, zu erzählen.« Hinzuzufügen wäre gerade die Verbindung dieser beiden Beobachtungen: In dem Maße, wie sie an Leben verlieren, verlieren sie an Vermögen, auch zu Erzählen.

Die Kraft, verstehen zu geben, schwindet. Das dauernde Sich-verständlich-Machen ist dafür symptomatisch und verunklart zudem die Situation. Bald wird es noch deutlicher als Nebeneffekt eines demenzartigen, fortschreitenden Nicht-Wissens erkennbar. Vertraute Objekte wie die Heimatstadt kann Molloy nicht mehr identifizieren. Orientierungsprobleme in der Erzählwelt werden mit einer Unschärfe der Sicht verbunden. »Tout s'estompe. Un peu plus et on sera aveugle« (M 8). Molloy gleitet in die Dunkelheit ab. Das ausgezeichnete Organ der Erkenntnis, das Auge, funktioniert schlechter. Die Seh- und Beschreibungsvermögen leiden beide. Selten ist hinreichend klar, wo wir uns von Molloy's Perspektive aus befinden.

Das Verschwinden der Dinge im unaufmerksamen Fokus des Erzähl-Origo verwandelt sich so in einen raschen Wechsel von Erzählgegenständen, deren Objektivität als Seiende jenseits von Molloy's trüber Perzeption nicht verbürgt ist.

Il disparut, la chose fumante à la main, a tête sur la poitrine. Je m'explique. Des objets en voie de disparition c'est bien à l'avance que je détourne mes regards. Les fixer jusqu'au dernier moment, non, je ne peux pas. C'est en ce sens qu'il disparut. Les yeux ailleurs je pensais à lui, je me disais, Il se rapetisse. Je me comprenais (M 15).

Zwar spricht Molloy von dem, was er sieht. Im Medium der Literatur entsteht es jedoch erst im Erzählen. Die Erzählwelt wird nur durch die Worte der Erzähl-Origo erkennbar. Diese versteht sich selbst offenbar (»Je me comprenais«), aber gibt durch das Medium seiner dunklen Worte kaum zu verstehen. Molloy ist ein Berichtender, der nicht berichtet oder den Bericht oft an entscheidender Stelle abbricht.

Das erste Opfer dieser kritischen Kommunikationsvoraussetzung ist der kohärente Fluss des Erzählens. Es mangelt an wiederkehrenden Figuren und hinreichend klaren Erzählereignissen, die eine Fabel zu entwickeln erlaubten. Der schreibende Molloy kämpft sich hingegen von Station zu Station – und von Anfang an mit Geschichten:

Ce dont j'ai besoin c'est des histoires, j'ai mis longtemps à le savoir. D'ailleurs je n'en suis pas sûr. Alors voilà, je suis fixé sur certaines choses, je sais certaines choses sur lui, des choses que j'ignorais, qui me tracassaient, des choses même dont je n'avais pas souffert. Quelle langue (M 15).

Bereits die erste Geschichte des Mannes mit Hund scheitert an der Einsicht, Geschichten nötig zu haben. Was in der zitierten Passage deutlich wird, ist eine Art von Kommunikation, die in dem Maße keine Geschichte

mehr zu erzählen erlaubt, wie das Mitzuteilende von der unzureichenden Art des Mitteilens ausgelöscht und verdeckt wird. »Quelle langue«: Geschichten zu erzählen, Sprache überhaupt zu gebrauchen, Weltverhältnisse darzulegen, erscheint unter der nicht zu meisternden Bürde von Sprache und Kommunikation unmöglich.²⁸⁹

Diese Kopplung von Nicht-Wissen und Unvermögen lässt sich vielleicht als Potenzierung dessen begreifen, was man seit Wayne Booth als *unreliable narration* gekennzeichnet hat. Charakteristisch hierfür sind ungenaue bis falsche Angaben einer Erzählinstanz, die trotz der anfänglichen Irreführung der Lesenden durch sie, auf irgendeine Weise als fehlerhaft oder ungenügend herausgestellt werden müssen.²⁹⁰ Erkennbar wird die Unzuverlässigkeit der Erzählinstanz so erst durch die Anmeldung eines Widerstandes der Erzähwelt W_N . Dass Erzähler lediglich die Version einer Welt vorbringen (W_{NC}), wird dadurch erst erkennbar. Es bedarf offenbar eines erzähltechnisch variabel gestaltbaren Widerstandes, um eine Perspektive auf die Erzähwelt als korrekturbedürftig zu erweisen.²⁹¹

Dieses Problem wird durch das Grundmodell von Becketts Figuren – ihre Kraftlosigkeit und die Degeneration ihres Willens – aufs Äußerste zugespitzt. Der Weltzugang der gesamten Trilogie ist über Erzählermoden vermittelt, die als Ich-Origines nur so viel wissen, wie sie selbst erkennen ($W_N = W_{NC}$), die aber gleichzeitig von der Welt kaum mehr etwas erkennen können. Wo sie es noch tun, können sie kaum mehr davon berichten. Und wo sie nicht ohnehin freimütig zugeben, kurze, abbrechende Geschichten bloß zu fingieren, da reden sie von Dingen, deren klare Erkenntnis sie aus Unvermögen sogleich dementieren.²⁹² So kann überhaupt nie ein Moment der Welt aufscheinen, der nicht vom Un-

289 In diesem Sinn heißt es auch: »Car camper un être, un endroit, j'allais dire une heure, mais je ne veux offenser personne, et ensuite ne plus s'en servir, ce serait, comment dire, je ne sais pas. Ne pas vouloir dire, ne pas savoir ce qu'on veut dire, et toujours dire ou presque, voilà ce qu'il importe de ne pas perdre de vue, dans la chaleur de la rédaction« (M 36).

290 Vgl. McHale 1987, S. 12.

291 Booth 1983, S. 160: »Sometimes it is almost impossible to infer whether or to what degree a narrator is fallible; sometimes explicit corroborating or conflicting testimony makes the inference easy.« Siehe auch Zipfel 2011, S. 117–128.

292 Was dann vor allem Malone deutlich macht, wenn er mit sich kämpft, die erfundene Geschichte Saposcats auszuführen: »Dans son pays, sur le plan alimentaire, les – non, je ne peux pas. | Les paysans. Ses visites chez les paysans. Je ne peux pas« (MM 39). »Mon corps erst ce qu'on appelle, peut-être à la légère, impotent. Il ne peut pour ainsi dire plus rien« (MM 20).

vermögen, zur Welt durchzudringen, in Mitleidenschaft gezogen wird.²⁹³ Man könnte sogar so weit gehen, sich zu fragen, wie glaubwürdig bei solchen Erzählmonaden noch das Beharren auf dem eigenen Unvermögen ist. Kann man jemandem glauben, der den Schwund seines Erkennens vorführt, wenn er selbst diesen Schwund konstatiert? Diese Situation ist eine Verschärfung bloßer *unreliability* zu einer absoluten *nonreliability*.²⁹⁴

Vor diesem Hintergrund verändert sich auch Leibniz' Problem der Perspektive in Becketts Texten. Es geht nicht mehr darum, wie sich die Stadt aus einem Blickwinkel darstellt. Sichtbar wird durch die Ausfälle in der *nonreliable narration* vielmehr, was diese Darstellung narrativ schon voraussetzt.²⁹⁵

Kommunikation über die Erzählwelt (Disjunktive Synthese)

Ist die Erzählwelt nur durch die Ich-Origo authentifiziert, so steht mit der Vertrauenswürdigkeit von dieser auch die Wirklichkeit von jener auf dem Spiel. Becketts Erzählmonaden sind in keiner Weise mehr zuverlässige Bürgen ihrer subjektiven oder objektiven Welt. Malones Zimmer mit schwindendem Licht vor der Scheibe, in dem der Erschöpfte wie gefangen liegt, erscheint wie eine Allegorie auf diese Erzählhaltung. Sie bestimmt *Malone meurt* und den ersten Teil von *Molloy* durchgehend.²⁹⁶ Während bei Molloy noch das vorgeblich selbst Erlebte zum Gegenstand

293 Denn was hier sprachlich als in der Welt seiend gesetzt wird, wird sofort wieder entsetzt: »Mit jeder Benennung muß deshalb eine Entnennung, mit jeder Bedeutung ihre Entdeutung, mit jedem Urteil dessen Rücknahme, mit jedem Schritt seine Suspendierung einhergehen – mit jedem Mit ein Ohne-Mit.« Hamacher 2019², S. 152.

294 Ein Schritt, den Brian McHale nicht wagt, »since it is still (barely) possible to recuperate these internal contradictions by invoking the model of the ›unreliable narrator‹, thus stabilizing the projected world«. McHale 1987, S. 12. Indes ist der entkräftete, unvermögende Schreiber Molloy nicht einfach ein unzuverlässiger Erzähler, welcher bei Booth als »profoundly confused, basically self-deceived, or even wrong-headed or vicious reflector« firmiert (Booth 1983, S. 340). Keines dieser Prädikate charakterisiert Molloy noch Moran noch die Stimme in *L'innommable* zufriedenstellend und verweist bereits auf die Unmöglichkeit, die Erzählhaltung als bloß unzuverlässig einzusortieren.

295 Wie Gilles Deleuze angesichts Becketts Fernseharbeiten bemerkt, kann der Ermüdete keine objektive Möglichkeit mehr verwirklichen, der Erschöpfte hingegen keine Möglichkeiten mehr schaffen. Becketts unvermögende Erzähler können, dies erzählwelttheoretisch gedeutet, keinen Zugang zu irgendeiner Objektivität mehr ermöglichen. Vgl. Deleuze 1996, S. 49.

296 Zu Malones Zimmer als geschlossene, fensterlose Monade: Mori 2004, S. 362–363.

des Berichts wird, ist bei Malone von Anfang an die Situation der Erschöpfung flagrant und führt konsequent zum Rückzug in einen monadischen Mikrokosmos. Hier existieren nur mehr die selbstfingierten Geschichten über Macman und Saposcat.

Dem Prozess der Weltauflösung, der in der *nonreliable narration* gewissermaßen schon vollendet ist, lässt sich zwischen den Geschichten Molloy und Malones beiwohnen. Der zweite Abschnitt von *Molloy* präsentiert die Erzählwelt aus der Perspektive Jacques Morans. Hier scheint die *nonreliability* zunächst noch nicht zu greifen.

Ohne eine psychoanalytische Lektüre forcieren zu wollen, lässt Moran sich als Kontrastfigur zu Molloy bestimmen. Während dieser von Beginn an den Platz der Mutter besetzt, wird Moran als Vater eingeführt. Ein sehr strenger Vater.²⁹⁷ Nachdem sein Sohn seltene Briefmarken ins Doubletten-Album klebt, konfisziert Moran die ganze Sammlung (M 150–151). Er begründet es vor sich selbst mit einem *non du père*. Jenes wirkt umso unerbittlicher und strenger, da es auch noch auf Deutsch formuliert wird: »Sollst entbehren, voilà la leçon que je voulais lui inculquer, pendant qu'il était jeune et tendre« (M 151). Moran verkörpert ein Realitätsprinzip, um das sich eine Welt versammelt. Er inkorporiert dabei die Instanz eines Anderen, eines Dritten, dessen Auftritt zunächst verspricht, die symbolische Organisation der Welt zu stabilisieren.²⁹⁸

Morans Beziehung zu Molloy bleibt schleierhaft, wird durch das Fallen von Molloy's Namen immer wieder angedeutet, wobei sich stets eine Fluchtlinie, ein auflösendes Element einträgt. Eine sich ankündigende Verunsicherung der Erzählwelt wird dabei mit dem Signifikanten ›Molloy‹ verbunden.²⁹⁹ Denn Moran selbst zerlegt den Namen an einer Stelle in seine Einzelteile, weist damit auf dessen lautliche Materialität hin, angesichts des vermeintlichen Missverstehens des Namens aus dem Mund von Gaber.³⁰⁰ Das selbst durchaus unscharf bleibende Zeichen – ›Molloy‹

297 »Où allons-nous, papa? dit-il. Combien de fois je lui avais dit de ne pas me questionner« (M 142).

298 Zu Lacans »großem Anderen« als unpersönlicher Instanz, Blick ohne Beobachter und Garant von Wissen und Normativität vermittelt der primär sprachlich ermöglichten symbolischen Ordnung, repräsentiert in der Figur des Vaters und dessen *nom/non du père* vgl. Žižek 2008, S. 17–34.

299 »[T]out disparut et j'essayai à nouveau de penser l'affaire Molloy. Incompréhensible esprit, tantôt mer, tantôt phare« (M 146).

300 »Mais du moment que Gaber avait dit Molloy, pas une fois mais plusieurs, et chaque fois avec une égale netteté, force m'était de reconnaître que moi aussi j'aurais dû me

wird von Moran erst als ›Mollose‹ verstanden (M 154–155) – führt einen ersten Aspekt des Nichtwissens und der Unsicherheit in Morans Welt ein: Von Gaber über Molloy informiert, wird doch ständig die Unzuverlässigkeit dieser Information betont, Details werden willkürlich verändert oder erfunden (M 155).³⁰¹ Molloy scheint sich gar zu multiplizieren, was mit der Relativität der Figur in den Augen ihrer Betrachter begründet wird.³⁰² Bally, das Gebiet seines Aufenthalts, wird erst genau umrissen (M 183–185), nur um die Gültigkeit der geografischen Beschreibung gleich wieder zurückzunehmen.³⁰³

Noch wo die Erzählinstanz einen sicheren Halt gewinnt und eine stabile Erzählwelt um sich versammelt, wird der bloße Name Molloy schon zum Unruheherd. Er wirkt wie die Quelle einer dunklen Kraft, die bald ein anwachsendes Nichtwissen entbindet. Stellte dieses im ersten Teil von *Molloy* ein Merkmal des Erzählens dar, beginnt es bald auch die von Moran zuerst zuverlässig authentifizierte Erzählwelt heimzusuchen.

Die *nonreliability* der Erzählmonade ist somit im zweiten Teil von *Molloy* nur scheinbar gebannt. Der Eindruck einer konventionell stabilen Erzählwelt täuscht.³⁰⁴ Die Bewegung des zweiten Teiles gerät stattdessen bald zur kleinteiligen Vorführung der Auflösungsbewegung der Erzählwelt, die bei Molloy schon fortgeschritten war. Morans Wanderung geht mit einem zunehmenden physischen Verfall des Protagonisten einher. Körperliche Malaise korrespondiert dabei einer Zunahme von Impotenz und Erschöpfung.³⁰⁵ Mit seinem Leib verfallen auch Morans Fähigkeiten, zu verstehen und verstehen zu geben. Anders als bei Molly wird sein

dire Molloy et qu'en me disant Mollose je faisais erreur. Et dorénavant, oblieux de mes préférences, je m'obligerai à dire Molloy, comme Gaber« (M 155).

301 »J'étais donc au courant de Molloy, sans toutefois savoir grand'chose sur son compte« (M 155). »Sur son visage je ne possédais aucun renseignement. Je le supposais hirsute, rocailleux et grimacier. Rien ne m'y autorisait« (M 157).

302 »Il y avait en somme trois, non, quatre Molloy. Celui de mes entrailles, la caricature que j'en faisais, celui de Gaber et celui qui, en chair et en os, m'attendait quelque part« (M 158).

303 »Voilà, donc une partie de ce que je croyais savoir sur Ballyba en partant de chez moi. Je ne demande si je ne confondais pas avec un autre endroit« (M 185).

304 Das Moran-Kapitel wird oft als das konventionellste aufgefasst. Vgl. Ackerley 1998, S. 90, der vor Becketts Interesse für Spektroskopie die Trilogie als eine Geschichte des Lichts ausmacht, in der die Moran-Erzählung den illuminiertesten Teil des Ganzen darstellt. »The trilogy may be mapped by a diagram similar to that which illustrates Murphy's mind: a movement from an outer realm of light (Moran) to the inner grey zone (Molloy to Malone), and then to the inner dark (The Unnamable)«.

305 Moran ist nun selbst, wie Molloy zuvor, auf Krücken angewiesen.

Mitteilungsunvermögen nicht am Berichte-Schreiben, sondern mittels der scheiternden Kommunikation mit anderen vorgeführt. All dies steht im Zeichen einer Bewegung fort vom Menschlichen: Moran nähert sich dem Vegetativen und Tierischen an.³⁰⁶ Bei der zweiten Begegnung mit Morans Auftraggeber Gaber ist dieser Zustand bereits fortgeschritten. Die Missverständnisse zwischen ihnen nehmen zu.

Il sortit de sa poche une petite lampe électrique et en éclaira sa page. Il lut, Moran, Jacques, rentrera chez lui, toutes affaires cessantes. Il éteignit sa lampe, ferma le calepin sur son doigt et me regarda. Je ne peux pas marcher, dis-je. Comment? dit-il. Je suis malade, je ne peux pas bouger, dis-je. Je n'entends pas un mot de ce que vous dites, dit-il. Je lui criai que je ne pouvais pas me déplacer, que j'étais malade, qu'il faudrait me transporter, que mon fils m'avait abandonné, que j'en avais assez. Il m'examina lourdement de la tête aux pieds. Je fis quelques pas appuyé sur mon parapluie pour lui montrer que je ne pouvais pas marcher. Il rouvrit son calepin, éclaira à nouveau sa page, l'interrogea longuement et dit, Moran regagnera son domicile toutes affaires cessantes (M 224).

Verfall und Missverstehen, Degeneration und Unverständnis, Annäherung vom Menschlichen ans Tierische und Vegetative bestimmen permanent Becketts Figuren. Moran zeichnet es aus, diesen Auflösungsprozess vorzuführen: Während Molloy oder Malone immer schon in einem nicht mehr näher zu bestimmenden Kontinuum vegetieren, ist Morans Geschichte die des Weges dorthin. Sie wird entsprechend in einer Selbstdementierung dieser Geschichte, des von Moran verfassten Berichts ihr Ende finden. An diesem Ende steht die gemeinsame Dissolution von Person und Welt. Sie lässt sich im Vergleich von Anfang und Ende des Berichts nachvollziehen.

Il est minuit. La pluie fouette les vitres. Je suis calme. Tout dort. Je me lève cependant et vais à mon bureau. Je n'ai pas sommeil. Ma lampe m'éclaire d'une lumière ferme et douce (M 127).

Alors je rentrai dans la maison et j'écrivis, Il est minuit. La pluie fouette les vitres. Il n'était pas minuit. Il ne pleuvait pas (M 240–241).

Moran, der von Anfang an einen Bericht schreibt, wird sich schließlich hinsetzen, diesen Bericht anzufangen. Nicht nur ist die Ursache-Wirkungs-Beziehung hier verschoben – der Bericht endet damit, dass er angefangen wird –; zugleich enthält sein Schluss die Möglichkeit der Unaufrichtigkeit

306 Vgl. zu dieser Metamorphose von Becketts Figuren überhaupt: Rabaté 2016.

alles Gesagten, der Suspension der bisherigen, als schriftlich auto-medialisierten Setzungen und ihrer Wahrheit über die Erzählwelt. Das Falsch-Verstehen der gehörten Sprache erinnert an Molloys Degeneration. Es ficht alles bis hierin Präsentierte durch den Entzug des Vertrauens in die Erzählinstanz fundamental an.

Dem Vermögensverlust fügt sich nun das Missverständnis hinzu, welches zum Scheitern disjunktiver Synthesen beiträgt. Alles beginnt mit der Annäherung an Molloy, spätestens mit dem Eintritt in Molloys Land Ballyba.³⁰⁷ Bald verschlechtert sich Morans Kommunikation mit Jacques Moran Jr. Die Instruktion, ein Fahrrad in der nächsten Ortschaft zu kaufen, provoziert erst Verblüffung beim Junior und bei Moran Nachfragen. »As-tu compris au moins? dis-je« (M 194). Die Rückversicherung über die Instruktionen gebiert ein langwieriges und komödiantisches Hin und her (M 193–199). »Je ne t'ai pas dit d'occasion, dis-je, je t'ai dit d'occasion autant que possible« (M 196). Die Verständigung über die banalen Details eines Fahrradkaufes führt zu tausend Missverständnissen, die nicht aus der Welt geräumt werden können:

Il revient vers moi. Je lui fis signe de s'éloigner, tout en criant, Va-t'en! Va-t'en! Il s'arrêta et me regarda, la tête de côté comme un perroquet, complètement désesparé apparemment. Je fis considérément le mouvement de me pencher, pour ramasser une pierre ou un morceau de bois ou une motte, n'importe quel projectile, et faillis tomber. [...] Il y avait vraiment des fois où je ne comprenais rien à mon fils (M 198).

Nicht nur nimmt das Missverständnis zu; es vergrößert sich in dem Maße, wie Moran auf Molloys Erde seine Kräfte einbüßt (»et faillis tomber«) und in Indifferenz verfällt (»n'importe quel projectile«).

Dass im Verlauf der Weltauflösung eine Kommunikation zwischen Personen scheitert, ist ein wiederkehrender Aspekt der Trilogie. In der Forschung wird er überraschenderweise so gut wie nicht berücksichtigt. Er zeigt sich vor allem im simultanen Verfall von Morans Wissen zusammen mit seinem Kommunikationsvermögen. Das ganze Phänomen verschwindet im monologischen *Malone meurt*, um dann in der Radikalisierung von Malones Erzählsituation in *L'innommable* wiederzukehren. Die Erzählinstanz zweifelt an ihrer eigenen Existenz. Sie könnte nur durch das Zeugnis eines anderen überhaupt verifiziert und Ereignis in einer geteilten, repräsentierbaren Welt werden.

307 »J'allais me dire comme d'habitude que ce n'était qu'un mauvaise rêve lorsqu'une douleur fulgurante me traversa le genou« (M 190).

Que je décline à tombeau ouvert en tant qu'être sensible et pensant, c'est de toute façon une excellente chose. Peut-être qu'un monsieur un jour, venant à passer au bras de sa belle juste au moment où l'agonie sera en train de m'offrir un dernier aperçu du dispositif temporel, fera observer, assez fort pour que je puisse l'entendre, Mais voyons, cet homme n'est pas bien, il faut appeler une ambulance! Ainsi d'une seule pierre, quand tout semblerait à recommencer, les deux coups prescrits. Je serais mort, mais j'aurais vécu. A moins de le supposer victime d'une hallucination (LI 92).

Sterben kann dieser Erzähler nur durch die Verifikation eines anderen, der ihn sterben sehen würde. Existieren, leben und noch sterben bedürfen der Zeugenschaft.³⁰⁸ Durch das Zusammenfallen des Wissens von W_N und W_{NC} in der Erzähl-Origo eines monadischen Ichs läuft indes noch jedes Sehen oder anderweitige Nachprüfen, das den Tod als Ereignis der Erzählwelt jenseits der trügerischen Erzählerrede verbürgen könnte, ins Leere. Ausgesetzt bleibt man so wieder der *nonreliability*, die in *L'innommable* auf den Gipfel getrieben wird.³⁰⁹

Die völlige Absenz einer anderen Person, einer zweiten Monade in Interaktion mit dieser eine verifizierbare Welt sich abzuzeichnen beginnen würde, unterstreicht die Verunklarung jeglichen Weltverhältnisses. Dies affiziert noch das Wissen der Stimme (wenn sie überhaupt *eine* ist) über sich selbst. »Me voilà bien embarrassé. Car sur moi proprement dit, je me comprends, il me semble qu'on ne m'a encore rien dit. Peut-on parler d'une voix, dans ces conditions? Sans doute que non« (LI 82). Der zweite Satz bringt zwei Dinge auf den Punkt: das Verschwinden intersubjektiv getragener Wahrheit in einer zur Weltlosigkeit neigenden Einsamkeit und die Zurückgeworfenheit des Diskurses allein auf sich selbst (»je me comprends«). Noch das an Molloy und Malone beachtete Beschreibungsunvermögen zeigt sich so der Willenlosigkeit verschwistert, sich in der Leere an einen anderen zu wenden.

Nicht nur der alte und der junge Jacques Moran können sich einander nicht deutlich machen. Auch Mahoods Kommunikation mit seiner Pflegerin ist anfällig für Missverständnisse. »Nous nous y sommes mal

308 Dies ist eine der zentralen Einsichten des philosophischen Diskurses über den Tod und den Blick des anderen dabei, der sich von Heidegger über Sartre bis zu Lévinas und Blanchot erstreckt. Beckett wird diese im französischen Diskursraum ausgegragene Debatte nicht entgangen sein. Siehe zu ihr allgemein Fischer 2006, S. 17–27.

309 »A aucun moment je ne sais de quoi je parle, ni de qui, ni de quand, ni d'où, ni avec quoi, ni pourquoi, mais j'aurais besoin de cinquante bagnards pour cette sinistre besogne qu'il me manquerait toujours un cinquième et unième, pour fermer les menottes, ça je le sais, sans savoir ce que ça veut dire« (LI 86).

pris tous les deux, soyons équitable, moi pour faire les signes, elle pour les interpréter. Cette histoire ne sert à rien, je suis en train presque d'y croire« (LI 71). Die Geschichte dient zu nichts außer die Problematik einer Kommunikation ohne anderen zu illustrieren. Das Ich, das in dieser Geschichte auftaucht, wird nicht zufällig als Inselbewohner eingeführt.³¹⁰ Die Beckett'sche Robinsonade erschafft eine Robinsonmonade: den Versuch, eines fensterlos in sich Eingeschlossenen durch die Sprache zum anderen zu gelangen. Dies wird von der hier eingeschalteten Geschichte exemplifiziert, legt aber, wie obige Passage abermals deutlich macht, auch das Problem offen, noch irgendetwas zu berichten, das sich als unproblematischer Bestandteil einer Erzählwelt begreifen ließe. »Cette histoire ne sert à rien« – außer vielleicht der Illustration des Solipsismus aller Erzählmonaden hier. Zwischen ihnen scheint kein vermittelndes Band und keine Welt mehr auf.

Die von der Erzähl-Origo fortwährend erzeugten Geschichten dienen so zuletzt der Kompensation einer Abwesenheit von großen wie kleinen anderen, mit denen zugleich die äußere Welt verschwindet, wie die Erzählstimme an einer Stelle vermerkt. »Situer cette provenance en moi, sans spécifier où, pas de figuolage, tout étant préférable à la conscience de tierces personnes et, d'une façon un peu plus générale, d'un monde extérieur« (LI 172). Man kann hier an die Notwendigkeit der Authentifizierung der Welt durch eine dritte Person denken, wie sie als Voraussetzung eines unproblematischen Weltzugangs von der ›Er-Form‹ bei Doležel behauptet wird (wobei hier ein authentifizierender Erzähler die Rolle des cartesischen, die Realität garantierenden Gottes besetzt). Genau dieser einfache Zugang zur Erzählwelt wird durch die Situierung des Ursprungs der Rede »en moi« bei gleichzeitiger Absenz der anderen (sei es als Gegenüber und/oder als quasi-göttliche Instanz) unmöglich gemacht.

Das Geschichtenerzählen wird spätestens in *L'innommable* ausdrücklich als Erschaffung einer Welt reflektiert. Dabei schwankt der Begriff der Welt zwischen der Bezeichnung eines Kontinuums der erfundenen Figuren und seiner perspektivischen Auslegung à la ›meine Welt‹. Diese ist der solipsistische Endpunkt.

faire un endroit, un petit monde, faire un petit monde, il sera rond, cette fois il sera rond, ce n'est pas sûr, au plafond bas, aux murs épais, pourquoi bas,

310 »L'île, je suis dans l'île, je n'ai jamais quitté l'île, pauvre de moi. J'avais cru comprendre que je passais ma vie à faire le tour du monde, en colimaçon. Erreur, c'est dans l'île que je ne cesse de tourner. Je ne connais rien d'autre, seulement l'île« (LI 66).

pourquoi épais, je ne sais pas, ce n'est pas sûr, c'est à voir, tout ça est à voir, un petit monde, chercher comment c'est, essayer de deviner, y mettre quelqu'un, y chercher quelqu'un, et comment il est, et comment il fait, ce ne sera pas moi, ça ne fait rien, ce sera peut-être moi, ce sera peut-être mon monde, coïncidence possible, il n'y aura pas de fenêtres, finies les fenêtres (LI 197–198)

Das leibnizianische Modell der Kommunikation der Monaden und der Sicherung eines kohärenten Kontinuums, der ›besten aller möglichen Welten‹, ist auf den Gott der *Theodizee* angewiesen, der ihre Kommunikation sicherstellt. Zwar geschieht dies anders als durch den cartesischen Gott, der die Existenz der Außenwelt und des Erkennens garantiert. Allerdings besitzen Leibniz' und Descartes' Gott eine durchaus ähnliche Funktion. Beide Male wird die Erkennbarkeit und Einheit der Welt durch eine transzendente Instanz geregelt. Sie erlaubt die Kohärenz der Welt und ihre Erkennbarkeit. Dies impliziert bei Leibniz keine permanente, lediglich eine primordiale Aktivität Gottes: die einmalige Anordnung der Monaden und der Kompossibilität der Ereignisse als Relation der Monaden zueinander.³¹¹ In der sukzessiven Entkräftung Morans, die auf die Zustände von Molloy, Moran und der Sprecher-Origo von *L'innommable* hinführt, wird die Kommunikation der Monaden, das Erkennen der Welt wie auch die sprachliche Kommunikation von einer Subjekt-Monade zur anderen suspendiert. Doch der andere, mit dem zusammen sich mittels disjunktiver Synthese eine Welt entwerfen ließe und der ihre Authentizität verbürgen könnte, wird bei Beckett gleich mit suspendiert. Die *nonreliability* von Becketts Erzählmonaden (W_{NC}) stürzt jegliches feste Wissen über das Kontinuum, die extra-monadische Erzählwelt W_N ins Ungewisse. Sie tut dies, indem sie den Zweifel einer Fähigkeit der Kommunikation der Monaden untereinander anwachsen lässt. Niemand trägt das Leben so allein wie Becketts weltlose Erzähler.

Die Welt und die Hose

Wir haben gesehen, dass Becketts Poetik der Trilogie sich aus dem Übergang von einer cartesianischen zu einer leibnizianischen Denkweise verstehen lässt, die von einer Kodependenz von *res extensa* und *res cogitans* ausgeht, ins Denken der Ästhetik zudem nichtbegriffliche Momente ein-

311 Zu dieser hier bestenfalls angedeuteten Differenz zwischen Descartes und Leibniz weit ausführlicher und detaillierter: Blumenberg 2020, S. 96–102.

zuführen trachtet und gewissermaßen im Aufenthalt erschöpfter Erzählmonaden in *nonreliability* ausläuft. Die *German Diaries* von 1936/37, eine wichtige Etappe auf dem Weg zu Becketts Erzählverfahren in der Trilogie, halten ein Dinner-Party-Gespräch fest. In seinem Verlauf erwidert der Schriftsteller auf die Frage, was er am liebsten gestalten wolle, leibnizianisch: »[I]ight in the monad«. ³¹² *L'innommable* als Höhepunkt des Solipsismus, der Erschöpfung und der sich darin vollendenden monadischen Fensterlosigkeit schien der radikalste Ausdruck dieses Gestaltungsanspruchs zu sein. Es gibt hier weniger ein Licht der Erkenntnis, ein cartesisches *lumen naturale*, als vielmehr verworrene Lichtblitze: Schwundformen klarer und distinkter Erkenntnis.

Zwischen Becketts *Monadologie*-Lektüre von 1933 und der Abfassung der Trilogie liegen nicht nur die Romane *Murphy* und *Watt*, sondern auch eine intensive Auseinandersetzung mit der zeitgenössischen Malerei, wie sie sich gerade im Kontext von Becketts Deutschlandreise Ende der 1930er Jahre vollzog. Verdeutlichen lässt sich ein Zusammenhang des Erzählverfahrens der Trilogie mit der Malerei und ein Bezug zum Intersezialdiskurs anhand des Vortrages *Le monde et le pantalon* von 1945. ³¹³ Da er der Trilogie nur um wenige Jahre vorangeht, eignet er sich, deren Poetik der Weltauflösung transmedial zu kontextualisieren. Denn der Beckett der 1940er Jahre gewinnt wesentliche Anregungen für sein Schreiben aus der bildenden Kunst. ³¹⁴ Die Reflexionen über sie sind dabei sowohl mit einer Kritik der künstlerischen Repräsentation – mimetischer Welt Darstellung – als auch mit leibnizianischen Philosophemen verbunden. Am vorläufigen Ende dieses Prozesses steht 1945 der Abschluss von *Watt*, in dem wichtige Gestaltungselemente der Trilogie vorweggenommen werden, allen voran das Erzählen in der ersten Person Singular. ³¹⁵

In *Le monde et le pantalon* soll Beckett anlässlich einer Ausstellungseröffnung in die Malerei der mit ihm befreundeten Malerbrüder Ger und

312 Da eine zitierfähige Ausgabe von Becketts *German Diaries* im Augenblick der Niederschrift noch nicht vorlag, wird das Tagebuch der Deutschlandreise hier zitiert nach Nixon 2011, S. 162.

313 Knowlson 2001.

314 Vgl. de Ruyter-Tognotti 1993; Knowlson 2005, S. 89–90; Nixon 2005, S. 22–23. Syring diskutiert ausführlich, wie der deutsche Expressionismus, selbst nicht völlig ungenügend und durchaus am Begriff des Subjekts als Medium des Blickes festhaltend, als Vorbild für Becketts Schreiben nach *Murphy* gedient haben könnte. Vgl. Syring 2005, S. 103–106.

315 Nixon 2011, S. 187–192.

Bram (Abraham) van Velde einführen. Hier verweist Becketts Text auch auf Problemzusammenhänge des Interspezialdiskurses. Denn der Titel *Le Monde et le Pantalon* weckt, indem es darin um Malerei geht, durchaus Assoziationen an Martin Heideggers *Der Ursprung des Kunstwerks*. In Heideggers Aufsatz wird die Eröffnung einer Welt und ihr Ins-Werk-Setzen durch die Kunst behauptet und für die bildende Kunst paradigmatisch illustriert an Vincent van Goghs Bild zweier Bauernschuhe.³¹⁶ Beckett verweist nun sogar namentlich auf Heidegger, allerdings nur über Umwegen, durchaus allerdings im Kontext bildender Kunst. Er erwähnt den Maler Karl Ballmer, »que les écrits de Herr Heidegger faisaient cruellement souffrir.«³¹⁷ Angespielt ist damit auf die Kritik der heideggerschen Rektoratsrede durch den Schweizer Maler, Anthroposophen und philosophischen Kritiker Ballmer, dessen Streitschrift *Aber Herr Heidegger! Zur Freiburger Rektoratsrede Martin Heideggers 1933* in Basel erschien.³¹⁸ Beckett lernte den Autor persönlich während seiner Deutschlandreise kennen. Den kurzen Text, der für Becketts Geschmack zu sehr die Handschrift Rudolf Steiners trug, schenkte Ballmer ihm am 19. März 1937.³¹⁹ Auf die Rolle der Heidegger-Anspielung, die über Ballmers Text verläuft, wird noch zurückzukommen sein. Obwohl Beckett Heideggers Ausführungen zum Kunstwerk wahrscheinlich nicht zeitnah zur Kenntnis nahm, ist sein Ausgangspunkt bei der Kunstbetrachtung auffallend konträr. Es geht nicht um Weltaufstellung, sondern um Weltauflösung.

Am Beginn von Becketts Text steht ein Witz. Ein Kunde beklagt beim Schneider die lange Anfertigungsdauer seiner Hose. Gott habe die Welt in sechs Tagen erschaffen, doch der Schneider schaffe es nicht, eine Hose in sechs Monaten fertigzustellen. »Mais, monsieur«, erwidert der Schneider,

316 Es ist nicht klar, ob Beckett Heideggers *Der Ursprung des Kunstwerks* kannte. Für 1945 ist es auszuschließen, da der Aufsatz lediglich in den ersten Versionen von Vorträgen vorliegt, die Heidegger 1934 und 1936 hielt. Erst 1950 wird der Text in *Holzwege* erscheinen. Abgesehen von Karl Ballmers Pamphlet, taucht der Name Heidegger in den bisherigen Sichtungen der *German Diaries* nicht auf. Dass Beckett allerdings mit Heideggers Philosophie wenigstens vom Hörensagen vertraut war, ist nicht auszuschließen: Seit seiner Zeit als Dozent in Paris zählte Beckett den französischen Philosophen und frühen Heidegger-Übersetzer und -vermittler nach Frankreich Jean Beaufret zu seinen Duzfreunden.

317 Beckett 1989, S. 11.

318 Ballmer 1933.

319 Vgl. Nixon 2005, S. 61 sowie Nixon 2011, S. 155. In der Zwischenzeit hatte Heidegger in Freiburg und Frankfurt am Main 1935 und 1936 die beiden Vorträge gehalten, aus denen sich *Der Ursprung des Kunstwerkes* später in geänderter Fassung zusammensetzen sollte. Vgl. Kern 2013, S. 133.

»regardez le monde, et regardez votre pantalon.«³²⁰ Auch hier steht ein Verhältnis von Welt und Kunst im Zentrum, wobei jenes »monsieur«, welches der Schneider dem Kunden entgegenhält durchaus der Anrede Ballmers an den »Herr« Heidegger gleicht (von Beckett im Original-Text kursiviert und auf Deutsch gesetzt). Damit soll noch keine genauere Bekanntschaft von Heideggers Kunstwerk-Aufsatz unterstellt werden. Wohl aber ist es die Auseinandersetzung mit einer Welt, wie die Kunst sie darstellt, die bei Beckett zum Thema wird und die heideggersche Pointe – Kunst, vor allem darstellende, eröffne eine kollektive Welt – umkehrt.³²¹ Entsprechend lautet der erste Satz von Becketts Rede, der auf den als Motto vorangestellten Witz folgt: »Reden wir zu Anfang von etwas anderem«. Das heißt auch: Reden wir nicht über die Erschaffung der Welt, nicht über die Analogie Schöpfergott und Künstler, nicht über das ›Werk als Welt oder ›Aufstellen‹ einer Welt.³²² Hierbei beschränkt sich Beckett nicht auf die bildende Kunst oder die Malerei der van Velde-Brüder. Er weitet die Einsichten, die er vorträgt, auf die Literatur aus. »Das eben ist Literatur« wird etwa ein Absatz resümiert, in dem erst noch von vibrierenden Flächen und Konturen die Rede war.³²³ Beckett bemüht sich in *Le monde et le pantalon* dabei ausdrücklich um eine Kritik des Realismus – des Fetischs der »Scheißintellektuellen« (»cochons d'intellectuels«)³²⁴, den »chochons« der Pariser Eliteschulen (*Normaliens*), deren Suche nach Genuss sie die moderne Malerei nicht verstehen lasse.³²⁵ Der Text nimmt sich dabei als Verteidigung der abstrakten, nicht darstellenden Malerei und Kunst überhaupt aus und jener der van Velde-Brüder im Besonderen. Dass Bram van Velde hierbei als Abraham angesprochen und seine jüdische Herkunft damit ausdrücklich markiert wird, verweist auch auf einen

320 Beckett 1989, S. 9.

321 Diese Fixierung auf nicht-abstrakte Kunst verbindet sich mit der Lesart des Kunstwerkaufsatzes als Objektontologie. Denn bevor Heidegger darin auf den Streit von Welt und Erde zu sprechen kommt, differenziert *Der Ursprung des Kunstwerkes* zwischen diversen Formen der Objektivität. ›Realismus‹ in der Kunst verbindet sich dabei dem Anschein nach mit einer bestimmten Spielart philosophischen ›Realismus‹. Zu einer möglichen Lesweise Heideggers als ›Realisten‹ im letzteren Sinn vgl. Harman 2015.

322 Beckett 1989, S. 9: »Pour commencer, parlons d'autre chose, parlons de doutes anciens, tombés dans l'oubli, ou résorbés dans des choix qui n'ont cure, dans ce qu'il est convenu d'appeler des chefs-d'œuvre, des navets et des œuvres de mérite«. Beckett scheint hier die Kategorie des ›Werks‹ überdies in Frage zu stellen.

323 Beckett 1989, S. 35. Die zitierten Wendungen erinnern z.T. an die Charakteristik des Expressionismus in den Zeugnissen des Malers Franz Marc. Vgl. Syring 2005, S. 105.

324 Beckett 1989, S. 42.

325 Ebd., S. 14.

politischen Kontext, der von der Realismus-Problematik nicht zu trennen ist. Auf seiner Deutschlandreise, die im längsten zusammenhängenden Tagebuchkonvolut Becketts festgehalten ist, den *German Diaries*, konnte der Schriftsteller 1936/37 noch Bilder sehen, die in der nationalsozialistischen Wanderausstellung längst als ›entartete Kunst‹ gebrandmarkt wurden, allerdings in kleinen Galerien und teilweise sogar in Museen noch zu sehen waren.³²⁶ Man muss sich vor Augen halten, dass jüdische Künstlerinnen und Künstler per se als ›entartet‹ eingestuft wurden.

Eine Kritik der realistischen Darstellungsweise in einem Vortrag zur Ausstellungseröffnung mit Bildern zweier jüdischer Maler im Jahr 1945 wird bei Beckett vor diesem Hintergrund auch zur Ausübung eines politisch-ästhetischen Antifaschismus. Indem Beckett seinen Gegenstand von der Malerei auf die Literatur ausweitet, lässt sich in seine Realismus-Kritik noch das einbeziehen, was sich als realistische Erzählweise zu erkennen gibt. Darunter fällt dann durchaus jene Erzählliteratur, die auf metonymische Weise leicht zugängliche Welten erzeugt. Auch wenn Beckett nicht über unsere Begriffe verfügt und der Begriff der Darstellung und des Bildnerischen bei ihm insgesamt unscharf bleiben mögen: *Le monde et le pantalon* prangert die Unklarheit der Rede von »moyens plastiques« (›bildnerischen Mittel‹) an, stellt darüber das Abbildungspostulat darstellender Kunst überhaupt in Frage genauso wie den Imperativ zur Abbildung oder Darstellung von Welt(en).³²⁷ All das ist noch vor dem Hintergrund der Diskriminierung ›entarteter Kunst‹ zu sehen. Im Dienst dieser Diskriminierung konnte Beckett die Rede von der bildenden Kunst auf der Deutschlandreise erleben und missbilligen. Entsprechend wenig unschuldig erscheint der Realist, der uns verzaubert, im Jahr 1945.

Le ›réaliste‹, suant devant sa cascade et pestant contre les nuages, n'a pas cessé de nous enchanter. Mais qu'il ne vienne plus nous emmerder avec ses histoires d'objectivité et de choses vues.³²⁸

An die Stelle des Sichtbaren, einer problemlosen Mimesis der Natur oder Erschaffung einer Welt, tritt bei Beckett ein Darstellungsinteresse an dem, was man spinozistisch eine *natura naturans* nennen könnte, eine schaffende Natur, die schafft, aber eben auch auflöst – und deren Darstellung als schaffende wie auflösende Kraft das Darstellungsinteresse einer bildenden

326 Vgl. Knowlson 2005, S. 64–94; Syring 2005, S. 95–111; Nixon 2011, S. 26.

327 Beckett 1989, S. 18.

328 Ebd., S. 29.

Kunst, aber auch einer Literatur ist, die sich auf der Höhe der Zeit befinden.

Comment de parler de ces couleurs qui respirent, qui halètent? De cette stase grouillante? De ce monde sans poids, sans force, sans ombre?

Ici tout bouge, nage, fuit revient, se défait, se refait. Tout cesse, sans cesse. On dirait l'insurrection des molécules, l'intérieur d'une pierre un millième de seconde avant qu'elle ne se désagrège.

C'est ça, la littérature.³²⁹

Wenn Kunst und Literatur nicht von dem handeln, was Bestand hat, sondern von dem, was schwimmt, flieht, sich neu bildet, so stellt Beckett sich die Frage ihres wirklichen Gegenstandes. Seine Antwort gleicht dem ersten Anschein nach dem Verweis auf die phänomenologischen Sachen selbst, die aus der Einklammerung oder ›Vernichtung‹ der Außenwelt gewonnen werden, aus phänomenologischer Reduktion oder Epoché.

Qu'est-ce qu'il leur reste, alors, de représentable, s'ils renoncent à représenter le changement? Existe-t-il quelque chose, en dehors du changement, qui se laisse représenter?

Il leur reste, à l'un la chose qui subit, la chose qui est changée; à l'autre la chose qui inflige, la chose qui fait changer.³³⁰

Dabei handelt es sich aber noch gar nicht um Dinge. »Ce ne sont pas encore des choses«.³³¹ Es sind auch nicht einfach Noemata. Beckett definiert den Gegenstand der Kunst als die Sache für sich, »la chose seule isolée par le besoin de la voir, par le besoin de voir.«³³² Von einer Sache außerhalb der Welt, aus jeglichem Kontinuum gelöst, ist hier die Rede; einer unmöglichen Sache, die ohne Beziehungen vorkomme. »La chose immobile dans le vide, voilà enfin la chose visible, l'objet pur.«³³³ Damit ist aber einer Darstellung von Welten, wie noch eine der literaturwissenschaftlichen Weltentheorien nahestehende Kunstphänomenologie à la Ingarden sie sich vorgestellt hat, widersprochen. Es geht Beckett nicht darum, über die von Ingarden vorgeschlagenen Stufen zu einer Welterzeugung vorzugehen. Es geht darum, Singuläres aus der Welt herauszulösen und letztere aufzulösen, um zur wirklichen Darstellung von Dingen für sich genommen zu gelangen. So mysteriös Becketts Ausführungen und

329 Ebd., S. 35.

330 Ebd., S. 38.

331 Ebd., S. 39.

332 Ebd., S. 30.

333 Ebd.

so kühn sein Anspruch auch erscheinen mögen: weder die Natur noch der Schöpfer sollen hier nachgeahmt werden – sondern der Schöpfungsakt, das Hervorgehen der Dinge selbst, indem ihr beziehungsloses Sein dargestellt wird. Allerdings säkularisiert Becketts Anspruch die Idee der Schöpfung nicht einfach, indem das Potenzial zu ihr von Gott auf den Menschen übertragen wird.

Becketts Rede endet auch darum wohl mit dem Humanen, weil es um eine Rückgewinnung der Objekte gegenüber ihrer Zurichtung vom menschlichen Standpunkt aus geht. »Pour finir parlons d'autre chose, parlons de l'humain.«³³⁴ Seine Kritik bleibt doppeldeutig, weil sie die zwei Grundmotive, die bislang im Vortrag mitschwangen, Politik und die Situation der Literatur gegenüber dem Menschlichen wiederaufgreift. Abgelehnt wird damit zweierlei.

Erstens die Rückkehr zu einem humanistischen Vokabular in einem moralischen Sinne. Beckett bringt das Humane als Diskursfigur direkt mit den Gräueln des Krieges in Verbindung: »C'est là un vocable, et sans doute un concept aussi, qu'on réserve pour les temps des grands massacres.«³³⁵ Dabei sieht *Le Monde et le pantalon* den Moralismus der Berufung auf den Menschen als Fortsetzung des Krieges mit diskursiven Mitteln: »C'est un mot qu'in se renvoie aujourd'hui avec une fureur jamais égalée. On dirait des dum-dum.«³³⁶

Zweitens prolongiert die Kritik des Humanen die Kritik am künstlerischen Realismus. Sie stellt auch eine Kritik der menschlichen Lebenswelt, ihrer Erfahrung und Perspektive als *conditio sine qua non* der Künste infrage. Beckett kritisiert grundsätzlich den Anthropomorphismus der Kunst, der sich in Mimesis und Fixierung auf Gegenstände ausdrückt.³³⁷ Er trifft damit aber auch jene vom menschlichen Wort und der künstlerischen Darstellung getragene Welt, die Heidegger von der Kunst eröffnet zu werden glaubt. Darstellungslogisch erklärt Beckett diesen Weg nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges für unmöglich. Dass ein Philosoph wie Heidegger, der gleichzeitig von der Eröffnung der Welt vor allem mit Hinsicht auf abbildende Kunst sprach, sich dem Nationalsozialismus zuwandte – das ist dann überdies ein politischer Hintergrund von Becketts Ablehnung einer auf die Schaffung von Welten abhebenden Kunst. Dies

334 Ebd., S. 43.

335 Ebd.

336 Ebd., S. 44.

337 Rabaté 2016, S. 39.

scheint kein unwahrscheinlicher Grund für den Verweis auf Ballmers Heidegger-Buch in einem Vortrag über die abstrakte Kunst zweier jüdischer Maler. Becketts kurzer Text nutzt die Malerei der Brüder van Velde als Sprungbrett um allgemeine Fragen nach dem Realismus in den Künsten um 1945 zu klären. Die dabei ausgemachten Punkte – Verwerfung des Realismus, Ablehnung der Kategorie Welt, Zurückweisung jedes Standpunkts des Humanen – sie resümieren zugleich jene Aspekte, die wir in der Weltauflösung der Trilogie am Werk sahen: die Destabilisierung eines verlässlichen Zugangs zur Erzählwelt, ihre Reduktion auf den Blickwinkel einer Ich-Monade, die Desintegration jeglichen verlässlichen Weltwissens aufgrund der erschöpfungsinduzierten *non-reliability* dieses Ich. Was *Le monde et le pantalon* dem Gestaltungsmodus der Trilogie hinzufügt, ist eine beunruhigende Reflexion über die Kompromittierbarkeit jeder Repräsentation, jeder Darstellung von Welt, auch der künstlerischen.³³⁸

338 Diese Kompromittierung der Thesen Heideggers hat Jacques Derrida auf beunruhigende Art zugespitzt. Nimmt Heidegger sich van Goghs Bauernschuhe an, so würden diese von den Gespenstern jener Deportierten heimgesucht, denen – vor 1945 und wir wissen auch wo – ihre Schuhe genommen worden sind: »Tonnen von Schuhen [...], durcheinander gemischte und verlorene Paare« (Derrida 1992, S. 383). Kann das für einen Realismus in der Kunst weniger folgenlos sein, als es die Tatsache von Auschwitz für das Schreiben von Gedichten war?

Die instabilen Welten des *Nouveau Roman*: Alain Robbe-Grilletts vom Zeit-Bild verschobene Erzählwelten (1957–1964)

In seinem Buch über *Postmodernist Fiction* macht Brian McHale auf das filmische Mittel des ›Retake‹ aufmerksam. Es kehre in Alain Robbe-Grilletts Roman *Projet pour une révolution à New York* (1970) ständig wieder. Ein Geschehen tritt nur scheinbar ein. Man wird nach dem Ereignis zurückgeworfen auf die Szene davor. So gehe etwa die Figur Laura durch die New Yorker U-Bahn, wo sie eine von Ratten benagte Mädchenleiche finde.³³⁹ Vom Moment ihres Schreckens kehrt man aber zum vorausliegenden Augenblick zurück, wo das Ereignis, der schockierende Anblick, noch nicht eingetreten ist. Hat man es nur mit Lauras Fantasie zu tun? Liegt hier ein Zeitsprung vor, der die Verwirklichung dieses Augen-Blicks als kontingent aufzeigt?

McHale konzediert zwar die potenzielle ontologische Instabilität, die hieraus bezüglich der dargestellten Welt erwächst.³⁴⁰ Er zieht es dann aber vor, über den »sensationalistic instinct« der von ihm hervorgehobenen Szene und Robbe-Grilletts Anspielungen auf »repertoires of peripheral or sub-literary genres«³⁴¹ zu sprechen. Damit versäumt McHales frühe Untersuchung literarischer Welterschöpfung und -auflösung es allerdings, den weit interessanteren Implikationen des ›Retakes‹ nachzugehen. Denn in dem ›Zurückspulen‹ der New Yorker U-Bahn-Szene zum Moment vor dem Ereignis, ließe sich mit Gilles Deleuze vom Erscheinen eines Zeit-Bilds sprechen. Zugrunde legt Deleuze seinem Konzept die Annahme Henri Bergsons, dass das menschliche Dasein Dauer oder *duré* sei. Diese Dauer oder das Sein in der Zeit zeichne sich aber nicht allein durch die Wahrnehmung einer vermeinten Außenwelt aus. Der permanente Kontakt mit ihr reaktiviere vielmehr Erinnerungsbilder, die ihrerseits schon je veränderte Aktualisierungen vergangener Eindrücke darstellen und die sich zugleich dynamisch kombinieren. Auf dieser Grundlage arbeiten auch die Fantasie und der Möglichkeitssinn und es lassen sich für Deleuze in Anschluss an Bergson so eine ganze Reihe von Zeit-Bildern

339 Vgl. McHale 1987, S. 101–102.

340 Ebd., S. 102. »Retake«, far from telling us where we are, leaves us hesitating between alternative, competing sequences. And the intrusion of this sourceless, mock-authoritative voice, instead of stabilizing the flickering world of this text, only further aggravates its ontological instability«.

341 Ebd.

und ihrer Funktionen unterscheiden. In jedem Fall erscheint ein Bild dabei als intensiver Ausdruck, hier der Vorstellung eines Individuums und überlagert als unverwirklichtes Phantasma oder als Expression rein virtueller, inaktueller Zeit die Wahrnehmung der Gegenwart oder eben das Szenario einer Erzählwelt W_N . In letzterem Fall wird es erst durch den Rückgang zur vorigen Situation als reiner Zeitausdruck kenntlich – im eben genannten Fall von Robbe-Grillet's *Projet* etwa als Gedanke, Hypothese, Vermutung einer Figur, welche das Bild oder hier eine Szene zeigt (W_{NC}). Was damit erzähltechnisch letztlich inszeniert wird, ist eine Überlagerung zweier Weltebenen, innen und außen, durch welche die Eindeutigkeit der objektiven Erzählwelt (W_N) von einer ›Macht des Falschen‹, der imaginativen Kraft des Zeit-Bildes, überlagert wird.³⁴²

Das Zeit-Bild lässt sich als wiederkehrendes Mittel von Robbe-Grillet's Schreiben ausweisen. Seine Entwicklung und Radikalisierung lässt sich von *La Jalousie* über *Dans le labyrinthe* bis zu *La maison de rendez-vous* nachzeichnen. Die Überlagerung einzelner Perspektiven einschließlich der zu ihnen gehörigen Illusionen und Zeit-Bilder wird dabei so weit getrieben, bis eine Ununterscheidbarkeitszone zwischen W_N und W_{NC} erreicht ist, zwischen Erzählwelt und der Wahrnehmung der darin situierten Figuren, die meist durch keine disambiguierende Vermittlung mehr aufgehoben wird. So eignet dem Zeit-Bild eine weniger phänomenologische als temporallogische Epoché. Es provoziert eine vorläufige Aufhebung der Welt, die im Text zur Herstellung einer temporären Ununterscheidbarkeit zwischen W_N und W_{NC} führt, bei der das Mögliche und Wirkliche augenblickhaft miteinander verschmelzen und die eine Uneindeutigkeit hinsichtlich dessen produziert, was geschehenes Ereignis und was bloße Imagination eines Ereignisses in der Erzählwelt ist. Eine Erfahrung fantasiierter Möglichkeiten, die im Moment des Zauderns vor dem Handeln auch als Kontingenzerfahrung beschreibbar ist,³⁴³ tritt bei Robbe-Grillet auf variable Weise in den Dienst der Auflösung eindeutiger Erzählwelten.

Diese Anfangsüberlegungen umreißen eine Bewegung, deren Anfang und Radikalisierung sich an Alain Robbe-Grillet's Romanen von *La Jalousie* (1957) bis *La maison de rendez-vous* (1965) festhalten lässt. Während *La Jalousie* noch vor allem dem Gesetz der Perspektive untersteht und eine Simulation mehrerer, entsprechend im Präsens erzählter Perspektiven entwirft (W_{NCs}) und damit den Aspekt der Vereinbarkeit von Ereignissen

342 Vgl. Deleuze 1997, S. 132–167.

343 Vgl. Vogl 2007.

diverser Blickwinkel W_{NC} zur W_N thematisiert, wird *Dans le labyrinthe* (1959) umgekehrt die Antizipation von Ereignissen als Zeit-Bilder zum Thema haben, die Komposition einer in der Tat bloß möglichen Welt im Kopf eines müden, von einer Schlacht heimkehrenden Soldaten (wie es zunächst scheint). *La maison de rendez-vous* wird schließlich beide Aspekte verbinden und zwar auf eine Weise, die jegliche Erkennbarkeit einer einheitlichen W_N , in der sich alle Perspektiven auf das Geschehen ansiedeln, zunichtemacht. Der Mord an Eduard Manneret gehört den Welten (W_{NCs}) mehrere Täter an, deren Perspektiven jenseits einer eindeutigen Vermittlungsinstanz der Erzählwelt gegeben sind. So wird es zuletzt unentscheidbar, wer der Mörder ist, in welcher Reihenfolge die Ereignisse eintreten, ja welche davon überhaupt sich ›objektiv‹ in einer W_N inkarnieren. Die Weltauflösung ist so die Auflösung einer intersubjektiv vermittelten Wirklichkeit durch das Überhandnehmen radikal divergenter Origo-Perspektiven. So gesehen lassen sich Robbe-Grilletts drei aufeinanderfolgende Erzählungen als eine Art Triptychon fassen. Mit dem Leitfaden der Eifersucht beginnend, führen sie tiefer ins labyrinthisch-barocke Haus von Zeit, Ereignis und Möglichkeit, in dem sich jede Konstruktionsabsicht einer kohärenten Welt letztlich verlaufen wird. Es gibt darin gerade kein finales *rendez-vous* mehr, keine Übereinkunft der Perspektiven, kein Wiedersehen mit der Auflösung ihrer Labyrinth-Struktur.

Theorie des Zeit-Bildes

Gilles Deleuzes Kino-Bücher machen bereits durch ihre Aufteilung eine historische Zäsur geltend. Während sich *Das Bewegungsbild. Kino 1* der Entwicklung des Kinos vor dem Zweiten Weltkrieg widmet, untersucht *Das Zeit-Bild. Kino 2* die Jahre nach diesem. Beide Zeiträume stehen ganz im Zeichen der titelgebenden Bildtypen beider Bände. Mit dem italienischen Neo-Realismus der 1940er und 50er Jahre beginnt eine neue Entwicklungsstufe der Bilder im Kino, indem durch optische und akustische Reizsignale ein Bruch mit dem sensomotorischen Schema des Sehens im Kino vollzogen wird.³⁴⁴ Wo vorher diverse Typen von präsentischen Aktions- und Bewegungsbildern dominierten, bricht sich nun ein Zeit-Bild Raum, das eine Verschiebung von der Gegenwart auf andere Dimensionen der Zeit artikuliert. Denn erscheint das bis dato ent-

344 Deleuze 1997, S. 11–25.

wickelte Bewegungsbild als kinematografischer Ausdruck der Materie,³⁴⁵ so führt das Zeit-Bild eine a-chronologische, virtuelle Zeit in die Bilder des Kinos ein, welche die andernorts von Deleuze vorgenommene Unterscheidung zweier Zeittypen von Chronos und Äon aktualisiert.³⁴⁶ Statt der immer aktuellen, gegenwärtigen Zeit des Bewegungsbilds (Chronos) ist das Zeit-Bild Ausdruck einer erst künftigen oder schon gewesenen, einer äonischen, nie-präsentischen Zeitdimension.³⁴⁷ Das Zeit-Bild nimmt vielfältige Gestaltungen an: Es begegnet bei Jerry Lewis oder Luis Buñuel als Traumbild,³⁴⁸ es insistiert in Alain Resnais' und Stanley Kubricks Filmen als Vorbote eines noch aufgeschobenen Todes,³⁴⁹ vor allem aber kündigt es sich bei Orson Welles und in Alain Robbe-Grillet's Filmen als Ausdruck von ›Mächten des Falschen‹ an.³⁵⁰ Von hier aus führt der Weg vom Kino in die Literatur zurück, denn Robbe-Grillet's schriftstellerisches Werk fußt auf einem Deskriptionsverfahren, dem immer wieder kameraartige Züge attestiert worden sind und nähert sich darin seinen kinematografischen Arbeiten an. Wenn auch angesichts von Robbe-Grillet's Texten von Perspektiven und Bildern die Rede sein kann, so liegt das an einer Beschreibungstechnik, welche die Objektivität der Kamera nachzuahmen scheint.³⁵¹ Ist das Zeit-Bild für Deleuze nun in Robbe-Grillet's Filmen im Bund mit ›Mächten des Falschen‹, so wären diese auch in den Texten dieses Autors zu vermuten.³⁵² Was ist mit diesen Mächten aber genau gemeint? Deleuze bezeichnet die ›Macht des Falschen‹ als »das allgemeinste Prinzip [...], das die Gesamtheit der Beziehungen im unmittelbaren Zeit-Bild bestimmt«. ³⁵³ Das Zeit-Bild ist kein objektives, intersubjektiv überprüfbares Bild, sondern eine Phantasma in unterschiedlicher Erscheinungsweise. Wobei die Frage nach dem Subjekt des Wahrnehmens nicht

345 Ebd., S. 51: »Wie Bergson gezeigt hat, ist das Bewegungs-Bild die Materie selbst«.

346 Vgl. Deleuze 1993, S. 203–210. Siehe auch Vogl 2007², S. 75–78.

347 Deleuze 1997, S. 77: Wie aus einer seiner Erscheinungsweisen als erinnerte Zeit in der Rückblende hervorgeht, ist es, mit Bergson gedacht, nie das Erlebte selbst, sondern immer nur eine Aktualisierung seiner virtuellen Präsenz im Bewusstsein, eine ›reine Erinnerung‹, die aktualisiert wird. »Deswegen liefert uns das Erinnerungsbild nicht das Vergangene, sondern repräsentiert einzig die vergangene Gegenwart, welche die Vergangenheit ›gewesen ist«.

348 Ebd., S. 78–94.

349 Ebd., S. 263–276.

350 Ebd., S. 132–167.

351 Das ist schon die Einsicht bei Barthes 1959.

352 Deleuze 1997, S. 175: »Ausgehend vom Roman bis zum Film zeugt das Werk Robbe-Grillet's von der Macht des Falschen als Reproduktionsprinzip von Bildern«.

353 Ebd.

unbedingt zu beantworten ist. Was im Zeit-Bild so passieren kann, ist ein Übergang von einer Welt in die andere und zurück: von der W_{NC} einer Figur in die einer anderen; von einer solchen zurück zu einem Bild der W_N , usf. Dies kann eine (zeitweilige) Kohärenzauflösung der bisher für gegeben gehaltenen Welt einer Geschichte provozieren, ohne dass diese Kohärenz schon letztgültig und vollständig suspendiert werden müsste. Während das Zeit-Bild der Rückblende im Gegenteil für Kohärenz zu sorgen vermag, indem eine bislang ausgesparte Vergangenheit analeptisch eingeholt wird, lässt sich auf dieselbe Weise auch ein inkompossibles Ereignis einschalten: Eines, das nicht mehr in den bisher sich abzeichnenden Kohärenzzusammenhang des Geschehenen sich einfügt, stattdessen den einstimmigen Kontext der Welt sprengt.³⁵⁴ So lässt sich vielleicht sagen, die ›Macht des Falschen‹ produziert ständig Kammern in jener Pyramide, von der Leibniz gegen Ende seiner *Theodizee* berichtet. Während nur deren Spitze die real verwirklichte Welt darstellt, sind die anderen, nach unten sich unendlich verbreiternden Kammern alternative Welten, in denen ein, zwei, n Ereignisse eingetreten sind, die mit den in der obersten Kammer kompossiblen Begebenheiten nicht zusammengehen.³⁵⁵ Doch »im Gegensatz zu dem, was Leibniz glaubte, gehören all diese Welten zum selben Universum und bilden die Modifikationen derselben Geschichte«. ³⁵⁶

Wir hätten es also bei Robbe-Grillet, wenn man Deleuze hier folgt, mit einer Vielzahl von imaginären Welten als Verzweigungen des Gegebenen in mögliche Welten zu tun, die, wenn nicht in einer Welt, so doch in einem Text gemeinsam auftauchen. Die gemeinsame Darstellung dieser eigentlich einander ausschließenden Ereignisse über das Zeit-Bild droht nun aber ständig die Struktur dieser wirklichen Welt zu untergraben. Derlei wird von Robbe-Grillet selbst in seinen theoretischen Schriften immer wieder konstatiert, etwa wenn Erinnerung, Blick und Einbildungskraft zu den organisierenden Faktoren ›unserer Welt‹ erklärt werden, wobei jeder Mensch als eigenständige Perspektive zum Erfinder *einer* Welt avan-

354 Zur grundsätzlich fälschenden Macht der Zeit-Bilder und ihrer genaueren Binnendifferenzierung als Sichtbares des Kinos vgl. auch Schaub 2003, S. 117–194.

355 Das Kapitel trägt nicht zufällig die Überschrift »Gegenwartsspitzen und Vergangenheitsschichten« (Deleuze 1997, S. 132). Vgl. den Leibniz-Exkurs: ebd., S. 173–175, sowie zu dessen ›Hölle der Potenz‹: Vogl 2002, S. 139–169.

356 Deleuze 1997, S. 175.

ciert.³⁵⁷ Der Parcours von *La Jalousie* bis zu *La Maison de Rendez-Vous* lässt sich als Weg zunehmender Desintegration der einen Erzählwelt zu einer Vielzahl perspektivisch gebrochener Welten lesen, wobei den diversen Zeit-Bildern eine destabilisierende Rolle in Bezug auf die W_N zufällt.

Zeit und Erzählung (La Jalousie)

Die Zeit gewinnt in *La Jalousie* eine wichtige Funktion für das Erzählen. Sie bringt die Erzählhaltung in Probleme, die sich vom ersten Kapitel an abzuzeichnen beginnen. Die langen Beschreibungen entwerfen die Erzählwelt entlang akribisch ausgestalteter Bilder. Das durchgängige Tempus Präsens evoziert in Verbindung mit der Deskriptionstechnik auto-medial einen kameraartigen Blick. Diesem lässt sich nirgends durch eine erkennbare grammatische Markierung ein Subjekt zuordnen.³⁵⁸ So dominieren Deskriptionen von Sichtbarem, die sich nie eindeutig als Wahrnehmungen einer Figuren-Origo auffassen lassen. Wer hier derart vom Bild ausgehend erzählt, ist nie klar. Doch die Erzählwelt wird so als eine Reihe von Schriftbildern zugänglich. Wie im Film jedes Bild präsentisch ist, erlaubt die Präsens-Erzählung – wo sie anders als bei Weiss nicht das Paradox des Mitschreibens einer der Erzählwelt immanenten Origo inszeniert – zumindest die Simulation der totalen Synchronisation von Erzählakt und Erzählereignissen oder Narration und Fabel.³⁵⁹ Alles was von der nicht

357 Robbe-Grillet 1963, S. 94: »Dans le rêve, dans le souvenir, comme dans le regard, notre imagination est la force organisatrice de notre vie, de *notre* monde. Chaque homme, à son tour doit réinventer les choses autour de lui. Ce sont les vraies choses, nettes, dures et brillantes, du monde réel. Elles ne renvoient à aucun autre monde. Elles ne sont le signe de rien d'autre que d'elles-mêmes. Et le seul contact que l'homme puisse entretenir avec elles, c'est de les imaginer.«

358 Vgl. Blüher 1992, S. 91: »Der Erzählinstanz wird damit nur noch eine Art Nullposition im Diskurs zugewiesen«. Allerdings schreibt Blüher diese auch als die eines »leeren Zentrums« bezeichnete Perspektive gleich darauf einem eifersüchtigen Ehemann zu. Wir werden später auf dieses Zuschreibungsproblem zurückkommen.

359 Zur Erinnerung: Während die Fabel eine Makroproposition darstellt, die der Weltstruktur vorausgeht, und den chronologischen Ablauf der Ereignisse enthält, aus welcher sich die größere Gesamtheit der Erzählwelt konstituiert, ist die Narration – unsere Übersetzung von »intreccio« – die Realisierung dieser Geschichte im Ablauf der Erzählung: »Die Narration [l'»intreccio«] hingegen ist die Geschichte, wie sie tatsächlich erzählt wird, wie sie an der Oberfläche erscheint mit ihren zeitlichen Verschiebungen, Sprüngen, Einblendungen von vorangegangenen und zukünftigen Ereignissen (beziehungswise Antizipationen und *flash-backs*), Beschreibungen, Abschweifungen, eingeschobenen Reflexionen.« Eco 1987, S. 128. Übertragung von mir modifiziert – F.S.

genauer bestimmbarer Perspektive aus erzählt wird, scheint zumindest wie im Film in reiner Unmittelbarkeit und Objektivität sich abzuspielen. Beschreiben ist unter dieser Bedingung die Simulation von Präsenz. Deskription und Ereignis scheinen auf der gleichen zeitlichen Ebene zu liegen.

Diese Harmonie, die eine völlige Transparenz und Präsenz der Erzählwelt suggeriert, wird indes bald erschüttert. Schon mit dem zweiten Kapitel stellt sich die Frage nach der Chronologie der erzählten Ereignisse. Schildert das erste ein abendliches Zusammentreffen der Protagonisten A..., Christiane und Franck, ließe sich denken, der Anbruch des Morgens im zweiten Kapitel würde den darauffolgenden Tag einführen. Dass dies keineswegs klar ist, machen die Rekurse auf den Tausendfüßler der Gattung *Scutigera* deutlich. Beim Mittagessen gewahrt A... die Spuren des zerquetschten Tieres an der Wand:

Les trois assiettes sont disposées comme à l'ordinaire, chacune au milieu d'un des bords de la table carrée. Le quatrième côté, qui n'a pas de couvert, est celui qui longe à deux mètres environ la cloison nue, où la peinture claire porte encore la trace du mille-pattes écrasé (J 49–50).³⁶⁰

Vom Mittagessen neigt sich der Tag bis zum Abendessen (J 56–57). Doch es ist einzig das bereits geschehene Zerquetschen des Tausendfüßlers, was deutlich zu machen vermag, dass das nun eingeführte Abendessen im zeitlichen Verlauf der Erzählung *vor* dem Mittagessen, das zuvor schon geschildert wurde, stattfand. Bei diesem Abendessen nämlich macht A... den Tausendfüßler allererst aus und er wird in seinem Verlauf von Franck an der Wand zerdrückt (J 61–62), wobei die zuerst erwähnten Fetzen als nachträglich registriertes indexikalisches Zeichen für das bereits geschehene Ereignis eintreten.

Pour voir le détail de cette tache avec netteté, afin d'en distinguer l'origine, il faut s'approcher tout près du mur et se tourner vers la porte de l'office. L'image de mille-pattes écrasé se dessine alors, non pas intégrale, mais composée de fragments assez précis pour ne laisser aucun doute. Plusieurs des articles du corps ou des appendices ont imprimé à leurs contours, sans bavure, et demeurent reproduits avec une fidélité de planche anatomique: une des antennes, deux mandibules reourbées, la tête et le premier anneau, la moitié du second, trois

360 Verweise auf die *récits* von Robbe-Grillet erfolgen von hier an in Klammern mit Kurztitel und bezogen auf die folgenden französischen Erstausgaben: Alain Robbe-Grillet, *La Jalousie* (=J), Paris 1957; Alain Robbe-Grillet, *Dans le labyrinthe* (=DL), Paris 1959; Alain Robbe-Grillet, *La maison de rendez-vous* (=LM), Paris 1965.

pattes de grande taille. Viennent ensuite des restes plus flous: morceaux des pattes et forme partielle d'un corps convulsé en point d'interrogation (J 56).

Was die Deskription zu leisten vermag, wird hier deutlich. Indem man keine erkennbare Erzähl-Origo mittels grammatischer Markierung gewahrt, ist eine jederzeitige Verschiebung der Zeitebenen wie im Wechsel von Kameraeinstellungen möglich. Nur ein in der neuen Szene vorzufindendes Detail – hier der Tausendfüßler, der in der vorausliegenden Szene bereits zerquetscht war – vermag die Ordnung der Zeit in der Erzählwelt inmitten aufeinanderfolgender Beschreibungen zu verankern.

Hier scheint zugleich erstmals auf, wie sich die Einheit der Erzählwelt von der Ordnung der Zeit und der Chronologie bedrohen lässt. Denn durch die Schnitt-Technik, die der vermeintliche Kamerablick evoziert und die mangelnde Erörterung der Zeitebene, auf welcher man sich lesend befindet – die etwa der Erzählereingriff einer Zusammenfassung ausgleichen würde, der aber jenseits der strengen Deskription liegt –, scheint sich zunächst eine zeitliche Verwirrung einzustellen (der Tausendfüßler ist schon tot, bevor er zerquetscht wird). Dieser Imitation des Films arbeitet zu, dass Robbe-Grillet's Erzählen sich tatsächlich an der filmhaften Darstellungsweise der Szene orientiert, wie Genette sie bestimmt hat.³⁶¹ Keine Erzählinstanz vermittelt also die Analepse, weist die Zerquetschung des Tausendfüßlers als rückblickende Zusammenfassung aus. Die gesamte Szene wird gegen Ende des zweiten Kapitels in größter Unmittelbarkeit gegeben, wie es eben für die Szene (der sich Theater und Film hauptsächlich bedienen) typisch ist. Bei der Achronologie handelt es sich daher eher um filmische, szenische Analepsen: Zeit-Bilder aus der Vergangenheit, die kein erinnerndes Subjekt besitzen und durch welche die Zeitfolge der szenisch inszenierten Erzählung kurz angefochten scheint, da im Medium der *récit* eher die *Summary* erwartet würde, eine Zusammenfassung der vorhergehenden Ereignisse.³⁶²

361 Die Szene zeichnet sich für Genette dadurch aus, »dass die Ellipsen [...] einen Teil des Textes ausmachen, der praktisch gleich null ist« (Genette 2010, S. 69). Sie stellt also die denkbar unmittelbarste zeitliche und räumliche Präsentation des Geschehens dar, wie sie häufig etwa in der direkten Wechselrede wie in Theater und Film manifest wird.

362 Die *Summary* nach Genette bildete »bis zum Ende des 19. Jahrhunderts den normalen Übergang zwischen zwei Szenen« (ebd., S. 60), sie liefert daher in geraffter Form das Wissen, das nötig ist, um den Lesenden zu verstehen zu geben, wie man von einer Szene zur nächsten gelangt, wobei sie auch etwas bis dato Ausgelassenes und für den weiteren Verlauf der Geschichte erst ab einem bestimmten Punkt bedeutsam werdendes

Der Tausendfüßler ist nur das signifikanteste Signal für die chronologische Unordnung des Textes, die sich umso unbemerkter vollziehen kann, da ein scheinbar repetitiver Alltag in einer französischen Kolonie geschildert wird. Wenig Ungewöhnliches sticht heraus, doch das Herausstechende weist stets auf die chronologische Verwirrung der Szenen hin. Der Blick A...s fällt im zweiten Kapitel auf eine Brücke, wo sie einen Mann gewahrt. »A... est debout contre la fenêtre de droite et regarde par une des fentes, vers la terrasse« (J 40). Offensichtlich aus A...s Blickwinkel, ohne dass A... darum schon die Erzähl-Origo wäre, wird Folgendes beschrieben:

L'homme se tient toujours immobile, penché vers l'eau boueuse, sur le pont en rondins recouverts de terre. Il n'a pas bougé d'une ligne: accroupi, la tête baissée, les avant-bras s'appuyant sur les cuisses, les deux mains pendant entre les genoux écartés (J 40).

»L'homme se tient toujours immobile«: Die Passage verweist auf ein Erzählereignis, das noch nicht geschehen ist und zugleich auf eine Perspektive A...s, die zuvor suspendiert wurde. Es gab eine Beschreibung, die noch nicht vorgenommen wurde für den Leser, der sich hier einer Fabel gegenüber sieht, deren tatsächliche Chronologie durch den Ablauf des Erzählens in der Narration temporal verschoben wird. Erst das vierte Kapitel hebt mit derselben, nun genauer konturierten Situation an und verrät, in der Folge des Lesens nachträglich, was sich schon zuvor abgespielt haben musste.

Tout au fond de la vallée, sur le pont de rondins qui franchit la petite rivière, il y a un homme accroupi, tourné vers l'amont. C'est un indigène, vêtu d'un pantalon bleu et d'un tricot de corps, sans couleur, qui laisse nues les épaules. Il est penché vers la surface liquide, comme s'il cherchait à voir quelque chose dans l'eau boueuse (J 79–80).

Das Ereignis liegt in der sukzessive sich aufklärenden Ereignis-Chronologie der Erzählwelt auf derselben Ebene wie A...s Blick aus dem Fenster im zweiten Kapitel, der auf denselben Mann fiel. Doch ist es das Nadelöhr der Narration durch das sich die Fabel und damit die zeitliche Chronologie der Ereignisse einer Erzählwelt, die Reihenfolge ihres Ablaufs erst konstituiert. Die Beschreibungen werden zu Zeit-Bildern ohne Betrachter, zu Boten einer Zeit, die zwar durch das Erzähltempus präsentisch erscheint,

analeptisch einholen kann (vgl. Genettes Beispiel von Garniers *Birotteau* ebd., S. 60–61, worin eine ganze Biografie summarisch gerafft wird).

aber im Vergleich zur unterstellten Chronologie der Fabel immer schon verschoben ist. *La Jalousie* gibt zunächst eine Welt wieder, deren Zeit buchstäblich aus den Fugen ist.

Differenz in der Wiederholung: Die Erzählfrequenz

Was neben der Zeit in den Blick rückt, ist die Frequenz der Erzählung: Wie oft wird ein Erzählereignis berichtet. Das zweite und das vierte Kapitel erscheinen so als dieselbe Ereignissequenz, die doppelt erzählt wird; *iterativ* gemäß dem Modus nE/1G, wenn man Genettes Modell der narrativen Frequenz folgen möchte.³⁶³ Für diesen Modus wird Robbe-Grillet dann auch als paradigmatischer Fall verbucht.³⁶⁴ Es könnte aber sein, dass Genettes Urteil hier zu vorschnell ist und dass sich gerade bei einem genaueren Blick auf die Erzählfrequenz Konsequenzen für die Erzählwelt ergeben.

A...s erstem Gewahren des Mannes folgt das gemeinsame Essen mit Franck. An dessen Ende steht stets die Einnahme kalten Mineralwassers und von Kognak mit Eiswürfeln. Das zweite Kapitel, wo dieses Ritual erstmals begegnet, scheint die Perspektive A...s einzunehmen, was nicht nur an ihrem Blick aus dem Fenster deutlich wird, sondern auch an der Wiedergabe, der für sie hörbaren Eindrücke: »La voix de Franck a poussé une exclamation« (J 45). Indes wird im Ablauf dieses mehrfach sich vollziehenden Rituals eine kleine Abweichung erwähnt: »Une gorgée suffit pour affirmer que cette boisson n'est pas assez froide« (J 48). – »A..., qui chaque jour apporte le seau à glace en même temps que les verres, ne l'a pas fait aujourd'hui« (J 48). Die im vierten Kapitel sich abspielende Szene, die nach der Beschreibung des scheinbar identischen Arbeiters aus anderer Perspektive folgt, ist zwar das erwähnte Ritual nach dem Essen, allerdings

363 Diese erzählerische Iteration eines Geschehens gilt auch für andere Szenen: Etwa A...s Schreiben des Briefes (J 14–15; J 101). Sie entspricht dem bei Genette festgehaltenen Schema »N-mal erzählen, was einmal passiert ist (nE/nG) [sic!]*«* (im Zitat wird eine Nachlässigkeit der Übersetzung korrigiert, denn gemäß Genettes Erörterung, die E für die Frequenz des Erzählakts und G offenbar für das Geschehen nimmt, kann die Formel nur (nE/1G) lauten). Genette ist hier sehr ungehalten: Er tut diese Erzählfrequenz ab als »missratene[n] Sprössling des kombinatorischen Geistes, literarisch völlig bedeutungslos«. Alle Zitate: Genette 2010, S. 74.

364 Ebd.: »Erinnern wir indes daran, dass gewisse moderne Texte gerade auf dieser Wiederholungskapazität der Erzählung beruhen: Man denke etwa an eine wiederkehrende Episode wie den Tod des Tausendfüßlers in *La Jalousie*«.

zu einem anderen Zeitpunkt. Das macht die veränderte Konstellation deutlich:

A... vient d'apporter les verres, les deux bouteilles et le seau à glace. Elle commence à servir: le cognac dans les trois verres, puis l'eau minérale, enfin trois cubes de glace transparente qui emprisonnent en leur cœur un faisceau d'aiguilles argentées (J 81).

Dieses Getränk dürfte hinreichend gekühlt sein, anders als bei anderen Begehungen derselben Trinkzeremonie im zweiten und vierten Kapitel, die daher zu unterschiedlichen Zeitpunkten stattfinden müssen. Auf einmal wird hier der Wechsel der Frequenz deutlich. Es wird zwar das erste Ereignis ein zweites Mal erzählt, allerdings ist die daran sich anschließende Erzählung, die bei Genette vermerkte Option: »*N-mal erzählen, was n-mal passiert ist* (nE/nG)«. ³⁶⁵ Robbe-Grillet erzählt also in der Wiedergabe des Alltags in der Pflanzung tatsächlich mehrmals was mehrmals passiert ist. ³⁶⁶ Dadurch wird die grundsätzliche Verwirrung, welche die Erzählung stiftet, noch verschärft. Denn es wird nur durch das Achten auf die äußersten und scheinbar unbedeutsamsten Subtilitäten deutlich, dass tatsächlich häufig nicht dasselbe Ereignis wiederaufgegriffen wird, sondern auch ein sich wiederholendes Ritual zu unterschiedlichen Zeiten erneut begegnet. ³⁶⁷ Damit wird die Möglichkeit, Ordnung in dieses Durcheinander zu bringen, die Fabel unter der Narration zu eruieren, um schließlich eine klare Hypothese über Chronologie und Geschehen der W_N zu gewinnen, noch um einiges komplizierter.

Das Zeit-Bild als Ununterscheidbarkeitszone

Die Figur des Tausendfüßlers erscheint auf den ersten Blick wie ein Schlüssel, mit dem sich die oberste Kammer der Pyramide entsperren, sich

365 Genette 2010, S. 74.

366 *La Jalousie* sollte Genette also ein Beispiel für eine mögliche Erzählweise darlegen, »für die es [s]eines Wissens [...] kein Beispiel gibt« (ebd.).

367 Ein vergleichbares Problem stellt das fünfte Kapitel dar: Wir glauben uns hier zunächst an das erste Kapitel erinnert, denn A... schreibt nun den Brief, den sie im ersten Kapitel in eine Schublade steckte (J 14–15). Gleichzeitig wird Francks Verabschiedung aus dem vierten Kapitel aufgegriffen: »Excusez-moi, encore, d'être un si mauvais mécanicien.« (J 108; J 88) Dabei wird immer etwas erzählt, was zuvor einer Szene beigefügt wurde, während etwas anderes, das zuvor fehlte, sich nachgetragen findet.

problemlos durch das Labyrinth der Szenen zu einer kohärenten Welt gelangen ließe. Doch gerade das verhindert als dritter problematischer Aspekt der Perspektivismus der Erzählung. Dem Tausendfüßler der Gattung *Scrutigena* wächst im siebten Kapitel eben die Funktion zu, eine Erinnerung als W_{NC} in Erscheinung zu bringen und so die scheinbar unpersönliche Deskription durchaus stellenweise als perspektivisches Phantasma, als subjektives Zeit-Bild deutbar werden zu lassen. Die zuerst als objektiver Kamerablick begegnende Deskription scheint sich stellenweise zu subjektivieren. Das siebte Kapitel legt so eine Rekapitulation der Ereignisse in A...s Kopf nahe, ohne dass dies gesagt werden müsste. Es wird vielmehr durch das Zeit-Bild als Erinnerungsbild gegeben, getragen durch einen Rückgriff der kinematografischen Technik des falschen Anschlusses, die hier den Eindruck einer Erinnerungssequenz aufdrängt.³⁶⁸

Vom Geräusch der Mundwerkzeuge des Tiers wird wie im filmischen Schnitt zwischen zwei Szenen zu dem von A...s Kamm übergegangen.

Et aussitôt, sans avoir le temps d'aller plus loin, la bestiole chit sur le carrelage, se tordant à demi et crispant par degrés ses longues pattes, cependant que les mâchoires s'ouvrent et se ferment à toute vitesse autour de la bouche, à vide, dans un tremblement réflexe... Il est possible, en approchant l'oreille, de percevoir le grésillement léger qu'elles produisent.

Le bruit est celui du peigne dans la longue chevelure. Les dents d'écaille passent et repassent du haut en bas de l'épaisse masse noire aux reflets roux, électrisant les pointes et s'électrisant elles-mêmes, faisant crépiter les cheveux souples, fraîchement lavés, durant toute la descente de la main fine – la main fine aux doigts effilés, qui se referent progressivement (J 164–165).

Der Wechsel des Absatzes korrespondiert hier der filmischen Schnitttechnik, die vom unhörbar leisen (und darum eingebildeten?) Knirschen der Kiefer des Tiers zum Geräusch des Kamms in A...s Haar wechselt. Lesbar wird die erste Szene so aber umso zwingender als Erinnerungsbild. Mehr noch wird im Folgenden das Kämmen mit einer Reihe scheinbar völlig disparater Szenen zusammengeführt; darunter nicht nur die Zerquetschung des Tausendfüßlers, sondern auch ein zweiter Tod des Tieres (einer weiteren *Scrutigena*) nicht im Esszimmer, sondern im Schlafzim-

368 Der falsche Anschluss lässt hier die Handlung nicht mit der nächsten Szene weitergehen, sondern schaltet das Zeit-Bild ein, in Form von Traum oder Erinnerung und unterbricht so die lineare Kontinuität des Geschehens. Vgl. zum falschen Anschluss im frühen Film Deleuze 1989, S. 43–48; zur Wiederkehr in Differenz dieser Technik in derjenigen der »irrationalen Schnitte« ab den 1960er Jahren vgl. Deleuze 1997, S. 318–334.

mer.³⁶⁹ Von Absatz zu Absatz beobachten wir hier nun verschiedene unzusammenhängende Szenen und verschiedene Schnitte, die chronologisch ungeordnete Szenen verbinden: das Sterben des Tausendfüßlers, die Fahrt in Francks Wagen, ein Feuer im Busch; alles zusammengehalten von der dazwischen geschalteten, wiederkehrenden Bewegung des Kamms im Haar.

Aussitôt les flammes jaillissent. Toute la bousse en est illuminée, dans le crépitement de l'incendie qui se propage. C'est le bruit que fait le mille-pattes, de nouveau immobile sur le mur, en plein milieu du panneau.

A le mieux écouter, ce bruit tient du souffle autant que du crépitement: la brosse maintenant descend à son tour le long de la chevelure défaits (J 167).

Hier wird das filmische Prinzip des falschen Anschlusses literarisch imitiert, Bild- und Tonspur (die beschriebenen Szenen, einschließlich des beschriebenen Geräuschs), rühren an eine Ununterscheidbarkeitszone, in der ein- und dasselbe Geräusch etwa abwechselnd jenes des Tausendfüßlers ist, ein andermal das des Kamms, der durch A...s Haar fährt. Dabei weist das Kämmen der Haare, die Inszenierung von A...s Kopf schon auf den möglichen Sitz der beschriebenen Szenen hin, die Imagination der Protagonistin. Was wir vorgeführt bekommen, ist ein Zeit-Bild oder genauer gesagt: die Verwirrung verschiedener Zeit-Bilder in A...s Kopf. Dabei lässt sich die von Mal zu Mal einstellende Beschreibungsvariation als dynamisch-verschiebende Arbeit der Erinnerung lesen. Es handelt sich eben um die Produktion jener Zeit in Reinform, die in Deleuzes bergsonianischer Konzeption für das Zeit-Bild charakteristisch ist und die hier einer Imagination entspricht, die für Robbe-Grillet jeden Weltzugang überlagert.

Damit tritt aber nun noch eine W_{NC} auf: Die intensive Dimension eines Figureninnenlebens oder von A...s inneren Bildern, die ebenso kinematografisch als Beschreibung der Welt erscheint wie die (scheinbar) objektive, kamerahafte Wiedergabe der W_N . Die Deskriptionstechnik schafft so eine zweite Ununterscheidbarkeit zwischen W_{NC} und W_N , die es kaum möglich macht, das Geschehene noch vom Erträumten oder Erinnerten zu differenzieren.

Das wird noch deutlicher, wenn man ins fünfte Kapitel zurückgeht, das A... und Franck nach einem ihrer intimen Treffen im Hotel zeigt.

369 »Franck, sans dire un mot, se relève, prend sa serviette; il la roule en bouchon, tout en s'approchant à pas feutrés, écrase la bête contre le mur. Puis, avec le pied, il écrase la bête sur le plancheur de la chambre« (J 165–166).

A... veut essayer encore quelques paroles. Elle ne décrit par néanmoins la chambre où elle a passé la nuit, sujet peu intéressant, dit-elle en détournant la tête: tout le monde connaît cet hôtel, son inconfort et ses moustiquaires rapiécées. C'est à ce moment qu'elle aperçoit la scutigère, sur la cloison nue en face d'elle. D'une voix contenue, comme pour ne pas effrayer la bête, elle dit:
›Un mille-pattes!‹ (J 96–97)

Diese Szene spielt sich nun, wie der weitere Fortgang deutlich macht, am Esstisch ab. Indes ist im ersten Absatz die Erinnerung an das Hotel und seinen Mangel an Komfort eingeschaltet. Was diese Erinnerung mit der *Scutigera* zu verbinden erlaubt und einen weiteren nicht chronologischen falschen Anschluss provoziert, ist derselbe Tausendfüßler der dort auftaucht und ebenfalls von Franck zerquetscht wird, nämlich »sur le plancheur de la chambre«: »auf dem Fußboden des Schlafzimmers« (J 166).³⁷⁰ Der Tausendfüßler von der Art *Scutigera*, erkennen wir jetzt, wurde zweimal zerquetscht und es ist dieses doppelte Ereignis, das durch seine Ähnlichkeit für A... eines zu werden scheint und den Übergang von einer Szene der Zerquetschung zur nächsten erlaubt, wobei allein dieser Übergang eine Überblendung von Erinnerung und Wahrnehmung nahelegt, die zunehmend weniger auseinanderzuhalten sind.

Man kann also sagen, das Beschreibungsmodell wiederaufgreifend: Robbe-Grillet baut angesichts des Tausendfüßlers wie auch angesichts des Esszimmer-Rituals und anderer wiederkehrender Begebenheiten auf eine Verwirrung der Frequenz. Tatsächlich handelt es sich bei der Tausendfüßler-Szene um eine Erzählfrequenz $2E/nG$. Zwei Ereignisse werden mehrmals erzählt, wobei durch die Ähnlichkeit dieser Ereignisse, ihre klare Unterscheidbarkeit eingeebnet und eine Verwirrung ihrer beiden Ereigniskontexte ermöglicht wird. Die Vergangenheiten nicht nur der beiden Zerquetschungen des Tieres können dabei die Gegenwart der Erzählung umso verwirrender heimsuchen und sich sogar vermischen, da jedes Erzählereignis der Fabel im ständigen Jetzt des Erzähltempus Präsens wieder unmittelbares Ereignis in der Narration wird. Das chronologische Chaos der textuellen Präsentation der Erzählwelt (W_N) in *La Jalousie* erscheint dabei stellenweise wenigstens jenes der Innenwelt von A... (W_{NC}) zu sein, deren Erinnerungen wie von einer proustschen *mémoire involontaire* ohne Objekt reaktiviert werden. Durch das veränderte Erzählverfahren mit seinen abrupten Schnitten und den dadurch erzeugten falschen Anschlüssen der Erinnerung im Erzähltempus Präsens wird im Text eine Simulation as-

370 Bemerkbar auch durch das Stehen eines Bettes hier: »Ensuite il revient vers le lit [...]«.

soziativen Denkens erzeugt und den Lesenden mit aufgezwungen. Durch das Erzählpräsenz und die scheinbare, aber zeitlich verschobene Synchronisation von Fabel und Narration, einschließlich der Aussparung jeglicher einordnenden Vermittlung der Zeitebene wird aber nicht mehr hinreichend klar, ob man sich noch in der anonymen Wahrnehmung einer Welt durch die kamerahaft-präsentischen Erzähl-Origo oder der inneren, mithin erinnernden Zeit einer Person befindet.

Die Jalousie: Der fragmentierte Blick

Die regelmäßig wiederaufgegriffenen Jalousien bestätigen diesen Eindruck: Sie wirken wie eine erzählweltliche Verdopplung des eingeschränkten Blickes, den die Erzähltechnik auf Fabel und W_N zu werfen erlaubt.³⁷¹ Zugleich ermöglicht die Doppeldeutigkeit des Titelworts, zur Eifersucht überzugehen. Damit wird alles noch komplizierter. Denn am Ende des siebten Kapitels taucht nun eine Person auf, die scheinbar vom Boy der Pflanzung vertröstet wird: »Madame, elle est pas rentrée« (J 175). Die Frage ist, wer der Empfänger dieser Information ist. Die Präsenz einer ungenannten und bestenfalls angedeuteten Person zeichnet sich hier ab.³⁷² Das hat dazu Anlass gegeben, *La Jalousie* als Simulation des Bewusstseins dieser nur einmal angesprochenen, nie grammatisch markierten Person zu lesen und zur Einschätzung, dass es sich um eine Geschichte handelt »narrated« by the husband, a tropical planter who [...], suspiciously keeps watch over his wife«. ³⁷³ Sollten all die diversen Perspektiven, welche *La Jalousie* vereint, die Vermutungen einer Figur sein? Weniger wird hier vielleicht ein implizit vorgeschobener eifersüchtiger Erzähler sichtbar, wie Bruce Morrissette oder Olga Bernal mit Rücksicht auf den Paratext der Erstausgabe zu bedenken geben. Vielmehr wird die Eifersucht als Qualität

371 »Par les fentes d'une jalousie entrouverte – un peu tard – il est évidemment impossible de distinguer quoi que ce soit« (J 171).

372 Vgl. zu diesen Deutungen Zalloua 2008, S. 15–20, insbes. S. 20, wo schon die Ambiguität des Titels die Konstruktion einer Erzähler-Persona rechtfertigen soll: »The two disparate meanings of the word can be linked insofar as the reader postulates a jealous husband spying on his wife through the slats of a window blind«.

373 So Morrissette 1975, S. 112–113. Siehe auch Bernal 1964, S. 149: »Le mari ne peut pas voir (bien que son activité principale consiste à «voir»), les images de la conscience de sa femme. Et, faute d'être sûr, il est condamné à ses propres imaginations«. Beide weisen darauf hin, dass die Figur eines eifersüchtigen Ehemannes durch den Klappentext der Erstausgabe suggeriert wird.

selbst erfahrbar, wobei den Lesenden der eifersüchtige Blick – der Blick durch die Jalousie, Sichtschutz *wie* Eifersucht – über das Erzählverfahren aufgedrängt wird.³⁷⁴ Nicht nur handelte es sich dann allerdings um eine Erzählwelt, die bislang durch die oben erörterten Darstellungsverfahren keinen klaren Übergang zwischen Zeit-Bild und Wahrnehmungsbild, zwischen W_{NC} und W_N erlaubt. Alles Erzählte wäre so in eine noch maximale Unsicherheit getaucht. Denn die Eifersucht ist als literarisches Sujet gerade in der französischen Literatur mit einer freien Erfindung von Möglichkeiten verknüpft. So etwa mit einem durch Ressentiment entfesselten Möglichkeitssinn des Eifersüchtigen, den gerade Proust paradigmatisch ausgeschöpft hat und der die Welt – wie bei Robbe-Grillet die Erzählwelt für die Lesenden – nur durch den Schleier von richtig gedeuteten Zeichen zugänglich werden lässt.³⁷⁵ Doch gerade deshalb ist die auf den ersten Blick vermeintlich kinematografisch objektiv abgefilmte Welt von *La Jalousie* umso unsicherer. Die gesamte W_N wäre demnach nichts anderes als ein Zeit-Bild, eine Imagination dessen, was zwischen A... und Franck vorgefallen sein *könnte*, wie sie sich in Bewusstseinszuständen der Eifersucht einstellt. Mit Gilles Deleuze ließe sich von der Erzählwelt so als von einer virtuellen Welt sprechen, die vom Eifersüchtigen entsprechend der Unsicherheit seines Wissens über die Geliebte und ihren Alltag instabil –

374 Maurice Blanchot hat jeder Zuschreibung der Eifersucht an eine Person rigide widersprochen. Dagegen begreift Blanchot das leere Zentrum der Erzählsituation in seiner phänomenologischen Radikalität: »Dans *La Jalousie*, l'intrigue et la narration ont pour centre une forte absence. D'après l'analyse des éditeurs, il faudrait entendre que ce qui nous parle en cette absence est le personnage même du jaloux, le mari qui surveille sa femme. C'est, je crois, méconnaître la réalité authentique de ce récit tel que le lecteur est invité à s'en approcher. Celui-ci sent bien que quelque chose manque, il pressent que c'est ce manque qui permet de tout dire et de tout voir, mais comment ce manque ce s'identifierait-il avec quelqu'un? comment y aurait-il encore là un nome et une identité? c'est sans nom, sans visage; c'est la pure présence anonyme.« (Blanchot 1959, S. 241). Gegeben wird weniger eine Person, die merkwürdig absent erscheint, als der im Neutralen, dem Inter-Esse zwischen Subjekt und Objekt angesiedelte Zustand, die Eifersucht selbst, die sich im Prozess der Lektüre manifestiert. Man muss das darum allerdings nicht schon, wie Blanchot es weiterhin tut, als Allegorie der Literatur auffassen.

375 Deleuze 1978, S. 66: »Die geliebte Frau verbirgt ein Geheimnis, selbst wenn es allen anderen bekannt ist. Der Liebende verbirgt das geliebte Wesen selbst: ein mächtiger Kerkermeister.« Diese Verbergung findet noch im Versuch statt, ihr das Geheimnis zu entreißen. Die Geliebte kann so umso stärker zum Objekt von Deutungen werden als ihr Geheimnis unauffindbar scheint. Sie wird für den Eifersüchtigen zum Quell seiner Imagination und des Möglichen: »Der eifersüchtige Liebhaber entwickelt die möglichen Welten, die in der Geliebten verschlossen sind« (ebd., S. 75).

also nur als Möglichkeitsraum zeitlich verschobener, vielleicht stattgefundenen, vielleicht rein imaginierten Ereignisse – verwirklicht wird. Handelt es sich um Erinnerungen? Handelt es sich um Geschehen, die tatsächlich vorfielen? Das Erzählverfahren von *La Jalousie* schafft über das Zeit-Bild die Realisierung eines phänomenologischen Raums der Eifersucht selbst. Diese ist voller Unsicherheit, die jedes klare Weltverhältnis in dieser Einstellung auflöst.

Imagination und Zeit-Bild (Dans le labyrinthe)

1959 bei *Éditions de Minuit* veröffentlicht ist *Dans le labyrinthe* der vierte von Robbe-Grillet's Romanen. Als unmittelbarer Nachfolgetitel von *La Jalousie* scheint er zunächst an die Erzählweise seines Romanvorgängers anzuknüpfen. Wieder handelt es sich um eine Erzählung im Tempus Präsens; wieder scheinen die Ereignisse schon auf den ersten Seiten in nicht chronologischer Reihenfolge wiedergegeben. Ein übermüdeten Soldat irrt nach dem Ende einer Schlacht, deren Ausgang ungewiss bleibt, durch eine nächtliche Schneelandschaft in eine Stadt, wo er sich durch Kneipen, Straßen, Hauseingänge schlägt.

Erneut ist es dabei die Konstellation von Erzählpräsens und nicht chronologischer Anordnung der Szenen, die eine zeitliche Verschiebung der Ereignisse erlaubt. Das zeigt vor allem das wiederholte Aufgreifen des Schneefalls an, der zunächst draußen lokalisiert wird (DL 10), während nur kurz darauf die Deskription dieses Draußen einsetzt und den Soldaten dort positioniert (DL 15), bevor er in die Schankwirtschaft im Gefolge eines Jungen versetzt wird (DL 37–39). Wie reine phantasmatische Ereignisse, indifferent gegen ihre Verwirklichung, hängen die Szenen dieser Erzählung in einem Raum fest, der keiner der linear ablaufenden Zeit zu sein scheint und der mit der Ungewissheit über den Ausgang einer historisch vorbildlosen Schlacht bei Reichenfels korrespondiert.³⁷⁶

376 Hennig 2015, S. 29–30: »Zwar scheint klar zu sein, dass eine Entscheidungsschlacht bereits stattgefunden hat, *aber*: darüber gibt es kaum verlässliche Meldungen und Augenzeugenberichte, denn *noch* haben die Sieger und feindlichen Eroberer [...] die Stadt nicht eingenommen und besetzt.« Das Ausbleiben einer Entscheidung korrespondiert hier dem Zustand der Schweben.

Obwohl man Robbe-Grillet's *récits* schon früh als Radikalisierung einer Kritik sprachlicher Repräsentation gelesen hat,³⁷⁷ scheinen die bekannten Techniken zunächst keineswegs derart konsequent wie in *La Jalousie* verwendet. Lag dort oft ein unartikulierter Zeitsprung von Absatz zu Absatz vor, der die Lesenden mit Rücksicht auf die wiederholten Deskriptionen zur Rekonstruktion anspornen mag, so enthält *Dans le labyrinthe* durchaus auch lange, zeitlich kontinuierlich erzählte Abschnitte. So etwa das Gespräch mit einer jungen Frau, die den Soldaten kurz hereinbittet (DL 59–74). Winfried Wehle hält hierzu fest, dass vom perspektivischen Zentrum des Soldaten aus immer wieder der Versuch unternommen werde, die Kohärenz einer nebel- und ausschnitthaften Erzählwelt zu gewinnen, wodurch diese zunehmend phantasmatische, subjektive Züge zu tragen beginnt.³⁷⁸

Damit deutet sich eine Verlagerung der Mittel an, mit denen die Erzählwelt destabilisiert wird. *La Jalousie* ließ sich als Simulation des eifersüchtigen Wahrnehmungsfeldes von A...s Mann deuten oder als phänomenologischen Zustand der Eifersucht selbst. Ähnlich hat man darauf hingewiesen, dass es sich auch bei *Dans le labyrinthe* um das »Protokoll eines Imaginationsprozesses« handle, unter Verweis auf die Präsenz eines erzählenden Ich, das zu Beginn auftaucht.³⁷⁹ Indes scheint es uns verfehlt, hierbei vom Soldaten selbst auszugehen. Identifiziert man jenes ›Ich‹ mit dem im letzten Abschnitt des Textes wiederkehrenden ›Ich‹, so lässt sich deutlich die Pointe erkennen, dass es sich bei diesem um den behandelnden Arzt eines Feldlazarett's handelt. »A ma dernière visite, la troisième piqûre a été inutile. Le soldat blessé était mort« (DL 211). Das erzählende ›Ich‹ erscheint so als authentifizierende Kraft, die uns gerade an die W_N zurückbindet und das Geschehen der weitesten Strecke des Textes in der narrativen Welt von W_{NC} als Fiebertraum eines sterbenden Soldaten ausweist, der vom hier Sprechenden behandelt wird. So gesehen ist *Dans le labyrinthe* tatsächlich ein Imaginationsprotokoll, das über die weiteste Strecke die Weltansicht des Charakters aufrichtet, die gerade als imaginäre Verleugnung der eigentlichen Erzählwelt aus der Perspektive des Todge-

377 Vidal 1975, S. 6: »Robbe-Grillet considère l'évolution de son entreprise comme l'abandon de plus en plus radical des commandements de la représentativité«.

378 Vgl. Wehle 1972, S. 68–72.

379 Vgl. Hayer 1975, S. 177: »Der Roman ist das Protokoll eines Imaginationsprozesses, das ein Ich-Erzähler, der sich nur im ersten und letzten Wort des Romans selbst nennt, unmittelbar und ohne Unterbrechung niederschreibt, ohne daß die Ebene des Schreibens thematisiert ist«.

weihten erscheint.³⁸⁰ Erst am Ende erweist sich die vermeintliche W_N als W_{NC} und das im Zustand von Schweben und Unentschlossenheit verlaufende Dasein des Soldaten als Imagination eines anderen.

Das Zeit-Bild als fälschende Kraft

An Anzeichen für das Eintauchen des Textes ins Imaginäre einer Figur fehlt es von Anfang an nicht. Als deutlichster Marker der Unzuverlässigkeit dieser Welt fungiert der Junge. Auch ohne die abschließende Pointe zu kennen, erscheint seine prekäre An- und oft plötzliche Abwesenheit bald als Imagination des Soldaten. Das Wahrnehmungsfeld des Soldaten kongruiert dabei mit der objektiven Perspektive, welche die Narration vermittelt. Was sie wiedergibt, nimmt auch er wahr. Phantasmatisch erscheint dabei bald die Wirklichkeit dieses Kindes. Vage deutet sich das darin an, dass das Kind niemals Gegenstand des Wahrnehmungsfeldes einer der anderen Figuren in der zu Anfangs betretenen Wirtschaft wird. In ihren Augen taucht ausdrücklich nur der Soldat auf.

Mais ils ne aperçoivent que le visage du soldat, au-dessus du brise-bise. Et l'enfant, tandis qu'il manœuvre la poignée de la porte avec une main, tape de l'autre une seconde fois son béret contre le montant, qui s'écarte déjà du bâti fixe. Les yeux du patron ont quitté la tête blême du soldat qui se détache toujours sur le fond noir de la nuit, interrompue au ras du menton par le rideau, et s'abaissent le long de l'intervalle qui s'élargit de plus en plus, entre la porte et son cadre, pour livrer bientôt passage à l'enfant (DL 39).³⁸¹

Das Kind besitzt so bald eine gespenstische Präsenz. Es wird zwar erwähnt, in einem Text, der sich ganz auf die Deskription und die Beschreibung der Inhalte wechselnder Wahrnehmungsfelder lesen lässt, die auf unterschiedliche Origo-Positionen in der Narration verweisen, aber es steht nie ausdrücklich im Blick einer anderen Person außer dem des Soldaten. Die Augen oder der »Blick des Wirts« (»Les yeux du patron«) erfassen zwar den Spalt, »der zwischen der Tür und ihrem Rahmen immer

380 Auf die Frage der jungen Frau, ob er verwundet sei, antwortet der Soldat in seiner Geschichte, er sei es nicht (DL 62). Dasselbe wiederholt sich später (DL 99). Gerade das Gegenteil schien der Fall zu sein, wie uns erst die Feststellung des Todes durch den Arzt belehrt (DL 211–212).

381 Immer wird es »le long l'intervalle« vor dem zuvor genannten »fond noir de la nuit« sein, der »dunkle Spalt«, in dem das Kind erscheinen wird: »Dans l'espace noir qui subsiste reparaît alors l'enfant.« (Ebd., S. 81).

breiter wird, um bald das Kind durchzulassen« (»l'intervalle qui s'élargit de plus en plus, entre la porte et son cadre, pour livrer bientôt passage à l'enfant«) – doch gibt der letzte Nebensatz, das Kind introduzierend, noch wieder, was der Wirt sieht? Der Text schafft nicht nur hier eine Ununterscheidbarkeitszone zwischen Wissen, Gesichtsfeld, Origo des Soldaten und einer vermeintlich objektiven Welt, in der das Kind als kaum merkliche Projektion des Soldaten auftaucht. »Cette fois tous les regards se fixent sur le nouvel arrivant« (DL 39). Sobald Soldat und Junge das Gasthaus betreten, sind es eben nicht die Neuankömmlinge im Plural, welche die Aufmerksamkeit der Zeher und des Wirtes auf sich ziehen, sondern nur einer.

Verstärkt wird der Status des Kindes als Imagination des Soldaten noch von seinen unmöglichen Bewegungen. »En se redressant, il constate que le gamin est beaucoup plus proche qu'il ne s'attendait à le voir: trois ou quatre mètres seulement« (DL 43).

Cependant il n'est guère possible que l'enfant ait changé de place à l'insu du soldat, tandis que celui-ci baissait la tête: il aurait, en un si court laps de temps, à peine pu faire un pas (DL 43–44).

Est-il ressorti de l'immeuble par une autre porte qui donnerait sur la rue transversale? Ou bien est-il passé par une fenêtre du rez-de-chaussée? Le soldat fait en tout cas semblant de ne pas avoir remarqué sa rentrée en scène (DL 50).

Eine allegorische Deutung anstrebend – die Robbe-Grillet's Vorbemerkung sich gerade verbietet³⁸² – ließe der Junge sich womöglich als Vorbote des nahenden Todes deuten. Die »réalité strictement matérielle«, die »streng materielle Präsenz« oder Wirklichkeit der Erscheinung, auf welche die Vorbemerkung abhebt, lässt den Jungen dagegen als Ausgeburt der Fantasie des Soldaten erscheinen und so als Wirklichkeit der Wahrnehmung. Sie verweist so aber zugleich auf eine die Erzählwelt heimsuchende Macht des Falschen und des Zeit-Bildes.³⁸³ So kann derselbe Junge gleichzeitig bei der Familie auftauchen, die der Soldat – zumindest in der Reihenfolge der Narration der Ereignisse – erst trifft, nachdem der Junge ihn schon begleitet hat und hier eine scheinbar materielle, d.i. von

382 »Il s'agit pourtant ici d'une réalité strictement matérielle, c'est-à-dire qu'elle ne prétend à aucune valeur allégorique. Le lecteur est donc invité à n'y voir que les choses, gestes, paroles, événements, qui lui sont rapportés, sans chercher à leur donner ni plus ni moins de signification que dans sa propre vie, ou sa propre mort« (DL 7).

383 Am Komprimiertesten deutlich hier: »Quand il porte ses regards vers le gamin, celui-ci a complètement disparu« (DL 51).

anderen verbürgte Präsenz besitzt.³⁸⁴ Gleichzeitig ist aber die Wirklichkeit dieses Eindrucks, sogar als Erinnerung des Soldaten, welche nur für einen innerlich sich ausdehnenden Augenblick die W_N überlagert, alles andere als gewiss: »Cette scène se serait-elle déroulée hors de sa présence? Mais où et quand?« (DL 91). Doch mit dieser ungewissen lokal-temporalen Situierung nicht genug der Unsicherheit, erweist sich doch die Fantasie des Soldaten bald immer mehr als offensichtliche Verdrängung der Wirklichkeit, der Verhältnisse der W_N also.

Il remarque à cet instant que la porte est entrouverte: porte, couloir, porte, vestibule, porte, puis enfin une pièce éclairée, et une table avec un verre vide dont le fond contient encore un cercle de liquide rouge sombre, et un infirme qui s'appuie sur sa béquille, penché en avant ans un équilibre précaire. Non. Porte entrebâillée. Couloir. Escalier. Femme qui monte en courant d'étage en étage, tout au long de l'étroit colimaçon où son tablier gris tourne en spirale. Porte et enfin une pièce éclairée: lit, commode, cheminée, bureau avec une lampe posée dans son coin gauche, et l'abat-jour qui dessine au plafond un gravure encadrée de bois noir est fixée... Non. Non. Non.
La porte n'est pas entrebâillée (DL 95–96).

Das wiederholte Nein scheint hier wie ein Impuls zur Unterdrückung des Bildes eines Kriegsinvaliden eingeschaltet und supplementiert so die häufige Beteuerung des Namenlosen, nicht verwundet worden zu sein. Die W_{NC} erscheint dabei wie ein regelrechter Bild-Schirm vor der Realität.

Dabei wäre diese W_{NC} in letzter Instanz anzusehen als W_{RCC} . Diese ist Eco zufolge »die mögliche Welt, die der Vorstellung des Lesers zufolge eine Textfigur einer anderen unterstellt«.³⁸⁵ Genau eine solche Unterstellung scheint vor sich zu gehen, wenn man die zu Beginn und Ende sich einschaltende erzählende Ich-Origo des Arztes ernstnimmt. Denn so hätten wir es mit diesem Text im Grunde nicht einfach mit der Wiedergabe der Fieberfantasie eines sterbenden Soldaten zu tun. Vielmehr handelte es sich um die Spekulation seines Arztes über die letzten Fantasien dieses Soldaten. Dies wird an der unsicheren Erzählhaltung deutlich und bei der Schilderung jener, der deutschen Übersetzung den Titel gebenden Schlacht von Reichenfels.

Il était hors d'atteinte, protégé par le mur. Le crépitement, de la mitrailleuse avait cessé. Le moteur de s'était tu, sans doute, quelques instants auparavant. Le soldat ne sentait plus son corps, il courait toujours, en longeant la paroi de

384 »Tiens, le gamin n'a qu'à le conduire, ça sera plus simple« (DL 87).

385 Eco 1987, S. 197.

Pierre. La porte de l'immeuble n'était pas close, elle s'est ouverte toute seule quand le soldat l'a poussée. Il est entré. Il a refermé avec douceur; la pêne, en fonctionnant, a produit un bruit léger (DL 168–169).

Zwei Dinge fallen hier ins Auge: Zunächst markiert das wie zur Niederschlagung des Zweifels erwähnte »sans doute« im dritten Satz keine geringe Unsicherheit bezüglich der Beschaffenheit der Situation. Offenbar hat man es mit einer Spekulation zu tun. Die Erzählinstanz weiß nichts gewiss. Darauf deutet auch der Tempus-Wechsel hin, der vom Erzähltempus des *passé simple* plötzlich ins alltagssprachlich verwendete Vergangenheits-tempus des *passé composé* verläuft. Letzteres verweist weit eher auf den beschränkten Wissenshorizont eines Subjekts als das für eine auktoriale Erzählerrede charakteristische *passé simple*.³⁸⁶ Überhaupt findet hier aber ein Bruch mit dem ansonsten vorherrschenden Erzählpräsens statt, das einige Seiten zuvor in einer noch im Präsens begonnenen Begegnung zwischen Soldat und Junge mit einem Mal abgelöst wurde. »C'est alors qu'ils ont entendu le bruit, très lointain, de la motocyclette« (DL 164).³⁸⁷ Dem gehen – als eine Art doppelter Marker der Unwahrheit – die Worte des Soldaten voraus: »Eh bien, ça n'est pas vrai non plus«, geäußert auf die Anschuldigung des Jungen, der Soldat sei ein Spion (DL 164). Was sich so langsam einschaltet, ist das hinter der Erzählung verschwundene ›Jedes Arztes, der die gesamte Ebene des Erzählpräsens durch den Übergang einer Sequenz, die permanent zwischen *passé composé* und *passé simple* wechselt, in eine scheinbar klassische Vergangenheitserzählung überführt, die aber zugleich die spekulative Einschaltung eines Bewusstseins markiert und so sichtbar macht, was der gesamten Erzählung zugrunde lag. Selbst die W_{NC} des Soldaten, die wir präsentisch mitzerleben schienen, ist im Grunde nur W_{RCC} . Sie ist Konstruktion und Unterstellung des zu Anfang und Ende sprechenden Ichs, Mutmaßung über den Hergang der Verwundung und die letzten Gedanken eines Sterbenden. Die Fieberfantasie des Gestorbenen vor seinem Tod ist eingeschachtelt in die Imagination des Arztes, Fantasie einer Fantasie.

386 Vgl. zu den Dimensionen dieser Tempora im Französischen: Weinrich 1977, S. 77–78 sowie S. 252–287.

387 Das Geräusch des Motorrads wird später unterwegs zum Haus der Familie vernommen, in deren Obhut der Soldat sich einige Zeit aufhalten wird (DL 199) und könnte hier genauso Anlass dazu geben, die früher geschilderte Unterredung mit dem Jungen als einen simultanen Fiebertraum während des Transports zu lesen.

Die Zeit als Labyrinth

Durch welches Labyrinth führt *Dans le labyrinthe* somit? Es ist das Labyrinth aus Bildern der Imagination des Soldaten, welches die W_N immer wieder überlagert. Genauer noch handelt es sich dabei um eine Imagination seiner Imagination. Es ist wohl nicht allzu metaphorisch, hier von einer kreisförmigen Bewegung der Zeit zu sprechen. Schon die imaginierte Geschichte des Soldaten wird durch eine kreisförmige Bewegungsstruktur gekennzeichnet. Immer wieder setzt der Soldat an zu seinem Parcours, geht die immergleiche Straße hinunter,³⁸⁸ Bestandteil einer phantasmatischen Landschaft, in der sich jegliche Spur verwischt.³⁸⁹ Das Labyrinth lässt sich so als unmögliche Architektur sich endlos iterierender Straßen lesen, die zuletzt auf eine *écriture* der Iteration verweisen, die eine Welt aus Wiederholungen des immer Selben schafft.³⁹⁰ Dieses verinnerlichte Labyrinth deutet sich so auch als ein Zerrbild von Leibniz' ›Hölle der Potenz‹ mit umgedrehten Vorzeichen an. Denn statt der unendlichen Variationsbreite der kontingent möglichen Welten, wohnen wir hier einer quälenden ewigen Wiederkehr des Gleichen bei, die sich wieder und wieder in eben dem Augenblick vollzieht, da jegliches Vermögen des Soldaten sich zunehmend dem Verlöschen seines Bewusstseins im Tod zuneigt.

Dabei übernimmt das Labyrinth – als dem Titel nach sich anbietende Zentralmetapher – eine zuvor der Jalousie vergleichbare Funktion: Wie jene den Blick einschränkt und auf die distanzierte Position des Eifersüchtigen verweist, so ist dem Irrenden im Labyrinth die Übersicht jenseits des Horizonts, den ein Korridor eröffnet, entzogen.³⁹¹ Ein anderer Text,

388 DL 21–24; DL 75–77; insbes. DL 40–41: »Le soldat, au pied de son réverbère, attend toujours, immobile, les deux mains dans les poches de sa capote, le même paquet sous son bras gauche. Il fait jour de nouveau, le même jour terne et pâle. Mais le réverbère est éteint. Ce sont les mêmes maisons, les mêmes rues désertes, les mêmes couleurs blanche et gris, le même froid.«

389 »Il n'y a, de toute façon, aucune sorte d'empreintes dans la neige, aucune trace de pas, et la neige continue de tomber sur la rue déserte, uniforme, verticale et lente« (DL 77).

390 Hennig 2015, S. 29–47, insbes. S. 32: »die imaginäre Ordnung der Stadt (wie auch das robbe-grillet'sche System der Fiktion) ist durch die akkumulierende Maximierung von Ähnlichkeiten ein endlos wiederkehrendes Zitat ihrer selbst«.

391 Vgl. die Deutung des Labyrinths bei Olga Bernal: »Le labyrinthe de Robbe-Grillet est ainsi un lieu où l'on ne se trouve pas plutôt qu'un puisse dire qu'on s'y était d'abord perdu. Le labyrinthe de Robbe-Grillet est ainsi un lieu où l'on ne se trouve pas plutôt qu'un lieu où l'on ne se retrouve pas.« Bernal 1964, S. 158.

der das Labyrinth im Namen trägt, Jorge Luis Borges' *El Jardín de los senderos que si bifurcan*, verweist mit dem labyrinthischen Raum auf die »nicht notwendigerweise wahren Vergangenheiten«, welche die Vergangenheit mit dem Unwirklichen aber Möglichen zusammenschließen.³⁹² In *Dans le labyrinthe* verästelt sich dieser labyrinthische Raum weiter, indem er noch durch die Imagination als Fälschung des Für-möglich-Gehaltenen ergänzt wird. Es geht nicht nur um mögliche Welten in Robbe-Grillet's Roman, sondern auch noch um die Überlagerung dieser möglichen Welten durch die ›Mächte des Falschen‹, ihrer weiterhin denkbaren, möglichen Fortschreibung. Das Zeit-Bild, das eine bloß imaginierte Möglichkeit erlaubt, kehrt sich noch gegen seine eigene mögliche Welt. Es erzeugt etwa die Präsenz eines Jungen in diesem oder jenem Szenario. Es erzeugt, wenn man unsrer Lektüre zustimmt, noch dieses Szenario als Falsches, das Bewusstsein des Sterbenden, als Imagination eines Dritten. Die Möglichkeit, dass nicht nur Mögliches wahr wird, sondern darüber hinaus auch noch Mögliches denkbar ist und noch das scheinbar Wirkliche nur Denkmögliches, führt zur Komplikation von W_N und W_{NC} . Robbe-Grillet verkompliziert alles noch, indem er durch den schließlich auftauchenden Arzt seinen Text zu einer Imagination dessen erklärt, was in einem fremden Kopf an Möglichem wölken mag. Es ist nicht nur damit zu rechnen, dass (wie in Borges' Erzählung) Fang in dieser Welt stirbt, in der nächsten ein anderes Leben führt. Es ist zudem damit zu rechnen, dass er in dieser Welt antizipiert, dass er sterben oder ein anderes Leben führen könnte. Und es ist möglich, dass einer derlei denken oder für möglich halten mag. Der Text errichtet ein Labyrinth aus Zeit, Imagination, Spekulation, chronologisch verschobenen Wahrnehmungspartikeln im Präsens und sie überlagernder Imagination, welche die Rekonstruktion der Ereignisse der ›objektiven‹ W_N erschwert: »le temps sabote l'espace«.³⁹³

Au revoir le monde (*La maison de rendez-vous*)

Halten wir fest, bevor wir zu *La maison de rendez-vous* (1965) übergehen. Während *La Jalousie* eine Welt aufstellte, die durch Präsensnarration und Imitation einer filmischen Schnitttechnik in ihrer Ereignisfolge oder ihrer Fabel hauptsächlich fragmentiert wurde, wies *Dans le labyrinthe* auf die

392 Deleuze 1997, S. 174.

393 Robbe-Grillet 1963, S. 133.

Macht der Figurenwahrnehmung – und ihrer Wahrnehmungsunterstellung durch andere – als Faktor des Falschen hin. Es ließ sich soweit immer wieder auf Tendenzen der Auflösung der Erzählwelt, dem aus der Fabel zu extrahierendem Kontinuum (W_N), durch ihre diskursive Darstellung in der Narration stoßen. Diese Auflösungstendenzen ließen sich teils durch bestimmte, dem Leser abgeforderte Interpretationsleistungen erklären, die darum nicht unbedingt schon auf eine totale Inkohärenz der Erzählwelt hinausliefen (*La Jalousie* als eifersüchtig-paranoider ›unmöglicher Blick‹; *Dans le labyrinthe* als unterstellte letzte Gedanken eines sterbenden Soldaten). Derlei Erklärungsmöglichkeiten scheint *La maison de rendez-vous* nicht mehr zuzulassen.

Das ist in der Forschung keine Neuigkeit. Auch vonseiten der narratologischen, an Erzählwelten interessierten Literatur hat man sich des Textes angenommen, das genaue Zustandekommen und die dabei erkennbaren Techniken der Erzählweltauflösung indes kaum detailliert am Text untersucht.³⁹⁴ Exemplarisch für eine solch eigentümliche Art von ›distant reading‹ ist die wirkmächtige Analyse Lubomír Doležels. Denn ohne direkte Textbelege beizubringen, hält sie vier Punkte an *La maison de rendez-vous* fest, die den Text für die Erzählweltforschung zum Paradefall der Erzeugung einer ›impossible world‹ werden ließen.

Robbe-Grillet's text certainly constructs an impossible world, a maze of contradictions of several different orders: a) one and the same event is introduced in several conflicting versions; b) one and the same place (Hong-Kong) is and is not the setting of the novel; c) events are ordered in contradictory temporal sequences (A precedes B, B precedes A); d) one and the same fictional entity recurs in several existential modes (as fictional ›reality‹ or theatre performance or sculpture or painting, etc.).³⁹⁵

Dieser recht kategorischen Auslegung folgt noch ein skrupulöser Leser wie Umberto Eco.³⁹⁶ Die aufgeführten Aspekte, wie der Begriff der ›impossible world‹ überhaupt, beziehen sich dabei auf logische Unmöglichkeiten, die sich angesichts der über ›ersatz-sentences‹ semantisch extrahierten Erzählwelt aufdrängen. Spielten schon bei *La Jalousie* und *Dans le labyrinthe* stets Operationen auf der diskursiven Ebene eine wesentliche

394 Vgl. die kurzangebundene Auseinandersetzung in McHale 1987, S. 109: »In Robbe-Grillet's *La Maison de rendez-vous* (1965), the murder of Edouard Manneret functions much as Snowden's death does in *Catch-22*, floating free of any temporal moorings and introducing inconsistencies into the narrative sequence«.

395 Doležel 1998, S. 239.

396 Eco 1994, S. 110–111.

Rolle bei der Auflösung der Erzählwelt – die Narration und das Beschreibungsverfahren legten der Rekonstruktion der Fabel stets Steine in den Weg – so scheint eine genauere Bestimmung der Dissolution der Erzählwelt auf die Einbeziehung der Lektüre, der Dechiffrierung der diskursiven Ebene, nicht verzichten zu können. Statt um eine Aufzählung der von einer semantischen Welttheorie betrachteten logischen Unmöglichkeiten soll es im Folgenden um ein Verständnis des textuellen, auf der diskursiven Ebene nachzeichnenden Verfahrens gehen, welches die Welt – und weitere Welten – allererst erzeugt. Beachtet man den Übergang zwischen diskursiver und semantischer Ebene, so lässt sich eine genauere Erklärung der Erzählverfahren dieses Textes gewinnen.

Je est un autre (I): Die Zeiten der Erzähl-Origo

Die Erzählsituation ist in *La maison de rendez-vous* der Einsatzpunkt von Verfahren, welche den Erzählweltzugang erschweren. Dabei scheint Robbe-Grillet in diesem Text von der bisher dominanten Objektivität seiner Beschreibungen Abstand zu nehmen, indem er wiederholt markiert, dass etwas von jemandem erzählt (und nicht gesehen) wird. Er designiert durch die pronominale Markierung »Je« immer wieder wechselnde Äußerungssubjekte, welche die Erzählwelt aus ihrer Origo retrospektiv erzählend zugänglich machen. Auf den Origo-Wechsel hat man oft aufmerksam gemacht, allerdings kaum je die deiktische Komplexität der Erzählsituation in ihrer Gänze gewürdigt.³⁹⁷ *La maison de rendez-vous* scheint sich somit zunächst noch als erzählter Monolog zu medialisieren, nicht ganz unähnlich demjenigen, den wir in Hildesheimers *Tynset* vorfanden. Die Erzählsituation ist allerdings nicht nur räumlich, sondern auch temporal höchstverwickelt – und noch medial, vergegenwärtigt man sich, dass Teile der Handlung stellenweise in die Bühnenhandlung des Schauspiels in der blauen Villa übergehen und *vice versa*. Zunächst erzählt eine Ich-Origo, die Teil der Abendgesellschaften in Lady Avas blauer Villa ist: »Je vais donc essayer maintenant de raconter cette soirée chez Lady Ava, de préciser en tout cas quels furent, à ma connaissance, les principaux événements qui l'ont marquée« (LM 23). Erzählt wird dabei aus der Konstellation Ich-Hier-Jetzt, die der W_N immanent ist (dieses Ich nahm an den berichteten Ereignissen an der Villa offensichtlich teil), an einem späteren, den

397 Vgl. Blüher 1992, S. 94–95.

Ereignissen nachträglichen Zeitpunkt (»quels furent [...] les principaux événements«), der als solcher den temporalen Moment der Erzählsituation kennzeichnet: t_1 ist der den erzählten Ereignissen nachträgliche Zeitpunkt des Erzählens einer Ich-Origo.

Als Teil der vergangenen Abendgesellschaft weist dieses ›Je‹ dann auch auf sein partielles Unwissen hin. Dies betrifft nicht nur das Vorgefallene, sondern noch seine Erzählung selbst oder was schon berichtet wurde: »*Je crois avoir dit que Lady Ava donnait des représentations pour amateurs sur la scène du petit théâtre privé de la Ville Bleue. C'est sans doute de cette scène qu'il s'agit ici*« (LM 41; meine Kursivierung – F.S.). Zwei Dinge sind hier auffällig: Erstens die Unzuverlässigkeit dieses ›Je‹, das höchst unsicher vermeint, etwas bereits erzählt zu haben (»*Je crois avoir dit...*«). Damit wird zunächst eine zeitliche Unzuverlässigkeit dieser Erzähl-Origo deutlich, die sich immer mehr um eine Unsicherheit bezüglich des in Fabel und Erzählwelt W_N tatsächlich Vorgefallenen erweitern wird.³⁹⁸ Zweitens frappiert die besondere temporale Erzählkonstellation. Zwar wird mit einem sich erinnernden ›Je‹ der Platz der von einer Welt berichtenden Origo ausgefüllt; dieses gibt die Ereignisse – obwohl als Zurückliegende markiert – ausschließlich im Präsens wieder. In dieses Tempus schlägt der Text nach der eben zitierten Passage sofort wieder um: »*Les spectateurs sont dans le noir*« (LM 41; meine Kursivierung – F.S.). Das für die Erzähl-Origo Vergangene und das ihr Synchrones sind somit durch das Erzähltempus Präsens jeweils ununterscheidbar präsentisch und stellenweise entsprechend schwer auseinanderzuhalten.³⁹⁹

398 Vgl. Bernal 1964, S. 135. Dieses Nichtwissen wird etwa auch durch die zeitweise unsichere Benennung von Personen markiert: »(c'est celle-là qui doit, sauf erreur, s'appeler Kim)« (LM 50).

399 Immer wieder scheinen die Absätze hier wie Schnitte zu fungieren, die eine neue Szene ankündigen: »*La scène suivante se passe sur le quai nocturne d'un port de pêche, [...]*« (LM 192). Das Tempus Präsens als Erzählzeit legt in Verbindung mit der erzählenden, am Geschehen teilhabenden Ich-Origo ein präsentisches Moment des Erzählens nahe, das die Instanz der Narration, die Wiedergabe der Ereignisse auf der diskursiven Ebene, zugleich innerhalb der Erzählwelt nach Vollendung der erzählten Ereignisse zu positionieren scheint. Allerdings werden diese Ereignisse, welche durch den Versuch, sie zu erzählen (*Je vais donc essayer de raconter...*), als Vergangene erkennbar. Das im Erzählakt gebrauchte Tempus Präsens inszeniert sie indes als präsentische. Man gewinnt damit offenbar zwei Gegenwart, die nicht jederzeit klar geschieden sind: Die Gegenwart des Vergangenen, das in einem Hier und Jetzt, der Zeit des Erzählens in der Narration durch die Erzähler-Origo ›Je‹ (wieder)vergegenwärtigt wird und die Gegenwart des Erzähler-›Je‹, das als Erzählendes sich nur zeitlich nach dem Erzählten positionieren kann.

Das provoziert weitere Probleme, zumal schon nach wenigen Seiten offensichtlich wird, dass die Ereignisse nicht in der Reihenfolge erzählt werden, in der sie stattfanden. Doch ist durch die Undurchschaubarkeit der Gegenwart von vergangenem Ereignis und scheinbar präsentischer Erzähl-Origo auch nicht mehr klar, wann etwas passiert und wann erzählt wird. Das ›Je‹, das zuerst einen zeitlichen Abstand zum Geschehen nahelegte, scheint bald von verschiedenen Zeitpunkten innerhalb der Erzählwelt zu sprechen und mehr noch als unmittelbarer Zeitgenosse im Augenblick dieser Ereignisse zu sprechen. So markiert die Erzähl-Origo ihre zeitliche Position einmal in unmittelbarer Synchronizität zu den erzählten Ereignissen in der blauen Villa – die zuvor noch wie eine ferne Erinnerung wirkten –, indem man sie als Zuschauer des dort gegebenen Theaterstücks vorfindet. »Ma main, posée sur le coussin de molesquine rendu collant par la chaleur humide, rencontre à nouveau la déchirure triangulaire, par où s'échappe une touffe de crins moites« (LM 51). Damit nimmt die Origo, die Ursprung des Erzählens ist, nun aber eine andere zeitliche Lokalisierung an: Einen Zeitpunkt t_2 , der sich durch eine scheinbare Synchronizität von Narration und Fabel, nicht mehr einen zeitlichen Abstand zum Erzählten (t_1) auszeichnet. Nur wenig später finden wir das narrierende ›Je‹ dann in einer Rikscha (»pousse-pousse«), auf dem Heimweg von der blauen Villa vor, wobei wieder eine asynchronische Erzählhaltung einem vergangenem Erzählinhalt gegenüber eingenommen wird (t_1).⁴⁰⁰

Einmal wohnt die Erzähl-Origo den Ereignissen unmittelbar bei (t_2), einmal spricht sie von Vergangenem und situiert sich so zu einem späteren Zeitpunkt gegenüber den erzählten Ereignissen (t_1). Die klare Situierung der Ich-Origo wird so doppelt unterlaufen. 1. Durch das Erzählen im Präsens, das grundsätzlich die Unterscheidung erschwert, ob die Erzählsituation sich temporal zum Berichteten simultan oder nachträglich verortet. 2. Durch ein ständiges Springen zwischen Simultanität (t_2) und zeitlicher Differenz (t_1) in der Situierung des erzählenden Ichs den Erzähleignissen gegenüber. Einmal scheinen Narration und Fabel synchron zu verlaufen, ein andermal wird ihr zeitliches Auseinanderklaffen suggeriert. Damit sind aber die Erzähl-Origo und mit ihr der Ort und Augenblick

400 »En me retenant aux accoudoirs, je me suis penché hors du pousse-pousse pour regarder en arrière: la silhouette blanche avait disparu. Je suis à peu près sûr qu'il s'agissait de Kim, en train de promener, unperturbable, un des chiens silencieux de Lady Ava. C'est la dernière personne que j'aie aperçue, cette nuit-là, en rentrant de la Villa Bleue« (LM 51–52).

des Erzählens in *La Maison de rendez-vous* einem ständigen Gleiten ihrer örtlichen und zeitlichen Lokalisierung ausgesetzt. Sie werden delokalisiert durch das Erzähl-Präsens.

Je est un autre (II): Das frei flottierende ›Ich‹

Was soweit nur auf eine Zeitebenen-Verwirrung hinweist, verkompliziert sich noch. Werden doch die letzten Seiten, aber auch andere Teile von *La maison de rendez-vous* auf eine Weise erzählt, die fast schon summarisch daherkommt. Sie legt daher eher eine Erzähl-Origo nahe, die nicht nur eine deutliche zeitliche und räumliche Distanz zu dem Berichteten einnimmt, sondern die Synchronisation von Narration und Fabel final zerschlägt. Sie scheint nun doch ein absolutes Wissen über das Geschehene zu besitzen und kein lokal-temporal beschränktes ›Je‹ mehr zu sein.⁴⁰¹ Ein solcher scheinbarer Origo-Wechsel drängt sich immer dann auf, wenn die Erzählinstanz sich nicht mehr einfach auf ein mögliches ›Je‹, auf die einmal festgelegte Origo einer Figur und ihres beschränkten Wissens festschreiben lässt, etwa in besonders intimen oder klandestinen Situationen, die keinen Beobachter kennen. Wenn Lady Ava *allein* ihre Gemächer aufsucht (LM 99–102), wenn Ralph Johnson *allein* den Weg zu Edouard Manneret antritt (LM 107–116) oder in den diversen Mordszenen *ohne* kenntlich gemachten Zeugen, auf die wir noch zurückkommen werden. Hier liegt ein grammatisch unangezeigter, höchstimpliziter Wechsel der Origo ins Unpersönliche nahe, welcher an die Identität der einmal eingeführten und als ›Je‹ markierten Erzähl-Origo nicht mehr glauben lässt. Man scheint es also – neben einem Gleiten ihres lokalen und temporalen Ortes – zugleich mit einem Gleiten der Erzähl-Origo vom Personalen ins Unpersönliche zu tun zu haben.⁴⁰²

401 Das entgeht eben Blüher 1992, S. 94–95.

402 Angedeutet wird das bereits am Rande einer Untersuchung zu einem anderen Text Robbe-Grilletts: Vidal 1975, S. 5: »Si le ›je‹ s’y dissémine, il en renaît aussi, autre, semblant signer le récit précédent, se l’approprié avant de s’y perdre au profit d’un autre narrateur à surgir du lieu neutre du ›il‹.« Vidal legt hier eine Vermischung von erster und dritter Person wie in Blanchots Erzählungen nahe, wobei Robbe-Grillet durchaus immer wieder ein neues ›Je‹ einführt, welches die Figur der dritten Person bei Blanchot auf Dauer zersplittert.

Aber noch wo das ›Je‹ klar markiert erscheint, erweist es sich als äußerst variabel und heterogen und deutet immer wieder auf einen Wechsel seiner Identität hin.

Ensuite, rien de notable ne s'est passé jusqu'au moment où la maîtresse de maison m'apprend – ou plutôt croit m'apprendre – que Manneret vient d'être assassiné. Elle me demande ce que je compte faire. Je lui dis que la nouvelle me prend au dépourvu, mais que, très probablement, je serai obligé de quitter le territoire anglais de Hong-Kong et de rentrer à Macao, pour un temps assez long, peut-être même définitivement (LM 98).

Wie sich aus der Rückkehr nach Macao schlussfolgern lässt, scheint es Ralph Johnson zu sein, der hier einmal selbst erzählt, an zahllosen anderen Stellen als Figur der Erzählung mit der portugiesischen Stadt regelmäßig in Verbindung gebracht wird. Doch schon wenige Seiten später wird Ralph von der ebenfalls im Publikum sitzenden Origo als Zuschauer der Theateraufführung ausgemacht: wo Johnson die Geschichte Lady Avas, in die er doch selbst verwickelt ist, nun als Geschichte seines Nebenmanns während der Theateraufführung erzählt bekommt.⁴⁰³ Das ›Je‹ scheint also ein frei flottierendes, das ständig andere Erzähl-Origines meint, ständig andere Ichs zu Erzählern der Geschichte werden lässt, ohne dies noch deutlich auszuweisen.

Die nur stellenweise und beiläufig kenntlich gemachten Wechsel der Erzähl-Origo provozieren so eine Ungewissheit über den Status des Erzählten, da es sich nie an einer halbwegs klaren Perspektive als authentifizierender Kraft festmachen lässt. Eine Verwirrung von heterogenen Erzählsituationen entsteht so, welche immer wieder durch die Einschachtelung des Berichteten überspitzt wird, das sich als Erzähltes von Erzähltem (von Erzähltem) gibt: »si la cachette se trouvait dans la chambre même, il aurait été rangé depuis longtemps en lieu sûr, a pensé la servante, pense Lady Ava, dit le narrateur au teint rouge qui est en train de conter l'histoire à son voisin, dans la salle de petit théâtre« (LM 106). Das Erzählte wird weitererzählt, findet sich so als Erzähltes von Erzähltem erzählperspektivisch durch mehrere Origines gebrochen. Der Inhalt der Fabel wird

403 »si la cachette se trouvait dans la chambre même, il aurait été rangé depuis longtemps en lieu sûr, a pensé la servante, pense Lady Ava, dit le narrateur au teint rouge qui est en train de conter l'histoire à son voisin, dans la salle du petit théâtre. Mais Johnson, qui a d'autres affaires en tête, ne prête qu'une oreille distraite à ses invraisemblables récits de voyages en Orient [...]« (LM 106).

auf diese Weise verschleppt und muss letztlich so eindeutig erscheinen wie der zu Beginn geäußerte Satz am Ende eines *Stille Post*-Spiels.

Die Verunsicherung durch das Flottieren der Identität des ›Je‹ reflektiert der Text immer wieder. Beim Aufsuchen des offensichtlich gut zugekoksten Edouard Manneret wiederholt Johnson mit dem Finger auf sich zeigend seinen Namen (LM 114–115), nur um die erratische Reaktion zu provozieren: »– Mais oui! Excusez-moi, s'exclame l'autre d'une voix mondaine. Un nom, vous savez... Qu'est-ce que ça signifie, un nom?« (LM 115). Was bedeutet schon ein Name; und wieviel weniger ein Pronomen. Denn mehr als die bloße Frage ›Wer spricht?‹ stellt diese Passage explizit auch noch die Identität der als Edouard Manneret benannten Figur in Frage, die durch nichts als durch prekäre Erzählakte ausgestaltet wird.

Perspektivismus und Erzählfrequenz

Gerade auf den letzten Seiten, wo ein scheinbares Zusammenstimmen der Fabel bemerkbar wird und eine Klärung der Kohärenz der Welt in Aussicht gestellt scheint, ist keinerlei grammatische Markierung einer Erzähl-Origo mehr vorzufinden. In Absenz des flottierenden ›Je‹ scheint der Text zugleich eine weniger unsichere Erzählsituation an den Tag zu legen (heterodiegetisch 0-fokalisiert nach Genette). Man sollte aber nicht glauben, dass die Unsicherheit des Berichts darum nun vollständig aufgelöst würde. Der Tod Lady Avas wird in rascher Folge zweimal erzählt. Wie in *La Jalousie* wird also wieder *ein* Ereignis *mehrfach* berichtet, offenbar mit der Frequenz 2E/1G. »Puis, sans bouger tête, elle écarquille les paupières démesurément, et elle demande où sont les chiens. Ce sont ses dernières paroles« (LM 209). Ein paar Seiten weiter wiederholen sich Lady Avas letzte Worte, wobei die Erzählung im Vorlauf dazu nicht mehr der Gastgeberin, sondern Ralph bei seiner Rückkehr zur Villa folgt. Wieder gilt der letzte Gedanke den Hunden: »Mais elle perd peu à peu le fil de son discours et s'interrompt bientôt tout à fait pour demander où sont les chiens. Ce seront ses dernières paroles« (LM 214). Aber natürlich stimmen die restlichen Informationen nicht so zusammen, dass man naiv von demselben Ereignis ausgehen dürfte, das schlicht zweimal erzählt wird. Dafür sorgen die exakt eingewobenen Details. Während Ralph beim ersten Mal

klopfend eintritt, ist die Tür beim zweiten Mal offen.⁴⁰⁴ Es handelt sich also nicht nur um eine erzählerisch vermittelte Perspektivenverschiebung – einmal folgt die Narration der Erzähl-Origo Lady Ava, ein andermal Sir Ralph – mit der Frequenz 2E/1G, sondern um eine ganz andere Fabel, wie nur anhand der Details deutlich wird: 2E/2G.

Das freie Flottieren des ›Je‹ eingerechnet, kann man von mehreren Erzählansätzen sprechen, welche dieselbe Geschichte zu erzählen trachten, dabei aber jedes Mal in eine andere Geschichte verfallen, die mit der zuvor Begonnenen nichts mehr zu tun hat. Die Erzählfrequenz, das erneuerte Ansetzen zu erzählen führt also gerade dazu, dass keine eindeutige Fabel und W_N mehr zustande kommen: Rekonstruktionsversuche des Abends in der blauen Villa, unter denen das zu Rekonstruierende sich dekonstruiert. Die Ungewissheit, wer erzählt, überlagert und verschärft so die Wiederholung perspektivisch. Aus einem anderen Blickwinkel berichtet, wiederholt sich nicht nur die Erzählung desselben Ereignisses, sondern es verändert sich durch die neue Origo oftmals grundlegend. Frequenz xn/xG : x Geschichten werden x -mal erzählt, wobei es sich letztlich um so viele Geschichten handelt, wie es Erzähler-Origines gibt. Da diese aber eine deutliche grammatische Markierung erforderten, die fast immer fehlt, kann gesagt werden: der Akt des Erzählens selbst, die Narration lässt die Welt fliehen, indem jedes Ansetzen zur Erzählung, eine neue Welt zu gebären droht. Erzählen und Welt sind in einen Akt der Koevolution verflochten und jede, als sprechende ›Je‹-Origo inkarnierte Perspektive schafft ihre eigene Welt, sofern sie sich nicht mehr mit den anderen Ursprüngen der Welt(en) abgestimmt findet.

Eine Welt alles Möglichen: Personen und Ereignisse

Zuletzt trifft die Auflösung der Identität, wie sie an der Erzähl-Origo schon demonstriert wurde, noch die Personen, welche in der Erzählwelt eine relative Konstanz zu besitzen schienen. Während sich Zweifel an der Identität der erzählenden ›Je‹-Origines streuten, ließ sich den tragenden Figuren doch eine gewisse Identität zuschreiben. Sie kristallisiert sich

404 1. Version: »C'est alors qu'on frappe à la grande porte aux vantaux moulurés, une fois, deux fois, trois fois... [...] Mais la porte s'ouvre et la surprise est grande de voir Sir Ralph entrer brusquement« (LM 208). 2. Version: »En passant devant la chambre de Lady Ava, il en trouve aussi la porte grande ouverte« (LM 213).

um ihre Namen und die daran hängenden, immer wieder aufgerufenen Eigenschaften: Kim ist die eurasische Dienerin mit dem schwarzen Hund; Ralph Johnson der Amerikaner, der lange Zeit in Macao verbrachte; Manneret das Mordopfer, offensichtlich ein spitzbärtiger Privatier und schreibender Opiumhändler; Lady Ava, die Gastgeberin der blauen Villa. Hinsichtlich dieses konstanten Kerns der Benennung und der daran hängenden Zuschreibung lässt sich von einem Identitätsminimum sprechen.

Eco diskutiert das Problem der Identität narrativer Personen in einem eigenen Kapitel von *Lector in Fabula*.⁴⁰⁵ Er zeigt darin, wie die Identität einer narrativen Figur nicht vom Eigennamen als starrem Designator (wie in Saul Kripkes Theorie des Eigennamens) abhängig sein kann. Die Elemente vermeintlicher Referenz sind im Erzähltext überhaupt nur als textuelle gegeben und nicht auch als außertextueller Gegenstand der Designation. Bestimmend für die narrative Identität seien daher die am Namen hängenden Eigenschaften, die in der Regel im Laufe der Erzählung wiederkehrend erwähnt werden, die so als ›postuliert‹ gelten dürfen und eine »definitive Beschreibung« der Person ermöglichen.⁴⁰⁶ Gilles Deleuze spricht in *Logik des Sinns* in einem ähnlichen Sinne – wenngleich nicht vor dem Hintergrund einer genuin literaturwissenschaftlichen Problemlage – von Identität als einem Ensemble analytischer Prädikate. Wenn wir hier auf seine Überlegungen zurückgreifen wollen, so weil sie uns angesichts des Problems des vorliegenden Textes zu fassen helfen, was in *La maison de la rendez-vous* geschieht und als Überschreitung der ›definitiven Beschreibung‹ anzusehen sind. In *Logik des Sinns* konstruiert Deleuze ein Modell möglicher Welten mit anderer Lagerung: Ihm geht es darum, wie kontingente Ereignisse als Möglichkeiten beschrieben werden können, die einer konkreten Person zukommen. In diesem Sinn lässt sich von Ereignissen als Prädikaten oder »Variablen« sprechen, »die die Möglichkeiten einer Person behandeln«.⁴⁰⁷ Vor diesem Hintergrund kann eine Person nicht selbst ein reines Ereignisbündel sein, sondern muss eine minimale Identität besitzen: »Das universelle Ego ist genau die Person, die dem allen

405 Eco 1987, S. 182–183.

406 Ebd., S. 182–183: »Alles hängt natürlich von der Tatsache ab, ob man postuliert hat, dem Namen /Adam/ die folgende Beschreibung ›anzuhängen‹: ›derjenige, der essentiell als erster Mensch begriffen wird.‹ [...] Es genügt festzulegen, entlang welcher definitiven Beschreibung (innerhalb eines gegebenen Textes) man dem Individuum Adam die essentiellen Eigenschaften zuschreibt« [Übersetzung von mir modifiziert – F.S.].

407 Deleuze 1993, S. 150.

Welten gemeinsamen Etwas=X entspricht [...]«. ⁴⁰⁸ Bei diesem Etwas=X oder auch Objekt=X als Person handelt es sich um das, »das allen Welten gemeinsam ist«. ⁴⁰⁹ Es geht darum, ausgehend von der Minimalidentität einer Person, ihre Identität in verschiedenen möglichen Welten zu denken, wobei eine mögliche Welt sich für Deleuze leibnizianisch durch die Realisierung kompossibler Ereignisse auszeichnet. Die Minimal-Identität der Person zeichnet sich durch eine Reihe analytischer Prädikate aus, wobei die ihnen nur in den jeweiligen Welten, die sie als konstituierte Individuen durchqueren, zukommenden Prädikate als synthetische definiert sind.

Anstatt daß jede Welt analytisches Prädikat von in Serien beschriebenen Individuen ist, sind es die inkompossiblen Welten, die die synthetischen Prädikate und Personen darstellen, die unter Bezug auf disjunktive Synthesen definiert werden. ⁴¹⁰

Die inkompossiblen Welten sind eben jene Welten, deren Ereignisse (synthetischen Prädikate, die sich an die sie durchquerende Person heften) mit den in der jeweils realisierten Welt verwirklichten divergieren: In einer Welt isst Adam den Apfel, in der anderen nicht... In einer Welt wird Sextus Tarquinius König, in der anderen Vergewaltiger... »Die inkompossiblen Welten werden zu Varianten einer selben Geschichte«. ⁴¹¹ Dass Deleuze dabei (auch) narrative Formen im Sinn hat, zeigt sein Rückgriff auf Borges' *El jardín de los senderos que se bifurcan*, in dessen Buch im Buch die Geschichte Fangs auf unterschiedliche, einander ausschließende Weisen fortgesetzt wird. ⁴¹²

Fassen wir die anfangs an Lady Ava, Manneret und den anderen Figuren ausgemachten Eigenschaften als analytische Prädikate auf, so lassen sich die miteinander unvereinbaren weiteren Prädikate, welche sie im Lauf der Geschichte gewinnen, als synthetische im Sinne Deleuzes begreifen. Die unvereinbaren Entwicklungen der Figuren erweisen sich damit als unterschiedliche Welten, die der Text in seiner Erzählwelt allerdings gemeinsam integriert, damit aber dessen Grundstruktur *einer* Welt sprengt. Genau hier kann man nun sehen, dass *La maison de rendez-vous* unterschiedliche Geschichten konstruiert, insofern miteinander

408 Ebd., S. 150–151.

409 Ebd., S. 149.

410 Ebd., S. 150.

411 Ebd., S. 149.

412 Ebd.

inkompatible synthetische Prädikate sich den Figuren zuordnen lassen. Es verwirklichen sich mehrere Welten in diesem Text, wodurch die Stabilität der einen Welt W_N zusammenbricht. Dies geschieht aber nicht durch schlichte logische Unvereinbarkeit – kontradiktorisch wäre auch ein Charakter, zu dessen analytischen Eigenschaften p und nicht- p zählen, was sich bei rein sprachlich konstituierter Identität durchaus präzisieren lässt –, sondern durch das sukzessive Erzählen mehrerer möglicher Versionen der sich um ein oder mehrere wiedererkennbare Individuen herum aufbauenden Geschichten, die wuchern und statt einer ›impossible world‹ mehrere mögliche Welten individuierten.

Es sind deutlich unterschiedene Geschichten, die von den Figuren durchquert werden. So stirbt Manneret einmal durch Johnson, ein andermal durch den Biss von Kims Hund.⁴¹³ Dann muss es aber einen weiteren Mörder gegeben haben, denn wenig später findet Kim Manneret bei ihrem Besuch erschrocken von einem Kristallsplitter getötet vor (LM 176–177). Doch wenig später ist es Manneret, der ihr wiederum quicklebendig im Vorzimmer entgegenkommt.⁴¹⁴

Die Kohärenz der Fabel, die Kompossibilität der W_N zerfällt nicht nur durch das perspektivische Modell, das scheinbar mehrere, nur dem Anschein nach identische und sich zudem quer durch die Zeit verteilende Erzähl-Origines einführt. Sie erzählen alle zudem nicht nur eine, sondern mehrere Verläufe der Geschichte, zersplittern die Fabel unterhalb ihrer Narrationen dadurch und eröffnen so in der Tat mehrere mögliche Welten, die *La maison de rendez-vous* alle zugleich verwirklicht – und damit natürlich nicht eine wirklich kohärent.

Tatsächlich scheint Robbe-Grillet selbst denkbar implizit auf die leibnizianische Pyramide voller Kammern, die mögliche Welten zeigen, anzuspielen. Das geschieht in der langen Folge von nun scheinbar zusammenhängenden Szenen, da Kim Édouard Manneret aufsucht, um offenbar Drogen von ihm zu kaufen. Beim Klopfen an eine Tür wird ihr von einem Chinesen geöffnet, der sie vertröstet (LM 150–151). Sie durchquert

413 »Avant qu'il ait eu le temps de se retourner, le chien a sauté sur lui par derrière et lui a brisé la nuque d'un eil claquement des mâchoires. Edouard Manneret, tué sur le coup gît ensuite sur le plancher de sa chambre (ou cabinet de travail?), étendu de tout son long, etc., tandis que la servante, qui n'a pas fait un geste, le contemple du même visage angoissé qu'elle avait au début de la scène, avant l'arrivée du chien« (LM 158–159).

414 »En même temps, la lumière s'allume. Dans le vestibule, Edouard Manneret vient à se rencontrer« (LM 181).

das Treppenhaus, klopft an einer gegenüberliegenden Tür, die nicht mit der ersten Wohnung verbunden sein kann: sie findet denselben Chinesen vor.⁴¹⁵ Kim öffnet diverse Türen, betritt so einen Raum mit den Staffagen in der Villa Lady Avas (LM 157–158) und schließlich wieder Mannerets Wohnung (LM 159). Nicht nur scheinen die unterschiedlichen Orte in einer unmöglichen Topografie miteinander zu verschmelzen, sondern auch die unterschiedlichen Möglichkeiten des Verlaufs der Fabel. Hob die Szenenfolge mit der Tötung Mannerets durch Kims Hund an, so dominiert bei der Rückkehr in diese Wohnung Kims Erschrecken über den Tod dieses Mannes. Sie steht einer im Vergleich zur ersten Welt inkompossiblen Welt gegenüber, in der sie nicht seine Mörderin ist.

Wir konnten den tatsächlichen Faktor der Erzählweltauflösung so genauer in den Blick nehmen. Die Elemente in *La maison de rendez-vous* entwickeln sich in alle Richtungen gleichzeitig. Schon beinahe jeder Absatz scheint eine Geschichte zu enthalten, die nicht mehr mit der im vorher Erzählten zusammengeht. Dies verbürgen die Schnitttechnik, der Erzählerwechsel, die Frequenz nE/nG sowie die Tendenz, die durch analytische Prädikate identifizierbaren Hauptfiguren zuletzt in miteinander inkompossiblen Erzählwelten innerhalb derselben Welt zu schicken. Es ist wohl nicht zu viel gesagt, wenn man behauptet: *La Maison de Rendez-Vous* folge hier dem Prinzip des titelgebenden Buches aus Borges' *El jardín de los senderos que si bifurcan*, einem Roman, in dem der Held in einem Kapitel stirbt und im nächsten wieder am Leben ist. Genau dies geschieht Manneret im Abstand weniger Seiten.

Insofern ließe sich von Robbe-Grillet's Text sagen, was Deleuze über Borges bemerkt. Nichts kann daran hindern, »die inkompossiblen Welten als zu ein und demselben Universum gehörig zu betrachten« und damit eine Welt alles Möglichen zu erschaffen.⁴¹⁶ Die möglichen Welten werden nicht multipliziert, sondern die in ihnen möglichen Verläufe innerhalb

415 »Le battant s'ouvre immédiatement, avec autant de promptitude que si quelqu'un se tenait derrière, prêt à intervenir. C'est le même Chinois aux verres cerclés de fer, flottant dans son étroit costume. Il dévisage la servante du même air neutre, dont l'hostilité imaginaire ne pourrait se localiser, à la rigueur, que dans la finde monture des lunettes. Kim se trouble et jette des regards autour d'elle, afin de s'assurer que ce n'est pas, dans sa hâte, à la même porte que tout à l'heure qu'elle vient ainsi de frapper: non seulement ce n'est par la même, mais celle-ci fait face à la précédente et la volée motante de l'escalier, qui prend entre des deux, les sépare sans risque de confusion« (LM 152–153).

416 Deleuze 1997, S. 174.

einer Erzählwelt zusammengeführt. Wobei im Gleiten der Erzähler-Origines final unklar bleibt, ob die Ereignisse sich so oder anders zugetragen haben, von wem was sich genau authentifiziert findet, wem dabei zu trauen ist, usf. So ist weniger eine unmögliche Welt konstruiert als auf die unerschöpfliche Fülle von Möglichkeiten hingewiesen, welche die Ereignisse einer jeden Welt durch die stets denkbare Möglichkeit ihrer freien Rekombination bereitstellen. Die Verabredung, welche *La maison de rendez-vous* im Titel verspricht, ist ein Date mit der Unendlichkeit.

Zeit-Bild und Weltauflösung

Durch das mehrmalige Erzählen eines Geschehens, durch das Einschalten einer Imagination im Labyrinth subjektiver Erinnerungen, durch die gemeinsame Realisierung inkompossibler Ereignisse vollziehen die Texte Robbe-Grilletts ihre Weltauflösungen. Sie lassen sich so durchaus als Infragestellung der eingespielten Dienstbarkeit von Sprache für Zwecke literarischer Repräsentation lesen. Die verfahrenstechnischen Vorkehrungen auf der diskursiven Ebene – etwa die Vervielfältigung grammatisch markierter Ich-Origines als Ursprung der authentifizierenden Perspektiven auf die Welt – stürzen die Erzählwelt auch hier in eine Krise, die sich von *La Jalousie* bis zu *La maison de rendez-vous* verschärft und in der sich – gerade in *Dans le Labyrinthe* – eine Problematisierung der Bedingungen und Möglichkeiten der erzählerischen Repräsentation von Wirklichkeit erkennen lässt.

Christina Schaefer hat diese Kritik der Wirklichkeitsrepräsentation als Reaktion auf den Konstruktivismus markiert. Demnach sei Robbe-Grilletts Infragestellung eines ›objektiven Blickes‹ letztlich Ausdruck der schriftstellerischen Umsetzung einer zeitgenössischen wissenschaftlichen Position, die sich paradigmatisch in der modernen Physik vorfinden lasse.⁴¹⁷ Diese Einsicht motiviert die immer radikalere Problematisierung von Welt-Verhältnissen im *Nouveau Roman*. Die Strömung radikalisiert die Position

417 Schaefer 2013, S. 78–82; S. 78: »Die Welt, stellt Robbe-Grillet schon in den fünfziger Jahren fest, ist dem Menschen von Grund auf fremd: Sie sei nicht erkennbar, wie sie ›objektiv‹ sei, da es Objektivität im herkömmlichen Sinne eines ›völlig unpersönlichen Blicks‹ nicht gebe. Diese Absage an den traditionellen Objektivitätsbegriff korrespondiert mit der fundamentalen Einsicht der modernen Physik, dass im Experiment der Einfluss des Beobachters auf das Beobachtete unhintergebar und die Erkenntnis einer ›objektiven Wahrheit‹ unmöglich ist.«

des phänomenologisch geprägten existenzialistischen Romans, der nur diverse Perspektiven auf die eine Welt kannte. Bei Robbe-Grillet stehen nun die Erkennbarkeit der Erzählwelt überhaupt, die Bedingungen ihrer Wirklichkeit, die Möglichkeit ihrer literarischen Repräsentation und ihrer Kohärenz auf dem Spiel.⁴¹⁸

All das läuft allerdings nicht auf das schlichte Konstatieren einer Unerkennbarkeit der Welt hinaus, sondern betrifft die Bedingungen von Erkennbarkeit und Darstellung. Thematisch wird nun vielmehr, unter welchen Voraussetzungen sich noch ein Begriff von Welt finden lässt, wie sich angesichts der in den Wissenschaften akuten Erkenntnisproblematik des Konstruktivismus noch an eine gemeinsame Welt glauben lässt: wo diese doch unter ihren verschiedenen wissenschaftlichen Konstruktionen und Perspektiven auf sie zu zersplittern scheint. Hier zeichnet sich eine Zuspitzung des von Husserl bemerkten Problems ab, des in der *Krisis*-Schrift beobachteten Konflikts zwischen Lebenswelt und Einzelwissenschaften. Zugespitzt wird das Problem nicht zuletzt durch die technische Aufrüstung der Wissenschaften, etwa der modernen Physik, die schon Heidegger in *Die Zeit des Weltbildes* deutlich macht. Man ist auch bei Robbe-Grillet auf ein im Interspezialdiskurs ›Zeit des Weltbildes‹ akutes Problem zurückverwiesen.

Das bei Robbe-Grillet sich manifestierende Problem hat Gilles Deleuze – im Zeichen dessen Denkens diese Analyse daher nicht von ungefähr stand – deutlich gesehen. Ähnlich wie Ästhetik und Poetik nach dem Zweiten Weltkrieg – aber zeitlich später und mit Schwerpunkt auf dem Kino – hat auch Deleuze das Problematisch-Werden von Weltverhältnissen mit Hinblick auf ästhetische Darstellungsverfahren konstatiert. Derlei fällt aber für ihn mit dem Siegeszug des Zeit-Bildes und seiner ›Mächte des Falschen‹ zusammen, wie wir beide bei Robbe-Grillet nachzuweisen versuchten. Erster Indikator einer Krise der Welt, die am Kino aufgezeigt

418 Ebd., S. 83: »Es ist der Verlust dieses stabilen Weltbildes [einer kohärenten und eindeutigen Welt – F.S.], der für Robbe-Grillet einen neuen Roman erforderlich macht: einen Roman, der den sozialen und epistemologischen Veränderungen literarisch Rechnung trägt. [...] Das Verhältnis des Menschen zur Welt, so Robbe-Grillet, habe sich grundlegend gewandelt. Verantwortlich macht er dafür nicht nur die veränderten materiellen Lebensbedingungen, sondern auch die wissenschaftlichen Tendenzen: darunter die Abkehr vom Essentialismus, das Aufkommen der Phänomenologie, die Entdeckung des Diskontinuierlichen durch die Physik sowie die Erneuerung der Psychologie – Tendenzen, die sich unter den Abschied vom positivistischen Welt- und Wissenschaftsverständnis des 19. Jahrhunderts subsumieren lassen und nicht zuletzt die Basis für das aufkommende konstruktivistische Denken darstellen«.

wird, ist für Deleuze der neorealistische europäische Film, aufgrund des in diesem Genre vollzogenen Bruchs mit dem, was Deleuze sensomotorisches Band nennt. Akustische und optische Situationen gebraucht der Neorealismus nicht länger zum Ausdruck äußerer Aktionen, sondern mentaler Zustände.⁴¹⁹ Auf der Leinwand wird ein Bruch mit der sensorisch eingespielten Wahrnehmung inszeniert, der zugleich zu einer Ruptur der Vorstellung einer Welt als schlicht gegebenem Kontinuum führt, wobei das Verfahren des Mediums spürbar wird (Ton- und Bildspur überlappen nicht mehr fugenlos). »Dies ist der erste Aspekt des neuen Kinos: der Bruch mit dem sensomotorischen Band (Aktionsbild), und mehr noch der Bruch des Bandes zwischen Mensch und Welt (große organische Komposition)«. ⁴²⁰ Als paradigmatische Form eines Zeit-Bildes kann das Erinnerungsbild gelten, welches sich transformativ zum einmal Wahrgenommenen verhält und mit Bergson gedacht eine Vergangenheit, die immer schon vergangen war, erzeugt: ein rein virtuelles oder mögliches Bild.⁴²¹ Diese Konzeption, die Deleuze im Kino nach 1945 inszeniert findet, führt zum Bruch mit jeder noch irgendwie linearen und auch phänomenologischen Auffassung von Vergangenheit. Die Vergangenheit lässt sich in Form einer Retention nicht einfach wiedervergegenwärtigen, sondern wird durch jeden Rückgriff auf sie im Erinnerungsakt schon verändert. Bereits Walter Benjamin hat, Bergson im Kopf und die Katastrophe Deutschlands im Blick, dies auf die Geschichtsforschung übertragen und so davon sprechen können, dass die Vergangenheit nicht vom Zugriff der Gegenwart sicher ist, etwa durch die nationalsozialistische Geschichtserzählung bedroht wird.⁴²² Womit aber das Bild von Wirklichkeit, gerade einer historisch vermittelten, alles andere als unveränderlich erscheint, da diese Wirklichkeit immer schon vom Akt des Erinnerns tangiert ist. All dies wird von Deleuze später auch als Teil der ›Mächte des Falschen‹ adressiert, die sich in den Filmen Robbe-Grillet's, Alain Resnais' und Orson Welles' Bahn brechen. Just die Periode ab den 1950er Jahren stehe so im Zeichen eines Problems des Glaubens an die Welt. Denn es sind Filme wie Welles' *F like Fake*, welche das Paradigma des Zeit-Bildes als Entfesselung des Falschen auf den Punkt bringen und als Signatur der

419 Deleuze 1997, S. 13 und S. 21.

420 Ebd., S. 226.

421 Zur Unendlichkeit der Zeit sowie nie präsent gewesener Vergangenheiten, die Deleuze als ko-extensiv mit der Gegenwart konzipiert vgl. Ott 2007, S. 108–110.

422 Benjamin 1991², S. 695 (VI. These).

Nachkriegszeit aufzufassen lehren.⁴²³ Im Fall des Autors und Filmemachers Robbe-Grillet lassen sich hier aber auch Rückbezüge von Deleuzes Kino-Theorie auf die Literatur ausmachen. Das literarische Verfahren der Beschreibung, das Robbe-Grillet anwendet, wird bei Deleuze ausdrücklich mit dem filmischen Schaffen dieses Autors verbunden. Wobei es von der Deskriptionstechnik heißt: »während sie ihren eigenen Gegenstand *ersetzt*, tilgt oder *zerstört* sie einerseits seine Realität, die ins Imaginäre überwechselt, doch läßt sie andererseits seine gesamte Realität hervortreten, die das Imaginäre und Mentale durch die Rede und Vision *erschaffen*«. ⁴²⁴ Das hat sich besonders an *Dans le labyrinthe* gezeigt. Wenn dem aber so ist, dann problematisiert auch diese Beschreibungstechnik und damit die Literatur das brüchig gewordene Band zwischen Mensch und Welt.

Neben dem *Nouveau Roman* Robbe-Grilletts sind es gerade Jorge-Louis Borges' *Ficciones*, welche für Deleuze ein mögliches literarisches Pendant zu der am Kino exemplifizierten Tendenz darstellen. Gerade der Rückgriff auf Borges' *El jardín de los senderos que se bifurcan* (1944) weist in Richtung der vom Kino aufgeworfenen Zeittendenz. Bereits 1969 nennt Deleuze Borges' Erzählung in *Logik des Sinns* am Rand einer Auseinandersetzung, die im Zeichen von Leibniz steht.⁴²⁵ Mit deutlicherem Leibniz-Bezug wird Borges im zweiten Kino-Buch wieder aufgerufen, diesmal als Kronzeuge für die Existenz der ›Mächte des Falschen‹.⁴²⁶ Die Auseinandersetzung mit Hinblick auf den deutschen Philosophen lässt sich einerseits als Wiederaufwertung von dessen Begriff kontingenter Ereignisse lesen, legt andererseits aber auch Zeugnis von der Realisierung eines Perspektivismus ab, den Deleuze im Zeichen des Zeit-Bildes und der ›Mächte des Falschen‹ am Werk sieht. Es ist Leibniz, der die Kompossibilität der verschiedenen Ereignisse in der ›besten aller möglichen Welten‹ durch die Figur Gottes ermöglicht sieht. In Deleuzes Lektüre wird Gott zu einer übergeordneten Perspektive und Selektionsinstanz, welche die Monaden und die zwischen ihnen vorgehenden Ereignisse in einer Welt reguliert. Erst Nietzsches Perspektivismus erlaube dagegen die Überwindung dieses regulierten Perspektivismus. Bedeutsam ist für diese Überwindung auch, dass Deleuze in seinen Ausführungen zur ontologisch-statischen Genese des Individuums in *Logik des Sinns* bereits das individuell emergierende

423 Vgl. Deleuze 1997, S. 168–204.

424 Ebd., S. 19.

425 Deleuze 1993, S. 149, FN 2.

426 Deleuze 1997, S. 173–177.

Wahrnehmungsfeld als Welt anspricht sowie den anderen somit als Ausdruck einer möglichen Welt begreifen kann.⁴²⁷ Mögliche Welten sind nach dieser Konzeption nicht nur alternative Ereignisverläufe; sie sind auch andersartige Perspektiven. Dank ihnen gelangt das Mögliche erst in die eine, miteinander geteilte Welt. In diesem deleuzianischen Perspektivismus ist eine Stadt nicht als eindeutige und unveränderlich so seiende konstituiert, wie sie unter dem Blick des leibnizschen Gottes erscheinen mag. Sie zerfällt in Perspektiven, welche über das, was diese Stadt sei, erst zu einer Aushandlung kommen müssen. Ist jede Monade, jede Perspektive in sich der Ausdruck einer möglichen Welt, so impliziert sich in ihnen eine Welt, die als individueller Blickwinkel und Einschluss von Perzeptionen noch nicht expliziert ist. *La Maison de rendez-vous* bezeichnet wohl eine literarische Grenze dieser Auffassung. Hier laufen die Perspektiven der Ich-Origines zuletzt auf unterschiedliche, inkompatible Welten in einer Erzählwelt hinaus. Wobei unter dem Gleiten des »Je« nicht mehr klar war, wer diese möglichen Welten noch authentifiziert.

Es deutet sich an, wie vor diesen beiden Aspekten – der bergsonianischen Einsicht in die Funktion der Zeit und der Perspektiven als Welten – der Glaube an *die* Welt als unverbrüchlich festem und verbindlichem Grund der Wahrheit bröckeln kann. Deleuze setzt damit an einem Problem an, das in der Phänomenologie seit Husserl und Heidegger schwärt und das nach dem Zweiten Weltkrieg zum akuten Thema in Film und Literatur avanciert.⁴²⁸ Bereits Husserls Lebenswelt krankte daran, dass sie in das Paradox verfiel, auf eine umfassende reale Welt vorzugreifen, auf die eine transzendente Phänomenologie, die sich nicht um das empirische Ego kümmert, im Grunde keinen Zugriff haben kann.⁴²⁹ Umgekehrt ist es Heideggers Problem, das der Kunstwerk-Aufsatz nur unbefriedigend

427 Vgl. Deleuze 1993, S. 143–152, insbes. S. 151; zum anderen als möglicher Welt ebd., S. 364–384.

428 Am stärksten verdeutlicht diese Anknüpfung an die Phänomenologie der Schluss des zweiten Kapitels von Deleuzes Leibniz-Buch. Das dort verhandelte Problem des Perspektivismus wird in eine Linie gestellt, deren Verlauf von der transzendentalen Phänomenologie über Heidegger bis zu Sartre und Merlau-Ponty sich zieht. Deleuze 1996, S. 43–48.

429 Gaston 2013, S. 124: »Husserl's concept of life-world is contradictory because it attempts to describe the preexisting reality of *the* world as the idea of »an infinite horizon« of as yet unrealized possibilities.« Das Problem besteht darin, wie Gaston Derridas Lebenswelt-Kritik wiederholt, dass hier ein *a priori*, die Lebenswelt, alle darin aktuellen Entitäten umfassen soll. Weder ist ein solcher unendlicher Horizont von einem Ego einholbar noch sind die realen Entitäten als solche apriorisch Setzbare.

zu lösen vermag, vom Begriff der Welt des Daseins, die in dessen In-der-Welt-Sein erschlossen ist, über die explikative und darstellende Funktion der Kunst zu den Wahrheitsbezügen einer Gemeinschaft zu gelangen, welche die dem Dasein erschlossene Welt auf einen größeren Sinnhorizont zurückbezieht.⁴³⁰ Deleuze formuliert damit als offen bleibendes und von den Künsten adressiertes Problem, was bei Heidegger und Husserl als unerledigter Rest persistiert. »Es kann sein, daß an diese Welt, an dieses Leben zu glauben unsere schwierigste Aufgabe geworden ist oder die Aufgabe einer Existenzweise, die es auf unserer Immanenzebene heute zu entdecken gilt.«⁴³¹

Die Schwierigkeit, an die Welt zu glauben, erscheint so auch als Explikation eines von den phänomenologischen Philosophien des 20. Jahrhunderts an den sogenannten ›Poststrukturalismus‹ vererbten Problems. Dieses Problem wird dem Denken in der Kunst aufgedrängt. Lassen sich die §§ 414–416 von Leibniz' *Theodizee*, die Schilderung der »Hölle der Potenz«, »eine Quelle der gesamten modernen Literatur« nennen,⁴³² so präsentiert *Das Zeit-Bild* diese Literatur vor dem Hintergrund des fragwürdig gewordenen Glaubens an die Welt auch als Schauplatz eines Konfliktes, der die Moderne überhaupt auszeichnen soll. »Das wesentliche Merkmal der *modernen Zeit* besteht darin, daß wir nicht mehr an diese Welt glauben.«⁴³³ Indem der Film aber auch die Literatur des *Nouveau Roman* vor das Problem gestellt werden, den Glauben an diese Welt zurückzugeben, inszenieren sie in der Folge von Borges und Leibniz Einbrüche des Möglichen, welche die Kohärenz einer Welt bedrohen und die Brüchigkeit jeder Berufung auf *die* Welt (einen verbindlichen Begriff der Wirklichkeit) demonstrieren. Eine solche Auffassung darf sich von den Diagnosen Umberto Ecos, Hans Blumenbergs und den literarischen Kämpfen Blanchots und Robbe-Grilletes gegen Sartre gestützt sehen. Im offenen Kunstwerk oder modernen Roman, schließlich im Begriff der Literatur selbst, wird das Festhalten an *der* Welt als ontologisch vorausgesetzter Totalität problematisch.

430 Dieses Problem konstatiert Nancy 2012, S. 151. Der hochproblematische Begriff des Volks taucht bei Heidegger in *Der Ursprung des Kunstwerks* bekanntlich in Zusammenhang mit der Aufstellung der Welt durch das Kunstwerk auf.

431 Deleuze/Guattari 2000, S. 85.

432 Deleuze 1997, S. 391.

433 Ebd., S. 224. Meine Hervorhebung – F.S.

