

Festschreiben und Freisprechen? Schriftlichkeit als Aktant von Machtasymmetrie und Metafiktionalität bei Denis Diderot, Alessandro Manzoni und Patrick Chamoiseau

Julia Dettke

1. Hinführung und theoretische Perspektiven

In der Literatur wie in der Literaturtheorie steht Schriftlichkeit häufig in Verbindung mit Machtverhältnissen und Machtasymmetrien. Jacques Derrida etwa verweist gleich zu Beginn seines Buches *De la grammatologie*, Dt.: *Grammatologie* (1967) darauf, dass die »Metaphysik der phonetischen Schrift (beispielsweise die Buchstabenschrift) in ihrem Ausgang [...] nichts anderes gewesen ist als ein ursprünglicher und machtvoller Ethnozentrismus«. ¹ Roland Barthes schreibt 1973 in den *Variations sur l'écriture* (Dt.: *Variationen über die Schrift*) im Abschnitt »Pouvoir«:

»Die Verbindungen zwischen Macht und Buch sind bekannt. [...] [S]chreiben können ist eines der ersten Mittel der sozialen Selektion; um so mehr, als das Buch noch nicht existierte und alle Übermittlungs-, Informations- und Reflexionsaktivitäten sich auf dem Wege über das Manuskript und seine Kopie vollzogen, war die Schrift reines Machtinstrument. [...] Wer aber Macht sagt, sagt auch Gegen-Macht.« ²

1 Jacques Derrida: *Grammatologie*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1974, 11.

2 Roland Barthes: *Variations sur l'écriture*. Mainz: DVB 2006, 119: Dort heißt es: »[D]as Buch war reines Machtinstrument«, wo im Französischen »l'écriture était un pur instrument de pouvoir« steht; die dortige missverständliche deutsche Übersetzung wurde von der Verfasserin korrigiert.

Und Michel Foucault stellt in *Surveiller et punir, Überwachen und Strafen*, 1975 fest: »Als wesentliches Element in den Räderwerken der Disziplin konstituiert sich eine ›Schriftmacht‹.«³ Er nennt die Schrift hier als Teil der panoptischen Macht, die das Individuum als Subjekt (im *assujettissement*) sichtbar macht und gerade damit unterwirft.

Zwei Aspekte sind in diesen Theorieperspektiven entscheidend für die Verbindung von Schriftlichkeit und asymmetrischer Machtausübung: Dies ist erstens Schriftlichkeit als Aktant von Machtasymmetrien durch den Ausschluss aus Kommunikation, indem etwa Analphabeten keinen Zugang zu den schriftlich verbreiteten Informationen haben. Zweitens bewirkt Schriftlichkeit Machtasymmetrien durch die Ansammlung von Information über Subjekte, mit dem Ziel ihrer Identitätsfixierung.

Weniger als um eine Diskussion der theoretischen Perspektiven auf Schriftmacht soll es im Folgenden jedoch darum gehen, wie literarische Texte von ihr erzählen – und sie dabei zu ihrer eigenen schriftlichen Verfasstheit in Beziehung setzen. Schriftmacht wird dabei zum einen im Rahmen der erzählten Handlung, zum anderen in paratextuellen Inszenierungen und metafiktionaler Reflexion in den Blick genommen. Beide Aspekte, Ausschluss aus der Kommunikation und Ansammlung von Information, werden die Lektüre der Texte von Denis Diderot, Alessandro Manzoni und Patrick Chamoiseau analytisch fokussieren und zuspitzen. In den Texten *Jacques le fataliste et son maître* / *Jacques der Fatalist und sein Herr* (als Manuskript zuerst in der *Correspondance littéraire* 1778–80, gedruckt zuerst auf Deutsch 1785 und 1792) von Diderot,⁴ *I promessi sposi* (*Die Brautleute* [1827/1840])⁵ und *Storia della colonna infame* / *Geschichte der Schandsäule* [1842])⁶ von Manzoni und *Solibo Magnifique* (1988)⁷ von Chamoiseau wird Schriftlichkeit von den Figuren einerseits als Herrschaftsinstrument erlebt und erscheint andererseits als materiell-mediales Dispositiv von Handlungsmacht, die der Text durch metafiktionale Verfahren selbst kommentiert und hinterfragt. Im Zentrum

3 Michel Foucault: *Überwachen und Strafen*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1976, 244.

4 Französisch: *Jacques le fataliste et son maître*. Im Folgenden wird die deutsche Übersetzung von Hinrich Schmidt-Henkel aus dem Jahr 2014 zitiert.

5 Italienisch: *I promessi sposi*. Im Folgenden wird die deutsche Übersetzung von Burkhard Kroeber aus dem Jahr 2000 zitiert.

6 Italienisch: *Storia della colonna infame*. Im Folgenden wird die Übersetzung von Burkhard Kroeber aus dem Jahr 2012 zitiert.

7 *Solibo Magnifique* wurde bislang nicht ins Deutsche übertragen; die folgenden Übersetzungen stammen von der Verfasserin.

steht dabei die Frage danach, wie die Texte mit dem scheinbaren Paradox umgehen, dass sie selbst im Medium der Machtausübung geschrieben sind, das sie als problematisch sichtbar machen: Welche Konsequenzen hat es für ihre Poetiken, wenn sie sich selbst als Aktanten von (sozialen) Machtasymmetrien thematisieren und ihre Schreibweise in Hinblick darauf reflektieren? Wie gehen sie damit um, dass sie ob ihrer literarischen Eigenmedialität stets selbst in der Gefahr sind, Aktanten asymmetrischer Schriftmacht zu sein?

Die untersuchten Texte erstrecken sich vom späten 18. Jahrhundert über die Mitte des 19. Jahrhunderts bis in die jüngste Gegenwart. Dies soll zumindest in Ansätzen auch einen Nachvollzug der historischen Entwicklung von Schriftmacht erlauben: von einer allmächtigen, aber unspezifischen und ungreifbaren Schriftmacht in der Voraufklärung zu den Anfängen und der schließlich deutlichen Ausprägung der Machtausübung durch die Anhäufung von Wissen und damit einhergehenden Fixierung der Identität der unterlegenen Subjekte.

2. Denis Diderot: *Jacques le fataliste et son maître* (1796)⁸

In Diderots berühmtem Roman beziehungsweise *anti-roman* geht es um den Diener Jacques und seinen Herrn, die sich auf einer gemeinsamen Reise mit zunächst unbekanntem Ziel befinden, um die umgekehrten und stellenweise auch umkämpften Machtverhältnisse zwischen ihnen – und, ganz entscheidend, um eine ominöse Schriftmacht, die alles, was geschieht, bereits vorherbestimmt haben soll. Es ist der Glaube an diese Macht, die Jacques den Beinamen »Fatalist« einbringt, während sein Herr, hier deutet sich die Umkehr der Hierarchie zwischen den beiden bereits an, eigenschaftslos und sogar namenlos bleibt. Zudem ist Jacques ein begabter mündlicher Erzähler, der seinem

8 Der Roman hat bekanntermaßen eine außergewöhnliche Publikationsgeschichte: Von 1778 bis 1780 erschien der Text in Etappen in der *Correspondance littéraire*, bis 1783 fügte Diderot allerdings noch weitere Teile hinzu. Es scheint insofern zutreffend, sich den Text von etwa 1765 bis 1780 oder 1783 als »chantier ouvert«, als »offene Baustelle«, vorzustellen, schreibt Henri Lafon in der *Notice* der Pléiade-Ausgabe von *Jacques le fataliste et son maître* (Henri Lafon: *Notice*. In: Denis Diderot: *Contes et romans*. Paris: Gallimard 2004, 1183). Ob der Zensur konnte der Roman erst 1796 in französischer Sprache erscheinen; die deutsche Ausgabe in Mylius' Übersetzung dagegen wurde bereits 1792 publiziert.

Herrn, immer wieder unterbrochen von unvorhergesehenen Ereignissen auf dem Weg, von seinen Liebesgeschichten zu erzählen versprochen hat.

Der im Roman wohl am häufigsten wiederholte Satz(teil) lautet »c'est écrit là-haut« bzw. »c'était écrit là-haut«, »es steht [oder: stand] dort oben geschrieben«. Wen die beiden auf ihrem Weg treffen, dass der Herr ihn verprügelt, sämtliche Ereignisse und Handlungsabläufe werden diesem »dort oben« zugeschrieben, das manchmal auch die »große Schriftrolle« oder das »große Buch« genannt wird und dessen ironischer Einsatz den gesamten Roman durchzieht. Prägnant zeigt sich dies bereits im berühmten ersten Absatz des Romans:

»Wie waren sie einander begegnet? – Durch Zufall, wie alle. – Wie hießen sie? – Was schert Sie das? – Wo kamen sie her? – Vom nächstgelegenen Ort. – Wohin gingen sie? – Wer weiß schon, wohin er geht? – Was sagten sie? – Der Herr sagte nichts, und Jacques sagte, sein Hauptmann habe gesagt, alles Gute oder Schlechte, das uns hienieden widerfährt, stehe dort oben geschrieben.

Der Herr: Das ist mal ein großes Wort.«⁹

Dieser Textanfang führt mit all den verweigerten Antworten die Leserwartungen an einen Roman vor und *ad absurdum*. Und er subvertiert sie auf eine Weise, die der von Jacques beschworenen Allmacht der Schrift ein metaleptisches Erzählen gegenüberstellt, das seinerseits Mündlichkeit fingiert – und gerade davon handelt, dass noch nichts festzustehen und festgeschrieben zu sein scheint. Bereits eine Seite später heißt es:

»Sie sehen, werter Leser, ich bin auf einem guten Wege, und jetzt läge es ganz bei mir, Sie ein Jahr, zwei Jahre, drei Jahre auf den Bericht von Jacques' Liebesdingen warten zu lassen, indem ich ihn von seinem Herrn trenne und

9 Denis Diderot: *Jacques der Fatalist und sein Herr*. Berlin: Matthes & Seitz 2014, 7. Im Original heißt es: »Comment s'étaient-ils rencontrés? Par hasard comme tout le monde. Comment s'appelaient-ils? Que vous importe? D'où venaient-ils? Du lieu le plus prochain. Où allaient-ils? Est-ce que l'on sait où l'on va? Que disaient-ils? Le Maître ne disait rien, et Jacques disait que son capitaine disait que tout ce qui nous arrive de bien et de mal ici-bas était écrit là-haut« (Denis Diderot: *Jacques le fataliste et son maître*. In: Ders.: *Contes et romans*. Paris: Gallimard, 2004, 669).

beide sämtlichen Zufällen unterwerfe, die mir so in den Sinn kämen. [...] Es ist ja so leicht, Geschichten zu erfinden!«¹⁰

Sowohl das Paar von Jacques und seinem Herrn als auch das Paar von Erzähler und Leser ist also als asymmetrisches Machtverhältnis konstruiert, dessen Asymmetrie etwas mit der Macht von Schriftlichkeit zu tun hat. Zwar sichert sich auch Jacques seine überlegene Position dem Herrn gegenüber eben damit, dass er ein so talentierter Geschichtenerzähler ist, und sein Herr auf keinen Fall möchte, dass diese Erzählungen enden. Das ändert jedoch nichts daran, dass er dem »dort oben Geschriebenen« ausgeliefert zu sein glaubt.

Die Form dieses Romans selbst dagegen ist geprägt von einem Erzählverfahren, das die Unidirektionalität, Fixiertheit und Nachträglichkeit des schriftlichen Erzählens zu durchbrechen und in eine performative, dialogische Gleichzeitigkeit zu überführen versucht. Nur ob der erneuten dreisten Fragen des fiktiven Lesers müsse er jetzt den Ort der Nachtunterkunft von Jacques und seinem Herrn spezifizieren und lasse die beiden notgedrungen in einem riesigen Schloss übernachten, heißt es etwa an einer Stelle:

»Gut, wenn Sie darauf bestehen, dann sage ich Ihnen, dass die beiden den Weg nach... ja, warum nicht? ... nach einem riesigen Schloss nahmen, an dessen Frontgiebel zu lesen stand: ›Ich gehöre niemandem, und ich gehöre allen. Ihr wart in mir, bevor ihr eintratet, und ihr werdet weiter in mir sein, wenn ihr mich verlassen habt.«¹¹

Vieles spricht dafür, diese Textstelle metafictional zu lesen. Bezeichnet das *château immense* also die Erzählung selbst, wofür unter anderem die doppelte Bedeutung des Wortes »Frontgiebel«, frz. »frontispice«, spricht, das auch das (häufig illustrierte) Titelblatt bezeichnet,¹² dann offenbart sich ein Verständ-

10 Ebd., 9: »Vous voyez, Lecteur, que je suis en beau chemin, et qu'il ne tiendrait qu'à moi de vous faire attendre un an, deux ans, trois ans, le récit des amours de Jacques, en le séparant de son maître, et en leur faisant courir à chacun tous les hasards qu'il me plairait. [...] Qu'il est facile de faire des contes!« (Diderot: *Jacques le fataliste*, 670).

11 Ebd., 34: »Si vous insistez, je vous dirai qu'ils s'acheminèrent vers... Oui; pourquoi pas? vers un château immense, au frontispice duquel on lisait: *Je n'appartiens à personne et j'appartiens à tout le monde. Vous y étiez avant que d'y entrer, et vous y serez encore quand vous en sortirez*« (Diderot: *Jacques le fataliste*, 684).

12 In der von Diderot herausgegebenen *Encyclopédie* finden sich ebenfalls zwei Einträge zu »frontispice«: Einer, der dem Bereich der »architecture«, und einer, der dem Bereich der »imprimerie« zugeordnet ist. Vgl. *Encyclopédie*, 341; online einsehbar unter: <http://encore.academie-sciences.fr/encyclopedie/article/v7-420-1/>. Der Eintrag in der Katego-

nis von Literatur und Schrift, die allen gehören sollten, ein gewissermaßen demokratisches und nicht länger absolutistisches Literaturverständnis. Dass sich Diderots Roman am Ende zusätzlich als Herausgeberfiktion entpuppt und die Erzählung von Jacques und seinem Herrn als Plagiat deklariert, das nach dem eigentlichen Schluss¹³ verschiedene Enden als Möglichkeit anbietet, stützt zusätzlich die These, dass *Jacques le fataliste et son maître* in der eigenen Schreibform einen Gegenentwurf zum unentrinnbaren »dort oben Geschriebenen« sucht.¹⁴

In Diderots *Jacques le fataliste et son maître* zeigt sich Schriftlichkeit als abstrakte Schriftmacht eines »dort oben Geschriebenen« als (auch religiös und gesellschaftspolitisch kodierte) unerreichbare, nicht zu beeinflussende Allmacht, die über den Verlauf des Lebens der Angehörigen des dritten Standes bestimmt. Sie häuft dabei keine Informationen über das Subjekt an, sondern zeigt sich voraufklärerisch als unveränderliche, aber auch ungreifbare Macht, die standesspezifisch, aber nicht individualisierend wirkt. Veränderbar scheint sie lediglich durch den Rückgriff auf ein präsentisches mündliches Erzählen zu sein, sowie, als Präfiguration der Ideale der Aufklärung, in der Adressierung der Lesenden als aktive Dialogpartner:innen, Mitdenker:innen und Mitgestalter:innen.

3. **Alessandro Manzoni: *Die Brautleute* (1827) und *Geschichte der Schandsäule* (1842)**¹⁵

Gut vierzig Jahre nach *Jacques le fataliste et son maître* erscheint in Italien, ebenfalls als Herausgeberfiktion, Alessandro Manzonis *Die Brautleute*, noch immer

rie *imprimerie* gibt auch an, dass dort klassischerweise ein Bild des Autors zu sehen war – die Platzierung der Inschrift steht also auch für die Auflösung der Autoren- als Deutungsinstanz und nimmt damit gewissermaßen schon vorweg, was Roland Barthes fast 200 Jahre später in *La mort de l'auteur* schreiben würde, wenn er die Lesenden zur entscheidenden Instanz erhebt.

13 Vgl. ebd., 372.

14 Vgl. Jean-Marie Goulemot: Figures du pouvoir dans *Jacques le fataliste*. In: *Stanford French Review* 2/3 (1984), 321–333; Thomas Klinkert: Diderots subversive Ästhetik als Ausdruck seiner kritischen Analyse von Machtstrukturen: *Le neveu de Rameau* und *Jacques le fataliste*. In: Isabelle Deflers (Hg.): *Denis Diderot und die Macht. / Denis Diderot et le pouvoir*. Berlin: Erich Schmidt Verlag 2015, 181–194.

15 Siehe Alessandro Manzoni: *I promessi sposi*. Mailand: Feltrinelli 2003 sowie Ders.: *Storia della colonna infame*. Mailand: Feltrinelli 1992.

der wohl berühmteste und kanonischste italienische Roman überhaupt. Der Text, der von den Verlobten Renzo und Lucia handelt, deren Hochzeit durch machtvolle Intrigen lange Zeit verhindert wird und die dabei jahrelang getrennt werden, beginnt in der »Vorrede« mit einer großen Schriftskepsis:

»– Aber wenn ich die heroische Mühe überstanden habe, diese Geschichte aus dieser verblichenen und zerkratzten Handschrift abzuschreiben, um sie, wie man so sagt, herauszubringen, wird sich dann wohl jemand finden, der sich auch die Mühe macht, sie zu lesen?«¹⁶

In der Folge thematisiert der fiktive Herausgeber die materiellen und stilistischen Bedingungen der schriftlichen Überlieferung, deren Ergebnis sein eigener Text ist, zusammen mit seiner Verantwortung als schriftlicher Erzähler einer bereits bestehenden Geschichte, die er »schön, was sage ich, wunderschön«¹⁷ findet. »Aber wie mittelmäßig, wie ungeschliffen, wie fehlerhaft ist er trotzdem! Lombardische Eigenheiten zuhauf, falsch gebrauchte Wendungen der Hochsprache, willkürliche Grammatik, ungefügter Satzbau«,¹⁸ »gleichzeitig plump und geziert«,¹⁹ und schließlich: »[U]nerträglich«²⁰ sei ihr Stil, urteilt er, und rechtfertigt damit, dass er die Geschichte des gefundenen Manuskripts in seinen Worten neu erzählt. Er überlegt sogar, all seine Umgestaltungsentscheidungen aufs Genaueste zu rechtfertigen und diese Begründungen und Rechtfertigungen selbst als Teil des Textes mit zu veröffentlichen, verwirft dies dann jedoch, »weil ein Buch, das zur Rechtfertigung eines anderen, ja des Stils eines anderen geschrieben wird, lächerlich wirken könnte, und zweitens, weil von Büchern eines auf einmal genügt, wenn es nicht selbst schon zuviel ist.«²¹ Die mediale und poetologische Selbstreflexivität steht damit im Zentrum dieses Vorworts.

16 Manzoni: *Brautleute*, 8. »Ma, quando io avrò durata l'eroica fatica di trascriver questa storia da questo dilavato e graffiato autografo, e l'avrò data, come si suol dire, alla luca, si troverà poi chi duri la fatica di leggerla?« (Manzoni: *I promessi sposi*, 4).

17 Ebd., 10: »bella, come dico; molto bella« (Manzoni: *I promessi*, 4).

18 Ebd., 9: »ma com'è dozzinale! com'è sguaiato! com'è scorretto! Idiotismi lombardi a iosa, frasi della lingua adoperate a sproposito, grammatica arbitraria, periodi sgangherati« (Manzoni: *I promessi*, 4).

19 Ebd., 9: »rozzo insieme e affettato« (Manzoni: *I promessi*, 4).

20 Ebd., 10: »intollerabile« (Manzoni: *I promessi*, 5).

21 Ebd., 12: »un libro impiegato a giustificarne un altro, anzi lo stile d'un altro, potrebbe parer cosa ridicola: la seconda, che di libri basta uno per volta, quando non è d'avanzo« (Manzoni: *I promessi*, 5).

Der Erzähler zeigt bereits im Paratext ein deutliches Bewusstsein der Macht von Schriftlichkeit und präfiguriert ihre zentrale Rolle im Haupttext, wo diese in der Schriftohnmacht der Hauptfiguren Renzo und Lucia noch deutlicher zutage treten wird. Zudem setzt er seine eigene schriftliche Erzähl-tätigkeit implizit in Beziehung zu all jenen, die in der im Anschluss erzählten Geschichte über Schriftlichkeit Macht ausüben werden, deutet ein Bewusstsein seiner Verantwortung, möglicherweise gar eines schlechten Gewissens an.

Es war Italo Calvino, der 1973 darauf hingewiesen hat, was durch die italienische Literaturwissenschaft bislang zu wenig beachtet worden sei: Die Hauptfiguren Renzo und Lucia sind Analphabeten. Eben dies mache die Schrift zum »strumento di potere«,²² zum »Machtinstrument«, hebt Calvino in seiner Kommentierung einer Textstelle aus dem 27. Kapitel des Romans hervor, in der es darum geht, dass Renzo und Lucia jeweils auf Dritte angewiesen sind, um schriftlich miteinander zu kommunizieren. Der Roman zeige »das Misstrauen Manzonis gegenüber dem geschriebenen Wort«.²³ Es gehe um die Schrift

»nicht als Medium der Kommunikation, sondern, ganz im Gegenteil, als Dispositiv der Verdunkelung des Wissens, die dazu dient, die Gemeinschaft ebenso zu beherrschen wie die Trennung zwischen einer kleinen Klasse der Wissenden und der Mehrheit der Analphabeten.«²⁴

Zwei Textbeispiele verdeutlichen, wie die Schriftmacht in der Geschichte des Romans über die Aspekte des Ausschlusses aus der Kommunikation und der Anhäufung von Information wirkt. Das erste spielt während des Mailänder Brotaufstandes 1628. Nachdem sich Renzo den Protesten angeschlossen hat, landet er in einer Herberge, in der er außer um Essen auch um die Möglichkeit der Übernachtung bittet. Der Wirt sagt ihm dies zu, holt dann aber Feder, Tinte und Papier, um Namen und Geburtsort des Gastes festzuhalten. »Es ist schon sehr merkwürdig«, rief er [Renzo] aus, »daß alle, die diese Welt

22 Italo Calvino: *I Promessi sposi: il romanzo dei rapporti di forza*. In: Ders.: *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*. Turin: Einaudi 1980, 267–278, hier: 267.

23 Ebd., 270.

24 (Übersetzung der Verfasserin) Calvino: »[L]a scrittura [...] non nasce come mezzo di comunicazione ma, al contrario, come dispositivo di *occultamento* dei saperi che servono a governare la comunità, e di separazione tra una ristretta classe di sapienti e la maggioranza degli illetterati« (Calvino: *Promessi sposi*, 150).

regulieren, immer gleich mit Feder, Papier und Tinte daherkommen! Immer halten sie die Feder gezückt!«²⁵ Eine Seite später heißt es:

»[E]s ist, weil die Feder von ihnen geführt wird, und so fliegen die Wörter, die sie sagen, auf und davon. Aber wenn ein armer Kerl etwas sagt, dann achten sie sorgfältig auf seine Worte, pieksen sie mit der Feder in der Luft auf und nageln sie aufs Papier, um sie dir später um die Ohren zu schlagen.«²⁶

Schriftmacht funktioniert hier über die Anhäufung von Information, und zwar genau wie in Foucaults Definition in *Überwachen und Strafen* eben nicht mehr über die Sichtbarkeit der Mächtigen (ihre Wörter werden gerade nicht festgehalten, »fliegen auf und davon«), sondern in der Sichtbarmachung und Fixierung der Identität der unterlegenen Subjekte.²⁷

Doch auch der Ausschluss aus der Kommunikation wird in der gleichen Szene wirksam:

»Und dann haben sie noch einen anderen Trick, nämlich wenn sie einen armen Kerl übertölpeln wollen, der nicht studiert hat, aber hier oben durchaus was drin hat ... [...] naja, also wenn sie merken, daß er den Betrug zu durchschauen beginnt, dann werfen sie ein paar lateinische Brocken ins Gespräch, um ihn zu verwirren und aus dem Konzept zu bringen.«²⁸

Der Ausschluss aus der direkten schriftlichen Kommunikation bewirkt auch die Verfälschung der ursprünglichen Aussage der Sprechenden, wie die Er-

25 Manzoni: *Brautleute*, 316: »gran cosa, esclamò, - che tutti quelli che regolano il mondo, voglian far entrar per tutto carta, penna e calamaio! Sempre la penna per aria! Grande smania che hanno que' signori d'adoprar la penna!« (Manzoni: *I promessi*, 178).

26 Ebd., 317: »è perché la penna la tengon loro: e così le parole che dicono loro, volan via, e spariscono; le parole che dice un povero figliuolo, stanno attenti bene, e presto presto le infilzan per aria, con quella penna, e te le inchiodano sulla carta, per servirsene, a tempo e luogo« (Manzoni: *I promessi*, 178).

27 Übereinstimmend kommentiert Marco Codebò diese Textstelle: »In *I promessi sposi*, writing effects the lives of the powerless by creating permanent records that are controlled by the representatives of the ruling class« (Marco Codebò: *Records, fiction and power*, 202). Am Schluss seiner Analyse verweist Codebò dann sogar noch explizit auf die Schriftmacht in Foucaults *Überwachen und Strafen*; vgl. ebd., 205.

28 Manzoni: *Brautleute*, 317: »Hanno poi anche un'altra malizia; che, quando vogliono imbrogliare un povero figliuolo, che non abbia studiato, ma che abbia un po' di... so io quel che voglio dire... - [...] e s'accorgono che comincia a capir l'imbroglio, taffete, buttan dentro nel discorso qualche parola in latino, per fargli perdere il filo, per confondergli la testa« (Manzoni: *I promessi*, 178).

zählung der Schwierigkeiten, vor die Renzo und Lucia exemplarisch für viele »Dörfler« gestellt sind, wenn sie sich Briefe schreiben möchten:

»Ein Dörfler, der nicht schreiben kann, aber etwas zu schreiben hätte, wendet sich an jemanden, der sich auf diese Kunst versteht, und wählt ihn nach Möglichkeit unter den Leuten seines Standes aus, da er sich vor den anderen schämt oder wenig Vertrauen zu ihnen hat. [...] Der Schriftkundige, der teils versteht, teils mißversteht, gibt ein paar Ratschläge, schlägt ein paar Änderungen vor, [...] denn da hilft nun einmal nichts: wer von einer Sache mehr als die anderen versteht, will kein bloßes Werkzeug in ihren Händen sein, und wenn er sich mit den Angelegenheiten anderer befaßt, will er sie auch ein bisschen nach seinem Geschmack gehen lassen.«²⁹

Die beschriebene Tätigkeit des Schriftkundigen, der den übermittelten Inhalt »nach seinem Geschmack gehen lassen« will, erinnert an den fiktiven Herausgeber, der sich bereits im Vorwort dazu bekannt hat, »das Werk eines anderen umzugestalten« und sich für diese Tätigkeit rechtfertigen und entschuldigen zu müssen.³⁰ Indem der Erzähler der *Brautleute* dies allerdings offenlegt, mit seiner »Form der Hybride«³¹ zwischen Fiktion und Geschichtsschreibung, die absichtlich »unverbunden nebeneinander gestellt«³² werden, um die ungestörte Illusionsbildung zu durchbrechen und sich zusammen mit *Geschichte der Schandsäule* sogar selbst als Archiv aus mehreren Dossiers zu inszenieren.³³ Hier deutet sich bereits ein Schreiben im Zeichen des Zweifels an, das in Chamoiseaus *Solibo Magnifique* noch deutlicher mit der Mündlichkeit als affizierendes Gegenüber in Erscheinung treten wird.

29 Ebd., 588: »Il contadino che non sa scrivere, e che avrebbe bisogno di scrivere, si rivolge a uno che conosca quell'arte, scegliendolo, per quanto può, tra quelli della sua condizione, perché degli altri si perita, o si fida poco [...]. Il letterato, parte intende, parte frantende, dà qualche consiglio, propone qualche cambiamento [...]: perché, non c'è rimedio, chi ne sa più degli altri non vuol essere strumento materiale nelle loro mani; e quando entra negli affari altrui, vuol anche fargli andare un po' a modo suo« (Manzoni: *I promessi*, 327).

30 Vgl. ebd., 10 (Manzoni: *I promessi*, 4.).

31 Joachim Küpper: Ironisierung der Fiktion und De-Auratisierung der Historie. Manzoni's Antwort auf den historischen Roman (*I Promessi Sposi*). In: *Poetica* 1/2 (1994), 121–152, hier: 152.

32 Ebd., 128.

33 Codebò: *Records*, 188: »It is not *the* book but the dossier that can convey Manzoni's thought.«

Am Ende des Romans finden Renzo und Lucia wieder zusammen; die Hochzeit gelingt ihnen trotz aller widriger Umstände. Sie bekommen eine Vielzahl von Kindern, »und Renzo wollte, daß sie alle lesen und schreiben lernten, denn er sagte, da es diese Gaunereien nun einmal gebe, sollten sie auch ein bisschen davon profitieren.«³⁴ An dem allzu idyllisch scheinenden guten Ende entzündet sich, wiewohl es in seinem Gotteslob und -vertrauen auch ironisch gelesen werden kann,³⁵ eine häufige Kritik an *Die Brautleute*, die zudem seiner nach wie vor großen Popularität misstraut. Dabei wurde der ungeschönte Blick lediglich ausgelagert: Ein zweiter, wesentlich kürzerer und wesentlich grausamerer Text, *Geschichte der Schandsäule*, war in der ersten Version noch Teil der *Brautleute*, nach einer Überarbeitung dann aber ganz davon getrennt, nachdem er eigentlich im Anhang publiziert werden sollte.³⁶

Geschichte der Schandsäule erzählt von zwei zunächst gefolterten und dann zu Unrecht zum Tode verurteilten Männern während der Pestepidemie in Mailand im Jahr 1630. Der Verdacht gegen sie hängt wiederum mit Schriftlichkeit zusammen:

»Am Morgen des 21. Juni 1630 stand, wie ein dummer Zufall es wollte, eine Frau aus einfachen Verhältnissen namens Caterina Rosa am Fenster eines gedeckten Verbindungsganges, [...] und sah einen Mann im schwarzen Mantel näherkommen, den Hut in die Stirn gezogen und ein Blatt Papier in der Hand, auf welches, wie sie vor Gericht aussagte, er die andere Hand wie zum Schreiben hielt.«³⁷

-
- 34 Manzoni: *Brautleute*, 854: »e Renzo volle che imparassero tutti a leggere e scrivere, dicendo che, giacché la c'era questa birberia, dovevano almeno profittarne anche loro.« (Manzoni: *I Promessi*, 471.)
- 35 Dafür spricht nicht nur das angesichts der Ereignisse des Romans allzu naiv anmutende Gottvertrauen, das sich in Renzos und Lucias Fazit der Ereignisse (den der Erzähler außerdem zum Kern der Geschichte erklärt) zeigt, sondern erst recht, dass sich Renzos Reue explizit auf das mündliche Sprechen richtet: »Ich habe gelernt«, sagte er, »nicht in Tumulte einzumischen, ich habe gelernt, auf der Straße keine Volksreden zu halten, ich habe gelernt, mir anzusehen, mit wem ich spreche« (ebd., 854).
- 36 Vgl. Gianluca Cinelli: *Il male nella ›Storia della colonna infame‹*. 2015, S. XV; Marco Codebò: Records, Fiction, and Power in Alessandro Manzoni's *I promessi sposi* and *Storia della colonna infame*. In: *MLN* 1 (2006), 187–206, hier: 187.
- 37 Manzoni: *Schandsäule*, 27: »La mattina del 21 di giugno 1630, verso le quattro e mezzo, una donniciola chiamata Caterina Rosa, trovandosi, per disgrazia, a una finestra d'un cavalcavia che allora c'era sui principio [...] vide venire un uomo con una cappa nera, e il cappello sugli occhi, e una carta in mano, sopra la quale, dice costei nella sua dis-

Eine zweite Nachbarin sagt aus, beobachtet zu haben, »daß er ein Blatt Papier in der Hand hielt, auf das er die rechte Hand legte, so daß es mir schien, als wollte er etwas schreiben; und dann sah ich, daß er die Hand vom Papier hob und sie an der besagten Gartenmauer rieb«. ³⁸ Die Schreibgesten werden als Salbungsgesten verstanden: »[F]ür jemanden, der nur Giftsalbenschmierereien sehen wollte, mußte sich eine Feder viel unmittelbarer und enger mit einem Döschen als mit einem Tintenfaß verbinden«, ³⁹ kommentiert der Erzähler.

In der *Geschichte der Schandsäule* ist das vermeintliche Verbrechen mit der Ausführung von Schriftlichkeit verbunden, aber auch die Strafe in Form der Schandsäule, auf der die Anklage im tatsächlichen wörtlichen Sinne in Stein gemeißelt wurde. Wenn jemand die Schreibbewegung ausführt, der nicht dazu befugt scheint, entzündet sich an ihr ein tödlicher Verdacht – und umgekehrt reklamiert die herrschende Macht die Schriftmacht zusätzlich selbst in aller Deutlichkeit, indem sie in der Folge die titelgebende Schandsäule errichtet, auf deren Inschrift die Hingerichteten auch nach ihrem Tod vor der Gesellschaft angeprangert werden.

Wie *Die Brautleute* stützt sich die Erzählung in *Geschichte der Schandsäule* auf historische Schriften, doch wo der Roman die Fiktion gewinnen lässt, stehen in der Foltererzählung die historischen Fakten nur von Erzählerkommentaren begleitet für sich. Auch hier ist die Einleitung aussagekräftig, in der der Erzähler schreibt, er lege diesen Text »nun dem Publikum vor, nicht ohne Scham«, ⁴⁰ da er möglicherweise kürzer ausfalle als dieses es erwarte. »[A]us der Geschichte eines großen Unrechts, das Menschen grundlos von anderen Menschen angetan worden ist, müssen sich zwangsläufig allgemeinere Be-

posizione, *metteua su le mani, che pareua che scrivesse*» (Alessandro Manzoni: *Storia della colonna infame*. Mailand: Feltrinelli 1992, 11).

38 Ebd., 28: »che costui haueua una carta in mano, sopra la quale misse la mano dritta che mi pareua che vollesse scriuere; et poi viddi che, leuata la mano dalla carta, la fregò sopra la muraglia del detto giardino« (Manzoni: *Storia*, 12).

39 Ebd., 31: »in una mente la qual non vedeva che unzioni, una penna doveva avere una relazione più immediata e più stretta con un vasetto, che con un calamaio« (Manzoni: *Storia*, 14).

40 Ebd., 15: »ed è questa che presenta al pubblico, non senza vergogna« (Manzoni: *Storia*, 13).

merkungen ableiten lassen«,⁴¹ schreibt er, dem es offensichtlich darum geht, das Unrecht zumindest mit seiner Erzählung zu berichtigen.

Codebò deutet Manzonis wiederholte starke Bezugnahme auf historische Dokumente als Willen zur historischen Wahrheit. Mindestens ebenso sehr könnte sie aber auch dazu dienen, eine möglichst große Distanz zwischen Erzählerstimme und erzählter Geschichte herzustellen: Was geschieht, ist nicht etwa die Verantwortung des Autors, der sich das Erzählte selbst ausgedacht hat, wie es der Erzähler in *Jakob der Fatalist und sein Herr* so vollmundig ausstellt und auskostet – der Erzähler ist, so betont es der Erzähler der *Verlobten* bereits im Vorwort, lediglich verantwortlich für den Stil, in dem die Geschichte diesmal wiedergegeben werde. Die Herausgeberfiktion fragt auch: Wer kann und wer darf unter welchen Umständen publizieren, wie verbreiten sich Schriften und wem sind sie zugänglich? Welche Verantwortung hat, welche Schuld lädt gar der Schriftkundige auf sich? Ist die Scham die notwendige Begleiterscheinung, wenn er sich dieser Schuld bewusst wird? Und: Wenn die Herausgeber nicht die Verantwortung tragen für die Geschichten, die sie erzählen (weil es nicht ihre Geschichten sind), ist es dann eventuell die Schriftlichkeit selbst, die in den wiedergefundenen Dokumenten und ihrer erneuten Verschriftlichung eine eigene Agentialität entwickelt?

4. Patrick Chamoiseau: *Solibo Magnifique* (1988)

Mehr als hundertfünfzig Jahre später erzählt der Roman *Solibo Magnifique* des martiniquischen Schriftstellers Patrick Chamoiseau die Geschichte des kreolischen mündlichen Geschichtenerzählers gleichen Namens. Solibo Magnifique starb an einer *égorgette de la parole*,⁴² einer »Selbststrangulierung«, während er auf dem Marktplatz von Fort de France vor einer großen Menge in Musikbegleitung sprach. Die Lesenden erfahren davon zunächst rückblickend, und zwar im Genre der (auch foucaultschen) Schriftmacht schlechthin: in einem Polizeibericht, einem »procès-verbal«. ⁴³ Die nüchterne Sprache voller extrem detailreicher Beobachtungen steht in einem extremen Gegensatz

41 Ebd., 16: »dalla storia, per quanto possa esser succinta, d'un avvenimento complicato, d'un gran male fatto senza ragione da uomini a uomini, devono necessariamente potersi ricavare osservazioni più generali« (Manzoni: *Storia*, 4).

42 Patrick Chamoiseau: *Solibo Magnifique*. Paris: Éditions Gallimard 1988, 133.

43 Ebd., 17–21.

zur übrigen Schreibweise im Haupttext des Romans: Während hier ein formales »nous«, »wir«, als Erzählinstanz erscheint, das in nüchternen Aufzählungen den mutmaßlichen Tatort und die Leiche beschreibt, findet sich dort eine das Mündliche und das Kreolische integrierende, offene, immer wieder in die Ansprache eines Publikums in zweiter Person wechselnde Schreibweise vor, deren Ich-Erzähler ein Ethnologe namens Patrick Chamoiseau ist.

Dieser Gegensatz, der sich zwischen dem Epilog und den Kapiteln zeigt, ist auch Thema der Verhandlung von Schriftlichkeit und Schriftmacht im Roman. Schriftmacht funktioniert hier in der Geschichte der polizeilichen Untersuchung deutlich über die Anhäufung von Information: Bei den Verhören, die Geständnisse zu erzwingen versuchen, kommen mehrere Personen aus Solibos Publikum ums Leben. Solibo dagegen folgte als mündlicher Geschichtenerzähler auf dem Marktplatz einer aussterbenden Profession, deren Werk sich eben nicht einfach in der schriftlichen Überlieferung festhalten lässt. Nun, nach seinem Tod durch Ersticken am eigenen Wort, trotz der Versuche des Erzählers, es festzuhalten, ist »deutlich, dass sein Sprechen, sein wahres Sprechen, all sein Sprechen, für alle verloren war – und für immer.«⁴⁴

Der Ich-Erzähler erzählt von seinen Begegnungen mit Solibo – und davon, wie dieser ihm immer wieder sein Schreiben vorwirft. »Ho, écrire ça sert à quoi?«,⁴⁵ »Hey, Schreiben, wozu ist das denn gut?«, fragt Solibo ihn, der übrigens den gleichen Namen trägt wie der Autor, wiederholt.

»Oiseau de Cham, du schreibst. Gut. Ich, Solibo, ich spreche. Siehst du den Abstand? [...] Ich, ich sage: Man schreibt niemals das Sprechen, sondern nur Wörter, du hättest sprechen müssen. [...] Ich sprach, aber du, du schreibst, und verkündest dabei, dass du vom Sprechen kommst.«⁴⁶

An einer Stelle verordnet Solibo Chamoiseau gar: »Hör auf zu schreiben!«. Dennoch verdankt es der Ich-Erzähler, so beschreibt er es, gerade der Begegnung mit Solibo, eine »Schreiblogik wiedergefunden zu haben.«⁴⁷ Diese

44 Ebd., 211: »il était clair désormais que sa parole, sa vraie parole, toute sa parole, était perdue pour tous – et à jamais.«

45 Ebd., 42.

46 Ebd., 50f.: »Oiseau de Cham, tu écris. Moi, Solibo, je parle. Tu vois la distance? [...] Moi, je dis: On n'écrit jamais la parole, mais des mots, tu aurais dû parler. [...] Je parlais, mais toi tu écris en annonçant que tu viens de la parole.«

47 Ebd., 43: »[...] de retrouver une logique d'écriture [...]«

Schreiblogik ist die, nach der auch der Roman *Solibo Magnifique* selbst konstruiert ist: Sie ist eine hybride Konstruktion, eine Mischung aus mündlicher, dialogischer Sprache und schriftlicher Sprache, und aus Französisch und Kreolisch. »Ich häufte Notizen über Notizen an, und fiebrige Nächte, in denen ich sie ins Reine schrieb, mit der vorausschauenden Wut von jemandem, der gegen die Zeit kämpft: Die mündlichen Erzähler waren rar, und ich hatte einen gefunden.«⁴⁸

Das Problem des Schreibens ist damit für den Ich-Erzähler aber nicht etwa gelöst. Immer wieder zweifelt er an seinem Projekt:

»Aber schreiben? Wie lassen sich Solibos Worte schreiben? Als ich meine ersten Notizen aus der Zeit, als ich ihm auf dem Markt folgte, wieder las, verstand ich, dass das Mündliche aufzuschreiben nur ein Verrat sein konnte [...]. Ich hatte mich zum Schreiberling von etwas Unmöglichem gemacht[.]«⁴⁹

Der Roman schließt dennoch, wie auch Diderots *Jacques le fataliste*, mit einer Hinwendung zu den Lesenden bzw. Zuhörenden: »Patat'si!«, folgt auf Solibos »Patat'sa«, seine letzten Worte, nachdem der Epilog mit einem Trommelsolo begonnen hatte. Der Roman schließt mit einem Dialog, und mit Schriftlichkeit als Tonimitation, denkbar weit entfernt vom Schreiben als festgelegte Bedeutungsübermittlung auf ein Signifikat hin.

5. Schluss

Mit Blick auf die Beispiele literarischer Verhandlungen von Schriftmacht bzw. der Thematisierung von Schriftlichkeit als Aktant in Machtasymmetrien der drei Autoren ging es dieser kurzen Untersuchung vor allem darum, die Konsequenzen dieses Themas für die literarische Form in den Blick zu nehmen. Wie integrieren Texte, die Schriftmacht thematisieren, dieses Problembewusstsein in ihre eigene Form? Die Mittel, derer sich die Erzählinstanzen bei Diderot, Manzoni und Chamoiseau bedienen, sind fingierte Mündlichkeit, para-

48 Ebd., 44: »J'accumulais des notes derrière des notes et des nuits fiévreuses à les remettre au propre, avec la rage prémonitoire d'un en lutte avec le temps: les conteurs étaient rares, j'en avais trouvé un.«

49 Ebd., 210: »Mais écrire? Comment écrire la parole de Solibo? En relisant mes premières notes du temps où je le suivais au marché, je compris qu'écrire l'oral n'était qu'une trahison,[...]. Je m'étais fait scribouille d'un impossible[.]«

textuelle Warnhinweise, hybride Textformen zwischen Prosa und Drama, Fiktion und historischem Dokument, schriftlichem und mündlichem Erzählen. So entstehen Schreibweisen, die sich gewissermaßen selbst in Frage stellen, sich von der Selbstkritik gewissermaßen affizieren lassen. Indem das selbst-reflexive, im kritischen Sinne machtbewusste (und formbewusste) Schreiben durchlässig, hybrid, mobil und fragil in der Textkonstruktion einerseits und zu den Lesenden dialogisch geöffnet andererseits wird, setzt es den beiden zentralen Aspekten der Ansammlung von Information und dem Ausschluss aus der Kommunikation, mit denen Schriftlichkeit zum Machtinstrument wird, etwas entgegen – und wird zu einer Literatur, die freizusprechen statt festzuschreiben versucht.

Hier zeigt sich, was Roland Barthes im Vorwort der *Variations sur l'écriture* beschreibt:

»[D]ass die Schrift, historisch gesehen, eine dauerhaft widersprüchliche Aktivität ist, mit einem doppelten Postulat verbunden: einerseits ist sie ein streng merkantiles Objekt, ein Instrument von Macht und Segregation, [...]; und andererseits ist sie Praxis des Genusses, mit den triebgebundenen Tiefenschichten des Körpers und den subtilsten und gelungensten Produktionen der Kunst liiert.«⁵⁰

Die hier untersuchten Texte der drei Autoren, weit davon entfernt, in einer allzu einfachen Dichotomie zwischen ›guter Mündlichkeit‹ und ›schlechter Schriftlichkeit‹ aufzugehen, machen eben diese Gratwanderung sichtbar, und integrieren den Zweifel und die herbe Kritik an der Schriftlichkeit in die Literatur, die auf ihr beruht und auf sie angewiesen ist.

50 Barthes: *Variations sur l'écriture*, 9–11.