

VI. Das Prinzip der alternativen Chronologien – Komplexes Erzählen in Lars Gustafssons Roman *Herr Gustafsson persönlich*

Dass Identität als Emergenzphänomen des literarischen Textes, ob nun aufseiten des Lesers (als perspektivische Erweiterung bzw. Anschluss eigener lebensweltlicher Erfahrungen und damit evtl. verbundener Verhaltensänderung) oder der des Autors (im Sinne der Verarbeitung eigenen Erlebens im Schreibprozess), eine wichtige Rolle spielt, wird auch am Beispiel des schwedischen Dichter Lars Gustafsson, besonders in seinem Roman *Herr Gustafsson persönlich*, der als frühes Beispiel für autofiktionales Erzählen gelten kann,¹ deutlich. Der Protagonist, ein junger Schriftsteller mit der Identität des realen Autors, der zudem im Erzähltext den gleichen Namen trägt, leidet in ähnlicher Weise wie Vargas Llosa an einer Wirklichkeit, die ihm sinnlos erscheint. Dies betrifft vor allem die sozialen Beziehungen, die er als kalt und unverbindlich erlebt. Er vergleicht sich deshalb mit »einem mittelalterlichen Homunkulus«, der abgeschlossen von der Wirklichkeit »in einem Glaskolben«² überdauert. Während die Welt sich am Ende der 60er Jahre um ihn her stark verändert, verharrt er auf seinem »Beobachtungsposten« und analysiert die gesellschaftlichen Kämpfe »[v]on der Kulisse aus«,³ jedoch ohne empathische Teilnahme. Ulrike Sander spricht in ihrer Monografie *Ichverlust und fiktionaler*

1 Zum autofiktionalen Erzählen vgl. Frank Zipfel: »Autofiktion«, in: Dieter Lamping (Hg.), *Handbuch der Literarischen Gattungen*, Stuttgart: Kröner 2009, S. 31–36. Außerdem Ders.: »Autofiktion. Zwischen den Grenzen von Faktualität, Fiktionalität und Literatur?«, in: Simone Winko et al. (Hg.), *Grenzen der Literatur. Zu Begriff und Phänomen des Literarischen*, Berlin et al.: De Gruyter 2009, S. 283–314.

2 Lars Gustafsson: *Herr Gustafsson persönlich*, übers. aus d. Schwedischen von Verena Reichel, Frankfurt a.M.: Fischer 1985, S. 13.

3 Ebd., S. 29.

Selbstentwurf auch von einer »inneren ›Kristallisation«.⁴ Gemeint ist damit die innere Erstarrung emotionaler Persönlichkeitsanteile aus »Angst vor dem kalten vernichtenden Blick der anderen.«⁵ Zwar ist er als Schriftsteller und Chefredakteur der Literaturzeitschrift *Bonniers Litterära Magasin* durchaus anerkannt und hat Kontakte zu Intellektuellen in ganz Europa wie Janos Elbert (Budapest) und Hans Magnus Enzensberger (Berlin), doch hindert ihn das Gefühl der Beliebigkeit des eigenen Handelns angesichts einer Wirklichkeit, in der es keinen teleologisch vorgeordneten Sinn mehr gibt, in der deswegen Vorstellungen von einem zu erreichenden Ziel austauschbar und willkürlich erscheinen, soziale Bindungen einzugehen.

Der Zweifel, der mit diesem Bewusstsein existenzieller Verunsicherung einher geht, reicht so tief, dass das schreibende Ich auf sich selbst zurückgeworfen wird und zunächst bei sich selbst verharret. An diesem Punkt befindet sich der Ich-Erzähler in der Wartehalle des Frankfurter Flughafens, die er metaphorisch als »dunklen und finsternen Wald« beschreibt, in dem »der rechte Weg abhanden gekommen war.«⁶ Wenn es einen Satz zuvor heißt: »Hier beginnt nun ein Roman. Gott weiß, wie er enden wird[...]«, so wird daran deutlich, dass die Schreib-Motivation des Autors unmittelbar aus dem Gefühl des Verirrtseins, des Nicht-weiter-Wissens resultiert. Die an diesem Punkt abbrechende Kontinuität des Subjekts, verbunden mit der tiefgreifenden Infragestellung seiner Identität, führt dazu, dass die Suchbewegung in das Medium der literarischen Erzählung übertragen und darin fortgesetzt wird. So erklärt sich, dass am Beginn der Erzählung in der Erzählung, es handelt sich hier um eine Form der komplexen Metalepse,⁷ der Autor wichtige Stationen seines Lebensweges, bis hin zu seiner Anstellung im Haus Bonnier, rekonstruiert, um dann mit dem Erzählen des gegenwärtigen Erlebens in der Wartehalle und während des Flugs nach Berlin, wo er die unvorhergesehene Bekanntschaft der Philosophie-Dozentin Johanna Becker macht, fortzufahren.

Es zeigt sich, dass die existenzielle Orientierungslosigkeit, die sich mit dem Gefühl der Beliebigkeit eigenen Handelns verbindet und metaphorisch als Verirrtsein in einem dunklen Wald beschrieben wird, mit bisher nicht

4 Ulrike-Christine Sander: Ichverlust und fiktionaler Selbstentwurf. Die Romane Lars Gustafssons, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1998, S. 375.

5 Vgl. ebd.

6 L. Gustafsson: Herr Gustafsson persönlich, S. 11.

7 In der Typologie nach Klimek handelt es sich um eine Möbiusband-Erzählung der Kategorie 3a. Vgl. S. Klimek: Paradoxes Erzählen, S. 380-382.

wahrgenommenen, d.h. nicht realisierten Aspekten der Emotionalität des Erzählers zu tun hat. Das Erlebnis, das ihn aus seiner emotionalen Erstarrung befreit, besteht nun überraschenderweise darin, dass er sich zum ersten Mal so wahrgenommen fühlt, wie er ist, mit all seinen bisher hinter der Fassade des erfolgreichen Intellektuellen verborgenen Ängsten und Schwächen. Die Person, die ihm das Gefühl von Geborgenheit, von menschlicher Wärme, von Anerkennung, gar Respekt und Verständnis für seine Befindlichkeit bis hin zu mütterlicher Liebe vermittelt, ist niemand anders als Johanna Becker, neben der er unbekannterweise im Flugzeug zu sitzen kommt. Dass dieser Moment des Wahrgenommenwerdens, der im gefühlten Blick des anderen auf ihn selbst besteht, ganz offenbar mit besonderer Intensität erlebt wird, kommt nicht zuletzt auch darin zum Ausdruck, dass das Verb ›sehen‹ im folgenden Zitat kursiv gedruckt ist: »Jetzt war ich *gesehen* [Herv. i.O.] worden; aus der tiefsten Gleichgültigkeit, aus der totalen Nichtigkeit, die für mich das natürliche und selbstverständliche Ende des Dezenniums bedeutete, war ich zu verzweifelter Aufmerksamkeit erwacht, als mich schließlich jemand angesehen hatte.«⁸

Die Philosophie-Dozentin wird so zu seiner Anima, die ihn im Vorgang des wechselseitigen »Gesehenwerdens und Sich-sehen-Lassens«⁹ zum ersten Mal begreifen lässt, wer er selbst eigentlich ist und was ihm aufgrund dieser Identität zu tun aufgetragen ist.¹⁰ Während der Ich-Erzähler fasziniert »ihre

8 L. Gustafsson: Herr Gustafsson persönlich, S. 35. Ein ähnliches Phänomen findet sich übrigens in einer Erzählung von Wolfgang Hilbig. Auch in *Der Heizer* (1980) begegnet man einer Wahrnehmungskonstellation, bei der die Markierung des Verbs *sehen* in gleicher Weise wie in Gustafssons Text darauf hindeutet, dass es sich nicht um eine gewöhnliche visuelle Wahrnehmung handelt, sondern um ein mit besonderer Intensität verbundenes Erleben, das weit darüber hinausgeht. In Hilbigs Fall handelt es sich jedoch um eine innere Schau, d.h. um geistiges Sehen, eine Vorstellung also, die ich selbst in einem Aufsatz über den literarischen Text als Schauplatz der Arbeit an der eigenen Identität, versuchsweise im Sinne einer autoskopischen Halluzination nach Metzinger interpretiert habe. Vgl. André Steiner: »Eine andere Gegenwart? – Annäherungen zwischen Erzähltheorie und Neurowissenschaft«, in: *Revista de Filologia Alemana* 22(2014), S. 11–29, hier S. 18.

9 U.-Chr. Sander: *Ichverlust*, S. 188.

10 Den Vorrang des Angesehenwerdens vor dem Sehen bei der Genese des Selbstbewusstseins erläutert Hartmut Böhme am Beispiel von Sartre und Hubert Fichte: »An der Dialektik des Sehens und Angesehenwerdens entwickelt Sartre die immer prekäre Konstitution des Selbstbewußtseins. Doch ist problematisch, daß Sartre von der Situation des Sehens, nicht von der Situation des Angesehenwerdens ausgeht, also davon,

Augen, ihre wunderbaren Augen«¹¹ bemerkt, liest er darin »etwas Ernstes, etwas, das mich aufforderte: ich solle die Welt verändern, oder zumindest ihrer Veränderung nicht entgegenarbeiten, etwas, das mir sagte, dass diese Augen nicht nur mich wahrnahmen, sondern auch meinen Platz in der Geschichte, in der Wirklichkeit [...]«. ¹² Wenn er im Anschluss die gesellschaftlichen Umbrüche der 60er Jahre Revue passieren lässt – die Bekanntschaft mit Revolutionären der FNL, den Vietnamkrieg, den Beginn der Studentenbewegung in den Metropolen der westlichen Welt und die enttäuschende Rückkehr zu der »durch Gesetze geregelte[n] Ordnung«, ¹³ so wird über diese Beschreibung deutlich, dass seine subjektive Befindlichkeit (der emotionalen Erstarrung) im Grunde Ausdruck der gesellschaftlichen Entfremdung und der Lüge ist, die nach einer Zeit der gelebten Utopie, in welcher der Traum dabei war, Wirklichkeit zu werden, nur umso spürbarer zurückgekehrt ist. ¹⁴

Zugleich mit dieser Einsicht entsteht ein Zweifel an der Fähigkeit der Sprache, die Wirklichkeit so abzubilden, wie sie ist. Sie erscheint nun, ähnlich wie bei Adorno, als Teil eines Verblendungszusammenhangs, das den Einzelnen nicht zu sich kommen und die Wirklichkeit nicht erkennbar werden lässt, sondern eher verschleiert. Der Erzähler verwendet dafür im Text die Metapher des Risses. Wenn es dort heißt: »Die Risse weiteten sich, immer größer wurde der Abstand zwischen Sprache und Wirklichkeit: da war eine Lügenmaschinerie am Werke, und die Lüge breitete sich aus wie eine Infektion und drang in alle Ecken und Ritzen ein [...]«, ¹⁵ so dürfte klar sein, dass sich eine solche ideologisch verbrämte Sprache – zweckorientiert im Sinne politischer Ideologie und wissenschaftlicher Theorie oder der Sprache der Werbung in

dass ein Ich eine Situation als Wahrnehmungszentrum organisiert. Und wenn in diese egozentral strukturierte Wahrnehmungswelt ein Anderer eintritt, dann erst entsteht das Spiel von Sehen und Angesehenwerden, in der bei Sartre sich das Selbstbewusstsein bildet. Von Fichte her aber ist zu sagen: das Primäre ist nicht das Sehen, sondern das Angesehenwerden. Das ist auch das Richtigere. Die Grundsituation, was auch Jacques Lacan erkennt, ist nie der Blick, sondern das Angeblicktwerden. Dieses hat eine ambivalente Struktur: im Angeblicktwerden wird das Ich sich selbst als Gabe gegeben ebenso wie es der Verwerfung ausgesetzt werden kann [...].« Hartmut Böhme: Hubert Fichte. Riten des Autors und Leben der Literatur, Stuttgart: J.B. Metzler 1992, S. 128.

11 L. Gustafsson: Herr Gustafsson persönlich, S. 14.

12 Ebd., S. 15.

13 Ebd., S. 25.

14 Vgl. ebd., S. 21 und 25-29.

15 Ebd., S. 34.

den audiovisuellen Medien – nicht dazu eignet, einen neuen Selbstentwurf innerhalb der literarischen Fiktion zu entfalten.

Wenn der Erzähler durch das Schreiben des Romans, der hier metaleptisch verschachtelt, strukturell genauer als Möbius-Band einer Erzählung in der Erzählung, aus den verkrusteten gesellschaftlichen Verhältnissen in Richtung auf eine neue Sinnfindung für das eigene Leben auszubrechen versucht, so ist mit dieser Veränderung der eigenen Identität, der Befreiung aus dem Gefängnis der Ich-Bezogenheit, zugleich die Suche nach einer neuen Sprache und neuen Formen des literarischen Ausdrucks verbunden. Die Bewegung des Textes ist also eine doppelte. Sie betrifft zunächst das, worum es im Roman substantiell geht, nämlich die Möglichkeit der Befreiung des eigenen Lebens von den lebensverneinenden Kräften der Stagnation und Erstarrung, die den Erzähler »auf eine Irrfahrt durch die Städte, Flugplätze und Bahnhöfe Zentraleuropas«¹⁶ bis in den Turm von Cannobio am Lago Maggiore führt, wo er beginnt den Roman niederzuschreiben, den der Leser, indem er den Autor auf seiner »Wanderung zurück in die vergangenen Jahre«¹⁷ bis an diesen Punkt begleitet, damit bereits gelesen hat, obwohl er doch hier gerade erst das Licht der Welt zu erblicken scheint.

Formal drückt sich diese scheinbar paradoxe Konstruktion in dem performativen Widerspruch aus, dass das Ende des Romans eben nicht nur das Ende ist, sondern zugleich der Anfang – die Beschreibung mit der die Binnerzählung endet ist identisch mit dem *Incipit* des Rahmens, jene schließt nahezu bruchlos an diesen an, beide unterscheiden sich nur durch die typologische Markierung kursiv/recte und die Anführungszeichen, die den Text im Text fassen und damit den metaleptischen Sprung zwischen den identischen, letzten und zugleich ersten Sätzen des Romans erkennbar werden lässt.¹⁸ Aufschlussreich ist nun, dass die metaleptische Figur der Möbiusband-Erzählung nicht nur als gewissermaßen technische Anweisung an den Leser zu verstehen ist, den Text mehr als nur ein einziges Mal lesend zu durchlaufen, sondern zugleich die »Nullstelle des Diskurses«,¹⁹ also die Umstände seiner Entste-

16 Ebd., S. 134.

17 Ebd., S. 65.

18 Die Sätze, über die das Ende mit dem Anfang rekurrent gesetzt wird, lauten: »Über den Flußtälern von Rhein und Main lag die blaugraue Schicht der schwefeldioxydfarbenen Luft wie ein Deckel. Frankfurts chemische Industrie mischte eine tückische kleine Dosis von tödlichem Gift in die Luft.« Ebd., S. 169 und 9.

19 Wolfgang Iser: *Emergenz. Nachgelassene und verstreut publizierte Essays*, hrsg. von Alexander Schmitz, Konstanz: University Press 2013, S. 42.

hung,²⁰ markiert. Damit ist dessen Ermöglichung, die eigentlich außerhalb seiner selbst liegt, sprich beim Autor resp. Herausgeber, in den Diskurs selbst hineingezogen und wird durch das *Mise en abyme* der Erzählung in der Erzählung erst sichtbar. Die Migration der Nullstelle in den Diskurs (der Erzählung) hat nun, wie Wolfgang Iser in seinen Ausgangsüberlegungen zum Paradigma der Emergenz schreibt, eine »Zerstörung des Textgewebes« zur Folge, die »Textualität von ihrer als selbstverständlich vorausgesetzten Trägerschaft für anderes« befreit und damit »als Ermöglichung jedweder Darstellung«²¹ erst wahrnehmbar macht.

Nimmt man den Aspekt der Begründung resp. Legitimierung des Schreibens, verstanden im Sinne des Hervorbringens von (Erzähl-)Diskursen, mit hinzu, so gilt es, das, was historisch durch die Herausgeberfiktion an »Autorität für die Darstellung erborgt wird«,²² nun aus dem Verhältnis des realen Autors zu bestimmten Strukturen der von ihm hervorgebrachten Narration, besonders dem Erzähler, zu gewinnen. Tritt der Autor selbst in die Legitimierungsfunktion der auktorialen Instanz ein, so werden also die von ihm generierten Erzählerfiguren in der Weise operationalisierbar, dass sie das erzählte Geschehen in je spezifischer Weise auslegen, es perspektivieren, um es dem Leser zu realisierendem Nachvollzug anzubieten.²³ Ist nun die Identität zwischen textexternem, realem Autor und der Figur des (Ich-)Erzählers in der Narration, wie im Fall des vorliegenden Romans von Gustafsson, gewollt identisch, so wird sie zum Gegenstand eines Spiels zwischen beiden Komponenten, wird als fixe Idee einer unveränderlichen Substanz, eines sich immer gleich bleibenden Persönlichkeitskerns abgelöst vom Prozess des beständigen Hervorbringens, für den hier das Schreiben des Romans als Synekdoche

20 Der Ich-Erzähler beginnt mit der Niederschrift Ende Februar 1970 in einem Turm bei Cannobio, einem Dorf im Herzogtum Novarra (vgl. L. Gustafsson: Herr Gustafsson persönlich, S. 85 f. u. 169) und endet im Juli des gleichen Jahres in Väster Våla (vgl. ebd., S. 160), einem kleinen Ort in Västmanland, östlich des Sees Ämmänigen unweit von Västerås, der Geburtsstadt des Schriftstellers Lars Gustafsson.

21 W. Iser: Emergenz, S. 43.

22 Ebd., S. 42.

23 Vgl. ebd. Ich referiere hier auf Isters Darstellung, um zu zeigen, auf welche Weise die verschiedenen Komponenten des literarischen Textes (Autor – Erzähler – Leser) im Modus der Rückkopplung, die eine Modalität von Emergenz ist, zusammenwirken. Modalitäten bzw. Veranlassungen von Emergenz sind nach Iser: 1. Generativer Einschnitt, 2. Rekursivität, 3. Rückläufige Kausalität, 4. Mehrstelligkeit, 5. Nullstelle. Vgl. ebd., S. 43. Außerdem ist dort jeder Modalität ein eigenes Kapitel gewidmet.

steht, in dem Identität als narrative, sich beständig (re-)produzierende gedacht wird.

Damit die Frage nach Identität, ihrer transitorischen Veränderbarkeit, als emergentes Phänomen der textuellen Darstellung deutbar wird, kommt es hier besonders darauf an, die Rückkopplungsstruktur des Textes nicht nur einfach als simple metaleptische Grenzüberschreitung aufzufassen, sondern sie operativ hin zur Möglichkeit alternativer Chronologien des Erzählens der gleichen bzw. einer ähnlichen, diesmal in die Zukunft entworfenen Geschichte zu erweitern – wiederum ein Paradox, denn die neuerliche (Re-)Produktion/Lektüre stünde in diesem Fall ja noch bevor!²⁴ Die rückgekoppelte Struktur des Textes insgesamt ließe sich dann nämlich so verstehen, dass der Output der Bemühungen des Erzählers in Form der letzten Zeilen des Romans *Herr Gustafsson persönlich* als neuer Input zu einer *Reécriture* wie *Relecture* fungieren könnte, zumindest was die Darstellung gewisser Episoden betrifft, in denen das Gefühl der Beliebigkeit eigenen Handelns vorherrschend war. Die Zerstörung des Textgewebes, von der Iser spricht, ist somit der Preis für die Aktivierung der Nullstelle im Raum des Diskurses selbst. Was an seine Stelle tritt, ist nichts anderes als die Idee des kybernetischen Regelkreises und seine Übertragung auf das literarische Erzählen, das damit einer Logik nachträglicher Kausalität zu folgen beginnt, wie sie auch für die Konstruktion von personaler Identität in Akten der Narration (narrative Identität) charakteristisch ist.

Wie Iser weiter schreibt, entstehen durch die Interaktion von Input und Output »Kombinationsverhältnisse, die sich in Kaskaden von Möglichkeiten entladen.«²⁵ Man kann sich vorstellen, dass dadurch, wie erörtert, eine Ver-

24 Die Idee der alternativen Chronologien des Erzählens ist angelehnt an das Konzept der stimmigen Geschichten von Griffith aus dem Roman *Les particules élémentaires* (dt. *Elementarteilchen*) von Michel Houellebecq. Wie Thomas Klinkert in seiner Monographie *Epistemologische Fiktionen* gezeigt hat, handelt es sich dabei um eine Transposition der Heisenbergschen Unschärferelation auf die erinnernde Rekonstruktion eines Lebens durch Michel Djerzinski, eine der Hauptfiguren des Romans. Vgl. Thomas Klinkert: *Epistemologische Fiktionen. Zur Interferenz von Literatur und Wissenschaft seit der Aufklärung*. Berlin: De Gruyter 2010, S. 326–328. Auch in diesem Zusammenhang geht es darum, dass es im (erzählten) Erinnern keine eindeutige Referenzbeziehung auf das erinnerte Geschehen gibt. Anstelle der einen Geschichte, die definitiv wahr wäre, tritt eine Vielzahl von möglichen Versionen, die analog zur hypothetischen Geschichte eines Elektrons, dessen Parameter aufgrund der beobachterabhängigen Unschärfe nicht genauer bestimmbar sind, als »plausible, konsistente Hypothesen« eines Lebens fungieren. Ebd., S. 328.

25 W. Iser: *Emergenz*, S. 82.

flüssigung der Vorgaben des Textes eintritt, die sich besonders auf die Rollenidentität übertragen lässt, die als eigene vom Erzähler ohnedies als erstarrt, lebensfern und deswegen veränderungsbedürftig kritisiert wird. Denkt man nun die Überlagerung der Input-Output-Vorgänge hinzu, weil viele von ihnen simultan ablaufen – im Kontext kultureller Selbsthervorbringung (des Menschen) gibt es kein geregeltes Nacheinander wie in der Regelungstechnik²⁶ –, so dürften sich auf diese Weise bei einer Relektüre des gleichen Textes im zeitlich gewandelten Kontext einer Leserbiografie zu einem späteren Zeitpunkt (potenziell) durchaus andere Lesarten, ja möglicherweise alternative Chronologien des erzählten Geschehens ergeben.²⁷ Diese Praxis ist auch bereits in der Struktur des Romans angelegt, insofern dieser aus zahlreichen Fragmenten der Erinnerung des Erzählers mosaikartig zusammengesetzt ist, und nur im Groben einer linearen Chronologie folgt, die im Erzählen bis an den Gegenwartspunkt der erzählten Welt führt, den Beginn der Niederschrift des Romans, um dann neuerlich in die Erinnerung einzutauchen. Insgesamt beruht die Logik der alternativen Chronologien darauf, dass der Leser sich, möglicherweise auch bereits während des ersten Lekturedurchlaufs, ganz sicher aber im zeitlichen Verlauf einer ganzen Leserbiografie, in vielerlei Hinsicht, was das Wissen, die Erfahrung, das ästhetische Interesse betrifft, verändert und dass diese Wandlungen wiederum zurückwirken auf die Interaktion mit dem Text. Dies kann in der Weise geschehen, dass Lektüre-Ereignisse plötzlich in anderem Licht erscheinen, deswegen anders rekontextualisiert

26 Vgl. ebd., S. 79.

27 Produktionsästhetisch gewendet findet sich das Phänomen der alternativen Chronologie im Sinn von multiplen Ereignisverläufen auch im neueren Film. Ein Beispiel dafür ist VANTAGE POINT, dt. 8 BLICKWINKEL (USA 2007, R: Pete Travis). Der Plot des Films, ein Attentat auf den amerikanischen Präsidenten während eines Anti-Terror-Gipfels im spanischen Salamanca, wird aus acht verschiedenen Perspektiven (Blickwinkel) dargestellt. Je Blickwinkel wird eine andere Chronologie des Geschehens präsentiert, die sich mehr oder weniger simultan zu den übrigen ereignet. Nach jedem Durchlauf findet eine Zeitumkehr statt und das Geschehen beginnt mit einem neuen Loop, diesmal aus einer anderen Perspektive, von vorn. Zusammengekommen generiert der Zuschauer aus den verschiedenen Perspektiven auf das Ereignis eine Synthese des Gesamtgeschehens. Dies wäre für eine einzige Chronologie zu komplex, wäre darin nicht unterzubringen. Erst aus der Zusammenschau der Vielzahl der Varianten ergibt sich für den Rezipienten die Möglichkeit den Überblick, den sogenannten *Vantage point*, zu generieren. Vgl. dazu A. Steiner: »Filmisch inszenierte Simultaneität«, in: Hubmann/Huss (Hg.), Simultaneität (2013), S. 386-394.

bzw. neu bewertet werden müssen oder vielleicht sogar aus dem Bewusstsein verschwinden, wenn auf einmal neue Zusammenhänge in den Fokus der Aufmerksamkeit rücken.²⁸

- 28 Hier wird bereits deutlich, dass die Wirklichkeit im Roman nicht mehr begriffen wird als mimetische Darstellung einer Folge von Ereignissen, die einmal so geschehen und nachträglich nicht veränderbar sind. Anstelle dieser Auffassung tritt die Vorstellung, dass das Wirkliche durch Modelle ersetzt wird, Modelle, die darüber entscheiden, was als wirklich gilt und was nicht. Wenn, wie in Lars Gustafssons Roman, der manifeste Text mit sich selbst rückgekoppelt wird, so handelt es sich dabei um ein solches Modell von Wirklichkeit. Die dazugehörige Theorie der Simulation hat Jean Baudrillard in *Der symbolische Tausch und der Tod* [1976] hergeleitet. So ist auch die Idee der alternativen Chronologie im Sinne eines Modells (aufseiten der Rezeption) zu verstehen, das sich im Rahmen seiner simulativen Evaluation durch den Leser realisiert, wobei sowohl die Daten des Textes als auch der aktuellen Weltwahrnehmung in den Syntheseprozess einfließen. Damit wiederum korrespondiert der Begriff des »Erlebnismodell[s]«, den Vilém Flusser in Anlehnung an die Modelle der Simulation als eigentlichen Zweck literarischer Texte in die Diskussion gebracht hat: »Dichten ist das Herstellen von Erlebnismodellen, und ohne solche Modelle würden wir beinahe nichts wahrnehmen können. Wir wären anästhesiert und würden – auf unsere verkümmerten Instinkte angewiesen – blind, taub und gefühllos herumtorkeln müssen. Die Dichter sind unsere Wahrnehmungsorgane.« V. Flusser: *Die Schrift*, S. 66. Auf das Konzept der Simulation wird später noch im Zusammenhang der Erörterung von Echtzeit und literarischem Erzählen am Beispiel des Romans *Dein Name* von Navid Kermani zurückzukommen sein.

Hier soll darauf hingewiesen werden, dass der zugrundeliegende theoretische Ansatz bereits in der Erzählung *Die Berliner Simulation* von Bodo Morshäuser Berücksichtigung gefunden hat. Auch dort geht es exakt um den erörterten Zusammenhang der Substitution unmittelbar erlebter Wirklichkeit durch Modelle der Simulation. So heißt es im Text: »Nicht die Ereignisse, sondern die Modelle werden wiederholt. Längst dominieren sie, was passiert. Die Emotionen sind festgelegt auf jeweils zwei Möglichkeiten. In diesen Modellen sollen wir bleiben wie in einem Hamsterrad, denn in ihnen bleibt nichts wirklich, nur die Simulation.« Bodo Morshäuser: *Die Berliner Simulation* [1983], Berlin: Berliner Zeitung/Paperview 2007, S. 78. Auch das Subjekt ist darin bereits weitgehend dekonstruiert, wenn im Weiteren davon die Rede ist, »daß es Zeugnis ausgelegten abendländischen Denkens sei, die Kategorie des Zentrums zu bemühen, es gebe nur noch Schaltkreise und Fangnetze.« Ebd., S. 99. Das Subjekt als Konvergenzzentrum, wie es etwa auch in der Neurobiologie heuristisch angenommen wurde, scheint damit verabschiedet. Es erweist sich nunmehr lediglich als Produkt von Modellen, Konstrukten bzw. Diskursen, in denen es erst entsteht und hat somit keine eigene Substanz mehr. Dies wird auch deutlich an einer Stelle der Narration, wo der Ich-Erzähler vergeblich versucht, einen Brief an seine Geliebte Charlot zu schreiben. Angesichts der unüberschaubaren Pluralität von Möglichkeiten des kommunikativen Ausdrucks ge-

Einmal mehr »erweist sich Rückkopplung als Modalität von Emergenz«,²⁹ wie bereits Iser festgestellt hat. Es wundert daher nicht, dass er bereits in seinem frühen, klassisch gewordenen Hauptwerk aus den 70er Jahren *Der Akt des Lesens* das Verhältnis zwischen Leser und Text in genau dieser Weise beschrieben hat, nämlich im Sinne einer kybernetischen Rückkopplung, die sich in seinen Worten auch als »Servomechanismus«³⁰ fassen lässt. Der literarische Text »verkörpert demnach ein Inventar von impulssetzenden Zeichen (Signifikanten)«, die im Lektüre-Prozess eine ständige Rückwirkung im Leser auslösen, derart, dass dieser »seine Vorstellungen in den Wirkungsvorgang eingibt.«³¹ Ein solches Feedback hat nicht nur den Sinn, dass die mit der Denotation sprachlicher Zeichen verbundene Unvorhersagbarkeit austarierbar wird – ich kann im Vorhinein nicht wissen, was ein Text bedeutet, dies ist erst nach seiner Lektüre möglich –, sondern zudem auch die Korrektur eines zunächst vom Leser selbst abweichend gebildeten Signifikats ermöglicht.³² Die Bildung alternativer Chronologien durch den Leser ließe sich dann auch so erweitern, dass die Relektüre nicht mehr linear im strengen Sinn verlaufen muss, sondern spontan irgendwo im Text beginnen kann, wo er zufällig aufgeschlagen wird. Auf diese Weise wird die Aufmerksamkeit auf dekontextualisierte Passagen des Textes gelenkt, die dann möglicherweise anders desambiguiert werden als bei einer streng linearen (Erst-)Lektüre, die vorn beginnt und am Schluss endet, ohne sich ein Vor- bzw. Zurückspringen zu erlauben.³³

lingt es ihm nicht, seine Intention mit der Handlung der Notation zu synchronisieren. Er blickt bereits aus der Perspektive der Nachträglichkeit auf sein gescheitertes Unterfangen, als sei das Briefeschreiben mit Papier und Stift noch vor Beginn der Epoche allgemeiner Digitalisierung bereits ein Anachronismus geworden, sodass es zu keiner Realisation mehr kommen kann: »Ich kann keinen Brief an Charlot formulieren. [...] Die vielen Auslegungsmöglichkeiten verursachen ein Schwindelgefühl, und quer übers Blatt ziehe ich den Schlußstrich, zum xten Mal. Ich mache den Fehler, an die lesende Charlot zu denken, während ich ihr einen Brief schreibe. Ich möchte genau sein, aber es gibt keine Genauigkeit in den Prozessen. Genauigkeit ist im besten Fall genau einen Augenblick zu spät.« Ebd., S. 24.

29 W. Iser, *Emergenz*, S. 78.

30 Wolfgang Iser: *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*. 4. Aufl. München: Fink 1994, S. 111.

31 Ebd., S. 110.

32 Ebd., S. 110 f.

33 In analoger Weise spricht auch Erika Fischer-Lichte davon, dass die von jeder Art der kausalen Verkettung befreiten Elemente einer Aufführung nur noch bedeuten, was sie

Entsprechend zu der von Siegfried J. Schmidt im Rahmen der Empirischen Literaturwissenschaft (ETL) vorgeschlagenen Kategorie *Polyvalenz* ergeben sich bei der Rezeption literarischer Texte nicht nur in semantischer Hinsicht »unüblich komplexe kognitive Operationen«. Es erweist sich zudem im sozialen Vergleich, wie Schmidt weiter schreibt, »daß der Ergebnistyp kognitiver Operationen angesichts literarischer Phänomene unvorhersehbar ist.«³⁴ Das Phänomen unvorhersehbarer Ereignisverläufe aus der Theorie komplexer Systeme findet sich also im vorliegenden Zusammenhang modifiziert durchaus wieder (nicht nur als abweichende oder alternative Chronologie!). Dies versteht sich insofern, als die Ergebnisse der biologischen Kognitionsforschung belegen, dass Sinn und Bedeutung nicht einfach als Wahrnehmungsangebote literarischen Texten entnommen werden können, da »Wahrnehmung ein konstruktiver Prozess und kein ›die Wirklichkeit‹ repräsentierender Akt ist.«³⁵ Dies bedeutet einmal mehr, dass der Leser mit seiner individuellen Identität »als empirische Instanz der Sinnkonstruktion«³⁶ viel stärker berücksichtigt werden muss. So sind es Prozesse der Selbstorganisation (selbstreferenzielle Operationen), aus denen Sinn und Bedeutung anlässlich der Auseinandersetzung mit dem literarischen Text im kognitiven System des Rezipienten emergieren. Es verwundert dann kaum noch, dass diese von Leser zu Leser unterschiedlich verlaufen (können).

selbst sind, auf diese Weise selbstreferenziell werden und gerade dadurch »im wahrnehmenden Subjekt eine Fülle von Assoziationen, Vorstellungen, Gedanken, Erinnerungen, Gefühlen hervorzurufen vermögen und ihm Möglichkeiten eröffnen, sie zu anderen Phänomenen in Beziehung zu setzen.« Erika Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2004, S. 243.

34 S.J. Schmidt: *Grundriß*, S. 387.

35 Ebd., S. 386.

36 Ebd., S. 388.

