I.
Erzählerische Fortsetzungen

https://doi.org/10.5771/9783988581075-23 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

https://doi.org/10.5771/9783988581075-23 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Helmut Müller-Sievers

Zur Erfahrung der Fortsetzung

Eine der perfidesten grammatischen Konstruktionen nicht nur der deutschen Sprache ist die ›sein + zu + Infinitiv‹-Konstruktion. Wie das ihr nahestehende Gerundiv geht sie von einem Imperativ ohne Imperator aus, von einer Notwendigkeit im Sein, gegen die darum auch kein Einspruch möglich ist. Beliebt bei Juristen, Pädagogen, Akademikern und Hausverwaltern, spezifiziert sie Ge- und Verbote, die nicht weiter begründet, höchstens im Zusammenhang mit anderen gesehen werden müssen. Denn sie ergehen anonym aus der Sache selbst, erwarten ihre Befolgung und damit ihre Fortsetzung.

Was betrifft und von wo ergeht das »(Ist fortzusetzen.)« am Ende von Goethes *Wilhelm Meisters Wanderjahre*? (MA 17, 714) Was soll fortgesetzt werden – das (unbetitelte) Gedicht »Im ernsten Beinhaus wars«, mit dem der Roman endet, der vorliegende Roman selbst oder das Projekt der *Wilhelm Meister*-Romane, in dem die *Wanderjahre* selbst eine Fortsetzung sind? Ist dies ein Dichterwort? Ein Vermerk des Autors an sich selbst? Des intradiegetischen Herausgebers, der sich im Roman so oft zu Wort meldet? Oder gar eines Nachlassverwalters, der sich an die postume Herausgabe macht?

Keine dieser Fragen ist müßig, und keine lässt sich eindeutig beantworten.[1] Sie stellen sich am späten Ende des Goethe'schen Romanwerks und stellen damit auch dieses Werk und diese Gattung infrage. Denn das Wenigste, was Goethe von einem Kunstwerk in dieser nach ihm benannten Zeit sagen können muss, ist, dass es ein Ende und ein Ziel hat, ob es diese nun erreicht oder nicht. Schon sein erster Roman hatte mit seinem Ende gekämpft und einen Herausgeber zu Hilfe rufen müssen, der ihn weniger beendete, als abbrach. Auch der zweite, radikal umgestaltete Roman, in dem Wilhelm seinem Leben selbst ein Ziel setzen will, musste mithilfe einer umständlich in die Handlung eingebauten Einschachtelung, dem in der Turmgesellschaft gespeicherten Gedächtnis und Archiv, zu Ende gebracht werden.

Die beiden *Wilhelm Meister*-Romane umklammern eine Epoche, in der Goethe – und mit ihm die Philosophen und ›Biologen‹ seiner Zeit – der Frage der natürlichen Fortsetzung intensive Aufmerksamkeit gewidmet hat. Wenn

1 So schon Franz H. Mauthner: »Ist fortzusetzen«. Zu Goethes Gedicht auf Schillers Schädel, in: PMLA 59 (1944), S. 1156–1172.

https://doi.org/10.5771/9783988581075-23 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

die Produkte der Natur sich nicht nur vermehren und wiederholen, sondern sich auseinander entwickeln und sich ähneln sollen, dann muss für diese Entwicklung ein Gesetz benannt werden und eine Anschauungsform, die es erkennen kann. Ob Goethe eine befriedigende Formulierung eines solchen Gesetzes gelungen ist und ob sein Pochen auf einer unmittelbaren Intuition natürlicher Prozesse über sein eigenes Schaffen hinaus haltbar ist – darum haben sich in den letzten Dekaden die interessantesten Interpretationen seines Werkes bemüht. Außer Frage steht mittlerweile jedoch, dass die Suche nach einer zugrundeliegenden Kontinuität tiefgreifende Wirkungen auf ihre Darstellungsform ausüben würde.[2]

Die *Wanderjahre* sind von diesen Wirkungen, die man als Archivpoesie, als Verwebung von Dokumentarischem und Imaginiertem, als Nachlassdichtung oder als nachlassende Dichtung beschreiben kann, durchaus geprägt. Viele ihrer ›stilistischen‹ Eigenheiten – der Wechsel der Erzählperspektive, der Einschluss novellistischer, andernorts publizierter Texte, das analeptische Erzählen und die naturwissenschaftlichen und technikhistorischen Dokumentarien, um nur einige zu nennen – lassen sich als Versuch verstehen, Weisen der Kontinuität und der Unterbrechung im Roman auszuprobieren. [3] Dabei wird die Romanform in das Experiment selbst hineingezogen, am prononciertesten durch die intradiegetischen ›Zwischenreden‹, die die Herausgeberfigur in den Text einwirft. Der bekannteste dieser Einwürfe mokiert sich über den neuesten Publikumsgeschmack, »sich stückweise unterhalten zu lassen«. Dem

2 Eva Geulen hat diese Fragen in mehreren einschlägigen Veröffentlichungen behandelt, von denen ich hier nur auf das Kapitel »Morphologische Reihenbildung« verweisen will, in: Eva Axer, Eva Geulen, Alexandra Heimes (Hrsg.): Aus dem Leben der Form. Studien zum Nachleben von Goethes Morphologie in der Theoriebildung des 20. Jahrhunderts, Göttingen 2021, S. 41–62. Zur These, Goethe habe eine kohärente Theorie des intuitiven Verstandes entworfen, siehe Eckart Förster: Die 25 Jahre der Philosophie [2011], Frankfurt a.M. 2018, S. 253–276; sowie konzis ders.: Goethe as Philosopher in: Sarah Vandegrift Eldridge, C. Allen Speight (Hrsg.): Goethe's *Wilhelm Meister's Apprenticeship* and Philosophy, Oxford 2020, S. 21–34.

3 Zur Archivpoesie siehe Martin Bez: Goethes *Wilhelm Meisters Wanderjahre.* Aggregat, Archiv, Archivroman, Berlin 2013, der wiederum auf eine lange Forschungsgeschichte verweisen kann. Zur analeptischen, a-chronologischen Erzählweise siehe Cornelia Zumbusch: Ungewisse Zeitrechnung. Vorgeschichten und analeptisches Erzählen in Goethes Roman *Wilhelm Meisters Wanderjahre,* in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 94 (2020), S. 125–143; zur Auflösung der Genregrenzen in Goethes Spätwerk Rabea Kleymann: Formlose Form. Epistemik und Poetik des Aggregats beim späten Goethe, Paderborn 2021. Zum Unterschied zwischen erster und zweiter Fassung der *Wanderjahre* siehe Ernst Osterkamp: Der lange Weg aus der Wunderlichkeit, in: ders.: Sterne in stiller werdenden Nächten. Lektüren zu Goethes Spätwerk, Frankfurt a.M. 2024, S. 301–318.

https://doi.org/10.5771/9783988581075-23 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

wolle man aber nicht nachgeben: »Der innere Zusammenhang jedoch, nach Gesinnungen, Empfindungen und Ereignissen betrachtet, veranlasste einen fortlaufenden Vortrag.« (MA 17, 398)

Mit solchen Einwürfen gibt Goethe den Blick frei auf das Arrangement, das den Roman seit Langem kennzeichnet: die Invokation eines Zusammenhangs aus der Figur des Unterbrechens. Ausgehend von Goethes Einsichten und Erfahrungen soll dieses Arrangement im Folgenden beschrieben und auf seine technische und formale Verwirklichung in der von Goethe erwarteten Epoche der ›Zerstückelung‹ befragt werden. Die erste These ist, dass jeder Roman, unabhängig von seiner Publikationsform, immer schon ein Fortsetzungsroman ist und damit dem Widerspiel von Unterbrechung und Kontinuität unterliegt. Die zweite These ist, dass der erste Garant der Kontinuität und Akteur der Unterbrechung, der extra- oder intradiegetische Herausgeber, durch die Publikationsform in Serie überflüssig gemacht wurde und diese wiederum dem Artefakt der erlebten Rede ihre konstitutive Bedeutung überträgt. Die dritte These schließlich ist, dass auf dieser Basis der Roman Erfahrung so darstellen kann, dass sie der Didaxe entkommt und in ihrem vollen Umfang lesbar wird – ein spät erfülltes Desiderat der Goethe'schen Naturforschung.

1.

Die Urszene der modernen Fortsetzung spielt sich zwischen Ende des ersten und Anfang des zweiten Buches des *Don Quixote* ab. Mitten in einer Kampfszene – im berühmten achten Kapitel des ersten Teils, in dem der Ritter auch seinen Kampf gegen die Symbole kontinuierlicher Bewegung, die Windmühlen, ausficht – unterbricht der Erzähler die Handlung mit dem Hinweis, hier breche auch das ihm vorliegende Manuskript ab und er müsse sich erst auf die Suche nach ihrer Fortsetzung machen, die er erwartungsgemäß zu Beginn des nächsten Buches, nach umständlicher Suche und Übersetzung, genau dort fortfahren lässt, wo er abgebrochen hatte.[4] Die Kernelemente, die den atomaren Realismus des Romans ausmachen, sind hier schon versammelt: die Herausgeberfigur, die bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts die Erzählung in einer Außenwelt (als dort Gefundenes, Gehörtes, Gesehenes) verortet; die dadurch in den Roman gehobene Unterscheidung zwischen Art der Erzählung und Erzähltem, zwischen *sujet* und *fabula;* und die Anerkennung der

4 Miguel de Cervantes Saavedra: Der geistvolle Hidalgo Don Quijote von der Mancha, hrsg. und übers. von Susanne Lange, München 2008, S. 84f.

https://doi.org/10.5771/9783988581075-23 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

medialen Gegebenheiten des Druckwerks Buch mit seinen Kapitel-, Buch- und Bandgrenzen. Aktiviert werden diese Elemente in der Fortsetzung: Der Herausgeber meldet sich in den Unterbrechungen, von denen der Anfang die erste ist; die Unterbrechung suggeriert, dass das zu Erzählende unabhängig von seiner Erzählung zur Fortsetzung bereitsteht; und die Endlichkeit des Buches und seiner Einteilungen situiert die Erzählung in der Realität des Buchmarktes.

Diese Elemente werden oft den spielerischen, ironischen Attitüden der AutorInnen zugeschrieben, in denen sich die skeptische Distanz zum Weltgeschehen ausdrücke, die wiederum der progressiven Entzauberung der säkularen Welt geschuldet sei. Soit. Umgekehrt aber leuchtet auch ein, dass diese Elemente derart konstitutiv sind, dass ohne sie ein Prosawerk nicht als Roman wahrgenommen worden wäre. Die Verwirrungen, die *Die Leiden des jungen Werthers* bei ihrem Erscheinen angerichtet haben, sind instruktiv für diesen Zusammenhang und haben Goethes eigenes Romanschaffen offensichtlich begleitet.[5] Es ist nicht die Auszeichnung, dass eine Erzählung fiktiv oder gar neu erfunden ist, sondern die Akzeptanz ihrer Fortsetzbarkeit, die zur Romanhaftigkeit gehört.[6]

Man kann darüber spekulieren, ob der Roman als Medium der Fortsetzung seine Plausibilität und dann seine ungeheuere Popularität dadurch gewann, dass das andere Medium der Fortsetzung das Feld räumte – die christliche Erzählung, die durch die Riten des Kirchenjahrs manifestierte, dass dem Leben sowohl eine episodische Dimension als auch ein unwiderstehlicher Zug zu seinem Ende innewohnt. Der Roman entzöge dieser Erzählung ihre existenzielle Dringlichkeit durch die nur paradigmatische Bedeutung der Handlung für die Lesenden sowie durch das Angebot der Identifizierung mit unterschiedlichen, menschlichen und fehlbaren Protagonisten. Vor allem aber belustigte sich der Roman über den Ernst der Eschatologie durch seine Abschweifungen, durch die Kunst, nicht immer nur nach vorne, sondern auch seitwärts zu erzählen und die einzelnen Episoden dadurch aus der Pflicht zur Bedeutsamkeit für das Ganze zu entlassen. Bei Laurence Sterne ist dieser Spott so weit getrieben, dass die Digression den Progress der Geschichte über-

5 Zur Funktion der Herausgeberfiktion bis hin zum Roman der deutschen Klassik siehe Uwe Wirth: Die Geburt des Autors aus dem Geist der Herausgeberfiktion. Editoriale Rahmung im Roman um 1800: Wieland, Goethe, Brentano, Jean Paul und E.T.A. Hoffmann, Paderborn 2008.

6 Hierzu grundlegend Nicholas Paige: Before Fiction. The Ancient Regime of the Novel, Philadelphia 2011, S. 1–33.

https://doi.org/10.5771/9783988581075-23 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

wältigt und damit die immer noch mitschwingende christliche Hermeneutik der moralischen Unterweisung mit einem radikal gefassten Gegenkonzept konfrontiert: der Unterhaltung.[7]

Sicherer ist, dass Goethe sich mit *Wilhelm Meisters Lehrjahren* gegen diese Tendenz zur Zerstreuung und Unterhaltung richtet. Sein Gegenbild gegen die von Sterne sogenannte ›maschinelle‹ Digression war die Idee der pflanzlichen und tierischen Entfaltung, in der Episoden und Auswüchse wie Blätter und Organe zum energetischen Nutzen des Organismus beitrugen.[8] Der unvermittelte Beginn, die Sequenz und der Rhythmus der Kapitel, die Buch- und Bandeinteilungen stehen im Dienst einer Geschichte, die, wie der Held von seinem Leben hofft, sich weniger fortsetzt, als sich bildet und entwickelt. Wir wissen, dass dieser Versuch spätestens mit dem Einschluss der »Bekenntnisse einer schönen Seele« und dann mit dem Buch im Buch über die Turmgesellschaft an seine Grenzen stößt. Letztlich enden auch die *Lehrjahre* nicht in sich, sondern verlangen durch den Aufschub der Ehen und die Ankündigung einer Reise nach einer Fortsetzung, wie Goethe schon vor der Publikation des letzten Bandes klar wurde.[9]

Der unvermittelte Lobpreis »Lorenz« Sternes am Ende der *Wanderjahre* (MA 17, 711f.) ist ein markanter Beleg für den Sinneswandel, der Goethe in der Zwischenzeit von 33 Jahren des Nachdenkens über ein Gesetz der Fortsetzung in Natur und Kunst erfasst hat. Nur mühsam lässt sich der Roman als Entwicklungsgeschichte seines Helden lesen, auch wenn er am Ende einen Entschluss für sein Leben zu fassen scheint. Vielmehr sind die Episoden, die, autoptisch oder aus dem Archiv, in die Erzählung eingestreut sind, vornehmlich durch die Bewegung des Wilhelm auferlegten Wanderns, dieser für den frühmodernen Roman so charakteristischen Bewegungsform, verbunden. Der Wanderer erwandert sich etwas, Kenntnisse und Einsichten, Gespräche und Begegnungen, die nur durch die räumliche Deplatzierung erlangt werden können. In der Entstehungsgeschichte des Romans war dies die Aufgabe des Chorographen, der in den Kosmographien des 16. und 17.

7 Siehe Wolfgang Iser: Laurence Sterne: Tristram Shandy, Cambridge 1988, S. 71–81.

8 »The machinery of my work is of a species by itself: two contrary motions are introduced into it, and reconciled, which were thought to be at variance with each other. In a word, my work is digressive, and it is progressive too – at the same time.« Laurence Sterne: The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman, Harmondsworth 1986, S. 95. Zur natürlichen Entfaltung von *Wilhelm Meisters Lehrjahre* siehe immer noch Friedrich Schlegel: Über Goethes Meister, in: ders.: Charakteristiken und Kritiken I (1796–1801), hrsg. von Hans Eichner, München/Paderborn/Wien 1967 (= Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, Bd. 2), S. 126–146.

9 Siehe die Einführung in: MA 17, 958.

https://doi.org/10.5771/9783988581075-23 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Jahrhunderts die Erde so beschrieb, wie sie den Augen des verkörperten Wanderers und Forschers, nicht denen des Astronomen oder Statistikers, erschien. Der chorographierende Wanderer irrt nicht umher, er flieht nicht, sucht nicht, er setzt sich von Begegnung zu Begegnung, von Episode zu Episode mit Neugier, nicht aber mit festem Ziel, fort. Goethe war das Vokabular und die Pose des Chorographen bekannt, er hat sie, etwa in den Tagebüchern der Italienreise oder den Berichten aus der *Campagne in Frankreich,* ausführlich geübt.[10]

Mit diesem Rückgang in die Urgeschichte des Romans, in der Fortsetzung ganz archaisch als Fortbewegung dargestellt ist, antizipiert Goethe ein Zeitalter, das er in vielen Hinsichten – etwa in seinem Wunsch nach einer größeren Leserschaft – herbeisehnt, das er aber auch fürchtet, da es mit seinem Verständnis von Autorschaft und Dichtertum nicht mehr kompatibel ist: das Zeitalter der universellen Serialisierung.

2.

Durch neuere Forschungen, zuletzt durch Clare Pettitts dreibändiges Projekt *Serial Forms,* wird immer deutlicher, dass selbst so weitreichende Analyseverfahren wie das der Warenform nicht zureichen, um die kulturellen Veränderungen des 19. Jahrhunderts umfassend zu beschreiben.[11] Vielmehr unterliegt den epochalen Innovationen eine Kinematik, durch die sich die in der Form des Romans von Anfang an abzeichnende Dialektik von Unterbrechung und Fortsetzung im industriellen und im gesellschaftlichen Produktions- und Konsumptionsprozess gleichsam nach außen stülpt und so eine höhere Stufe des Realismus erreicht. Pointiert, jedoch nicht metaphorisch gesprochen: Die Industrie nimmt selbst romanhafte Züge an und der Roman wird industriell. Die Fortsetzung, das wusste man spätestens seit Cervantes, erzeugt die Kontinuität und die Kontinuität die Fortsetzung. In den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts entdeckt die Industrie dieses Prinzip für sich selbst.

Augenscheinlich wird dies in der Bewegung der Dampfmaschine, die aus der diskontinuierlichen Auf-und-Ab-Bewegung des Zylinders die Kontinuität

10 Siehe Helmut Müller-Sievers: Goethe as Chorographer, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 94/2 (2020), S. 145–160.

11 Bislang erschienen sind Clare Pettitt: Serial Forms. The Unfinished Project of Modernity 1815–1848, Oxford 2020; und dies.: Serial Revolutions 1848. Writing, Politics, Form, Oxford 2022. Siehe auch John Tresch: The Romantic Machine. Utopian Science and Technology after Napoleon, Chicago 2012.

https://doi.org/10.5771/9783988581075-23 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

des Schwungrades erzeugt, aus der wiederum alle möglichen Bewegungsformen kinematisch abgeleitet werden können. Diese Grundübersetzung von Diskontinuität in Kontinuität liegt nicht nur der industriellen Erzeugung von Bewegung überhaupt zugrunde, sondern setzt sich auch in den Produktionsformen und -gegenständen fort. So wird das Auf und Ab des Papierschöpfens in das kontinuierliche Walzen der Zellulose übersetzt, das Hämmern der Schmiede in das Walzen des Stahls, das Heben und Senken des Druckstocks in die Rotation des Druckzylinders, das Einsenken der Pflastersteine in das Ausrollen des Asphalts, das Aufbauen der Ziegelsteine in das Auslassen des Zements. Die diesen Verarbeitungen zugrundeliegenden ›informen‹ Massen wie Dampf, Asphalt, Zement, Flüssigstahl und Zellulose werden selbst wieder durch das Zerbrechen, Zerstampfen und Zerkochen diskontinuierlicher Elemente in einem kinematischen Zirkulationsprozess erzeugt, der dem Zirkulationsprozess des Kapitals unterliegt.[12]

Wir wissen, wie in dieser umfassenden Mobilisierung auch die Zeit homogenisiert, eingeteilt und damit evaluierbar gemacht wurde.[13] Freie Zeit, so kurz sie auch war, wurde von der bewerteten Arbeitszeit getrennt und ganz neuen Formen der Unterhaltung zugänglich gemacht – dem Sport zum Beispiel, der Weiterbildung oder den Vorformen des bewegten Bildes, den Dioramen und Panoramen. Auch die Zeit der Publikationen – der Rhythmus der Tages-, Wochen- und Monatsschriften – stabilisierte sich und wurde geographisch (Metropole versus Provinz) und fiskalisch ausgeglichen. Eine riesige Leserschaft entstand in England und gleichzeitig auch in Frankreich – LeserInnen, die in gemeinsamer Zeit und auf gemeinsamem Niveau lasen, sich über Gelesenes austauschten und gemeinsam den Wechsel von Auslieferung und Warten durchlitten.[14]

In dieser Epoche also kam der Fortsetzungsroman des 19. Jahrhunderts, beginnend im großen Stil mit Balzac in Frankreich und Dickens in England in den späten 1830er-Jahren, in sein mediales Eigenes. Die vormals vom Herausgeber fiktiv erzeugte Kontinuität eines schon vorliegenden Manuskriptes wurde nun von der im Voraus vereinbarten Erscheinungsdauer garantiert; die vormals narrativ erzeugte Spannung zwischen Kapiteln oder Büchern wurde in die Wartezeit zwischen den Lieferungen übersetzt; die vormals nur imagi-

12 Helmut Müller-Sievers: The Cylinder. Kinematics of the 19th Century, Berkeley 2012.

13 David S. Landes: The Unbound Prometheus. Technological Change and Industrial Development in Western Europe from 1750 to the Present, Cambridge 2003, S. 41–123.

14 Jonathan Rose: The Intellectual Life of the British Working Classes, New Haven 2001; Michel Gillet: Machines de romans-feuilleton, in: romantisme 1983, H. 41, S. 79–90.

https://doi.org/10.5771/9783988581075-23 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

nierte Leserschaft kaufte nun tatsächlich die Werke – erst die Einzelhefte oder Zeitschriften, dann die gebundenen Ausgaben – in vormals unvorstellbaren Mengen. In den Lieferpausen erschienen Rezensionen und Auflagezahlen, die wiederum den Verlauf der Geschichte und ihr Personal beeinflussten.

Erst dieser Verlust der Werkherrschaft – das Zurücktreten in ein Netz von Verlegern, Leihbibliotheken, Rezensenten und Leseklubs – brachte den AutorInnen neben finanzieller Fortüne auch den Ruhm und den Einfluss, von denen die Romantiker immer geträumt hatten. Die Werke lösten sich von ihren AutorInnen nicht durch den Trick der fiktiven Herausgeberschaft, sondern durch die Dynamik einer distributiven Infrastruktur. Ein Sinnbild für dieses neue Verhältnis von AutorIn und Werk waren die ungemein erfolgreichen Lesereisen, auf denen Charles Dickens seine Werke im eigentlichen Sinne vorführte. Und indem sich diese Infrastruktur verfestigte, entstand eine neue Sprachform, die in anderen Strukturen untragbar gewesen wäre: die erlebte Rede.

Auch an dieser Sprachform, die mit Flauberts Romanen und vor allem im Prozess um seine *Madame Bovary* endgültig an die Öffentlichkeit trat, ist bemerkenswert, dass sie in der Annahme eines ›Sehepuncktes‹ gründet, der allen Definitionen eines referenziellen Realismus zuwiderläuft. Spielte die Herausgeberfiktion noch mit der Publikationsrealität des Romans und fusionierte Herausgeberschaft und Autorschaft,[15] so kündigt die erlebte Rede die fiktionale Bindung des Romans an die Realität der sprachlichen Kommunikation auf. Kein Subjekt kann die Sätze eines realistischen Romans sprechen – kann zugleich Erzählen und Beschreiben, Intention und Reaktion darstellen.[16] Da ihr Changieren unmarkiert ist, befällt die erlebte Rede wie ein Bazillus auch die indikative Darstellung und ist fortan in jedem Romanabschnitt als Möglichkeit vorhanden.

Im Oxymoron der erlebten Rede vollendet der Roman seine Abkehr vom Buch der Bücher, das als gesprochenes Wort ergangen war und im menschli-

15 Wirth: Die Geburt des Autors aus dem Geist der Herausgeberfiktion (Anm. 5), S. 13: »keine Autorschaft ohne Herausgeberschaft«.

16 Siehe Ann Banfield: Unspeakable Sentences. Narration and Representation in the Language of Fiction, New York 1982, S. 65–110. Hans Robert Jauss hatte die erlebte Rede als bewussten Schritt in der Provokation des Lesers durch den Schriftsteller besprochen. Hans Robert Jauss: Literary History as a Challenge to Literary Theory, in: New Literary History 2/1 (1970), S. 7–37, über Flaubert S. 17f. und S. 34–37. Das Material, das Dominick LaCapra präsentiert und kommentiert, zeigt allerdings deutlich, dass die erlebte Rede weder dem Ankläger noch dem Verteidiger als Stilmittel bewusst war. Dominick La Capra: *Madame Bovary* on Trial, Ithaca/London 1982, bes. S. 126–149.

https://doi.org/10.5771/9783988581075-23 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

chen Wort und in der menschlichen Schrift nur eine zeitweilige und dürftige Heimstatt gefunden hatte: Er wird emphatisch Schrift. Nicht nur Schrift in Opposition zur logozentrischen Fantasie einer Ursprünglichkeit mündlicher Kommunikation, sondern Schrift als Kommunikation innerhalb des oben skizzierten Netzwerkes von Druck- und Papiermaschinen, Verlegern, Bibliotheken, Lesenden und Rezensenten. In der überwältigenden Realität dieses Netzes und seiner ständig wachsenden Flexibilität und Funktionalität verliert die erlebte ›Rede‹ ihre referenzielle Irrealität und wird zum narrativen, später auch kinematographischen, Normalfall.[17]

3.

In der Anonymität des »(Ist fortzusetzen.)«, mit der Goethe endet, steckt noch eine weitere Voraussicht. Sie betrifft die Qualität der Erfahrung, die der Roman mit sich macht und mit sich machen lässt. Lange war der Roman das einzige Medium einer Erfahrung, die nicht mystisch kodiert war. Aus diesem Grund blieb er zunächst aus der Trinität der klassischen Genres ausgeschlossen: Nur Erfahrung und keine moralische oder theologische Einsicht zu liefern, genügte den Anforderungen der klassischen Poetik nicht. Die Linie seines vielbesprochenen Aufstiegs wurde im 18. Jahrhundert durchkreuzt von der Linie, auf der die Dignität der Erfahrung abstieg – Erfahrung verstanden als genuine Quelle menschlichen Weltverständnisses, nicht als nur formaler Prüfstein des Wissens oder immer wieder vom Bewusstsein betupptes Provisorium.[18]

In der Lektüre eines Romans ließ sich um 1800 erfahren, wie andere Erfahrungen machen, ja was Erfahrung, in die das Subjekt versenkt ist, in ihrem Anfang, ihrem Ende, ihrem Missverständnis und ihrer Lehre überhaupt ausmacht. Dabei war sie lange von der Erzählerposition begrenzt, die den Rahmen dessen, was von einer Erfahrung bekannt werden konnte, vorgab. Im *Werther* hatte die Briefform die reflexive Dimension der Erfahrung so weit in den Vordergrund geschoben, dass ihre anderen Seiten völlig verdeckt wurden. Auch der gütliche Erzähler der *Lehrjahre* und seine intradiegetischen Stellvertreter ließen Wilhelm seine Erfahrungen nur im choreographierten

17 Zur Relevanz der erlebten Rede (»free indirect discourse«) als Vorform der Möglichkeit, nicht-verkörpertes Denken im Roman darzustellen, siehe jetzt Timothy Bewes: Free Indirect. The Novel in a Postfictional Age, New York 2021, S. 34–38.

18 Zum philosophischen Hintergrund siehe Martin Jay: Songs of Experience. Modern American and European Variations on a Universal Theme, Berkeley 2005.

https://doi.org/10.5771/9783988581075-23 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Feld seiner Bildung machen. Darum ist die »multiperspektivische Erzählhaltung« (MA 17, 1002) der *Wanderjahre,* was immer sie motiviert haben mag, ein Schritt zur Radikalisierung und Autonomisierung der Erfahrung – nur dass diese über viele Figuren verteilt war, die größtenteils keine Erfahrungen miteinander machten. Dennoch lassen einzelne Episoden, inbesondere die vom ertrunkenen Fischerjungen (MA 17, 499–508), schon erahnen, wie eine nicht-didaktische Darstellung von Erfahrung geschrieben werden könnte: als eine nicht-lineare, kaleidoskopische Aggregation, die nicht mehr dem konsequenten Narrativ der Bildung folgt.

Die Atrophie des erfahrungsfeindlichen Idealismus seit der Mitte des 19. Jahrhunderts wurde von zwei Entwicklungen beschleunigt, die einen neuen und nun umfassenden Erfahrungsbegriff zuließen: zum einen von der Evolutionslehre Darwins, die vor aller Augen stellte, dass Lebewesen Erfahrungen machen, die ihnen nicht bewusst sind und die Grenze des Individuums überschreiten; zum anderen von der Entwicklung der experimentellen Psychologie, die die Schranken zwischen Empfindung und Bewusstsein einriss und Erfahrung als ein Kontinuum vorstellte, das von minimalen Nervenregungen bis zu exaltierten religiösen Visionen reicht. Beiden gemeinsam war die Überzeugung, dass das selbstbewusste Subjekt eine temporäre und exklusive Formation darstellt, dass es ein Epiphänomen ist, dass es keine begründende Kraft hat.

Im Werk von William James kann man den Zusammenfluss dieser beiden Strömungen verfolgen. Er operiert mit einem Begriff von Erfahrung, die zu jedem Zeitpunkt die Sphäre des Individuums wie auch die des Bewusstseins überschreitet und die Welt in eine der ›reinen Erfahrung‹ auflöst: »The instant field of the present is at all times what I call the ›pure‹ experience. It is only virtually or potentially either object or subject as yet. For the time being, it is plain, unqualified actuality or existence, a simple *that.*«[19] James nennt dieses Erfahrungskontinuum also darum ›rein‹, weil in ihm Subjekte und ihre Begriffe und Objekte und ihre Attribute nur potenziell verschieden oder, in Goethes berühmten Worten aus den *Wanderjahren,* »innigst identisch« sind.[20] Dieses Erfahrungskontinuum sortiert sich erst, wenn eine Erfahrung

19 William James: Does ›Consciousness‹ Exist?, in: ders.: Writings 1902–1910, hrsg. von Bruce Kuklick, New York 1987, S. 1141–1158; ausführlich in William James: A World of Pure Experience, in: ders.: Writings 1902–1910 S. 1159–1182. Zum Verständnis des radikalen Empirismus siehe die ausgezeichnete Darstellung von Felicitas Krämer: Erfahrungsvielfalt und Wirklichkeit. Zu William James' Realitätsverständnis, Göttingen 2006, S. 143–212.

20 »Es gibt eine zarte Empirie, die sich mit dem Gegenstand innigst identisch macht, und dadurch zur eigentlichen Theorie wird. Diese Steigerung des geistigen Vermögens aber gehört

https://doi.org/10.5771/9783988581075-23 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

mit einer anderen Erfahrung in eine Beziehung tritt – wenn, um das einschlägige Beispiel anzuführen, das Bündel von Erfahrungen, das die Leserin ist, das Bündel von Erfahrungen, das der Roman ist, zum Gegenstand ihrer Lektüre macht. Dass der Roman eine Erfahrung *ist,* muss hier ganz in dem Sinne verstanden werden, den die Herausgeberfiktion imaginiert und der realistische Roman praktiziert hatte: In ihm bündeln sich die Erfahrungen der AutorInnen, der Verleger, der Lesenden, des Buchmarktes, des Druckers. Im Unterschied zum epistemologischen Vorurteil des Idealismus ist Wissen für den radikalen Empiristen nur die späteste, abstrakteste Beziehung zwischen Erfahrungen, unterhalb derer Lesen, Handhaben, Erwerben, Ordnen, Sammeln usw. liegen und darunter noch die konjunktiven und präpositionalen Beziehungen – weil, während, obwohl, nahe, fern, mit, ohne, und. Diese Beziehungen, und das ist der gegen David Hume gerichtete Hauptsatz des radikalen Empirismus, sind selbst wieder erfahrbar – man muss sie nicht deduzieren oder konjizieren, sondern erfährt sie im Vollzug des Erfahrungsprozesses. Diese James ganz eigentümliche und zentrale These von der Erfahrbarkeit der Beziehungen scheint direkt von Goethe zu kommen: nicht von Goethe dem Prosaisten oder Philosophen, sondern von Goethe dem Dichter. Denn wer hat eindringlicher über die Erfahrung elementarer Beziehungen gedichtet als Goethe: über Nähe und Ferne (von Geliebten), über Gleichheit, Verwandlung und Verschiedenheit, ja über die angeblich so abstrakte Kausalrelation in seinem Dichten vom ›weil‹, ›weilen‹ und ›verweilen‹?

Die paradigmatische Auflösungstätigkeit der Erfahrungsbündel des Buches ist natürlich das Lesen. In James' Beschreibungen des vorwissentlichen Erfahrungsprozesses drängt sich immer wieder die Lektüre als universales Modell für das sukzessive Erfassen von Erfahrungspartikeln auf. Dies ist nicht die intensive Lektüre der Andächtigen oder das Dechiffrieren des Gelehrten, sondern Lesen als Prozess, der LeserInnen erst konstituiert, anstatt sie vorauszusetzen. Inmitten der serialisierten Lektüre, wie inmitten einer genuinen Erfahrung, sind das Ende und der Sinn nicht abzusehen.[21]

Es liegt nahe, dass William James viel über die Feinheit der Erfahrung und den Prozess der Lektüre von seinem Bruder Henry gelernt hat, der in

---

einer hochgebildeten Zeit an.« (MA 17, 532) Zur begründenden Funktion der Erfahrung siehe auch Goethe: Der Versuch als Vermittler von Objekt und Subjekt, in: LA 3, S. 285–295.

21 Siehe Horst-Jürgen Gerigk: Lesen als Interpretieren, in: Alexander Honold, Rolf Parr (Hrsg.): Grundthemen der Literaturwissenschaft: Lesen, Boston 2018, S. 156–164; Helmut Müller-Sievers: Lesen als reine Erfahrung. Inklusion und Diversität im Dialog mit William James, Würzburg 2022.

https://doi.org/10.5771/9783988581075-23 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

seinen Erzählungen und Romanen den Auflösungsgrad seiner Beobachtung bisweilen so hoch fokussierte, dass die Handlung fast vollständig zum Erliegen kommt, und dessen Figuren oft fatalen Lesefehlern verfallen – weil sie zu naiv, zu hochmütig, zu begehrlich, zu gemein sind –, denen wir in der Lektüre streckenweise folgen. Umgekehrt ist aber auch offensichtlich, dass Henry sich einzelne Fälle und wahrscheinlich ganze Pathologien aus des Bruders klinisch-philosophischen Arbeiten abgeschaut hat, vor allem aus denen zu religiösen Visionen.[22] Die langen späten Romane, wie *The Ambassadors* (1903) und *The Golden Bowl* (1904), zeigen die Hauptfiguren in mühsame Entzifferungs- und Lesearbeit verwickelt, die auch die Leserschaft mitmachen – miterfahren – muss, da keine höhere Erzählinstanz ihre ›Lösung‹ schon kennt, bevor sie fast schlagartig am Ende aufscheint. Noch extremer ist diese Orientierungslosigkeit und die daraus resultierende Zwanghaftigkeit der Erfahrung des Lesens in einigen Kurzgeschichten dargestellt, vor allem in *The Figure in the Carpet* (1896) und *The Beast in the Jungle* (1903), in denen das Leben der Lesenden effektiv stillgestellt wird.

Die radikale Expansion und Entgrenzung der Erfahrung bedarf also zu ihrer Darstellung des Artefakts der ›erlebten‹ Rede und damit des Verschwindens eines eindringlichen Erzählers, der den Lesenden im Weg steht und vor ihnen Lehren zieht. Mit dieser Romanform und ihrer intrinsischen Fortsetzung ändert sich die Erfahrung des Lesens, die im besten Falle selbst zunächst entgrenzt und unbestimmt ist und sich erst im Verlauf der Lektüre kristallisiert – sei es als Wiederfinden eines anfänglich Verlorenen oder als Aufdeckung von etwas fälschlich Geglaubtem oder, wie im Falle des immer populärer werdenden Kriminalromans, als Feststellen einer Schuld.

Dieses Konstrukt des Romans mit seiner Demontage der diegetischen Erzählerposition und der Engführung des Lesens von Erfahrung mit der Erfahrung von Lesen verfiel rasch selbst der Demontage. James' letzte Romane waren – und sind – in vielerlei Hinsicht zu langsam und zu ›schwer‹, um der Zeitlichkeit der Erfahrung Ausdruck geben zu können, ohne sie selbst zum Thema zu machen, wie Proust das in der *Recherche* tat. Der Roman des Modernismus, der das Monopol der Erfahrungsdarstellung an den Film verloren hatte, besann sich auf das alte Format des Buches. Ohne den Rahmen des Buches sind die Kapitel des *Ulysses* weder in ihrer Anzahl noch in ihrer Form verständlich. Mit Joyces *Ulysses* tritt ein Publikum in den Vordergrund, das die Entwicklung des Romans seit dem 19. Jahrhunderts argwöhnisch be-

22 Hierzu David Lapoujade: Fictions du Pragmatisme. William et Henry James, Paris 2008.

https://doi.org/10.5771/9783988581075-23 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

gleitet hatte: das akademische Publikum. Ihm ging und geht es nicht mehr um Erfahrung, sondern um Wissen, das der Roman ihm als Forschungsaufgabe liefert.[23] Doch auch noch dieser Wissensdurst wird desavouiert werden in der Romantrilogie des Samuel Beckett, der die Elemente, die den Roman seit seinem Anbeginn ausgemacht haben – das Fahren und das Wandern eines Helden, das Widerspiel zwischen *sujet* und *fabula,* selbst die Menschlichkeit des Erzählers –, systematisch auseinandernimmt.

Damit kommt die Entwicklung, die sich seit der Problematik von Goethes »(Ist fortzusetzen.)« durch die Form des Romans gearbeitet hat, an ihr Ende – und öffnet zugleich die Epoche des konventionell realistischen Erzählens, in der wir uns, in allen Spielarten und Medien, immer noch befinden.

23 Siehe hierzu Leo Bersani: Against Ulysses, in: Raritan 8 (1988), S. 201–229.

https://doi.org/10.5771/9783988581075-23 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

https://doi.org/10.5771/9783988581075-23 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY