



Florian Scherübl

Weltauflösungen

Studien zu instabilen Erzählwelten in
der deutschen und französischen Literatur
(1945–1965)



trombach
wissenschaft

Das UNSICHERE WISSEN
der LITERATUR

Florian Scherübl

Weltauflösungen

Studien zu instabilen Erzählwelten
in der deutschen und französischen Literatur
(1945–1965)

**ROMBACH WISSENSCHAFT
DAS UNSICHERE WISSEN DER LITERATUR**

herausgegeben von Hans-Georg von Arburg, Maximilian Bergengruen
und Peter Schnyder

Band 9

Florian Scherübl

Weltauflösungen

Studien zu instabilen Erzählwelten
in der deutschen und französischen Literatur
(1945–1965)





Die Veröffentlichung wurde gefördert aus dem Open-Access-Publikationsfonds der Humboldt-Universität zu Berlin.

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

Zugl.: Berlin, Humboldt-Universität zu Berlin, Sprach- und literaturwissenschaftliche Fakultät, Dissertation, 2021, u. d. T.: »Weltauflösungen. Instabile Erzählwelten in der deutschen und französischen Literatur (1945–1965)«

1. Auflage 2023

© Florian Scherübl

Publiziert von

Rombach Wissenschaft – ein Verlag in der Nomos Verlagsgesellschaft mbH & Co. KG
Waldseestraße 3–5 | 76530 Baden-Baden
www.rombach-wissenschaft.de

Gesamtherstellung:

Nomos Verlagsgesellschaft mbH & Co. KG
Waldseestraße 3–5 | 76530 Baden-Baden

ISBN (Print): 978-3-96821-926-4

ISBN (ePDF): 978-3-96821-927-1

DOI: <https://doi.org/10.5771/9783968219271>



Onlineversion
Nomos eLibrary



Dieses Werk ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.

<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de>

J'avais posé le monde sur la table; et voici qu'il s'écoulait par dessus le bord circulaire, voici que le monde s'écroulait derrière son propre horizon.

René Daumal, *Mugle*, Berlin 2020, S. 4.

Inhalt

EINLEITUNG: WELTEN DER NARRATOLOGIE	11
ERSTER TEIL: ZEITRAUM UND METHODE	17
Welten 1945–1965: Ein Begriff in Literatur und Theorie nach dem Zweiten Weltkrieg	17
Phänomenologische Horizonte	18
Ein Interspezialdiskurs in Debatten der Bundesrepublik	21
Welt im französischen Diskurs	29
Welt(auflösung): Literaturtheorie, Ästhetik, Poetik	35
Genesis und Gestaltung: Der Roman als Welt bei Hans Blumenberg	37
Chaosmos: Umberto Ecos Poetik des offenen Kunstwerks	46
Modelle der Narratologie. Zur erzählwissenschaftlichen Fundierung des Weltbegriffs	53
›Histoire-Narratologien: Eine Genealogie semantischer Erzählweltmodelle	57
Sprachanalytische Weltbegriffe: Die Possible Worlds Theorie der Literatur	62
Fiktive Welt: Zum etablierten Weltbegriff der deutschsprachigen Narratologie	77
Exkurs: Welt als Schlüsselbegriff narratologischer Fiktionalitätstheorie	83
Weltstrukturen: Ein mehr als semantischer Weltbegriff	93
Was kann Weltauflösung heißen?	111
Theoretische Anbauten	115

Inhalt

ZWEITER TEIL: WELTAUFLÖSUNGEN. STUDIEN ZUR DEUTSCHEN UND FRANZÖSISCHEN ERZÄHLLITERATUR 1945–1965	143
Weltränder: Exponierte Erzählweltgenesen bei Peter Weiss und Wolfgang Hildesheimer	146
Medialität – Erzähl-Origo – Tempus	146
Ontologische Unvollständigkeit	152
Kunst des Unmöglichen	153
Beschreiben in Platons Höhle	157
Reflektorische Origo	161
Nachtwandeln, Erwachen in die Welt	164
Ortsnamen, Namen überhaupt	168
Die Unendlichkeit durch die Sterne	170
Selbstexposition des Erzählers	175
Verfahren im technischen Zeitalter: Wissenschaft und Weltauflösung bei Gottfried Benn und Arno Schmidt	180
Technik – Welt – Bewusstsein	180
Nobodaddy's Kinder. Die Problematisierung neuzeitlicher Autorschaft als Schöpfungsmythos	182
›Berechnungen I: Erzähltext als Versuchsreihe	188
›Berechnungen III: Die ergodische Dimension von Schmidts diskursiver Ebene	193
Nobodaddy's zersprungene Welt	196
Vorbereitung des ptolemäischen Stils	199
Weltauflösung: Eine Konsequenz der ›absoluten Prosa‹	202
Subjektivität und Objektivität im Zeichen des Pessimismus	204
Die unerhörte Begebenheit der Weltbeschreibung	207
Ptolemäischer Pessimismus und Amor Fati	212
Anti-Cartesianische Meditationen: Auflösungen erzählweltlicher <i>res extensa</i> bei Maurice Blanchot und Samuel Beckett	216
Der cartesische Weltbegriff	216
Denken und Sprechen als Weltvernichtung	219
Blanchots Denken der Literatur um 1950	220
Sehen – Sprechen – (Ver)Schwimmen: Die Dispersion von Imaginärem und Erzählstimme	229
Sprechen ist nicht Sehen	234

Inhalt

Die Auflösung des Imaginären in der Metapher	237
Anti-Cartesianische Meditation	239
Becketts Erzählmonaden in der <i>res extensa</i>	244
Becketts ›Kosmologie‹ nach ›Murphy‹	246
Erschöpfte Erzählmonaden	252
Die Monade kommt zur Welt: Becketts ›nonreliable narration‹	255
Kommunikation über die Erzählwelt (Disjunktive Synthese)	259
Die Welt und die Hose	266
Die instabilen Welten des <i>Nouveau Roman</i> : Alain Robbe-Grillets vom Zeit-Bild verschobene Erzählwelten (1957–1964)	274
Theorie des Zeit-Bildes	276
Zeit und Erzählung (La Jalousie)	279
Differenz in der Wiederholung: Die Erzählfrequenz	283
Das Zeit-Bild als Ununterscheidbarkeitszone	284
Die Jalousie: Der fragmentierte Blick	288
Imagination und Zeit-Bild (Dans le labyrinthe)	290
Das Zeit-Bild als fälschende Kraft	292
Die Zeit als Labyrinth	296
Au revoir le monde (<i>La maison de rendez-vous</i>)	297
Je est un autre (I): Die Zeiten der Erzähl-Origo	299
Je est un autre (II): Das frei flottierende ›Ich‹	302
Perspektivismus und Erzählfrequenz	304
Eine Welt alles Möglichen: Personen und Ereignisse	305
Zeit-Bild und Weltauflösung	310
Schluss	317
Literaturverzeichnis	331
Danksagung	351

EINLEITUNG: WELTEN DER NARRATOLOGIE

Fast sofort hatte ich begriffen; *Der Garten der Pfade, die sich verzweigen* war der chaotische Roman. Die Wendung »verschiedenen Zukünften (nicht allen)« brachte mich auf das Bild der Verzweigung in der Zeit, nicht im Raum. Die abermalige Gesamtlektüre des Werks hat diese Theorie bestätigt. In allen Fiktionen entscheidet sich ein Mensch angesichts verschiedener Möglichkeiten für eine und eliminiert die anderen; im Werk des schier unentwirrbaren Ts'ui Pêñ entscheidet er sich – gleichzeitig – für alle. Er *erschafft* so verschiedene Zukünfte, verschiedene Zeiten, die ebenfalls auswuchern und sich verzweigen. Daher die Widersprüche im Roman. Fang (sagen wir) hütet ein Geheimnis; ein Unbekannter klopft an seine Tür; Fang beschließt, ihn zu töten. Natürlich gibt es verschiedene mögliche Lösungen. Fang kann den Eindringling töten, der Eindringling kann Fang töten; beide können davonkommen, beide können sterben und so weiter. Im Werk von Ts'ui Pêñ kommen sämtliche Lösungen vor; jede einzelne ist der Ausgangspunkt weiterer Verzweigungen. Manchmal streben die Pfade dieses Labyrinths zueinander hin; zum Beispiel kommen Sie in dieses Haus, aber in einer der möglichen Vergangenheiten sind Sie mein Feind gewesen, in einer anderen mein Freund.¹

Mitten im Zweiten Weltkrieg träumt Jorge Luis Borges von der Zukunft. Der Roman Ts'ui Pêñs, von dem der Protagonist in *El Jardín de los senderos que si bifurcan* hier erfährt, existiert nur auf den Seiten dieser kurzen Erzählung. Angesichts der Erzählliteratur, die Mitte des 20. Jahrhunderts in Westeuropa entstehen wird, erweist die Fiktion sich allerdings als prophetisch. Was sich in Pêñs Buch vollzieht, ist der narrative Extremfall der Auflösung einer kohärenten Erzählwelt. Dank Zeitgenossen Borges' wie dem Phänomenologen Roman Ingarden beginnt die Erzähltheorie gegen Mitte des 20. Jahrhunderts, den Begriff der Welt als kohärenten semantischen Zusammenhang nach und nach für ihre Zwecke fruchtbar zu machen. Erzähltexte bilden Welten aus, heißt es. Die Erzählliteratur selbst ist da längst weiter. Eine phänomenologische und später eine logisch-semantische Literaturwissenschaft und Erzählforschung rennen ihren Gegenständen dorthin hinterher, wo diese längst nicht mehr sind. Nicht so sehr seit Borges' Erzählung, wohl aber ab James Joyces *Finnegans Wake* ist das

1 Borges 1992, S. 85–86.

offene narrative Kunstwerk eines, das die Ausbildung von Welten weniger betreibt als reflektiert. Es tut dies, indem es das reibungslose Funktionieren semantischer Welten, die Immersion der Lesenden in diese, bisweilen bis zum Äußersten erschwert. Dies aber geschieht parallel zur Thematisierung des Weltbegriffs in der zeitgenössischen wissenschaftlichen und philosophischen Diskussion und seiner Krise.

All dies lässt sich an der deutschen und französischen Erzählliteratur zwischen 1945 und 1965 exemplarisch sichtbar machen.

Nach dem Zweiten Weltkrieg entwickelt sich der Begriff Welt zu einem Schlüsselkonzept in einer Reihe von deutsch- und französischsprachigen wissenschaftlichen Diskursen: in den »Rhetoriken der Verweltlichung« der deutschen Säkularisierungsdebatte;² in Versuchen über Folgen der modernen Technologie;³ in literarischen Kontroversen, die sich in einem Disput über die Wirkung der Literatur auf *die Welt* involvieren. Welt ist ein schillernder, manchmal auch nur latent anwesender Begriff in Intellektuellendebatten, wissenschaftlichen Untersuchungen, in Diskursen der Geisteswissenschaften und *sciences humaines* jener Jahre. Gemeinsam ist ihnen, dass sie den Ursprung der jeweils untersuchten Phänomene in einer Epoche ansetzen, die – für das heutige Begriffsverständnis relativ weit gefasst – als Neuzeit angesprochen wird. Für den Zeitabschnitt nach dem Zweiten Weltkrieg ist ein Nachwirken phänomenologischer Weltbegriffe in Deutschland und Frankreich zu konstatieren, wie sie vor allem bei Edmund Husserl (*Lebenswelt*) und Martin Heidegger (*In-der-Welt-Sein; Weltbild*) zwischen den Weltkriegen ausgeprägt wurden und ab Roman Ingarden dann (*dargestellte Welt*) auch in kunstphänomenologische Betrachtungen Eingang finden. Die Zirkulation phänomenologisch inspirierter Weltkonzepte jener Zeit lässt sich mit Jürgen Link als Interspezialdiskurs beschreiben und – in Aufnahme einer Wortschöpfung Martin Heideggers – heuristisch als Interspezialdiskurs »Zeit des Weltbildes« ansprechen.

Davon ausgehend kann nachverfolgt werden, wie die Verbreitung des Weltbegriffs nach 1945 nicht folgenlos für die Erzählliteratur in Frankreich und Westdeutschland blieb. Links des Rheins kommen in Anschluss an Sartres *Qu'est-ce que la littérature* (1947) Literaturdebatten auf, in denen ein aus der Phänomenologie appropriierter Weltbegriff genauso im Hintergrund steht wie Sartres Forderung einer auf die Welt wirkenden,

2 Blumenberg 1983, S. 119.

3 Heidegger 1950², S. 69–104.

EINLEITUNG: WELTEN DER NARRATOLOGIE

engagierten Literatur. In den 1960er Jahren wird Welt dann auch zum Thema poetischer und ästhetischer Untersuchungen. Sie spielt eine Rolle in Romans Ingardens Phänomenologie literarischer Darstellung *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks* (1937; 1968), in Umberto Ecos Arbeiten zur Poetik, *Das offene Kunstwerk* (1962), in Hans Blumenbergs Aufsatz *Wirklichkeitsbegriff und Möglichkeit des Romans* (1964).

Diese Theoretexte navigieren nicht nur im Fahrwasser des Interspezialdiskurses. Sie reagieren auch auf Tendenzen, welche die Erzählliteratur der Jahre 1945 bis 1965 – also bis zur Einholung ihrer Problematik durch die Theorie – fortwährend umkreist. Einige der avanciertesten Texte der zeitgenössischen deutschen und französischen Literatur verhalten sich implizit nämlich nicht nur zu den Debatten im Zeichen des Weltbegriffs, wie sie parallel geführt wurden. Hinsichtlich dessen, was sich narratologisch als Erzählwelt ansprechen lässt, betreiben sie durch die Öffnung ihrer Form, auch eine Auflösung der semantischen Struktur einer textimmanenten Welt. Ein Begriff der Weltauflösungen lässt sich aus Blumenbergs und Ecos Schriften zur Kunst seit den 1960er Jahren entwickeln, welche die ästhetisch-theoretischen Zusitzungen des Interspezialdiskurses bilden. In Weltauflösungen artikuliert sich die diskursive Ebene der Texte und stellt die semantische Welt-Illusio, die das Erzählen einer Fabel aufrichtet, auf unterschiedliche Weise in Frage. Umberto Eco begriff James Joyces *Finnegans Wake* (1939) als Vorbote einer Poetik des offenen Kunstwerks. Von dieser Hypothese aus wird die Literatur nach dem Zweiten Weltkrieg auch im Zeichen von Weltauflösungen lesbar.

Der erste Teil dieses Buches wird es unternehmen, den Interspezialdiskurs ›Zeit des Weltbildes‹ zu konturieren, seine Wirkung auf Poetik und Ästhetik auszumachen, um hiervon ausgehend einen Begriff der Weltauflösung zu entwickeln, der mit den gängigen Erzählweltmodellen der heutigen Erzählforschung zu konfrontieren ist. Der zweite Teil wird sich sodann in einzelnen Case Studies Phänomenen der Erzählweltauflösung zwischen 1945 und 1965 widmen: den Expositionen diskursiver Erzählweltgenese bei Peter Weiss und Wolfgang Hildesheimer; dem konfliktreichen Zusammenspiel von szientifischer Welterkenntnis und Erzählverfahren bei Arno Schmidt und Gottfried Benn; der Kritik neuzeitlicher Auffassungen der Welt als *res extensa* in den anti-cartesianischen Meditationen Maurice Blanchots und Samuel Becketts; schließlich dem sukzessiven Abbau von Weltstrukturen durch Zeit-Bilder in Alain Robbe-Grillets *Nouveau Roman*.

Wie sich im Verlauf dieser Untersuchungen zeigen wird, tritt die Auseinandersetzung mit weltauflösender Erzählliteratur nach dem Zweiten Weltkrieg zugleich in ein Spannungsverhältnis zur heute verbreiteten Auffassung von Erzählwelten in der Narratologie. Der narratologische Weltbegriff ist seit der Possible World Theory (PWT) der Literatur weitgehend semantisch gelagert. Die meisten narratologischen Untersuchungen setzen dabei die Ereignisse in der Erzählwelt als leicht zu veranschlagend, den Zugriff auf sie als unproblematisch voraus. Die Abgrenzung gegenüber (post-)strukturalistischen Texttheorien wird dabei nicht selten mit einiger Polemik betrieben. Darüber hinaus wird der Weltbegriff fiktionstheoretisch beansprucht, wodurch er sich auf Wahrheitswertfragen verlagert: Begriffe wie jener der Possible World designieren eine ontologische Sphäre, auf welche Sätze über die Charaktere, Handlungen, Ereignisse eines Erzähltextes referieren. Die Differenz zwischen der Möglichen Welt und *dieser* Welt behauptet damit eine Grenze zwischen Fiktionalem und Realem, Fiktion und Wirklichkeit, welche die einschlägige Forschungsliteratur allerdings selbst erst idiosynkratisch zieht.

Ein Blick in die ausgewählten deutschen und französischen Erzähltexte nach 1945 verweist auf einen anderen Einsatz der Erzählwelt, der nicht auf Referenz- und Wahrheitswertfragen des Dargestellten hinausläuft. Denn die sich abzeichnende Problematisierung der Erzählwelt wird in den zu untersuchenden Texten eben nicht etwa durch eine Vermischung zwischen eindeutig als fiktional bzw. fiktiv oder real bzw. faktual markierbaren Sachverhalten akut. Stattdessen werden Begriff, Erkennbarkeit und Darstellbarkeit von Welt durch ihre Präsentation in den Texten selbst thematisch. Wie zu zeigen sein wird, neigen die herangezogenen Erzähltexte zur Frage, unter welchen Bedingungen und auf welche Weise sich Welten überhaupt (noch) in ihnen ausbilden lassen.⁴ Damit artikulieren sie gegenüber den heute narratologisch eingespielten Weltbegriffen, ihren Problemhorizonten und Fragestellungen, welche aus der Bewältigung von Fiktionalitätsproblemen entstanden sind, eine entschieden heterodoxe Position. Auf Roland Barthes geht die »Unterscheidung eines narratologisch programmierten Romans von einem heterodoxen« zurück.⁵ Der heterodo-

4 Ein Aspekt, der dazu geführt hat, dass nicht wenige der hier verhandelten Texte zu Kronzeugen für das Urteil einer ›Krise des Erzählens‹ wurden, mit dem die westdeutsche Literaturwissenschaft der 1950er und 1960er Jahre die Literatur ihrer Gegenwart zu fassen versuchte. Vgl. Widmark 2005, S. 44–70; Balzer/Denkler/Egger/Holtz 1988, S. 258–262.

5 Warning 2016, S. 29.

EINLEITUNG: WELTEN DER NARRATOLOGIE

xe Erzähltext unterläuft die von der Erzählforschung an ihn herangetragenen Erwartungen. Er vermag so zugleich das eingespielte Vorgehen wie das textanalytische Instrumentarium der Literaturwissenschaft – in diesem Fall: der Erzähltheorie – in Frage zu stellen. Einige der kanonischsten Erzähltexte zwischen 1945 und 1965 verhalten sich in diesem Sinne heterodox gegenüber den heute etablierten narratologischen Weltmodellen. Durch die Konstruktion bewusst instabiler Erzählwelten, welche das unhintergehbar Zeichengewebe unter der semantischen Welt-Illusio wieder ins Spiel bringen, provoziert die Untersuchung solcher Texte eine Neuerwägung des Verhältnisses von semantischer Welt- und diskursiver Text-Dimension. Eine kritische Auseinandersetzung mit heutigen Erzählwelttheorien wird sich so im Verlauf der Untersuchung als unvermeidlich erweisen.

ERSTER TEIL: ZEITRAUM UND METHODE

Welten 1945–1965: Ein Begriff in Literatur und Theorie nach dem Zweiten Weltkrieg

Erste Erzählweltbegriffe begegnen in der deutschen und französischen Literatur bereits nach dem Zweiten Weltkrieg. Sie erweisen sich dabei als Folgen einer diskursiven Gemengelage, die sich in Deutschland und Frankreich zwischen 1945 und 1965 beobachten lässt. 1. In Deutschland stehen diese Jahre im Zeichen einer weitreichenden Debatte um die Neuzeit, in der ein durchaus phänomenologisch geprägter Weltbegriff zentral ist und auf die Literatur einwirkt. 2. In Frankreich wird der Begriff einer von Erzähltexten hervorgebrachten Welt zum Einsatzpunkt eines Streits zwischen konfigierenden Literaturkonzeptionen, etwa dem phänomenologischen Realismus des Existenzialismus und dem Konstruktivismus des *Nouveau Roman*. 3. Ab Anfang der 1960er Jahre bringen Literaturtheorie und Ästhetik erste Fassungsversuche eines von narrativen Texten konstituierten Weltbegriffs hervor. Hierbei wird, wie bei Hans Blumenberg etwa, die Beschreibung literarischer Weltaufstellung eng mit dem Phänomen der Auflösung solcher Welten verbunden. Diese drei Momente, die innerhalb der zwanzig Jahre nach dem Zweiten Weltkrieg begegnen, werden im Folgenden genauer nachzuweisen sein. Sie erlauben es, den Untersuchungszeitraum grob von 1945 bis 1965 abzustecken. Dabei verspricht ihre Rekonstruktion eine erste knappe Konturierung des Begriffs der Erzählweltauflösung. Es wird sich ein Zusammenspiel der drei oben festgehaltenen Momente bei der Erzeugung eines literaturwissenschaftlichen und kulturpoetischen Weltbegriffs zeigen. Denn im literaturtheoretischen Nachhall des Neuzeitdebatte (1.) und in Kenntnis der französischen Debatten zum Realismus des Romans (2.) zeichnen sich bei Hans Blumenberg und Umberto Eco erste Versuche ab, einen literaturtheoretischen Weltbegriff zu skizzieren, der seinerseits für kulturhistorische Umbrüche sensibel ist, wodurch die Grenze und Auflösung narrativer Weltstrukturen mit zu bedenken ist (3.). Diesen Zusammenhängen eilt die weitgehend phänomenologische Lagerung des Weltbegriffs während der 1920er

ERSTER TEIL: ZEITRAUM UND METHODE

bis 1930er Jahre voraus. Auf sie ist vor der Rekonstruktion der drei angesprochenen Momente kurz einzugehen.

Phänomenologische Horizonte

Den im weitesten Sinn philosophischen und literarischen Debatten um Welt in Deutschland und Frankreich nach dem Zweiten Weltkrieg ist durch die philosophische Vorgeschichte des Begriffs zu Beginn des 20. Jahrhunderts ein gemeinsamer begrifflicher, wenngleich in sich selbst schon heterogener Horizont von Welt verbürgt. Der in allen drei Momenten begegnende Weltbegriff – so unterschiedlich er im Einzelnen modelliert werden kann – besitzt nämlich meist noch einen bemerkbaren Hang zu Problemstellungen, die dem Terminus durch seinen Gebrauch in der phänomenologischen Philosophie eingeschrieben sind. Latent wirken Martin Heideggers und Edmund Husserls einflussreiche Besetzungen des Konzepts Welt während der 1920er und 30er Jahre nach.

Versucht Heidegger 1927 in *Sein und Zeit* das kantische Transzendentalsubjekt so strukturell wie möglich zu denken, so verweist der Begriff des In-der-Welt-Seins auf die Endlichkeit des Daseins dieses Subjekts. Dasein vollzieht sich in der Zeit und in der Zuwendung zu Dingen und Menschen, als Beziehung zu innerweltlich Begegnendem. Dasein ist den Dingen zugewandt und die Welt, in der es sich versetzt findet, ist dem Dasein dabei immer auf eine spezifische Weise erschlossen. Das Dasein, dem eine zunehmend individuell gefärbte (*je meine*) Welt eignet, weist in dieser Individualität Züge einer leibnizianischen Monade auf. Das In-der-Welt-Sein des Daseins erweist Heidegger als primär gegenüber einem sekundären neuzeitlichen Weltbegriff der Naturwissenschaften, welcher die Welt seit Descartes als mathematisch beschreibbare *res extensa* auffasst.¹

Auch Heideggers Lehrer Edmund Husserl setzt seinen Begriff der Lebenswelt von einem mathematisch-naturwissenschaftlichen Weltbegriff ab. Statt nur ein Netz raumzeitlicher Koordinaten zu sein, ist die Lebenswelt ein Erfahrungsboden, der für alle Menschen universal zu veranschlagen ist, der gleichsam individuell, historisch und kulturell variabel

1 Heidegger 1993 [1927], S. 63–129. Um die Texte möglichst in Form der Erstveröffentlichung heranzuziehen, wird in diesem Kapitel meist auf Originalausgaben des in Frage stehenden Zeitraums zurückgegriffen. Wo dies nicht der Fall ist, wird in eckigen Klammern auf das Erscheinungsjahr des Originals verwiesen.

aussehen kann und der den diversen wissenschaftlichen Subwelten als Sphäre des selbstverständlich Sinnhaften vorgelagert bleibt.² Als Lebenswelt begreift Husserl »den vermeintlich selbstverständlichen, nicht eigens zum Thema gemachten Boden unseres Weltbezugs – und zwar sowohl im alltäglichen Denken und Handeln als auch in der wissenschaftlichen oder philosophischen Behandlungsart der Gegenstände.«³ Husserl entwickelt die letzte Fassung des Lebensweltbegriffs in seiner *Krisis*-Schrift. Ihr geht es auch darum, einen transzentalen Boden des Sinns zurückzugewinnen, der von den Einzelwissenschaften zunehmend vernachlässigt wird. Nichts anderes steht für Husserl dabei auf dem Spiel als die »Lebensbedeutsamkeit« der Wissenschaften für die Menschheit insgesamt.⁴

Als Lebenswelt oder In-der-Welt-Sein wird der Weltbegriff so in zwei Begriffsbildungen verwendet, die – um es zunächst denkbar grob zu sagen – im Spannungsverhältnis von kulturell und historisch spezifischen Erfahrungen und Wissensformen und der allgemeinen wissenschaftlichen Beschreibung der Welt operieren. Indem sie für erstere Partei ergreifen, stellen sie sich letzterer kritisch gegenüber.

In Vertiefung dieser Differenz wird Heidegger die von den Naturwissenschaften betriebene mathematische Objektivierung der Welt 1950 als Verwandlung der Welt in ein Bild durch das technische Herstellen und Vorstellen des Menschen zuspitzen.⁵ Dabei konvergieren Husserl und Heidegger bei aller Unterschiedlichkeit ihrer Konzeptionen darin, dass die Neuzeit ihre naturwissenschaftliche Objektivierung der Welt vor allem dadurch erreichen konnte, dass sie Welt als einen mathematisch beschreibbaren Raum aufzufassen beginnt, was sich für beide Philosophen

2 Dazu Marx 1987, S. 111: »Die Frage nach dem Konstitutionsgebilde ›Lebenswelt‹ zu stellen heißt für Husserl, das Vorgegebensein der Welt in seiner Ursprünglichkeit und Universalität zum Thema zu machen.« Vgl. zur Lebenswelt ebd., S. 95–131, sowie Waldenfels 1985, S. 34–55, insbesondere die Definition als »raumzeitliche Welt der Körper bzw. des psychophysischen Menschen in seiner Allgemeinheit, die Natur im Sinne einer erfahrenen, noch nicht konstruierten oder kulturell interpretierten Welt« (ebd., S. 17).

3 Schnell 2019, S. 113.

4 Husserl 1992², S. 1–5. Wobei sich einige Probleme schon daraus ergeben, dass Husserl einem ›europäischen Menschentum‹ dabei eine ausgezeichnete Stellung zuweisen möchte.

5 Heidegger 1950², S. 69–104, insbes. S. 82: »Weltbild, wesentlich verstanden, meint daher nicht ein Bild von der Welt, sondern die Welt als Bild begriffen. Das Seiende im Ganzen wird jetzt so genommen, daß es erst und nur seiend ist, sofern es durch die vorstellend-herstellenden Menschen gestellt ist.« Hans Blumenberg wird die hier sich andeutende, aus der Phänomenologie heraus entstandene Diskussion später auf den Begriff der Technisierung bringen: Vgl. Blumenberg 1981², S. 7–54.

ERSTER TEIL: ZEITRAUM UND METHODE

an neuzeitlichen Forscherfiguren wie René Descartes und Galilei jeweils exemplarisch ablesen lässt.⁶ Die Welt der Neuzeit und ihrer technisch verstärkten Naturwissenschaften wird so zu einem kontinuierlichen Objekt, das statt von einzelnen (kulturellen und subjektiv gebundenen) Perspektiven von einem »view from nowhere« aus beschreibbar erscheinen kann.⁷ Um das darunter latent persistierende Problem, den Konflikt zwischen Lebenswelt und wissenschaftlichem Weltbild, sammeln sich nach 1945 Forschungsfragen aus verschiedenen humanwissenschaftlichen Gebieten an, die sich der Entwicklung der modernen Wissenschaft widmen, der Rolle der Technik in diesem Prozess, der parallel verlaufenden Säkularisierung ebenso wie der medialen Repräsentation von Weltverhältnissen. Weil der Begriff Welt, selbst seinen weniger spezifischen Gebrauchsweisen nach, seit Husserl und Heidegger eng mit der Neuzeit verbunden ist, finden all diese Debatten im Weltbegriff, wenn nicht einen gemeinsamen Nenner, so doch eine wiederkehrende, schillernde Chiffre, um die Neuzeit und ihre Folgen als unabgeschlossenen Problemkomplex zu adressieren.⁸ Schon an Heidegger selbst, an seinem Aufsatz *Der Ursprung des Kunstwerkes* lässt sich ablesen, wie die Auseinandersetzung mit dem Verständnis von Welt in die Betrachtung von Kunst und Literatur einzugehen beginnt. »Werksein heißt eine Welt aufstellen« für Heidegger.⁹ Ist in wissenschaftlichen Diskursen die »Herstellung von Wissenobjekten und Aussagen unmittelbar mit der Frage nach deren Inszenierung und Darstellbarkeit verknüpft«¹⁰, so gilt dies im Folgenden auf eine spezielle

6 Heidegger 1993 [1927], S. 89–101; Husserl 1992², S. 20–60 (»§ 9. Die Mathematisierung der Natur. Galileis Konzeption der Natur als einer in sich geschlossenen Körperwelt«). Hier wie im Folgenden nennt kursiv Gesetztes in Klammern hinter Seitenangaben den Titel der angegebenen Kapitel.

7 Mit Rückblick auf Husserl verweist darauf in jüngerer Zeit wieder Latour 2018, S. 80–81. Die Beibehaltung eines solchen, perspektivisch nicht wieder durch ein In-der-Welt-Sein vermittelten Blickwinkels auf die Welt ist dann gerade Heideggers Diskussionsgegner in der berühmten Davoser Diskussion vom 23.3.1929, Ernst Cassirer, Ende der 1920er Jahre ein Anliegen: »Gibt es nicht irgendeinen Weltbegriff, der von allen Partikularitäten frei ist, der die Welt so beschreibt, wie sie sich nicht vom Standpunkt Dieses oder Jenes, sondern – »vom Standpunkt von Niemand« ausnimmt?« Cassirer 2010 [1929], S. 555.

8 Wobei Neuzeit hier tendenziell weit gefasst ist, dabei meist auf die Anfänge einer von ständiger Neuerung gekennzeichneten Moderne ab dem 16. Jahrhundert verweist. Vgl. zur Konzeptionsvielfalt des »Bewegungsbegriffs« Neuzeit seit seinem Aufkommen grundsätzlich: Koselleck 1989, S. 300–348.

9 Heidegger 1950¹, S. 33.

10 Vogl 1999, S. 7.

Weise: von den ersten phänomenologischen Weltbegriffen der 1920er und 1930er Jahre lässt sich ein Parcours nachzeichnen, der über die Weltbegriffe diverser Diskurse der Nachkriegszeit in Deutschland und Frankreich direkt zur Problematisierung von Welten in der Erzählliteratur führt.¹¹

Ein Interspezialdiskurs in Debatten der Bundesrepublik

Der Begriff der Welt ist im intellektuellen Feld der BRD nach dem Zweiten Weltkrieg zunächst eine wiederkehrende Vokabel in verschiedenen Diskursen, Philosophien und Auseinandersetzungen, die sich der gesellschaftlichen Bedeutung der Technik, Säkularisierungsfragen oder der Neuzeit in wissenschaftlicher Hinsicht widmen. Die Grenzen dieser Diskurse sind dabei fließend.¹²

Spätestens ab Anfang der 1960er Jahre wird die Neuzeit in der Säkularisationsdiskussion nicht unwesentlich unter dem Paradigma der ›Verweltlichung‹ behandelt und verbindet sich so mit dem Begriff der Welt. Hans Blumenberg wird rückblickend von den »Rhetoriken der Verweltlichung« dieser Debatte sprechen.¹³ Thematisiert sie permanent die Umwandlung des eschatologischen Begriffs der Heilsgeschichte in jenen weltlichen Fortschritts, stößt sie so auf eine Verbindung zu Technikfragen.¹⁴ Die Rele-

11 Der politische Gehalt von den hier wichtigen Texten Heideggers, ja von der gesamten sogenannten *Kehre*, in deren Umkreis sie stehen und die seine Philosophie nach dem Bekenntnis zum Nationalsozialismus unternommen haben will, ist – *to say the least* – hochproblematisch. Man weiß, dass in den ersten Fassungen von Heideggers maßgeblichen Welt-Texten *Die Zeit des Weltbildes* und *Der Ursprung des Kunstwerkes* – in beiden ist vom ›Volk‹ die Rede und beide gehen auf Reden aus den 1930er Jahren zurück – politische Figuren des Nazismus und Antisemitismus deutlich zutage liegen und dass die Wendung gegen Descartes auch antifranzösische Impulse bedient (Kellerer 2013; die Grundlagen einer tiefgreifenderen philosophischen Kritik an Heidegger skizziert Precht 2020). Es ist für unseren Kontext weder nötig noch möglich, hierauf einzugehen. All dies betrifft die ethische und politische Bedeutung, nicht aber den bloßen Umstand der zeitgenössischen Ausbreitung eines Diskurses, dem Heidegger zugehört und den er geprägt hat.

12 Es wird sich hier und im Folgenden, wenn von Deutschland die Rede ist, ausschließlich auf die Debattenlage in der BRD bezogen. Die offizielle Kulturpolitik des ›Bitterfelder Wegs‹ und das ästhetische Dekret eines sozialistischen Realismus führt in der DDR zum Anschluss der Literatur an ganz andere Debatten. Vgl. dazu Tommek, 2015, S. 141–198.

13 Blumenberg 1983, S. 119.

14 Vgl. dazu vor allem Lübbe 1964, S. 221. Zu Säkularisation als Entlassung kirchlicher Güter in die Welt und als Prozess der Verweltlichung: Taubes 2007 [1947]; Löwith

ERSTER TEIL: ZEITRAUM UND METHODE

vanz von Technik und Fortschritt wird nach dem Datum Hiroshima etwa durch den Rekurs auf die Bedrohung der Menschheit durch die Atom-
macht verdeutlicht.¹⁵ Wurde diese Bedrohung durch die jüngere Physik
ermöglicht, läuft ein wissenschaftsgeschichtlicher Diskurs mit Hinsicht
auf die Neuzeit als historischem Ausgangspunkt der technischen Entwick-
lung ständig mit. Er berührt die Säkularisationsproblematik, indem er
die Überschneidungen und Differenzen zwischen heilsgeschichtlichem,
zivilisatorischem oder technischem Fortschritt in den Blick nimmt.¹⁶

Der Begriff der Welt zeichnet sich zunehmend als Mittler zwischen
diesen Diskursen ab. Die Debatten um Technik, Säkularisierung und
die wissenschaftliche Fassung der Neuzeit verlaufen in Deutschland
nach dem Zweiten Weltkrieg nicht nur mit ständigen Überschneidungen,
sondern bezeugen ihre Verbindung zu nicht unerheblichen Teilen im
Weltbegriff. Hans Blumenbergs Arbeiten bringen das mehr oder weniger
unterschwellig immer wieder zum Ausdruck. So etwa wenn Blumenberg
den Stand der technologisch basierten Naturwissenschaften mit der Ge-
winnung eines Weltmodells gleichsetzt und hierfür permanent die Neu-
zeit als historische Konsolidierungsphase ausweist.¹⁷ Am prägnantesten
wird sie in dieser Funktion aber sicher von Heidegger in dessen Aufsatz
Die Zeit des Weltbildes angesprochen. Mit diesem Titel adressiert der Philo-
soph die Neuzeit und verbindet sie mit sechs in ihr neuartigen Phänome-
nen: technologisch basierte Wissenschaft, Maschinentechnik, das Aufkom-
men der Ästhetik, die Gewinnung eines Kulturbegriffs, das Verschwinden
der Götter und die Trennung von Subjekt und Objekt.¹⁸ Hier soll nicht
behauptet werden, alle Diskurse über die Neuzeit im Zeichen der Welt

1953. Als wichtiges Datum der Debatte um Säkularisation und Fortschritt darf viel-
leicht der Kongress der *Deutschen Gesellschaft für Philosophie* von 1962 angesehen wer-
den, dessen Beiträge – von Karl Löwith, Theodor Adorno, Jürgen Habermas, Hans Blu-
menberg, Hermann Lübbe, Arnold Gehlen, Eric Voegelin und anderen – sich ganz der
Fortschrittsthematik, ihren heilsgeschichtlichen Ursprüngen sowie ihren technologi-
schen und sozialen Konsequenzen widmen. Vgl. Kuhn/Wiedmann 1964.

15 Jaspers 1958; vgl. auch Anders 1988 [1956], S. 233–324 (»Über die Bombe und die Wurzeln
unserer Apokalypse-Blindheit«).

16 Blumenberg 1981, S. 7–54. Blumenberg hält den Vortrag, auf dem sein Text basiert,
erstmals im Februar 1959 im Kölner Husserl-Archiv.

17 Blumenberg 1961, S. 68–69. Die herausragende Stellung des Weltbegriffs für Blumen-
bergs Fassung der Neuzeit macht die erstmals 1985 erscheinende erneuerte Ausgabe der
Legitimität der Neuzeit retroaktiv deutlich, indem sie Studien zur Welt bei Cusanus und
Bruno im Vierten Teil anhängt. Vgl. Blumenberg 1996, S. 531–700 (»Aspekte der Epo-
chenschwelle«).

18 Heidegger 1950², S. 69–73; S. 85.

seien von Heidegger beeinflusst. Er bringt aber die grundlegenden Komponenten auf den Punkt, die bei der Rede von Welt nach 1945 auf dem Spiel stehen und in den einzelnen Diskussionsbeiträgen beliebig umfassend aktualisiert werden können. Im Topos der ›Zeit des Weltbildes‹ sind alle Spieleinsätze der Säkularisierungs-, Technik- und Neuzeitdebatte dieser Jahre versammelt. Sie bilden für Heidegger zusammenhängende Charakteristika, welche die Signatur einer Epoche darstellen, die eine Objektivierung der Welt im Bild, vermittelt durch das technische Herstellen des Menschen, zeitigt. Diese Objektivierung ist dabei noch lange nicht abgeschlossen. Ihre Untersuchung scheint nach dem Zweiten Weltkrieg einige Dringlichkeit zu besitzen, wie Säkularisierungs-, Technik- und Atomdebatte zeigen, die hier anknüpfen. Indem die von Heidegger aufgezählten Charakteristika ein stabiles Ensemble wiederkehrender Elemente ausmachen, die weniger innerhalb eines bestimmten Spezialdiskurses funktionieren, vielmehr in Debatten mit unterschiedlichem Schwerpunkt als zusammenhängende Merkmale anspielbar sind, ließe sich mit Jürgen Link von einem Interspezialdiskurs sprechen.¹⁹ Die Komponenten dieses Interspezialdiskurses ›Zeit des Weltbildes‹ erlauben in den deutschsprachigen Neuzeit-Debatten nach dem Zweiten Weltkrieg, gerade aufgrund ihrer beliebig umfangreichen Aktualisierbarkeit, den Übergang von Diskursen der Technikforschung, Wissenschaftsgeschichte, Säkularisierung u.a. ineinander. Der Vokabel Welt kommt dabei bisweilen der Charakter einer vermittelnden Chiffre zu. Sie kann als Begriff weitgehend latent bleiben oder ausdrücklich mitlaufen.

Exemplarisch lässt sich diese Funktion des Weltbegriffs an Günter Anders und Hannah Arendt demonstrieren. Beide greifen die Verflüchtigung der bisherigen Erfahrbarkeit von Welt durch die technischen Kommunikationsmittel in der Moderne auf. Das geschieht zwar oft mit Anspielungen auf den Begriff Welt; er braucht aber nicht jedes Mal wieder explizit

19 Ein Interspezialdiskurs umfasst »spezialdiskursive (denotative) Diskurselemente [...], die aber dennoch (wie mathematische, aber auch experimentelle bzw. technische Instrumentarien) in mehreren Spezialdiskursen eingesetzt werden können.« (Link 1997, S. 50). Dabei wird komplexes symbolisches, etwa auch fachwissenschaftliches Wissen häufig in kürzeren und alltagssprachlichen Formulierungen reduziert und so abrufbar gemacht. Im Folgenden wird sich zeigen, wie sich bestimmte Momente um den Weltbegriff kristallisieren (Bindung an die Neuzeit oder die Technik), wobei sogleich verschiedene Spezialdebatten (Säkularisierungs- oder Fortschrittsdiskurs) in Philosophie, Sozialwissenschaft, Politologie, Wissenschaftsgeschichte in Abbreviatur durchquert und angespielt werden können.

ERSTER TEIL: ZEITRAUM UND METHODE

genannt zu werden. Bei Günter Anders manifestiert sich der Interspezialdiskurs in Form einer Medienkritik, die an der Veränderung des Verhältnisses des Menschen zu seiner Umwelt ansetzt. Schon die Einleitung zu *Die Antiquiertheit des Menschen* konstatiert, dass wir Wesen seien, die »statt Welt zu erfahren, sich mit Weltphantomen abspeisen lassen« und »daß wir nunmehr in einer Menschheit leben, für die nicht mehr ›Welt‹ gilt und Welterfahrung, sondern Weltphantom und Phantomkonsum«.²⁰ Dabei bemüht Anders den Begriff einer ›wirklichen Welt‹ nur mehr sorgfältig in Anführungszeichen gesetzt: »auch die sogenannte ›wirkliche Welt‹, die der Geschehnisse, ist durch die Tatsache ihrer Phantomisierung bereits mitverändert«.²¹ Die Welt teilt sich für Anders nicht in eine wirkliche, die sich einer fiktionalen klar gegenüberstellen lässt. Die wirkliche Welt wird selbst phantomhaft dadurch, dass die Medien, ein wirkungsvoller Bestandteil dieser ›wirklichen Welt‹, besagte Wirklichkeit zunehmend in ein Bild verwandeln, auf das man sich anstelle konkreter Erfahrung bezieht. Auf diese Weise verändere sich die menschliche Erfahrung *der Welt* grundlegend.²² Schwingen in Anders' technikkritischer These deutliche Heidegger-Anklänge mit, so gilt das für Hannah Arendt nicht minder. Diese setzt in *Vita Activa* beim Thema des Herstellens an, das auch bei der Technikproblematik von Heideggers *Die Zeit des Weltbildes* im Hintergrund steht. Für Arendt ist es der Aufstieg des Homo Faber seit der Neuzeit, der eine seither immer deutlicher sich abzeichnende »Weltentfremdung« hervorbringe.²³ Kritischer Ansatzpunkt ist bei Arendt wie bei Anders die Neuzeit, wobei eine Krise des Verhältnisses zwischen Mensch und Welt angezeigt wird, welche die Objektivierung der Welt mittels Technik zu bewirken beginnt.²⁴ Noch Theodor W. Adorno und Max

20 Anders 1988 [1956], S. 1.

21 Ebd.

22 Vgl. ebd., S. 97–212 (»*Die Welt als Phantom und Matritze*«). »[D]ie spezifische Situation des Menschen in einer Welt« stellt dabei den Ausgangspunkt von Anders' Philosophie dar, vgl. Liessmann 2002, S. 31, ebd., S. 30–52. Schon Anders frühe Schriften versuchten die Situation des In-der-Welt-Seins Heideggers zu konkretisieren, sie »zugunsten eines eigenständigeren und komplexeren Entwurfs« umzubauen, so Dries 2018, S. 443. Durch seine Lokalisierung in der nach-husserlischen Phänomenologie lässt sich Anders' Projekt als exemplarisches Epiphänomen des Wucherns von Weltbegriffen im Kreise phänomenologischer Theoriebildung begreifen.

23 Arendt 1981 [1960], S. 244–251. Arendt spricht vom »Beginn der Weltentfremdung« (ebd., S. 244).

24 Ebd., S. 245: »Die moderne Welt ist ein über die ganze Erde sich erstreckendes Kontinuum, aus dem Ferne und Entfernung vor dem Ansturm der Geschwindigkeit verschwunden sind.«

Horkheimer – ihnen lässt sich gewiss keine übertriebene Heidegger-Nähe nachsagen – wählen in der *Dialektik der Aufklärung* Francis Bacon und das Aufkommen des neuzeitlichen Rationalismus als Ausgangspunkt, um die Entwicklungen der modernen Industriegesellschaften und ihrer Technologien, in denen Aufklärung in Mythos umschlage, nachzuzeichnen.²⁵

Auch die Diskurse über Astronautik und Raumfahrt, die von den 1950er bis Ende der 1960er Jahre angesichts des politisch motivierten Wettkaufs zum Mond an Bedeutung gewinnen, stellen einen Echoraum des Interspezialdiskurses dar. In der zweiten Hälfte der 1960er Jahre wird die Vokabel Welt in den beginnenden Globalisierungsdiskurs einmünden.²⁶ Kosmos, Welt, Erde oder das Planetarische bilden bis dahin vor dem Hintergrund der neuartigen Raumfahrttechnologie wiederkehrende Vokabeln in einer Neuorientierung des Denkens angesichts der Erschließung des Weltalls. Das Verlassen der terrestrischen Lebenswelt wird dabei von allen TheoretikerInnen, denen in der Nachfolge der Phänomenologie viel an philosophischen Begriffen wie Welt und Erde gelegen ist, als Verlust des Bodens unter den Füßen des Menschen und damit seines epistemologisch grundlegenden Weltverhältnisses diagnostiziert.²⁷

In jedem der genannten Fälle ist die Neuzeit historisch *der* kritische Einsatz- und Rückbezugspunkt, von dem aus – als Ausgangsmoment von Technisierung und Säkularisation, die zur radikal ›bildhaften‹, in sich reflektierten Welt der Moderne geführt haben – man die Gegenwart zu verstehen versucht. Dabei ist die Neuzeit selbst ein kritisches Moment der Infragestellung bis dato geltender Ordnungsgefüge. Dementsprechend wird versucht, die aus den Fugen gegangene Weltordnung im Rückgang auf sie zu begreifen.²⁸ Wenn nicht wie im Diskurs über die Atombombe gleich von einem Ende der Menschheit die Rede ist, so gebiert die Frage nach einer Technisierung der Lebenswelt dabei Visionen eines Endes der Kulturgeschichte, von Kristallisation und Erstarrung der weiteren Menschheitsentwicklung: Worin die ›Zeit des Weltbildes‹ sich mit der

25 Horkheimer/Adorno 1987 [1944], S. 25–66.

26 Vgl. Stockhammer 2017, 97–107.

27 Kreienbrock 2020, insbes. S. 16–42. Zur Wirkung Arendts und Anders' in diesem Diskurs vgl. ebd., S. 107–113 und zu den Spuren sogar Adornos darin ebd., S. 7–15.

28 Zur phänomenologischen Deutung der Neuzeit als Erschütterung von Ordnungsgefügen, insbesondere jener im Zeichen des Kosmos und der Welt vgl. Waldenfels 1999, S. 193–193 (›Risse im Gebälk des Weltgebäudes‹).

ERSTER TEIL: ZEITRAUM UND METHODE

Vorstellung ihres Endes, dem der Menschheit, der Welt oder ›nur‹ jenem des Fortschritts konfrontiert.²⁹

Vor diesem diskursiven Hintergrund, dessen tragende und hier zitierten Publikationen zwischen 1944 und 1964 veröffentlicht werden und so in den gut zwanzig Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg erschienen, lässt sich eine ungefähre Vorstellung der Rede von Welt und ihrer Zusammenhänge im geisteswissenschaftlichen und intellektuellen Diskurs der Zeit gewinnen. Der Begriff vermag sowohl den Kontext der ›Rhetoriken der Verweltlichung‹ zu evozieren und situiert sich diskursiv in einem Spannungsfeld von wissenschaftlicher Neuzeitforschung, Technikphilosophie und Kulturkritik. Daneben trägt sich eine etymologisch verbürgte und pragmatische alltagssprachliche Bedeutung ein, die sowohl ein kosmisches Ganzes als auch eine zeitlich abgesteckte, vergängliche Zeitspanne in der Welt zu designieren vermag.³⁰

Welt eröffnet so in der Nachkriegszeit auch für die Literatur einen Anspielungsraum, der sich nicht unwesentlich aus den Debatten im Kontext des Interspezialdiskurses ›Zeit des Weltbildes‹ speist und der durch die Raster einschlägiger literaturhistorischer Periodisierungen wie ›Trümmerliteratur‹ oder ›Kahlschlag‹ fällt. Stichprobenartig lassen sich in der deutschen Literatur – oft explizit unter dem Eindruck von Hiroshima und des Zweiten Weltkriegs – nicht wenige Anspielungen auf den oben referierten Diskurs finden. So kann etwa Ingeborg Bachmanns guter Gott von Manhattan 1959 auf die Aussage, dass man nicht mehr im Mittelalter sei, erwidern: »Nein. Im Anfang der Neuzeit. Oder Endzeit. Wie es beliebt.«³¹ So kann Arno Schmidt Romane nach der atomaren Vernichtung der Welt spielen lassen (ein Zeitpunkt, den sein Roman *Schwarze Spiegel* auf

29 Vgl. Guardini 1950. Zur Spannbreite der Diskurse über Neuzeit, Technik und Gesellschaft bis hin zur Apokalypse oder einem stationären Zustand von Kulturen im Zeichen der von Arnold Gehlen popularisierten Begriffe von ›Kristallisation‹ und ›Posthistoire‹ Niethammer 1989. Diese Diskussionen reichen bis nach Frankreich, wo Maurice Blanchot auf die französische Übersetzung von Jaspers Buch über die Atombombe 1957 mit der kurzen Rezension *L'apocalypse déçoit* antwortet. Vgl. Blanchot 1972.

30 Wie Grimms Wörterbuch nahelegt, vereinigt das deutsche Wort ›Welt‹ die unterschiedlichsten Quellen in sich: Es springt häufig als Übersetzung sowohl für das griechische ›kosmós‹ als auch das Lateinische ›saeculum‹ ein und verweist Signifikant und Etymologie nach wohl zurück auf das germanische ›wér-alt. Auf diese Weise lässt sich mit dem Begriff sowohl die Vorstellung eines umfassenden Ordnungskontinuums, eines Zeit- als Weltalters wie auch die Dimension von Zeitlichkeit als Lebenszeit verbinden. Vgl. Stockhammer 2014, S. 49–51.

31 Bachmann 1978, S. 305.

das Jahr 1955 datiert) und dabei vom »Kreatorium« sprechen, das einen barock anmutenden Mundus der Kreatürlichkeit im selben Wort mit dem Krematorium in Verbindung bringt.³² Und so kann für Gottfried Benn die Atombombe ein Weltzeitalter am Ende des ›Quartärs‹ markieren, woraus Konsequenzen für die eigene Poetik abgeleitet werden.³³ Diese Entwicklungen fallen in Deutschland zusammen mit einer ab Ende der 1950er Jahre von der Literaturwissenschaft diagnostizierten ›Krise des Erzählens‹. Während die Philologie somit die Probleme realistischer Erzählverfahren nach dem Zweiten Weltkrieg bemerkt, beginnen Teile der zeitgenössischen Literatur zunehmend nicht-realistische Textverfahren der ›emphatischen Moderne‹ zu Beginn des 20. Jahrhunderts aufzugreifen.³⁴

Ähnliche Verbindungen, wie sie der Interspezialdiskurs zieht, sind auch in wissensgeschichtlichen Diskursen in Frankreich zu beobachten, gerade wo das Augenmerk auf der Entwicklung der Begriffe von Welt und Kosmos seit der Neuzeit liegt. Gerade die Schriften Alexandre Koyrés stellen bis heute wichtige wissensgeschichtliche Texte dar, in denen die Auseinandersetzung mit der Neuzeit unter die Ägide von Universalbegriffen wie Welt und Kosmos gestellt wird.³⁵ Koyré zeichnet dabei nicht nur die Genesis des modernen naturwissenschaftlichen Universums als Konsequenz sukzessiver Veränderungen des Weltbildes der Neuzeit nach;³⁶ er benennt, ähnlich wie Heidegger in Deutschland, Descartes als Schlüsselfigur, der den antiken, vom Göttlichen tangierten Kosmos durch eine Welt ersetzt, die der rationalen menschlichen Erkenntnis untersteht.³⁷

Während Wissenshistoriker wie Koyré aber den Namen Descartes als Indikator eines Moments der »transformation profonde de l'attitude spirituelle de l'homme«³⁸ ausmachen, formiert sich unter dem Banner der

32 Schmidt 1963 [1951–1953], S. 171. Siehe auch: Albrecht 2001; Drews 1986, S. 14–34.

33 »Das Quartär ging hintenüber, und das bedeutete für Benn, dass die Ausdrucksmittel der Kunst, die auf diesen katastrophalen Zustand reagierten und von ihm mit dem Atombombenwurf auf Hiroshima in Zusammenhang gebracht wurden, überprüft werden mussten.« Hof 2012, S. 99.

34 Balzer/Denkler/Egger/Holtz 1988, S. 156–159 (»Anfänge der ›Modernen Prosa‹«); S. 258–262 (»Krise des Erzählens? Die romantheoretische Debatte«); zur Problematisierung des Realismus als Erzählverfahren in Texten der ›emphatischen Moderne‹ Anfang des 20. Jahrhunderts vgl. auch Baßler 2015, S. 397–406.

35 Koyré 1961.

36 Koyré 1962.

37 Koyré 1944, S. 82–84.

38 Ebd., S. 33. In Koyrés Darstellung wird Descartes auch zu demjenigen, der die Integrität von Welt und Mensch gegen einen von Montaigne und Agrippa ausgehenden Skeptizismus behauptet. Ebd., S. 33–44.

philosophischen Epistemologie zugleich ein zeitgenössischer anti-cartesischer *nouvel esprit scientifique* – so der Titel des einflussreichen Werkes von Gaston Bachelard, das Koyrés *Entretiens sur Descartes* von 1944 um zehn Jahre vorausgeht und den Abschied von der positivistischen cartesischen Auffassung eines mit sich selbst identischen Ego und einer gleichbleibenden Welt verkündet. Sieht Koyré die cartesische Welt als einen mathematisierten Raum an, der von Mensch und Gott gleichermaßen gelehrt ist,³⁹ so setzt Bachelards Epistemologie am gemeinsamen Punkt von Rationalismus und Realismus an, als dessen Voraussetzung sich unschwer die cartesische Philosophie erkennen lässt.⁴⁰ Während Cartesius die Welt aus genau bestimmbaren Phänomenen zusammengesetzt ansieht, so gebe es für den neuen wissenschaftlichen Geist kein Phänomen, das nicht ein Geflecht von Beziehungen sei.⁴¹ Unter dieser – durchaus der Phänomenologie nahen – Annahme einer Wissenschaft der Relationen, für die Bachelard etwa die jüngeren Entwicklungen in der Physik seit Einstein und Heisenberg einstehen, halte die cartesische Voraussetzung einer beobachtungsunabhängigen *res extensa* nicht länger stand.⁴²

Neben solchen wissenschaftsgeschichtlichen und epistemologischen Diskursen sind es in Frankreich besonders die Debatten um die Literatur, in denen der Weltbegriff neu verhandelt wird. Auch das geschieht nicht ohne Bezug auf erkenntnistheoretische Fragen. So rekurriert die Literatur des Engagements und des französischen Existenzialismus noch auf eine Vorstellung von Welt als Inbegriff von Wirklichkeit überhaupt. Aller phänomenologischen Beeinflussung zum Trotz klingt derlei in Jean-Paul Sartres *Qu'est-ce que la littérature* (1947) an und zeitigt durch die zeitnahe Erstübersetzung (*Was ist Literatur?*, 1948) auch in Deutschland rasch Wirkung, wobei hier eine Brücke zwischen epistemologischen Vorannahmen und der Literatur verläuft.⁴³ Zugleich liegt ein Kreuzungspunkt der Diskurse in Deutschland und Frankreich vor. Während in der BRD der Weltbegriff

39 Ebd., S. 87.

40 Bachelard 1988 [1934].

41 Ebd., S. 147.

42 Vgl. insbes. ebd., S. 135–177.

43 Sartre 1950. Eine Szene früher westdeutscher Sartre-Rezeption liefert etwa Wolfgang Hildesheimers Briefwechsel mit den Eltern: »Die Bücher, die ich Mutti und Eva empfehle sind, (ausser Heideggers ›Sein und Zeit[,] wo natürlich manches drinstellt, was aber wegen des scheußlichen Deutsch unleserlich ist) Jean-Paul Sartre: ›Existenzialismus und Humanismus, und ›Was ist Literatur?‹ und von Albert Camus: ›Der Mythos von Sisyphos‹, welches ich Euch diese Woche schicken werde, [...].« Hildesheimer 2016, Bd. 1, S. 626 (Brief 240, 5.11.1950).

einschließlich des Endes seiner Verbindlichkeit für die Literatur anspielbar werden, antwortet eine eher gegen die literarische Vorherrschaft des Existenzialismus als seine philosophischen Vorannahmen sich formierende Literatur in Frankreich eher auf Sartres Forderung an die Literatur, auf die Welt als Realität wirken zu müssen. Sie antwortet darauf besonders mit einer Destruktion der fiktionalen Welt, die im Text dargestellt wird. Problematisiert werden so aber noch die latenten phänomenologischen Annahmen, die dem philosophisch fundierten Roman des Existenzialismus zugrunde liegen. Die Implikationen der ›Zeit des Weltbildes‹ führen in Frankreich zu einer Problematisierung von Welt im Erzähltext, die sich an Disputen unter den Schreibenden selbst aufzeigen lässt.

Welt im französischen Diskurs

Die Rezeption der Phänomenologie in Frankreich hat seit Beginn des 20. Jahrhunderts einen vielgestaltigen Einfluss auf die dortigen Humanwissenschaften ausgeübt, den Bernhard Waldenfels ausführlich nachgezeichnet hat.⁴⁴ Schon Husserls *Cartesianische Meditationen* von 1929 resultierten ursprünglich aus einer Reihe von Pariser Universitätsvorträgen und knüpfen eine Verbindung zwischen dem Vater der transzendentalen Phänomenologie und Frankreich. Gerade Sartres Existenzialismus, eine der wirkmächtigsten Strömungen der 1940er und 1950er Jahre, ließ zusammen mit Maurice Merleau-Ponty phänomenologische Denkfiguren in der französischen Philosophie heimisch werden.⁴⁵

Sartre entwickelt dabei zunächst eine phänomenologische Theorie des Imaginären, in deren Rahmen dem Weltbegriff später eine prominente Stellung zukommen wird. Als Romancier wirkt er selbst wesentlich an einer Expansion seiner Philosophie in eine Theorie engagierter Literatur und deren Umsetzung in Romanen und Theaterstücken mit.⁴⁶ Der existentialistische Roman Sartres entwickelt einen phänomenologischen Realismus, der sich gegen eine Literatur wendet, welche an die Erzählkonventionen des 19. Jahrhunderts anknüpft. In letzterer dominiere erzähltechnisch eine gottgleiche Sicht auf das Erzählte. In einem Erzählen, das seinen Prototyp in Balzac findet, erscheint die dargestellte Welt wie eine

44 Waldenfels 1987.

45 Vgl. ebd., S. 63–141.

46 Vgl. Bonnemann 2007, S. 222–238.

ERSTER TEIL: ZEITRAUM UND METHODE

säkularisierte Schöpfung, indem sie von einem überfliegenden Erzähler-Standpunkt aus erschlossen wird, dem diese Welt absolut transparent ist.⁴⁷ Gegen diese quasi-göttliche Sicht mobilisiert Sartre eine präskriptiv anmutende Roman- und Wirkungs poetik. Obwohl der *Nouveau Roman* sich später von ihr absetzen wird, konnte sie immer wieder als erster Schritt in seine Richtung verstanden werden.⁴⁸ Sartres Realismus geht es nämlich darum, die Welt in ihrer Perspektivität, Kontingen z und Zersplitterung aufzuzeigen, also entschieden nicht aus der erzählerischen Simulation eines ›view from nowhere‹.⁴⁹ Sartres Tagebuchroman *La Nausée* (1938) wie in gewisser Weise auch Camus' berichtartige Erzähltechnik in *L'Étranger* (1942) lassen sich daher als phänomenologisch die Lebenswelt ihrer Protagonisten erschließende Darstellungsformen auffassen. Durch ihren phänomenologischen Hintergrund sehen sie sich vor das Problem objektiver Weltwahrnehmung bei gleichzeitiger perspektivistischer Gebrochenheit der Phänomene in subjektiven Erfahrungswelten gestellt.⁵⁰ Trotz der Anerkennung verschiedener Haltungen aus der Existenz heraus zur Welt lässt der Existentialismus stets die Vorstellung der *einen* Welt in Kraft, die als gemeinsam geteilte und allgemein intelligible allen Perspektiven zugrunde liegt. Diese Welt bleibt kohärent, auch wenn man sie wie Camus absurd nennen mag. Sie findet in den existentialistischen Romanen und Erzählungen ihr Äquivalent in der *einen* Erzählwelt.

Das lässt sich an der zweiten Funktion vertiefen, die das Konzept Welt in Sartres Theorie der Literatur aus *Qu'est-ce que la littérature* annimmt. Im ersten Abschnitt *Qu'est-ce qu'écrire* optiert Sartre vor allem für eine

47 Vgl. Dauer 1976, 38–43, insbes. S. 39: »Er [der Autor des 19. Jahrhunderts – F.S.] ist nicht ein Beobachter, der Rechenschaft gibt von den Tatsachen des Lebens, sondern mit ihm erhebt sich der Leser in den Rang eines ›auserlesenen Geschöpfes‹, einer ›grauen Eminenz des Schöpfertodes‹, die überall gleichzeitig sein kann und nicht nur die geheimsten Regungen der Menschen, sondern auch das Geheimnis der biographischen, geschichtlichen Entwicklung kennt«. Ebd., S. 41: »Der Gedanke eines unveränderlichen und unverwechselbaren, ein für alle Male festgelegten zeitüberdauernden Wesenskerns des Einzelmenschen und der Glaube an einen Schöpfertod sind genetisch komplementär, und die Analogie der Wesenssetzung durch den Romanautor zum göttlichen Schöpfungsakt liegt für Sartre offen zutage«.

48 Vgl. Zima 1986, S. 153–232.

49 Dauer 1976, S. 43: »[E]s geht um eine Art ›phänomenologischen Realismus‹, der den Leser die Romanwelt in der Weise erfahren lassen möchte, in der er die Wirklichkeit seines eigenen Lebens erfährt: von einem zeitlich, räumlich und geistig-kulturell fixierten Standort aus, in irreduktibles Teilwissen gebannt, dem Irrtum, der Kontingen z und der Zukunftsungewissheit ausgeliefert«.

50 Vgl. Prendergast 2017, S. 595–614.

engagierte Literatur, die eine Wirkungsabsicht und Ausrichtung auf Welt – hier verstanden als textexterne Wirklichkeit – proklamiert. Solche Wirkung ist möglich, indem das sprachliche Zeichen als Instrument verstanden wird, dessen sich der Autor bedient.⁵¹ Romane, Erzählungen, Theaterstücke werden in den Dienst genommen, um den Mitmenschen eine Wahrheit über die Welt zu entdecken. Sartre identifiziert Welt und Wirklichkeit und veranschlagt die Situationen in den fiktionalen Welten des existentialistischen Romans gewissermaßen als Darbietung existenzieller Entwürfe, die als Beispiele auf die Realität ihrer Leserschaft abstrahlen. Die Lektüre wird von Sartre dabei als ein freier Traum entworfen. In diesem nehmen Lesende teil an einem imaginären Glauben, einer »croyance imaginaire« (100), einem Glauben an Imaginäres. Das Imaginäre ist dabei zunächst als Raum mentaler Bilder zu verstehen, beruht doch Sartres gesamte Konzeption der Sprache darauf, diese als transparente Glasscheibe zu konzipieren und als ein Instrument, mit dem die subjektive Freiheit mittels der Imagination im Vermeinen auf die realen Dinge zugreift. Im freien Traum der Lektüre treten die Lesenden in Kontakt mit einer Welt, die rein imaginär ist und in deren Imaginiertheit immer schon die Haltung eines Autors durchschlägt. Die Gefühle der Lesenden stellen so Modulationen der je ihrigen Freiheit dar, die vom Spielraum des Textes aber bereits immer zu einem gewissen Grad determiniert sind.⁵² Durch den Text wirkt so der existentialistische Autor auf seine Leserschaft. Hinter all dem steht wieder das instrumentelle Verständnis der Sprache, dass diese zur Überbringerin und Durchgangsstation von Inhalten macht, die Subjekte festlegen: »et l'objet littéraire, quoiqu'il se réalise à travers le langage, n'est jamais donné dans le langage« (94). Indem Sartre die Wörter als Stimuli imaginärer Bilder begreift, die zwischen zwei Subjekten in relativer Ähnlichkeit entstehen, denkt er Sprache als Kommunikation zwischen der Freiheit von Schreibenden und Lesenden. Vom Leser sagt er weiter:

51 Sartre 1948, S. 63–70. Alle folgenden Seitenangaben, die in Fließtext und Fußnoten in Klammern und ohne weitere Angabe stehen, beziehen sich auf diese Ausgabe. Um Sartres Ausführungen über Leser/Autor möglichst originalgetreu nachvollziehen zu können, bedienen auch wir uns im Folgenden des generischen Maskulinums.

52 »la lecture est un rêve libre. En sorte que tous les sentiments qui se jouent sur le fond de cette croyance imaginaire sont comme des modulations particulières de ma liberté; loin de l'absorber ou de la masquer, ils sont autant de façons qu'elle a choisies de se révéler à elle-même« (100).

ERSTER TEIL: ZEITRAUM UND METHODE

S'il est au meilleur de lui-même, il projettera au delà des mots une forme synthétique dont chaque phrase ne sera plus qu'une fonction partielle: le «thème», le «sujet» ou le «sens». Ainsi, dès le départ, le sens n'est plus contenu dans les mots puisque c'est lui, au contraire, qui permet de comprendre la signification de chacun d'eux; et l'objet littéraire, quoiqu'il se réalise à travers le langage, n'est jamais donné dans le langage; il est, au contraire, par nature, silence et contestation de la parole (94).

Vorausgesetzt und nur an wenigen Stellen explizit wird dabei, dass die Literatur ihren Anspruch, auf die Welt zu wirken, nur erfüllt, indem sie im Roman selbst eine zweite Welt entstehen lässt. Gerade diese zweite Welt ist nicht einfach das literarisch dargestellte Abbild der Realität. Das wäre für Sartre eben der Fehler des literarischen Realismus à la Balzac, wie er ihn versteht (110). Der engagierte Autor soll den Lesenden die Welt enthüllen. Doch er tut dies, indem er seine Imaginationen bannt und so eine »monde romanesque, c'est-à-dire de la totalité des choses et des hommes« gebiert (110). Diese Welt ist aber doch bereits in ihrer Darstellung durchdrungen von den Auffassungen eines Autors. So enthüllen Schreibende über *eine* Romanwelt die Welt und stellen ihre Neuschaffung und Veränderung den Lesenden zugleich als Aufgabe anheim.

Écrire, c'est donc à la fois dévoiler le monde et le proposer comme une tâche à la générosité du lecteur. C'est recourir à la conscience d'autrui pour se faire reconnaître comme essentiel à la totalité de l'être; c'est vouloir vivre cette essentialité par personnes interposées; mais comme d'autre part le monde réel ne se révèle qu'à l'action, comme on ne peut s'y sentir qu'en le dépassant pour le changer, l'univers du romancier manquerait d'épaisseur si on ne le découvrait dans un mouvement pour le transcender (109).

Sind die Leser eines Autors selbst frei, so nimmt Sartre sie sogleich in die Pflicht. An die Entdeckung des Autors zu glauben – an das, was der Autor ihnen entdeckt –, bedeutet nämlich nichts Geringeres als ein Versprechen zu geben und eine Übernahme von Verantwortung für das gemeinsam bewohnte Universum. »Et tout l'art de l'auteur est pour m'obliger à créer ce qu'il dévoile, donc à me compromettre. A nous deux, voilà que nous portons la responsabilité de l'univers« (109). Diese Übernahme von Verantwortung ist vor dem Hintergrund der Poetik Sartres nicht einfach eine Vereinbarung nach der Art irgendeines Fiktionsvertrages. Es ist eine Verantwortlichkeit für die Wirklichkeit, die Verfasstheit der Welt als freie, die sich schon im Leseakt bestätigen muss: »Quant à moi qui lis, si je crée et maintiens à l'existence un monde injuste, je ne puis faire que je ne m'en rende responsable« (110). Die Verantwortlichkeit für die Welt beginnt bereits gegenüber der Romanwelt und den Intentionen eines

Autors, der eine Welt als Imagination und sein Weltbild damit zugleich zur Disposition stellt. Die Literatur wird hier insgesamt zum Vehikel einer Philosophie der subjektiven Freiheit, in deren Rahmen die freien Einzelnen auf die Wirklichkeit noch Wirkung ausüben, indem sie sich der Sprache und der literarischen Fiktion bedienen. Diese Konzeption unterliegt einer voluntaristischen Vorstellung, die an den Schreibenden und seinen Willen gebunden bleibt, den Lesenden ein Angebot der Weltdeutung zu machen. In dieser Konzeption sind die Romanwelt wie die Sprache lediglich Übergangsmomente, um ein umfassenderes, vom freien schreibenden Subjekt ausgehendes Engagement ins Werk zu setzen.

Aufgrund von Sartres seinerzeit wirkmächtigen Überlegungen kann die Frage nach dem Verhältnis von Literatur und Welt – der Realität wie der Erzählwelt – überhaupt erst auf den Plan kritischer Einwände gegen den Existenzialismus treten. Diese Einwände fallen dadurch sowohl literarisch, literaturtheoretisch wie auch epistemologisch aus. Sie stellen oft nicht nur eine Reaktion auf Sartres Denken von Existenz und Literatur dar, sondern auf die erzählerischen Objektivierungsversuche von Welt überhaupt.

Einige der frühesten Einwände gegen Sartre stammen von Maurice Blanchot. Sein Aufsatz *La littérature et le droit à la mort* erscheint als Folgeveröffentlichung ab 1947 in der Zeitschrift *Critique*. Er antwortet noch im Erscheinungsjahr von *Qu'est-ce que la littérature* kritisch auf dessen Autor und opponiert nicht nur der Maxime engagierter Literatur, mittels konkreter Romanwelten auf die extra-textuelle Wirklichkeit Einfluss auszuüben. Blanchot reagiert dabei nicht nur als Theoretiker, sondern bald auch als Schriftsteller. Die zweite und stark überarbeitete Fassung der Erzählung *Thomas l'obscur*, die 1950 erscheint, fordert abermals Sartres Literaturtheorie und ihre Grundlagen im existentialistischen Denken heraus. Nicht nur schaltet Blanchots Erzählung im XI. Kapitel einen kritischen Rekurs auf Descartes ein, um gewisse Vorstellungen des neuzeitlichen Rationalismus und damit noch das in Sartres Subjektphilosophie nachlebende Ego, das einer Außenwelt als *res extensa* gegenübersteht, zu torpedieren. Blanchot stellt auch die Ausrichtung von Sprache und Literatur an einem Modell des Blickes in Frage, wie sie für Sartres Sprachdenken und seine Konzeption engagierter, der Wirklichkeit zugewandter Literatur bestimmend bleibt.

Ähnlich wie Blanchot nimmt auch der *Nouveau Roman* an der existentialistischen Literaturkonzeption Anstoß. Alain Robbe-Grillets Essaysammlung *Pour un Nouveau Roman* (1963), deren einzelne Aufsätze während der 50er Jahre in diversen Zeitschriften erscheinen, lässt dabei eine

ERSTER TEIL: ZEITRAUM UND METHODE

oft vermerkte Opposition wider den existentialistischen Roman erkennen. In seinem erstmals 1957 erschienenen Text *Sur quelques notions perimées* spricht Robbe-Grillet von einigen überkommenen Ideen im Roman, unter denen er auch jene der Geschichte (*histoire*) nennt. Schon zwei widersprüchlich oder schlecht verknüpfte Elemente könnten den Fluss des Romans zum Stocken bringen und das »Wahr-Scheinen der Dinge«, die »vraisemblance des choses« zerstören.⁵³ Ein solches Verfahren falscher Anschlüsse, von dem der *Nouveau Roman* Robbe-Grillets reichlich Gebrauch macht, wird einige Jahrzehnte später vom Verfasser ausdrücklich als Kohärenzverlust erörtert und auf die Ebene der dargestellten Welt bezogen, wobei rückblickend die Vorläuferfunktion von Sartre und Camus anerkannt ist.⁵⁴

Das Buch, der Text selber war [im *Nouveau Roman* – F.S.] wie ein Feld zur Erforschung der Welt (*champ du exploration du monde*). [...] Der Text wird nach den Worten von Maurice Blanchot ›die Stätte, wo die Welt stattfindet, und was stattfindet, sind Widersprüche, Zerrüttung, Widerstreit und die Negation von Wahrheit durch sich selbst usw.

Diese Inszenierung der Erzählwelt als Ort von Widerstreiten und Zerrüttung hat man nicht nur als Reflexion auf die *condition humaine* in Europa nach dem Zweiten Weltkrieg aufzufassen gewusst.⁵⁶ Sie lässt sich zudem lesen als Verschärfung von Sartres phänomenologischem Realismus⁵⁷ und als aufgeschlossene Reaktion auf einen wissenschaftlichen Konstruktivis-

53 Robbe-Grillet 1963, S. 30: »La moindre hésitation, la plus petite étrangeté (deux éléments, par exemple, qui se contredisent, ou qui s'enchaînent mal) et voilà que le flot romanesque cesse de porter le lecteur, qui soudain se demande si l'on n'est pas en train de lui ›raconter des histoires‹, et qui menace de revenir aux témoignages authentiques, pour lesquels au moins il n'aura pas à se poser de questions sur la vraisemblance des choses. Plus encore que de distraire, il s'agit ici de rassurer«.

54 Vgl. die Konstanzer Universitätsrede Robbe-Grillet 1987, S. 10: »Im Laufe des 20. Jahrhunderts hat man zunehmend mit dem Verlust von zwei wesentlichen Faktoren des traditionellen Romans zu tun gehabt. Diese Faktoren waren erstens die Kohärenz der Welt und zweitens die Kompetenz des Erzählers. Beide verstanden sich von selbst. Sie waren die unangezweifelte Basis der Erzählung«. Diese Bewegung zeichnet Robbe-Grillet als Entwicklung weg von einem Erzählen à la Balzac nach. Eine Entwicklung, die im 20. Jahrhundert von Camus und Sartre immerhin vorbereitet, vom *Nouveau Roman* aber schließlich radikalisiert wird. »Wenn der Erzähler am Anfang von *L'Étranger* ›Ich weiß es nicht‹ und ›Das will nichts besagen‹ sagt, gesteht er einen Mangel an Kohärenz der Welt – Das will nichts besagen – ein.« Ebd., S. 10.

55 Ebd., S. 19.

56 Vgl. die Darstellung der französischen Rezeption durch Lucien Goldmann bei Burmeister 1983, S. 85–91.

57 Vgl. ebd., S. 107–117.

mus werten, der sich aus dem Wissen um die modernen Naturwissenschaften und ihre Problematisierung der Rolle der Erkennenden im Erkenntnisprozess speist.⁵⁸

In eine Reihe mit Blanchot und Robbe-Grillet hat man immer wieder Samuel Beckett gestellt und alle drei Autoren bisweilen dem *Nouveau Roman* zugeordnet. In der französischen Literaturwissenschaft der 1960er Jahre wird gerade Becketts Trilogie aus *Molloj*, *Malone meurt* und *L'innommable* (entstanden und veröffentlicht zwischen 1947 und 1953) ständig mit den anderen beiden Namen in Verbindung gebracht und als kritische Reaktion auf den Existenzialismus gelesen. Blanchot, Beckett, Robbe-Grillet, so heißt es, würden aus der Wiedergabe eindeutiger Weltverhältnisse, dem phänomenologischen Realismus des existenzialistischen Romans und Sartres Postulat der Einwirkung auf die Realität ausscheren.⁵⁹ Was sich an ihrem Schreiben andeutet, die literaturtheoretische Problematisierung eines bestimmten Weltbegriffs, wird von der Ästhetik und Literaturtheorie ab Anfang der 1960er Jahre zunehmend in den Blick genommen. Wo diese nämlich Erzählliteratur unter dem Paradigma Welt zu fassen beginnt, stellt sich ihr auch die Frage nach den Grenzen der narrativ erzeugten Weltillusion, welche von den nahezu zeitgleich erscheinenden Erzähltexten längst verhandelt wird.

Welt(auflösung): Literaturtheorie, Ästhetik, Poetik

Etwa ab Anfang der 1960er Jahre zeichnen sich in Literaturtheorie und Ästhetik erste Versuche ab, den Weltbegriff fruchtbar zu machen und auf seine zeitgenössischen Verwerfungen zu reagieren. Es ist dabei sicher kein Zufall, dass dies bei Autoren wie Hans Blumenberg oder Umberto

58 Schon Sartres Infragestellung des auktorialen »view from nowhere« erscheint dabei wie ein vorauselendes Echo auf Alexandre Koyrés Darstellung der Veränderung der wissenschaftlichen Modellierung von Welt seit der frühen Neuzeit (Koyré 1962). In jedem Fall geht sie einer vergleichbaren Thematisierung von Weltverhältnissen im Roman voraus, die spätestens bei Robbe-Grillet eine Parallele zu einem zeitgenössischen wissenschaftlichen Konstruktivismus aufweist, wie er auch in der Wissenschaftstheorie seit Koyré und Bachelard in Frankreich an Einfluss gewinnt. Vgl. Schaefer 2013, S. 78–82.

59 Diese Tendenz dominiert insbesondere bei Bernal 1964 und Bernal 1969. Beckett, Blanchot, Robbe-Grillet und Faulkner werden von Bernal praktisch permanent aufeinander bezogen, ihre Texte als avanciertester Ausdruck der zeitgenössischen Erzählliteratur erwogen. Zur Eingemeindung Becketts in den *Nouveau Roman* in der deutschen Forschung bis in die 1970er Jahre vgl. exemplarisch Wehle 1972; Zeltner-Neukomm 1965.

ERSTER TEIL: ZEITRAUM UND METHODE

Eco geschieht, die eine gewisse Affinität zur Neuzeitforschung wie zur Phänomenologie besitzen. An den Arbeiten Roman Ingardens lässt sich wiederum ersehen, wie diese philosophische Strömung, die den Interspezialdiskurs ›Zeit des Weltbildes‹ vorbereitete, im Weltbegriff ihren Einfluss noch auf die Literaturwissenschaft in den 60er Jahren ausübt. In *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks* schlägt Ingarden erstmals einen literaturwissenschaftlichen Weltbegriff für narrative Texte vor.⁶⁰ Abgesehen von einer solchen mehr oder minder phänomenologischen Literaturwissenschaft wird das Problem der Welt außerdem in Ecos *Das offene Kunstwerk* (1962) akut. Sehr deutlich wird es in Blumenbergs *Wirklichkeitsbegriff und Möglichkeit des Romans* (1964) aufgeworfen. Dabei stellen sich in beiden Bezugnahmen auf den Weltbegriff im Kontext der Erzählliteratur stets auch Reflexionen auf eine Weltauflösung ein. Für Blumenberg wird eine solche denkbar, sobald die Gattung Roman sich ausdrücklich als weltkonstruierend begreift. Und die Entdeckung einer ›Offenheit zweiten Grades‹ an zeitgenössischen literarischen Texten lässt sich bei Eco aus Erzähltexten etwa an der Auflösung eindeutiger Weltverhältnisse ablesen. Als allgemeine Tendenz moderner Romanpoetik erfährt das am Beispiel von James Joyces *Finnegans Wake* (1939) bei Eco eine ebenso klare wie zeitnahe Datierung. An beiden Theoretikern lässt sich ersehen, wie die theoretische Auseinandersetzung mit der damals zeitgenössischen Literatur noch im Zeichen der Neuzeitdiskurse steht, indem nun die Schöpfung von Welten als Telos des Romans verhandelt wird. Zusammengelesen führen beide Texte vor, wie Erzählliteratur in Literaturtheorie und Ästhetik nach dem Zweiten Weltkrieg unter den Paradigmen von Weltschöpfung und Weltauflösung behandelt wird. Ein Umstand, der es erlauben soll, mittels der Thesen von Eco und Blumenberg nicht nur die Begründung des Untersuchungszeitraums abzuschließen, sondern auch den Begriff der Weltauflösung aus der impliziten Fassung heraus zu entwickeln, in der er bei beiden Denkern angelegt ist.

60 Wir werden später noch auf Ingardens Vorschlag eingehen. Der Nachhall der Phänomenologie ist in den 1960er Jahren nicht zu unterschätzen: Etwa setzt sich Käte Hamburger in ihrer *Logik der Dichtung* ausführlich mit Ingardens Grundüberlegungen auseinander und Adorno kritisiert 1957 gleich zu Beginn seiner *Rede über Lyrik und Gesellschaft* die Mode einer phänomenologischen Literaturbetrachtung. Vgl. Hamburger 1977 [1957], S. 25–30; Adorno 1981², S. 49.

Genesis und Gestaltung: Der Roman als Welt bei Hans Blumenberg

Die Bildwerdung der Welt, die der oben in Anschluss an Heidegger umrissene Interspezialdiskurs veranschlagt, wird von Hans Blumenberg auf eine ganz eigene Weise gedeutet und literaturtheoretisch fruchtbar gemacht. Zwar lässt sich Blumenbergs Aufsatz *Wirklichkeitsbegriff und Möglichkeit des Romans* (1964) in seiner Darstellung wechselnder Wirklichkeitsbegriffe als Alternative zu Heideggers Seinsgeschichte genauso wie zu Husserls Lebensweltproblem begreifen und somit als Intervention in einer noch präsenten phänomenologischen Neuzeitdeutung.⁶¹ Nichtsdestotrotz scheint Blumenberg mit Heideggers Diagnose aus *Die Zeit des Weltbildes* immerhin dahingehend zu konvergieren, dass die Neuzeit auch bei ihm im Zeichen des Weltbegriffs steht. Allerdings geschieht dies für Blumenberg im Aufsatz über die Wirklichkeitsbegriffe dahingehend, dass die Ausbildung von Welten als Telos des modernen Romans ab der Neuzeit erblickt wird.

Blumenberg ist der Vorgeschichte dieser neuzeitlichen Konstellation von Roman und Welt bereits in einem früheren Aufsatz nachgegangen. »Nachahmung der Natur« (1957) verfolgt die mittelalterliche Rezeption der titelgebenden Forderung aus der aristotelischen Poetik. Der Anspruch auf Nachahmung der Natur oder Mimesis finde dabei gerade dort sein Ende, wo der Dichter in Reaktion auf Leibniz' *Theodizee* nunmehr den Schöpfergott in seiner Gestaltung von Welten zu imitieren beginne. So weise diese später im Genie-Begriff kulminierende Vorstellung des Künstlers als Demiurg einen Wandel in der Mimesis-Idee selbst aus. An die Stelle der Nachahmung der Natur trete die Nachahmung Gottes und damit die Imitation nicht mehr des Wirklichen, sondern nun auch des Möglichen und damit der göttlichen Schöpfung selbst. »Der Dichter findet sich in der Lage Gottes vor der Erschaffung der Welt angesichts der ganzen Unendllichkeit des Möglichen, aus der er wählen darf; darum ist [...] die Poesie eine Nachahmung der Schöpfung und der Natur nicht nur in dem Wirklichen, sondern auch in dem Möglichen«.⁶² Die Darstellung Blumenbergs folgt einem in dieser Passage im Kursiven zitierten Text des österreichischen Germanisten Oskar Walzel, *Das Prometheussymbol von Shaftesbury zu Goethe*.

61 Blumenbergs Wirklichkeitsbegriffe stellen für Anselm Haverkamp einen begrifflichen Alternativvorschlag zu Heideggers Begriff des Seins und der daran hängenden Seinsgeschichte dar. Deswegen ließen sie sich klassifizieren als erstes frühes »Korrelat von Lebenswelt: dessen, was Blumenberg an der Stelle des ‚Seins‘ bei Heidegger ‚Wirklichkeitsbegriff‘ nennt.« Haverkamp 2001, S. 444.

62 Blumenberg 2001¹, S. 43.

the.⁶³ Walzel rekonstruiert die Einflusslinien, die im 18. Jahrhundert die zunehmenden Vergleiche von Dichter und Schöpfergott provozierten, bevor daraus später der Genie-Begriff hervorgehen konnte.⁶⁴ »Dichter heißen so gerne Schöpfer«, schreibt in Deutschland etwa Christian Friedrich von Blanckenburg in seinem *Versuch über den Roman* (1774).⁶⁵ Und wenig später: »Das Werk des Dichters muß eine kleine Welt ausmachen, die der großen so ähnlich ist, als sie es seyn kann.«⁶⁶ Einen wichtigen Moment in Walzels Abhandlung, die Blumenberg im Blick hat, bilden auch Johann Jakob Breitingers *Critische Dichtkunst* sowie Johann Jakob Bodmers *Critische Abhandlung von dem Wunderbaren in der Poesie* (beide 1740). Hier werde Weltenschöpfung dem Dichter durch Vergleich mit dem Gott von Leibniz' *Theodizee* attestiert. Dabei finde keine Naturnachahmung mehr statt, sondern eine Auswahl möglicher, miteinander vereinbarer Ereignisse: »Ausgangspunkt ist Leibnizens These, daß Gott, als er diese Welt schuf, die beste der möglichen Welten ausgelesen habe. Breitinger versetzt den Dichter in die Lage Gottes, als dieser die Fülle der möglichen Welten vor sich sah«.⁶⁷ Dass die Welt des Romans eine mögliche Welt ist; dass der Schriftsteller bei ihrer Produktion Gott imitiert, das bringt Leibniz selbst in einem Brief vom 26. April 1713 an Anton Ulrich von Braunschweig-Wolfenbüttel zum Ausdruck, dem Verfasser des über 6000-seitigen Romans der *Römischen Octavia*, in dessen Diensten der Philosoph seinerzeit steht: »Und niemand ahmet unsren Herrn besser nach als ein Erfinder von einem schönen Roman.«⁶⁸ Diese Vorstellung ist genauso konstitutiv für Blumenbergs Verständnis des Romans als Welt wie das leibnizianische Modell eines Kosmos von Monaden, die in ihren je eigenen Perzeptionen abgeschlossene Organismen bilden. Erst ihre zusammenstimmenden Blickwinkel machen die in toto nur von Gott erfassbare beste aller möglichen Welten aus: einen einstimmigen Kontext. Wie kommt Blumenberg aber dazu?

Ausgehend vom philosophischen Gemeinplatz, dass die Dichter lügen, stellt Blumenberg an den Anfang seines Aufsatzes die Frage nach den

63 Ebd., S. 42–45.

64 Vgl. Walzel 1932, S. 32–55.

65 Blanckenburg 1774, S. 312.

66 Ebd., S. 314.

67 Walzel 1932, S. 39.

68 Gottfried Wilhelm Leibniz' Briefwechsel mit Herzog Anton Ulrich von Braunschweig-Wolfenbüttel, hg. von Eduard Bodemann, Hannover 1888, S. 233–234 zit. nach Fues 2019, S. 441.

möglichen Bedingungen, unter denen man die Wahrheit sagt.⁶⁹ *Wirklichkeitsbegriff und Möglichkeit des Romans* wird so zu einer historischen Rekonstruktion von vier aufeinanderfolgenden Wirklichkeitsbegriffen. Die Aufzählung führt vom antiken Wirklichkeitsbegriff der momentanen Evidenz (manifest in Platons Begriff der Idee) über den mittelalterlichen der von Gott garantierten Realität (paradigmatisch erst in der frühen Neuzeit expliziert in Descartes' *Meditationes*) bis zu einem neuzeitlichen des einstimmigen Kontexts.⁷⁰ Auf diesen zuletzt Genannten kommt es hier an, weil er die Vorstellung von Wirklichkeit darstellt, die für das historische Aufkommen des neuzeitlichen Romans konstitutiv scheint.

Wirklichkeit begegnet hier [in der Neuzeit – F.S.] als sukzessiv sich konstituierende Verlässlichkeit, als niemals endgültig und absolut zugestandene Konsistenz, die immer noch auf jede Zukunft angewiesen ist, in der Elemente auftreten können, die die bisherige Konsistenz zersprengen und das bis dahin als wirklich Anerkannte in die Irrealität verweisen könnten.⁷¹

Ein letzter von Blumenberg unterschiedener Wirklichkeitsbegriff sodann konzipiert »die Realität als das dem Subjekt nicht Gefügte, ihm Widerstand Leistende«.⁷²

Von diesen vier Wirklichkeitsbegriffen, die alle erst nach der Hochzeit ihrer Wirkung philosophisch erfasst werden, erlaubt jener des einstimmigen Kontextes die Genese des neuzeitlichen Romans. Diesem Begriff wird daher schon von Anfang an »eine gleichsam ›epische‹ Struktur« attestiert; sie liege darin begründet, »daß er notwendig auf das nie vollendbare und nie in allen seinen Aspekten erschöpfte Ganze einer Welt bezogen ist, deren partielle Erfahrbarkeit niemals andere Erfahrungskontexte und damit andere Welten auszuschließen erlaubt«.⁷³ Welt besitzt aufgrund des Plurals hier wenigstens zwei Bedeutungen: 1. Sie meint die Totalität des

69 Blumenberg 2001², S. 62: »Wenn die Ausgangsthese dieser Überlegungen richtig ist, daß die Geschichte der Ästhetik eine einzige Auseinandersetzung mit dem antiken Satz darstellt, daß die Dichter lügen, so muß diese Geschichte immer mitabhängig sein von der Auffassung der menschlichen Möglichkeit, ›die Wahrheit zu sagen‹.«

70 Vgl. ebd., S. 49–54.

71 Ebd., S. 52.

72 Ebd., S. 53–54. Gegenüber der Realität befindet das Subjekt sich dieser Auffassung nach immer schon in einer relativen Selbsttäuschung, die Wahrnehmung und Denken umfängt. Darum kann diesem Wirklichkeitsbegriff das Paradox als Erkenntnisinstrument zugeordnet werden. Wirklichkeit ist hier ein ständig sich Entziehendes und wird nur im Widerspruch des Subjekts mit sich selbst zugänglich. Freud wird nicht namentlich genannt, die Psychoanalyse klingt aber an.

73 Ebd., S. 52.

ERSTER TEIL: ZEITRAUM UND METHODE

Kontinuums: Der Welt, welche die Subjekte gemeinsam umfängt, respektive in ihrer Abstimmung miteinander sich allererst als Erkannte herstellt.

2. Sie bezeichnet die subjektive Monadenwelt, die empirisch-unmittelbare und vor seinem jeweiligen Wissenshorizont gedeutete Erfahrungswelt des Individuums. Die Emphase liegt dabei auch auf dem unbestimmten Artikel: *Eine Welt* meint hier zugleich die Positionalität und Individualität *eines* empirischen Weltzugangs und damit *eine* individuelle Perspektive. Blumenberg spricht zudem ausdrücklich von ›Erfahrbarkeit‹, implizit also von der an Subjekte gebundenen Erfahrungsmöglichkeit.⁷⁴ Nur so ist verständlich, warum es noch andere Welten geben kann. Es geht hier schon, um ein Wort Gilles Deleuzes aufzugreifen, um den anderen als mögliche Welt. Gerade diese Multiplizität von Welten als phänomenologische Eigenwelten empirischer Individuen erlaubt es, in einer umfassenderen Bedeutung von Welt als *die Welt* zu reden: Als »sich konstituierender Kontext« und der »idealen Gesamtheit der Subjekte zugeordnete[m] Grenzbegriff«; als »Bestätigungswert, der in der Intersubjektivität sich vollziehenden Erfahrung und Weltbildung«.⁷⁵ Wenn Weltbildung sowohl »sukzessiv sich konstituierende Verlässlichkeit« als auch in »Intersubjektivität sich vollziehende Erfahrung« meint,⁷⁶ spannt Welt sich zwischen den Polen von Ich und anderem Ich, von Zeit und Raum, von *einer* phänomenologisch erfahrbaren Welt und *der* Totalität Welt als Grenzbegriff auf. In dieser ganzen Konzeption klingt noch der Streit zwischen Heideppers In-der-Welt-Sein (Welt als Erschlossenheit eines Daseins entlang seiner existenziellen Erfahrung) und den scheinbar stärker universalistischen Annahmen in Husserls Lebenswelt mit dem Bild einer für alle doch zumindest in ihren Grundlagen gleichen Welt nach. Diesen Spannungen ist Blumenberg immer wieder nachgegangen.⁷⁷ Nun verlängert sich die phänomenologische Welt-Problematik, die im Interspezialdiskurs nach dem Zweiten Weltkrieg steht, in die Betrachtung der Literatur hinein.⁷⁸

74 Exemplarisch am Bildungsroman entfaltet diese zweite Bedeutungsnuance von Blumenbergs Weltbegriff ausführlich: Renner 2021.

75 Blumenberg 2001², S. 52.

76 Ebd.: »Wirklichkeit als sich konstituierender Kontext ist ein der immer *idealen Gesamtheit* der Subjekte zugeordneter *Grenzbegriff*, ein Bestätigungswert, der in der *Intersubjektivität* sich vollziehenden Erfahrung und Weltbildung.«

77 Vgl. Blumenberg 1986¹, S. 7–68.

78 Blumenberg selbst weist in einer Fußnote der frühesten veröffentlichten Version seines Aufsatzes im ersten Tagungsband der Gruppe *Poetik und Hermeneutik* auf die Konvergenz seines dritten Wirklichkeitsbegriffes mit dem der Phänomenologie hin: »Mit Recht ist in der Diskussion des Kolloquiums gesagt worden, dies sei der Wirklichkeits-

Dabei ist es bei Blumenberg dieser phänomenologische Weltbegriff als Resultat des neuzeitlichen Wirklichkeitsbegriffs, der mit allen seinen Implikationen nun als dem Roman zugrundeliegend aufgefasst wird. Durch den Zeitpunkt seines Aufkommens hat dieser Weltbegriff am neuzeitlichen Wirklichkeitsbegriff teil. Wird die Welt nunmehr als Kontext aufgefasst, als potenziell unendliche »Syntax von Elementen«,⁷⁹ die miteinander kombinierbar sein müssen – *kompossibel* wird Leibniz sagen und von Ereignissen reden –, dann wird das Kunstwerk, so es denn weiterhin die Wirklichkeit abbilden möchte, nicht einfach diese nachzuahmen versuchen. Stattdessen wird sie einen eigenen Kontext, eine eigene Welt konstituieren und – so Blumenbergs Pointe aus *Nachahmung der Natur* – den Schöpfungsakt selbst imitieren.⁸⁰

Welt konstituiert sich dabei allerdings in der Form »Wirklichkeit als Kontext« und wird für Blumenberg hergestellt durch »die Form der linearen Konsistenz in einem Raum-Zeit-System«.⁸¹ Dies bringt zeitliche Sukzession ins Spiel – den Fortlauf einer Handlung oder der Geschichte in der Zeit, wie auch die oben schon erwähnte Einstimmigkeit des Kontexts. Denn es »erfüllt sich dieser Wirklichkeitsbegriff erst in der Einstimmigkeit der Gegebenheit untereinander verständigungsfähiger Subjekte, also in der *Intersubjektivität* und ihren perspektivischen Möglichkeiten«.⁸² Demnach wird die Glaubwürdigkeit und Einstimmigkeit einer Welt erst dadurch verbürgt, dass die verschiedenen möglichen, gegebenenfalls zeitlich

begriff der Phänomenologie Husserls. Vielleicht hätte ich auf der Präzisierung bestehen sollen: der von der Phänomenologie *explizierte* Wirklichkeitsbegriff.« Blumenberg 1969, S. 12.

79 Blumenberg 2001², S. 64.

80 Ebd., S. 64: »Wenn es nun so etwas wie eine Eigenwirklichkeit ästhetischer Gegenstände geben kann, so stehen auch diese nicht nur unter dem Kriterium des Kontextes als Wirklichkeitsausweis, sondern auch unter der bestimmenden Notwendigkeit, hinsichtlich des Umfangs, der Weite, des Reichtums der einbezogenen Elemente mit dem Kontext *Natur* zu konkurrieren, also *zweite Welten* zu werden – und das heißt: nicht mehr Wirklichkeiten aus der einen und einzigen Welt nachahmend herauszuheben, sondern nur noch den Wirklichkeitswert der einen vorgegebenen Wirklichkeit als solchen nachzubilden.« Hier vollzieht sich der oben bereits angemerkt Anschluss an den Aufsatz *>Nachahmung der Natur*. Das Moment der Naturnachahmung wird an dieser Stelle nämlich dahingehend thematisch, dass es sich in eine Nachahmung des Schöpfungsaktes selbst verkehrt: Genau das meint den »Wirklichkeitswert der einen vorgegebenen Wirklichkeit [...] nachzubilden«. Es ist in der Neuzeit nicht mehr die Nachahmung der Natur, sondern der Tätigkeit des Schöpfergottes selbst, welche die künstlerische Tätigkeit ausmacht.

81 Ebd.

82 Ebd.

verschobenen Perspektiven auf die Welt kohärent zusammengehen. Blumenberg denkt den Roman als »Abstimmung der einzelnen Aspekte aufeinander«.⁸³ Man könnte, literaturwissenschaftlich, in der Einstimmigkeit so auch das Zusammenstimmen verschiedener Erzählstimmen und der an ihnen hängenden Perspektiven angedeutet sehen.

Dabei fallen bei Blumenberg auch die Grenzen der Gleichung Wirklichkeit=Welt ins Auge. Eine solche Grenze ist die Auflösung der Welt durch die potenzielle Unendlichkeit des einzuholenden Kontextes. Als »die welthaltigste und welhafteste Gattung« tendiert der Roman zur Schaffung »eines zwar in sich endlichen, aber Unendlichkeit voraussetzenden und auf sie verweisenden Kontextes«.⁸⁴ Diese Unendlichkeit kann sowohl räumlich als auch zeitlich begriffen und leicht eingesehen werden. Es gibt immer eine weitere, ausgesparte Perspektive, einen weiteren Horizont, von dem aus sich die Welt aufspannt; immer ein Detail, das nicht auch noch gegeben ist; immer eine Vorgeschichte, die nicht in aller Ausführlichkeit eingeholt werden kann. Keine Welt ist vollständig beschreibbar. Nicht, wenn sie als Kontext Unendlichkeit voraussetzt und im endlichen linearen Medium Text beschrieben werden soll.⁸⁵

Der Roman steht dadurch zugleich am Schnittpunkt zum vierten Wirklichkeitsbegriff des Widerstands, droht in beiden doch »das Auseinanderbrechen der Bezogenheit und Beziehbarkeit der perspektivischen Aspekte aufeinander«.⁸⁶ Die erzählte Welt, ein einstimmiger Kontext, der Unendlichkeit voraussetzt, aber im Medium des Textes endlich ist, stößt im Widerstand an eine Grenze. Blumenberg nennt hierfür exemplarisch die »Illusion als das Wunschkind des Subjekts« genauso aber das logische Paradox.⁸⁷ Verwiesen wird hierzu auf Texte wie Jean Pauls *Der Komet* oder Robert Musils *Mann ohne Eigenschaften* oder Thomas Manns Josephs-Trilogie.⁸⁸ Wenn sowohl die Ironie als »Anwendung des Wissenschaftlichen auf das ganz Unwissenschaftliche« an letzterer betont wird wie auch der

83 Ebd.

84 Ebd., S. 65.

85 Es wäre nicht das uninteressanteste Forschungsvorhaben, von diesem Aspekt ausgehend, den heutigen Siegeszug des Weltbegriffs in Zusammenhang mit dem Boom serieller Erzählformen zu setzen. Beide erscheinen kompatibel, weil die Kontextunendlichkeit einer Welt gerade die Fortsetzung des Erzählens erzwingt, welche wiederum das Prinzip der Serie ist.

86 Ebd., S. 68.

87 Ebd., S. 53.

88 Ebd., S. 68–69.

»Index eines unüberwindlichen Widerstandes der imaginären Wirklichkeit gegen ihre Deskription« bei Musil,⁸⁹ so zeigt sich darin zweierlei. 1. Es gibt offensichtlich mehrere Weisen von Texten, Widerstand gegen die Einstimmigkeit ihres Welt-Kontextes zu erheben. 2. Diese Weisen haben es, wie an Musil u.a. deutlich wird, auch mit einer Uneinholbarkeit der potenziell unendlichen Welt gegenüber ihrer Beschreibbarkeit im endlichen Text zu tun.

Aus dieser Grenze der Erzählwelt, an die ihr einstimmiger, kohärenter Kontext in den diversen Widerständen stößt, erklärt sich Blumenberg auch die Entwicklung der romantischen Ironie »zur authentischen Reflexionsweise« des Romans.⁹⁰ Wirklichkeit als Welt ist, was der Roman weder ganz ein- noch ganz auflösen kann. Gemäß dem Verständnis Friedrich Schlegels, den Blumenberg hier im Sinn zu haben scheint, ist es gerade die Ironie, welche das Setzen und die Suspension der Setzungen des Romans auf eine Unendlichkeit des Erzählens öffnet, bei der es zu einer Reflexion dieses Setzens von Welt mittels Sätzen kommt.⁹¹

In der Thematisierung des Widerstands stößt Blumenberg nun zugleich auf das, was sich Weltauflösung nennen lässt. Von der literaturwissenschaftlichen Erzählforschung hat sich Welt als Analysekategorie erst im Zuge der Possible Worlds Theory der Literatur ab den 1970er Jahren durchzusetzen begonnen und bis heute als fester Terminus in der Narratologie etabliert. Im Gegensatz zu deren fiktionstheoretischer Lagerung von Weltbegriffen, kommt Blumenberg durch die Erwähnung der Ironie und seiner Beispiele schon auf ein formales Grundproblem des Anspruchs des Romans, eine Welt zu erzeugen, zu sprechen. Blumenberg sieht gerade in der Ironie nämlich bereits den Umschlag des Weltstiftungsanspruchs in Darstellung und Form des Romans: Was diesen nicht als rein semantische Größe aufzufassen erlaubt, sondern gerade aufgrund des beständigen

89 Ebd., S. 69.

90 Ebd., S. 69: »Hier liegt der Grund, daß die immer wieder angekündigte ›Überwindung‹ des Romans nicht erreicht worden ist, daß aber Ironie zur authentischen Reflexionsweise des ästhetischen Anspruches im modernen Roman geworden zu sein scheint, und zwar so, daß dieser gerade in seinem Realitätsbezug ironisch wird, den er weder aufgeben noch einlösen kann.«

91 Vgl. zu dieser Auslegung romantischer Ironie: Hamacher 1998, S. 195–234, insbes. S. 219–227, zur Funktion der Ironie ebd., S. 220: »die Setzung – und mit ihr das Selbst und das von ihm her vorgestellte Sein«, also etwa die Welt des Erzähltextes, »– muß in einer nicht-setzenden Geste suspendiert werden«. Damit ist es das Setzen von Wirklichkeit, das performative Verfahren von Erzähltexten, was die romantische Ironie suspendernt.

ERSTER TEIL: ZEITRAUM UND METHODE

Entzugs von Semantik und Referenz in der epischen Beschreibung möglich wird. Ironie bezeichnet bei Blumenberg den Umschlag von Referenzansprüchen (der semantischen Darstellung einer Welt als einstimmigen Kontext) in die Reflexion darüber, warum dies nicht gelingt und endet dabei in der Einsicht der sprachlich-medialen Grundvoraussetzungen. Letztere erlauben Weltstiftung im Text als Setzung und Ironie als Auflösung, Zurücknahme, Ausstellung dieser Setzung. Verwiesen ist damit auf eine nicht mehr rein semantische Dimension, die Blumenberg ausdrücklich Darstellung nennt und als asemantisch klassifiziert. So kann er anhand des ironischen Austauschs von wirklicher und erfundener Welt in Jean Pauls *Komet* sagen, dass

das, was wir am Roman als ›Darstellung‹ bezeichnen mögen, als im Grunde ›asemantisch‹, d.h. als nicht anderes darstellend, sondern sich darstellend, als die Doppellogik von Sein und Bedeuten, von Sache und Symbol, von Gegenstand und Zeichen zerbrechend, also gerade jene Korrespondenzen preisgebend, an die unsere ganze Tradition des Wahrheitsproblems gebunden gewesen war. [...] [I]ndem das Zeichen erkennen lässt, daß es keiner ›Sache‹ entsprechen will, gewinnt es selbst die ›Substantialität‹ der Sache.⁹²

Gewinnt im Medium des Textes das Zeichen die Substantialität der Sache, so könnte man paraphrasieren, wird es als Moment der Darstellung selbst wesentlicher als das Dargestellte, der semantische Inhalt der erzählten Welt. Ironie, als Akt von Setzung und Entsetzung, der im Sinne der Romantiker auch eine Selbstreflexion auf die Gattung des Romans und ihre Möglichkeiten impliziert, sieht schon das Grundproblem jeglicher Weltschöpfung ein, dass alle denkbaren Beschreibungen der Welt nie erschöpfende Beschreibungen sein können und die erzählten Welten immer auch auf eine setzende, damit aber sprachliche, diskursive oder formale Ebene des Zeichens angewiesen sind. Dieses Zeichen kann nicht immer schon und nur referentiell gebraucht werden. Es vermag in Form der Ironie, ihrer Setzung und Ent-Setzung, den Anspruch auf Weltschöpfung performativ zu verdeutlichen und selbstreflexiv damit umzugehen.⁹³

In Hans Blumenbergs Aufsatz dokumentiert sich nicht nur sehr deutlich, wie ein für die Auseinandersetzung mit der Literatur verwendbarer

92 Blumenberg 2001², S. 66.

93 Ist der Roman eine Thematisierung von Welt, so lässt sich in diesem Sinne »in der linguistischen Gegebenheit des sprachlichen Materials« der Widerpart zu dieser Thematisierung oder der semantischen Illusion einer Welt erkennen und das Hervortreten des Sprachmaterials in der Moderne sich dagegen als »Auflösung der Ontologie des ästhetischen Gegenstandes« ausmachen. Haverkamp 2001, S. 444.

Weltbegriff sich aus dem Welt- und Perspektiven-Problem der Phänomenologie herschreibt.⁹⁴ Zugleich macht er darauf aufmerksam, dass Welt ein historisch erst in der Neuzeit für den Roman an Bedeutsamkeit gewinnendes Konzept ist. Welt kann von da an aber immer auch potenziell in die Auflösung durch Widerstände überführt werden, wofür die romantische Ironie paradigmatisch einsteht. Dabei vollzieht sich der Umschlag eines im Grunde semantischen Anspruchs – eine Welt erzählend zu erzeugen – in eine Reflexion formaler Darstellungsbedingungen, die sich aus der Konfrontation mit den Grenzen der semantischen Welt ergibt.

Blumenbergs zwei Jahre später im zweiten Band der Arbeitsgruppe *Poetik und Hermeneutik* erstmals erscheinender Aufsatz *Sprachsituation und immanente Poetik* (1966) scheint dieses Problem nochmals zu adressieren, wenngleich das dort am Gegenstand der Lyrik geschieht, also angesichts einer Gattung, der gemeinhin andere Ansprüche als Weltherstellung im Sinne des Romans zugeschrieben werden.⁹⁵ Es lässt sich aber an ihr nochmals ein wichtiger Kontext betonen, der auch den Widerstand des Zeichens im Erzähltext betrifft. Denn Blumenberg geht davon aus, dass die poetische und literarische Sprache der modernen Literatur überhaupt einen Widerstand gegen das Verstehen aufrichtet. Er deutet diesen als gezielte Reaktion auf eine wissenschaftliche Vereinheitlichung der Sprache, die unter dem Druck von Naturwissenschaft und Technik erfolgt sei.⁹⁶ Dieser Widerstand zeige sich an der jüngeren Literatur gerade an einem zunehmend nicht-semantischen Gebrauch des Zeichens, seine »Obstinanz gegen jede Verweisungsfunktion«.⁹⁷ Was in *Wirklichkeitsbegriff und Möglichkeit des Romans* an Erzähltexten als Widerstand eingeführt wurde, wird an der Lyrik nochmals verdeutlicht als Widerstand der sprachlichen Form gegen das reibungslose semantische Funktionieren und zugleich in

94 Vgl. Haverkamp 2013, S. 217: »Die historische Folge von Wirklichkeitsbegriffen, die als Alternative zum generellen Seinsentzugsgeschehen Heideggers fungieren und der pauschalen Pathologisierung der Lebenswelt in der *Krisis* widersprechen, zeichnet nicht zuletzt der Begriffsgeschichte ein historisches Profil ein, das sie in Ritters Entwurf nicht hat, ja nicht einmal ahnt. Sie verlangt der Begriffsgeschichte Differenzierungen ab, die einerseits Heideggers Sein und Geschichtlichkeit als ein plattes, mystifiziertes Gegenbild zum »Absolutismus der Wirklichkeit hinter sich lassen [...], die aber auch Husserls Weltbegriff in schematischer Gegenbildlichkeit erstarrt zeigen. Dagegen soll die Phänomenologie nach Blumenberg sich >des Umschlags aller Selbstverständlichkeitscharaktere der Wirklichkeit in die Kontingenz< bewußt werden.«

95 Blumenberg 1981¹.

96 Vgl. ebd., S. 152–153.

97 Ebd., S. 153.

ERSTER TEIL: ZEITRAUM UND METHODE

Beziehung gesetzt zur Technisierung der Lebenswelt. Was hier deutlicher als im Aufsatz von 1964 wird, ist die Reaktion der Literatur auf die jüngere, außerliterarische Entwicklung von Wissenschaft und Technik, die Blumenberg mit der jüngeren literaturhistorischen Entwicklung zusammenenkt. Zugespitzt formuliert: in Reaktion auf die in zeitgenössischen Debatten wie im Interspezialdiskurs festgehaltenen Probleme um Wissenschaft, Technik, Neuzeit hintertreibt die Literatur zunehmend ihre semantische, darstellende Funktion. Sie steht nicht länger vorrangig im Dienst der Repräsentation, etwa jener *der* oder *einer* Welt; sie perpetuiert also nicht länger die Weltbeschreibung der Wissenschaften. An der Erzählliteratur äußert sich dieser veränderte Anspruch in Form einer Weltauflösung, die sich als vielgestaltige Brechung des semantischen Moments der Weltdarstellung im Widerstand der textuellen Dimension äußert. Das ist Anfang der 1960er Jahre nicht nur Blumenbergs Eindruck.

Chaosmos: Umberto Ecos Poetik des offenen Kunstwerks

Die von Blumenberg angedeutete Situation der Literatur im 20. Jahrhundert und der Widerstand des Zeichens gegenüber der Semantik ist Umberto Ecos Ansatzpunkt in *Das offene Kunstwerk* und in den daran angeschlossenen Joyce-Studien. *Opera Aperta* erscheint 1962 auf Italienisch, 1965 auf Französisch und widmet sich ausführlich der Struktur der zeitgenössischen Kunst. Die darin versammelten Texte beleuchten dabei auch das Problem der Weltenproduktion in der Erzählliteratur von ihrem vorläufigen Ende her. Eco setzt anders als Blumenberg nicht am Aufkommen der Gattung Roman in der Neuzeit an, sondern bei der verstärkt autonomen Bedeutung des nicht mehr rein im Dienst der Darstellung von Erzählwelten stehenden Zeichens. *Das offene Kunstwerk* widmet sich damit jener gegenwärtigen Literatur, die Blumenbergs *Wirklichkeitsbegriff und Möglichkeit des Romans* gerade noch andeuten konnte. Dem Aufsatz zeitlich vorauselend gibt Eco eine Reihe von Beispielen für die Auflösung narrativer Weltstrukturen und begreift jene Auflösungen zugleich als Signatur der zeitgenössischen Literatur. Diese stehe, wie alle zeitgenössische Kunst, im Zeichen einer ›Offenheit zweiten Grades‹, die Eco als epistemologische Metapher auf die Entwicklung der Naturwissenschaften in der ersten Hälf-

te des 20. Jahrhunderts verstanden wissen will.⁹⁸ Dabei wird eine Literatur, die sich zunehmend ihrer Form widmet und als deren Paradigma Eco Joyce erblickt, gegen eine des Engagements als des pädagogischen und revolutionären Inhalts ausgespielt.⁹⁹

Was ist diese ›Offenheit zweiten Grades‹, die eine neuartige Art Kunstwerk nach Eco auszeichnet? Eine ›Offenheit ersten Grades‹ stellt zunächst ein Grundmerkmal jeglichen Werkes dar. Eco folgt hier seinem Lehrer, dem italienischen Hermeneutiker Luigi Pareyson, dessen *Estetica* für den Rezeptionsprozess von Kunstwerken ein Mitwirken des Rezipienten veranschlagt, so dass jede »abgeschlossene« Form des Werkes zuletzt »auf tausend verschiedene Arten interpretiert werden« kann.¹⁰⁰ Der völligen Willkür der Auslegung bietet hier der Gestaltungsmodus Einhalt, demzufolge sich aus der Form eines Werkes immer schon Hinweise zu seiner Auslegung entnehmen lassen. Werke sind grundsätzlich auslegungsoffen; die sie Rezipierenden können der ›Einladung‹ des Gestaltungsmodus nachkommen oder nicht. Dieser wird dabei als eine Art und Weise vorgestellt, »ein bestimmtes Material zu strukturieren« und gestattet es, »über das spezifische Sosein des Werkes die geschichtliche Situation, aus der es entstand, zu erschließen«.¹⁰¹ Die ›Offenheit zweiten Grades‹ des Kunstwerks radikaliert nun die trotz dieser Struktur persistente Auslegungsoffenheit. Die hierunter subsumierten Werke, »sie sind, um es so einfach auszudrücken, ›nicht fertige‹ Werke, die der Künstler dem Interpreten mehr oder weniger wie die Teile eines Zusammensetzungsspiels in die Hand gibt, scheinbar uninteressiert, was dabei herauskommen wird«.¹⁰² Es geht nicht länger darum, dass ein Werk sich auf eine einzige Weise lesen lässt. Der Gestaltungsmodus des Kunstwerks einer ›Offenheit zweiten Grades‹ besteht darin, eine Vielzahl möglicher Interpretationen zuzulassen, dem

98 Vgl. Eco 1973, S. 160–168 (»Das Kunstwerk als epistemologische Metapher«). Siehe außerdem ebd., S. 47–48: »Man geht darum wohl nicht zu weit, wenn man in der Poetik des ›offenen‹ Kunstwerks [...] die vagen oder präzisen Resonanzen einiger Tendenzen der modernen Wissenschaft sieht.« Eco schlägt außerdem den Bogen zur Phänomenologie, allerdings indem er deren »perzeptiver Ambiguität« Rechnung trägt (ebd., S. 50) als »Grundlage unserer Situation von in der Welt existierenden Menschen« (ebd., S. 52; vgl. ebd., S. 50–52).

99 Vgl. ebd., S. 436–437. Joyce, der für Eco den Inbegriff des Werks einer ›Offenheit zweiten Grades‹ geschaffen hat, wird Brecht als Autor des Engagements gegenübergestellt.

100 Ebd., S. 30. »Jede Rezeption ist so eine *Interpretation* und eine *Realisation*, da bei jeder Rezeption das Werk in einer originellen Perspektive neu auflebt« (ebd.).

101 Ebd., S. 20.

102 Ebd., S. 30–31.

Werk eine nicht abbrechende *dynamis* bei der Generierung immer neuer Lesbarkeiten zuzuschreiben.¹⁰³ Das offene Kunstwerk ist weniger monosemes Werk als Möglichkeitsraum der Lesbarkeit. Auch wenn Eco Anfang der 60er Jahre noch nicht über eine derart penibel ausgearbeitete Lektüretheorie verfügt, wie sie Ende der 70er Jahre *Lector in Fabula* nachliefern wird, deuten sich die Konsequenzen für Erzählwelten bereits an. Wird die Welt eines Erzähltextes bei Eco später eine Art semantische Suprastruktur sein, eine aus der Fabel ableitbare Makroproposition, so scheint eine ›Offenheit zweiten Grades‹ in narrativen Texten stets eine Uneindeutigkeit oder Ambiguität der Erzählwelt zu provozieren.¹⁰⁴

Man kann das an dem literarischen Hauptbeispiel verfolgen, das Eco wählt: James Joyces *Finnegans Wake*. Auffällig ist daran, dass Eco selbst die oben exponierte Engführung neuzeitlichen Denkens und moderner Technik mitvollzieht. Denn Joyces Werk wird nicht nur gelesen als eine literarische Reaktion auf die Theorien der zeitgenössischen, technologisch hochgerüsteten Naturwissenschaften,¹⁰⁵ sondern referiert vielfach auf eine neuzeitliche Literatur, die selbst ausdrücklich den Begriff der Welt umkreist. Fundiert wird dieser Zusammenhang allerdings in der Darstellungsweise einer ›Offenheit zweiten Grades‹, die nun eben auch die Erzählwelt als eine eindeutige auflösen mag. Eco verweist darauf, dass *Finnegans Wake* den Punkt in Joyces Werk markiere, da die thomistische Ästhetik des Frühwerks – Techniken wie Joyces *epiphanies*, das Auffinden des Absoluten in Alltagswahrnehmungen – samt ihrer aristotelischen Kosmologie durchbrochen werde. Dieser Durchbruch steht bei Joyce im Kontext der Rezeption neuzeitlicher Autoren wie Bruno, Cusanus, Vico, deren Schriften auf unterschiedliche Arten eine Unendlichkeit möglicher Wel-

103 Agamben 2012, S. 88: »Offenes Kunstwerk heißt soviel wie: Werk, das sich nicht im eigenen *eidos* als seinem Zweck selbst besitzt, das nie im Werk ist, und insofern: Nichtwerk (da das Werk *energeia* ist). Nicht: Werk, sondern Verfügbarkeit, Möglichkeit, *dynamis*.«

104 Unter das Paradigma Ambiguität stellt Ecos Modell: Bode 1988, S. 260–262.

105 Eco 1973, S. 39: »In *Finnegans Wake* schließlich haben wir wirklich einen Einsteinischen, in sich selbst zurückgekrümmten – das erste Wort ist mit dem letzten verschweißt – Kosmos vor uns, der zwar *endlich*, aber gerade darum *unbegrenzt* ist«. *Finnegans Wake* wird so als Antwort auf das Weltbild der Physik des 20. Jahrhunderts seit der Relativitätstheorie gelesen. Als epistemologische Metapher gewinnt deren Entwicklung einen indirekten Einfluss auf die Neugestaltung der Erzählwelten der Literatur. Vgl. zu dieser Reaktion als Topos der Joyce-Forschung überhaupt auch: Kenner 1982; Gilbert 1969; Ebury 2014, S. 84–127.

ten affirmieren.¹⁰⁶ Diese Unendlichkeit werde vom Text allerdings nicht bloß konstatiert. Durch den Gebrauch von Wörtern, die aus Lexemen verschiedener Sprachen synthetisiert sind, wird sein Text selbst zum Möglichkeitsraum, der im Verlauf der Lektüre ganz unterschiedliche Welten zu realisieren erlaube.¹⁰⁷ Die synthetischen Wörter in Joyces letztem Werk sind vielfältig deutbar und erschließen in den unterschiedlichen Lektüren, die sie provozieren, unterschiedliche Welten. Ein Wort wie »upfellbowm« schweißt als phonologisch-graphematischer Hybrid aus Deutsch und Englisch die Sinndimensionen dieser Sprachen zusammen, was bei größeren Verbindungen zu Sätzen und Passagen führt, die nicht mehr auf die Weise disambiguierbar werden können, dass sie sich noch *einfach* lesen lassen.¹⁰⁸ Auf höchstkomprimiertem Textraum entsteht so schon eine vielfach entwicklungsöffnende Bedeutung. Die konkrete Entwicklung der Bedeutungen des Textes kann dabei je nach Lektüre unterschiedlich ausfallen. Man kann aus Joyces Text je nach Leser und Lektüreentscheidung unterschiedliche Welten extrahieren: was auch dazu geführt hat, dass man statt einer Welt hier einen »*Chaosmos*« sich abzeichnen sah.¹⁰⁹ Nach Eco handelt es sich bei der Erzählwelt von *Finnegans Wake* jedenfalls um

ein relativistisches Universum [...], in dem jedes Wort zum raum-zeitlichen Ereignis wird, dessen Beziehungen zu den anderen Ereignissen sich je nach dem Standpunkt des Beobachters (nach der Entscheidung, die er angesichts der semantischen Provokation, die jedes Wort enthält, trifft) ändern.¹¹⁰

106 Eco 1973, S. 410: »Bei Cusanus [...] pulsieren tausend neue Vorgefühle, der Kosmos zerbricht in das Facettenwerk von tausend neuen Möglichkeiten: die Abgegrenztheit und Festgelegtheit der Welt schickt sich an, wie später bei Bruno zur Unendlichkeit der möglichen Welten zu werden.«

107 Ebd., S. 411: »Joyce hat Brunos *De l'infinito universo e mondi* gelesen, und eines der impliziten und expliziten Axiome des *Wake* ist eben das von der Unendlichkeit der Welten, das offensichtlich zusammenhängt mit jenem von der metaphysischen Natur jedes Wortes, jedes Etyms, die bereit sind, unmittelbar »anders« zu werden, in neue semantische Dimensionen zu explodieren.«

108 Vgl. ebd., S. 405 Ecos Aufschlüsselung der semantischen Dimension von Joyces Wortschöpfung »sangloria«. Über den unleserlichen Brief im *Wake*: »Unleserlich ist er gerade deshalb, weil er auf verschiedene Weise gelesen werden kann, so wie auf verschiedene Weise auch das Buch gelesen und das Universum definiert werden kann, dessen Bild das Buch – und der Brief – ist« (ebd., S. 404). Zur Ambiguität in Joyces Text vgl. Bode 1988, S. 293–300. Vgl. zum Wort »Upfellbowm«: Joyce 1987, S. 505.

109 Deleuze 1993, S. 323.

110 Eco 1973, 415–416.

Ecos Theorie einer ›Offenheit zweiten Grades‹ und ihre Demonstration an Joyce impliziert mindestens drei Dinge: 1. *Finnegans Wake* fungiert als Paradigma eines narrativen offenen Kunstwerks, aus dessen Gestaltungsmodus sich die Vielzahl mehrerer möglicher Interpretationen ableiten lässt. »Es ist wohl überflüssig«, schreibt Eco an einer Stelle, »hier den Leser an das Werk von James Joyce als das Hauptbeispiel eines ›offenen‹ Kunstwerkes [...] zu erinnern«.¹¹¹ Dabei weist die Umsetzung solcher Offenheit bei narrativen Texten, gerade wo sie ihr Maß an Joyces Spätwerk nimmt, allerdings auf die Möglichkeit der Infragestellung der *einen* Erzählwelt hin, indem das Werk nun auch multiple Welten gebären kann. Dabei tritt, exemplarisch sichtbar an Joyces synthetischen Wörtern, erneut die schon von Blumenberg vermerkte Autonomisierung des Zeichens gegenüber der Sache, die vormals erzählend beschrieben werden sollte, auf den Plan.¹¹² 2. Die Untersuchung von *Finnegans Wake* erlaubt es Eco latent, 1939 als historische Zäsur anzusetzen: Von Joyce an wird die ›Offenheit zweiten Grades‹ zum bestimmenden ästhetischen Phänomen.¹¹³ 3. Die Poetik des offenen Kunstwerks ruht nicht einer arbiträren künstlerischen Entscheidung auf, sondern reagiert auf die seit der Neuzeit beobachtbare und sich in den modernen Naturwissenschaften, vor allem in der Physik, bahnbrechende und fortwährende Umwälzung von Kosmologien. Sie impliziert also eine auf der Ebene von Form, Darstellung, Verfahren – im Gestaltungsmodus – sich vollziehende Antwort auf eine den Kunstwerken äußerliche, ihnen formal aber innewohnende Zeitsignatur. Entsprechend charakterisiert Eco (in einem Passus der im letzten Zitat im Fließtext ausgeklammert wurde, um nun nachgereicht zu werden) das offene Kunstwerk ab Joyce als ein solches, »das ein Bild von einer präzisen existenti-

111 Ebd., S. 38.

112 Vgl. ebd., S. 439: Eco spricht von »einer Kunst, die nicht mehr Behauptungen über die Welt aufstellt und dabei Signifikate verwendet, die von den Signifikanten in einem bestimmten Verhältnis organisiert sind«. Macht der Text sich dennoch »selbst zum Spiegelbild der Welt«, so nicht mehr durch die semantisch-erzählende Wiedergabe von Weltverhältnissen mittels Signifikaten, sondern »indem sie [die Kunst – F.S.] zu diesem Zweck die inneren Beziehungen zwischen den Signifikanten organisiert – während die Signifikate dabei nur eine Nebenrolle spielen, als Unterstützung der Signifikanten, so als ob das bezeichnete Ding dabei wie ein konventionelles Zeichen funktionierte, das es gestattet, auf das bezeichnende Wort hinzudeuten«.

113 Vgl. ebd.: »*Finnegans Wake* ist das erste und bedeutendste literarische Beispiel für diese Tendenz der modernen Kunst«, d.i. die ›Offenheit zweiten Grades‹. Man wird den historischen Einschnitt dieser neuen Tendenz nach Eco mit 1939 angeben dürfen.

ellen und ontologischen Verfassung der modernen Welt geben soll«.¹¹⁴ Der Gestaltungsmodus, in dem sich das Werk strukturiert und dabei eine Erzählwelt erschafft, reagiert damit auf die zeitgenössische Verfassung *der Welt*.

Halten wir kurz fest: Der Weltbegriff fungiert zwischen 1945 und 1965 als wichtige Chiffre in jenem Interspezialdiskurs, den wir in Anlehnung an Heidegger ›Zeit des Weltbildes‹ nannten. In ihm sind Debatten zu Säkularisierung, Technik, Ästhetik durch ihren gemeinsamen Ansatzpunkt, die Neuzeit, miteinander vermittelt. Demgegenüber setzt in Frankreich vor allem existentialistische Literaturtheorie den Weltbegriff auf den Plan literarischer Auseinandersetzungen. In Hans Blumenbergs und Umberto Ecos Überlegungen zu Ästhetik und Poetik beginnt der Weltbegriff sein langsames terminologisches Eindringen in diese Felder. Umberto Eco wird zwar erst Jahre später von den Welten literarischer Erzähltexte sprechen: seine Aufwertung von *Finnegans Wake* scheint es aber nahe zu legen, in der jüngeren Erzählliteratur, die poetisch im Zeichen des offenen Kunstwerks steht, nach Formen der Weltauflösung zu suchen.

Die Latenz des Weltbegriffs im Interspezialdiskurs ›Zeit des Weltbildes‹ führt so letztlich zu einer Problematisierung von Welten auch im literaturtheoretischen Diskurs. Dieser veranschlagt nicht nur wie bei Eco die gegenwärtige Literatur als Gegenstand des Phänomens von Weltauflösungen. Er erlaubt diesen Begriff erst klarer zu fassen, nämlich als Konfrontation der semantischen Erzählwelt mit der Dimension des sprachlichen Zeichens. Wo Erzählwelten in Blumenbergs Beispielen an ihre Grenzen stoßen, findet bereits eine Problematisierung des Erzählens und der Erzählbarkeit semantisch ausgebildeter Welten statt. Diese Auflösung nimmt ihren Ausgang allerdings aus einer grundsätzlichen, medial bedingten Unzulänglichkeit der Erzählliteratur; ihrem Unvermögen, das nur als Grenzwert vollständig denkbare Ganze, eine Welt, einzuholen. Hier schlägt Weltschöpfung in Weltauflösung um: »[I]ndem das Zeichen erkennen läßt, daß es keiner ›Sache‹ entsprechen will, gewinnt es selbst die ›Substantialität‹ der Sache«.¹¹⁵ Zuvor sollte das Zeichen vor allem einer Sache entsprechen, indem es der regelrechten Erschaffung, Setzung oder Repräsentation von Entitäten einer Welt diente. Es sollte diese als Referenzen (voraus)setzen. So konnte über sprachliche Repräsentation eine Welt hergestellt werden. Da eine solche Weltenproduktion aber nie

114 Ebd., S. 20.

115 Blumenberg 2001², S. 66.

volumfähiglich möglich ist, beginnt eine Reflexion über den Setzungsakt des Zeichens. Die damit ermöglichte Weltauflösung zehrt die Semantik nie ganz auf, verweist aber die Darstellung von Welt als Kontext ständig auf den Widerstand, den der Text als Zeichenstruktur leistet.¹¹⁶ Die sonst semantisch deskriptiv wiedergegebene Welt wird in dem Moment problematisch und einer Auflösungsbewegung unterworfen, da eine Reflexion über die Möglichkeit ihre Darstellbarkeit sich Bahn bricht. Eine solche Reflexion zeichnet sich nach dem Zweiten Weltkrieg nicht ausschließlich oder erstmals ab. Sie schlägt sich aber nicht ungefähr in einem historischen Zeitausschnitt nieder, der sich – wie dieses Kapitel andeuten wollte – immer wieder des Einflusses der Neuzeit auf die Gegenwart vergewissernte, wobei dem Weltbegriff eine zentrale Rolle zufiel.

Will man der Weltauflösung als Erfahrung eines Widerstands gegenüber der semantischen Erzählwelt nun hinsichtlich möglichst vieler Erscheinungsweisen Rechnung tragen, sieht man sich vor das Problem gestellt, einen dafür angemessenen Erzählweltbegriff zu finden. Ein solcher Erzählweltbegriff müsste das hier zunächst in vagen Bestimmungen aus Blumenbergs und Ecos Texten herausgearbeitete Phänomen der Weltauflösung genauer zu konturieren erlauben. Er müsste wenigstens ein heuristisches Modell bereitstellen, wie sich die (soweit recht grob als ›formal bestimmt‹) textuell-diskursive Dimension zur Semantik und der durch sie entfalteten Welt verhält. Er müsste außerdem diese textuelle Dimension kleinteilig genug zu erfassen erlauben, damit sich Möglichkeiten der Weltauflösung differenziert erörtern lassen. Hier wird ein genauerer Blick auf die Weltbegriffe nötig, welche die Erzählforschung im Angebot hat.

116 Vgl. Blumenberg 1981¹, S. 147: »der Horizont von Information, Mitteilung, Anweisung zerburst, die primär erwartete Leistung der Sprache ist nicht mehr Bezeichnung und Bedeutung«.

Modelle der Narratologie. Zur erzählwissenschaftlichen Fundierung des Weltbegriffs

Die Narratologie hat seit einiger Zeit den Begriff der Welt in ihrer Methodologie institutionalisiert. Dabei neigt nicht nur die Einführungsliteratur dazu, ihn als Derivat von Gérard Genettes Begriff der Diegese zu lesen.¹¹⁷ Zur Begründung wird angeführt, Genettes Einordnung des Diegese-Begriffs im Sachregister von *Die Erzählung* (dort als das »raumzeitliche Universum der Erzählung« präsentiert) weise bereits auf den Weltbegriff voraus.¹¹⁸ Diese Gleichsetzung droht allerdings einige weitreichende Unterschiede schon der Grundkonzeption beider Begriffe zu verwischen. Der Weltbegriff und jener der Diegese leisten etwas vollkommen Unterschiedliches. Der Begriff der Welt ist fast durchgehend mit dem Zweck verbunden worden, eine Unterscheidung zwischen Fiktion und Wirklichkeit in die Narratologie einzuführen. Auf diese Differenzierungsleistung wird heute oft großes Gewicht gelegt. Diese nicht immer ausdrücklich artikulierte Funktion wird deutlich, wenn man sich die Kontinuität im Weltbegriff zwischen der Possible Worlds Theory (PWT) der Literatur und dem heute gängigen, als Forschungskonsens veranschlagten Begriff Fiktive Welt vergegenwärtigt.¹¹⁹ Wie im Folgenden noch genauer zu sehen sein wird, ruhen beide Begriffe einer völlig anderen Ausgangsvoraussetzung auf als Gérard Genettes Diegese-Konzept. Bei letzterem spielen Fiktionalitätsfragen keine tragende Rolle. Begriffe wie Fiktion oder Fiktionalität besitzen nicht einmal Einträge im Sachregister von *Die Erzählung*. Genettes Diegese geht es angesichts der wiederkehrenden Frage ›Wer spricht?‹ primär um die Differenzierung der diskursiven Ebene des Erzählten zum Akt des Erzählers.¹²⁰ Die Begriffe Mögliche Welt, Fiktionale Welt, Fiktive Welt tragen den Hinweis auf Fiktionalität des Erzählten indes meist schon im Namen und verlagern gegenüber dem Begriff der Diegese den Fokus von der Frage ›Wer spricht?‹ hin zu Wahrheitswertfragen, deren

117 Vgl. Martínez/Scheffel 2016, S. 216: Diegese wird hier in Klammern zum Synonym von »erzählter Welt«, Hayot 2012, S. 44: »By ›aesthetic world‹ let us mean, therefore, the *diegetic totality* constituted by the sum of all aspects of a single work or work-part, constellated into a structure or system that amounts to a whole.«

118 Genette 2010, S. 289; Bartsch/Bode 2019, S. 7–8.

119 Im Folgenden soll die Abkürzung ›PWT‹ stets die modallogische Possible Worlds Theorie meinen, wohingegen ›PWT der Literatur‹ die literaturwissenschaftliche Inanspruchnahme der PWT im Besonderen bezeichnen wird.

120 Vgl. Genette 2010, S. 225–232.

Erkenntnisinteresse sich vielleicht so umreißen ließe: ›Was ist der Fall in der erzählten Welt (im Gegensatz zur wirklichen Welt)?‹ Man hat diesen grundlegenden Unterschied mittlerweile auch als einen zwischen *discours*- und *histoire*-Narratologien kenntlich zu machen versucht. Womit nicht auf Émile Benvenistes bekannte Differenzierung angespielt ist, sondern ein Unterschied zwischen narratologischen Theorien markiert werden soll, die sich entweder für die textuell-diskursive oder die semantische Dimension von Texten interessieren.¹²¹

Es ist notwendig, diese Absetzung von Diegese und Welt klar zu sehen, einschließlich der Verschiebung des Untersuchungsfokus im Weltbegriff auf die semantische Ebene. Was wir heuristisch Weltauflösungen genannt haben und bei Blumenberg und Eco *avant la lettre* konstatiert fanden, wurde bei diesen als Ineinandergreifen von diskursiver Struktur des Textes und Semantik gedacht. Die Autonomisierung des sprachlichen Zeichens ermöglichte so für Blumenberg die Problematisierung der Weltdarstellung im Roman. An Joyce hat Eco exemplarisch aufgezeigt, wie die Schaffung neuer, synthetischer Worte eine Vielzahl an Textwelten im Lektüreverlauf zu individuieren erlaubt. Man kann demnach sagen, dass bei Weltauflösungen nicht – zumindest nicht direkt – das fiktions-theoretische Problem des Verhältnisses einer Erzählwelt zur Wirklichkeit oder wirklichen Welt im Vordergrund steht, dem sich die semantisch fundierten Weltbegriffe erzählwelttheoretischer *histoire*-Narratologie verschreiben. Vielmehr geht es um die Frage, wie sich eine semantische Dimension, auf der sich die Deskription einer Welt vollzieht, zu einer textuellen Dimension verhält, wie letztere sich auf erstere auswirkt bzw. auf das, was sich welttheoretisch als Zugänglichkeit der semantisch basierten Erzählwelt fassen lässt. Wobei diese Zugänglichkeit dann nicht mehr (nur) die Fragen des Verhältnisses von ›wirklicher‹ Welt und Erzählwelt betrifft, sondern den Zugang zur semantischen Weltebene über den Text. Pointiert gesagt: Bei Weltauflösungen, wie sie sich bisher fassen ließen, machen sich die Probleme von *discours*-Narratologien wieder in einem Framework (Welt) bemerkbar, welches bislang allzu ausschließlich als Gegenstand von *histoire*-Narratologien aufgefasst wurde.

Um Weltauflösungen genauer untersuchen zu können, sucht das vorliegende Kapitel darum in den gängigen narratologischen Weltmodellen nach Ansatzpunkten, die den Übergang vom Text zur Welt in den Blick

121 Bartsch/Bode 2019, S. 7.

zu nehmen erlauben. Hierbei empfehlen sich vier Modelle: Roman Ingardens phänomenologischer Ansatz; die Possible Worlds Theory der Literatur; der heute in der Narratologie verbreitete Begriff der Fiktiven Welt (einschließlich der in der Einführungsliteratur bei Matías Martínez und Michael Scheffel davon abgeleitete Begriff der erzählten Welt); schließlich Umberto Ecos wenig beachtete und gemeinhin der PWT der Literatur zugeordnete Theorie narrativer Weltstrukturen.¹²² Ein kritischer Durchgang drängt sich schon darum auf, da sich auf dem Weg grundsätzliche Probleme und Schlüsselbegriffe der narratologischen Debatte um Erzählwelten erschließen lassen. Sie werden für die späteren Lektüren nicht unerheblich sein.

Allerdings zeichnet sich ab, dass von Ingardens Begriff der dargestellten Welt bis zum Begriff der erzählten Welt in der heutigen Standard-Narratologie ein Abgrund zwischen diskursiver Textstruktur und Semantik aufreißt, der oft gar nicht mehr thematisiert wird. Man kann dieses Problem als Textvergessenheit der narratologischen Weltentheorie bezeichnen. Es deutet sich schon in der Unterscheidung zwischen *discours*- und *histoire*-Narratologien an und erscheint als konstitutiv für das Selbstverständnis einer ›postklassischen‹ Narratologie, die sich zu weiten Teilen auf Fragen der Semantik oder der Geschichte verlegt hat.¹²³ Indem gerade die Begriffe der Possible World und der Fiktiven Welt eine Demarkation von Erzählwelt und Wirklichkeit aufrichten wollen, fokussieren sie auf die Semantik. Doch fällt ihr Weltbegriff nicht nur in allerhand Probleme und Aporien. Er führt auch oft zur Ausblendung konkret vorliegender textueller Strukturen. So wird der Übergang von ihnen zur Erzählwelt so gut wie niemals

122 Man kann einwenden, dass es mehr erzählwissenschaftlich relevante Weltbegriffe als diese gibt. Bachtin und Lotman haben durchaus implizit solche entwickelt, wobei gleich mit ganz anderem – ästhetischem bzw. semiotischem – Schwerpunkt (Bachtin 2008; Lotman 1972). Von Zoltán Kanyó und Félix Martínez-Bonatti stammen frühe modallogische bzw. phänomenologische Vorschläge, die mehr und weniger die PWT beeinflusst haben (Kanyó 1980, S. 17–22; Martínez-Bonatti 1981). Wie noch deutlich werden wird, hat keiner von ihnen eine vergleichbare Wirkung wie die PWT der Literatur entfaltet, welche die anderen Ansätze (wie im Fall von Martínez-Bonatti) dann z.T. auch als Vorläufer verbucht und in sich aufgenommen oder fortentwickelt hat.

123 Zur Unterscheidung ›klassisch/›postklassisch/ in die Weltentheorie in Form der Possible Words Theory zur Wegbereiterin der letzteren Richtung gezählt wird – vgl. Sommer 2012. Im Gegensatz zur These von Sommer scheint uns der Bereich der narratologischen Theorien von Welt gerade ein Ort zu sein, an dem es bislang zu keinem zufriedenstellenden *merging* von ›klassischer‹ und ›postklassischer‹ Theoriebildung kam.

ERSTER TEIL: ZEITRAUM UND METHODE

thematisch.¹²⁴ Dass solche Fragen vernachlässigbar seien, ist nicht nur in der heutigen narratologischen Weltendebatte beschlossene Sache: »Auf die grundlegenden Züge der Handlung, die grundsätzliche Beschaffenheit der dargestellten Welt etc. wird man sich in den allermeisten Fällen schnell einigen können«.¹²⁵ Da im Zusammenhang der Weltauflösungen diese allermeisten Fälle aber nicht interessieren, wird das folgende Kapitel die heutigen narratologischen Welttheorien mit dem von ihnen bislang erfolgreich Verdrängten konfrontieren müssen.¹²⁶

-
- 124 Was schon im Selbstverständnis der PWT der Literatur und ihrer im Folgenden noch deutlich zu machenden Opposition zu einem sogenannten ‚textualism‘ angelegt ist: »The introduction of the concept of world, or storyworld, in narratology can be considered a paradigm shift with respect to the school of thought that I call textualism, a school represented by New Criticism, poststructuralism, and deconstruction.« Ryan 2019, S. 81.
- 125 Sneis 2018, S. 57.
- 126 Erste Überlegungen aus den Abschnitten über die PWT der Literatur und Umberto Eco in diesem Kapitel sind erschienen unter dem Titel *Versäumte Möglichkeiten. Umberto Ecos Textpragmatismus und die nicht aufgearbeiteten Probleme der Possible Worlds-Theorie der Literatur* in *Scientia Poetica* 22 (2018). Teile der Unterkapitel zur Possible Worlds Theory und zu Umberto Ecos Texttheorie stellen umfassend ergänzte und z.T. stark argumentativ veränderte Umarbeitungen dieser Ausführungen dar.

›Histoire-**Narratologien**: Eine Genealogie semantischer Erzählweltmodelle

Der phänomenologische Weltbegriff Roman Ingardens

Bereits in den 1930er Jahren hat der Phänomenologe Roman Ingarden einen Weltbegriff für die Betrachtung der Literatur fruchtbar zu machen versucht. Auch wenn Ingardens Interesse an der Literatur primär als Beitrag zur Idealismus-Realismus-Debatte innerhalb der Phänomenologie zu werten ist, in der er eine Abgrenzung zu Husserl anstrebt,¹²⁷ so konnten Ingardens Bemühungen doch als erster ernstzunehmender Versuch der Begründung einer narratologischen Weltentheorie aufgefasst werden.¹²⁸ Dabei geht es Ingarden tatsächlich um eine komparative phänomenologische Analyse von realen und rein intentionalen Gegenständen (phänomenologischen Bewusstseinsgegenständen mit bzw. ohne real möglichem Substrat) und um die Gewinnung eines Einwandes gegen Husserls transzendentale Phänomenologie. Gerade eine Betrachtung der Literatur soll erweisen, dass gewisse ideale Gegenstände existieren, die nicht auf das phänomenologische Ego als Grund ihrer Konstitution rückführbar seien.¹²⁹ In Ingardens *Das literarische Kunstwerk* (1931) taucht der Begriff Welt zwar noch nicht als argumentationstragender Terminus auf. Es werden jedoch die Grundlagen einer phänomenologischen Literaturbetrachtung gelegt, die der späteren Rede von einer dargestellten Welt der Erzähltexte in *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks* den theoretischen Boden bereitet (auf Polnisch erstmals 1937, in einer erweiterten deutschen Fassung 1968 erschienen).

Im Rahmen einer phänomenologischen Sinnanalyse geht Ingarden von vier Schichten des literarischen Werkes aus: »der sprachlichen Lautgebilde, der Bedeutungseinheiten, der schematisierten Ansichten und der

127 Vgl. Sneis 2015, S. 460 (FN 4).

128 So die Einschätzung bei Brian McHale, *Postmodernist Fiction*, New York/London 1987, S. 30: »The shift of attention to internal ontological structure does not come about until the twentieth century, in particular with the work of the Polish phenomenologist Roman Ingarden.« Gottfried Gabrels semantische Literaturtheorie hat nicht nur die Fokusverlagerung der Narratologie auf die Semantik, zu der auch der Weltbegriff gehört, partiell vorweggenommen: Sie diskutiert bereits »Dichtung als eigene Welt« und greift hierfür Ingardens Begriff des Quasi-Urtells für ihr Projekt auf (allerdings ohne sich um die phänomenologischen Grundannahmen Ingardens zu kümmern). Vgl. Gabriel 2019, S. 61–74; zur Problematik der Welt ebd., S. 90–95.

129 Vgl. Sneis 2018, S. 21–30.

ERSTER TEIL: ZEITRAUM UND METHODE

dargestellten Gegenständlichkeiten«.¹³⁰ Ingarden geht es darum, auf eine der phänomenologischen Reduktion Husserls vergleichbaren Weise, also unter Absehung von der Wirklichkeit der Außenwelt, das Wesen der Phänomene zu erfassen, die in den Sätzen eines literarischen Textes realisiert werden.¹³¹ Ingarden begreift dabei die Worte als Träger von Intentionen, die eine Bedeutung anvisieren. Sie werde von den sie Verstehenden aktualisiert, wobei intentionale Gegenstände im literarischen Werk allein zeichenhaft, im Medium der Sprache gegeben sind. Der Verstehensprozess von Worten und vor allem Sätzen als tragenden Einheiten des Werkes spielt sich dann als Konkretisierung ab, bei der Leser auch Lücken und Leerstellen auffüllen, die durch die Informationsverknappung der Sprache zustande kommen.¹³² Nach dem hier nur angedeuteten Parcours, der von Wortbedeutungen zu den dargestellten Sachverhalten führt, ist diese letzte Schicht die relevante; denn auf ihr wird Elisabeth Ströker zufolge erst »genauer bestimmbar, was Struktur und Seinsweise dichterischer Fiktion wesentlich ausmacht«.¹³³ Hier führt Ingarden nun eine Unterscheidung ein, die seine spätere Rede von einer in Werken verwirklichten Welt hervorbringen wird, das Quasi-Urteil. Bei Husserl besitzen Sätze über Wirkliches den Status von Urteilen über Sachverhalte, lassen sich angesichts dieser in wahre und falsche unterscheiden. Das Kriterium dafür ist die Erfüllung der Bedeutungsintention. Dem Urteil über Wirkliches liegen dabei stets intentional vermeinte Gegenstände zugrunde, mittels derer das phänomenologische Bewusstsein in Erwartung der Erfüllung der intentionalen Korrelate des Bewusstseinsaktes sich auf die Wirklichkeit richtet. Bei den rein intentional vermeinten Gegenständen der Literatur kann keine vergleichbare Erfüllung der Intention wie im Urteil über Wirkliches stattfinden. In diesem Bereich handelt es sich für Ingarden daher um Quasi-Urteile: »Die Sätze nun, aus denen eine Dichtung (ein Roman oder Drama) besteht, sind keine echten Urteile, sondern ›Quasi-Urteile‹, die dadurch definiert sind, daß sie keine Hinausversetzung in eine reale Seinssphäre enthalten«.¹³⁴ Die intendierten Gehalte lassen sich einzig in einem Reich jenseits der Wahrheitsmöglichkeit ausmachen, wodurch sie sodann »jene

130 Ströker 1994, S. 142. Zu diesem Aufbau auch McHale 1987, S. 30–33.

131 Dazu Marx 1987, S. 31–40.

132 Dieses Referat Ingardens bleibt den Darstellungen verpflichtet bei Jørgen Sneis 2015, S. 461–468 sowie Ströker 1994, 142–151.

133 Ebd., S. 147.

134 Hamburger, S. 26.

fiktionale Welt eröffnen, wie die Dichtung, jedenfalls in den Schöpfungen ihrer epischen Gattung, sie zu schaffen vermag«.¹³⁵ Hingewiesen ist so zugleich auf den Hauptgegenstand von Ingardens phänomenologischer Literaturbetrachtung. Sie nimmt vor allem »den epischen Dichtungstyp« unter die Lupe, »wie er im wesentlichen in Novelle und Roman exemplifiziert ist«.¹³⁶ Eine Welt der rein intentionalen Gebilde wird in der Literatur für Ingarden vornehmlich von Erzähltexten realisiert, was seiner Deutung als Weltentheoretiker nur Vorschub leisten konnte.¹³⁷

Wie können Erzähltexte, die keine Referenzgegenstände in der Wirklichkeit besitzen, nun Welten erschaffen? Wie können ihre Leser diese als Welten wahrnehmen? Notwendig ist hierfür zu begreifen, dass ein »rein intentionales Satzkorrelat«, das Ingarden jedem Satz als Eigenschaft zuschreibt,¹³⁸ nicht psychologisch zu verstehen ist. Es ist hingegen aus der Intention als Gerichtetheit auf einen nicht wirklich existenten Gegenstand extrahierbar, aus »schöpferischen Bewusstseinsakten«:

Das literarische Werk überhaupt ist ein rein intentionales Gebilde, das seine Seinsquelle in den schöpferischen Bewusstseinsakten seines Verfassers hat und dessen physisches Seinsfundament in dem schriftlich festgelegten Text oder in einem anderen physischen Werkzeug der möglichen Reproduktion (z.B. dem Magnetophon) liegt. Vermöge der Doppelschicht seiner Sprache ist es zugleich intersubjektiv zugänglich und reproduzierbar, wodurch es zu einem auf eine Lerngemeinschaft bezogenen, intersubjektiven, intentionalen Gegenstand wird.¹³⁹

Solche Bewusstseinsakte sind nicht mit privaten autobiografischen Erlebnissen, Einstellungen des Verfassers oder einem singulär Seienden – also psychologischen Bewusstseinsinhalten des Urhebers eines Textes – zu verwechseln. Der intentionale Gegenstand dieser Akte ist zudem sprachlich gebunden, existiert dank »dem schriftlich festgelegten Text« und ist nur auf diese Weise intersubjektiv zugänglich. Damit die Extrahierbarkeit des intentionalen Satzkorrelats beim Leser gelingt, muss die Existenz idealer universaler Inhalte angenommen werden, die in den Texten persistieren. Bei Ingarden fungieren diese Inhalte auch als Vorrichtungen gegen »die Gefahr der Subjektivierung der literarischen Werke bzw. die Reduzierung

135 Ströker 1994, S. 149.

136 Ebd., S. 149, FN 5.

137 Wobei Käte Hamburger darauf hinweist, dass Ingardens Modell »nur auf die epische und dramatische Dichtung angewandt wird«, also Hamburger zufolge lediglich die Lyrik ausschließen würde. Hamburger 1977, S. 25.

138 Ingarden 1960 [1931], S. 136.

139 Ingarden 1968, S. 12.

ERSTER TEIL: ZEITRAUM UND METHODE

dieser Werke auf Mannigfaltigkeiten von Konkretisationen«.¹⁴⁰ Gäbe es keine idealen Inhalte, die den objektiven Gehalt der intentional vermeinten Sachen selbst verbürgen, drohte ein Relativismus der Lektüre, eine Vielzahl subjektiver ›Konkretisationen‹ oder willkürlicher Aktualisierungen eines Werkes bei den Lesenden.¹⁴¹

Das literarische Kunstwerk endet mit der Deklarierung seines Gegenstandes als »seinsheteronomes Sein«¹⁴² und bereitet damit schon den 1968 im Anschlusswerk *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks* vorgenommene Rede von einer dargestellten Welt vor. Die Aussagesätze eines Werkes stellen für Ingarden gültige Sachverhalte im von der Literatur eröffneten ›seinsheteronomen Sein‹ dar, deren Gesamtheit später als »dargestellte Wirklichkeit (Welt)« reformuliert wird.¹⁴³

Dieses ganze Spiel der Ereignisse [von denen ein Erzähltext berichtet – F.S.] und auch alles dessen, was an ihm teilnimmt, gelangt in Sachverhalten zur Darstellung und unterliegt während der Lektüre einer solchen oder anderen Weise der Objektivierung. Es wird infolgedessen als das erfaßt, was in der dargestellten Welt ›objektiv‹ vorhanden ist, sich dort abspielt und in seiner Gesamtheit die eine Welt bildet.¹⁴⁴

Die Probleme, in welche eine solche Auffassung der ›dargestellten Welt‹ gerät, greift bereits auf einige der Probleme vor, welche später die Possible Worlds Theorie der Literatur bekommen wird. Besitzen die intentionalen Satzkorrelate einen Zusammenhang, der eine Kohärenz der Welt unterstellt, so macht Ingarden doch keinen konkreten Vorschlag, wie man von den intentionalen Korrelaten eines Satzes zu der Makrostruktur der dargestellten Welt gelangen kann. Er sieht zwar durchaus, dass bei einer Konkretisation Unbestimmtheitsstellen auftauchen, da der Inhalt einer dargestellten Welt nie vollständig ausgesagt wird. Gleichzeitig ist das Verfahren

140 Ingarden 1960, S. 390.

141 Sneis 2015, S. 466–468: Wie Sneis hinweist, ist Ingardens Konzeption hier nicht unproblematisch. Einerseits bleibt angesichts der vorzunehmenden Konkretisierungen fraglich, »ob nicht bereits eine Selektion aus der unendlichen Vielfalt möglicher Unbestimmtheitsstellen das Resultat von – womöglich sehr komplexen – Verstehensprozessen bildet« (ebd., S. 466), andererseits scheint ein Widerspruch zu bestehen zwischen Ingardens Insistenz auf einer Trennung des Werks von den Bewusstseinsakten seines Urhebers und dem Vertrauen, dass eine ominöse Intentionalität der Autorin oder des Autors von Lesenden einfach konkretisiert werden kann (ebd., S. 467–468).

142 Ingarden 1960, S. 400.

143 Ingarden 1968, S. 52.

144 Ebd., S. 45.

der Konkretisation selbst ziemlich unbestimmt¹⁴⁵ – zumal Ingardens Auffassung der dabei anzunehmenden Schwierigkeiten unzureichend bleibt. Das fängt schon mit der Rolle an, die der Sprache hier zugewiesen wird. Wenn Ingarden in der oben zitierten Passage vom »schriftlich festgelegten Text oder in einem anderen physischen Werkzeug« spricht,¹⁴⁶ so bezeugt das eine instrumentelle Sprachauffassung, welche sprachliche Äußerung vor allem im Dienst von intentionalen Satzkorrelaten begreift. Ingardens Literaturverständnis hinkt dann aber allen Auffassungen einer Autonomisierung der Sprache hinterher, wie sie z.T. schon in den literarischen Avantgarden des frühen 20. Jahrhunderts sich findet, deren Zeitgenosse der Phänomenologe immerhin war. Tatsächlich geht Ingarden von einer bestimmten Art realistischer Erzählliteratur aus, die Sachverhalte in möglichst unproblematischen Aussagesätzen wiedergibt.

In einem bestimmten Werk (z.B. »Die Buddenbrooks« von Thomas Mann) gibt es genau so viele Sachverhalte wie Aussagesätze. Wir machen uns beim normalen Lesen mit diesen Sachverhalten in derselben Reihenfolge bekannt, in welcher die sie entwerfenden Sätze aufeinanderfolgen.¹⁴⁷

Man muss sich keine übermäßig diffizile Erzählsituation vorstellen, um diese Auffassung als unterkomplex zu erkennen. Es reicht bereits ein Verweis auf die Ich-Erzählung, auf ein fingiertes, unsicheres Aussagesubjekt, um diesem Ansatz Schwierigkeiten zu bereiten. Dabei ist es auch keineswegs so, wie insbesondere ein Verweis auf die *freie indirekte Rede* weiter unten zeigen wird, dass nur Aussagesätze in einem »bestimmten Werk« begegnen. Ingarden vereinfacht hier den als Konkretisierung angesprochenen Vorgang drastisch, indem er von erzähltheoretisch komplexen Phänomenen absieht, welche die Literaturwissenschaften untersuchen. Die Rede vom »normalen Lesen« weist auf die implizite Normalisierung hin, derer Ingarden sich hier wenigstens teilweise bewusst scheint und die er betreibt, indem er eine Art unproblematischen Realismus des Romans bei auktorialer Erzählhaltung pauschalisiert. Eine Ermittlung des Inhalts der

145 Vgl. Sneis 2018, S. 63–85. Ingarden nimmt dabei durchaus Theorieversatzstücke der PWT der Literatur vorweg, etwa das sog. *principle of minimal departure*, indem ein »Realitätshabitus des Dargestellten« behauptet wird, d.i. die von Werken konstituierte Welt der »wirklichen« weitestgehend nachgebildet vorzustellen ist, selbst wenn bestimmte Aspekte der Welt im Text keine Erwähnung finden. Siehe zu dieser Problematik auch den nächsten Abschnitt.

146 Ingarden 1968, S. 12.

147 Ebd., S. 41.

dargestellten Welt hat nicht selten mit größeren Schwierigkeiten umzugehen, als diese Konzeption erahnen lässt.¹⁴⁸

Dieser Vorwurf aus den Reihen der Erzählforschung lässt sich gegenüber Ingarden abschwächen, wenn man seine ursprüngliche Absicht berücksichtigt, an der Literatur ein Argument gegen Husserl zu gewinnen. Er bleibt aber dort bestehen, wo aus ihm eine phänomenologische Literatur- und vor allem eine Welttheorie extrahiert werden soll.¹⁴⁹ Ingardens Modell entwickelt so bereits einen auf die Textsemantik fokussierten Weltbegriff, der vor der Thematisierung textueller Komplikationen bei der Inhaltsermittlung dieser Welten zurücksteht. An Ingardens wenig komplexer Vorstellung, wie sich die dargestellte Welt erfassen ließe, kündigen sich Probleme an, die bereits auf jene narratologischer Welttheorien vorausweisen.

Sprachanalytische Weltbegriffe: Die Possible Worlds Theorie der Literatur

Die PWT der Literatur ist sicherlich einer der wirkmächtigsten Entwürfe einer narratologischen Weltentheorie. Sie stellt den Versuch dar, auf der Basis der Modallogik der sprachanalytischen Philosophie einen für Erzähltexte tragfähigen Weltbegriff auszuarbeiten. Mit ihrem Namen beziehe sich die Theorie, wie häufig geltend gemacht wird, metaphorisch auf den Begriff der Möglichen Welt aus Leibniz' *Theodizee*. So dekretiert etwa Marie-Laure Ryan, sicher die heutige Hauptvertreterin einer literaturwissenschaftlichen PWT, die Theorie sei »loosely inspired by Leibniz' philosophy«.¹⁵⁰ Die Anknüpfung bleibt durch den Rückgriff auf das Syntagma Mögliche Welt allerdings rein nominell oder metaphorisch.¹⁵¹ Den Dimensionen des Problems möglicher Welten bei Leibniz wird hier schwerlich Rechnung getragen. Ein Denken kontingent möglicher Ereignisse,

148 Das lässt sich noch für den von Ingarden offensichtlich bevorzugten Realismus zeigen, der gerade bei Thomas Mann – aber auch schon bei den deutschsprachigen Realisten des 19. Jahrhunderts – seine eigene Realitäts- und Welt-Illusion keineswegs ungebrochen affiniert. Vgl. Thanner/Vogl/Walzer 2018.

149 Vgl. Lobsien 2012. Wobei Lobsien eine phänomenologisch-ontologische Beschreibung der Literatur überhaupt anstrebt (ebd., S. 7–8). Als Weltentheoretiker liest Ingarden vor allem McHale 1987, S. 30–33.

150 Ryan 2013 (Online-Quelle; im Folgenden unter Verweis auf einzelne Abschnitte abgekürzt als: Ryan 2013, Abschnittsnummer).

151 Ryan spricht von »the metaphor of ›world‹ to describe the semantic domain projected by the text«. Ryan 1991, S. 3.

worin das Wechselspiel von Zufall und Wahrscheinlichkeit eine dynamische Dimension von Welten eröffnet, findet in der PWT keinen Platz.¹⁵² Zentralen Raum nimmt hingegen die Ausarbeitung einer Fiktionalitätstheorie ein. Sie bürdet einer literaturwissenschaftlichen Weltentheorie diese mit auf. Gegenüber jenen LogikerInnen, die sich auf wahrheitswertfähige Propositionen konzentrierten, denen eine klar zuzuordnende Referenz in einer vorausgesetzten Wirklichkeit korresponde, soll durch die PWT im Rahmen sprachanalytischer Philosophie erstmals der Zugriff auf Texte ermöglicht werden, die von Nicht-Wirklichem reden. Dafür wird auf modallogische Theorien zurückgegriffen, wie sie etwa die Thematisierung von *counter-factuals* in Konditionalgefügen ermöglicht haben, um fiktionale Welten als mögliche Welten zu denken.¹⁵³ So ist aber der Einsatz der PWT der Literatur eng mit den durchaus unterschiedlich konzipierten Modallogiken der sprachanalytischen Philosophie verbunden und ihren Vorannahmen und Aporien, die oft als unhinterfragte Hypothesen mitgeführt und theoretisch abbezahlt werden müssen.¹⁵⁴

Durch diese Anknüpfung verweist der Begriff der möglichen Welt dann noch auf einen anderen Ursprung als Leibniz. Zur logischen Analyse von Syntax und Semantik natürlicher Sprachen hat auch der Linguist Richard Montague den Begriff der möglichen Welt Anfang der 1970er Jahre zu verwenden begonnen. Eingesetzt wird dieser im Rahmen logischer Set-Theorie, wie sie über Montagues Lehrer Alfred Tarski in der sprachanalytischen Philosophie zu Popularität gelangten. Hier wurde das Konzept mögliche Welt, bestehend aus formalisierten Propositionen, dann jeweils zum Umgang mit kontrafaktischen Konditionalgefügen oder zur ander-

152 Vgl. dazu Schepers 2014, S. 18–41. Pointiert zugespitzt bei Vogl 2002, S. 145: »Der Zufall wird bei Leibniz im Modus des Kontingenzen gedacht, dieses aber – wie sein Verhältnis zum Möglichen – durch die Theorie der möglichen Welten reguliert.«

153 Vgl. Ryan 2013, 1. Wir übernehmen die heute in der Narratologie weitgehend akzeptierte Unterscheidung zwischen ‚fiktiv‘ und ‚fiktional‘ hier bewusst nicht, weil die PWT der Literatur diesen Unterschied samt seinen Implikationen schlicht nicht macht. Dem Syntagma ‚Fiktive Welt‘ wird im nächsten Abschnitt nachzugehen sein. Der in der PWT dominante Begriff ‚Fiktion‘ verdankt sich nicht zuletzt der Einordnung von erzählender Literatur im englischsprachigen Raum als *narrative fiction*. Vgl. Ryan 1991, S. 1–3.

154 Zwar findet sich bereits bei Marie-Laure Ryan auch der Ruf nach einer phänomenologischen Erforschung von Erzählwelten. Dabei bleibt der Begriff ‚phenomenological‘ allerdings relativ unklar. Vgl. Ryan 2013, 4.1.: »The ‚worldness‘ of fictional worlds needs to be explored from a phenomenological rather than a purely logical point of view.«

weitigen Auseinandersetzung mit *counter-factuals* gebraucht, über Montague vermittelt auch zur logischen Analyse natürlicher Sprachen.¹⁵⁵

Bei aller Differenz der verschiedenen Entwürfe von Mögliche Welten-Theorien, insbesondere auch den literaturwissenschaftlichen PWTs, scheint der Anspruch letzterer auf Begründung einer Fiktionalitätstheorie der wichtigste Punkt in einer Reihe von Aspekten zu sein, der es erlaubt, einen Minimalzusammenhang zwischen den PWTs der Literatur zu stiften. Er legitimiert es, ihre diversen Modelle gemeinsam abzuhandeln. Tatsächlich wird auch von den VertreterInnen des Forschungsfeldes – entgegen der Unterschiedlichkeit ihrer einzelnen Theorieentwürfe – ein homogener Theoriezusammenhang unablässig behauptet.¹⁵⁶ Zwar gibt es eine homogene PWT der Literatur so wenig wie es eine modallogische PWT gibt.¹⁵⁷ Indes bilden die Aspekte der geradezu klassischen, da forschungsfeldkonstitutiven Monografien von Thomas Pavel, Marie-Laure Ryan und Lubomír Doležel einen von dieser Theorierichtung mehr oder minder ubiquitär behaupteten Common Sense aus.¹⁵⁸ Er fußt auf einigen Grundannahmen, die im Folgenden rekonstruiert werden sollen.

Referenz- als Fiktionstheorie: Ruth Ronen ordnet die PWTs der Literatur insgesamt als Referenz-Theorien ein.¹⁵⁹ Diese zeichne eine Fixierung auf

155 Vgl. den geschichtlichen Abriss bei Sandu/Aho 2009, S. 562–566.

156 Zuletzt in Bell/Ryan 2019, wo die unterschiedlichsten ForscherInnen auf diesem Feld mit Beiträgen versammelt sind.

157 Bereits die reine Modallogik zerfällt in diverse, keineswegs per se miteinander kommensurable Ansätze von David Lewis, Alvin Plantinga, Jaakko Hintikka u.a., die den Status möglicher Welten unterschiedlich konzipieren. Ein Abriss der Geschichte der Modallogik innerhalb der analytischen Philosophie bei gleichzeitigem Verweis auf Differenzen in den einzelnen Konzeptionen findet sich insbesondere in den Beiträgen zu den Kapiteln 10–13 in Haaparanta 2009, S. 471–612.

158 Die Arbeiten von Thomas Pavel, Marie-Laure Ryan, Lubomír Doležel sowie die Übersichtsmonografie von Ruth Ronen lassen sich als Grundlagenwerke insofern beschreiben als sie die Konsolidierungsphase der PWT der Literatur darstellen. Das zeigt sich auch daran, dass spätere Monografien (Dannenberg 2008; Martin 2004) weitgehend auf den Voraussetzungen und Rahmen aufbauen, die in den zuerst genannten Büchern entwickelt wurden, statt gänzlich neue Herangehensweisen vorzuschlagen. Das scheint generell für alle sekundären Verwendungen des PWT-Ansatzes zu gelten, die – wie etwa Hilary Dannenbergs Ansatz – generelle Plot-Modelle skizzieren oder in jüngerer Zeit auch kognitive Lesetheorien auf PWT-Basis entwickeln wollen. Sie interessieren hier nicht, da es gerade um die ihnen schon vorausliegenden Grundlagen geht.

159 Ronen 1994, S. 18–19 spricht daher in ihrem Überblick über das Forschungsfeld allgemein von einer »re-orientation of literary research toward questions related to the referential functions of literature«.

den Inhalt von Sätzen aus, wobei der Wahrheitswert in den Vordergrund rücke. Ob ein Satz wahr oder falsch ist, entscheidet sich eben anhand von dessen Weltreferenz. Entspricht der Proposition ein Sachverhalt in der Wirklichkeit? Ist die mögliche Welt, als Raum von fiktionalen Sachverhalten, dabei nur textuell zugänglich, wird Semantik aufgrund dieser Voraussetzung oft mit Referenz gleichgesetzt.¹⁶⁰ Streng genommen betrifft die Bedeutung oder Semantik die verwendeten Begriffe; Referenz oder Wahrheitswert kommt den Propositionen zu, die mittels ihnen einen Sachverhalt designieren.¹⁶¹ Semantische Theorien sind die PWTs der Literatur in jedem Fall dadurch, dass über die aus der Semantik des Textes extrahierten Elemente sprechen; referentielle, indem sie nach der Referenz der Sätze in einer Welt fragen und zwischen der Lokalisierung in Frage stehender Entitäten in dieser oder einer möglichen Welt entscheiden. Die Referenz von *counter-factuals* – Objekte, Ereignisse, Personen für die es keine mögliche Referenz in dieser Welt gibt – liege eben in einer möglichen Welt, einem ontologisch ominösen anderen Ort, der den Bereich der Fiktionen umfassen soll. Mögliche Welten werden von einem Set aus Propositionen über Weltzustände ausgedrückt und so landläufig als Ausdruck anderer ›states of affairs‹ begriffen als jener, die in der als bekannt vorausgesetzten Wirklichkeit vorliegen.¹⁶² Dabei kommen logisch drei denkbare Klassifikationsweisen von Propositionen ins Spiel. Diese sind notwendig, wenn sie in jeder möglichen Welt wahr sind (wir können

-
- 160 Bisweilen ist zwar in der PWT von Semantik die Rede, indes wird diese Kategorie – wie etwa in Doležels Gebrauch – auf Referenz reduzierbar gedacht und nicht von ihr getrennt. Exemplarisch demonstriert das Doležel 2019, S. 50: »It is within Morris's framework that I claim that ›fictional world‹ is a semantic notion. Its ground is not in the character of the fictional speech act but in the specificity of its domain of reference. It is precisely on this axis that the concept of the fictional world emerges: fictions have a reference that is not the actual but a possible world.«
- 161 So gilt grundsätzlich, »daß von allen Semantikern eine Unterscheidung von Intension und Extension getroffen wird, selbst von denen, die nur die Intension als Gegenstand der Semantik zulassen wollen. Wenn diese Unterscheidung auch unter den verschiedensten Bezeichnungen wie ›connotation/denotation‹, ›Sinn/Bedeutung‹, ›sense/referencē‹, ›sense/denotation‹, ›meaning/denotation‹ u.a. verschiedene Varianten erlebt hat, so ist sie doch irgendwie immer gemacht worden.« Gabriel 2019, S. 18.
- 162 Was, nebenbei gesagt, eine gewisse temporale Statistik der Theorie zeitigt. Zum unbewältigten Problem der Zeit in der PWT vgl. Bartsch 2015, S. 53: »Befragt man jedoch die narratologische PWT nach der Bedeutung von Zeit, wird deutlich, dass einerseits ›Welt‹ als eine Konstellation raumzeitlich verbundener Elemente verstanden wird, dass aber andererseits die einschlägigen Arbeiten von Thomas G. Pavel, Marie-Laure Ryan und Lubomír Doležel reflektierte Betrachtungen zur Zeit weitgehend aussparen.«

uns keine Welt vorstellen, in welcher tautologische Urteile nicht wahr wären); sie sind möglich, wenn es wenigstens eine Welt gibt, in der sie wahr sind (eine Welt ist wenigstens vorstellbar, in der gilt: »Portugal ist Fußballweltmeister 2018«); sie sind unmöglich, wenn es keine Welt gibt, in der sie wahr sind (Aussagen wie »Grün ist blau« oder »Der Kreis ist viereckig« können in keiner Möglichen Welt wahr sein).¹⁶³

Bei der weiteren Konzeption der genauen Seinsweise von Möglichen Welten tun sich erste Schwierigkeiten auf. Denn es herrscht selbst unter LogikerInnen keineswegs Einigkeit, wie die Mögliche Welt als Referenzraum kontrafaktischer Aussagen zu konzipieren ist. Als eigene ontologische Domäne? Lediglich als Set anderer aktueller »state of affairs«? Oder als mathematisches Kalkül, Ergebnis einer linguistischen Neuinterpretation der Sprache?¹⁶⁴ Diese Verwirrung wird für die PWT der Literatur durchaus zum Problem, denn es ist offensichtlich ein ungelöster Streitpunkt, welchen ontologischen Status man der Möglichen Welt und den in ihr existierenden Entitäten zugestehen soll.¹⁶⁵ Marie-Laure Ryan fasst etwa die Auseinandersetzung mit einer Möglichen Welt als »recentering« um eine neue ontologische Domäne und bereitet damit den Boden für ontologische Verortungsprobleme der Theorie.¹⁶⁶ Man hat bereits zu bedenken gegeben, dass die PWT der Literatur als Fiktionalitätstheorie an der Unterbestimmtheit des ontologischen Status ihrer Welten und an einer unterkomplexen Konzeption von Fiktionalität krankt.¹⁶⁷

163 Plantinga 1976, S. 140: »On the Canonical Conception, furthermore, *propositions* are thought of as set-theoretical entities—sets of possible worlds, perhaps, or functions from sets of worlds to truth and falsehood. If we think of propositions as sets of worlds, then a proposition is true in a given world *W* if *W* is a member of it. *Necessary* propositions are then the propositions true in every world; possible propositions are true in at least one world; impossible propositions are not true in any«.

164 Vgl. Korte/Maunu/Aho 2009, S. 516–561. Ein Schwanken zwischen Ontologie und/oder Korrespondenz- oder Referenztheorie der Wahrheit durchzieht dann auch die diversen Ansätze der PWT: Vgl. Sandu/ Aho 2009, S. 604–606.

165 Weshalb dann auch jüngere Heranführungen an das Thema stets eine Pluralität von wählbaren Konzipierungen fiktionaler Welten anzeigen, ohne eine davon als singuläre Grundlage der PWT behaupten zu wollen: Vgl. Fort 2015, S. 13–44.

166 Ryan spricht von der *actual world* (AW) als indexikalischem Zentrum oder »world where I am located«, dem die Mögliche Welt entgegengesetzt wird. Ryan 1991, S. vii.

167 Tobias Klauk konzediert darum das Scheitern der PWT der Literatur als Fiktionalitätstheorie. Vgl. Klauk 2014, S. S. 255–273. Zwingend scheint uns an seinem Argument vor allem, dass die Rahmenbedingungen einer Fiktionalitätstheorie vor allem von »Überlegungen, die zusätzlich herangezogen werden müssen« abhängen, Fiktionalität sich also nicht allein auf verschobener Referenz gründen kann (ebd., S. 266).

Wird in der sprachanalytischen Philosophie oft generell zwischen Intension und Extension, zwischen Bedeutungs- und Referenztheorie unterschieden, wurden bedeutungstheoretische Fragen im Kontext der PWT der Literatur auf unterschiedliche Weise berücksichtigt.¹⁶⁸ Als Reaktion auf Kritik an theoretischen Unklarheiten beginnt Marie-Laure Ryan ab 1998, ihrer einflussreichen PWT der Literatur immer stärker die sprachtheoretischen Überlegungen Jaakko Hintikkas zugrunde zu legen.¹⁶⁹ Gemessen an der breiten Zustimmung, die dieses Modell mittlerweile in der PWT der Literatur findet, darf die Anknüpfung an Hintikka wohl als nachträglich begründeter sprachtheoretischer Konsens des Feldes angesehen werden.¹⁷⁰ In Anschluss an Saul Kripke erwägt Hintikka ein Modell »language as calculus«, das eine Diskussion der Semantik der eigenen Sprache auf der Grundlage eines formallogischen Kalküls erlauben soll; es wird abgegrenzt gegen ein Sprachmodell der »language as the universal medium«, welches die Unmöglichkeit einer Metasprache postuliere und die Semantik der natürlichen Sprache als »inexpressible« annehme.¹⁷¹ Gemeint sind mit letzterer Position ausdrücklich Wittgenstein, Heidegger oder Quine, welche die natürlichen Sprachen als nicht ablegbare Medien des Denkens veranschlagt hätten, das an diese Welt binde. Mittels einer freien Neu-Interpretation der Zeichen der Sprache könnten aber auch ihre Verhältnisse abgestreift werden.¹⁷² Ryan adaptiert diese These nun auf durchaus fragwürdige Weise, indem sie Sets von Propositionen über die Weltzustände in der Möglichen Welt eines literarischen Textes als Metasprache desselben veranschlagt.¹⁷³ Man kann zunächst linguistisch gegen Hintikkas Ansatz überhaupt einwenden, der hier eine Modell-Theorie formalisierter Sprachen auch für natürliche Sprachen überträgt, dass die Semantik der natürlichen Sprache weder umfassend abgelegt werden

168 Etwa indem die Semantik der natürlichen Sprache, in der ein Text geschrieben ist als eine »*Linguistic compatibility*« gesetzt werden muss (Ryan 1991, S. 33) oder intensionale Dimensionen der Lexik eines Textes umständlich definiert werden, statt als lebensweltlich begründet gelten zu dürfen (Doležel, 1998, S. 31–112).

169 Ryan 1998, S. 153–158.

170 Vgl. Bell/Ryan 2019, S. 1–8; Doležel 2019, S. 52–53, Pavel 2019, S. 315–319; Martin 2004, S. 27–56.

171 Hintikka 1988, S. 53.

172 Ebd., S. 53–54.

173 Ryan 1998, S. 154: »For the interpreter of the literary text, the notion of language as calculus means that it is possible to translate the text into sets of discrete propositions which function as its metalanguage.«

ERSTER TEIL: ZEITRAUM UND METHODE

kann noch muss, um als ihre eigene Metasprache zu fungieren.¹⁷⁴ Die Frage stellt sich außerdem, ob eine auf freie Definition ihrer Semantik abzielende und ihren Weltbereich mittels Propositionen und Bedeutungstheorien modellierende Logik überhaupt zu einem Verständnis des Zusammenhangs von Welten und Begriffen führen kann, wie er außerhalb definitionsbasierter Logiken lebensweltlich besteht.¹⁷⁵ Vor allem angesichts eines literaturwissenschaftlichen Erkenntnisinteresses, dem es um Texte in natürlichen Sprachen und ihre kulturellen und historischen Kontexte geht, scheint hier der Aufwand in keinerlei Verhältnis mehr zum Ertrag zu stehen. Nach Ryan leistet die quantifizierende Metasprache des Kalkül-Modells gerade einmal so viel, dass man den einzelnen Propositionen in einem Set Wahrheitswert zugesteht oder abspricht und so aus den möglichen Differenzen der Sets untereinander seine unterschiedlichen Welten gewinnt.¹⁷⁶ Der Satz »Emma Bovary ist verheiratet« ist dann in einem Set etwa falsch, im anderen wahr und zusammen mit wechselweise positiven oder negativen Wahrheitswerten der anderen Propositionen eines Sets erhält man diverse mögliche Welten, in denen diese Propositionen wahr oder falsch sind. Aber worin liegt hier der literaturwissenschaftliche Erkenntniszugewinn, wenn die mögliche Welt, die ein Text eröffnet, ohnehin metasprachlich von einem Set bereits bekannter Sätze repräsentiert wird? Fiktionalität wird streng genommen so weder begründet noch erklärt. Sie wird als Referenzverschiebung eines Inhalts veranschlagt, der als

174 Auf den ersten Punkt scheint Andreas Kablitz hinauszuhören, wenn er gegen die PWT einwendet, »daß die Sprache grundsätzlich eine Eine-Welt-Semantik voraussetzt«, also immer schon auf Verhältnisse dieser Welt rekuriert. Kablitz 2016, S. 174–175. Zum zweiten Punkt vgl. Leiss 2012, S. 11–12: »Sie [die Sprache – F.S.] wird als besonders effizientes Zeichensystem vorgestellt, das prinzipiell alles repräsentieren kann: die Welt, die Gedanken und schließlich sich selbst. Die Sprache ist das einzige Zeichensystem, das sich selbst zum Gegenstand machen kann, so dass sie selbst in Gegenstand werden kann. Das sind die metasprachlichen Kapazitäten von Sprache. Damit wird durch die Sprache selbst die Barriere zwischen realen Gegenständen und Zeichensystemen überwunden.«

175 Derlei scheint Doležel zu glauben, weswegen er eine langwierige und überaus umständliche Definition vom Begriffsintensionen betreibt: Vgl. Doležel 1998, S. 55–73. Dabei dürften Konzepte wie Intentionalität, Motivation oder Handlung, die hier definitiorisch bestimmt werden, aber jeder LeserIn schon aus einem pragmatistisch-lebensweltlichem Vorverständnis bekannt sein. Zur Absetzung des reduktiven Charakters formalisierender Logik gegenüber dem – tendenziell eher pragmatistisch-ökologischen – philosophischen Begriff vgl. Deleuze/Guattari 2000, S. 157–168, insbes. S. 161.

176 Ryan 1998, S. 153–158.

solcher je schon als der von literarisch-fiktionalen Werken angesetzt ist – wodurch er bereits anderweitig als fiktional markiert worden sein muss.

Ersatz-Sätze: Wie sich an Ryans Auffassung von Metasprache bereits andeutete, sind die Propositionen, mit denen die PWT der Literatur operiert, keineswegs mit den Sätzen eines literarischen Textes selbst zu verwechseln. Die Sätze einer an Welten interessierten Literaturwissenschaft sind Sätze, die einen Weltzustand designieren, der für die dem Text zugrundeliegende mögliche Welt als »state of affairs« anzunehmen ist.¹⁷⁷ Die Propositionen, in denen man über mögliche Welten spricht und welche der Gegenstand der oben gesehenen Formalisierung sind, besitzen dabei (wie Lubomír Doležel durch die Einführung eines eigenen Terminus verdeutlicht) den Status von »*ersatz-sentences*: Sätze über Welten«.¹⁷⁸

A fictional *ersatz-sentence* is true if it expresses (describes) a state of affairs existing in the fictional world of the text: it is false, if such a state of affairs does not exist in the fictional world of the text. It can be observed that in offering this definition, we have admitted the possibility of valuating statements *about* fictional texts and their worlds.¹⁷⁹

Das Set einer möglichen Welt wird also aus Propositionen konstruiert, die nicht einfach Sätze aus einem Werk sind, sondern Sätze über die Welt eines literarischen Textes nach der oben gesehenen Art (»Emma Bovary ist verheiratet« usf.). Die PWT der Literatur hat als Weltentheorie also nicht Aussagen über Texte, sondern Sachverhalte in den Welten dieser Texte zum Gegenstand. Anathema bleibt dabei, wie man zu diesen Sätzen gelangt ist. Übersprungen ist so von vornherein der Text, seine Lektüre und alles, was darin das Erfassen einer Erzählwelt möglicherweise problematisch gestalten mag. Schon Ingardens Problem war es, dass ein Text nicht einfach eine Aussagen-Reihe über Weltzustände darstellt. Diese müssen vielmehr aus dem Ensemble an Darstellungsstrategien, das der

177 Im Grunde wird dies schon von David Lewis in einem Aufsatz von 1978 ausgesprochen, der einen gemeinsamen Bezugspunkt aller PWTs der Literatur darstellt: »Let us not take our descriptions of fictional characters at face value, but instead let us regard them as abbreviations for longer sentences beginning with an operator »In such-and-such fiction...«. Such a phrase is an intensional operator that may be prefixed to a sentence ϕ to form a new sentence«. Die Sätze der PW-Theorie stellen Beschreibungen von Weltzuständen dar, die durch Sätze in Erzähltexten zugänglich werden, aber nicht mit ihnen zu verwechseln sind. Lewis 1978, S. 37–38.

178 Der Begriff des Ersatz Modal Realism ist ein gängiger Terminus modallogischer Theorien. Beschrieben werden hier Sachverhalte in einer Ersatz World, wobei auch hier die Debatte um deren ontologischen Status andauert. Vgl. Berto/Jago2019, S. 73–92.

179 Doležel 1980, S. 9.

Text diskursiv vorgibt, erst herausgearbeitet werden. Zwischen ihnen und der semantischen Welt-Dimension klapft in der PWT der Literatur eine gewaltige Lücke auf.¹⁸⁰

Dies wäre nicht so dramatisch, wenn die Fixierung auf Semantik und Referenz nicht zu einer regelrechten Marginalisierung der diskursiven Textstrukturen führen würde. Dass Erzähltexte sich als Welten betrachten lassen, führt nämlich in Teilen des Forschungsbereichs zu der Verallgemeinerung, Erzählliteratur verfolge automatisch den Anspruch der Weltenschaffung. Bei Hans Blumenberg war derlei weit vorsichtiger mit Rückicht auf eine historisch-epistemologische Konstellation und die Theorien Bodmers, Breitingers und Blanckenburgs behauptet worden. In der PWT der Literatur nimmt die Einsicht, dass Erzähltexte Welten schaffen, teils normierende und – wie an der Kategorie ›impossible world‹ noch zu sehen sein wird – normalisierende Züge an. So veranschlagt Marie-Laure Ryan reichlich pauschal (und durchaus strategisch im Widerstreit der Theorien) Weltenschöpfung als Ausgangsintention jeglichen schriftstellerischen Erzählens. Auf den diskursiv vorliegenden Text ziele nur eine fehlgehende formalistische Auffassung des ›Text as Game‹ ab.¹⁸¹ Unter den von Ryan veranschlagten Bedingungen droht Erzählen im Extremfall sogar bloß mehr als Vehikel mental präexistenter Welten in Betracht zu kommen, die einziger Gegenstand einer semantisch-referentiell basierten Literaturwissenschaft sein können.¹⁸²

Unabgeschlossenheit der möglichen Welt: Der Term ›ontological incompleteness‹ taucht erstmal 1986 in Thomas Pavels Monografie *Fictional Worlds* auf. Erzählwelten seien demnach unvollständig angesichts der ihnen gegenüber implizit als ›vollständig‹ angesetzten ›wirklichen‹ Welt. Das führt dazu, dass kein Text eine Mögliche Welt erschöpfend beschreiben könne, da in seinem Erzählen immer ein ungesagter Rest bleibt, über den sich

180 Ausführlich ernstgenommen scheint dieses Problem nur bei Szabó 2009, S. 15–30. Wir werden hierauf noch zurückkommen.

181 Vgl. Ryan 1998.

182 Darauf führt die Annahme hin, »that the concept of textual world is associated with a faculty of mental simulation« (Ebd., S. 139). Ryan beschreitet hier offenbar schon den Weg zu ihrer späteren Theorie von Immersion, in der die Imagination künstlicher Welten sich zunehmend den Modalitäten des Textes oder anderer spezifischer Trägermedien entledigt: Vgl. Ryan 2001. An dieser Wegbiegung der Weltentheorie beginnt in jüngerer Zeit die Annäherung an die Kognitionswissenschaften: Vgl. Bartsch/Bode 2019, S. 26–31 sowie die Beiträge in Gavins/Lahey 2016.

nichts sagen lässt, weil im Text nichts darüber steht.¹⁸³ Spricht man aber von dem Inhalt Möglicher Welten und sind diese von einem Text zwar eröffnet, aber nicht vollständig erschlossen, so lassen sich manche Fragestellungen über im Text unerwähnte Entitäten und Ereignisse schlicht nicht entscheiden. Mehr noch, es stellt sich angesichts solcher offenen Stellen sogar das Problem ein, wie man wissen soll, ob und inwiefern die Mögliche Welt der Wirklichkeit ähnelt.¹⁸⁴ Aus der ›ontological incompleteness‹ als Grundeigenschaft jeder Möglichen Welt ergibt sich daher bald das Problem einer Abirrung in potenziell unendliche Mutmaßungen. Wenn wir nur das Erzählte von der Möglichen Welt kennen, lassen sich endlose Spekulationen über ihre weitere, nicht mitgeteilte Beschaffenheit anstoßen.

Auf dieses aus der ›ontological incompleteness‹ erwachsende Problem antworten in eingeschränkter Weise schon jene Annahmen, die Marie-Laure Ryan ›accessibility relations‹ nennt. Solche Zugangsbedingungen einer Welt setzen bestimmte Ähnlichkeiten zwischen Möglicher Welt und Aktueller Welt (*actual world*; AW) voraus. Wird die Betrachtung der Möglichen Welt des Textes wie bei Ryan als Prozess des ›recentering‹ um eine andere ontologische Domäne gedacht, so muss jene in gewisser Hinsicht der bekannten Wirklichkeit nachgebildet sein.¹⁸⁵ Indes kann man, da diese andere Welt bloß textuell und ausschnithaft zugänglich ist, nie von jedem Detail darin sicher sein, dass es der Wirklichkeit entspricht. Um die Ähnlichkeit zwischen AW und Möglicher Welt sicherzustellen und die aus der ›ontological incompleteness‹ erwachsenden Spekulationen gering zu halten, sieht Ryan sich nicht nur gezwungen, äußerst umständlich eine

183 Doležel, 1998, S. 22–23: »Incompleteness is established by a relatively simple text: only some conceivable statements about fictional entities are decidable, while some are not« (ebd., S. 22); Pavel 1986, S. 105–113.

184 Ebd., S. 107: »About complete worlds, one can decide whether for any proposition *p*, either *p* or its negation *non-p* is true in that world. But how can we decide whether ›Vautrin has a cousin‹ and ›Lady Macbeth has four children‹ are true or false in their respective fictional world?«. Wenn auch die reale Welt eine ›complete world‹ sein soll, ist dann nur fraglich, was es heißen kann, einer in der Zeit existierenden, veränderungsoffenen Totalität – auf welche es die Rede von Welt hier doch abgesehen hat – Vollständigkeit zu unterstellen. Konzipiert man Welt schon offensichtlich nur als Behältnis von Entitäten, wäre es angesichts ihrer modalen Zukunftsoffnenheit nur konsequent auch von ihrer Unvollständigkeit zu sprechen: Vgl. Gabriel 2012, S. 370–382.

185 Ryan 1991, S. 24–30.

ERSTER TEIL: ZEITRAUM UND METHODE

Reihe von Zugangsbedingungen einzuführen.¹⁸⁶ Sie postuliert schließlich ein *principle of minimal departure*, welches das Verhältnis zwischen den Welten regeln soll.

Reale und Mögliche Welt: Das *principle of minimal departure* dekretiert, dass Mögliche Welt und Wirklichkeit sich weitgehend gleichen, sofern der Text nichts anderes behauptet.¹⁸⁷ Es steht damit in einer Reihe von vergleichbaren Prinzipien, die immer da ins Spiel kommen, wo die Unterscheidung der Domänen von Fiktionalem und Realem zur Debatte steht.¹⁸⁸ Das *principle* hat dabei nicht zuletzt auch die Funktion, die aus der ›ontological incompleteness‹ erwachsenden Spekulationen über die Mögliche Welt unter Kontrolle zu bringen.

From the preceding analysis, we can derive a law of primary importance for the phenomenology of reading. This law – to which I shall refer as the principle of minimal departure – states that we reconstrue the central world of a textual universe in the same way we reconstrue the alternate possible worlds of nonfactual statements: as conforming as far as possible to our representation of AW [*actual world* – F.S.]. We will project upon these worlds everything we know about reality, and we will make only the adjustments dictated by the text.¹⁸⁹

Auf den Text soll also alles Wissen, welches das ominöse »we« hier von der Realität besitzt, projiziert werden, sofern der Text nicht ausdrücklich »adjustments« fordert. Auf diese Weise scheinen zunächst einige wiederkehrende Probleme entschärft. Darunter fällt etwa das im Forschungsfeld prominente Problem der sogenannten ›Transworld-Identity‹, das Verhältnis historisch verbürgter Figuren zu ihren fiktionalisierten Pendants in literarischen Texten. Genauso das Verhältnis historischer Ereignisverläufe zu ihrer fiktionalisierten, kontrafaktischen Fassung in Erzähltexten.¹⁹⁰ In

186 Ebd., S. 31–33. Diese Bedingungen umfassen die Identität der Eigenschaften von Gegenständen der möglichen Welt (PW) mit Gegenständen der wirklichen Welt (AW), die weitgehende Identität des Inventars von PW und AW, die Kompatibilität beider Welten hinsichtlich Chronologie, physikalischer und logischer Gesetzen sowie analytische und linguistische Kompatibilität, denen zufolge designierte Objekte der PW dieselben analytischen Prädikate wie ihre Pendants in der AW haben sollen und die Sprache, in der die PW beschrieben ist, einer Sprache in der AW entspricht.

187 Ebd., S. 48–60.

188 Kendall Waltons *principle of mutual belief* oder David Lewis' *reality principle* stellen hinsichtlich ihrer Funktion und Struktur vergleichbare Varianten dar. Vgl. Köppe 2014, S. 196–200.

189 Ryan 1991, S. 51.

190 Vgl. Saint-Gelais 2011, S. 241. Zur Transworld Identity: Ryan 1991, S. 52; Eco 1987, S. 179–183.

beiden Fällen sollen die literarisch umgestalteten Ereignisse und Personen den wirklichen Ereignissen und Personen so weit entsprechen, sofern nichts anderes angegeben wird. Auch die Möglichkeit sophistischen Fragens nach im Text ungeklärten Weltzuständen (›Hat Dupin in der Welt von *The Purloined Letter* vielleicht fünf Augen?‹) lassen sich damit einigermaßen niederhalten (›Nein, da wir die Mögliche Welt weitestgehend wie die AW veranschlagen, wird Dupin zwei Augen haben‹). Indes ist durch diese reichlich pauschale Berufung auf die ›Wirklichkeit‹ zugleich ein neues Problem generiert. Ständig muss nämlich nun ein Zustand dessen, was bei Ryan *actual world* oder AW heißt, vorausgesetzt werden. Dieser gilt als schlicht gegeben und seinen epistemischen, historischen und kulturellen Zugangsvoraussetzungen wird dabei kaum Rechnung getragen. Ryan geht in einer Verteidigung ihres Ansatzes dabei so weit, Welten als indexikalisch zugänglich zu behaupten.

A frequently heard objection against the centered model is that even if we all live in the same physical world and share a large number of opinions about its basic furnishing, there is no absolute consensus as to where to draw the boundary between the realm of actually existing objects and the domain of merely thinkable existence. [...] According to this argument, it would take a ›naïve realism‹, to postulate a singular actual world; for if reality is incompletely accessible to the mind, or not accessible at all, there will be inevitable discrepancies in its representation. Moreover, so the argument goes, the idea of a center ignores the cultural and historical relativity of perception of reality. But if ›actual‹ is an indexical concept, why couldn't the concept of actual world tolerate historical, cultural and even personal variations?¹⁹¹

Es dürfte allerdings wohl kein komplexeres Wissen über die Wirklichkeit einfach indexikalisch oder deiktisch, durch bloßes Zeigen darauf vermittelbar sein, zudem wenn es räumlich und zeitlich der unmittelbaren Anschauung entzogene Begebenheiten mitumfassen soll oder einem wissenschaftlichen Spezialdiskurs entstammt.¹⁹² Die hier berührte Problematik der Referenz zwischen Welt und Aussagen wurde in jüngerer Zeit etwa bei Bruno Latour verhandelt und ausdrücklich als Frage wissenschaftlicher Praktiken entwickelt, die ein diffiziles und in den Einzelwissenschaften unterschiedliches, im Einzelnen geradezu nur ethnografisch zu eruie-

191 Ryan 1998, S. 151; zum Vorwurf des »naive realism« gegen Ryan bzgl. ihrer Unterkomplexität von ›accessibility relations‹ bei Möglichen Welten vgl. Ronen 1994, S. 69–71.

192 Im Grunde verfällt jede solche schlichte Voraussetzung einer wirklichen Welt Hegels Kritik der sinnlichen Gewissheit als Behauptung einer reinen Evidenzwahrheit, deren Vermittlungsbedingungen übergangen werden. Vgl. Koch 2008, S. 139–145.

rendes Verfahren der Herstellung von Weltreferenz attestiert.¹⁹³ Beurteilt am Stand der Problematisierung des Referenzproblems in Latours symmetrischer Anthropologie und in den *Science Studies* überhaupt dürfte ein indexikalisches Verweisen jedenfalls kaum ausreichen, um eine Welt hinreichend zu bestimmen. Was wäre sonst mit abstrakten Begriffen? Was mit testimonialem Wissen? Hier rächt sich vielleicht ein Grundzug sprach-philosophischer Referenztheorien. Sie fassen Welt als Raum gegebener, von Propositionen einfach aussagbarer »states of affairs« auf, ignorieren dabei aber größtenteils die kulturellen, historischen, medialen u.a. Vermittlungsbedingungen dieser Gegebenheit.¹⁹⁴

Umsichtiger werden Wirklichkeit und Textwelt gemäß dem *principle of mutual belief* aufeinander bezogen, demzufolge »we ought to accept as true in the work-world any proposition which was mutually believed by artists and readers in the artist's society (again unless blocked by primary truths)«.¹⁹⁵ Allerdings wird hier das Problem des *principle of minimal departure* nur verlagert, indem nun auf Überzeugungen fokussiert wird, die subjektive Zuschreibungen bleiben und keineswegs ausreichen dürften, das Weltbild einer Gesellschaft hinreichend zu repräsentieren, zumal sie im Einzelnen damit konfigurieren können.¹⁹⁶

193 Vgl. zum wissenschaftlichen Referenzproblem: Latour 2002, S. 7–95, insbes. S. 72: »Es scheint, als wäre die Referenz nicht das, worauf man mit dem Finger zeigt, nicht ein externer, materieller Garant für die Wahrheit einer Aussage, sondern vielmehr das, was durch eine Serie von Transformationen hindurch *konstant* gehalten wird. Die Erkenntnis spräche nicht von einer wirklichen Außenwelt, der sie sich mimetisch anverwandelt, sondern von einer wirklichen Innenwelt, deren Kohärenz und Kontinuität sie sich versicherte«.

194 Seit Kants Zuordnung von Welt zu den dialektischen und darum potenziell täuschen den Vernunftideen hat eine Philosophiegeschichte, die von Referenztheorien gern als metaphysisch erledigt wird, immer wieder auf die Probleme dieses Begriffs hingewiesen. Vgl. Gaston 2013.

195 Margolin 1992 S. 110.

196 Köppe 2014, S. 196–200. Auch gemäß David Lewis und Kendall Walton »orientieren wir uns bei der Generierung impliziter fiktionaler Tatsachen nicht an den Tatsachen, sondern vielmehr an zur Entstehungszeit des fiktionalen Textes geläufigen Annahmen über Tatsachen« (ebd., S. 198). Doch noch hier tauchen unlösbare Probleme auf, etwa da beide Prinzipien »miteinander unverträgliche fiktionale Wahrheiten generieren können: Das ist immer dann der Fall, wenn die Tatsachen nicht den in der relevanten Gesellschaft geteilten Überzeugungen entsprechen« (ebd., S. 200). Während das *reality principle* kulturelle und historische Differenzen zwischen Erzählwelt und der historisch und kulturell zu ihr variablen Welt von Lesenden ignoriert, vermag das *principle of mutual belief* der Relativität von Erzählwelten keine Rechnung zu tragen, die durch Erzählhaltungen oder das Erzählen von historisch Vorausliegendem produziert wird: nichts verpflichtet die in Erzähltexten fiktionalisierten, früheren Kulturwelten oder

Indem das *principle of minimal departure* und vergleichbare Ansätze auf die ›ontological incompleteness‹ antworten sollen, stellen sie Lösungsvorschläge für selbstgeschaffene Probleme ihrer Weltentheorie dar. Sie führen dabei offensichtlich selbst wieder in langwierige Diskussionen, die neue, in sich selbst wiederum revisionsbedürftige Lösungsansätze generieren. Ihre Probleme scheinen aber schon in theoretischen Ausgangsvoraussetzungen angelegt – etwa der Konzeption von Welt als schlicht gegebenem Raum von Referenz.

Unmögliche Welten als exkludiertes Extremphänomen: Wohl auch aufgrund der engen Verbindung der PWT der Literatur zur formalen Logik gilt als primäres Auflösungsmoment von Erzählwelten in dieser Theorie die logische Kontradiktion. Lubomír Doležel hat hierfür den Terminus der ›impossible world‹ geprägt und diese als gegenläufig zum Prozess der Weltherstellung begriffen, indem ihr Vorhaben »no less intriguing than squaring the circle« sei. Wobei derlei Extremphänomene mit impliziter Kritik als »a step backward in fiction making« begriffen werden.¹⁹⁷ Ist Weltenschöpfung zum Inbegriff von Erzählliteratur erklärt, wird eine Diskriminierung von Texten als extremer Sonderfall erst möglich, die ihre Welten kontradiktiorisch, aber auch durch komplexe Erzählverhältnisse nur höchstvermittelt, perspektivisch fragmentiert und/oder widersprüchlich darstellen und damit eben die einfache Bekanntschaft mit dem ›ersatz-sentences‹ über den Inhalt der Erzählwelt nicht problemlos gewährleisten. Die Kategorie der möglichen Welt normalisiert die Herstellung von kohärenten Welten dahingehend, dass jede Abweichung davon als deviant, als ›unnatürlicher‹ Vorstoß gegen die vom Standpunkt der PWT der Literatur für normal erachtete Weltkonstruktion von Erzähltexten begriffen

unzuverlässige Erzählinstanzen auf das gemeinschaftlich Geglaubte in der jeweiligen Gesellschaft der Produktion und Rezeption eines Textes (vgl. Zipfel 2011, S. 110–113). Es drängt sich der Eindruck auf, dass eine sprachanalytisch informierte Literaturwissenschaft, die mit referentiellen Wahrheitsbegriffen arbeitet, selbst hinter einer sich mittlerweile Hegel und Heidegger annähernde (post-analytische) Philosophie zurückfällt, welche die Voraussetzungen eines Begriffs der Welt längst durch größeres Augenmerk auf deren Vermitteltheit zu problematisieren begonnen hat. Vgl. exemplarisch hierfür Stekeler-Weithofer 2014², S. 308–342, insbes. S. 317–320.

197 Doležel 1998, S. 165: »The writing of impossible worlds is, semantically, a step backward in fiction making; it voids the transformation of nonexistent possibles into fictional entities and thus cancels the entire world-making project. However, literature turns the ruin of its own enterprise into a new achievement: in designing impossible worlds, it poses a challenge to the imagination no less intriguing than squaring the circle.« Eingeführt wird der Begriff bereits in Doležel 1988, S. 238–240.

wird.¹⁹⁸ Die Methode der Betrachtung eines Textes als Möglicher Welt droht so, eine bestimmtes realistisches Erzählverfahren von Literatur – wir werden auf den Begriff noch zurückkommen – als Normalfall hinzustellen. Die ›impossible world‹ ist hierbei die einzige Vorstellung einer problematischen Erzählwelt, welche die logisch basierte PWT der Literatur isolieren kann. In Verbindung mit der zwischen ›ersatz-sentences‹ und Text geschlagenen Kluft wird eine nicht logisch-kontradiktorisch verfahrende Weltauflösung für die PWT der Literatur undenkbar. Entsprechend der Unvermitteltheit zwischen Texten und ihrer semantisch-referenziellen Dimension wird die Integration grundsätzlicher Probleme der Zugänglichkeit von Erzählwelten, die das Verhältnis zwischen textueller Dimension und als bekannt vorausgesetzter semantischer Weltebene betreffen, marginalisiert.¹⁹⁹

Die PWT der Literatur lässt sich unmöglich ignorieren, weil sie den narratologischen Diskurs über Erzählwelten allererst popularisiert hat. Aufgrund ihrer offensichtlichen Heterogenität ist sie wohl weniger eine Theorie als ein Ensemble von Überlegungen und theoretischen Vorkehrungen, die in variabler Gestalt um die hier isolierten Punkte kreisen. Sie will eine semantische Analyse von Literatur bei gleichzeitiger Ausarbeitung einer Fiktionalitätstheorie erlauben, nimmt darüber aber bisweilen Züge einer Art Literaturwissenschaft ohne Text an. Gegenüber der Multiplikation ihrer Vorkehrungen zur Lösung selbstgeschaffener Probleme lässt sich abschließend vielleicht auf das verweisen, was Manfred Sommer Hans Blumenbergs »Begriff einer guten Theorie« genannt hat: »Sie muss mit möglichst wenig möglichst viel anfangen und möglichst viel erklären können«.²⁰⁰ Die PWT der Literatur erklärt auf der Basis ihrer ambivalenten Grundvoraussetzungen – zumindest für unser Anliegen – zu wenig. Was sie aufgrund ihrer Vorannahmen, etwa der Abneigung gegen *discours*-Narratologien, nicht begreifen kann, das drängt sie ins Reich unglücklicher Sonderfälle und Ausnahmen ab. Sie wird als eigene Theorie behauptet und zerfasert doch schon bei der genauen Fundierung ihres Begriffs von Welt. Sie importiert nur halb bedachte ontologische Probleme in die Literaturwissenschaft und richtet ihre Fragestellung allzu einseitig

198 Das wird an kategorischen Einordnungen wie ›unnatural narrative‹ deutlich. Siehe Alber 2016.

199 Zwei wenig rezipierte Ausnahmetexte stellen diesbezüglich die Arbeiten von Carola Surkamp und Erzsébet Szabó dar, auf die wir weiter unten zurückkommen werden.

200 Sommer 2014, S. 165.

an Wahrheitswertfragen aus. Ihr theoretischer Apparat droht ständig in die Beschäftigung mit Scheinproblemen abzudriften, die aus ihren eigenen Vorannahmen (exemplarisch der ›ontological incompleteness‹) emergieren. Zu deren Austreibung müssen dann umständlich Vorkehrungen wie das *principle of minimal departure* getroffen werden, die indes selbst wieder weitere Theorieanbauten erforderlich machen. Vor allem vermag die PWT der Literatur den uns hier interessierenden Übergang zwischen Text und Semantik nicht zu denken, weil sie beide viel zu sehr voneinander entkoppelt.

Fiktive Welt: Zum etablierten Weltbegriff der deutschsprachigen Narratologie

Blickt man in die jüngere deutschsprachige Forschungsliteratur – nicht nur in die zu Erzählwelten, sondern in jene der Narratologie generell – so lässt sich rasch eine zunehmende Verbreitung des Begriffs der Fiktiven Welt erkennen.²⁰¹ Das Verhältnis dieses Terms zu dem der Möglichen Welt scheint nicht wirklich geklärt. Fiktive Welt ersetzt diesen Begriff vielleicht weniger, als neben ihn zu treten. Das verhindert nicht, dass Fiktive Welt trotz gewisser inhaltlicher Verschiebungen mit dem Begriff der Möglichen Welt immer wieder korreliert wird und dass gewisse unbewältigte Probleme der PWT der Literatur hier unter anderem Namen fortleben.²⁰² Denn selbst wenn die Fundierung der Weltentheorie auf diversen Spielarten einer bestimmten Modallogik größtenteils zurückgenommen oder aufgegeben scheint, reagiert allein bereits die Begriffswahl (*Fiktive Welt*), auf die im Zuge der PWT der Literatur entstandene Tendenz, Welten- und Fiktionalitätstheorie, unter welchen Vorkehrungen auch immer, miteinander zu verschränken.²⁰³ Bestehen bleibt eine Fokussierung

201 Vgl. den die Beiträge durchziehenden Gebrauch des Terminus in: Köppe/Klauk 2014; Schmid 2014, S. 40–42; die einschlägigste Quelle ist Zipfel 2001, S. 82–90.

202 Die Nähe von Fiktive Welt und Mögliche Welt illustrieren Bartsch/Bode 2019: Wo von einem Begriff gesprochen wird, tritt ubiquitär früher oder später auch der andere auf den Plan. Ein Beispiel für die Durchlässigkeit der Grenzen zwischen den Begriffen von Möglicher Welt und Fiktiver Welt bei der Begriffshandhabung gibt Andreas Kablitz. Er benutzt den Begriff der Fiktiven Welt scheinbar implizit als Überbegriff, wobei Mögliche Welt als Sonderfall erscheint: vgl. Kablitz 2016, S. 174.

203 So sind einschlägige Referenzen bei der Erörterung des narratologischen Weltbegriffs bei Wolf Schmid dann immer auch Autoren der PWT der Literatur: Vgl. Schmid 2014, S. 40 FN 40. Auch Martínez und Scheffel wenden zu Beginn ihres Einführungswerkes viel Raum zur Darlegung ihrer Trennung fiktional/faktual auf, bevor sie wenig

auf die Referenzialität von Texten, welche Weltreferenz auf diese oder eine andere Welt denken möchte, mit jeweils leicht unterschiedlichen Modellierungen einer Grenze zwischen ›faktual‹ und ›fiktional‹. Für J. Alexander Bareis ist die Voraussetzung eines Verständnisses von Fiktiven Welten so die Beantwortung der Fragen »Was ist Fiktion?« und »Wie kann man fiktionale Texte von nicht-fiktionalen Texten unterscheiden?«.²⁰⁴ Wer nach fiktiven Tatsachen in Erzählwelten fragt, der setzt also einen Schwerpunkt, der im Zweifelsfall auch nicht mehr thematisiert werden muss. Eine solche Theoretisierung von Welten bezieht ihr Selbstverständnis bereits aus der bei Ryan vollzogenen Absetzung narratologisch-welttheoretischer Ansätze von den Modellen eines sogenannten ›Textualismus‹. Gefragt wird dabei primär, *worüber* Texte inhaltlich sprechen und wie davon ausgehend Fiktionalität bestimmt werden kann. Damit ist der fiktionstheoretische Anspruch übernommen, den die PWT der Literatur erstmals mit dem Weltbegriff verbunden hat, genauso wie die Beanspruchung des Weltbegriffs, die Domäne des fiktionalen und wirklichen als jeweilige Welt begrifflich einfassen zu können. Aufgrund des fiktionstheoretischen Interesses rücken andere Fragen mehr oder minder stark in den Hintergrund. Etwa *wie* diese Welten dargestellt sind; mit welchen Erzählverfahren sie operieren; welche weltanschaulichen Vorannahmen in bestimmte Darstellungsverfahren eingelassen sind; oder auch welche anderen als bloß korrespondenztheoretisch-referenziellen Wahrheitsfunktionen der Literatur zukommen könnten.²⁰⁵

Etwa seit der Jahrtausendwende hat sich eine Unterscheidung in Fiktionalitätsfragen durchgesetzt, die heute als weitgehender Forschungskonsens behauptet wird und in deren Fahrwasser der Begriff der Fiktiven Welt seither segelt. Diese Unterscheidung verläuft zwischen dem Fiktionalen und Fiktiven und wird erstmals bei Frank Zipfel systematisch geltend gemacht: »Fiktive Geschichten sind nicht-wirkliche Geschichten, Geschichten, die nicht darstellend oder berichtend auf ein Geschehen in der Alltagswirklichkeit bezogen sind.«²⁰⁶ Während Fiktionalität die Weise des Erzählens betrifft, soll Fiktivität als Sonderfall von Fiktionalität auf

später auf den Begriff der Welt zu sprechen kommen. Vgl. Martínez/Scheffel 2016, S. 11–21.

204 Bareis 2019, S. 110.

205 Jüngere Kritiken an dieser Ausrichtung des Weltbegriffs attackieren gerade den zuletzt genannten Punkt: Vgl. Poppenberg 2018, S. 83–92, insbes. S. 87; Avanessian/Hennig 2019, S. 98.

206 Zipfel 2001, S. 76.

der Ebene der Geschichte eine vermeintlich reine Darstellung meinen. Bei ihr besitzt das Dargestellte – der Inhalt der Erzählwelt – eine Indifferenz gegenüber der Wahrheit der berichteten Ereignisse angesichts der als bekannt vorausgesetzten Wirklichkeit oder realen Welt (»Alltagswirklichkeit«: – aber wessen Alltag?). Ganz in diesem Sinne differenziert Wolf Schmids Handbuch *Elemente der Narratologie* und hält dabei fest, dass vom Fiktiven aus »keine direkte Beziehung des Dargestellten« – was auch immer »direkt« hier heißen mag – zur Wirklichkeit bestehe.

Fiktiv sein heißt: nur dargestellt sein. Die literarische Fiktion ist die Darstellung einer Welt, die keine direkte Beziehung des Dargestellten zu einer realen außer-literarischen Welt unterhält. Die Fiktion besteht im Machen, in der Konstruktion einer ausgedachten, möglichen Welt. Für die Mimesis kann der Schöpfer der dargestellten Welt Elemente aus unterschiedlichen Welten nehmen und zusammenfügen. Die thematischen Einheiten, die als Elemente in die fiktive Welt eingehen, können aus der realen Welt bekannt sein, in unterschiedlichen Diskursen der jeweiligen Kultur figurieren, älteren oder fremden Kulturen entstammen oder nur in der Imagination existieren. Unabhängig von ihrer Herkunft werden alle thematischen Einheiten beim Eingang in das fiktionale Werk zu fiktiven Elementen.²⁰⁷

Dies räumt allerdings einige grundlegende fiktionstheoretische Probleme, die sich schon die PWT der Literatur eingehandelt hatte, keineswegs vom Tisch. Dass der Erzählinhalt nun fiktiv genannt werden soll, um eine Differenz zum Darstellungsmodus der Fiktionalität herzustellen, mindert das Problemgenerierungspotenzial eines fiktionalitätstheoretisch gelagerten Weltbegriffs nur bedingt. So dürfte Wolf Schmids Rede von »unterschiedlichen Welten«, aus denen die Elemente der Fiktiven Welt stammen, nicht nur vonseiten analytischer PhilosophInnen sofort wieder die Frage nach der genauen Bestimmung und dem ontologischen Status dieser Welten provozieren. Und so merkt etwa J. Alexander Bareis bezüglich der Unterscheidung von »fiktional« und »fiktiv« an, dass sie sich kompliziere im Hinblick auf Texte, die ihre fiktiven Erzählwelten mit historisch verbürgten Figuren bevölkern (Napoleon in Tolstois *Krieg und Frieden*, etc.). Auch hier muss sich sogleich wieder auf die Diskussion nach der Vergleichbarkeit von wirklicher Welt samt ihren historischen und kulturellen Konstellationen mit der Darstellung der Fiktiven Welt einge-

207 Schmid 2014, S. 40. Die Wortwahl »Schöpfer« illustriert sehr schön das säkularisierte Nachleben eines theologischen Paradigmas noch in der heutigen narratologischen Weltendebatte. Fraglich wäre, worin denn indirekt die Beziehung zwischen der fiktiven und der »realen außerliterarischen Welt« besteht.

lassen werden.²⁰⁸ Derlei steht paradigmatisch für die anhaltende Debatte um die Bezugnahme auf realhistorische Ereignisse, Figuren, Schauplätze in Fiktiven Welten.²⁰⁹ Solche Probleme sind, wie oben gestreift wurde, unter dem Überbegriff der ›Transworld-Identity‹ aus der PWT der Literatur bekannt. Thematisiert werden unter diesem Term die Abweichungen und Ähnlichkeiten, die sich zwischen Figuren, Orten, Ereignissen aus der wirklichen Welt und ihren Pendants in der Möglichen Welt oder nun eben Fiktiven Welt knüpfen lassen, wobei immer ein nicht besonders umfassend geklärter Begriff ihrer ›Wirklichkeit‹ oder ›Faktualität‹ schon in Anspruch genommen ist.²¹⁰ Aufgrund der Wiederkehr solcher und ähnlicher Fragestellungen, die schon die PWT der Literatur beschäftigten, kann man sich des Eindrucks nicht erwehren, dass gewisse Probleme der PWT in neuen Begriffskonstellationen persistieren, solange an den Weltbegriff die Klärung referenztheoretischer Wahrheitswertfragen gekoppelt bleibt. Zu diesen Problemen gehört auch, dass kaum Versuche unternommen werden, die auf den Inhalt von Texten fokussierende semantische Welt-Dimension als Ergebnis einer Vermittlung durch die diskursive Ebene des Textes zu denken.²¹¹ Der Begriff der Fiktiven Welt kann hinsichtlich dieser Schwerpunktierung als Erbe des Begriffs der Möglichen Welt und als Korrekturversuch der Probleme der PWTs der Literatur aufgefasst werden.²¹² Indes wird an ihm abermals die Verschiebung deutlich, an welcher der Begriff der Möglichen Welt innerhalb der Narratologie mitgearbeitet hat und deren Bewegung vom Begriff der Fiktiven Welt heute fortgesetzt wird; eine Verschiebung, die sich bereits als Normalisierung einer möglichst nur semantischen Betrachtungsweise von Literatur angedeutet hat.²¹³ Eingetragen werden durch die zwar konsensuell getragene, aber

208 Bareis 2019, S. 90–91.

209 Ebd., S. 91: »Das Dublin bei Joyce oder das Danzig bei Günter Grass ist fiktional; darüber hinaus könnte es, muss aber nicht fiktiv sein – die Darstellungen können alle Ansprüche zufriedenstellen, die man auch an eine nichtfiktionale Darstellung stellen kann, müssen dies aber nicht«. Auch die Einführung von Martínez und Scheffel verirrt sich letztlich wieder in diese Fragestellungen: Martínez/Scheffel 2019, S. 151–153.

210 Eco 1987, S. 168–169.

211 Eine Ausnahme stellt der Begriff der Authentifizierung bei Christoph Bartsch und Frauke Bode dar. Wir werden weiter unten noch ausführlich auf ihn zu sprechen kommen.

212 Worauf Frank Zipfel bei der Einführung dieses Begriffes dann auch rekurriert: Zipfel 2001, S. 83–84.

213 Allein schon indem Frank Zipfels Untersuchung Fiktivität als Fiktion im Zusammenhang der Geschichte vor Fiktionalität als Fiktion im Zusammenhang des Erzählens behandelt, könnte man hier bereits auf äußerst subtile Weise der Semantik einen Vor-

dennoch idiosynkratische Unterscheidung von Fiktivität und Fiktionalität in ihrem jeweiligen Bezug auf Dargestelltes und Darstellung Grenzen zwischen Form und Inhalt, die einen scheinbar abgegrenzten Bereich des Dargestellten isolieren (wirkliche/faktuale und fiktive Welt) und einen der legitimen Darstellungsweisen (Rede und Sprache, fiktional oder nicht). Die Grenze verläuft dabei zwischen Worten und Dingen, Darstellungsart und Dargestelltem, die radikal getrennt bleiben.

Die PWT der Literatur wird heute nicht zufällig in den Übersichtsdarstellungen der Narratologie als eine der vier Hauptkräfte im Übergang von der ›klassischen‹ zur ›postklassischen‹ Narratologie eingeordnet.²¹⁴ Eine Geschichte, die Roy Sommer gerade als Abwendung von einem strukturalistisch informierten Instrumentarium hin zu diversen neuen Modellen im Zeichen einer Diversifikation des Forschungsfeldes nachzeichnet.²¹⁵ Indem dem Begriff der Welt eine Fiktionalitätstheorie aufgebürdet wird, lässt sich dabei direkt erkennen, wie die Wichtigkeit von Fragen nach Fiktionalität/Faktualität von Erzähltexten mit einer stärkeren Gewichtung der referenztheoretischen und semantischen Dimension von Texten gegenüber ihren textuellen Komponenten oder Textstrukturen zusammenhängt. Gerade an dem für eine ›postklassische‹ Narratologie offensichtlich so wichtigen, korrespondenztheoretisch und semantisch gelagerten Weltbegriff zeigt sich aber, wie ungeklärt das Verhältnis zu den von einer ›klassischen‹ Narratologie bearbeiteten textuellen Strukturen ist.²¹⁶ Dass eine Orientierung in Richtung Semantik und Wahrheitswertfragen –

rang vor der Narration (dem Erzählakt) eingeräumt sehen; zumal die verschiedenen Formen von Fiktionalität im Erzählen (etwa zwischen fiktionalem und faktuellem Erzählen) ihre Unterscheidung teils am hierfür vorausgesetzten Kriterium der Fiktivität des Inhalts finden. Vgl. ebd., S. 9–10 und ebd., S. 115: »Was bedeutet die Fiktivität einer Geschichte für das Erzählen der Geschichte?«. Hier wird von der inhaltlichen Fiktivität aus nach dem Erzählen gefragt.

214 Sommer 2012, S. 147–151.

215 Ebd., S. 143–145.

216 Der Vorschlag einer referenztheoretischen Welt- als Fiktionalitätstheorie konnte so noch vor etwas mehr als 40 Jahren als grobe Banalisierung textorientierter Literaturwissenschaft aufgefasst werden, wie eine ungeduldige Replik Umberto Ecos auf die Entdeckung des analytischen Philosophen Ugo Vollì deutlich macht. Vollì hatte bemerkt, dass Emma Bovary nicht als wirkliche Person existiere. Und Eco antwortet: »Verdammtd. Und dabei haben wir seit Jahren sämtliche Kirchweihfeste in der französischen Provinz abgeklappert, um sie endlich einmal dort zu treffen...« Eco 1987, S. 159.

ERSTER TEIL: ZEITRAUM UND METHODE

ob durch den Weltbegriff oder mittels verwandter Termini – in ähnliche Probleme führen kann wie bei der PWT der Literatur, deutet sich an.²¹⁷

Eine rigide Trennung von Form und Inhalt, Darstellung und Dargestelltem, textuellem Diskurs und einem damit potenziell unverbundenen Weltinhalt persistiert auch hier. Das Konzept Fiktive Welt bleibt so Anhaltspunkte schuldig, wie ein Übergang von diskursiv manifestem Text zur semantischen Welt zu konzipieren wäre.

217 So hat Michael Waltenberger eine Reihe von Problemen beim vergleichbar auf Wahrheitswertfragen gelagerten Begriff des Erzählerignisses aufgedeckt und diese auf die Grundkonzeption der jüngeren Narratologie zurückgeführt. Sie bemängelt Waltenberger ausgehend von der Statik der narratologischen Ereigniskonzeption, die wie der Weltbegriff auf Propositionen und atemporal gedachte »states of affairs« fokussiert. Vgl. Waltenberger 2016, S. 33–50.

Exkurs: Welt als Schlüsselbegriff narratologischer Fiktionalitätstheorie

Wir haben bis hierin gesehen, dass der Gebrauch des Weltbegriffs in der ›postklassischen‹ Narratologie erlaubte, das Verhältnis von diskursiver Text- und semantischer Weltebene weitestgehend auszublenden. Gerade in den letzten Jahrzehnten kam es zu einer Verbindung von referenzialistischen Korrespondenztheorien der Wahrheit und dem Weltbegriff, um im theoretischen Framework von *histoire*-Narratologien und einer logisch-semantisch orientierten Erzählforschung Fiktionalität zu denken. Obwohl wir grundsätzlich keinen Beitrag zur Fiktionalitätsdebatte zu leisten beanspruchen, scheint uns die Stelle günstig, um wenigstens auf ein Grundproblem der welttheoretisch basierten Ansätze aufmerksam zu machen, die im Fahrwasser der PWT der Literatur entstanden sind.

Wir konnten sehen, dass im Ausgang von der PWT der Literatur neben der Trennung von diskursiver und semantischer Ebene in Texten, die sich in der Differenzierung zwischen *discours*- und *histoire*-Narratologien spiegelt, noch eine zweite Trennung geschaffen wurde: die von AW (*actual world*, wirklicher oder faktueller Welt) und PW (*possible world*, fiktionaler oder fiktiver Welt). Weil aufgrund der ›ontological incompleteness‹ von Erzählwelten nie alles darin Existierende ausgesagt oder erzählt werden kann, müssen zuletzt wieder Verhältnisse *dieser* Welt für die der Erzählwelt angenommen werden. Von den Modellen, die hierfür in Stellung gebracht werden, etwa Ryans *principle of minimal departure*, wurde allerdings gesehen, dass sie ihren Anspruch nicht erfüllen können. Konzipiert die weltbasierte Fiktionalitätstheorie Welt und Wirklichkeit seit der PWT der Literatur grundsätzlich als indexikalisch zugänglichen Raum empirischer Erfahrung (›states of affairs‹), lässt sich wohl auch keineswegs verdeutlichen, wie denn so etwas wie Geschichte, die in historisch kontrafaktischen Narrativen variiert werden kann oder ein durchaus differierender kultureller Horizont in einer solchen Weltkonzeption Platz finden. Dass TheoretikerInnen, die mit dem Begriff der Fiktiven Welt oder erzählten Welt operieren, sich ähnliche Fragen stellen, weist darauf hin, dass man der Vergleichung von (fiktionaler) Erzählwelt und der oft sogenannten Faktuellen Welt auch dann nicht entkommt, wenn man Fiktives als rein Dargestelltes oder frei Erfundenes auffasst, das zunächst beziehungslos zur wirklichen Welt gedacht wird oder in einem Modus fiktionaler Rede vor-

liegt, der keinen Anspruch auf Referenzialisierbarkeit geltend macht.²¹⁸ Es lässt sich dann auch nie alles in einer Textwelt frei und losgelöst vom Wissen um die Verhältnisse dieser Welt erfinden – allein schon, weil man immer eine natürliche Sprache gebraucht, die ihr entstammt und fiktionalen Texten die begrifflichen Implikationsverhältnisse *dieser* Welt aufdrängt (nichts anderes ist der Grund für das vermeintlich ›parasitäre‹ Verhältnis einer erfundenen zur wirklichen Welt, wie die diversen *principles* es veranschlagen).²¹⁹

Glaubt die Welten- als Fiktionalitätstheorie heute eine klare Trennung von Fiktion und Wirklichkeit zu offerieren, indem sie zwischen Welten nach einem Schema à la AW/PW unterscheidet, so gerät diese klare Trennung offensichtlich immer dort in Probleme, wo Verhältnisse der wirklichen Welt noch als solche einer erzählend konstruierten Welt unausgesprochen voraussetzbar sein müssen. Einerseits werden Erzählwelten – der extremsten Tendenz in der PWT zufolge – sogar als ontologisch eigenständiger, beobachterunabhängiger Bereich konzipiert²²⁰, andererseits müssen grundlegende Aspekte der Wirklichkeit – Begriffsimplikationen, physikalische Gesetze, usf. – doch wieder Geltung in ihnen besitzen. Alle jüngeren Ansätze einer weltbasierten Fiktionalitätstheorie in den Literaturwissenschaften scheint zu einen, dass Welt – und schon die sogenannte Faktuale Welt – im Anschluss an die PWT der Literatur weitgehend als Raum von voraussetzungslos Gegebenem angesehen wird, der im korrespondenztheoretischen Framework den wahrheitswertfähigen Propositionen vorausliegt.²²¹ Das ist wenigstens überraschend, stellt der Weltbegriff doch seit Kant einen Gegenstand philosophischer Reflexion dar, der schon bei diesem als dialektisch und als eine Idee bestimmt ist – im kantischen Sinne dieser Wörter also potenziell trügerisch scheint und gleichzeitig ein Konzept darstellt, dem keine mögliche Anschauung korrespondieren kann.²²² Ein radikaler Anti-Konstruktivismus jener sprachanalytischen Literaturwissenschaft, der die wirkmächtigsten Weltentheorien entstammen, dürfte an der Schaffung der Probleme regen Anteil haben, die sich

218 So die kanonische Auffassung fiktionaler Rede seit Gabriel 2019 [1975].

219 Vgl. Eco 1994, S. 115.

220 Der Begriff der Möglichen Welt bei David Lewis ging nach Lewis 1978 mehr und mehr in diese Richtung.

221 In der heutigen narratologischen Handbuchliteratur wird statt ›states of affairs‹ hinsichtlich korrespondenztheoretischer Referenzobjekte vor allem von Dingen »*in the spatiotemporal world*« gesprochen. Vgl. Klauk 2020, S. 201.

222 Vgl. Gaston 2013, S. 6–12.

in der fiktionalitätstheoretisch eingespielten Vergleichung von fiktionaler und wirklicher Welt festgesetzt haben.²²³ Denn wenn das *principle of minimal departure* und vergleichbare Konzepte scheitern, wie man immer wieder bemerkt hat, so liegt das auch daran, weil sie dem konstruktivistischen Charakter noch unserer Reden von Welt *in dieser Welt, unserer Wirklichkeit* nicht (hinreichend) Rechnung tragen.²²⁴

Der Begriff der Konstruktion ist in der Fiktionalitätstheorie negativ konnotiert, er wird mit dem der Fiktionalität bisweilen identifiziert und gern auf den abschätzigen Term des ›Panfiktionalismus‹ gebracht: ein Schubladenbegriff, unter den man insbesonders sogenannte poststrukturalistische Philosophien wegsortiert.²²⁵ Um die an den *principles* deutlich werdenden Aporien zu unterlaufen, gilt es zunächst einmal, die negative Besetzung der hier zu Synonymen gewordenen Begriffe Konstruktion und Fiktion zu hinterfragen. Den Begriff der Fiktion hat Friedrich Kittler etymologisch aufgeklärt und damit einen in unseren Augen umsichtigen, dezidiert nicht semantischen Fiktionalitätsbegriff vorgeschlagen. Fiktion ist für Kittler nicht einfach ein Phänomenbereich des Nicht-Seienden oder der korrespondenztheoretisch in einer anderen ontologischen Sphäre beheimateten Referenzobjekte. Fiktion verweist zunächst auf das *fingere*, das Fingieren als eine zunächst wirkliche Tätigkeit in *dieser Welt*. Im Fingieren stellt man Fiktionen, wortgetreuer Figuren her.²²⁶ Die so produzierte Figur ist aber an sich nichts, das als Fingiertes, Gemachtes schon

223 So spricht Claus Michael Ort von »einer fachinternen Idiosynkrasie gegen postmodernen und poststrukturalistischen ›Relativismus‹ und ›Konstruktivismus‹ in logisch-semantischen Theorien der jüngeren Literaturwissenschaft«, Ort 2014, S. 178.

224 Das gilt noch für das *principle of mutual belief*, welches statt einem Begriff immer schon objektivierter und etwa wissensgeschichtlich nachweisbarer begrifflicher Konstruktion lieber den metaphysischen Begriff der Überzeugung (*belief*) einführt, der dann die Spekulation über das in einer möglichen Welt Existente lediglich verlagert, indem es nun um die Vorstellungen ›des Autors‹ und seiner Auffassung der wirklichen Welt gehen soll. Vgl. Zipfel 2011.

225 Vgl. Konrad 2014; Ryan 1998; zu einer Begriffskritik siehe Scherübl 2022. Ein Hauptproblem des Panfiktionalismus-Begriffs als Vorwurf an andere Theorien besteht sicherlich darin, dass Annahmen einer referenztheoretisch-semantischen Fiktionstheorie selbst gar nicht mehr als begründungsbedürftig und von sehr spezifischen Vorannahmen ausgehend angesehen werden. Dass ›poststrukturalistische‹ Differenzphilosophien hier ganz andere Ausgangsbedingungen besitzen und sich als Alternative zu den in einschlägigen Handbüchern zum Thema Fiktion ausgetretenen Theorien lesen lassen, wobei sie gerade kritischen Extremprägnanzen bisweilen besser gerecht zu werden vermögen, das zeigt fulminant Bunia 2007.

226 Kittler 1991, S. 198–199.

eine Referenz in einer anderen Welt zu sein bräuchte. Sie ist zunächst als Gemachtes ein Objekt in dieser Welt und kann als wirkliche Entität auch zum Repräsentanten einer Sache werden, wobei bis hierhin noch gar nichts über die Existenz oder Nicht-Existenz des Repräsentierten gesagt ist. So kann etwas in diesem Sinn Fiktionales beispielsweise als reduktives Modell auf Reales dienen. Das Medium Landkarte, das die Landschaft in der Darstellung begradiigt und flächig werden lässt, dennoch aber auf eine wirkliche Gegend verweist, wäre ein Beispiel hierfür.²²⁷

Fiktionen sind diesem Verständnis nach nichts, das per se auf eine Existenz in einer anderen Welt verwiese. Eine Fiktion hat als auf eine bestimmte Weise Hergestelltes, Produziertes, Konstruiertes doch an dieser Welt Anteil – ganz gleich, ob es gibt, worauf sie referieren mag. Die Fiktion ist als Fiktion wirklich. Genau auf diese, etwa rein begriffliche Weise ist dann der vermeintlich inexistent Pegasus, ein zu eliminierender Dorn im Auge zahlreicher sprachanalytischer FiktionstheoretikerInnen, eben durchaus wirklich.²²⁸ Was dann von einer Fiktion designiert wird, ist nicht einfach fiktiv im Sinne von frei erfunden und als Entität per se schon einer anderen Welt zuzurechnen; es existiert ja durch die Repräsentation mittels einer Fiktion quasi figural, etwa auch begrifflich, zunächst durchaus in dieser Welt.²²⁹ Können auch Begriffe und Figuren Einfluss üben, ergibt sich die Möglichkeit einer kulturpoetischen Funktion fiktionaler Welten auf diesen Voraussetzungen. Die Ausbildung und Veränderung dieser Welt und unserer Wahrnehmung derselben in Rückkopplung mit fiktionalen Welten kann so allererst mitbedacht werden.²³⁰

Unter diesen Gesichtspunkten stellt ein ›Panfunktionalismus‹ nicht die gefährliche postmoderne Begriffsverwirrung dar, als die er gern (miss)verstanden wird. Recht begriffen erlaubt das hier nur angerissene Fiktionsverständnis sogar ein Vermeiden der Probleme, in welche weltenbasierte

227 Das Beispiel in Krämer 2008, S. 298–337. Einen ähnlichen Fiktionsbegriff, der auf der Teilhabe von Fiktionen an der Wirklichkeit, ja ihrer Ausprägung durch sie besteht, finden wir auch bei Latour 2014, S. 331–406.

228 Vgl. Gabriel 2019, S. 38–49; Gabriel 2020, S. 110 FN 86.

229 Man kann hier bei Weitem genauer differenzieren, aber auch unterschiedlich ansetzen. Positionen, die einer begrifflichen Sphäre eine Existenz zugestehen, die sich derjenigen empirischer Referenzobjekte hinzufügt, finden sich in der Philosophiegeschichte etwa bei Hegel, Husserl oder Deleuze.

230 Das Problem der vergessenen kulturpoetischen Dimension macht im Grunde Gerhard Poppenberg geltend, wenn er gegen die Handhabung des Begriffspaars faktual/fiktiv durch Andreas Kablitz aus der fiktionalitätstheoretischen Mainstreamtheorie polemisiert. Vgl. Poppenberg 2018, S. 87. Unser Schluss wird hieran nochmals ansetzen.

Fiktionalitätstheorien geraten. Die Vergleichbarkeit wirklicher und fiktionaler Welten entlang insuffizienter *principles* kann nämlich (1.) präziser durchgeführt werden, wenn man sich vergegenwärtigt, dass der Begriff von Wirklichkeit als Totalität selbst eine Konstruktion als Fiktion im kittlerschen Sinne ist, die aber nicht schon eine Verwirrung zwischen Fakt und Fiktion provoziert. Dabei wird auf diesem Weg (2.) sogar eine fruchtbare, von der heutigen Fiktionalitätstheorie übergangene, nämlich kulturpoetische Handhabung fiktionaler Erzählwelten denkbar, welche in beständiger Rückkopplung mit dem Konstrukt der Wirklichkeit befindlich verstanden werden müssen. Beides soll im Folgenden kurz genauer erörtert werden.

Evidenz und Konstruiertheit von Welt

Noch der Begriff der Wirklichkeit ist ein Konstrukt und fiktional in dem oben vorgeschlagenen Sinne. Es lohnt sich, auf drei klassische philosophische Modelle zu rekurrieren, die im Konstruktionscharakter eines wenigstens annähernd angemessenen Weltbegriffs zusammenspielen müssten. 1.) Zunächst ist die bereits erwähnte kantische Einsicht zu betonen, dass Welt ein reiner Vernunftbegriff ist, der insofern widersprüchlich erscheint, als die Welt in ihrer Gesamtheit nie Gegenstand einer empirischen Erkenntnis sein kann. Edmund Husserl hat diese Auffassung für die phänomenologische Tradition erneuert, indem er in den *Cartesianischen Meditationen* vorschlägt, Welt als »Korrelatidee einer vollkommenen Erfahrungsevidenz« zu denken.²³¹ Den Einsichten Kants und Husserls gemäß muss Welt als Begriff aufgefasst werden, der zunächst alles Seiende umfasst, in dieser Funktion aber selbst in toto nicht Gegenstand einer Anschauung sein kann und damit rein regulative Funktion besitzt bzw. transzendent ist. 2.) Der Begriff Welt, so verstanden, emergiert grundsätzlich aus der Zusammenblendung mehrerer Perspektiven. Was man als das monadologisches Strukturmodell der Welt nach Leibniz bezeichnet hat, veranschlagt individuelle Lebewesen als mit einer je ihrigen Welt ausgestattet.²³² Wobei diese Welten, miteinander in Resonanz versetzt, intersubjektiv ein Bild der Welt zu erzeugen erlauben, welches sowohl approximativ als auch begrifflich konstruiert anzusetzen ist. Ein makro-

231 Husserl 1992¹, S. 63.

232 Stekeler-Weithofer 2018.

kosmisches Kontinuum ist als »einstimmiger Kontext« (Blumenberg) sozusagen das Ergebnis der Kollision von Mikrokosmen. 3.) Die aus beiden bisherigen Bestimmungen folgende begriffliche Konstruiert- und Angewiesenheit auf Vermittlung im Weltbegriff hat Martin Heidegger in seiner Unterscheidung zwischen einem *In-der-Welt-Sein* des Daseins und dem *Weltbild* hervorgehoben. Während das individuelle Dasein eine scheinbar unmittelbar empirische Welterfahrung im Umgang mit Dingen und Wesen macht²³³, so steht dieser »je meinigen« Welterfahrung das Weltbild als komplex und technisch vermittelte Vorstellung gegenüber, an dem testimoniales wie Bildungswissen, Information durch Kommunikationsmedien und überhaupt unzählige verschiedene Formen der Mediatisierung erzeugend mitarbeiten.²³⁴ Diese Einsichten lassen sich zu einem konstruktivistischen Weltbegriff verdichten. Was Welt genannt werden kann – und schon für die *wirkliche Welt* anzusetzen ist – stellt zuletzt ein begriffliches Konstrukt dar (Kant), das über vielseitige Medialisierung zustande kommt (Heidegger) und je schon andere als nur meine empirisch-unmittelbare Weltwahrnehmung in der Konstruktion berücksichtigt (Leibniz). Wenn Edmund Husserl den Begriff der Lebenswelt einführt, dann dürfte die scheinbare Paradoxie zwischen dessen individueller/kultureller Relativität bei seiner gleichzeitigen Allgemeingültigkeit der Versuch sein, dem Doppelcharakter von »je meiniger« und allgemein repräsentierter Welt Rechnung zu tragen.²³⁵

233 Heideggers Rede von der ›Räumlichkeit des Daseins‹ denkt das In-der-Welt-Sein mit dem Gebrauch indexikalischer Ausdrücke zusammen und klärt dadurch einen sinnvollen Geltungsbereich für Ryans Vorstellung von Welt als *indexical concept*. Siehe Heidegger 1993, S. 102–113.

234 Wie Alexander Schnell demonstriert, ist Bild nur der am wenigsten ungeeignete Ausdruck, die kollektiv produzierte und medial distribuierte Vorstellung von Wirklichkeit als Vorstellung einer allesumfassenden Welt zu bezeichnen. Was hier in Frage steht, ist gerade kein mentales Bild oder eine andersartig Einzelwesen zuschreibbare Überzeugung oder Intention. Unter Bild lässt sich mit Heidegger etwas verstehen, das hervorgebracht wurde, selbstständig (bewusstseinsunabhängig) sowie transzental ist und nicht in, sondern zwischen den Subjekten sistiert wie auf Objektivierung angewiesenes Wissen überhaupt. Vgl. Schnell 2015, S. 27–28 und S. 60–68.

235 Ein solcher Begriff der Konstruktion Welt, die auf intersubjektiv objektivierten Wissensformen ruht, scheint unbedingt der neo-ontologischen Verabschiedung des Weltbegriffs vorzuziehen sowie den fiktionalitätstheoretischen Entwürfen, die damit einhergehen. Für beide Positionen stehen Markus Gabriels Sinnfeldontologie und ihre ästhetische Operationalisierung in *Fiktionen* (Gabriel 2020). Dass es die Welt nicht gibt, wie Gabriel dekretiert, macht nur vor dem Hintergrund eines Anti-Konstruktivismus Sinn, der verkennt, dass die *Rede* über Welten deren *Begriff* als ein komplex vermitteltes Wissen über Seiendes immer schon als Titel oder metastufige Aussage in Anspruch

Im Grunde ist ein solcher konstruktivistischer Weltbegriff in den logisch-semantischen Theorien der Erzählwelt und der mittels ihnen gedachten Vorstellungen von Fiktionalität bereits beansprucht, ohne dass das gesehen würde. Denn die Vergleichung etwa von faktueller und fiktiver Welt setzt ja schon ein Vorwissen um die Wahrheit der korrespondenztheoretisch aufgefassten Propositionen voraus, mit denen hantiert wird – damit aber einen Begriff der wirklichen Welt, der nicht auf eine empirisch-unmittelbare Anschauung der Welt in toto reduzierbar ist und keinesfalls auf ein nur personales Wissen reduziert werden kann.²³⁶

Dem fiktionstheoretischen Vergleich von Wirklichkeit und Fiktion wird der Begriff der Welt zum Problem. Die ganze Problematik dieses Begriffs sollte hier in aller Komplexität nur wiederhergestellt werden: Was würde es bedeuten und erfordern, Wirklichkeit als Welt (unter Einbeziehung der diversen Aspekte dieses Begriffs) sinnvoll zu denken?

Kulturpoetik der Welt

Eine konstruktivistische Position, der dieses Problem der Konstitution von Wirklichkeit als Welt vor Augen steht, vermag nun nicht nur die Aporien zu vermeiden, in welche die Fiktionalitätstheorie bei ihren Vergleichen von fiktionaler und faktueller Wirklichkeit gelangt. Sie könnte, recht verstanden, auch den Sinn für eine Einbettung fiktionaler Welten in wirklichen Lebenswelten schärfen und auf den Austausch beider, die kulturpoetische Funktion ersterer und ihre Rückkopplung mit letzterer hinweisen.

Aus der Sicht einer pragmatistischen Philosophie scheint eine Fiktionalitätstheorie zunächst überflüssig. Ihr praktischer Nutzen liegt gar nicht auf der Hand. Jedenfalls kann er nicht aus einer dringenden Notwendigkeit oder Exigenz begründet werden, dass ›wir‹ ihrer bedürften, um zwi-

nimmt (vgl. Stekeler-Weithofer 2015, S. 182–183). Gabriels Sinnfeldontologie hat dann schon darum schlechtere Chancen, Fiktionen besser zu denken als eine konstruktivistisch reformierte Weltentheorie, weil überhaupt nicht hinreichend klar ist, was ein Sinnfeld überhaupt sein soll, ob es eine übersubjektive Existenz besitzt und welcher Art diese denn wäre.

236 Vgl. Eco 1999, S. 259: »Um Welten miteinander zu vergleichen, muß man auch die reale Welt als ein Konstrukt betrachten. Die sogenannte reale Welt ist die Welt, auf die wir uns – zu Recht oder nicht – auf die von Meyers Lexikon oder dem Spiegel beschriebene Welt beziehen.« Für Ryans indexikalisches Weltkonzept gilt das gerade nicht.

schen Fakt und Fiktion zu unterscheiden. Eine solche Unterscheidung läuft automatisch immer schon ab und ganz ohne Zuhilfenahme einer explizit gemachten Theorie. Nicht erst ein philosophischer Inferenzialismus oder eine geisteswissenschaftliche Praxeologie, sondern bereits Hegel und Heidegger (und mit ihnen der gesamte sogenannte Poststrukturalismus) begreifen, dass Wissen und Normativität je schon in Praxisformen ihren Niederschlag finden und aus ihnen expliziert werden können (was eine Dekonstruktion oder kritische Archäologie ermöglicht). Da Praktiken Lebensformen konstituieren, sind Normativität und Praxis nie ganz zu trennen. Damit ist auch immer ein Vorverständnis dessen, was als wirklich und nicht wirklich gilt, als allgemein bekannt vorausgesetzt.²³⁷ Welttheoretische Differenzierungen zwischen *actual world* oder *possible world* wären ohne dieses lebenspraktische Vorwissen gar nicht möglich (darum verlässt sich auch die PWT bereits auf eine Konstruktion von Welt). Auf dieser Basis können Charaktere aus Büchern, deren Paratext diese als Roman ausweist, problemlos in möglichen Welten lokalisiert oder der Unterschied zwischen einem erzählerisch fiktionalisierten und dem wirklichen Paris relativ rasch angegeben werden. Einer hier geschilderten pragmatistischen Position käme dann nie in den Sinn, den Pegasus oder das Einhorn als bloße Fiktionen oder fiktive Entitäten aus dem Sprachgebrauch entfernen zu wollen. Erstens weil der epistemologische Schaden, der von ihnen angeblich ausgehen soll, vor dem Hintergrund einer lebensweltlich eingebetteten Wissens- und Handlungspraxis völlig unbedeutend ist (dass es keinen Weihnachtsmann gibt, lernt man schnell); zweitens, weil der kompetente Umgang mit derartigen Fiktionen schon einen gewohnheitsmäßig geregelten Teil alltäglichen Handelns darstellt. Statt Theorien zu konstruieren, die durch immer weitere Zusatzannahmen immer unhandlicher werden²³⁸ und bisweilen explizit normative Forderungen mit sich führen, könnte es daher interessanter sein, die Formen der Fiktionalität, die gesellschaftlich operativ sind, einer ethnologischen Beschreibung zu unterziehen.²³⁹

237 Vgl. Stekeler-Weithofer 2014, S. 109.

238 Markus Gabriel fordert etwa, eine Fiktionalitätstheorie müsste eine *Meontology* nicht-seiender Gegenstände gleich mitliefern. Die von ihm entfaltete Komplexität einer solchen Theorie steht in keinem Verhältnis mehr zum literaturwissenschaftlichen Nutzen. Vgl. Gabriel 2020, S. 140.

239 Das scheint uns das noch entwicklungsoffene Projekt von Latour 2014, S. 331–363.

Ein konstruktivistisch-pragmatistischer Ansatz in der Fiktionstheorie könnte dann auch demonstrieren, welche variablen Grundannahmen über das Bild der wirklichen Welt bei unseren Reden über literarische Welten in bestimmten kulturellen und historischen Kontexten mitlaufen. Die landläufige Fassung des Begriffs der Möglichen Welt schwankt zwischen den Polen ihrer Vorstellung als mentale Simulation (Gavins/Lahey) und beobachterunabhängiger Domäne (Lewis) und kappt solche Bezüge. Doch diese beiden Extremformen drücken grundsätzlich ein und dieselbe Tendenz aus. Im Fahrwasser der PWT werden fiktionale Welten durch ein folgenreiches Grunddesign bisheriger Theorien von *dieser* Welt und ihren Kulturgeschichten entkoppelt. Dadurch droht auch der Sinn dafür zu verkümmern, dass die Welten der literarischen Fiktionen und die Materialien, aus denen sie konstruiert werden, ein zunächst einmal sprachlich gebundener Teil dieser Welt sind und als solcher behandelt werden müssen, da sie auch in den sprachlich immer schon mitartikulierten (Wissens-)Praktiken verankert sind. Die bislang primär verfolgte Trennung zwischen *discours*- und *histoire*-Narratologie scheint aus dieser Perspektive von einer Fiktionalitätstheorie, die einen radikalen Schnitt zwischen den Welten macht und Erzählwelten als mentale Immersionsphänomene oder als eine ontologisch separierte Sphäre auffasst, mitermöglich worden zu sein. So trivial der Gedanke zunächst erscheinen mag, dass fiktionale Welten zuletzt von uns hervorgebracht werden, so notwendig scheint es angesichts der Entwicklungs- und Einflussgeschichte des Weltbegriffs in der Narratologie, ihn sich mit aller Deutlichkeit noch einmal vorzunehmen. Wir haben es keineswegs mit *an sich* unabhängig von unserer Erfahrung existierenden Welten zu tun oder nur in uns zusammengesetzt existierenden Sphären, sondern mit *für uns* gegebenen und von uns hergestellten Konstruktionen und nicht einfach als mentale Simulation eines einzigen *mind* (allein schon, weil es sich um sprachlich vermittelte Welten handelt). Erst durch diese Teilhabe lässt sich wieder begreifen, dass noch das Erzählen von Welten als sprachlich gebundene Aktivität einen Performanz-Charakter besitzt. Es stellt ein Sprachhandeln dar, das nicht nur in der Behauptung nicht-aktueller Sachverhalte, eines Spiels des *make-belief* oder im performativen Sprechakt, der einen Fiktionsvertrag stiftet, besteht. Zuletzt wird mit einem *work of fiction* einem sehr wirklichen Sammelsurium von Fiktionen, die uns alle Tage umkreisen, eine weitere

hinzufügt. Wobei die neue genauso wie die alten Fiktionen Effekte in der Wirklichkeit zu entfalten vermag.²⁴⁰

Neben einer Überwindung der Kluft zwischen textueller und Weltebene verweist Umberto Ecos Weltenmodell auch darauf, zumindest wenn man das narratologische *Lector in Fabula* mit *Das offene Kunstwerk* querliest. In letzterem heißt es: »stets angezweifelt aber wird die Behauptung, daß die Kunst über die Welt reden und auf die geschichtliche Situation, aus der sie entsteht, reagieren, sie interpretieren, beurteilen, Entwürfe von ihr machen könne, allein durch die Art, wie sie das Material strukturiert«.²⁴¹ Unter diese Strukturierung des Materials, die auf eine geschichtliche Situation reagiert, sich aber auch mit der Realität rückkoppelt, fällt noch die Art und Weise, *wie* eine Erzählwelt unter ausgemachten historischen Bedingungen dargestellt wird. Dieser wird man aber nur via Analyse gerecht und sicher nicht dadurch, dass man Welten in ein vorstrukturiertes und arbiträres typologisches Schema einspeist.²⁴² Zudem, indem man sich in kulturpoetischer Weise vergegenwärtigt, dass der »eigentliche Inhalt des Kunstwerks [...] seine Art, die Welt zu sehen und zu beurteilen« darstellt und dass somit »auch die Untersuchung der Beziehungen zwischen Kunst und Welt geführt werden« muss.²⁴³ Auch die Untersuchung der Gestaltung der semantischen Welt jenseits der Feststellung, dass einige von deren Entitäten, Ereignissen usf. nun nicht ›wahr‹ sind (was man doch immer sowieso schon wusste und oft bereits durch das Verständnis von Paratexten geregelt wird), gehört dazu.

Dieser Exkurs bleibt nicht völlig folgenlos für die Frage nach der Verbindung von Text und Welt, diskursiver und semantischer Ebene, *discours*- und *histoire*-Narratologie. Denn indem man auf die hier gesehene Weise, die längst wieder in metaphysische Scheinfragen ausschlagende Trennung weltbasierter Fiktionalitätstheorien zwischen Welten (AW/PW) abbaut, lässt sich auch wieder sehen, wie die Sprache und ihre Gebilde in die künstlichen Welten immer schon eingedrungen sind.

240 Avanessian/Hennig 2014 haben unter dem Begriff Metanoia einen solchen Effekt beschrieben: Die Möglichkeit der Veränderung meiner selbst durch Lektüre eines fiktionalen Textes.

241 Eco 1973, S. 20.

242 Vgl. Martínez/Scheffel 2016.

243 Wellershoff 1988, S. 13.

Weltstrukturen: Ein mehr als semantischer Weltbegriff

Bei Weltauflösungen, wie wir sie im ersten Kapitel heuristisch festgehalten haben, geht es zunächst nicht um die Entsprechung oder Differenz von ›wirklichen‹ und ›fiktiven‹ Welten. Fiktionalitätstheoretische Fragen bleiben also außen vor. Blumenberg und Eco konstatierten für die Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg eine Auswirkung des textuellen Zeichens auf die Semantik und die Erzählwelt von Texten. Wir nannten das heuristisch Weltauflösung. Das dabei zentrale Moment, der Übergang vom diskursiven Text zur semantischen Welt wird von allen bislang diskutierten Erzählweltmodellen im Zuge ihrer Textvergessenheit ausgeblendet. Gibt es hingegen eine Beschreibung textuell konstruierter Welten, die nicht einen Graben zwischen Text und Semantik aufreißt?

Tatsächlich scheint uns Umberto Ecos *Lector in Fabula* ein weit tragfähigeres Modell zur Analyse narrativer Welten vorzuschlagen, und das nicht nur für unsere Zwecke, als alle bislang gesehnenen Ansätze. Ecos Modell integriert bereits kulturpoetische Überlegungen in den Weltbegriff, wie sie eben angeklungen sind. Dabei antwortet sein Ansatz auf Probleme, die sich bereits in der Frühzeit der PWT der Literatur Ende der 70er Jahre abzeichneten. Sie wurden von dieser Strömung und ihren Nachfolgern eher tradiert als gelöst. Die Eingemeindung von Ecos Arbeiten in die Traditionslinie der PWT hat dazu geführt, seinen Bruch mit deren Grundannahmen zu kaschieren. Bis heute liest man Einschätzungen wie die Folgende: Eco »applies the concepts of modal logic to the dynamics of the reading process, by assimilating possible worlds to the inferences of projections built by readers as they move through the text«.²⁴⁴ Das reduziert Ecos Weltentheorie auf die Leser-Inferenzen, deren Diskussion in *Lector in Fabula* lediglich das siebte Kapitel ausmacht.²⁴⁵ Die weiterhin unterstellte Anknüpfung an die Modallogik ist schlicht falsch: Eco hält die modallogische Fundierung einer literaturwissenschaftlichen Theorie von Erzählwelten für einen Irrweg. Woran er bis in seine spätesten Stellungnahmen zum Thema Erzählwelt festhalten wird:

Es könnte aber sein, daß (i) der von einer mit möglichen Welten arbeitenden Semantik (oder Modell-Theorie) verwendete Begriff ›mögliche Welt‹ nichts zu tun hat mit dem gleichnamigen Konzept in den verschiedenen Narrativitäts-

244 Ryan 1991, S. 4.

245 Eco 1987, S. 140–153.

ERSTER TEIL: ZEITRAUM UND METHODE

theorien; und daß (ii) unabhängig von diesem Einwand der Begriff der möglichen Welt zum Verständnis der narrativen Phänomene nichts beträgt.²⁴⁶

Eco richtet sich hier einmal gegen eine Anknüpfung an formalistische Semantiken oder Modelltheorien nach Tarski und Montague in der Literaturtheorie: Theorien, wie sie in der Basierung der PWT der Literatur auf Hintikkas Sprachmodell bis heute durchaus vorliegen (i). Ob diese Lagerung nun aber vorliegt oder nicht: Eco bestreitet, dass auch ein anderer Begriff der Möglichen Welt in den bis dato vorgebrachten Weltentheorien für die Erklärung von Erzähltexten angemessen ist (ii). Seine Kritik richtet sich dabei deutlich gegen die PWT der Literatur und ihre Tendenz, ein Verständnis von Erzählwelten auf einer Modallogik zu fundieren, die aus Mathematik und Linguistik importiert wurde und in der sprachanalytischen Philosophie etwa für den Umgang mit kontrafaktischen Konditionalgefügen gebraucht wird. Daher benennt *Lector in Fabula* auch eine Reihe von distinktiven Merkmalen, die ein Konditionalgefüge von einem Erzähltext zu unterscheiden erlauben sollen.²⁴⁷

Ein grundsätzlicher Unterschied zu PW-Theorien und ihren Nachfolgern liegt darin, dass Eco die Erzählwelt als Ereignissequenz betrachtet und so mit einer zeitlichen Sukzession rechnet, welche sich in der Rede von relativ statisch gedachten ›states of affairs‹ verliert. Darüber hinaus wird anerkannt, dass die Erzählwelt an ihre Aktualisierung durch eine Instanz gebunden ist, welche die Geschehnisse in ihr registriert und das heißt: sie bereits interpretativ aus der textuellen Dimension extrahiert, ordnet, sie etwa auch hinsichtlich Erzählpositionen in ihrer Bedeutung zu relativieren vermag. Eine Theorie der Lektüre verspricht so zur Brücke

246 Eco 1999, S. 256.

247 Eco 1987, S. 87: 1.) die erzählten Ereignisse werden als jenseits von wahr und falsch präsentiert, nämlich gemäß ihrer »Wahrscheinlichkeit«; 2.) anders als im kontrafaktischen Satz werden Individuen aufwendig via Eigennamen und Prädikaten individuiert; 3.) die genau spezifizierbare raumzeitliche Abfolge der Handlung und 4.) ihre Begrenzung mittels Anfang und Schluss komplizieren die Fiktion; 5.) es wird ein anfänglicher Zustand der Dinge meist verändert und mit ihm die ihn erlebende Person; 6.) insgesamt lässt sich der Ereignisverlauf in Form paraphrasierend-verkürzender ›Makropropositionen‹ als eine Fabel zusammenfassen, die als eigenständige Textebene greifbar wird. All diese Aspekte machen es unmöglich, Erzählwelten auf die möglichen Welten kontrafaktischer Konditionalgefüge zu reduzieren. »Es macht einen Unterschied, ob man einer jungen Frau sagt, was ihr zustoßen könnte, wenn sie den Werbungen eines Libertin nachgäbe, oder ob man ihr erzählt, was *unwiderruflich* im London des 18. Jahrhunderts einem Mädchen namens Clarissa zugestoßen ist, das den Werbungen eines Lovelace genannten Libertins erlag« (ebd., S. 86–87).

über den Graben zwischen Text und *>ersatz-sentences<* zu werden, den die PWT aufgerissen hat. Dabei wird zunächst eine grundlegende Definition der Welt als logisch kohärente Sphäre beibehalten, der Begriff des Möglichen allerdings entscheidend verschoben.

Wir bezeichnen als mögliche Welt einen Zustand von Dingen, der von einer Gesamtheit von Propositionen ausgedrückt wird, wobei für jede Proposition entweder p oder $\neg p$ gilt. Eine Welt als solche besteht aus einer Gesamtheit von *Individuen*, die mit *Eigenschaften* ausgestattet sind. Da einige dieser Eigenschaften oder Prädikate *Handlungen* sind, kann eine mögliche Welt auch als *Ablauf von Ereignissen* angesehen werden. Da dieser Ablauf von Ereignissen nicht aktuell, sondern eben möglich ist, muß er abhängig sein von den *propositionalen Haltungen* dessen, der jenen Verlauf bestätigt, ihn glaubt, träumt, ihn wünscht oder voraussieht etc.²⁴⁸

Demzufolge hat auch hier der Satz vom Widerspruch für eine mögliche Welt zu gelten (p oder nicht- p), zudem wird sie als propositional beschreibbar erfasst. Außerdem treten die Ereignishaftigkeit einer Welt als zeitliche Abfolge sowie ihre Abhängigkeit von der Aktualisierung durch eine Leserin oder einen Leser hervor. Dessen Rekonstruktion von propositionalen Haltungen machen zunächst ihn zum Bürgen der Erzählwelt. Im Unterschied zur PWT bedeutet dies zunächst, dass *>Möglichkeit<* nicht mehr darauf verengt wird, den Referenzraum einer Proposition als Mögliche Welt zu designieren. Der Text selbst wird als kulturelles Artefakt vielmehr zum Möglichkeitsspielraum verschiedener Interpretationen, die es auf dem Weg zur Klärung von Weltverhältnissen zu disambiguieren gilt. Für Eco werden durch den fortgesetzten Prozess der Interpretation propositional fassbare Hypothesen von den Lesenden gebildet und ständig weiterentwickelt in Abgleich mit Wahrscheinlichkeitserwartungen, bei denen immer schon zu großen Teilen mit Verhältnissen der für gültig angesehnen Wirklichkeitsbeschreibung(en) gerechnet wird. Diese sind mithin am Text und seinen historisch-kulturellen Kontexten zu relativieren. Dabei treten immer komplexere Strukturen zu Tage, von denen Welten eine der höchststufigen bilden. Hier wird also gerade das Mittelreich zwischen der Interpretation des Textes und den über Welten handelnden Propositionen oder *>ersatz-sentences<* in den Fokus gerückt. Dieser Aspekt wurde in allen bislang gesehenen Modellen gerade nicht thematisiert. Mögliche Welt heißt bei Eco damit, was aus der zeichenhaften Manifestation eines Textes emergiert, aber ausgedrückt werden muss von den Lesenden, welche die

248 Ebd., S. 162.

ERSTER TEIL: ZEITRAUM UND METHODE

Zeichen in einem Verstehensprozess aktualisieren, der auf Kultur und Geschichte verwiesen bleibt. Anders als Ingardens Konkretisation, die auf intentionale Korrelate abzielt, wird hier allerdings der Übergang von der Textstruktur (der linearen Manifestation des Textes auf einer Seite) zu Propositionen über Welten zum Anliegen der Theorie. Im Rahmen der hier behandelten Weltentheorien wird damit auch erstmals dem Status der Welt als kulturelles Konstrukt Rechnung getragen, wie wir seine Wichtigkeit für eine Weltentheorie, auch in fiktionalitätstheoretischer Absicht, oben zu betonen versucht haben. Die Rekonstruktion durch den Leser, wie Eco sie denkt, darf nicht mit der Reduktion literarischer Welten auf ominöse mentale Simulationen verwechselt werden; eine Option, die heute in Richtung der kognitiven Narratologie drängt und die sich PW-theoretische Ansätze offen gehalten haben. Beim Lesen von Texten in einer natürlichen Sprache werden allerdings zunächst einmal vor allem kulturelle Skripte rekonstruiert, die noch in ihrer Veränderung wiedererkannt werden können, die als vorausgesetzt und den Lesenden vertraut durch ihre Zugehörigkeit zu einer kulturellen Tradition anzusehen sind und deren Lesbarkeit sich aus Erfahrungen sowie einem angeeigneten Wissen speist, das nicht einfach auf einen subjektiven Zustand oder die Informationen eines einzelnen *mind* reduziert werden kann. Diese Skripte weisen vielmehr eine allgemeine, etwa semiotisch oder medientheoretisch beschreibbare Form auf, wodurch die Weitergabe und Zirkulation des von ihnen objektivierten Wissens – etwa auch in der Form von Texten und dem in ihnen artikulierten Zuständen von Welten – überhaupt möglich ist. Gerade darum bleibt eine Welt immer auch ein kulturelles Konstrukt und darin auf die Inszenierung und Darstellung durch den Text (und auf ihn als Medienbedingung) angewiesen.

Ist eine mögliche Welt ein kulturelles Konstrukt, so kann man sie nicht gleichsetzen mit der *linearen Manifestation des Textes*, der sie beschreibt. Der Text, der diesen Sachverhalt oder diesen Ablauf von Ereignissen beschreibt, ist eine sprachliche Strategie, die beim Modell-Leser eine Interpretation auslösen soll. Diese Interpretation stellt (wenn sie ausgedrückt wird) die mögliche Welt dar, die im Verlauf der kooperativen Interaktion zwischen Text und Modell-Leser entworfen wird.²⁴⁹

Als kulturelles Konstrukt muss die Welt erst aus der sprachlichen Strategie extrahiert werden, die im Text operativ ist. Sie ist daher nicht ohne die

249 Ebd., S. 259.

Lektüre zu haben, bei der es zu Widerständen kommen kann. Die Rede vom Modell-Leser stellt hier einen Grenzbegriff dar, dessen sich Ecos Theorie bedient.²⁵⁰ Sie geht von einem idealen Leser aus, der den Prozess der Interpretation bestmöglich bewältigt. In seinem Verständnis von Interpretation schließt Eco zunächst an die Ästhetik der Formativität seines Lehrers, des Turiner Hermeneutikers und Philosophen Luigi Pareyson an.²⁵¹ Allerdings entwickelt er dessen These eines in allen Werken implizit angelegten, in der Lektüre hervortretenden und die Interpretationsrichtung vorgebenden Gestaltungsmodus in strukturalistischen und semiotischen Begriffen weiter. Dieser Gestaltungsmodus, dem wir schon in *Das offene Kunstwerk* begegnet sind, steht nun hinter dem Begriff der sprachlichen Strategie. Zu seiner komplexeren Reformulierung dient Eco Charles Sanders Peirces Konzept des ‚Finalen Interpretanten‘. Dieser lässt den auf ein Ziel hin orientierten Zeichengebrauch in Absenz des Urhebers dieser Zeichen denkbar werden. Literatur darf dabei nicht mit Kommunikation verwechselt werden. Wenngleich Eco sich stellenweise immer wieder eines Kommunikationsmodells bedient, so wird schon in *Das offene Kunst-*

250 Hier und im Folgenden wird das nicht gegenderte Maskulinum nur bei der Wiedergabe von Begriffen beibehalten, die unter Ecos Terminologie fallen.

251 Das hermeneutisch-existenzialphilosophische Werk Pareysons, stark von Jaspers, Heidegger und Gadamer geprägt, ist bis heute nahezu gänzlich unübersetzt und wird in Deutschland, zumindest außerhalb der Theologie, hauptsächlich im Zusammenhang mit Eco rezipiert: Vgl. Fröhlich 2009, S. 49–84; Gubatz 2007. Zu Pareysons Auffassung des Kunstwerks siehe vor allem ebd., S. 17–20: Kunst entstehe durch Formativität, ein Wirken, das einen Wirkungsmodus oder – wie die deutschen Ausgaben der Werke Ecos übersetzen – einen Gestaltungsmodus (*modo di formare*) erfindet, mittels dessen in der Hervorbringung eines Werkes Intentionen sich in der Form und in der Ausbildung mit dieser realisierten und allein im Interpretationsprozess sich wieder auffinden lassen. »So wirken, daß man gleichzeitig den Wirkungsmodus [Gestaltungsmodus – F.S.] erfindet, bedeutet sich und anderen eine Forderung stellen, nämlich sich entscheiden, eine Form zu realisieren, an der als normativem Maßstab sich die Wertung ihrer Realisierung orientiert.« (ebd., S. 19) In einen jeden Text sind so immer schon implizit Forderungen gesetzt, wie er gelesen werden will. Gleichwohl sind diese nicht nur auf eine vorausliegende Autorintention zu beschränken (über die jenseits von Zeugnissen nur spekuliert wird), sondern genauso als Konsequenz produktionsästhetischer Rahmenbedingungen, etwa auch als Antworten auf im Lauf der Textentstehung begegnende Schwierigkeiten bei der Umsetzung des ursprünglichen Plans zu verstehen. Pareysons Denken bleibt dabei Voraussetzung zum Verständnis von Ecos Konzeption des Kunstwerks. Seinem Lehrer zeigt Eco sich dann noch als ausgereifter Theoretiker verpflichtet. Vgl. etwa die Anknüpfung an Pareyson in Eco 1973, S. 57–59.

ERSTER TEIL: ZEITRAUM UND METHODE

werk die Differenz von Kunstwerk und Alltagskommunikation betont.²⁵² Das gilt auch, wenn *Lector in Fabula* in Absenz jeglichen Senders sich ganz der Empfängerseite zuwendet, um eine Rekonstruktion der Etappen eines idealtypischen Lektüreprozesses zu unternehmen. Dabei lässt sich von textuell-diskursiven Strukturen zu erzählerischen Strukturen gelangen und schließlich zu Weltstrukturen. Hier zeichnet sich ein heuristisches Modell ab, das die Textvergessenheit der bisher gesehenen Weltmodelle zu überwinden erlaubt, indem es Text und Semantik aufeinander bezieht und die Emergenz semantischer aus textuellen Strukturen über den Weg der interpretativen Lektüre beschreibt. Der folgende Nachvollzug des bei Eco heuristisch beschriebenen Leseprozesses wird einige Begriffe und Instrumente in die Hand geben, mit denen sich das Hervorgehen von Weltenstrukturen aus Texten mit größerer Genauigkeit denken lässt. Es kann so auch für unsere Zwecke als aussichtsreiche Option erscheinen: Gilt es doch die Einsatzpunkte von Weltauflösungen deutlich zu machen, die Unterbrechung einer Weltillusion durch textuelle Vorkehrungen herauszustellen.

Diskursive Strukturen

Eco beginnt seine Lektüretheorie im Ausgang vom Semem, dem Begriff als kleinsten semantischen Einheit der Sprache. Seine Lesart von Charles Sanders Peirces Semiotik führt zum Schluss, dass jedes Semem bereits als virtueller oder möglicher Text aufzufassen sei und ein Erzähltext sich als dessen Expansion begreifen lasse.²⁵³ Die peircesche Idee eines ›Finalen Interpretanten‹ impliziere, dass man bei der Interpretation eines einmal bereits auf eine bestimmte Weise gebrauchten Zeichens darauf zukünftig und in ähnlichen Situationen auf die gleiche Weise reagieren werde. »Um zu verstehen, was das Signifikat eines Zeichens als Ergebnis hervorbringen muß – bedarf es eben des Begriffs des Freien Interpretanten«.²⁵⁴ Der ›Freie Interpretant‹, die freie Interpretationsmöglichkeit des Zeichens werde mittels eines im ›Finalen Interpretanten‹ impliziten Ziels begrenzt. Mithilfe

252 Kommunikationstheoretisch betrachtet sind Kunstwerke entropisch, da sie Deutungsüberschüsse generieren, die Gleichwahrscheinlichkeit mehrerer Deutungsmöglichkeiten durch mangelnde Redundanz offenhalten.

253 Die folgenden Ausführungen sind zu verstehen als verdichtete Zusammenfassung von Eco 1987, S. 31–60.

254 Ebd., S. 50.

des ›Finalen Interpretanten‹ versuche ein Zeichenverwender die Wirkung der von ihm gebrauchten Zeichen auf einen anderen zu determinieren. Gerade der Sprache als besonderer Form symbolischer Zeichen wachse somit grundlegend eine instruktive Dimension zu. Mit Peirce lässt sich Sprechen für Eco als Einspielen von Gewohnheiten auffassen, was sich durchaus als Öffnung der rigiden Vorstellung von Sprache als Regelsystem deuten lässt.²⁵⁵ Anders als für viele Parteigänger dieser Sprachauffassung gilt es nach Eco, Sprache als Ermöglichung einer potenziell unbegrenzten Semiose zu verstehen. Durch den Begriff des ›Finalen Interpretanten‹ wird jedes Zeichen ausgehend von der Wirkung auf einen potenziellen Empfänger gedacht, ohne dass diese Wirkung sich darum wirklich letztgültig determinieren ließe. Eco zieht aus seiner Diskussion Peirces den Schluss, dass kein Begriff existiert, »der [...] nicht auch die möglichen Texte bedeuten würde, in die man ihn einsetzen wird oder einsetzen könnte«.²⁵⁶ Damit ist die generative Kraft des Semems vor dem Hintergrund einer peirceschen Semiolegie angedeutet. Jeder Begriff ist als solcher schon der Keim zahlloser möglicher Geschichten und ihrer Welten, die Texte durch weitere Vorkehrungen sukzessive konstruieren, eingeschränkt vom ›Finalen Interpretanten‹, der hier die Idee eines Gestaltungsmodus semiotisch reformuliert.

Peirce interessiert sich für Sprache, insofern sie Bestandteil einer umfassenderen Zeichenpraktik ist. Sprache enthält dabei nicht nur Begriffe als Zeichen; im Medium der Sprache sind auch Zeichenpraktiken möglich, die keineswegs auf bestehende Grammatiken oder ein immanentes Regel- system als vorgegebene Verwendungsvorschriften zurückgeführt werden können.²⁵⁷ Eco folgert daraus nach einer weiteren Diskussion, dass literarische Texte auch in ihren größeren Strukturen – die wir gleich betrachten werden und die sich kulturell ähnlich konventionell einspielen können wie Wortbedeutungen –, als Ausdruck von im Text niedergelegten, von Lesenden nachvollziehbaren Strategien aufzufassen sind. Diese Strategien

255 Ebd., S. 51–52 sowie ebd., S. 55: »Ein Zeichen also als Regel zu verstehen, die über eine Reihe von eigentlichen Interpretanten zum Ausdruck kommt, bedeutet nichts anderes, als eine Gewohnheit angenommen zu haben und nach der von dem Zeichen aufgestellten Vorschrift zu handeln.«

256 Ebd., S. 57.

257 Nicht anders scheint es zu verstehen zu sein, wenn Eco vom Text als einer »Verkettung von Kunstgriffen in der Ausdrucksweise« spricht, »die vom Empfänger aktualisiert werden müssen« (ebd., S. 61). Damit sind ausgehend vom Semem komplexere Operationen der Zeichenverwendung anvisiert.

ERSTER TEIL: ZEITRAUM UND METHODE

stützten sich dabei auf intersubjektiv geteilte Referenzrahmen (Sprache, Wortfelder, kulturelle Gepflogenheiten und Vorverständnisse), die sich in einem Text manifestieren und welche bei ihren späteren InterpretInnen bestimmte, antizipierbare Reaktionsweisen hervorzurufen in der Lage sind. Erlaubt die Strukturierung eines Textes, Strategien erkenntlich zu machen, die durch je individuelle Anordnung bekannter, kulturell codierter Elemente verständlich werden, so konstruiere jeder Text »eine Art Ideal-Leser, den der Text nicht nur als Mitarbeiter vorsieht, sondern sich auch zu erschaffen versucht«.²⁵⁸ Was beim späteren Eco bisweilen auch Intention heißen wird, stellt keine mentalistische, autorzentrische Konzeption dar, sondern meint eine Annahme, die im Rezeptionsprozess gebildet wird. Eco unterscheidet wenigstens drei Formen der Intention, die später als ›intentio autoris‹, ›intentio operis‹ und ›intentio lectoris‹ differenziert werden.²⁵⁹ *Lector in Fabula* spricht noch von Autor, Leser und Text als Interpretationshypthesen, respektive von Modell-Autor und Modell-Leser,²⁶⁰ die ebenso wie die vom Leser aktualisierten Textstrategien selbst aus einer Hypothesenbildung im Verlauf der Lektüre gewonnen werden. Der Begriff des Modell-Lesers, der oben schon zur Sprache kam, entspricht einem idealisierten Leser, den der Text fordert und dem jeder empirische Leser in seiner Reaktion auf die im Text realisierten Textstrategien und diesen gemäß zu entsprechen hat, um die Intention des Textes ideal zu realisieren. Diese Entsprechung denkt Eco, im theoretischen Anbau an Peirce, sprechakttheoretisch als perluktionären Effekt, der auf eine Illokution, den Text selbst, reagiert und an ein Gelingen gebunden ist, das dem Modell-Leser ein Entgegenkommen zur textuellen Intention abnötigt: »Der Modell-Leser ist ein Zusammenspiel von textuell stabilisierten *Gelingensbedingungen*, die erfüllt werden müssen, um einen Text hinsichtlich seines möglichen Inhalts vollkommen zu aktualisieren«.²⁶¹

258 Eco 1994, S. 19. Auch wenn wir die italienische Hermeneutik-Schule aus der Eco stammt, nur kurz gestreift haben, kann man deutlich die Anknüpfung an Pareyson erkennen: Die Rede von strategischem Zeichengebrauch stellt eine semiotische und pragmatistische Reformulierung der Formativitätsästhetik dar. Auf einen anderen Autor als dem Modell-Autor, den der Text als Zentrum der Strategien erzeugt, braucht in der anschließenden Interpretationstheorie deshalb nicht zurückgegriffen werden, weil der Text von vornherein als Ausdruck von dessen erkennbarer Strategie gedacht wird.

259 Eco 1992, S. 35–39.

260 Vgl. Eco 1987, S. 74–76.

261 Ebd., S. 76. Kursivierung im Original, Übersetzung von mir modifiziert – F.S. Zu den sachten Anleihen Ecos bei der Sprechakttheorie vgl. ebd., S. 59 und S. 94. Es kann hier nicht darum gehen, Ecos Interpretationstheorie mit der daran durchaus auszusetzen-

Soweit reicht es zu sehen, dass der Modellleser vor allem zu einer herme-neutischen Polizei-Instanz wird. Er ist eine Vorkehrung, um die potenziell unendliche Semiose Peirces anzuhalten²⁶² und einen Maßstab festzulegen, der es erlaubt, einen richtigen Gebrauch eines Textes gegenüber einem freien Gebrauch desselben zu schützen oder seine Interpretation gegen andere Verfahren wie Dekonstruktion, Psychoanalyse, u.a. abzusetzen:²⁶³ Verfahren, welchen Eco, zumindest Ende der 70er Jahre, übrigens weit aufgeschlossener gegenübersteht, als sich aus der Lektüre seiner deutschen InterpretInnen folgern lässt;²⁶⁴ Verfahren, die er aber von der Interpretati-on abzusetzen wünscht.²⁶⁵

Es soll hier nicht darum gehen, Ecos Theorie und ihren Begriff der Interpretation zu bewerten und bis ins letzte Detail zu diskutieren, ge-schweige denn sie für die späteren Textlektüren gar vorbehaltlos zu über-nnehmen: Ihre Grundannahmen müssen jedoch eingeholt werden, um von hier aus zu sehen, wie aus der instruktiven Dimension des Semems sukzes-sive eine Brücke zu Weltstrukturen geschlagen werden kann.

den Kritik zu erörtern, noch seinen Streit mit Rorty und Culler wieder aufzunehmen. Angedeutet sei jedoch, dass Ecos Modell sich beim Versuch, die potenziell unendliche Semiose zu bewältigen, in nicht geringe Probleme verstrickt. So scheint er trotz Veran-schlagung des Textes als Ausgangsbasis der Lektüre gezwungen, einen empirischen Autor als Korrektiv der als legitim veranschlagten Textstrategien durch die Hintertür wieder einzuführen. Fast beiläufig schreibt Eco: »der späte Joyce als Autor eines Textes, wie er offiziell gar nicht sein könnte, bildet sich seinen Leser mit Hilfe einer Textstrate-gie« (ebd., S. 72). Die »intentio operis« schränkt das schon dahingehend ein, da schein-bar akzidentelle, aber am Text vorzufindende und daran evidente Momente offenbar nicht legitim Teil dessen werden können, was Eco unter Interpretation versteht. Ob sich auf diesen Voraussetzungen noch Philologie betreiben lässt, die sich primär für den Text und nicht immer schon für etwaige Intentionen von Urheber-Figuren inter-essiert, kann hier nur beiläufig zu bedenken gegeben werden. Man könnte Eco mit Recht vorwerfen, dass seine Lesertheorie gerade darum bemüht ist, das Indeterminati-onsmoment, das von allen empirisch Lesenden in den Lektüreprozess eingeführt wird, kleinzuhalten oder auszuschließen. Eine am Text orientierte Theorie der Lektüre muss einen potenziell unendlichen Explikationsprozess, der auch Bestandteile der unendli-chen Semiose Rechenschaft trägt, keineswegs per se ausschließen. Vgl. etwa die Annä-herung Schleiermachers an die Dekonstruktion bei Hamacher 1979, S. 113–148.

262 Eco 1987, S. 74: So »sollte man wissen, ob man die Semiose in Bewegung halten oder einen Text interpretieren will.«

263 Vgl. ebd., S. 224–232. Gegenüber dem von Eco ausbuchstabierten Verfahren interpre-tativer Mitarbeit werden diese anderen Herangehensweisen als »*kritische Interpretation*« tituliert. »Wie gut oder schlecht dieses Vorgehen auch sein mag« – im von Eco heran-gezogenen Beispiel: Derridas Poe-Interpretation – »es ist auf jeden Fall *legitim*« (ebd., S. 231).

264 Vgl. exemplarisch Schalk 2000, S. 182–188; Gubatz 2007, S. 95–107.

265 Vgl. Eco 1987, S. 224–232.

Die Aktualisierung des Semems durch den Modell-Leser wird erst möglich durch die Voraussetzung einer *enzyklopädischen Kompetenz*. Dank dieser Kompetenz sollen sich diskursive Strukturen oder die linearen Manifestationen des Textes lesend aktualisieren lassen. Dabei umreißt Eco im Grunde nur, was Lesende eh schon tun und können. Vorauszusetzen ist beim Lesen literarischer Texte nämlich das Wissen um die Inferenzregeln existierender Sprachspiele und um die kulturelle Tradition, die eine Sprache aufrichtet.²⁶⁶

Um die diskursiven Strukturen zu aktualisieren, stellt der Leser die lineare Manifestation dem Regelsystem gegenüber, wie es von der Sprache, in der der Text geschrieben ist, und von der enzyklopädischen Kompetenz, auf die die Sprache aufgrund der kulturellen Tradition verweist, vorgesehen ist.²⁶⁷

Die enzyklopädische Kompetenz ist für Eco dabei vielleicht das wichtigste Mittel zur Aktualisierung der Welt aus dem Text. Sie scheint uns ein wichtiges Korrektiv anderer welttheoretischer Ansätze. Hier ist zu erwähnen, dass Eco die Welten literarischer Texte – wie er später schreiben wird – als »kleine Welten« begreift, die »den größten Teil unserer Kenntnis der wirklichen Welt sozusagen ausklammern und uns erlauben, uns auf eine endliche und geschlossene Welt zu konzentrieren, die der unseren sehr ähnlich, aber ontologisch ärmer ist«.²⁶⁸ Ist der Begriff von Welt genuin als Konstruktion aufzufassen, so macht die enzyklopädische Kompetenz einen pragmatistischen Vorschlag für die Rekonstruktion textueller Welten, indem sie von der Fähigkeit vernunftbegabter Wesen ausgeht, ihr ohnehin objektiviertes und kollektiviertes Wissen zu erweitern.

Zunächst ist der Begriff in seiner ganzen Spannweite zu erfassen. Spricht Eco von einer »kulturellen Tradition«, so verweist die Enzyklopädie auf etwas gemeinschaftlich Geteiltes. Auf dieser Grundlage einer Kultur und ihres in posse kollektiv zugänglichen Wissens operiert die Enzyklopädie. Für Eco »kann der Leser verschiedene Bezugswelten oder verschiedene W_o konstruieren«.²⁶⁹ W_o ist dabei Ecos Begriff für die wirkliche Welt. Hier wird der konstruktivistische Zug in Ecos Weltbegriff

266 Zur Enzyklopädie vgl. ebd., S. 94–106.

267 Ebd., S. 94. Gerade diese Verbindung von Sprache mit einer »kulturellen Tradition« wird durch Jaakko Hintikkas Kalkül-Modell der Sprache und seine Aufnahme in der PWT der Literatur gekappt, erspart Eco aber langwierige Zusatzannahmen.

268 Eco 1994, S. 115; siehe auch Eco 1999, S. 269–270.

269 Eco 1987, S. 204. Meine Hervorhebung – F.S.

deutlich. Gibt es eine »W_o der gemeinsamen Erfahrung«²⁷⁰, so zeichnet sich noch die wirkliche Welt als Konstrukt oder Wirklichkeitsbild ab.²⁷¹ Produkt der »gemeinsamen Erfahrung« meint dann, dass diese Konstruktion gemeinschaftlich, über semiotisch beschreibbare Darstellungsverfahren etwa vermittelt ist, die zudem medialen Vermittlungsbedingungen aufrufen. Eine enzyklopädische *Kompetenz* setzt aber nicht bloß einfach ein dergestalt basiertes Wissen voraus. So didaktisch überstrapaziert das Wort heute auch sein mag (nicht zuletzt wegen der Entleerung der Vokabel im Diskurs neoliberaler Hochschulpolitik): Kompetenz scheint sich hier noch die schöne Möglichkeit einer Erziehung der Lesenden durch Werk oder Text vorzubehalten. Eine Metanoia fielet genauso hierunter wie Marcel Prousts Anspruch, Lesende zur Lektüre eines Werks erziehen zu wollen.

Es ist keine Haarspaltereи, wenn man hier noch darauf hinweist, dass die enzyklopädische Kompetenz mitsamt ihrer Vorannahmen – eines allgemein teilbaren und medial distribuierten Wissens und der daraus resultierenden Konstruertheit von Welten – nicht nur die größte Aussicht besitzt, die Probleme der vergleichenden Gegenüberstellung von fiktionaler und wirklicher Welt überzeugend anzugehen. Das *principle of minimal departure* scheiterte ja gerade daran, dass es Welt als indexikalisch-aktuale Sphäre abzirkelte, das *principle of mutual belief*, weil es die Re-Konstruktion einer Erzählwelt durch die Rezipienten an das Weltbild zurückband, das man während der Produktion eines Textes bei dem oder der UrheberIn annehmen durfte.

Annähernd in die Richtung enzyklopädischer Kompetenz weist in der Welten-Narratologie sonst wohl nur Martínez' und Scheffels schon ziemlich ausgefeilter Begriff der Inferenz. Dieser scheint allerdings die pragmatistisch-konstruktivistische Dimension des Wissens (auf die es auch ein zeitgenössischer philosophischer Inferenzialismus in anderer Hinsicht abgesehen hat) sofort wieder zu verlieren, indem er sich auf vage kognitionspsychologische Anleihen einlässt. Er geht von ominösen »Schemata« aus, die bei einer Leserin oder einem Leser im »Langzeitgedächtnis gespeichert« sein sollen, beim Lesen aktiviert würden und die aus »seiner

270 Ebd.

271 Eco 1999, S. 259: »Die reale Welt ist jene, die wir durch eine Vielzahl von Bildern der Welt oder von Beschreibungen von Sachverhalten kennen, und diese Bilder sind epistemische Welten, die sich oft wechselseitig ausschließen. Die Gesamtheit der Bilder der realen Welt ist deren potentiell maximale und vollständige Enzyklopädie«. Vgl. dazu aus logisch-inferenzialistischer Sicht heute auch Stekeler-Weithofer 2014, S. 90–91, S. 102 und S. 110–111.

alltäglichen Wirklichkeitserfahrung und seinem Weltwissen« stammten (der *mind* der Lesenden als ein mit Informationen gefütterter Computer).²⁷² Das erlaube den Autoren zufolge, die Welt von Texten zu rekonstruieren, so historisch und kulturell entfernt sie auch sein mögen und doch deren richtige Ausstattung entgegen ihrer *ontological incompleteness* zu bestimmen. Genauso wie das *principle of mutual belief* und ähnliche Prinzipien wird hierbei auf die eine oder andere Weise von einem subjektiv zuschreibbaren Wissen ausgegangen. Nicht nur ist damit subtil schon der ganze Problemkreis der berechtigen Wissenszuschreibung an Einzelsubjekte betreten, eine der ewigen Baustellen der analytischen Philosophie. Die Möglichkeit einer kulturpoetischen Narratologie, die sich mit dem intersubjektiv und gerade auch durchs Erzählen vermittelten Zustandekommen von Wissen auseinandersetzt, wird von einem kognitiv-onstheoretisch-lokalisierenden Paradigma völlig außer Acht gelassen.

Nach diesem kurzen Exkurs lässt sich auf Ecos Parcours vom Text zur Welt zurückkommen. Die Spuren der kulturellen Tradition lassen sich enzyklopädisch aus allgemeinen, semiotisch beschreibbaren Formen ergänzen, auch weil solche selbst immer schon in Texten am Werk sind. Zu ihnen gehören neben dem Semem auch die nächsthöheren Textstrukturen von Szenografie und Frame, die ebenfalls als Textstrategien im oben beschriebenen Sinn fungieren. Bei Szenografie und Frame handelt es sich um objektivierte Datenstrukturen, die als bekannt vorauszusetzende stereotype Situationen darstellen und als solche ein kulturell festgefüg-

²⁷² Martínez/Scheffel 2019, S. 138–139. Die Ausgangslage scheint hier ähnlich vertrackt wie in der PWT zu sein. Sobald von einer rein mentalen Repräsentation ausgegangen wird oder »that the reader constructs in imagination a set of language-independent objects, using as a guide the textual declarations, but building this always incomplete image into a more vivid representation through the import of information provided by real-life experience or derived from other texts« (Ryan 1998, S. 138) droht das kulturelle, mit anderen geteilte Wissen, das u.a. in Sprach-, Wissens- und Handlungsformen objektiviert ist, übersprungen zu werden und man läuft Gefahr, mit dem Begriff des einzelnen *mind* es mit einem gar nicht konkret feststellbaren Subjekt-Wissen zu tun zu bekommen, das auch noch allzu oft als bloße Habe oder regelrechter Input betrachtet wird. Man könnte sich darüber streiten, ob in solchen – relativ medienvergessenen – Annäherungen an die Kognitionswissenschaften durch die Narratologie nicht eine einseitige Übernahme bloß jener kognitivistischen Theorien stattfindet, die vor allem von notwendigen, aber keineswegs schon hinreichenden Bedingungen der Erkenntnis in auszumachenden Symbolstrukturen (etwa in *minds* lokalisiertes Wissen) ausgehen, ohne aber deren Emergenz (etwa aus der pragmatistischen Lebenswelt) zu berücksichtigen. Vgl. zum konstitutiven Widerstreit beider Richtungen in der Kognitionswissenschaft: Varela 1990, S. 37–86.

tes Ensemble von Elementen implizieren.²⁷³ Es sind also, im Gegensatz zu Martínez und Scheffels gleichlautendem Begriff, kulturell vermittelte Schemata, die etwa auch von Texten, in die sie eingegangen sind, weiterkommuniziert werden. So umfasst der Frame *Party* etwa die Sememe: ›Gäste‹, ›Kuchen‹, ›Ausgelassenheit‹; der Frame *Doktorarbeit* hingegen: ›Frustration‹, ›soziale Isolation‹, ›Lesepensum‹, ›Kritik der Betreuer‹ usf. In *nuce* steckt im Frame immer »*ein virtueller Text oder eine kondensierte Geschichte*«.²⁷⁴ Entsprechend ordnet Eco erzählerische Motive und konkretere vorgefertigte Fabel-Strukturen (Detektivgeschichte, Märchen...) einschließlich ihrer auf diese zurückverweisenden Variationen als erweiterte Szenografien ein.²⁷⁵ Jede Szenografie bleibt wie das Semem einer potenziell unbegrenzten Semiose fähig, wobei dieses mögliche Ausufern im Lektüreprozess den Lesenden die Entscheidung auferlegt, allein die im Kontext des Gelesenen relevant erscheinenden Details zu aktualisieren. Hier kommt der Topic ins Spiel, der eine pragmatische Leser-Hypothese darstellt, welche es erlauben soll, Irrelevantes zunächst auszuschließen. Durch diese Hypothese gelangt man zu einer Ebene der interpretativen Kohärenz, der Isotopie, auf der die überzähligen semantischen Eigenschaften der Lexeme stillgestellt werden können.²⁷⁶ Der Topic stellt demnach eine Art Verengung des szenografisch eröffneten thematischen Raumes dar. Die so gewonnene Isotopie ist das Ergebnis einer Disambiguierung, die hinsichtlich des Sinns von einem oder mehreren Sätzen vorgenommen wird. Dabei wird eine Hypothese über den Sinn der Aussagenverknüpfung lanciert und das Ausufern von Elementen der in den Sätzen operativen Frames begrenzt.²⁷⁷ Was sich hier auf einer frühen Ebene schon ankündigt, sind die im Verlauf der Lektüre den Lesenden abver-

273 Eco 1987, S. 94. Roland Barthes, der vom ähnlich gelagerten Begriff des kulturellen Codes Gebrauch macht, bezeichnet solche Datenstrukturen als »Vulgata des Wissens«. Barthes 1987, S. 101.

274 Eco 1987, S. 100.

275 Ebd., S. 101, ff.

276 Ebd., S. 114: »Der Topic ist eine Hypothese, die von der Initiative des Lesers abhängig ist, der sie auf etwas undifferenzierte Weise und in Form einer Frage formuliert (›worum zum Teufel geht es?‹) und die infolgedessen in einen Vorschlag für einen vorläufigen Titel übersetzt wird (›wahrscheinlich geht es um dies und das‹). [...] Aufgrund des Topic entscheidet der Leser, ob er die semantischen Eigenschaften der im Text vorkommenden Lexeme hervorhebt oder narkotisiert, er bestimmt eine Eben der *interpretativen Kohärenz*, die als *Isotopie* bezeichnet wird.«.

277 Ebd., S. 109. Es »ist der Topic ein metatextuelles Instrument, ein hypothetisches, vom Leser aufgestelltes Schema«.

ERSTER TEIL: ZEITRAUM UND METHODE

langten Hypothesenbildungungen, die kleinere Einheiten eines Textes (einige Sätze, Absätze, Kapitel) in Form von Mikro- oder größere Zusammenhänge in Form von Makropositionen zusammenzufassen erlauben. Die »versatz-sentences« über Erzählwelten, welche die PWT der Literatur als Gegenstand einer narratologisch-welttheoretischen Untersuchung ausgemacht hat, lassen sich so als Makropositionen verstehen. Als solche sind sie aber auf die vorhergehenden Disambiguierungsleistungen, die Eco hier erwägt, angewiesen.

Selbst wenn man hier ein anderes Instrumentarium bevorzugen oder detailliertere Ausführungen anmahnen möchte: Ecos Modell versucht zu verdeutlichen, wie sich vom Semem her ein Aufstieg von der diskursiven oder textuellen Ebene zur semantischen und letztlich zur Welt modellieren lässt.

Erzählstrukturen

Die Prozesshaftigkeit der Lektüre setzt sich im Detail aus einer Reihe von Hypothesen über den Text zusammen, die – je nach dem Rahmen, den sie umfassen – Mikropositionen (Deutung eines bestimmten Textabschnitts) oder Makropositionen (Hypothese über den Zustand der Erzählwelt, mögliche »Aussage« eines Werks) formulieren.²⁷⁸ Diese erheben sich auf der Grundlage der diskursiven Strukturen und einer gewissen Sinnkohärenz, die von Topic und Isotopie hergestellt wurde. Auf der Ebene der Makropositionen über Erzählstrukturen finden sich nun etwa basale erzähltheoretische Begrifflichkeiten wie die Unterscheidung zwischen Fabel und Plot angesiedelt, dem grundlegenden »Schema der Erzählung« und dem erzählten »Ablauf der Ereignisse«:

Die Fabel ist das grundlegende Schema der Erzählung, die Logik der Erzählung, die Syntax der Personen, der zeitlich geordnete Ablauf der Ereignisse. [...] Der Plot [ital. l'intreccio – F.S.] hingegen ist die Geschichte, wie sie tatsächlich erzählt wird, wie sie an der Oberfläche erscheint mit ihren zeitlichen Verschiebungen, Sprüngen, Einblendungen von vorangegangenen und zukünftigen Ereignissen (beziehungsweise Antizipationen und *flash-backs*), Beschreibungen, Abschweifungen, eingeschobenen Reflexionen. In einem narrativen Text ist der Plot mit den diskursiven Strukturen identisch.²⁷⁹

278 Vgl. Eco 1987, S. 128–132.

279 Ebd., S. 128.

Hier muss vor der genaueren Erörterung erst einmal die deutsche Übersetzung von *Lector in Fabula* modifiziert werden, die an dieser Stelle – wie an nicht wenigen anderen Stellen – problematisch ist. Denn statt vom ›Plot‹ spricht Eco im italienischen Original von ›l'intreccio‹, was sowohl ›Geflecht‹, ›Gewebe‹, ›Flechtwerk‹ als auch, eher figurativ, ›Handlung‹ bedeuten kann und so auf die Darstellung von Textstrategien verweist.²⁸⁰ Die Übersetzung von ›intreccio‹ mit ›Plot‹ setzt sich der Verwechslungsgefahr aus, da andere Systematisierungen gerade das, was Eco als ›Fabel‹ bezeichnet, auch als ›Plot‹ bezeichnen würden. ›Narration‹ → ›Geschichte‹ ist eine weitere Alternative derselben Differenzierung bei Gérard Genette.²⁸¹ Um Verwirrungen zu vermeiden, soll im Folgenden – auch in den späteren Analysen – Ecos Unterscheidung als solche zwischen Narration und Fabel wiedergegeben werden, wobei in ›Narration‹ alle Implikationen von ›intreccio‹ eingehen sollen.

Welche Implikationen sind das nun? Die Narration kongruiert hier weitgehend mit dem, was andere Modelle als Erzählakt oder Darstellung auf der textuellen Ebene bezeichnen, wohingegen die Fabel das Erzählte oder die Geschichte als Inhalt meint. Die Fabel erscheint als größte und größte Makroposition, die eine Geschichte summarisch zusammenfasst, welche von der Narration textuell-diskursiv entfaltet wurde. Von den Lesenden findet sich die Fabel aktualisiert und stellt gewissermaßen die zeitlich geordnete Reihe der ›versatz-sentences‹ dar, die eine Geschichte auf ihre äußerste ›Substanz‹ verdichten. Die Fabel konstituiert das Geschehen, welches sich zu einer Welt verdichtet: »Eine Fabel ist eine mögliche Welt«.²⁸² Dabei macht Eco deutlich, dass die der Erzählwelt vorausgelagerte Fabel eine temporale Dimension besitzt, also nicht ein statischer ›state of affairs‹ ist. Wobei mittels der Unterscheidung von Fabel und Narration der chronologische Ablauf der Fabel dem in der Narration (der Reihenfolge der Wiedergabe von Weltereignissen im Verlauf des Textes) keinesfalls gleichen muss; man denke an Pro- und Analepsen.²⁸³

Da durch die Enzyklopädie eine Bekanntheit der Szenografie oder Frames vorausgesetzt ist, lässt sich der Rekonstruktionsverlauf der Erzähl-

280 Eco 1979, S. 102–103.

281 Genette 2010, S. 138–147.

282 Eco 1987 S. 194.

283 Was darüber hinaus auch für die Welt gelten wird: »Sie [d.i. die mögliche Welt – F.S.] stellt nicht *einen* Zustand von Dingen dar, sondern eine Abfolge von Zuständen der Dinge $s_1 \dots s_n$, die durch Zeitintervalle $t_1 \dots t_n$ geordnet wird. Stellen wir also eine Fabel als eine Abfolge von $W_N s_1 \dots W_N s_n$ von textuellen Zuständen dar« (ebd., S. 195).

welt, nicht von den Erwartungen trennen, die durch bekannte Frames genährt werden.²⁸⁴ Vermutungen der Lesenden über den weiteren Verlauf, die genaue Beschaffenheit der Erzählwelt usw. stellen sich permanent ein. Es ist nun dieser Erwartungshorizont oder diese Antizipation eines wahrscheinlichen Handlungsfortgangs, welcher für Eco zur Hypothesenbildung führt. Nicht nur über den Horizont der Erzählwelt, sondern auch über diverse mögliche Welten als alternative, mehr oder minder wahrscheinliche Verläufe der weiteren Ereignisse denken Modell-Leser nach – oder auch nicht.²⁸⁵ An dieser Stelle ist nun die Rede nicht so sehr von der *einen* möglichen Welt eines Textes, sondern Eco erwägt hier die Möglichkeit *mehrerer* möglicher Welten, die ein Text zu generieren fähig ist, die im Lauf der Lektüre durch die erforderliche Hypothesenbildung hervortreten, auch wenn die Rekonstruktion des weiteren Textverlaufs manche von ihnen auszuschließen erlaubt und schließlich (bestenfalls) eine übrig bleiben soll. Genau in diesem Reich zwischen Spekulation und Textrekonstruktion siedeln sich die Vorhersagen oder »inferentielle[n] Spaziergänge« in möglichen Welten an.²⁸⁶ Darüber hinaus spielt das von Eco in *Das offene Kunstwerk* untersuchte Problem offener und geschlossener Werke hier auf der Ebene der Fabel hinein.²⁸⁷ Eine geschlossene Fabel zeichne sich eben dadurch aus, dass sie ungeachtet der Wahrscheinlichkeitsdisjunktionen und Erwartungen, die sie anregen mag, letztlich auf genau eine einzige Welt hinausläuft, eine eindeutige Fabel generiert, wohingegen offene Kunstwerke – wie exemplarisch an *Finnegans Wake* demonstriert – zur Generierung einer Vielzahl von Welten Anlass geben können.²⁸⁸ Das meint nicht, dass der Begriff einer ›Offenheit zweiten Grades‹, den Eco entwickelte, allein hierauf festzulegen wäre (zumal *Das*

284 Ebd., S. 143: »Das Eintreten eines Erwartungszustands bedeutet, Vorhersagen zu treffen. Der Modell-Leser ist dazu aufgerufen, an der Entwicklung der Fabel mitzuwirken, indem er die nachfolgenden Zustände antizipiert. Die Antizipation des Lesers bildet einen Teil der Fabel, der dem Ausschnitt, den jener gerade liest, entsprechen sollte.«

285 Es »nimmt der Leser, wenn er diese Vorhersagen trifft, gegenüber der Art und Weise, wie die Dinge verlaufen werden, eine propositionale Haltung an (er glaubt, wünscht, sieht voraus, hofft, denkt). Somit konfiguriert er einen möglichen Ablauf von Ereignissen oder einen möglichen Zustand der Dinge; wie zuvor schon gesagt worden ist, wagt er eine Hypothese über Weltstrukturen.« Ebd., S. 143.

286 Ebd., S. 140.

287 Vgl. Ebd., S. 151–153.

288 Ebd., S. 152–153: »Die Fabel, die sich nach und nach entwickelt und sich ihrer temporalen Achse entlang entfaltet, verifiziert die Annahmen und Vermutungen, verwirft diejenigen, die dem Stand der Dinge, von dem die Rede sein soll, nicht entsprechen; und am Ende wird sie eine Art fortlaufende kosmologische Linie entworfen haben, die

offene Kunstwerk auch von nicht-narrativen Kunstformen spricht). Indes wird deutlich, wie die Öffnung der Fabel – und damit der von ihr immer schon mitimplizierten Welt – nur im Durchgang durch eine Interpretation zu erreichen ist, die von der diskursiven Ebene ihren Ausgang nimmt.

Weltebene

Wie sich oben schon sehen ließ, übernimmt Eco durchaus Aspekte der PWT der Literatur, etwa die Gültigkeit des Satzes vom Widerspruch. Genauso ist die Welt letztlich ein Konstrukt, über das zu sprechen, in Form von »*versatz-sentences*« geschieht. Eco differenziert dabei zwischen diversen Arten der narrativ zugänglich gemachten Welten. Zunächst ist von einer Welt als Kontinuum der Erzählung auszugehen, einer Erzählwelt als »mögliche Welt W_N [...], die der Autor vorgibt«²⁸⁹ und welche folglich das vom Text aufgestellte Maß jeder Interpretation zu sein hat. Es existieren aber noch drei andere Welten: etwa jene Subwelt(en) der in der Makrostruktur Welt enthaltenen Figuren, die von diesen für wahr gehalten werden: » W_{Nc} — das heißt, die Welten der propositionalen Haltungen der Kunstfiguren«.²⁹⁰ Ferner die zuvor schon gewahrte, vom Leser für wahr gehaltene oder erwartete Welt seiner Inferenzen, die vom Text im weiteren Lektüre-Verlauf noch korrigiert werden kann: » W_R , das heißt, von möglichen Welten, die der empirische Leser imaginiert«.²⁹¹ Zuletzt zählt Eco die auf zwei Arten mögliche Verzweigung dieser dritten mit der zweiten Welt auf: » W_{Rc} , die mögliche Welt, die der Leser bei seinen Voraussagen einer Textfigur zuschreibt, und W_{Rcc} die mögliche Welt, die der Vorstellung des Lesers zufolge eine Textfigur einer anderen unterstellt«.²⁹²

Man kann den Vorteil dieser Aufteilung leicht ersehen. Man muss sich nicht auf die Deskription kohärenter, geschlossener Mono-Welten (W_N) beschränken und hat durch die Integration der Dimension W_R ein Mittel bereit, dass auch die vom Text angestoßenen Hypothesen einzuholen er-

(innerhalb der Grenzen der von der Erzählung aufgebauten Welt) besagt, daß das, was geschehen, eben geschehen sei, und was nicht, keine weitere Bedeutung habe [...].«

289 Eco 1987, S. 195. Zu lesen ist hier: Der Modellautor, die vom Modellleser aus dem Text extrahierte Hypothese eines Autors.

290 Ebd., S. 196. Im Folgenden als W_{NC} wiedergegeben, vor allem um den Plural (W_{NCs}) deutlicher markieren zu können.

291 Ebd.

292 Ebd., S. 197.

laubt. Damit wird auch die ›Offenheit zweiten Grades‹ als Konstruktion diverser virtueller, von den Lesenden extrahierten Welten und die Funktion des Textes als regelrechte Weltmaschine denkbar, wie Eco sie selbst an *Finnegans Wake* vorgeführt hat. *Lector in Fabula* greift derlei am Ende auf durch die Beispiele von Cyrus A. Sulzbergers *The Tooth Merchant* und Alphonse Allais' Verwechslungsgeschichte *Un drame bien parisien*.²⁹³ Gerade Allais' Text, so Ecos Fazit, beansprucht die Fähigkeit der Inferenzbildung, indem in Form von Phantom-Kapiteln das im Text nur Angedeutete von den Lesenden hypothetisch ergänzt werden müsse, um zur Kohärenz einer Erzählwelt zu gelangen, die jedoch in diesem partikularen Fall nur durch die Überbeanspruchung eines Modelllesers sich vervollständigen lasse. Dabei werde zugleich ein kritischer Punkt zwischen bloßer Rekonstruktion und Hypothesenbildung erreicht, eine Unbestimmtheitszone, wo Erzählwelt und die Ausfüllung ihrer Lücken durch den vom Text geforderten Modellleser kaum mehr auseinanderzuhalten sind.²⁹⁴ Man kann in der textpragmatischen Lektüretheorie, die *Lector in Fabula* bietet, so eine Weiterführung der Überlegungen zur ›Offenheit zweiten Grades‹ erkennen und der Integration dieser neuen Dimension des Werkes in eine allgemeine Theorie der Lektürepraxis.

Gerade dadurch wird aber auch besser demonstrierbar, wie überhaupt der Eindruck einer Welt von Texten hervorgetrieben werden kann, deren im Lektüreprozess extrahierten Ebenen sich beim sukzessiven Übergang zur Weltebene differenzieren lassen. Indem Eco ein Instrumentarium bereitstellt, um den Durchlauf vom Semem zur Weltstruktur zu illustrieren, isoliert er zugleich kritische Bereiche, in denen Weltauflösungsphänomene anders als bloß semantisch (in Form der ›impossible worlds‹), also bloß vom Ende des Lektüreprozesses und auf der Basis fertig rekonstruierter Fabeln, sich ins Auge fassen lassen. Damit gibt sein Ansatz ein Modell in die Hand, das verspricht, für unsere Zwecke arbeitsfähig zu sein.

293 Ebd., S. 236–246 und S. 247–278. Auf ihre spezifische Komplexität detailliert einzugehen, würde hier jeden vernünftigen Rahmen sprengen. Es sei daher auf Ecos eigene, sehr konkrete Ausführungen verwiesen.

294 Ebd., S. 276: »*Drame* will zeigen, wie sehr Erzählungen ein Eindringen ihres Modell-Lesers erfordern: daß sie nicht leben können, ohne wesentlich von seinem Phantom genährt zu werden. Auch auf das Risiko hin, an einem Übermaß an Mitarbeit zu ersticken.«

Was kann Weltauflösung heißen?

Man kann Ecos Welten-Modell im Sinne Roman Jakobsons als Beschreibung der metonymischen Konstitution einer Erzählwelt oder Ausdruck eines auf Kontiguitätsrelationen fußenden erzählerischen Realismus ansehen. Gleichzeitig lässt sich auch ein Begriff von Realismus als Verfahren von Erzähltexten in die Forschung zum Weltbegriff wieder eintragen, um den sich die Weltmodelle reiner *histoire*-Narratologien bringen, indem sie es vorrangig auf die Vergleichbarkeit von faktueller und fiktionaler Welt abgesehen haben.

Roman Jakobson hat als Erster von den »engen Bande[n] zwischen Realismus und Metonymie« gesprochen und dass die »Prosa [...] im wesentlichen durch die Kontiguität getragen« sei.²⁹⁵ Die Beziehungen der Kontiguität auf der horizontalen, syntagmatischen Ebene des Textes, welche die ausgewählten Elemente verbindet, verhält sich insofern metonymisch als sich in den dort realisierten Teilen ein größeres Ganzes immer schon ankündigt.²⁹⁶ Das Auffinden eines Ganzen bereits im Teil konnten wir bei Eco an den Übergängen Topic–Isotopie oder Fabel–Erzählwelt exemplarisch verfolgen. Von solchen metonymischen Relationen lässt sich behaupten, dass ihnen die Ausbildung von Erzählweltstrukturen aufruft, was sie zur Grundlage einer strukturalistischen Auffassung von Realismus werden lässt. Darauf insistiert auch Moritz Baßler:

Als realistisch werden gut strukturalistisch, solche literarischen Texte bezeichnet, die dominant metonymisch verfahren, d.h. ihre Darstellungsebene mit Hilfe von Frames und Skripten konstruieren, die im kulturellen Archiv bereits fest verankert sind. Dies lässt den Rezipienten vergessen, dass das Dargestellte durch Zeichenkonstellationen auf der Textebene konstituiert wird – die Zeichen als solche kommen gar nicht in den Blick [...]: Man befindet sich unmittelbar auf der Darstellungsebene, in der erzählten Welt des Romans (Diegese), deren Dinge, Personen, Räume, etc. ihrer sprachlichen Darstellung als Wirklichkeit vorauszugehen scheinen.²⁹⁷

Ein realistischer Text ist nach Baßler ein solcher, der problemlos vom Text und seinen Zeichen zur Welt und ihrer Semantik übergeht: ein Text,

295 Jakobson 1979², S. 138.

296 Ebd., S. 135: »Den Prinzipien der Kontiguitätsrelation folgend, geht der realistische Autor nach den Regeln der Metonymie von der Handlung zum Hintergrund und von den Personen zur räumlichen und zeitlichen Darstellung über. Er setzt gerne Teile fürs Ganze.«

297 Baßler 2013, S. 27.

in dem die von Eco isolierten Ebenen also problemlos immer größere Makrostrukturen hervorbringen, ohne dass sich irgendwo eine von der Narration verursachte Störung des Aufstiegs zur Weltstruktur einschaltet. Ein derart umstandslos realistischer Text lässt sich als die heimliche Norm erblicken, von denen *histoire*-Narratologien ausgehen. Im Gegenzug wären es gerade Weltauflösungen, wie sie im ersten Kapitel vorläufig festgehalten wurden – als Widerstand des Zeichens –, die auf textueller Ebene das problemlose Funktionieren der Weltillusion stören.

Ecos Ansatz erlaubt detailliert das Zustandekommen der metonymischen Weltillusion narrativer Texte demonstrierbar zu machen und noch ihr Nicht-Zustandekommen auf den einzelnen Etappen des Lektüreprozesses, den dabei durchlaufenen Ebenen. Wenn laut Baßler in der Erzählwelt des Romans, die Elemente der Welt »ihrer sprachlichen Darstellung als Wirklichkeit« nur »vorauszugehen scheinen«,²⁹⁸ so ist damit ein Missverständnis benannt, dem *histoire*-Narratologien aufzuliegen drohen. Sie begnügen sich oft damit – wir haben es zuvor gesehen – Erzählwelten als textenthobene, fiktive oder fiktionale Wirklichkeiten anzusetzen, wobei das Hauptaugenmerk ihrer Analysen allzu ausschließlich dem semantischen oder referentiellen Inhalt gilt. Dabei wird der komplexe Prozess der Genese von Erzählwelten aus sehr konkretem semiotischem und textuellem Material meist unterschlagen.²⁹⁹ Dieser Unterbau der narrativen Weltillusion muss aber eingeholt werden, um den Abbau der Erzählwelt durch das Zeichen – und damit Weltauflösungen, wie wir sie im ersten Kapitel gefasst haben – überhaupt untersuchen zu können.

Wo die Begriffe der Fiktiven Welt und der Möglichen Welt sich für die Unterscheidung zwischen Fiktion und Wirklichkeit interessierten, trägt sich in ein strukturelles Modell außerdem die Frage nach dem Realismus von Erzähltexten auf gänzlich andere Weise ein und berührt das Problem der Weltauflösungen. Nach Christoph Bode und Moritz Baßler lässt sich »Realismus als Verfahren über den Grad der Automatisierung im Über-

298 Ebd., S. 27. Meine Hervorhebung – F.S.

299 Nur nebenbei gesagt vermag die Aufmerksamkeit auf den Gebrauch von Frames und der Umgang mit ihnen auch eine politische Dimension von Texten einzuholen, welche der fiktionstheoretische Rekurs auf Welt völlig ausblendet. Darauf macht Baßlers Hinweis auf Roland Barthes' Analysen alltäglicher, mythisch genannter Ideologeme aus den *Mythen des Alltags* aufmerksam. Einer Theorie wie der PWT der Literatur entgeht die jederzeit mögliche, implizit ideologische Funktion von Texten in dieser Welt völlig. Vgl. Baßler 2013, S. 27.

gang von der Text- zur Darstellungsebene« definieren.³⁰⁰ Realismus wäre demnach die Fähigkeit von Texten, die diskursive Ebene quasi automatisch zu überspringen und die semantische Makrostruktur der Erzählwelt möglichst schnell und unproblematisch zugänglich zu machen. Dieser Begriff der Zugänglichkeit von Erzählwelten oder ihrer Zugangsbedingungen wäre sodann nicht mehr mit den bei Marie-Laure Ryan begegneten Vorkehrungen der ›accessibility relations‹ zu verwechseln (welche die Vergleichbarkeit der Möglichen Welt mit einer wirklichen *actual world* regeln sollten). Den Zugang zu einer Erzählwelt ermöglichen hieße, mit Baßler und Eco strukturalistisch gedacht, das problemlose metonymische Funktionieren der einzelnen Textebenen. Sie können lesend im Übergang von der diskursiven Ebene bis zur Erzählwelt dann quasi automatisch und ohne Widerstand überbrückt werden. Dieser geradezu senso-motorischen Automatisierung des Lesens in realistischen Erzählverfahren wirken nach Baßler und Bode Ambiguitäten auf der diskursiven Ebene entgegen. Mit Ecos Ebenen-Modell lassen sie sich genauer lokalisieren. Mittels solcher Ambiguitäten blockiert der verfahrensmäßig nicht-realistische Text den vom erzählerischen Realismus automatisierten Zugang zur Erzählwelt.³⁰¹ Der Widerstand des Zeichens, der sich bei Weltauflösungen im ersten Kapitel andeutete, wäre damit heuristisch noch einmal genauer beschrieben: als Widerstand auf einer der mit Eco isolierbaren Ebenen des Textes, der den problemlosen Zugang zur Erzählwelt beeinträchtigt. Der Einordnung Baßlers folgend wären Texte, die Weltauflösungen betreiben, verfahrenslogisch betrachtet nicht-realistische Texte. Sie stellen die Welt-Illusio und damit auch den metonymischen erzählerischen Realismus infrage, indem in ihnen sich das Zeichen gegenüber dem Inhalt anmeldet. Wir erinnern uns an Blumenberg.

300 Baßler 2018, S. 8. Vgl. Bode 1988, S. 148–149. Es sei allerdings dahingestellt, ob dieser Übergang vom Text zur Darstellungsebene (deren Begriff bei Baßler bisweilen auch mit dem der erzählten Welt verschwimmt, siehe den Untertitel des zitierten Aufsatzes) sich darum immer als Effekt einer metaphorischen Schreibweise (und damit einer Ambiguität einzelner Sememe und nicht auch komplexerer Struktureffekte) verstehen lässt. Vgl. Baßler 2015, S. 22–26.

301 Der Begriff der Ambiguität dient für die Narratologie zur generellen Kennzeichnung von Uneindeutigkeiten, bevor diese im Einzelnen genauer bestimmt werden können. So kann Michael Scheffel feststellen: »Zu den besonderen Möglichkeiten des literarischen Erzählens gehört es, gezielt Mehrdeutigkeiten im Blick auf den ontologischen Status des Erzählten, den pragmatischen Status der Erzählrede und auf die zeitlich-räumliche und kausale Ordnung von Geschehen zu schaffen«. Scheffel 2009, S. 97.

ERSTER TEIL: ZEITRAUM UND METHODE

So weit wäre Ecos Modell eingeordnet, der Begriff der Weltauflösung nochmals genauer bestimmt sowie sein Verhältnis zur Frage nach einem erzählerischen Realismus in den Blick genommen. Es lassen sich allerdings Grenzen von Ecos Theoriemodell benennen, die – bereits unter Vorausblick auf die zu bearbeitenden Texte – nicht ungeklärt bleiben können. Was im Folgenden daher noch thematisiert werden soll, sind einige konkrete Probleme von Ambiguität im hier geläufigen Sinne, welche die von Genette sogenannte Erzählsituation betreffen. Die Erzählsituation, die Fragen der Stimme und Perspektive gegenüber der Erzählwelt einschließt, stellt gewissermaßen die direkteste Schwelle zwischen diskursiver und semantischer Ebene dar, die Eco mit seiner Typologie von Welten (W_N , W_{NC} ...) allzu schnell überspringt. Im Folgenden soll dies anhand der Konfrontation mit zwei konkreten Ambiguitätsphänomenen gezeigt werden, dem sogenannten *Multiperspektivismus* und der *freien indirekten Rede*, die sich direkt in der Erzählsituation verorten lassen. An ihnen lässt sich das Problem des Zugangs von Welten über die Erzählsituation genauer in den Blick nehmen sowie die Insuffizienz von Ecos Ansatz, mit komplexeren hier auftauchenden Problemen umzugehen. Das von der Forschung zur *freien indirekten Rede* ausgearbeitete Instrumentarium einer deiktischen Origo-Theorie soll im Anschluss daran als linguistisch genauere Problematisierung der Erzählsituation vorgestellt und somit als methodischer ›Anbau‹ an Ecos Modell empfohlen werden, mit dem in den Einzelanalysen gearbeitet werden kann. Hier lassen sich zudem medientheoretische Überlegungen anschließen.

Theoretische Anbauten

Die Erzählsituation: Authentifizierung und Zugang zur Erzählwelt

Wie viele TheoretikerInnen von Erzählwelten schien uns Eco die Frage nach der Rolle der Erzählinstanz und ihrer konkreten Beziehung zur Erzählwelt zu vernachlässigen. Von wann und wo aus erzählt wer? Welche Probleme ergeben sich daraus für die Konstitution oder Zugänglichkeit der Erzählwelt? Zwar hatte Eco vor seinen Ausgangsbedingungen angesichts der Erzählwelt bemerkt: »Da dieser Ablauf von Ereignissen nicht aktuell, sondern eben möglich ist, muß er abhängig sein von den *propositionalen Haltungen* dessen, der jenen Verlauf bestätigt, ihn glaubt, träumt, ihn wünscht oder voraussieht etc.«.³⁰² Gerade dafür wird allerdings nicht einfach Ecos Modell-Leser aufkommen können. Wird die Zugänglichkeit zur semantischen Weltebene als solche über die diskursive Ebene gedacht, muss früher oder später immer auch die variabel konstruierbare Erzählsituation in den Blick kommen. Diese bezeichnet nach Gérard Genette »ein Gewebe von engen Beziehungen zwischen dem narrativen Akt, seinen Protagonisten, seinen raum-zeitlichen Bestimmungen, seinem Bezug auf andere Erzählsituationen in derselben Erzählung usw.«.³⁰³ Gerade diese »raum-zeitlichen Bestimmungen« weisen auf die Relation zwischen einer Erzählfunktion (einer Erzählinstanz, gegebenenfalls einem Erzähler), die den Erzählakt trägt und der Erzählwelt hin.³⁰⁴ Als Zugangsbedingung zur Weltebene durch ihre diskursive Vermitteltheit im Text bleibt die Erzählsituation nicht nur in den meisten *histoire*-Narratologien unterbestimmt, sondern auch bei Eco. Wie wir sahen, arbeitet Eco hauptsächlich mit der Unterscheidung zwischen Narration–Fabel und einer Typologie von Weltarten (W_N , W_{NC} , usf.). Dabei ist gerade die Erzählsituation wohl eines der relevantesten Produktionsmomente von Ambiguitäten, welche den Übergang vom Text zur Welt erschweren. Hier tauchen – wie Genette gezeigt hat, auch wenn bei ihm statt von Welt von Diegese die Rede ist – etwa Fragen nach der Erzählstimme auf und damit solche nach der

302 Eco 1987, S. 162.

303 Genette 2010, S. 139. Orthografische Fehler im Original von mir korrigiert – F.S.

304 Ganz vernachlässigen kann man sich dieser Kategorie des narrativen Akts, wie Avanessian und Hennig es vorschlagen, wohl nur unter der Bedingung, dass man wie die AutorInnen bereits Vorannahmen über Medialität und Erzählen trifft, die wiederum lediglich auf ein bestimmtes Phänomen zugeschnitten sind, in ihrem Fall auf den Präsens-Roman in der ersten Person Singular. Vgl. Avanessian/Hennig 2012, S. 116 – 123.

genauerer Bestimmung der Instanz, die den Zugang zu einer Welt und ihren Ereignissen erlaubt.³⁰⁵

Von erzählwelttheoretischen *histoire*-Narratologien werden Zugangsbedingungen dieser Art überhaupt nur in einem Ansatz hinreichend ausführlich diskutiert. Lubomír Doležel umkreist sie in seiner Diskussion der unterschiedlicher Formen der *authentication* der Erzählwelt. Man hat diesen Begriff mittlerweile als Authentifizierung übertragen und als Vermittlung der Erzählwelt durch Stimmenzentren angesetzt, die gleichzeitig eine oder mehrere Perspektiven auf die Erzählwelt darstellen.³⁰⁶ Es geht in der Authentifizierung um die Verbürgung des Inhalts der Welt, der gemeinhin von der Position einer Erzählinstanz abhängig gemacht wird, dem die Lesenden hinsichtlich des Erzählten Glauben schenken müssen. Wie wollte man sonst zu verlässlichen Propositionen über den Inhalt einer Erzählwelt kommen? Doležels Authentifizierung thematisiert die Erzählsituation als Zugangsbedingung zur Erzählwelt entlang der Frage ›Wer spricht?‹. Denn wer eine Geschichte erzählt, die Ereignisse der Erzählwelt sprechend zugänglich macht, bürgt für Doležel zugleich für die (fiktionale) Realität des Erzählten. Dieses Verbürgen wird in Form eines performativen Sprechakts zwischen einem unter der Hand schon als personal angesetzten Erzähler und einer oder einem Lesenden gedacht (weswegen bei Doležel durchgehend von »performative force« die Rede ist).³⁰⁷ Dabei ergeben sich zwei Standardfälle der Authentifizierung, Doležel unterscheidet entlang der in einem Text vorzufindenden grammatischen Markierungen zwischen einer ›Ich-Form‹ oder einer ›Er-Form‹. Neben ihnen sollen nur einige wenige Sonderfälle existieren.³⁰⁸ Die ›Er-Form‹ präsentiere einen Erzähler, der gottgleich über den Ereignissen schwebt und dem Leser zu diesen einen unproblematischen Zugang gewähre, indem er in der dritten Person von Figuren und Ereignissen spreche.³⁰⁹ Hingegen verwendet eine grammatisch als solche markierte ›Ich-Form‹ einen Erzähler, der selbst Bestandteil der Erzählwelt sei und der einen weit geringeren und unsichereren Wissenshorizont über die Erzählwelt besitze. Die Welt sei

305 Vgl. Genette 2010, S. 139 sowie ebd., S. 118–121 und S. 137–147.

306 Zum Begriff der Authentifizierung vgl. Bartsch/Bode 2019, S. 24–27, insbes. S. 24: Es »werden narrative Welten durch die Stimme(n) einer vermittelnden Erzählinstanz evoviert, zudem sind sie auf eine oder mehrere Perspektiven zentriert (*fokalisiert*)«.

307 Ebd., S. 150.

308 Vgl. Doležel 1998, S. 148–152.

309 Ebd., S. 149: »It is precisely the divine, world-creating word that provides the model for the authoritative narrative and its performative force.«

je nachdem »fully authenticated« oder – wie in letzterem Fall – mehr oder minder prekär authentifiziert.³¹⁰

Selbst eine solche rudimentäre Auffassung von Authentifizierung, wie sie bei Doležel nur über die Kategorie der Stimme läuft, ist in Ecos verschiedenen Weltarten schon übersprungen. Nirgends wird das Problem aufgeworfen, was es für eine Erzählwelt bedeuten kann, wenn der Zugang zur objektiven Weltebene (W_N) von dem einer Figur (W_{NC}) gebrochen wird, obwohl bekannte narrative Problemphänomene wie die *unreliable narration* hier ansetzen. Doležels Überlegung zur Authentifizierung und Ecos Unterscheidung zwischen verschiedenen Weltenarten verlassen sich in letzter Instanz beide auf Typologien, die kein flexibel handhabbares Instrumentarium zur Disambiguierung konkret vorliegender Erzählsituationen an die Hand geben. Einigermaßen komplexe Erzählsituationen fügen sich kaum diesen Mustern. Der sogenannte *Multiperspektivismus*, die Vervielfältigung der die Erzählwelt authentifizierenden Stimmen- und Perspektivenzentren führt hier etwa ungeahnte Schwierigkeiten ein.

Ambiguitäten I: Multiperspektivismus

Am eingehendsten hat Carola Surkamp den *Multiperspektivismus* als grundsätzliches Ambiguitätsmoment in der Erzählsituation beschrieben und eine »Ambiguisierung der erzählten Welt« als Konsequenz verschiedener Perspektiven nahegelegt:

Die Kontrastierung verschiedener, perspektivisch gebrochener Ansichten der fiktionalen Welt, die weder hierarchisiert noch homogenisiert werden können, zieht die Vorstellung von *einer* Wirklichkeit radikal in Zweifel und deutet auf die Subjektivität und Partialität von individuellen Wirklichkeitsmodellen bzw. darauf hin, daß Wirklichkeit nicht objektiv wahrnehmbar, sondern nur subjektiv konstruierbar ist. Die multiperspektivische Inszenierung dieser Einsicht hat eine Ambiguisierung der erzählten Welt zur Folge, so daß die im Text angelegte Summe möglicher Lesarten steigt und sich der Bedeutungsspielraum für die Leser als sehr groß erweist.³¹¹

310 Vgl. ebd., S. 151: »The two different origins of fictional facts in the dyadic authentication leave an intensional trace, which splits the factual domain of the fictional world into two subdomains: fully authenticated, by authoritative narrative, and collectively authenticated, by consensual fictional persons' accounts«.

311 Surkamp 2000, S. 131.

Im *Multiperspektivismus* kehrt – um dies hier nur zu vermerken – ein Problem wieder, das sich in Hans Blumenbergs Fassung der Erzählwelt als einstimmigem Kontext andeutete, die wir im ersten Kapitel rekonstruiert haben. War für Hans Blumenberg Welt als Telos des Romans immer schon einem in gewisser Weise quasi-phänomenologischen Erkenntnismodell verpflichtet, so ergibt sich dabei zwangsläufig auch das Problem der Abstimmung subjektiver Horizonte, von *einer* Welt mit *der* Welt und die Notwendigkeit des Zusammenstimmens der Perspektiven in Bezug auf *die* Welt, die sich intersubjektiv konstituiert. Was der *Multiperspektivismus* in die Erzählsituation einträgt, ist im Grunde das Problem der sukzessiven Herstellung des einstimmigen Kontextes Welt bezüglich der Perspektive mehrerer Erzählerfiguren. Damit ist dem Erzähltext auf der Ebene der Erzählsituation potenziell die Inszenierung eines phänomenologischen Problems möglich.³¹² Der *Multiperspektivismus* erzeugt es auf der Basis der diskursiven Ebene als Ambiguität, indem verschiedene, als solche markierte Erzählerperspektiven zu Bestimbarkeitsproblemen der Sachlage in der Erzählwelt (*Ecos W_N*) durch die Erzählsituation führen können (mehrere Erzählerfiguren berichten Unterschiedliches, so dass keine verlässliche Aussage bezüglich der *W_N* getroffen werden kann; die *W_N* zergeht unter den verschiedenen Perspektiven der Figuren, ihrer *W_{NCs}*, wobei diesen Perspektiven sich artikulierende Erzählstimmen entsprechen). Solche Bestimbarkeitsprobleme entstehen nach Erzsébet Szabó immer dort, »wo der Text infolge der im Prinzip freien Bestimbarkeit und Unbestimbarkeit der Verlässlichkeit der Konstruktionszentren zwei unterschiedliche Interpretationen von gleicher Gültigkeit hinsichtlich des ontologischen Status oder der Semantik der Welten/Weltelemente präsentiert bzw. erlaubt«.³¹³ Es existieren wenigstens zwei Konstruktionszentren oder, in Terminen der Weltentheorie nach Doležel, wenigstens zwei Quellen der Authentifizierung in der Erzählsituation.

Ein solcher *Multiperspektivismus* ist dabei nur ein denkbares Ambiguitätsphänomen unter einer potenziell unabsehbaren Fülle von Möglichkeiten der Weltauflösung. Zur Klärung der Ambiguität der Erzählwelt, die eine Vielzahl von Erzählperspektiven erzeugt, hat man in Aussicht gestellt, dass hier kein rein semantisch basiertes Instrumentarium mehr

312 Obschon sich einer der frühesten Erzählweltbegriffe Roman Ingarden zuschreiben lässt, wird dieses Problem überraschenderweise bei einem Phänomenologen ausgebendet.

313 Szabó 2009, S. 21.

ausreicht und ein Einholen »des ›Wie‹ der erzählerischen Vermittlung«, also der genauen Beschaffenheit der Erzählsituation notwendig wird.³¹⁴ Die Erzählsituation erweist sich daher tatsächlich als Schwellenmoment des Übergangs von der diskursiven zur semantischen Ebene.

Nun lässt sich auf das Problem des *Multiperspektivismus* mit Eco und Doležel vielleicht gerade noch antworten. Man könnte angesichts der bei Surkamp aufgeworfenen Problemlage eben noch von einer Authentifizierung durch mehrere ›Er-Formen‹ reden (Doležel) oder mehrere W_{NCs} unterscheiden (Eco), die aus unterschiedlichen Perspektiven die Welt erzählend zugänglich machen: woraus zuletzt dann wieder der einstimmige Kontext einer W_N gewonnen werden kann. Das welttheoretische Authentifizierungsmodell wie auch Eco – und noch Genettes Erzählmodell, wie wir sehen werden – verlassen sich dabei stets auf einen Umstand: eine Disambiguierung der Erzählsituation ist möglich, insofern sich die darin artikulierenden Stimmen, die verschiedene Perspektiven präsentieren, zuletzt auf klar identifizierbare Sprecher in der Erzählsituationen beziehen lassen. Das mag bei einem *Multiperspektivismus* möglich sein, sofern er – wie von Surkamp angedacht – tatsächlich Stimmen- und Perspektivenzentren als fest verbunden annimmt. Dies wird spätestens mit dem Blick auf ein anderes Ambiguitätsphänomen, die *freie indirekte Rede*, komplizierter. Diese schaltet verschiedene Perspektiven als fremde Stimmen in einer (Erzähl-)Stimme ein. Gerade die Analyseinstrumente, die für dieses potenziell extreme, wenngleich nicht ungewöhnliche Phänomen gefunden werden mussten, vermögen es aber daher, ein Instrumentarium zur Bewältigung selbst komplexester Zugangsproblematiken, welche die Erzählsituation aufwirft, an die Hand zu geben.

Ambiguitäten II: Stimmen und Perspektivenverwirrung in der freien indirekten Rede

Die *freie indirekte Rede* ist neben dem *Multiperspektivismus* ein weiteres exemplarisches Phänomen, dass die Unterkomplexität der bisher gesehenen Zugangsbedingungen zur Erzählwelt vor Augen führt. Die *freie indirekte*

314 Surkamp 2000, S. 130–131: Es »kann durch die Verknüpfung von Konzepten der PWT mit erzähltheoretischen Kategorien ein Beitrag zur Klärung der für multiperspektivisches Erzählen so wichtigen Frage nach dem Zusammenhang des ›Wie‹ der erzählerischen Vermittlung und des ›Was‹ der erzählten Inhalte sowie für die sich daraus ergebende Frage nach dem Wirkungspotential von formaler Multiperspektivität geliefert werden.«

Rede lässt sich erzählwelttheoretisch als Ambiguitätsphänomen auffassen, worin sie dem *Multiperspektivismus* gleichkommt.³¹⁵ Bei ihr ist mit einer noch stärkeren Komplizierung der Zugangsbedingungen in der Erzählsituation umzugehen. Zu ihrer Bewältigung hat die Forschung ein narratologisches Instrumentarium erarbeitet, auf das sich dankbar zurückgreifen lässt, um Ecos Modell angesichts der Disambiguierung der Erzählsituation zu ergänzen.

Worin besteht die Ambiguität der *freien indirekten Rede*? Monika Fludernik hat in Fortführung und partieller Korrektur von Untersuchungen der Linguistin Ann Banfield herausgearbeitet, dass in der *freien indirekten Rede* vor allem eine Durchdringung von *mimesis* und *diegesis* vorliege. In der Erzählstimme, die in ihrem Erzählakt die Repräsentation einer Welt aufrichtet (*diegesis*), taucht plötzlich eine nachgeahmte fremde Stimme respektive ein nachgeahmtes fremdes Bewusstsein als innere Stimme auf (*mimesis*).³¹⁶ Damit wird aber schon rein theoretisch eine Verwirrung der Stimmen wie der Perspektivzentren in der Erzählsituation denkbar, die subtiler ist und im Einzelnen schwerer aufzulösen als im *Multiperspektivismus*. Die einzelnen Perspektiven müssen nun nicht immer klar hinsichtlich ihrer Erzählstimmen unterschieden sein. Angesichts dieser Problematik erscheinen die Unterscheidungen Doležels und anderer TheoretikerInnen der Authentifizierung vereinfachend. Eine Erzähltechnik wie die *freie indirekte Rede* unterläuft nämlich häufig auf subtilem Wege die klare Identität zwischen einer die Erzählwelt zugänglich machenden *Ich-Form* oder *>Er-Form*. Zugespitzt gesagt, vermag sie das *>oder<* zwischen ihnen zu unterlaufen und führt damit die von Szabó konstatierte Polyzentriertheit der Stimmen/Perspektiven selbst da ein, wo man *einen* Erzähler zu haben meint, nur seine *eine* Erzählstimme zu vernehmen glaubt, der Erzählwelt *ein* authentifizierendes Perspektivenzentrum unterstellt. Identität und Ursprung dieses einen Blickzentrums und ihrer Erzählstimme

315 Wobei Ambivalenz mit Erzsébet Szabó als Auswirkung einer »ambivalente[n] Rekonstruierbarkeit der dargestellten Geschichte« auf die »ontologische oder epistemische Ambivalenz« hinsichtlich der Erkennbarkeit der Erzählwelt W_N aufgefasst wird. Szabó 2009, S. 15.

316 Fludernik 1993, S. 25–29. Ann Banfield hatte zuvor erstmals die *freie indirekte Rede* linguistisch dahingehend charakterisiert, dass hier ein in der Alltagssprache auf derart eindeutige Weise nicht denkbare, quasi unmittelbarer Zugriff auf die Bewusstseinszustände und Rede anderer in Erzähltexten stattfindet, wobei im dafür verantwortlichen Verfahren der *freien indirekten Rede* u.a. zwischen *>sentences of narration<*, *>sentences representing consciousness<* und *>sentences of represented speech<* differenziert werden kann. Vgl. Banfield 1982.

zerspringen so. Wie schon frühere Betrachtungen der *freien indirekten Rede*, so weist auch Fludernik auf eine an Michail Bachtin erinnernde Art der Polyphonie hin, auf die Präsenz weiterer Stimmen in einer erzählenden, die Erzählwelt authentifizierenden Stimme. Fludernik zeigt so, wie eine eindeutige, die Welt authentifizierende Sprecher-Origo durch die Repräsentation einer anderen Origo in sich selbst unterlaufen wird.³¹⁷

Das Problem, das die *freie indirekte Rede* damit aufwirft, lässt sich nicht einfach mit einem Rückgriff auf Genettes Unterscheidung von Stimme und Perspektive aus der Welt schaffen. Genette spricht zwar nicht von »Er-Form« und ähnlichem, unterstellt aber einen, auf einer klar bestimmbaren Ebene gegenüber dem Erzählten angesiedelten (hetero-, homo-, autodiegetischen) Erzähler: eine Erzählinstanz oder -funktion, die zugleich über eine eigene Stimme verfügt und daher über die stimmliche Homogenität eine feste Identität als Ursprung des Erzählakts aufrichtet.³¹⁸ Fluderniks Re-Lektüre der Kategorien von *mimesis* und *diegesis* richtet sich direkt gegen Genettes Lektüre desselben Begriffspaares in *Die Erzählung*. Genettes Lesart bereitet in *Die Erzählung* den Begriff der Diegese vor, wobei der Ausgang der Entwicklung des Begriffspaares *diegesis/mimesis* bei Platon und Aristoteles ins Auge gefasst wird.³¹⁹ Fludernik verdeutlicht dagegen, dass der *freien indirekten Rede* nicht beizukommen ist mit einer trennscharfen Unterscheidung zwischen Perspektive und Stimme, wie Genette sie im Ausgang von seiner Trennung von *diegesis* und *mimesis* entwickeln wird; eben weil diese klare Distinktion von der *freien indirekten Rede* auf

317 Fludernik 1993, S. 29. »This« – der Effekt einer doppelten Stimme – »constitutes an interesting parallel to Mikhail Bakhtin's theory of novelistic polyphony«. Nicht nur zu Bachtin. Eine Fluderniks Erkenntnis vergleichbare Beobachtung stellt Dorrit Cohn an den Anfang ihrer Typologie narrativer Modi der Bewusstseinswiedergabe. Sie schreibt Käte Hamburger die Entdeckung zu, dass die Nachahmung von Stimmen oder dem Bewusstsein unterschiedlicher Figuren im Text als Fiktionsmarker narrativer Texte fungieren könne. Cohns Untersuchung liegt vor dem Aufkommen der Welttheorien. Dabei könnten wohl auch die bei ihr beschriebenen Fälle von *psycho-narration* als erhebliche Verkomplizierung des Zugangs zu den »states of affairs« einer Erzählwelt über den Text angesehen werden. Vgl. Cohn 1978, S. 7–9.

318 Vgl. Genette 2010, S. 235: »Ich geselle mich jedoch ohne zu zögern diesem bedauernswerten Häuflein bei«, schreibt Genette und meint (in ausdrücklicher Opposition zu Ann Banfields früher linguistischer Problematisierung der *freien indirekten Rede*) jene Autoren, welche »die Unmöglichkeit einer Erzählung ohne Erzähler behauptet haben«. Für Genette besitzt jede Aussage, wie er weiterhin deutlich macht, einen Aussageakt, ergo einen Erzähler/Sprecher: »Ob Erzählung oder nicht, ein Buch schlage ich nur auf, damit der Autor *zu mir spricht*« (ebd., S. 236).

319 Vgl. ebd., S. 104–105.

der diskursiven Ebene unterlaufen wird, Perspektive und Stimme sich vermengen. Die in der *Politeia* einander gegenübergestellten Konzepte der *diegesis haplé* – der ›reinen‹ oder ›einfachen Diegese‹ – und der *mimesis* bezeichnen bei Platon in der Tat verschiedene Sprecherpositionen des Dichters. Soweit gibt Fludernik Genette recht. In der *diegesis haplé* spricht der Dichter als er selbst, formuliert also eine direkte Rede, welche die Rede seiner Figuren unterbricht und fungiert als Erzähler. In der *mimesis* spricht er als einer der Charaktere in der Rede der Figuren.³²⁰ Fludernik bezeichnet ersteres als einstimmiges, letzteres als doppeltes Sprechen.³²¹ Der platonische Begriff von *mimesis*, wie er in der Unterscheidung der *Politeia* vorkommt, gehe dank dieser Unterscheidung nicht einfach in der aristotelischen *mimesis*-Konzeption auf, der es nicht um eine Nachahmung von Stimmen, sondern um die Repräsentation wahrscheinlicher Ereignisse gehe. »In Aristotle's *Poetics* (1448a and 1460a), on the contrary, the term *mimesis* does not refer to impersonation by means of direct speech, but already signifies the representation of fictional reality – much on the lines of Genette and other narratologists«.³²² Die *freie indirekte Rede*, der es auf eine Nachahmung anderer Stimmen in einer Erzählerstimme ankommt, ist dagegen ein Phänomen, das sowohl diegetisch *als auch* mimetisch im platonischen Sinn ist. Sie vermischt die direkte Rede eines Erzählers mit der indirekten, in dieser Rede eingewobenen, in sie einstimmenden inneren oder äußeren Stimme bzw. der Rede- oder Gedankenrepräsentation einer Figur. Die *freie indirekte Rede* ist im Erzählen Verkörperung der darin mimetisch wiedergegebenen Stimmen, Gedanken, Blickwinkel. Damit vermischt sie aber bereits die Erzählstimme als Ursprung des Erzählakts mit einem Teil der Erzählwelt.³²³

320 Vgl. Fludernik 1993, S. 25–31, insbes. das Schema ebd., S. 29.

321 Vgl. ebd., S 29.

322 Ebd.

323 Gerade diese Vermengung der Stimmen schon im Erzählakt kann Genette nicht denken, wird bei ihm doch nie die klare Unterscheidbarkeit zwischen der Stimme eines Erzählers (als Erzählstimme gegenüber dem Erzählten) und jener der Figur (als Teil der Diegese) in Frage gestellt bzw. selbst wenn beide kongruieren, die Unterscheidung der Stimme der erzählenden Figur zu anderen Figuren nicht in Zweifel gezogen. Diese Trennung durchzieht Genettes gesamte Typologie von Fokalisierungsformen. Genette unterscheidet Nullfokalisierung (1), interne Fokalisierung (2) und externe Fokalisierung (3) so, indem er von drei Standardsituationen der Perspektive ausgeht: (1) Erzähler > Figur (Erzähler weiß mehr als die Figur), (2) Erzähler = Figur (bzw. sagt nicht mehr als diese weiß) und (3) Erzähler < Figur (der Erzähler sagt weniger, als die Figur weiß). Die zweite Kategorie der internen Fokalisierung kann für Genette dann durch Binnenunterscheidungen differenziert werden: Je nachdem ob eine oder mehrere Fi-

Die *freie indirekte Rede* identifiziert eine Stimme in einer anderen. Sie begründet ihre Unterscheidung der Stimmen dabei linguistisch durch die Beachtung oft subtiler Markierungen, welche auf die Einbeziehung einer fremden Stimme und so einer fremden Perspektive in dem hinweist, was man für die ausschließliche Stimme und/oder Perspektive der Sprecherposition hielt. Statt der Identifizierung eines Ursprungs der Rede (›Wer spricht?‹), geht es vielmehr um die Dissemination dieses Ursprungs (›Wie viele andere Sprecher sprechen in dieser Rede mit?‹).

Die Beschreibung der äußersten Konsequenz der *freien indirekten Rede*, die Fluderniks Ansatz sowohl vorausgeht als auch von der narratologischen Forschung bis heute ignoriert wird, ist die ebenfalls von Michail Bachtins Polyphonie her gedachte Stimmenzersplitterung, wie sie Gilles Deleuze und Félix Guattari – wenngleich in anderer als narratologischer Absicht – aufgegriffen haben. »Nicht die Unterscheidung von Subjekten expliziert die *freie indirekte Rede*, sondern das Gefüge – wie es frei in der Rede auftaucht – expliziert alle Stimmen, die in einer Stimme vorhanden sind«.³²⁴ Wenn man das ›explique‹ im französischen Original mit ›expliziert‹ überträgt (statt mit ›erklärt‹ wie in der deutschen Übersetzung), so stellt sich der Bezug zu der bei Deleuze häufig wiederkehrenden Denkfigur der Falte (*le pli*) her, die nicht nur seinem Leibniz-Buch den Titel gibt, sondern vor allem in philosophischer Spezialbedeutung zunächst unscheinbare Vokabeln wie ›implizieren‹/›explizieren‹/›Komplikation‹ u.a. bei Deleuze heimsucht. Die Explikation der Stimmen wäre an dieser Stelle somit als Ausfaltung oder Auffächerung jener Stimmen zu lesen,

guren hier eine Rolle spielen, wird diese als fest oder variabel oder multipel designiert. (vgl. hierzu Genette 2010, S. S. 120–121) Die Stimme wird demgegenüber als Erzählstimme verbucht und auf die bekannte Weise nach dem Schema hetero-/homodiegetisch unterschieden: »Man wird hier also zwei Typen von Erzählungen unterscheiden: solche, in denen der Erzähler in der Geschichte, die er erzählt, nicht vorkommt, abwesend ist [...], und solche, in denen der Erzähler als Figur in der Geschichte, die er erzählt, anwesend ist [...]. Aus evidenten Gründen nenne ich den ersten Typ heterodiegetisch, den zweiten homodiegetisch« (ebd., S. 159). Was bei all dem immer vorausgesetzt bleibt, ist die klare Unterscheidbarkeit zwischen einem Erzähler und den erzählten Figuren. Wofür kein Platz ist, ist das Vorkommen einer Figurenstimme in der des Erzählers – auf die es die *freie indirekte Rede* eben abgesehen hat. Erst Mieke Bal hat diese Möglichkeit postwendend als *double focalization* bei Genette nachgetragen. Vgl. Bal 2009, S. 160–163.

324 Deleuze/Guattari 1992, S. 112. Übersetzung von mir modifiziert – F.S. Vgl. Deleuze/Guattari 1980, S. 101: »Ce n'est pas la distinction des sujets qui explique le discours indirect, c'est l'agencement, tel qu'il apparaît librement dans ce discours, qui explique toutes les voix présentes dans une voix«.

die in einer Stimme vorkommen. Die *freie indirekte Rede* ist damit als Anwesenheit einer unbestimmten Vielzahl fremder Stimmen in der nur vermeintlich einen (Erzähler-)Stimme gedacht, deren Identität und Identifizierbarkeit durch diese Anwesenheit zugleich infrage gestellt wird.³²⁵

Können so in einer Erzählsituation mehrere Stimmen in einer Erzählerstimme gegeben werden, provoziert diese Komplikation offensichtlich Probleme für die Zugänglichkeit der Erzählwelt. Deren Authentifizierung wurde bislang ausgehend von einem Zentrum oder mehreren Zentren der Perspektive und Stimme gedacht, die allerdings ubiquitär als in sich homogen, mit sich selbst identisch angesetzt waren. Letzteres gilt sowohl für Ecos W_{NC} (als Welt gemäß einer Figur) als auch für Doležels Authentifizierungsformen als auch für Genettes Erzählstimme.

Die Auswirkung der auf der diskursiven Ebene angesiedelten Erzählsituation in der *freien indirekten Rede* für die semantische Erzählwelt hat Fludernik selbst bemerkt. In Kenntnis der welttheoretischen Ansätze von Marie-Laure Ryan und anderer hat sie schon 1993 auf die Durchdringung vom »narrating process« (welcher der Erzählsituation oder Narration entspricht) »and the plot level of the fictional world« hingewiesen – also auf eine Komplikation zwischen dem, was sich mit Eco als diskursive Ebene (»words of the text in the narrating process«) und semantischer Fabel-/Weltstruktur (»plot level of the fictional world«) ansprechen lässt – und die Forschungen zur *freien indirekten Rede* in diesem Spannungsfeld angesiedelt.

The overlap between characters' and narrator's language in free indirect discourse, where standard narratological accounts posit the site of a dual voice effect, therefore acquires supreme theoretical relevance as a transgression of an otherwise neat separation line between the words of the text in the narrating process and the plot level of the fictional world, which is linguistic in a merely derivative, incidental and partial manner.³²⁶

Wenn die sprechende Stimme mit dem Erzählakt und damit der Narration gemäß Ecos Modell zusammengeht, muss man den »plot level of the

325 Das unterstreichen auch Deleuzes Ausführungen zur »freien indirekten Sicht«, welche die Kino-Bücher in Anlehnung zu den Ausführungen zur *freien indirekten Rede* entwickeln: »Jedenfalls gibt es nicht mehr die Einheit des Autors, der Figuren oder der Welt, wie sie noch vom inneren Monolog gewährleistet wurde. Es entsteht eine ›freie indirekte Rede‹, eine *freie indirekte Sicht*, die von einer zur anderen Figur übergeht«. Deleuze 1997, S. 238. Eine Einordnung dieser Technik als »Polylingualismus« erfolgt deutlich nach dem sprachlichen Vorbild (ebd., S. 243).

326 Fludernik 1993, S. 3.

fictional world«, wie Fludernik ihn bestimmt, im Sinne von Ecos Fabel, als semantisch wiedergegebenen Ereignisablauf innerhalb der Erzählwelt verstehen. Wenn sich die Stimme der Erzählfunktion und die einer Figur aus der Erzählwelt überlappen, verwirren sich objektiver und subjektiver Blickwinkel auf die Erzählwelt (nach Eco W_N und W_{NC}) in der Narration. Das führt zu einer Heterogenisierung der von der Welt berichtenden Instanz und somit zu einem Problem der Authentifizierung der Erzählwelt, zur Erhöhung der Unsicherheit der Zugangsbedingungen der Erzählwelt über den Text.³²⁷

Deixistheorie

Um den oben konstatierten »overlap between characters' and narrator's language« zu entwirren, wird schon von Fludernik ein bestimmter Weg vorgeschlagen – die Aufmerksamkeit auf deiktische Ausdrücke. Dabei wird die Erzählwelt über ein deiktisches Zentrum erschlossen aufgefasst, dessen Situierung und Identität durch grammatische Markierungen (Pronomina, lokale Deiktika, Tempora) im Text manifest wird. Zurückgegriffen wird bei Beanspruchungen des Begriffs Deixis in der Regel auf Karl Bühlers *Sprachtheorie* von 1934. Verstanden wird dieser Schlüsselbegriff dort als »die Zeigefunktion derjenigen Sprachelemente, die sich auf den Ich-hier-jetzt-Punkt als die *origo* der personalen, lokalen und temporalen Deixis beziehen.«³²⁸ Dabei ist die deiktisch markierte Origo als Ursprung oder Sender einer Botschaft in einer Kommunikationssituation aufgefasst. Auf diese Weise lässt sich noch der Zersplitterung der Erzählinstanz durch die mimetische Imitation einer weiteren Stimme in der vermeintlich einen Erzählstimme Rechnung tragen, welche die *freie indirekte Rede* mit ihren Überlappungen der Stimmen- und Origo-Zentren erzeugt.³²⁹ Vergleichbare Rückgriffe auf eine Theorie der Deixis begegnen in Forschungen zu Erzählwelten nur peripher, in solchen zur französischen Erzählliteratur nach 1945 aber ständig. Hinsichtlich auftretender Ambiguitäten auf

327 Dieses Problem wurde in der narratologischen Weltentheorie durchaus gesehen, allerdings marginalisiert. Doležel kennt die *freie indirekte Rede* daher nur in der bei Fludernik als Sonderform von dieser betrachteten Ausprägung des ‚Skaz‘, einem gerade in der russischen Literatur vorzufindenden Verfahren, das aber als Randphänomen ausgesortiert wird (Doležel 1998, S. 161–162).

328 Weinrich 1977, S. 32.

329 Fludernik 1993, S. 223–273.

der semantischen Ebene hat lediglich Erzsébet Szabó im Rahmen der Welttentheorie die Relevanz der »weltbildenden Ich-Hier-und-Jetzt-Zentren« hinreichend betont.³³⁰ Sie besitzen eine grundlegende Funktion für den Zugang zur Erzählwelt, die vielleicht erst beim Auftreten unterschiedlicher Erzählfürgeren augenfällig wird. Denn die Erzählwelt existiert zuletzt nicht außerhalb des Aktes ihrer Setzung in der Narration. Sie wird zwar von *histoire*-Narratologien, wie wir sahen, als von dieser Setzung unabhängig beschreibbares Universum akzentuiert. Letzten Endes ist es aber die Frage der genetischen *discours*-Narratologie ›Wer spricht?‹, die wieder an Raum gewinnt. An ihrer Beantwortung, wir sahen es bei Doležel, hängt die gesamte Authentifizierungs- und Zugangsproblematik von Erzählwelten.

Wenn Genettes Diegese-Modell vor allem die Erzählung als Diegese immer im Verhältnis zu einem Ursprung situiert hat, der in einer erzählenden Stimme aufgesucht wurde, so scheint das Origo-Modell einen Aufwind in Forschungen zu erhalten, welche die Erzählwelt gegenüber der Diegese abheben. Es erlaubt etwa, wie Dietrich Krusche gezeigt hat, auch Phänomene wie der Simulation von ›Subjekten der Wahrnehmung‹ in Texten gerecht zu werden, wobei indexikalischen und deiktischen Ausdrücken eine bedeutende Rolle zufällt.³³¹ Gemeint sind bei Krusche u.a. jene Erzähltexte, die etwa mit dem *stream of consciousness* operieren. Sie geben dabei eine erzählerisch vor allem durch das Tempus stärker distanziert erscheinende Vermittlung zugunsten der Darstellung eines unmittelbar erlebenden Bewusstseins in einer Welt auf. Es steht also nicht so sehr die Herstellung einer Erzählung, eines Erzählinhalts wie sie Genettes Diegese bezeichnet, auf dem Spiel als vielmehr das Geben eines subjektiv gebrochenen Weltausschnitts.³³² Eine paradoxale Form solchen Erzählns thematisiert etwa Avanessians und Hennigs jüngere Arbeit zum Präsens-Roman, die ebenfalls auf die Deixis-Theorie nach Bühler aufbaut, weil sie es mit Erzähltexten zu tun bekommt, die mittels der Erzählsituation erste Person Präsens (Ich–Hier–Jetzt) die Illusion der unmittelbaren Orientie-

330 Szabó 2009, S. 22.

331 Vgl. Krusche 2001, S. 183–201.

332 Dass die zeitgenössische Literaturwissenschaft der 1960er Jahre es seit dem Ende des Zweiten Weltkrieges mit einer ›Krise des Erzählsens‹ zu tun zu haben glaubte, dürfte nicht zuletzt daran liegen, weil bei solchen Simulationen von Bewusstsein in Erzähltexten womöglich auch der Modus des Erzählsens selbst fraglich wird. Von einem relativ distanzierten Berichten von Ereignissen wird zu einer Darstellung unmittelbaren In-der-Welt-Seins übergegangen.

rung einer Figur in ihrer Erzählwelt zu geben versuchen.³³³ In jenem ›altermodernen Präsens-Roman‹, den die AutorInnen ausmachen wollen, ist nicht einfach das sprechende Ich ErzählerIn seiner oder ihrer eigenen Geschichte wie in Genettes Kategorie des ›autodiegetischen Erzählers‹, wo durch das Erzählen noch ein zeitlicher Abstand zum miterlebten Geschehen der Geschichte eingetragen bleibt.³³⁴ Durch das Tempus Präsens wird viel mehr gezielt ein paradoxer Effekt hervorgebracht. Man scheint nämlich lesend einem Bewusstsein beizuhören, dass sich präsentisch in der Welt verortet und sein Erleben unmittelbar erzählt – selbst wenn es im Augenblick des Erlebens nicht mit der distanzierten Haltung eines Erzählers oder einer Erzählerin auf die Geschehnisse zugreifen können dürfte.³³⁵ Die Aufmerksamkeit auf die dreifache Deixis von Zeit, Person, Tempus ist hierbei bedeutsam. Die Rücksichtnahme auf Pronomen, Konjugation, indexikalische Ausdrücke und überhaupt alles, was linguistisch auf die Lokalisierung einer oder mehrerer im Text markierten, den Zugang zur Welt ermöglichen erzählenden Instanzen verweist – sie erlaubt, die auf der diskursiven Ebene zu veranschlagenden Blickwinkel auf die Welt ausfindig zu machen, sie voneinander zu isolieren und zuzuschreiben, um somit nicht nur in der *freien indirekten Rede* eine valide Differenzierung etwa zwischen W_{NC} und W_N allererst herzustellen. »Die deiktischen Kapazitäten der Sprache erlauben es, dass wir uns (mittels Erkenntnis) räumlich und zeitlich in der Welt verorten«.³³⁶ Genauso aber, dass wir die Verortungen von Figuren und Erzählfunktionen gegenüber der Erzählwelt erkennen und unterscheiden können – und gegebenenfalls noch ihre Verwirrung konstatieren und entwirren.

Eine frühe Beanspruchung der Bühlerschen Theorie begegnet schon in Käte Hamburgers *Logik der Dichtung* und zeigt sich dort eng mit der Rede von einer Erzählfunktion verwoben. Hier findet sich einer Verbindung von Origo-Theorie und Weltdarstellung nicht nur vorgedacht; zugleich wird auch der Begriff des einer Welt erlebenden Bewusstseins noch weiter problematisiert. In ihrer Arbeit über Käte Hamburger hat Claudia Löschner gezeigt, wie Hamburger zwar von Bühlers Organon-Modell der Spra-

333 Avanessian/Hennig 2012, S. 131–176.

334 Vgl. dazu ebd., S. 115–123.

335 Eine Technik wiederum, die Formen der *psycho-narration* nahezukommen scheint, wie Dorrit Cohn sie untersucht hat, sich allerdings etwa vom *inneren Monolog* und *stream of consciousness* absetzen lässt. Vgl. ebd., S. 177–183.

336 Avanessian/Hennig 2019, S. 112.

che Gebrauch macht, dieses aber nicht länger als Kommunikationsmodell versteht. Damit widerspricht Löschner nicht nur einer bis heute vertretenen Hamburger-Deutung, sondern stellt gleichzeitig die noch in der zeitgenössischen Narratologie weitverbreitete Auffassung in Frage, literarische Texte müssten per se auf der Grundlage eines Kommunikationsmodells gedacht werden.³³⁷ Dies tut Hamburger gerade nicht. Stattdessen wird bereits in ihrer Beanspruchung des Origo-Konzepts die Erzähl- zugunsten einer Erlebnisinstanz ersetzt und somit der Möglichkeit der *Erfahrung* von Welt in literarischen Erzähltexten der Vorrang vor dem *Erzählen* gegeben, was *Erzählen* mithin nur als eine besondere, distanzierte Form der Darstellung zu denken erlaubt: »Entfaltet wird im Erzähltext kein Kommunikationskontext, sondern eine fiktive umgebende Welt und ein erlebendes Bewusstsein – dasjenige der fiktiven Ich-Origo(s), der Figur(en) der Erzählung. [...] Der Erzähltext hat eine oder mehrere Erlebnis-, jedoch keine Erzählinstanz.«³³⁸ Damit ist abermals die Anknüpfungsfähigkeit des Origo-Modells für eine Darstellung des Erlebens von Welt betont und ein erzähltheoretischer Boden für das Verständnis von Phänomenen wie der *psycho-narration* geschaffen, die eben individuell mediatisierte Erlebnisprozesse wiedergeben.

Interpretiert man das Origo-Modell der Sprache auf solche Weise, dann trägt man weiterhin dem Umstand Rechnung, dass – mit Eco gesprochen – die W_N immer auch eine W_{NC} ist. Sie hängt in der Erzählliteratur (was immer noch so heißt) von einem als perspektivische Wahrnehmung erscheinendem Ursprung ab, der die Welt erzählend (sprechend) zugänglich zu machen scheint, indem er sie durch sein Erzählen setzt. Vergegenwärtigt man sich das Ausgehen narratologischer Welttheorien seit der PWT der Literatur von Leibniz, so bleibt das nicht ohne Pointe. Man dürfte dann hier letzten Endes ein Erzählmodell vorliegen haben, das weit treuer an Leibniz – an dessen Monadologie nämlich – sich anbindet als jede narratologische Theorie möglicher Welten, mag sie ihren Namen diesem Philosophen auch entlehnen. Denn eine Welt als je individuale Erlebnissphäre, welche im Erzählen durch grammatische Origo-Markierungen variabel inszeniert werden kann, verweist zuletzt nicht allein auf die Totalität konzeption Welt, sondern auch auf die Subwelten der leibnizschen Monaden, durch deren zusammenstimmende Synchronisation sich erst ein größeres Kontinuum eröffnet. Auch der vermeintliche »view from nowhere« einer

337 Vgl. Löschner 2013, S. 43–50.

338 Ebd., S. 46.

gottgleichen ›Er-Form‹ ist dabei nur eine textuell simulierbare Perspektive neben anderen.³³⁹

Zwischen Stimme und Blick: Textuelle Auto-Medialisierung

Das monadologische Modell des Erzählens von Welt geht bei Hamburger aus einer Kombination von Deixis-Theorie mit dem Begriff der Erzählfunktion hervor. Dieses zweite Konzept, das der Idee eines Erzählers als personalisiertem Ursprung des textuell manifestierten Diskurses eine Absage erteilt, erlaubt es nun, noch einen weiteren Punkt zu denken, der hier zunächst stark hypothetisch erwogen werden soll. Folgt man Löschners Darstellung, eröffnet Hamburgers Origo-Modell die Möglichkeit, das Erlebnis oder die Erfahrung von Welt durch Einzelne im Erzählen zu denken. Hat man wie Hamburger erst einmal das Vorurteil beiseite geräumt, dass Erzählen notwendig einem Kommunikationsmodell aufruft, so bemerkt man weiterhin, dass Erzähltexte sich keineswegs selbst als sprachlich verstehen müssen. Über ihrer *realen Medialität*, die textuell ist, erscheint daher bisweilen eine *zweite Medialität*, eine Art selbstgesetzte Auto-Medialisierung oder Mediensimulation, die durchaus flexibel ausfallen kann. Ein *stream of consciousness* etwa vermag Erleben als sprachlich imitierten Bewusstseinsstrom oder als innere Rede an sich selbst zu medialisieren; die freie indirekte Rede medialisiert ihre *sentences representing consciousness* nach Banfield als Einschaltung einer fremden Rede oder als Einschaltung unmittelbarer Gedanken in den Erzählerdiskurs. Es kann nicht nur eine Stimme, sondern auch anderes nachgeahmt werden, mithin bestimmte Medien (Stimme, Schrift, Blick...). Indem etwa die Sätze der *freien indirekten Rede* sowohl Gedanken als auch Rede wiederzugeben vermögen, können sie – etwa mittels einer ekphrastischen Deskriptstechnik – von der Blick- und Perspektive-Simulation der Sichtbarkeit bis zur Repräsentation von Stimmen reichen (die dann etwa durch idiomatische Eigenheiten in der Diktion – man denke an die ProtagonistInnen bei Marcel Proust oder Thomas Mann – besonders hervorgehoben werden können).

In Terminen der Intermedialitätsforschung formuliert, versuchen wir hier zu fassen, was Irina Rajewsky Systemerwähnung *qua Transposition* nennt:

339 Dazu ausführlich Stekeler-Weithofer 2018.

ERSTER TEIL: ZEITRAUM UND METHODE

dabei werden Elemente und/oder Strukturen, die konventionell als einem fremdmedialen System zugehörig wahrgenommen werden und auf dieses verweisen, mit den Mitteln des kontaktnehmenden Mediums (teil-)reproduziert, evoziert oder simuliert und damit illusionistisch für die Bedeutungskonstitution des Textes fruchtbar gemacht.³⁴⁰

Hamburgers Erzählfunktion lässt sich unter dem Aspekt einer Auto-Medialisierung von Texten so als variabel gestaltbares Darstellungsmedium begreifen, das nicht zwangsläufig die Form der Stimme einer Person annehmen muss, wie Genette noch glauben konnte. Andere Medienformen können in den Text transponiert werden. Die Idee eines notwendig personengebundenen Erzählens, für das der Begriff des Erzählers symptomatisch ist, dürfte stattdessen ohnehin einer unzulänglichen Übertragung alltäglich lebensweltlicher Erzählsituationen (in denen immer Personen erzählen) auf die schriftlich basierte Erzählliteratur geschuldet sein. Dabei lassen sich schon im Blick auf andere Medien nicht personal- und erzählergebundene Erzählformen feststellen. Das Erzählen im Film kommt etwa gänzlich ohne eine personalisierbare Ursprungsinstanz des Erzählens aus. Die filmische Narration braucht keine Idee des Erzählers, auf den in der Literaturwissenschaft zahllose Narratologien, die an dem Sender-Empfänger-Modell der Kommunikationstheorie festhalten, nicht verzichten wollen. Anzunehmen sein dürfte ein personaler Erzähler bloß, wenn der Text sich selbst ausdrücklich als eine solche Erzählerrede medialisiert (die im Text selbst dann wiederum medial als Text – Aufzeichnungen einer Figur – oder als Rede ausgegeben sein kann). Es ließe sich im Einzelnen zeigen, dass der Text sich selbst in relativ klassischen Gattungen und/oder bei der Arbeit mit Herausgeberfiktionen gerade nicht als (orales) Sprechen medialisiert, sondern wiederum als Text auftritt, etwa als der eines Briefes im Briefroman oder als der eines Tagebuchs im Tagebuchroman, etc.

Noch die Figur eines Erzählers, die von WeltentheoretikerInnen wie Ryan in der Nachfolge Wolfgang Ifers als implizierter Erzähler veranschlagt wird, an der aber auch Genette idiosynkratisch gegen Banfield festhielt, dürfte nicht zuletzt als *Erzähler* – d.i. als grundsätzlich zunächst immer *sprechend* konzipierte Instanz – der sekundäre Effekt einer Auto-Medialisierung fiktionaler Erzähltexte sein, einer Medialität, die sich über

340 Rajewsky 2002, S. 159.

die primäre Medialität des Textes legt und damit gewissermaßen noch am Übergang zur Erzählwelt anzusiedeln wäre.³⁴¹

So narratologisch effizient sich die von Genette als Äquivalent von Rede und Perspektive eingeführten Analysekategorien von Stimme und Fokus erwiesen haben; sie verlassen sich, wie wir sahen, stark auf ein bestimmtes Modell von Erzählen, das nicht nur einen Erzähler veranschlagt, sondern davon ausgeht, dass der Inhalt eines Erzähltextes immer auch seinem tatsächlichen Medium gemäß Text sein will (wodurch schon, wie sich diskutieren ließe, die mediale Differenz von Sprache und Schrift unberücksichtigt bleibt). Weil klassischerweise einer oder eine erzählt (oder wir diese Annahme wohl aufgrund einer Verallgemeinerung alltäglich-oraler Erzählsituationen zu machen geneigt sind) und dabei seine oder ihre Stimme den Fokus auch auf verschiedene Charaktere, ihre psychischen Zustände usf. zu legen vermag, ist die Differenzierung von Stimme und Fokalisierung so effizient, kaschiert aber die intermediale Möglichkeit der impliziten Transposition anderer Medienformen beim literarischen Erzählen.³⁴²

Die Tragfähigkeit der Genetteschen und vergleichbarer narratologischer Transzendentalkategorien für die Auseinandersetzung mit einem konkreten Text wird vielleicht allererst vor dem Hintergrund konkreter medialer Ausformungen diskutierbar, die narrative Texte auf ihrer semantischen Ebene immer schon selbst fingieren und vornehmen. Sie betreiben dadurch eine Inszenierung vorgeblicher Medialität des Erzählens, die noch Teil der diskursiv vermittelten, schon semantischen Welt-Illusio ist. Wenn etwa über eine Beschreibungssästhetik Sichtbarkeit, über das Mändern eines Monologs Mündlichkeit evoziert wird, so sind das textuelle Gestaltungsstrategien oder *Illusionen*, welche eine bestimmte Medialität beim Zugang zur Erzählwelt suggerieren, die jenseits der nicht abzustreifenden *realen* Medialität des Textes liegt (welche in der Sequenzialität oder im Verlauf geschriebener Zeichen besteht). Die linear diskursive Medialität des Textes simuliert auf dieser diskursiven Ebene der Darstellung aber oft eine zweite Medialität, die vom Text selbst in der Erzählsituation erst hergestellt wird und noch zu den Zugangsbedingungen der Welt zu rechnen ist.

341 Wie eine solche, von uns hier primär genannte Medialität von Texten sich als Verlauf oder Sequenzialität denken lässt, demonstriert ausführlich Polaschegg 2020.

342 Auch wenn beide Kategorien wohl nur dem konventionellsten und ökonomischsten Verfahren von Erzählen entgegenkommen dürften, das wir besitzen.

Allzu starre oder scherenschnithafte Typologisierungen von Fokalisierung, möglichen Erzählstimmen oder Perspektiven und Blickwinkeln in Erzählwelten können sich so gerade aufgrund ihres Universalitätsanspruchs im Einzelnen, d.h. angesichts singulärer, textstrategisch heterodox operierender Texte, als unbrauchbar erweisen. Indem sie eine feste Reihe von Authentifizierungsweisen als Standard-Zugangsbedingungen der Erzählwelt präsentieren, die auch noch mediale Implikationen besitzen, nivellieren sie durch theoretische Vorannahmen die reale Überfülle möglicher Weisen, literarisch Erzählwelten durch das Zusammenspiel von Deixis und Auto-Medialisierung zugänglich zu machen. Solche Möglichkeiten sind doch niemals für abgeschlossen anzusehen und können daher von einer Narratologie nicht schon im Vorhinein abgeschritten worden sein.³⁴³

Wenn uns hier Fragen der Auto-Medialisierung von Erzähltexten interessieren, dann liegt das daran, dass es durch sie in Verbindung mit der deiktischen Markierung der Positionen von Stimme oder Blick immer zu paradoxalen Modellierungen einer Erzählsituation kommen kann, die sich auf die Zugänglichkeit der Erzählwelt auflösend auswirken und aufgrund ihrer impliziten Problematik die Welt-Illusio zu stören vermögen. Darauf wird vor allem in den Kapiteln über Weiss und Blanchot zurückzukommen sein, deren Texte sich zunächst einem Modell der optischen Beschreibung zu verpflichten scheinen (Weiss) oder dieses von Anfang an in der Literatur mit einem Sprechen durchmischt und von diesem destruiert wissen wollen (Blanchot). Die Idee einer Auto-Medialisierung von Texten soll hier also mit Rücksicht auf unser Material zunächst heuristisch und höchstvorläufig ausgetestet werden.

Man kann die bis hier noch reichlich abstrakt bleibende Idee der Auto-Medialisierung an einem Text veranschaulichen, der zugleich als Prä-Text zu den im folgenden behandelten Weltauflösungen angesehen werden kann. Es handelt sich um *Proteus*, das dritte Kapitel von James Joyces *Ulysses*. Allein schon die Vorläuferschaft, die Eco Joyce für eine Literatur zuschreibt, die wir als weltauflösend deklariert haben, legt diese

343 Man tut gut, sich hier auf August Wilhelm Schlegel zurückzubesinnen: »Dieß gilt nun zwar von der Kunst überhaupt: ihr Zweck, d.h. die Richtung ihres Strebens kann wohl im allgemeinen angedeutet werden, aber was sie im Laufe der Zeit realisiren soll und kann, vermag kein Verstandesbegriff zu umfassen, denn es ist unendlich«. August Wilhelm Schlegel, *Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst*, zit. nach Lacoue-Labarthe/Nancy 2016, S. 409.

Auswahl nahe. Wie wir demonstrieren wollen, greift Joyce permanent auf ein optisches wie auch ein akustisches Modell der Weltdarstellung zurück. Dabei thematisiert er zugleich, wie die Kategorien von Stimme oder Blick als Zugangsbedingungen von Erzählwelten im Zusammenspiel mit den Pronomen im Text selbst medial hergestellt werden. Seit Stuart Gilberts *Ulysses*-Kommentar, der bekanntlich auf den unmittelbaren Austausch mit Joyce zurückgeht, ist man geneigt, den *interior monologue* als erzählerisches Verfahren des Kapitels anzusehen.³⁴⁴ Dabei kann man gerade dem inneren Monolog die Möglichkeit zuschreiben, einer flexiblen Auto-Medialisierung des Textes zuzuarbeiten. So kann er, etwa in Verbindung mit einer Deskriptionstechnik, den subjektiven Bewusstseinsstrom als Assoziationsbewegungen zwischen inneren Bildern inszenieren.³⁴⁵ Genauso kann man aber die Denkbewegung auch als ein Sich-sprechen-Hören auf-fassen, das in literarischen Texten – die mit dem mündlichen Sprechen ihr tatsächliches Medium Sprache teilen – dann auch leichter als innere Stimme inszenierbar scheint.³⁴⁶ Diese Doppeldeutigkeit nun nutzt der innere Monolog in *Proteus* aus, um die interne Medialisierung von Texten durch sich selbst zu demonstrieren.

Am Strand Dublins spielt dieses dritte Kapitel von *Ulysses*, welches den I. Teil des Romans beschließt. Die sogenannte *Telemachie*, bestehend aus den ersten drei Kapiteln *Telemachus*, *Nestor* und *Proteus*, widmet sich dem Tagesablauf von Joyces Alter Ego Stephen Dedalus. Am 16. Juni 1904 ist es mittlerweile zwischen 11 und 12 Uhr mittags. Dem revidierten Gilbert-Schema zufolge, das die symbolischen Dimensionen der Kapitel aufschlüsselt, ist das Kern-Symbol die Flut, die Farbe Grün, die Technik jene des männlichen Monologs (womit der Teil strukturell Molly Blooms weiblichen Monolog am Ende des Romans gegenübergestellt scheint), die Kunst aber die Philologie.³⁴⁷ Die beiden zuletzt genannten Komponenten sind hier von besonderem Interesse.

344 Vgl. Gilbert 1969, S. 27 sowie S. 88–97.

345 Vgl. Meyerhoff 1955, S. 23: »The characteristic order – or disorder – of time in human lives has become a central point in the literary ›analysis‹ of time and in philosophical theories, like Bergson's, that have taken the same phenomenon as their point of departure. The literary notation for this phenomenon is the ›logic of images.‹ This is the ›logic‹ behind the method of free association and the interior monologue.«

346 Vgl. Derrida 2003, S. 137–138.

347 Gilbert 1969, S. 26–27. Gilberts Schema ist mit Vorsicht zu genießen, da es in der Forschung oft als Arbeitsvorlage missverstanden wurde, obwohl es sich um eine »nachträgliche schematisierende Konstruktion« handelte, die Joyce selbst zur Orientierung

Die für *Proteus* gewählte Kunst, die Philologie ist zwar nicht die Literatur. Die Nähe beider Künste wird von der Literaturwissenschaft aber bis heute behauptet. So von Werner Hamacher: »Dichtung ist *prima philologia*.³⁴⁸ Wirkt dieser Bezug zunächst forciert, scheint Joyces Text indes *prima philologia* dahingehend zu betreiben, dass er die Auto-Medialisierung des Texts über die diskursive Ebene erkennbar macht. Er holt mit der einen Hand ein, was er mit der anderen ausgeworfen, textuell gesetzt hat. Ist die titelgebende mythische Gestalt Proteus, ein so wankelmütiger wie wandlungsfähiger Meergott, eignet die proteische Wandlungsfähigkeit dem Text selbst, was seine Inszenierung über die Medialität von Akustik oder Optik anbelangt. Joyce ergründet in der im Folgenden deutlich zu machenden heterogenen Medialisierung des Textes als Stimme oder Blick geradezu philologisch, so die These, die Möglichkeit der Literatur, eine Welt in die Anwesenheit des Werkes zu produzieren – also wie sich Weltaufstellung als *poiesis* vollzieht und dabei die Bedingungen der vom Text gesetzten eigenen Medialisierung nicht nur schafft, sondern auch noch selbst theoretisch einholt.³⁴⁹

Joyces Text operiert als philologisch-poietischer zunächst so, dass seine Weltaufstellung zugleich stets auf kanonische medientheoretische Texte aus Philosophie, Poetik und Ästhetik verweist. So etwa auf Aristoteles

für Valery Larbaud anfertigte (vgl. Kenner 1982, S. 239). Vor allem generierte es den Mythos des opaken, bis ins letzte Detail durchkonstruierten Werkes.

- 348 Hamacher 2004, S. 15. Siehe auch Hamacher 2019¹, S. 9: »Wer spricht und wer handelt, betreibt, um sprechen und handeln zu können, auch dann, wenn er's so nicht nennt, Philologie. Denn im Bereich der Sprache gibt es nichts, das selbstverständlich ist, und immer zu viel von dem, was der Erläuterung, des Kommentars, der Ergänzung bedarf. Zum Besonderen wie zum Allgemeinen findet die Philologie etwas Weiteres hinzuzufügen«.
- 349 Agamben 2012, S. 91–92: Es »war die zentrale Erfahrung der *poiesis*, die Produktion in die Anwesenheit, das heißt das Faktum, daß etwas vom Nichtsein ins Sein, aus der Verborgenheit ins volle Licht des Werks tritt«. Agambens Darstellung des Poiesis-Begriffs zieht deutlich von Heideggers *Der Ursprung des Kunstwerkes*. In diesem Aufsatz wird das Aufstellen einer Welt dem Kunstwerk vorbehalten. Agambens »Produktion in die Anwesenheit« korrespondiert Heideggers Weltaufstellung. In der poetischen Kraft der Sprache, die in der Eröffnung einer Welt liegt, will Heidegger, wie Werner Hamacher zeigen konnte, gerade die griechische Poiesis denken. Agambens Poiesis-Begriff begegnet so sicher nicht zufällig in einer Abhandlung über das Vergessen der Poiesis in der philosophischen Ästhetik der Moderne. Vgl. Heidegger 1950¹ sowie den Kommentar bei Hamacher 2020, S. 157–181.

De Sensu et sensibilia und vor allem *De Anima*, letzteres der maßgebliche Prätext des Kapitels.³⁵⁰

Ineluctable modality of the visible: at least that if no more, thought through my eyes. Signatures of all things I am here to read, seaspawn and sea wrack, the nearing tide, that rusty boot. (75)³⁵¹

Die Möglichkeit des Sichtbaren, seines In-Erscheinung-Tretens und dessen Modus wird selbst gleich zu Beginn aufgerufen durch die unausweichliche Modalität des Sichtbaren.³⁵² In *Proteus* begegnet die Erzählwelt von Anbeginn »thought through my eyes«, gedacht durch Stephens *Augen*. Dabei vermengen sich in seinem vermeintlichen *interior monologue* doch bald schon Stimme und Blick permanent. Was geschrieben steht, wird monologisch gesprochen, zuerst aber als gesehen ausgewiesen: »modality of the visible«. Die blickhafte Erfassung der Welt wird indes schon wenig später prekär, da sich Hörbares anmeldet: »ineluctable modality of the audible«.

Stephen closed his eyes to hear his boots crush crackling wrack and shells. You are walking through it howsoever. I am, a stride at a time. A very short space of time through very short times of space. Five, six: the *Nacheinander*. Exactly: and that is the ineluctable modality of the audible. Open your eyes. No. Jesus! If I fell over a cliff that beetles o'er his base, fell through the *Nebeneinander* ineluctably! (75)

Der Gang über »crackling wracks and shells«, hier onomatopoetisch hörbar, wird sogleich als »ineluctable modality of the audible« (74) bezeichnet. Sie opponiert dem Blickmodell: »Open your eyes. No.« Stimme und Blick, Sicht- und Hörbares – oder literaturwissenschaftlich gesprochen: die Kategorien von Fokalisierung und Stimme nach Genette, wie sie für den Zugang zur Erzählwelt von der strukturalen bis zur heutigen Narratologie variabel konzipiert werden – sie werden hier vom Text selbst und das vor jeder a priorischen narratologischen Theoriebildung problematisiert.

350 Gerade dieser Bezug wurde immer wieder zum Gegenstand gemacht: Theoharis 1988, S. 1–38; Schork 1998, S. 157–177; O'Rourke 2015, S. 139–157.

351 *Ulysses* wird im Folgenden mit Seitennummern hinter den Zitaten im Fließtext zitiert nach der Ausgabe Joyce 1984–1986.

352 Aristoteles, hauptsächlich in seiner Vermittlung durch Thomas von Aquin in die mittelalterliche Scholastik, steht in der Poetik des Jesuitenschülers Joyce ohnehin ständig im Hintergrund. Seit dem *Stephen Hero*-Fragment und den darin entwickelten Überlegungen zur *epiphany*-Technik, arbeitet Joyce seine gesamte frühe Ästhetik in thomistischen Begriffen aus. Vgl. Eco 1973, S. 329–342.

Dafür spricht einmal der aristotelische Hintergrund, die stark mit Fragen der Wahrnehmung beschäftigte Abhandlung *De Anima* sowie ihre deutliche Engführung mit medienästhetischen Problemen der Künste, in deren Nähe sie eine weitere Anspielung rückt: auf Lessings *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*. Zunächst Aristoteles. Genauso wie der Modalitätsbegriff verweisen bereits die im Umkreis der oben zitierten Passagen begegnenden Ausführungen über das Diaphane auf das zweite Buch von *De Anima*, vor allem den Abschnitt 418 b bis 419 b. In diesen Passagen ist mehrfach vom Medium oder dem Dazwischenliegenden (*metaxy; μεταξύ*) die Rede. Aristoteles bezeichnet das Licht dort etwa als die Farbe des Diaphanen, worauf Stephens Monolog deutlich anspielt. Vom Licht und dem Sichtbaren kommt Aristoteles dann auf den Schall zu sprechen und nimmt auch für diesen ein Medium an (wie überhaupt alle Sinneswahrnehmungen außer dem Tastsinn für Aristoteles eines solchen bedürfen). Ein Medium oder Dazwischenliegendes ist vorauszusetzen, da die Wahrnehmungsvermögen im Wahrnehmen etwas erleiden. »Es bleibt daher, dass es [das Wahrnehmungsvermögen – F.S.] von dem Dazwischenliegenden (erleidet), so dass es notwendig etwas gibt, was dazwischen liegt«.³⁵³ Was diese Ausführungen über die Sinneswahrnehmungen nun in Richtung einer ästhetischen Medienreflexion rückt, ist eine weitere intertextuelle Referenz, mit welcher die Joyce-Forschung bislang weniger anzufangen wusste. Die Worte »nacheinander« und »nebeneinander«, die als Anspielung auf Gotthold Ephraim Lessings *Laokoon*-Aufsatz gelesen werden können.³⁵⁴ *Laokoon* lässt sich bekanntlich als eine Medientheorie verstehen, welche die Bereiche des sinnlich Seh- und Hörbaren und ihre Abbildbarkeit durch die Künste thematisiert. Der Aufsatz unterscheidet zwischen Raum- und Zeitkünsten, solchen die das Nebeneinander und die das Nach- oder Aufeinanderfolgende ideal wiedergeben können: Malerei und Literatur.³⁵⁵ Die Unterscheidung von Bild- und Zeitkünsten führt

³⁵³ Aristoteles 2017, S. 113.

³⁵⁴ Vgl. Gifford/Seidman 1988, S. 45. Auch ohne Lessing zu thematisieren hat die Joyce-Forschung hier immer wieder Medialität als Thema festgestellt. Vgl. etwa De Voogd 1989, S. 120–121. Wird dabei zwar betont, dass Stephen Fragen von Raum und Zeit mit aristotelischen Kategorien bedenkt und auch durchaus eine durch die Scholastik gebrochene aristotelische Ästhetik favorisiert, so wird doch dieser aristotelische Hintergrund kaum je in ein Verhältnis zu dem deutschen Aufklärungsdramatiker gesetzt.

³⁵⁵ »Wenn es wahr ist, daß die Malerei zu ihren Nachahmungen ganz andere Mittel, oder Zeichen gebrauchet, als die Poesie; jene nämlich Figuren und Farben in dem Raume, diese aber artikulierte Töne in der Zeit; wenn unstreitig die Zeichen ein bequemes Verhältnis zu dem Bezeichneten haben müssen: so können nebeneinander geordnete

zur Zuordnung des räumlichen, sichtbaren Nebeneinanders zur Malerei, die der sukzessiv verlaufenden Handlung des Nacheinanders zur Literatur. Beides scheint nun in Stephens Monolog mit der Modalität des Sichtbaren (Nebeneinander) und des Hörbaren (Nacheinander) abgebildet. So kann man aber Lessings Medientheorie sich assoziativ mit Aristoteles' Überlegungen zur Wahrnehmung paaren sehen. Das Durcheinandergehen dieser Überlegungen ist indes mehr als nur ein gewitztes Verfahren, den sieben-gescheiten Jesuitenschüler Stephen Dedalus durch den inneren Monolog mittels seines sich überstürzenden Intellekts zu charakterisieren. Wie werden Raum und Zeit hergestellt, wie wird Sichtbares und Hörbares produziert, wie wird eine Welt so literarisch in die Anwesenheit aufgestellt? Das ist, was Joyces *Proteus*-Kapitel mit der einen Hand poietisch performiert, um es mit der andern bereits philologisch einzuholen. Eruiert wird so aber der Möglichkeitsrahmen erzählerischer Weltdarstellung selbst. Wie wird sinnlich wahrnehmbare Welt narrativ medial generiert?

Dass Medialität damit gezielt hinsichtlich Fragen schriftstellerischer Weltaufstellung anvisiert ist, kann man durch eine Schreibszene im Kapitel exponiert sehen. Sie verdeutlicht, dass es um die Möglichkeit des Schreibens, der literarischen Technik der Weltaufstellung geht.

Here. Put a pin in that chap, will you? My tablets. Mouth to her kiss. No. Must be two of em. Glue em well. Mouth to her mouth's kiss. (97)

Was hier widerklingt ist »tablets«.³⁵⁶ In Abschnitt 429 b bis 430 a von *De Anima* vergleicht Aristoteles die Seele einer Schreibtafel – in englischen Übertragungen des 19. und frühen 20. Jahrhunderts in der Regel: »writing-tablet«.³⁵⁷ Wie Giorgio Agamben in einem Aufsatz wieder in Erinne-

Zeichen auch nur Gegenstände, die nebeneinander, oder deren Teile nebeneinander existieren, aufeinanderfolgende Zeichen aber auch nur Gegenstände ausdrücken, die aufeinander, oder deren Teile aufeinander folgen«, Lessing 1989, S. 89.

356 Vgl. Gifford/Seidman 1988, S. 62. Die Autoren sehen hier eine Anspielung auf Hamlets Aphorismus »My tablets – Meet it is I set it down«. Tatsächlich weist Hans Wollschlägers Übertragung – gerade angesichts der in der Forschung ubiquitär vermerkten aristotelischen Thematik des Kapitels – kongenial einen anderen Weg, der sich von Joyces semantisch immer überdeterminierten Wörtern aus von hier verzweigt (und illustriert ganz nebenbei wie Übersetzungen es vermögen, bereits Auslegungen zu sein): »Hier. Spiel das fest, Kerl, sei nicht so faul. Mein Schreibäfälchen. Mund ihrem Kuß. Nein. Gehören zwei dazu. Fest aufeinander. Mund dem Kuß ihres Mundes« (Joyce 1980, S. 69).

357 Vgl. exemplarisch Aristoteles 1882, S. 159: »And hence it has been already said that reason is in a way potentially one with the ideas of reason, though it is actually nothing but a mere capacity before the exercise of thought. We must suppose, in short, that the

rung gerufen hat, hat die theologische Auslegung dieser Aristoteles-Passage einmal zum Bild Gottes als Schreiber des Buches der Welt beigetragen. Eine weniger scholastisch-orthodoxe (stärker an Averroes geschulte) philosophische Lesweise besteht hingegen darin, das Schreiben als Eintauchen des Schreibgriffels in die eigene Potenz oder die Möglichkeit des Denkens zu fassen. Wobei Agambens Aristoteles-Lektüre darüber hinaus auf dem Punkt beharrt, dass noch das Unvermögen Teil des Vermögens sein muss, damit nicht jede *dynamis* in die *energeia* übergeht.³⁵⁸ Der abgefallene Thomist Joyce steht dem nicht fern.³⁵⁹ Innerhalb der Welt im Buch, der semantischen Erzählwelt, werden nämlich Schreib-Unvermögen und Zusammenbruch der semantischen Welt im Gekritzeln parallel inszeniert, wobei sie dem Schreibakt Stephens vorausgehen und überhaupt die Angewiesenheit semantischer Welten von diskursiven Textstrukturen demonstrieren.³⁶⁰

His lips lipped and mouthed fleshless lips of air: mouth to her moomb. Oomb, allwombing tomb. His mouth moulded issuing breath, unspeeched: ooeeehah:

process of thought is like that of writing on a writing-tablet on which nothing is yet actually written».

- 358 Agamben 1998, S. 9–46. Außerdem Agamben 2013, S. 323: »Das Lebewesen, das einzig potentiell existiert, ist zu seinem eigenen Unvermögen fähig, und nur so besitzt es sein eigenes Vermögen. Es kann sein und tun, weil es sich zu seinem eigenen Nicht-Sein und Nicht-Tun verhält«. Beispielhaft hierfür ist aber die Wahrnehmung, gerade jene des Dunklen, da das Wahrnehmen hierbei nicht ein Akt ist, sondern das Ausgesetzte-Sein einer Privation.
- 359 Um dem Verdacht zu entgehen, hier nur *fancy theory* zu treiben, ließe sich zeigen – was allerdings unseren Rahmen sprengen würde –, dass Agamben die Auslegung des Aristoteles durch Averroes aufgreift, die vom scholastischen Aristotelismus nach Thomas verworfen wird. Es ist diese »linke« Linie der Aristoteles-Rezeption, wie Ernst Bloch sie genannt hat, die sich in ihrer Einstellung zur *dynamis* bis zu Bruno verlängern lässt – und damit zu einem neuzeitlichen Autor, den Joyce – Bruno in Parodie der mittelalterlichen Auslegung als »Nolaner« bezeichnend – gelesen, aufgegriffen und für sein mythopoetisches Schreiben operativ gemacht hat.
- 360 Gerade dass hier »Old Deasy's letter« wiederkehrt, verweist auf den aristotelischen Kontext der Schreibszene. Denn vom Schulmeister Deasy – einem Antisemiten, der zu zeitgenössischen Belangen der Nation publiziert – erhält Stephen im vorangehenden *Nestor*-Kapitel einen Brief, den er der Presse überbringen soll. Das geschieht ausgerechnet nach einem Disput über die Geschichte, in dessen Verlauf ein Problem aus Aristoteles' *De Interpretatione* über Kontingenz und Notwendigkeit erläutert wird, welches später über Leibniz' *Theodizee* in Hegels Geschichtsphilosophie eingewandert ist (die Hegel in den *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte* ausdrücklich als *Theodizee* verstanden wissen wollte), das aber hinter dem Problem von Potenz und Kompossibilität bei Leibniz steht, wie auch Agamben erläutert (Agamben 1998, S. 50–54). Lediglich angeschnitten wird dieser Problemkreis bei O'Rourke 2015, S. 152–155.

roar of cataractic planets, globed, blazing, roaring wayawayawayawayaway. *Paper.* The banknotes, blast them. Old Deasy's letter. Here. Thanking you for the hospitality tear the blank end off. Turning his back to the sun he bent over far to a table of rock and scribbled words. That's twice I forgot to take slips from the library counter. (97; meine Hervorhebung – F.S.)

Vor dem aristotelischen Kontext wird die Assoziation des erotischen Techtelmechtels hier verständlich. Sein Problem ist dasselbe der aristotelischen Philosophie: Potenz und Akt. Joyce inszeniert den Zusammenstoß von Schreibgriffel und Tafel auf drei Ebenen. Von der kalauernden Anspielung auf den sexuellen Vereinigungs-Akt über den Übergang Potenz in Akt gelangt man zum Schreib-Akt Stephens. Hier spielt das Vermögen der Schöpfung eine Rolle: »he bent over far to a table of rock and scribbled words«. Dabei findet sich durchs Gekritzeln (»scribble«) noch das Unvermögen, die Impotenz einbezogen: »ooeeehah: roar of cataractic planets, globed, blazing, roaring wayawayawayawayaway. Paper.« Planeten und Globen streifend macht der unartikulierte Ausruf *tabula rasa* und fällt aufs Papier zurück, dem Trägermedium jeder literarischen Weltschöpfung. Vom Nullpunkt des Erzählens auf der diskursiven Ebene, dem Gekritzeln und akustischen Minimum der Sprache geht es dann zurück zu semantisch Verstehbarem – explizit zur Welt.

His shadow lay over the rocks as he bent, ending. Why not endless' till the farthest star? Darkly they are there behind this light, darkness shining in the brightness, delta of Cassiopeia, *worlds*. Me sits there with his augur's rod of ash, in borrowed sandals, by day beside a livid sea, unbeheld, in violet night walking beneath a reign of uncouth stars. I throw this ended shadow from me, manshape ineluctable, call it back. Endless, would it be mine, form of my form? Who watches me here? Who ever anywhere will read these written words? Signs on a white field. (97/99; meine Hervorhebung – F.S.)

Vom diskursiven Nullpunkt des »scribble« und Papiers aus erhebt sich ein Schreibbegehr, das scheinbar endlos weitergehen möchte und Welten als sein Ziel benennt. Die Struktur dieses Schreibaktes folgt dabei jener Geburt der Potenz oder *dynamis* aus der *adynamia*, dem Unvermögen, wie Agambens Lektüre von *De Anima*, diesem Prätext von Joyces *Proteus*, sie veranschlagt: »Der vollkommene Schreibakt geht nicht aus dem Vermögen zu schreiben hervor, sondern aus einem Unvermögen, das sich auf sich selbst richtet und so als ein reiner Akt zu sich kommt (den Aristoteles wirkenden oder poetischen Intellekt nennt).«³⁶¹ Es ist Stephens poetischer

361 Agamben 2003, S. 40.

ERSTER TEIL: ZEITRAUM UND METHODE

Intellekt, der von der reinen Materialität der Sprache und der Sprachlosigkeit des weißen Papiers – *tabula rasa* – bis zur Weltenschöpfung ausgreift.

Dabei kommt Stephen am Ende des Absatzes, der so begann, zur Frage: »Who watches me here?«. Das poetische Schreiben als Welten-Schaffen okkupiert sich, kurz nachdem es als Schöpfung aus dem (Un-)Vermögen exponiert wurde, zugleich mit einem weiteren proto-narratologischen Problem. Wer schaut hier zu? Wer erblickt mich?³⁶²

Man kann das übersetzen mit: Welche Erzähl-Origo garantiert hier die Ereignisse noch jener Erzählwelt, in der sich diese erzählweltimmanente Inszenierung schriftstellerischer Weltschöpfung vollzieht? Hans Blumenberg zufolge erwies sich der mittelalterliche Wirklichkeitsbegriff als einer der von Gott garantierten Realität. Als solcher expliziert ihn erst die Neuzeit mit Descartes ausdrücklich. In den *Meditationes* muss die Figur eines gütigen Gottes die vom methodischen Zweifel disqualifizierte Außenwelt garantieren. Die Erzählweltforschung hat den Wirklichkeitsbegriff garantierter Realität dann auf das übertragen, was Lubomír Doležel ›Er-Form‹ nannte; auf einen *omniscient narrator*, der die Handelnden in der dritten Person designiert und registriert. Dies stellt erklärtermaßen die unproblematischste Weise dar, die Ereignisse der textinternen Welt zu authentifizieren. Noch diese Realitätsgarantie wird aber bei Joyce problematisch.

Wer schaut mir hier zu, fragt Stephen sich. Vermögen Pronomina auch die Erzähl-Origo zu markieren, die Garantieinstanz von Erzählweltbereignissen, so erschüttert *Proteus* diese mit durchgehenden Pronomenwechseln. »Stephen closed his eyes to hear his boots crush crackling wrack and shells. You are walking through it howsoever. I am, a stride at a time« (74; meine Hervorhebungen – F.S.). Drei Sätze, drei Pronomen. Dieses Springen zwischen »Ich«, »Du« und der dritten Person durchzieht tatsächlich das gesamte Kapitel und erzeugt eine Origo-Unbestimmtheit, die sich der Problematisierung von Stimme oder Blick-Modell des Erzählers hinzufügt. Nicht nur weiß man nicht, ob das Erzählen dem Modell des Sichtbaren oder des Hörbaren folgt. Man weiß auch selten genau, wer was sieht und wer gesehen wird geschweige denn wer spricht oder wovon

362 Joyces eigener Anspruch an seinen Roman legt überdies nahe, dass es sich dabei nicht einfach um eine Theologie, auch keine humanistische handelt: »In Konzeption und Technik versuchte ich eine Darstellung der Erde zu geben, die prähuman ist und vermutlich auch posthuman.« James Joyce, Brief an Harriet Shaw Weaver vom 8. Februar 1922, zit. nach Eco 1973, S. 343.

gerade die Rede ist; ob überhaupt hier jemand gerade redet, denkt oder sieht.

Durch Aktionen, die auf der diskursiven Ebene klar lokalisierbar sind (Einschaltung von ästhetischen und philosophischen Intertexten, die Medialität betreffend; verwirrende Handhabung der Pronomen) wird eine prekäre Operativität der medialen Modelle von Sehen und Sprechen ins Werk gesetzt, die zuletzt jede eindeutige Eintragung in eingespielte narratologische Kategorien à la Erzählstimme, Blickwinkel u.a. problematisch erscheinen lässt. Entsprechend endet das Kapitel mit der Rückkehr zu dem, was sich mit Genette eine Nullfokalisierung nennen ließe.

Behind. Perhaps there is someone.

He turned his face over a shoulder, rere regardant. Moving through the air high spars of a threemaster, her sails brailed up on the crosstrees, homing, upstream, silently moving, a silent ship. (103)

Von der ›Perspektive‹ Stephens oder vielmehr seinem inneren Sprechen (das zu Anfangs aber auch als Sehen bezeichnet wurde), springt der letzte Absatz in eine apersonale ›Perspektive‹ zurück – für die Erzählweltenforschung: der göttliche Blickwinkel der ›Er-Form‹, des *omniscient narrator*. Diese unproblematischste aller authentifizierenden Erzählhaltungen registriert den unbelebten Strand, der durch die kurze genaue Deskription des Schiffs nun wie gesehen erscheinen mag. In jedem Fall bestätigt diese Registratur aber, dass Stephen selbst gesehen wird – nämlich von einem Erzählen, das ihn von außerhalb, als dritte Person (›He turned his face‹) wahrnimmt.³⁶³

Hier überschreitet *Proteus* von einem Absatz zum anderen den inneren Monolog, thematisiert, wie der Pronomengebrauch eine wechselnde personale Origo als Ursprung des Erzählers zu markieren vermag, wechselt aber ohne Ankündigung zwischen den Origines, die mit graduell unterschiedlicher Sicherheit die Erzählwelt Ereignisse registrieren und garantieren.

Nicht nur ob man hier narratologisch von so etwas wie ›Erzählstimme‹ oder ›Perspektive‹ sprechen mag – Modalität des Sichtbaren oder Modalität des Hörbaren – wird von *Proteus* zur Disposition gestellt. Die Frage, wer hier spricht oder sieht, wird durch eine Unruhe im Pronominalen ergänzt, die zuletzt aus dem inneren Monolog hervorbricht. Das

363 Eco 1973, S. 351 streift diesen Punkt, indem er das Proteus Kapitel als Aufgabe des allwissenden Erzählers und Eingang in den *Ulysses* fasst.

Problem der Auto-Medialisierung des Textes sowie der Positionierung seiner Erzähl-Origo als Instanz der Weltgarantie koinzidieren mit einer Schreibszene, die ausdrücklich das Problem der schriftstellernden Welten-schöpfung als Entwicklung einer semantischen aus der diskursiven Ebene stellt. Indem das Kapitel seine eigenen Setzungen, seine Poiesis oder Welt-aufstellung derart selbstreflexiv gestaltet, wird der Text als ein Stück *prima philologia* lesbar. Denn – um noch einmal Werner Hamacher zu bemühen – »Orpheus ist Philologe, wenn er singt.«³⁶⁴ Und so ist es Joyce (der sich hier allerdings fragt, ob sein Text auch wirklich Gesang ist). *Proteus* demonstriert philologisch gegen alle narratologischen Vor-Urteile, dass die Erzählwelt nicht automatisch mit apriorischen medialen Kategorien erfasst werden kann, sondern sich als Stimme (wie im inneren Monolog) oder Blick (wie am Ende des Kapitels) auch aus sich heraus selbst medialisiert. Dabei geschieht dies durch Momente – etwa den Pronomengebrauch –, die auf der diskursiven Ebene anzusiedeln sind und damit die Abhängigkeit der semantischen Welt von dieser unterstreichen. Das dem wandlungsfähigen Meergott *Proteus* gewidmete dritte Kapitel des *Ulysses* gerät auf diese Weise zu einem philologisch-literarischen Propädeutikum einiger Mittel, mit denen sich Erzählwelten in die Anwesenheit bringen lassen und wie sie dabei die Weise ihrer Zugänglichkeit medial flexibel gestalten.

Indem Joyce den inneren Monolog an eine Grenze führt, die zwischen Bild und Stimme, Sehen und Sprechen oszilliert, demonstriert *Proteus*, das Kapitel am Ende der *Telemachie*, nach dem wir in Leopold Blooms Geschichte und zugleich in den Hauptteil des *Ulysses* springen, dass es eine sekundäre Medialität des narrativen Textes neben seiner primären Media-lität als Text zu geben scheint. Sie kann also nicht als *ultima ratio* vor der Auseinandersetzung mit dem Text festgestellt, als positivistische Methode an diesen herangetragen werden (wie es etwa durch die Unterstellung eines Erzählers als in einem Erzähltext Sprechenden oder Schreibenden geschieht). Literarische Prosa, so lehrt Joyces *Ulysses* überhaupt unaufhörlich, medialisiert sich selbst, indem sie die medialen Bestimmungen, unter denen sie betrachtet werden mag – *modalities of the audible, modalities of the visible* – sich selbst performativ verleiht.

364 Hamacher 2004, S. 77.

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

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

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

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

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

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

ZWEITER TEIL: WELTAUFLÖSUNGEN

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

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

Weltränder: Exponierte Erzählweltgenesen bei Peter Weiss und Wolfgang Hildesheimer

Medialität – Erzähl-Origo – Tempus

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

ZWEITER TEIL: WELTAUFLÖSUNGEN

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

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

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

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

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

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

9 Avanessian/Hennig 2012, S. 276.

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

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

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

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

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

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

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

ZWEITER TEIL: WELTAUFLÖSUNGEN

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

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

Ontologische Unvollständigkeit

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

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

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

Kunst des Unmöglichen

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

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

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

ZWEITER TEIL: WELTAUFLÖSUNGEN

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

16 Ebd., S. 56.

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

ZWEITER TEIL: WELTAUFLÖSUNGEN

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

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

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

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

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

18 Deleuze 1993, S. 36.

19 Ebd., S. 56.

20 Ebd.

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

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

Beschreiben in Platons Höhle

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

ZWEITER TEIL: WELTAUFLÖSUNGEN

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

25 Hamacher 1988, S. 17: »Rhetorik ist ein die Sprache insgesamt und explizit die Sprache der Literatur durchziehender Prozeß nicht der Figurenbildung, sondern der Defiguration.«

26 Wie wir gesehen haben, verlässt sich Umberto Ecos Welttheorie auf diese vorausliegende Kraft des Semems als Interpretament und Grundbaustein von Erzählwelten.

27 Roman Jakobson hat Erzähltexte immer wieder in die Nähe der Metonymie gerückt, jene ›Master Trope‹ unter welche sich nach Jakobson auch die Pars Pro Toto subsumieren lässt. Vgl. Jakobson 1979¹, S. 202: »die Erzählung bewegt sich vom Gegenstand zu seinem Nachbarn auf raumzeitlichen und Kausalitätswegen; der Weg vom Ganzen zu den Teilen und umgekehrt ist nur ein besonderer Fall dieses Prozesses.«

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

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

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

Reflektorische Origo

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

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

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

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

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

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

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

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

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

33 Ebd., S. 58.

34 Ebd.

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

36 Avanessian/Hennig 2012, S. 59.

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

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

ZWEITER TEIL: WELTAUFLÖSUNGEN

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

Nachtwandeln, Erwachen in die Welt

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

Ich liege im Bett, in meinem Winterbett.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

ZWEITER TEIL: WELTAUFLÖSUNGEN

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

48 Vgl. ebd., S. 370.

ZWEITER TEIL: WELTAUFLÖSUNGEN

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

Ortsnamen, Namen überhaupt

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

Tynset. Das klingt nach.

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

49 Proust 1964, S. 517.

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

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

50 Scholem 1973, S. 221–222.

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

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

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

Die Unendlichkeit durch die Sterne

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

58 Blumenberg 1965, S. 14.

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

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

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

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

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

60 Arendt 1981, S. 252–262.

61 Ebd., S. 256.

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

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

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

62 Ebd., S. 257.

63 Kreienbrock 2020, S. 34–42.

ZWEITER TEIL: WELTAUFLÖSUNGEN

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

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

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

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

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

66 Ebd.

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

Selbstexposition des Erzählens

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

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

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

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

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

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

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

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

70 »Schien der Mond?

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

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

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

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

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

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

ZWEITER TEIL: WELTAUFLÖSUNGEN

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

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

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

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

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

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

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

ZWEITER TEIL: WELTAUFLÖSUNGEN

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

Technik – Welt – Bewusstsein

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

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

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

74 Vgl. ebd., S. 18–19.

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

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

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

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

⁷⁶ Schmidt 1963.

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

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

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

Nobodaddy's Kinder. Die Problematisierung neuzeitlicher Autorschaft als Schöpfungsmythos

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

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

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

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

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

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

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

81 Vgl. Walzel 1932, S. 38–42.

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

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

84 Ebd.

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

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

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

⁸⁷ *Brand's Haide*, S. 135.

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

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

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

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

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

89 Blumenberg 2001¹, S. 42.

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

91 Vgl. Meyer 1979, S. 48–60.

ZWEITER TEIL: WELTAUFLÖSUNGEN

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

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

92 Brand's Haide, S. 136.

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

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

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

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

94 Meyer 1979, S. 133.

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

96 *Schwarze Spiegel*, S. 257.

97 Suhrbier 1980, S. 25–26.

ZWEITER TEIL: WELTAUFLÖSUNGEN

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

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

›Berechnungen I: Erzähltext als Versuchsreihe

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

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

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

100 Schmidt 1995, S. 163.

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

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

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

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

101 Ebd.

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

103 Ebd., S. 164.

104 Ebd.

ZWEITER TEIL: WELTAUFLÖSUNGEN

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

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

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

105 Proust stellte diesen Prozess in Rechnung. Schon Benjamin hat auf dessen Beeinflus-sung durch Bergson hingewiesen und bezüglich der ›mémoire involontaire‹ geltend gemacht, »daß die Informationen, welche sie über das Verflossene erteilt, nichts von ihm aufzuhalten.« Benjamin 1991¹, S. 610.

106 Schmidt 1995, S. 164.

107 Ebd.

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

109 Pott 1990, S. 217.

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

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

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

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

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

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

111 Schmidt 1995, S. 167.

112 Ebd.

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

ZWEITER TEIL: WELTAUFLÖSUNGEN

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

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

114 Ebd.

115 Vgl. ebd., S. 164.

116 Ebd., S. 168.

›Berechnungen III: Die ergodische Dimension von Schmidts diskursiver Ebene

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

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

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

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

117 Schmidt 2003, S. 263.

ZWEITER TEIL: WELTAUFLÖSUNGEN

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

121 Ebd., S. 268.

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

Nobodaddy's zersprungene Welt

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

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

123 Bull 1970, S. 76.

124 Jäger 2009, S. 121.

125 Schmidt 1995, S. 167.

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

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

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

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

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

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

126 Schmidt 2003, S. 269.

ZWEITER TEIL: WELTAUFLÖSUNGEN

*Kein Kontinuum, kein Kontinuum!: so rennt mein Leben, so die Erinnerungen
(wie ein Zuckender ein Nachtgewitter sieht):*

Flamme: da fletscht ein nacktes Siedlungshaus in giftgrünem Gesträuch:
Nacht.

Flamme: gaften weiße Sichter, Zungen klöppeln, Finger zahnen: Nacht.

Flamme: stehen Baumglieder; treiben Knabeneisen; Frauen kochen; Mäd-
chen schelmen blusenauf: Nacht!

Flamme: Ich: weh: Nacht!!

*Aber als majestatisch fließendes Band kann ich mein Leben nicht fühlen; nicht
ich! (Begründung).*

Treibis am Himmel: Schollen; ein Feld. Schollen; ein Feld. Schwarze Spalten,
in denen Sterne krochen (Seesterne). Ein heller weißer Fischbauch (Mond-
fisch). Dann:

Bahnhof Cordingen: der Schnee prickelte leise an den Mauern; ein schwarzer
Weichendraht bebte und hauchte hawaien; (neben mir erschien die Wölfin,
mit Silberkörnern überall. Erst mal einsteigen).¹²⁷

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

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

128 Ebd., S. 302.

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

Vorbereitung des ptolemäischen Stils

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

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

129 Valtolina 2016, S. 154–155.

130 Vgl. exemplarisch Miller 1990; Hahn 2011.

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

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

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

132 Ebd., S. 44.

133 Vgl. Calzoni 2012, S. 144–147.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

ZWEITER TEIL: WELTAUFLÖSUNGEN

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

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

Weltauflösung: Eine Konsequenz der ›absoluten Prosa‹

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

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

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

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

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

142 STA V, 140.

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

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

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

143 Ebd.

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

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

ZWEITER TEIL: WELTAUFLÖSUNGEN

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

Subjektivität und Objektivität im Zeichen des Pessimismus

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

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

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

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

147 STA V, S. 22–23.

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

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

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

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

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

150 Nietzsche 1980 (KSA 1), S. 116: »je nach der Proportion der Mischungen [des Dionysischen oder Apollinischen – F.S.] haben wir eine vorzugsweise **s o k r a t i s c h e** oder **k ü n s t l e r i s c h e** oder **t r a g i s c h e** Cultur«.

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

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

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

ZWEITER TEIL: WELTAUFLÖSUNGEN

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

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

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

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

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

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

Die unerhörte Begebenheit der Weltbeschreibung

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

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

ZWEITER TEIL: WELTAUFLÖSUNGEN

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

156 STA V, S. 8.

157 Ebd., S. 10–11.

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

Tief und gleisnerisch, Faune und Sphinxe. Über altlunare Brücken kommen die Ortsgötter, aber dies gezeitenlose schmale Meer bringt den Monotheismus, den Universalismus, aber damit auch die Vorstufen zu dem verheerenden Begriff der Synthese, der Gesetze, der Abstraktion – die terrestrische Vielfältigkeit und Begrenztheit hätte die kosmologische Einheitsvorstellung nie bewerkstelligt. Poseidonisch –! Wasser, alles fließt – so widerspruchsvoll begann das All-Eine, das in den irrealen transzendentalen Systemen dann in uns, in unsere Leere, in unseren inneren Schatten endet. Am Ende ist das Wort, wie es am Anfang war – war es am Anfang? War am Anfang das Erleben »unwirklicher Dinge¹⁵⁸

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

158 Ebd., S. 18–19.

159 Ebd., S. 12.

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

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

160 Ebd., S. 11.

161 Ebd.

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

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

164 Schnell 2020, S. 57.

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

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

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

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

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

166 STA V, S. 12.

167 Ebd., S. 21.

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

Ptolemäischer Pessimismus und Amor Fati

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

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

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

169 STA V, S. 52.

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

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

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

170 Ebd., S. 42.

171 Ebd., S. 53.

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

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

ZWEITER TEIL: WELTAUFLÖSUNGEN

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

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

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

174 STA V, S. 54.

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

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

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

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

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

Der cartesische Weltbegriff

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

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

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

178 Ebd., S. 42/43.

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

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

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

180 Ebd. S. 42/43.

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

182 Ebd., S. 44.

183 Ebd., S. 45.

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

ZWEITER TEIL: WELTAUFLÖSUNGEN

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

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

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

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

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

Denken und Sprechen als Weltvernichtung

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

186 Zum Vergleich beider Versionen siehe Stillers 1979.

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

ZWEITER TEIL: WELTAUFLÖSUNGEN

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

Blanchots Denken der Literatur um 1950

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

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

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

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

191 Vgl. Poppenberg 1993, S. 9–21.

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

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

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

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

192 Sartre 1948, S. 63–64.

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

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

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

194 Ebd., S. 64.

195 Ebd., S. 72.

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

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

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

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

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

198 Sartre 1948, S. 73.

199 Ebd.

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

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

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

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

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

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

203 Blanchot 1949, S. 308.

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

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

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

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

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

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

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

208 Kojève 1988, S. 240.

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

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

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

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

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

212 Blanchot 1949, S. 294.

213 Ebd., S. 300.

214 Ebd., S. 300.

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

216 Blanchot 1949, S. 299.

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

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

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

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

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

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

218 Ebd., S. 301.

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

220 Ebd., S. 307.

221 Ebd., S. 305.

222 Ebd., S. 307.

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

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

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

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

223 Gelhard 2005.

224 Gaston 2013, S. 139.

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

ZWEITER TEIL: WELTAUFLÖSUNGEN

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

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

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

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

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

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

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

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

227 Blanchot 1981, S. 178–182.

228 Ebd., S. 182.

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

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

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

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

229 Ebd., S. 182.

230 Ebd., S. 175.

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

232 Vgl. Nancy 2010, S. 7.

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

ZWEITER TEIL: WELTAUFLÖSUNGEN

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

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

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

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

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

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

236 Blanchot 1981, S. 174.

237 Eine Welttheoretikerin wie Marie-Laure Ryan kämpft ausdrücklich gegen eine >no-narrator-theory<, die sie in Ann Banfields linguistischer Ausdeutung der freien indirekten Rede vorfindet: Ryan 1991, S. 67–68. Monika Fludernik hat gegen Ryan eingewandt, dass es sich indes schlicht um linguistische Evidenz handle, von einer Erzähler-Persona sich lediglich dann sprechen lasse, wenn eine ausdrückliche grammatische Markierung vorliege: »In the following it will therefore be taken for granted that the image of a narrator *qua* producer of the narrative ever hovers on the horizon of the

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

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

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

ZWEITER TEIL: WELTAUFLÖSUNGEN

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

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

Sprechen ist nicht Sehen

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

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

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

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

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

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

A force d'épier, il découvrit un homme qui nageait très loin, à demi perdu sous l'horizon. A une pareille distance, le nageur lui échappait sans cesse. Il le voyait, ne le voyait plus et pourtant avait le sentiment de suivre toutes ses évolutions: non seulement de le percevoir toujours très bien, mais d'être avantage par aucun autre contact. Il resta longtemps à regarder et à attendre. Il y avait dans cette contemplation quelque chose de douloureux qui était comme la manifestation d'une liberté trop grande, d'une liberté obtenue par la rupture de tous les liens. Son visage se troubla et prit une expression inusitée (13).

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

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

ZWEITER TEIL: WELTAUFLÖSUNGEN

Des remous le secouaient, sans pourtant lui donner le sentiment d'être au milieu des vagues et de rouler dans des éléments qu'il aurait connus. La certitude que l'eau manquait, imposait même à son effort pour nager le caractère d'un exercice frivole dont il ne retirait que du découragement (10).

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

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

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

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

240 Blanchot 2017, S. 10.

Die Auflösung des Imaginären in der Metapher

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

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

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

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

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

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

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

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

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

244 Poppenberg 1993, S. 193.

245 Ebd., S. 189.

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

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

Anti-Cartesianische Meditation

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

ZWEITER TEIL: WELTAUFLÖSUNGEN

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

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

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

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

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

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

248 Ryan 1998, S. 141.

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

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

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

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

Becketts Erzählmonaden in der *res extensa*

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

²⁵¹ Husserl 1992¹.

²⁵² Vgl. Foucault 2003, S. 211–213.

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

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

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

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

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

²⁵⁷ Vgl. Pothast 1982; Ackerley 2011.

ZWEITER TEIL: WELTAUFLÖSUNGEN

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

Becketts ›Kosmologie‹ nach ›Murphy‹

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

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

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

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

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

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

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

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

262 Ebd., S. 125.

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

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

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

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

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

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

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

267 Vgl. ebd., S. 11–23.

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

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

270 Leibniz 1986², S. 479.

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

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

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

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

271 Leibniz 1986³, S. 15.

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

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

ZWEITER TEIL: WELTAUFLÖSUNGEN

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

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

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

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

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

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

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

²⁷⁷ Vgl. Blumenberg 2020, S. 21–35.

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

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

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

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

Erschöpfte Erzählmonaden

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

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

281 Deleuze 1996.

282 Rabaté 2016.

283 Connor 2006.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Die Monade kommt zur Welt: Becketts ›nonreliable narration‹

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

ZWEITER TEIL: WELTAUFLÖSUNGEN

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

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

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

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

290 Vgl. McHale 1987, S. 12.

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

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

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

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

Kommunikation über die Erzählwelt (Disjunktive Synthese)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

- 301 »J'étais donc au courant de Molloy, sans toutefois savoir grand'chose sur son compte« (M 155). »Sur son visage je ne possédais aucun renseignement. Je le supposais hirsute, rocailleux et grimacier. Rien ne m'y autorisait« (M 157).
- 302 »Il y avait en somme trois, non, quatre Molloy. Celui de mes entrailles, la caricature que j'en faisais, celui de Gaber et celui qui, en chair et en os, m'attendait quelque part« (M 158).
- 303 »Voilà, donc une partie de ce que je croyais savoir sur Ballyba en partant de chez moi. Je ne demande si je ne confondais pas avec un autre endroit« (M 185).
- 304 Das Moran-Kapitel wird oft als das konventionellste aufgefasst. Vgl. Ackerley 1998, S. 90, der vor Becketts Interesse für Spektroskopie die Trilogie als eine Geschichte des Lichts ausmacht, in der die Moran-Erzählung den illuminiertesten Teil des Ganzen darstellt. »The trilogy may be mapped by a diagram similar to that which illustrates Murphy's mind: a movement from an outer realm of light (Moran) to the inner grey zone (Molloy to Malone), and then to the inner dark (The Unnamable)«.
- 305 Moran ist nun selbst, wie Molloy zuvor, auf Krücken angewiesen.

ZWEITER TEIL: WELTAUFLÖSUNGEN

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

ZWEITER TEIL: WELTAUFLÖSUNGEN

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

ZWEITER TEIL: WELTAUFLÖSUNGEN

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

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

Die Welt und die Hose

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

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

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

Zwischen Becketts *Monadologie*-Lektüre von 1933 und der Auffassung der Trilogie liegen nicht nur die Romane *Murphy* und *Watt*, sondern auch eine intensive Auseinandersetzung mit der zeitgenössischen Malerei, wie sie sich gerade im Kontext von Becketts Deutschlandreise Ende der 1930er Jahre vollzog. Verdeutlichen lässt sich ein Zusammenhang des Erzählverfahrens der Trilogie mit der Malerei und ein Bezug zum Interspezialdiskurs anhand des Vortrages *Le monde et le pantalon* von 1945.³¹³ Da er der Trilogie nur um wenige Jahre vorangeht, eignet er sich, deren Poetik der Weltauflösung transmedial zu kontextualisieren. Denn der Beckett der 1940er Jahre gewinnt wesentliche Anregungen für sein Schreiben aus der bildenden Kunst.³¹⁴ Die Reflexionen über sie sind dabei sowohl mit einer Kritik der künstlerischen Repräsentation – mimetischer Weltdarstellung – als auch mit leibnizianischen Philosophemen verbunden. Am vorläufigen Ende dieses Prozesses steht 1945 der Abschluss von *Watt*, in dem wichtige Gestaltungselemente der Trilogie vorweggenommen werden, allen voran das Erzählen in der ersten Person Singular.³¹⁵

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

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

313 Knowlson 2001.

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

315 Nixon 2011, S. 187–192.

ZWEITER TEIL: WELTAUFLÖSUNGEN

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

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

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

317 Beckett 1989, S. 11.

318 Ballmer 1933.

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

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

³²⁰ Beckett 1989, S. 9.

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

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

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

³²⁴ Beckett 1989, S. 42.

³²⁵ Ebd., S. 14.

ZWEITER TEIL: WELTAUFLÖSUNGEN

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

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

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

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

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

327 Beckett 1989, S. 18.

328 Ebd., S. 29.

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

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

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

C'est ça, la littérature.³²⁹

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

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

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

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

329 Ebd., S. 35.

330 Ebd., S. 38.

331 Ebd., S. 39.

332 Ebd., S. 30.

333 Ebd.

ZWEITER TEIL: WELTAUFLÖSUNGEN

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

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

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

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

334 Ebd., S. 43.

335 Ebd.

336 Ebd., S. 44.

337 Rabaté 2016, S. 39.

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

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

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

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

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

339 Vgl. McHale 1987, S. 101–102.

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

341 Ebd.

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

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

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

342 Vgl. Deleuze 1997, S. 132–167.

343 Vgl. Vogl 2007.

ZWEITER TEIL: WELTAUFLÖSUNGEN

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

Theorie des Zeit-Bildes

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

344 Deleuze 1997, S. 11–25.

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

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

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

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

348 Ebd., S. 78–94.

349 Ebd., S. 263–276.

350 Ebd., S. 132–167.

351 Das ist schon die Einsicht bei Barthes 1959.

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

353 Ebd.

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

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

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

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

356 Deleuze 1997, S. 175.

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

Zeit und Erzählung (*La Jalousie*)

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

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

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

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

ZWEITER TEIL: WELTAUFLÖSUNGEN

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

ZWEITER TEIL: WELTAUFLÖSUNGEN

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

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

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

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

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

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

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

Differenz in der Wiederholung: Die Erzählfrequenz

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

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

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

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

ZWEITER TEIL: WELTAUFLÖSUNGEN

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

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

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

Das Zeit-Bild als Ununterscheidbarkeitszone

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

365 Genette 2010, S. 74.

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

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

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

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

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

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

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

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

ZWEITER TEIL: WELTAUFLÖSUNGEN

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

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

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

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

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

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

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

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

›Un mille-pattes! (J 96–97)

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

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

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

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

Die Jalousie: Der fragmentierte Blick

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

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

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

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

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

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

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

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

Imagination und Zeit-Bild (Dans le labyrinthe)

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

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

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

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

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

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

378 Vgl. Wehle 1972, S. 68–72.

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

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

Das Zeit-Bild als fälschende Kraft

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

ZWEITER TEIL: WELTAUFLÖSUNGEN

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

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

La porte n'est pas entrebâillée (DL 95–96).

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

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

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

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

385 Eco 1987, S. 197.

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

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

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

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

Die Zeit als Labyrinth

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

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

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

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

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

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

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

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

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

392 Deleuze 1997, S. 174.

393 Robbe-Grillet 1963, S. 133.

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

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

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

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

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

395 Doležel 1998, S. 239.

396 Eco 1994, S. 110–111.

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

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

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

397 Vgl. Blüher 1992, S. 94–95.

ZWEITER TEIL: WELTAUFLÖSUNGEN

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

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

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

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

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

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

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

ZWEITER TEIL: WELTAUFLÖSUNGEN

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

ZWEITER TEIL: WELTAUFLÖSUNGEN

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

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

Perspektivismus und Erzählfrequenz

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

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

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

Eine Welt alles Möglichen: Personen und Ereignisse

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

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

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

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

405 Eco 1987, S. 182–183.

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

407 Deleuze 1993, S. 150.

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

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

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

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

408 Ebd., S. 150–151.

409 Ebd., S. 149.

410 Ebd., S. 150.

411 Ebd., S. 149.

412 Ebd.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

416 Deleuze 1997, S. 174.

einer Erzählwelt zusammengeführt. Wobei im Gleiten der Erzähler-Origines final unklar bleibt, ob die Ereignisse sich so oder anders zugetragen haben, von wem was sich genau authentifiziert findet, wem dabei zu trauen ist, usf. So ist weniger eine unmögliche Welt konstruiert als auf die unerschöpfliche Fülle von Möglichkeiten hingewiesen, welche die Ereignisse einer jeden Welt durch die stets denkbare Möglichkeit ihrer freien Rekombination bereitstellen. Die Verabredung, welche *La maison de rendez-vous* im Titel verspricht, ist ein Date mit der Unendlichkeit.

Zeit-Bild und Weltauflösung

Durch das mehrmalige Erzählen eines Geschehens, durch das Einschalten einer Imagination im Labyrinth subjektiver Erinnerungen, durch die gemeinsame Realisierung inkompossibler Ereignisse vollziehen die Texte Robbe-Grillets ihre Weltauflösungen. Sie lassen sich so durchaus als Infragestellung der eingespielten Dienstbarkeit von Sprache für Zwecke literarischer Repräsentation lesen. Die verfahrenstechnischen Vorkehrungen auf der diskursiven Ebene – etwa die Vervielfältigung grammatisch markierter Ich-Origines als Ursprung der authentifizierenden Perspektiven auf die Welt – stürzen die Erzählwelt auch hier in eine Krise, die sich von *La Jalouse* bis zu *La maison de rendez-vous* verschärft und in der sich – gerade in *Dans le Labyrinthe* – eine Problematisierung der Bedingungen und Möglichkeiten der erzählerischen Repräsentation von Wirklichkeit erkennen lässt.

Christina Schaefer hat diese Kritik der Wirklichkeitsrepräsentation als Reaktion auf den Konstruktivismus markiert. Demnach sei Robbe-Grillets Infragestellung eines »objektiven Blickes« letztlich Ausdruck der schriftstellerischen Umsetzung einer zeitgenössischen wissenschaftlichen Position, die sich paradigmatisch in der modernen Physik vorfinden lasse.⁴¹⁷ Diese Einsicht motiviert die immer radikalere Problematisierung von Welt-Verhältnissen im *Nouveau Roman*. Die Strömung radikalisiert die Position

417 Schaefer 2013, S. 78–82; S. 78: »Die Welt, stellt Robbe-Grillet schon in den fünfziger Jahren fest, ist dem Menschen von Grund auf fremd: Sie sei nicht erkennbar, wie sie »objektiv« sei, da es Objektivität im herkömmlichen Sinne eines »völlig unpersönlichen Blicks« nicht gebe. Diese Absage an den traditionellen Objektivitätsbegriff korrespondiert mit der fundamentalen Einsicht der modernen Physik, dass im Experiment der Einfluss des Beobachters auf das Beobachtete unhintergehbar und die Erkenntnis einer »objektiven Wahrheit« unmöglich ist.«

des phänomenologisch geprägten existentialistischen Romans, der nur diverse Perspektiven auf die eine Welt kannte. Bei Robbe-Grillet stehen nun die Erkennbarkeit der Erzählwelt überhaupt, die Bedingungen ihrer Wirklichkeit, die Möglichkeit ihrer literarischen Repräsentation und ihrer Kohärenz auf dem Spiel.⁴¹⁸

All das läuft allerdings nicht auf das schlichte Konstatieren einer Unerkennbarkeit der Welt hinaus, sondern betrifft die Bedingungen von Erkennbarkeit und Darstellung. Thematisch wird nun vielmehr, unter welchen Voraussetzungen sich noch ein Begriff von Welt finden lässt, wie sich angesichts der in den Wissenschaften akuten Erkenntnisproblematik des Konstruktivismus noch an eine gemeinsame Welt glauben lässt: wo diese doch unter ihren verschiedenen wissenschaftlichen Konstruktionen und Perspektiven auf sie zu zersplittern scheint. Hier zeichnet sich eine Zusitzung des von Husserl bemerkten Problems ab, des in der *Krisis-Schrift* beobachteten Konflikts zwischen Lebenswelt und Einzelwissenschaften. Zugespitzt wird das Problem nicht zuletzt durch die technische Aufrüstung der Wissenschaften, etwa der modernen Physik, die schon Heidegger in *Die Zeit des Weltbildes* deutlich macht. Man ist auch bei Robbe-Grillet auf ein im Interspezialdiskurs ›Zeit des Weltbildes‹ akutes Problem zurückverwiesen.

Das bei Robbe-Grillet sich manifestierende Problem hat Gilles Deleuze – im Zeichen dessen Denkens diese Analyse daher nicht von ungefähr stand – deutlich gesehen. Ähnlich wie Ästhetik und Poetik nach dem Zweiten Weltkrieg – aber zeitlich später und mit Schwerpunkt auf dem Kino – hat auch Deleuze das Problematisch-Werden von Weltverhältnissen mit Hinblick auf ästhetische Darstellungsverfahren konstatiert. Derlei fällt aber für ihn mit dem Siegeszug des Zeit-Bildes und seiner ›Mächte des Falschen‹ zusammen, wie wir beide bei Robbe-Grillet nachzuweisen versuchten. Erster Indikator einer Krise der Welt, die am Kino aufgezeigt

418 Ebd., S. 83: »Es ist der Verlust dieses stabilen Weltbildes [einer kohärenten und eindeutigen Welt – F.S.], der für Robbe-Grillet einen neuen Roman erforderlich macht: einen Roman, der den sozialen und epistemologischen Veränderungen literarisch Rechnung trägt. [...] Das Verhältnis des Menschen zur Welt, so Robbe-Grillet, habe sich grundlegend gewandelt. Verantwortlich macht er dafür nicht nur die veränderten materiellen Lebensbedingungen, sondern auch die wissenschaftlichen Tendenzen: darunter die Abkehr vom Essentialismus, das Aufkommen der Phänomenologie, die Entdeckung des Diskontinuierlichen durch die Physik sowie die Erneuerung der Psychologie – Tendenzen, die sich unter den Abschied vom positivistischen Welt- und Wissenschaftsverständnis des 19. Jahrhunderts subsumieren lassen und nicht zuletzt die Basis für das aufkommende konstruktivistische Denken darstellen.«

wird, ist für Deleuze der neorealistiche europäische Film, aufgrund des in diesem Genre vollzogenen Bruchs mit dem, was Deleuze sensomotorisches Band nennt. Akustische und optische Situationen gebraucht der Neorealismus nicht länger zum Ausdruck äußerer Aktionen, sondern mentaler Zustände.⁴¹⁹ Auf der Leinwand wird ein Bruch mit der sensomotorisch eingespielten Wahrnehmung inszeniert, der zugleich zu einer Ruptur der Vorstellung einer Welt als schlicht gegebenem Kontinuum führt, wobei das Verfahren des Mediums spürbar wird (Ton- und Bildspur überlappen nicht mehr fugenlos). »Dies ist der erste Aspekt des neuen Kinos: der Bruch mit dem sensomotorischen Band (Aktionsbild), und mehr noch der Bruch des Bandes zwischen Mensch und Welt (große organische Komposition)«.⁴²⁰ Als paradigmatische Form eines Zeit-Bildes kann das Erinnerungsbild gelten, welches sich transformativ zum einmal Wahrgenommenen verhält und mit Bergson gedacht eine Vergangenheit, die immer schon vergangen war, erzeugt: ein rein virtuelles oder mögliches Bild.⁴²¹ Diese Konzeption, die Deleuze im Kino nach 1945 inszeniert findet, führt zum Bruch mit jeder noch irgendwie linearen und auch phänomenologischen Auffassung von Vergangenheit. Die Vergangenheit lässt sich in Form einer Retention nicht einfach wiedervergegenwärtigen, sondern wird durch jeden Rückgriff auf sie im Erinnerungsakt schon verändert. Bereits Walter Benjamin hat, Bergson im Kopf und die Katastrophe Deutschlands im Blick, dies auf die Geschichtsforschung übertragen und so davon sprechen können, dass die Vergangenheit nicht vom Zugriff der Gegenwart sicher ist, etwa durch die nationalsozialistische Geschichtserzählung bedroht wird.⁴²² Womit aber das Bild von Wirklichkeit, gerade einer historisch vermittelten, alles andere als unveränderlich erscheint, da diese Wirklichkeit immer schon vom Akt des Erinnerns tangiert ist. All dies wird von Deleuze später auch als Teil der ›Mächte des Falschen‹ adressiert, die sich in den Filmen Robbe-Grillets, Alain Resnais' und Orson Welles' Bahn brechen. Just die Periode ab den 1950er Jahren stehe so im Zeichen eines Problems des Glaubens an die Welt. Denn es sind Filme wie Welles' *F like Fake*, welche das Paradigma des Zeit-Bildes als Entfesselung des Falschen auf den Punkt bringen und als Signatur der

419 Deleuze 1997, S. 13 und S. 21.

420 Ebd., S. 226.

421 Zur Unendlichkeit der Zeit sowie nie präsent gewesener Vergangenheiten, die Deleuze als ko-extensiv mit der Gegenwart konzipiert vgl. Ott 2007, S. 108–110.

422 Benjamin 1991², S. 695 (VI. These).

Nachkriegszeit aufzufassen lehren.⁴²³ Im Fall des Autors und Filmemachers Robbe-Grillet lassen sich hier aber auch Rückbezüge von Deleuzes Kino-Theorie auf die Literatur ausmachen. Das literarische Verfahren der Beschreibung, das Robbe-Grillet anwendet, wird bei Deleuze ausdrücklich mit dem filmischen Schaffen dieses Autors verbunden. Wobei es von der Deskriptionstechnik heißt: »während sie ihren eigenen Gegenstand *ersetzt*, tilgt oder *zerstört* sie einerseits seine Realität, die ins Imaginäre überwechselt, doch lässt sie andererseits seine gesamte Realität hervortreten, die das Imaginäre und Mentale durch die Rede und Vision *erschaffen*«.⁴²⁴ Das hat sich besonders an *Dans le labyrinth* gezeigt. Wenn dem aber so ist, dann problematisiert auch diese Beschreibungstechnik und damit die Literatur das brüchig gewordene Band zwischen Mensch und Welt.

Neben dem *Nouveau Roman* Robbe-Grillets sind es gerade Jorge-Louis Borges' *Ficciones*, welche für Deleuze ein mögliches literarisches Pendant zu der am Kino exemplifizierten Tendenz darstellen. Gerade der Rückgriff auf Borges' *El jardín de los senderos que si bifurcan* (1944) weist in Richtung der vom Kino aufgeworfenen Zeittendenz. Bereits 1969 nennt Deleuze Borges' Erzählung in *Logik des Sinns* am Rand einer Auseinandersetzung, die im Zeichen von Leibniz steht.⁴²⁵ Mit deutlicherem Leibniz-Bezug wird Borges im zweiten Kino-Buch wieder aufgerufen, diesmal als Kronzeuge für die Existenz der ›Mächte des Falschen‹.⁴²⁶ Die Auseinandersetzung mit Hinblick auf den deutschen Philosophen lässt sich einerseits als Wiederaufwertung von dessen Begriff kontingenter Ereignisse lesen, legt andererseits aber auch Zeugnis von der Realisierung eines Perspektivismus ab, den Deleuze im Zeichen des Zeit-Bildes und der ›Mächte des Falschen‹ am Werk sieht. Es ist Leibniz, der die Kompossibilität der verschiedenen Ereignisse in der ›besten aller möglichen Welten‹ durch die Figur Gottes ermöglicht sieht. In Deleuzes Lektüre wird Gott zu einer übergeordneten Perspektive und Selektionsinstanz, welche die Monaden und die zwischen ihnen vorgehenden Ereignisse in einer Welt reguliert. Erst Nietzsches Perspektivismus erlaube dagegen die Überwindung dieses regulierten Perspektivismus. Bedeutsam ist für diese Überwindung auch, dass Deleuze in seinen Ausführungen zur ontologisch-statischen Genese des Individuums in *Logik des Sinns* bereits das individuell emergierende

423 Vgl. Deleuze 1997, S. 168–204.

424 Ebd., S. 19.

425 Deleuze 1993, S. 149, FN 2.

426 Deleuze 1997, S. 173–177.

Wahrnehmungsfeld als Welt anspricht sowie den anderen somit als Ausdruck einer möglichen Welt begreifen kann.⁴²⁷ Mögliche Welten sind nach dieser Konzeption nicht nur alternative Ereignisverläufe; sie sind auch andersartige Perspektiven. Dank ihnen gelangt das Mögliche erst in die eine, miteinander geteilte Welt. In diesem deleuzianischen Perspektivismus ist eine Stadt nicht als eindeutige und unveränderlich so sciende konstituiert, wie sie unter dem Blick des leibnizschen Gottes erscheinen mag. Sie zerfällt in Perspektiven, welche über das, was diese Stadt sei, erst zu einer Aushandlung kommen müssen. Ist jede Monade, jede Perspektive in sich der Ausdruck einer möglichen Welt, so impliziert sich in ihnen eine Welt, die als individueller Blickwinkel und Einschluss von Perzeptio nen noch nicht expliziert ist. *La Maison de rendez-vous* bezeichnet wohl eine literarische Grenze dieser Auffassung. Hier laufen die Perspektiven der Ich-Origines zuletzt auf unterschiedliche, inkompossible Welten in einer Erzählwelt hinaus. Wobei unter dem Gleiten des ›Je‹ nicht mehr klar war, wer diese möglichen Welten noch authentifiziert.

Es deutet sich an, wie vor diesen beiden Aspekten – der bergsonianischen Einsicht in die Funktion der Zeit und der Perspektiven als Welten – der Glaube an *die Welt* als unverbrüchlich festem und verbindlichem Grund der Wahrheit bröckeln kann. Deleuze setzt damit an einem Problem an, das in der Phänomenologie seit Husserl und Heidegger schwärt und das nach dem Zweiten Weltkrieg zum akuten Thema in Film und Literatur avanciert.⁴²⁸ Bereits Husserls Lebenswelt krankte daran, dass sie in das Paradox verfiel, auf eine umfassende reale Welt vorzugreifen, auf die eine transzendentale Phänomenologie, die sich nicht um das empirische Ego kümmert, im Grunde keinen Zugriff haben kann.⁴²⁹ Umgekehrt ist es Heideggers Problem, das der Kunstwerk-Aufsatz nur unbefriedigend

427 Vgl. Deleuze 1993, S. 143–152, insbes. S. 151; zum anderen als möglicher Welt ebd., S. 364–384.

428 Am stärksten verdeutlicht diese Anknüpfung an die Phänomenologie der Schluss des zweiten Kapitels von Deleuzes Leibniz-Buch. Das dort verhandelte Problem des Perspektivismus wird in eine Linie gestellt, deren Verlauf von der transzendentalen Phänomenologie über Heidegger bis zu Sartre und Merlau-Ponty sich zieht. Deleuze 1996, S. 43–48.

429 Gaston 2013, S. 124: »Husserl's concept of life-world is contradictory because it attempts to describe the preexisting reality of *the world* as the idea of ›an infinite horizon of as yet unrealized possibilities.« Das Problem besteht darin, wie Gaston Derridas Lebenswelt-Kritik wiederholt, dass hier ein *a priori*, die Lebenswelt, alle darin aktuellen Entitäten umfassen soll. Weder ist ein solcher unendlicher Horizont von einem Ego einholbar noch sind die realen Entitäten als solche apriorisch Setzbare.

zu lösen vermag, vom Begriff der Welt des Daseins, die in dessen In-der-Welt-Sein erschlossen ist, über die explikative und darstellende Funktion der Kunst zu den Wahrheitsbezügen einer Gemeinschaft zu gelangen, welche die dem Dasein erschlossene Welt auf einen größeren Sinnhorizont zurückbezieht.⁴³⁰ Deleuze formuliert damit als offen bleibendes und von den Künsten adressiertes Problem, was bei Heidegger und Husserl als unerledigter Rest persistiert. »Es kann sein, daß an diese Welt, an dieses Leben zu glauben unsere schwierigste Aufgabe geworden ist oder die Aufgabe einer Existenzweise, die es auf unserer Immanenzebene heute zu entdecken gilt«.⁴³¹

Die Schwierigkeit, an die Welt zu glauben, erscheint so auch als Explikation eines von den phänomenologischen Philosophien des 20. Jahrhunderts an den sogenannten ›Poststrukturalismus‹ vererbten Problems. Dieses Problem wird dem Denken in der Kunst aufgedrängt. Lassen sich die §§ 414–416 von Leibniz' *Theodizee*, die Schilderung der »Hölle der Potenz«, »eine Quelle der gesamten modernen Literatur« nennen,⁴³² so präsentiert *Das Zeit-Bild* diese Literatur vor dem Hintergrund des fragwürdig gewordenen Glaubens an die Welt auch als Schauplatz eines Konfliktes, der die Moderne überhaupt auszeichnen soll. »Das wesentliche Merkmal der *modernen Zeit* besteht darin, daß wir nicht mehr an diese Welt glauben«.⁴³³ Indem der Film aber auch die Literatur des *Nouveau Roman* vor das Problem gestellt werden, den Glauben an diese Welt zurückzugeben, inszenieren sie in der Folge von Borges und Leibniz Einbrüche des Möglichen, welche die Kohärenz einer Welt bedrohen und die Brüchigkeit jeder Berufung auf *die Welt* (einen verbindlichen Begriff der Wirklichkeit) demonstrieren. Eine solche Auffassung darf sich von den Diagnosen Umberto Ecos, Hans Blumenbergs und den literarischen Kämpfen Blanchots und Robbe-Grillets gegen Sartre gestützt sehen. Im offenen Kunstwerk oder modernen Roman, schließlich im Begriff der Literatur selbst, wird das Festhalten an *der Welt* als ontologisch vorausgesetzter Totalität problematisch.

430 Dieses Problem konstatiert Nancy 2012, S. 151. Der hochproblematische Begriff des Volks taucht bei Heidegger in *Der Ursprung des Kunstwerks* bekanntlich in Zusammenhang mit der Aufstellung der Welt durch das Kunstwerk auf.

431 Deleuze/Guattari 2000, S. 85.

432 Deleuze 1997, S. 391.

433 Ebd., S. 224. Meine Hervorhebung – F.S.

Schluss

Unter starker Nachwirkung phänomenologischer Weltbegriffe findet sich die Auffassung der Neuzeit nach dem Zweiten Weltkrieg eng mit dem Begriff der Welt verbunden. Säkularisationsdebatten, philosophische Diskussionen der Technik und der Diskurs über Raumfahrt und über die Atombombe kommunizieren mittels des Weltbegriffs und lassen sich ausgehend von dieser begrifflichen Schnittfläche als Interspezialdiskurs lesen. Dabei steht die in der Neuzeit fundierte, von Hans Blumenberg aufgewiesene Integrität des Verständnisses von Wirklichkeit als Welt in Frage.¹

Exemplarisch lässt sich dies nochmals an einem Beispiel illustrieren, das Jörg Kreienbrocks Buch über Philosophie und Raumfahrt nach dem Zweiten Weltkrieg entnommen ist. Kreienbrock erinnert an eine zuverlässig provokante und leicht missverständliche Äußerung Jacques Lacans.² Sie verdeutlicht die philosophische und wissenschaftsgeschichtliche Problematik des Weltbegriffs zwischen 1945 und 1965. Dem französischen Psychoanalytiker wird von Elisabeth Roudinesco in ihrer Lacan-Biografie die Bemerkung zugeschrieben: »Es gibt keinen Kosmonauten einfach deshalb, weil es keinen Kosmos gibt. Der Kosmos ist eine Sichtweise des Geistes«.³ Bereits Roudinesco rückt diese Anekdote in das rechte Licht, indem sie in der Aussage Lacans die Wiederaufnahme von Überlegungen Alexandre Koyrés erblickt. Dieser hatte nicht nur wissenschaftsgeschichtlich in Etappen die Genese des unendlichen Universums der modernen Physik beschrieben;⁴ er hatte außerdem schon 1944 in einem Descartes gewidmeten Text verkündet, »die Erde ist nicht mehr das Zentrum der Welt. Es gibt kein Zentrum, es gibt keine ›Welt‹«.⁵ Warum diese Behauptung? Weil die Welt

1 Als spätes Echo des Interspezialdiskurses, sowohl stark von Heidegger beeinflusst als auch die neuzeitliche Fundierung von Wirklichkeit als Welt unterstreichend, lässt sich Peter Sloterdijks Globalisierungsbuch *Im Weltinnenraum des Kapitals* verstehen. Sloterdijk analysiert etwa, wie die Kartierung geografischer Räume im Laufe der Neuzeit ein Bild der Welt erzeugt. Vgl. Sloterdijk 2005.

2 Kreienbrock 2020, S. 86–89.

3 Roudinesco 2009, S. 276, zit. nach Kreienbrock 2020, S. 86.

4 Koyré 1962.

5 Koyré 1944, S. 83–84, zit. nach Kreienbrock 2020, S. 88.

Schluss

als cartesische *res extensa* selbst ein erkenntnistheoretisches Konstrukt der Philosophie seit dem 16. Jahrhundert darstellt. »Die Idee des Kosmos ist nicht einfach ein prä-Kopernikanischer Anachronismus, sondern das Produkt eines *point de vue*, einer ›Sichtweise des Geistes‹, einer phänomenologischen Einstellung«.⁶ Damit macht eine wissenschaftlich-epistemologische Position aus dem Weltbegriff ausdrücklich ein Problem. Die Welt kann nicht einfach mehr als Containerkonzept des empirisch Erkennbaren vorausgesetzt werden, wie schon Kants erkenntnikritisch gewendeter Rationalismus bemerkt hat und wie die Phänomenologie im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts das Problem unter Titeln wie *Lebenswelt* und *In-der-Welt-Sein* wiederaufgreift. Bezeichnet Koyré die Welt als Produkt einer phänomenologischen Einstellung, so ist damit der Beitrag jener von Husserl und Heidegger maßgeblich geprägten Tradition artikuliert, die in wissenschaftlichen und literarischen Diskursen Frankreichs und Deutschlands nach dem Zweiten Weltkrieg nachklingt.

Die in dieser Arbeit untersuchten Weltauflösungen wurden als Verlängerungen von Annahmen des Interspezialdiskurses in die zeitgenössische Literatur aufgefasst. Deutsche und französische Erzähltexte reagieren dabei vor allem durch ihren Gestaltungsmodus, also durch die Weise, *wie* erzählt wird. Arbeiten zu Ästhetik und Poetik Anfang der 1960er Jahre wie Umberto Ecos *Das offene Kunstwerk* oder die Schriften Hans Blumenbergs registrierten schon früh einen Zusammenhang zwischen zeitgenössischen Wissensdiskursen und den Künsten. Sie führten jene Uneindeutigkeit, welche sich in der ›Offenheit zweiten Grades‹ avantgardistischer Kunstwerke oder der Herausforderung der formalen Totalstruktur des Romans abzeichnete, etwa auf die epistemologische Selbstvergewisserung der zeitgenössischen Wissenschaften oder die zunehmende Technisierung der Lebenswelt zurück.

Für Hans Blumenberg ist neben der Lyrik gerade der Roman die künstlerische Form, welche als Indikator dieses Zusammenhangs dient. Als Gattungskonvention hat der Roman seinen eigenen Realismus etabliert. Dieser entspricht dem neuzeitlichen Wirklichkeitsbegriff des einstimmigen Kontextes. Er unternimmt die Darstellung *einer* Welt. Die *Weltstruktur* ist dieser Realismus selbst.

6 Ebd., S. 89. Immanuel Kants ›kopernikanische Wendē‹ in der Erkenntnistheorie ist in diesem ›prä-Kopernikanisch‹ wenigstens mitzulesen und als Vorform von Husserl Konzeption der phänomenologischen Einstellung aufzufassen.

Schluss

Der Roman hat seinen eigenen, aus seiner Gattungsgesetzlichkeit heraus entwickelten ›Realismus‹, der nichts mit dem Ideal der Nachahmung zu tun hat, sondern gerade an der ästhetischen Illusion hängt, die dem Roman wesentlich ist. Welthaftigkeit als formale Totalstruktur macht den Roman aus. Als das Absurde zum Programm künstlerischer Produkte erhoben wurde, hat man seine Funktion als die Überwindung des Fundaments formuliert.⁷

Blumenberg kommt auf das Absurde zu sprechen, nennt es »Überwindung des Fundaments« und demonstriert damit, wie genau er den Spiel-einsatz der Erzählliteratur nach dem Zweiten Weltkrieg im Blick hat. Die Schriften von Samuel Beckett, Wolfgang Hildesheimer und Peter Weiss werden bis in die 1970er Jahre hinein als absurde Literatur behandelt. Die »Überwindung des Fundaments« ist jene der »Welthaftigkeit als formale[r] Totalstruktur«, der man ihnen zuschreiben kann. Solche Phänomene hat diese Arbeit vor dem Hintergrund der mittlerweile ausgearbeiteten narratologischen Erzählweltmodelle als Weltauflösungen anzusprechen versucht. Konturiert worden sind Weltauflösungen dabei als Textverfahren, die den Zugang zur semantischen Ebene des Erzählten auf der diskursiven Ebene komplizieren.

Als Konsequenz von Blumenbergs und Ecos Einsichten, empfiehlt sich der Begriff somit als Versuch einer erzähltheoretisch genaueren Bestimmung dessen, was man seinerzeit als Erzählkrise ausmachte. Mit Bezug vor allem auf die Gattung des Romans hält Theodor W. Adorno 1954 in seinem Aufsatz *Über die Rolle des Erzählers im zeitgenössischen Roman* fest: »es lässt sich nicht mehr erzählen, während die Form des Romans Erzählung verlangt.«⁸ Bei Adorno wie bei Blumenberg verbindet sich die Frage nach der Krise des Erzählers dabei mit einer gattungspoetischen Voraussetzung, die den Roman zum Inbegriff von Erzählliteratur seit der Neuzeit erklärt. Adornos Fokussierung auf den Erzähler lässt dabei das Problem der Erzählsituation in den Blick rücken, dem auch auf den vorangegangenen Seiten eine Schlüsselfunktion zufiel.

Eine dagegen eher positivistisch zu nennende Narratologie hat seit der PWT der Literatur damit begonnen, Erzähltexten überhaupt eine Weltstruktur oder Welthaftigkeit zuzuschreiben. Von der Warte Blumenbergs aus wäre das wenigstens problematisch. Seine Überlegungen folgen der deutschsprachigen Romantheorie seit Christian Friedrich von Blanckenburg und damit einer Tradition, die Welthaftigkeit als Gattungsmerkmal

7 Blumenberg 2001², S. 72.

8 Adorno 1981¹, 41.

definiert, das sich historisch ausgesprägt hat. Wenn auf den vorangehenden Seiten nicht nur Romane analysiert wurden, so bedarf das vor dem Hintergrund von Blumenbergs immer auch gattungspoetisch zu lesenden Überlegungen somit wenigstens noch einer nachträglichen Begründung. Für eine Analyse von erzählerischen Weltauflösungen auch außerhalb gattungsmäßiger Romane lassen sich zwei Argumente anführen. Erstens lässt sich festhalten, dass der Anspruch der narrativen Königsgattung, Welten zu schaffen, nach 1945 selbst dort in Zweifel gezogen wird, wo die Gattungszuschreibung dominiert. Zweitens lässt sich beobachten, dass die Infragestellung der Welthaftigkeit des Romans von der narrativen Peripherie kleiner(er) Formen her erfolgt.

1. Gattungszuordnungen zu ›Großformen‹ wie *Roman* oder *récit* werden etwa bei Arno Schmidt oder Alain Robbe-Grillet beibehalten. Zugleich werden an ihrer Konzeptualisierung aber theoretische Modifikationen vorgenommen. Schmidts *Berechnungen* und Robbe-Grillets *Pour un nouveau roman* verbinden mit einer alten Gattung neue poetologische Ansprüche. Das machen schon der Begriff eines ›neuen Romans‹ deutlich sowie der schmidtsche Versuch, eine angemessene Erzählform auf der Höhe zeitgenössischer physiologischer Bewusstseinstheorien zu gewinnen. Samuel Becketts Trilogie ist in dieser Hinsicht die Rückführung des Romans auf einen Nullpunkt, an dem die Unmöglichkeit zu erzählen mit der Unfähigkeit der Weltschaffung – im Zeichen der Erschöpfung statt der Schöpfung – zusammenfällt. Spätfolgen dieser Tendenz, den Anspruch des Romans von innen heraus zu implodieren, lassen sich bis in die 1970er Jahre hinein weiterverfolgen. Schreibprojekte wie Ingeborg Bachmanns *Malina* und ihr gesamtes *Todesarten*-Projekt verdanken sich der langwierigen Abkehr von klassischen Erzählhaltungen wie dem Gebrauch der dritten Person Singular.⁹ Peter Handkes erste beiden Romane *Die Hornissen* und vor allem *Der Hausierer* vermeiden es erklärtermaßen, noch auf klassische Weise zu erzählen. *Der Hausierer* versteht sich als Versuch, einen Kriminalroman zu schreiben, der jeder mögliche Kriminalroman sein könnte. Er gleicht dabei einer Sammlung von genretypischen, aller-

9 Vgl. Weigel 1999, S. 526–534, insbes. S. 527: »Die Genrebezeichnung Roman trifft den Text nur bedingt«. Er ist »eher als Bildungsroman jener imaginären Konstruktion zu lesen, als die sich die Gattung des autobiographischen Romans darstellt« (ebd., S. 528). Dabei »komponiert der Text aber eine Gegenbewegung zur Genese des Romans, vollzieht er eine Umkehr gegenüber dem literaturtheoretischen Diskurs und nimmt in literarischer Gestalt eine gleichsam verkehrte Darstellung der Gattung Roman vor« (ebd., S. 529).

dings »alogisch« angeordneten Versatzstücken, die über keine definitive, ohne die Mitwirkung der Lesenden extrahierbare Handlung verfügen.¹⁰ Ecos ›Offenheit zweiten Grades‹ klingt hier nicht nur an. Die genannten Romane destabilisieren die Gattung und ihr Telos von innen heraus. Sie bürden den Lesenden die Arbeit der Sinnstiftung und der Herstellung von Weltkohärenz in extremer Weise auf.

2. Daneben sind es die kleineren Erzählformen, die den Anspruch der erzählerischen Gattungen auf Welthaftigkeit überhaupt infrage stellen. Bezeichnete Peter Weiss selbst *Der Schatten des Körpers des Kutschers* als ›Mikroroman‹, so weist das nicht nur auf die Kürze dieses Textes, sondern vielleicht auch auf eine Schrumpfung des Gattungsanspruchs hin. Sie hat sich in diesem Roman bereits im Vorführen des Scheiterns einer schriftlich umfassend möglichen Weltbeschreibung angekündigt. Es scheint insgesamt kein Zufall zu sein, dass die Gattungszuschreibung Roman ausgerechnet in der avancierten deutschen Prosaliteratur während der Folgejahre nur eingeschränkt gebraucht wird. Wolfgang Hildesheimers *Tynset* findet sich ebenso wie dessen Zwillingsbuch *Marsante* unter den erzählenden Monologen. Max Frischs *Homo Faber* weist sich als Bericht aus und eine späte Erzählung Frischs wie *Der Mensch erscheint im Holozän* gibt das Erzählen geradezu auf zugunsten einer Anhäufung von Eindrücken, Exzerpten, Dokumenten. Und Thomas Bernhards Prosamonologe meiden bereits ab Beginn der 1960er Jahre immer wieder traditionelle narrative Gattungszuschreibungen und ersetzen sie durch kryptische Paratexte wie *Eine Erregung (Holzfällen)*, *Ein Zerfall (Auslösung)*, *Rettungsversuch*, *Unsinn (In der Höhe)*. Selbst in Gottfried Benns Novelle *Der Ptolemäer* findet weniger die gattungstypische Erzählung einer unerhörten Begebenheit statt als vielmehr eine Reflexion darüber, in welchem Vokabular von einer epistemologisch und perspektivisch zersplitternden Welt und ihren Begebenheiten sich denn noch erzählen lässt. Der Anspruch des Romans, Welten zu erzählen, wird so gerade auch in anderen Prosaformen problematisiert – als sei das Erzählen, und mit ihm der Roman, schon ›vorbei‹.

10 »Ich wollte Verfolgung, Folterung und Tod auch nicht mit den üblichen Mitteln der logisch glatt aufeinanderfolgenden Sätze zeigen: Die Anordnung der Sätze zueinander sollte schon an der Darstellung des Schreckens mitwirken; die Schnittstellen der Sätze sollten *Bedeutungen* haben: Die alogische Struktur der Sätze sollte die Geschichte des Schreckens erzählen. Wie im Schrecken die Gegenstände nichts mehr miteinander zu tun zu haben scheinen, so scheinen hier die *Sätze* im Schrecken nichts mehr miteinander zu tun zu haben. Jeder Satz steht für sich allein.« Handke 2004, S. 37.

Neben dieser gattungpoetischen Problematik, welche sich aus der Konvergenz von Welt und Roman ableiten lässt, greift die Destabilisierung des Erzählens so über Gattungszuschreibungen hinaus auf die Erzählliteratur insgesamt über. Sie verunsichert damit nicht nur Begriff und Möglichkeit des Erzählens, sondern noch die allzu eingespielten Mittel jeder Erzählforschung oder Narratologie. Erzählen wird in den proto-narratologischen Ansätzen der frühen bundesrepublikanischen Literaturwissenschaft, vor allem bei Käte Hamburger durchaus schon als reiner Setzungsakt wahrgenommen, der nicht einfach einen Transport in eine fiktive Welt darstellt (wie später dann bei Ryan), sondern die Erzählwelt qua Erzählen und von diesem unablösbar erzeugt.¹¹ Obwohl Hamburger so den Begriff des personalisierten Erzählers herausfordert, persistiert dieser bei Zeitgenossen wie Franz K. Stanzel, um sich dann auch weiter zu behaupten.¹² Allerdings scheint selbst bei Hamburger noch partiell eine Auffassung des Erzählens als Vermittlung in Takt belassen, die einer recht konventionellen und einfachen Definition des Begriffs folgt, wie sie noch heute in Peter Lamarques populärer Minimaldefinition begegnet.¹³ Damit von Erzählen die Rede sein kann, braucht es nach Lamarque erstens eines Erzählten, das dem Erzählakt etwa als Ereignisfolge oder Geschehen in einer Erzählwelt vorausgesetzt wird. Zweitens bedarf es einer erzählerischen Mediation, was sich für allerlei Vorstellungen eines personalisierten Erzählers und/oder impliziten Autors/Erzählers anschlussfähig erweist. Eine solche Definition des Erzählens mag in einem frühen erzähltheoretischen, vor allem Literatur behandelnden Diskurs nach 1945 gerade noch angehen. Für die heutige trans- und intermedial beschlagene Narratologie scheint Lamarques Erzählbegriff indes reichlich beschränkt. Wie man längst festgestellt hat, zeichnet sich filmisches Erzählen durch eine Abwesenheit von Mediation aus, so dass Effekte wie die *voice over*-Narration, die am ehesten so etwas wie einen personifizierten Erzähler im Spielfilm fingiert, gerade markante Ausnahmen und sicher nicht die Regel bilden. Im Grunde lassen sich aber bereits an Erzählformen der emphatischen Moderne, die eine unmittelbare Darstellung

11 »Wir können erkennen: die epische Fiktion, das Erzählte ist nicht das Objekt des Erzählens. Seine Fiktivität, d.i. seine Nicht-Wirklichkeit bedeutet, daß es nicht unabhängig von dem Erzählen existiert, sondern bloß *ist* kraft dessen, daß es erzählt, d.i. ein Produkt des Erzählens ist« (Hamburger 1977, S. 123).

12 Stanzel 1964, S. 11–51.

13 Lamarque 2004.

Schluss

von Bewusstseinsakten anvisieren, etwa dem *stream of consciousness*, dem *interior monologue* oder einer hinreichend radikalisierten *freien indirekten Rede*, die Grenzen einer Auffassung von Erzählen festmachen, die auf erzählerische Mediation besteht. Bereits Doritt Cohns Untersuchung zur *psycho-narration* stellte Anschauungsbeispiele bereit, die den engen Erzählbegriff Lamarques sprengen dürften.¹⁴ Auf diesen Seiten behandelte Texte wie *L'inconnue*, *Dans le labyrinthe*, *Der Schatten des Körpers des Kutschers* oder Schmidts Trilogie weisen in eine ähnliche Richtung. Sie inszenieren nämlich in der ersten Person Singular Erzähl-Origines unmittelbar in der Erzählwelt und verschieben den Darstellungsanspruch vom distanzierten Erzählen einer Welt auf die textuelle Simulation eines unmittelbaren Erlebens. Angesichts solcher Phänomene scheint die Narratologie vor eine nur selten akzeptierte Wahl gestellt: entweder einen zu engen Begriff des Erzählers aufzugeben (und alternativ etwa, wie Blumenberg es nahelegt, in einem weiteren Sinn von Darstellung zu sprechen) oder das Konzept mit Rücksicht auf erzählerische Unmittelbarkeitsphänomene zu modifizieren (zusammen mit eingespielten analytischen Kategorien, etwa der des Erzählers, die hier mit in Frage stehen). Unter diesen Vorzeichen, auf die hier abschließend nur ein kurzes Schlaglicht geworfen werden kann, mag die ‚Krise des Erzählers‘ nach 1945 vielleicht auch als Krise eines bestimmten realistischen Modells des Erzählers erscheinen, dass einen gern als Erzähler personifizierten Mediator oder Erzeuger von Erzählereignissen und/oder Welten supponiert (und das auch noch als halbwegs verlässlichen). Als Komplizierungen des Übergangs von der textuellen Diskurs- zur semantischen Weltebene erwiesen Weltauflösungen sich vor allem als Problematisierung einfacher Vermittlungsverhältnisse von Erzähl- und Weltinhalten. Man mag sie daher Extremphänomene nennen. Es spricht vieles dafür, dass eine selbstkritische Narratologie von ihnen ausgehend die Leistungsfähigkeit ihrer Methoden bedenken, reformulieren und erweitern kann.

Da sich in den untersuchten Texten verstärkt besagte Unmittelbarkeiteffekte abzeichneten, wurde zu ihrer Untersuchung in Anschluss an Ecos Weltentheorie Käte Hamburgers Vorschlag eines deiktischen Origo-Modells adaptiert und ergänzt. Die weltauflösenden Texte operierten immer wieder mit Ich-Origines, die entweder mithilfe des Tempus Präsens als unmittelbare Erzähl-Origines aufraten (*Tynset*, *Malone meurt*, *L'Inconnue*,

14 Cohn 1978.

Schluss

La maison de rendez-vous) oder als Schreiber (*Molloy, Der Schatten des Körpers des Kutschers, Nobodaddy's Kinder*) und dabei, je nach deiktischer und grammatischer Markierung, bestimmte Effekte hervorbrachten, welche den Zugang zur Erzählwelt erschwerten. Dazu gehörte noch die fingierte Medialisierung des Weltzugangs selbst. Was wir mit Seitenblick auf die Intermedialitätsforschung als Auto-Medialisierung beschreiben konnten, war eine medial variable Gestaltung der Erzählsituation, die nicht schon, weil Literatur im Medium Text sich vollzieht, auch im Selbstausweis, der schon an der Schwelle zur Erzählwelt stattfindet, explizit textuell sein musste. So gestaltete Hildesheimers *Tynset* sich auto-medial als *mündlich* erzählter Monolog, Robbe-Grillets *La Jalouse* sich allem Anschein nach als *optisches* Bewusstseinsfeld im Zustand der Eifersucht, Blanchots *Thomas l'Obscur* sich als Text, der einen schleichenden Übergang vom *Blick* zur *Stimme* inszeniert und dabei beide Medialisierungen stellenweise mischte. Diese latent medientheoretische Herangehensweise konfiguriert mit Gérard Genettes erfolgreicher und ubiquitär adaptierter Unterscheidung zwischen Stimme und Fokus dahingehend, dass wir zwar von verschiedenen Fokalisierungen als verschiedenen Origines-Positionen im Moment der Darstellung einer Erzählwelt ausgingen, diese allerdings nicht auf einen Erzähler (oder sogar Autor) zurückführen konnten, wie Genette es tut. Seine Kategorie der Stimme unterstellt dabei implizit, dass das Medium Erzähltext sich selbst automatisch schon als medial sprachlich und in dieser Form auf einen Urheber von Rede zurückbezogen verstehen müsse. Einordnungen von Texten, mit denen Genette nicht zufällig wenig anfangen kann – etwa Robbe-Grillet –, unter das Etikett einer »filmischen Schreibweise« sind zwar problematisch; sie demonstrieren aber die Wichtigkeit, die Fragen der Intermedialität bei Weltauflösungen zukommt. Aufgrund der hier Auto-Medialität genannten, selbstgegeben Medialität des Erzählers oder der Darstellung der Erzählwelt in der Erzählsituation können bestimmte als weltauflösend erscheinende Effekte erst produziert werden. Noch einmal sei, mit Blick über unseren Untersuchungshorizont hinaus, auf Thomas Bernhards Prosamonologe verwiesen, die nicht nur auf die traditionell erzählerischen Gattungszuordnungen zugunsten idiosynkratischer Paratexte verzichten, sondern auch häufig latente Medialisierungen der in ihnen wiederbegegnenden Monologe vornehmen – als Notizbuch in *In der Höhe*, als wiedergegebener Monolog in *Alte Meister*, als zu sich selbst gesprochener Gedankenstrom in *Der Untergeher*. Wobei dann gerade bei letzterem Text eine veritable Weltauflösung vorliegt. Das Zu-sich-selber-Sprechen des Untergehers Wertheimer – »sagte er, dachte

Schluss

ich« ist eine wiederkehrende Incipit-Formel seines inneren Monologs – sowie seine im Präteritum gehaltenen Erinnerungen an den einstigen Freund Glenn Gould, werden darin immer wieder von Passagen im Präsens unterbrochen, bei denen Wertheimer sich im Jetzt der Erzählwelt im Begriff findet, über die Schwelle eines Wirtshauses zu gehen. Und bis das zeitlich geschehen ist, ist mehr innerer Monolog gesprochen (»sage er, dachte ich«) als realistischerweise bei einer derart kurzen Schrittbewegung artikuliert werden kann.¹⁵

*

Ausgehend von einem wissensgeschichtlichen Problemkomplex wurde neben einem narratologischen Phänomen auf den vorangehenden Seiten auch ein Zusammenhang zwischen erzählerischer Weltdarstellung und der Krise des neuzeitlichen Wirklichkeitsbegriffs nach 1945 demonstriert. Solche Zusammenhänge liegen oft außerhalb des Fokus dezidiert narratologischer Forschungen. Dabei bleiben sie für deren methodische Setzungen nicht folgenlos. So ließ sich in unserem Fall aufweisen, wie eine fiktionale Erzählliteratur noch ganz anders an der Wirklichkeit teilhaben kann als nur durch die Übernahme von Sachverhalten einer faktuellen in einer semantischen fiktiven Welt. Sowohl die im weitesten Sinne wissenshistorische Auseinandersetzung mit der Neuzeit nach 1945 als auch die ihr oft zugrundeliegenden phänomenologischen Weltbegriffe als noch der in der Literatur der Weltauflösungen sich anzeigenende Rekurs auf ver einzelte Origines und die verstärkte Darstellung individueller Welten (im Gegensatz zum erzählerisch konventionell in der dritten Person erfolgenden Zugriff auf *die* Erzählwelt) lassen sich als Anzeige eines Problems des Wirklichkeits- als Weltverständnisses begreifen, das über die Literatur hinausgeht und sie als Index ihrer Zeit erweist. Wobei dieses Problem an der Erzählliteratur erst deutlich wird, wenn man auf ihre formale Arbeit an der ihr immanenten *Weltstruktur* hinblickt, über die Semantik der Erzählwelt also hinausgeht.

Der Zeitraum nach dem Zweiten Weltkrieg wird aus kulturphilosophischer Perspektive schon lange, und dies nicht nur bei Hans Blumenberg, als Schlüsselmoment markiert, der einen anhaltenden Krisenmoment der

15 Bernhard 2018; vgl. für eine ausführlichere Analyse, die in diese Richtung weist Binczek 2010.

Schluss

Wirklichkeitserfahrung und eine Krise des Wirklichkeitsbegriffes anzeigen, wobei diese Krise offensichtlich nicht allein auf die Verheerungen und Gräuel des Weltkriegs zurückführbar ist. So kann etwa Peter Sloterdijk die Nachkriegszeit in seiner zur Deutung des 20. Jahrhunderts entwickelten These einer »Apokalypse des Realen« unterbringen¹⁶ und so kann Jean-Luc Nancy über die »Epoche nach dem Zweiten Weltkrieg« schreiben:

Die Epoche nach dem Zweiten Weltkrieg (man müsste sagen die Epoche das Nach-den-zwei-Weltkriegen) verwüstete alle Gewissheiten der Weltsichten und der Begründungen der menschlichen Ordnung, einschließlich der Begriffe von ›Welt‹ und ›Mensch‹ selbst.¹⁷

Ein Ende der »Epoche«, die sich nach 1945 eröffnet, datiert Nancy wohl bewusst nicht. Indes deutet sich an, dass in der erwähnten Verwüstung der Begriffe des Menschen und der Welt und ihres Verhältnisses zueinander ein Zerbrechen bis dato gültiger Vorstellungen von Wirklichkeit eingetragen ist. Nancys Überlegung findet sich wohl nicht zufällig in einem Aufsatz über Jacques Derrida und Gilles Deleuze. Sie spielt deutlich auf einen Gedanken von letzterem aus dessen zweitem Kino-Buch an. Nach 1945 artikuliert sich das genuine Problem der Moderne, dass der Glaube an die Welt – und damit der für Deleuze wie für Blumenberg gültige Wirklichkeitsbegriff – grundlegend beschädigt sei.¹⁸ Dass eine solche Überlegung in einem Buch zum Kino sich findet, das bis zu seiner Entstehungszeit während der 1980er Jahre längst zu einer dominanten zeitgenössischen Kunstform aufgestiegen war – dies unterstreicht nur das enge Verhältnis, das zwischen künstlerischen Darstellungsformen und der Artikulation von Wirklichkeitsvorstellungen besteht.

Das wesentliche Merkmal der modernen Zeit besteht darin, dass wir nicht mehr an diese Welt glauben. Wir glauben sogar nicht mehr an die Ereignisse, die uns widerfahren: an Liebe und Tod, als ob sie uns nur zur Hälfte angingen. [...] Das Band zwischen Mensch und Welt ist zerrissen. Folglich muß dieses Band zum Gegenstand des Glaubens werden: es ist das Unmögliche, das nicht anders als in einer Glaubenshaltung zurückkehren kann. Der Glaube richtet sich nicht an eine andere oder verwandelte Welt. Der Mensch ist in der Welt wie in einer rein optisch-akustischen Situation. Die dem Menschen verlorengegangene Reaktion

16 Vgl. Sloterdijk 2016, S. 101–114.

17 Nancy 2008, S. 33.

18 Tatsächlich nähern sich Blumenbergs und Deleuzes Auffassung stark an. Beide gehen in ihren Auffassungen des Perspektivismus von Leibniz und Nietzsche aus und kommen in der *Logik des Sinns* (Deleuze 1993) wie in den Aufzeichnungen über *Realität und Realismus* (Blumenberg 2020) zu durchaus ähnlichen Konklusionen.

Schluss

kann einzig durch den Glauben ersetzt werden. Allein der Glaube vermag den Menschen an das zurückzubinden, was er sieht und hört.¹⁹

Der Verlust des Glaubens an die Welt, der in der Moderne zunimmt, lässt sich für Deleuze als Verlust der »Selbstverständlichkeit des In-der-Welt-Seins« auffassen, als Krise der Wirklichkeit und damit verbunden auch als solche der menschlichen Fähigkeit, zu handeln.²⁰ Hinter diesen Überlegungen stehen bergsonianische Ideen, wie sie im Kapitel über Robbe-Grillet schon anklangen. Bergson veranschlagt ein senso-motorisches Band, welches die Möglichkeit menschlichen Handelns an die Erfahrung von Bildern ausgehend vom Körper bindet.²¹ Das Kino kann wiederum als *das Medium* angesehen werden, das Denken und Handeln in einer Welt als Erfahrung von Bildern ästhetisch objektiviert. Die Lösung, die Deleuze angesichts des zerrissenen senso-motorischen Bandes zwischen Mensch und Welt ins Auge fasst, ist eine regelrechte »religio«, verstanden als eine neue Rückbindung durch das Kino. Statt durch die Religionen verläuft die Rückbindung über die Künste. Statt an die Transzendenz bindet sie den Menschen an das Reale, an die Welt und die Wirklichkeit.²²

Diese Idee hat ihren Ursprung vielleicht in der Nachkriegsliteratur, die selbst schon einen ähnlichen Anspruch verfolgte. Deleuzes Überlegungen ähneln jedenfalls stark einer Passage aus Walker Percys Roman *The Moviegoer*. 1961 erschienen, endet dessen erstes Kapitel mit folgender Überlegung des Protagonisten.

In einer Szene erscheint die nächste Umgebung des Kinos. Kate blickt mich nur an – es ist ausgemacht, daß wir während des Films nicht reden.

Draußen auf der Straße betrachtet sie dann die Gegend. »Ja, das ist nun bezeugt.«

Sie spielt auf ein Kinogehör-Phänomen an, das ich »Bezeugung« genannt habe. Heutzutage gilt doch, daß die Umgebung, in der ein Mensch lebt, für ihn nicht mehr bezeugt ist. Mit aller Wahrscheinlichkeit lebt er da in Traurigkeit dahin,

19 Deleuze 1997, S. 224.

20 Ott 2007, S. 106.

21 Bergson 1991, II. Kapitel.

22 Um sich hier vor dem Missverständnis eines Rückfalls dieses Denkens in die Metaphysik abzusichern: Was Deleuze für »Gott« gilt, ist nichts anderes als das Band zwischen Seele und Welt. Diese drei Begriffe (die Deleuze wohl als Synonyme für die antinomischen Vernunftideen Kants gebraucht) sind in *Logik des Sinns* gleichbedeutend mit den sprachlichen Dimensionen der Bedeutung (Gott), der Referenz (Welt) und des sprechenden Subjekts (Seele/Ich). Sie antworten auf das akute philosophische Problem, auf welcher Grundlage Subjekte ein Verhältnis zu dem unterhalten können, was sie als seiend artikulieren. Vgl. Deleuze 1993, S. 303; S. 354; S. 219.

Schluss

während in ihm sich Leere ausbreitet und schließlich die ganze Umgebung aushöhlt. Doch wenn er einen Film sieht, der ihm die eigene Gegend zeigt, vermag er, wenigstens eine Zeitlang, als jemand zu leben, der Hier ist und nicht irgendwo.²³

Hier eröffnet sich eine medienübergreifende Konstellation. Deleuzes Überlegungen zum Kino greifen ein von der Literatur zuvor schon angezeigtes Problem, den schwindenden Glauben an die Welt auf. Doch es ist der literarische Text der Nachkriegszeit, der das Problem des Glaubens an die Welt zuerst thematisiert. Percys Anekdote scheint bereits den von Deleuze sogenannten »Katholizismus des Kinos« nahezulegen, insofern die Lokalisierung »Hier [...] und nicht irgendwo« die Verankerung in einer Welt durch den Blick eines anderen – Äquivalent der auktorialen Erzählinstanz oder der kinematografischen Kamera – einholt. War es vielleicht dieser Blick, den Stephen Dedalus am Strand von Dublin hinter seinem Rücken vermutet hat?

In der Poetik der Weltauflösungen scheint eine vergleichbare Prekarität des Bandes zwischen Mensch und Welt auf. Auch Erzählwelten sind Erzeugnisse, die dank einer Mitarbeit der Lesenden bei der Lektüre erst aus der diskursiven Dimension von Texten extrahiert werden müssen. So spielt in die Weltauflösungen ebenfalls eine senso-motorische Komponente hinein. Die problemlose Immersion in die Erzählwelt, die im schnellen, gespannten Lesen des realistisch geschriebenen Thrillers *conditio sine qua non* der Lektüre darstellt, wird durch die Resistenz der diskursiven Ebene und die Auflösung der Welt durch wechselnde Widerstände behindert. Die Mitarbeit, die für Eco jedes Kunstwerk unabdingbar voraussetzt, artikuliert nun ein Problem und formuliert womöglich sogar eine Aufgabe. Das Band ist zerrissen: die Lesenden müssen sehen, wie sie noch zur Welt finden. Sie sind angehalten, durch ihr eigenes Tun die Integrität und Kohärenz der Welt zu bewahren oder zu stifteten.

Wie immer man die Lösung dieses Problems über den Umweg des Kinos bewerten mag. Die Vorstellung, erzählende Medien könnten die anvisierte »religio« leisten, zeigt ein großes Vertrauen in die Funktion der Künste in modernen Gesellschaften an. Diese Funktion besitzt wenigstens zwei Aspekte. Der erste besteht darin, ein bestehendes Wirklichkeitsverhältnis mittels künstlerischer Mittel neu zu organisieren; der zweite darin,

23 Percy 1986, S. 67.

auf dieselbe Weise die Krise dieses Weltverständnisses zu artikulieren.²⁴ Beides unterstellte auch Blumenberg, wo er den neuzeitlichen Erzähltext und den Roman auf der Grundlage eines bestimmten Wirklichkeitsbegriffes konstituiert ansah oder den Übergang vom Wirklichkeitsbegriff des einstimmigen Kontextes Welt zu dem des Widerstandes im Roman artikuliert fand.

Einen Wirklichkeitsbegriff zum Ausdruck zu bringen und seinen Status in einem bestimmten historischen Moment seiner Krise offenzulegen, ist dabei etwas völlig anderes, als kleinteilig Differenzen und Ähnlichkeiten zwischen den Sachverhalten einer faktuellen Welt und einer fiktiven Welt aufzurechnen. Ein Begriff dessen, was Wirklichkeit sei, muss überhaupt immer schon vorausgesetzt werden, um zwischen Wirklichem und Fiktivem diskriminieren zu können. Gegenüber dem dominanten referenz-theoretischen Zugriff – dem die meisten *histoire*-Narratologien heute bei ihren Untersuchungen von Erzählwelten anhängen – sollte darum ein anderes Verhältnis von Erzählliteratur und Welt nicht vergessen werden: »Die Literatur stellt die Welt nicht einfach referentiell dar, sondern bildet sie überhaupt erst aus; ein Roman ist nicht ein Abbild der Welt, sondern gibt ein Weltbild.«²⁵ Das, was Wirklichkeit als gültiges Weltbild ausmacht, wird gerade in der Moderne immer mitproduziert von Medien, damit aber auch von in ihnen vorkommenden Kunstwerken, die so gleichwohl als Indikatoren von Krisen des Wirklichkeitsverständnisses fungieren können.²⁶ Sie spielen für die Vorstellung der Wirklichkeit – welche dann ganz buchstäblich die Welt zum Bild oder eben auch zum Text werden lässt – eine tragende Rolle: »the model for this self-staging world is then the modern work of art. We know that the modern work of art interrogates itself with an unremitting and unsparing intensity as to its own nature and singularity.«²⁷ Auch Erzähltexte, gerade aufgrund ihrer inhärenten Weltstruktur, bringen Vorstellungen von Wirklichkeit hervor. Dies geschieht etwa darin, dass sie Verfahren wie diejenige realistischer Erzähltexte entwickeln, welche einen unproblematischen Zugang vom Text

24 Eine solche Krise des Verhältnisses Mensch und Welt und damit der Auffassung von Wirklichkeit zeigten gerade die ›Mächte des Falschen‹ an, die im Kino genauso wie in den Texten Alain Robbe-Grillets neben anderen ihren Niederschlag zeigten.

25 Poppenberg 2018, S. 87.

26 Luhmann 2004. Darauf hat vor nicht allzu langer Zeit Mark Seltzer mit Nachdruck hingewiesen: »a modern world comes to itself by staging its own conditions. A modern world is a self-conditioning and self-reporting one« (Seltzer 2016, S. 6).

27 Ebd., S. 7.

Schluss

zur Erzählwelt ermöglichen. Umgekehrt können narrative Texte gerade dort, wo dieser Realismus oder ihre Weltillusion nicht mehr funktioniert, zugleich auf Krisen der Wirklichkeit und des Wirklichkeitsbegriffs reagieren.

Weltauflösungen betreffen nicht das Verhältnis einer wirklichen zu einer möglichen oder fiktiven Welt. Sie betreffen die Frage – und artikulieren sie als das Problem einer historischen Zeit – wie sich Wirklichkeit unter dem Eindruck historisch-kultureller Spannungen noch darstellen und denken lässt.

Literaturverzeichnis

1) Primärtexte

1.1 Untersuchte Texte

Beckett, Samuel: Molloy, Paris 1951.

Beckett, Samuel: Malone Meurt, Paris 1951.

Beckett, Samuel: L'Innommable, Paris 1953.

Benn, Gottfried: Der Ptolemäer, in: Ders., Sämtliche Werke V, Stuttgarter Ausgabe, in Verbindung mit Ilse Benn hrsg. Gerhard Schuster, Stuttgart 1986–2003.

Blanchot, Maurice: Thomas l'obscur, Paris 1950.

Hildesheimer, Wolfgang: Tynset, in: Ders., Gesammelte Werke in sieben Bänden, Band II. Monologische Prosa, hrsg. von Christiaan Lucas Hart Nibbrig und Volker Jehle, Frankfurt am Main 1991.

Robbe-Grillet, Alain: La Jalousie, Paris 1957.

Robbe-Grillet, Alain: Dans le labyrinthe, Paris 1959.

Robbe-Grillet, Alain: La maison de rendez-vous, Paris 1965.

Schmidt, Arno: Nobodaddy's Kinder, Hamburg 1963.

Schmidt, Arno: Schwarze Spiegel, in: Ders. Bargfelder Ausgabe. Hrsg. von Wolfgang Schlüter und der Arno-Schmidt-Stiftung, I/1 Bargfeld 1987.

Schmidt, Arno: Brand's Heide, in: Ders. Bargfelder Ausgabe. Hrsg. von Wolfgang Schlüter und der Arno-Schmidt-Stiftung, I/1 Bargfeld 1987.

Schmidt, Arno: Aus dem Leben eines Fauns, in: Ders. Bargfelder Ausgabe. Hrsg. von Wolfgang Schlüter und der Arno-Schmidt-Stiftung, I/1 Bargfeld 1987.

Weiss, Peter: Der Schatten des Körpers des Kutschers, Frankfurt am Main 1960.

Weiss, Peter: Werke in sechs Bänden, hrsg. vom Suhrkamp-Verlag in Zusammenarbeit mit Gunilla Palmstierna-Weiss, Frankfurt am Main 1991.

1.2 Weiterhin herangezogen

Bachmann, Ingeborg: Werke, hrsg. von Christine Koschel/Inge von Weidenbaum/Christian Münster, München 1978.

Ballmer, Karl: Aber Herr Heidegger! Zur Freiburger Rektoratsrede Martin Heideggers. Mit einem Vorwort von Fritz Eymann. Basel 1933.

Beckett, Samuel: Le Monde et le Pantalon suivi de Peintres de L'empêchement, Paris 1989.

Literaturverzeichnis

- Benn, Gottfried: Briefe an F.W. Oelze 1945–1949, hrsg. von Harald Steinhagen und Jürgen Schröder, Frankfurt am Main 1982.
- Benn, Gottfried: Briefe an F.W. Oelze 1950–1956, hrsg. von Harald Steinhagen und Jürgen Schröder, Frankfurt am Main 1982.
- Benn, Gottfried: Ausdruckswelt. Essays, Aphorismen und andere Prosa, Frankfurt/Berlin 1964.
- Bernhard, Thomas: Der Untergeher, in: Ders., Werke, hrsg. von Martin Huber/Wendelin Schmidt-Dengler, Frankfurt am Main 2018.
- Blanchot, Maurice: *La part du feu*, Paris 1949.
- Blanchot, Maurice: *La littérature et le droit à la mort*, in: Ders., *La part de feu*, Paris 1949.
- Blanchot, Maurice: *Le livre à venir*, Paris 1959.
- Blanchot, Maurice: *L'apocalypse déçoit*, in: Ders., *L'Amitié*, Paris 1972.
- Blanchot, Maurice: *La voix narrative*, in: Ders., *De Kafka à Kafka*, Paris 1981.
- Handke, Peter: Über meinen neuen Roman *Der Hausierer*, in: Reimund Fellinger (Hrsg.), Peter Handke, Frankfurt am Main 2004.
- Hildesheimer, Wolfgang: »Die sichtbare Wirklichkeit bedeutet mir nichts«. Die Briefe an die Eltern 1937–1962, hrsg. von Volker Jehle, Berlin 2016 (2 Bände).
- Hildesheimer, Wolfgang: Paradies der falschen Vögel, in: Ders., Gesammelte Werke in sieben Bänden, Band I. Erzählende Prosa, hrsg. von Christiaan Lucas Hart Nibbrig und Volker Jehle, Frankfurt am Main 1991.
- Joyce, James: *Ulysses*: A Critical and Synoptic Edition, hrsg. von Hans Walter Gabler et al, New York/London 1984–1986.
- Joyce, James: *Ulysses*, übertragen von Hans Wollschläger, in: Ders., Werke. Frankfurter Ausgabe, hrsg. von Klaus Reichert/Fritz Senn, Bd. 3.1, Frankfurt am Main 1980.
- Joyce, James: *Finnegans Wake*. Frankfurt am Main 1987.
- Lessing, Gotthold Ephraim: *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*, in: Lessings Werke, hrsg. von Kurt Wölfel, Bd. 3., Frankfurt am Main 1989.
- Nietzsche, Friedrich: Kritische Studienausgabe (KSA), hrsg. von Giorgio Colli/Mazzino Montinari, München/New York 1980.
- Percy, Walker: *Der Kinogheher*. Deutsch von Peter Handke, Frankfurt am Main 1986.
- Proust, Marcel: Auf der Suche nach der verlorenen Zeit. In Swanns Welt. Deutsch von Eva Rechel-Mertens, Frankfurt am Main 1964 (2 Bände).
- Robbe-Grillet, Alain: *Pour un Nouveau Roman*, Paris 1963.
- Robbe-Grillet, Alain: *Neuer Roman und Autobiographie*, Konstanz 1987.
- Schmidt, Arno: Berechnungen I, in: Ders., Bargfelder Ausgabe. Werkgruppe III. Essays und Biografisches, Band 3, hrsg. von Bernd Rauschenbach in Verbindung mit der Arno-Schmitt-Gesellschaft, Kassel 1995
- Schmidt, Arno: Berechnungen III, in: Ders., Fragmente, hrsg. von der Arno-Schmidt-Stiftung, Bargfeld 2003.

2) Sekundärliteratur

2.1 Monografien

- Aarseth, Espen J.: *Cybertext – Perspectives on Ergodic Literatur*, Baltimore 1997.
- Agamben, Giorgio: *Bartleby oder die Kontingenz*, Berlin 1998.
- Agamben, Giorgio: *Die kommende Gemeinschaft*, Berlin 2003.
- Agamben, Giorgio: *Die Sprache und der Tod. Ein Seminar über den Ort der Negativität*, Frankfurt am Main 2007.
- Agamben, Giorgio: *Der Mensch ohne Inhalt*, Berlin 2012.
- Alber, Jan: *Unnatural Narrative. Impossible Worlds in Fiction and Drama*, Lincoln/London 2016.
- Anders, Günther: *Die Antiquiertheit des Menschen. Über die Seele im Zeitalter der zweiten industriellen Revolution*, 7., unveränderte Aufl., München 1988.
- Apter, Emily: *Against World Literature. On the Politics of Untranslatability*, London/New York 2013.
- Arendt, Hannah: *Vita Activa oder vom tätigen Leben*, 2. Aufl., München 1981.
- Aristoteles: *Aristotle's Psychology in Greek and English. With Introduction and Notes by Edwin Wallace*, Cambridge University Press 1882.
- Aristoteles: *Über die Seele. De Anima. Übersetzt, mit einer Einleitung und Anmerkungen herausgegeben von Klaus Corcilius*, Hamburg 2017.
- Avanessian, Armen/Hennig, Anke: *Präsens. Poetik eines Tempus*, Zürich 2012.
- Avanessian, Armen/Hennig, Anke: *Metanoia. Spekulative Ontologie der Sprache*, Berlin 2014.
- Avanessian, Armen/Hennig, Anke: *One + One. Spekulative Theorie von Feminismus, Algorithmik, Politik und Kapital*, Berlin 2019.
- Bachtin, Michail M.: *Autor und Held in der ästhetischen Tätigkeit*, hrsg. von Rainer Grubel/Edward Kowalski/Ulrich Schmid, Frankfurt am Main 2008.
- Badiou, Alain: *Plato's 'Republic'*, Cambridge/Malden 2012.
- Bal, Mieke: *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*, 3. Aufl., Toronto/Buffalo/London 2009.
- Balzer, Bernd/Denkler, Horst/Egger, Hartmut/Holtz, Günter: *Die deutschsprachige Literatur in der Bundesrepublik Deutschland. Vorgeschichte und Entwicklungstendenzen*, München 1988.
- Banfield, Ann: *Unspeakable Sentences. Narration and Representation in the Language of Fiction*, Boston 1982.
- Barthes, Roland: *S/Z*, Frankfurt am Main 1987.
- Baßler, Moritz: *Deutsche Erzählprosa 1850–1950. Eine Geschichte literarischer Verfahren*, Berlin 2015.
- Bengert, Martina: *Nachtdenken. Maurice Blanchots 'Thomas l'Obscur'*, Tübingen 2017.
- Bergson, Henri: *Materie und Gedächtnis. Eine Abhandlung über die Beziehung zwischen Körper und Geist*, Hamburg 1991.

Literaturverzeichnis

- Bernal, Olga: Alain Robbe-Grillet. *Le roman de l'absence*, Paris 1964.
- Bernal, Olga: *Langage et Fiction dans le roman de Beckett*, Paris 1969.
- Berto, Francesco/Jago, Mark: *Impossible Worlds*, Oxford 2019.
- Blamberger, Günter: *Versuch über den deutschen Gegenwartsroman. Krisenbewußtsein und Neubegründung im Zeichen der Melancholie*, Stuttgart 1985.
- Bleinagel, Bodo: *Absolute Prosa. Ihre Konzeption und Realisierung bei Gottfried Benn*, Bonn 1969.
- Blumenberg, Hans: *Säkularisierung und Selbstbehauptung*, Erweiterte und überarbeitete Neuausgabe von »Die Legitimität der Neuzeit«, erster und zweiter Teil, 2., durchgesehene Aufl., Frankfurt am Main 1983.
- Blumenberg, Hans: *Lebenszeit und Weltzeit*, Frankfurt am Main 1986.¹
- Blumenberg, Hans: *Die Lesbarkeit der Welt*, Frankfurt am Main 1986.²
- Blumenberg, Hans: *Die Legitimität der Neuzeit. Erneuerte Ausgabe*, Frankfurt am Main 1996.
- Blumenberg, Hans: *Paradigmen zu einer Metaphorologie*, hrsg. und kommentiert von Anselm Haverkamp, Frankfurt am Main 2013.
- Bode, Christoph: *Ästhetik der Ambiguität. Zur Funktion und Bedeutung der Mehrdeutigkeit in der Literatur der Moderne*, Tübingen 1988.
- Bonnemann, Jens: *Der Spielraum des Imaginären. Sartres Theorie der Imagination und ihre Bedeutung für seine phänomenologische Ontologie, Ästhetik und Inter subjektivitätskonzeption*, Hamburg 2007.
- Bohrer, Karl-Heinz: *Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins*, 2. Aufl., Frankfurt am Main 1987.
- Booth, Wayne: *The Rhetoric of Fiction*, 2. Aufl., University of Chicago Press 1983.
- Bowden, Sean: *The Priority of Events. Gilles Deleuze's Logic of Sense*, Edinburgh 2005.
- Bürger, Peter: *Der französische Surrealismus*, Frankfurt am Main 1971.
- Bull, Reimer: *Bauformen des Erzählens bei Arno Schmidt. Ein Beitrag zur Poetik der Erzählkunst*, Bonn 1970.
- Bunia, Remigius: *Faltungen. Fiktion, Erzählen, Medien*, Siegen 2007.
- Burmeister, Brigitte: *Streit um den Nouveau Roman. Eine neue Literatur und ihre Leser*, Berlin/DDR 1983.
- Cassirer, Ernst: *Philosophie der symbolischen Formen*, Bd. 3, Hamburg 2010.
- Chiadò Rana, Christine: *Das Weite suchen. Unterwegs in Wolfgangs Hildesheimers Prosa*, Würzburg 2003.
- Cohn, Dorrit: *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton/New Jersey 1978.
- Dannenberg, Hilary: *Coincidence and Counterfactuality. Plotting Time and Space in Narrative Fiction*, Lincoln/London 2008.
- Dauer, Bernd: *Wirklichkeitsflucht und Entfremdung. Studien zur Erzählstruktur in den Romanen Alain Robbe-Grillets und Michel Butors*, Heidelberg 1976.
- Deleuze, Gilles: *Logik des Sinns*, Frankfurt am Main 1993.
- Deleuze, Gilles: *Proust und die Zeichen*, Frankfurt am Main 1970.

Literaturverzeichnis

- Deleuze, Gilles: Foucault, Frankfurt am Main 1987.
- Deleuze, Gilles: Die Falte. Leibniz und der Barock, Frankfurt am Main 1996.
- Deleuze, Gilles: Erschöpft, in: Samuel Beckett: Quadrat. Geister-Trio, ...nur noch Gewölk..., Nacht und Träume. Stücke für das Fernsehen, Frankfurt am Main 1996.
- Deleuze, Gilles: Das Bewegungs-Bild. Kino 1, Frankfurt am Main 1989.
- Deleuze, Gilles: Das Zeit-Bild. Kino 2, Frankfurt am Main 1997.
- Deleuze, Gilles: Nietzsche und die Philosophie, Hamburg 2008.
- Deleuze, Gilles/Guattari, Félix: Mille Plateaux, Paris 1980.
- Deleuze, Gilles/Guattari, Félix: Tausend Plateaus, Berlin 1992.
- Deleuze, Gilles/Guattari, Félix: Was ist Philosophie?, Frankfurt am Main 2000.
- Derrida, Jacques: Husserls Weg in die Geschichte am Leitfaden der Mathematik, Paderborn 1987.
- Derrida, Jacques: Die Wahrheit in der Malerei, Wien 1992.
- Derrida, Jacques: Die Stimme und das Phänomen, Frankfurt am Main 2003.
- Descartes, René: Meditationes de prima philosophia, in: Ders., Philosophische Schriften in einem Band, hrsg. von Rainer Specht, Hamburg 1996.
- Descartes, René: Die Welt. Abhandlung über das Licht. Der Mensch. Übersetzt und herausgegeben von Christian Wohlers, Hamburg 2015.
- Doležel, Lubomír: Heterocosmica. Fiction and Possible Worlds, Baltimore 1998.
- Drügh, Heinz: Ästhetik der Beschreibung. Poetische und kulturelle Energie deskriptiver Texte (1700-2000), Tübingen 2006.
- Ebury, Katherine: Modernism and Cosmology. Absurd Lights, Basingstoke 2014.
- Eco, Umberto: Das offene Kunstwerk, Frankfurt am Main 1973.
- Eco, Umberto: Zeichen. Einführung in einen Begriff und seine Geschichte, Frankfurt am Main 1977.
- Eco, Umberto: Lector in Fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi, Milano 1979.
- Eco, Umberto: Lector in Fabula. Die Mitarbeit der Interpretation in erzählenden Texten, München/Wien 1987.
- Eco, Umberto: Im Wald der Fiktionen. Sechs Streifzüge durch die Literatur, München 1994.
- Felten, Georges: Explosionen auf weiter Flur. Narration, Deskription und ihre ästhetisch-politischen Implikationen in zwei Texten von Arno Schmidt und Peter Weiss, Bielefeld 2013.
- Fischer, Miriam: Das Undenkbare denken. Zum Verhältnis von Sprache und Tod in der Philosophie Maurice Blanchots, Freiburg im Breisgau 2006.
- Fludernik, Monika: The Fiction of Language and the Languages of Fiction. The linguistic Representation of Speech and Consciousness, London/New York 1993.
- Fort, Bohumil: An Introduction to Fictional Worlds Theory, Frankfurt am Main 2015.

Literaturverzeichnis

- Foucault, Michel: *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*, Frankfurt am Main 1971.
- Fröhlich, Grit: *Umberto Eco. Philosophie – Ästhetik – Semiotik*, München 2009.
- Gabriel, Gottfried: *Fiktion und Wahrheit. Eine semantische Theorie der Literatur*, 2., verbesserte und um einen Nachbericht erweiterte Aufl., Stuttgart 2019.
- Gabriel, Markus: *Die Erkenntnis der Welt. Eine Einführung in die Erkenntnistheorie*, Freiburg im Breisgau 2012.
- Gabriel, Markus: *Fiktionen*. Berlin 2020.
- Gaston, Sean: *The Concept of World from Kant to Derrida*, London/New York 2013.
- Gelhard, Andreas: *Das Denken des Unmöglichen. Sprache, Tod und Inspiration in den Schriften Maurice Blanchots*, München 2005.
- Genette, Gérard: *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*, Frankfurt am Main 1993.
- Genette, Gérard: *Die Erzählung*, 3., durchgesehene und korrigierte Aufl., Paderborn 2010.
- Gifford, Don/Seidman, Robert J.: *Ulysses Annotated. Notes for James Joyce's Ulysses*. Second Edition, revised and enlarged by Don Gifford, Berkeley/Los Angeles/London 1988.
- Gilbert, Stuart: *Das Rätsel Ulysses*, Frankfurt am Main 1969.
- Guardini, Romano: *Das Ende der Neuzeit. Ein Versuch zur Orientierung*, Basel 1950.
- Gubatz, Thorsten: *Umberto Eco und sein Lehrer Luigi Pareyson. Vom ontologischen Personalismus zur Semiotik*, Berlin 2007.
- Hahn, Marcus: *Gottfried Benn und das Wissen der Moderne*. Band 1: 1905–1920. Band 2: 1921–1932. Göttingen 2011.
- Hamacher, Werner: *95 Thesen zur Philologie*, Frankfurt am Main/Holderbank 2004.
- Hamburger, Käte: *Die Logik der Dichtung*. 3. Aufl., Frankfurt/Berlin/Wien 1977.
- Hanenberg, Peter: *Geschiche im Werk Wolfgang Hildesheimers*, Frankfurt/Bern/New York 1989.
- Hayot, Eric: *On literary Worlds*, Oxford 2012.
- Hegel, G.W.F.: *Phänomenologie des Geistes*, in: Ders., Werke 3, hrsg. von Eva Moldenhauer/Karl Markus Michel, Frankfurt am Main 1986.
- Hegel, G.W.F.: *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften I*, in: Ders.: Werke 8, hrsg. von Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel, Frankfurt am Main 1986.
- Heidegger, Martin: *Sein und Zeit*, 17. Aufl., Tübingen 1993.
- Hennig, Matthias: *Das andere Labyrinth. Imaginäre Räume in der Literatur des 20. Jahrhunderts*, Paderborn 2015.
- Horkheimer, Max/Adorno, Theodor W.: *Dialektik der Aufklärung*, in: Max Horkheimer: *Gesammelte Schriften*, Band 5: >Dialektik der Aufklärung< und Schriften 1940–1950, hrsg. von Alfred Schmidt und Gunzelin Schmid Noerr, Frankfurt am Main 1987.

Literaturverzeichnis

- Husserl, Edmund: *Cartesianische Meditationen. Eine Einleitung in die Phänomenologie*, in: Ders., *Gesammelte Schriften* 8, hrsg. von Elisabeth Ströker, Hamburg 1992.¹
- Husserl, Edmund: *Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendentale Phänomenologie*, in: Ders., *Gesammelte Schriften* 8, hrsg. von Elisabeth Ströker, Hamburg 1992.²
- Husserl, Edmund: *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie*, in: Ders., *Gesammelte Schriften* 5, hrsg. von Elisabeth Ströker, Hamburg 1992.³
- Ingarden, Roman: *Das literarische Kunstwerk*, 2., verbesserte und erweiterte Aufl., Tübingen 1960.
- Ingarden, Roman: *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks*, Tübingen 1968.
- Iser, Wolfgang: *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie*, Frankfurt am Main 1991.
- Jäger, Maren: *Die Joyce-Rezeption in der deutschsprachigen Erzählliteratur nach 1945*, Tübingen 2009.
- Jaspers, Karl: *Die Atombombe und die Zukunft des Menschen. Politisches Bewusstsein in unserer Zeit*, München 1958.
- Jehle, Volker: *Wolfgang Hildesheimer. Werkgeschichte*, Frankfurt am Main 1990.
- Kablitz, Andreas: *Kunst des Möglichen. Theorie der Literatur*, 2. Aufl., Freiburg im Breisgau 2016.
- Kellerer, Sidonie: *Zerrissene Moderne. Descartes bei den Neukantianern, Husserl und Heidegger*, Konstanz 2013.
- Kenner, Hugh: *Samuel Beckett. A Critical Study*, New York 1961.
- Knowlson, James: *Samuel Beckett. Eine Biographie*, Frankfurt am Main 2001.
- Köhler, Helena: *Vom Text zum Bild: die Collagen von Peter Weiss und ihr Verhältnis zum schriftstellerischen Werk*, Bielefeld 2018.
- Kojève, Alexandre: *Hegel. Kommentar zur Phänomenologie des Geistes*, Frankfurt am Main 1988.
- Koselleck, Reinhart: *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, Frankfurt am Main 1989.
- Koyré, Alexandre: *Entretiens sur Descartes*, New York/Paris 1944.
- Koyré, Alexandre: *La révolution astronomique. Copernic, Kepler, Borelli*, Paris 1961.
- Koyré, Alexandre: *Du monde clos à l'univers infini*, Paris 1962.
- Krämer, Sybille: *Medium-Bote-Übertragung. Kleine Metaphysik der Medialität*, Frankfurt am Main 2008.
- Kreienbrock, Jörg: *Sich im Weltall orientieren. Philosophieren im Kosmos 1950–1970*, Wien 2020.
- Krusche, Dietrich: *Zeigen im Text. Anschauliche Orientierung in literarischen Modellen von Welt*, Würzburg 2001.
- Lacoue-Labarthe, Philippe/Nancy, Jean-Luc: *Das Literarisch-Absolute. Texte und Theorie der Jenaer Frühromantik*, Wien 2016.

Literaturverzeichnis

- Latour, Bruno: Die Hoffnung der Pandora. Untersuchungen zur Wirklichkeit der Wissenschaft, Frankfurt am Main 2002.
- Latour, Bruno: Existenzweise. Eine Anthropologie der Modernen, Berlin 2014.
- Latour, Bruno: Das terrestrische Manifest, Berlin 2018.
- Lavocat, Françoise: Fait et Fiction. Pour une frontière, Paris 2016.
- Lazzarato, Maurizio: Videophilosophie. Zeitwahrnehmung im Postfordismus, Berlin 2002.
- Leibniz, Gottfried Wilhelm: Betrachtungen über die Erkenntnis, die Wahrheit und die Ideen, in: Ders.: Philosophische Schriften, Bd. I, hrsg. von Hans Heinz Holz, 2. Aufl., Frankfurt am Main 1986.
- Leibniz, Gottfried Wilhelm: Die Prinzipien *der Philosophie oder die Monadologie*, in: Ders.: Philosophische Schriften, Bd. I, hrsg. von Hans Heinz Holz, 2. Aufl., Frankfurt am Main 1986.
- Leibniz, Gottfried Wilhelm: Über die Seele, in: Ders.: Philosophische Schriften, Bd. I, hrsg. von Hans Heinz Holz, 2. Auflage, Frankfurt am Main 1986.
- Leibniz, Gottfried Wilhelm: *Neue Abhandlungen über den menschlichen Verstand*, in: Ders., Philosophische Schriften, Bd. III, hrsg. von Wolf von Engelhardt und Hans Heinz Holz, 2. Aufl., Frankfurt am Main 1986.
- Leiss, Elisabeth: Sprachphilosophie, 2., aktualisierte Aufl., Berlin/Boston 2012.
- Liessmann, Konrad Paul: Günther Anders. Philosophieren im Zeitalter der technologischen Revolutionen, München 2002.
- Link, Jürgen: Versuch über den Normalismus. Wie Normalität produziert wird, Opladen 1997.
- Lobsien, Eckhard: Schematisierte Ansichten. Literaturtheorie mit Husserl, Ingarden, Blumenberg, München 2012.
- Löschner, Claudia: Denksysteme. Logik und Dichtung bei Käte Hamburger, Berlin 2013.
- Löwith, Karl: Weltgeschichte und Heilsgeschehen. Die theologischen Voraussetzungen der Geschichtsphilosophie, Stuttgart 1953.
- Lotman, Jurij M: Die Struktur literarischer Texte, München 1972.
- Luhmann, Niklas: Die Realität der Massenmedien, 3. Aufl., Opladen 2004.
- Martin, Thomas L.: Poesis and Possible Worlds. A Study in Modality and literary Theory, Toronto/Buffalo/London 2004.
- Martínez, Matías/Scheffel, Michael: Einführung in die Erzähltheorie, 10., überarbeitete und aktualisierte Aufl., München 2016.
- Martínez-Bonatti, Félix: Fictive Discourse and the Structure of Literature. A phenomenological Approach, Ithaca/London 1981.
- Marx, Werner: Die Phänomenologie Edmund Husserls. Eine Einführung, 2., überarbeitete Aufl., München 1987.
- Meyerhoff, Hans: Time in Literature, Berkeley/Los Angeles 1955.
- McHale, Brian: Postmodernist Fiction, New York/London 1987.
- Menke, Christoph: Kraft. Ein Grundbegriff ästhetischer Anthropologie, Frankfurt am Main 2008.

Literaturverzeichnis

- Metzler Widmark, Cornelia: Totalität und Ganzes versus Ausschnitt und Detail. Normbewahrung und Normveränderung im deutschsprachigen roman- und literaturtheoretischen Diskurs der 60er Jahre, Stockholm 2005.
- Meyer, Theo: Kreative Subjektivität bei Gottfried Benn, in: Matías Martínez (Hg.), *Gottfried Benn – Wechselspiele zwischen Biographie und Werk*, Göttingen 2007.
- Meyer, Udo: Arno Schmidt. Nobodaddy's Kinder. Studien zur Erzähltechnik, Münster/New York 1989.
- Miller, Gertrude: Die Bedeutung des Entwicklungsbegriffs für Menschenbild und Dichtungstheorie bei Gottfried Benn, New York 1990.
- Moretti, Franco: *Distant Reading*. London/New York 2013.
- Morrisette, Bruce: *The Novels of Robbe-Grillet*, Ithaca 1975.
- Nancy, Jean-Luc: Hegel. Die Spekulative Anmerkung. Die Unruhe des Negativen, Zürich 2011.
- Niethammer, Lutz: *Posthistoire. Ist die Geschichte zu Ende?*, Reinbek 1989.
- Nixon, Mark: *Samuel Beckett's German Diaries 1936–1937*, London/New York 2011.
- Pavel, Thomas: *Fictional Worlds*, Cambridge 1986.
- Pillen, Angelika: *Hegel in Frankreich. Vom unglücklichen Bewußtsein zur Unvernunft*, Freiburg/München 2003.
- Platon: Politeia, in: Ders., Sämtliche Werke 3, übersetzt von Friedrich Schleiermacher, hrsg. von Walter F. Otto/Ernesto Grassi/Gert Plamböck, Hamburg 1959.
- Polaschegg, Andrea: *Der Anfang des Ganzen. Eine Medientheorie der Literatur als Verlaufskunst*, Göttingen 2020.
- Poppenberg, Gerhard: *Ins Ungebundene. Über Literatur nach Blanchot*, Tübingen 1993.
- Pothast, Ulrich: *Die eigentlich metaphysische Tätigkeit. Über Schopenhauers Ästhetik und ihre Anwendung durch Samuel Beckett*, Frankfurt am Main 1982.
- Pott, Hans-Georg: *Neue Theorie des Romans. Sterne – Jean Paul – Joyce – Schmidt*, München 1990.
- Precht, Oliver: *Martin Heidegger. Zur Selbst- und Fremdbestimmung seines Denkens*, Hamburg 2020.
- Rabaté, Jean-Michel: *Think, Pig! Beckett at the Limit of the Human*, New York 2016.
- Rajewky, Irina O.: *Intermedialität*, Tübingen/Basel 2002.
- Renner, Adrian: *Erzähltes Leben. Möglichkeiten des Romans um 1800*, Göttingen 2021.
- Ricardou, Jean: *Le Nouveau Roman*, Paris 1973.
- Rölli, Marc: *Immanent denken. Mit Deleuze auf den Spuren von Spinoza und Leibniz*, Bd. I, Wien/Berlin 2018.
- Rofkar, Karl-Heinz: »Also ab ins Wortall –« Meteo- und Astrometaphorik im Werk Arno Schmidts, Bielefeld 1997.
- Ronen, Ruth: *Possible Worlds in Literary Theory*, Cambridge 1994.

Literaturverzeichnis

- Roudinesco, Elisabeth: Jacques Lacan. Bericht über ein Leben, Geschichte eines Denksystems, Wien 2009.
- Ryan, Marie-Laure: Possible Worlds, Artificial Intelligence and Narrative Theory, Bloomington/Indianapolis 1991.
- Ryan, Marie-Laure: Narrative as Virtual Reality: Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media, Baltimore 2001.
- Sartre, Jean-Paul: Was ist Literatur?, Reinbek 1950.
- Sartre, Jean-Paul: Das Sein und das Nichts. Versuch einer phänomenologischen Ontologie, Reinbek, 1982.
- Schaefer, Christina: Konstruktivismus und Roman. Erkenntnistheoretische Aspekte in Alain Robbe-Grillets Theorie und Praxis des Erzählens, Stuttgart 2013.
- Schalk, Helge: Umberto Eco und das Problem der Interpretation: Ästhetik, Semiotik, Textpragmatik, Würzburg 2000.
- Scheffel, Michael: Formen selbstreflexiven Erzählens. Eine Typologie und sechs exemplarische Analysen, Tübingen 1997.
- Schepers, Heinrich: Leibniz. Wege zu seiner reifen Metaphysik, Berlin 2014.
- Sloterdijk, Peter: Im Weltinnenraum des Kapitals. Für eine Theorie der Globalisierung, Frankfurt am Main 2005.
- Schmid, Wolf: Elemente der Narratologie, 3., erweiterte und überarbeitete Aufl., Berlin/Boston 2014.
- Schmidt-Dengler, Wendelin: Genius. Zur Wirkungsgeschichte antiker Mythologeme in der Goethezeit, München 1978.
- Schnell, Alexander: Wirklichkeitsbilder, Tübingen 2015.
- Schnell, Alexander: Was ist Phänomenologie?, Frankfurt am Main 2019.
- Schnell, Alexander: Seinsschwingungen. Zur Frage nach dem Sein in der transzendentalen Phänomenologie, Tübingen 2020.
- Scholem, Gershom: Zur Kabbala und ihrer Symbolik, Frankfurt am Main 1973.
- Schork, R.J.: Greek and Hellenic Culture in Joyce, Gainesvilles et al 1998.
- Schwier, Heinrich: Lore, Grete & Schmidt. Ein kommentiertes Handbuch zu Arno Schmidts Roman »Brand's Haide«, München 2000.
- Shaw, Joanne: Impotence and Making in Beckett's Trilogy: *Molloy*, *Malone dies*, *The Unnameable* and *How it is*, Amsterdam/New York 2010.
- Seltzer, Mark: The official World, Durham/London 2016.
- Sneis, Jørgen: Phänomenologie und Textinterpretation. Studien zur Theoriegeschichte und Methodik der Literaturwissenschaft, Berlin/Boston 2018.
- Stekeler-Weithofer, Pirmin: Sprachphilosophie. Eine Einführung, München 2014.
- Stierle, Karl-Heinz: Zeit und Werk. Prousts *À la recherche du Temps perdu* und Dantes *Commedia*, München 2008.
- Stillers, Rainer: Maurice Blanchot. Erst- und Zweitfassung als Paradigmen des Gesamtwerks, Frankfurt am Main/Bern/Las Vegas 1979.
- Stockhammer, Robert: 1967. Pop, Grammatologie und Politik, Paderborn 2017.
- Suhrbier, Hartwig. Zur Prosatheorie von Arno Schmidt, München 1980.

Literaturverzeichnis

- Taubes, Jacob: *Abendländische Eschatologie*, Berlin 2007.
- Teschke, Henning: Sprünge der Differenz. Literatur und Philosophie bei Deleuze, Berlin 2008.
- Theoharis, Theoharis Constantine: Joyce's Ulysses. An Anatomy of the Soul, Chapel Hill/London 1988.
- Tommek, Heribert: Der lange Weg in die Gegenwartsliteratur. Studien zur Geschichte des literarischen Feldes in Deutschland von 1960 bis 2000, Berlin/München/Boston 2015.
- Trabant, Jürgen: Neue Wissenschaft von alten Zeichen. Vicos Sematologie, Frankfurt am Main 1994.
- Varela, Francisco J.: Kognitionswissenschaft–Kognitionstechnik. Eine Skizze aktueller Perspektiven, Frankfurt am Main 1990.
- Vidal, Jean-Pierre: Dans le Labyrinthe de Alain Robbe-Grillet, Paris 1975.
- Vogl, Joseph: Kalkül und Leidenschaft. Poetik des ökonomischen Menschen, München 2002.
- Vogl, Joseph: Über das Zaudern, Zürich/Berlin 2007.
- von Blanckenburg, Friedrich: Versuch über den Roman, Leipzig 1774.
- von Schilling, Klaus: Das gelungene Kunstwerk. Paraphrasen zu Kafka und Hildeheimer, Würzburg 2015.
- Wagner, Isabel: Textklänge und Bildspuren. Musikliterarische Selbstreflexivität in Wolfgang Hildesheimers monologischer Prosa, Freiburg im Breisgau 2014.
- Waldenfels, Bernhard: In den Netzen der Lebenswelt, Frankfurt am Main 1985.
- Waldenfels, Bernhard: Phänomenologie in Frankreich, Frankfurt am Main 1987.
- Waldenfels, Bernhard: Vielstimmigkeit der Rede. Studien zur Phänomenologie des Fremden 4, Frankfurt am Main 1999.
- Walzel, Oskar: Das Prometheussymbol von Shaftesbury zu Goethe, 2. Aufl., München 1932.
- Warning, Rainer: Marcel Proust, Paderborn 2016.
- Wehle, Winfried: Französischer Roman der Gegenwart. Erzählstruktur und Wirklichkeit im Nouveau Roman, Berlin 1972.
- Weigel, Sigrid: Ingeborg Bachmann. Hinterlassenschaften unter Wahrung des Briefgeheimnisses, Wien 1999.
- Weinrich, Harald: Tempus. Besprochene und erzählte Welt, 3. Aufl., Stuttgart/Berlin/Köln/Mainz 1977.
- Wellershoff, Dieter: Der Roman und die Erfahrbarkeit der Welt, Köln 1988.
- Zeltner-Neukomm, Gerda: Die eigenmächtige Sprache. Zur Poetik des Nouveau Roman, Olten/Freiburg 1965.
- Zima, Peter V.: Roman und Ideologie. Zur Sozialgeschichte des modernen Romans, München 1986.
- Zipfel, Frank: Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität. Analysen zur Fiktion in der Literatur und zum Fiktionsbegriff in der Literaturwissenschaft, Berlin 2001.
- Žižek, Slavoj: Lacan. Eine Einführung, Frankfurt am Main 2008.

2.2 Aufsätze aus Zeitschriften und Sammelbänden

- Ackerley, Chris: Beckett and Mathematics, in: Cuadernos de literatura Inglesa y Norteamericana 3 (1998).
- Ackerley, Chris: Monadology: Samuel Beckett and Gottfried Wilhelm Leibniz, in: Sofia Philosophical Review 5 (2011), H. 1.
- Ackerley, Chris: Samuel Beckett and the physical Continuum, in: Journal of Beckett Studies 25 (2016), H. 1.
- Agazzi, Elena: Zukunftsvisionen und Todesbilder in Benns Prosa und Lyrik der 50er Jahre, in: Agazzi, Elena/Valtolina, Amelia (Hrsg.): Der späte Benn. Poesie und Kritik in den 50er Jahren, Heidelberg 2012.
- Albrecht, Wolfgang: Endzeitbilder, Unheilserwartungen. Zur Anverwandlung und Umdeutung neuzeitlicher Utopien bei Arno Schmidt, in: Arno-Schmidt-Stiftung (Hrsg.): Der Prosapionier als letzter Dichter. Fünf Vorträge, Bargfeld 2001.
- Bareis, J. Alexander: Faktual und fiktional erzählte Welten, in: Bartsch, Christoph/Bode, Frauke (Hrsg.), Welt(en) erzählen. Paradigmen und Perspektiven, Berlin 2019.
- Bartsch, Christoph: Zeit und Possible Worlds Theorie. Eskapismus in ›mögliche Zeiten‹ in Jack Londons *The Star Rover*, in: Weixler, Antonius/Lukas, Werner (Hrsg.): Zeiten erzählen. Ansätze – Analysen – Aspekte, Berlin/Boston 2015.
- Bartsch, Christoph/Bode, Frauke: *Erzählte Welt(en) als Kategorie*, in: Bartsch, Christoph/Bode, Frauke (Hrsg.): Welt(en) erzählen. Paradigmen und Perspektiven, Berlin/New York 2019.
- Baßler, Moritz: Populärer Realismus, in: Lüdeke, Roger (Hrsg.): Kommunikation im Populären. Interdisziplinäre Perspektiven auf ein ganzheitliches Phänomen, Bielefeld 2011.
- Baßler, Moritz: Die Unendlichkeit des realistischen Erzählens. Eine kurze Geschichte moderner Textverfahren und die narrativen Optionen der Gegenwart, in: Rhode, Carsten/Schmidt-Bergmann, Hansgeorg (Hrsg.): Die Unendlichkeit des Erzählens. Der Roman in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur seit 1989, Bielefeld 2013.
- Baßler, Moritz: Einführung. Short Cuts und Serialität: Zur Frage nach der poetischen Funktion der erzählten Welt, in: Baßler, Moritz/Nies, Martin (Hrsg.): Short Cuts. Ein Verfahren zwischen Roman, Film und Serie, Marburg 2018.
- Bell, Alice/Ryan, Marie-Laure: Possible Worlds Theory Revisited, in: Beall, Alice/Ryan Marie-Laure (Hrsg.): Possible Worlds Theory and Contemporary Narratology, Lincoln/London 2019.
- Bigler, Regula: Schatten des Körpers oder Schriftzeichen auf weißem Grund, in: Peter Weiss Jahrbuch 27 (2018).
- Binczek, Natalie: Ein Netzwerk der Freundschaft in Thomas Bernhards *Der Untergetaucher*, in: Binczek, Natalie/Stanitzek, Georg (Hrsg.): *Strong ties/weak ties. Freundschaftssemantik und Netzwerkanalyse*, Heidelberg 2010.

Literaturverzeichnis

- Blamberger, Günter: The End of Fiction? Anmerkungen zu Wolfgang Hildesheimers Narratologie, mit einem Seitenblick auf Francis Bacon und Samuel Beckett, in: Görner, Rüdiger/Wagner, Isabel (Hrsg.): Wolfgang Hildesheimer und England. Zur Topologie eines literarischen Transfers, Bern 2012.
- Blüher, Karl Alfred: Die Dezentrierung der Erzählinstanz in Robbe-Grillets Romanen, in: Blüher, Karl Alfred (Hrsg.), Robbe-Grillet zwischen Moderne und Postmoderne. ›Nouveau Roman,›Nouveau Cinéma‹ und ›Nouvelle Autobiographie‹, Tübingen 1992.
- Blumenberg, Hans: Weltbilder und Weltmodelle, in: Nachrichten der Gießener Hochschulgesellschaft 30 (1961).
- Blumenberg, Hans: Wirklichkeitsbegriff und Möglichkeit des Romans, in: Jauß, Hans Robert (Hrsg.): Poetik und Hermeneutik. Nachahmung und Illusion: Kolloquium Gießen, Juni 1963. Vorlagen und Verhandlungen, München 1969.
- Büssgen, Antje: Der späte Benn: Modern, postmodern, konventionell – oder nur sich selbst treu als Verfechter einer anthropologisch fundierten Wirkungspoetik?, in: Agazzi, Elena/Valtolina, Amelia (Hrsg.): Der späte Benn. Poesie und Kritik in den 50er Jahren, Heidelberg 2012.
- Calzoni, Raul: Der späte Benn und die Zeit-Kulturen-Debatte, in: Agazzi, Elena/Valtolina, Amelia (Hrsg.): Der späte Benn. Poesie und Kritik in den 50er Jahren, Heidelberg 2012.
- Connor, Steven: Beckett and the World, in: stevenconnor.com, 26.10.2006, <http://stevenconnor.com/beckettworld.html> (13.11.2022).
- de Ruyter-Tognotti, Danièle: Le Monde et le Pantalon. Miroir de la poétique beckettienne, in: Samuel Beckett Today 3 (1993).
- De Voogd, Peter J.: James Joyce, Wyndham Lewis and the Mediatization of Word and Image, in: European Joyce Studies 1 (1989).
- Doležel, Lubomír: *Truth and authenticity in narrative*, in: Poetics Today 1 (1980), H. 3.
- Doležel, Lubomír: *Possible Worlds and Literary Fiction*, in: Allén, Sture (Hrsg.): Possible Worlds in Humanities, Arts and Sciences. Proceedings of Nobel Symposium 65, Berlin 1988.
- Doležel, Lubomír: Poryfyr's Tree for the Concept of Fictional Worlds, in: Bell, Alice/Ryan, Marie-Laure (Hrsg.): Possible Worlds Theory and Contemporary Narratology, Lincoln/London 2019.
- Dowd, Garin V.: Nomadology. Reading the Beckettian Barock, in: Journal of Beckett Studies 8 (1998), H. 1.
- Drews, Jörg: »Wer noch leben will, der beeile sich!« Weltuntergangsphantasien bei Arno Schmidt, in: Grimm, Gunter E./Faulstich, Werner/Kuon, Peter (Hrsg.): Apokalypse. Weltuntergangsvisionen in der Literatur des 20. Jahrhunderts, Frankfurt am Main 1986.
- Dries, Christian: Von der Weltfremdheit zur Antiquiertheit des Menschen. Günther Anders' negative Anthropologie, in: Dries, Christian/Gätjens, Henrike (Hrsg.): Günther Anders, Die Weltfremdheit des Menschen. Schriften zur philosophischen Anthropologie, München 2018.

Literaturverzeichnis

- Fues, Wolfram Malte: Die beste aller möglichen Welten. Leibniz Konzept literarischer Fiktionalität, in: Fulda, Daniel/Stekeler-Weithofer, Pirmin (Hrsg.): *Theatrum naturae et artium – Leibniz und die Schauplätze der Aufklärung*, Stuttgart/Leipzig 2019.
- Gavins, Joanna/Lahey, Ernestine: World Building in Discourse, in: Gavins, Joanna/Lahey, Ernestine (Hrsg.): *World Building. Discourse in the Mind*, London/New York 2016.
- Gelhard, Andreas: Abstraktion, Attraktion – Maurice Blanchot liest Hegel, in: Schneider, Ulrich Johannes (Hrsg.): *Der französische Hegel*, Berlin/Boston 2007.
- Gerlach, Rainer: Isolation und Befreiung. Zum literarischen Frühwerk von Peter Weiss, in: Gerlach, Rainer (Hrsg.): *Peter Weiss*, Frankfurt am Main 1984.
- Hamacher, Werner: Hermeneutische Ellipsen. Schrift und Zirkel bei Schleiermacher, in: Nassen, Ulrich (Hrsg.): *Texthermeneutik. Aktualität, Geschichte, Kritik*, Paderborn/München/Wien/Zürich 1979.
- Harries, Martin: Das Ende einer Trope für die Welt, in: Quiring, Björn (Hrsg.): *Theatrum Mundi. Die Metapher des Welttheaters von Shakespeare bis Beckett*, Berlin 2013.
- Haverkamp, Anselm: Die Technik der Rhetorik. Blumenbergs Projekt, in: Blumenberg, Hans: Ästhetische und metaphorologische Schriften. Hrsg. von Anselm Haverkamp, Frankfurt a. Main 2001.
- Haverkamp, Anselm: Ein knebbes Ding in einem Wort: Ungedachte Natur in postlapsaren Welten und Zeiten, in: Quiring, Björn (Hrsg.): *Theatrum Mundi. Die Metapher des Welttheaters von Shakespeare bis Beckett*, Berlin 2013.
- Hayer, Horst Dieter: Zwei Erzählsysteme des ›nouveau roman‹. Sarraute und Robbe-Grillet, in: Bürger, Peter (Hrsg.): *Vom Ästhetizismus zum Nouveau Roman. Versuche kritischer Literaturwissenschaft*, Frankfurt am Main 1975.
- Hensing, Dieter: Die Position von Peter Weiss in den Jahren 1947–1965 und der Prosatext *Der Schatten des Käpfers des Kutschers*, in: Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik 2 (1973).
- Hinrichs, Boy: Nobodaddy's Kinder. Die Trilogie: ›Schwarze schmierge Wurzel‹, ›giftgrüner Natternstengel‹, ›prahlende Blume(nbüchse)‹, in: Zettelkasten. Aufsätze und Arbeiten zum Werk Arno Schmidts. Jahrbuch der Gesellschaft der Arno-Schmidt-Leser 11 (1992).
- Hintikka, Jaakko: Exploring Possible Worlds, in: Allén, Sture (Hrsg.): *Possible Worlds in Humanities, Arts and Sciences. Proceedings of Nobel Symposium 65*, Berlin 1988.
- Hof, Holger: *Aprèslude* oder »Der Frau gehört die Welt«. Letzte Ergebnisse des Schwarzen Heftes, in: Agazzi, Elena/Valtolina, Amelia (Hrsg.): *Der späte Benn. Poesie und Kritik in den 50er Jahren*, Heidelberg 2012.
- Husserl, Edmund: Kopernikanische Umwendung der kopernikanischen Umwendung. Die Ur-Arche Erde, in: Dünne, Jörg/Günzel, Stephan (Hrsg.): *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt am Main 2006.

Literaturverzeichnis

- Kanyó, Zoltán: Narrativik und mögliche Welten, in: Károly, Csúri (Hrsg.): Literary Semantics and Possible Worlds. Literatursemantik und mögliche Welten, Szeged 1980.
- Kittler, Friedrich: Fiktion und Simulation, in: Barck, Karl-Heinz (Hrsg.): Aisthesis. Positionen einer neuen Ästhetik, Leipzig 1991.
- Lamarque, Peter: On Not Expecting Too Much from Narrative, in: Mind and Language 19 (2004), H. 4.
- Lewis, David: Truth in Fiction, in: American Philosophical Quarterly 15 (1978), H. 1.
- Lübbe, Hermann: Säkularisierung als Geschichtsphilosophische Kategorie, in: Kuhn, Helmut/Wiedmann, Fritz (Hrsg.): Die Philosophie und die Frage nach dem Fortschritt, München 1964.
- Margolin, Uri: The Nature and Functioning of Fiction: Some Recent Views, in: Canadian Review of Comparative Literature 19 (1992).
- Mori, Naoya: Beckett's Windows and the Windowless Self, in: Samuel Beckett Today 14 (2004).
- O'Rourke, Fran: Joyce and Aristotle, in: Fogerty, Anne/O'Rourke, Anne (Hrsg.): Voices on Joyce, Dublin 2015.
- Ort, Claus-Michael: Das Wissen der Literatur. Probleme einer wissenssoziologischen Semantik, in: Köppe, Tilmann/Klauk, Tobias (Hrsg.): Fiktionalität: Ein Interdisziplinäres Handbuch, Berlin/Boston 2014.
- Ott, Michaela: Virtualität in Philosophie und Filmtheorie von Gilles Deleuze, in: Gente, Peter/Weibel, Peter (Hrsg.): Deleuze und die Künste, Frankfurt am Main 2007.
- Pavel, Thomas: Postface, in: Bell, Alice/Ryan, Marie-Laure (Hrsg.): Possible Worlds Theory and Contemporary Narratology, Lincoln/London 2019.
- Plantinga, Alvin: Actualism and possible Worlds, in: Theoria 42 (1976), H. 3.
- Prendergast, Christopher: Sartre's *La Nausée* and the Modern Novel, in: Prendergast, Christopher (Hrsg.): A History of Modern French Literature. From the Sixteenth Century to the Twentieth Century, Princeton 2017.
- Ryan, Marie-Laure: Postmodernism and the Doctrine of Panfictionality, in: Narrative 5 (1997), H. 2.
- Ryan, Marie-Laure: The Text as World versus the Text as Game. Possible Worlds Semantics and Postmodern Theory, in: Journal of Literary Semantics 27 (1998), H. 3.
- Ryan, Marie-Laure: From Possible Worlds to Storyworlds. On the Worldness of Narrative Representation, in: Bell, Alice/Ryan, Marie-Laure (Hrsg.): Possible Worlds Theory and Contemporary Narratology, Lincoln/London 2019.
- Saint-Gelais, Richard: How to do things with Worlds. From Counterfactuality to Counterfictionality, in: Birke, Dorothee/Butter, Michael/Köppe, Tilmann (Hrsg.): Counterfactual Thinking/Counterfactual Writing, Berlin/Boston 2011.
- Schäfer, Martin Jörg: Samuel Becketts Reduktion des Welttheaters im *Endspiel*, in: Schäfer, Armin/Kröger, Karin (Hrsg.): Null, Nichts und Negation. Beckett Nothing, Bielefeld 2016.

Literaturverzeichnis

- Scheffel, Michael: Formen und Funktionen von Ambiguität in der literarischen Erzählung. Ein Beitrag aus narratologischer Sicht, in: Berndt, Frauke/Kammer, Stephan (Hrsg.): *Amphibolie. Ambiguität. Ambivalenz*, Würzburg 2009.
- Scheffel, Michael: Von der unaufhörlichen Gegenwart des ›Großen Rätsels‹: Wolfgang Hildesheimers Tynset oder ›The End of Fiction‹, in: Avanessian, Armen/Hennig, Anke (Hrsg.): *Der Präsensroman*, Berlin/New York 2013.
- Scherübl, Florian: Versäumte Möglichkeiten. Umberto Ecos Textpragmatismus und die nicht aufgearbeiteten Probleme der Possible Worlds-Theorie der Literatur, in: *Scientia Poetica* 22 (2018).
- Scherübl, Florian: Postmoderne, Poststrukturalismus... Panfiktionalismus? Probleme der Klassifikation von ›Theorie‹ am Beispiel eines Begriffs aus Narratologie und Fiktionalitätstheorie, in: Scherübl, Florian (Hrsg.): *Verabschiedungen der ›Postmoderne‹. Neuere Historisierungen von Theorie zwischen Generationengeschichte und ›Post-Truth-Narrativ*, Bielefeld 2022.
- Sneis, Jørgen: Rekonstruktion als Interpretation. Überlegungen zu Roman Ingardens Versuche einer erkenntnistheoretischen Grundlegung der Literaturwissenschaft, in: Albrecht, Andrea /Danneberg, Lutz/Krämer, Olav/Spoerhase, Carlos (Hrsg.): *Theorien, Methoden und Praktiken des Interpretierens*, Berlin/München/Boston 2015.
- Sommer, Roy: The Merger of Classical and Postclassical Narratologies and the Consolidated Future of Narrative Theory, in: *Diegesis* 1 (2012), H. 1.
- Starobinski, Jean: Maurice Blanchot. Thoms L’Obscure, in: Hoppenot, Eric (Hrsg.): *Maurice Blanchot*, Paris 2014.
- Stekeler-Weithofer, Pirmin: Empirische Realität und generische Wirklichkeit. Zu metaphysischen Fehldeutungen materialbegrifflicher Sinnbestimmung, in: Gabriel, Markus (Hrsg.): *Der neue Realismus*, Berlin 2014.
- Stekeler-Weithofer, Pirmin: Plurale Metaphysik? Bemerkungen zu Markus Gabriels Neutralem Realismus, in: *Philosophisches Jahrbuch* 122 (2015).
- Stekeler-Weithofer, Pirmin: Das monadologische Strukturmodell der Welt. Leibniz zwischen Descartes und Kant, in: Nagl-Docekal, Herta (Hrsg.): *Leibniz heute lesen: Wissenschaft – Geschichte – Religion*, Berlin/Boston 2018.
- Stockhammer, Robert: Welt oder Erde? Zwei Figuren des Globalen, in: Moser, Christian/Simonis, Linda (Hrsg.): *Figuren des Globalen. Weltbezug und Welterzeugung in Literatur, Kunst und Medien*, Göttingen 2014.
- Stockhammer, Robert: Welt- oder Erdliteratur? Hinweis auf einen Unterschied, in: *Poetica* 47, (2015), H. 3/4.
- Ströker, Elisabeth: Fiktive Welt im literarischen Kunstwerk. Zu einer Kontroverse zwischen Roman Ingarden und Käte Hamburger, in: Galewicz, Włodzimierz/Ströker, Elisabeth/ Strożewski, Władysław (Hrsg.): *Kunst und Ontologie. Für Roman Ingarden zum 100. Geburtstag*, Amsterdam/Atlanta 1994.
- Sultan, Sabbar Saadoon: The Critical Aspects of Beckett’s ›Trilogy‹, in: *Samuel Beckett Today* 14 (2014).

Literaturverzeichnis

- Surkamp, Carola: Perspektivenstruktur und *Possible-Worlds Theory*: Zur literarischen Inszenierung der Pluralität subjektiver Wirklichkeitsmodelle, in: Nünning, Vera/Nünning, Ansgar (Hrsg.): Multiperspektivisches Erzählen. Zur Theorie und Geschichte der Perspektivenstruktur im englischen Roman des 18. bis 20. Jahrhunderts, Trier 2000.
- Szabó, Erzsébet: Das Phänomen der Ambivalenz aus Sicht der Theorie möglicher Welten und der klassischen Narratologie, in: Abel, Julia/Blödorn, Andreas/Schefel, Michael (Hrsg.): Ambivalenz und Kohärenz. Untersuchungen zur narrativen Sinnbildung, Trier 2009.
- Thanner, Veronika/Vogl, Joseph/Walzer, Dorothea: Die Wirklichkeit des Realismus. Einleitung, in: Thanner, Veronika/Vogl, Joseph/Walzer, Dorothea (Hrsg.): Die Wirklichkeit des Realismus, Paderborn 2018.
- Vietta, Silvio: Europäische Rationalität und Benns Phänotyp, in: Agazzi, Elena/Valtolina, Amelia (Hrsg.): Der späte Benn. Poesie und Kritik in den 50er Jahren, Heidelberg 2012.
- Vogl, Joseph: Vierte Person. Kafkas Erzählstimme, in: DVJS 68 (1994), H. 4.
- Vogl, Joseph: Einleitung, in: Vogl, Joseph (Hrsg.): Poetologien des Wissens um 1800, München 1999.
- Vogl, Joseph: Medien-Werden: Galileis Fernrohr, in: Engell, Lorenz/Vogl, Joseph (Hrsg.): Archiv für Mediengeschichte – Mediale Historiographien, Weimar 2001.
- Vogl, Joseph: Was ist ein Ereignis?, in: Gente, Peter/Weibel, Peter (Hrsg.): Deleuze und die Künste, Frankfurt am Main 2007.
- Waltenberger, Michael: Fallobst. Überlegungen zu den subatomaren Gründungsparadoxien der Narratologie und zur paradoxalen Zeitlichkeit als Konstituens des Erzählens, in: Häusler, Anna/Schneider, Martin (Hrsg.): Ereignis Erzählen, Berlin 2016.
- Weigel, Sigrid: Öffentlichkeit und Verborgenheit. Zur literaturpolitischen und persönlichen Konstellation von Ingeborg Bachmanns Frankfurter Poetik-Vorlesung, in: Wimmer, Gernot (Hrsg.): Ingeborg Bachmann und Paul Celan. Historisch-poetische Korrelationen, Berlin/Boston 2014.
- Zalloua, Zahi: Alain Robbe-Grillet's *La Jalousie*. Realism and the Ethics of Reading, in: Journal of Narrative Theory 38 (2008), H. 1.
- Zipfel, Frank: Unreliable Narration and Fictional Truth, in: Journal of Literary Theory 5 (2011), H. 1.

2.3 Aufsätze aus Aufsatzsammlungen und Gesamtausgaben

- Adorno, Theodor W.: Standort des Erzählers im zeitgenössischen Roman, in: Adorno, Theodor W.: Noten zur Literatur, Frankfurt am Main 1981.¹
- Adorno, Theodor W. *Rede über Lyrik und Gesellschaft*, in: Adorno, Theodor W.: *Noten zur Literatur*, Frankfurt am Main 1981.²
- Agamben, Giorgio: Die Macht des Denkens, in: Ders.: Die Macht des Denkens. Gesammelte Essays, Frankfurt am Main 2013.

Literaturverzeichnis

- Barthes, Roland: Objektive Literatur, in: Barthes, Roland: Am Nullpunkt der Literatur. Objektive Literatur. Zwei Essays, Hamburg 1959.
- Benjamin, Walter: Über einige Motive bei Baudelaire, in: Benjamin, Walter: Gesammelte Schriften I/2. Hrsg. von Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main 1991.
- Benjamin, Walter: Über den Begriff der Geschichte, in: Benjamin, Walter: Gesammelte Schriften I/2. Hrsg. von Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main 1991.
- Blumenberg, Hans: Das Fernrohr und die Ohnmacht der Wahrheit, in: Galilei, Galileo: Siderius Nuncius. Hrsg. und eingeleitet von Hans Blumenberg, Frankfurt am Main 1965.
- Blumenberg, Hans: Sprachsituation und immanente Poetik, in: Blumenberg, Hans: Wirklichkeiten in denen wir leben. Aufsätze und eine Rede, Stuttgart 1981.
- Blumenberg, Hans: Lebenswelt und Technisierung unter Aspekten der Phänomenologie, in: Blumenberg, Hans: Wirklichkeiten, in denen wir leben. Aufsätze und eine Rede, Stuttgart 1981.
- Blumenberg, Hans: »Nachahmung der Natur«. Zur Vorgeschichte des schöpferischen Menschen, in: Blumenberg, Hans: Ästhetische und metaphorologische Schriften. Hrsg. von Anselm Haverkamp, Frankfurt/Main 2001.¹
- Blumenberg, Hans: Wirklichkeitsbegriff und Möglichkeit des Romans, in: Blumenberg, Hans: Ästhetische und metaphorologische Schriften. Hrsg. von Anselm Haverkamp, Frankfurt/Main 2001.²
- Blumenberg, Hans: Antiker und neuzeitlicher Wirklichkeitsbegriff, in: Blumenberg, Hans: Realität und Realismus. Hrsg. von Nicola Zambon, Berlin 2020.
- Cassirer, Ernst: Descartes' Wahrheitsbegriff. Betrachtungen zur 300-Jahresfeier des »Discours de la Methode«, in: Descartes, René: Philosophische Schriften in einem Band. Hrsg. von Rainer Specht, Hamburg 1996.
- Derrida, Jacques: »This strange Institution called Literature«. An Interview with Jacques Derrida, in: Derrida, Jacques: Acts of Literature. Hrsg. von Derek Attridge, New York/London 1992.
- Eco, Umberto: Kleine Welten, in: Eco, Umberto: Die Grenzen der Interpretation, München/Wien 1999.
- Foucault, Michel: Das Denken des Außen, in: Foucault, Michel: Schriften zur Literatur. Hrsg. von Daniel Defert/François Ewald/Jacques Lagrange, Frankfurt am Main 2003.
- Hamacher, Werner: Unlesbarkeit, in: de Man, Paul: Allegorien des Lesens, Frankfurt am Main 1988.
- Hamacher, Werner: Der ausgesetzte Satz. Friedrich Schlegels poetologische Umsetzung von Fichtes absolutem Grundsatz, in: Hamacher, Werner: Entferntes Verstehen. Studien zu Philosophie und Literatur von Kant bis Celan, Frankfurt am Main 1998.
- Hamacher, Werner: Für – die Philologie, in: Hamacher, Werner: Was zu sagen bleibt, Schupfart 2019.
- Hamacher, Werner: Was zu sagen bleibt, in: Hamacher, Werner: Was zu sagen bleibt, Schupfart 2019.

Literaturverzeichnis

- Hamacher, Werner: Wozu Hölderlin, 1934, in: Deutschland? Einige Bemerkungen zu Heideggers Frage und seiner Antwort, in: Hamacher, Werner: Hölderlin-Studien. Hrsg. von Shinu Sara Ottenburger und Peter Trawny, Frankfurt am Main 2020.
- Hegel, G.W.F.: Jenaer Realphilosophie, in: Hegel, G.W.F.: Frühe politische Systeme. Hrsg. von Gerhard Göhler, Frankfurt am Main/Berlin/Wien 1974.
- Heidegger, Martin: Der Ursprung des Kunstwerkes, in: Heidegger, Martin: Holzwege, Frankfurt am Main 1950.¹
- Heidegger, Martin: Die Zeit des Weltbildes, in: Heidegger, Martin: Holzwege, Frankfurt am Main 1950.²
- Jakobson, Roman: Randbemerkungen zur Prosa des Dichters Pasternak, in: Jakobson, Roman: Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921–1917. Hrsg. von Elmar Holenstein und Tarcisius Schelbert, Frankfurt am Main 1979
- Jakobson, Roman: Zwei Seiten der Sprache und zwei Typen aphatischer Störungen, in: Jakobson, Roman: Aufsätze zur Linguistik und Poetik. Hrsg. und eingeleitet von Wolfgang Raible, Frankfurt am Main 1979.
- Knowlson, James: Beckett in Kassel. Erste Begegnungen mit dem deutschen Expressionismus, in: Fischer-Seidel, Therese/Fried-Dieckmann Marion (Hrsg.): Der unbekannte Beckett. Samuel Beckett und die deutsche Kultur, Frankfurt am Main 2005.
- Nancy, Jean-Luc: Das Neutrale, die Neutralisierung des Neutralen, in: Blanchot, Maurice: Das Neutrale. Hrsg. von Marcus Coelen, Zürich 2010.
- Nancy, Jean-Luc: Das Mit-Sein des Da-Seins, in: Nancy, Jean-Luc: singulär plural sein, Zürich 2012.
- Nixon, Mark: Becketts *German Diaries* der Deutschlandreise 1936/37. Eine Einführung zur Chronik, in: Fischer-Seidel, Therese/Fried-Dieckmann, Marion (Hrsg.): Der unbekannte Beckett. Samuel Beckett und die deutsche Kultur Frankfurt am Main 2005.
- Sartre, Jean-Paul: Qu'est-ce que la littérature, in: Sartre, Jean-Paul: Situations II. Littérature et Engagement, Paris 1948.
- Sauvagnargues, Anne: Für eine Ökologie der Literatur. Deleuzes Proust, in: Sauvagnargues, Anne: Ethologie der Kunst. Deleuze, Guattari, Simondon, Berlin 2019.
- Sloterdijk, Peter: Was geschah im 20. Jahrhundert? Unterwegs zu einer Kritik der extremistischen Vernunft, in: Sloterdijk, Peter: Was geschah im 20. Jahrhundert?, Berlin 2016.
- Sloterdijk, Peter: Absturz und Kehre. Rede über Heideggers Denken in Bewegung, in: Sloterdijk, Peter: Nicht gerettet. Versuche nach Heidegger, Berlin 2019.
- Syring, Marie Luise: »Morning with Durieu bei Kluth with a bottle of rum«: Samuel Beckett und die deutsche Kunst, in: Fischer-Seidel, Therese/Fried-Dieckmann, Marion (Hrsg.): Der unbekannte Beckett. Samuel Beckett und die deutsche Kultur Frankfurt am Main 2005.

Literaturverzeichnis

2.4 Handbücher/Handbuchartikel/Sammlungen

- Baßler, Moritz: Absolute Lyrik und Prosa, in: Hanna, Christian M./Reents, Friederike (Hrsg.): Gottfried Benn-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, Stuttgart 2016.
- Bell, Alice/Ryan, Marie-Laure (Hrsg.): Possible Worlds Theory and Contemporary Narratology, Lincoln/London 2019.
- Cassin, Barbara (Hrsg.): Dictionary of Untranslatables. A philosophical Lexicon, Princeton 2014.
- Haaparanta, Leila (Hrsg.): The Development of Modal Logic, Oxford/New York 2009.
- Kern, Andrea: *Der Ursprung des Kunstwerkes*. Kunst und Wahrheit zwischen Stiftung und Streit, in: Thomä, Dieter (Hrsg.): Heidegger-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, 2., überarbeitete und erweiterte Aufl., Stuttgart/Weimar 2013.
- Klauk, Tobias: Fiktionalität und Modallogik, in: Köppe, Tilmann/Klauk, Tobias (Hrsg.): Fiktionalität. Ein Interdisziplinäres Handbuch, Berlin/Boston 2014.
- Klauk, Tobias: The Philosophical Perspective on Truth, in: Fludernik, Monika/Ryan, Marie-Laure/Specker, Hannah (Hrsg.): Narrative Faculty: A Handbook, Berlin/Boston 2020.
- Koch, Anton Friedrich: Sinnliche Gewißheit und Wahrnehmung. Die beiden ersten Kapitel der ›Phänomenologie des Geistes‹, in: Vieweg, Klaus/Welsch, Wolfgang (Hrsg.): Hegels Phänomenologie des Geistes. Ein kooperativer Kommentar zu einem Schlüsselwerk der Moderne, Frankfurt am Main 2008.
- Köppe, Tilmann: Fiktive Tatsachen, in: Köppe, Tilmann/Klauk, Tobias (Hrsg.): Fiktionalität: Ein Interdisziplinäres Handbuch, Berlin/Boston 2014.
- Köppe, Tilmann/Klauk, Tobias (Hrsg.): Fiktionalität. Ein Interdisziplinäres Handbuch, Berlin/Boston 2014.
- Konrad, Eva: Panfiktionalismus, in: Köppe, Tilmann/Klauk, Tobias (Hrsg.): Fiktionalität. Ein interdisziplinäres Handbuch, Berlin/Boston 2014.
- Korte, Tapio/Maunu, Ari/Aho, Tuomo: Modal Logic from Kant to Possible World Semantics, in: Haaparanta, Leila (Hrsg.): The Development of Modal Logic, Oxford/New York 2009.
- Kuhn, Helmut/Wiedmann, Fritz (Hrsg.): Die Philosophie und die Frage nach dem Fortschritt, München 1964.
- Ryan, Marie-Laure: Possible Worlds, in: the living handbook of narratology, 27.9.2013 <https://www.lhn.uni-hamburg.de/node/54.html> (13.11.2022).
- Sandu, Gabriel/Aho, Tumou: Logic and Semantics in the Twentieth Century, in: Haaparanta, Leila (Hrsg.): The Development of Modal Logic, Oxford/New York 2009.
- Sommer, Manfred: Lebenswelt, in: Weidner, Daniel/Buch, Robert (Hrsg.): Blumenberg lesen. Ein Glossar, Berlin 2014.
- Valtolina, Amelia: ›Der Ptolemäer‹, in: Hanna, Christian M./Reents, Friederike (Hrsg.): Gottfried Benn-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, Stuttgart 2016.

Danksagung

Ich danke Joseph Vogl, der sich bereit erklärte, die Erstbetreuung der Arbeit an der HU Berlin zu übernehmen sowie Armin Schäfer, der mich bereits bei der Konzipierung 2016 an der Ruhr-Universität Bochum unterstützt hat. Dem dortigen Forschungs-Colloquium von ihm und Natalie Binczek verdanke ich produktive Diskussionen genauso wie ab 2017 den Colloquien um das PhD-Net *Das Wissen der Literatur* an der Humboldt-Universität zu Berlin. Besonderer Dank gilt hier insbesondere Jasmin Köhler, Anna Hordych, Marius Reisener, Anatol Heller, Robert Loth, Mirjam Wulff, Denis Yücel, Klaus Wiehl, Bernhard Stricker, Sophie Hartisch, Susanne Froböse, Jonas Mirbeth und Naghmeh Esmaeilpour; darüber hinaus Niklas Schlottmann, Lea Winterlin, Louisa Drews, Burkhardt Wolf, Teo Geldner, Luca Guerreschi, Gabriel Valladao Silva, Arne Sander, Bora Meraj, Jonas Teupert, Peter Wittemann, Simon Schoch, Cornelia Pierstorff, Till Breyer, Maria Enrica Giannuzzi und Endre-Malcolm Holeczy. Von Elisabeth Strowick und Andrea Krauss habe ich während meines Auslandsaufenthalts an der NYU mehr gelernt, als sie glauben werden. Zahlreiche der in diese Arbeit eingegangenen Diskussionen gehen bis nach Regensburg und auf Gespräche mit Thomas Petraschka, Rasmus Overthun, Anna-Maria Ruck und Philipp Kastropf zurück. Für ihre Unterstützung danke ich außerdem meiner Familie sowie Thomas Theurer, Julian Scholler, Alexander Weinhuber, Johannes Ziegler, Josefine Grabenhorst und Jakob Benisch.

