

Das Spiel der Geschichte im historischen Roman

**Historische Romane im Licht der Geschichtstheorie nach dem
linguistic turn**

D i s s e r t a t i o n

zur

Erlangung des akademischen Grades

Doktor der Philosophie

in der Philosophischen Fakultät

der Eberhard Karls Universität Tübingen

vorgelegt

von

Sibylle Gross geb. Fetzer

aus Stuttgart

2016

**Gedruckt mit Genehmigung der Philosophischen Fakultät
der Eberhard Karls Universität Tübingen**

Dekan: Prof. Dr. Jürgen Leonhardt

**Hauptberichterstatter: Prof. Dr. Schamma Schahadat
Mitberichterstatter: Prof. Dr. Jürgen Wertheimer**

Tag der mündlichen Prüfung: 16. 12. 2015

Universitätsbibliothek Tübingen TOBIAS-lib.

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	1
1 Der historische Roman im Spannungsfeld zwischen Geschichte und Literatur	1
2 Der Spielbegriff in Geschichte und Literatur.....	6
3 Textauswahl, Ziele und Aufbau	8
4 Die Gattung des historischen Romans: Der Forschungsstand	20
Teil A: Theoretische Grundlagen: Schnittpunkte von Geschichte und Literatur	29
A 1 Geschichtskonstruktion in Geschichtswissenschaft und Geschichtsschreibung ...	29
1.1 Einleitende Vorbemerkungen	29
1.2 Geschichtsverständnis	32
1.3 Geschichtsrepräsentation	39
1.4 Geschichtsrezeption	43
1.5 Zusammenfassung	46
1.6 Was ist historisches Denken? Ein Definitionsversuch	48
A 2 Erzähltheorien in Historie und Fiktion	51
A 3 Rezeptionstheoretische Anmerkungen	59
A 4 Theoretische Überlegungen zur Romananalyse	61
4.1 Geschichtskonstruktion und Erzähltheorie	61
4.2 Die Analysekatogorien	63
4.2.1 Subjektbegriff	63
4.2.2 Ereignis und Struktur	65
4.2.3 Erinnerung und Vergessen	69
4.2.4 Zeit und Raum	73
4.2.5 Sprache als bevorzugtes Zeichensystem	76
4.3 Der modifizierte Begriff der Geschichtskonstruktion	79
Teil B Interpretation der ausgewählten Romane	81
Vorbemerkungen	81
B 1 Gustave Flaubert: <i>Salammbô</i>	82

1.1 Hinweise zum Forschungsstand	82
1.2 Analyse	84
1.2.1 Ereignis	84
1.2.2 Figuren und die Rolle des Subjekts	98
1.2.3 Erzählinstanz und Erzählweise	104
1.2.4 Sprache und Zeichen	108
1.2.5 Raum und Zeit	113
1.2.6 Erinnerung	115
1.3 Die Geschichtskonstruktion in <i>Salammbô</i>	117
1.3.1 Fiktionalisierung des historischen Faktums	117
1.3.2 Darstellung der Geschichte	118
1.3.3 Das Spiel der Geschichte	122
B 2 Wilhelm Raabe: <i>Das Odfeld</i>	124
2.1 Hinweise zum Forschungsstand	124
2.2 Analyse	125
2.2.1 Ereignis	125
2.2.2 Figuren und die Rolle des Subjekts	131
2.2.3 Erzählinstanz	136
2.2.4 Sprache und Zeichen	137
2.2.5 Raum und Zeit	139
2.2.6 Erinnerung	140
2.3 Die Geschichtskonstruktion im <i>Odfeld</i>	141
2.3.1 Fiktionalisierung des historischen Faktums	141
2.3.2 Darstellung der Geschichte	142
2.3.3 Die Geschichtskonstruktion als Anstoß zum historischen Denken	147
2.3.4 Das Spiel der Geschichte	148
B 3 Aragon: <i>La Semaine sainte</i>	150
3.1 Hinweise zum Forschungsstand	150
3.2 Analyse	153
3.2.1 Ereignis	153
3.2.2 Figuren und die Rolle des Subjekts	167
3.2.3 Erzählinstanz und Erzählweise	175
3.2.4 Sprache und Zeichen	179
3.2.5 Raum und Zeit	182
3.2.6 Erinnerung	185

3.3 Die Geschichtskonstruktion in der <i>Semaine Sainte</i>	188
3.3.1 Fiktionalisierung des historischen Faktums	188
3.3.2 Darstellung der Geschichte	189
3.3.3 Die Geschichtskonstruktion als Anstoß zum historischen Denken	194
3.3.4 Das Spiel der Geschichte	196
B 4 Boris Schitkov: <i>Wiktor Wawitsch</i>	198
4.1 Vorbemerkungen	198
4.2 Analyse	200
4.2.1 Ereignis	200
4.2.2 Figuren und die Rolle des Subjekts	211
4.2.3 Erzählinstanz und Erzählweise	220
4.2.4 Sprache und Zeichen	224
4.2.5 Raum und Zeit	228
4.2.6 Erinnerung und Vergessen	229
4.3 Die Geschichtskonstruktion in <i>Wiktor Wawitsch</i>	232
4.3.1 Einbindung des historischen Faktums in die Fiktion	232
4.3.2 Darstellung der Geschichte	233
4.3.3 Die Geschichtskonstruktion als Anstoß zum historischen Denken	237
4.3.4 Das Spiel der Geschichte	240
B 5 Alfred Andersch: <i>Winterspelt</i>	241
5.1 Hinweise zum Forschungsstand	241
5.2 Analyse	243
5.2.1 Ereignis	243
5.2.2 Figuren	246
5.2.3 Erzählinstanz und Erzählweise	256
5.2.4 Sprache und Zeichen	259
5.2.5 Raum und Zeit	261
5.2.6 Erinnerung	264
5.3 Die Geschichtskonstruktion in <i>Winterspelt</i>	265
5.3.1 Historisches Faktum und Fiktion	265
5.3.2 Darstellung der Geschichte	267
5.3.3 Geschichten statt Geschichte – ein Anstoß zum historischen Denken?	270
5.3.4 Das Spiel der Geschichte	271

B 6 Thomas Pynchon: <i>Gravity's Rainbow</i>	273
6.1 Hinweise zum Forschungsstand und zur Analyse	273
6.2 Analyse	278
6.2.1 Erzählweise	278
6.2.2 Erzählinstanz	283
6.2.3 Sprache und Zeichen	285
6.2.4. Raum und Zeit	289
6.2.5 Figuren und die Rolle des Subjekts	291
6.2.6 Mythen und Geschichten	296
6.3 Die Geschichtskonstruktion in <i>Gravity's Rainbow</i>	299
6.3.1 Das Spiel der Geschichtskonstruktionen	299
6.3.2 Die Repräsentation der Geschichte	302
6.3.3 Ambiguität als Anstoß zum historischen Denken?	309
Teil C Schlussbetrachtung	311
C 1 Gattungstheoretische Einordnung der analysierten Romane	311
C 2 Darstellung der Geschichte	313
2.1 Narrative und diskursive Darstellung des Konstrukts ‚Geschichte‘	313
2.2 Vergleich der Geschichtskonstruktionen	320
C 3 Das Potential zur Einübung in historisches Denken	327
3.1 Auseinandersetzung mit der Geschichtlichkeit als Seinsweise	327
3.2 Auseinandersetzung mit der historischen Bedingtheit der Geschichtlichkeit	331
C 4 Die Darstellung der Geschichte und das Spiel	333
C 5 Zusammenfassung zum Spezifische der literarischen Auseinandersetzung mit dem Phänomen ‚Geschichte‘	335
Literaturverzeichnis.....	337

Vorwort

Geschichte und Literatur - meine zwei Hauptinteressengebiete, so lange ich denken kann - zu verbinden, war der Anstoß zu dem Thema meiner Dissertation. Meine anfängliche Vorstellung der Gleichberechtigung beider Komponenten erwies sich bei der Verfertigung der Arbeit immer mehr als unzutreffend, auch hier schien das Wort zu gelten, dass man nicht zwei Herren gleichzeitig dienen kann. Doch wollte ich – vielleicht gegen die Konvention wissenschaftlichen Arbeitens – die Spur des schrittweisen Erkennens nicht völlig löschen, sodass die Arbeit in gewisser Weise ein »work in progress« geblieben ist.

Mein Dank gilt meiner Doktormutter, Prof. Dr. Schamma Schahadat, die mich, trotz meines Alters, als Doktorandin angenommen hat und mich mit Hilfe und Freundlichkeit unterstützt und gleichzeitig viel Freiraum gelassen hat, ebenso danke ich Herrn Prof. Dr. Wertheimer, der, obwohl schon emeritiert, mich als Zweitgutachter beraten hat; beiden danke ich für die vielfältigen Anregungen, Erkenntnisse und Aha-Effekte während meines Masterstudiums.

Außerdem danke ich Freundinnen und Freunden für die geduldige, teilnehmende, beratende und korrigierende Begleitung, besonders Barbara, Margarete, Ilse, Susanne und Wins, für alle gilt das Wort von Kleist »l'idée vient en parlant«.

Einleitung

1 Der historische Roman im Spannungsfeld zwischen Geschichte und Literatur

»Das Spezifikum des historischen Romans ist seine Stellung im Grenzgebiet zwischen Roman und Historiographie«¹. Ein Grenzgebiet ist tendenziell eine undankbare Position: Entweder ist es umkämpft, wenn es für beide angrenzenden Bereiche strategisch, ideologisch oder legitimatorisch bedeutend ist, oder es gerät in einen toten Winkel, vor allem, wenn eines der angrenzenden Gebiete sich abschottet. Darüber hinaus ist ein Grenzgebiet keine Enklave oder Ghetto, gerade die ‚triviale‘ Durchlässigkeit zu den angrenzenden ‚Reichen‘, begründet eine Dialektik von Anziehung und Abstoßung, die im Falle der Geschichte, Historiographie, Literatur und dem historischen Roman im Wort ‚Geschichte‘ kulminiert. Dennoch scheint das Verhältnis von Literatur- und Geschichtswissenschaft in beiden Disziplinen kein Forschungsthema zu sein, institutionalisierte Berührungspunkte gibt es kaum². Dagegen gibt es eine Vielzahl von literaturwissenschaftlichen Abhandlungen über das Verhältnis von Literatur und Geschichte im allgemeinen³ und über die spezifische Art ihrer Verbindungen im historischen Roman im Besonderen (s. Forschungsbericht), während für die Geschichtswissenschaft der historische Roman lange Zeit kein Thema war. So wurde, um das Eingangsbild noch einmal aufzunehmen, der historische Roman von der Literaturwissenschaft besetzt und als besetztes, partiell ‚fremdes‘ Gebiet mit dem minderen Rechtsstatus des ‚Zitters‘⁴ ausgestattet, während die Geschichtswissenschaft das Gebiet als uninteressant ignorierte oder als gefährlich mied. Dieser Status quo der Beziehungslosigkeit zwischen

¹ Ralf Kohpeiß: Der historische Roman der Gegenwart in der Bundesrepublik Deutschland. Stuttgart 1993. S. 29.

² Die Kulturwissenschaft könnte dazu eine »Plattform« bieten, so Achim Landwehr, allerdings sieht Walter Göbel den Austausch von Literatur- und Kulturwissenschaft skeptisch, er meint, man solle »eine vorsichtige Erweiterung literaturwissenschaftlicher Kompetenzen favorisieren in Richtung der allgemeinen Text-, Medien- und Kognitionswissenschaften, das heißt Kulturwissenschaft als intermediale interpretative Disziplin begreifen, die sich vorrangig um Fragen der Repräsentation bemüht«. Hier könnte auch die Brücke zur Geschichtswissenschaft geschlagen werden. Zitate aus: Achim Landwehr: »Kulturwissenschaft und Geschichtswissenschaft«. In: Klaus Stierstorfer/ Laurenz Volkmann (Hg.): Kulturwissenschaft interdisziplinär. Tübingen 2005. S. 39 - 57, hier: S. 54 und Walter Göbel: »Kulturwissenschaft und Literaturwissenschaft«. Ebenda, S. 110 - 119, hier: S. 117. Auch einzelne Publikationen widersprechen dem Verdikt von der mangelnden Zusammenarbeit: Erhard Schütz/ Wolfgang Hardtwig (Hg.): Keiner kommt davon: Zeitgeschichte in der Literatur nach 1945. Göttingen 2008. (Schütz ist Literaturwissenschaftler, Hardtwig Historiker). Schütz spricht in seiner Einleitung von der behaupteten oder tatsächlichen Konvergenz von Literatur und Geschichtsschreibung und gibt zu bedenken, dass diese auch gelesen werden könnte »als Indiz einer gemeinsamen Marginalisierung im Zeichen exponentiell progredierender Intermedialität und eines in ihr erzeugten tribalistischen Panmythismus.« (S. 28).

³ Nur einige Beispiele aus jüngerer Zeit: Daniel Fulda/Silvia Serena Tschopp (Hg.): Literatur und Geschichte. Ein Kompendium zu ihrem Verhältnis von der Aufklärung bis zur Gegenwart. Berlin 2002; Hartmut Eggert/Ulrich Profitlich/Klaus R. Scherpe (Hg.): Geschichte als Literatur. Formen und Grenzen der Repräsentation von Vergangenheit. Stuttgart 1990, Moritz Baßler/Christoph Brecht/Dirk Niefanger/Gotthart Wunberg: Historismus und literarische Moderne. Tübingen 1996.

⁴ Als Beispiel Harro Müller: Geschichte zwischen Kairos und Katastrophe. Frankfurt a.M. 1988, S.11.

den Disziplinen⁵ wurde nach dem linguistic turn verändert, indem Historiker⁶ die Historiographie als »Fiktionen der Darstellung des Faktischen« bezeichneten und so die Geschichtsschreibung mit ihrem methodischen und disziplinierten Vorgehen dem Gebiet der Geschichtswissenschaft scheinbar entrissen und der Literatur zuschlugen. Einen Teil des darauf folgenden ‚Grundlagenstreits‘ der Geschichtswissenschaft bildet die Frage, ob die Geschichtsschreibung eine Konstruktion oder eine Rekonstruktion der vergangenen Wirklichkeit darstelle⁷, womit sowohl die grundsätzliche »narrative Struktur der historischen Erkenntnis« anerkannt wird als auch die »scheinbare Plausibilität« der Dichotomie von ‚Fakten und Fiktionen‘⁸ in Frage gestellt wird.

Diese Diskussion nahm die literaturwissenschaftliche Forschung über den historischen Roman in unterschiedlichem Ausmaß zur Kenntnis: Von den vier anthropologischen Metaphern, die sich für das Produkt einer Verbindung der beiden Bereiche anbieten, nämlich Bastard, hier wird die Illegitimität, die Hypothek, symbolisiert im schwarzen Balken, betont; Zwitter, dem die Vorstellung von Unnatürlichkeit, Reparaturbedürftigkeit, Disharmonie zugrunde liegt; eheliches Kind einer harmonischen Verbindung, in dem Anteile beider „Eltern“ gleichberechtigt sich entwickeln können oder autonomes⁹ Geschöpf, das aus der Verbindung zweier heterogener Bestandteile etwas Homogenes, Neues hervorbringt - wird überwiegend der literaturwissenschaftlich eingebürgerte Begriff des ‚Hybrid‘¹⁰ gewählt, in dem sich »faktische und fiktionale Elemente in unterschiedlichen Dominanzverhältnissen« mischen¹¹, der historische Roman verbleibt also in der Grauzone zwischen Geschichtsschreibung und Roman.

⁵ Zwar haben Historiker historische Romane geschrieben und Dichter sich zur Theorie historischer Romane geäußert, doch blieben sie jeweils im Rahmen ihrer Disziplinen: die Geschichtsprofessoren glaubten, populäre Geschichtswerke zu schreiben und die Schriftsteller verteidigten die Literarizität ihrer Romane.

⁶ Hayden White, der zugleich Literaturwissenschaftler ist, und später Frank Ankersmit.

⁷ Hierzu grundsätzlich und einführend: Chris Lorenz: Konstruktion der Vergangenheit. Eine Einführung in die Geschichtstheorie. Köln 1997. Eine prägnante Formulierung des Unterschieds bei Häfner: Die Konstruktion ist ein notwendiges Element historischer Arbeit, der Begriff ‚Rekonstruktion‘ besagt, »dass die Konstruktion in argumentativer Weise auf die Vergangenheit bezogen ist«. Gerd Häfner: »Konstruktion und Referenz: Impulse aus der neueren geschichtstheoretischen Diskussion«. In: Kurt Backhaus/Gerd Häfner (Hg.): Historiographie und fiktionales Erzählen. Zur Konstruktivität in Geschichtstheorie und Exegese. Neukirchen 2007. S. 67 – 96, hier: S. 93, 95.

⁸ Zitate aus: Otto Gerhard Oexle: »Im Archiv der Fiktionen«. In: Rainer Maria Kiesow/Dieter Simon (Hg.): Auf der Suche nach der verlorenen Wahrheit. Zum Grundlagenstreit in der Geschichtswissenschaft. Frankfurt a. M. 2000. S. 87 - 103, hier: S. 97.

⁹ im ursprünglichen Wortsinn *αὐτὸς νόμος*, sich selbst das Gesetz (gebend).

¹⁰ lat. hybrid: von zweierlei Herkunft, zwitterhaft, s. Ansgar Nünning (Hg.): Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie, 4. Auflage, Stuttgart 2008, Eintrag Hybride Genres.

¹¹ Nünning beschreibt dieses binäre Modell, merkt aber gleichzeitig an, dass dieses »der Komplexität der Probleme, die mit den unterschiedlichen Formen der Referenz im modernen Roman verbunden sind, nicht völlig gerecht« wird. (Ansgar Nünning: Von historischer Fiktion zu historiographischer Metafiktion. Band I: Theorie, Typologie und Poetik des historischen Romans. Trier, 1995. S. 65). Auch sonst wird in der Forschungsliteratur meistens der Begriff Hybrid, Hybridität gewählt, s. z. B. Fabian Lampart: Zeit und Geschichte. Die mehrfachen Anfänge des historischen Romans bei Scott, Arim, Vigny und Manzoni. Würzburg 2002.

Eine vorläufige nähere Bestimmung des Grenzgebietes, in dem der historische Roman angesiedelt wird, kann mit Hilfe der Theorie eines imaginierten Paktes¹² zwischen Autor und Leser¹³ von historischen Romanen geleistet werden. Die Unterscheidung zwischen »Referenzpakt«¹⁴ und »Romanpakt« beruht auf der vom Autor explizit oder implizit beglaubigten Vorstellung des Lesers, dass dem nicht-fiktionalen Text ein außertextueller Referent in der Wirklichkeit zugesprochen wird, während der Romanpakt »eine Bestätigung der Fiktivität« schon durch den »Untertitel *Roman* auf dem Umschlag« enthält¹⁵. Der Referenzpakt erhebt den Anspruch, Informationen über eine außerhalb des Textes liegende »Realität« zu liefern und unterwirft sich so der Wahrheitsprobe, strebt also nach Ähnlichkeit mit dem Wahren und nicht nach bloßer Wahrscheinlichkeit, während ein Roman – wie alle fiktionalen Formen – kein Modell in der Wirklichkeit besitzt¹⁶. Dieser Pakt zwischen Autor und Leser wird – Lejeune zufolge – bei der Autobiographie schon durch die Identität des Namens von Autor, Erzähler und Protagonist geschlossen¹⁷, in einem postulierten ‚historiographischen Pakt‘ erfüllt der historiographische Text die oben genannten Ansprüche an einen referentiellen Text, indem die Identität zwischen Autor, Erzähler und Protagonist übersetzt wird in die Ähnlichkeit zwischen den Elementen der Erzählung (discours), der Gesamtheit der Erzählung (narration) und dem Modell¹⁸. Wird der ‚historiographische‘ Pakt, dessen Gültigkeit schon für die Geschichtsschreibung fraglich ist¹⁹, auf den historischen Roman angewendet, wird die ‚Formel der Biographie‘ benützt²⁰, d.h. die Gesamtheit der Erzählung ist fiktional, die Ähnlichkeit der Elemente der Erzählung mit dem Modell, dessen Vorhandensein unterstellt wird, bleibt erhalten. Fazit hieraus: Nur wenn die Erzählelemente einem in der Wirklichkeit vorhandenen Modell entsprechen, wird dem

¹² Analog zu Philippe Lejeune: Der autobiographische Pakt. Frankfurt am Main, 1994.

¹³ In der Arbeit wird mit dem Gebrauch von männlichen und weiblichen Endungen folgendermaßen verfahren: Bei eingeführten Fachbegriffen (z.B. impliziter Leser) oder bei von Autoren übernommenen Begriffen wird nur die maskuline Form aufgeführt, sonst werden trotz einer gewissen Schwerfälligkeit beide Formen verwendet.

¹⁴ Lejeune sagt, dass alle referentiellen Texte explizit oder implizit einen »Referenzpakt«, aufweisen, »der eine Definition des anvisierten Wirklichkeitsfeldes und eine Aussage über die Modalitäten und den Grad der Ähnlichkeit, auf die der Text Anspruch erhebt, enthält«. (Lejeune, S. 40).

¹⁵ Lejeune : Der autobiographische Pakt., S. 29.

¹⁶ Ebenda: S. 36, 39.

¹⁷ Lejeune: Der autobiographische Pakt. S. 15, 27, 30.

¹⁸ Mit Modell meint Lejeune die Wirklichkeit, der die Aussage zu gleichen behauptet; es gibt eine Ähnlichkeit auf der Ebene der Elemente der Erzählung (discours), die den Grad der Exaktheit der Informationen betrifft, oder auf der Ebene der Gesamtheit der Erzählung (Narration), die die Bedeutung betrifft. (Lejeune S. 41)

¹⁹ Die Überzeugung, dass Geschichtsschreibung nicht berichtet, ‚wie es gewesen‘, hat sich bei einem Teil der Historiker zu der Skepsis verdichtet, dass die Geschichtsschreibung einer möglichen Kombination von Fakten diesen Referenzcharakter verleiht. S. dazu Friedemann J. Weidauer: Widerstand und Konformismus. Positionen des Subjekts im Faschismus bei Andersch, Kluge, Enzensberger und Peter Weiss. Wiesbaden 1995. S. 53.

²⁰ Diese Formel Lejeunes lautet: Autor ist oder ist nicht Erzähler, der Protagonist gleicht dem Modell (S. 41).

historischen Roman zu Recht das Grenzgebiet zwischen Faktualität und Fiktionalität zugewiesen.

Der historische Roman steht nicht nur im Fadenkreuz zwischen Geschichte und Literatur, jeweils als eigener Diskurs verstanden, sondern auch zwischen dem Wissenschaftsanspruch, wie er mit dem Epitheton ‚historisch‘ assoziiert wird, und der Unterhaltungserwartung von Lesern bzw. Leserinnen, wie sie die Bezeichnung ‚Roman‘ suggeriert; dies wird mit folgenden Zitaten illustriert: »Alle echte Überlieferung ist auf den ersten Anblick langweilig [...] Sie kündigt die Anschauungen und Interessen ihrer Zeit für ihre Zeit und kömmt uns gar nicht entgegen, während das modern Unechte auf uns berechnet, daher pikant und entgegenkommend gemacht ist. Der historische Roman (Anmerkung des Verfassers: die fingierten Alterthümer), den so viele Leute für Geschichte lesen, die nur ein wenig arrangirt, aber im wesentlichen wahr sei«²¹. Dies ist das Urteil Jakob Burckhardts, dagegen sagt der Literaturwissenschaftler Dieter Harth: »Unverbindliches zu erwarten – eine eingefleischte Rezeptionsgewohnheit des modernen literarischen Lesens – ist auch der Grund dafür, dass ein historischer Roman üblicherweise nicht in der Einstellung des Geschichtsschülers gelesen wird«²². Huizinga schreibt: »Der wirklich historische Geist [...] reagiert auf diese ganze Gattung negativ. Aus denselben Gründen, aus denen ein Weinkenner gepanschten Wein verabscheut. Er spürt die Verfälschung heraus«²³. Baßler u.a. stellen in Bezug auf die historischen Romane des 19. Jahrhunderts fest: »Nach der Diskursregel sind historische Romane nicht nur keine Geschichte, sondern auch keine Literatur«²⁴. Nünning erklärt vorsichtig generalisierend: »Das Verhältnis zwischen fiktionaler Geschichtsschreibung und historischer Wirklichkeit ist nicht als Nachahmung zu begreifen«²⁵, während Harth feststellt: »Andererseits haben die Autoren historischer Romane die aus den Archiven befreiten [historischen] Stoffe Zielen dienstbar gemacht, die der aufgeklärten und begriffenen Geschichte direkt zuwiderlaufen«²⁶. Schließlich bestätigt Reinhart Kosellecks Bemerkung: »Kleists *Verlobung in San Domingo* –

²¹ Jacob Burckhardt: Über das Studium der Geschichte. Der Text der ‚Weltgeschichtlichen Betrachtungen‘ auf Grund der Vorarbeiten von Ernst Ziegler nach den Handschriften herausgegeben von Peter Ganz. München 1982. S. 250; dazu passt der anhaltende Boom der historischen Romane und die Bemerkung von Knut Backhaus: »Anlässlich des Films *The Da Vinci-Code – Sakrileg* waren 9 von 10 Zuschauern überzeugt, hier seien Fakten spannend aufbereitet worden«. (Knut Backhaus/Gerd Häfner: »Zwischen Konstruktion und Kontrolle: Exegese als historische Gratwanderung«. In: Dies. (Hg.): *Historiographie und fiktionales Erzählen*. Neukirchen 2007. S. 131 - 136, hier: S. 131).

²² Dietrich Harth: »Fiktion, Erfahrung, Gewissheit«. In: Reinhart Koselleck/Heinrich Lutz/Jörn Rüsen (Hg.): *Theorie der Geschichte. Beiträge zur Historik*, Bd. 4. Formen der Geschichtsschreibung. München 1982. S. 621 – 630, hier: S. 624.

²³ Zitiert nach Werner Paravicini: *Die Wahrheit der Historiker*. München 2009. S. 39.

²⁴ Baßler u.a. (Hg.): *Historismus und literarische Moderne*. Tübingen 1996. S. 47.

²⁵ Nünning: *Von historischer Fiktion zu historiographischer Metafiktion*, 1995. S.8.

²⁶ Harth wie oben S. 625, die ‚begriffene‘ Geschichte bezieht sich auf Droysen, der in seiner *Historik* postuliert: Geschichte will begriffen werden.

ersetzt tausend Aktenbände«²⁷ in gewisser Weise die Ansicht Thomas Manns: »daß die Aufgabe, die ein Historiker sich stellt: zu zeigen, ‚wie es in Wirklichkeit gewesen‘, was wenigstens das innerlichst Menschliche angeht doch eben dem Dichter vorbehalten bleibt«²⁸.

Aus dieser Zitatensammlung lassen sich zum ersten die Diskrepanz zwischen Leseerwartung und –haltung dem historischen Roman gegenüber, die sich einerseits auf spannende Unterhaltung und emotionales ‚Mitgenommenwerden‘, andererseits aber auch auf eine Aufbereitung historischer Fakten richten²⁹, und den dem historischen Roman von geschichtswissenschaftlicher Seite zugeschriebenen Zielen und Möglichkeiten entnehmen; zum anderen das Bemühen von Vertretern und Vertreterinnen der Geschichts- und Literaturwissenschaft, den historischen Roman von der Geschichtsschreibung einerseits und der rein fiktionalen Literatur andererseits abzugrenzen; zum dritten die von manchen Historikern und Historikerinnen mit den Dichtern geteilte Vermutung, dass der historische Roman eine höhere oder tiefere ‚Wahrheit‘ zu Tage fördere als die Geschichtsschreibung, oder, anders gewendet, dass die Literatur geschichtliche Erinnerung erfolgreicher tradiere als die Geschichtsschreibung³⁰. Die Rolle des historischen Romans als »Komplementär«- bzw. »Konkurrenz«erscheinung³¹ zur Geschichtsschreibung scheint jedenfalls in der Literaturwissenschaft den feststehenden Topos des ‚Hybrids‘ zu ergänzen. Hinter den Klassifizierungen stehen die Fragen, wie weit historische Romane etwas mit dem wissenschaftlichen Begriff von Geschichte zu tun haben oder ob ihnen Geschichte als Demonstrationsfeld der *conditio humana* dient, und ob ihre Narrativik das »Wechselspiel von Fiktion und Historie«³² oder das Spiel der Geschichte zeigen will. Auch gehen beide Topoi implizit von einer Ähnlichkeitsbeziehung zwischen Geschichte und Literatur aus, die formal auf der narrativen Vermittlung, inhaltlich auf der Ereignishaftigkeit und metaphorologisch auf der Nähe zum Spiel beruht. Diese Nähe wird im nächsten Kapitel begrifflich erläutert.

²⁷ Zitiert nach Paravicini: *die Wahrheit der Historiker*, 2009. S. 39, dazu die Feststellung Heines: *Das Volk* »verlangt seine Geschichte aus der Hand des Dichters und nicht aus der Hand des Historikers«. Zitat aus: Rainer Maria Kiesow: »Auf der Suche nach der verlorenen Wahrheit«. In: Ders./Dieter Simon: *Auf der Suche nach der verlorenen Wahrheit*. Frankfurt a. M. 2000. S. 7 - 12, hier: S. 9.

²⁸ Thomas Mann: *Versuch über Schiller*, Tübingen 2005 [1955]. S. 55.

²⁹ Der Frage, wie weit diese Haltung literatursoziologisch belegt ist, kann hier nicht nachgegangen werden, jedenfalls wird sie von vielen Historikern und Autoren und von den meisten Buchhändlern geteilt.

³⁰ Hierzu die These Jorge Sempruns anlässlich der Veröffentlichung des Romans *‚Die Wohlgesinnten‘* von Jonathan Littell: »Wie viele Franzosen haben Raul Hillbergs Standardwerk über die Ermordung der Juden gelesen? Wenige. In fünfzig Jahren wird sich das kollektive Erinnern an die Shoah nicht auf Hillberg beziehen. Sondern auf Littell. *Die Wohlgesinnten* werden die Wahrnehmung prägen, nicht die Historiker«. Zitiert nach Hardtwig: »Zeitgeschichte in der Literatur nach 1945«. In: Schütz/Hardt wig (Hg.) *Keiner kommt davon*. 2008. S. 7 – 25, hier: S. 7.

³¹ Irmer unterscheidet den historischen Roman des 19. Jahrhunderts von der historiographic metafiction des 20. Jahrhunderts mit den Formulierungen: »Komplementärbeziehung«, bzw. »Konkurrenzbeziehung« zwischen historischem Roman und Geschichtsschreibung (Thomas Irmer: *Metafiction, Moving Pictures, Moving Histories*. Tübingen 1995. S. 169).

³² Hans Vilmar Geppert: *Der Historische Roman. Geschichte umerzählt – von Walter Scott bis zur Gegenwart*. Tübingen 2009. S. 5.

2 Der Spielbegriff in Geschichte und Literatur

In der Literaturwissenschaft hat der Spielbegriff über das Mimesiskonzept seit Platon und Aristoteles bis Auerbach und Adorno einen festen Platz³³, das Spiel kann als anthropologischer Ort des Imaginären gesehen werden³⁴, womit auch eine Brücke zur Geschichte hergestellt ist: Geschichte hat wie das Spiel als Wesensmerkmal die Doppelung, insofern beide der Wirklichkeit eine produzierte Scheinwelt an die Seite stellen, wobei Scheinwelt hier als medial vermittelte, nicht als unwirkliche Welt verstanden wird, wie es Bateson für das Spiel mit der »Karte-Territorium-Relation« beschrieben hat³⁵. Wie sich die Sprache zu den von ihr bezeichneten Gegenständen wie eine Landkarte zu den durch sie topographierten Territorien verhält, so verhält sich die *narratio rerum gestarum* zu den *res gestae*, wobei auch für die Geschichte das Paradox gilt, das Bateson für das Spiel konstatiert: Karte und Territorium – Geschichtsschreibung und Geschichte - fallen zugleich zusammen, weil es Geschichte außerhalb der Geschichtsschreibung nicht gibt und sie bleiben unterschieden, weil zur aufgeschriebenen Geschichte eine geschehene Geschichte hinzugedacht werden muss.

Dass Geschichte früh mit dem Spiel in Verbindung gebracht wurde, zeigt das rätselhafte Fragment von Heraklit: »Die Zeit ist ein Kind, das spielt, hin und her die Spielsteine setzt«³⁶ und dessen Echo bei Nietzsche: »daß die Welt ein göttliches Spiel sei und jenseits von Gut und Böse«³⁷, wo sich die Idee eines Spielleiters – die Zeit, ein Gott -, die Mischung von Willkür und – vermuteter – Gesetzmäßigkeit und der Dialogcharakter des Spiels zeigen. Weitere Kennzeichen des Spiels, die sich auf die Geschichte übertragen lassen, sind die Stellung des Spielers/Akteurs zwischen individueller Willkür und Zwang der Regeln/der Umstände, der Zusammenhang von einzelnen Spielzügen (Ereignissen) mit der Gesamtanlage des Spiels (der Struktur), die vermutete, zugeschriebene Spielidee (Philosophie) und ihre Materialisierung, das Verhältnis der Spielfiguren und ihrer Möglichkeiten zum Spieler und des Spielers zum Spielleiter, schließlich das potentielle Eingreifen einer anderen, außerhalb des Spiels befindlichen Instanz, denn wie die Geschichte vor dem einzelnen Menschen ist auch das Spiel

³³ S. dazu: Gunter Gebauer, Christoph Wulf: *Mimetische Weltzugänge Soziales Handeln – Rituale und Spiele – ästhetische Produktionen*. Stuttgart 2003, vor allem S. 104 – 110; Stefan Matuschek: *Spieltheorie. Von Petrarca bis zu den Brüdern Schlegel*. Heidelberg 1998; Jörg Neuenfeld: *Alles ist Spiel: zur Geschichte der Auseinandersetzung mit einer Utopie der Moderne*. Würzburg 2005.

³⁴ S. Gabriele Schwab: *Entgrenzungen und Entgrenzungsmymthen. Zur Subjektivität im modernen Roman*. Stuttgart 1987, S. 35 und Wolfgang Iser: *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie*. Frankfurt a. M. 1991, besonders S. 377 ff.

³⁵ Hierzu und zum folgenden: Wolfgang Iser: *Das Fiktive und das Imaginäre*. S. 427 - 428.

³⁶ *aion pais esti paizon, pousseon* (zitiert nach Matuschek: *Literarische Spieltheorie*. S. 5), *αἰὼν παῖς ἐστὶ παίζων πρῶσεύων*. URL: <http://www.el.wikisource/wiki#fragmentum52> (2. 12. 2014).

³⁷ Friedrich Nietzsche: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bdn.* Hg. Von G. Colli und M. Montinari. Bd.11. *Nachgelassene Fragmente 1884-1885*. München 1999, S. 201, s. dazu Matuschek: *Spieltheorie*, S. 6.

schon vor dem Spieler da, somit stärker als dieser³⁸. Zusammenfassend kann das Spiel wie die Geschichte als ein existenzielles Grundphänomen begriffen werden³⁹.

Auch die fiktionale Beschäftigung mit Geschichte kann als spielerische Umschreibung von Geschichte⁴⁰ gesehen werden; die Nähe des Spielbegriffs zum historischen Roman zeigt sich grundsätzlich an der Ambivalenz des Spielbegriffs zwischen dem »Ereignis der menschlichen Autonomie«⁴¹ und der »Verführung zum Falschen«⁴², die mit der ambivalenten Repräsentation von Geschichte zwischen Aufklärung und vielgestaltiger Auslöschung der Geschichte in den historischen Romanen korrespondiert. Bei deren Interpretation kann die Spieltheorie Anregungen liefern, sei es Schillers Definition vom Spiel als »aufrichtigem Schein«⁴³, die das Wahrheitsproblem in der Geschichte anspricht⁴⁴, sei es die Zusammenfassung der frühromantischen Spieltheorie: »Daß alles auch ganz anders sein könne, als es sich präsentiere«⁴⁵, die auf die Potentialität der Geschichte hinweist⁴⁶, sei es die dekonstruktivistische Formel vom endlosen »jeu de la signification«⁴⁷, womit die vielberufene Formulierung »Geschichte ist ein Text«⁴⁸ zugespitzt wird, sei es das »Kipp-Spiel« Wolfgang Isters⁴⁹, das auf das ‚Vexierbild‘⁵⁰ von Geschichte als ›Geschehen‹ und als ›Geschichte der geschehenen Taten‹ verweist. Schließlich ist die Frage nach dem Raum, den die ‚Geschichte‘ in der Literatur einnimmt, auch Teil der Auseinandersetzung um Wirklichkeit und Text, Wirklichkeit und Sprache, Wirklichkeit und Literatur, Wirklichkeit und Geschichte, und damit kommt wieder der Spielbegriff ins Spiel, denn das Spiel ist in dem Maß zum

³⁸ S. dazu Gebauer/Wulf: *Mimetische Weltzugänge*. Stuttgart 2003. S. 110.

³⁹ Für die Geschichte wird dies im Teil A dargelegt, das Spiel bezeichnet Fink als solches. Eugen Fink: *Spiel als Weltsymbol*. Hrsg. Von Cathrin Nielsen. Freiburg/München 2010. S. 15.

⁴⁰ Umschreibung hier im doppelten Wortsinn: als ‚um Geschichte herumschreiben‘ und als ‚eine andere Geschichte schreiben‘.

⁴¹ Matuschek: *Literarische Spieltheorie*. Heidelberg 1998. S. 4.

⁴² Ebenda S. 13.

⁴³ Friedrich Schiller : *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen*. Stuttgart 2000. S. 111, dazu Matuschek: *Literarische Spieltheorie*. S. 203 – 205; Neuenfeld: *Alles ist Spiel*. S. 47; Dietmar Kamper. »Der aufs Spiel gesetzte Mensch«. In: Ursula Baatz/Wolfgang Müller-Funk (Hg.): *Vom Ernst des Spiels: über Spiel und Spieltheorie*. Berlin 1993. S. 161 – 171, hier: S. 167.

⁴⁴ Z. B.: »Die ‚Wahrheit der Geschichte‘ konstituiert sich zwischen den Handlungen des Autors und den Widerständen des Materials, zwischen Fiktion und Wirklichkeit«. Stephan Jaeger: »Historiographisch-literarische Interferenzen. Möglichkeiten und Grenzen des Diskursbegriffes«. In: Fulda/Tschopp (Hg.): *Literatur und Geschichte*. Berlin 2002. S. 61 – 85, hier: S. 71.

⁴⁵ Ernst Böhler und Jochen Hörisch, zitiert nach Matuschek: *Literarische Spieltheorie*. S. 246.

⁴⁶ Acham nennt Geschichte »ein riesiges Inventar latenter Möglichkeiten«. Karl Acham: »Über den Zusammenhang von Erwartungshaltung, Wirklichkeitskonzeption und Darstellungsweise in den Sozialwissenschaften«. In: Koselleck/Lutz/Rüsen (Hg.): *Theorie der Geschichte*. Beiträge zur Historik Bd. 4. München 1982. S. 353 – 414, hier: S. 354.

⁴⁷ »C'est alors le moment où le langage envahit le champ problématique universel; c'est alors le moment où [...] tout devient discours [...] - c'est-à-dire système dans lequel le signifié central [...] n'est jamais absolument présent hors d'un système de différences. L'absence de signifié transcendantal étend à l'infini le champ et le jeu de la signification«. Jacques Derrida: »La structure, le signe et le jeu dans les discours des sciences humaines«. In: Ders.: *L'écriture et la différence*. Paris 1967. S. 409 – 428, hier S. 411.

⁴⁸ Daniel Fulda: »Strukturanalytische Hermeneutik. Eine Methode zur Korrelation von Geschichte und Textverfahren«. In: Fulda/Tschopp (Hg.): *Literatur und Geschichte*. Berlin 2002. S. 39 – 59, hier: S. 40.

⁴⁹ Matuschek: *Literarische Spieltheorie*. S. 17.

⁵⁰ Hugo Aust: *Der historische Roman*. Stuttgart 1994. S. 5.

»universale[n] Diagnosewort der Moderne«⁵¹ geworden, in dem der Wirklichkeitsbegriff in der Sprach-, Literatur- und Geschichtstheorie fragwürdig wurde.

3 Textauswahl, Ziele und Aufbau

Aus den vorhergehenden Kapiteln wird deutlich, dass die Arbeit eine Interpretation historischer Romane unternimmt, die literatur- und geschichtswissenschaftliche Positionen gleichermaßen berücksichtigt und insofern – in bescheidenem Maße – ein interdisziplinäres Konzept verfolgt, das mit den Risiken der Interdisziplinarität - der Gefahr des Dilettantismus und dem Unterschied der Diskurskulturen - behaftet ist⁵². Was letzteres betrifft, geht es im Hinblick auf das Thema der Arbeit in erster Linie um den geschichtswissenschaftlichen Diskurs, da der Ausgangspunkt der Geschichtswissenschaft vergangene, deshalb der wissenschaftlichen Interpretation bedürftige Fakten sind, und um den literarischen Diskurs als Ausgangspunkt der Literaturwissenschaft⁵³. Drei für die Arbeit wichtige Beispiele für die Diskursunterschiede werden aufgeführt: Zum ersten die pragmatische Unterscheidung von Wissenschaft und Literatur »entlang der Differenz von Aktualität und Potentialität«⁵⁴, d.h. der Literatur steht eine grundsätzlich unendliche Menge von Wirklichkeiten offen, während die Wissenschaft nur eine begrenzte Zahl von Wirklichkeiten kennt. Zum zweiten die unterschiedlichen Konnotationen der Begriffe ‚Wahrheit‘ und ‚Wirklichkeit‘: Den Dichter/innen geht es nicht in erster Linie um die Wahrheit der Wirklichkeitsdarstellung, doch – so die zitierte Meinung – können sie eine ‚tiefere‘ Wahrheit eröffnen; den Historiker/innen ist die mit den Quellen übereinstimmende, ‚wahre‘ Wirklichkeitsdarstellung oberstes Anliegen, insofern sind sie einer ‚faktischen‘, wissenschaftlichen Wahrheit verpflichtet⁵⁵. Die Wahrheit der Romanschriftsteller/innen ist also eine subjektive, ideale, allgemeinschliche und somit abstrakte Wahrheit, während die Wahrheit der Historiker/innen eine intersubjektive, materiale, konkrete Wahrheit ist. Durch die Anwendung des

⁵¹ Matuschek: Literarische Spieltheorie. Heidelberg 1998. S. 21. Dort wird auch James S. Hans zitiert: „Play has come into the foreground of thought at the same time as our conception of a centered, continuous world has been called into question“.

⁵² Zu »Chancen und Risiken des interdisziplinären Vorgehens«: Sven Strasen: Rezeptionstheorien. Literatur-, sprach- und kulturwissenschaftliche Ansätze und kulturelle Modelle. Trier 2008. S. 13 – 18. Dem Vorwurf des Dilettantismus kann damit begegnet werden, dass ich ein abgeschlossenes Geschichtsstudium vorzuweisen habe.

⁵³ Selbstverständlich wird der Literaturwissenschaft die Wissenschaftlichkeit nicht abgesprochen.

⁵⁴ Nicolas Pethes: »Poetik/Wissen. Konzeptionen eines problematischen Transfers«. In: Gabriele Brandstetter/ Gerhard Neumann: Romantische Wissenspoetik: die Künste und die Wissenschaften um 1800. Würzburg 2004. S. 341 – 372, hier: S. 371.

⁵⁵ Nach Luhmann ist der Code der Wissenschaft wahr/falsch, als ‚wissenschaftlich‘ apostrophiert wird, was als wahrheitstauglich angesehen wird. Doch gibt es hierfür »keinen kompetenten externen Beobachter«. S. dazu: Nicolas Pethes: »Poetik/Wissen«. S. 347f. Vereinfachend kann man sagen, dass die wissenschaftliche Wahrheit nur so lange wahr ist, bis sie falsifiziert ist, während die ästhetische/ethische Wahrheit immer im Reich der Möglichkeit verbleibt.

Foucaultschen Wahrheitsbegriffes⁵⁶ auf die Geschichtsschreibung wird die Begrifflichkeit noch komplexer. Das dritte Beispiel für Diskursunterschiede, ist die Sinnfrage: Fiktionales Geschehen nach einer außerhalb der Fiktion liegenden Exemplarität *wofür* zu fragen, führt nicht weiter, der Sinn der Literatur kann in ihrer ›Allgemeingültigkeit‹⁵⁷ gesehen werden; vergangenes, faktisches Geschehen wird nicht nur nach der Exemplarität, dem Sinn für Mit- und Nachwelt befragt, sondern wird mit der Frage nach der Sinnhaftigkeit der Welt verbunden. Doch gerade die Sinnfrage schlägt wiederum eine Brücke zwischen Geschichtstheorie und Literatur, beiden ist die Mehrstimmigkeit, das Thema der »Möglichkeiten der Sinn-Erzeugung«⁵⁸ inhärent. Die Möglichkeit wiederum als Kategorie für Geschichte und Literatur verbindet beide mit dem Spiel, das in der Idee und im Vollzug die Unendlichkeit der Möglichkeit repräsentiert.

3.1 Textauswahl

Für die Analyse wurden die Romane *Salammô* von Gustave Flaubert (1862), *Das Odfeld* von Wilhelm Raabe (1887), *La Semaine sainte* von Aragon (1958), *Wiktor Wawitsch* von Boris Schitkov (1941/1999), *Winterspelt* von Alfred Andersch (1974) und *Gravity's Rainbow* von Thomas Pynchon (1973) gewählt.

Die Auswahl der Romantexte folgt einem dreistufigen Schema: Erstens liegt ihr als prinzipielle Entscheidung die Idee zugrunde, dass es innerhalb der ‚Familie‘ des historischen Romans einen Zweig gibt, der jenseits der Hybrid- und Komplementärtheorie eine eigenständige, autonome Form eines ‚von Geschichte affizierten Romans‘ darstellt; dies soll von der Geschichte her an dem aus der modernen Geschichtstheorie stammenden Begriff der Geschichtskonstruktion und von der Literatur her an der Frage der Fiktionalität, dem »Akt des Fingierens«⁵⁹, der »Kristallisation«⁶⁰ des historischen Gegenstands in der Imagination überprüft werden. Der hier zunächst ‚von Geschichte affizierte Roman‘ oder ‚selbstreflexive Geschichtsfiktion‘ genannte Typ deckt sich in mancher Hinsicht mit dem innerhalb der Hybridtheorie identifizierten Typ des Geschichte reflektierenden oder metahistorischen

⁵⁶ Wahrheit ist »das Ensemble der Regeln, nach denen das Wahre vom Falschen geschieden und das Wahre mit spezifischen Machtwirkungen ausgestattet wird« (»Wahrheit und Macht«. Interview mit Michel Foucault von Alessandro Fontana und Pasquale Pasquino. Aus dem Italienischen von Elke Wehr. In: Michel Foucault: Dispositive der Macht. Berlin 1978. S. 21 – 54, hier: S. 53). Beide Wahrheitsbegriffe gehen davon aus, dass es Wahrheit als absolut gedachte Größe nicht gibt (s. dazu: Siegfried J. Schmidt: Kalte Faszination. Medien, Kultur, Wissenschaft in der Mediengesellschaft. Weilerswist 2000. S. 61).

⁵⁷ S. dazu: Jonathan Culler: Literaturtheorie. Eine kurze Einführung. Aus dem Englischen übersetzt von Andreas Mahler. Stuttgart 2002. S. 56.

⁵⁸ Christoph Bode: Der Roman. 2005. S. 68, bezogen auf den neuzeitlichen Roman.

⁵⁹ Wolfgang Iser: Das Fiktive und das Imaginäre. 1991. S. 18f. und passim.

⁶⁰ Rainer Warning: »Mimesis als Mimikry«. In: Ders.: Die Phantasie der Realisten. München 1999. S. 9 – 34, hier: S. 27. Warning knüpft den Begriff der Kristallisation an das Beispiel Stendhals in *La Chartreuse de Parme* vom Reisigzweig, der sich in den Salzburger Minen in ein Gebilde von kristalliner Schönheit verwandelt.

Romans⁶¹, insofern fußt die Arbeit auf der vorausgehenden Typologie-Forschung⁶², jedoch steht, wie in folgenden dargestellt wird, die Behandlung der Geschichte im Zentrum der Analyse.

Zweitens ist die Auswahl kriteriengeleitet, wobei drei Kriterien maßgebend waren: 1. keine Eingrenzung des Zeitraums, was die Zeit der Abfassung der Romane angeht, dagegen 2. eine thematische Beschränkung auf Krieg und Revolution, 3. die prinzipielle oder partielle Skepsis der Institutionen des Literaturbetriebs gegenüber dem jeweiligen Roman. Dieses dritte Kriterium soll, da ungewöhnlich, zuerst begründet werden: Es bestärkt einmal die gattungstheoretische Uneindeutigkeit des historischen Romans⁶³, zum andern das universal gültige Prinzip der Historizität, zum dritten die Kultur- und Ideologieabhängigkeit auch wissenschaftlich begründeter Aussagen⁶⁴.

Das erste Kriterium, die große Zeitspanne von der Zeit des Historismus bis zur Postmoderne, gründet in der Überlegung, dass der historische Roman von Beginn an eine vielfältig differenzierte Gattung ist und die Untersuchung der Geschichtskonstruktion der selbstreflexiven Geschichtsfiktion nicht auf eine Epoche oder einen Sprach- und Kulturraum begrenzt werden soll⁶⁵, vielmehr gibt die Fokussierung auf den französischen und deutschen Raum im 19. Jahrhundert und deren Ausweitung auf das russische und amerikanische Sprachgebiet im 20. Jahrhundert einen ersten Hinweis auf die mögliche Verbreitung des in Frage stehenden Zweigs des historischen Romans. Zudem kann so die Beziehung zwischen historischem Roman und Geschichtsschreibung mit Hinweisen auf das in der Zeit der Abfassung des jeweiligen Romans vorherrschende Historiographiemodell gestreift werden⁶⁶. Der gewählte Zeitraum ist ein erster Unterschied zu Forschungsarbeiten, die ebenfalls die Darstellung der Geschichte im historischen Roman in den Mittelpunkt stellen, denn diese beziehen sich auf eine Epoche und/oder auf einen Sprach- und Kulturraum⁶⁷.

⁶¹ Nach der Nünning'schen Typologie metahistorische Romane und historiographische Metafiktion; Nünning hält an letzterem Begriff fest, obwohl er ihn für ungeeignet hält und ihn durch ‚fiktionale Metahistorie‘ oder ‚fiktionale Metahistoriographie‘ ersetzen wollte (Nünning: Von historischer Fiktion zu historiographischer Metafiktion. Band I. Trier 1995. S. 284); die Bezeichnung »selbstreflexive Geschichtsfiktion« von Rennhak ist m. E. eine gute Alternative. Katharina Rennhak Sprachkonzeptionen im metahistorischen Roman. Diskursspezifische Ausprägungen des *Linguistic Turn* in *Critical Theory*, Geschichtstheorie und Geschichtsfiktion (1970 - 1990), München 2002. S. 18. Ich benütze im Fortgang der Arbeit diesen bereits eingeführten Begriff.

⁶² Näheres s. Einleitung, Kap. 3.

⁶³ Dies gilt für alle 6 Romane, Näheres dazu in Teil B.

⁶⁴ Diese Abhängigkeit ist besonders festzustellen bei *Wiktor Wawitsch* und *La Semaine sainte*, aber auch bei *Salammbô* und *Winterspelt*. Auch hierzu wird auf Teil B verwiesen. Allgemein zur Kulturabhängigkeit s. auch S. 58 der vorliegenden Arbeit.

⁶⁵ Letzteres ist sehr relativ, da die Beschränkung auf das westliche Geschichts-, Literatur- und Kulturverständnis auch durch *Wiktor Wawitsch* nur geringfügig modifiziert ist.

⁶⁶ Die Beziehung zwischen Geschichtsschreibung und historischem Roman wird bei Nünning mit der Untersuchung des »Dialogs zwischen Literatur und Historiographie« berücksichtigt (Nünning: Von historischer Fiktion zu historiographischer Metafiktion, Band I, 1995. S. 8);

⁶⁷ Als Beispiele: Jan-Arne Soehn: *An der Kette der Ahnen. Geschichtsreflexion im deutschsprachigen historischen Roman 1870 – 1880*. Berlin 2004; Florian Grimm: *Reise in die Vergangenheit, Reise in die*

Das zweite Kriterium, die die *histoire*, *story*, *fabula*⁶⁸ betreffende Beschränkung auf das Hauptthema ‚Krieg und Revolution‘ – ebenfalls ein von den bisherigen Forschungen zum historischen Roman abweichendes Verfahren – ist erstens geeignet, die unterschiedliche Begrifflichkeit von Geschichte und Literatur, was Wirklichkeit und Wahrheit angeht, zu verdeutlichen; zweitens erleichtert es den Vergleich sonst eher unvergleichbarer Werke. Die Vergleichbarkeit wird außerdem sichergestellt durch die antithetische Behandlung der Geschichte in allen fünf Romanen: Wie in Teil B gezeigt wird, verschwindet die ‚Geschichte‘, d.h. das von der Historiographie übermittelte und im Geschichtswissen verankerte Bild von ihr, auf immer wieder andere Weise aus den Romanen, aber explizit und vor allem implizit wird Geschichte auf der Metaebene verhandelt. Zur Metaebene gehört nicht nur das Nachdenken über Geschichte und Geschichtsschreibung⁶⁹, sondern vor allem die Beschäftigung mit der Geschichtlichkeit des Menschen. Der hier gemeinte Begriff der Geschichtlichkeit hat zwei Seiten: einmal beinhaltet er - trotz dem grundsätzlichen, nicht zu umgehenden Relativismus - das Bewusstsein eines Aufgehoben-Seins des Menschen in einer ihm angemessenen, da von ihm mitgeschaffenen Seinsweise⁷⁰, zum anderen enthält der Begriff das Bewusstsein, dass diese Seinsweise wie alle den Individuen in einem gegebenen Raum und zu einer gegebenen Zeit möglichen Erfahrungen historisch bedingt ist⁷¹. Die Geschichtlichkeit des Menschen meint also auf der ersten Ebene seine nicht hintergehbare und nicht überschreitbare passive Verstrickung und aktive Einschreibung in ein zwischen Menschen ablaufendes und verhandeltes, von ihnen erzähltes und mit dem Erzählen verändertes Geschehen, an das die Frage nach dem Sinn zumindest gerichtet werden kann, auf der zweiten Ebene das Wissen über die

Fantasie? Tendenzen des postmodernen Geschichtsromans. Berlin 2008 oder Andreas Martin Widmann: Kontrafaktische Geschichtsdarstellung: Untersuchungen zu Romanen von Günter Grass, Thomas Pynchon, Thomas Brussig, Michael Kleeberg, Philip Roth und Christoph Ransmayr. Heidelberg 2009.

⁶⁸ Zu den narratologischen Begriffen und ihrem Gebrauch grundsätzlich: Christoph Bode: Der Roman. Tübingen 2005. S. 85.

⁶⁹ Wie die Begriffe ‚metahistorisch, metahistoriographisch‘ bei Nünning gebraucht werden

⁷⁰ Koselleck definiert: »Die Geschichtlichkeit setzt die Relativität gleichsam absolut, wenn man diesen Unbegriff einmal verwenden darf«. (Koselleck: »Über die Theoriebedürftigkeit der Geschichtswissenschaft«. In: Ders.: Zeitschichten. S. 298 – 316, hier: S. 299). Ricœur definiert das Historische als die Grundverfasstheit des Menschen, als seine Geschichtlichkeit. (Paul Ricœur: »Gedächtnis – Vergessen – Geschichte«. In: Klaus E. Müller/Jörn Rüsen (Hg.): Historische Sinnbildung. Reinbek 1997. S. 433 – 454, hier: S. 434). Alfred Heuß befindet: »Ein Bewusstsein von Geschichte entsteht nicht durch die Aufnahme von historischen Kenntnissen, Geschichte muß ihm im Inneren zuwachsen bzw. zugewachsen sein, in einem Sozialisationsprozeß«. Zitiert nach: Hans-Jürgen Goertz: Umgang mit Geschichte. Eine Einführung in die Geschichtstheorie. Reinbek bei Hamburg 1995. S. 23. Goertz selbst sagt ebenda S. 26: »Der Umgang mit Geschichte gründet in der Geschichtlichkeit der menschlichen Existenz, ob lebenspraktisch (Rüsen) oder seinsphilosophisch (Heidegger) begründet«.

⁷¹ Foucault spricht vom ‚historischen Apriori‘, das sich definiert » als die Gesamtheit der Regeln, die eine diskursive Praxis charakterisieren«, d.h. die Geschichtlichkeit ist durch einen Diskurs gesetzt, keine zeitlose Struktur. Michel Foucault: Archäologie des Wissens. Übersetzt von Ulrich Köppen. Frankfurt a. M. 1981. S. 185.

Historizität dieser Geschichtlichkeit⁷², also darüber, dass diese keine transhistorische ontologische Kategorie darstellt, sondern selbst geschichtlicher Herkunft ist.

Die dritte Stufe der Auswahl ist die notwendigerweise subjektive Bewertung der ausgewählten Romane als den Maßstäben der Exemplarität und Singularität genügend. Sowohl der Begriff der Exemplarität – diese wird hier als wissenschaftlich repräsentativ, der Zielsetzung der Arbeit angemessen und den Transfer auf andere historische Romane ermöglichend definiert – wie derjenige der Singularität eines Romans, definiert als zur Zeit seines Erscheinens oder zur Zeit des Abfassens der vorliegenden Arbeit singuläres, normsetzendes Ereignis – sind logisch und definatorisch gesehen subjektiv, auch abgesehen von der subjektiven Einschätzung der Person, die auswählt. Über die Legitimität der Auswahl kann folglich nicht eine immer unvollständige Liste von Gründen, sondern nur das Ergebnis der Analyse entscheiden. Wie diese zeigen wird, hebt die Exemplarität der Romane vor allem auf ihre sprachliche Gestaltung ab, die jeden der Romane in anderer Weise zu einem singulären Ereignis macht. Sowohl *Salammbô* wie *Das Odfeld* sind auch insofern singulär als sie sich von ihrer Epoche abheben, die, was die Beschäftigung mit Geschichte angeht, von Abenteuerromanen wie *Les trois mousquetaires* oder von der Hochzeit des Historismus beherrscht ist. Parallel zum oben genannten Kriterium der skeptischen Aufnahme der Romane ist auf der subjektiven Stufe noch der abwechselnd anziehende und abstoßende Faktor der Verstörung zu nennen, der bei *Salammbô* in der „*impassibilité*“ der narrativen Vermittlung der endlosen Gewaltexzessen, bei *Gravity's Rainbow* in den pornographischen Anteilen, bei *Wiktor Wawitsch* in der Hysterisierung der Massen, bei *La Semaine sainte* in der vorgeführten Sinnlosigkeit politischen und militärischen Tuns, schließlich bei *Winterspelt* in den implizit und explizit zu Tage tretenden Exkulpierungsstrategien der Deutschen begründet ist.⁷³

3.2 Ziele

Der oben beschriebene Begriff der Geschichtlichkeit führt zu dem Ausgangspunkt der Arbeit, die bei der Analyse von historischen Romanen einen von den bisherigen einschlägigen Untersuchungen abweichenden Schwerpunkt bezüglich der Geschichte setzen will: Nicht den Autoren und Autorinnen unterstellte Motive – ob der Roman die Geschichte als mehr oder weniger exotischen Hintergrund, als Vehikel für zeitgenössische Probleme oder als moralischen Spiegel für die Mitwelt, als zu vermittelndes kultu-

⁷² »In der Tat entdeckt sich der Mensch nur als mit einer bereits geschaffenen Geschichtlichkeit verbunden: er ist niemals Zeitgenosse jenes Ursprungs«. Michel Foucault: Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften. Aus dem Französischen von Ulrich Köppen. Frankfurt a. M. 1974. S. 398. Dazu Brieler: »Die Historizität der Dinge geht der historischen Erkenntnis des Menschen voraus«. Ulrich Brieler: Die Unerbittlichkeit der Historizität. Foucault als Historiker. Köln 1998. S. 159.

⁷³ *Das Odfeld* fällt beidesmal heraus: es fand nur eine lauwarne Aufnahme und allenfalls der Schluss kann, als Resignation interpretiert, verstörend wirken.

relles Bildungsgut oder als Kompensationsraum für eine glanzlose, sinnlose Gegenwart benützt -, nicht das ‚Geschichtsbild‘ des Autors, der Autorin oder die sie leitende Geschichtsphilosophie stehen im Mittelpunkt. Im Zentrum steht vielmehr die Frage, welche Konstruktion von Geschichte den narrativen und sprachlichen Strukturen der historischen Romane inhärent ist. Die Arbeit benützt den aus der Geschichtstheorie stammenden Begriff ‚Geschichtskonstruktion‘ für den Zusammenhang von unbestreitbarer Faktizität der Vergangenheit, der daraus (re)konstruierten historischen ‚Wirklichkeit‘ und den Implikationen narrativer Darstellung. Der Begriff Geschichtskonstruktion beinhaltet also die Simultaneität von (1)»Konstruiertheit der Geschichte« durch das Handeln und Leiden der Menschen und (2)»Konstruktion der Geschichte« durch Erinnerung und geschichtlich bedingte Werteinstellungen⁷⁴ und (3) der Vermittlung von beidem, Konstruiertheit und Konstruktion, nur in der narrativen Gestaltung. Der Geschichtstheorie geht es mit diesem Begriff nicht um das alte Zusammenbinden von res gestae und narratio rerum gestarum, sondern um die Erkenntnis, dass das vergangene Geschehen in und aus Texten erinnernd, interpretierend und wertend rekonstruiert wird und als Rekonstruktion beim Erzählen und Schreiben neu konstruiert wird⁷⁵.

Aus dem Begriff der Geschichtskonstruktion kann ein Kriterium für die Abgrenzung von historischen Romanen und historiographischen Werken abgeleitet werden, denn er zeigt den unterschiedlichen Schwerpunkt bei der Produktion auf: Die Historiker/innen sehen ihre Aufgabe darin, das historische Faktum⁷⁶ aus den vielgestaltigen Quellen erst einmal zu ermitteln, die narrative Anordnung der Fakten wird maßgeblich von der Quellenlage bestimmt. Für die Romanschriftsteller/innen ist der entscheidende Schritt die Verwandlung von historischen Fakten in eine Erzählung, diese ist der Angelpunkt, dessen spezifischen Erfordernissen die historische ‚Wirklichkeit‘ untergeordnet wird. Der Historiograph muss »Kärner« und »Künstler« gleichzeitig sein⁷⁷, die Verfasser/innen von historischen Romanen sind ‚freischaffende Künstler‘.

⁷⁴ Die zwei Begriffe stammen von Rösen: Jörn Rösen: »Faktizität und Fiktionalität in der Geschichte«. In: Jens Schröter/Antje Eddelbüttel (Hg.): Konstruktionen von Wirklichkeit. Beiträge aus geschichtstheoretischer, philosophischer und theologischer Sicht. Berlin 2004. S. 19 - 32, hier: S. 30. Hierzu kritische Anmerkung Foucaults: »Geschichte scheint in doppelter Hinsicht verfügbar zu sein – dem Handelnden, der über die Geschichte verfügt, die er macht; dem Historiker, der über sie verfügt, indem er Geschichte niederschreibt«. (Zitiert nach: Brieler: Die Unerbittlichkeit der Historizität. S. 261).

⁷⁵ Im theoretischen Teil A wird der Begriff der Geschichtskonstruktion in Geschichtswissenschaft und Geschichtsschreibung vorgestellt, er soll als Folie für die Geschichtskonstruktion der fiktionalen Texte dienen. Hier wird auch auf die Problematik, wie weit die Textproduktion der Geschichtsschreibung für die geschichtliche Realität genommen wird, eingegangen.

⁷⁶ Ein historisches Faktum ist eine Tatsachenaussage, die aus der Interpretation eines Sachverhalts gewonnen wird, d.h. ihm ist der interpretative Charakter von Beobachtungsaussagen inhärent. S. dazu Lorenz: Konstruktion der Vergangenheit. 1997. S. 29 – 33 und das Kapitel A, 1. der vorliegenden Arbeit.

⁷⁷ Wie Hübinger schreibt, differenziert Theodor Mommsen zwischen dem »Kärner« der Geschichtsforschung und dem »Künstler« der Geschichtsschreibung. (Gangolf Hübinger: »Robert Musils ‚Geschichtssinn‘?« in: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur, 2011, Heft 1. S. 207 - 212, hier: S. 212.

Ein Ziel der Arbeit ist somit, aus dem jeweiligen historischen Roman die Geschichtskonstruktion herauszuarbeiten und damit also den Blick auf das Spezifische und gegenüber der Geschichtsschreibung Andersartige der literarischen Auseinandersetzung mit dem Phänomen Geschichte zu lenken⁷⁸. Dabei wird folgende These überprüft: Es geht nicht um historische Fakten, die neu entdeckt oder anders erzählt werden, sondern der narrative Diskurs entwirft Möglichkeiten, mit Geschichte umzugehen, die dem durch das ‚Vetorecht der Quellen‘ und durch den auf einer intersubjektiven Übereinstimmung beruhenden Wahrheitsanspruch behinderten Historiker versperrt bleiben⁷⁹. Damit wird auch der Gedanke, der historische Roman könne Nahrung für den ‚Möglichkeitssinn‘, der ja nach Musil ein befruchtendes Gegenüber des Wirklichkeitssinns darstellt⁸⁰, liefern, verknüpft. Mit dem Möglichkeitssinn tritt zugleich das Spiel der Geschichte auf den Plan – als existenzielles Spiel *mit* dem Menschen, als Gedankenspiel *des* Menschen mit verschütteten Möglichkeiten der Geschichte, als ironisches Spiel mit den vorhandenen Klischees von Geschichte, die deren Wahrnehmung bestimmen.

Ein zweites konstitutives Ziel der Arbeit betrifft die Begriffe ‚Metahistorie‘ ‚metahistorisch‘, die die Reflexion des mit geschichtlichem Handeln und Denken umgehenden Menschen über eben dieses Tun und Denken bezeichnen; diese Reflexion kann als historisches Denken definiert werden. Im Rahmen dieses Ziels wird untersucht, ob der jeweiligen Geschichtskonstruktion des untersuchten Zweigs historischer Romane ein Potential innewohnt, die Entwicklung oder Verhinderung historischen Denkens in Gang zu setzen, oder anders gesagt, ob das Spezifische der literarischen Auseinandersetzung mit dem Phänomen Geschichte nicht nur eine ästhetische, sondern auch eine erkenntnistheoretische Seite hat. Beide Ziele setzen sich somit mit der Geschichtlichkeit des Menschen auseinander.

In Verfolgung der genannten Ziele untersucht die Arbeit, wie die analysierten historischen Romane den Schritt vom historischen Faktum zum erzählten Ereignis diskursiv und narrativ vollziehen, genauer gesagt, wie das historische Faktum mit

⁷⁸ Voßkamp formuliert die Frage, inwiefern historische Romane ein »spezifisches Antwortpotential auf Geschichte« haben (Wilhelm Voßkamp: »Utopie als Antwort auf Geschichte. Zur Typologie literarischer Utopien in der Neuzeit«. In: Eggert/Profflich,/Scherpe (Hg.): Geschichte als Literatur. 1990. S. 273 - 283, hier: S. 274). In der vorliegenden Arbeit geht es um die sprachliche Darstellung von Geschichte in Literatur. Die Arbeit will – in gewisser Weise – die Argumentation Hayden Whites umkehren. Dieser stellte die These auf, dass die Geschichtsschreibung den Regeln literarischer fiktionaler Werke folge, also Fiktion sei; die Arbeit möchte untersuchen, ob literarische fiktionale Werke, wie z.B. bestimmte historische Romane, zum Verständnis des in der nicht-fiktionalen Geschichtsschreibung ausgebreiteten historischen Wissens beitragen. Sie knüpft insofern an die These Dorothea Kimmichs an, die besagt, dass die literarische Repräsentation von Geschichtlichkeit eine entscheidende Rolle für die Ausbildung des modernen historischen Denkens gespielt habe. (Dorothea Kimmich: Wirklichkeit und Konstruktion. Studien zu Geschichte und Geschichtlichkeit bei Heine, Büchner, Immermann, Stendhal, Keller und Flaubert. München 2002. S. 11).

⁷⁹ Zu beiden ‚Behinderungen‘ s. die Kapitel A, 1 und A, 3.1.1.

⁸⁰ Robert Musil: Der Mann ohne Eigenschaften. Reinbek bei Hamburg 1970. S. 16.

seinen Implikationen des Ereignisses, der handelnden Personen, des Raums und der Zeit und unter den Bedingungen der Erinnerung in die narrativen Strukturen und in das Zeichensystem der Sprache der Romane umgesetzt wird. Dazu werden folgende Fragen an die Texte gestellt: Wird die als ‚Geschichte‘ überlieferte Vergangenheit in Discours und Narration⁸¹ mimetisch behandelt, konstruiert oder dekonstruiert? Wird die Beziehung zwischen vergangener Wirklichkeit, historischer ‚Wirklichkeit‘ und fiktionaler Realität narrativ und/oder sprachlich, explizit oder implizit dargestellt, weggelassen oder problematisiert? Stellen die drei Ebenen der Romane – *histoire*, *discours*, *narration* – das Konstrukt ‚Geschichte‘ komplementär, kongruent oder kontradiktorisch dar? Dem auch in der Geschichtstheorie virulenten Thema des Verhältnisses von (historischen) Fakten und Fiktionen wird somit in den analysierten Romanen nachgegangen, nicht in dem Sinn der Geschichtsschreibung, die prüfen muss, wie weit es wissenschaftlich zulässig ist, gesicherte Überreste der vergangenen Wirklichkeit in eine diese vergangene Wirklichkeit angemessen interpretierende Erzählung umzuwandeln, sondern im Sinn der Literaturtheorie, die analysiert, ob und wie aus Elementen der realen Welt eine imaginierte fiktionale Welt erschaffen wird.

Daraus folgt das dritte Ziel der Arbeit, das die im Paktgedanken schon angedeutete »Differenzbestimmung zur Historiografie«⁸² und zum Roman, also die Überprüfung der beiden Topoi der Hybridität und der Historiographiebezogenheit der selbstreflexiven Geschichtsfiktion zum Inhalt hat. Den beiden ersten Zielen liegt das Thema zugrunde, wie eine inhaltliche Komponente – die Geschichte – diskursiv und narrativ repräsentiert wird, während das dritte Ziel sich mit einer den ganzen Text umfassenden, allgemeinen Charakterisierung beschäftigt. Diese unterschiedliche Ausrichtung macht eine Eingrenzung des Gegenstandsbereichs ‚historischer Roman‘ im Sinne einer »Gegenstandskonstitution«⁸³ notwendig: Als dazu erforderliche Differenzbestimmung wird der in der Arbeit behandelte historische Roman als narrative, fiktionale Konfiguration der Auseinandersetzung mit der doppelbödigen Geschichtlichkeit des Menschen definiert. (Für die so gefasste Geschichtlichkeit verwendet die Arbeit auch den Ricœurschen Begriff ‚condition historique‘⁸⁴). Diese Definition impliziert einerseits die Überordnung der Dar-

⁸¹ Ich benütze die französischen Begriffe von Genette, um den Terminus ‚discours‘ vom Diskursbegriff abzugrenzen. Das vierstufige narrative Modell Schmidts schaltet vor die ‚Geschichte‘ die Stufe des vorsprachlichen Geschehens das bei Genette unbezeichnet bleibt, die dritte Stufe ist die Erzählung, die vierte die Präsentation der Erzählung. (Wolf Schmid: *Elemente der Narratologie*. Berlin 2008. S. 248- 253).

⁸² Die Formulierung stammt von Schütz: »die Herausforderung an die Differenzbestimmung zur Historiografie [wäre] die Frage, wie Strukturen, Ereignisse, Akteure unter der Perspektive einer so erzählten oder anders konstruierten Geschichte zu erfassen sind«. Schütz: »Jeder gute Roman ist ein historischer Roman« in: Ders./Hardtwig: *Keiner kommt davon*. Göttingen 2008. S. 27 – 34, hier: S. 33.

⁸³ S. Siegfried J. Schmidt: *Kalte Faszination*. 2000. S. 332f.

⁸⁴ Paul Ricœur spricht von der ‚condition historique‘ (*Temps et récit* Bd. I passim), er meint damit die ontologische Zugehörigkeit des Menschen zur Geschichte (Wir leben in der Geschichte). Die Geschichte ist vor dem je einzelnen Menschen da, aber die Geschichte ist keine ontologische Kategorie, sie ist selbst der »Unerbittlichkeit der Historizität« unterworfen.

stellung über das Dargestellte, andererseits postuliert sie eine Interferenz zwischen Literatur und Geschichtstheorie⁸⁵, macht deshalb eine Auseinandersetzung sowohl mit der Geschichtstheorie wie mit der Erzähltheorie erforderlich, schließlich charakterisiert diese Definition den historischen Roman, wie jeden literarischen Text, auch als Kommunikationsprozess⁸⁶, weshalb auch auf Rezeptionstheorien eingegangen wird.

Die Verknüpfung der Ziele wird noch einmal zusammenfassend dargestellt: Die Leitidee der vorliegenden Arbeit ist es, bei der Analyse von historischen Romanen die Untersuchung der literarischen Auseinandersetzung mit dem ‚Phänomen Geschichte‘ - damit ist das Konglomerat von vergangenem Geschehen, von aus historischen Fakten konstruierter Geschichte, von der von den nachlebenden Generationen als Geschichtswissen rezipierten Geschichte und von dem, was die Geschichtstheorie unter Geschichte versteht, gemeint - und die literarische Darstellung der Geschichtlichkeit des Menschen in den Mittelpunkt zu stellen. Aus dieser Leitidee ergeben sich folgende Ziele: 1. Die Überprüfung der beiden Topoi der Hybridität und der Historiographiebezogenheit der selbstreflexiven Geschichtsfiktion, 2. die Herausarbeitung der Geschichtskonstruktion aus dem jeweiligen historischen Roman, 3. die Befragung der jeweiligen Geschichtskonstruktion nach ihrem Potential, die Entwicklung oder Verhinderung historischen Denkens in Gang zu setzen. Die oben beschriebene Definition des Gegenstandsbereichs der Untersuchung macht die Verbindung des gattungstheoretischen Ziels mit den zwei die Darstellung der Geschichte betreffenden Zielen plausibel: Die Fiktionalisierung der Geschichte befreit deren Darstellung vom Zwang der intersubjektiven Wahrheit der Geschichtsschreibung und kann somit die Historizität der Dinge und der Geschichtlichkeit des Menschen freilegen.

3.3 Vergleich mit thematisch ähnlichen Forschungsarbeiten

Wie weit sich die vorliegende Arbeit durch Ziele, methodisches Vorgehen und Erkenntnisinteresse von Forschungsarbeiten über den historischen Roman, die ebenfalls die Darstellung der Geschichte in den Vordergrund rücken, unterscheidet, soll im folgenden durch einen Vergleich mit den Verfahren und Interessensschwerpunkten zweier Arbeiten deutlich gemacht werden.

⁸⁵ S. Kimmich: *Wirklichkeit und Konstruktion*. München 2002. S. 14. »Interferenzen zwischen Literatur und Historiographie« - diese werden m. E. schon im 19. Jahrhundert als selbstverständlich angenommen (französische Literaturgeschichten führen die Geschichtsschreibung als ein Kapitel auf). Die These, dass der literarische Diskurs neue Geschichtskonzepte erst ermöglichte (Kimmich ebenda S. 13), ist bei der Interpretation zu berücksichtigen.

⁸⁶ S. hierzu grundsätzlich Strasen: *Rezeptionstheorien*. Trier 2008. S. 10f.

In ihrer Zielsetzung und analytischen Verfahren baut die vorliegende Arbeit auf der Habilitationsschrift von Ansgar Nünning auf⁸⁷. Diese geht davon aus, »daß innovative Ausprägungen des historischen Romans eigenständige Formen von fiktionaler Geschichtskonstruktion entwickeln« (8) und deshalb »eine *Korrelationierung von geschichtstheoretischen und erzähltheoretischen Kategorien*« (8) notwendig ist. Dazu formuliert die Studie drei Leitfragen:

Inwiefern können die Einsichten der modernen Geschichts- und Erzähltheorie dazu beitragen, den Gattungsbegriff des historischen Romans zu präzisieren und eine sinnvolle Typologie seiner Erscheinungsformen zu entwickeln? Mit welchen erzählerischen Verfahren werden geschichtliche Ereignisse und historiographische Probleme in englischen Romanen der Gegenwart dargestellt? Inwieweit lassen sich aus der Thematik und den Erzählstrukturen zeitgenössischer historischer Romane Rückschlüsse ziehen auf die ihnen zugrunde liegenden Vorstellungen von Geschichte, Historiographie und Geschichtstheorie? (9f.).

Beim Vergleich mit den Leitfragen der vorliegenden Arbeit - (1) Welche Geschichtskonstruktion lässt sich in den narrativen und sprachlichen Strukturen der ausgewählten selbstreflexiven Geschichtsfiktionen erkennen? (2) Hat die jeweilige Geschichtskonstruktion ein die Geschichtsreflexion förderndes oder hemmendes Potential? (3) Kann im Anschluss an die gewonnenen Erkenntnisse das Verhältnis des Zweigs ‚selbstreflexive Geschichtsfiktion‘ der Familie ‚historischer Roman‘ zum Roman allgemein modifiziert werden? – ergeben sich folgende Unterschiede: Die Arbeit folgt Nünning in der These, dass jeder historische Roman eine Geschichtskonstruktion impliziert und diese aus den narrativen und sprachlichen Strukturen zu erkennen ist, übernimmt jedoch die räumliche und zeitliche Einschränkung nicht, beschränkt sich aber auf die Poetik der selbstreflexiven Geschichtsfiktion und auf deren Geschichtskonstruktion im oben definierten Sinn⁸⁸. Vor allem aber wird der Begriff der Geschichtskonstruktion schärfer gefasst als Ineinsetzung von vergangenem Geschehen, konstruierter Geschichte und aufgeschriebener Geschichte. Der Satz Döblins »Der historische Roman ist erstens Roman und zweitens keine Historie«⁸⁹, der die Fiktionalität historischer Romane behauptet, wird für den in der Arbeit analysierten Typ durch die These: ‚Der historische Roman stellt die Geschichtlichkeit des Menschen in das Zentrum‘ ergänzt.

Nünning beschreibt das von ihm angewendete Verfahren folgendermaßen:

Im Gegensatz zur dominant inhaltlich-mimetischen Ausrichtung der bisherigen Forschung zum historischen Roman richtet diese Studie das Hauptaugenmerk auf die Auswahl, ästhetische Anordnung und narrative Vermittlung historischer Themen und historiographischer bzw. geschichtstheoretischer Probleme. (8)

⁸⁷ Ansgar Nünning: Von historischer Fiktion zu historiographischer Metafiktion. Band I. Trier 1995, im folgenden Text sind die Seitenzahlen in Klammern angegeben.

⁸⁸ Nünning erläutert »fiktionale Geschichtskonstruktion« als »Vorstellungen von Geschichte und Historiographie« (8), als »Prozeß des Erzeugens fiktionaler Geschichtsbilder im Erzählakt«, als »fiktionale Manifestationsformen gesellschaftlichen Geschichtsbewußtseins« (9).

⁸⁹ Nünning benützt das Zitat als Kapitelüberschrift in Teil II, 2. seiner Studie.

Grundsätzlich folgt die vorliegende Arbeit – immer bezogen auf die Geschichtskonstruktion – diesem Vorgehen, bei der Romananalyse schlägt sie jedoch einen anderen Weg ein. Nünning geht von seiner in Band I erstellten Typologie aus und untersucht – je nach Romantyp - neue Themenbereiche, innovative Formen der Geschichtsdarstellung, die Expansion metahistoriographischer Reflexionen und die Überschreitung von Gattungs- und Mediengrenzen. Die vorliegende Arbeit benützt dagegen für Geschichtswissenschaft und Erzähltheorie gleichermaßen fundamentale Kategorien, um den spezifisch literarischen Beitrag zur Auseinandersetzung mit dem Phänomen Geschichte herauszuarbeiten.

Das Erkenntnisinteresse der zweiten thematisch relevanten Arbeit – der Dissertation von A. Widmann⁹⁰ - ist zwar in erster Linie die Kontrafaktion in historischen Romanen und kann deshalb nur in Teilen zum Vergleich herangezogen werden⁹¹, nämlich wo sie sich mit der Geschichtstheorie, dem Problem der Referentialität und der Rolle des Lesers auseinandersetzt. Bei Widmann gibt es kein Analyseschema, stattdessen wird an jedem Roman eine ihm eigene kontrafaktische Schreibweise herausgearbeitet. Auch die vorliegende Arbeit hat trotz dem an den genannten Kategorien entwickelten gemeinsamen Schema die Intention, die den Romanen je eigene Form der Auseinandersetzung mit dem Phänomen Geschichte aufzuzeigen.

Ein kurzer Blick soll noch auf eine dritte Arbeit geworfen werden, auf die Abhandlung von Rennhak über die Sprachkonzeptionen im metahistorischen Roman⁹². Das Thema und die enge zeitliche und räumliche Beschränkung (nur englischsprachige Romane) scheinen keine Vergleichspunkte zu bieten, doch gibt Aufbau und Verfahren der Romananalyse wichtige Anregungen: Rennhak bedient sich einer Mischung aus gleich bleibendem Analyseschema und dem Schwerpunkt des jeweiligen Romans angepassten variablen Analysekatoren, in ähnlicher Weise soll auch bei der vorliegenden Arbeit verfahren werden.

3.4 Zusammenfassender Überblick über Struktur und Methodik der Arbeit

Die Herausarbeitung der Geschichtskonstruktion aus den Romanen wird vorbereitet und unterfüttert durch die Darstellung einer möglichen Geschichtstheorie nach dem linguistic turn (A1). Die durch einen kurzen Überblick über Erzähltheorien (A2) eingeleiteten, die Gattungstheorie des historischen Romans betreffenden Teile der Romananalyse beruhen grundsätzlich auf der Binäropposition fiktional/nicht-fiktional und auf

⁹⁰ Andreas Martin Widmann: Kontrafaktische Geschichtsdarstellung. Heidelberg 2009.

⁹¹ Wobei m. E. jeder historische Roman in gewisser Weise eine Kontrafaktion ist, s.o.

⁹² Katharina Rennhak: Sprachkonzeptionen im metahistorischen Roman. Diskursspezifische Ausprägungen des *Linguistic Turn* in *Critical Theory*, Geschichtstheorie und Geschichtsfiktion (1970 - 1990), München 2002.

dem Partizipationsmodell⁹³, das heißt auf der Vorstellung, dass die Familie des historischen Romans aus verschiedenen Zweigen besteht, die an einzelnen Familienmerkmalen partizipieren, aber auch eigene, autonome Merkmale ausbilden. Die Interpretation folgt weitgehend der strukturalistischen Hermeneutik Paul Ricoeurs, ohne das Problem der Subjektabhängigkeit außer Acht zu lassen⁹⁴; sie wird vorbereitet durch die Entfaltung der in Geschichts- und Literaturtheorie verankerten Kategorien (A4) der Zeit, die mit den Unterbegriffen Erfahrungsraum und Erwartungshorizont auch Raum und Erinnerung einbezieht, dem (historischen) Subjekt, dem Leiblichkeit und Bewusstsein eingeschrieben sind, Ereignis und Struktur, die mit den Prinzipien der Kausalität und Kontingenz verbunden sind⁹⁵. Ebenso werden die für die Interpretation relevanten, dem Text den größeren Einfluss auf das Rezeptionsergebnis zuschreibenden Ansätze der Rezeptionsforschung dargelegt, die durch ein Modell der Kommunikationsebenen⁹⁶, genauer durch die Autorkommunikation zwischen dem abstrakten oder impliziten Autor und dem abstrakten oder impliziten Leser, die beide »real aber nicht konkret«⁹⁷ sind, ergänzt werden (A3). Für die Interpretation der Texte werden die oben genannten fünf Kategorien als Leitplanke benützt; das heißt, sie helfen der Interpretation, in der Spur zu bleiben, doch der jeweilige Text gibt den Weg und die Richtung vor. Ferner dienen die Begriffe der Romananalyse als Filter, Brille und Brennglas, sie selektieren, perspektivieren und fokussieren das in Histoire, Discours und Narration bereitgestellte ‚Material‘ des jeweiligen Romans.

Die Romananalyse untersucht zuerst für jeden der ausgewählten Romane das Ob und Wie der Verwandlung von historischen Fakten in Fiktionen, ermittelt daraus die dem jeweiligen Roman eingeschriebene Geschichtskonstruktion, die auf ihr Potential im Hinblick auf historisches Denken abgeklopft wird, um dann in einer Zusammenschau auf die übergeordnete Frage nach dem Spezifischen der literarischen Auseinandersetzung mit Geschichte einzugehen, eine Fragestellung, die auch auf die Möglichkeit einer Diversifizierung der Gattung des historischen Romans gerichtet ist.

⁹³ Dieses Modell ist aus dem Konzept der ›Familienähnlichkeit‹ Wittgensteins abgeleitet, s. dazu Nünning (Hg). Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. 2008, Eintrag Gattungstheorie und Gattungspoetik.

⁹⁴ Auch ist sich die Interpretation der Problematik eines hermeneutischen Zugangs zu Romanen der Postmoderne bewusst, dazu grundsätzlich: Nünning (Hg). Lexikon, 2008, Eintrag Interpretation.

⁹⁵ Zu der Aufzählung der Begriffe s. Reinhart Koselleck, Zeitschichten, 2003, besonders die Aufsätze: »Über die Theoriebedürftigkeit der Geschichtswissenschaft« (S. 298 - 316) und »Moderne Sozialgeschichte und historische Zeiten« (S. 317 - 335).

⁹⁶ Ich beziehe mich auf Wolf Schmid: Elemente der Narratologie, Berlin 2014. S. 47 - 70. Diese Ergänzung ist wichtig, da sich damit die »kollektiv relevante Wirklichkeit« (Ina Schabert: Der historische Roman in England und Amerika, Darmstadt 1981. S. 1) des Historischen der persönlichen Erfahrungswelt des impliziten Lesers annähert. Iser weist darauf hin, dass die Beziehung von Text und Leser nicht genau dem informationstheoretischen Modell von Sender und Empfänger entspricht. (Wolfgang Iser: Der Akt des Lesens, München 1976. S. 39) Doch geschieht nach der Präzisierung dieses Modells durch Schulz von Thun in jeder Kommunikation eine Interaktion, wo der Empfänger die Botschaft des Senders konstituiert, wie der Leser den Sinn des Textes.

⁹⁷ Schmid: Narratologie. Berlin 2014. S. 60; wobei ich die von Schmid auch genannte Möglichkeit, den abstrakten Autor mit der »Spur des konkreten Autors im Werk« gleichzusetzen, nicht teile.

4 Die Gattung des historischen Romans: Der Forschungsstand

Die Arbeit geht von der Auffassung aus, dass die geschichtswissenschaftlichen und im besonderen Maße die literaturwissenschaftlichen Aussagen über den historischen Roman seit seinem mit dem Historismus im weitesten Sinn verbundenen Auftauchen bis heute verschiedene Merkmale eines Diskurses aufweisen⁹⁸, wenn diesem Begriff die allgemeine Definition Titzmanns⁹⁹ und die Begrifflichkeit Foucaults¹⁰⁰ zugrunde gelegt werden. Aus der Textmenge der Forschung zum historischen Roman wird ein System von bestimmten, historisch entstandenen Denkregeln abstrahiert, die mit Hilfe von Abgrenzungen gegenüber den Diskursen der Geschichtstheorie, der Historiographie, der Literatur und der Literaturwissenschaft festlegen, was gesagt werden kann, also mit Ein- und Ausschlusspraktiken verbunden sind. Statt einer aufzählenden Darstellung der neueren Forschung zum historischen Roman¹⁰¹ werden diese Denkregeln im folgenden beschrieben.

Im einzelnen lassen sich vier diskurskonstituierende Regeln feststellen: 1. Der Definition Foucaults folgend, dass Diskurse Praktiken sind, »die systematisch die Gegenstände bilden, von denen sie sprechen«¹⁰² werden denkend und schreibend immer neue Spielarten des historischen Romans hervorgebracht, d.h. das ‚signifiant‘ erzeugt das ‚signifié‘: zuerst den mit dem Realismus und bestimmten Aspekten des Historis-

⁹⁸ Wie die Bezeichnung des Diskurses als »umbrella term« durch Umberto Eco zeigt, bedeutet der Diskursbegriff je nach Kontext Unterschiedliches. Das Kapitel will nicht das Verhältnis des historischen Romans zum Diskurs der Historiographie oder zum ‚Interdiskurs‘ der Literatur beschreiben (s. dazu Nünning: Von historischer Fiktion zu historiographischer Metafiktion, Band I. 1995. S. 78 - 84), sondern die Forschung über ihn als Diskurs darstellen.

⁹⁹ »Diskurs ist ein *System des Denkens und Argumentierens*, das von einer Textmenge abstrahiert ist und das erstens durch einen *Redegegenstand*, zweitens durch *Regularitäten der Rede*, drittens durch *interdiskursive Relationen* zu anderen Diskursen bestimmt ist«. Michael Titzmann: »Skizze einer integrativen Literaturgeschichte und ihres Ortes in einer Systematik der Literaturwissenschaft«. In: Ders. (Hg.): Modelle des literarischen Strukturwandels. Tübingen 1991. S. 395 – 438, hier S. 406.

¹⁰⁰ Hierzu: Michel Foucault: Archäologie des Wissens. 1981. S. 154 – 165; Ulrich Brieler: Die Unerbittlichkeit der Historizität. 1998. S. 203 – 206; Achim Landwehr: Geschichte des Sagbaren. Einführung in die historische Diskursanalyse. Tübingen 2001. S. 78 – 79, Hannelore Bublitz: »Archäologie und Genealogie«. In: Marcus S. Kleiner (Hg.): Michael Foucault, eine Einführung in sein Denken. Frankfurt 2001. S. 27 – 39 und Clemens Kammler/Rolf Parr/Ulrich Johannes Schneider (Hg.): Foucault Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart 2008. S. 55f. Von anderer Seite wird diese Auffassung gestützt durch Jerome S. Brunner: »Vergangenheit und Gegenwart als narrative Konstruktionen«. In: Jürgen Straub (Hg.): Erzählung, Identität und historisches Bewusstsein. Frankfurt a. M. 1998. S. 46 - 80; Straub sagt, dass »Genres einen erstaunlichen, beinahe übernatürlichen Gebotscharakter« haben. (S. 65).

¹⁰¹ Diese ist, was den deutschsprachigen historischen Roman angeht, knapp dargestellt bei Aust bis 1993, vor allem Lukács, Geppert, Harro Müller, Limlei, Humphrey, Kohpeiß. Hugo Aust: Der historische Roman. 1994. S. 38-51. Literaturangaben zur Entwicklung des historischen Romans auch bei Kimmich: Wirklichkeit als Konstruktion. Studien zur Geschichte und Geschichtlichkeit. 2002. S. 17, Anm. 48. In jüngster Zeit bei Widmann: Kontrafaktische Geschichtsdarstellung. 2009 und Erik Schilling: Der historische Roman seit der Postmoderne. Heidelberg 2012, S. 23f. Über den Stand der Forschung zum englischen historischen Roman berichtet zuerst ausführlich Ina Schabert (Dies.: Der historische Roman ...), dann Nünning (Ders.: Von historischer Fiktion zu historiographischer Metafiktion. Bd.1 1995. S. 21 - 41); der neueste Stand diesbezüglich ist dargestellt bei Jerome de Groot: The Historical Novel. London 2010. S. 1 - 10.

¹⁰² Zitiert nach: Michael Ruoff: Foucault-Lexikon. Paderborn 2007. S. 92.

mus verbundenen historischen Roman¹⁰³, dann den ‚üblichen‘ und den ‚anderen‘ historischen Roman¹⁰⁴, daraufhin den Dreiklang von ‚fiktionaler Biographie‘, ‚historischem Gesellschaftsroman‘ und ‚reflektivem historischem Roman‘¹⁰⁵, ferner den historischen Roman als Sonderform des Zeitromans¹⁰⁶; schließlich den ‚dokumentarischen, realistischen, revisionistischen, metahistorischen Roman, die historiographische Metafiktion‘¹⁰⁷, dazu als Ergänzung den kontrafaktischen Geschichtsroman¹⁰⁸.

2. »Die Einschreibung, das heißt das Aussagen als Wiederholung ähnlicher, [leicht modifizierter] Aussagen«¹⁰⁹ gibt das Muster vor, nach dem – im Rahmen der Diskursregeln - wahre von falschen Aussagen geschieden werden. Die erste und wichtigste dieser ‚wahren‘ Aussagen ist die in keiner Publikation fehlende Hybridität, die Zwitter-

¹⁰³ Georg Lukács: Der historische Roman, Neuwied 1965 [1937] Dieser Klassiker wird als positive und/oder negative Folie benutzt bei: Hans Vilmar Geppert: Der »andere« historische Roman. Theorie und Struktur einer diskontinuierlichen Gattung. Tübingen 1976 (S. 7 - 9); Michael Limlei: Geschichte als Ort der Bewährung. Frankfurt a. M. 1988 (S.17 - 19); Aust, Der historische Roman. 1994 (S. 41 -43); Fabian Lampart: Zeit und Geschichte. 2002 (S. 17f.). Auch de Groot zitiert Lukács im Zusammenhang mit den Anfängen des historischen Romans ausführlich. (Ders.: The Historical Novel. 2010. S. 24 - 29).

¹⁰⁴ Hans Vilmar Geppert: Der »andere« historische Roman. 1976. Aust bezeichnet die Monographie von Geppert als »Wende in der Gattungsforschung« (S. 44), kritisiert aber seine »dichotome Romantypologie« und den nicht immer plausiblen »literaturästhetisch normativen Zug« (S. 45), während Limlei das Kriterium der Gegenüberstellung (der ‚Hiatus von Fiktion und Historie‘, Geppert S. 34) durch das der Verschränkung ersetzen will (S. 22 - 25) und Harro Müller in seiner an Geppert anknüpfenden Typologie von »traditionellem« und »modernem« Typus zumindest Überschneidungen Raum lässt (S. 17f.). Aust: Der historische Roman; Limlei: Geschichte als Ort der Bewährung, 1988; Müller: Geschichte zwischen Kairos und Katastrophe, 1988. Uwe Vormweg, stellt fest, dass sich »der Hiatus nivelliert, wenn auch für die Geschichtsschreibung ein ästhetischer Ansatz konstituiert wird« (S. 24); Bettina Heyl wiederum bezweifelt die Unterscheidung Gepperts von ‚üblich‘ und ‚anders‘, denn »aus differierenden Deutungen der Geschichte sind nicht unmittelbar qualitativ unterschiedliche Romanpoetiken abzuleiten«. (S. 20). Vormweg: Wilhelm Raabe. Die historischen Romane und Erzählungen. Paderborn 1993, Heyl: Geschichtsdenken und literarische Moderne. Tübingen 1994.

¹⁰⁵ Ina Schabert: Der historische Roman in England und Amerika. Darmstadt 1981. S. 35f. Als Einteilungskriterium fungiert das Verhältnis von Geschichte und fiktionalem Gefüge, insofern stellt die Typologie eine »Subklassifizierung der Geppertschen Dichotomie« dar. (Gerhard Kebbel: Geschichtengeneratoren: Lektüren zur Poetik des historischen Romans. Tübingen 1992. S. 2).

¹⁰⁶ Stefan Neuhaus: »Zeitkritik im historischen Gewand? Fünf Thesen zum Gattungsbegriff des Historischen Romans am Beispiel von Theodor Fontanes *Vor dem Sturm*.« In: Osman Durrani/Julian Preece (Hg.): Travellers in Time and Space: the German historical novel, Amsterdam 2001. S. 209 – 225, hier: S. 209.

¹⁰⁷ Nach Ansgar Nünning: Von historischer Fiktion zu historiographischer Metafiktion, Bd.1. 1995. S. 262,267,275,281,291. Nünning: beschreibt an Hand verschiedener Autoren die Definitionsproblematik (S. 90 – 104) und stellt die genannte neue Typologie auf, die von den folgenden Forschungsarbeiten zum Teil übernommen wird, so von Katharina Rennhak: Sprachkonzeptionen im metahistorischen Roman. 2002 und – etwas kritischer - von Widmann: Kontrafaktische Geschichtsdarstellung. 2009. Petra Herz übersetzt den von Linda Hutcheon stammenden Begriff ‚historiographic metafiction‘ mit ‚metahistorischer Roman‘ (Herz: Memories of Days to Come. Frankfurt a. M., 1999. S. 9). Fabian Lampart konstatiert, die deutsche Forschungsliteratur habe sich nicht wesentlich von der ‚Hiatus‘-Theorie entfernt (Lampart: Zeit und Geschichte. 2002. S. 33); Florian Grimm übernimmt implizit auch für die Postmoderne die Typologie Gepperts (Grimm: Reise in die Vergangenheit - Reise in die Fantasie? 2008. S. 65); während Sohns sich kritisch über die Beiträge zur Gattungstheorie und –geschichte äußert, seien sie von Geppert, Müller oder Lampart (S. 40 f., Anm. 119, 122) und eine »historisch differenzierende Funktionsanalyse der Gattung« anmahnt (S. 41). Sohns: An der Kette der Ahnen. 2004. Schillings kurzer Abriss der Gattungsgeschichte des historischen Romans gibt zu bedenken, dass der Gattungsbegriff nur »als historisches Beschreibungsinstrumentarium mit weitreichender Flexibilität« gefasst werden kann. (Schilling: Der historische Roman seit der Postmoderne. 2012. S. 33, Anm. 1).

¹⁰⁸ Martin Neubauer: Frühere Verhältnisse. Geschichte und Geschichtsbewusstsein im Roman der Jahrtausendwende. Wien 2007, Andreas Martin Widmann: Kontrafaktische Geschichtsdarstellung, 2009. Wie weit die von Aleida Assmann beschriebenen ‚Erinnerungsromane‘ eine Untergattung des historischen Romans darstellen, kann hier nicht erörtert werden.

¹⁰⁹ Philipp Sarasin: Geschichtswissenschaft und Diskursanalyse, Frankfurt 2003. S. 34f.

gattung des historischen Romans¹¹⁰. Diese wird – der Wortwahl entsprechend – eher negativ beurteilt, doch wird die »Ambivalenz zwischen Wirklichkeits-Bezug und ästhetischer Autonomie« auch als »produktiv« bezeichnet¹¹¹.

3. Da der Diskurs nur eine begrenzte Menge von Aussagen zulässt¹¹², unterliegt er spezifischen Formationsregeln¹¹³: a. Der Gegenstand der Aussagen hat Beziehungen zu den Feldern der Geschichte, der Literatur, der Geschichts- und Literaturwissenschaft, und zur Alltagswelt in Form von Verlagen, Buchhandlungen und Internet-Versandfirmen; die Aussagesubjekte, also diejenigen, die überhaupt die Möglichkeit haben, Aussagen zu machen, sind Literaturwissenschaftler/innen, seltener Historiker/innen und Geschichtsphilosophen¹¹⁴, die sich von einer universitären Einrichtung aus in Form von Dissertationen, Habilitationen, wissenschaftlichen Buch- oder Zeitschriftenbeiträgen äußern; außerdem Ersteller/innen von Verlagsprogrammen und Internetangeboten und Buchhändler/innen. Somit ist der Gegenstandsbereich (Geschichte und Literatur, jeweils in ihrer wissenschaftlich definierten Dimension und im Alltagsverständnis) und die Begrifflichkeit (wissenschaftliches und auf kommerzielle Zwecke ausgerichtetes Vokabular) ebenso festgelegt wie die den Aussagen Stabilität verleihenden Theorien (grundsätzliche Unvereinbarkeit von Faktualität und Fiktionalität, »produktive Differenz von Fiktion und Historie«¹¹⁵, Geschichte als zugleich Unterhaltung und Geborgenheit vermittelnder Romanstoff¹¹⁶). b. Was die Organisation der Aussagen angeht, lässt sich im wissenschaftlichen Raum deren fortschreitende Spezifizierung erkennen, hinsichtlich der inhaltlichen wie der sprachlichen Verfasstheit¹¹⁷, im kommer-

¹¹⁰ Schabert spricht von Paradox, Zwitterwesen oder ambivalentem Status des historischen Romans (S. 10, 11, 13); Harro Müller nennt ihn eine »Zwittergattung von trauriger Gestalt« (S. 11); Kohpeiß spricht vom Grenzgebiet zwischen Roman und Historiographie (S. 29). Schabert: *Der historische Roman in England und Amerika*. 1981, Müller: *Geschichte zwischen Kairos und Katastrophe*. 1988, Kohpeiß: *Der historische Roman...*, 1993. Baßler u.a. befinden: »Nach der Diskursregel ist der historische Roman nicht nur keine Geschichte, sondern auch kein Roman« (Baßler u.a.: *Historismus und literarische Moderne*, 1991. S. 47); vgl. dagegen das Zitat von Döblin: »Der historische Roman ist erstens ein Roman und zweitens keine Historie«. Nünning spricht von einem »Prozess fortschreitender Hybridisierung«, weil sich der historische Roman »auch die Spezialdiskurse der Historiographie und Geschichtstheorie« angeeignet habe. (Ansgar Nünning: »Von der fiktionalisierten Historie zur metahistoriographischen Fiktion«. In: Fulda/Tschopp: *Literatur und Geschichte*, 2002. S. 541 – 569, hier: S. 545). Geppert nennt »die *contradictio in adjectu* des "historischen Romans", das Hybride dieser Gattung« (Geppert: *Der Historische Roman*, 2009. S. 3). Auch de Groot stellt fest: »the intergeneric hybridity and flexibility of historical fiction have long been one of his defining characteristics«. (J. de Groot: *The Historical Novel*. 2010. S. 140).

¹¹¹ Daniel Steuer: »Thomas Bernhards *Auslöschung. Ein Zerfall*. Zum Verhältnis zwischen Geschichtsschreibung, Autobiographie und Roman«. In: Durrani/ Preece (Hg.): *Travellers in Time and Space*. 2001. S. 61 – 77, hier: S. 62.

¹¹² S. Michel Foucault: *Archäologie des Wissens*. 1981. S. 42: »Wie kommt es, daß eine bestimmte Aussage erschienen ist und keine andere an ihrer Stelle?«

¹¹³ S. hierzu Landwehr: *Geschichte des Sagbaren*. Tübingen 2001. S. 79.

¹¹⁴ Die von viele Autoren historischer Romane, von Scott über Döblin bis Julian Barnes in Essays, Kommentaren oder anderen Paratexten vorgestellten Überlegungen werden im Rahmen des Diskurses zumeist als Literatur, und daher als nicht ‚objektiv‘ abgetan.

¹¹⁵ Geppert: *Der Historische Roman*. 2009. S. 157.

¹¹⁶ S. hierzu Martin Neubauer: *Frühere Verhältnisse*. Wien 2007. S. 2.

¹¹⁷ Als Beispiel die Gegenüberstellung des Eintrags »Historischer Roman« im Metzler Literaturlexikon 1984 mit der Typologie Nünnings.

ziellen Bereich die in der Werbung übliche Generalisierung konstatieren. c. Die Ausschlusspraktiken des geschichtswissenschaftlichen Diskurses, der auf die im Bewusstsein und im Leben der Menschen vorhandene geschichtliche Wirklichkeit und auf die Rationalität und Normativität von Geschichte verweist¹¹⁸, des historiographischen Diskurses, der bei aller Anerkennung der Textualität und Narrativität von Geschichte auf der Referenz des Realen beharrt¹¹⁹ und des literaturwissenschaftlichen Diskurses, der als wichtigstes Argument die Autonomie des Kunstwerks ins Feld führt¹²⁰, legen den historischen Roman auf den Hybriditätscharakter fest, eine Festlegung, an der der ‚literaturhistoriographische‘ Diskurs im Kern festhält¹²¹. d. Die Strategie, die die zur Aufrechterhaltung eines Diskurses notwendige Kohärenz herstellt, besteht in der in der Forschung allgemein anerkannten Aufstellung von Typologien, die sich an der Differenz zwischen den Kategorien der Geschichte und der Fiktion ausrichten; es geht von Geppert bis Nünning um den » Zusammenhang zwischen präsentierter *Geschichtskonzeption* und den benutzten *narrativen Verfahren*«¹²².

4. Durch Änderung der Klassifizierungsmuster, die ebenfalls ein Teil der Formationsregeln des Diskurses sind, kann dessen Transformation erreicht werden¹²³: So setzt Keibel »an der *Praxis* der Konstitution dieses Hiatus von Fiktion und Historie« ein, das heißt »an den Leseweisen« der Texte¹²⁴. Sohns behandelt eine Reihe von historischen Romanen »als transdiskursives Aussagefeld des Geschichtsdispositivs«, das heißt, er

¹¹⁸ Als Beispiel für viele: Ricoeur nach László Tengelyi: »In Verteidigung der Geschichtserfahrung«. In: Breyer/Creutz (Hg.): *Erfahrung und Geschichte*, Berlin 2010. 185 – 199, hier: S. 198, Jörn Rüsen: *Zerbrechende Zeit. Über den Sinn der Geschichte*. Köln u.a. 2001. S. 77; *Topos der Geschichte als begriffenes Geschehen*: Johann Gustav Droysen: *Historik*. Textausgabe von Peter Leyh. Stuttgart 1977. S. 478.

¹¹⁹ Dietrich Harth: »Die Geschichte ist ein Text«. In: Koselleck/Lutz/Rüsen: *Theorie der Geschichte*, Bd.4, 1982. S. 452 – 479, hier: S. 479, Jürgen Kocka: »Bemerkungen im Anschluss an das Referat von Dietrich Harth«. In: Eggert/Profflich/Scherpe (Hg.): *Geschichte als Literatur*. 1990. S. 24 – 28, hier: S. 24-26, Stefan Deines/Stephan Jäger/Ansgar Nünning: »Subjektivierung von Geschichte(n) – Historisierung von Subjekten«. In: Dies. (Hg.): *Historisierte Subjekte – subjektivierte Historie*, 2003. S. 1 – 22, hier: S.13

¹²⁰ Als Beispiel: Harro Müller: *Geschichte zwischen Kairos und Katastrophe*, 1988. S. 11. Bohrer beurteilt den historischen Roman des 20. Jahrhunderts als »Kostümstück«, wo »die Beschwörung der Geschichte [...] in dem Maße illusionistisch dekorativ [ist], als sie die Geschichte als letztes Substitut für die verlorene Metaphysik und Religion einsetzt«. Karl Heinz Bohrer: *Das absolute Präsens. Die Semantik ästhetischer Zeit*. Frankfurt a. M. 1994. S. 159, Anm. 31.

¹²¹ (‚Literaturhistoriographischer‘ Diskurs soll das Kunstwort für die literatur- und geschichtswissenschaftliche Forschung über den Historischen Roman sein.) Das variantenreich wiederholte Grundmuster verortet den historischen Roman zwischen Historie und Fiktion (Geppert, *Der andere historische Roman*. 1976, passim, ebenso Geppert: *Der Historische Roman*. 2009), Faktischem und Fiktionalem (Nünning: *Von historischer Fiktion zu historiographischer Metafiktion*. 1995: »Im historischen Roman mischen sich faktische und fiktionale Elemente in unterschiedlichen Dominanzverhältnissen«. S. 65), bzw. Realem und Fiktionalem (Frank Zipfel: *Fiktion, Fiktivität und Fiktionalität: Analysen zum Begriff der Fiktion in der Literatur und zum Fiktionsbegriff in der Literaturwissenschaft*. Berlin 2001. S. 168), zwischen historischer Referenz und Fiktionalität (Kohpeiß: *Der historische Roman der Gegenwart*. 1993. S. 29), bzw. Fiktion und Referentialisierbarkeit (Müller: *Geschichte zwischen Kairos und Katastrophe*. 1988. S. 11, 15); [the historical novel] intersects with ‚reality‘ and ‚history‘ (J. de Groot: *The Historical Novel*. S. 9).

¹²² Harro Müller: *Geschichte zwischen Kairos und Katastrophe*. 1988. S. 11, Hervorhebung im Text.

¹²³ S. dazu Achim Landwehr: *Geschichte des Sagbaren*. Tübingen 2001. S. 79.

¹²⁴ Gerhard Keibel: *Geschichtengeneratoren*. 1992, S. 4. Als Instrument benützt er hauptsächlich Friedrich A. Kittler: *Aufschreibesysteme 1800/1900*, München 1987, intendiert also eine diskursanalytische Interpretation, hierauf wird nicht weiter eingegangen.

stellt einen kulturpoetischen Neuansatz im Gefolge des New Historicism vor¹²⁵. Beider Anliegen ist unter anderem, die starre Klassifizierung aufzubrechen¹²⁶. Einen anderen Weg geht Nünning, der das Konzept der »Poiesis statt Mimesis«¹²⁷ seiner Typologie des historischen Roman zugrunde legt, was bedeutet, dass auch die geschichtliche Welt der historischen Romane zumindest in Teilen keine Nachahmung einer vorgegebenen Referenzwelt ist, sondern durch einen konstruktiven Akt erst erzeugt wird.

Liest man die Forschung zum historischen Roman als Diskurs, wird deutlich, dass die Denkregel der Hybridität der Eckstein der vorherrschenden Gattungstheorie ist, damit ist diese Denkregel zugleich der Hebel zu deren Modifizierung. Die Abstufungen zwischen den zwei konträren Auffassungen – der historische Roman als Mischung aus Sachbuch und Fiktion und der historische Roman als rein fiktionales Werk - lassen sich auf einer Skala anordnen, die zwar zu einer ausgefeilten Gattungstypologie führt¹²⁸, die Entscheidung über die Hybridität jedoch ausspart, oder aber die zwei Auffassungen werden pointiert einander gegenübergestellt, um diese Entscheidung, zumindest für die selbstreflexive Geschichtsfiktion, zu treffen und dieser einen Platz gegenüber, nahe bei oder inmitten von rein fiktionalen Romanen zuzuweisen.

Die erste Auffassung, die den historischen Roman als Mischung aus Sachbuch und Fiktion sieht, hat ihren Ausgangspunkt in den zwei schon gegenüber Scott¹²⁹ erhobenen Haupteinwänden gegen den historischen Roman, dem ästhetischen, zur Erfindung unfähig zu sein, das heißt seiner narrativen Heteronomie, und dem geschichtswissenschaftlichen, Geschichtsfälschung zu betreiben. Es bleibt dabei undefiniert, was mit ‚Geschichte‘, die in diesen Einwänden statt der Imagination ausgebeutet und die gefälscht wird, eigentlich gemeint ist, ob Geschichte als vergangenes Geschehen, Geschichte als Interpretation dieses Geschehens, Geschichte als Repräsentation des Geschehens oder aber Geschichte als Teil der Erfahrung, in der jede

¹²⁵ Jan Arne Sohn: An der Kette der Ahnen. 2004. S. 18-22 und passim.

¹²⁶ Ebenso bei Bettina Heyl: Geschichtsdenken und literarische Moderne, 1994.

¹²⁷ Bei Aristoteles ist die Mimesis »nicht imitatio von etwas schon Existierendem, sondern Darstellung von etwas nicht Vorgegebenem, das in der Mimesis konstituiert wird«. Aristoteles begreift Mimesis also als Poiesis. (Wolf Schmid: Elemente der Narratologie, 2008. S. 27, 28). Diese Auffassung wird unter 2.2. weiter entfaltet. Die Forschung über die Anwendung der Theorie in historischen Romanen ist dargestellt bei Nünning: Von historischer Fiktion zu historiographischer Metafiktion, 1995. S. 49 - 57.

¹²⁸ So ausführlich und elaboriert bei Nünning: Von historischer Fiktion zu historiographischer Metafiktion, 1995, besonders S. 225 - 255).

¹²⁹ Aust, Der historische Roman S. 68.: [Scott] »kennt den ›ästhetischen‹ Vorwurf, zur Erfindung unfähig zu sein [...], ebenso wie den ›archivalischen‹ Tadel der Geschichtsfälschung«. Ebenso Manzoni: »Alcuni dunque si lamentano che, in questo o in quel romanzo storico [...] il vero positivo non sia ben distinto dalle cose inventate, e che venga, per conseguenza, a mancare uno degli effetti principalissimi d'un tal componimento, come è quello di dare una rappresentazione vera della storia. ... degli altri [...] si lamentano in vece che, in questo o in quel romanzo storico [...], l'autore distingue espressamente il vero positivo dall'invenzione: la qual cosa, dicono, distrugge quell'unità che è la condizione vitale di questo, come d'ogni altro lavoro dell'arte.« (Alessandro Manzoni: Del romanzo storico e, in genere, de' componimenti misti di storia e d'invenzione. Milano 2000 [1845]. S. 1, 5).

Erzählung fundiert¹³⁰. Hier setzt die Gegenposition ein, die argumentiert, dass, da die Romanautor/innen weder Archäologen, Archivare oder ähnliches noch Historiker¹³¹ oder Historiographen sind, der Geschichte im historischen Roman ein ähnlicher Status zukommt, wie der Erfahrung im fiktionalen Erzählen, allerdings mit dem Unterschied, dass die Geschichtswelt den Leser/innen zwar ferner und fremder ist als seine Erfahrungswelt¹³², aber eine »kollektiv relevante Wirklichkeit«¹³³ darstellt.

An diesen Terminus anknüpfend sehen die Vertreter/innen der ersten Auffassung im historischen Roman ein »Gegen- und Ineinander von subjektivem Entwerfen und vorgegebenem Historischem«¹³⁴ und begreifen das Historische als faktische Realität, über die in einem definierten kulturellen Kontext Übereinstimmung herrscht und die im Text als solche wiedergegeben werden kann¹³⁵. Auch für kontrafaktische Geschichtsromane bildet die zwar unsichtbare, aber im Wissen des Lesers vorausgesetzte und für ihn als solche rezipierte reale Ereignisgeschichte die notwendige Folie¹³⁶. Der Gegenposition zufolge ist Geschichte in allen Typen historischer Romane fiktive Wirklichkeit, in dem Sinn, dass sie außerhalb des Romans so, wie sie in seiner Welt beschrieben wird, nicht existiert¹³⁷; der Bezug zur Referenz des Realen liegt – wie bei jedem Romantext - im Vorverständnis der Lesenden.

¹³⁰ S. dazu Thiemo Breyer/Daniel Creutz: »Historische Erfahrung. Ein phänomenologisches Schichtmodell«. In: Dies. (Hg.) Geschichte und Erfahrung, 2010. S. 332-363, hier: S. 341. Nünning präzisiert: »Als Bezugsgröße fungieren dabei freilich nicht die tatsächlichen geschichtlichen Ereigniszusammenhänge, die unwiederbringlich vergangen sind, sondern der jeweilige Erkenntnisstand der Geschichtswissenschaft, d.h. die von der Historiographie erzeugten Fakten und Geschichtsbilder.« Ders.: Von historischer Fiktion zu historiographischer Metafiktion, 1995. S. 238.

¹³¹ Wenn bei den ‚Professorenromanen‘ die Verfasser auch Geschichtsprofessoren waren, so unterschieden sich doch ihre Geschichtsschreibung und ihre Romanschriftstellerei in Methoden und Intentionen kategorial.

¹³² S. hierzu J. de Groot: The Historical Novel. S. 115.

¹³³ Schabert: Der historische Roman in England und Amerika. 1981. S. 1.

¹³⁴ Geppert: Der »andere« historische Roman. 1976. S. 109.

¹³⁵ So auch Mariadele Boccardi, die Ann Rigney zitiert: »what defines the historical novel as a genre is precisely the interplay between invented story elements and historical ones. As novels they are written under the aegis of the fictionality convention [...]. As *historical* novels, [...] they invite comparison with what is already known about the historical world from other sources. [...] They are not „free-standing fictions“, they also call upon prior historical knowledge, echoing and/or disputing other discourses about the past.« Mariadele Boccardi: The Contemporary British Historical Novel. Palgrave 2009. S. 5.

¹³⁶ S. dazu Neubauer: Frühere Verhältnisse. 2007. S. 229.

¹³⁷ Dies meint auch das Diktum Döblins: »Der historische Roman ist erstens ein Roman und zweitens keine Historie. Ich muß noch schärfer sagen: der geschichtliche Roman ist erstens und zweitens und so oft man will Roman«. Demnach gab es weder diesen Theoderich, den Felix Dahn, noch diesen Napoleon, den Tolstoj beschrieb; es gab die Schlacht an der Beresina, aber es gab auch die Aufführung der »*Lucie de Lammermoor*« in dem Opernhaus von Rouen. (S. dazu: Wolf Schmidt: Elemente der Narratologie, 2008. S. 39). Schon Käte Hamburger konstatiert: »Als Gegenstand eines historischen Werkes ist Napoleon als Objekt geschildert, von dem etwas ausgesagt wird. Als Gegenstand eines historischen Romans wird auch Napoleon ein fiktiver Napoleon«. (Zitiert nach: Schabert: Der historische Roman in England und Amerika. 1981. S. 12). Auch Nünning sagt im Zusammenhang mit der Darlegung der Fiktionstheorie Isters: »Alle außersprachlichen Bezugfelder, die im historischen Roman durch Realitätsreferenzen aufgerufen werden, werden ‚irrealisiert‘ und damit kategorial verändert«. (S. 59) Doch stellt er, wie schon zitiert, auch fest: »Im historischen Roman mischen sich faktische und fiktionale Elemente in unterschiedlichen Dominanzverhältnissen«. (S. 65). Für die Uneindeutigkeit Nünnings in dieser Hinsicht gibt es viele weitere Belege, so schlägt er den Begriff narrativ-fiktionale Geschichtsdarstellung statt historischer Roman vor, stellt dann aber fest: »Die erarbeiteten Differenzierungskriterien ermöglichen es, [...] Texte [...] auf einer Skala zwischen den Polen ‚Fiktion‘ und

Grundsätzlich geht also die mehrheitlich vertretene Auffassung davon aus, dass die vom Autor aus Quellen, historiographischen Werken und anderen Sachbüchern gestaltete geschichtliche Welt des Romans die vergangene historische Wirklichkeit repräsentiert, jedenfalls in dem Maß, wie sie einer intersubjektiven Wahrnehmung und Festlegung entspricht¹³⁸. Metahistorische Romane unterscheiden sich von ‚traditionellen‘ historischen dann durch die Erkenntnis, dass das Historische nicht nur ein realer Referent, sondern ein dem Fiktionalen nicht integrierbarer Faktor ist¹³⁹.

Die abweichende Auffassung – der historische Roman als reine Fiktion - hat zwei Ausprägungen: Entweder bezweifelt sie die Kongruenz der historischen Welt des Romans mit der vergangenen historischen Wirklichkeit oder sie interpretiert die Romanwelt als Allegorie der in den Koordinaten der Naturgegebenheit und der Geschichtlichkeit eingeschlossenen *conditio humana*, bestimmt damit die Ermöglichung der Begegnung mit der ‚*condition historique*‘ des Menschen als ein Charakteristikum des historischen Romans¹⁴⁰ gegenüber anderen Romangattungen, auch dem ‚trivialen‘ historischen Roman¹⁴¹. Grundsätzlich postuliert diese Auffassung die Autoreferentialität auch des historischen Romans, wobei mit Autoreferentialität hier gemeint ist, dass die Referenz für die Ereignisse, Personen und Orte der Fiktion in der fiktionalen Welt zu suchen ist¹⁴². Der Begriff wird aber mit der Einschränkung verwendet, dass es für die Welt des Romans zwar keinen Referenten in der Welt der geschehenen Tatsachen gibt, dennoch aber einen Referenten, wenn auch einen mit Ambiguität ausgestatteten, in der (Erfahrungs-) Welt des Lesers¹⁴³. Obwohl sich diese Welt in der

‚Nicht-Fiktion‘ einzuordnen. (S. 345). Alle Zitate aus: Nünning: Von historischer Fiktion zu historiographischer Metafiktion. 1995. Karl Heinz Bohrer bestreitet grundsätzlich die Referenz der Historie für die Poesie. Ders.: »Historische Trauer und Poetische Trauer«. In: Liebsch/Rüsen (Hg.): Trauer und Geschichte. Köln 2001. S. 111 - 127, hier: S. 113.

¹³⁸ Wie weit Texte, ob historiographische oder literarische, überhaupt die historische ‚Realität‘ darstellen können, wird in Teil A, 1 erörtert.

¹³⁹ S. dazu Baßler u.a.: Historismus und literarische Moderne. 1996. S. 67: »Aus der diskursiven Heteronomie wird programmatisch Heterogenität«.

¹⁴⁰ Grundsätzlich gilt hier die von Nünning konstatierte doppelte Einschränkung: Wirkungsästhetische Gesichtspunkte können nur Hypothesen sein, außerdem »gibt es keine festen Korrelationen zwischen bestimmten Erzählstrukturen und spezifischen rezeptionsästhetischen Wirkungen oder Funktionen«. Nünning: Von historischer Fiktion zu historiographischer Metafiktion. 1995. S. 248.

¹⁴¹ De Groot bezeichnet diese Romane als ‚Genreromane‘ (The historical novel, 2010. S. 51 - 92) als da sind entweder Liebesromane (z.B. Georgette Heyer: *Regency Buck*) oder Abenteuerromane im Gefolge von Alexandre Dumas’ *Les trois musquetaires* oder von Lew Wallace’s *Ben Hur* (z.B. Bernard Cornwell: *Sharpe’s Escape*), die m. E. in historisierendem Gewand heile Welten darstellen, wo Männer noch Abenteuer bestanden und Frauen freudig dem Eroberer in die Arme sanken, also nichts mit der ‚*condition historique*‘ des Menschen zu tun haben.

¹⁴² S. dazu Georg Weidacher: Fiktionale Texte – Fiktive Welten. Tübingen 2007. S. 12.

¹⁴³ Zipfel benützt den von Godman übernommenen Begriff der Alltagswirklichkeit, die das ist, was den Mitgliedern einer Gesellschaft als wirklich oder real gilt. Mit der Alltagswirklichkeit wird das Konzept der realen Welt verbunden, die den Bereich unserer alltäglichen Erfahrungen, erweitert durch das, was uns durch die „Enzyklopädie“ (Begriff von Eco) zugänglich ist, umfasst. Auch fiktionale Literatur wird vor diesem Hintergrund geschrieben und gelesen. Ders.: Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität. 2001. S. 75f. Dennoch bleibt die Referenz auf diese Wirklichkeit vieldeutig, weil sie in einer »funktionalen« Weise gehandhabt wird. S. dazu. Jerome S. Brunner: »Vergangenheit und Gegenwart als narrative Konstruktionen«. In: Jürgen Straub (Hg.): Erzählung, Identität und historisches Bewusstsein. 1998. S. 46 - 80, hier S. 62.

Erfahrung jedes Einzelnen anders konstruiert, gibt es sie nicht nur in der Konstruktion der Konstruierenden, ebenso wenig wie eine Unhintergebarkeit der Sprache behauptet werden kann, obwohl es vor der Sprache keine erzählbare Welt gibt.

Geschichte als außertextlicher Referent ist die eine Seite der konstatierten Hybridität des historischen Romans, die andere Seite ist seine Heteronomie¹⁴⁴, also die Abhängigkeit der Erzählstrategien von dem außerliterarischen Diskurs der Geschichte. Hier finden die genannten Typologien ihren Platz, wenn auch die Beschränkung des ‚metahistorischen Romans‘ und der ‚historiographischen Metafiktion‘ auf die Romane der Moderne und Postmoderne eine ähnliche Verkürzung zu sein scheint wie die frühere Begrenzung des historischen Romans auf den realistischen Roman, außerdem die poetologischen Kennzeichen des ‚anderen‘ historischen Romans sich in vielem mit denen des Romans der Moderne überhaupt decken¹⁴⁵. Die besonders von Linda Hutcheon¹⁴⁶ und Frederic Jameson¹⁴⁷ aufgestellte Behauptung von der besonderen Beziehung zwischen dem historischen Roman und der Postmoderne führt De Groot mit der Überlegung fort, ob nicht jeder historische Roman eine fiktionale Pastiche der Geschichte ist, insofern er interpretierte, nicht feststehende, faktuale Erzählungen wieder bearbeitet und neu imaginiert¹⁴⁸.

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass die Forschung zum historischen Roman, ob von Literatur- oder von Geschichtswissenschaftlern und –wissenschaftlerinnen geführt¹⁴⁹, die Klassifizierungsmuster in eine Richtung aufbricht, die der Vielfalt der historischen Romane Rechnung trägt und diese auf einer Skala von

¹⁴⁴ S. Baßler u.a.: Historismus und literarische Moderne. 1996. Hier wird in der Tradition Gepperts den historistischen Roman des 19. Jahrhunderts (»Historische Fiktionen funktionieren unter der Voraussetzung narrativer Heteronomie« (S. 47)) dem modernen des 20. Jahrhunderts gegenüber gestellt. (»Das Erzählen denunziert die Faktizität der vermeintlich historischen Wahrheit als einen Diskurs unter anderen«. S. 66).

¹⁴⁵ S. Christoph Bode: Der Roman. Tübingen 2005. S. 68 - 70.

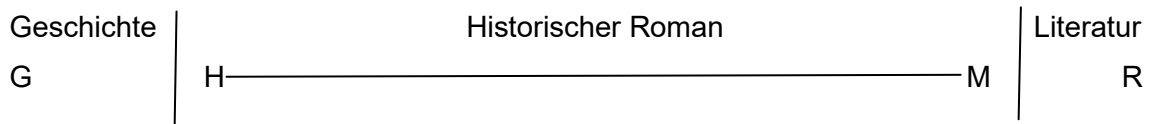
¹⁴⁶ Linda Hutcheon: A Poetics of Postmodernism. New York 1989; s. dazu auch: Gordon Bölling: History in the Making. Metafiktion im neueren anglokanadischen historischen Roman. Heidelberg 2006. S. 38 – 45. Bölling kritisiert, dass Hutcheon »*historiographic metafiction* mit postmodernistischer Erzählkunst gleichsetzt«. (S. 46). In der Nachfolge von Hutcheon bezeichnet Schilling den historischen Roman als *die* Gattung der Postmoderne. Erik Schilling: Der historische Roman seit der Postmoderne. 2012. S. 277.

¹⁴⁷ Zu Frederic Jameson.: De Groot: The historical novel. 2010. S. 113 - 115: Jameson definiert pastiche als »speech in a dead language« (ebenda S. 114).

¹⁴⁸ De Groot: The historical novel. S. 115.

¹⁴⁹ Der historische Roman ist »in seinen Konstitutionsbedingungen direkt von den Veränderungen der Diskurse, vom jeweiligen Literatur- und Geschichtsbegriff abhängig« (Baßler u.a.: Historismus und literarische Moderne. S. 49). Dasselbe wird als für die Forschung gültig erachtet, deshalb wird die neue Geschichtstheorie zur Interpretation herangezogen, deren Erkenntnisse in der Kritik des historischen Romans bisher wenig rezipiert wurden. Als Beispiele: Kebbel: Geschichtengeneratoren. Tübingen 1992. S. 16: »Jeder Romantext verwendet Elemente, die dem Leser aus einem (vorgeblich) außerliterarischen Kontext bekannt sind, worauf er per se verführt ist, sie *wörtlich* zu lesen, als unmittelbare Wiedergabe von Wirklichem zu verstehen; zugleich sind sie [...] *per definitionem* als fiktiv bestimmt. Im *historischen* Roman werden diese Elemente Texte entnommen, zu denen der grundsätzliche Konsens besteht, daß sie vergangene Wirklichkeit *wahrheitsgetreu* schildern: eben der Geschichtsschreibung.« (Hervorhebungen im Text). Nünning stellt fest, dass im Mittelpunkt »die dialogische Beziehung zwischen der Poetik narrativer fiktionaler Geschichtsdarstellung und dem Diskurs von Historiographie und Geschichtstheorie« steht (Ders.: Von historischer Fiktion. zu historiographischer Metafiktion. 1995 S. 10). Doch wird dieser Dialog im weiteren Verlauf des Buches nicht geführt. Näheres zur neuen Geschichtstheorie unter 2.1.

offener und offen gelegter Hybridität (Punkt H) bis zur autoreferentiellen, selbstreflexiven, poetisch-fiktionalisierten¹⁵⁰ Darstellung von Geschichte anordnet (Punkt M). Die außerhalb der Skala liegenden Begrenzungen sind hier die Geschichtsschreibung am einen Rand der Skala (Punkt G) und Texte der Illusionskunst, die eine fiktive Wirklichkeit vortäuschen und *zugleich* die Vortäuschung einräumen¹⁵¹, an ihrem anderen Ende (Punkt R).



Die Abgrenzung zwischen M und R, also zwischen diesem Typ des historischen Romans und dem Roman generell, wird, wie dargelegt, vom ‚literaturhistoriographischen‘ Diskurs mit dem Bezug auf ‚Geschichte‘ legitimiert, womit die Autoreferentialität und die poetische Fiktionalisierung teilweise wieder kassiert werden und der historische Roman als ‚Zwitter‘ durch die Hintertüre wieder eingelassen wird. Eine denkbare Alternative zu diesem Dilemma des Forschungsdiskurses zu finden, ist, wie schon ausgeführt, ein Ziel der vorliegenden Arbeit, indem sie dem untersuchten Zweig des historischen Romans einen antithetischen Umgang mit der Geschichte nachweist, d.h. Geschichte als vermeintlicher Wissensschatz verschwindet aus den Romantexten und deckt dadurch die dem Menschen zugehörige doppelbödige Geschichtlichkeit auf.

¹⁵⁰ Alle Begriffe bei Nünning wie oben, S. 227, 248.

¹⁵¹ S. hierzu Christoph Bode: Der Roman. 2005, S. 55, Hervorhebung im Text.

Teil A: Theoretische Grundlagen – Schnittpunkte zwischen Geschichte und Literatur

Das Anliegen der vorliegenden Arbeit, historische Romane auf ihre Geschichtskonstruktion als Konglomerat von Faktizität der Vergangenheit, (re)konstruierter historischer ‚Wirklichkeit‘ und deren erzählerischer Darstellung¹⁵² hin zu untersuchen, macht es notwendig, auf Affinitäten und Schnittstellen von Geschichtswissenschaft, Historiographie und Literaturwissenschaft einzugehen. Das erste Kapitel legt die Geschichtskonstruktion im engeren Sinn als Widerspiegelung der Faktizität der Vergangenheit in der (re)konstruierten historischen ‚Wirklichkeit‘ dar, das dann folgende Kapitel über das Erzählen im historischen und literarischen Kontext stellt die erzählerischen Implikationen der Geschichtskonstruktion dar.

A 1. Geschichtskonstruktion in Geschichtswissenschaft und Geschichtsschreibung

1.1 Einleitende Vorbemerkungen

1. Dem Terminus Geschichtskonstruktion liegt ein Geschichtsbegriff¹⁵³ zugrunde, der sich mit der Entfaltung von Geschichte als Wissenschaft von der Historik Droysens ausgehend entwickelt hat; der im folgenden Kapitel dargelegte Geschichtsbegriff fußt auf der Begriffsgeschichte Kosellecks und deren Weiterentwicklung nach dem ‚linguistic turn‘, die auch strukturalistische (besonders Ricœur) und poststrukturalistische Positionen (vor allem Foucault) aufgenommen hat. Das Verfahren, den in der heutigen deutschen Geschichtswissenschaft vorrangig geltenden Geschichtsbegriff an Romane verschiedener Epochen anzulegen, macht noch einmal deutlich, dass nicht

¹⁵² Wenn Irmer vom historischen Roman als Genre spricht, »das zwischen historischer Realität, Geschichte als Konstrukt und literarischer Imagination steht« (Thomas Irmer: *Metafiction, Moving Pictures, Moving Histories*. S. 122), wird der Unterschied zum Begriff der ‚Geschichtskonstruktion‘ deutlich: Die historische Realität ist bereits ein Konstrukt und die Geschichtskonstruktion zeigt, wie der historische Roman mit diesem Konstrukt, nicht mit der vergangenen Wirklichkeit umgeht.

¹⁵³ Es geht hier um den Geschichtsbegriff, wie er in der Aufklärung entstanden ist; vier Dinge werden bei der Definition vorausgesetzt: 1. Die Entdeckung Kosellecks, dass der Begriff ‚Geschichte‘ als ‚Kollektivsingular‘ im deutschen Sprachraum Ende des 18. Jahrhunderts in Gebrauch kam (Reinhart Koselleck: »Vom Sinn und Unsinn der Geschichte«. In: Müller/Rüsen (Hg.): *Historische Sinnbildung*, 1997. S. 79 – 97, hier: S. 89) und mit einer neuzeitlichen, mit der beginnenden Säkularisierung in Zusammenhang stehenden, Zeiterfahrung des Menschen verknüpft ist (s. dazu der Aufsatz von Reinhart Koselleck: »Zeitverkürzung und Beschleunigung«, 1985. In: Ders.: *Zeitschichten*. 2003. S. 177 – 202, besonders S. 182f.); 2. die in dem Begriff ‚Geschichte‘ enthaltene Verbindung von ‚Geschehenem‘ und ‚Geschichte der geschehenen Taten‘ (Hegel: *Die Vernunft der Geschichte*, zitiert nach Aust: *Der historische Roman*. S. 5); 3. die Herleitung von ‚Historie‘, ‚historisch‘, ‚Historiker‘ etc. von ἱστορεῖν = sich nach etwas erkundigen, erforschen, erfahren; berichten, erzählen, was auf den Zusammenhang von erfahren, erleben und erzählen hinweist; 4. die schon in der Unterscheidung von ‚Vorgeschichte‘ und ‚Geschichte‘ liegende Verknüpfung von ‚Geschichte‘ und Schrift, dem Auf-, Fort- und Umschreiben der Geschichte (Reinhart Koselleck: »Erfahrungswandel und Methodenwechsel« (1988). In: Ders.: *Zeitschichten*. Frankfurt a. M. 2003. S. 27 – 77, hier: S. 41). (3. und 4. wird später noch ausgeführt).

das Geschichtsbild oder die geschichtsphilosophische Ausrichtung des jeweiligen Autors, sondern das Spezifische der literarischen Auseinandersetzung mit dem Phänomen Geschichte untersucht werden soll. Ein im Rahmen der Arbeit nur kurssächlich möglicher Vergleich der Geschichtskonstruktionen der einzelnen Romane mit der zur Zeit ihrer Abfassung vorherrschenden Geschichtstheorie kann zur Vertiefung dieses Spezifikums beitragen.

2. Im Hinblick auf die Problematik der Rezeption des historischen Romans zwischen Lesererwartung und Wissenschaftskritik wird zuerst eine Unterscheidung zwischen lebensweltlichem¹⁵⁴ und wissenschaftlichem Geschichtsbegriff getroffen¹⁵⁵. Der erstere geht von einer »objektiven Vorgegebenheit von Geschichte in der Lebenswelt der Erzählenden und der Zuhörer/Leser«¹⁵⁶ aus, Geschichte hat als Beweis zugleich für den Verlust der Zeit und für das Fortleben in der Zeit eine ontologische Dimension¹⁵⁷ oder, anders gesagt, die sich in der Geschichte manifestierende Zeitlichkeit ist für den Menschen eine bestimmende Kategorie seines Seins, somit hat Geschichte immer schon einen Bezug zur fundamentalen Wirklichkeit des Menschen¹⁵⁸. Hieraus

¹⁵⁴ Ich übernehme den in der Literatur häufig benutzten Begriff ‚Lebenswelt‘, der das Sein des Menschen und sein Gewordensein in seiner Umwelt umfasst. Edmund Husserl definiert: »Lebenswelt ist die Welt, wie sie in natürlicher Einstellung« erfahren wird, also die Welt der alltäglichen Lebenspraxis, »ein Reich ursprünglicher Evidenzen«. (Zitiert nach: Manfred Sommer: »Husserls „Krisis“«. In: Stückrath/Zbinden (Hg.): Metageschichte Hayden White und Paul Ricœur. Baden-Baden 1997. S. 25 – 36, hier: S. 35).

¹⁵⁵ Diese Unterscheidung wird in der einschlägigen Literatur vielfach nicht gemacht, z. B. nicht bei den ‚Narrativisten‘ im Gefolge von Hayden White, s. z. B. Breyer/Creutz (Hg.): Einleitung zu Erfahrung und Geschichte. Berlin 2010. S. 3. Wie Koselleck darlegt, entsteht das Problem des lebensweltlichen und des wissenschaftlichen Geschichtsbegriffes im 18. Jahrhundert in Zusammenhang mit der Erfahrung des Wandels des bisher unwandelbar Scheinenden. (Koselleck: »Erfahrungswandel und Methodenwechsel«. 1988. In: Ders.: Zeitschichten. 2003. S. 27 – 77, hier S. 28.)

¹⁵⁶ Jörn Rüsen: Zerbrechende Zeit. 2001. S. 77.

¹⁵⁷ Paul Ricœur: »Gedächtnis – Vergessen – Geschichte«. In: Müller/Rüsen (Hg.): Historische Sinnbildung, 1997. S. 433 – 454, hier: S. 434; László Tengelyi: »Zur Verteidigung der Geschichtserfahrung«. In: Breyer/Creutz (Hg.): Erfahrung und Geschichte. 2010. S. 185 – 199, hier: S. 187, 198. Nietzsche verbindet die Zeitlichkeit explizit mit der Geschichtlichkeit: »Erst mit der Handlung wird aus der Zeitlichkeit die Geschichtlichkeit des Daseins«, sieht somit Geschichtlichkeit als eine Grundstruktur menschlicher Existenz. (Nietzsche zitiert nach Jürgen Straub: »Geschichte, Identität und Lebensglück. Eine psychologische Lektüre unzeitgemäßer Betrachtungen«. In: Müller/Rüsen (Hg.) Historische Sinnbildung. S. 165 – 194). Koselleck nennt – im Zusammenhang mit der Darlegung der entsprechenden Theorien Heideggers – »die Gefahr einer transhistorischen Ontologie der Geschichte« (Ders.: »Über die Theoriebedürftigkeit der Geschichtswissenschaft« 1972. In: Ders.: Zeitschichten. 2003. S. 298 – 316, hier: S. 299). Nach Hohendahl wird aus der »Geschichtsontologie« die »Konzeption einer objektiven geschichtlichen Wirklichkeit ‚draußen‘« abgeleitet. Ders.: »Nach der Ideologiekritik: Überlegungen zur geschichtlichen Darstellung«. In: Eggert/ Profitlich/ Scherpe: Geschichte als Literatur. 1990. S. 77 – 90, hier: S. 87. Unter »Ontologie der Geschichte« bzw. »Geschichtsontologie« dürfte ein Existieren der Geschichte vor und außerhalb der menschlichen Wirklichkeit und des Seins des Menschen gemeint sein, während Ricœur m. E. ein im Sein des Menschen angelegtes Geschichtsbewusstsein postuliert. Die »condition historique« ist Teil der *conditio humana* in demselben Maß wie die Zeitlichkeit das Sein des Menschen bestimmt. (S. dazu. Paul Ricœur: *La Mémoire, l'Histoire, l'oubli*. Paris 2000. III. Teil, besonders S. 374: »Par condition, j'entends deux choses: d'une part, une situation dans laquelle chacun se trouve chaque fois impliqué, Pascal dirait »enfermé«; d'autre part, une conditionnalité, au sens de condition de possibilité de rang ontologique, [...] existentielle.«.) Jörn Rüsen formuliert: »Geschichte ist vor aller Deutung der Vergangenheit schlechthin gegenwärtig und wirklich«. Ders.: *Kultur macht Sinn*. Köln 2006. S.130.

¹⁵⁸ Dies lässt sich auch in der Entwicklungspsychologie festmachen: Sobald der Jugendliche mit dem Gedanken der eigenen Sterblichkeit konfrontiert wird, erwacht sein Interesse für Geschichte, die – zumindest scheinbar – der vergehenden Zeit Sinn verleiht. (s. zu Letzterem: Jörn Rüsen: »Geschichtsschreibung als

entspringt auch das Interesse der Menschen für Geschichte, sie haben ein in ihrer Lebenswelt erworbenes Verständnis von und für Geschichte¹⁵⁹, das ihnen die Vergangenheit als Hintergrundfolie für die Gegenwart erscheinen lässt und ihnen einen Erwartungshorizont für die Zukunft eröffnet¹⁶⁰, ihnen darüber hinaus die Möglichkeit gibt, sich »im Andern, im Andern der Menschen, im Andern des Geschehens wieder-[zu]erkennen«¹⁶¹, zusammengefasst ihnen also hilft, sich ihre Lebenswelt als sinnvoll zu interpretieren¹⁶². Zum konkreten Inhalt des lebensweltlichen Geschichtsbegriffs gehört die Überzeugung, dass sich die Gegenwart zwar von der Vergangenheit unterscheidet, aber zugleich von ihr mitbedingt ist¹⁶³, mit der daraus folgenden Vorstellung, der Mensch könne aus der Geschichte etwas lernen, erfolgreichen Modellen nachzueifern, Katastrophen vermeiden¹⁶⁴. Ob sich hieraus ein lebensweltliches historisches Bewusstsein im Sinne der Fähigkeit einerseits zu »historisieren«, d.h. ein vermeintlich Dauerndes als Vergängliches zu begreifen¹⁶⁵, andererseits das Überdauernde im Vergangenen zu erkennen¹⁶⁶, ableiten lässt, bleibt offen¹⁶⁷.

3. Das Grundproblem des wissenschaftlichen Begriffs von Geschichte ist in der Frage Georg Simmels, »wie wird aus dem Stoff der unmittelbar gelebten Wirklichkeit das theoretische Gebilde, das wir Geschichte nennen«¹⁶⁸, beschlossen. Alle Richtungen der Geschichtswissenschaft stimmen in der Erkenntnis überein, dass Geschichte nicht aus einem festen »Bestand empirischer Fakten« besteht und dass das wichtigste

Theorieproblem der Geschichtswissenschaft«. In: Koselleck u. a.: Theorie der Geschichte, Bd. 4. S. 14 – 35, hier: S. 28).

¹⁵⁹ S. dazu Bettina Heyl: Geschichtsdnken und literarische Moderne. 1994. S. 37.

¹⁶⁰ Steenblock spricht von einem »unaufgebbaren lebensweltlichen Bedarf nach historischer Orientierung« Ders.: »Vom Sinn der Geschichte nach dem Ende der Geschichtsphilosophie«. In: Stefan Jordan (Hg.): Zukunft der Geschichte: Historisches Denken an der Schwelle zum 21. Jahrhundert. Berlin 2000. S. 35 – 47, hier: S. 35 Dies kann auch anthropologisch begründet werden mit dem »vorreflexiven [...] Bedürfnis, die Grenzen eigener Lebenszeit zu transzendieren«: Hans Ulrich Gumbrecht: »„Das in vergangenen Zeiten so gut erzählen, als ob es in der eigenen Welt wäre“« Versuch zur Anthropologie der Geschichtsschreibung«. In: Koselleck/Lutz/Rüsen: Theorie der Geschichte, Bd.4. 1982. S. 480 – 513, hier: S. 507.

¹⁶¹ Hans-Georg Gadamer: »Historik und Sprache«. In: Koselleck: Zeitschichten. Frankfurt a. M. 2000. S. 119 – 127, hier: S. 126.

¹⁶² S. dazu Anton Kaes: »New Historicism: Literaturgeschichte im Zeichen der Postmoderne«. In: Eggert/Profflich/Scherpe (Hg.): Geschichte als Literatur. Stuttgart 1990. S. 56 – 66, hier: S. 61.

¹⁶³ S. Wolfgang Hardtwig: »Die Verwissenschaftlichung der Geschichtsschreibung und die Ästhetisierung der Darstellung«. In: Koselleck u. a.: Theorie der Geschichte, Bd.4, 1982. S. 147 – 191, hier: S. 169, Rainer Rother: Die Gegenwart der Geschichte. Stuttgart 1990. S. 1.

¹⁶⁴ Nach Barbara Pothast wurde im 19. Jh. der *Historia-magistra-vitae*-Topos durch die Idee eines universalen Entwicklungsprozesses, bei dem kein Zeitalter dem anderen vergleichbar ist, außer Kraft gesetzt. Dies.: Die Ganzheit der Geschichte. Göttingen 2007. S. 8. Angesichts der Reden von Politikern oder von Zeitungsartikeln scheint der Topos im Alltagsbewusstsein der Menschen weiterzuleben.

¹⁶⁵ Koselleck, zitiert nach Hugo Aust: Der historische Roman. Stuttgart 1994. S. 7.

¹⁶⁶ Im Sinne des viel zitierten Satzes von William Faulkner: »Das Vergangene ist nicht vergangen, es ist nicht einmal tot.« (Ders.: Requiem für eine Nonne. Deutsche Übertragung von Robert Schnorr. Stuttgart 1956. S. 106).

¹⁶⁷ Jürgen Straub stellt Geschichtsbewusstsein und geschichtliches Denken als *universale* anthropologische Konstanten in Frage, in: Ders. (Hg.): Erzählung, Identität und historisches Bewusstsein. Frankfurt a. M. 1998. Vorwort S. 9.

¹⁶⁸ Georg Simmel: Geschichtsphilosophie. 1923. S. V.

Medium ihrer Vergegenwärtigung die Erzählung darstellt¹⁶⁹, womit sich das Problem der Untrennbarkeit von ‚Geschehen‘ und ‚Geschichte der geschehenen Taten‘ potenziert. Mit Hilfe der Kategorien Geschichtsverständnis, Geschichtsrepräsentation und Geschichtsrezeption werden im Folgenden die einzelnen Stränge des Begriffsgewebes ‚Geschichte‘ auseinandergelegt¹⁷⁰.

1.2 Das Geschichtsverständnis

Gegenüber der objektivistischen Geschichtsbetrachtung, »die Geschichte als ein reales Objekt, eine in den Dokumenten gespiegelte, unerzählte Geschichte, welcher der Historiker nur seine Stimme geben muss«¹⁷¹, sieht, steht eine Entwicklungsreihe in der modernen, hier vor allem der deutschen Geschichtswissenschaft, die mit dem Historismus¹⁷² beginnt, mit den an Max Weber (wieder)anknüpfenden Historischen Sozialwissenschaften ein Gegenbild entwirft, in den 80er und 90er Jahre des 20. Jahrhunderts mit der Alltagsgeschichte eine »Neo-Spielart des Historismus«¹⁷³ propagiert oder die Soziologie als Leitwissenschaft durch die Kulturwissenschaften oder die Anthropologie ersetzt, dem ‚linguistic turn‘¹⁷⁴ jedoch, ob in der Fassung der Diskursanalyse, des New Historicism oder der Dekonstruktion ängstlich oder abwehrend gegenübersteht¹⁷⁵, was allerdings für die ‚Begriffsgeschichte‘ Kosellecks nur bedingt zutrifft¹⁷⁶. Die zunehmende Komplexität des wissenschaftlichen Geschichtsverständnisses¹⁷⁷ erfolgt

¹⁶⁹ Breyer/Creutz: Einleitung zu Dies. (Hg.): Erfahrung und Geschichte. Berlin 2010. S. 1.

¹⁷⁰ Wobei bei der analytischen Zerlegung von Geschichte als vergangenem Geschehen, Geschichte als in der Gegenwart dargestelltem Geschehen und Geschichte als in einer nahen oder fernerer Zukunft rezipiertem Geschehen die ontologische Komponente des Geschichtlichen mitgedacht wird. Auch kann die Zerlegung nur als Denkkoperation funktionieren; nach Koselleck lassen sich »Erzählung und Wissenschaft von der Geschichte [...] von der tatsächlichen Geschichte begrifflich nicht trennen«. Ders.: Vom Sinn und Unsinn der Geschichte, S. 90.

¹⁷¹ Uwe Barthemeyer: »Fiktionales Wissen in der Geschichtswissenschaft«. In: Fulda/Prüfer (Hg.): Faktenglaube und fiktionales Wissen. Frankfurt a. M. 1996, S. 289 – 303, hier: S. 292. Sie kommt hauptsächlich noch in Schulgeschichtsbüchern und Kompendien vor.

¹⁷² Zum Historismus allgemein: Baßler/Brecht/Niefanger/Wunberg: Historismus und literarische Moderne. 1996; hier wird der Historismus als »zentrale Diskursformation der Moderne« gesehen, die seine positivistische und relativistische Varianten mit einschließt. (S. 24); Oexle/Rüsen (Hg.): Historismus in den Kulturwissenschaften. Geschichtskonzepte, historische Einschätzungen, Grundlagenprobleme. Köln, 1996; Katharina Grätz: Musealer Historismus. Die Gegenwart des Vergangenen bei Stifter, Keller und Raabe. Heidelberg 2006.

¹⁷³ S. hierzu Philipp Sarasin: Geschichtswissenschaft und Diskursanalyse. Frankfurt a. M. 2003. S. 13.

¹⁷⁴ Eine prägnante Definition des Begriffs bei Philipp Sarasin: Geschichtswissenschaft und Diskursanalyse, S. 11f.: »kleinster gemeinsamer Nenner für alle epistemologischen Positionen, die die konstitutive Rolle der Sprache bzw. von Sprachsystemen nicht nur für die Erkenntnis der Wirklichkeit, sondern auch für die Wirklichkeit selbst betonen«.

¹⁷⁵ ebenda S. 23 – 29, S. 55. Ähnliche Analyse auch bei Schöttler, wobei dieser jede Orthodoxie ablehnt und hauptsächlich die Diskurs- und Sprachanalyse für beibehaltenswert hält. (Peter Schöttler: »Nach der Angst«. In: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur 2011, Heft 1, S. 135 - 151.)

¹⁷⁶ Koselleck definiert ‚Begriffsgeschichte‘ folgendermaßen: »Ein Konzept geschichtswissenschaftlicher Forschung, was Sprache nicht als Epiphänomen der sogenannten Wirklichkeit sondern als methodisch irreduzible Letztinstanz versteht, ohne die keine Erfahrung und keine Wissenschaft von der Welt oder der Gesellschaft zu haben ist«. In: Reinhart Koselleck: Begriffsgeschichten. Frankfurt a. M. 2006. S. 99.

¹⁷⁷ Ich gehe von einer Weiterentwicklung der Geschichtswissenschaft aus, die man ebenso als eine zyklische Bewegung interpretieren könnte, die über den Gegensatz von Ranke und Nietzsche und über

in Stufen: Die Basis ist die »grundsätzliche[n] Historisierung alles unseres Denkens über den Menschen, seine Kultur und seine Werte«¹⁷⁸, die nächste Stufe ist die Frage nach dem Subjekt der Geschichte, die dritte Stufe das Problem der Erkenntnis, die letzte Stufe die Problematisierung dessen, was Wirklichkeit ist¹⁷⁹.

Vor der näheren Erläuterung der Entwicklung soll die sie begleitende geschichtsphilosophische Deutung¹⁸⁰ mit der Hegelschen Metapher des ‚Welttheaters‘¹⁸¹ illustriert werden: Geht man von den immer gleichen Komponenten eines Schauspiels aus, – die Bühne, die Schauspieler, der Text, der Regisseur, der Autor und die Zuschauer –, erhält man folgende Modelle: Bei Hegel ist die Bühne die Welt, der Autor ein planender Gott, die Schauspieler einerseits Subjekte, die Geschichte machen¹⁸², andererseits werden sie vom Regisseur, dem Weltgeist, mit der »List der Vernunft«¹⁸³ angeleitet, den für sie vorgesehenen Text zu sprechen, bzw. die Handlungen auszuführen. Das ganze Geschehen hat ein Ende, ein Ziel¹⁸⁴, das zwar nicht den Schauspielern, jedoch dem philosophischen Zuschauer¹⁸⁵ offenbar wird. Im Historismus ist die Bühne noch die ‚universale‘ Welt oder die nationale Welt, der Autor kann noch ein Gott sein, ist in jedem Fall eine substantielle Vernunft¹⁸⁶, der Weltgeist wird durch die Subjekt gewordene Geschichte ersetzt, die Schauspieler sind sich der Absichten ihres Sprechens und Tuns voll bewusst¹⁸⁷, kennen aber den Text als Ganzes nicht mehr¹⁸⁸ und das Stück hat zwar ein Ende, aber kein Ziel¹⁸⁹, weshalb die

den schon von Droysen als falsch gestellte Frage eingeordneten Streit über Fakten und Fiktionen nie hinausgekommen ist. (Hierzu Oexle: »Im Archiv der Fiktionen«. In: Kiesow/Simon (Hg.): Auf der Suche nach der verlorenen Wahrheit. 2000. S. 87 – 103, hier: S. 94).

¹⁷⁸ Ernst Troeltsch: Der Historismus und seine Probleme. Aalen (Scientia) 1977, [Tübingen 1922], S. 102.

¹⁷⁹ Die zwei ersten Stufen wären dem Historismus und der marxistischen Geschichtsphilosophie (Marx, Walter Benjamin), die dritte und vierte der Auseinandersetzung der Geschichtstheorie mit den Positionen der ‚Postmoderne‘ zuzurechnen, wobei die philosophischen Grundlagen dieser Probleme viel früher gelegt wurden.

¹⁸⁰ Sowohl die Geschichtsschreibung wie die ästhetische Fiktion von Geschichte hat die Geschichtsphilosophie zur Voraussetzung (s. Rother: Die Gegenwart der Geschichte. 1990, S. 11), weshalb sie auch in der vorliegenden Arbeit berücksichtigt wird.

¹⁸¹ Jörn Stückrath: »Der Sinn der Geschichte«. Eine moderne Wortverbindung und Vorstellung?« In: Müller/Rüsen: Historische Sinnbildung. Reinbek 1997. S. 48 – 78, hier: S. 58.

¹⁸² S. Deines, Jaeger, Nünning (Hg.): »Subjektivierung von Geschichte(n) – Historisierung von Subjekten«. In: Dieselben: Historisierte Subjekte – Subjektivierte Historie. Berlin 2003, S. 1 – 22, hier: S. 4.

¹⁸³ Koselleck: »Vom Sinn und Unsinn der Geschichte«. In: Müller/Rüsen (Hg.): Historische Sinnbildung. S. 90.

¹⁸⁴ Weltgeschichte als Prozess des Zu-sich-selbst-Kommens des Weltgeistes. S. Georg Friedrich Hegel: Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte. Mit einer Einführung von Theodor Litt. Stuttgart 1961. S. 104.

¹⁸⁵ Stückrath: »Der Sinn der Geschichte«. In: Müller/Rüsen: Historische Sinnbildung. S. 58.

¹⁸⁶ Der Ausdruck stammt von Steenblock: »Vom Sinn der Geschichte nach dem Ende der Geschichtsphilosophie«. In: Jordan (Hg.): Zukunft der Geschichte. Berlin 2000. S. 35 – 47, hier: S. 40.

¹⁸⁷ S. Philipp Sarasin: Geschichtswissenschaft und Diskursanalyse. 2003 S. 13; nach Dieter Harth begreift der Historismus Geschichte als »Summe intentionalen Handelns«. Ders.: »Die Geschichte ist ein Text«. In: Koselleck/Lutz/Rüsen (Hg.): Theorie der Geschichte, Bd. 4, 1982. S. 452 – 479, hier S. 477.

¹⁸⁸ Gustav Droysen spricht von einer »Ahnung des Ganzen«

¹⁸⁹ S. dazu Daniel Fulda: »Historiographie-Geschichte! Oder die Chancen der Komplexität«. In: Jordan (Hg.): Zukunft der Geschichte. 2000. S. 105 – 122, hier: S. 113. Vgl. dazu auch Baßler u.a.: Historismus und literarische Moderne, wo der »Widerspruch zwischen historistischem Individualitätsdenken und der teleologisch angelegten Ideenlehre« konstatiert wird (S. 18).

Zuschauer entweder den großen Akteuren zujubeln oder die unendliche Reihung von Fakten bestaunen. Für Habermas und die Historischen Sozialwissenschaften besteht die Bühne aus der sozialen Umwelt, an Stelle des Autors stehen anonyme Kräfte, Regisseur sind die sozio-ökonomischen Strukturen, zu deren Marionetten die Schauspieler geworden sind¹⁹⁰. Der Text, der die Zusammenhänge herstellt, wird aus dem Off gesprochen und überlagert das alltägliche Tun und Sprechen der Marionetten, das der Zuschauer ausblenden muss, will er den ‚Sinn‘ der Geschichte erkennen. In der Postmoderne schließlich wird die Bühne zum Labyrinth¹⁹¹, der Autor ist tot¹⁹² oder wurde von einer historischen materiellen Konstellation ermächtigt zu sprechen¹⁹³, der Text ist entweder verloren oder ersetzt überhaupt das Schauspiel, die Schauspieler wie die Zuschauer sind Gefangene von Diskursen oder dem Spiel der Signifikanten ausgeliefert. Das Ende des Spiels wäre so nicht nur das Ende der Geschichtsphilosophie, sondern das Ende der Geschichte überhaupt, wie es ja schon öfters eingeläutet wurde¹⁹⁴, und die für die Geschichtskonstruktion des historischen Romans notwendige Verbindung zum lebensweltlichen Geschichtsverständnis wäre gekappt. Um diese Verbindung offen zu halten, bedürfen die Stolpersteine auf dem Verbindungsweg einer genaueren Betrachtung:

Der erste Stolperstein ist die Frage nach den Akteuren und Akteurinnen, dem Subjekt in der Geschichte. Die Vielfalt der diesbezüglichen Meinungen lassen sich auf zwei Grundannahmen zurückführen: Der Mensch denkt, Gott (der Zufall, das Schicksal, die Umstände, die Strukturen, die Diskurse) lenkt¹⁹⁵ oder der Mensch handelt als Subjekt »in einer Welt, die offen ist für das Handeln, weil sie selbst über Handeln geschaffen ist«¹⁹⁶. Beide Richtungen gehen also »vom dulddenden, strebenden, handelnden

¹⁹⁰ Jürgen Habermas: Zur Logik der Sozialwissenschaften. Materialien. Frankfurt a. M. 1970. S. 116: »Denn der historische Zusammenhang geht nicht in dem auf, was die Menschen wechselseitig intendieren«; nach Max Weber handelt das historische Subjekt weder »irrational« noch nach »freiem Willen«, sondern »zweckvoll-rational« (Philipp Sarasin: Geschichtswissenschaft und Diskursanalyse. 2003. S. 16), das heißt nach Maßgabe seiner Möglichkeiten in seinem sozioökonomischen Rahmen.

¹⁹¹ Jörn Rüsen: »Was heißt Sinn der Geschichte?« In: Müller/Rüsen (Hg.): Historische Sinnbildung. Reinbek 1997. S. 17 – 42, hier: S. 42.

¹⁹² Roland Barthes, vgl. Nietzsche: »Gott ist tot«, s. auch Deines/Jaeger/Nünning (Hg.): Historisierte Subjekte – subjektivierte Historie. Einleitung, S. 1.

¹⁹³ So Foucault, s. dazu Anton Kaes: New Historicism: »Literaturgeschichte im Zeichen der Postmoderne« In: Eggert/Profitlich/Scherpe (Hg.): Geschichte als Literatur. Stuttgart 1990. S. 56 – 66, hier: S. 58f.

¹⁹⁴ S. Stefan Jordan: »Der Wechsel ins 21. Jahrhundert und seine Herausforderungen an das historische Denken«. In: Ders. (Hg.): Zukunft der Geschichte. Berlin 2000. S. 15 – 25, hier: S. 20; Deines/Jaeger/Nünning (Hg.): Historisierte Subjekte – subjektivierte Historie. Einleitung, S. 1.

¹⁹⁵ Die marxistische Variante ist Brechts Vers: »Der Mensch denkt: Gott lenkt. Keine Red davon!« Bertolt Brecht: *Mutter Courage und ihre Kinder*. Frankfurt a. M. 1961. S. 64. In der marxistischen Geschichtsphilosophie vollzieht sich die Geschichte nach dialektischen Gesetzen auf ein klar bestimmtes Ziel zu. Die vielzitierte These von Marx: »Die Menschen machen ihre eigene Geschichte, aber sie machen sie nicht aus freien Stücken« gehört so zur ersten Richtung, da sie dem Menschen die Entscheidungsfreiheit abspricht. (Karl Marx: »Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte«. In: Iring Fetscher (Hg.): Karl Marx Friedrich Engels Studienausgabe in 4 Bänden, Bd. 4; Geschichte und Politik 2. Frankfurt a. M. 1966, S. 34 – 121, hier: S. 34).

¹⁹⁶ Günter Dux: »Wie der Sinn in die Welt kam, und was aus ihm wurde«. In: Müller/Rüsen (Hg.): Historische Sinnbildung. 1997. S. 195 – 217, hier: S. 199. Für Stefan Deines liegt der Gegensatz der

Menschen«¹⁹⁷ aus, nur dass die erste der Auffassung ist, dem Handeln des Menschen liege immer schon ihm nicht oder kaum bewusste Formationen¹⁹⁸ zugrunde. Diese Formationen können Strukturen oder Prozesse sein¹⁹⁹, wie es die »strukturanalytische Geschichtsschreibung«²⁰⁰ vertritt oder Diskurse, wie es der Poststrukturalismus, vor allem Foucault postuliert. Diskurse sind aus ‚primären Codes‘ und Ausschließungsmechanismen einer Epoche, autonome, d.h. ohne Intervention eines Subjekts entstandene Konstellationen²⁰¹, die ein »historisches Apriori«²⁰² für das sprechende Subjekt darstellen. Das Subjekt ist also diskurssprachlich konstruiert²⁰³, der Diskurs wiederum durch Machtverhältnisse bestimmt, die das Subjekt erst zum Sprechen legitimieren²⁰⁴.

Die andere Grundannahme vom Menschen als die Welt und damit Geschichte Gestaltender wird von Giambattista Vico Ende des 18. Jahrhunderts formuliert: Die politische Welt (*mondo civile*), also die Realität diesseitigen Handelns, sei von den Menschen gemacht und demzufolge mit menschlichen Maßstäben (*principi*) zu erfassen²⁰⁵. Diese Grundannahme liegt in dialektischer Form Hannah Arendts Theorie vom politischen Handeln zugrunde²⁰⁶: Der Mensch wird in die schon existierende Welt

beiden Richtungen im Problem der »Position des handelnden Subjekts zwischen absolut autonomer Subjektivität und heteronomem Determinismus«. Ders.: »Über die Grenze des Verfügbaren. Zu den Bedingungen und Möglichkeiten kritischer Handlungsfähigkeit«. In: Deines/Jaeger/Nünning (Hg.): *Historisierte Subjekte – subjektivierte Historie*. S. 63 – 76, hier: S. 64.

¹⁹⁷ Jacob Burckhardt: *Weltgeschichtliche Betrachtungen*. Frankfurt a. M. 1960. S. 27.

¹⁹⁸ Dieser Begriff wurde gewählt, da in ihm gleichzeitig Bildung, Formung und Formatierung anklingt. Die Positionen der klassischen Geschichtsphilosophie werden nicht erwähnt.

¹⁹⁹ S. dazu Andreas Suter/Manfred Hettling: »Struktur und Ereignis – Wege zu einer Sozialgeschichte des Ereignisses«. In: Dies. (Hg.): *Struktur und Ereignis. Geschichte und Gesellschaft. Zeitschrift für Historische Sozialwissenschaft, Sonderheft 19*, Göttingen 2001. S. 7 – 32, hier: S. 21 – 23.

²⁰⁰ Philipp Sarasin: *Geschichtswissenschaft und Diskursanalyse*. Frankfurt a. M. 2003. S. 14.

²⁰¹ Wie vielfach festgestellt, gibt es keine eindeutige Definition des Diskursbegriffes bei Foucault. Zwei Zitate scheinen hilfreich: [Der Diskurs] »wird durch eine begrenzte Zahl von Aussagen konstituiert, für die man eine Menge von Existenzbedingungen definieren kann«. (Michel Foucault: *Archäologie des Wissens*. Frankfurt a. M. 1981. S. 170). Dazu Achim Landwehr: *Geschichte des Sagbaren*. Tübingen 2001. S. 80: »Diskurs lässt sich bezeichnen als Differenz zwischen dem, was jemand zu einer bestimmten Zeit nach den Regeln der Grammatik und der Logik korrekterweise sagen konnte, und dem, was tatsächlich gesagt wurde«. Nach Oexle werden Diskurse heute nicht mehr als anonyme Formationen, sondern als dynamische Interaktionen verstanden. Ders.: »Im Archiv der Fiktionen« In: Kiesow/Simon (Hg.): *Auf der Suche nach der verlorenen Wahrheit*. Frankfurt a. M. 2000. S. 87 – 103, hier: s. 100.

²⁰² »Ich will damit ein *Apriori* bezeichnen, das nicht Gültigkeitsbedingung für Urteile, sondern Realitätsbedingung für Aussagen ist«. Michel Foucault: *Archäologie des Wissens*. 1981. S. 184, s. Deines: »Über die Grenzen des Verfügbaren«. In: Deines/Jaeger/Nünning (Hg.): *Historisierte Subjekte – subjektivierte Historie*. Berlin 2003. S. 63 – 76, hier S. 65.

²⁰³ Foucault spricht von »Subjektivierung« (*assujettissements*), womit gemeint ist, dass der Mensch sich den Regeln und Codes der Macht unterwirft und dadurch zum Subjekt wird; s. dazu: Deines: »Über die Grenze des Verfügbaren«. In: Deines/Jaeger/Nünning (Hg.): *Historisierte Subjekte – subjektivierte Historie*. S. 63 – 76, S. 70. Subjekt hat ja, von seiner lateinischen Wurzel her, im Französischen (und früher auch im Deutschen) eine doppelte Bedeutung, als Subjekt (des Satzes, des Handelns) und als Untertan, so auch bei Foucault mitgedacht.

²⁰⁴ S. Sarasin: *Geschichtswissenschaft und Diskursanalyse*. Tübingen 2003. S. 51.

²⁰⁵ Giambattista Vico: *Die neue Wissenschaft über die gemeinschaftliche Natur der Völker*. Neue Ausgabe von 1744, übersetzt und eingeleitet von Erich Auerbach. Berlin 2000 [1924], S. 125.

²⁰⁶ Auf Hannah Arendts Begriff des Politischen kann hier nicht eingegangen werden. Dieser ist – nicht nur etymologisch!- vom Leben des griechischen Polisbürgers abgeleitet, s. dazu Hannah Arendt, *Vita activa*

hineingeboren und ist doch ein einzigartig Neues (Faktum der Natalität), begabt mit der Fähigkeit zum Handeln im Sinn des Neuanfangens (167). Sein Handeln setzt das »Bezugsgewebe«, das durch Handeln und Sprechen der Menschen entsteht, voraus und doch besteht Handeln darin, »den eigenen Faden in ein Gewebe zu schlagen« (173f.): Handeln bedarf als grundsätzlicher Bedingung des Faktums menschlicher Pluralität, »in der zwar alle dasselbe sind, nämlich Menschen, aber [...] keiner [...] je einem anderen gleicht«(15, 164), und doch ist es ein Risiko, »als ein Jemand im Miteinander in Erscheinung zu treten«(169), weil man auf die distanzierende Fremdheit verzichten muss. Handeln findet – im Gegensatz zu Arbeiten und Produzieren - ohne materielle Vermittlung, direkt zwischen Menschen statt (14)²⁰⁷, so gehören Handeln und Sprechen zusammen, doch die erzählbaren Geschichten als einzige Resultate menschlichen Handelns werden nicht vom Handelnden erkannt und erzählt (185). In dem räumlichen Zwischen, das durch Handeln und Sprechen entsteht, sind die Menschen nicht nur vorhanden, sondern sie erscheinen voreinander (192) als handelnde Täter und als handelnde Duldende, als von Geschichte »Affizierte« (182)²⁰⁸, die die Folgen ihres Handelns, dem eine Tendenz, »vorgegebene Schranken zu sprengen und Grenzen zu übertreten«, inhärent ist (183)²⁰⁹, nicht voll übersehen können, da die Geschichte an kein Ende kommt. Fazit: Der Mensch ist Handelnder und Sprechender, er initiiert, setzt in Bewegung, überschreitet Grenzen, tritt in Erscheinung und all dies in dem Bezugsgewebe, einem Inter-Text, der von handelnden und sprechenden, einzigartigen, das Miteinander gestaltenden und ertragenden Menschen vorgefunden und entworfen wird. Die Lösung des Problems des Subjekts der Geschichte, »das darin besteht, daß Geschichte, wiewohl offenbar durch menschliches Handeln entstanden, doch von Menschen nicht „gemacht“ wird« (177), liegt für Arendt im Handeln als einem immer unvorhersehbaren und nicht berechenbaren Ereignis, das zu einer Geschichte gerinnt, die – im Unterschied zur erfundenen Geschichte – nicht ausgedacht und nicht verfasst wurde (178), aber von den Menschen als miteinander Handelnden verantwortet wird²¹⁰.

oder Vom tätigen Leben. Stuttgart 1960. S. 27 – 30. Im Folgenden werden Seitenzahlen der *Vita activa* im Text angegeben.

²⁰⁷ Hierzu Annette Vowinckel: »Anmerkungen zur Anwendbarkeit von Hannah Arendts Handlungstheorie in der ereignisorientierten Geschichtsschreibung«. In: Jordan: Zukunft der Geschichte. Berlin 2000. S. 95 – 104, hier: S. 98.

²⁰⁸ In ähnlicher Weise spricht Paul Ricœur vom Affiziertwerden von Geschichte, der geschichtlich Handelnde muss auch die nicht intendierten und nicht vorhersehbaren Folgen seines Tuns erleiden, doch auch für den Wider- und Gegen-Sinn, der unsere Aktionen durchkreuzt, bleiben wir verantwortlich. Paul Ricœur: Zeit und Erzählung, Bd. III. München 1991. S. 350, 334. S. dazu Burkhard Liebsch: »Geschichte als Antwort«. In: Jörn Stückrath/Jürg Zbinden (Hg.): Metageschichte. Hayden White und Paul Ricœur. Baden-Baden 1997. S. 199 – 229, hier: S. 211.

²⁰⁹ Bezug zur Erzähltheorie Lotmans ist unübersehbar.

²¹⁰ S. dazu Waltraud Meints: »Die gleichberechtigten Anderen und die ‚erweiterte Denkungsart‘. Hannah Arendts Abschied von der traditionellen Philosophie«. In: Antonia Grunenberg u.a. (Hrsg.): Perspektiven

Stärker auf den einzelnen Menschen ausgerichtet ist die Theorie der ‚Agency‘, das heißt der Fähigkeit des Menschen, sich in einem bestimmten Handlungskontext zum Handeln zu entschließen²¹¹, und zwar zu einem Handeln, das der handelnde Mensch mit einer Hoffnung auf Erfolg verknüpft (rational choice)²¹², wobei sich das rational auf den »kognitiven Bezugsrahmen«²¹³ bezieht. Auch von der Foucaultschen zweifachen Dekonstruktion des Subjekts durch das ‚historische Apriori‘ und die dieses bestimmende Machtpraktiken führt ein Weg zur Handlungsfähigkeit des Subjekts: Die Macht ist auf das kooperierende Handeln des Menschen angewiesen, so kann er, indem er sich den Machtverhältnissen unterwirft, also zum Subjekt wird, innerhalb der vorgegebenen Normen die Kraft zum Widerstand, also kritische Handlungsfähigkeit erlangen und so wirkliches Subjekt werden²¹⁴, nicht im Sinn des Subjekts, das, dem Vorgehen der Zentralperspektive gleich, sich außerhalb der zu betrachtenden Wirklichkeit setzt, sondern im Sinn eines »dezentrierten Subjekts«²¹⁵, das den Konstruktionspunkt, von dem aus die Wirklichkeit konstruiert wird, mitdenkt.

Ob man im Sinne Arendts von der aristotelischen Vorstellung vom Menschen als ζῷον πολιτικόν ausgeht²¹⁶, oder ob man dem Menschen als einem seiner selbst bewusstem Wesen eine »situative Autonomie«²¹⁷ zuspricht, wie es auch das Konzept der »Aneignung« tut, das davon ausgeht, dass »die Akteure sich die Umwelt in einem aktiven, nicht nur rezeptiven Prozeß aneignen und sie damit verändern«²¹⁸, entscheidend für das Geschichtsverständnis der zweiten Richtung ist, dass die

politischen Denkens. Zum 100. Geburtstag von Hannah Arendt. Frankfurt a. M. u. a. 2008. S. 71 – 92, hier: S. 79.

²¹¹ S. dazu Rod Aya: »Der Dritte Mann oder Agency in der Geschichte oder Rationalität in der Revolution«. In: Suter/Hettling (Hg.): Struktur und Ereignis. Göttingen 2001. S. 33 – 45. Neben psychologischen Erkenntnissen, z.B. die periphere Gefühlstheorie von W. James und C.G. Lange und ihre Weiterentwicklung, spielen existenzial-philosophische Grundsätze herein, besonders Kierkegaards Doktrin von der Priorität des Entschlusses, z.B. die Sünde als gewollte Unwissenheit. (Sören Kierkegaard: Die Krankheit zum Tode. Übersetzt von Liselotte Richter. Reinbek, 1962. S. 83 – 85).

²¹² Rod Aya: Der Dritte Mann.... S. 36; für ihn verweist ‚Hoffnung auf Erfolg‘ auf den ‚Sinnzusammenhang‘ Max Webers (ebenda S. 37).

²¹³ Rod Aya: Der Dritte Mann.... S. 37.

²¹⁴ (Ich beziehe mich bei folgenden Ausführungen auf Stefan Deines: »Über die Grenzen des Verfügbaren«. In: Deines/Jaeger/Nünning (Hg.): Historisierte Subjekte – subjektivierte Historie. Berlin 2003. S. 63 – 76, hier S. 71 – 75). Nach Foucault produziert der Diskurs Dinge mit Wirklichkeitscharakter, hat also performative Kraft, die sich von der Wiederholbarkeit ableitet, er ist ein auf Wiederholung angewiesenes System. Nach Judith Butler kann hier die kritische Handlungsfähigkeit entstehen, indem die Wiederholung subversiv variiert wird. Das Problem bleibt allerdings, woher das ‚unterworfenen‘ Subjekt die Entschlussfähigkeit, kritisch handelndes Subjekt zu werden, nimmt.

²¹⁵ Philipp Sarasin: Geschichtswissenschaft und Diskursanalyse. Frankfurt a. M. 2003. S. 54. Nach Achim Landwehr: Geschichte des Sagbaren. Tübingen 2001, S. 100, verwendet Sarasin ‚dezentriert‘ als Synonym für ‚entfremdet‘, in diesem Sinn wird der Begriff hier nicht gebraucht.

²¹⁶ S. dazu die Ausführungen von Hannah Arendt: Vita activa. Stuttgart 1960. S. 27 – 30.

²¹⁷ Hans-Herbert Kögler: »Situiertere Autonomie. Zur Wiederkehr des Subjekts nach Foucault«. In: Deines/Jaeger/Nünning (Hg.): Historisierte Subjekte – subjektivierte Historie. Berlin 2003. S. 77 - 91. Die rationale Wahl innerhalb einer bestimmten sozioökonomischen Situation hat auch Max Weber dem Individuum nicht abgesprochen.

²¹⁸ Rebekka Habermas: »Gebremste Herausforderungen«. In: Kiesow/Simon: Auf der Suche nach der verlorenen Wahrheit. Frankfurt a. M. 2000. S. 59 – 70, hier: S. 65.

individuelle Zuschreibung von Handlungen und damit die Feststellung von Verantwortlichkeit möglich ist²¹⁹.

Den zweiten Stolperstein auf dem Weg vom wissenschaftlichen zum lebensweltlichen Geschichtsverständnis bildet der Zweifel an den Erkenntnismöglichkeiten des Menschen der Geschichte gegenüber²²⁰. Es gibt drei Quellen für diese erkenntnistheoretische Skepsis; die eine ist, dass Geschichte selbst unter das Diktum Foucaults von der »Unerbittlichkeit der Historizität«²²¹ fällt, womit die Vorstellung verbunden ist, dass die Tatsache der Geschichtlichkeit den Dingen, dem Menschen und seinem Denken vorausgeht²²², der Mensch kann als Objekt der Geschichtlichkeit nicht gleichzeitig Erkenntnissubjekt der Geschichtlichkeit sein. Die zweite Quelle ist die Auffassung, dass Erkennen eine Kontinuitätserwartung in zeitlicher und logischer Hinsicht, also eine ausbalancierte Ambivalenz von Nähe und Ferne, Eigenem und Fremdem voraussetzt²²³, die Geschichte ist jedoch untrennbar mit Kontingenz- und Diskontinuitätserfahrungen verbunden²²⁴, sodass dem Menschen zur Erkenntnis der »prismatische Verstand« fehlt²²⁵. Die dritte Quelle ist die Prämisse von der »unhintergehbaren Sprachlichkeit« der geschichtlichen Erkenntnis²²⁶, da Geschichte es immer mit etwas Abwesendem zu tun hat²²⁷, ist das Erkennen nur über das Lesen eines

²¹⁹ S. Annette Vowinkel: »Anmerkungen zu Hannah Arendts Handlungstheorie«. In: Jordan: Zukunft der Geschichte. Berlin 2000. S. 104. Die Verantwortlichkeit wird auch von Paul Ricœur besonders betont. Dagegen stellt Gumbrecht fest: »Der Mensch als Subjekt der Geschichte und Rationalität als Stil seines Handelns flößen mittlerweile mehr Schrecken ein als die schlimmsten Götzen der Urzeit«. Hans Ulrich Gumbrecht: Präsenz. Herausgegeben und mit einem Nachwort von Jürgen Klein. Berlin 2012. S. 18. Doch scheint hier die Unterscheidung von Verantwortlichkeit und Autorenschaft wichtig.

²²⁰ Zitate: »Das Fragmentarisch-Lückenhafte und Undurchsichtige von Geschichte«. Harro Müller: Geschichte zwischen Kairos und Katastrophe. Frankfurt a. M. 1988, S. 14 und »die Unendlichkeit vergangener Totalität« Reinhart Koselleck: »Über die Theoriebedürftigkeit der Geschichtswissenschaft«. In: derselbe: Zeitschichten. Frankfurt a. M. 2003. S. 298 – 316, hier: S. 316.

²²¹ Ulrich Brieler: Die Unerbittlichkeit der Historizität Foucault als Historiker. Köln 1998. S. 1; s. dazu auch Eggert u.a.: Geschichte als Literatur. Stuttgart 1990. S. 16. Auch Droysen hat als Grundsatz formuliert: »Das historische Forschen setzt die Einsicht voraus, daß auch der Inhalt unseres Ich ein vielfach vermittelter, ein geschichtliches Resultat ist«. (Johann Gustav Droysen: Historik. Textausgabe von Peter Leyh. Stuttgart 1977. S. 399.

²²² S. Brieler: Foucault als Historiker. Köln 1998. S. 42, 149, 153.

²²³ Rother: Die Gegenwart der Geschichte. Stuttgart 1990, S. 11, 22. Rother nennt dies das »Kassandraproblem der Erkennbarkeit von Geschichte«: Das ganz Fremde ist nicht erkennbar und am ganz Eigenen lässt sich nur erkennen, was schon vorher hineinprojiziert wurde. S. 36.

²²⁴ S. dazu Müller: Geschichte zwischen Kairos und Katastrophe. Frankfurt a. M. 1988. S. 17.

²²⁵ Walter Benjamin, zitiert nach: Helmut Kaffenberger: »Erfahrung im ersten Jahrhundertdrittel. Physiognomische Hermeneutik und positive Wissenschaft – Bemerkungen zu Walter Benjamins Poetik und Theorie der Allegorie«. In: Fulda/Prüfer (Hg.): Faktenglaube und fiktionales Wissen. Frankfurt a. M. 1996. S. 249 – 272, hier: S. 259.

²²⁶ Daniel Fulda: Strukturanalytische Hermeneutik. Eine Methode zur Korrelation von Geschichte und Textverfahren, in: Fulda/Tschopp (Hg.): Literatur und Geschichte. Berlin 2002. S. 39 – 59, hier: S. 44. Zu der dritten Prämisse Näheres in Kapitel 3.2.5.

²²⁷ »Wesentliches Merkmal der Geschichte ist die Abwesenheit der Vergangenheit: sie erlebt die Vergangenheit nicht nach, sie repräsentiert sie nur«. Ricœur: »Gedächtnis – Vergessen – Geschichte«. In: Müller/Rüsen: Historische Sinnbildung. Reinbek 1997. S. 442; Rolf Schörken spricht vom »Entwordenen« des Vergangenen als »Aporie allen historischen Arbeitens«. Ders.: Begegnungen mit Geschichte. Stuttgart 1995. S. 12. Dagegen hielt die klassische Hermeneutik nach Dilthey alles Geschichtliche für prinzipiell zugänglich. S. Rüdiger Bubner: »Betrachtungen über die Maxime, aus der Geschichte zu lernen«. In: Stefan Jordan (Hg.): Zukunft der Geschichte. Berlin 2000. S. 145 – 157, hier: S. 155.

Textes (im weitesten Sinn), nicht über Beobachtung möglich, der Mensch als Historiker konstruiert die Geschichte, auch wenn er sie zu rekonstruieren meint²²⁸.

Der dritte Stolperstein auf dem Weg vom wissenschaftlichen zum lebensweltlichen Geschichtsverständnis betrifft die Wirklichkeit, die, wenn überhaupt, als nur in Teilen und schon gar nicht als durch ein Konstrukt erfassbar angesehen wird²²⁹. Ob nun die sprachliche Konstituierung auch der Wirklichkeit hervorgehoben wird²³⁰ oder ob das Verhältnis der Aussagen über Fakten zu den Fakten kritisch beleuchtet wird²³¹, letztlich landet man bei der Darstellung von Geschichte, schon für Droysen war historische Erkenntnis weder Abbildung der Wirklichkeit noch Fiktion, sondern Repräsentation²³².

Das Geschichtsverständnis kann die Barrieren auf dem Weg zwischen dem lebensweltlichen und dem wissenschaftlichen Geschichtsbegriff nicht beseitigen, vielleicht bietet die Geschichtsrepräsentation die Möglichkeit, eine Brücke zu bauen.

1.3 Geschichtsrepräsentation

Die Geschichtsrepräsentation²³³ ist der zentrale Ort der Konstituierung des Geschichtsbegriffs: Vom Allgemeinplatz, dass ‚Geschichte‘ sich von ‚Geschichten‘ ableitet, den alle teilen können, ist es nicht weit zum Topos von der Geschichtsschreibung als Konstrukt, der von der von Thukydides exemplarisch festgestellten Differenz zwischen Tun und Sagen, zwischen dem tatsächlichen Geschehen und seiner sprachlichen Erfassung²³⁴ ausgeht. Doch genau hier scheiden sich die Denkwege der einer weit-

²²⁸ S. Egon Flaig: »Kinderkrankheiten der Neuen Kulturgeschichte«. In: Kiesow/Simon (Hg.): Auf der Suche nach der verlorenen Wahrheit. Frankfurt a. M. 2000. S. 26 – 47, hier: S. 39.

²²⁹ »Die Frage nach der Faktizität vergangenen Geschehens ist müßig. Die Wissenschaft bringt das hervor, was wir als Geschichte begreifen, eine Form des Wissens über Wirklichkeit, nicht der Wirklichkeit an und für sich. Der Begriff der Wirklichkeit steht für ein komplexes Ganzes, das niemals als solches erfahrbar ist«. Dieter Harth: »Fiktion, Erfahrung, Gewissheit«. In: Koselleck/Lutz/Rüsen (Hg.): Theorie der Geschichte, Beiträge zur Historik, Bd. 4., München 1982. S. 621 – 630, hier: S. 621

²³⁰ Provozierend Roland Barthes: »Le fait n'a jamais qu'une existence linguistique«. Ders.: »Le discours de l'histoire«. In: Ders.: Le bruissement de la langue. Essais critiques IV. Paris 1984. S. 163 – 177, hier: S. 175; so auch Derrida in der Interpretation von Sarasin: »Jede Form von Wirklichkeit wird nur durch nie vollständig transparente Sprachen und Repräsentationsmedien vermittelt«. Philipp Sarasin: Geschichtswissenschaft und Diskursanalyse. Frankfurt a. M. 2003. S. 32. Derselbe zitiert Lacan: »Es ist vielmehr die Welt der Worte, die die Welt der Dinge schafft«. (S. 36).

²³¹ Z.B. Philipp Sarasin: Geschichtswissenschaft und Diskursanalyse. S. 9: »Denn auch diese [die Fakten] haben immer schon Masken getragen, auf falsche Namen gehört und in erborgten Sprachen neue Geschichten erzählt«.

²³² Johann Gustav Droysen: Historik. Textausgabe von Peter Leyh. Stuttgart 1977. S. 405.

²³³ Mit Geschichtsrepräsentation soll hier nur die Geschichtsschreibung bzw. Geschichtserzählung (mündlich oder schriftlich) im Verständnis der modernen Geschichtswissenschaft erfasst werden, nicht die literarische Gestaltung von Geschichte. In der narrativen Psychologie, wie sie Jürgen Straub vertritt, ist die Repräsentation ein symbolisches Konstrukt, wo »der Repräsentant etwas anderes ist als das Repräsentierte«. Ders.: »Geschichten erzählen, Geschichte bilden. Grundzüge einer narrativen Psychologie«. In: Ders. (Hg.): Erzählung, Identität und historisches Bewusstsein. Frankfurt a. M. 1998. S. 81 – 169, hier: S. 90.

²³⁴ S. Thukydides: Geschichte des Peloponnesischen Krieges. Deutsch von Joh. Dav. Heilmann. Berlin o. J. I, 22, 23, S. 21 – 23; s. dazu: Koselleck: »Erfahrungswandel und Methodenwechsel« (1988), der diese Differenz als »anthropologische Vorgabe« bezeichnet (S. 60). Ausführungen zu Thukydides S. 54 – 59, in: Koselleck: »Erfahrungswandel und Methodenwechsel«. In: Zeitschichten. Frankfurt a. M. 2003, S. 27 – 77.

gehend modifizierten Historismuskonzeption folgenden Geschichtswissenschaftler/innen (im Folgenden vereinfachend ‚Historiker‘ genannt) von den die Nachfolge Nietzsches antretenden Philosophen und Literaturwissenschaftler/innen (als ‚Philosophen‘ im Text auftretend)²³⁵. Die ‚Historiker‘ wenden sich zum Haus der Wissenschaften, wo sie mit dem Ausweis des »kontrollierten empirischen Bezugs, [der] Diskursivität und [der] Zusammenhangsorientierung«²³⁶, hoffen, Einlass zu erhalten. Die ‚Philosophen‘ lassen sich, vom Gedanken geleitet, dass der Original-»Text [der Geschichte] unter der Interpretation verschwand«²³⁷ und nun der von der Geschichtsschreibung hergestellte Text selbst »Aktant der Geschichte«²³⁸ wird, zu dem Ort locken, wo Michel de Certeau die »Geschichtsschreibung als Bestattungsritus« feiert²³⁹, und finden den kurzen Weg zu dem Nicht-Ort, wo es gar kein Original mehr gibt und der Authentizitätsanspruch der Geschichtsschreibung nur eine machtverschleiende »Referenzillusion« ist²⁴⁰.

Die ‚Tatortskizze‘ soll folgendes veranschaulichen: Der Grundunterschied zwischen den beiden Richtungen besteht darin, dass die Historiker zwischen der Gesamtheit des Geschehens und dessen narrativer Darstellung in der Geschichtsschreibung eine gedankliche Ebene einschieben, die ‚Geschichte‘ als nachträgliche Aneignung und Rekonstruktion, die Forschungsarbeit des Wissenschaftlers²⁴¹. Hierzu ein vereinfachten Schema der Tätigkeit des Historikers²⁴²:

²³⁵ Diese ungefähre und pauschale Unterscheidung trifft doch den Kern, dass die Geschichtswissenschaftler vor der Schwierigkeit stehen, Geschichte als Wissenschaft zu ‚retten‘, obwohl die Bedingungen ihrer Möglichkeiten selbst der Historizität unterliegen, s. dazu Koselleck: »Über die Theoriebedürftigkeit der Geschichtswissenschaft« (1972). In: Ders.: Zeitschichten. 2003. S. 298 – 316, hier S. 300f.

²³⁶ Jürgen Kocka: »Bemerkungen im Anschluss an das Referat von Dietrich Harth«. In: Eggert/Profitlich/Scherpe (Hg.): Geschichte als Literatur. Stuttgart 1990. S. 24 – 28, hier: S. 26. Baßler u.a.: sprechen vom Zusammenspiel von Heuristik, Kritik und Hermeneutik (S. 17). Dies.: Historismus und literarische Moderne. Tübingen 1996.

²³⁷ Friedrich Nietzsche: Jenseits von Gut und Böse. Stuttgart 1988. Zweites Hauptstück, 38, S. 46.

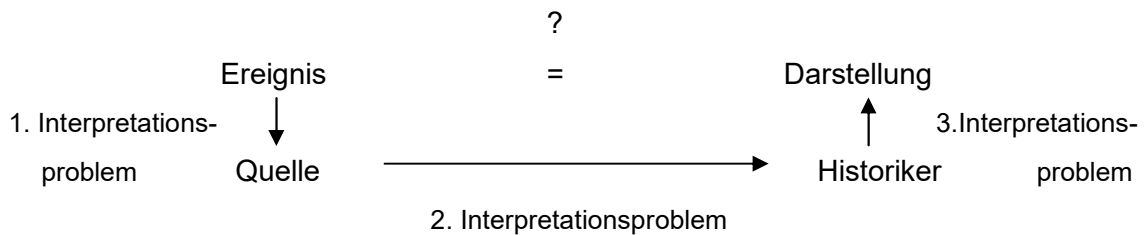
²³⁸ Peter Uwe Hohendahl: »Nach der Ideologiekritik: Überlegungen zur geschichtlichen Darstellung«. In: Eggert/Profitlich/Scherpe (Hg.): Geschichte als Literatur. Stuttgart 1990. S. 77 - 90, hier: S. 88.

²³⁹ Paul Ricœur benützt diesen Begriff in *La Mémoire, l'Histoire, L'Oubli*. 2000. S. 476: »l'opération historiographique pour l'équivalent scripturaire du rite social de la mise en tombeau, de la sépulture«.

²⁴⁰ Barthes: »ce paradoxe qui règle toute la pertinence du discours historique [...]: le fait n'a jamais qu'une existence linguistique [...], et cependant tout se passe comme si cette existence n'est que la »copie« pure et simple d'une autre existence, située dans un champ extra-structural, le »réel«. Roland Barthes: »Le discours de l'histoire«. In: *Le Bruissement de la langue. Essais critiques IV*. Paris 1984. S. 163 - 177, hier: S. 175.

²⁴¹ Als Kronzeuge Johann Gustav Droysen: *Historik*, Textausgabe von Peter Leyh. 1977: »nicht das Geschehene [...] ist Geschichte«. »Der Anfang des historischen Forschens ist [...] die historische Frage. [...] Sie ist eine Intuition, die [...] aus der Totalität unseres Ich hervorspringt«. (S. 8, S. 107) Hieran knüpft Koselleck an, wenn er sagt, dass der Historiker »eine Theorie möglicher Geschichte« benötigt. Ders.: »Standortbindung und Zeitlichkeit«. In: Koselleck/Mommsen/Rüsen (Hg.): *Objektivität und Parteilichkeit*. München 1977. S. 17 - 46, hier: S. 44. Zu der dritten Ebene s. auch Nünning: *Von historischer Fiktion zu historiographischer Metafiktion*. Trier 1995, S. 148. Paul Ricœur spaltet die Zwischenebene noch einmal in eine dokumentarische und eine explikative Ebene auf: Ders.: »Gedächtnis – Vergessen – Geschichte«. In: Müller/Rüsen (Hg.): *Historische Sinnbildung*. Reinbek 1997, S. 433 – 454, hier: S. 441. Rüsen stellt, an Droysen angelehnt, die zwei Sichtweisen einander gegenüber. Ders.: *Kultur macht Sinn*. Köln u.a. 2006. S. 47.

²⁴² Zum historischen Faktum grundlegend: Chris Lorenz: *Konstruktion der Vergangenheit*. Köln 1997. besonders S. 15 - 33; hier auch das Schema (S. 17).



Zwar stellt Jacob Burckhardt fest, dass die Quelle »das Factum rein, hoch unverwerthet« gibt²⁴³, doch die Eruierung des historischen Faktums ist verbunden mit der Interpretation²⁴⁴. Damit lässt sich das historische Faktum als Ausgangspunkt der Geschichtsschreibung folgendermaßen definieren: Es ist nicht identisch mit dem Ereignis, sondern ein aus Quellen entnommener, vom Historiker innerhalb der Sprache als Raster, durch die Wirklichkeit wahrgenommen wird, interpretierter Tatsachenverhalt²⁴⁵; es ist mit dem Konzept der Gewissheit verknüpft, das heißt es ist diskutabel und falsifizierbar²⁴⁶; die Existenz von historischen Fakten ermöglicht es, dass in der Geschichtswissenschaft über Wahrheit gesprochen werden kann²⁴⁷.

Für die ‚Philosophen‘ fallen die quellenkritische und hermeneutische Rekonstruktion des Geschehens und die narrative Konstruktion des Textes zusammen²⁴⁸. Die ‚Historiker‘ halten an der außertextlichen Realität des Geschehenen und an der Möglichkeit, mit wissenschaftlichen Methoden diese Realität im Schreiben von

²⁴³ Jacob Burckhardt: *Über das Studium der Geschichte*. Der Text der ‚Weltgeschichtlichen Betrachtungen‘ auf Grund der Vorarbeiten von Ernst Ziegler nach den Handschriften herausgegeben von Peter Ganz. München 1982. S. 161.

²⁴⁴ Hier setzt ein Strang der fundierten Kritik von Lorenz an den »narrativen Geschichtsphilosophien von Hayden White und Frank Ankersmit« ein: »White stellt Wissen und Interpretation einander gegenüber, spricht der Interpretation den Status einer wissenschaftlichen kognitiven Operation ab und weist sie dem Feld subjektiver Überzeugung zu, dahinter steht die überholte empiristische Auffassung von der Möglichkeit eines Wissens ohne Interpretation«. Chris Lorenz: »Kann Geschichte wahr sein?« In: Schröter/Eddenbüttel (Hg.): *Konstruktionen von Wirklichkeit*. Berlin 2004. S. 33 – 63, hier: S. 41f.

²⁴⁵ Lorenz: *Konstruktionen...* S. 30. Hierzu erklärend Häfner: »Die Erkenntnis, dass Sprache kein Spiegel der oder Fenster auf Wirklichkeit ist, begründet nicht die Position, Sprache sei eine Trennwand zur Wirklichkeit«. Ders.: »Konkurrenz und Referenz«. In: Backhaus, Häfner (Hg.): *Historiographie und fiktionales Erzählen*. Neukirchen 2007. S. 93.

²⁴⁶ Wie es nach Poppers *Logik der Forschung* (1934) nur relative Wahrheitsansprüche gibt: Etwas ist wahr, wenn es den bekannten Tatsachen nicht widerspricht und (noch) nicht falsifiziert worden ist. So Chris Lorenz: »Kann Geschichte wahr sein?« In: Schröter/Eddenbüttel (Hg.): *Konstruktionen von Wirklichkeit*. Berlin 2004. S. 33 – 63, hier: S. 56.

²⁴⁷ Wahrheit setzt Intersubjektivität voraus (Lorenz: *Konstruktion...* S. 47). Historiker haben es mit einem Gegenstand zu tun, der öffentlich diskutiert werden kann (im Gegensatz zur Literatur). Lorenz: »Kann Geschichte wahr sein?« In: Schröter/Eddenbüttel (Hg.): *Konstruktionen von Wirklichkeit*. 2004. S. 33 – 63, hier S. 57.

²⁴⁸ Hierzu das Zitat von Derrida: »Il n’y a pas de hors texte«., ungefähr zu übersetzen mit: Es gibt keine Außenseite des Textes. Dagegen jedoch Karlheinz Stierle: »Geschehen, Geschichte, Text der Geschichte«. In: Koselleck/Stempel (Hg.): *Geschichte – Ereignis und Erzählung*. München 1973. S. 530 – 534 und Koselleck, der die These von Gadamer aufgreift, »daß unsere Welterfahrung zwar sprachlich ermöglicht und vermittelt wird, aber niemals selbst nur ein Sprachvorgang ist oder sich in Sprache erschöpft«. Ders.: »Historik und Hermeneutik« (1985). In: Koselleck: *Zeitschichten*. Frankfurt a. M. 2003. S. 97 – 118, hier: s. 114.

Geschichte wiederzugeben, fest²⁴⁹, ohne die in der Geschichtsschreibung waltenden Gesetze der Konstruktivität, Subjektivität und Relationalität, die Koselleck mit den Begriffen Aufschreiben, Fortschreiben und Umschreiben wiedergibt²⁵⁰, zu leugnen. Die ‚Philosophen‘, selbst wenn sie von einem wirklichen Geschehen in der Vergangenheit ausgehen²⁵¹, bestreiten den Zusammenhang von empirischer und geschriebener ‚Realität‘²⁵²; sie gehen davon aus, dass beim Aufschreiben eine kontinuierliche, nach dem Kausalitätsprinzip verlaufende Vergangenheit mit einer gewissen Gewaltigkeit konstruiert wird; dass das Fortschreiben das vergangene Geschehen in ein subjektives Konstrukt zwingt, das aus subjektiv selektierten Geschehnissen eine in subjektiv erkannte Strukturen eingebettete Ereignisabfolge macht²⁵³, und dass schließlich das Umschreiben die immer wieder neu geschriebene Geschichte in eine Relation zur Gegenwart bringt, weniger zum »Jetzt der Erkennbarkeit«²⁵⁴, als zum jeweiligen Erkenntnisinteresse bzw. Machtinteresse.

Für beide Richtungen ist Geschichtsschreibung eine »Nachzeichnung des Verschwindens der Genese im Resultat«²⁵⁵, aber die ‚Historiker‘ meinen, nicht nur Ort, Zeit und Umstände der Entstehung des historischen Geschehens zu kennen, sondern auch den Veränderungsprozess beschreiben zu können, während für die ‚Philosophen‘ das reale Geschehen, ob der Beginn oder das Geflecht der Veränderungen, im Text verschwindet.

Geschieht jedoch das Nachzeichnen mit Hilfe des ‚intransitiven Schreibens‘ von Roland Barthes²⁵⁶, ist eine Annäherung möglich, denn auch hier wird das Subjekt dezentriert, es steht nicht außerhalb der Handlung, wendet sich nicht an ein Objekt, sondern schreibt und schaut gleichzeitig zu, wie ein Es schreibt, die starre Opposition

²⁴⁹ Ein Beleg für viele: Jaeger: »Geschichte als Wahrnehmungsprozess. Ihr selbstreflexiver Vollzug in der Geschichtsschreibung«. In: Deines/Jaeger/Nünning (Hg.): *Historisierte Subjekte – Subjektivierte Historie*. Berlin 2003. S. 123 - 140, hier: S. 139.

²⁵⁰ Koselleck: »Erfahrungswandel und Methodenwechsel«. In: Ders.: *Zeitschichten*. 2003. S. 27 – 77.

²⁵¹ Michel de Certeau nennt das Schreiben von Geschichte »Machen von Geschichte« und stellt es auf dieselbe Realitätsebene wie das »Geschichtemachen«, s. dazu: Paul Ricœur: »Gedächtnis – Vergessen – Geschichte«. In: Müller/Rüsen (Hg.): *Historische Sinnbildung*. Reinbek 1997. S. 433 – 454, hier: S. 435.

²⁵² Damit ist nicht die schon erwähnte Differenz von Tun und Sagen gemeint, sondern dass die Geschichtsschreibung die Realität erst herstellt, indem sie etwas als real beschreibt. S. dazu Stephan Jaeger: »Historiographisch-literarische Interferenzen. Möglichkeiten und Grenzen des Diskursbegriffes«. In: Fulda/Tschopp (Hg.): *Literatur und Geschichte*. Berlin 2002. S. 61 – 85, hier: S. 68.

²⁵³ Die Begriffe ‚Ereignis‘ und ‚Struktur‘ werden im Kapitel A, 2 erläutert.

²⁵⁴ Walter Benjamin: *Über den Begriff der Geschichte*, herausgegeben von Gérard Raulet. Berlin 2010. S. 125.

²⁵⁵ Rother: *Die Gegenwart der Geschichte*. Stuttgart 1990. S. 149. Die Formulierung knüpft an den Foucaultschen Genealogiebegriff an: Foucault will nicht den Ursprung, sondern die Herkunft der Geschichte ergründen: »Am geschichtlichen Anfang der Dinge stößt man nicht auf die noch unversehrte Identität ihres Ursprungs, sondern auf Unstimmigkeit und Unterschiedlichkeit«. (Michel Foucault: »Nietzsche, die Genealogie und die Historie«. In: Ders.: *Dits et Ecrits*. Schriften Bd. 2, 1970 –1975. Hrsg. von Daniel Defert und François Ewald unter Mitarbeit von Jacques Lagrange. Aus dem Französischen von Rainer Ansen, Michael Bischoff, Hans-Dieter Grondek, Hermann Kocyba und Jürgen Schröder. Frankfurt a. M. 2002. S. 166 - 191, hier: S. 169).

²⁵⁶ Roland Barthes: »Écrire, verbe intransitif?« In: Ders.: *Le Bruissement de la langue*. 1984. S. 21 – 32.

von Subjekt und Objekt, von Faktum und Fiktion wird zu einem fließenden Nebeneinander²⁵⁷, was der alltäglichen Welterfahrung eher entspricht. Überhaupt lässt sich die gesuchte Brücke vom wissenschaftlichen zum lebensweltlichen Geschichtsbegriff mit der Geschichtsrepräsentation leichter bauen, denn im Alltagswissen ist geschene Geschichte (*res gestae*) und aufgeschriebene Geschichte (*narratio rerum gestarum*) eins. Dies liegt an der Narrativität, die dem historischen Wissen, der historischen Erzählung und dem Handeln in der praktischen Lebenswelt als Prinzip zugrunde liegt²⁵⁸. Hierauf wird im nächsten Kapitel eingegangen.

1.4 Geschichtsrezeption

Geschichtsrezeption beinhaltet das ‚Wie‘ der Rezeption, also die Frage nach dem historischen Bewusstsein, und das ‚Warum‘ der Rezeption, also die Frage nach dem Sinn der Geschichte. Auch das historische Bewusstsein hat in der Geschichtstheorie eine Entwicklung durchgemacht: Von Geschichte in der Bedeutung begriffenen Geschehens²⁵⁹ und, daraus folgend, als Möglichkeit der Menschen, Selbst-Bewusstsein zu erlangen²⁶⁰ über Geschichte als Angebot, die dem Menschen wesensmäßig zugehörige Sehnsucht nach Transzendieren der eigenen Vergänglichkeit zu erfüllen²⁶¹, zur Geschichte, deren einzig erfahrbare Phänomene Kontingenz und Transformation sind²⁶² und deren Erkenntnismöglichkeiten in der Aufdeckung von Mythen, die die Gegenwart über sich und die Vergangenheit hegt, liegen²⁶³. Von den Voraussetzungen, ohne die Geschichtsrezeption und historisches Bewusstsein nicht denkbar sind, nämlich der Fähigkeit des Menschen zum Nachvollzug von Geschichten²⁶⁴ und dem Vermögen des Menschen, Zeiterfahrung zu artikulieren, ein Vermögen, das ohne

²⁵⁷ Dazu Nietzsche: »Was zwingt uns überhaupt zur Annahme, dass es einen wesenhaften Gegensatz von »wahr« und »falsch« giebt? Genügt es nicht, Stufen der Scheinbarkeit anzunehmen (...)»?« in: Friedrich Nietzsche: *Jenseits von Gut und Böse*. Stuttgart 1988. Zweites Hauptstück, 34, S. 43.

²⁵⁸ S. dazu Paul Ricœur: *Zeit und Erzählung* Bd. III. München 1991. S. 389 – 439, David Carr: »White und Ricœur: Die narrative Erzählform und das Alltägliche«. In: Stückrath/Zbinden (Hg.): *Metageschichte*. Hayden White und Paul Ricœur. Baden-Baden 1997. S. 169 – 179, hier: S. 175; Jörn Rüsen: »Narrativität und Objektivität in der Geschichtswissenschaft«. Ebenda S. 303 – 326, hier: S. 315.

²⁵⁹ Droysen: *Historik* Textausgabe von Peter Leyh. 1977. S. 22, s. dazu: Dietrich Harth: »Die Geschichte im Text«. In: Koselleck/Lutz/Rüsen (Hg.): *Theorie der Geschichte, Beiträge zur Historik*, Bd. 4. München 1982. S. 452 - 479, hier: S. 471.

²⁶⁰ Droysen: *Historik*, Textausgabe von Peter Leyh. 1977. S. 444: »Die Geschichte ist das Bewußtwerden und das Bewußtsein der Menschen über sich selbst«.

²⁶¹ S. dazu Hans Ulrich Gumbrecht: »„Das in vergangenen Zeiten so gut erzählen, als ob es in der eigenen Welt wäre“«. In: Koselleck/Lutz/Rüsen (Hg.): *Theorie der Geschichte*, Bd. 4. München 1982. S. 480 – 513, hier: 506f. Für Foucault ist das moderne historische Bewusstsein »der zum Scheitern verurteilte Versuch, dem Faktum der humanen Endlichkeit einen historischen Sinn abzutrotzen.« Ulrich Brieler: *Die Unerbittlichkeit der Historizität*. Köln 1998. S. 156.

²⁶² S. Ulrich Brieler: *Die Unerbittlichkeit der Historizität*. Köln 1998. S. 33.

²⁶³ S. Achim Landwehr: *Geschichte des Sagbaren*. Tübingen 2001. S. 14.

²⁶⁴ Paul Ricœur: »Primat des narrativen Verstehens«, zitiert nach: Adolf Polt: »Zur Rezeption und Kritik von ‚Zeit und Erzählung‘«. In: Stückrath/Zbinden (Hg.): *Metageschichte*. Hayden White und Paul Ricœur. Baden-Baden 1997. S. 230 – 253, hier: S. 237 und besonders Jürgen Straub: »Geschichten erzählen, Geschichte bilden Grundzüge einer narrativen Psychologie historischer Sinnbildung«. In: Ders. (Hg.): *Erzählung, Identität und historisches Bewusstsein*. Frankfurt a. M. 1998. S. 81 – 169, hier: S. 104 – 124.

die Erfahrung eines Minimums an Kontinuität von Vergangenheit und Gegenwart nicht vorstellbar ist²⁶⁵, wird die zweite durch konstruktivistische Positionen dahingehend korrigiert, dass das Phänomen der Kontinuität nicht wirklich erfahren, sondern nur aus der vorgefundenen herrschenden Praxis gelernt werden kann²⁶⁶. Die Kontinuitäts-erwartung aber, in der auch die Gefahren der Historisierung, die Dinge und Sach- verhalte für endgültig vergangen erklärt²⁶⁷, oder der Geschichtsvergessenheit, die erkennt, dass Dinge historisch geworden und nicht natürlich sind²⁶⁸, beschlossen liegen, führt zur Frage nach dem Sinn der Geschichte, das heißt sowohl zur Frage, wie weit Geschichte verstanden werden kann als auch zur Frage, ob es lohnend ist, zufrieden macht oder doch nicht verzweifeln lässt, sich mit Geschichte zu beschäftigen²⁶⁹.

Im Hinblick auf die erste Frage, die Verständnisfrage, lässt sich in Geschichte ent- weder, wenn (nur soweit) sie nicht als Diskontinuitätsphänomen, sondern als Fortent- wicklung von Traditionen begriffen wird, ein Sinngeschehen erkennen²⁷⁰, oder man akzeptiert als eine der Grundbedingungen der condition historique die irreduzible Vieldeutigkeit ihres Sinns²⁷¹. Im Hinblick auf die zweite Frage, die Sinnfrage, scheint es, nach den historischen Brüchen des 20. Jahrhunderts, besonders nach Auschwitz als der Negierung der Existenz eines vernünftigen Universums²⁷², fast unmöglich, mit Max Weber das eigentliche Motiv der Beschäftigung mit Geschichte in der Hoffnung, ihr durch Auswahl und Interpretation Sinn verleihen zu können, zu sehen²⁷³. Auch die These des deutsch-amerikanischen Staatsrechtlers Eric Voegelin: »Die Ordnung der Geschichte enthüllt sich in der Geschichte der Ordnung«, die der Geschichte den Sinn zuweist, dass eine sich immer mehr durchsetzende soziale und staatliche Ordnung in ihr entsteht und sich in ihr zeigt²⁷⁴, scheint mit den Erfahrungen der letzten Jahrzehnte obsolet zu werden. Die Position, der Geschichte die Möglichkeit einer »Identifikation

²⁶⁵ S. Gumbrecht: »„Das in vergangenen Zeiten so gut erzählen, als ob es in der eigenen Welt wäre“«. In: Koselleck/Lutz/Rüsen (Hg.): Theorie der Geschichte Bd. 4. München 1982. S. 480 – 513, hier: S. 502; Jürgen Straub: »Geschichten erzählen, Geschichte bilden ...«. In: Ders.: Erzählung, Identität und historisches Bewusstsein. 1998. S. 81 – 169, hier: S. 96, 101.

²⁶⁶ S. dazu die Ausführungen über Wittgenstein bei Achim Landwehr: Geschichte des Sagbaren. Tübingen 2001. S. 15-21.

²⁶⁷ S. dazu Rainer Rother: Die Gegenwart der Geschichte. Stuttgart 1990. S. 11.

²⁶⁸ Zu dieser Operation des historischen Bewusstseins ist die Umkehrung die Bildung von Alltagsmythen nach Barthes, wo aus historischen Sachverhalten natürliche gemacht werden. Roland Barthes: Mythen des Alltags. Deutsch von Helmut Scheffel. Frankfurt a. M. 1964 [1957]. S. 113, 141.

²⁶⁹ S. dazu: Jörn Stückrath: »Der Sinn der Geschichte«. In: Müller/Rüsen (Hg.): Historische Sinnbildung. Reinbek 1997. S. 48 – 78, hier: S. 55.

²⁷⁰ Hierzu: Thomas Arne Winter: »Sinnerfahrung. Zur Dialektik von Tradition und Geschichte«. In: Breyer/Creutz (Hg.): Erfahrung und Geschichte. Berlin 2010. S. 203 – 216, hier: S. 209f.

²⁷¹ S. hierzu Andris Breitling: Möglichkeitsdichtung – Wirklichkeitssinn. München 2007. S. 231.

²⁷² S. hierzu besonders Detlev Claussen: Grenzen der Aufklärung. Frankfurt a. M. 1994. S. 17.

²⁷³ Die Gegenstände der Geschichte werden hervorgebracht, indem Ausschnitte »aus der sinnlosen Unendlichkeit des Weltgeschehens mit Sinn und Bedeutung bedacht« werden. Max Weber, zitiert nach: Steenblock: »Vom Sinn der Geschichte...«. In: Jordan (Hg.): Zukunft der Geschichte. Berlin 2000. S. 35 – 47, hier: S. 43.

²⁷⁴ S. hierzu: Erhard Wiersing: Geschichte des historischen Denkens. Paderborn 2007. S. 722.

fremder und eigener Identität«²⁷⁵ zuzuschreiben, ist in der Geschichtswissenschaft heute in der Minderheit, diese versucht eher, über die Einsicht in die Sinnlosigkeit durch die Thematisierung der Abwesenheit von Sinn²⁷⁶, durch die Wiederentdeckung der Geschichte als Raum der Möglichkeit, durch die Installierung der Trauer als historische Kategorie²⁷⁷, durch ein Verstehen des Un-Sinns, der im Umsonst des Leidens liegt, zu einer Akzeptanz der überwältigenden Kontingenz zu gelangen und damit eine Sinnbildung zu ermöglichen, die zumindest den Fehler, Verstehen als Sich-Verstehen im anderen und Sinn in Bedeutung für mich zu verwandeln, vermeidet²⁷⁸. Ein Zitat von David Grossmann soll diese Möglichkeit der Sinnbildung erläutern:

Nicht wenige Juden und Deutsche versuchen, sich der entsetzlichen Finsternis der Shoah zu stellen. Alle Fasern ihres Lebens und ihrer Erinnerung sind von dieser historischen Erfahrung durchdrungen, und dennoch schaffen sie Brücken, auf denen man sich über diesen Abgrund bewegen kann, und bekräftigen damit etwas tief im Menschen Sitzendes, das auch zu seinen Möglichkeiten gehört und Teil des Menschlichen in all seiner Komplexität und seiner Tragik ist. In dieser Fähigkeit, zu erinnern und Verantwortung zu übernehmen, Schmerz zu empfinden und uns gegenseitig als Menschen in die Augen zu schauen – auch darin liegt eine große Freiheit.²⁷⁹

²⁷⁵ Hermann Lübbe: »Was heißt »Das kann man nur historisch erklären?« In: Koselleck/Stempel: Geschichte – Ereignis und Erzählen. München 1973. S. 542 – 554, hier: S. 552.

²⁷⁶ Rösen bezeichnet dies als ‚negativen Sinn‘, den er der »platten Negation von Sinn« vorzieht. Ders.: »Was heißt: Sinn der Geschichte?«. In: Müller/Rösen (Hg.): Historische Sinnbildung. Reinbek 1997. S. 17 – 47, hier: S. 42.

²⁷⁷ Nach Bohrer ist eine Voraussetzung von historischer Trauer ein historisches Langzeitgedächtnis, das er definiert als »Transzendierung der individuell verinnerlichten Lebenszeit«, und die Möglichkeit »einer Aufhebung der unmittelbaren Innerlichkeit ins Ritual«. Beides ist für ihn zur Zeit nicht gegeben und er befindet: »Trauer als historische Kategorie phraseologisch in Anspruch zu nehmen läuft auf eine Form des intellektuellen Kitsches hinaus«. Bohrer: »Historische Trauer und Poetische Trauer«. In: Liebsch/Rösen (Hg.): Trauer und Geschichte. Köln 2001. S. 111 – 127, hier: S. 126f.

²⁷⁸ Hierzu besonders: Jürgen Manemann: »Die Gottesfrage – eine Anfrage an ein Projekt historischer Sinnbildung«. In: Müller/Rösen (Hg.): Historische Sinnbildung. Reinbek 1997. S. 373 – 387, hier: S. 383; auch: Irmgard Wagner: »Historischer Sinn zwischen Trauer und Melancholie: Freud, Lacan und Henry Adams«. In: Müller/Rösen (Hg.): Historische Sinnbildung. S. 408 – 432; und: Jörn Rösen: »Historisch trauern – Skizze einer Zumutung«. In: Liebsch/Rösen (Hg.): Trauer und Geschichte. Köln 2001. S. 63 – 84, hier S. 65. Ricœur bedenkt die Spannung zwischen der Geschichte als Ereignisfolge und einer teleologischen Perspektive: »Die Differenz von Ereignis (*événement*) und Ankunft (*avènement*) des Sinns von Geschichte bleibt bestehen und damit auch die Erinnerung daran, welchem Un-Sinn jeder Sinn entnommen ist.« Paul Ricœur: Geschichte und Wahrheit. München 1974. S. 59 [Histoire et Vérité, Paris 1955]. Koselleck formuliert: »Geschichte ist weder ein Gericht noch ein Alibi«, anstatt die Ergebnisse menschlichen Handelns dem Sinn einer sich selbst vollziehenden Geschichte anzulasten ist es nötig, die Sinnlosigkeit zu ertragen. Koselleck: »Vom Sinn und Unsinn der Geschichte«. In: Müller/Rösen (Hg.): Historische Sinnbildung. Reinbek 1997. S. 79 – 97, hier: S. 97.

²⁷⁹ David Grossmann: »Rede zum 75. Geburtstag von Bundespräsident Joachim Gauck am 29. Januar 2015«. In: Süddeutsche Zeitung. 71. Jg. 30. Januar 2015. S. 11 (gekürzt).

1.5 Zusammenfassung

Die als Vergleichsfolie für die Analyse der Romane erstellte Geschichtskonstruktion ist aus der modernen Geschichtstheorie und aus diese ergänzenden oder korrigierenden Gedanken Foucaults abgeleitet: Sie ist gekennzeichnet durch die Auffassung von der steten Veränderlichkeit²⁸⁰ und Unwiederholbarkeit²⁸¹ des historischen Prozesses, dazu hin ist nach Foucault der eigentliche Inhalt der Geschichte die Transformation²⁸², weshalb der Raum und der Leib wichtige Kategorien bilden²⁸³. Der historische Prozess kann hauptsächlich in seinen Wirkungen und Konsequenzen, weniger in seinem Vollzug erkannt werden²⁸⁴, was auch die Diskontinuität und Unverfügbarkeit der Geschichte²⁸⁵ ausmacht. Für Foucault liegt das grundlegende Erkenntnisproblem des Menschen in der Geschichte und als geschichtsdenkendes Wesen darin, dass die Geschichtlichkeit der Dinge der historischen Erkenntnis des Menschen²⁸⁶ vorausgeht, was bedeutet, dass schon die Quellen Zeugnisse von Formen der Informationsverarbeitung und Sinnproduktion sind und in ihrem diskursiven Rahmen betrachtet werden müssen²⁸⁷. Daran schließt das Problem an, dass die Betrachtenden, die Historiographen, die Historiker/innen, die Geschichte erkennenden Subjekte im Kreuzungspunkt von ‚diskursiven Praktiken‘²⁸⁸ stehen; schließlich gipfelt das Erkenntnisproblem in der grundsätzlichen Historizität jeder Erkenntnis²⁸⁹. Die Geschichtstheorie

²⁸⁰ Steenblock: Vom Sinn der Geschichte..... in: Jordan (Hg.): Zukunft der Geschichte, 2000, S. 35 – 47, hier: S. 37.

²⁸¹ Thomas Arne Winter: »Sinnerfahrung. Zur Didaktik von Tradition und Geschichte«. In: Breyer/Creutz (Hg.): Erfahrung und Geschichte. Berlin 2000. S. 203 – 216, hier: S. 210, dazu auch: Reinhart Koselleck: »Stetigkeit und Wandel aller Zeitgeschichte«. (1988). In: Derselbe: Zeitschichten. Frankfurt a. M. 2003. S. 246 – 264, der dieses »Axiom des Historismus [...], daß sich Geschichte nicht wiederhole« (S. 260) in einem anderen Aufsatz desselben Sammelbandes durch die Formulierung »erweist sich Geschichte auch als Raum möglicher Wiederholbarkeit« relativiert. »Erfahrungswandel und Methodenwechsel«. In: Zeitschichten. S. 27 – 77, hier: S. 67.

²⁸² S. Brieler: Die Unerbittlichkeit der Historizität. Köln 1998. S. 33 und andere.

²⁸³ Michel Foucault: Nietzsche, die Genealogie und die Historie. Frankfurt a. M. 2002. S. 174.

²⁸⁴ Linda Simonis: »Moderne Geschichtskonzepte im Spannungsfeld von Kontinuität und Diskontinuität«. In: Fulda/Tschopp: Literatur und Geschichte. Berlin 2002. S. 123 – 145, hier: S. 136.

²⁸⁵ Deines/Jäger/Nünning: »Subjektivierung von Geschichte(n) – Historisierung von Subjekten«. In: Dies. (Hg.): Historisierte Subjekte – subjektivierte Historie. Berlin 2003. S. 1 – 22, hier: S. 2.

²⁸⁶ »In der Tat entdeckt sich der Mensch nur als mit einer bereits geschaffenen Geschichtlichkeit verbunden: er ist niemals Zeitgenosse jenes Ursprungs, der durch die Zeit der Dinge hindurch sich abzeichnet und sich verheimlicht«. Michel Foucault: Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften. Aus dem Französischen von Ulrich Köppen. Frankfurt a. M. 1974. S. 398.

²⁸⁷ Philipp Sarasin spricht von der »Eigenlogik« der Quellen. Ders.: Geschichtswissenschaft und Diskursanalyse. Frankfurt a. M. 2003. S. 58.

²⁸⁸ Eine diskursive Praktik ist die »Gesamtheit von anonymen, historischen, stets im Raum und in der Zeit determinierten Regeln, die in einer gegebenen Epoche und für eine gegebene soziale, ökonomische, geographische oder sprachliche Umgebung die Wirkungsbedingungen der Aussagefunktion« definiert. (Michel Foucault: Archäologie des Wissens. Frankfurt a. M. 1981. S. 171). Der Mensch ist nicht der Souverän der geschichtlichen Erkenntnis, dies beinhaltet auch die Formulierung vom »Ende des Menschen« (M. Foucault, Die Ordnung der Dinge. Frankfurt am M. 1974. S. 460), s. auch Ulrich Brieler: Die Unerbittlichkeit der Historizität. Köln 1998. S. 166.

²⁸⁹ Michel Foucault: Die Ordnung der Dinge. S. 445; ebenda S. 272: »notwendig wird sie [die Philosophie des 19. Jahrhunderts] das Denken auf die Frage danach zurückführen, was es für das Denken bedeutet, eine Geschichte zu haben«. Brieler (wie oben, S. 168) sagt, diese Frage bleibe bei Foucault offen.

hält sowohl an einem ‚Eigensinn‘ der Geschichte²⁹⁰ wie an ihrer Bedeutung für die Menschen, insofern sie als Summe intentionalen Handelns begriffen wird²⁹¹, fest, aber durch die Beschleunigung in allen Lebensbereichen ist der Zusammenhang von Vergangenheit und Gegenwart nicht mehr transparent und das Auseinanderfallen der zeitlich verstandenen Kategorien von Erfahrung (aus der Vergangenheit) und Erwartung (an die Zukunft) wird immer deutlicher²⁹². Möglicherweise kann die Überlegung, dass Wandel ohne Berücksichtigung des Herkommens nicht erkennbar ist, diese wachsende Differenz überbrücken²⁹³; möglicherweise bietet die Modifizierung der Sinnfrage, wie sie Foucault vornimmt, eine Alternative: Sinn in der Geschichte kann nur ermittelt werden »im Bann der Imperative unserer Gegenwart, deren Regeln nur die Nachgeborenen entziffern werden«²⁹⁴; was bleibt, ist die Geschichte als »Gegen-Gedächtnis«, als »contre-mémoire«, ein »perspektivisches Wissen«²⁹⁵, das in Ansätzen den von Walter Benjamin geforderten »prismatischen Verstand« ersetzen könnte. Die so gefasste Geschichtskonstruktion beinhaltet eine Absage an Geschichte als »Maschine des Fortschritts, als Bewahrungsort der Freiheit, als Arsenal politischer Didaktik, als verbindliches Identitätsdepot«²⁹⁶ und verbleibt in dem Widerspruch, dass Geschichte als Erzählung vom Wandel der Zeit und der Menschen in ihr als ein »Sinngedächtnis des Menschen«²⁹⁷ bezeichnet werden kann, andererseits aber das Paradox eines Sinns in der Sinnlosigkeit ausgehalten werden muss²⁹⁸.

²⁹⁰ Jörn Rüsen: »Historismus als Wissenschaftsparadigma«. In: Oexle/Rüsen (Hg.): Historismus in den Kulturwissenschaften. Köln 1996. S. 119 – 137, hier: S. 122.

²⁹¹ Dietrich Harth: »Die Geschichte ist ein Text«. In: Koselleck/Lutz/Rüsen: Theorie der Geschichte, Beiträge zur Historik Bd. 4. München 1982. S. 452 – 479, hier: S. 477. Dies stellt keinen Widerspruch zur grundsätzlichen Kontingenz in der Geschichte dar, s. dazu: Hermann Lübbe: »Was heißt »Das kann man nur historisch erklären«?«. In: Koselleck/Stempel, Geschichte – Ereignis und Erzählen. München 1973, S. 542 – 554, hier: S. 545.

²⁹² S. dazu vor allem Reinhart Koselleck: »>Erfahrungsraum< und >Erwartungshorizont< - zwei historische Kategorien«. In: Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten. Frankfurt a. M. 1989. S. 349 – 375.

²⁹³ So Koselleck ebenda, S. 375.

²⁹⁴ Ulrich Brieler: Die Unerbittlichkeit der Historizität. Köln 1998. S. 202. Dieser Satz erscheint wie eine Anknüpfung an Walter Benjamin: »In jeder Epoche muss versucht werden, die Überlieferung von neuem dem Konformismus abzugewinnen, der im Begriff steht, sie zu überwältigen. [...] Nur dem Geschichtsschreiber wohnt die Gabe bei, im Vergangenen den Funken der Hoffnung anzufachen, der davon durchdrungen ist: auch die Toten werden vor dem Feind, wenn er siegt, nicht sicher sein«. Benjamin: Über den Begriff der Geschichte, herausgegeben von G. Roulet. Berlin 2010, S. 96. Ricœur spricht vom Revisionismus, dem die Geschichte anheim gegeben bleibt; s. Andris Breitling: »Undarstellbar? Ricœur und Lyotard über die Grenzen der Repräsentation historischer Ereignisse«. In: Burkhard Liebsch: Bezeugte Vergangenheit oder Versöhnendes Vergessen. Geschichtstheorie nach Paul Ricœur. Berlin 2010. S. 133 – 150, hier: S. 145.

²⁹⁵ Michel Foucault: Nietzsche, die Genealogie und die Historie. Frankfurt a. M. 2002. S. 182.

²⁹⁶ Ulrich Brieler: »Geschichte«. In: Marcus S. Kleiner: (Hg.): Michel Foucault. Frankfurt a. M. 2001. S. 170 – 190, hier: S. 189.

²⁹⁷ Jörn Rüsen: »Geschichtsschreibung als Theorieproblem der Geschichtswissenschaft«. In: Koselleck/Lutz/Rüsen: Theorie der Geschichte, Beiträge zur Historik Bd. 4. München 1982. S. 14 – 35, hier: S. 28. Auch Ricœur fasst die Geschichte als ‚Sinngeschichte‘, ohne ihr einen letzten ‚Sinn der Geschichte‘ zu unterstellen; s. dazu: Andreas Breitling: Möglichkeitsdichtung – Wirklichkeitssinn. München 2007. S. 285. Zu bedenken ist dabei auch, dass nach 1945 für viele die Geschichte, speziell die deutsche Geschichte, unheimlich geworden ist; s. dazu Burkhard Liebsch: »Register einer kritischen Erinnerungskultur: Gedächtnis, Geschichte, Vergessen«. In: Ders. (Hg.): Bezeugte Vergangenheit oder

1.6 Was ist historisches Denken? – ein Definitionsversuch

Nach der Darlegung der Geschichtskonstruktion erfolgt als nächster Schritt der Romananalyse die Frage nach dem Impulspotential hinsichtlich des historischen Denkens. Als Vorarbeit hierzu wird der Begriff des historischen Denkens erläutert²⁹⁹.

Die Aktualität von Beschäftigung mit Geschichte in der heutigen Zeit lässt sich mit der Verunsicherung durch die in allen Lebensbereichen feststellbare Beschleunigung³⁰⁰ erklären, die zu dem Phänomen der »Gegenwartsschrumpfung«³⁰¹, der Verkürzung

Versöhnendes Vergessen. Berlin 2010, S. 245 – 271. Besonders Saul Friedlaender spricht über das »Gefühl der Fassungslosigkeit«, das man durch eine historische Untersuchung nicht »beseitigen oder einhegen« dürfe und mahnt, der Historiker müsse bei Werken über den Holocaust »über den abwesenden Sinn wachen«. Ders.: Den Holocaust beschreiben. Auf dem Weg zu einer integrierten Geschichte. Göttingen 2007. S. 26 und passim.

²⁹⁸ Wie sich an dieser Zusammenstellung zeigt, versucht die hier entfaltete Geschichtskonstruktion den Spagat zwischen (1) Festhalten an einer Wirklichkeit der Geschichte, (2) der Erkenntnis, dass sich »die geistige Aneignung der menschlichen Vergangenheit [erst] durch Erzählen« ereignet und (3) der Auffassung, dass hinter der Geschichtserzählung keine von dieser ablösbare Wirklichkeit steht, durchzuhalten. Beleg zu (2): Jörn Rüsen: »Geschichtsschreibung als Theorieproblem der Geschichtswissenschaft«. In: Koselleck/Lutz/Rüsen (Hg.): Theorie der Geschichte, Bd.4. München 1982. S. 14 – 35, hier: S. 27. Belege zu (3): Als Beispiel für viele: Karl Acham, der über die Vertreter der Auffassung von der sprachlichen Konstruktion der Wirklichkeit schreibt, dass bei ihnen die Gefahr bestünde, »der Devise ‚Am Anfang war das Wort‘ mehr Glauben zu schenken als der Devise ‚Am Anfang war, was das Wort bedeutet‘«. Ders.: »Über den Zusammenhang von Erwartungshaltung, Wirklichkeitskonzeption und Darstellungsweise in den Sozialwissenschaften«. In: Koselleck/Lutz/Rüsen: Theorie der Geschichte, Bd. 4. S. 353 – 414, hier: S. 362.

²⁹⁹ In der einschlägigen geschichtswissenschaftlichen Literatur wird ‚historisches Denken‘ unterschiedlich definiert, so wird der Begriff in dem Sammelband »Westliches Geschichtsdenken« synonym mit ‚Geschichtsbewusstsein‘ verwendet, und wird inhaltlich unter dem subsumierenden Begriff von Geschichtsschreibung und historischer Sinnbildung abgehandelt. S. Jörn Rüsen (Hg.): Westliches Geschichtsdenken. Göttingen 1999; Ders.: Einleitung, S. 13, Peter Burke: »Westliches historisches Denken in globaler Perspektive – 10 Thesen«. S. 31 – 52; Jan Assmann: »Zeitkonstruktion und Gedächtnis als Basis historischer Sinnbildung«. S. 81 – 98. In einem anderen Sammelband benützt Jörn Rüsen ‚historisches Denken‘ für Denken des Historikers, für Geschichtsbewusstsein und allgemein für ‚Geschichte denken‘. Jörn Rüsen: Kultur macht Sinn. Köln 2006. S. 47, S. 52 f., S. 51. Ebenfalls Rüsen erläutert im Vorwort zu Chris Lorenz: Konstruktionen der Vergangenheit. 1997; S. VII, dass Lorenz die moderne und die postmoderne Fassung des historischen Denkens zusammendenkt, indem er an »den kognitiven Leistungen des historischen Denkens festhält« und »das historische Denken als Sinnbildungsleistung des Erzählens, [dessen] Grundlagen in der Erinnerungskultur einer Gesellschaft sichtbar werden« sieht. Rüsen selbst definiert im Zusammenhang mit der Darlegung der »Konstruiertheit und Konstruktion der Geschichte« historisches Denken als »ein Vollzug beider Geschichten zugleich und zumal«. Ders.: »Faktizität und Fiktionalität in der Geschichte«. In: Schröter/Eddelbüttel (Hg.): Konstruktionen von Wirklichkeit. Berlin 2004. S. 19 - 32, hier: S. 30. Jürgen Straub definiert Geschichtsbewusstsein als »Vermögen [...], *historisch zu denken* und zu *argumentieren*. Ders.: »Geschichten erzählen, Geschichte bilden«. In: Ders. (Hg.): Erzählung, Identität und historisches Bewusstsein. 1998, S. 81 - 169, hier: S. 94, Hervorhebung im Text. Wiersing schließlich definiert: »Als allgemeine Grundlage des historischen Denkens gilt die Fähigkeit des Menschen, das Hier und Jetzt in Richtung auf die Vergangenheit und auf die Zukunft willkürlich zu überschreiten, in der Erinnerung Vergangenes zu vergegenwärtigen und gegenwärtig Erfahrenes und Gedachtes dem Gedächtnis anzuvertrauen.« In: Erhard Wiersing: Geschichte des Historischen Denkens. Paderborn 2007. S. 10. In der vorliegenden Arbeit wird historisches Denken im Sinne einer Herangehensweise des Menschen, seines Verstands *und* seiner Empfindungen an Vorstellungen, Erinnerungen und Begriffe verstanden und hat einen kategorialen Status wie ‚naturwissenschaftliches‘ oder ‚mathematisches Denken‘. Diese Auffassung wird gestützt durch Bodo von Borries: Historisch Denken Lernen – Welterschließung statt Epochenüberblick? Opladen 2008, für den »Historisches Denken« ein »kategorialer und methodischer Zugriff auf Welt und Selbst« (S. 10) ist. Für das ‚historisch‘ im Begriffsgefüge wird auf das Kapitel 2.1. verwiesen.

³⁰⁰ S. Hartmut Rosa: Beschleunigung: die Veränderung der Zeitstrukturen in der Moderne. Frankfurt a. M. 2005. S. 24 - 28.

³⁰¹ Hermann Lübbe: »Die Modernität der Vergangenheitszuwendung«. In: Stefan Jordan (Hg.): Zukunft der Geschichte. Berlin 2000. S. 26 – 34, hier: S. 29. Wie weit dieses Interesse ein historisches ist, also die historische Zeit als Kontinuum im Blick hat oder einfach nur eine kulturell andere Zeit, sei es die der

des chronologischen Abstandes zur fremd gewordenen Vergangenheit, führt. So ist auch der Begriff des ‚historischen Denkens‘ mitsamt seinem normativen und imperativen Charakter in *das Alltagsbewusstsein eingedrungen*³⁰². Eine Definition des komplexen Wortgefüges soll den Begriff inhaltlich eingrenzend festlegen und damit seine Operationalisierbarkeit ermöglichen.

Historisches Denken beinhaltet, die Spannung zwischen Dauer und Vergänglichkeit, zwischen Kontinuität und stetigem Neuanfang, zwischen Traditionsbewahrung und Traditionsbruch auszuhalten. Es setzt ein sozusagen dreidimensionales Bewusstsein voraus: die bloße Historisierung der Dinge führt zur unzulässigen Vereinfachung des Schwelgens in einer pittoresken Vergangenheit³⁰³, das Festhalten an der Gegenwart des Vergangenen bringt die Erstarrung in der Tradition mit sich, die Vernachlässigung der Einsicht, dass Dinge, Vorstellungen und Denkstrukturen historisch geworden sind und ihnen keine Natürlichkeit zukommt, landet bei der unkritischen Wahrnehmung einer vermeintlich gegenwärtigen Wirklichkeit³⁰⁴. So wird deutlich, dass historisches Denken ein perspektivisches, prozessuales Denken ist, das die Historizität aller Phänomene der Wirklichkeit erkennt³⁰⁵, das die Pluralität der Deutungen, die ein historisches Ereignis erst konstituieren, berücksichtigt³⁰⁶, das sich der Eigengesetzlichkeit der Zeit in ihren vielfältigen Formen, als vergangene, gegenwärtige und zukünftige Zeit, als Lebenszeit, als Zeit des geschichtlichen Geschehens und als Zeit der geschichtlichen

Pharaonen oder der Salier, also »jenseits der Geschichte« (Karl Heinz Bohrer: »Historische Trauer und Poetische Trauer«. In: Burkhard Liebsch/Jörn Rüsen (Hg.): Trauer und Geschichte. 2001. S. 111 – 127, hier: S. 127) liegt, ist umstritten. Statt der ‚Gegenwartsschrumpfung‘ spricht Gumbrecht von der heute vorherrschenden Zeitkonfiguration der »breiten Gegenwart«: »Beide Bewegungen, die Verschiebung der drohenden Zukunft in eine fernere Zukunft und die Auffüllung der Gegenwart mit vielfältigen Vergangenheiten konvergieren in dem Eindruck, dass in der nach-modernen sozialen Zeit die Gegenwart breiter wird«. Hans Ulrich Gumbrecht: nachMODERNE ZEITENräume». In: Ders.: Präsenz. Berlin 2012. Hrsg.: Jürgen Klein. S. 49 – 65, hier: S. 59.

³⁰² Gumbrecht schlägt vor, »Geschichte anders zu denken, ohne aufzuhören, überhaupt geschichtlich zu denken«. Doch seine Forderungen an einen neuen Geschichtsbegriff – Ersetzung der Begriffe des »einen Telos, der Perfektibilität, des (zur Vervollkommnung aufgerufenen) geistigen Menschen« scheinen mir an einen überholten Geschichtsbegriff gerichtet. Gumbrecht: »Posthistoire Now«. In: Ders.: Präsenz. Berlin 2012. S. 9 – 25, hier: S. 24.

³⁰³ So die ‚historischen Romane‘, die von aufgefundenen Pergamenten, Giftmischerprozessen oder weiblichen Heilerinnen erzählen.

³⁰⁴ Von ferne erinnert diese Einteilung (in umgekehrter Reihenfolge) an Nietzsche, der drei Möglichkeiten des Menschen, mit Geschichte zu leben, nennt: die unhistorische (nur in der Gegenwart lebend), die historische (zu sehr in der Vergangenheit lebend) und die überhistorische (sich von der Geschichte als dem Immergleichen abwendend); in: Friedrich Nietzsche, Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben, Stuttgart 2009, Kap.I, S. 8 – 19. Eine Besonderheit des Umgangs mit der Geschichte heute ist nach Augé folgende: »Die Übermoderne macht das Alte (die Geschichte) zu einem Spektakel eigener Art, so wie es mit allem Exotischen und allen lokalen Besonderheiten geschieht.« (Marc Augé: Orte und Nicht-Orte, Frankfurt a. M. 1994, S. 129). Beobachtungen bei Ausstellungen von den Saliern bis zur Wehrmachtsausstellung reizen nicht unbedingt zum Widerspruch.

³⁰⁵ Foucault sagt, »der historische Sinn« habe ein »zersetzender Blick« zu sein, er »führt alles dem Werden zu, was man am Menschen für unsterblich gehalten hatte«. Ders.: Nietzsche, die Genealogie, die Historie. Frankfurt 2002. S. 179. S. auch Ulrich Brieler: Die Unerbittlichkeit der Historizität. Köln 1998. S. 3.

³⁰⁶ S. dazu Lucian Hölscher: Neue Annalistik. Umriss einer Theorie der Geschichte. Göttingen 2003. S. 58 - 59 und Franziska Metzger: Geschichtsschreibung und Geschichtsdanken im 20. Jahrhundert. Bern 2011. S. 29.

Repräsentation, als Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen³⁰⁷ bewusst ist, ein Denken, das dennoch nicht im Relativismus steckenbleibt, und in dem das Subjekt des Denkens die paradoxe Position eines dezentrierten Zentrums innehat³⁰⁸, da es selbst Objekt des Denkens ist und gleichzeitig als feste Bezugsgröße des Denkens fungieren muss. Deshalb ist es auch fähig, sowohl das Fremde im Eigenen und das Eigene im Fremden³⁰⁹ wie seine Verantwortlichkeit in der Gegenwart für die Vergangenheit, zu erkennen.

Entwicklung von historischem Denken heißt demnach, den perspektivischen Umgang mit der Zeit, die Einsicht in die beschränkte Erfahrbarkeit, in die plurale Deutungsmöglichkeit und in die Konstruktionsmechanismen von Wirklichkeit und die Erfassung der prekären Stellung des handelnden und denkenden Subjekts zu ermöglichen und dabei gleichzeitig die Erkenntnis, dass Zeit, Wirklichkeit und Subjekt trotz ihres Konstruktionscharakters entscheidende Modalitäten des menschlichen Blicks auf die Welt darstellen³¹⁰, zu befördern.

³⁰⁷ S. Aleida Assmann: »Fluchten aus der Geschichte: Die Wiedererfindung von Tradition vom 18. bis zum 20. Jahrhundert«. In: Müller/Rüsen (Hg.): Historische Sinnbildung. Reinbek 1997, S. 608 – 625, hier: S. 620.

³⁰⁸ S. dazu das Kapitel 3.2.1.

³⁰⁹ S. dazu Rainer Rother: Die Gegenwart der Geschichte. Stuttgart, 1990, S. 6.

³¹⁰ Gumbrecht sieht in der »De-Temporalisierung« (Phänomen der ›ausgedehnten Gegenwart‹, Variation statt Innovation als vorherrschende epistemologische Form), der »De-Subjektivierung« (die »Ursächlichkeits-Attribution« erscheint geschwächt oder neutralisiert) und in der »De-Referentialisierung« (innerhalb des »Paradigmas der ›Variation ohne Original‹ [verlieren] »Unterscheidungen wie die zwischen Repräsentation und Referent, [...] Materialität und Bedeutung [...] an Gewicht«) entscheidende Kennzeichen des Blicks auf die »postmoderne« Welt. Gumbrecht: »Kaskaden der Modernisierung«. In: Ders.: Präsenz. Hrsg. Jürgen Klein, Berlin 2012. S. 26 – 48, hier: S. 42 – 44.

A 2. Erzähltheorie in Historie³¹¹ und Fiktion³¹²

Nicht nur als dritte Komponente der Geschichtskonstruktion, sondern als Bindeglied zwischen Historie und Fiktion überhaupt spielt das ‚Erzählen‘ eine entscheidende Rolle, wie das Zitat von Roland Barthes programmatisch zeigt: »[...] die Erzählung beginnt mit der Geschichte der Menschheit; [...] sie ist international, transhistorisch, transkulturell, und damit einfach da, so wie das Leben«³¹³. Erzählen verbindet nicht nur Historie und Fiktion miteinander, sondern – noch grundsätzlicher – diese zwei mit dem Leben: wie eine Erzählung strukturiert wird durch Anfang, Mitte, Ende, Schürzung und Lösung eines Problems, Spannung und Auflösung, hat auch die menschliche Existenz eine narrative Struktur³¹⁴; so haben Geschichte als Rekonstruktion menschlichen Handelns in der Vergangenheit, Geschichtsschreibung als Rekonstruktion der Rekonstruktion und Fiktion als »Konfiguration«³¹⁵ menschlichen Handelns im Erzählen eine gemeinsame Basis, es ist gleichzeitig ihr Berührungs-, Kreuzungs- und Trennungspunkt.

Das Problem, das in diesem Kapitel behandelt wird, ist also die Frage, ob historisches Erzählen (Geschichtsschreibung), historisch-fiktionales Erzählen (historischer Roman jeden Typs) und fiktionales Erzählen (Roman) klar voneinander geschieden werden können; die Antwort auf diese Frage führt zu einer möglichen Differenzierung zwischen der Geschichtskonstruktion von Historiographie und historischem Roman und setzt damit die Erörterung des Für und Wider der Autoreferentialität des historischen Romans fort³¹⁶.

³¹¹ Genau genommen geht es um die Historiographie, da die Geschichte zwar ein »Effekt textueller Verfahren«, aber kein Text sein kann. S. dazu Moritz Baßler: »Zwischen den Texten der Geschichte«. In: Fulda/Tschopp (Hg.): Literatur und Geschichte. Berlin 2002. S. 87 – 100, hier: S. 98.

³¹² Fiktion wird nach Wolf Schmid definiert als »die Darstellung einer Welt, die keine direkte Beziehung des Dargestellten zu einer realen, außerliterarischen Welt impliziert.« Ders.: Elemente der Narratologie. Berlin 2008. S. 37.

³¹³ Roland Barthes: »Einführung in die strukturelle Analyse von Erzählungen«. In: Ders.: Das semiologische Abenteuer. Frankfurt a. M. 1988. S. 102 – 143, hier: S. 102. Alexander Honold in seinem Nachwort zu: Walter Benjamin: Erzählen. Frankfurt a. M. 2007, sagt: »Der *homo narrans* ist für das Verständnis des Gattungswesens nicht minder konstitutiv als etwa der *homo ludens*« (S. 318).

³¹⁴ S. dazu David Carr: »Die Realität der Geschichte«. In: Müller/Rüsen (Hg.): Historische Sinnbildung. Reinbek 1997. S. 309 – 327, hier: S. 313. Carr folgt hier Ricœur: »Wir erzählen Geschichten, weil die Menschenleben Erzählungen brauchen und verdienen«. Paul Ricœur: Zeit und Erzählung I: Zeit und historische Erzählung. Aus dem Französischen von Rainer Rochlitz. München 1988. S. 119. Straub überlegt, »ob sich das teleologische Handlungsmodell [Ricœurs] als *universales* Handlungsmodell halten lässt«, womit auch »der Universalitätsanspruch von Ricœurs Zeit- und Erzähltheorie« fallen würde. Für ihn jedenfalls ist die Geschichte »unweigerlich an die narrative Strukturierung des Repräsentierten gebunden«, auch sieht er keinen anderen denkbaren Modus der Konfiguration von »menschlicher« Zeit als den narrativen, sodass es gerechtfertigt ist, die Erzähltheorie Ricœurs im Rahmen der Kultur, aus der die analysierten Romane stammen, anzuwenden. (Alle Zitate aus: Straub: »Geschichten erzählen, Geschichte bilden«. In: Ders. (Hg.): Erzählung, Identität und historisches Bewusstsein. Frankfurt a. M. 1998. S. 81-169, hier: S. 118 f. Anm. 52, S. 120.)

³¹⁵ Dieser Begriff, wie Ricœur ihn verwendet, wird später erläutert.

³¹⁶ Anders als Sohns meint, der die Aufhebung des Gegensatzes von Historiographie und historischem Roman postuliert: »Historiographie und Geschichtsdichtung sind vielmehr als Spielarten ein und derselben „Textstrategie“ zu verstehen«. (S. 134), ist m. E., wie schon dargelegt, das Verhältnis von Geschichtsschreibung, historischem Roman und Fiktion sehr viel differenzierter. Jan Arne Sohns: An der Kette der Ahnen. 2004.

Die Beziehung von Geschichtsschreibung und Fiktion wird grundlegend in der Poetik des Aristoteles beschrieben: »Der Geschichtsschreiber und der Dichter [...] unterscheiden sich vielmehr dadurch, daß der eine das wirklich Geschehene mitteilt, der andere, was geschehen könnte«³¹⁷. Dabei wird das Verb λέγειν³¹⁸ durch ‚mitteilen‘ übersetzt, betont also weniger als ‚erzählen‘ das Subjekt des Sprechens als den Anderen (Zuschauer, Zuhörer, Leser). Die Bedeutung ‚lesen‘ von λέγειν führt zu den Quellen des ‚Mitteilens‘, nicht nur zu den bildlichen und schriftlichen Überresten, sondern auch zur Erfahrung und zur Erinnerung. So kommt mit den Bedeutungen von λέγειν die Dimensionen des Anderen, der Erfahrung und der Erinnerung, die der menschlichen Existenz und dem Erzählen inhärent sind, in den Blick; das Erzählen wird also als aus Erfahrung und Erinnerung gespeister Kommunikationsvorgang definiert. Der zitierte Satz trennt und vereint: *was* die beiden tun, ist unterschiedlich, *wie* sie es tun, ist gleich. Je nachdem, ob das *Wie*, also das Erzählen oder das *Was*, also die Fabel (ὁ μῦθος) im Vordergrund steht, ergeben sich aus diesem Satz vier verschiedene Positionen in Bezug auf das Verhältnis von Geschichtsschreibern und Dichtern: (1) Geschichtsschreiber und Dichter sind streng geschieden, denn der eine berichtet über wahre Dinge, der andere über mögliche; (2) sie werden ununterscheidbar, da sie beide Erzähler sind; (3) über den beiden gemeinsamen Erzählmodus, der das *Was* der Erzählung beeinflusst, nähern sich die beiden einander an; (4) sie entfernen sich voneinander, da die Erzählweise durch die Unterschiedlichkeit dessen, was erzählt wird, verändert wird.

Die erste Position ist diejenige der traditionellen Geschichtsschreibung und Geschichtswissenschaft, für die zweite Position steht Hayden White. Seine Theorie, die besagt, dass die Werke der Geschichtsschreibung poetische Konstrukte sind³¹⁹, die die kontingente Abfolge von geschichtlichen Ereignissen in einer narrativen Struktur verknüpfen – White nennt dies ‚emplotment‘ - und diese einer bestimmten Möglichkeit, die Welt zu beschreiben und zu erklären, paradigmatisch gefasst in den vier ‚Tropen‘ der Metapher, der Metonymie, der Synekdoche und der Ironie, unterworfen, wird in der Geschichtstheorie überwiegend verworfen³²⁰ und in der Erzähltheorie³²¹ kritisch beurteilt.

³¹⁷ Aristoteles: Poetik. Griechisch/Deutsch. Übersetzt und herausgegeben von Manfred Fuhrmann. Stuttgart 1982, 1451b (S. 28): »ἀλλὰ τοῦτω διαφέρει, τῷ τὸν μὲν τὰ γενόμενα λέγειν, τὸν δὲ οἷα ἂν γένοιτο«.

³¹⁸ Die Grundbedeutung von λέγειν ist lesen (vgl. Übernahme ins Lateinische), eine unter zehn weiteren Bedeutungen ist ‚erzählen‘; dass Aristoteles *auch* ‚erzählen‘ meint, zeigen seine Ausführungen im sechsten Kapitel (1450a-b).

³¹⁹ »Der Historiker vollzieht einen wesentlich poetischen Akt, der das historische Feld präfiguriert«. Hayden White: *Metahistory Die historische Einbildungskraft im 19. Jahrhundert in Europa*. Aus dem Amerikanischen von Peter Kohlhaas. Frankfurt a. M. 2008. S. 11.

³²⁰ S. hierzu besonders Jörn Rüsen: »Narrativität und Objektivität in der Geschichtswissenschaft«. In: Stückrath/Zbinden (Hg.): *Metageschichte. Hayden White und Paul Ricœur*. Baden-Baden 1997. S. 303 – 326; und Chris Lorenz: *Konstruktion der Vergangenheit*. Köln 1997. Lorenz stellt fest, dass White eine radikale Trennung der Phasen der ‚historischen Forschung‘ und der ‚Geschichtsschreibung‘ voraussetzt, also die für die Praxis der Geschichtsschreibung entscheidende Beziehung zwischen Forschung und

Die dritte Position, die eine differenziertere Ausgestaltung der zweiten Position ist und in den Formulierungen Paul Ricœurs, der ‚Fiktionalisierung der Historie‘ und der ‚Historisierung der Fiktion‘³²², prägnant gefasst ist, wird in dessen Erzähltheorie ausführlich behandelt³²³. Diese knüpft an die Poetik von Aristoteles an, die mit dem Satz: »Er [der Geschichtsschreiber] ist also, auch wenn er wirklich Geschehenes dichterisch behandelt, um nichts weniger Dichter«³²⁴ festlegt, dass es nicht die reale Referenz ist, die den Geschichtsschreiber vom Dichter scheidet, sondern der Akt der Mimesis.

Die Erzähltheorie von Ricœur geht davon aus, dass jeder Text, auch der literarische, eine Referenz in der Welt hat, indem »auch die *literarischen* Kunstwerke eine Erfahrung zur Sprache« bringen, denn jeder Text kommuniziert nicht nur einen Sinn, »sondern durch seinen Sinn hindurch seine Referenz, also die Erfahrung [...] und letztlich die Welt [...]«³²⁵. Ricœur sieht den Erzählakt als Kombination von zwei Arten von Mimesis, der imitatorischen und der kreativen³²⁶ und entwickelt daraus einen dreistufigen Mimesis-Zirkel³²⁷: »Es geht also um den konkreten Prozeß, durch den die Textkonfiguration zwischen der Vorgestaltung (*préfiguration*) des praktischen Feldes und seiner Neugestaltung (*réfiguration*) in der Rezeption des Werkes vermittelt«(88).

In der *mimēsis* I geht es um das »dem Dichter und seinem Leser« gemeinsame »Vorverständnis vom menschlichen Handeln«(103), das zum ersten ein Verstehen der Sinnstruktur des Handelns (Ziele, Motive, handelnde Subjekte, Umstände,

Erzählung missachtet; (S. 171) für ihn ist »Whites Textualismus eine radikale Form des Relativismus« (177). Gerd Häfner merkt an, dass White hinsichtlich geschichtlicher Fakten fast einen positivistischen Standpunkt einnimmt, da er nicht beachtet, dass Ereignisse nicht unmittelbar zugänglich sind. Ders.: »Konstruktion und Referenz«. In: Backhaus/Häfner (Hg.): *Historiographie und fiktionales Erzählen*. Neukirchen 2007. S. 67 – 96, hier: S.83f.

³²¹ Als Beispiele: Jörn Stückrath: »Typologie statt Theorie? Zur Rekonstruktion und Kritik von Hayden Whites Begrifflichkeit in ‚Metahistory««. In: Ders./Zbinden (Hg.) *Metageschichte*. Baden-Baden 1997. S. 86 – 103 und Nünning, der die »Unterscheidung von narrativer Konfiguration, Literarisierung und Fiktionalisierung« anmahnt (Ansgar Nünning: *Von historischer Fiktion zu historiographischer Metafiktion*, Bd. I. Trier 1997. S. 143). Bohrer sieht einen prinzipiellen semantischen Unterschied zwischen Wissenschaft und Kunstdiskurs. Bohrer: »Historische Trauer und Poetische Trauer«. In: Liebsch/Rüsen (Hg.): *Trauer und Geschichte*. Köln 2001. S. 111 – 127, hier: S. 112.

³²² Paul Ricœur: *Zeit und Erzählung III: Die erzählte Zeit*. Aus dem Französischen von Andreas Knop. 1991. S. 295, 306. Ricœur stellt die Begriffe in einen etwas anderen Zusammenhang, s. dazu später.

³²³ Hierfür grundsätzlich: Paul Ricœur: *Zeit und Erzählung I – III*. München, 1988, 1989, 1991; Ders.: *Das Selbst als ein Anderer*. München 1996; Ders.: *Gedächtnis, Geschichte, Vergessen*. München 2004. Ricœurs Hauptanliegen ist eine »Analyse der Aporetik der Zeiterfahrung und deren narrative Auflösung« (Stückrath/Zbinden: »Metageschichte. Ein interdisziplinäres Projekt«. In: Dies. (Hg.): *Metageschichte Hayden White und Paul Ricœur*. 1997. S. 11 - 22, hier: S. 15). Deshalb werden Teile seiner Theorie unter dem Kapitel ‚Zeit‘ behandelt.

³²⁴ Aristoteles: *Poetik* 1451b (S. 30): *Κὰν ἄρα συμβῆ ἡ γένόμενα ποιεῖν, οὐθὲν ἦτρον ποιητῆς ἐστὶ*.

³²⁵ Paul Ricœur: *Zeit und Erzählung I: Zeit und historische Erzählung*. München 1988, S. 123, 124. Von der zeitgenössischen Poetik wird von einer »Referenzillusion« (S. 125) gesprochen, aber Ricœur meint, dass damit die Tatsache, dass beim Lesen die Welt des Textes mit der Welt des Lesers zusammengebracht wird, nicht erklärt werden kann.

³²⁶ »Nous tendons à traduire mimesis par imitation, au sens de copie de quelque modèle déjà existant. Mais Aristote avait encore une sorte tout-à-fait différente d’imitation, une imitation créatrice.« »la tragédie «n’imite» l’action que parce qu’elle la «recrée» au niveau d’une fiction bien composée.« Paul Ricœur: »L’imagination dans le discours et dans l’action«. In: Ders.: *Du texte à l’action. Essais d’herméneutique II*. Paris: Édition du Seuil 1986. S. 237 – 262, hier: S. 248.

³²⁷ Paul Ricœur: *Zeit und Erzählung I*. München 1988. S. 87 – 129. Im Folgenden Seitenzahlen in Klammern im Text.

Interaktionen, Ausgang) beinhaltet, von Ricœur als »praktisches Verstehen« bezeichnet, das zum »narrativen Verstehen« (92) wird, wenn es zusätzlich mit den Kompositionsregeln der Fabel vertraut ist (93). Zum narrativen Verstehen gehört auch der zweite Bestandteil des Vorverständnisses, das Verstehen der Symbolik des Handelns, auf der die Erzählbarkeit der Handlung beruht (94) und die den »Beschreibungskontext für besondere Handlungen« liefert (95)³²⁸. Das dritte Merkmal des Vorverständnisses ist das Verstehen des zeitlichen Charakters des Handelns, dieses meint nicht nur die Korrelation der einzelnen Zeitdimensionen des Handelns, sondern die Verflechtung der »Gegenwart der Zukunft« (Erwartung) mit der »Gegenwart der Vergangenheit« (Erinnerung) und der »Gegenwart der Gegenwart« (99), was die lineare Zeitvorstellung überschreitet.

Die *mimēsis II*, die Konfiguration, »das Reich des *Als ob*«(104) hat eine Vermittlungsfunktion in dreifacher Hinsicht: Im Konfigurationsvorgang verwandelt die Fabel Ereignisse in eine Geschichte (105), sie erschafft aus heterogenen Faktoren eine syntagmatische Ordnung (106) und vereint den paradoxalen Gegensatz von Chronologie und Zeitlichkeit³²⁹; die drei Funktionen zusammen ermöglichen die Nachvollziehbarkeit der Geschichte (107).

Die *mimēsis III*, die Refiguration, bezeichnet »den Schnittpunkt zwischen der Welt des Textes³³⁰ und der des Zuhörers oder Lesers« (114), beim Lesen *verschmelzen die zwei Horizonte*« (125)³³¹. Dies ist möglich, weil »auch die dichterischen Texte von der Welt sprechen«, »nicht im Modus der Deskription«, sondern »mit einem eigenen Referenzmodus, dem der metaphorischen Referenz«(126). Die Metapher schaltet die direkte Referenz (ersten Grades) aus und setzt eine Referenz zweiten Grades frei, d.h. sie verwandelt das Wirkliche in etwas Imaginäres, Vorstellbares³³², die »Phantasievariationen«³³³ der Literatur beziehen sich also nicht direkt auf Wirkliches, sie können einen »Schock des Möglichen« (125) auslösen. Auch die »Überkreuzung von Historie und

³²⁸ Ricœur führt hier als Beispiel die Geste des Armhebens an.

³²⁹ Zum letzteren s. Ricœur: *Zeit und Erzählung I*. S. 53. Die drei Funktionen zusammenfassend spricht Ricœur von der Fabel als einer »Synthesis des Heterogenen« (ebenda, S. 106).

³³⁰ So bezeichnet Ricœur die innerhalb des Textes sprachlich-erzählerisch gestiftete fiktionale Handlungs- und Erfahrungssphäre. S. dazu Stefan Scharfenberg: *Narrative Identität im Horizont der Zeitlichkeit*. Paul Ricœurs „Zeit und Erzählung“. Würzburg 2011. S. 210. Der Anerkennung der Refiguration zugrunde liegt »eine Hermeneutik, die weniger die Absicht des Autors hinter dem Text wiedergeben, als den Vorgang explizieren will, durch den ein Text eine Welt gleichsam vor sich ausbreitet.« (Ricœur: *Zeit und Erzählung I*. S. 127).

³³¹ Auch Gadamer spricht von der Verschmelzung des ‚Horizonts‘ des Textes mit dem des Interpreten (s. hierzu Lorenz: *Konstruktion der Vergangenheit*. Köln 1997. S. 151), doch bei Ricœur liegt die Betonung auf der möglichen Veränderung der Welt des Lesers, bei Gadamer auf dem Gleichklang zwischen den Horizonten.

³³² Paul Ricœur : *Lebendige Metapher*. München 1986. S. 216, dazu Andris Breitling: *Möglichkeitsdichtung – Wirklichkeitssinn*. München 2007. S. 84ff. Jens Mattern erklärt dies mit dem Beispiel: »die Natur ist ein Tempel, worin lebendige Säulen...«, das ‚ist‘ lässt ein ‚nicht-ist‘ durchscheinen, d.h. die Spannung zwischen dem buchstäblichen und dem metaphorischen Sehen bleibt erhalten. Ders.: *Ricœur zur Einführung*. Hamburg 1996. S. 146.

³³³ »Variations imaginatives«, s. dazu: Breitling: *Möglichkeitsdichtung – Wirklichkeitssinn*. 2007. S. 15.

Fiktion«³³⁴ - dadurch, dass die Fiktion Handlungen darstellt, als ob sie wirklich geschehen wären, findet eine »Historisierung der Fiktion« statt und dadurch, dass die Erfahrung des Lesers der dargestellten Vergangenheit den Charakter der »Figurativität«³³⁵ verleiht, wird eine »Fiktionalisierung der Historie« ins Werk gesetzt - vollzieht sich auf der Ebene der Refiguration oder Rezeption.

Die Erzähltheorie Ricœurs nimmt also den Begriff der Referenz schärfer in den Blick, indem sie ihn in die direkte Referenz der Präfiguration in der Erfahrungswelt und in die metaphorische Referenz, die sich auf die fiktionale Welt des Textes bezieht, gliedert. Somit rückt Ricœur mit der grundsätzlichen Referentialität auch fiktionaler Texte, mit der Mimesis als Konfigurationsprozess und mit der Verschmelzung der Welt des Textes mit der Welt des Lesers in der Rezeption das fiktionale Erzählen näher an das historische Erzählen heran, während White das historische Erzählen im fiktionalen aufgehen lässt, indem er den Aspekt der Referentialität vernachlässigt und die Rezeption auf den mimetischen Akt beschränkt. Trotz gewisser strukturalistischer Gemeinsamkeiten zeichnet sich die Erzähltheorie Ricœurs durch ihre hermeneutische Komponente aus: ihr Schwerpunkt liegt auf dem Verstehen von Texten, das als Prozess zwischen Analyse und Sinnggebung beschrieben wird³³⁶.

Wesentlich vom Erzählvorgang ausgehend, beziehen sich die literaturwissenschaftlichen Fiktionalitätstheorien vorrangig auf die vierte Position bezüglich des Verhältnisses von Geschichtsschreibern und Dichtern: Bareis³³⁷, der die Fiktionstheorie Wendell L. Waltons referiert, konstatiert, dass nicht die Nicht-Wirklichkeit (Fiktivität) des Dargestellten entscheidend ist bei der Fiktion, sondern die Nicht-Wirklichkeit aufgrund des Aktes des Vorstellens. Sobald die Darstellung (mit Worten) eine fiktionale Wahrheit generiert, also z.B. Napoleon zu Pferd über die Beresina setzend, entsteht eine fiktionale Welt, obwohl ein wirkliches Ereignis mit einem wirklichen Ereignisträger an einem wirklichen Ort geschildert wird³³⁸. Der Satz »Die primäre fiktionale Wahrheit einer fiktionalen Erzählung ist, dass sie erzählt wird«³³⁹ verwischt die Grenzen zwischen fiktionalem und nicht-fiktionalem Erzählen; damit wird die Entscheidung über die Fiktionalität auf die Ebene des Rezipienten verschoben, der sie »im derzeitigen ‚Normalfall‘ des

³³⁴ Paul Ricœur. Zeit und Erzählung III: Die erzählte Zeit. München 1991. S. 294; grundsätzlich: ebenda Teil 2, Kap. V. Vgl. Breitling: Möglichkeitsdichtung – Wirklichkeitssinn. 2007. S. 14f., 147-157.

³³⁵ Ricœur: Zeit und Erzählung III. S. 300ff. Ricœur leitet den Begriff von *se figurer que* (sich vorstellen, dass) ab, dazu Breitling: Möglichkeitsdichtung – Wirklichkeitssinn. 2007. S. 151.

³³⁶ Im Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie wird die dreistufige Mimesis als »Dialektik von allgemeinem Code und individueller Botschaft« bezeichnet, dies wird erläutert mit der Ansicht U. Ecos, der »die bedeutungsverleihende *intentio lectoris* eingeschränkt [sieht] durch die *intentio operis*«. Ansgar Nünning (Hg.): Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Stuttgart 2008. S. 628.

³³⁷ J. Alexander Bareis: Fiktionales Erzählen. Zur Theorie der literarischen Fiktion als Make-Believe, Göteborg 2008.

³³⁸ Bareis: Fiktionales Erzählen. 2008. S. 57, 47, 63; s. dazu auch: Wolf Schmid: Elemente der Narratologie. Berlin 2008. S. 39.

³³⁹ Bareis: Fiktionales Erzählen. S. 40.

westlichen Kulturkreises primär mit Hilfe von paratextuellen Signalen, aber auch mit Hilfe von intrinsischen Fiktionssignalen«³⁴⁰ trifft. Zipfel dagegen stellt fest, »dass die Fiktivität von Geschichten letztlich immer mit der Fiktivität der Ereignisträger verbunden ist«³⁴¹ und bindet die Fiktionalität der Erzählung an die Fiktivität der Geschichte³⁴². Doch auch er rekurriert auf den Rezipienten, der z.B. bei historischen Personen eine Als-Ob-Verschmelzung von realem Objekt und dem Objekt der Erzählung vornimmt, wobei die zwei Objekte im Bewusstsein der Leser als unterscheidbare Größen koexistieren³⁴³. Ebenso ist für Weidacher, der feststellt, dass »Fiktionalität einem Text [...] nicht an sich inhärent ist, sondern erst im Zuge eines Kommunikationsprozesses zugeschrieben werden kann«³⁴⁴, die Übereinstimmung von Sender (Autor) und Empfänger (Leser) über die Zuschreibung von Fiktionalität entscheidend. Diese Theorien stimmen in vieler Hinsicht mit Ricœur überein: Auch sie räumen eine grundsätzliche Verhaftung des Schreibens und Lesens in der Erfahrungswelt ein, beharren aber gleichzeitig darauf, dass fiktionale Texte keinen Bezug zur textexternen Welt haben³⁴⁵; auch sie konzedieren, dass fiktionale Erzählungen nie durchgehend fiktiv sind³⁴⁶, sehen in der Mimesis also eine Verbindung von Imitatio und Poiesis und geben der Rezeptionsseite eine entscheidende Stimme hinsichtlich Fiktion oder Nicht-Fiktion³⁴⁷.

.....Auf der Suche nach einer Abgrenzung von historischem, historisch-fiktionalem und fiktionalem Erzählen wurden drei Modelle vorgestellt: 1. historisches, historisch-fiktionales und fiktionales Erzählen sind gleichermaßen Fiktion; 2. historisches und fiktionales Erzählen gründen in einer außertextuellen Welt, unterscheiden sich aber in der Art der Referenz; 3. der Grad der Angleichung von historisch-fiktionalem und fiktionalem Erzählen hängt wesentlich von der Rezeptionsseite ab³⁴⁸. Das Problem der Differenzierung von historischem Erzählen und historisch-fiktionalem Erzählen bleibt

³⁴⁰ Bareis: Fiktionales Erzählen. S. 114; die Wiedergabe der Signale und intrinsischen Eigenschaften (S. 75 - 79) führt nicht weiter. Ähnlich auch Lejeune: Der autobiographische Pakt. Frankfurt a. M. 1997. S. Einleitung.

³⁴¹ Frank Zipfel: Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität. Berlin 2001. S. 102. Weidacher konstatiert, dass es »keine notwendigen und/oder hinreichenden sprachlichen oder die Gestaltung des Textes allgemein betreffenden Merkmale dafür, ob ein Text fiktional ist oder nicht«, gibt. Georg Weidacher: Fiktionale Texte – Fiktive Welten. Tübingen 2007. S. 129.

³⁴² S. Zipfel: Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität. 2001. S. 166.

³⁴³ Zipfel, ebenda, S. 101, er referiert hier C. Rodiek und stellt fest, dass es nicht möglich ist, zwischen dem realen Objekt (,immigrant object') und dem pseudo-realen Objekt (,surrogate object' = aus der Realität entlehnt, jedoch signifikant abgewandelt) eine trennscharfe Grenze zu ziehen. (S. 98, 100).

³⁴⁴ Weidacher: Fiktionale Texte – Fiktive Welten. Tübingen 2007. S. 12.

³⁴⁵ Weidacher: Fiktionale Texte – Fiktive Welten. S. 22, Anm. 15, er zitiert hier Aleida Assmann.

³⁴⁶ Weidacher spricht von »Inseln der Nicht-Fiktionalität«, ebenda S. 13.

³⁴⁷ Eine besondere Nähe zeigt sich in den Begriffen ,Textwelt' und Welt des Lesers (Ricœur) und ,Werkwelt' und dem auf das Make-Believe-Spiel bezogene Begriff der ,Spielwelt' (Walton, bei Bareis: Fiktionales Erzählen. Göteborg 2008. S. 161).

³⁴⁸ Die Auffassung, dass histor(iograph)isches Erzählen kategorial verschieden ist von fiktionalem Erzählen (einschließlich historisch-fiktionalem Erzählen), wird außer Acht gelassen, da für den historischen Roman nicht von Belang.

bestehen; die Schwierigkeit dabei liegt in der Überführung des realen Objekts (Ereignis oder Person) in den Stand der Fiktivität.

Ein Ansatzpunkt zur Lösung stellt das ‚Vorstellen‘ der Fiktionstheorie des Make-Believe bzw. die ‚Figurativität‘ Ricœurs dar – beide Wahrnehmungsmodi verwandeln die als wirklich gesetzte Welt in eine mögliche, fiktionale. Ein anderer Ansatzpunkt ist die Analyse der realen (Erzähler und Zuhörer) und virtuellen (Schreiber und Leser) Erzählsituation³⁴⁹: Im historischen Erzählen stehen Sinnbildungsangebot, Authentizitätsanspruch, Angemessenheit der Erzählung hinsichtlich Zeit und Ort und der Anspruch auf Gültigkeit für diese drei Behauptungen auf der Seite des Erzählers/ Autors dem Verstehens-, Vergewisserungs-, Orientierungs- und Distanzierungsbedürfnis auf der Seite des Zuhörers/ Lesers gegenüber, während im historisch-fiktionalen Erzählen - wie im fiktionalen Erzählen überhaupt - der Autor eine »Intensität der Illusion« hervorrufen will, und der Leser die Illusion, Coleridges »willing suspension of disbelief«, zulässt, gleichzeitig aber eine Distanz zum Text herstellt, »in der die Illusion abwechselnd unwiderstehlich und unhaltbar wird«³⁵⁰. Zusätzlich kann, was die Autorensseite angeht, analog zu Nünnings Kritik an der Position Whites³⁵¹ argumentiert werden: Die Ausdehnung des wissenschaftlichen Geschichtsbegriffes auf fiktionale Werke, in denen historische Gestalten, Orte, Episoden vorkommen, ist genauso unzulässig wie die Ausdehnung des Fiktionalitätsbegriffes auf geschichtswissenschaftliche Werke, die mit Metaphern und literarischen Konfigurationen arbeiten.

Zusammenfassend wird nach den bisherigen Ausführungen deutlich, dass sich die Aussagen über die Stellung des historischen Romans jeden Typs zwischen Faktualität

³⁴⁹ Hans-Jürgen Pendel: »Die wechselseitigen Erfahrungen von Erzähler und Zuhörer im Prozess des historischen Erzählens«. In: Breyer/Creutz (Hg.): Erfahrung und Geschichte. Berlin 2010. S. 93 – 108. Ricœur spricht vom »stillschweigenden Pakt zwischen Autor und Leser«, der den »Zuverlässigkeitsgrad des Erzählers« ebenso festlegt wie das, »was in der Verantwortung des Lesers steht«. Ders.: Zeit und Erzählung Bd. III. München 1991. S. 262 Zu den Funktionen historischer Erzählungen s. auch: Straub: »Geschichten erzählen, Geschichte bilden«. In: Ders. (Hg.): Erzählung, Identität und historisches Bewusstsein. Frankfurt a. M. 1998, S. 81 - 169, hier: S. 127 - 131.

³⁵⁰ Alle Zitate bei Ricœur: Zeit und Erzählung III: Die erzählte Zeit. S. 275. S. dazu: Rolf Schörken: Begegnungen mit Geschichte. Stuttgart 1995: »Die Verlebendigung einer historischen Figur bedeutet für den Leser nicht eine Zunahme, sondern ein Verzicht auf Gewissheiten«. (S. 53) Es bleibt das Problem, dass sowohl Literaturwissenschaftler/innen wie Leser/innen von historischen Romanen von diesen die Übermittlung von Informationen und Wahrheiten einfordern, die einem fiktionalen Werk nicht angemessen ist. (als Beispiel: Weidacher: Fiktionale Texte – Fiktive Welten S. 132: »Von historischen Romanen erwarten wir [...] durchaus eine gewisse Faktentreue und Bereitstellung historischer Informationen.«) So gesehen würde Weidacher laut seiner 8. These (S. 13) die fiktionale Kommunikation für den historischen Roman als gescheitert ansehen. Dagegen sagt Hans Kraß: »Autorenintention oder Rezipientenmeinung sind nicht mit der Textbedeutung identisch«. Ders.: Einführung in die Literaturwissenschaft/ Textanalyse. Kiel 2006. S. 45, und Paul Michael Lützeler befindet, dass »die Wahrheitsfähigkeit der erzählerischen Aussagen der Geschichtsschreibung auf deren Falsifizierbarkeit basiert, Romanaussagen als von vornherein fiktional nicht falsifizierbar sind«, was wiederum zu den Fiktionssignalen führt, zu denen auch der Paratext gehört. Ders.: Klio oder Kalliope? Berlin 1997. S. 14. Auch De Groot argumentiert, »the idea of being consciously ‚hoodwinked‘ [...] is [...] one of the most important attributes of the historical novel«. (Ders.: The historical novel. London 2010. S. 6).

³⁵¹ Ansgar Nünning: Von historischer Fiktion zu historiographischer Metafiktion, Bd. I. Trier 1995. S. 143, Anm. 203.

und Fiktionalität im schillernden Bereich des Möglichen befinden, was auch Konsequenzen für die zu ermittelnde Geschichtskonstruktion der ausgewählten Romane hat, während die Geschichtskonstruktion der Historiographie per definitionem die Merkmale des historischen Erzählens aufweist.

Die Erzähltheorie Ricœurs gibt auch eine Antwort auf die Frage der Arbeit, ob historische Romane einen Anstoß zur Entwicklung oder Verhinderung historischen Denkens geben können: Die *mimēsis* III, die Refiguration, kann, wie dargelegt, einen »Schock des Möglichen« auslösen und so eine Neu- oder Umgestaltung der Erfahrungswelt des Lesers/der Leserin bewirken³⁵². Ricœur spricht von der narrativen Identität, in der die Selbigkeit (*mêmeté*, die numerische Identität) und die Selbstheit (*ipséité* – das Selbst verhält sich zu sich selbst)³⁵³ vereint sind, weil durch das Erzählen der Mensch seine Identität ausbildet³⁵⁴ - insofern kann man die narrative Identität auch als narrative Perspektive auf die persönliche Identität beschreiben³⁵⁵ - und weil er in der Lektüre historisch-fiktionaler Erzählungen »*die in der wirklichen Vergangenheit unterdrückten Möglichkeiten*«³⁵⁶ entdecken und in deren Aneignung ein Moment der Identifikation finden kann³⁵⁷. Das Erzählen hat also ein »identitätsbildendes Potential«³⁵⁸, was im Fall der historisch-fiktionalen Erzählung bedeuten kann, einerseits die ‚condition historique‘ als Teil der *conditio humana*, andererseits die in der *condition historique* zugleich beschlossene Distanz und Fremdheit zu erkennen³⁵⁹.

³⁵² Ricœur: *Zeit und Erzählung I*. München 1988. S. 126: »Tatsächlich verdanken wir den Werken der Fiktion zum großen Teil die Erweiterung unseres Existenzhorizontes«. Vgl. Breitling: *Möglichkeitsdichtung – Wirklichkeitssinn*. München 2007. S. 15. Auch Nünning sagt. » Historische Romane stellen mit ihren erzählerischen Gestaltungsmitteln eigenständige fiktionale Manifestationsformen gesellschaftlichen Geschichtsbewusstseins dar und können selbst neue Vorstellungen von Geschichte erzeugen«. Ders.: *Von historischer Fiktion...* S. 9. S. auch der in der Einleitung angeführte Möglichkeitssinn.

³⁵³ Zu den beiden Begriffen s. Peter Welsen: »Das Problem der personalen Identität«. In: Burkhard Liebsch (Hg.): *Hermeneutik des Selbst – Im Zeichen des Anderen*. Freiburg 1999. S. 106 – 129, hier: S. 108f.

³⁵⁴ Paul Ricœur: *Zeit und Erzählung III: Die erzählte Zeit*. München 1991. S. 395: »Auf die Frage ‚wer?‘ antworten heißt, wie Hannah Arendt betont hat, die Geschichte eines Lebens erzählen«. Ähnliche Formulierung bei György Konrád: *Das Geisterfest*. Frankfurt a. M. 1986. S. 7: »Auf die Frage nach dem Sinn des Lebens antwortet jeder mit seinem Lebenslauf«. G. Bernegger erklärt den Satz Ricœurs: »*Nous sommes notre récit*« mit dem Zitat von Franco Ferrarotti: »*Nous sommes ce que nous (nous) racontons que nous avons été*«. Gunda Bernegger: »*Identité narrative et mémoire*«. In: Andris Breitling/Stefan Orth (Hg.): *Erinnerungsarbeit*. Berlin 2004. S. 117-124, hier: S. 118.

³⁵⁵ Hierzu Bernegger wie oben S. 118.

³⁵⁶ Ricœur: *Zeit und Erzählung III*. München 1991. S. 310 (kursiv im Text); Ricœur spricht allerdings allgemein von der Fiktion.

³⁵⁷ S. Andris Breitling: *Möglichkeitsdichtung – Wirklichkeitssinn*. München 2007. S. 165.

³⁵⁸ Stefan Scharfenberg: *Narrative Identität im Horizont der Zeitlichkeit*. Würzburg 2011. S. 363. Scharfenberg ist der Ansicht, dass die identitätsbildenden Effekte von Erzählungen für den Rezipienten von der Identifikationsmöglichkeit mit dem Protagonisten abhängen (S. 360), doch geht er dabei m. E. von einem anderen Selbstbegriff aus. Ricœur folgt eben nicht »den rezeptionsästhetischen Modellen von Iser und Jauß« (Scharfenberg, S. 290), für ihn ist das Selbst von allem Anfang an vom Verhältnis zum Anderen bestimmt (s. dazu: Liebsch: »Fragen nach dem Selbst – im Zeichen des Anderen«. In: Ders. (Hg.): *Hermeneutik des Selbst – Im Zeichen des Anderen*. Freiburg 1999, S. 11 – 43.

³⁵⁹ Vgl. auch: De Groot: *The historical novel*, 2010, S. 4: »(...) the historical novel as a form is something which demands an unusual response from its audience: an active response, at the least, and a sense of otherness and difference when reading«. Weidacher befindet hinsichtlich der Wahrheit, dass die augenscheinliche Nicht-Wahrheit der Fiktion in einem größeren Kontext eine andere Art von Wahrheit transportieren« kann. G. Weidacher: *Fiktionale Texte – fiktive Welten*. Tübingen 2007. S. 25.

A 3 Rezeptionstheoretische Anmerkungen³⁶⁰

Rezeption von Texten bedeutet Verstehen von Texten und Verstehen meint eine auf eine tatsächliche oder mögliche Welt bezogene Bedeutungszuschreibung, ist also in hohem Maß Kontextualisierung, die auf Kohärenz- bzw. Konsistenzbildung zielt³⁶¹. Nach Iser's Konzept des impliziten Lesers³⁶² ist die einem literarischen Text inhärente Kontextarrangierung eine Funktion der Textstrukturen, analog dazu sind es die durch den literarischen Text erzeugten »Vorstellungser schwerungen«, die den Leser von »habituellen Dispositionen« ablösen können³⁶³. Nach dem Rezeptionsmodell Strasens erfolgt die Kontextarrangierung in literarischen Texten wie bei der alltäglichen Kommunikation im und durch das kognitive System des empirischen Lesers³⁶⁴, dessen lebensweltliche Erwartungen und Bedürfnisse für die Veränderung der Bedeutungszuschreibung eine entscheidende Rolle spielen. In beiden Fällen wird ein Text erst durch die Interaktion mit dem Leser vollständig. Das Konzept des abstrakten Lesers³⁶⁵ berücksichtigt - verknüpft mit der Instanz des abstrakten Autors, der »ein Konstrukt des Lesers auf der Grundlage der Lektüre des Werks« ist³⁶⁶ - zusätzlich kommunikationstheoretische Ansätze, allerdings kann eine wirkliche Kommunikation nur auf der Ebene des konkreten Lesers stattfinden, da von dessen Lektüre und Textverständnis der abstrakte Leser und der abstrakte Autor abhängen. Der abstrakte Leser, der als »der Inhalt jener Vorstellungen des Autors vom Empfänger, die im Text durch bestimmte indizielle Zeichen fixiert sind«³⁶⁷ definiert wird, wird in den unterstellten, postulierten Adressaten, der »der Träger der beim Publikum vermuteten Codes und Normen« ist und in den idealen Rezipienten, der sich mit der Ideologie des Textes identifiziert, aufgespalten³⁶⁸.

³⁶⁰ Hier werden nur die für die Arbeit relevanten Forschungsergebnisse wiedergegeben, ich beziehe mich im wesentlichen auf Sven Strasen: Rezeptionstheorien. Literatur-, sprach- und kulturwissenschaftliche Ansätze und kulturelle Modelle. Trier 2008, auf Wolfgang Iser: Der Akt des Lesens: Theorie ästhetischer Wirkung. München 1976 und auf Wolf Schmid: Elemente der Narratologie. Berlin ³2014.

³⁶¹ Wolfgang Iser: Der Akt des Lesens. 1976. S. 193ff.

³⁶² »[...] der implizite Leser [besitzt] keine reale Existenz; denn er verkörpert die Gesamtheit der Vororientierungen, die ein fiktionaler Text seinen möglichen Lesern als Rezeptionsbedingungen anbietet« (ebenda, S. 60) »Das Konzept des impliziten Lesers umschreibt [...] einen Übertragungsvorgang, durch den sich die Textstrukturen über die Vorstellungsakte in den Erfahrungshaushalt des Lesers übersetzen«. (S. 67).

³⁶³ »Die Erschwerung der Vorstellung [...] bewirkt [...], sich im Blick auf das Wissen gerade das vorzustellen, was durch es verdeckt war, bzw. im Wissen etwas zu entdecken, das wir gar nicht sehen konnten, solange die gewohnte Perspektive herrschte, durch die wir über das Gewußte verfügten«. ebenda S. 293.

³⁶⁴ S. hierzu Strasen: Rezeptionstheorien. 2008. S. 355 und passim. Das Konzept des empirischen Lesers meint wohl den aus soziologischen, psychologischen und kommunikationswissenschaftlichen Konzepten extrahierten Leser. Die vorliegende Arbeit stützt sich trotz Vorbehalte auf das Konzept des impliziten bzw. des abstrakten Lesers, da mir das Konzept des empirischen Lesers jenseits der empirischen Rezeptionsforschung (s. dazu Nünning (Hg.): Metzler Lexikon. 2008. Eintrag Rezeptionsforschung) wenig fassbar ist.

³⁶⁵ Wolf Schmid: Elemente der Narratologie. Berlin ³2014, S. 60 – 70. Dieses Konzept ist zwar in der Narratologie angesiedelt und bezieht sich damit nur auf epische Werke, stellt aber in gewisser Weise eine Differenzierung des impliziten Lesers dar.

³⁶⁶ Ebenda S. 61

³⁶⁷ Ebenda S. 67

³⁶⁸ Schmid: Elemente der Narratologie. S. 68. Diese Aufspaltung gibt - vom konkreten Autor aus gesehen - die Leserseite und die Textseite der Rezeption wieder. So wird der ideale Rezipient auch als Entmündigung des konkreten Lesers kritisiert. (S.69).

Dadurch wird implizit eine historische Kategorie in die Rezeption eingeführt, da die Sinnposition von Ideologien dem historischen Wandel unterworfen ist. Durch die Einbeziehung von kulturwissenschaftlichen Ansätzen kann an die Stelle der Position ›Text oder Leser‹ als bedeutungszuweisende Instanz die Position ›Text *und* Leser‹ gesetzt werden, besonders mit der Feststellung, dass im literarischen Kommunikationsprozess häufig nicht individuelle kognitive Modelle, sondern kulturell überformte Schemata des empirischen Lesers überprüft werden³⁶⁹. Dies führt zu der Schlussfolgerung:

Ob ein literarischer Text tatsächlich schemaerneuerndes Potential hat, hängt also nicht nur vom Text selbst und von der Bereitschaft des Rezipienten ab, sich von diesem Text affizieren zu lassen, sondern von Veränderungen der kulturellen Umwelt der Rezipienten, die dazu führen können, daß der empirische Leser die Veränderungen in seiner Schemastruktur, die ihm vom impliziten Leser nahegelegt werden, erfolgreich auf eben diese Umwelt beziehen kann.³⁷⁰

Diese vermittelnde Theorie relativiert und bekräftigt zugleich die These Ricœurs von der Refiguration: Das identitätsbildende Potential des Erzählens zeigt sich darin, dass der Text die individuellen Denkschemata verändert und dadurch das Erkennen einer veränderten kulturellen Umwelt ermöglicht; der Schock des Möglichen ist das, was Iser »die Chance, ein Bewußtsein davon zu erwerben, worin man befangen ist« nennt³⁷¹. Beides kann sich ereignen, wenn sich die Rezipienten die Diskrepanzen zwischen ihren kulturell überformten kognitiven Schemata und den im Text gebotenen alternativen Sichtweisen der Welt bewusst machen. Das heißt also, die Sinnzuweisungsstrategien, vulgo Interpretation, sind sowohl eine Funktion des Textes als auch eine Funktion *der* individuellen kognitiven Struktur und wandeln sich sowohl durch die vom impliziten Leser nahe gelegten Kontextualisierungen als auch durch den Abgleich der in den Denkschemata verankerten Selbst- und Welterkenntnis mit derjenigen, die der Text anbietet.

Die relevanten kognitiven Schemata der Rezipienten, auf die die selbstreflexive Geschichtsfiktion im westlichen Kulturraum trifft, sind einerseits das internationale, transkulturelle, transhistorische Bedürfnis des Menschen nach Geschichten³⁷², ein im wesentlichen lineares Verhältnis zur Zeit, eine früh internalisierte Abgrenzung von *mein* und *dein*, *Eigenem* und *Fremdem*³⁷³, andererseits das anscheinend omnipräsente Alltagswissen über Geschichte, das internalisierte und das medial vermittelte Bild ‚*der*‘ Geschichte, schließlich die an religiöse Kontexte erinnernde positive oder negative Sinnzuschreibung an die Geschichte.

³⁶⁹ Strasen: Rezeptionstheorien. Trier 2008. S. 344.

³⁷⁰ Ebenda S. 345.

³⁷¹ Iser: Der Akt des Lesens. München 1976. S. 328.

³⁷² S. Anm. 295, S. 49.

³⁷³ In einem engeren Bezugsrahmen gehört auch eine diffuse Vorstellung von literarischen Gattungen dazu. Strasen: »Das Gattungssystem bildet einen wichtigen Teil des kulturellen Modells des Kommunikationssystems Literatur«. Ders: Rezeptionstheorien. Trier 2008. S. 350.

A 4. Theoretische Überlegungen zur Romananalyse

4.1 Geschichtskonstruktion und Erzähltheorie

Das Ereignis³⁷⁴, das den Ursprungsort des historischen Faktums bildet, ist der Ausgangspunkt der Geschichtskonstruktion in Geschichtsschreibung und historischem Roman. Nach der Definition des Begriffs der Geschichtskonstruktion kann diese erschlossen werden aus dem in eine Erzählung umgewandelten Ereignis, das in Raum und Zeit situiert ist, ein Subjekt hat und von einem Subjekt erinnert wird. Da Historiographie und Roman Texte sind, können Ereignis, Subjekt, Raum und Zeit und Erinnerung auch als Schussfäden eines Webstücks betrachtet werden, dessen Kettfaden die Sprache ist. Um die Umsetzung der historischen ‚Wirklichkeit‘ in die fiktionale Wirklichkeit des historischen Romans analysieren zu können, werden die das Textgewebe bildenden Fäden in ihrer geschichtstheoretischen und in ihrer literaturtheoretischen Bedeutung und Verwendung auseinander gelegt³⁷⁵, um sie im zweiten Teil der Arbeit, bei der Untersuchung von Struktur und Textur der Romane³⁷⁶ unter dem Gesichtspunkt, ob und wie weit die Verwandlung von historischen Fakten in Fiktionen stattfindet, als Instrumente für die Textanalyse zu benutzen. Damit werden zugleich die Prämissen, unter denen die Interpretation der Romane erfolgt, offen gelegt und andere mögliche Aspekte der Interpretation ausgeschlossen.

Das geschehene Ereignis als Ausgangspunkt führt zu dem roten Faden des erzählten Ereignisses, der in verschiedene Geflechte eingebunden wird: in der Geschichte führt er zur Struktur, in der Literatur zur Handlung der Geschichte. Eng verbunden mit dem Ereignisfaden sind Raum und Zeit, wobei für Geschichte Topographie und Chronologie, für Literatur eher Topologie, die Perspektivierung der Zeit und die Zeit, die in Räumen verortet ist und als Chronotopos ein Eigenleben hat oder den Raum zum Verschwinden bringt, eine Rolle spielen. Für Geschichtsschreibung und Literatur gleichermaßen wichtig sind die verschiedenen Erscheinungsformen und –weisen der Zeit - Zeit der Geschichte (histoire, Fabel), des narrativen Textes (discours), der Abfassung der Erzählung (Narration), der Rezeption mit ihren jeweiligen Gegenwarten, Vergangenheiten und Zukünften; auch bleibt beiden das Problem der Übersetzung von

³⁷⁴ Das Ereignis stellt nach Goertz den Kern an Tatsächlichkeit dar: »das ‚Daß‘ eines Geschehens, nicht das ‚Was‘ und nicht das ‚Wie‘«. Hans-Jürgen Goertz: Umgang mit Geschichte. Eine Einführung in die Geschichtstheorie. Reinbek 1995. S. 96.

³⁷⁵ Aus der Gültigkeit der Begriffe in beiden Disziplinen entsteht die Not der Terminologie: Die Historiker greifen auf die Begriffe historisches Geschehen oder Historie zurück, (s. Deines/Jäger/Nünning (Hg.): »Subjektivierung von Geschichte(n) – Historisierung von Subjekten«. In: Dies. Historisierte Subjekte – Subjektivierte Historie. Berlin 2003. S. 1 – 22, hier: S. 2, Anm. 1), während in der Literaturwissenschaft Erzählung, récit, story, Fabel kaum eindeutig zuordenbar ist.

³⁷⁶ Textur wird hier verwendet als materialer Aspekt des Textes, des Textes als »gewobenes Gemachtes« im Gegensatz zur Struktur, die als »sinntragendes Gerüst für den Inhalt eines Textes zuständig« ist. (Gegenüberstellung und Zitate bei: Baßler u.a.: Historismus und literarische Moderne. Tübingen 1996. S. 182 - 184). Struktur und Textur entsprechen grosso modo den Begriffen histoire und discours (Genette).

Mehrdimensionalität und Simultaneität in Eindimensionalität und Linearität. Ebenso eng eingebunden in das Ereignisgeflecht sind die Akteure, die in der Literatur Held/in oder Protagonist/in oder – allgemeiner – Figuren heißen und deren Handlungen – in Geschichte und Literatur – zeitlichen oder unzeitlichen Verknüpfungen unterliegen³⁷⁷. Ein komplexer Fadenstrang ist die Erzählinstanz, für die in der Narratologie ausgefeilte Modelle entwickelt wurden³⁷⁸, deren vielfältige Ausprägungen als Gesetzesblatt, Protokollant/in, Aktenschreiber/in, Photograph/in, Architekt/in, Biograph/in, Zeitzeuge/zeugin, um nur wenige zu nennen, jedoch in der Geschichtsschreibung weniger Aufmerksamkeit erfuhren. In diesen wie in den Ereignisstrang eingewoben ist auch der Faden der Erinnerung und des Vergessens; während die Kettfäden der Zeichensysteme, besonders der Sprache, zugleich, genauer gesagt abwechselnd, Tiefen- und Oberflächenstruktur des Gewebes bilden.

Für die Analyse stellen die Fäden Kategorien dar, an Hand derer die Geschichtskonstruktion der Romane untersucht wird und die im Fortgang der Romananalyse zu den Phänomenen der perspektivischen Zeit, der Wirklichkeits(re)konstruktion und der Frage nach der Stellung des handelnden Subjekts, durch die das historische Denken gespeist wird, in eine Beziehung gesetzt werden, um das Potential der historischen Romane im Hinblick auf Geschichtsverständnis und historisches Denken zu überprüfen. Dieses Verknüpfungsnetz soll das folgende Raster zeigen:

Modalitäten der Erkenntnis ⇔/ Analysekategorien ↓	Zeit	Wirklichkeit	Subjekt
Ereignis	x	x	x
Raum und Zeit	x	x	(x)
Akteur	(x)	x	x
Erzählinstanz	(x)	(x)	x
Erinnerung	x	x	x
Zeichensysteme	(x)	x	x

Die graphische Darstellung in Worten: In den Analysekategorien, zu denen Raum und Zeit als eigene Kategorie gehören, werden die drei für das historische Denken konstitutive Modalitäten der Welterkenntnis in unterschiedlich starker oder schwacher (mit dem Zeichen () dargestellt) Ausprägung virulent: Die perspektivische Zeit ist konstitutiv für Ereignis und Erinnerung; das Konstrukt der Wirklichkeit entfaltet sich in

³⁷⁷ S. dazu Wolf Schmid: Elemente der Narratologie. Berlin 2008. S. 22.

³⁷⁸ S. z. B. ebenda S. 43 – 100.

allen Kategorien, vor allem in der Sprache; die Stellung des Subjekts wird in vielerlei Gestalt, als Figur, Erzähler, Autor, Leser in den Kategorien Ereignis, Akteur, Erinnerung und Zeichensysteme sichtbar.

Der normativen Beschreibung des historischen Denkens unter A1.6 stehen also die Angebote des jeweiligen Textes und die bereits erläuterte Ausstattung des Rezipienten gegenüber. Die drei Größen werden im letzten Teil der Arbeit aufeinander bezogen.

4.2 Die Analysekategorien im einzelnen

Von den unter 4.1 genannten Fäden des Textgewebes werden die Kategorien Ereignis, Raum und Zeit, Erinnern und Vergessen, sowie Sprache im folgenden Kapitel beschrieben, um Wiederholungen im Interpretationsteil zu vermeiden; die Kategorien Akteur und Erzählinstanz werden im Zusammenhang mit der Analyse der einzelnen Romane abgehandelt; die vorangestellte Darstellung des Subjektbegriffs unterstreicht dessen Klammerfunktion sowohl für Handeln, also Konstruieren der Geschichte durch die handelnden und leidenden Menschen als auch Erkennen, also Konstruktion und Rezeption der rekonstruierten Geschichte.

4.2.1 Der Subjektbegriff

In geschichts- und literaturtheoretischer Hinsicht sind es die Phänomene des Erlebens und der Erfahrung, der Handlungsfähigkeit und der Ohnmacht, der Gewalt und des Leidens, der Erinnerung und des Vergessen, des Bewusstseins und der Reflexion, die das Subjekt bestimmen. Diesem Subjekt liegt, ebenso wie dem Subjekt des historischen Denkens, ein Denkkonstrukt ‚Subjekt‘ zugrunde³⁷⁹, das nun in der für die Zwecke der Arbeit notwendigen Dimension entfaltet wird. Dabei beschränkt sich die Darlegung auf die Aspekte Determinismus bzw. Willensfreiheit, auf die Beschreibungsweise der Erste Person- bzw. Dritte Person-Perspektive und auf das Verhältnis des Subjekts zum Anderen³⁸⁰.

Für den ersten Aspekt ist die Formel vom konstruierten und sich konstruierenden Subjekt, wie es von der Phänomenologie³⁸¹ bis zum Radikalen Konstruktivismus ent-

³⁷⁹ Das in der einschlägigen Literatur viele Namen hat: persönliche Identität, Bewusstsein, Selbst, Ich, Individuum, je nachdem welcher Aspekt betrachtet wird. Zu Ricœurs Ausdifferenzierung des Begriffs in *ipséité* (Selbstheit) und *mêmeté* (Selbigkeit) s. A. 2, S. 56 und Peter Welsen: »Das Problem der personalen Identität«. In: Liebsch (Hg.): *Hermeneutik des Selbst – Im Zeichen des Anderen*. Freiburg 1999. S. 106 - 129, hier: S. 108/109.

³⁸⁰ Zur Entwicklung des modernen Subjektbegriffs seit Hume und Kant: Michael Rosenberger: *Determinismus und Freiheit. Das Subjekt als Teilnehmer*. Darmstadt 2006, Matthias Grundmann/Raphael Beer (Hg.): *Subjekttheorien interdisziplinär: Diskussionsbeiträge aus Sozialwissenschaften, Philosophie und Neurowissenschaften*. Münster 2004 und Peter V. Zima: *Theorie des Subjekts*. Tübingen 2010.

³⁸¹ Merleau-Ponty: »Die Welt ist unabtrennbar vom Subjekt, von einem Subjekt jedoch, das selbst nichts anderes ist als ein Entwurf der Welt, und das Subjekt ist untrennbar von der Welt, doch von einer Welt, die

worfen wird, diejenige, die die Dichotomie von autonomem Subjekt und heteronomer Gesellschaft, den vermeintlichen »Tod des Subjekts« bei Foucault³⁸² und das determinierte Subjekt der Neurobiologie³⁸³ überwinden bzw. integrieren kann, indem sie die Umwelt-, Struktur-, Diskursabhängigkeit des Individuums anerkennt und gleichzeitig dessen Fähigkeit, sich durch »Formen des Verhältnisses zu sich selbst zu konstituieren«³⁸⁴, seine eigene Identität zu »erfinden«³⁸⁵, postuliert.

Die Beschreibungsweise der Erste Person- bzw. Dritte Person-Perspektive hebt auf die zwei möglichen Sichtweisen des Menschen auf die Welt als Beobachtender und als Teilnehmender ab³⁸⁶, die ihn wechselweise zur Behauptung der Notwendigkeit, des Determinismus, der Kausalität oder zur Einräumung der Freiheit des Willens und der Kontingenz führen³⁸⁷. Diese Beschreibungsweise des Subjekts verweist einmal darauf, dass der Subjektivierung »die doppelte Bewegung von Erfindung und Unterwerfung« innewohnt³⁸⁸ - damit wird das Subjekt auch zu einem Ort des Imaginären, denn für das Erfinden ist die Fähigkeit wesentlich, sich etwas vorzustellen, was nicht ist³⁸⁹ - und dass es zum anderen eine Kohärenz des Subjekts nur im Zusammenhang mit der (kaum mehr vertretenen) Vorstellung von Autonomie und Selbststiftung des Subjekts geben kann.

Was den dritten Aspekt, die Beziehung des Subjekts zum Anderen angeht, gibt es unvereinbare Sichtweisen: Zwar stimmen philosophische, psychologische und soziologische Lehrmeinungen darin überein, dass kognitive Reversibilität, soziale Reziprozität

es selbst entwirft.« Zitiert nach: Robert Langer: Vergangenheit und Gegenwart unseres Geistverständnisses. Herbolzheim 2007. S. 129.

³⁸² »Der Tod des Subjekts« »erweist sich als seine Wiedergeburt als historisches Wesen« (Michael Maset: Diskurs, Macht und Geschichte. Foucaults Analysetechniken und die historische Forschung. Frankfurt a. M. 2002. S. 93).

³⁸³ Vgl. das Experiment von Libet, dazu Rosenberger: Determinismus und Freiheit. 2006. S. 192f.

³⁸⁴ Andrea D. Bührmann: »Geschlecht und Subjektivierung«. In: Marcus S. Kleiner (Hg.): Michel Foucault. Eine Einführung in sein Denken. Frankfurt a. M. 2001. S. 123 – 136, hier: S. 129.

³⁸⁵ Hierzu auch die »narrative Identität« von Paul Ricoeur, dazu die Ausführungen unter A, 2 der Arbeit.

³⁸⁶ Nach Schmidt ist die Geschichte der modernen Erkenntnistheorie »die Geschichte des Beobachters« [...] als Konsequenz »der Einsicht, dass, was immer gesagt wird, von einem Beobachter zum anderen Beobachter gesagt wird und dass, was immer wahrgenommen und erkannt wird, von einem Beobachter mit anderen Beobachtern wahrgenommen und erkannt sowie zur gemeinsamen Grundlage des Handelns gemacht wird«. Siegfried J. Schmidt: Kalte Faszination. Weilerswist 2000. S. 15f.

³⁸⁷ S. dazu Rosenberger: Determinismus und Freiheit. Darmstadt 2006. S. 228 – 233, hier auch die m. E. sehr wichtige Feststellung, dass Willensfreiheit **und** Determinismus, damit auch die Kausalität, Konstrukte des wahrnehmenden Subjekts sind, also gleichermaßen, objektivistisch gesehen, nicht wirklich sind, »im Kontext eines gemäßigten Konstruktivismus, der den menschlichen Konstruktionen einen tatsächlichen Wirklichkeitsbezug zuschreibt« (S. 231) aber sind sie beide wirklich.

³⁸⁸ Daniel Strassberg: Das poetische Subjekt: Giambattista Vicos Wissenschaft vom Singulären. München 2007. S. 188. Bei Foucault konstituiert sich das Subjekt durch Praktiken, deren Formen ihm sozial vorgegeben sind und Butler spricht von dem Subjekt, das zugleich unterworfen und handlungsfähig ist. Zu beiden s. Hanna Meißner: Jenseits des autonomen Subjekts: Zur gesellschaftlichen Konstitution von Handlungsfähigkeit im Anschluss an Butler, Foucault und Marx. Bielefeld 2010. S. 125, 59.

³⁸⁹ Dazu gehört die Aussage Ernst Blochs über das Subjekt: »Ich bin. Aber ich habe mich nicht. Darum werden wir erst«. Zitiert nach: Schwab: Entgrenzungen und Entgrenzungsmythen. Stuttgart 1987. S. 35.

und subjektive Selbst-Reflexivität³⁹⁰ zur Ausstattung des Subjekts gehören, doch die Position des Selbst und des Anderen differieren: Entweder steht das Selbst im Mittelpunkt und benützt den Anderen als Folie³⁹¹, oder das Selbst sieht in dem Anderen ein ‚alter ego‘³⁹², oder aber das Selbst steht in einem dialektischen Verhältnis zum Anderen³⁹³, bzw. das Selbst, die Subjektivität wird durch den Anderen, der absolut anders ist, erst ermöglicht³⁹⁴. Eine vermittelnde Sicht bezüglich der drei Aspekte ergibt sich aus der unter A1.2 erwähnten Theorie des dezentrierten Subjekts³⁹⁵, das aus seiner exzentrischen Position heraus³⁹⁶ um die untrennbare Vermengung von Beobachter- und Teilnehmerperspektive weiß, Determinismus wie Freiheit als Konstrukte, die dennoch in die ‚Wirklichkeit‘ hineinwirken, begreift und den Anderen weder als Bedrohung noch als Verlängerung seiner selbst, sondern als Ermöglichung der Freiheit sieht.

4 2.2 Ereignis und Struktur

Am Anfang der Geschichte steht das Ereignis und die Geschichte steht am Anfang des Ereignisses. Im Ereignis kristallisieren sich Geschehnisse oder Handlungen, die von dem ‚Publikum‘ bzw. von den ‚Akteuren‘ als plötzlich und unerwartet eintretend, als die bestehende Ordnung umwandelnd oder negierend, als »offene Zeit, in der alle Zukünfte möglich erscheinen«³⁹⁷, erlebt und wahrgenommen werden. Das Ereignis

³⁹⁰ Die Begriffe übernehme ich von Hermann Veith: »Die Subjektbegriffe der modernen Sozialisations-
theorie«. In: Grundmann/Beer (Hg.): Subjekttheorien. Münster 2004. S. 9 – 35, hier S. 31. Nach der von
Zima vertretenen Theorie der dialogischen Subjektivität gehören »Ambivalenz und Negation, Dialogizität
und Alterität, Narrativität und Identitätskonstruktion« zur Ausstattung des Subjekts, wobei er »die ambi-
valente Anerkennung des anderen im Selbst« besonders betont, dies auch gegen die einseitige Auf-
wertung des Fremden. (Zima: Theorie des Subjekts. Tübingen 2010. S. 368, 373, 376).

³⁹¹ So nach Meißner das Subjekt im Kapitalismus. Dies.: Jenseits des autonomen Subjekts. Bielefeld
2010. S. 245 – 248,.

³⁹² Dies ist der Standpunkt der Phänomenologie, s. Herbert Knoblauch: »Subjekt, Intersubjektivität und
persönliche Identität«. In: Grundmann/Beer (Hg.): Subjekttheorien. 2004. S. 37 - 57, hier: S. 41 – 45.

³⁹³ Paul Ricœur: Das Selbst als ein Anderer. Aus dem Französischen von Jean Greisch. München 1996.
S. 409: »Wurde diese *überkreuzte* Dialektik zwischen dem Selbst und dem Anderen als dem Selbst nicht
bereits in der Analyse des Versprechens vorweggenommen? Wenn nicht ein Anderer auf mich zählen
würde, wäre ich dann imstande, mein Wort zu halten, mich aufrechtzuerhalten?« Schon der Titel zeigt,
dass die Andersheit im Selbst immer schon mitgehalten ist; s. dazu Liebsch: »Fragen nach dem Selbst –
im Zeichen des Anderen«. In: Ders. (Hg.): Hermeneutik des Selbst – im Zeichen des Anderen. Freiburg
1999. S. 11 – 43, hier: S. 42.

³⁹⁴ Diese Auffassung vertritt Derrida im Anschluss an Levinas, s. dazu. Langer: Vergangenheit und Gegen-
wart unseres Geistverständnisses. Herbolzheim 2007. S. 211.

³⁹⁵ S. S. 35 der Arbeit. Es soll noch einmal betont werden, dass ich ‚dezentriertes Subjekt‘ als positiven
Begriff verstehe, nicht im Sinn von Lacan, wo das Subjekt zwischen Bewusstem und Unbewusstem
gespalten und deshalb dezentriert ist (s. dazu Zima: Theorie des Subjekts. Tübingen 2010. S. 261 - 264);
auch nicht im Sinn der Narzissmstheorie von Lasch, nach der sich das Subjekt selber zum Objekt
gemacht hat und von der Nachfrage der anderen gesteuert wird (s. dazu Zima: Theorie des Subjekts. S.
271 – 274).

³⁹⁶ H. Plessners Formel für das exzentrische Subjekt lautet: »Ich bin, aber ich habe mich nicht«. Zitiert
nach Schwab: Entgrenzungen und Entgrenzungsmythen. Stuttgart 1987. S. 35.

³⁹⁷ Pierre Bourdieu, zitiert nach: Ingrid Gilcher-Holtey: »Kritische Ereignisse‘ und ‚Kritische Momente‘« In:
Andreas Suter /Manfred Hettling (Hg.): Struktur und Ereignis. Göttingen 2001. S. 120 – 137, hier: S. 122;
dazu auch Michel Foucault: Nietzsche, die Genealogie, die Historie. Frankfurt a. M. 2002. S. 180.

fasst also erstens, obwohl relativ zeitpunktfixiert³⁹⁸, in sich Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, es beinhaltet zweitens den Bruch, erzeugt oder variiert also Diskontinuität³⁹⁹, es stellt drittens den Übergang vom Unmöglichen zum Möglichen dar⁴⁰⁰, bewirkt also etwas kategorial Neues oder Anderes, ihm wohnt viertens eine Normverletzung inne⁴⁰¹, die die Mit(er)lebenden zur Entscheidung zwischen Alternativen zwingt. Das Ereignis besitzt und provoziert fünftens sinnliche und emotionale Qualitäten, das heißt, es wird von den Betroffenen wahrgenommen, erlebt, bewertet, aber nicht verstanden, denn die Fäden zur Vergangenheit sind abgerissen und die sich in die Zukunft spannenden Fäden sind noch nicht entwirrt, es kann somit nicht kontextualisiert werden⁴⁰²; es stellt sechstens die Frage nach dem Subjekt des Handelns, und siebtens kann das Ereignis Bedeutung gewinnen nur durch die Erzählung⁴⁰³.

In dieser Merkmalszusammenstellung werden Gemeinsamkeiten und Unterschiede von historischem und literarischem Ereignisbegriff deutlich⁴⁰⁴. Dem literarischen Ereignis scheinen die drei ersten Merkmale – Plötzlichkeit statt kausale Verknüpfungen, Bruch statt Kontinuität, Möglichkeit statt Eindeutigkeit - angemessen, allerdings wird in dem Maße, wie die Geschichte (histoire) als Abfolge von Ereignissen konstruiert ist und das Ereignis somit in die Konstruktion der Geschichte (discours) verbannt wird⁴⁰⁵, die Kontinuität bis zu einem gewissen Grad wiederhergestellt. Für die Geschichtsschreibung wird die In-Frage-Stellung der Kausalitätsverknüpfung und der Kontinuitätssetzung bzw. –erwartung im Blick auf die ‚serielle‘ Geschichtsschreibung Foucaults denkbar⁴⁰⁶. Diese beschreibt ‚Serien‘ von Ereignissen, ohne sie nach übergeordneten Kategorien (Epochen, Ideenströmungen, Nationen, Mentalitäten) einzuteilen und zu interpretieren, fragt nicht nach Ursachen, sondern nach Entstehung und Herkunft und

³⁹⁸ S. Uwe Schimank: »Handlungen und soziale Strukturen«. In: Rainer Greshoff/Georg Kneer (Hg.): Struktur und Ereignis in theorievergleichender Perspektive. Opladen 1999. S. 119 – 141, hier: S. 119.

³⁹⁹ Luhmann spricht von »Möglichkeitsüberschüssen«, so Stefan Scherer: »Ereigniskonstruktionen als Literatur«. In: Thomas Rathmann (Hg.): Ereignis. Konzeptionen eines Begriffs in Geschichte, Kunst und Literatur. Köln u.a. 2003. S. 63 - 84, hier: S. 67.

⁴⁰⁰ Derrida: »Das Ereignis unterliegt einem *vielleicht*, das sich nicht dem Möglichen, sondern dem Unmöglichen anheimgibt«. Zitiert nach Thomas Khurana: »„...besser, dass etwas geschieht“ Zum Ereignis bei Derrida«. In: Marc Röllli (Hg.): Ereignis auf Französisch. Von Bergson bis Deleuze. München 2004. S. 235 – 256, hier: S. 249.

⁴⁰¹ S. Beat Schweizer: »...da den Tyrannen sie erschlugen, gleiches Recht den Athenern schufen«. In: Martin Fitzenreiter (Hg.): Das Ereignis: Geschichtsschreibung zwischen Vorfall und Befund. London 2009. S. 239 – 263, hier: S. 239; Scherer: »Ereigniskonstruktionen«. In: Rathmann (Hg.): Ereignis... S. 63 – 84, hier: S. 63, Hans Krahl: Einführung in die Literaturwissenschaft/ Textanalyse. Kiel 2007. S. 307.

⁴⁰² Derrida: »qui vient déchirer le cours ordinaire de l'histoire, crève mon horizon d'attente« (wie Anm. 382, S. 244). In diesem Zusammenhang auch die Bewertung des Ereignisses durch Derrida als »Spiel, das weder eines Grundes noch eines Sinns bedarf, sondern einfach geschieht«. (ebenda, S. 253).

⁴⁰³ Thomas Rathmann: »Ereignisse Konstrukte Geschichten«. In: Ders. (Hg.): Ereignis. Konzeptionen eines Begriffs. Köln 2003. S. 1 – 19, hier: S. 13.

⁴⁰⁴ Diese Tatsache begründet die zeitweise heftige Abwehrhaltung der Historiker gegenüber dem Ereignis als geschichtswissenschaftlichen Begriff, denn die Notwendigkeit der Narration kann die wissenschaftliche Prägnanz beeinträchtigen.

⁴⁰⁵ S. dazu Barbara Neumann: »Zur Entstehung von Begriffen aus dem Ungeordneten des Gesprächs«. In: Rathmann (Hg.): Ereignis. S. 103 – 118, hier: S. 110.

⁴⁰⁶ S. hierzu: Michael Ruoff: Foucault-Lexikon. Paderborn 2007. S. 67 – 69, 109f.

lässt Brüche ohne Sinnzuweisung stehen. Berücksichtigt man allerdings die Rezeptionsseite, sind Kausalitätsverknüpfung und ein Minimum an Kontinuität - besonders in der Geschichte, aber auch in der Literatur - schwer zu überschreitende Barrieren. Die Einbeziehung der Kategorie der Möglichkeit - die Qualität des Möglichen am Ereignis entsteht dadurch, dass das Ereignis im Zeitpunkt seines Sich Ereignens eigene Zeithorizonte hat⁴⁰⁷, da noch unentschieden ist, welche Vergangenheit abgeschlossen und welche Zukunft eröffnet wird – ist für die Literatur konstitutiv, für die Geschichtsschreibung würde sie die Betonung des konstrukthaften Charakter der Geschichte bedeuten.

Das vierte Merkmal, die Normverletzung, die Überschreitung eines Ge- oder Verbots bildet das konstituierende Charakteristikum des literarischen Ereignisses überhaupt, während das historische Ereignis als Schnittpunkt zwischen zwei unterschiedlichen Entwicklungslinien⁴⁰⁸, als durch das Erleben vermittelte Überschreitung⁴⁰⁹ definiert wird. An dieser Formulierung zeigt sich die Problematik des handelnden Subjekts in der Geschichte⁴¹⁰ und in den Geschichten, die der Differenz zwischen historischem und literarischem Ereignis ungeachtet, in beiden Ereignisbegriffen virulent ist.

Beim siebten Merkmal muss, trotz der jeweils notwendigen narrativen Vermittlung, auf den Strukturbegriff vorgegriffen werden, um einen wesentlichen Unterschied aufzuzeigen: Das historische Ereignis trägt Spuren von Strukturen in sich und legt Spuren für neue Strukturen⁴¹¹, während das literarische Ereignis in Handlungen seinen Ursprung nimmt und in neue Handlungen mündet, es ist also dem Problem der narrativen Linearität in höherem Maße ausgesetzt und muss andere Wege suchen, um die jedem Ereignis zugehörige Perspektivität⁴¹² wenigstens anzudeuten, die das in Strukturen eingebundene historische Ereignis in nuce enthält⁴¹³.

Auch der Strukturbegriff in Geschichte und Literatur – er wird hier nur in seiner Relation zum Ereignis definiert – hat Gemeinsamkeiten: Im Gegensatz zu der er- oder nachlebbarer fiktiven oder nicht fiktiven Realität des Ereignisses ist die Struktur ein

⁴⁰⁷ S. dazu: Elena Esposito: »Die Verbindlichkeit des Vorübergehenden«. In: Rathmann (Hg.): Ereignis. S. 137 – 149, hier: S. 138.

⁴⁰⁸ »Ein Ereignis ist kein Zeitausschnitt, sondern im Grunde der Schnittpunkt zwischen zwei Beständigkeiten, zwei Geschwindigkeiten, zwei Entwicklungen, zwei geschichtlichen Linien«. (Michel Foucault: *Dits et Ecrits*, Schriften III, 1976 – 1979. Frankfurt a. M. 2003. Nr. 234, S. 730).

⁴⁰⁹ S. Fitzenreiter: Einleitung zu: Ders. (Hg.): *Das Ereignis*. London 2009. S. 1 – 15, hier: S. 7.

⁴¹⁰ Diese Problematik bildet den Kernpunkt der Debatte in der Geschichtstheorie um Ereignis und Struktur. S. dazu Kapitel A, 1.2 und A, 1.3 der vorliegenden Arbeit.

⁴¹¹ Fitzenreiter (Hg.): *Das Ereignis*. London 2009. S. 1, 11, Rod Aya: »Der Dritte Mann...«. In: Suter/Hettling (Hg.): *Struktur und Ereignis*. Göttingen 2001. S. 33 – 45, hier: S. 35. Foucault lehnt, wie in seiner Konzeption der ‚seriellen Geschichte‘ überhaupt, die Interpretation des Ereignisses als Beginn einer Strukturbildung ab.

⁴¹² S. Burkhard Liebsch: »Ereignis – Erfahrung .- Erzählung«. In: Rölli (Hg.): *Ereignis auf Französisch*. München 2004. S. 183 – 207, hier: S. 192.

⁴¹³ Diese Einbindung darf nicht als Verschmelzung missverstanden werden, wie das Zitat von Koselleck zeigt: »Jedes Ereignis zeitigt mehr und zugleich weniger als in seinen strukturellen Vorgegebenheiten enthalten ist«. Reinhart Koselleck: »Ereignis und Struktur«. In: Koselleck/Stempel (Hg.): *Geschichte – Ereignis und Erzählen*. München 1973. S. 560 – 571, hier: S. 566.

nicht erfahrbares oder erlebbares wissenschaftliches bzw. narratives Konstrukt, das auf der Ebene der Produktion erstellt und auf der Ebene der Rezeption nachvollzogen wird⁴¹⁴. Struktur wird verknüpft mit Begriffen wie Strukturierung, Regelmäßigkeit, Zusammenhang, Totalisierung, Reduzierung, Gesetzmäßigkeit⁴¹⁵, was das Künstliche, Konstruierte des Begriffes betont. Im Unterschied zum Ereignis ist die Struktur erstens zeit- und ortlos, zweitens kontinuierlich und stabil, drittens auf Wiederholung des Gleichen ausgerichtet, viertens verteidigt oder setzt sie Normen, fünftens reduziert sie das Eigengewicht menschlichen Handelns, sechstens sind Strukturen nicht wahrnehmbar und so, wenn überhaupt, nur hypothetisch erfassbar⁴¹⁶ und siebentens sind sie wie das Ereignis nur narrativ erschließbar.

Auch wenn die Struktur ihrerseits den Rahmen des Ereignisses bildet, ihm als Wirkungskraft vorausgeht und es teilweise determiniert, das Ereignis seinerseits zum Aufbau und Wandel von Strukturen führt⁴¹⁷, besteht ein dichotomisches, kein dialektisches Verhältnis zwischen Ereignis und Struktur⁴¹⁸, die zwei Begriffe sind aufeinander bezogen, können aber nicht in eine höhere Ordnung überführt werden. Dies lässt sich an der Dialektik von Singularität und Iterabilität des Ereignisses und von Stabilität und Variabilität der Struktur zeigen. Es gibt keine selbstidentische Wiederholung eines als singulär definierten Ereignisses, noch in der und durch die Wiederholung wird es verändert⁴¹⁹. Das Denkkonzept Struktur ist im Gegensatz zum punktuellen Ereignis über eine längere Zeitdauer stabil, als selektive Verknüpfung von singulären Ereignissen aber muss es wandelbar sein. Es gibt keinen direkten Weg vom Ereignis zur Struktur – die Verknüpfung ist bereits eine Strukturierung - oder umgekehrt, das Ereignis hat

⁴¹⁴ Der Strukturbegriff der Geschichtswissenschaft ist besonders von der Soziologie (Habermas, Bourdieu und andere) beeinflusst, derjenige der Literaturwissenschaft von der Philosophie (z.B. Levinas, Derrida u. a.). Auf die Historikerdebatte um Struktur- oder Ereignisgeschichte wird hier nur hingewiesen.

⁴¹⁵ Fitzenreiter: Einleitung zu Ders. (Hg.): Das Ereignis. S. 1 – 15, hier: S. 12 und Schweizer: »...da den Tyrannen sie erschlugen...«. In: Fitzenreiter (Hg.): Das Ereignis. 2009. S. 259, Suter/Hettling: »Struktur und Ereignis – Wege zu einer Sozialgeschichte des Ereignisses«. In: Dies. (Hg.): Struktur und Ereignis. 2001. S. 7 – 32, hier: S. 26; Gilcher-Holtey: »Kritische Ereignisse' und ‚Kritische Momente'«. In: Suter/Hettling (Hg.): Struktur und Ereignis. S. 120 – 137, hier: S. 123; Kneer: »Struktur und Ereignis bei Jürgen Habermas und Michel Foucault«. In: Greshoff/Kneer (Hg.): Struktur und Ereignis... Opladen 1999. S. 51 – 69, hier: S. 62.

⁴¹⁶ Nach der Systemtheorie sind Strukturen zwar beobachtbar, nur ist nicht sicher, ob die beobachteten Strukturen auch die operativ fungierenden Strukturen sind. S. hierzu Wolfgang Schneider: »Struktur und Ereignis in Systemtheorie und objektiver Hermeneutik«. In: Greshoff/Kneer (Hg.): Struktur und Ereignis... S. 143–175, hier: S. 164.

⁴¹⁷ In dieser Reihenfolge: Lotman, Habermas, Bourdieu (Begriff des Habitus), Schimank: »Handlungen und soziale Strukturen...«. In: Greshoff/Kneer (Hg.): Struktur und Ereignis...1999. S. 119 – 141, hier: S. 119.

⁴¹⁸ In diesem Sinn Koselleck: »Ereignis und Struktur«. In: Koselleck/Stempel (Hg.): Geschichte – Ereignis und Erzählen. München 1973. S. 560 – 571, hier: S. 566, im Gegensatz zu Suter/Hettling: »Struktur und Ereignis – Wege zu einer Sozialgeschichte des Ereignisses«. In: Dies. (Hg.): Struktur und Ereignis. 2001. S. 7 – 32, hier: S. 26, wo das Verhältnis von Ereignis und Struktur als relational, nicht als oppositionell bezeichnet wird. Zweifelsfrei besteht eine Relation zwischen den zwei Begriffen, doch eine historische oder fiktionale Wirklichkeit, vom Ereignisaspekt aus gesehen, eröffnet eine völlig andere Zeit-, Subjekt- und Möglichkeitshaltigkeit der Welt als wenn die Struktur als Leitaspekt gewählt wird.

⁴¹⁹ Vgl. dazu Jacques Derrida: Eine gewisse unmögliche Möglichkeit, vom Ereignis zu sprechen. Aus dem Französischen von Susanne Lüdemann. Berlin 2003. S. 21.

keine Struktur und die Struktur wird nie zum Ereignis, beides sind zwei »Auffassungsformen« (Luhmann) der Wirklichkeit, die sich nur nacheinander praktizieren lassen. Da die (reale) Wirklichkeit für die Literatur als Referent entfällt, erklärt sich auch, warum der Strukturbegriff in der Geschichtswissenschaft eine eigene Kategorie von hohem analytischem Wert ist, während in der Literaturwissenschaft Struktur entweder als »sinntragendes Gerüst für den Inhalt eines Textes zuständig«⁴²⁰ angesehen oder nur im Rahmen des discours für Textaufbau, Textorganisation verwendet wird⁴²¹.

Die Auswahl der Ereignisse bei der Analyse der Romane erfolgt nach drei Kriterien: 1. Es findet eine Grenzüberschreitung, zumeist der Hauptfigur(en), statt⁴²². 2. das Ereignis zeigt sich als außerordentliche Erfahrung 3. es steht in einem Spannungsverhältnis zwischen dem Selbst und dem Anderen⁴²³. Die Interpretation der ausgewählten Ereignisse operiert hauptsächlich mit den ersten fünf der sieben beschriebenen Merkmalsqualitäten des Ereignisbegriffs, nämlich der Zeitoffenheit, dem Bruch einer Kontinuität, der kategorialen Alterität, der Normverletzung und der Zuschreibung von sinnlichen und emotionalen Qualitäten. Wie weit die Romanereignisse die Modifizierungen des geschichtlichen Ereignisbegriffs aufnehmen, variieren oder explizit oder implizit negieren, zeigt der Analyseteil.

4.2.3. Gedächtnis und Erinnerung oder *La mémoire, l'histoire, l'oubli*

Das Thema des Buches von Paul Ricœur ist zum Inhalt eines ‚Erinnerungsdiskurses‘ geworden⁴²⁴, der die Beziehung von Gedächtnis und Erinnerung zu und in Geschichte und Literatur beschreibt. Über das Verhältnis von Geschichte und Gedächtnis gibt es unterschiedliche Auffassungen: Während Halbwachs das Problem des durch die Geschichte zerbrochenen Gedächtnisses (*mémoire*) aufwirft⁴²⁵, fundiert Ricœur Geschichte im Gedächtnis (*mémoire*)⁴²⁶, Jan Assmann etabliert Geschichte als

⁴²⁰ Baßler u.a.: Historismus und literarische Moderne. Tübingen 1996. S. 183.

⁴²¹ Z. B. meint der Begriff der ‚Ereignisstruktur‘ nach Kahr das Prinzip, nach dem das Ereignis in einem Text organisiert ist. Hans Krahl: Einführung in die Literaturwissenschaft. S. 319.

⁴²² In Anlehnung an die Definition von Lotman: »die Versetzung einer Figur über die Grenze eines semantischen Feldes hinaus« (Jurij Lotman: Die Struktur des künstlerischen Textes. Herausgegeben von Rainer Gröbel. Frankfurt a. M. 1973. S. 350).

⁴²³ Für die beiden letzten Kriterien: Liebsch: »Ereignis – Erfahrung – Erzählung«. In: Rölli (Hg.): Ereignis auf Französisch. München 2004. S. 183 – 207, hier: S. 184f. und Bernhard Waldenfels: »Die Macht der Ereignisse«. ebendort, S. 447 – 458, hier: S. 448.

⁴²⁴ S. Günter Butzer: »Narration – Erinnerung – Geschichte«. In: Fulda/Tschopp (Hg.): Literatur und Geschichte. 2002, S. 147-169. Butzer sagt, der Begriff ‚Erinnerung‘ sei zum Joker geworden (S. 151).

⁴²⁵ Zu Halbwachs: Ricœur: *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris 2000. S. 512-517, hier: »la mémoire fracturée par l'histoire«, Jan Assmann: Das kulturelle Gedächtnis. München 1997. S. 45-48.

⁴²⁶ Burkhard Liebsch: »Register einer kritischen Erinnerungskultur«. In: Ders. (Hg.): Bezeugte Vergangenheit oder versöhnendes Vergessen. Berlin 2010. S. 245 - 271, hier: S. 248. Allerdings hält Ricœur den Streit um die Priorität von Geschichte und Erinnerung für unentscheidbar. Ders.: *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. 2000. S. 458. Eine beachtenswerte Formulierung bei Petrowskaja: »Geschichte ist, wenn es plötzlich keine Menschen mehr gibt, die man fragen kann, sondern nur noch Quellen«. Katja Petrowskaja: Vielleicht Esther. Berlin 2014. S. 30.

abgeleitete Funktion des kulturellen Gedächtnisses⁴²⁷, Rösen spricht von der »Grauzone zwischen Geschichte und Gedächtnis«⁴²⁸. In der deutschen Forschungsliteratur werden die Begriffe ‚Gedächtnis‘ und ‚Erinnerung‘ synonym, antonym und komplementär verwendet⁴²⁹, deshalb zunächst eine Gegenüberstellung der Begriffe⁴³⁰:

Gedächtnis	Erinnerung
Kopf, Denken	Körper, Seele, Geist
außen	innen
Vergangenes	nicht vergangen, da vergegenwärtigt
passives Aufnehmen	aktives Tun
konstitutiver Zusammenhang mit Lernwissen	konstitutiver Zusammenhang mit Erfahrung ⁴³¹
Auswahl überwiegend abhängig von Speicherkapazität	Auswahl abhängig von subjektiver Bewertung
jederzeit abrufbar	nur teilweise abrufbar (→ <i>mémoire involontaire</i>)
der decodierte Inhalt entspricht dem encodierten	Wechsel des Codes in der Zeit zwischen Encodieren und Decodieren ⁴³²
spurenloses Vergessen (‚oubli par effacement des traces‘)	verwahrendes Vergessen (‚oubli de réserve‘) ⁴³³
Metapher: Magazin, Schrift, Speicher	Metapher: Tafel, Palimpsest, Wunderblock (Freud) ⁴³⁴

⁴²⁷ Zum kulturellen Gedächtnis: Jan Assmann: Das kulturelle Gedächtnis. 21997. S. 19 - 24.

⁴²⁸ Jörn Rösen: »Erinnerungskultur in der Geschichte der BR Deutschland«. In: Ders. (Hg.): Kultur macht Sinn. Köln 2006. S. 65 - 107, hier: S. 69, Anm. 16.

⁴²⁹ Beispiele: Aleida Assmann: Erinnerungsräume: Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses. München 1999. S. 153 (synonym), 134 (komplementär), 150 (antonym). Diese Begriffsverwendung hängt damit zusammen, dass die ersten Standardwerke zu diesem Thema von französischsprachigen Autoren stammen (Henri Bergson, Maurice Halbwachs, Pierre Nora) und so dieses Problem nicht haben, da ‚*mémoire*‘ sowohl Gedächtnis wie Erinnerung bedeutet. Ein Beispiel für die Problematik: In Anlehnung an Halbwachs stellt Breitling Geschichte und Gedächtnis einander gegenüber: »Das Gedächtnis dient primär der Vergegenwärtigung des Vergangenen, die Geschichte vertieft durch Verfahren der Distanzierung den Zeitabstand«. Ders.: Möglichkeitsdichtung – Wirklichkeitssinn. München 2007. S. 199. Hier wäre m.E. ‚Erinnerung‘ statt ‚Gedächtnis‘ am Platz.

⁴³⁰ Aleida Assmann fasst die unterschiedlichen Komponenten der zwei Wörter in die Begriffe ‚Speichergedächtnis‘ und ‚Funktionsgedächtnis‘, bzw. ‚unbewohntes‘ und ‚bewohntes‘ Gedächtnis (S. 133f.), nennt ‚Gedächtnis‘ einen Modus der Erinnerung (Geschichte den anderen) (134), an anderer Stelle unterscheidet sie zwischen ‚Gedächtniskunst‘ und ‚natürlichem Gedächtnis‘ (177); alle Zitate aus: A. Assmann: Erinnerungsräume. 1999. Nach Lachmann unterscheidet die Kultursemiotik das lineare vom kreativen Gedächtnis (Renate Lachmann: Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne. Frankfurt a. M. 1990. S. 47). Von der Semantik her kann etwas im Gedächtnis sein oder man kann ein Gedächtnis für etwas haben, während etwas in Erinnerung sein, man an etwas eine Erinnerung haben oder sich an etwas erinnern kann, das heißt Gedächtnis ist immer ein Ort, Erinnerung kann ein Ort, ein Objekt oder die Beschreibung eines Tuns sein. Auch von hier aus ist die Vorstellung der Komplementarität von Gedächtnis und Erinnerung zutreffend.

⁴³¹ Erinnerung konstituiert Erfahrung erst vollständig (s. dazu Friederike Reese: »Erfahrung und Geschichte – Ein notwendiger Zusammenhang?«. In: Breyer/Creutz: Erfahrung und Geschichte. Berlin 2010. S. 111 - 131, hier: S. 120); Erfahrung ist ein Teil der Sinnkonstitution der Erinnerung. Hierzu auch die Gegenüberstellung A. Assmanns von ‚Lerngedächtnis‘ und ‚Erfahrungsgedächtnis‘, A. Assmann: Erinnerungsräume. München 1999. S. 161.

⁴³² S. dazu Assmann: Erinnerungsräume. S. 177.

⁴³³ Begriffe bei Ricœur: *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. 2000. S. 539; s. auch: Hans-Christoph Askani: »Zwielicht und Vergessen«. In: Burkhart Liebsch (Hg.): Bezeugte Vergangenheit oder versöhnendes Vergessen. Berlin 2010. S. 91 – 109, hier: S. 105.

⁴³⁴ S. dazu A. Assmann: Erinnerungsräume. 1999. S. 150 – 158.

Diese Gegenüberstellung könnte den Schluss nahe legen, dass die bloß gewusste Vergangenheit dem Gedächtnis (und der Geschichte), die gelebte, authentisch erfahrene Vergangenheit der Erinnerung (und der Literatur) zuzuordnen seien⁴³⁵. Diesem Befund widerspricht zum ersten die Erkenntnis, dass die deutende Erinnerung vergangenes menschliches Handeln und Erfahren in Bezug zu Gegenwart und Zukunft setzt, Erinnerung also, die in Wahrnehmungen und damit in einer vorausgehenden Realität fundiert ist, im Gegensatz zur Imagination, die Mögliches, Fiktives, Irreales vergegenwärtigt⁴³⁶, eng an Geschichte gebunden ist⁴³⁷, zum zweiten die Ansicht, dass die Bearbeitung der Vergangenheit durch den Historiker ein Verfahren der Distanzierung, eine Verabschiedung der Vergangenheit ist⁴³⁸, womit Geschichte und Gedächtnis getrennt werden. Zum dritten steht dem Befund die Theorie der Intertextualität entgegen, die Literatur mit Gedächtnis verknüpft, indem sie den (literarischen) »Text als Gedächtnis«, das Netz, das sich zwischen den Texten und im jeweils konkreten Text entfaltet, als »Gedächtnisraum« begreift⁴³⁹; schließlich möchte A. Assmann in »Gedächtnis und Erinnerung weniger eine Begriffsopposition als ein Begriffspaar« sehen⁴⁴⁰, woraus sich die Notwendigkeit ergibt, Gedächtnis und Erinnerung in einem Wort zusammen zu denken, wie es Aleida Assmann mit dem schönen Begriff der ‚Erinnerungsräume‘ getan hat⁴⁴¹.

Auch das Konzept der Spur, wie es Ricœur entwirft, kann ein Kreuzungspunkt sein: Die Spur beinhaltet das Paradox von etwas physisch Gegenwärtigem, der Markierung, die auf ein ‚vorübergegangenes‘, gewesenes Dasein hinweist⁴⁴², wobei die Markierung mit dem Speicher (dem Gedächtnis), das Vorübergegangene mit dem Inhalt (der Erinnerung) assoziiert werden kann und damit in die Nähe der »re-praesentatio, des

⁴³⁵ S. Butzer: »Narration – Erinnerung – Geschichte«. In: Fulda/Tschopp (Hg.): Literatur und Geschichte. Berlin 2002. S. 147 - 169, hier: S. 160). Dem würde auch die lebensweltliche Erfahrung entsprechen, dass die individuelle Erinnerung die Wahrheit der Geschichte nicht erfassen kann.

⁴³⁶ S. dazu Rüsen: Kultur macht Sinn. 2006, S. 72, 75; Ricœur: La mémoire, l'histoire, l'oubli. 2000, S. 6.

⁴³⁷ Wie es z.B. im Begriff des ‚Erinnerungsortes‘ geschieht, dazu – stellvertretend für viele: Johanna Jabłkowska: »Mythen der Erinnerungsorte«. In: Janusz Golec/ Irmela von der Lühe (Hg.) Geschichte und Gedächtnis in der Literatur vom 18.-21.Jh. Frankfurt a. M. 2011. S. 27 - 37, hier: S. 30.

⁴³⁸ S. dazu Jan Assmann: Das kulturelle Gedächtnis. München 1997. S. 65, Liebsch: »Register einer kritischen Erinnerungskultur: Gedächtnis, Geschichte und Vergessen«. In: Ders. (Hg.): Bezeugte Vergangenheit oder versöhnendes Vergessen. Berlin 2010. S. 245 - 271, hier: S. 248, dessen Formulierung von der Geschichtsschreibung, »die der Vergangenheit in den Archiven ein Grab schaufelt« an de Certeaus Diktum von der Geschichtsschreibung als Bestattungsritual erinnert und Lachmann: »Oder ist die eigentliche Geschichte die der Ablösung der Partizipation am Vergangenen durch die Repräsentation des Vergangenen?« (Lachmann: Gedächtnis und Literatur. Frankfurt a. M. 1990. S. 24).

⁴³⁹ Renate Lachmann: Gedächtnis und Literatur. S. 11 und passim.

⁴⁴⁰ Assmann: Erinnerungsräume. München 1999. S. 151.

⁴⁴¹ S. besonders Assmann ebenda, S. 408.

⁴⁴² S. Paul Ricœur: Zeit und Erzählung Bd. III: Die erzählte Zeit. München 1991. S. 192: »Die Spur zeigt somit *hier*, im Raum, und *jetzt*, in der Gegenwart, das Vorübergegangensein lebendiger Wesen an«. (Hervorhebungen im Text).

Wieder-in-die-Präsenz-Rückens des Abwesenden« rückt. In dieser »Doppelungsfigur«⁴⁴³ kehrt die Paarvorstellung von Gedächtnis und Erinnerung wieder.

Etymologisch gesehen hat das Gedächtnis, das Gedenken, das Denken an etwas mit der Abwesenheit, der Ferne und die Erinnerung, das Innen-Sein etwas mit der Präsenz, der Nähe zu tun. Im Zusammenbinden des ‚Erinnerungsraums‘ mit der ‚Zeiterzählung‘, also der durch Erzählen erfahrbaren Zeit, lässt sich die statische und die dynamische, die archivalische und die narrative Komponente von Gedächtnis und Erinnerung zusammen denken; gleichzeitig wird die Trennung zwischen dem historischen Erzählen, dem die materialen Erinnerungen in Texten, Relikten und Spuren zugrunde liegen und dem fiktionalen Erzählen, das aus Realem, Konkretem durch die Über- und Einsetzung in Erinnerungsbilder Täuschend-/Ähnliches macht⁴⁴⁴, eine fiktive Welt, die in der Imagination des Lesers real ist, erschafft, bestätigt.

Auch der andere Teil des Erinnerungsdiskurses, das Vergessen, hat in Geschichte und Literatur einen unterschiedlichen Stellenwert: Im Kontext der Geschichte ist Vergessen Selektion, damit auch Entdifferenzierung⁴⁴⁵, erfolgreiches Verdrängen oder Manipulation, auch die gegen das Vergessen errichteten Medien, die Schrift, das Archiv, der Gedenkort spiegeln diese drei Funktionen wider⁴⁴⁶. Im Kontext der Literatur treten Erinnern und Vergessen als dialektisches Paar auf, beide zusammen stellen das ästhetische Objekt wieder her, indem sie es repräsentieren⁴⁴⁷. So lässt sich Vergessen als Gegenteil, als Feind der Erinnerung, als »Schattenseite des Erinnerns« oder als Voraussetzung der Erinnerung definieren, was wiederum mit der Verankerung der Erinnerungsspur, als in der Seele oder als im Gehirn eingeschriebene, zusammenhängt. Im Fall der Gehirnsuren ist Vergessen eine Dysfunktion, die Seelensuren dagegen bilden das ‚Reservoir‘ für das ‚Verahrensvergessen‘⁴⁴⁸, aus dem sich auch die ästhetische Wahrnehmung speist. Im Begriff des »biblischen Eingedenkens«⁴⁴⁹, das gegen das Vergessen des Vergessen, also für das »Unwesentliche«, die Opfer

⁴⁴³ Beide Zitate bei Lachmann: Gedächtnis und Literatur. S. 25; zu der Verwandtschaft beider Begriffe s. Ricœur: Zeit und Erzählung III. S. 250. Ders.: La mémoire, l'histoire, l'oubli. 2000, S. 539, hier wörtlich »la trace, [...] l'énigme de la présence de l'absence«.

⁴⁴⁴ Vgl.: Lachmann: Gedächtnis und Literatur. Frankfurt a. M. 1990, S. 30, 42. Auch hier steht die Arbeit im Widerspruch zu Sohns, der den historischen Roman zwischen „unbewohnter“ Geschichte und „bewohntem“ Gedächtnis ansiedelt. Ders.: An der Kette der Ahnen. Berlin 2004. S. 36.

⁴⁴⁵ Der Begriff stammt von Bernhard Waldenfels: »Zeitverschiebung. Motive einer Phänomenologie der Zeiterfahrung«. In: Kablitz/Oesterreicher/Warning (Hg.): Zeit und Text. München 2003. S. 33 - 45, hier: S. 42.

⁴⁴⁶ Dieser Gedankengang kann hier nicht weiter ausgeführt werden; ich verweise auf das viel zitierte Diktum von Nietzsche aus dem Vierten Hauptstück von *Jenseits von Gut und Böse* (Nr. 68); auf Foucault, der das Archiv als repressives Instrument sieht (Archäologie des Wissens. Frankfurt a. M. 1981. S. 186-188) und auf A. Assmann, die die Problematik der Gedenkorte beschreibt. Dies.: Erinnerungsräume. München 1999. S. 317 - 334).

⁴⁴⁷ S. dazu Wunberg, er nennt Orpheus als Paradigma dafür, dass man Erinnerungsobjekte dem Vergessen nur entreißen kann, wenn man sie nicht als reale Objekte behandelt. Gotthart Wunberg: Jahrhundertwende. Studien zur Literatur der Moderne. Tübingen 2001. S. 9f.

⁴⁴⁸ Hierzu Ricœur: La mémoire, l'histoire, l'oubli. Paris 2000. S. 536 - 542.

⁴⁴⁹ Jürgen Manemann: »Die Gottesfrage ..«. In: Müller/Rüsen (Hg.): Historische Sinnbildung. 1997. S.380f.

eintritt, könnten Geschichte und Literatur eine weitere Gemeinsamkeit innerhalb des Erinnerungsdiskurses finden.

Im Analyseteil wird besonders auf die Relevanz von erinnerndem Gedächtnis einerseits, Erinnerungsraum+erzählte Zeit andererseits und von ‚intentionalem Vergessen‘ gegenüber ‚Verfahrensvergessen‘ abgehoben.

4.2.4 Zeit und Raum

Gedächtnis und Erinnerung sind Formen, in denen Menschen Erkenntnisse und Erfahrungen speichern und überliefern, während Raum und Zeit einerseits die menschliche Erkenntnis und Erfahrung erst ermöglichende Kategorien sind, andererseits aber der menschlichen Erkenntnis und Erfahrung in sehr unterschiedlicher Weise zugänglich sind. In Geschichts- und Literaturtheorie wird versucht, die zwei Kategorien miteinander zu verknüpfen: Schon der Begriff der Zeiterfahrung⁴⁵⁰ hat einen räumlichen Aspekt, ausgeprägter ist dies bei den Zeitschichten⁴⁵¹, der erlebten Raumzeit, der Zeit als vierter Dimension des Raumes⁴⁵² und beim Geschwindigkeitsraum⁴⁵³. Doch das Grundproblem, dass die Zeit nicht wie der Raum sinnlich erfahrbar ist, dass man in ihr nicht wie im Raum hin- und hergehen kann⁴⁵⁴, dass die Zeit zwar auch drei Dimensionen hat, die aber als fortlaufende Linie, nicht etwa als Parallelen oder als sich schneidende Kurven gedacht werden, während die drei Dimensionen des Raumes augenfällig und erfahrbar sind, eine wie auch immer geartete vierte Dimension jedoch das menschliche Vorstellungsvermögen übersteigt, bleibt bestehen. Die *Wirkung* der Zeit lässt sich als Bewegung im statischen Raum veranschaulichen⁴⁵⁵, z.B. als Beschleunigung, als Verzögerung, als Aufschub; die Zeit selbst ist dem Menschen ebenso unausweichlich wie unfassbar, Ricœur drückt dies mit »Aporetik der Zeitlichkeit« aus⁴⁵⁶. Nach Ricœur kann

⁴⁵⁰ Vgl. Koselleck: *Zeitschichten* 2000, S. 9, 20 und sein oft gebrauchter Begriff des ‚Erfahrungsraums‘.

⁴⁵¹ Reinhart Koselleck: *Zeitschichten*. Frankfurt a.M. 2000.

⁴⁵² Michail Bachtin: *Chronotopos*, Frankfurt a. M. 2008 [1975], bezieht sich direkt auf Einstein (S. 7); Klaus E. Müller: »Zeitkonzepte in traditionellen Kulturen«. In: Ders./Jörn Rüsen (Hg.): *Historische Sinnbildung*. Reinbek 1997. S. 221 - 239, hier: S. 221.

⁴⁵³ Hartmut Rosa: *Beschleunigung*. Frankfurt a. M. 2005. S. 103.

⁴⁵⁴ S. dazu Hans-Martin Gauger: »Linearität«. In: Kablitz/Oesterreicher/Warning (Hg.): *Zeit und Text*. München 2003. S. 89 - 101, hier: S. 96.

⁴⁵⁵ Koselleck sagt in der Einleitung zu *Zeitschichten*. 2000, S. 9: »Zeit ist nur über Bewegung in bestimmten Raumeinheiten anschaulich zu machen«; m. E. lässt sich die Zeit als solche nicht anschauen, wie auch Kant sagt: »Die Zeit selbst verändert sich nicht, sondern etwas, das in der Zeit ist.« Immanuel Kant: *Kritik der reinen Vernunft*. Text der Ausgabe von 1781. Hrsg. von Richard Hoyer. Köln o.J., S. 33.

⁴⁵⁶ Paul Ricœur: *Zeit und Erzählung* Bd. III. 1991. IV. Teil 1, nach Zbinden meint Ricœur mit der »Aporetik der Zeitlichkeit« die Aporetik der Zeiterfahrung, s. Zbinden: »Krise und Mimesis«. In: Stückrath/Zbinden (Hg.): *Metageschichte*. Baden-Baden 2007. S. 180 - 198, hier: S. 181; m. E. meint Ricœur die Zeitlichkeit als Existenziale im Heideggerschen Sinn, nur nicht im Sinn des »être pour la mort«, sondern im Sinn des »être face à la mort« (französische Wendungen zitiert nach Reinhart Koselleck: »Historik und Hermeneutik«. In: Ders.: *Zeitschichten*. 2000. S. 97 - 118, hier: S. 102). Theunissen drückt die Aporetik bildlich aus: [Zeit ist] »ein Medium, in dem wir uns immer schon bewegen und dem wir so wenig entkommen können wie Fische dem Wasser«, zitiert nach: Stefan Scharfenberg: *Narrative Identität im Horizont der Zeitlichkeit*. Würzburg 2011. S. 103.

die Zeit in der Erzählung erfahrbar gemacht werden⁴⁵⁷, allerdings mit dem »Eingeständnis der *Grenzen der Erzählung* angesichts des Mysteriums einer Zeit, die uns umfasst«. ⁴⁵⁸

Folglich zeigt sich die Unfassbarkeit der Zeit in Geschichte und Literatur in ähnlicher Form: Die Geschichte hebt erstens ab auf die potenzierte Dreidimensionalität der Zeit – auch die Vergangenheit und die Zukunft haben ihre Vergangenheiten, Gegenwarten und Zukünfte⁴⁵⁹ – , Romane folgen entweder Faulkner: »Das Vergangene ist nicht vergangen, es ist nicht einmal tot«, oder dem realistischen Roman, der die Vergangenheit als wirklich gewesene Gegenwart mit ihrer Vergangenheit und Zukunft darstellt, oder dem postmodernen Roman, der die Gleichzeitigkeit von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft betont⁴⁶⁰. Der Literatur ist auch der prekäre Stand der Gegenwart, die entweder als einzig dem Menschen erlebbare Zeitstufe angesehen wird oder als Nullpunkt, der den Menschen die Zeit nur als ihren ständigen Entzug erleben lässt⁴⁶¹, bewusst. Hier greift die Geschichte zweitens zu dem Hilfsmittel einer vierten Zeitdimension, wo neben Gegenwart, Vergangenheit und Zukunft »eine übergeordnete, umgreifende (Meta)-Zeit«⁴⁶² gesetzt wird. Damit wird das Problem des Verhältnisses von ‚objektiver‘ und ‚subjektiver‘ Zeit oder, anders gesagt, von Chronologie und ‚Eigenzeit‘ umgangen⁴⁶³. Die Literatur neutralisiert diese ‚historische‘ Zeit, indem sie, wie bei der Metapher, die direkte Referenz suspendiert, also die Gegenwart des Vergangenen erfahrbar macht.

Drittens kennen Geschichte und Literatur drei temporale Erfahrungsmodi: die Irreversibilität von Ereignissen, die Wiederholbarkeit von Ereignissen und die Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen⁴⁶⁴. Man kann hier eine Verbindung von linearer und zykli-

⁴⁵⁷ Diese Auffassung wird gestützt durch Piaget, der die Erfahrung von Zeit an die Möglichkeit des Handelns bindet; s. Jean Piaget: *Die Bildung des Zeitbegriffes beim Kinde*. Zürich 1955. S. 366f.

⁴⁵⁸ Paul Ricœur: *Zeit und Erzählung*, Bd. III. München 1991. S. 436, Hervorhebungen vom Verfasser.

⁴⁵⁹ S. Koselleck: »Stetigkeit und Wandel aller Zeitgeschichten«. In: Ders.: *Zeitschichten*. 2000. S. 246 – 264, hier: S. 249.

⁴⁶⁰ S. dazu Martin Middeke: »Zeit und Roman. Zur Einführung«. In: Ders. (Hg.): *Zeit und Roman*. Würzburg 2002. S. 1-20, hier: S. 3.

⁴⁶¹ So Augustinus, s. Klaus E. Müller: »Zeitkonzepte in traditionellen Kulturen«. In: Ders./Jörn Rüsen (Hg.): *Historische Sinnbildung*. Reinbek 1997. S. 221 – 239, hier: S. 228 und Koselleck: »Stetigkeit und Wandel aller Zeitgeschichten«. In: Ders.: *Zeitschichten*. Frankfurt a. M. 2000. S. 246 – 264, hier: S. 247.

⁴⁶² Jörn Rüsen: *Kultur macht Sinn*. Köln 2006, S. 199. Dieser Gedanke fußt wohl auf Ricœurs These: »die Geschichte [...] antwortet [mit] der Ausarbeitung einer *dritten Zeit* – der eigentlich historischen Zeit [...], die zwischen der erlebten [subjektive, phänomenologische Zeit des inneren Zeitbewusstseins] und der kosmischen Zeit [objektive Weltzeit] vermittelt«. (Paul Ricœur: *Zeit und Erzählung*, Bd. III. München 1991. S. 159, Hervorhebung von Ricœur, eckige Klammern von mir).

⁴⁶³ Zu dem Begriff der Eigenzeit s.. Günter Dux: »Strukturen der Zeit«. In: Kablitz/Oesterreicher/Warning (Hg.): *Zeit und Text*. München 2003. S. 13 – 31, hier: S. 31.

⁴⁶⁴ S. Reinhart Koselleck: »Geschichte, Geschichten und formale Zeitstrukturen«. In: Ders./Stempel (Hg.): *Geschichte – Ereignis und Erzählung*. München 1973. S. 211 – 222, hier: S. 213. Kosellecks Begrifflichkeit scheint wiederum abgeleitet von Kant, der drei Modalitäten von Zeit unterscheidet: Beharrlichkeit (=Wiederholung), Folge (= Irreversibilität) und zugleichsein. (Kant zitiert nach: Herbert Grabes: »Schreiben in der Zeit gegen die Zeit«. In: Middeke (Hg.): *Zeit und Roman*. 2002, S. 313 – 332, hier: S. 314). Die Ambivalenz der Irreversibilität ist versinnbildlicht in Walter Benjamins *Engel in der Geschichte*, der, mit

scher Zeitvorstellung finden, wobei die Wiederholung jedoch »die Wiederkehr des Ungleichen als eines Gleichen« darstellt⁴⁶⁵, während die Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen das Problem der Kontinuität aufwirft, eines Zeitphänomens, das als Konstrukt nicht nur jeder Erzählung, sondern auch der Alltagsvorstellung von Leben und Identität inhärent ist. Das Gegenphänomen zum Konstrukt der Kontinuität ist die Kontingenz, die mit der Kontinuität auch die Möglichkeit des In-der-Zeit-Wohnens destruiert oder, wie es Ricœur ausdrückt, ‚das Andere der Zeit‘⁴⁶⁶ vertritt. Die Kontingenz ist einerseits der Kulminationspunkt der Unfassbarkeit der Zeit, andererseits ist sie literarisch in der Epiphanie des Plötzlichen, in dem »der fliegende Pfeil ruht«⁴⁶⁷, darstellbar. Die Kontingenz ist auch die Grenze des Bereichs, in dem die »Poetik der Erzählung auf die Aporetik der Zeit eine wirklich treffende [Antwort]« findet⁴⁶⁸.

Foucault, der sich nicht auf die transzendente Qualität von Raum und Zeit bezieht, sondern auf die dem Menschen mögliche Erfahrung der zwei Phänomene, beschreibt die Zeit als Aspekt und definiert Distanz als Raum »unterhalb des Raumes und der Zeit«; der Aspekt zeigt die Zeit in der Bewegung ihres *Kommens* und die Distanz weist den Dingen nicht einen Platz zu, sondern zeigt sie in der Bewegung des Vorübergehens⁴⁶⁹, damit werden die »reine[n] Formen aller sinnlichen Anschauung«⁴⁷⁰ in eine anschauliche Bewegung übersetzt, die ein Nebeneinander der Phänomene, der Erfahrungen statt deren Nacheinander ermöglicht⁴⁷¹. Dieses Nebeneinander ist, was die Geschichte betrifft, in Kosellecks verräumlichender Schichtmetapher ausgedrückt, auch in (Erinnerungs)-Bildern ist Zeit in Raum überführt, zurückversetzt⁴⁷². Für die Literatur hat Bachtin dieses Nebeneinander mit dem Begriff des Chronotopos als die

dem Gesicht der Vergangenheit zugekehrt, in eine ungewisse Zukunft schreitet. (S. Walter Benjamin: Über den Begriff der Geschichte. Herausgegeben von G. Roulet. Berlin 2010. S. 98).

⁴⁶⁵ Bernhard Waldenfels: »Zeitverschiebung«. In: Kablitz/Oesterreicher/Warning (Hg.): Zeit und Text. München 2003. S. 33 - 45, hier: S. 40.

⁴⁶⁶ S. Andris Breitling: Möglichkeitsdichtung – Wirklichkeitssinn. München 2007. S. 144.

⁴⁶⁷ Kafka, Tagebücher, zitiert nach: Karl Heinz Bohrer: »Zeit und Imagination«. In: Ders.: Das absolute Präsens. Frankfurt a. M. 1994. S. 143 - 183, hier: S. 174.

⁴⁶⁸ Paul Ricœur. Zeit und Erzählung Bd. III. München 1991. S. 437.

⁴⁶⁹ Michel Foucault: »Aspekt, Distanz, Ursprung«. In: Ders.: Schriften zur Literatur. Herausgegeben von Daniel Defert und François Ewald unter Mitarbeit von Jacques Lagrange. Übersetzt von Michael Bischoff, Hans-Dieter Gondek und Hermann Koyba. Frankfurt a. M. 2003. S. 100 - 116, hier: S. 112f. Hervorhebung vom Autor. Ich denke, man muss dabei beachten, dass im französischen Tempussystem der Aspekt, also die Art und Weise, in der der Ablauf eines Geschehens in der Zeit gesehen wird, eine große Rolle spielt. S. dazu Klein/Kleineidam: Grammatik des heutigen Französisch. Stuttgart 1983. S. 261f.

⁴⁷⁰ Immanuel Kant: Kritik der reinen Vernunft. Text der Ausgabe von 1781. Herausgegeben von Richard Hoyer. Köln o.J., S. 32.

⁴⁷¹ Vgl. das bekannte Zitat: »Unsere Zeit ließe sich dagegen eher als Zeitalter des Raumes begreifen. Wir leben im Zeitalter der Gleichzeitigkeit, des Aneinanderreihens, des Nahen und Fernen, des Nebeneinander und des Zerstreuten«. Michel Foucault: »Von anderen Räumen«. In: Ders.: Schriften in 4 Bänden. Dits et écrits, Bd.4: 1980-1988. Hrsg. von Daniel Defert und François Ewald, übersetzt. von Michael Bischoff u.a.. Frankfurt a. M. 2005. S.931 - 942, hier: S. 931. Nur schließt die Bewegung, auch im Nebeneinander, immer die Zeit mit ein.

⁴⁷² S. Heidrun Friese: »Bilder der Geschichte«. In: Müller/Rüsen (Hg.): Historische Sinnbildung. Reinbek 1997. S. 328 - 352, hier: S. 333.

»räumliche Konkretisierung und Manifestation« der Zeit im Raum gültig beschrieben⁴⁷³. Doch diesem zeiterfüllten Raum steht der durch Beschleunigung, Mobilität und Medienrevolution in Gang gesetzte Raumschwund entgegen, »der Sieg der Zeit über den Raum«⁴⁷⁴, den - grundsätzlich gewendet - das Ende von *Le Temps Retrouvé* in Worte fasst:

Du moins [...] ne manquerais-je pas d'abord d'y décrire les hommes [...] comme occupant une place si considérable, à côté de celle si restreinte qui leur est réservée dans l'espace, une place au contraire prolongée sans mesure [...] dans le Temps.⁴⁷⁵

Hier wird der fundamentale Unterschied zwischen Raum und Zeit, die Möglichkeit, die Richtung zu wechseln und die Linearität (Frisbeescheibe und Pfeil) mit der Erinnerung verbunden: der Raum ist der Haltepunkt, aber die Zeit kann sich ausbreiten wie ein Rhizom.

Zeit und Raum erweisen sich somit als besonders ergiebige Kategorie für die Untersuchung der unterschiedlichen Darstellungsweisen geschichtlicher und literarischer Erzählungen.

4.2.5 Sprache als bevorzugtes Zeichensystem⁴⁷⁶

Sprache ist in den Sprachtheorien eng mit dem Konzept von Wirklichkeit und Subjekt verknüpft. Das weite Feld der Beziehung von Sprache und Wirklichkeit wird von zwei gegensätzlichen Positionen bestimmt: Die eine Position geht von einer vor, neben und hinter der Sprache bestehenden materialen Wirklichkeit aus, die Grenze zwischen Sprache und Wirklichkeit ist durchsichtig und kann mit Hilfe eines ‚Interpretanten‘ oder einer Referenz überwunden werden: das Wort Katze meint zwar nicht nur das gerade vorbeischleichende Tier, sondern schließt alle mit dem Wort verbundenen Metaphern und Assoziationen ein, womit es jedoch die Wirklichkeit immer umfassender interpretiert⁴⁷⁷. Die andere Position postuliert eine unüberwindliche Grenzmauer, hinter der das Land der Wirklichkeit liegt, diesseits der Mauer herrscht die autonome Sprache, die bezeichnet, aber nicht zuordnet: Katze ist eine Bezeichnung für ein Zeichen, das sich Katze nennt, es ist nicht schwarz, getigert, weiß oder rot, schleicht, rennt und schnurrt nicht, doch in den Köpfen der Sprachnutzer kann es diese und hundert andere Assoziationen wecken als ein unabschließbares, der Wirklichkeit nicht

⁴⁷³ Michael C. Frank/Kirsten Mahlke: Nachwort zu Michail Bachtin: Chronotopos. Frankfurt 2008. S. 206.

⁴⁷⁴ Hartmut Rosa: Beschleunigung. Frankfurt a. M. 2005. S. 102.

⁴⁷⁵ Marcel Proust: *Le temps retrouvé*, édition réalisée sous la direction de Jean Milly. Paris 1986. S. 463.

⁴⁷⁶ Sprache hat als Grundlage das Zeichen, doch ist nicht jedes Zeichen in ein Wort oder einen Satz übersetzbar, andererseits ist die Sprache mehr als eine Ansammlung von Zeichen. Da es in der Arbeit um Romane geht, die normalerweise gelesen werden, und daher auch Zeichen wie Gesten, Klangschwingungen, Modulationen sprachlich übersetzt werden, beschränke ich mich auf Sprache als Zeichensystem unter Berücksichtigung des Zeichencharakters der Textur von Texten.

⁴⁷⁷ S. dazu und zum Beispiel der Katze: Dieter Mersch: Einleitung zu Ders. (Hg.): *Zeichen über Zeichen*. München 1998. S. 9 - 36, hier: S. 18f.

näher kommendes Spiel. Die genannten Positionen sind mit Theorien der Sprachentstehung verknüpft: die Sprache ist entweder Ausdruck der Fähigkeit des Menschen zur Zeichenbildung oder Ausdruck des menschlichen Kommunikationsbedürfnisses. Ersteres bedeutet, dass die Sprache jede Form von Differenzierung zuerst hervorbringt, in ihrer Differenziertheit der Wirklichkeit und dem Subjekt vorausgeht⁴⁷⁸, die Interpretation der Wirklichkeit also unabhängig von dieser herstellt. Die zweite Theorie besagt, dass es die Funktion der Sprache ist, über etwas zu reden, dass es also Sprache nur in der konkreten Anwendung des Sprechens und Schreibens⁴⁷⁹, mit dem eine außersprachliche Erfahrung mitgeteilt wird, gibt⁴⁸⁰.

Eine vermittelnde Position lässt sich folgendermaßen beschreiben: 1. *Worte* erschaffen zwar die Dinge in den Köpfen der Menschen, da jede Wirklichkeitsrekonstruktion durch Sprache vermittelt wird, aber die Dinge existieren unabhängig von den Worten. 2. Die Anwendung der Sprache im Sprechen und Schreiben, und damit auch das Denken und Urteilen, wird von den sprachlichen Strukturen gesteuert⁴⁸¹, die wiederum auf Grund der Performativität der Sprache verändert, ersetzt oder neu generiert werden können⁴⁸². 3. Dennoch verfügt die Sprache als wichtigstes Instrument der sozialen Wirklichkeitskonstruktion⁴⁸³ über keine Arbitrarität⁴⁸⁴ und ist dem Einzelnen als historischem Wesen nicht frei verfügbar⁴⁸⁵. 4. Die Sprache baut keine Trennwand zur Wirklichkeit auf⁴⁸⁶, aber sie kann nur den partikularen und perspektivischen Blick des Menschen auf die Wirklichkeit wiedergeben.

Damit ist die zweite wichtige Komponente des Sprachbegriffs angesprochen: Subjekt und Sprache. Auch hier lassen sich zwei Positionen gegenüberstellen: Hier die Sprache als »Mitte, in der sich Ich und Welt zusammenschließen«⁴⁸⁷ und dort der Ansatz: »Wo Ich war, soll Sprache werden«⁴⁸⁸. Vermittelnd zwischen Gadamer und Foucault ist Ricœurs Satz von der Vierseitigkeit der Sprache zu lesen: »jemand sagt

⁴⁷⁸ S. dazu. Jens Mattern: Ricœur zur Einführung. Hamburg 1996. S. 79.

⁴⁷⁹ S. Frank Ankersmit: »Sprache und historische Erfahrung«. In: Müller/Rüsen (Hg.): Historische Sinnbildung. Reinbek 1997. S. 388 - 407, hier: S. 404.

⁴⁸⁰ S. Paul Ricœur. Zeit und Erzählung I. München 1988. S. 123.

⁴⁸¹ S. Michael Ruoff: Foucault-Lexikon. Paderborn 2007. S. 195.

⁴⁸² Hanna Meißner: Jenseits des autonomen Subjekts. Bielefeld 2010. S. 36.

⁴⁸³ Aristoteles: Der Mensch als ζῷον πολιτικόν + ζῷον λόγον ἔχον.

⁴⁸⁴ Stierle: »Die relationale Leistungsfähigkeit des Satzes steuert der Polysemie der Wörter entgegen«, Karlheinz Stierle: »Zeit und Syntax. Eine medientheoretische Perspektive«. In: Kablitz/Oesterreicher/Waring (Hg.): Zeit und Text. München 2003. S. 71 - 88, hier: S. 77.

⁴⁸⁵ In dem Begriff des ‚Sprachspiels‘ von Wittgenstein ist die Verbindung von der Befreiung der Sprache von der Repräsentationspflicht gegenüber einer gegebenen Wirklichkeit und ihrer Bindung an die eingeübte Praxis einer Sprachgemeinschaft, die darüber entscheidet, welche Sprachspiele nach welchen Regeln von den Teilnehmern gespielt werden, gefasst. S. dazu: Neuenfeld: Alles ist Spiel. Würzburg 2005. S. 129 - 135.

⁴⁸⁶ S. Häfner: »Konstruktion und Referenz«. In: Backhaus/ Häfner (Hg.): Historiographie und fiktionales Erzählen. Neukirchen 2007. S. 67 - 96, hier: S. 93.

⁴⁸⁷ Hans Gadamer: Wahrheit und Methode. Tübingen 1990. S. 478.

⁴⁸⁸ Geisenhanslücke zitiert Foucault in: Achim Geisenhanslücke: Gegendiskurse. Heidelberg 2008. S. 140.

etwas über etwas zu jemandem«⁴⁸⁹. Hier sind die Elemente der Ricœurschen Sprachtheorie vereint: das Ich konstituiert sich als Selbst in der Sprache, indem es dem Anderen antwortet und ihm und sich bezeugt, »selbst ein Handelnder und ein Leidender zu sein«⁴⁹⁰ und in der Rede eine außersprachliche neue Erfahrung mitteilt. So wenig wie die Wirklichkeit durch die Sprache repräsentiert wird, denn sie macht sie nicht präsent⁴⁹¹, kann das Subjekt in der Sprache sich selbst transparent sein, denn ein nicht sprachlich vermitteltes Ich ist nicht denkbar; doch wie die Wirklichkeit nicht völlig hinter Metaphern- und Assoziationsketten verschwindet, behauptet das dezentrierte Ich hinter perspektivischer Verzerrung, Diskursformationen, Kultur- und Machtrelationen seinen Platz als Mitspieler eines Spiels, in dem er zugleich Ausgelieferter und Mitgestalter ist⁴⁹².

Sprache beschränkt sich nicht auf ihre Bedeutung für die Erkenntnistheorie (bzw. für deren Destruierung); in Geschichtsschreibung und Literatur begegnet sie in erster Linie als Text und dieser ist zugleich Zeichen und mehr als ein Zeichen, er ist gegenständliche Rede und Akt des Sagens⁴⁹³ und damit Handlung und Materialität. Auch bei dieser Gegenüberstellung lassen sich die oben beschriebenen Positionen in anderer Gewandung wieder finden: Im einen Extrem zählt nur die Rede, der Textgegenstand⁴⁹⁴ und somit wird der Text – und hier liegt der Bezug zur Sprache als Erkenntnisquelle der Wirklichkeit – zum »Dosenöffner der Sinnbüchse«⁴⁹⁵. Im anderen Extrem zählt nur die Materialität des Textes, an die Stelle der Struktur, die schon den Sinn ersetzt hat, tritt »das Spiel als ein offenes Feld der Möglichkeiten«⁴⁹⁶, dem verschwundenen Ort des Wirklichen gegenüber.

Eine vermittelnde Position berücksichtigt beides, den Text in seinem gegenständlichen und seinem materialen Aspekt, denn die Sprache in Geschichtsschreibung und Literatur beschreibt eine Wirklichkeit in zweifachem Sinn, sie macht sie, aber sie malt sie auch und so können der Diskurs und die Narration (also die Textur) die Geschichte (also die Struktur im beschriebenen Sinn) bestätigen, neutral bleiben oder

⁴⁸⁹ Jens Matern: Ricœur zur Einführung. 1996, S. 92.

⁴⁹⁰ Paul Ricœur: Das Selbst als ein Anderer. München 1996. S. 34.

⁴⁹¹ So Foucault in: Michel Foucault; Die Ordnung der Dinge. Frankfurt a. M. 1974, S. 75f, s. dazu Dieter Mersch: Was sich zeigt: Materialität, Präsenz, Ereignis. München 2002. S. 217f.

⁴⁹² Die Spielmetapher stammt – in einen anderen Zusammenhang gestellt – aus: Gerhard Neumann: »Ein fast unendliches Spiel...«. In: Bosse/Renner (Hg.): Literaturwissenschaft. Eine Einführung in ein Sprachspiel. Freiburg/Wien/Berlin 2010, S. 25 - 34, hier: S. 32.

⁴⁹³ Die beiden Begriffe sind der Versuch, die Begriffe ‚act by saying‘ und ‚act of saying‘ von J. Austin zu übersetzen. Wie schon oben erwähnt, sprechen Baßler u.a. von Struktur und Textur. Sie definieren Strukturen als »sinntragende Gerüste für den Inhalt eines Textes«. Baßler u.a.: Historismus und literarische Moderne. Tübingen 1996, S. 184. Damit definieren sie den Begriff ‚Struktur‘ anders als der französische Strukturalismus, der der Struktur den Platz des Sinns gibt. (S. hierzu: Dieter Mersch (Hg.): Zeichen über Zeichen. München 1998. Einleitung S. 9 - 36, hier: S. 35).

⁴⁹⁴ S. hierzu Karlheinz Stierle: »Geschichte als Exemplum – Exemplum als Geschichte«. In: Koselleck/Stempel (Hg.): Geschichte und Ereignis. München 1973. S. 347 - 375, hier: S. 349.

⁴⁹⁵ Baßler/Brecht/Niefanger/Wunberg: Historismus und literarische Moderne. Tübingen 1996. S. 182.

⁴⁹⁶ Dieter Mersch (Hg.): Zeichen über Zeichen. 1998. Einleitung S. 9 - 36, hier: S. 35.

sie destruieren. Das Ziel einer solchen vermittelnden Position könnte es sein, dem unverbindlichen Spiel der Bedeutungen den Sinn zu geben, den der aktiv und passiv mitspielende Mensch, ob als Autor, als Romanfigur oder als Leser, jedenfalls immer als »Handelnder und Leidender« glaubt, erkennen, bezeugen oder gar verantworten zu können.

4.3 Der modifizierte Begriff der Geschichtskonstruktion

Der unter 1.5 zusammenfassend dargelegte Begriff der Geschichtskonstruktion wird nun durch erzähltheoretische Momente vervollständigt⁴⁹⁷: Die rekonstruierten historischen Fakten werden im historischen Erzählen neu rekonstruiert. Rekonstruiert, weil das »Vetorecht der Quellen«⁴⁹⁸, der Anspruch der Historiographen, was Angemessenheit der Erzählung hinsichtlich Ort und Zeit, Sinn und Authentizität betrifft, die Kontrolle der Wissenschaftsgemeinde und das Verstehens-, Vergewisserungs- und Orientierungsbedürfnis der Rezipienten bestmöglich berücksichtigt wird. Im Vordergrund der Erzählung steht das strukturbildende Ereignis, was der Geschichte trotz aller Diskontinuität und Kontingenz die Merkmale der Kontinuität (einschließlich des Kontinuitätsbruchs) und der Kausalität (nicht als inhärente Eigenschaft, sondern als Verstehensangebot) verleiht. Raum und Zeit sind bei aller Berücksichtigung der Mehrdimensionalität des Raumes und der Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen in eine raumkonsistente und lineare Ordnung gefasst, der Erinnerung sind die materialen Substrate, die Orte und das kulturelle Gedächtnis zugesellt. Auch nach dem linguistic turn beschreibt die Sprache eine unabhängig von ihr vorhandene Wirklichkeit, aber in dem Bewusstsein, dass sie nur den perspektivischen Blick des Sprachnutzers wiedergeben kann und durch ihre Materialität die Wirklichkeit mitgestaltet. Eine für die Geschichtsschreibung allgemein gültige Beschreibung des Subjektbegriffes ist unmöglich; der kleinste gemeinsame Nenner ist die Stellung des Subjekts zwischen Determinismus und Freiheit, die Anerkennung der Vermengung der Beobachter- und Teilnehmerperspektive auf allen drei Ebenen, der Quellen, der Rekonstruktion der Vergangenheit und der Rekonstruktion der Rekonstruktion, schließlich, ebenfalls auf allen Ebenen, die Bedeutung des Anderen als eines wie auch immer gearteten Gegenüber.

⁴⁹⁷ Beide Teile der Beschreibung der Geschichtskonstruktion müssen zusammen gesehen werden, ohne die sie herleitenden und ausführenden Abschnitte der Arbeit können sie nur eine in ihrer Verkürzung verzerrte und in ihrer Umrisshaftigkeit verschwommene Folie für die Geschichtskonstruktion der historischen Romane abgeben.

⁴⁹⁸ Reinhart Koselleck: »Standortbindung und Zeitlichkeit«, in: Ders./Mommßen/Rüsen (Hg.): Objektivität und Parteilichkeit in der Geschichtswissenschaft. München 1977. S. 17 - 46, hier: S. 45.

Um den Vergleich mit der Geschichtskonstruktion der zu analysierenden Romane zu erleichtern, werden die Eckpunkte der modifizierten Geschichtskonstruktion der Geschichtstheorie hier noch einmal zusammengefasst: 1. Die Geschichtsschreibung wird als eine überprüfbare und falsifizierbare Rekonstruktion begriffen, in dieser Rekonstruktion geht es 2. um Veränderlichkeit und Unwiederholbarkeit der historischen Prozesse, die das Handeln und Leiden der Menschen beschreiben und insofern 3. einem Subjekt zugeordnet werden können, es geht 4. um Phänomene der Diskontinuität einschließenden grundsätzlichen Kontinuität, die auch 5. eine Konsistenz des Raums und 6. die Linearität der Zeit beinhaltet, in der Rekonstruktion geht es 7. um Geschichte als Sinngebilde in der oben ausgeführten differenzierten Betrachtungsweise. 8. Bei aller Anerkennung der Bedeutung der sprachlichen Gestaltung für die Wiedergabe der historischen Wirklichkeit wird sie dem Wahrheitsanspruch der Historiographie untergeordnet.

Teil B: Interpretation der ausgewählten Romane.

Vorbemerkungen

Wie in der Einleitung ausgeführt, handeln die ausgewählten Romane vom Krieg in seinen unterschiedlichen Ausformungen, als Völker-, Bürger- und Klassenkrieg in verschiedenen Epochen. Begründet wird die für eine literaturwissenschaftliche Arbeit ungewöhnliche Fokussierung auf einen ‚inhaltlichen‘ Aspekt, wo doch »Objekt jeder Romananalyse das Wie des Was«⁴⁹⁹ ist, mit dem Erkenntniswert des Kriegsthemas für die Geschichtskonstruktion im historischen Roman. Neben der schon in der Einleitung definierten doppelbödigen Geschichtlichkeit liegt dieser Erkenntniswert vor allem in der Emotionalität, mit der dem Krieg auf der Ebene des Geschehens, der Rekonstruktion des Geschehens, des Erzählens der Rekonstruktion und der Rezeption des Erzählten begegnet wird, einer Emotionalität, die aus Quellen der Erfahrung, der Sensationslust, der Empathie, der Trauer gespeist wird. Deshalb scheint diese Thematik in besonderem Maß einer Transformation der geschichtlichen ‚Wirklichkeit‘ ausgesetzt zu sein.

Folgende Eckpunkte werden bei der Analyse der Romane gesetzt: Die Handlung wird nicht nacherzählt⁵⁰⁰, die Analyse jedes Romans erfolgt in zwei Schritten: Im ersten Schritt benützt die Analyse das in A, 4.2. vorgestellte Raster, wobei der Fokus auf die die Kriegsdarstellung betreffenden Partien der Romane gelegt wird. Im zweiten Schritt wird aus den Ergebnissen des ersten die Geschichtskonstruktion mit ihrem Potential eines Anstoßes zu historischem Denken für jeden Roman und ihren Beziehungen zum Spiel aufgezeigt. Sowohl die Zielsetzungen wie die geschichts- und literaturtheoretische Ausrichtung der Arbeit lassen keinen Raum für die persönlichen Lebensumstände, Ideen oder Intentionen der Autoren, die einzelnen Romane werden nicht in das Gesamtwerk der Autoren oder in das jeweilige literarische Umfeld eingeordnet. *Auch* ein Vergleich der Geschichtskonstruktion des jeweiligen Romans mit derjenigen des zur Zeit seiner Abfassung geltenden Mainstreams der Geschichtsschreibung kann nur exkursorisch geleistet werden.

⁴⁹⁹ Christoph Bode: Der Roman. Tübingen/Basel 2005. S. 81.

⁵⁰⁰ Ich folge hier Bode, der schreibt: »Paraphrase wäre, [...] bei Erzähltexten, Häresie«. In: Ders.: Der Roman. 2005. S. 81.

B 1 Salammbô von Gustave Flaubert⁵⁰¹ (1862)

1.1 Forschungsstand⁵⁰²

Die Forschungsliteratur zu Salammbô spiegelt die Ambivalenz des Romans wider, und zwar hinsichtlich der Bewertung der literarischen Qualität, der literaturgeschichtlichen Einordnung, der Beachtung von Konventionen des 19. Jahrhunderts, seien es die des historischen Romans oder die der Darstellung des Orients und hinsichtlich der dem Roman zugeschriebenen Sinnsetzung. Die literarische Bedeutung Salammbôs wird einerseits in seinem Modell-Charakter für Symbolismus und Dekadenz gesehen⁵⁰³, andererseits – anknüpfend an das viel zitierte Wort von Flaubert: »*ce que je voudrais faire, ce serait un livre de rien*« - in der Beschreibungskunst Flauberts⁵⁰⁴. Welche Bedeutung der Erzählung (als *histoire*, *discours* und *narration*) zukommt, wird im Folgenden noch zu klären sein. Auch die vielfältige literaturgeschichtliche Zuordnung zu Romantik, Realismus, Symbolismus, Klassizismus, Dekadenz und Impressionismus⁵⁰⁵ zeigt die Ambivalenz des Romans. Mehrheitlich reiht auch die Forschung nach 1970 Salammbô in die Kategorie ‚historischer Roman‘ ein⁵⁰⁶; während alle Interpretationen,

⁵⁰¹ Zitiert wird nach: Flaubert: Salammbô. Présentation par Gisèle Séginger. Paris 2001.

⁵⁰² Der größere Teil der Forschungsliteratur wird im Literaturverzeichnis aufgeführt. Nach Dürr wurde Salammbô bis 1970 von der literarischen Kritik (besonders im angelsächsischen Sprachraum) diskret ignoriert, Volker Dürr: Flaubert's Salammbô. The Ancient Orient as a Political Allegory of Nineteenth-Century France. New York u.a. 2003. S. 1 – 3. Ähnlich sieht es auch Günter Metken für den deutschen Raum, was wohl auch mit der Kritik von Sainte-Beuve und Lukács zusammenhängt. Ders.: Nachwort zu Salammbô. Stuttgart 1970. S. 366f. Die Kritik von Lukács, der Sainte-Beuve ausführlich referiert, bezieht sich vor allem auf drei Punkte: 1. Der »Realismus der minutiös beobachteten, exakt beschriebenen Details« schlägt um »in eine sterile Exotik«, 2. es gibt »keinen Zusammenhang zwischen der Außenwelt und der Psychologie der Hauptgestalten«, damit zusammenhängend die »Beziehungslosigkeit der politischen Aktion zu jener menschlichen Tragödie«; 3. die Bedeutungslosigkeit der dargestellten Welt für uns. Außerdem stellt er Flaubert an den Beginn einer »Entwicklung, in der die Unmenschlichkeit des Stoffes und der Gestaltung, die Atrozität und Brutalität zum Selbstzweck werden«. (Alle Zitate aus: Georg Lukács: Der historische Roman. Neuwied 1965, S. 224 - 234). Eine Neubewertung erfolgte mit Brombert, Sherrington, Culler, Holdheim, Green. Für die Forschungsliteratur vor 1974 wird auch auf Klaus D. Bertl: Gustave Flaubert: die Zeitstruktur in seinen erzählenden Dichtungen. Bonn 1974. S. 7 – 47 verwiesen.

⁵⁰³ »Salammbô est aussi une œuvre majeure dans l'histoire littéraire et artistique – ce roman influence toute la fin du siècle [...]« (Gisèle Séginger: Présentation et Dossier de Flaubert Salammbô. Paris 2001. S. 54).

⁵⁰⁴ So sagt Nathalie Sarraute: »Die Beschreibung macht Salammbôs einzige Substanz aus«; fährt aber fort: »Wäre Flaubert nur das? Dieser pompöse und glacierte Stil, der Farbbilder in uns weckt, uns zwingt, solche herzustellen? Dieser Mangel an psychologischer Komplexität, der aus Salammbô eine kindliche Bilderwelt macht?« Zitiert nach: Haffmans/Cavigelli/Kanga (Hg.): Gustave Flaubert - Leben und Werk. Zürich 2005. S. 308, 310. Jonathan Culler: Flaubert: the Uses of Uncertainty. London 1974. S. 15: »Für Flaubert ist der Roman eher ein ästhetischer Akt«; Rainer Warning: »Der ironische Schein«. In: Ders.: Die Phantasie der Realisten. München 1999. S. 15: »die Abwertung des Gegenstands und die emphatische Aufwertung des Stils«.

⁵⁰⁵ Beispiele: »un romantique enragé«, »entre symbolisme et impressionnisme«, Séginger: Présentation. 2001. S. 29, 51; Alexej Baskakov: Vom Realismus zur Moderne. Würzburg 1999. S. 86ff., Jeanne Bem: »L'écriture existentielle aux prises avec les codes du roman historique«. In: Fauvel/Leclerc (Hg.): Salammbô de Flaubert: histoire, fiction. Paris 1999. S. 113 – 120, hier: S. 113, Monika Mayr: Ut pictura descriptio? Tübingen 2001. S. 217, Nicolas Bourguinat: »Quelques réflexions d'historien sur Salammbô«. In: Anne Herschberg Pierrot (Hg.): Savoir en récits. I. Flaubert: la politique, l'art, l'histoire. Paris 2010. S. 35 – 61, hier: S. 37, 57.

⁵⁰⁶ Nach Dürr schuf Flaubert eine neue Art von historischem Roman (Dürr: Flaubert's Salammbô, S. 7); Baskakov verweist auf eine Novität im historischen Roman durch Flaubert, auf die Anwendung der

die die Behandlung des zeitgenössischen Klischees des Orientalismus⁵⁰⁷ überhaupt beachten, zwischen der Bedienung des Klischees und seiner gleichzeitigen Dekonstruktion differenzieren⁵⁰⁸. Tatsächlich ist die Behandlung der zeitgenössischen Konventionen des historischen Romans und des zeitgenössischen Klischees des Orientalismus in ihrer Ambivalenz durchaus vergleichbar: So wenig wie *Salammô* ein historischer Roman nach dem Verständnis des 19. Jahrhunderts ist, trotz der Beachtung der Konventionen von historischem Stoff, Benutzung von historischen Quellen und Auftreten historischer Personen, so wenig ist es ein orientalischer Roman trotz der Inszenierung sämtlicher orientalischer Stereotypen von Maßlosigkeit, Prunk, Sinnlichkeit, Gewalt und Brutalität. Das Verfahren der Dekonstruktion ist bei beiden dasselbe: Die Fülle von realistischen Beschreibungen machen die Konstruiertheit des Historischen und des Orientalischen transparent und verweisen beides in die Irrealität⁵⁰⁹.

Bei der Sinnsetzung gibt es in der Forschungsliteratur drei Strömungen: die erste wertet den Roman als Allegorie⁵¹⁰, die zweite betrachtet ihn als Inszenierung eines allgemeingültigen Problems der Menschheitsgeschichte⁵¹¹, die dritte verweist ihn in

»Psychologie-Formel«, (Baskakov: Vom Realismus zur Moderne. 1999. S. 86); Guy Rosa urteilt, dass Flaubert Techniken vom historischen Roman nur verwendet habe, um sie aufzugeben. Ders.: »Civilisation et humanité«. In: Fauvel/Leclerc (Hg.): *Salammô*. 1999. S. 79 – 93, hier: S. 93, dagegen Joachim Küpper: »Erwägungen zu *Salammô*«. In: Brunhilde Wehinger (Hg.): *Konkurrierende Diskurse*. Stuttgart 1997. S. 269 – 310, hier: S. 269: »Der Text impliziert Flauberts Absage an den historischen Roman«.

⁵⁰⁷ Zu den Clichés grundsätzlich: Edward W. Said: *Orientalismus*. Übers. Von Liliane Weissberg. Frankfurt a. M. 1981. Said sagt, dass der »Orientalismus als eine Art westlicher Projektion auf den Orient zu verstehen [ist] und als einen Willen, diesen zu regieren«, das westliche Orientbild somit als Gegenbild zum Eigenen, positiv Besetzten konstruiert ist. Edward W. Said: *Orientalismus*. 1981. S. 111.

⁵⁰⁸ Anna Fichert: ‚Orientalische Sinnlichkeit‘ und ornamentale Abstraktion. Flaubert und die Dichter um 1900. Marburg 2010. S. 22, 12; Bender spricht von der Zerstörung des Clichés. In: Barbara Vinken/Cornelia Wild (Hg.): *Arsen bis Zucker. Flaubert Wörterbuch*. Berlin 2010. S. 145; Baskakov: *Vom Realismus und Moderne*. 1999. S. 95: [Flaubert] »benützt die Form der westeuropäischen Clichés über den Orient, füllt sie aber mit anderem Inhalt«.

⁵⁰⁹ Für den Orientalismus beschreibt Fichert dieses Verfahren: Dies.: ‚Orientalische Sinnlichkeit‘... S. 12, 21; allgemeiner spricht Holdheim von »Hyperrealismus« und »parodistischer Verdünnung«: Ders.: *Die Suche nach dem Epos. Der Geschichtsroman bei Hugo, Tolstoi und Flaubert*. Heidelberg 1978. S. 134, 137. Der Begriff der Dekonstruktion scheint zutreffend, da das Verfahren gleichzeitig aufbaut und das Aufgebaute in einen anderen Zustand überführt.

⁵¹⁰ Dürr: *Flaubert's Salammô*. New York 2003. S. 7, 87, 146: »Der Roman als politische Allegorie auf das Frankreich des 19. Jahrhunderts«; er folgt damit Claire Addison: *Where Flaubert lies: Chronology, mythology and history*. Cambridge 1996. S. 102, die wiederum Green bestätigt: Ann Green: *Flaubert and the Historical Novel*. Cambridge 1982, passim und Dies.: »Flaubert costumier«. In: Fauvel/Leclerc (Hg.): *Salammô de Flaubert*. Paris 1999. S. 121 – 128, hier: S. 125. Vorsichtiger äußert sich Potthast: »Phänomene mehrerer Revolutionen mit Elementen kapitalistischer Machtstrukturen und industrieller Ausbeutung verdichten sich im Text«. (Barbara Potthast: *Die Ganzheit der Geschichte*. Göttingen 2007. S. 173). Ähnlich Bourguinat: Identifizierung der punischen Gesellschaft mit der zeitgenössischen kapitalistischen, Ders.: *Quelques réflexions...in: Herschberg Pierrot (Hg.): Savoir et récits I*. Paris 2010. S. 35 – 61, hier: S. 54. Butor setzt »das verborgene Antlitz von Rom«, das in *Salammô* enthüllt wird, der »Realität des zeitgenössischen Frankreich[s]« gleich: in: Vinken/Wild (Hg.): *Flaubert-Wörterbuch*. S. 231.

⁵¹¹ Für Rosa liegt die Bedeutung *Salammôs* im Sieg der Zivilisation im Sinne von Gobineau über die Menschheit/Menschlichkeit (im Original: humanité). Ders.: *Civilisation et humanité*. In: Fauvel/Leclerc (Hg.): *Salammô de Flaubert*. Paris 1999. S. 79 – 93, hier: S. 79 - 81, bestätigt von Barbara Vinken: *Flaubert – durchkreuzte Moderne*. Frankfurt a. M. 2009. S. 161.

den Dunstkreis des Hermetischen, der von der Schwierigkeit der Sinnggebung als Thema⁵¹² bis zur Hermetik als Wort für Sinnleere reicht⁵¹³.

1.2 Analyse

1.2.1 Die Ereignisse⁵¹⁴

Die Analyse der Darstellung von sieben als wesentlich für den Handlungsengang erachteten und die drei unter 4.2.2 aufgestellten Kriterien beachtenden Ereignissen liefert den ersten Baustein für die Geschichtskonstruktion. Auf der Ebene der ‚histoire‘ beruht die Gemeinsamkeit der sieben Ereignisse auf ihrer Bedeutung für den Krieg zwischen Karthago und den Söldnern und auf den in ihnen begangenen Tabuverletzungen; auf der Ebene des ‚discours‘ ist es ihre prominente Platzierung an Anfang, Mitte und Ende des Romans.

C'était à Mégara, faubourg de Carthage, dans les jardins d'Hamilcar.
Les soldats qu'il avait commandés en Sicile, se donnaient un grand festin [...](57)

Mit diesen zwei Sätzen am Anfang des Kapitels I wird die Exposition des Romans eröffnet, in der alle Themen angesprochen werden: die Ungerechtigkeit Karthagos (61) und sein Hass auf die Söldner (62), die Gewalttätigkeit, Brutalität⁵¹⁵, Maßlosigkeit (60f.) Unkultiviertheit (60) und Angst⁵¹⁶ der Söldner; die möglichen Ausformungen des Konflikts als Rache der reichen Karthager an Hamilcar (62), als Sklavenkrieg (63), als Krieg um Reichtum und Macht (77); die Welt des Mythos (67, 71f.), der Religion (68) und des Aberglaubens (77). In der Exposition treten alle Hauptspieler direkt oder indirekt auf: die Söldner in ihrer völkischen Vielheit (59), Hamilcar in Gestalt seines Palastes⁵¹⁷, Salammbô und Mâtho, Spendius⁵¹⁸ und Narr'Havas und in ihr werden die wichtigsten Symbole aufgerufen⁵¹⁸: die Löwen⁵¹⁹, das Kreuz (74, 77), das Goldkettchen, der Mond⁵²⁰ und die aufgehende Sonne⁵²¹, der Schleier⁵²².

⁵¹² So Culler: Flaubert. London 1974. S. 212.

⁵¹³ Bohrer spricht von der Strategie der Sinnverweigerung. Karl-Heinz Bohrer: Nach der Natur. Über Politik und Ästhetik. München 1988. S. 128; Séglinger von der Abwesenheit eines transzendenten Sinns: Gisèle Séglinger: Flaubert: une poétique de l'histoire. Strasbourg 2000. S. 185; Bender von einem Werk »am Rande des Hermetismus«. Niklas Bender: Kampf der Paradigmen: die Literatur zwischen Geschichte, Biologie und Medizin. Flaubert, Zola, Fontane. Heidelberg 2009. S. 142.

⁵¹⁴ Bei der Interpretation der Ereignisse wird auf die Analyse des Ereignisbegriffes unter Teil A, 4.2.2 verwiesen.

⁵¹⁵ «Un vertige de destruction tourbillonna sur l'armée ivre. Ils frappaient au hasard, autour d'eux, ils brisaient, ils tuaient». (66).

⁵¹⁶ «Alors ils se sentirent seuls malgré leur foule; et la grande ville qui dormait sous eux, dans l'ombre, leur fit peur, tout à coup, avec ses entassements d'escaliers, ses hautes maisons noires et ses vagues dieux encore plus féroces que son peuple». (65).

⁵¹⁷ «Le palais [...] semblait aux soldats dans son opulence farouche, aussi solennel et impénétrable que le visage d'Hamilcar». (58).

⁵¹⁸ S. dazu auch Ildiho Lörinszky: L'Orient de Flaubert: des écrits de jeunesse à Salammbô; la construction d'un imaginaire mythique. Paris 2002. S. 229.

Das Fehlen jeglicher Zeitangabe macht die dem Ereignis eigentümliche offene Zeitstruktur sinnfällig: sie reicht von der mythischen Vergangenheit der punischen Legenden (71f.) über die sich auf den gegensätzlichen Polen der lachenden, schreienden, keuchenden, sich stoßenden Masse der Söldner (66, 67) und der gemessen schreitenden, zur Unbeweglichkeit erstarrten, psalmodierenden Salammbô (68, 70, 73) abspielenden Gegenwart zur in Verheißungen, Drohungen und prophetischen Ängsten aufscheinenden Zukunft. (77f.). Für das Eindringen des Möglichen ins Unmögliche genügen zwei herausragende Beispiele: die Begründung einer wie auch immer gearteten Beziehung von Mâtho und Salammbô durch die Weingabe in einem goldenen Kelch (73), einer Beziehung, die durch die Worte Mâthos bestätigt werden:

»Non! dit Mâtho, la malédiction de Moloch pèse sur moi. Je l'ai senti à ses yeux [...]«.
Il ajouta, en regardant autour de lui : »Où est-elle ?« (77/78)

und die Aufforderung des befreiten Sklaven Spendius an den lybischen Söldner Mâtho:

» [...] la République [...] enfonce dans tous les rivages ses bras avides, et le bruit des flots emplît tellement son oreille qu'elle n'entendrait pas venir par-derrrière le talon d'un maître!« (76) [...] »Me comprends-tu, soldat ? Nous nous promènerions couverts de pourpre comme des satrapes. On nous laverait dans les parfums [...] « (77)

Die das Ereignis im besonderen Maß konstituierende Normverletzung findet in den verschiedenen Grenzüberschreitungen statt: auf der Ebene der Handlung (Befreiung der Sklaven, Angriff auf den General Giscon, Hinwendung der karthagischen Prinzessin zum lybischen Söldner), auf der Ebene der Sprache:

l'on n'avait pas oublié quelques-uns de ces petits chiens à gros ventre et à soies roses que l'on engraisait avec du marc d'olives (60)
les plus hardis coururent aux éléphants; ils voulaient leur abattre la trompe et manger de l'ivoire (66)

schließlich auf der Ebene des Mythos in der Tötung und Verspeisung der heiligen Fische, auf dem Grund deren Augen das Geheimnis der Göttin Tanit rollte⁵²³. Diese grausam-ironische Kommunion (gemeinsame Einverleibung des Gottes) scheint den Söldnern ein Sakrileg (67), was nur im Rahmen des Mythos Sinn ergibt⁵²⁴ - sonst

⁵¹⁹ «Ils [les mercenaires] s'allongeaient sur les coussins [...], ils tiraient à eux les morceaux de viande, et se rassasiaient appuyés sur les coudes, dans la pose pacifique des lions lorsqu'ils dépècent leur proie». (59).

⁵²⁰ «Elle [Salammbô] portait entre les chevilles une chaînette d'or pour régler sa marche. [...] C'était la lune qui l'avait rendue si pâle» (69).

⁵²¹ «Tout s'agitait dans une rougeur épandue, car le Dieu, comme se déchirant, versait à pleins rayons sur Carthage la pluie d'or de ses veines». (76).

⁵²² «Un grand voile, par-derrrière, flottait au vent». (78).

⁵²³ «Le mystère de Tanit roulait au fond de vos yeux, plus limpides que les globules des fleuves». (70).

⁵²⁴ Darauf weist Sherrington hin: R.J. Sherrington: Three novels by Flaubert. Oxford 1970. S. 160. Ob die Mehrheit der Söldner tatsächlich den karthagischen Mythos verinnerlicht hat, ist m. E. zweifelhaft, denn im mythischen Denken muss ein Sakrileg geahndet werden, der Text jedoch stellt die folgenden Ereignisse weder explizit noch implizit als Sanktion des Sakrilegs dar; ein dreigliedriges Schema: Störung der Ord-

könnte diese Normverletzung als Verletzung der Gastfreundschaft interpretiert werden, wie es Salammbô auch andeutet (70); hier liegt ein erstes Beispiel für die »Ambiguisierung des Heiligen«⁵²⁵ vor. Das Fest kann als Ganzes als eine »räumlich und zeitlich begrenzte Überschreitung der Norm« interpretiert werden, die Vielzahl der Gewaltanwendungen ist dann eine Normverletzung zweiten Grades und als solche nur durch den Tod überbietbar.⁵²⁶

Die emotionalen Qualitäten des Ereignisses sind um zwei Pole angeordnet, um das Getöse, Schreien, Klirren und um das Schweigen, die Verzückung, die Erstarrung, beide stellen einen Rauschzustand dar:

On entendait à la fois le claquement des mâchoires, le bruit des paroles, des chansons, des coupes, le fracas des vases campaniens qui s'écroulaient en mille morceaux, ou le son limpide d'un grand plat d'argent. (61)
Les chansons se mêlaient au râle des esclaves agonisant parmi les coupes brisées. [...] Ils criaient pour avoir des femmes. Ils déliraient en cent langages. [...] La clameur redoublait; les lions blessés rugissaient dans l'ombre. (67/68)
une femme [...] apparut sur le seuil. [...] Immobile et la tête basse, elle regardait les soldats. [...] Elle s'avança dans l'avenue des cyprès, et elle marchait lentement entre les tables des capitaines, qui se reculaient un peu en la regardant passer. [...] Les soldats, sans comprendre ce qu'elle disait, se tassaient autour d'elle; ils s'ébahissaient de sa parure. Elle promena sur eux un long regard épouvanté [...] (68-70).
Ils se demandaient ce qu'elle pouvait leur dire avec les gestes effrayants [...] – et montés autour d'elle sur les tables [...], la bouche ouverte et allongeant la tête, ils tâchaient de saisir ces vagues histoires. [...] Aucun ne la regardait comme un jeune chef numide [...] il la considérait en écartant les narines, comme un léopard qui est accroupi dans les bambous. De l'autre côté des tables se tenait un Libyen de taille colossale et à courts cheveux noirs frisés. [...] il s'appuyait sur le coude gauche; et la bouche grande ouverte il souriait. [...] Sa lyre tomba, elle se tut; - et, pressant son cœur à deux mains, elle resta quelques minutes les paupières closes à savourer l'agitation de tous ces hommes. (72/73).

Die Erzählung lässt den Leser über den oder die Urheber des Ereignisses im Unwissen, das Töten der Fische wird ebenso ausgespart⁵²⁷ wie die Befreiung der Sklaven, die Verstümmelung der Elefanten oder die Verwüstung der Gärten; die einzige Transgression, die ‚geschieht‘, ist die Weingabe Salammbôs an Mâtho. So gewinnt das Ereignis nicht im Text Bedeutung, sondern erst in der Imagination des

nung, Sanktion, Restitution der Ordnung, (so Thomas Stöber: Vitalistische Energetik und literarische Transgression im französischen Realismus – Naturalismus; Stendhal, Balzac, Flaubert. Tübingen 2006, S. 101) scheint nur aus der Warte eines selektiven Interpreten möglich. Culler: Flaubert. London 1974. S. 214: »Die Beziehung der Söldner zum Heiligen ist so konfus wie die des Lesers. Was bedeutet Töten und Essen von heiligen Fischen? Als Antwort singt Salammbô Heiligenlegenden, die die Söldner nicht verstehen.« (72).

⁵²⁵ Stöber wie oben, S. 103.

⁵²⁶ Stöber wie oben S. 17, er bezieht sich auf G. Bataille, für den die Freisetzung von Gewalt im Fest immer eine Annäherung an eine prekäre Grenze ist: die »dépense totale« des Todes. (Stöber S. 20).

⁵²⁷ Stöber spricht von einer Verschiebung: der Text verschiebt die Transgression auf die auf das Sakrileg folgenden Handlungen. (Stöber wie oben, S. 110).

Lesers. Der Krieg ist in der Erzählung des Ereignisses nur als Erinnerung (Anlass des Festes), als Drohung⁵²⁸ oder als lockende Versuchung⁵²⁹ anwesend.

Das folgende Ereignis, der Raub des Schleiers der Göttin Tanit, des Zaïmph, verknüpft wiederum mehrere Stränge des Romans: das beginnende Kriegsgeschehen, das Beziehungsgeflecht zwischen Salammbô und Mâtho, die Entfaltung des Mythos. Auch dieses Ereignis verweist wie das erste semiotisch auf das letzte Kapitel⁵³⁰, und es besteht ebenfalls in einer Transgression, die gesehen werden kann entweder als höchstes Sakrileg:

«Malédiction sur toi qui as dérobé Tanit! Haine, vengeance, massacre et douleur! Que Gurzil, dieu des batailles, te déchire ! que Matisman, dieu des morts, t'étouffe ! et que l'Autre – celui qu'il ne faut pas nommer – te brûle !» (145)

oder als Liebesopfer:

«J'ai été le chercher pour toi dans les profondeurs du sanctuaire!» (144)

oder als Kriegslist:

«Maître, il y a dans le sanctuaire de Tanit un voile mystérieux [...] C'est parce que Carthage le possède que Carthage est puissante. [...] Nous succomberions, l'armée d'elle-même s'anéantirait. Nous n'avons ni fuite à espérer, ni secours, ni pardon! [...] Maître, un jour tu entreras à Carthage, entre les collèges des pontifes, qui baiseraient tes sandales; et si la voile de Tanit te pèse encore, tu le rétabliras dans son temple.» (132/133).

Der Transgression voraus geht eine Suche, die als endlose Penetration⁵³¹, als Irren in einem Labyrinth⁵³², als Initiationsritus in ein verbotenes Wissen⁵³³ interpretiert werden kann, auf jeden Fall bietet sie die Möglichkeit, mythisches und modernes Bewusstsein einander gegenüber zu stellen. So findet der Einbruch des Möglichen in das Unmögliche auf verschiedenen Ebenen statt: auf der mythischen mit der Vermengung von Salammbô und Tanit im Denken Mâthos (136), auf der instinktiven Ebene ist es die

⁵²⁸ Ils étaient, comme Rome, un ennemi pour Carthage. (62).

⁵²⁹ «Comme les Carthage est à nous ; jetons-nous-y !» (77).

⁵³⁰ Beispiele: Der erste Satz wie der letzte Satz des Romans verweisen auf die Legende, den Mythos (so auch Bourguinat: »Quelques réflexions...«). In: Herschberg Pierrot (Hg.): Savoir en récits I. Paris 2010. S. 35 – 61, hier: S. 49), auch der letzte Satz des Kapitels V: «le peuple, sur les murs, regardait s'en aller la fortune de Carthage» (147) zieht dasselbe Register wie der Satzsatz: «Ainsi mourut la fille d'Hamilcar pour avoir touché au manteau de Tanit». (377). «Le grand voile» am Ende des Kapitels I, der Schleier der Tanit im Kapitel V, das durchsichtige Perlmutterkleid Salammbôs am Ende sind ebenso aufeinander bezogen wie die erstarrte Hinwendung Salammbôs zu Mâtho in den drei Kapiteln (involontairement, 73, béants, 144, toutes les choses extérieures s'effaçant, 376).

⁵³¹ So richtungsweisend Victor Brombert: The novels of Flaubert: a study of themes and techniques. Princeton 1966. S. 114, Pierre Danger: Sensations et objets dans le monde de Flaubert. Paris 1973. S. 190, Jacques Neefs: »Le parcours du Zaïmph«. In: Claudine Gothot-Mersch (Hg.): La production du sens chez Flaubert. Colloque de Cérisy, 1974. Paris 1975. S. 227 – 252, hier: S. 228, Küppers: »Erwägungen...«. In: Wehinger (Hg.): Konkurrierende Diskurse. Stuttgart 1997, S. 194, Sabine Friedrich: Die Imagination des Bösen. Zur narrativen Modellierung der Transgression bei Laclos, Sade und Flaubert. Tübingen 1998. S. 194.

⁵³² In Anklang an die Minotaurussage, wobei das männliche und das weibliche Prinzip vertauscht ist.

⁵³³ Das Streben nach der verbotenen Frucht des Wissens könnte eine ‚aufgeklärte‘ Übersetzung des Sakrilegbegriffs sein; vgl. dazu Robert Griffin: Rape of the Lock: Flaubert's mythic realism. Lexington 1988. S. 201, 206.

Inspiration, die Spendius den Zaïmph finden lässt (139), auf der Bewusstseins-Ebene die Halluzination Mâthos auf den Treppen des Palastes (142) und die anfängliche Reaktion Salammbôs auf Mâtho mit dem Schleier (144), auf der erzählerischen Ebene schließlich, wo im Rettungslauf Mâthos bereits sein Endlauf vorweggenommen wird (146f.)⁵³⁴. Die offene Zeitstruktur dieses Ereignisses ist schon durch die Implikation des Mythos und durch die zu erwartenden Folgen des Raubs gegeben, ganz besonders schimmert sie durch das unvermittelte Nebeneinander von realistischer Beschreibung unvorstellbarer Dinge und den gleichermaßen gegensätzlichen Reaktionen darauf:

Tout à coup ils sentirent sous leurs pieds quelque chose d'une douceur étrange. Des étincelles pétillaient, jaillissaient; ils marchaient dans du feu. Spendius tâta le sol et reconnut qu'il était soigneusement tapissé avec des peaux de lynx; puis il leur sembla qu'une grosse corde mouillée, froide et visqueuse, glissait entre leurs jambes. [...] Enfin ils distinguèrent un grand serpent noir. Il s'élança vite et disparut.
«Fuyons ! s'écria Mâtho. C'est elle ! je la sens ; elle vient.»
«Eh non ! répondit Spendius, le temple est vide.» (137)

Die zwei auf der histoire-Ebene handelnden Subjekte, Mâtho und Spendius, sind auf der Erzählebene Getriebene, der eine durch seine Angst vor dem Göttlichen und dem Sakrileg einerseits, durch sein Begehren, die Kraft des Schleiers und damit Salammbô zu besitzen andererseits⁵³⁵; der andere durch seine fixe Idee, den Schleier zu benutzen, um das Kriegsglück zu zwingen⁵³⁶. Das Subjekt auf der discours-Ebene ist der Zaïmph, der, obwohl Objekt der Suche, kein Objekt des Sehens sein kann:

C'était là le manteau de la Déesse, le zaïmph saint que l'on ne pouvait voir. (139)

- der Mâtho Übermenschlichkeit verleiht:

«Me voilà plus qu'un homme maintenant. Je traverserais les flammes, je marcherais dans la mer ! Un élan m'emporte ! Salammbô ! Salammbô ! Je suis ton maître !» (140)

- der aktiv handelt:

un homme se recula, effrayé par cette chose étincelante, qui traversait les ténèbres. (141) Elle s'avavançait toujours, [...] avec ses grands yeux attachés sur le voile. (144) L'étoffe, soutenue par le vent de la mer, resplendissait au soleil avec ses couleurs, ses pierreries et la figure de ses dieux. [...] et le peuple, sur les murs, regardait s'en aller la fortune de Carthage. (147)

Die emotionalen Qualitäten des Ereignisses lassen sich an den Verben ablesen:

Mâtho *recula d'horreur* (132), sa pensée [...] *l'épouvantait* (133), Mâtho que ce silence *effrayait* (134), Mâtho *suffoquait*, [...] Mâtho, *prosterné* devant la porte, *implorait* Tanit (136), ils *pâlirent* (139). Sa voix *tonnait*. Il semblait [...] *transfiguré* (140), Mâtho [...] *ébloui* par les splendeurs de sa tête, ils *restèrent béants* (144), elle *tremblait*, Mâtho

⁵³⁴ S. hierzu Lörinszky: L'Orient de Flaubert. Paris 2002. S. 283.

⁵³⁵ «Une envie terrible dévorait Mâtho. Il aurait voulu, en s'abstenant du sacrilège, posséder le voile. Il se disait que, peut-être, on n'aurait pas besoin de le prendre pour en accaparer la vertu». (133).

⁵³⁶ «Il voulait le voile, non qu'il eût confiance en sa vertu [...], mais persuadé que les Carthaginois, s'en voyant privés, tomberaient dans un grand abattement». (135).

poussa un cri (145). comme un lion qui s'éloigne, Mâtho descendait les chemins, à chacun de ses pas *la rage augmentait*, mais *la terreur* aussi. (146) Mâtho s'arrêta, *pâlissant* comme quelqu'un qui va mourir. Il l'éleva [le zaïmph] sur sa tête le plus haut possible. (147).

Der Krieg ist auch in diesem Ereignis nur als vergangene und zukünftige Hintergrundfolie anwesend.

Das nächste Ereignis hat einen anderen Stellenwert, es neigt auf der Skala von Symbolismus bis Realismus eher der die realistische Schreibweise nachahmenden Erzählung zu, es stellt in den Kriegshandlungen einen letzten Endes entscheidenden Wendepunkt dar und hat im Gegensatz zu den zwei vorhergehenden Ereignissen unzweifelhaft ein handelndes Subjekt. Die Rückkehr Hamilcars, die Besichtigung seiner Besitztümer und deren Verwüstung durch die Söldner und die Übernahme des Oberkommandos über die punischen Truppen gegen die Barbaren⁵³⁷ sind die äußere Seite des Ereignisses, die auch das Minimum an kausaler Verknüpfung zwischen dem Anfang, dem Festgelage, und dem weiteren Verlauf liefert. Die Zeitoffenheit des Ereignisses ist in vielfacher Hinsicht gegeben: ein märchenhafter Beginn – der Mondbeobachter sieht ein Schiff, dem Wagen des Sonnengottes gleich⁵³⁸, über das Meer herankommen –; eine trotz der präzisen Ortsbestimmungen vage Vergangenheit (171), die sich mit Zukunftserwartungen mischt⁵³⁹; ein nur in den Erzählungen seines Wärters Gestalt werdender Sohn, der – mythischen Figuren gleich – von seiner Herkunft nichts weiß, aber mit seinen Heldentaten auf eine große Zukunft verweist⁵⁴⁰; der Entschluss zur zuerst abgelehnten Übernahme des Oberbefehls schließlich, der auf der histoire-Ebene als Vergeltung für die Plünderung seines Besitzes durch die Barbaren, auf der

⁵³⁷ Für die ehemaligen Hilfstruppen der Karthager werden drei Bezeichnungen verwendet: »soldats«, »mercenaires«, »barbares«, wobei Soldat als Berufsbezeichnung, Söldner als Statusangabe und Barbar als Charakterbild verstanden werden kann. Der Begriff »les barbares« (immer im Plural) weckt viele Assoziationen: Neben der Wildheit, Unzivilisiertheit, aus fernen, fremden Ländern kommend, fremdes Kauderwelsch sprechend (dies die ursprüngliche Bedeutung des griechischen Wortes βάρβαροι, bezeichnenderweise spricht der Roman zum ersten Mal von Barbaren bei dem Gesang Salammbô's, den die Söldner nicht verstehen, (72), die fremden Laute werden lautmalend auf S. 59 dargestellt) wird der im 19. Jahrhundert vertraute Mythos des Barbaren als des edlen Wilden aufgerufen, zu dem Montaigne in seinem Essai *Des Cannibales* den Grund gelegt hat durch die Umkehrung der eurozentrischen Beziehung zwischen den zivilisierten Europäern und den barbarischen Wilden und die Umkehrung des bösen zum edlen Wilden. Durch den verschärften Imperialismus im 19. Jahrhundert wird die Figur des Barbaren erneut virulent. Bourguinat betont, dass der Mythos der Barbaren zwei Seiten hat: Zerstörung und Regeneration. Ders.: »Civilisation et humanité«. In: Herschberg Pierrot (Hg.): *Savoir en récits I*. Paris 2010. S. 35 – 61, hier: S. 59.

⁵³⁸ Sous l'éperon qui terminait sa proue, le cheval à tête d'ivoire, en dressant ses deux pieds, semblait courir sur les plaines de la mer. (169) Das Pferd ist das Emblem des Sonnengottes Eschmoûn.

⁵³⁹ Ses projets, ses souvenirs bourdonnaient dans sa tête (171). Die »abbadirs«, vom Mond gefallene Steine, scheinen ein Symbol zu sein für diese Vermischung von Vergangenheit und Zukunft: «Par leur chute, ils signifiaient les astres, le ciel, le feu; [...] [à travers les pierres] la lumière arrivait, effrayante et pacifique cependant, comme elle doit être par-derrrière le soleil, dans les mornes espaces des créations futures». (172).

⁵⁴⁰ «Hamilcar baissait la tête, ébloui par ces présages de grandeur». (174). Die Figur des Sohnes Hannibal evoziert Assoziationen mit Mose (so Bourguinat: »Quelques réflexions d'historien sur Salammbô«. In: Anne Herschberg Pierrot (Hg.): *Savoir en récits I*. Paris 2010. S. 35 – 61, hier: S. 50) und Parzival und verknüpft scheinbar den Roman mit der Historie.

discours-Ebene jedoch in der Hoffnung auf die Fortsetzung seiner angestrebten Machtstellung durch seinen Sohn erfolgt:

[Hamilcar zu dem Wärter seines Sohnes:] «Demain tu te présenteras à Mégara [...] en imitant par trois fois le cri d'un chacal.» (175)

Mais le chacal, trois fois de suite, cria. Hamilcar releva la tête; il ne proféra pas une parole, il ne fit pas un geste. [...] et le soir, à l'assemblée des Riches, dans le temple d'Eschmoûn, il dit en entrant : «Lumières des Baalim, j'accepte le commandement des forces puniques contre l'armée des Barbares !» (209)

Der durch den Frontwechsel Hamilcars entstandene Bruch macht eine Fortsetzung der Geschichte als Kampf zwischen arm und reich unmöglich⁵⁴¹, verschleiert die Feindschaft zwischen der Partei Hannons und Hamilcars und verzerrt die Gegenüberstellung von Karthagern und Barbaren⁵⁴², variiert also die Diskontinuität. Der Übergang vom Unmöglichen zum Möglichen, die Kategorie des ganz Anderen scheint auf in der sich formierenden Konfrontation des Söldners Mâtho mit dem Suffeten Hamilcar, die nicht nur den Rangunterschied zwischen gehorchendem Soldat und herrschendem Heerführer, sondern auch zwischen tabuverletzendem Barbar und jungfräulicher, priesterlicher Prinzessin einebnet und eine im Tod endende Verletzung der herrschenden Normen darstellt, wie es der Text für Salammbô bereits vorwegnimmt: »Elle poussa un cri, et tomba entre ses femmes, qui s'empressèrent autour d'elle.« (191)

Die dem Ereignis anhaftenden Emotionen sind exemplarisch an den Reaktionen Hamilcars abzulesen: seine plötzliche Angst, deren Überwindung durch die Berührung seiner Mondsteine ihn vor dem Rat der Alten unverletzbar macht⁵⁴³, seine Tränen über die verstümmelten Elefanten, nicht über die von ihm selbst oder den Soldaten der Grausamkeit und dem Tod anheim gegebenen Sklaven, sein Zorn über die Ausschreitungen der Barbaren und die vermeintliche Schande seiner Tochter, seine plötzliche Besänftigung durch den seinen Sohn ins Gedächtnis rufenden Schrei des Schakals – alle diese Gefühlsbewegungen begleiten das Ereignis und verleihen ihm auf der narrativen Ebene Einmaligkeit.

Das für viele Interpreten zentrale Ereignis ist die Vereinigung von Mâtho und Salammbô⁵⁴⁴, weil es wiederum viele Themenstränge vereinigt, auf der histoire-Ebene

⁵⁴¹ 210, Z 18-21, dagegen 117, Z 154-165; s. dazu Séginger: Flaubert Une poétique. Strasbourg 2000, S. 164, ihr folgend Vinken: Flaubert – Durchkreuzte Moderne. Frankfurt a. M. 2009. S. 154.

⁵⁴² 210, Z 12-14.

⁵⁴³ «une angoisse l'accablait, et devenu faible tout à coup» (172). «Il était plein d'une intrépidité sereine, invulnérable à la miséricorde, à la crainte» (172/173). «Le Suffète-de-la-mer, magistrat sacerdotal sous la protection du Soleil, était inviolable tant que l'assemblée des Riches ne l'avait pas jugé». (182/183). «Celui qui n'avait plus de trompe, [...] tâchait de le flatter doucement avec l'extrémité hideuse de son moignon. A cette caresse de l'animal, deux larmes lui jaillirent des yeux». (208) «car malgré ses efforts pour les bannir de ses pensées, il retrouvait continuellement les Barbares. Leurs débordements se confondaient avec la honte de sa fille» (203) «Derrière les fabriques de pourpre [...] un aboiement de chacal retentit; Hamilcar s'arrêta. La pensée de son fils, comme l'attouchement d'un dieu, l'avait tout à coup calmé». (208)

⁵⁴⁴ So Culler: Flaubert. London 1974. S. 220, Griffin: Rape of the Lock. Lexington 1988. S. 201, Bernard Gagnebin: Flaubert et Salammbô: genèse d'un texte. Paris 1992. S. 51.

die Begegnung von Karthagern und Barbaren, der unausgesprochene Höhepunkt einer nicht entfalteten Liebesgeschichte, der dritte Wendepunkt des Krieges, nach dem Raub des Zaïmph und der Übernahme des Oberbefehls durch Hamilcar, auf der Diskurs-ebene die Verflechtung von mythischem und modernem Bewusstsein, von Sexuellem und Heiligem, auf der narrativen Ebene die Bündelung verschiedener symbolischer Verweisketten: Schleier, Schlange, Goldkettchen, Mond, Löwe, Paradies. An diesen Symbolketten sollen die offene Zeitstruktur, der erneute Bruch mit einer Kontinuität durch den Übergang vom Unmöglichen zum Möglichen, die radikale Normverletzung und deren Subjekt und die dem Ereignisbegriff zugehörigen emotionalen Qualitäten gezeigt werden⁵⁴⁵. Der Mond begleitet die Annäherung und Vereinigung⁵⁴⁶ Mâthos und Salammbôs (262, 269) und verweist so auf die für beide lebendige Dreiecksbeziehung von Mond, Salammbô und Tanit, die schon in Kapitel I begründet wird (69), das Bild des Mondes öffnet also in die Vergangenheit der histoire und des Mythos. Dasselbe geschieht, wenn Mâtho ein Paradies evoziert:

«une île couverte de poudre d'or, de verdure et d'oiseaux. Sur les montagnes, de grandes fleurs pleines de parfums qui fument, se balancent comme d'éternels encensoirs; dans les citronniers plus hauts que des cèdres, des serpents couleur de lait font avec les diamants de leur gueule tomber les fruits sur le gazon» (268),

das den Garten Eden des Kapitels I wieder aufruft:

un bois de sycomores se prolongeait jusqu'à des masses de verdure, où les grenades resplendissaient parmi les touffes blanches des cotonniers; [...] de place en place sur des gazons se balançaient les lis; un sable noir, mêlé à de la poudre de corail, parsemait les sentiers (58)

Die Früchte herabwerfende Schlange erinnert an den vollzogenen sexuellen Akt

Mâtho lui saisit les talons, la chaînette d'or éclata, et les deux bouts, en s'envolant, frappèrent la toile comme deux vipères rebondissantes. (268),

an den Tanz Salammbôs mit dem Python (Kapitel X), der als Initiation zu diesem Akt gelesen werden kann⁵⁴⁷, und weist voraus auf den Python im Tempel des Eschmoûn im letzten Kapitel (372), das Symbol für den Sieg des männlichen Prinzips. Das Zerreißen des Goldkettchens - die einzige Normverletzung, derer sich Salammbô auf der Textebene bewusst wird:

Salammbô, en rougissant, roula autour de ses jambes les deux tronçons de la chaîne d'or (269)

⁵⁴⁵ Auf die ‚eigentliche‘ symbolische Funktion der Symbole wird unter 1.2.4 eingegangen.

⁵⁴⁶ Der Begriff ist unzureichend, der Akt kann als Vergewaltigung (z.B. Danger: Sensations et objets..., 1973. S. 190) oder als Akt heiliger Prostitution (Dürr: Flaubert's Salammbô. 2002, S. 58) gesehen werden.

⁵⁴⁷ So Neefs: »Le parcours du Zaïmph«. Paris 1975, S. 234, Peter Michael Wetherill: »Le discours de l'Histoire«. In: Fauvel/Leclerc (Hg.): Salammbô de Flaubert. Paris 1999, S. 101 – 111, hier : S. 114), Dürr: Flaubert's Salammbô. New York 2002. S. 57, Vinken: Flaubert – Durchkreuzte Moderne. 2009. S. 213.

symbolisiert den Bruch mit der Norm, während der Zaïmph eine ambivalente Bedeutung entfaltet: Aus einem Kultgegenstand, dessen Berühren den Tod zur Folge hat, wird er zu einem das mythische Bewusstsein schützenden Schleier

Le zaïmph tomba, l'enveloppait; elle aperçut la figure de Mâtho se courbant sur sa poitrine. «Moloch, tu me brûles!» (268)

dann zur einfachen Decke (269) und zum Gürtel (272), verschwindet dann, zuerst zum Feind der Karthager (243), dann der Barbaren (277) geworden⁵⁴⁸, aus dem Text, um im Schlusssatz als todbringender Mantel der Göttin wiederzukehren. Eine mögliche Erklärung des Verschwindens ist, dass die das mythische Bewusstsein illustrierende und zugleich das Geheimnis des Mythos verschleiende Funktion des Schleiers nach der im Sexualakt erfüllten Begierde nach Erkenntnis⁵⁴⁹ obsolet geworden ist. In dem Ereignis ‚Sous la tente‘ steht der Schleier auf der discours-Ebene sowohl für das Leben in (s. oben zitierte Textstelle) als auch für das Herausfallen aus dem mythischen Kosmos, für den Bruch zwischen mythischem und ‚modernem‘ Bewusstsein⁵⁵⁰:

Alors elle examina le zaïmph; et quand elle l'eut bien contemplé, elle fut surprise de ne pas avoir ce bonheur qu'elle s'imaginait autrefois. Elle restait mélancolique dans son rêve accompli. (270)

Jedoch wird die in Kapitel III auf der Textebene geknüpfte Verbindung von Heiligem und Sexuellem zuerst bestätigt:

«un globe de feu roule et monte dans ma poitrine, il m'étouffe, je vais mourir; et puis, quelque chose de suave, coulant de mon front jusqu'à mes pieds, passe dans ma chair...c'est une caresse qui m'enveloppe, et je me sens écrasée comme si un dieu s'étendait sur moi.» (108)
«Moloch, tu me brûles!» et les baisers du soldat, plus dévorateurs que des flammes, la parcouraient ; elle était comme enlevée dans un ouragan, prise dans la force du soleil. (268)

und dann nur auf der Ebene der karthagischen Patriarchatskultur explizit demontiert⁵⁵¹.

Die Frage nach dem handelnden Subjekt ist mit dem mythischen Bewusstsein verbunden, dieses kennt keine Ich-Identität und kein Handeln im Sinn von Entscheidung, da es im mythischen Kosmos keine Kontingenz gibt⁵⁵². Mâthos Handeln ist ein Reflex auf die Erscheinung Salammbô, die ihn in seinen Erinnerungen wie in einem Netz

⁵⁴⁸ S. dazu Neefs wie oben, S. 230.

⁵⁴⁹ S. dazu Griffin: Rape of the Lock. 1988. S. 197, Friedrich: Die Imagination des Bösen. 1998. S. 196.

⁵⁵⁰ Holdheim sagt, in der Verführungsszene werde die Identität von religiösem Symbol und sexueller Handlung psychologisch untergraben. Ders.: Die Suche nach dem Epos. Heidelberg 1978. S. 128.

⁵⁵¹ S. dazu Küpper: Erwägungen zu Salammbô. Stuttgart 1997. S. 305, für ihn operiert das moderne Bewusstsein mit dem Konzept der Ehre, »das am meisten zeichenhafte Syndrom aller patriarchalischen Kultur.«

⁵⁵² S. hierzu Küpper, wie oben S. 288.

gebunden hält⁵⁵³ und die er gleichzeitig unter ihren Schleiern und vor dem aufgehenden Mond mit Tanit identifiziert:

Quand Mâtho arriva, la lune se levait derrière elle. Mais elle avait sur le visage un voile jaune à fleurs noires et tant de draperies autour du corps qu'il était impossible d'en rien deviner. (262)

«N'es-tu pas toute-puissante, immaculée, radieuse et belle comme Tanit !» [...] «À moins, peut-être, que tu ne sois Tanit?» (266)

Das Handeln Salammbôs ist ihr vom Hohepriester und 'Beichtvater' Schahabarim (264) eingegeben, gleichzeitig ist es ein Reflex auf die Stärke Mâthos - auf diese weist die zweimalige Erwähnung der Löwenhaut hin (264, 268) -, ein Reflex, den sich Salammbô als Einfluss der Götter und des Schicksals erklärt:

Salammbô [...] se laissait ébahir par la force de cet homme. C'était le châtement de la Déesse, ou l'influence de Moloch circulant autour d'elle, dans les cinq armées. (266)

Die hohe emotionale Besetztheit des Ereignisses ergibt sich aus seiner Platzierung als erneuter Wendepunkt im Krieg, aus der Verführungs-, Vergewaltigungs-, Liebes-, hieros-gamos-Szene, aus den vielfältigen Hinweisen auf das Ende (auf der mythischen Ebene das Berühren und Benutzen des Schleiers, auf der Textebene die Verwünschungen Giscons, auf der symbolischen Ebene das Netz und das Streuen des glückbringenden Kornes, das, Hagel gleich, um Salammbô und Narr'Havas herum aufprallt (276)⁵⁵⁴.

Auch das im Folgenden zu behandelnde Ereignis kann als zentral angesehen werden, nicht wegen des erneuten und diesmal endgültigen Umschwungs der Kriegshandlungen, sondern wegen der Unbegreiflichkeit des Kinderopfers, dem der Leser genauso hilflos gegenüber steht wie die Barbaren: »Ils regardaient béants d'horreur.« (332)⁵⁵⁵. Zwei wichtige Kennzeichen des Ereignisses, der Übergang vom Unmöglichen zum Möglichen und die Normverletzung führt folgendes Textstück vor Augen:

Enfin un homme qui chancelait, un homme pâle et hideux de terreur poussa un enfant ; puis on aperçut entre les mains du colosse une petite masse noire ; elle s'enfonça dans l'ouverture ténébreuse. Les prêtres se penchèrent au bord de la grande dalle ; - et un chant nouveau éclata, célébrant les joies de la mort et les renaissances de l'éternité. (330) [...] Les bras d'airain allaient plus vite. Ils ne s'arrêtaient plus. Chaque fois que l'on y posait un enfant, les prêtres de Moloch étendaient la main sur lui, pour le charger des crimes du peuple, en vociférant : «Ce ne sont pas des hommes, mais des bœufs !» et la multitude à l'entour répétait : «Des bœufs ! des bœufs!» Les dévots criaient : «Seigneur ! mange !» et les prêtres de Proserpine se conformant par la terreur au besoin de Carthage, marmottaient la formule éleusienne : «Verse la pluie ! enfante !»

⁵⁵³ Wie er am Ende im Netz von Narr'Havas gefangen wird (367) und Salammbô in ein perlmutternes Netzgewebe gekleidet ist.

⁵⁵⁴ S. Bem: L'écriture existentielle...in : Fauvel/Leclerc (Hg.): Salammbô de Flaubert. Paris 1997. S. 113 – 120, hier : S. 117.

⁵⁵⁵ S. dazu auch Culler: Flaubert. London 1974. S. 213.

Les victimes à peine au bord de l'ouverture disparaissaient comme une goutte d'eau sur une plaque rougie ; et une fumée blanche montait dans la grande couleur écarlate. Cependant l'appétit du Dieu ne s'apaisait pas. Il en voulait toujours. (331)

Die Unvorstellbarkeit, Kinder zu opfern, sie zu Opfertieren zu reduzieren⁵⁵⁶ wird noch dadurch gesteigert, dass der Höhepunkt des Opfervorgangs ausgespart, der Imagination des Lesers überlassen wird⁵⁵⁷. Die höchste Normverletzung besteht also darin, dass der Moloch-Ritus ohne ethnologisch-religiöse Erklärung, ohne eine mögliche symbolische Deutung in »indifferentem Tonfall« dargestellt wird, »der Leser wird Zeuge eines tatsächlich stattfindenden archaischen Opfers«⁵⁵⁸. Zu den Charakteristika eines Ereignisses gehört, dass es erst durch die Erzählung Bedeutung gewinnt, doch hier entsteht das Ereignis mit der Darstellung; dies bedeutet: »Der Erzähler Flaubert ist selbst der eigentliche Initiator des mythisch Grauenhaften«⁵⁵⁹. Von hier aus betrachtet, problematisiert sich die Frage nach dem handelnden Subjekt: Das Volk von Karthago ist Zuschauer, die Priester sind im wahrsten Sinne des Wortes Handlanger, es bleibt auf der mythischen Ebene der Gott, auf der discours-Ebene ein ‚il‘, ein ‚on‘, auf der narrativen Ebene der Erzähler. Auch die emotionalen Qualitäten des Ereignisses sind schwer zu fassen, Hamilcar und die Priester stehen unbeweglich bei der Götterstatue⁵⁶⁰, das Volk rast vor Schrecken und mystischer Wollust (332), die zuschauenden Barbaren erstarren, es werden also nur körperliche, keine seelischen Reaktionen beschrieben. Möglicherweise will der Text zeigen, dass die menschlichen Gefühle dem Ausmaß des Grauens nicht nachkommen können, möglicherweise ist er ein Beispiel für die »semantische Organisation der Imagination des Bösen«.⁵⁶¹ Bei der Schilderung dieses Ereignisses wird auch der Abstand zum historischen Ereignis besonders deutlich, seine Folgen sind nicht strukturbildend, nicht einmal eindeutig; während und nach dem Kindermord kommt es zu einer unkontrollierten Gewaltentladung (332), dann fällt der ersehnte Regen, der jedoch nicht zum endgültigen Sieg der Karthager führt; dies geschieht durch ein anderes, den Leser ähnlich ratlos machendes Ereignis.

⁵⁵⁶ Eine persönliche Bemerkung sei erlaubt: Die Unvorstellbarkeit ist seit der Shoah Realität geworden, die Menschen wurden zu Ungeziefer reduziert und es gab nicht einmal mehr das Feigenblatt des von einem Gott geforderten Opfers. In dieser schrecklichen Aktualität ist die Modernität von *Salammô* begründet, nicht, wie Dürr (Flaubert's *Salammô*. 2004, S. 87) schreibt, in der Allegorie auf das Frankreich des 19. Jahrhunderts; und diese schreckliche Aktualität straft m.E. auch Sainte-Beuve und Lukács Lügen.

⁵⁵⁷ S. 330, Zeile 1266; s. dazu Friedrich: *Die Imagination des Bösen*. Tübingen 1998. S. 206.

⁵⁵⁸ Zitate aus: Bohrer: *Nach der Natur*. Münden 1988. S. 126, 128.

⁵⁵⁹ Bohrer: *Nach der Natur*. S. 127; s. dazu auch: Stöber: *Vitalistische Energetik...* Tübingen 2006. S. 112; für das Phänomen der ‚impassibilité‘ wird auf später verwiesen.

⁵⁶⁰ «Pas un ne bougeait». (330) «De l'autre côté de la statue, le Grand-Pontif restait immobile comme lui» [Hamilcar] ; (331).

⁵⁶¹ Bohrer: *Nach der Natur*. S. 123. Bohrer sagt, dass die Darstellung »der emphatischen Grausamkeit, der sogenannte ‚Molochismus‘, einen zentralen Platz in *Salammô*« habe. (ebenda) Dagegen wendet Küpper ein, dass solche Szenen »nicht als Präfiguration einer existentiell modernen Ästhetisierung des Bösen (Bohrer), sondern als Figuration einer Welt, in der es kein ‚Handeln‘, keine ‚Verantwortung‘, keine ‚Ethik‘ und keine ‚Individualität‘ gibt«, zu interpretieren sind. Küpper: *Erwägungen zu Salammô*. Stuttgart 1997. S. 288f. Die Beurteilung hängt also von dem von Flaubert dem Mythischen eingeräumten Stellenwert in dem Roman ab, hierzu später.

Dieses Einzelereignis aus dem Kapitel »Le défilé de la Hache«⁵⁶² soll auch als Beispiel für die Kriegsdarstellung in *Salammbô* dienen. Eine Söldnerarmee von 40 000 Mann steckt in der Falle des Engpasses, aus dem es kein Entrinnen gibt. Die Schilderung der Leiden und des langsamen Sterbens der Söldner wird gekrönt durch das Bild von wie Kriegsmaschinen ausgerüsteten Elefanten⁵⁶³, die sich auf die mit letzter Anstrengung aus dem Engpass entkommenen Söldner stürzen und die dem Gemetzel zunächst Entgangenen, um Gnade Flehenden unter ihren Hufen zermalmen. Den Krieg entscheidet diese grausame Szene ebenso wenig wie ähnliche vor ihr oder nach ihr⁵⁶⁴, die Normverletzung findet nicht so sehr auf der *histoire*-Ebene durch das Hetzen von waffenstarrten Tieren auf ausgehungerte, einfach bewaffnete oder gar wehrlose Menschen statt, sondern vor allem auf der *Discours*-Ebene, die diesem Ereignis jede Sinnzuweisung verwehrt⁵⁶⁵. Die geschilderte Episode wie das Schicksal der im Engpass Eingeschlossenen überhaupt scheinen einer linearen Zeitstruktur zu unterliegen, doch wird diese unterbrochen, einmal durch die Parallele zum Festgelage⁵⁶⁶, durch die Träume und Halluzinationen der Hungernden (343f.) und durch den Rekurs des Textes auf den Überlebensinstinkt der Menschen⁵⁶⁷, zum andern durch den Gebrauch des Imperfekts⁵⁶⁸, das nicht nur die Wiederholung, sondern vor allem die Zeitlosigkeit beinhaltet. Auch bei diesem Ereignis ersetzen körperliche Reaktionen weitgehend seelische Emotionen:

⁵⁶² Der Engpass »Das Beil«, in: Gustave Flaubert: *Salammbô*. Aus dem Französischen übersetzt von Robert Habs. Stuttgart 1971, 2011.

⁵⁶³ »Outre l'épieu de leur poitrail, les poinçons de leurs défenses, les plaques d'airain qui couvraient leurs flancs, et les poignards tenus à leurs genouillères, - ils avaient au bout de leurs trompes un bracelet de cuir où était passé le manche d'un large coutelas« (348).

⁵⁶⁴ Z.B. im Kapitel »La bataille du Macar« S. 222f. wo die Szene mit dem Satz beendet wird: »Les Carthaginois sentirent redoubler leur vigueur, et la bataille recommença«. (223) Oder wieder im Kapitel »Le défilé de la Hache«: Die letzten tapfersten aus dem Pass entkommenen Söldnern werden unter falschen Vorspiegelungen ins punische Lager gelockt, gezwungen zwischen dem Tod durch 192 Elefanten oder einem gladiatorartigen Bruderkampf zu wählen, die Sieger werden hinterrücks erstochen, während sie das ihnen gereichte Wasser trinken. (350f.) Françoise Gaillard meint, der Krieg verwandle sich in die Tragödie eines Brudermords: Dies.: »La Révolte contre la Révolution«. In: Alfonso de Toro (Hg.): Gustave Flaubert. *Procédés narratifs et Fondements épistémologiques*. Tübingen 1987. S. 43 – 54, hier: S. 51.

⁵⁶⁵ S. dazu Friedrich: *Die Imagination des Bösen*. Tübingen 1998. S. 183. Das Töten von Menschen im Krieg wurde und wird in keiner Kultur als Normverletzung angesehen, auch wenn keine echte Notwehrsituation vorliegt. Ob und wie weit der Missbrauch von Tieren als Kampfmaschinen in der Antike als Normverletzung angesehen wurde, ist fraglich.

⁵⁶⁶ »Il y en avait qui se figuraient être à un festin ; et ils chantaient«. (344) S. dazu Bender: *Kampf der Paradigmen*. Heidelberg 2009. S. 103, er sieht Parallelen zwischen Kapitel I und XIV, die beide auf die Frage der Ernährung konzentriert seien und beide eine Transgression enthielten: die Tötung der heiligen Fische und der Kannibalismus der Söldner. Diese Parallelisierung ist m. E. unangemessen, da die Tötung der Fische nur auf der mythischen Ebene als Transgression, Normverletzung gesehen werden kann, während der Kannibalismus in den meisten Kulturen als Tabu gilt (Vgl dazu allerdings der *Essai* von Montaigne: *Des Cannibales* in: Montaigne *Essais*. Choix, préface, notes, dossier historique et littéraire par Marie-Madeleine Fragonard. Paris 1998).

⁵⁶⁷ »Mais ce qui les faisait vivre, c'était l'amour de la vie. Ils tendaient leur âme sur cette idée, exclusivement – et se rattachaient à l'existence par un effort de volonté qui la prolongeait«. (343) Bender (wie oben S. 112) sieht hier eine materialistische Denkfigur der Moderne, die die Barbaren aus dem Kreis des mythischen Denkens, dem sie im ‚normalen‘ Leben verhaftet sind, heraustreten lässt. Jedenfalls wird hier wieder die Aktualität des Romans sichtbar, die Schilderung des Hungers lässt an *Die Atemschaukel* von Herta Müller denken.

⁵⁶⁸ Die ganze Szene mit den Elefanten steht – bis auf zwei Verben am Anfang – im Imperfekt.

Ils s'affaissèrent sur eux-mêmes, en se sentant un froid de glace dans les reins (339)
 On sentait d'abord un bourdonnement dans les oreilles, les ongles noircissaient, le froid gagnait la poitrine ; on se couchait sur le côté et l'on s'éteignait sans un cri. (344)
 [Hamilcar wählt die zehn Anführer der Barbaren, als Unterpfand eines vorgeblichen Friedens, zu seinen Opfern aus]: Les Barbares [.] se resserrèrent les uns près des autres; et il n'y eut pas un mot, pas une plainte. (348)
 Une terreur sans nom glaça les Barbares. Ils ne tentèrent même pas de s'enfuir. (348)

Auf der Histoire-Ebene ist das handelnde Subjekt Hamilcar, dessen Pläne, Listen und Grausamkeiten die Söldner als Objekte treffen, der aber auf der Discours-Ebene nur dreimal in Erscheinung tritt, beim Marsch der Söldner in den Engpass: «Donc les combinaisons du Suffète avaient réussi.» (338), bei den Verhandlungen mit den Barbarenführern (346-348) und am Schluss der Elefantenszene: «Hamilcar se délectait devant le spectacle de sa vengeance» (349). Obwohl hier eine kausale Verknüpfung angeboten wird – Verwüstung seines Besitzes durch die Barbaren, Rache Hamilcars -, ist der Krieg hier, wie in allen anderen Kriegsschilderungen des Romans, eine Gewaltentladung, die um ihrer selbst willen inszeniert wird, ohne den Krieg zu beenden oder ihm eine überraschende Wende zu geben.

Auch das letzte Ereignis, die von der Hinrichtung Mâthos gekrönte Siegesfeier der Karthager, ist, obwohl in der erzählten Gegenwart ausgebreitet, in Vergangenheit und Zukunft ausgespannt («l'ordre rétabli, une existence nouvelle qui recommençait», 369); in die Vergangenheit verweist die Verbindung mit dem ersten Kapitel (Symbole, auftretende Figuren, Örtlichkeiten), in die Zukunft die Etablierung der Herrschaft einer Familie, im Text symbolisiert durch die pyramidenartige Anordnung⁵⁶⁹ mit Salammbô an der Spitze, eine Stufe darunter Hamilcar und ihr Gatte, weitere Stufen unterhalb die Priester und in den Straßen das Volk (372). Das handelnde Subjekt ist auch bei diesem Ereignis eine Leerstelle; was der Leser erkennt, sind Festzüge mit prächtig gekleideten Priesterinnen und Priestern, eine schreiende, in Freude und Hass tobende Menge, ein nicht mehr menschlich aussehender Mann, der durch die ihn langsam tötende Menge läuft, eine als Göttinnenstatue gekleidete und behängte Frau, die tot umfällt. Der Regisseur des Schauspiels kommt im Text nicht vor. Die Kategorie des ganz Anderen zeigt sich in der Vermischung von Siegesfeier und Opfergang. In den römischen Triumphzügen wurden die Gefangenen, besonders die prominenten, mitgeführt, aber sie wurden nicht dem minutiös ausgedachten Foltertod durch die Masse ausgeliefert (370, 374f.).⁵⁷⁰ Auch hier liegt die Normverletzung weniger auf der

⁵⁶⁹ S. dazu Dürr: Flaubert's Salammbô. New York 2002. S. 58.

⁵⁷⁰ Jedenfalls ist es so in der römischen Geschichte überliefert. Hierzu das Zitat von Butor: »Karthago ist das, was Rom vor uns verborgen hat [...] Karthago ist auch das, was Rom von seinem Inneren uns verborgen hat.« Michel Butor: Improvisations sur Flaubert. Paris 1984. S 116.

Histoire-Ebene⁵⁷¹ als auf der Discours-Ebene, die Assoziationen an andere, in die westliche, antike und christliche, Kultur integrierte Mythen hervorruft⁵⁷². Ebenso wird der Leser durch die narrative Ebene verstört, durch die »indifferente Darstellung, die sozusagen taub ist gegenüber dem, was ausgesagt wird«⁵⁷³, denn er selbst ist nicht taub, er hört die bellenden Töne:

Ce vaste aboiement emplissait Carthage, avec une continuité stupide. Souvent une seule syllabe – une intonation rauque, profonde, frénétique – était répétée durant quelques minutes par le peuple entier. (375),

er sieht die grässliche Gestalt des im Siegestaumel geopfertem Menschen:

Il n'avait plus, sauf les yeux, d'apparence humaine; c'était une longue forme complètement rouge; ses liens rompus pendaient le long de ses cuisses, mais on ne les distinguait pas des tendons de ses poignets tout dénudés; sa bouche restait grande ouverte; de ses orbites sortaient deux flammes qui avaient l'air de monter jusqu'à ses cheveux; (376)

aber seine Sinne versagen bei der Sinnggebung – Mâthos Endlauf als Passion eines Sündenbocks, in dessen Opferung »sich das Gemeinwesen als Gemeinschaft erkennt«⁵⁷⁴, Mâtho als Opfer der »Rache der beleidigten Tanit«⁵⁷⁵, Mâtho, getroffen von einem blinden, zufälligen, unausweichlichem Fatum⁵⁷⁶ - weder der sozialpsychologische noch der mythische Versuch der Sinnggebung ist in den Text eingeschrieben⁵⁷⁷.

Außer der einfachen linearen und kausalen Verbindung zwischen dem Raub des Zaïmph und seiner Wiedergewinnung lassen sich Verknüpfungen nur mit Hilfe des Mythos (Sakrileg und Bestrafung, Opfer und Besänftigung des Gottes), des Konstrukts der romantischen Liebe (coup de foudre, Erfüllung, Liebestod) oder des Zufalls (Ankunft Hamilcars, Gelingen der Kriegslisten) erstellen. Keines der Ereignisse kann einen Schnittpunkt von Entwicklungslinien darstellen, da es keine Entwicklung gibt außer dem Austausch der Masse der Barbaren (Eingangskapitel) durch die Masse der Karthager (letztes Kapitel), des Überbietens der Grausamkeit und dem Gang vom Leben zum Tod. Die narrative Gestaltung der Ereignisebene ermöglicht also keine

⁵⁷¹ Lynchmorde, Steinigungen, Speißrutenlaufen liegen auch heute noch nicht außerhalb der gesellschaftlichen und denkbaren (westlichen) Normalität.

⁵⁷² So die Sage des Orpheus und den Passionsweg Christi; zu Orpheus s. Lörinszky: *L'Orient de Flaubert*. Paris 2002. S. 285, zu Christus: Gisèle Séginger: *Flaubert, une éthique de l'art pur*. Paris 2000. S. 168.

⁵⁷³ Séginger wie oben S. 57.

⁵⁷⁴ Bourguinat: *Civilisation et humanité*, in: Herschberg Pierrot (Hg.): *Savoir en récits I*, Paris 2010. S. 35 – 61, hier: S. 58, Vinken: *Flaubert – Durchkreuzte Moderne*. Frankfurt a. M. 2009. S. 142.

⁵⁷⁵ Lörinszky: *L'Orient de Flaubert*. 2002. S. 249.

⁵⁷⁶ Die Interpretation des Tods von Mâtho und Salammbô als Liebestod verweist auf Tristan und Isolde und den Liebestrank; dazu die Textstelle: «Mâtho [...] dans une invincible torpeur, comme ceux qui ont pris autrefois quelque breuvage dont ils doivent mourir». (88).

⁵⁷⁷ Vinken: *Flaubert...* 2009. S. 142 bezieht sich auf den Satz: «Carthage était comme convulsée dans le spasme d'une joie titanique et d'un espoir sans bornes». (377), doch sind m. E. weder eine titanische Freude noch eine grenzenlose Hoffnung eine stabile Grundlage für eine Nation; die textimmanente Ironisierung des Mythos wird später gezeigt.

Referenz zur ‚historischen Wirklichkeit‘, auch weil das im historischen Ereignisbegriff besonders hervorstechende Merkmal der Einmaligkeit in *Salammô* tendenziell durch »eine andere Ereignishaftigkeit: die der Serie« ersetzt wird.⁵⁷⁸ Hier zeigt sich, wie im folgenden *Odfeld*, die Betonung der Iterabilität gegenüber der Singularität der Ereignisse, was wiederum die Bevorzugung der Stabilität der kreisförmigen Struktur gegenüber der Variabilität einer linearen Struktur nach sich zieht.

1.2.2 Die Figuren und die Rolle des Subjekts

Bevor mit den Figuren ein weiterer Baustein für die Geschichtskonstruktion entwickelt wird, bedarf der Begriff des ‚Helden‘ noch einer Vorbemerkung⁵⁷⁹: ‚Held‘ kann definiert werden 1. als eine für die erzählte Geschichte (histoire) besonders bedeutende Figur, indem diese z.B. ein als ideal angesehenes Menschsein repräsentiert, 2. als eine für die Erzählung (récit) besonders wichtige Figur, die entweder aktiv Geschehen auslöst und vorantreibt oder der passiv eine Deutungshoheit für das Geschehen zugesprochen werden kann (diese Definition liegt der Analyse der Arbeit zugrunde), 3. als Figur, die dem Leser die meisten Identifikationsmöglichkeiten bietet.

Die Figurengestaltung in *Salammô* wird in der Sekundärliteratur eher kritisch beurteilt, wobei sich die allgemeine Problematik, ob *Salammô* ein historischer Roman über Karthago, eine Allegorie Frankreichs im 19. Jahrhundert oder ein gegen die moderne Welt, den Realismus geschriebenes⁵⁸⁰, episches Werk ist, wiederholt. In einem Teil der Forschung werden die Figuren eher als Idealtypen ohne Individualität und ausgefeilte Psyche gesehen⁵⁸¹: *Salammô* als Verkörperung der orientalischen Frau⁵⁸², als *femme fatale*⁵⁸³, als Emma Bovary in antikem Gewand⁵⁸⁴, als Hysterikerin⁵⁸⁵, Mâtho als mutiger, charismatischer Führer⁵⁸⁶, als dumm-gutmütiger Barbar⁵⁸⁷, als romantischer Liebhaber⁵⁸⁸, Hamilcar als knallharter Kapitalist⁵⁸⁹ und skrupelloser Machtpolitiker⁵⁹⁰,

⁵⁷⁸ Stöber: *Vitalistische Energetik...*Tübingen 2006. S. 115, als Beispiele die Fest- und die Kriegsbeschreibungen, hier besonders das wiederholte Hetzen der Elefanten auf die Söldner.

⁵⁷⁹ Zwar wird laut Schneider der Begriff ‚Held‘ nur noch selten benutzt (Jost Schneider: *Einführung in die Roman-Analyse*. Darmstadt 2010. S. 17), dies trifft für Teile der Sekundärliteratur nicht zu.

⁵⁸⁰ So Gisèle Séginger: »Écrire l'histoire antique«. In: Herschberg Pierrot (Hg.): *Savoir en récits I*. Paris 2010. S. 63 – 85, hier: S. 74.

⁵⁸¹ So Bender: *Kampf der Paradigmen*. Heidelberg 2009. S. 57, Potthast: *Die Ganzheit der Geschichte*. Göttingen 2007. S. 194, Küpper: »Erwägungen zu *Salammô*«. Stuttgart 1997. S. 308.

⁵⁸² Séginger: *Présentation et Dossier*. 2001. S. 407.

⁵⁸³ Dürr: *Flaubert's Salammô*. New York 2002. S. 52.

⁵⁸⁴ Séginger wie oben S. 407, Kittler in Vinken/Wild (Hg.): *Arsen bis Zucker*. Berlin 2010. S. 89, Bender: *Kampf der Paradigmen*. Heidelberg 2009. S. 75.

⁵⁸⁵ So Rainer Warning: »Der ironische Schein. Flaubert und die Ordnung der Diskurse«. In: Ders.: *Die Phantasie der Realisten*. München 1999. S. 150 – 184, hier: S. 192, Bender wie oben S. 82.

⁵⁸⁶ Sherrington: *Three novels by Flaubert*. Oxford 1970. S. 191, Danger: *Sensations et objets...* Paris 1973. S. 219, Lörinszky: *L'Orient de Flaubert*. Paris 2002. S. 270.

⁵⁸⁷ Potthast: *Die Ganzheit der Geschichte*. Göttingen 2007. S. 187.

⁵⁸⁸ Küpper: *Erwägungen zu Salammô*. Stuttgart 1997. S. 177, Basakov: *Vom Realismus zur Moderne*. Würzburg 1999, S. 42.

Spendius als Feigling⁵⁹¹, Demagoge⁵⁹² und Opportunist⁵⁹³. In einem anderen Teil der Forschung tritt die Behandlung der Figuren überhaupt in den Hintergrund.

Obwohl titelgebende Figur, kann Salammbô nicht als Heldin im oben definierten Sinn bezeichnet werden, doch ist sie Schlüsselfigur für das Verhältnis von Historie und Fiktion im Roman. Bei ihrem ersten Auftreten sehen die Söldner (und die Leser) zusammen mit dem Augenzeugen eine langsam herabschreitende, trotzdem eher in Immobilität verharrende, in dunkle Gewänder gehüllte, von langen Reihen von Priestern der Göttin Tanit begleitete junge Frau, deren Gesicht mondbleich leuchtet und die mit auf den Mythos und den Fortgang der Handlung vorausweisenden Symbolen ausgestattet ist (68f.)⁵⁹⁴. Wie bei diesem ersten Erscheinen ist auch bei ihren weiteren Auftritten (im Zelt, mit ihrem Vater, bei den Begegnungen mit Narr'Havas, schließlich bei der Sieges-, Hochzeits-, Opferfeier) ihr Körper kaum von den ihn bedeckenden Gewändern und Edelsteinen zu unterscheiden⁵⁹⁵, was die Ineinssetzung von Frau, Göttin, Seele Karthagos (372), ja Karthagos selbst⁵⁹⁶, ebenso wie die Ambivalenz von jungfräulicher Priesterin und erotischer Verführerin, von befehlender Herrin und gehorsamer Untergebener⁵⁹⁷ gleichzeitig symbolisiert und verhüllt. Wie sich ihr Gesicht unter dem Blick Mâthos allmählich enthüllt (73, 144, 268, 376); wird etwas von ihrem Denken und Fühlen in den Gebeten zu Tanit, in den Gesprächen mit Schahabarim, in den Begegnungen mit Mâtho deutlich. Verschiedene Interpretationslinien sind möglich. Zum ersten die entwicklungspsychologische Sicht: ein durch religiöse Praktiken hysterisiertes Mädchen, dessen Sexualität erwacht, die eine forcierte Defloration zulässt oder herbeiführt, dann erstaunt über ihre Melancholie fortgeht und ganz am Ende begreift, dass das Angezogenensein durch Mâtho vielleicht eine Art von Liebe war.⁵⁹⁸

Mâtho regarda autour de lui, et ses yeux rencontrèrent Salammbô.

Dès le premier pas qu'il avait fait, elle s'était levée; puis, involontairement, à mesure qu'il se rapprochait, elle s'était avancée peu à peu jusqu'au bord de la terrasse, et bientôt, toutes les choses extérieures s'effaçant, elle n'avait aperçu que Mâtho. Un silence s'était fait dans son âme, - un de ces abîmes où le monde entier disparaît sous

⁵⁸⁹ Vinken: Flaubert – durchkreuzte Moderne. 2009. S. 171, Potthast: Die Ganzheit der Geschichte. S. 174, 177, Lörinszky: L'Orient de Flaubert. S. 273.

⁵⁹⁰ Potthast wie oben S. 174, Dürr: Flaubert's Salammbô. New York 2003. S. 70.

⁵⁹¹ Lörinszky wie oben S. 271, Potthast wie oben S. 191.

⁵⁹² Potthast wie oben S. 191.

⁵⁹³ Sherrington: Three novels by Flaubert. 1970. S. 191.

⁵⁹⁴ Perlen für die Jungfräulichkeit, Fischschuppen als Zeichen der Göttin, der Granatapfel als Zeichen der Fruchtbarkeit (und Persephones), das Fußkettchen. Zur Beschreibung detailliert: Mayr: Ut pictura descriptio? Tübingen 2001. S. 68-71.

⁵⁹⁵ S. dazu Küpper: »Erwägungen zu Salammbô«. 1997. S. 287

⁵⁹⁶ Hierzu die schon erwähnte Penetrationssymbolik, Mâthos Eindringen in den Tempel und die Stadt als Vorausweis auf die Penetration Salammbôs. Lörinszky: L'Orient de Flaubert. 2002. S. 255f. sieht die zwei Seiten Karthagos in Salammbô und Hannon verkörpert.

⁵⁹⁷ S. hierzu Friedrich: Die Imagination des Bösen. Tübingen 1998. S. 192f.

⁵⁹⁸ Holdheim sagt, Salammbôs Geschichte sei »geradezu ein Erziehungsroman«. Ders.: Die Suche nach dem Epos. Heidelberg 1978. S. 128

la pression d'une pensée unique, d'un souvenir, d'un regard. Cet homme, qui marchait vers elle, l'attirait. (376)

Dann die religionspsychologische Deutung: eine junge Frau, in glühender Hingabe an die Göttin, hat die fixe Idee, deren Geheimnis zu erkunden, erlebt den Sexualakt als Verschmelzung mit dem Göttlichen, ein Empfinden, das ihr beim Betrachten des Zaïmphs verloren geht:

Alors elle examina le zaïmph; et quand elle l'eut bien contemplé, elle fut surprise de ne pas avoir ce bonheur qu'elle s'imaginait autrefois. Elle restait mélancolique dans son rêve accompli. (270)

das sie aber am Ende wiederbeleben kann⁵⁹⁹. Schließlich ist eine politische Interpretation denkbar: eine Tochter opfert sich für ihren Vater, der für sie Karthago verkörpert, für das Unterpand des Sieges verliert sie ihre Unschuld an den Feind, den zu erstechen, ihr vage durch den Kopf geht:

Au chevet du lit, un poignard s'étalait sur une table de cyprès ; la vue de cette lame luisante l'enflamma d'une envie sanguinaire. Des voix lamentables se traînaient au loin, dans l'ombre, et, comme un chœur de Génies, la sollicitaient. Elle se rapprocha; elle saisit le fer par le manche. Au frôlement de sa robe, Mâtho entrouvrit les yeux, en avançant la bouche sur sa main, et le poignard tomba. (270)⁶⁰⁰

Sie möchte, dass Narr'Havas ihn tötet (353), doch als Mâtho in seiner Agonie auf sie zuläuft, schlägt ihr Gewissen beim Gedanken an alles, was er für sie erlitten hat. (376)

Wie die zitierten Sätze und viele andere zeigen, lässt der Text eine eindeutige Interpretation nicht zu. Salammbô *ist* eine junge Frau der Antike, die die Introspektion nicht kennt, sie *ist* im Mythos angesiedelt, wo Zeichen, Bezeichnetes und Referent noch eins sind⁶⁰¹: «Les dieux résident où se trouvent leurs simulacres.» (132) und glaubt an die Kraft des Schleiers. Sie *ist* auch die ihrem Vater unbedingt ergebene Tochter (191) und bereit, Karthago ein Opfer zu bringen, gleichzeitig aber will sie das Geheimnis der Göttin erkennen, sie lässt sich widerstrebend-einwilligend verführen und verführt unwissend-wissend:

Ce malaise, cette répugnance augmentaient d'une façon si aiguë que Salammbô se retenait pour ne pas crier. La pensée de Schahabarim lui revint ; elle se résigna. (264)
Salammbô était envahie par une mollesse où elle perdait toute conscience d'elle-même. Quelque chose à la fois d'intime et de supérieur, un ordre des Dieux la forçait à s'y abandonner; des nuages la soulevaient ; en défaillant elle se renversa sur le lit. (268)
Comme un enfant qui porte la main sur un fruit inconnu, tout en tremblant, du bout de son doigt, il la toucha légèrement sur le haut de sa poitrine ; [...]
Ce contact, à peine sensible pourtant, ébranla Mâtho jusqu'au fond de lui-même. (264)

⁵⁹⁹ Diese Linie zieht Küpper: »Erwägungen zu Salammbô«. Stuttgart 1997. S. 304.

⁶⁰⁰ Deutlich wird hier die Geschichte von Judith und Holofernes aufgerufen.

⁶⁰¹ S. dazu Küpper wie oben S. 283. Er zitiert in der Anmerkung 55 Cassirer, *Das mythische Denken*, S. 51: »Das ‚Bild‘ stellt die ‚Sache‘ dar, es *ist* die Sache; es vertritt sie nicht nur, sondern es wirkt gleich ihr, so daß es sie in ihrer unmittelbaren Gegenwart ersetzt.«

Salammbô, afin de l'attendrir, lui dit d'une voix plaintive [...] (265)

Sie *ist* also auch die unschuldige Jungfrau mit unbewussten erotischen Impulsen⁶⁰², die das Geheimnis der Entstehung des Lebens erkennen will, ein Wissen, das ihr Schahabarim auf Geheiß ihres Vaters verwehrt (110f.), denn wie in dem biblischen Mythos bedeutet für die Frau in einer patriarchalen Kultur Unwissenheit Unschuld und Wissen Schuld⁶⁰³. Die drei genannten Interpretationsmöglichkeiten der Figur Salammbô lassen keine eindeutige Wirklichkeitszuordnung zu: Frauen, die sich für ihren Vater, ihre Stadt, ihr Volk aufzuopfern bereit sind, gibt es in der Literatur viele⁶⁰⁴, in der Geschichtsschreibung sind sie – kulturell und sozial bedingt – nicht überliefert; dass junge Mädchen, die das Geheimnis von Mann- und Frausein entdecken wollen, dafür bestraft werden, entspricht teilweise noch der alltäglichen, jedenfalls der fiktionalen und historischen Wirklichkeit, während die mythologische Verstrickung nur im literarischen Rahmen denkbar ist.

Viele Gemeinsamkeiten zwischen Salammbô und Mâtho lassen sich aufzeigen. Auf der Histoire-Ebene sind sie durch den Schleier und den Tod unlösbar verbunden, auf der Discours-Ebene sind sie dreierlei: die das Leben und Denken im Mythos verkörpernde Figuren, als solche beschränkt sich ihre ‚Innerlichkeit‘ auf Gottesfurcht⁶⁰⁵ und Fatalismus; gleichzeitig sind sie idealtypisch die Verkörperung des weiblichen und des männlichen Prinzips, soweit darunter mildes Licht, Schweigen, fließende Glätte, Unberührbarkeit gegenüber gleißender Helle, Tiraden, loderndem Prasseln, gewaltsamem Eindringen verstanden wird⁶⁰⁶. Sie sind aber auch die Repräsentanten der romantischen Liebe (in dem schon genannten Dreischritt *coup de foudre*, Erfüllung, Liebestod), dies wird besonders auf der Ebene der Narration ausgeführt⁶⁰⁷.

Im Gegensatz zu Salammbô bietet die Figur Mâthos weniger Interpretationsmöglichkeiten: Er ist der Barbar:

⁶⁰² «et, pressant son cœur à deux mains, elle resta quelques minutes les paupières closes à savourer l'agitation de tous ces hommes». (73) S. dazu auch Dürr: Flaubert's Salammbô. New York 2003. S. 52.

⁶⁰³ Küpper vergleicht Salammbô mit Eva, sieht diese aber nur als Verführerin des Mannes. Ders.: »Erwägungen zu Salammbô«. Stuttgart 1997. S. 195.

⁶⁰⁴ Von den *Weibern zu Weinsberg* bis zur *Jungfrau von Orléans*.

⁶⁰⁵ Im christlichen Sinn gemeint als Furcht vor Gott und anbetende Verehrung Gottes.

⁶⁰⁶ Zu dieser Gegenüberstellung s. Danger: *Sensations et objets*.... Paris 1973. S. 292, 296, 313.

⁶⁰⁷ Für Mâtho eindeutig in den Monologen in ‚*Sous la tente*‘, für Salammbô nicht so deutlich in ihren flehentlichen Reden an Tanit (106), das »plaintive« wiederholt sich in ‚*Sous la tente*‘ (265); beide verführen mit Worten: Salammbô: ««J'ai suivi la trace de tes feux, comme si je marchais derrière Moloch!» Mâtho se leva d'un bond; un orgueil colossal lui gonflait le cœur; il se trouvait haussé à la taille d'un Dieu». (265). «Il [Mâtho] soupirait d'une façon caressante, et murmurait de vagues paroles, plus légères qu'une brise et suaves comme un baiser. Salammbô était envahie par une mollesse où elle perdait toute conscience d'elle-même». (267/268) An diesem Textbeispiel wird auch deutlich, dass nie ein wirkliches Gespräch zwischen Mâtho und Salammbô stattfindet; auch im Zelt, das einzige Mal, wo sie sich im ‚privaten‘ Rahmen begegnen, sprechen sie sich entweder als Tanit und Moloch an oder Mâtho hält Monologe und Salammbô schweigt.

De l'autre côté des tables se tenait un Libyen de taille colossale et à courts cheveux noirs frisés. Il n'avait gardé que sa jaquette militaire [...]. Un collier à lunes d'argent s'embarrassait dans les poils de sa poitrine. Des éclaboussures de sang lui tachetaient la face, il s'appuyait sur le coude gauche; et la bouche grande ouverte il souriait. (73)

der an der Liebe Leidende (90f.)⁶⁰⁸. Er hat eine nicht weiter erklärte Macht über die Söldner:

Mâtho reprit le commandement de ses soldats. [...] On le respectait pour son courage, pour sa force surtout. D'ailleurs, il inspirait comme une crainte mystique; on croyait qu'il parlait, la nuit, à des fantômes. Les autres capitaines s'animèrent de son exemple. (116)⁶⁰⁹

Er wird als gleichzeitig brutal und empfindsam dargestellt⁶¹⁰; schließlich wird er zum epischen Helden, einem Roland oder Siegfried vergleichbar.⁶¹¹

Hamilcar se désespérait; tout allait périr sous le génie de Mâtho et l'invincible courage des Mercenaires ! (365)
Bientôt ils ne furent que cinquante, puis que vingt, que trois et que deux seulement, un Samnite armé d'une hache, et Mâtho qui avait encore son épée. [...] Mâtho avait perdu ses épaulières, son casque, sa cuirasse ; il était complètement nu, [...] et son épée tournoyait si rapidement, qu'elle faisait une auréole autour de lui. (366)

Nach der neueren Forschung fehlt beiden Figuren psychologische Tiefe⁶¹², diese wird ersetzt durch die mythische Verflechtung, die aber zur Verflachung der Charaktere beiträgt⁶¹³. Eine andere mögliche Lesart ist, dass der Text Menschen einer Antike beschreibt, in der die rationale Welterklärung noch nicht endgültig die Oberhand über die mythische gewonnen hat, eine Lesart, die paradoxerweise den Figuren einerseits eine historische Wirklichkeit verleiht, andererseits aber betont, dass mythische und historische Überlieferung nicht miteinander konkurrieren können.

Hamilcar Barca ist Gegenpol und Zwillingsfigur Mâthos zugleich: Verbunden sind sie auf der histoire-Ebene einmal durch ihre besondere Beziehung zu den Söldnern –

⁶⁰⁸ Sie ist seine fixe Idee, wie die fixe Idee Salammbôs die Suche nach Erkenntnis ist; beider Handeln lässt sich daraus erklären, sodass die Kämpfe für Mâtho eine Art Liebesvollzug darstellen. S. dazu Potthast: Die Ganzheit der Geschichte. Göttingen 2007. S. 188.

⁶⁰⁹ Séginger schreibt, Flaubert habe Mâtho mit dem ausgestattet, was ihn am Orient faszinierte: «la grandeur qui s'ignore». Dies.: Flaubert - Une poétique de l'histoire. Strasbourg 2000. S. 176.

⁶¹⁰ Beispiele: «Mâtho s'était d'abord retenu de combattre [...] Peu à peu il s'était rapproché; l'odeur du sang, le spectacle du carnage et le vacarme des clairons avaient fini par lui faire bondir le cœur». (314) «Un soupir lui gonfla la poitrine, et deux larmes, longues comme des perles, tombèrent sur sa barbe». (289) S. dazu Bender: Kampf der Paradigmen. Heidelberg 2009, S. 90. Eine »Verschränkung von Sadismus und Masochismus« in Mâtho zu sehen (Vinken: Flaubert – Durchkreuzte Moderne. 2009. S. 15) ist wegen der sexuellen Konnotation der Begriffe m. E. eine Überinterpretation.

⁶¹¹ Die Ironisierung wird später behandelt.

⁶¹² Beispiele: »Salammbô und Mâtho [sind] geometrische, einander zugeordnete und in das regelmäßige, symmetrisch-antithetische Muster des Textes eingelassene Konstrukte« (Potthast: Die Ganzheit der Geschichte. S. 194), Bertl wendet dies positiv, indem er sagt, das Eigenleben der Person bleibe unangetastet. Bertl: Gustave Flaubert.... Bonn 1974. S. 219.

⁶¹³ Flaubert schreibt in seinem Brief an Sainte-Beuve: «Le piédestal est trop grand pour la statue»; s. dazu Kupper: Erwägungen zu Salammbô. 1997. S. 306, hier, in der Anmerkung 130 das Zitat. Séginger (Présentation et Dossier. 2001. S. 53): «Le mythe [...] permet de créer une psychologie simple».

Hamilcar ist ihr früherer Herr, was an vielen Reaktionen noch spürbar ist⁶¹⁴ -, dann durch ihr Charisma als Führer:

L'âme d'Hamilcar emplissait la République. (211)
Spendius demeura stupéfait devant cet air d'autorité. Mâtho [...] semblait tout à la fois plus calme et plus terrible; une volonté superbe fulgurait dans ses yeux (213)

schließlich durch Salammbô. Auf der discours-Ebene werden sie beide karthagischen Göttern angenähert: Sie tragen beide rot, die Farbe Molochs (169), Mâtho wird öfters mit einem Stier verglichen (91), Hamilcar stellt sich unter das Götterbild und schwört bei dem stierköpfigen Gott (186), der Opfertod Mâthos fällt mit dem Untergang der Sonne zusammen (377), wie die Ankunft Hamilcars auf einem mit einem Pferdekopf geschmückten Schiff mit dem Sonnenaufgang (169)⁶¹⁵. Zum Gegenpol zu Mâtho wird Hamilcar durch seine Darstellung als Rationalist (das Kinderopfer als Beispiel), als nach Prinzipien des Kapitalismus handelnder Großgrundbesitzer (192 - 198), als von Machtwillen besessener Politiker⁶¹⁶, besonders aber als widersprüchlicher Mensch. Als Beispiel hierfür steht sein Verhältnis zu den Göttern:

une angoisse l'accablait, et devenu faible tout à coup, il sentit le besoin de se rapprocher des Dieux. (172) [...] Il s'efforçait à bannir de sa pensée toutes les formes, tous les symboles et les appellations des Dieux, afin de mieux saisir l'esprit immuable que les apparences dérobaient. Quelque chose des vitalités planétaires le pénétrait, tandis qu'il sentait pour la mort et pour tous les hasards un dédain plus savant et plus intime. (172)
La pensée de son fils, comme l'attouchement d'un dieu, l'avait tout à coup calmé. (208)
Il songea ensuite à se défaire de l'esclave [...]; mais [...] cette mort, si les Dieux s'en irritaient, pouvait se retourner contre son fils. (323)
Puis il releva les yeux et considéra Tanit, dont le mince croissant brillait dans le ciel; et il se sentit plus fort que les Baals et plein de mépris pour eux. (324)

Aus den Textstellen wird sein Schwanken deutlich zwischen dem Gebundensein an die religiöse Tradition und an das mythische Weltbild⁶¹⁷ und dem Freisein von beidem.

An beide Figuren, Mâtho und Hamilcar, ist der Söldner und kriegsgefangene Sklave Spendius in einer komplizierten Wechselbeziehung gebunden. Als demagogischer Redner, einfallsreicher Stratege⁶¹⁸, Machtpolitiker und Rationalist ist er das ‚barbarische‘ Pendant zu Hamilcar und der Gegenpol zu Mâtho, seine Feigheit,

⁶¹⁴ Beispiele: S. 58, Z 34-36; S. 212, Z 93-98; S. 218, Z 309/310; S. 347, Z 573-577.

⁶¹⁵ Die Sonne hat zwei Aspekte in der karthagischen Mythologie: einen wohlthätigen, dafür steht der Gott Eschmoûn, dem das Pferd geweiht ist, und einen verschlingenden, dafür steht Moloch. Nach: Séglinger: *Présentation et Dossier*. 2001. S. 438.

⁶¹⁶ Ähnliche Charakteristiken bei: Küpper: »Erwägungen zu Salammbô«. 1997. S. 293, Dürr: *Flaubert's Salammbô*. 2003. S. 70-82, Potthast: *Ganzheit der Geschichte*. 2007. S. 174-177, Vinken: *Flaubert – durchkreuzte Moderne*. 2009. S. 168. Bei Hamilcar wird die Ähnlichkeit zu politischen Größen des 19. Jahrhunderts am meisten hervorgehoben: Addison: *Where Flaubert lies*. Cambridge 1996. S. 105, Küpper wie oben S. 273, Dürr wie oben S. 82.

⁶¹⁷ Hamilcar ein »postmythisches Weltbild« (Bender: *Kampf der Paradigmen*. 2009. S. 112) zuzuschreiben, ist zu einlinig.

⁶¹⁸ Die Idee zum Raub des Schleiers und zur Zerstörung des Aquädukts gehen auf sein Konto; Dürr vergleicht Hamilcar mit Odysseus, dieser Vergleich scheint mir mindestens so gut auf Spendius zu passen. (Dürr: *Flaubert's Salammbô*. 2003. S. 70).

Servilität und abergläubische Ehrfurcht vor Hamilcar machen ihn zum charakterlichen Gegenbild von Mâtho, mit dessen Genie und Charisma beide zusammen jedoch zum ebenbürtigen Antagonisten Hamilcars werden.

Obwohl alle Figuren des Romans außer Salammbô ‚historisch‘, was hier heißt bei den antiken Historiographen erwähnt, sind⁶¹⁹, lässt sich an ihnen die Verwandlung der historischen Fakten in fiktionale zeigen, nicht nur, weil dem ‚historischen‘ Hamilcar Barca seinem Sohn Hannibal zugeschriebene Züge verliehen werden, nicht nur, weil es kaum historische Zeugnisse über das Leben in Karthago im 3. Jahrhundert v. Chr. gibt⁶²⁰, sondern weil im Text ein deutliches Bild der Figuren entsteht, eine Realität repräsentiert wird, die kein Vorbild in der äußeren geschichtlichen Wirklichkeit hat, eine Realität, die auf einer Illusion beruht – das Kennzeichen jeder Fiktion⁶²¹.

1.2.3 Erzählinstanz und Erzählweise

Der Erzähler tritt auf drei Ebenen auf: auf der Ereignisebene, auf der Ebene der Legende, des Mythos und – selten - auf einer übergeordneten, oft ironischen Ebene. Oft ist der Erzähler Teil eines Kollektivs, wo verschiedene Personen ‚Zeugen‘ eines Ereignisses, einer Örtlichkeit werden können.⁶²² Das Hauptprinzip seines Erzählens ist die Perspektivierung, sein Blick verschmilzt mit dem Blick der Figuren⁶²³, wobei der Ort, von dem die Figur aus spricht, eindeutiger auszumachen ist als die Person, die spricht. Der Perspektivierung zugeordnet ist der »Panoramablick«⁶²⁴ und der Verzicht auf die Lenkung des Lesers durch den Erzähler⁶²⁵, statt dessen sind es wechselnde Figuren, die den Blick des Lesers lenken, so wird eine Variation der Standpunkte möglich, die in

⁶¹⁹ Erstaunlicherweise werden bei der Romankritik schon zu Flauberts Zeiten historische Quellen (die man nicht kennt) und Historiographie in einen Topf geworfen; s. Séginger: *Présentation et Dossier*. 2001. S. 415, 417, Vinken/ Wild (Hg.): *Arsen bis Zucker*. Berlin 2010. S. 89. Man geht also davon aus, dass die antiken Geschichtsschreiber tatsächlich beschreiben, »wie es wirklich gewesen ist«.

⁶²⁰ S. dazu Séginger wie oben S. 35.

⁶²¹ Séginger (*Présentation et Dossier*. 2001, S. 34) formuliert: «L'œuvre est une représentation au second degré» und zitiert Flaubert: «Le génie n'est pas autre chose, ma vieille: avoir la faculté de travailler d'après un modèle imaginaire qui pose devant nous.», ebenda: «Carthage ne va pas trop mal, bien que lentement. Mais au moins je vois, maintenant. Il me semble que je vais atteindre à la Réalité.»

⁶²² S. dazu Sherrington: *Three novels by Flaubert*. Oxford 1970. S. 156ff. Nach ihm nimmt der Erzähler auf 200 von 414 Seiten den kollektiven Standpunkt ein; er spricht von einer Mischung aus allwissendem Erzähler und perspektivischer Sicht (ebenda S. 177) M. E. ist der Begriff des allwissenden Erzählers etwas irreführend, da sich die Allwissenheit nur auf die Ereignis- und Mythosebene erstreckt. Sherrington selbst relativiert den Begriff, indem er am Beispiel des Kapitels III zeigt, dass sich der Erzähler nicht ganz vom Aberglauben distanziert (ebenda S. 183).

⁶²³ So Bertl: *Gustave Flaubert.....* Bonn 1974. S. 203, Basakov: *Vom Realismus zur Moderne*. 1999. S. 97, Bender nennt die Perspektivierung als Voraussetzung für die ‚impartialité‘ (Ders.: *Kampf der Paradigmen*. 2009. S. 137); in der Begrifflichkeit Genettes ist die Verschmelzung die interne Fokalisierung.

⁶²⁴ Fichert: ‚Orientalische Sinnlichkeit‘..... Marburg 2010. S. 54, alles wird gleich scharf und detailliert geschildert, eine Gleichzeitigkeit von Detail- und Panoramablick (ebenda S. 58).

⁶²⁵ Dürr bringt Beispiele für die Lenkung des Lesers durch den Erzähler (Ende Kapitel VI), doch bezieht sich die Lenkung nur auf die Rezeption der erzählerischen Ebene (Abwesenheit Hamilcars in den ersten Kapiteln, Mythengläubigkeit Salammbôs). Dürr: *Flaubert's Salammbô*. New York 2003. S. 126.

keiner Synthese zusammen geführt werden können⁶²⁶. Diese Merkmale der Erzählinstanz werden an zwei Beispielen illustriert:

(1)

Ils [les soldats] aperçurent un petit lac [...]. L'onde était si limpide que les flammes des torches tremblaient jusqu'au fond [...] Elle se mit à bouillonner, des paillettes lumineuses glissèrent, et de gros poissons, qui portaient des pierreries à la gueule, apparurent vers la surface. Les soldats, en riant beaucoup, leur passèrent les doigts dans les ouïes et les apportèrent sur les tables.

C'étaient les poissons de la famille Barca. Tous descendaient de ces lottes primordiales qui avaient fait éclore l'œuf mystique où se cachait la Déesse. L'idée de commettre un sacrilège ranima la gourmandise des Mercenaires [...]

La houle des soldats se poussait. Ils n'avaient plus peur. Ils recommençaient à boire. (67)

Der erste Absatz zeigt den kollektiven Standpunkt der Soldaten, die ersten zwei Sätze des zweiten Absatzes sind ein Kommentar des Erzählers auf der Mythosebene, während der dritte Satz einen karthagischen Beobachter vermuten lässt⁶²⁷; zwischen den lachenden Söldnern und der Zuschreibung eines bewusst begangenen Sakrilegs klafft eine Lücke, ein Sinnangebot ist auch fiktionsimmanent nicht eindeutig festzumachen. Der letzte Absatz bringt die Verschmelzung des Erzählerblicks mit dem Blick der Figuren.

(2)

(1) Un silence s'était fait dans son âme, - un de ces abîmes où le monde entier disparaît sous la pression d'une pensée unique, d'un souvenir, d'un regard. Cet homme qui marchait vers elle, l'attirait. [...] elle le revoyait dans sa tente, [...] balbutiant des paroles douces; elle avait soif de les sentir encore, de les entendre; elle allait crier. Il s'abattit à la renverse et ne bougea plus.

(6) Salammbô, presque évanouie, fut reportée sur son trône par les prêtres s'empressant autour d'elle; c'était son œuvre. [...] (376)

D'un seul coup il fendit la poitrine de Mâtho, puis en arracha le cœur, le posa sur la cuiller; et Schahabarim, levant son bras, l'offrit au soleil.

(10) Le soleil s'abaissait derrière les flots; ses rayons arrivaient comme de longues flèches sur le cœur tout rouge. L'astre s'enfonçait dans la mer à mesure que les battements diminuaient; à la dernière palpitation, il disparut. Alors, depuis le golfe jusqu'à la lagune et de l'isthme jusqu'au phare, dans toutes les rues, sur toutes les maisons et sur tous les temples, ce fut un seul cri; quelquefois il s'arrêtait, puis recommençait; les édifices en tremblaient; Carthage était comme convulsée dans le spasme d'une joie titanique et d'un espoir sans bornes. [...]

(17) Elle retomba, la tête en arrière, par-dessus le dossier du trône, blême, raidie, les lèvres ouvertes – et ses cheveux dénoués pendaient jusqu'à la terre.

Ainsi mourut la fille d'Hamilcar pour avoir touché au manteau de Tanit. (377)

Die ersten vier Zeilen dieser Passage ist ein Beispiel für die interne Fokalisierung, sie wird abgelöst durch die anonyme Massenperspektive (Zeile 4-8), unterbrochen durch den Priesterkommentar im style indirect libre. Die Zeilen 9-14 können einem an der Spitze der pyramidenförmig aufgebauten Festgesellschaft stehenden einheimischen

⁶²⁶ S. Séginger : Flaubert - une poétique de l'histoire. Strasbourg 2000. S. 189.

⁶²⁷ Auch Stöber (Vitalistische Energetik.... Tübingen 2006. S. 103) sieht die Unklarheit in der Zuordnung der Erzählerperspektive, während Sherrington (Three novels by Flaubert. Oxford 1970. S. 160) davon ausgeht, dass die Söldner den Glauben der Karthager nicht in Frage stellen.

oder auch fremdländischen Beobachter zugeordnet werden⁶²⁸, sie können auch die Feststellung eines allwissenden Erzählers sein, während die Zeilen 17-19 aus der kollektiven Perspektive gesehen sind. Im Satzsatz kulminiert die Komplexität der Erzählerinstanz in der Frage: Wer spricht? Die Sekundärliteratur bietet verschiedene Möglichkeiten an: die öffentliche Meinung, das Volk von Karthago, die Legende, der Erzähler, der an die Macht des Mythos glaubt oder der Erzähler, der an die Macht der Selbstsuggestion glaubt⁶²⁹. Sicher ist, dass auch dem letzten Satz die Ambivalenz, Ambiguität, die die Behandlung des Heiligen im ganzen Text auszeichnet, zu eigen ist: »Legende und Erzählerstimme werden übereinander gelegt«⁶³⁰, aber in der Weise, dass der Erzähler den Glauben an den Mythos (des Zaïmph und der heiligen Hochzeit) vertritt, während die Erzählung Mâtho als ein Opfer der Lynchjustiz darstellt und in Bezug auf Salammbô in der Schwebe hält; ob ihr erwachtes Bewusstsein, ihr extremes Miterleben der Passion Mâthos oder ihre Konstitution – eine mystische Erklärung wird in den vorhergehenden Kapiteln ausgeschlossen (306f.) – ihren Tod verursacht. Die Erzählinstanz selbst wird in die Ambiguität einbezogen, sie verharrt einerseits in einer großen Distanz zu den Figuren⁶³¹ und äußert andererseits apodiktisch eine auf der Erzählebene nicht belegte Innensicht von ihnen.

Exkurs: Der Orientalismus, das Ornament und die Beschreibung in *Salammbô* als Ausweis der Fiktionalität

Wie schon erwähnt, setzt sich Flaubert – durch eigenes Interesse, Reisen und Studien angeregt - in *Salammbô* auch mit der zeitgenössischen Mode des Orientalismus auseinander. Die Stereotypen der Maßlosigkeit in Prunksucht, des Übermaßes in Sexualität und Grausamkeit und die das Menschenbild beeinflussende brutale Verbindung von beidem werden im Text gleichzeitig inszeniert, durch iterative Strukturen⁶³², Aneinanderreihung fremdartiger Namen für unbekannte Dinge, Katalogisierung übersteigert und irrealisiert, partiell durch Ironie der Nichtigkeit überantwortet.

C'étaient des callaïs arrachées des montagnes à coups de fronde, des escarboucles formées par l'urine des lynx, des glossopètes tombés de la lune, des tyanos, des

⁶²⁸ In der Begrifflichkeit Genettes kann es ein homodiegetischer (Zuschauer), heterodiegetischer, intradiegetischer (Priester, z. B. Schahabarim) oder extradiegetischer Erzähler sein. Zur Problematik der Begriffe s. Bode: *Der Roman*. Tübingen 2005. S. 209 - 212.

⁶²⁹ Holdheim: *Die Suche nach dem Epos*. Heidelberg 1978. S. 129, Baskakov: *Vom Realismus zur Moderne*. Tübingen 1999. S. 69, er führt dazu aus, dass es Flauberts Anliegen sei, die Illusion zu schaffen, als ob auch er das glaube; Séglinger: *Flaubert, une éthique de l'art pur*. Paris 2000. S. 196; Potthast: *Ganzheit der Geschichte*. Göttingen 2007. S. 200, ähnlich schon Culler: *Flaubert*. London 1974. S. 223.

⁶³⁰ Séglinger: *Flaubert: une poétique de l'histoire*. Strasbourg 2000. S. 184.

⁶³¹ Diese ist dem Prinzip der ‚impassibilité‘ geschuldet, s. dazu auch Danger: *Sensations...* 1973, S. 244.

⁶³² Die Wiederholung vor allem von Gewaltszenen ist eines der herausstechendsten Merkmale in *Salammbô*.

diamants, des sandastrum, des béryls, avec les trois espèces de rubis, les quatre espèces de saphir et les douze espèces d'émeraude. (199/200)
 Les deux mille Barbares furent attachés dans les Mappales, contre les stèles des tombeaux; et des marchands, des goujats de cuisine, des brodeurs et même des femmes, les veuves des morts avec leurs enfants, tous ceux qui voulaient, vinrent les tuer à coups de flèche. On les visait lentement, pour mieux prolonger leur supplice; on baissait son arme, puis on la relevait tour à tour; et la multitude se poussait en hurlant. Des paralytiques se faisaient amener sur des civières; beaucoup, par précaution, apportaient leur nourriture et restaient jusqu'au soir; d'autres y passaient la nuit. On avait planté des tentes où l'on buvait. (230/231)

Aus der binären Struktur des Stereotyps⁶³³, das nur Eigenes (gut) und Fremdes (schlecht) kennt, wird ein Kaleidoskop, in dem Vertrautes, Fremdes, Reales, Irreales, Imaginäres und Fiktionales durcheinander wirbeln und dem der Ruhezustand des ‚richtig proportionierten‘ Musters fehlt. Mit dem Bild des Kaleidoskops ist eine ornamentale Schreibweise aufgerufen, der es weniger um die mimetische Repräsentation als um die Materialität der Sprache geht und deren wesentliches Gestaltungsprinzip die Wiederholung eines Motivs in immer neuen Varianten ist⁶³⁴. Für die Verbindung des orientalischen Stereotyps der *femme fatale*⁶³⁵ mit der ornamentalen Motivwiederholung sind die Beschreibungen der ‚Ausrüstung‘ Salammbôs mit Gewändern und Geschmeiden ein besonders gutes Beispiel (69, 190, 256, 372). Sowohl mit der Zerstörung des zeitgenössischen Orientalismusmotivs durch Exzessivität wie mit der ornamentalen Schreibweise verweist die discours-Ebene auf die Fiktionalität der Erzählung. Auch die Beschreibungen fügen sich in das Bild des Kaleidoskops ein, insofern sie entweder von einem den Standpunkt wechselnden Beobachter oder von mehreren Beobachtern mit verschiedenen Standpunkten ausgehen; dies kann am Beispiel der Beschreibung Karthagos⁶³⁶ am Anfang des Kapitels III (102f. Z. 1 - 35) gezeigt werden: Trotz dem Zwang des Nacheinander-Aufschreibens entsteht der Eindruck eines Netzes von Schauenden, von denen jedem etwas anderes auffällt; der eine sieht die in der Finsternis aufleuchtenden Lichtpunkte, der andere die im Dunkeln verbleibenden Teile, der dritte verharrt bei den schlafenden Tieren und Menschen, der vierte achtet auf die verschiedenen Gerüche, der fünfte betrachtet das unbewegliche Meer und das von

⁶³³ Fichert: ‚Orientalische Sinnlichkeit‘... Marburg 2010. S. 15.

⁶³⁴ Zur ornamentalen Schreibweise s. Rae Beth Gordon: »Ornement, Monstration, Monstruosité«. In: Fauvel/Leclerc (Hg.): *Salammbô de Flaubert*. Paris 1999. S. 137-146; zum Ornament in seinen verschiedenen Ausformungen Fichert wie oben S. 10-31. Die Nähe zur ornamentalen Kunst, die ja im arabischen Raum aus religiösen Gründen vorherrschend war (vgl. hierzu Orhan Pamuk: *Rot ist mein Name*), drängt sich hier auf.

⁶³⁵ Lörinszky nennt »die Annäherung zwischen Orient und Frau einen der Angelpunkte der Poetik *Salammbôs*« und bringt das Wortspiel von »*femme fatale* im Orient, Land der Fatalität« (Übersetzungen von mir). Lörinszky: *L'Orient de Flaubert*. Paris 2002. S. 105. Vielleicht geht er hier von Flauberts eigenen Reiseerlebnissen aus; in der Figur Salammbô sind zwar manche männliche Frauenklischees enthalten, so die Mädchenfrau, das Widerspiel zwischen Unberührbarkeit und sexueller Ausstrahlung, *femme fatale* ist sie aber nur in den Gedanken und Träumen Mâthos, was allerdings auch beweist, dass das Bild der Frau als *femme fatale* ein männliches Frauenbild ist.

⁶³⁶ S. Danger: *Sensations et objets...* Paris 1973. S. 111f., Mayr: *Ut pictura descriptio?* Tübingen 2001. S. 172ff., Dorothea Kullmann: *Description. Theorie und Praxis der Beschreibung im französischen Roman von Chateaubriand bis Zola*. Heidelberg 2004. S. 523; Fichert: ‚Orientalische Sinnlichkeit‘... 2010. S. 57f.

Flamingos gesäumte Ufer des Sees von Tunis, dem sechsten fällt die silbrig glänzende Lagune ins Auge, der siebte bestaunt das in den Horizont übergehende blaue Himmelsgewölbe, während der achte sich dem Wiegen der Zypressen auf der Akropolis hingibt. Das ganze Bild hat keinen expliziten Betrachter, vor dem Auseinanderfallen bewahrt es der gerade aufgehende Mond, der auch die Verbindung zu der die Terrasse betretenden Salammbô und damit zur Handlung herstellt. Die vielen in *Salammbô* evozierten Bilder sind keine Tableaus, in denen Geschichte festgehalten wird⁶³⁷, es sind Bilder, die die Illusion einer wirklichen fremden Welt erzeugen.

1.2.4 Sprache und Zeichen⁶³⁸

In diesem Kapitel sollen vier Phänomene behandelt werden, die die spezifische Art der sprachlichen Wirklichkeitsdarstellung in *Salammbô* beleuchten: einmal die Schreibweise⁶³⁹, hier der besondere Gebrauch des imparfait und die ternäre Satzstruktur, zum zweiten das Netz von Zeichen, das über den Roman gelegt ist, zum dritten der Mythos als Ersatz für den fehlenden Referenten und schließlich der Gebrauch der Ironie.

Das berühmte Zitat von Proust: «ce grand Trottoir roulant que sont les pages de Flaubert, au défilement continu, monotone, morne, indéfini»⁶⁴⁰ kennzeichnet das imparfait Flauberts als eine Zeit ohne Anfang und Ende, nicht endend, da ungeschlossen, im ewigen Einerlei des ‚jetzt‘ verharrend, die Zeit des ‚immer‘, des ‚nie‘, des Unbestimmten und Unerlösten, da unvollkommen.

Les éléphants se jetèrent au milieu [...] Avec leurs trompes, ils étouffaient les hommes, [...] ils les livraient aux soldats dans les tours; avec leurs défenses, ils les éventraient, les lançaient en l'air [...] Les Barbares tâchaient de leur crever les yeux [...] ou, se glissant sous leur ventre, y enfonçaient un glaive jusqu'à la garde et périssaient écrasés; les plus intrépides se cramponnaient à leurs courroies; sous les flammes, sous les balles, sous les flèches, ils continuaient à scier les cuirs et la tour d'osier s'écroulait. [...] Les autres [...] renversaient, écrasèrent, piétinaient, s'acharnaient aux cadavres, aux débris. (222/223)

Wie schon bei der Beschreibung wird das Nacheinander der Gewalthandlungen in ein Nebeneinander aufgelöst und gleichzeitig zerdehnt in ein endlos scheinendes

⁶³⁷ S. dazu Christoph Brecht: »Jamais l'histoire ne sera fixée«. In: Fulda/Tschopp (Hg.): Literatur und Geschichte. Berlin 2002. S. 411 - 438, hier: S. 429 und Baßler u.a.: Historismus und literarische Moderne. Tübingen 1996. S. 45.

⁶³⁸ Die Aussagen Barthes' über Literatur und Sprache seit Flaubert und über die Schreibweise des Romans, über den Gebrauch des passé simple und der dritten Person werden als bekannt vorausgesetzt (Roland Barthes: Am Nullpunkt der Literatur. Aus dem Französischen von Helmut Scheffel. Frankfurt a. M. 2006. S. 10, 29 - 35). In dem vorliegenden Kapitel geht es nur um die Besonderheiten der Sprache in *Salammbô* und um den Nachweis der Fiktionalität des Romans.

⁶³⁹ Zum Begriff noch einmal der Verweis auf Barthes wie oben, S. 18 - 20; Schreibweise ist die Übersetzung von écriture; ich gehe davon aus, dass auch andere Autoren wie Séginger, Stöber écriture in diesem Sinn benutzen.

⁶⁴⁰ Zitiert nach: Jacques Chessex: Flaubert ou le désert en abîme. Paris 1991. S. 143, s. dort auch eine Interpretation des Satzes (S. 145).

Massaker. Die Exzessivität der Gewaltereignisse, die durch die Serialität dementiert wird, wird durch die Exzesse der Schreibweise wieder zur imaginierten Wirklichkeit⁶⁴¹. Auch die ternäre Struktur der Sätze⁶⁴², der Kapitel⁶⁴³, des Buchs⁶⁴⁴ betont einerseits – wie der *style indirect libre*⁶⁴⁵ – das Nebeneinander verschiedener Standpunkte, andererseits die Überfülle an Details⁶⁴⁶. Sie kann aber auch als Gegengewicht zu dem auffallenden bipolaren Strukturprinzip gesehen werden, das an den Gegensatzpaaren weiblich – männlich, bzw. Tanit – Moloch, bzw. Fruchtbarkeit – Zerstörung, reiche Karthager – Barbaren, Aufstieg (Hamilcar) und Zerfall (Hannon) oder – auf der narrativen Ebene – an der Erstarrung des Lebendigen und der Belebung des Leblosen⁶⁴⁷ abzulesen ist.

Die Zeichen des Löwen, der Schlange und des Kreuzes bilden ein die Beschreibungen, Wiederholungen, die »Serie chaotischer, irrationaler Episoden«⁶⁴⁸ des Romans überwölbendes Netz⁶⁴⁹. Der Löwe ist im punischen Mythos ein heiliges Tier des Sonnengottes in seinem zerstörerischen Aspekt (176), als solches wird es Mâtho zugeordnet (146, 264), er ist das seiner Natur nach lebendiges Fleisch fressende Tier der afrikanischen Wüste (86, 368), er ist der gefürchtete und gehasste Räuber, der als Warnung ans Kreuz genagelt wird (85f.), er ist gleichzeitig Spott- und Ebenbild der Söldner (66, 85, 358). Das Bild des Löwen symbolisiert weniger den sich ausbreitenden Keim der Barbarei, als die Annäherung von Geschichte und Natur.

Im Gegensatz zum Löwen ist der Python nicht auch Teil der Natur, als Tier ist er Fetisch, d.h. »kraftgeladenes Objekt [...], an das dieser [der Fetischist] durch

⁶⁴¹ Nach Stöber spricht Flaubert von einem ‚style cannibale‘. Ders.: *Vitalistische Energetik...* 2006. S. 115.

⁶⁴² Beispiele von nur einer Buchseite: «Ils frappaient au hasard, autour d’eux, ils brisaient, ils tuaient; quelques-uns [...], d’autres [...], les plus hardis [...] Des lignes de fleurs blanches [...] Les buissons, pleins de ténèbres [...] Il y avait des troncs d’arbre barbouillés de cinabre» (66).

⁶⁴³ Als Beispiele das Kapitel I *Le festin*: Schilderung des Banketts bis zum Auftritt Salammbôs (57-68), ihr Auftreten bis zu ihrem Abgang (68-74), die Reaktion Mâthos (74-78); und das Kapitel XI *Sous la tente*: Die Reise Salammbôs in das Lager der Barbaren (258-263), das Geschehen im Zelt (263-269), Salammbôs Weggang und Rückkehr in das Zelt Hamilcars (270-276).

⁶⁴⁴ Verschiedene Varianten: Auf der mythischen Ebene: Beginn im Zeichen Tanits, Übergang zu Moloch, Ende unter der Herrschaft Tanits; auf der *histoire*-Ebene: Störung der Ordnung (Sakrileg der Söldner) über die Sanktion (Rachefeldzug gegen die Söldner) zur Restitution der Ordnung (Stöber: *Vitalistische Energetik...* 2006, S. 101); oder: Fest – Krieg (mit dem Einsprengsel der Liebesgeschichte) – Fest; auf der *discours*-Ebene: Verausgabung im Fest – Verausgabung in der Gewalt - Verausgabung in Gewalt und Fest (s. dazu allgemein Stöber wie oben S. 17 - 20). Gagnebin nennt diese drei Elemente – Satz, Kapitel, Buch -, aber ohne Beispiele oder Interpretation. Ders.: *Flaubert et Salammbô...* Paris 1992. S. 47.

⁶⁴⁵ S. hierzu Séginger: *Flaubert : Une éthique de l’art pur*. Paris 2000. S. 190.

⁶⁴⁶ Die Überfülle an Details wird entweder als Stilmittel der Dekadenz interpretiert oder als Ersatz für die ‚Repräsentation‘ einer Vergangenheit, so Wetherill: »Le discours de l’Histoire«. In: Fauvel/Leclerc: *Salammbô de Flaubert*. Paris 1999, S. 101 – 111, hier: S. 104 und Kullmann: *Description...* 2004, S. 528.

⁶⁴⁷ Textbeispiele: «Des files de robes blanches apparaissaient entre les colonnades, et l’architecture se peuplait de statues humaines - immobiles comme les statues de pierre» (371) «Les montagnes [...] ressemblaient à des poitrines de femme tendant leurs seins gonflés» (87).

⁶⁴⁸ Lörinszky: *L’Orient de Flaubert*. Paris 2002. S. 193.

⁶⁴⁹ Der Begriff des Netzes bei Séginger: *Une Éthique...* wie oben S. 179 und Lörinszky wie oben S. 218.

Verehrungs-, Furcht- oder Wunschmotive gebunden ist⁶⁵⁰. Als Symbol vereint er weibliche – Erde, Wasser, Fruchtbarkeit (244) – und männliche Elemente – Himmel, Intelligenz (244), phallische Gestalt⁶⁵¹, er hat also hermaphroditische Züge, kann so die Verbindung von Erotik und Mystik verkörpern⁶⁵² und nimmt am Sieg Molochs (Kinderopfer, 325) und am Sieg Tanits (Opferung Mâthos, 372) teil. So repräsentiert die Schlange, die durch Häutung neu wird, und mit dem Kreis, den sie bildet, die Vollkommenheit der mythischen Welt symbolisiert, die Verbindung von Geschichte und Mythos.

Was das Kreuz angeht, könnte es als schimpfliches Tötungsinstrument der Antike, besonders für Sklaven, angesehen werden⁶⁵³; ob das schwarze Kreuz auf der roten Eingangstüre zu Salammbôs Gemächern (74, 142) eine symbolische Bedeutung hat⁶⁵⁴, muss offen bleiben; sicher ist, dass die lange Reihe der gekreuzigten Löwen am Weg nach Sicca (85f.) nicht als ethnographisches Detail abgetan werden kann. Angesichts der hohen christlichen Bedeutung des Kreuzessymbols liegt es nahe, hier eine blasphemische oder jedenfalls christliche Vorstellungen negierende Absicht zu sehen, zumal die am Kreuz hängenden, verwesenen Löwen den Auferstehungsgedanken ins Gegenteil verkehren⁶⁵⁵. Bekräftigt wird die besondere Bedeutung der Szene durch ihre Wiederaufnahme:

Et comme la croix de Spendius était la plus haute, ce fut sur la sienne que le premier vautour s'abattit. Alors il tourna son visage vers Autharite, et lui dit lentement, avec un indéfinissable sourire : «Te rappelles-tu les lions sur la route de Sicca?»
«C'étaient nos frères !» répondit le Gaulois en expirant. (358)

Schon durch die erhöhte Stellung des Kreuzes von Spendius auf einer Anhöhe wird die biblische Kreuzigungsszene aufgerufen und wie das Versprechen Jesu ist auch das letzte Wort des Söldners Ausdruck einer brüderlichen Solidarität. Ohne christliche Bezüge zu bemühen, kann aus der Reaktion der Barbaren auf die gekreuzigten Löwen:

Les Barbares, cessant de rire, tombèrent dans un long étonnement. «Quel est ce peuple, pensaient-ils, qui s'amuse à crucifier les lions !» (86)

⁶⁵⁰ Nünning (Hg) : Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. 2008, Eintrag Fetisch/Fetischismus. Beschreibung im Text: «Salammbô s'approchait de sa corbeille, [...] il [le Python] était continuellement enroulé sur lui-même, plus immobile qu'une liane flétrie; à force de le regarder, elle finissait par sentir dans son cœur comme une spirale, comme un autre serpent qui peu à peu lui montait à la gorge et l'étranglait.» (244) «Les jours suivants, à mesure qu'elle se laissait convaincre, qu'elle était plus disposée à secourir Tanit, le Python se guérissait, grossissait». (251).

⁶⁵¹ So erscheint sie Salammbô: «la queue collée contre le sol, il se leva tout droit» (254). Der Tanz mit der Schlange als Initiation in die Sexualität ruft auch den biblischen Mythos von Adam und Eva auf.

⁶⁵² S. hierzu ausführlich Séginger: Présentation et Dossier. 2001. S. 439-441.

⁶⁵³ Spendius: «l'éternelle menace de la croix» (77); Hamilcar: ««Ah! misérable! la croix! la croix!»» (208); «Hamilcar voulut d'abord montrer aux Mercenaires qu'il les châtierait comme des esclaves. Il fit crucifier les dix ambassadeurs, les uns près des autres, sur un monticule, en face de la ville». (355).

⁶⁵⁴ Vinken sieht sie als Symbol für den Kreuzesweg Mâthos. Dies.: Flaubert – Durchkreuzte Moderne. Frankfurt a. M. 2009. S. 198.

⁶⁵⁵ Zu dieser Problematik: Friedrich: Imagination des Bösen. 1998. S. 208, Vinken wie oben S. 190.

auch eine die Kohärenz der Erzählung bestärkende Vorwegnahme des Schicksals der Söldner gesehen werden. Alle drei Zeichen verweisen auf die zwischen Natur, Geschichte und Mythos ausgespannte fiktionale Wirklichkeit des Romans.

Bei der Frage nach der Funktion des Mythos in *Salammbô*⁶⁵⁶ – es soll hier nur um das mythische Grundmuster von Tanit – Moloch, Mond – Sonne, Wasser – Feuer, weiblich – männlich gehen – muss nicht nur zwischen verschiedenen Ebenen, also zwischen der Bewusstseins- und der Figurenebene, der Erzählinstanz und des impliziten Autors, sondern auch innerhalb der Figurenebene differenziert werden. Salammbô und Mâtho leben im Mythos, verstehen mit seiner Hilfe ihre Erfahrungen⁶⁵⁷, das Volk von Karthago wechselt vom Tanit-Kult, der sich als machtlos erwiesen hat, zum Moloch-Kult, die Ältesten essen in der Hungersnot heimlich die heiligen Pferde des Eschmoûn auf (309), Hamilcar unterschiebt dem Gott ein anderes Kind, um sein eigenes zu retten (321), Spendius stiehlt den Schleier der Tanit, weil er glaubt, dass die Karthager an seine Macht glauben (135). Der Erzähler ist einmal das Sprachrohr der Mythosgläubigen:

C'était le châtimeut de la Déesse, ou l'influence de Moloch circulant autour d'elle, dans les cinq armées (266)

Ainsi Moloch possédait Carthage [...] le rétablissement du zaïmph n'ayant pas servi. (305)

einmal beschreibt er ungerührt das Verhalten der den Mythos für ihre Zwecke Benützenten.

Auf der Ebene der Narration wird deutlich, dass der Mythos weder als Interpretationssystem der Ereignisse noch als Instrument der Religionskritik fungiert. Die Ereignisse können einerseits nicht mit dem auf einer Kette von Identifikationen beruhenden mythischen Grundmuster – weibliches Sich-Entziehen, männlicher Zugriff, erzwungen-freiwillige Hingabe, neues Leben aus der Vereinigung, Tod der materiellen Verkörperung des Männlichen und Weiblichen⁶⁵⁸ - erklärt werden, andererseits werden weder der gelungene Raub des Schleiers, der nicht den Tod der Räuber nach sich zieht, noch der nicht geahndete, sondern mit dem Einsetzen des Regens belohnte

⁶⁵⁶ Die Behandlung des Mythos ist die *pièce de résistance* bei der Frage nach dem historischen und/oder realistischen Charakter des Romans. Während bei Lukács auf 20 Seiten nicht einmal das Wort Mythos fällt (Lukács: *Der historische Roman*. Neuwied 1965. S. 222 - 241), verknüpft Brombert das Mythologische eng mit dem Sexuellen (Brombert: *The novels of Flaubert*. Princeton 1966. S. 113: »The basic „unit“ of *Salammbô* is unquestionably the sexual image as crystallized around the divine couple Tanit and Baal«); Holdheim (*Die Suche nach dem Epos*. 1978, S. 130) sieht im Heiligen »die Apotheose der idées reçues« - damit scheint jeweils der ‚realistische‘ Roman gerettet. Die spätere Forschung rückt Bedeutung und Funktion des Mythos mehr in den Vordergrund.

⁶⁵⁷ S. Culler: Flaubert. 1974. S. 215, die Erfahrung in ‚*Sous la Tente*‘ ist im letzten Kapitel wieder abrufbar.

⁶⁵⁸ Küpper: »Erwägungen zu *Salammbô*«. Stuttgart 1997. S. 275.

Betrug Hamilcars im Text als Zerstörung des Mythos inszeniert⁶⁵⁹. Das Leben im Mythos und das zynische Benützen des Mythos stehen gleichberechtigt nebeneinander; dem Text lässt sich keine Identifikationsmöglichkeit mit dem Mythos entnehmen, aber auch die rationalistischen Aufklärungsangebote verbleiben im Ungewissen der ‚impartialité‘, das Offenhalten des Sinns ist der eindeutigen Sinngebung übergeordnet; hier liegt vielleicht auch eine mögliche Erklärung des Schlusssatzes. Die Funktion des Mythos ist wesentlich eine narratologische⁶⁶⁰, er verbindet den Söldnerkrieg mit der Liebesgeschichte, er verhindert die Flucht in den Exotismus durch äußerste Verfremdung, die »implizite Einführung in mythisches Denken«⁶⁶¹ ermöglicht eine glaubhafte Psychologie der Figuren, während die Instrumentalisierung des Mythos deren Historizität offenlegt.

Betrachtet man in diesem Zusammenhang den Gebrauch der Ironie, kommt man zu einem ähnlichen Ergebnis. In der Zeltszene gibt es viele Ironiesignale, von der Liebesraserei Mâthos:

Blême et les poings crispés, il frémissait comme une harpe dont les cordes vont éclater.
Tout à coup des sanglots l'étouffèrent, et en s'affaisant sur les jarrets (267)

über den Ausruf Salammbôs im richtigen Augenblick: «Moloch, tu me brûles!» (268) bis zum Bild des Granatapfelviertels zwischen ihren Lippen (269), dennoch wird das mystische Empfinden Salammbôs und Mâthos im Augenblick des Erlebens nicht ironisiert⁶⁶². Der politische Missbrauch der Mythologie beinhaltet nicht als solcher ihre Ironisierung: Zwar war der Beweggrund Schahabarims, Salammbô zu einem Akt heiliger Prostitution zu bringen, teilweise ein politischer, jedoch gibt der Text Schahabarim nicht die Möglichkeit, sich mit dem impliziten Leser gegen das Denken

⁶⁵⁹ »Die Mythologie steht in Karthago im Dienst der Politik« (Potthast: Die Ganzheit der Geschichte. Göttingen 2007. S. 183), aber das erklärt ihre Wirkungskraft nicht.

⁶⁶⁰ Séglinger sagt, der Zäimph sei wie eine Metapher des Romans selbst, indem dieser eine mythische Logik entfalte, aber sie gleichzeitig dekonstruiere durch das Aufzeigen der darunterliegenden Schichten («en montrant ses dessous»). Dies.: Flaubert: une poétique de l'histoire. 2000. S. 184; Présentation et Dossier. 2001. S. 435) Wie schon gesagt, meint die Dekonstruktion keine Destruktion, sondern die Zerlegung und den Aufbau von etwas Neuem.

⁶⁶¹ Bender: Kampf der Paradigmen.... 2009. S. 64: Keine strikte Trennung zwischen Zeichen, Bezeichnetem und Referenten; das mythische Denken entbehrt der Abstraktion, der trennscharfen Unterscheidung zwischen Dingen und Worten. Im Text: «elle prenait ces conceptions pour des réalités ; elle acceptait comme vrais en eux-mêmes de purs symboles et jusqu'à des manières de langage» (248).

⁶⁶² Bei Küpper: »Erwägungen zu Salammbô«. S. 303 und Vinken: Flaubert.... 2009 S. 214 wird als Beweis auf das Ende verwiesen. Nach den Ausführungen von Warning sind bei ironischen Äußerungen drei Personen beteiligt, der Sprecher, die Objektperson als Gegenstand der Ironie und eine dritte Person oder Hörer, der die Scheinsolidarisierung des Sprechers mit der Objektperson durchschaut und sich mit dem Sprecher gegen die Objektperson solidarisiert. (Warning: Der ironische Schein. München 1999. S. 155f.). Eine solche dritte Person ist im Text des Kapitels ‚Sous la tente‘ nicht zu finden.

Salammbôs zu solidarisieren; während im Fall des Kinderopfers trotz der ironischen Bezüge⁶⁶³ das inszenierte Grauen eine ironische Deutung verbietet⁶⁶⁴.

Das Schlusskapitel legt noch einmal die Ambiguität des Mythos offen, ohne sie aufzulösen: Einerseits wird der Besiegte nach dem realen Prinzip des *Vae Victis* behandelt, andererseits wird Mâtho, der Mythen- und Gottgläubige, der gleichzeitig als Verkörperung Molochs apostrophiert wurde und in seiner Agonie Salammbô wieder so erscheint, mit der Darbietung des seinem Körper entrissenen Herzens an die Sonne dem Sonnengott und damit Moloch geopfert, dessen Herrschaft über Karthago im gleichen Augenblick, symbolisiert im Untergang der Sonne, zu Ende geht. Und doch wird der rituelle Akt als Schein entlarvt, als Inszenierung eines frustrierten Schauspielers, der sich eine Rolle anmaßt (Schahabarim im roten Mantel der Moloch-Priester) und zum falschen Drehbuch gegriffen hat; so entsteht das ironische Dreieck aus Erzähler, der sich scheinbar mit der handelnden Figur solidarisiert und dem impliziten Leser, der die Scheinsolidarität durchschaut⁶⁶⁵. Ironie und Mythos zusammen halten auf der discours-Ebene die Geschichte (*histoire*) in einem schwebenden Gleichgewicht, so dass diese weder in einer vorgeblich historischen Repräsentation noch in einer allegorischen Deutung zeitgenössischer Phänomene⁶⁶⁶ aufgehen kann.

1.2.5 Zeit und Raum

Schon der erste Satz des Romans - »C'était à Mégara, faubourg de Carthage, dans les jardins d'Hamilcar.« (57) - weist auf die Bevorzugung des Raums gegenüber der Zeit in *Salammbô* hin⁶⁶⁷. Immer wieder werden einzelne Räume (Salammbôs Schlafzimmer), die Architektur einzelner Gebäude (Hamilcars Palast, der Tempel der Tanit) oder Karthagos detailliert beschrieben⁶⁶⁸:

Ils étaient sur la terrasse. Une masse d'ombre énorme s'étalait devant eux, et qui semblait contenir de vagues amoncellements, pareils aux flots gigantesques d'un océan noir pétrifié.

⁶⁶³ Beispiele: «Avant de rien entreprendre, il était bon d'essayer les bras du Dieu». (329) «Cependant l'appétit du Dieu ne s'apaisait pas. Il en voulait toujours». (331) S. dazu auch Culler: Flaubert. London 1974. S. 216.

⁶⁶⁴ S. Friedrich: *Imagination des Bösen*. Tübingen 1998. S. 202.

⁶⁶⁵ Es wird nicht nur das aztekische Ritual aufgerufen, sondern vielleicht auch der zeitgenössische Herz-Jesu-Kult, so Vinken: Flaubert – durchkreuzte Moderne. 2009. S. 147. Potthast spricht von »einem hochpathetischen Finale«, dies wird m. E. der ironischen Konnotation nicht gerecht. Dies.: *Die Ganzheit der Geschichte*. Göttingen 2007. S. 200.

⁶⁶⁶ Zum Begriff der Allegorie s. Nünning (Hg.): *Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*. Stuttgart 2008, Eintrag Allegorie; zur Ablehnung allegorischer Strukturen s. Bohrer: *Nach der Natur*. München 1988. S. 134.

⁶⁶⁷ So auch Lörinszky: *L'Orient de Flaubert*. Paris 2002. S. 220, während andere Autoren, so Dürr, der *Salammbô* einen Roman über die Zeit nennt, die Behandlung des Raums gegenüber der der Zeit vernachlässigen. Dürr: *Flaubert's Salammbô*. New York 2003. S. 9.

⁶⁶⁸ Holdheim spricht von » Architektonische[r] Obsession, Triumph deskriptiver Geometrie«. Ders.: *Die Suche nach dem Epos*. Heidelberg 1978. S. 125.

Mais une barre lumineuse s'éleva du côté de l'Orient. À gauche, tout en bas, les canaux de Mégara commençaient à rayer de leurs sinuosités blanches les verdure des jardins. Les toits coniques des temples heptagones, les escaliers, les terrasses, les remparts, peu à peu, se découpaient sur la pâleur de l'aube; et tout autour de la péninsule carthaginoise une ceinture d'écume blanche oscillait, tandis que la mer couleur d'émeraude semblait comme figée dans la fraîcheur du matin. À mesure que le ciel rose allait s'élargissant, les hautes maisons inclinées sur les pentes du terrain se haussaient, se tassaient, telles qu'un troupeau de chèvres noires qui descend des montagnes. Les rues désertes s'allongeaient; les palmiers, çà et là sortant des murs, ne bougeaient pas; les citernes remplies avaient l'air de boucliers d'argent perdus dans les cours; le phare du promontoire Hermæum commençait à pâlir. Tout au haut de l'Acropole, dans le bois de cyprès, les chevaux d'Eschmoûn, sentant venir la lumière, posaient leurs sabots sur le parapet de marbre et hennissaient du côté du soleil. (75)

Doch dieser Ort, der von einem kollektiven Standpunkt aus (Spendius, Mâtho, Erzähler) vom Erzähler beschrieben wird, wird zu keinem feststellbaren Bild, alle architektonischen Elemente befinden sich im Fluss, nur das wirklich Bewegte, das Meer, die Palmen sind wie erstarrt, der Text weist hin auf einen nicht greifbaren, nicht einnehmbaren Raum. Die Architektur des Tempels der Tanit wird im Lauf des Eindringens von Mâtho und Spendius in ihn auf fast sieben Seiten beschrieben (133-141), sie evozieren einen unendlichen Raum und erinnern beim Lesen an Zeichnungen Eschers⁶⁶⁹; wiederum verneint der Text die Beherrschbarkeit des Raumes als Hinweis auf die letztliche Vergeblichkeit des Tun. Die vergeblichen Züge der Barbaren nach Sicca, zurück vor die Mauern Karthagos, nach Utica, Tunis und zurück, in den Engpass, an der Küste entlang und schließlich wieder nach Karthago führen die durchwanderten Räume vor als wüst, leer, unwirtlich, als Orte des Ausgesetztseins und des auswegslosen Gefangenseins. Sie können als allegorische Räume gesehen werden, die für das Sein des Menschen in der Welt stehen⁶⁷⁰, sicherlich nicht als historische Räume trotz der Ortsbezeichnungen. Auch Karthago, mehrmals beschrieben, herausragender Handlungsort⁶⁷¹, ist kein historischer Ort; die Darstellung der wiederholten Feste und Rituale, der exzessiven Prunksucht, Geldgier, Schacherei, Grausamkeit auf der einen Seite, des ebenso exzessiven Pöbeltums auf der anderen Seite, ohne dass eine mittlere Ebene aufschiene, die Symbolisierung der Stadt schließlich in Salammbô⁶⁷² und Hannon, machen aus ihr eine gleichsam mythische Stadt⁶⁷³. Die Beschreibung all dieser Räume ist zentriert in einem Mittelpunkt, der Akropolis, der Liegestatt

⁶⁶⁹ S. Fichert: ‚Orientalische Sinnlichkeit‘... Marburg 2010. S. 55, sie verbindet den unendlichen Raum mit der Struktur des Ornaments.

⁶⁷⁰ In Anlehnung an Vinken, sie sieht das Umherirren der Barbaren als »Allegorie des Seins der Menschen in der Geschichte«, Vinken: Flaubert – Durchkreuzte Moderne. Frankfurt a. M. 2009. S. 153.

⁶⁷¹ 8 von 15 Kapiteln sind dort angesiedelt.

⁶⁷² «Salammbô resplendissante se confondait avec Tanit et semblait le génie de Carthage, son âme corporifiée». (372)

⁶⁷³ Vinken bezeichnet sie als allegorische Stadt, die gleichzeitig für Babel (babylonische Sprachverwirrung bei den Söldnern), Jerusalem (biblische Bezüge, Nebukadnezar), Paris und Washington steht. Dies.: Flaubert – Durchkreuzte Moderne. 2009. S. 146. In diesem Zusammenhang auch die Feststellung Butors: Karthago ist das, was Rom vor uns verborgen hat. [...] Karthago ist auch das, was Rom von seinem Inneren uns verborgen hat. Ders.: Improvisations sur Flaubert. Paris 1984. S. 116.

Salammbôs, der Statue der Göttin, Karthago ist auch Ort der wiederholten Rückkehr, am Ende steht die den Tod symbolisierende Konzentration auf den Thron Salammbôs; die übergeordnete Struktur der Räume ist also der Kreis.

Dieselbe Struktur hat die immer unbestimmt bleibende Zeit: Es werden keine Jahreszahlen genannt, nur (phönizische) Monatsnamen, die gleichzeitig die Namen der getöteten heiligen Fische sind (70)⁶⁷⁴ und so, zusätzlich zu ihrer Fremdheit, einen mythischen Beiklang bekommen. Auf allen drei Ebenen der Erzählung – auf der Ebene der *histoire* durch den Verzicht auf die Chronologie, auf der *discours*-Ebene durch die Beschreibungen, Handlungen und Symbole betreffende Wiederholungsstruktur, auf der Textebene durch den ausgedehnten Gebrauch des *imparfait* – entsteht der Eindruck einer endlosen, unbestimmten und daher unendlichen Zeit, die aber nicht in die lineare Unendlichkeit eines neuen Zustandes vorstößt, sondern in der zyklischen Unendlichkeit des Immergleichen verbleibt. Ein Zeichen hierfür ist die Tatsache, dass die erzählte Gegenwart kaum je in die Vergangenheit schweift (Ausnahmen im Kapitel Hamilcar Barca, in der mythischen Erzählung Salammbôs und in den Träumen oder Delirien der Söldner) oder in die Zukunft hineinreicht (Ausnahmen Spendius' Machtrausch, 77, Mâthos Liebesrausch, 268 oder Hamilcars Prophetien, 182 und Hoffnungen, 174). Auch bedeutet die unendliche Zeit weder eine kontinuierliche noch eine diskontinuierliche Zeit, beides setzt eine Entwicklung, d.h. ein Ende und damit Linearität voraus, sie ist eine zugleich rhythmisierte und arretierte Zeit, sie folgt dem immer gleichen Rhythmus der Gestirne, der Jahreszeiten, der Rituale, des Aufstiegs und Niedergangs wie ein Uhrwerk, das den Sprung vom zwölften zum ersten Schlag immer wiederholt⁶⁷⁵. Die Zeit in *Salammbô* ist somit als zyklische, unendliche und arretierte Zeit der historischen Zeit entgegen gesetzt.

1.2.6 Erinnerung

Wie schon im letzten Kapitel beim Zeitbegriff deutlich wird, spielen Erinnerungen in *Salammbô* auf der *Histoire*-Ebene kaum eine Rolle. Möglicherweise soll die Bedeutungslosigkeit der Erinnerung den noch im mythischen Denken verhafteten Menschen charakterisieren, dafür spricht, dass den beiden dem rationalen Denken am nächsten stehenden Figuren, Hamilcar und Spendius, Erinnerungen zugesprochen werden (171, 173, 180, 77, 80) und dass die Legende für Salammbô Gegenwart, nicht Vergangenheit ist (71).

⁶⁷⁴ Diese Namen sind zugleich Mondnamen und decken das zweigeteilte Sonnenjahr ab – es stirbt ab und steht wieder auf -, die Monate sind angeordnet wie ein Fischgrätmuster. Addison: *Where Flaubert lies*. Cambridge 1996. S. 88-90.

⁶⁷⁵ Séginger schreibt: »Die Zeit bewegt sich, aber sie geht nirgendwo hin.« Dies.: Flaubert: *une poétique de l'histoire*. Strasbourg 2000. S. 40.

Auf der discours-Ebene sind vielfältige Erinnerungen an andere Texte eingeschrieben⁶⁷⁶, insbesondere Verweise auf antike Mythen und Epen und Texte des Alten und Neuen Testaments. Sie dienen unterschiedlichen Zielen, die antiken Mythen (z.B. die Entführung der Europa durch den als Stier erscheinenden Zeus oder die Annäherung von Moloch an Minotaurus) sollen die Fremdheit der geschilderten punischen ‚Realität‘ mildern, ihr den Schein des Vertrauten verleihen⁶⁷⁷, während die Verweise auf Erzählungen aus dem Alten Testament – Abraham und Isaak, Judith und Holofernes – durch ihren radikal anderen Ausgang (Abraham gehorcht Gott und wird dafür mit der Rettung seines Sohnes belohnt, Hamilcar gehorcht dem Gott nicht und bekommt noch größeren Lohn; Judith ergibt sich dem Feind ihres Volkes nicht, tötet ihn und rettet sich und ihr Volk, Salammbô gibt sich dem Feind hin, tötet ihn nicht, rettet weder ihr Volk noch sich) zur Ironisierung und Infragestellung sowohl des mythisch-religiösen Szenarios *Salammbôs* als der jüdisch-christlichen Überlieferung beitragen. Bezüge zum Neuen Testament⁶⁷⁸ können, wenn überhaupt, nur auf der Ebene des Diskurses gefunden werden - Ausnahme ist die auch auf der Textebene ausgeführte Parallelisierung der gekreuzigten Söldnerführer mit Jesus und den Schächern am Kreuz - , indem von der Einbettung in den karthagischen Mythos und in die Geschichte des Romans abstrahiert und auf die Bilder des Brandopfers und der Passion abgehoben wird. Die zwar nicht in den Evangelien, aber in den Apostelbriefen und in der späteren Christologie lebendigen Bilder Christi als des geopferten Lamm Gottes können mit dem Bild der geopferten Kinder assoziiert werden, der Text selber benützt das Wort sacrifice nur in dem von einem aufgeklärten Erzähler gesprochenen Satz:

Alors les Anciens décrétèrent le sacrifice par une périphrase traditionnelle – parce qu'il y a des choses plus gênantes à dire qu'à exécuter. (319)

Das Bild von dem Leidensweg Mâthos von seinem Gefängnis bis zur place de Khamon kann das Bild von Jesus auf dem Passionsweg vom Richthaus nach Golgatha aufrufen, wenngleich Jesus einen Purpurmantel trug, schließlich erfüllt das Bild des nackten Toten, der zu Füßen der in Gewänder gehüllten Salammbô liegt, fast die

⁶⁷⁶ Die von Flaubert benützten historischen Texte werden weggelassen, s. hierzu: Séglinger: *Présentation et Dossier*. 2001. S. 35; sie bilden ein dem Roman sozusagen vorgängiges Gerüst wie die von Flaubert verwendeten Bücher über die Mythologie oder den Orientalismus. Von den Mythen, die Séglinger, Bernard Masson folgend, aufzählt, (Séglinger: *Flaubert: une poétique de l'histoire*. 2000. S. 193, Anm. 32) werden der Raub des Feuers durch Prometheus, Orpheus und Eurydike, Parzival, die Opferung Iphigenies nicht aufgeführt, da sie m. E. nicht unbedingt plausibel sind; die vielen, sich auf Salammbô und Mâtho beziehenden Texte, Eva und Adam, Dido und Äneas, Tristan und Isolde wurden z.T. schon erwähnt.

⁶⁷⁷ S. Séglinger: *Présentation et Dossier*. 2001. S. 51. Die oben beschriebene Ambiguität wird durch die Verweisung auf die griechischen Mythen nicht aufgelöst.

⁶⁷⁸ Dies tut sehr ausführlich Vinken, Zitate: »Im Namen des Kreuzes wird die frohe Botschaft durchkreuzt« (S. 11), »Die Passionsgeschichte ist die Matrix des Romans« (S. 144). Der Text von *Salammbô* steht »nicht in Konkurrenz zum Diskurs der Geschichte, sondern mit der Offenbarung«. (S. 145) Vinken: *Flaubert - Durchkreuzte Moderne*. Frankfurt a. M. 2009.

Ikonomie einer Pietà. Die Bilder fügen sich nicht zu einem Erinnerungsraum zusammen, so wenig wie es in *Salammô* eine Zeiterzählung im Sinn einer durch Erzählung erfahrbaren Zeit gibt. Beiden fehlt auf der Seite der Präsentation die Veränderung, die Erinnerung erst hervorbringt, auf der Seite der Rezeption die Vertrautheit, die Erinnerung erst ermöglicht.

1.3 Die Geschichtskonstruktion von *Salammô*

1.3.1 Die Fiktionalisierung des historischen Faktums

In *Salammô* wird ein in der griechischen und römischen Geschichtsschreibung erwähntes, relativ genau datierbares, historisches Ereignis, das sich an aus der Historiographie bekannten historischen Orten unter dort genannten Einzelpersonen und Personengruppen abspielt, geschildert. Dennoch verweisen schon der erste und der letzte Satz den Roman nicht in den Bereich der historischen Erzählung, sondern geben ihm den Charakter eines Epos oder einer Legende. Die in den zwei Sätzen beschlossene Kreisstruktur wiederholt sich auf der histoire-Ebene in dem konzentrischen Kreisen der Söldner um Karthago, Narr'Havas' um Mâtho, Mâthos um Salammô, auf der discours-Ebene im umherirrenden Einkreisen des Schleiers der Tanit, im Kreisen der Opfer und ihrer Henker um die Molochstatue, in den im Zuge des Erforschens kreisförmig beschriebenen Bauwerken. Der Kreis ist hier nicht Symbol der Vollendung, sondern der zeitlosen Wiederkehr, also das Gegenstück zur historischen Linearität.

Das zweite Textverfahren, das die Fiktionalität des Romans betont, ist die Wiederholung. Auch sie ist in die Geschichte – Schlachten, Belagerungen, grausame Bestrafungen - , in den Diskurs – vom ersten bis zum letzten Kapitel das Alternieren zwischen Karthago und einem anderen Schauplatz - , in die Narration – der ungewöhnliche Gebrauch des imparfait, die wiederholten Stadtansichten von Karthago (75, 102f., 115, 173) – eingeschrieben, auch sie widerspricht dem historischen Prinzip der Einmaligkeit und Unwiederholbarkeit. Ein drittes Anzeichen der Fiktionalität ist die Inkonsistenz der Erzählinstanz, die mit ihren wechselnden Standpunkten, als Kollektiv oder als Einzelner, extradiegetisch oder intradiegetisch, keinen verlässlichen Zeugen, wie ihn die Historiographie voraussetzt, bereitstellen kann.

Die Verkürzung der zeitlichen Perspektive um Vergangenheit und Zukunft, ihre Konzentration auf die erzählte Gegenwart, die dem Gedächtnis nur einen eng umgrenzten Platz (der Tag der Schlacht von Eryx, 57), der Erinnerung nur schattenhafte Räume (das Schlingern der rückschauenden Gedanken Hamilcars, 171, die bedrängenden Ängste Mâthos, 89f., die vagen Sehnsüchte Salammôs, die Delirien der Söldner im Todeskampf) überlässt, wird der historischen Sichtweise, die

aus Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft der behandelten Vergangenheit den Blick auf die jeweilige Gegenwart richtet, nicht gerecht. Die scheinbare Linearität der Erzählung – vom Fest der Söldner bis zum Fest der Karthager vergehen 45 Monate⁶⁷⁹, die ohne Ana- oder Prolepsen erzählt werden – wird durch die beschriebenen Verfahren (Kreisstruktur, Wiederholung, Verharren in der Gegenwart, Netz der Symbole) aufgelöst in »ein Nebeneinander heterogener Elemente«⁶⁸⁰; die scheinbare Kausalität – Verweigerung des Soldes führt zum Krieg oder den Sakrilegen folgt die Bestrafung, am Ende steht jeweils »l'ordre rétabli« (369) – verflüchtigt sich durch dieselben Verfahren in der Rationalität einer »fantaisie scientifique«⁶⁸¹ oder in der Irrationalität des Mythos. Ob man in *Salammô* eine Allegorie, ein Epos, ein aus vielen Mythen gewebter Roman oder eine Science-Fiction sieht⁶⁸², alle Begriffe weisen auf die vollkommene Verwandlung des Faktischen in das Fiktionale.

1.3.2 Die Darstellung der Geschichte in *Salammô*

Aus der bisherigen Analyse kristallisieren sich bezüglich der diskursiven und narrativen Gestaltung der Geschichte in *Salammô* vier Merkmale heraus; diese werden, um Wiederholungen möglichst zu vermeiden, an Hand von zwei Teilkapiteln, »Moloch« (XIII, 318 - 332) und »Défilé de la Hache« (XIV, 337 - 352) belegt.

1. Geschichte ist eine in sich kreisende, sich wiederholende Bewegung in einer endlosen Gegenwart:

Mais cette fois il s'agissait de la République elle-même. Or, tout profit devant être acheté par une perte quelconque, toute transaction se réglant d'après le besoin du plus faible et l'exigence du plus fort (318) [...] Cela dura longtemps, indéfiniment, jusqu'au soir. (331) Beaucoup, par une étrange manie, répétaient le même mot ou faisaient continuellement le même geste. [...] Rien ne bougeait; l'éternelle montagne, chaque matin, leur semblait encore plus haute. (344) [...] Le niveau de la plaine redevint immobile. La nuit tomba. Hamilcar se délectait devant le spectacle de sa vengeance. (349)

⁶⁷⁹ So die Berechnung bei Bertl: Gustave Flaubert... Bonn 1974. S. 185.

⁶⁸⁰ Holdheim: Die Suche nach dem Epos. Heidelberg 1978. S. 124.

⁶⁸¹ Séginger: Présentation et Dossier 2001. S. 26, sie zitiert *Le Moniteur* vom 22. Dezember 1862. Sie selbst bezeichnet den Roman als »archéo-fiction« (ebenda S. 35-41) und meint damit ungefähr dasselbe, eine auf wissenschaftlichen Studien beruhende Fiktion, fügt aber hinzu: eine Fiktion, die eben kraft der Wissenschaftlichkeit sich für wahr ausgibt («Le roman transgresse la frontière admise entre fiction et savoir en détournant la connaissance au profit d'une chimère qui se fait passer pour vraie!» S. 41).

⁶⁸² Alle Meinungen – bis auf die letzte Charakterisierung – sind in der Sekundärliteratur vertreten, die Häufigkeit erfolgt in dieser Reihenfolge: Allegorie: Green: Flaubert and the Historical Novel. Cambridge 198. passim, Griffin: Rape of the Lock. Lexington 1988. S. 203, Friedrich: Imagination des Bösen. Tübingen 1998. S. 174, Dürr: Flaubert's Salammô. New York 2003. S. 8, 87, Vinken: Flaubert – Durchkreuzte Moderne. 2009. S. 146, Vinken/Wild: Arsen bis Zucker. Berlin 2010 S. 231. Epos: Holdheim wie oben S. 123, Séginger wie oben S. 414, Lörinszky: L'Orient de Flaubert. Paris 2002. S. 309. Mythen: Lörinszky ebenda S. 296, 309. Anachronistischerweise drängt sich der Begriff 'Science-Fiction' auf, eine Science-Fiction, die nicht Bilder einer möglichen künftigen Welt, sondern Bilder einer möglichen vergangenen Welt entwirft, aber ähnliche Merkmale aufweist, so der wissenschaftliche Anspruch, die Verlängerung zeitgenössischer technischer, politischer oder psychologischer Phänomene in die Zukunft bzw. Vergangenheit, die Plausibilisierung irrationaler Motive durch den Entwurf einer möglichen anderen Seinsweise.

Die endlose Gegenwart des Kindermords und des Sterbens im Engpass, die Wiederholungen (*cette fois il s'agissait*), die Kreisbewegung (Choreographie des Opfers, *circulus viciosus* von Gewalt und Rache) sind in den Gebrauch der Wörter und Zeiten, in den Rhythmus des Textes, in die Bilder eingeschrieben.

2. Geschichte hat die unerbittliche Folgerichtigkeit einer Naturerscheinung, mit der sie auch die radikale Grundlosigkeit – warum die mörderische Verbrennung von hunderten von Kindern zu Regengüssen führt ist genauso wenig begründbar wie der Beginn oder das Aufhören einer 40-tägigen Sintflut – und die grundsätzliche Verweigerung jeglichen Sinns gemeinsam hat.

Plusieurs s'évanouirent; d'autres devenaient inertes et pétrifiés dans leur extase. Une angoisse infinie pesait sur les poitrines. Les dernières clameurs une à une s'éteignaient, - et le peuple de Carthage haletait, absorbé dans le désir de sa terreur. (328)
Sur l'étendue de la plaine, des lions et des cadavres étaient couchés, et les morts se confondaient avec des vêtements et des armures. [...] d'autres étaient desséchés complètement et des crânes poudreux emplissaient des casques; des pieds qui n'avaient plus de chair sortaient tout droit des cnémides, des squelettes gardaient leurs manteaux; des ossements, nettoyés par le soleil, faisaient des taches luisantes au milieu du sable. (368)

Das Phänomen der Versteinerung, der Mineralisierung durchzieht den Text⁶⁸³, es ist Symbol für die Angleichung von Belebtem und Unbelebtem, für die Organisches und Anorganisches umfassende, allem zugrunde liegende Materie, die – auf nichts zurückführbar – Grund und Sinn, Kausalität und Finalität in sich selber trägt⁶⁸⁴. Die Ersetzung der Kausalität durch die Kontingenz, wie sie sich in der im Text nicht motivierten Rückkehr von Hamilcar, in der »unfreiwilligen« Gabe des ‚Liebestranks‘ von Salammbô an Mâtho (73), in dem Entschluss der Söldner, von Sicca nach Karthago zurück zu marschieren (100), in dem nicht begründeten Signal Hamilcars, Unterhändler der Barbaren zu empfangen (345) und in einer Unzahl anderer Ereignisse zeigt, reduziert die Geschichte auf eine Abfolge von – räumlich gesehen – nebeneinander angeordneten⁶⁸⁵ Episoden, die – zeitlich gesehen – sich in einem Feld von Punkten befinden. Die Verweigerung des Sinns schließlich, die an jedem einzelnen Ereignis abzulesen ist, am Umherziehen der Söldnerarmeen, an den Grausamkeitsexzessen, an den

⁶⁸³ Nur einige Beispiele: «un océan noir pétrifié» (75), (über Hannon) «quelque grosse idole ébauchée dans un bloc de pierre» (94); «ces cadavres crucifiés, qui semblaient sur les tombeaux autant de statues rouges» (231); «les coudes au corps, les genoux serrés, avec des cercles de diamants au haut des bras, elle restait toute droite dans une attitude hiératique» (372); s. dazu auch: Anne Green: »History and its representation in Flaubert's Work«. In: Timothy Unwin (Hg.): *The Cambridge Companion to Flaubert*. Cambridge 2004. S. 85 – 104, hier: S. 96.

⁶⁸⁴ Séginger schreibt: »Flaubert übernimmt das in seiner Zeit dominierende Modell des Organismus und die Annäherung von Geschichte und Natur«; Dies.: *Flaubert: une poétique de l'histoire*. 2000. S. 37. Ich würde ergänzen, dass in *Salammbô* das Modell des in der französischen Philosophie seit Holbach vertretenen Materialismus verarbeitet ist.

⁶⁸⁵ Auf die sprachliche Anordnung des Nebeneinander statt des Nacheinander wurde schon hingewiesen; die etymologische Wurzel von Kontingenz, *contingere* = (sich) berühren ist damit aufgerufen.

letztlich immer sinnlosen Opfern⁶⁸⁶; eine Sinnlosigkeit, die der Roman aber auch als Ganzes der Geschichte zuschreibt⁶⁸⁷ - ein Beleg hierfür ist der Schlusssatz, der zur Begründung auf den Mythos rekurriert – belässt die Geschichte im Raum des Unerklärbaren, des Unzugänglichen, des dem rationalisierenden Zugriff Entzogenen⁶⁸⁸.

3. Menschen sind in Geschichte involviert, sie initiieren geschichtliche Abläufe oder meinen, dies zu tun, sie werden von ihr zu Handlungen oder zu deren Unterlassung getrieben, doch sie beherrschen die Geschichte zu keinem Zeitpunkt.

Mais cette fois il s'agissait de la République elle-même. Or, tout profit devant être acheté par une perte quelconque, toute transaction se réglant d'après le besoin du plus faible et l'exigence du plus fort, il n'y avait pas de douleur trop considérable pour le Dieu, puisqu'il se délectait dans les plus horribles et que l'on était maintenant à sa discrétion; il fallait donc l'assouvir. Les exemples prouvaient que ce moyen-là contraignait le fléau à disparaître. D'ailleurs, ils croyaient qu'une immolation par le feu purifierait Carthage. La férocité du peuple en était d'avance alléchée. Puis, le choix devait exclusivement tomber sur les grandes familles. (318/319)

Donc les combinaisons du Suffète avaient réussi. Aucun des Mercenaires ne connaissait la montagne, et marchant à la tête des colonnes ils avaient entraîné les autres. Les roches, un peu étroites par la base, s'étaient facilement abattues; et tandis que tous couraient, son armée, dans l'horizon, avait crié comme en détresse. Hamilcar, il est vrai, pouvait perdre ses vélites, la moitié seulement y resta. Il en eût sacrifié vingt fois davantage pour le succès d'une pareille entreprise. (338/339)

In beiden Beispielen gehen die Berechnungen der Handelnden zwar auf, ändern aber den Verlauf des Geschehens nicht endgültig. Das Rad der Geschichte⁶⁸⁹ dreht sich weiter, der Mensch kann einen Damm bauen (aus Leichen, aus Felsen), um es vom Weg abzubringen, doch es kehrt wieder in seine Spur zurück; die Geschichte, nicht der Mensch hat das letzte Wort⁶⁹⁰.

4. Aus den drei Merkmalen ergibt sich zwangsläufig ein viertes: Die Geschichte ist dem Menschen etwas vollkommen Äußerliches, sie ist in seine Denkschemata nicht einordenbar, nicht in das Denken von Anfang, Mitte und Ende, nicht in die Verknüpfung von Erinnerung und Erwartung, nicht in die Suche nach einer Sinnhaftigkeit oder zumindest nach der einwilligenden Akzeptanz der Sinnleere. Die offensichtlichen

⁶⁸⁶ Vinken hebt auf die Opposition von selbstsüchtigem, berechnendem, rentablem, produktivem Opfer und selbstlosem, sinnlosem Opfer ab. Dies.: Flaubert – Durchkreuzte Moderne. 2009. S. 164. Tatsächlich liegt die einzige Verurteilung der ‚rentablen‘ Kinderopferung in der Reaktion der Barbaren (332), doch die Hinweise auf den Fall Karthagos in der Person Hannons, in den Prophezeiungen Hamilcars (182) können als Hinweis auf die Sinnlosigkeit auch dieses Opfers interpretiert werden. Die von Vinken vorgenommene Gleichsetzung von ‚selbstlos‘ und ‚sinnlos‘ scheinen eine Flaubert zugeschriebene Vorwegnahme des Denkens Batailles zu sein, sie bezeichnet ihn auch als Vorfahr Batailles (S. 148).

⁶⁸⁷ Culler bezieht das Problem der Sinngebung nicht nur auf die Geschichte, sondern auf *Salammbô* überhaupt: »Wie einen Sinn finden in Romanen, die die Schwierigkeit der Sinngebung zum Thema haben?« Culler: Flaubert. London 1974. S. 212.

⁶⁸⁸ Vinken bezeichnet *Salammbô* als Roman gegen die Geschichtsschreibung; (Dies.: Wie oben. S. 153); wie weit er auch eine »histoire contre l'Histoire« ist (so Séginger: Flaubert: une poétique de l'histoire S. 41), hängt vom Geschichtsbegriff ab.

⁶⁸⁹ Das Bild stammt von Flaubert, es ist für ihn Ausdruck einer richtungslosen Dynamik; s. dazu Séginger wie oben S. 35, 38.

⁶⁹⁰ Flaubert schreibt an Louise Colet: «Cela est parce que cela est». Zitiert nach Séginger: Flaubert, une éthique de l'art pur. Paris 2000. S. 58.

Parallelen zwischen diesen elementaren Denkformen und den Grundformen des Erzählens weisen auf das Grundproblem der ‚Konfiguration‘ und ‚Refiguration‘⁶⁹¹ *Salammbô*s hin: Wie kann Geschichte erzählt werden, wenn sie den Grunderfordernissen des Erzählens nicht entspricht? Dies scheint möglich zu werden mit dem Kunstgriff des Mythos, er macht aus dem zeitlosen Nebeneinander sinnloser Ereignisse eine fortlaufende Geschichte, die einen Anfang – das Fest mit dem Auftreten der Mythen deklamierenden Salammbô, die selbst schon der Schein einer mythischen Figur umgibt –, einen ersten Höhepunkt – die Liebesszene im Zelt –, einen zweiten Höhepunkt im Molochkapitel und ein Ende im mit mythischem Sinn ausgestatteten Tod der Haupthelden hat; der Mythos reduziert die Kriegshandlungen mit ihrem politischen, sozialen und psychologischen Beiwerk zu einem epischen Rahmen, dessen manieristische Detailfülle sich selbst entwertet und die mythischen Strukturen in ihrer Einfachheit besonders hervortreten lässt. Doch der Kunstgriff ist ein doppelter, die Inszenierung des Mythos auf der *histoire*- und zum Teil auch auf der Diskursebene geht einher mit seiner Entlarvung auf der narrativen Ebene: Salammbô wird durch die zuhörende Masse von Männern zur erotisch stimulierten Frau (73), Mâtho und Salammbô werden durch ihre Berater auf ihr mythisches Treffen vorbereitet (132, 159; 251f.), dieses wird von Giscon als kruder sexueller Akt dargestellt (272), das Brandopfer wird zum politisch motivierten Kindermord (319), die rituelle Opferung Mâthos zur Rache der Sieger (370), der Tod Salammbôs ist ihrer Konstitution, religiösen Riten, der Übererregung durch den Anblick Mâthos geschuldet (108, 376). Die Pointe des Kunstgriffs ist jedoch, dass beide, Mythologisierung und Rationalisierung, weder bestätigt noch dementiert werden, das heißt als fünftes Merkmal der Geschichte: sie ist weder darstellbar noch rational erklärbar.

Fasst man die Eckdaten der Geschichtskonstruktion von *Salammbô* zusammen als ewige Wiederkehr des Gleichen, Gleichgültigkeit der Geschichte gegenüber dem Menschen, der ihrer essentiellen Kontingenz ohne die Möglichkeit des dauerhaft verändernden Eingreifens ausgeliefert ist, so bleibt von der »Konstruiertheit der Geschichte durch das Handeln und Leiden der Menschen« nichts mehr übrig, die Menschen handeln und leiden, aber in einer quasi geschichtslosen Welt, in dem Sinn, dass Geschichte und Natur eins sind, wie die Jahreszeiten aufeinander folgen, wechseln sich Siege und Niederlagen, Grausamkeit und Solidarität ab. Mit der Konstruiertheit der Geschichte durch Menschen entfällt auch die Rekonstruktion der Geschichte und damit ihre Erzählbarkeit. Einem Vergleich mit der Geschichtskonstruktion der Historiographie ist somit die Grundlage entzogen; wie noch auszuführen ist, lassen sich zu der

⁶⁹¹ Die Begriffe Ricœurs, s. Teil A, Kap. 2.2.

Geschichtskonstruktion des *Odfeldes* Parallelen aufzeigen, so die Ohnmacht des Menschen, der in seiner leiblichen Kreatürlichkeit gezeigt wird, die Ziel- und Sinnlosigkeit der Geschichte, die – anders als im *Odfeld* - auf keiner Ebene aufgehoben wird, denn der Rekurs auf die Götter auf der Figurenebene ist motiviert von mystischer oder kreatürlicher Angst, Aberglauben oder politischer Berechnung, nicht vom Glauben; über dem Menschen steht letztlich die sich zyklisch wiederholende Natur, nur dass für ihn dem ‚Stirb‘ kein ‚Werde‘ folgt. Es gibt in *Salammô* die Unsichtbarmachung der Geschichte durch den Mythos, doch, wie gezeigt wurde, wird diese Strategie der Mythologisierung zugleich entlarvt, die Geschichte wird nicht unsichtbar gemacht, was ja ihre Existenz voraussetzt, sie wird durchgestrichen.

Aus dieser Perspektive kann *Salammô* keine Impulse zur Entwicklung des historischen Denkens aussenden, der Mensch ist Kreatur oder Politiker aus Instinkt, jedenfalls seinen Trieben ausgeliefert, ein Bewusstsein seiner Geschichtlichkeit im ausgeführten Sinn besitzt er nicht, die stillstehende Zeit ist keine geschichtliche Zeit, Geschichte ist ein der menschlichen Wirklichkeit willkürlich übergestülptes Konstrukt, das bei dem Versuch, es erzählend zu rekonstruieren, zu Nichts wird⁶⁹². Diesen negativen Aussagen lässt sich jedoch eine positive gegenüberstellen: Sofern historisches Denken etwas mit dem Erkennen und der Akzeptanz des Fremden, Anderen zu tun hat, mit der Infragestellung von traditionellen Denkschemata, kann *Salammô* hierfür als Vorbild dienen, viele Clichés, von den Barbaren über die Römer bis zum kultivierten Westeuropäer, von der Antike über den Orient bis zur europäischen Zivilisation werden hinterfragt und an ihre Stelle ein Nachdenken über Empathie und Toleranz gesetzt.⁶⁹³

1.3.3 Das Spiel der Geschichte in *Salammô*

Das Spiel der Geschichte äußert sich in *Salammô* in dreifacher Weise, einmal im Spiel mit den Clichés, in denen Geschichte rezipiert wird, zum zweiten im Spiel mit den Lehrmeinungen der zeitgenössischen Historiographie, zum dritten in der Verwischung der Grenze zwischen Mythos und Geschichte, womit die Geschichte dem Wirklichkeitsstatus des Mythos angeglichen wird.

Als Beispiel für die erste Weise kann das Schlagwort »Männer machen Geschichte«⁶⁹⁴ angeführt werden: Hamilcar – als Held eingeführt – entkommt weder dem Mythos noch der unerbittlichen Natur, Mâtho – zum Helden aufgebaut – scheitert

⁶⁹² Viele Interpreten Flauberts haben seinen Nihilismus konstatiert; in *Salammô* geht es m. E. zunächst einmal um die Nichtigkeit einer von der Romantik oder dem Historismus geprägten Geschichtsschreibung.

⁶⁹³ Vinken: Flaubert – Durchkreuzte Moderne. 2009. S. 153, Anm.49: »Flaubert sieht nicht so sehr das Nichts als das Leid in allem«.

⁶⁹⁴ Dieses stammt zwar von Treitschke, fällt also in die Zeit nach der Abfassung von *Salammô*, doch wird diese Meinung auch von Thomas Carlyle in seinem Werk über die französische Revolution (1845) vertreten. S. URL: <http://www.universal-lexikon.de/academic.com> (8.1.2015).

an der Überlegenheit und dem Intrigengeschwind der Feinde und an seiner eigenen Natur. Auch mit dem Klischee der orientalischen femme fatale, das sich von der mythischen Lilith über Salome und Kleopatra bis Carmen hinzieht, wird gespielt, indem Salammbô nicht nur Mâtho, sondern auch sich selbst zum Verhängnis wird.

Die zweite Facette des Spiels der Geschichte zeigt sich im Abstand des Romans zu der zeitgenössischen Geschichtsschreibung: Weder folgt Flaubert der literarischen Geschichtsschreibung eines Michelet mit seiner Verherrlichung des Volkes noch dem seit der Mitte des 19. Jahrhunderts auch in Frankreich allmählich aufkommenden Historismus. Zwar entsprechen das breite ‚Quellen‘studium und die Anhäufung von Detailbeschreibungen der historistischen Methode, doch wird gerade dadurch die angestrebte Wissenschaftlichkeit der Historiographie desavouiert, da beides in den Dienst der Produktion einer Science Fiction gestellt wird; der im Historismus gepflegte, wenn auch differenzierte Kontinuitäts- und Fortschrittsdiskurs, sichtbar an der dem Geschichtsschreiber des Historismus empfohlenen Einfühlung in den Sieger⁶⁹⁵, wird ebenso verworfen wie eine wie auch immer geartete zielgerichtete, teleologische Perspektive⁶⁹⁶.

Das Ineinanderspiel von Mythologisierung und Entmythologisierung schließlich weist der Geschichte ein Spielfeld zu, auf dem tatsächlich ein Kind die Spielsteine hin und her zu setzen scheint ohne Spielplan, ohne Spielleiter in einer im Kreis wirbelnden stillstehenden Zeit.

⁶⁹⁵ S. hierzu Walter Benjamin: Über den Begriff der Geschichte. Hrsg. von G. Roulet. Berlin 2010. S. 96, dort zitiert er auch Flaubert: „Peu de gens devineront combien il a fallu être triste pour ressusciter Carthage“.

⁶⁹⁶ Zu diesen Merkmalen des Historismus s. Metzger: Geschichtsschreibung und Geschichtsdanken im 19. und 20. Jahrhundert. Bern 2011. S. 123.

B 2 *Das Odfeld* von Wilhelm Raabe (1887)⁶⁹⁷

2.1 Hinweise zum Forschungsstand⁶⁹⁸

In den ersten Jahrzehnten des letzten Jahrhunderts fand die Erzählung *Das Odfeld* relativ wenig Beachtung, seit 1960 jedoch lässt sich eine Aufwertung sowohl in den Auswahlmänglungen der Werke Raabes als auch - seit der richtungweisenden Deutung von Walter Killy - in der Forschungsliteratur feststellen⁶⁹⁹ und die Erzählung findet eine bis heute anhaltende Beachtung⁷⁰⁰. Allerdings verschiebt sich der Schwerpunkt der Untersuchungen von der Bedeutung des *Odfelds* im Zusammenhang des historischen Romans des 19. Jahrhunderts und Raabes geschichtsphilosophischer Position auf den narrativen Aufbau der Erzählung und auf die herausragende Rolle der Intertextualität.

Im Zusammenhang mit Raabes Geschichtsbild finden sich in den Darlegungen häufig Begriffe wie ‚Wiederholung‘⁷⁰¹, oft in Bezugnahme auf Schopenhauers »eadem, sed aliter«, und ‚Sinn‘ in Verbindung mit den Motiven ‚Gott‘, ‚Subjekt‘, ‚Zufall‘, Zeichen; thematisiert wird in einigen Aufsätzen die Problematik der Erkenntnis von Geschichte⁷⁰², die »Entwirklichung der historischen Faktizität«⁷⁰³ und fast immer der Geschichtspessimismus oder Geschichtsfatalismus Raabes. Über die intertextuellen Bezüge zur Bibel (Sintflutgeschichte, Psalmen, Propheten, synoptische Apokalypsen, die Offenbarung des Johannes) sind sich alle Interpreten einig, viele betonen die besondere Bedeutung der Texte von Homers Ilias, Ovids Philemon und Baucis, der Stoa (Cicero, Seneca), alle machen auf den Subtext der Lenore von G.A. Bürger aufmerksam, viele auf E. A. Poes The Raven, manchen scheint die Anakreontik (Hagedorn) wichtig. Ob als Hyper-, Hypo- oder Subtext oder nur als Zitat scheint der kleinste gemeinsame Nenner für diese intertextuellen Bezüge Walter Killys Schlussfolgerung zu sein: »Das Zitat

⁶⁹⁷ Zitiert wird nach: Wilhelm Raabe: *Das Odfeld*. Eine Erzählung. Mit einem Nachwort von Ulrich Dittmann. Stuttgart 1995. Diese Ausgabe beruht auf: Wilhelm Raabe: *Sämtliche Werke*. Historisch-kritische Ausgabe. Im Auftrag der Braunschweigischen Wissenschaftlichen Gesellschaft herausgegeben von Karl Hoppe. Band 17. Bearbeitet von Karl Hoppe und Hans Oppermann. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1966.

⁶⁹⁸ Der größere Teil der Forschungsliteratur wird im Literaturverzeichnis aufgeführt; für die Forschung bis 1962 wird auf den Aufsatz von Hans Oppermann: »Der passive Held«. In: *Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft*, 1967. S. 31 – 50; auf den Aufsatz von Walter Killy: »Geschichte gegen die Geschichte«. In: Hermann Helmers (Hg.): *Raabe in neuer Sicht*. Stuttgart 1968. S. 229 - 246, auf Ulrich Dittmann: Nachwort zu *Das Odfeld* Stuttgart 1995. S. 267 - 289 und auf Uwe Vormweg: *Wilhelm Raabe*. Paderborn 1993. verwiesen.

⁶⁹⁹ Ulrich Dittmann: Nachwort zu *Das Odfeld*. 1995. S. 289; als Modell gilt die Interpretation von Barker Fairley: *Wilhelm Raabe: eine Deutung seiner Romane*. München 1961.

⁷⁰⁰ S. zuletzt Christoph Eykman: *Entwurf der Vergangenheit: geschichtsphilosophische Positionen im deutschen historischen Roman*. Berlin 2011.

⁷⁰¹ Als exemplarisches Beispiel das Bonmot von Killy: »Raabe stellt die Geschichte nicht dar, um zu zeigen, wie es eigentlich, sondern wie es immer gewesen ist«.

⁷⁰² Z. B. Michael Limlei: *Geschichte als Ort der Bewährung*. Frankfurt a. M. 1988. S. 295.

⁷⁰³ Uwe Heldt: *Isolation und Identität: die Bedeutung des Idyllischen in der Epik Wilhelm Raabes*. Frankfurt a.M. 1980. S. 225.

erschließt, es erweitert die Einsicht, es gibt eine Folie ab, ist ein Hinweis«⁷⁰⁴. Gespalten dagegen ist die Forschungsliteratur bei der Bewertung der Hauptfiguren, besonders bei Noah Buchius (dazu 2.2.3), Übereinstimmung herrscht jedoch seit dem Urteil Barker Fairleys⁷⁰⁵.in der Wertschätzung des *Odfelds* als kunstvolle Erzählung

2.2 Analyse

2.2.1 Die Ereignisse

Wieder werden als erster Baustein der Geschichtskonstruktion sechs Ereignisse analysiert, die als wesentlich für den Handlungsgang erachtet werden und die die drei für die Auswahl aufgeführten Kriterien berücksichtigen⁷⁰⁶.

Die »Schlacht der Raben«(28), die »Bataille«(26)⁷⁰⁷ ist nicht die erste Erwähnung des Kriegs, diese ist dem Odfeld, der »Walstätte weltgeschichtlicher Katzbalgereien«(6) vorbehalten, doch sie ist das erste Kriegereignis (25 - 32). Dieses weist das erste Merkmal des Ereignisbegriffes auf, indem es zeitoffen eine Vergangenheit – das Zusammentreffen des Klosteramtmanns von Amelungsborn und des dort wohnenden emeritierten Magisters Noah Buchius und der Zug der Raben vom Südwesten und Norden her, eine Gegenwart – das Ende eines trüben Tages des Novembers 1761, an dem das »Naturspiel« die beiden Männer »dauernd fest«hielt (25), und eine Zukunft, auf die die Rabenschlacht, das »Praesagium«, das »Portentum«, das »Prodigium« nach den Worten des Magisters (26) als »eine Tröstung oder – eine Warnung«(27) hinweist. In den Reaktionen der beiden Männer und des Erzählers -

»Bei uns! Herr, bei uns! Dort über dem Odfelde, über dem Quadhagen! So sehe Er doch, sehe Er doch, Magister! Soll man denn hier seinen leiblichen Augen trauen dürfen?« [...]
»Ei wahrlich, da wird uns die Vergünstigung, einem seltenen, einem einzigen Schau-spiele beizuwohnen.« (26)

»Heiß und kalt wird's einem bei Gott bei der Geschichte«(27)

Mit erhobenen Armen und Stock focht er die Schlacht mit. In seinem gelehrten Gehirn drehte es sich im Tummel wie dort in den Lüften dem Mons Fugleri zu. (28)

Nach dem gespenstischen, unheimlichen Getöse, dem Gekreisch und Gekrächze des Zorns der Kreatur plötzlich die allertiefste Stille! Eben alles Grimm, Wut und Lebendigkeit, nun alles leer am Himmel und nun nur noch die Gefallenen, die Toten und Wunden am Erdboden und das volle Abenddunkel über der Welt!

Die beiden Männer standen ob dieses Endes des Prodigiums fast noch betroffener als durch das Wunderzeichen selber. (31/32)

⁷⁰⁴ Walter Killy: Geschichte gegen die Geschichte, in: Hermann Helmers (Hg.): Raabe in neuer Sicht. Stuttgart 1968. S. 229 - 246, hier: S. 236.

⁷⁰⁵ S. dazu: Ulrich Dittmann: Nachwort zu *Das Odfeld*. Stuttgart 1995. S. 267 - 289, hier: S. 287.

⁷⁰⁶ Zugrunde gelegt wird die Beschreibung des Ereignisbegriffes in Teil A, 4.2.2.

⁷⁰⁷ Überwiegend wird die Rabenschlacht als Parallele zum Kriegsgeschehen angesehen, s. Uwe Heldt: Isolation und Identität. Frankfurt a. M. 1980; Horst S. Daemrich: »Raabe's View of Historical Processes«. In: Leo A. Lensing u. Hans-Werner Peter (Hg.): Wilhelm Raabe: Studien zu seinem Leben und Werk. Braunschweig 1981. S. 99 - 114, hier: S. 107; Helmuth Mojem: Baucis ohne Philemon. Wilhelm Raabes Roman „Das Odfeld“ als Idyllenumschrift. Stuttgart 1989. S. 90; Uwe Vormweg: Wilhelm Raabe. S. 178.

zeigen sich Verwunderung, Erschrecken, Begeisterung und Unverständnis, demnach ist das letzte der fünf Kriterien für Ereignis gegeben. Die anderen drei Charakteristika jedoch erwecken Zweifel an der tatsächlichen Ereignishaftigkeit des Ereignisses, denn es ist eher ein »Naturspiel«, das keine menschlichen Mitspieler, keine von Menschen gesetzten Regeln und daher auch kein für sie relevantes Ergebnis hat. Zum Ereignis wird es nur durch die Präsentation in der Erzählung: Wir sehen es mit den Augen des Magisters und des Amtmanns, wir hören die Schilderung und die Deutungen von Noah Buchius und wir lesen die Beschreibung des Kampfs und die dem Magister zustimmenden Kommentare des Erzählers:

»[...] es ist, als würden sie von kriegserfahrenen Feldherren geführt. Sie halten an. Sie schwenken wie zur Schlachtordnung ein. Sie rüsten sich wie zur Bataille. [...] daß sie sich gerade diese Stätte zur Ausfechtung ihrer Streitigkeiten auserwählt haben.«(25/26)
Sie [...] hatten nun wirklich vor sich – will sagen, über sich die Schlacht [...]. Wie bei Châlons-sur-Marne – über den Katalaunischen Feldern, ein spukhaft Gewoge von Leidenschaft, Grimm und Haß! (29)
»So hetzten sie im Gewölk, König Etzel, der Hunne, Aëtius der Römer und Theoderich und Thorismund der Westgoten Könige!«(29)

Diese Schilderung, die Beschreibung und die Deutung machen aus der tierischen Schlacht ein menschliches Ereignis, das einen Bruch mit dem Gewohnten, das ganz Andere (»hat er je dergleichen [...] wahrgenommen?« 25), eine Normverletzung (»Sehe der Herr, wie das unvernünftige Vieh zu den verkündigenden Boten des barmherzigen Gottes wird.«26) beinhaltet. Die Bestätigung für die ‚menschliche‘ Bedeutung der Schlacht liefert »Das Kanon!« »fest anpochend wie ein Faustschlag an eine ferne Tür.«(30)

Der Krieg – von Anfang des Romans an als »Gezerr um die Brosamen [...], so von Deinem Tische fallen, Herr Zebaoth«(19) eingeführt - wird in der Rabenschlacht einerseits im Himmel, andererseits von Tieren ausgetragen, was als Hinweis sowohl auf die ‚Ausweitung der Kampfzone‘ hin zu dem Kampf des Noah Buchius mit Gott⁷⁰⁸ als auch auf die zahlreichen Vergleiche der menschlichen Akteure mit verschiedenen Vögeln⁷⁰⁹ interpretiert werden kann. Das »schaurige Luft-Kriegsspiel« (30) vollzieht sich im „Wirbel«, im »Knäuel«, im »Gewoge«(29), zurückbleiben »die Gefallenen, die Toten und Wunden am Erdboden«(31), während gleichzeitig der Magister über die quadrat- oder sternförmig geordnete Schlachtreihe doziert, ein Gegensatz, der dem Geschehen in der Luft eine elementare Wirklichkeit verleiht. So ist der Krieg zweimal anwesend, als geordneter Schlachtplan auf dem Papier und als dröhnendes, todbringendes,

⁷⁰⁸ S. dazu ausführlich Helmuth Mojem: Der zitierte Held: Studien zur Intertextualität in Wilhelm Raabes Roman „Das Odfeld“. Tübingen 1994.

⁷⁰⁹ Helmuth Mojem: Baucis ohne Philemon. Stuttgart 1989. S. 112f.

chaotisches Spektakel vor den Augen der beiden Zuschauer. Diese Anordnung findet sich dann bei der Beschreibung der Schlacht auf dem Odfeld wieder.

Das zweite, unmittelbar mit dem Krieg zusammenhängende Ereignis, der Überfall eines verwilderten französischen Regiments auf das Kloster Amelungsborn (91 - 116), ähnelt einer tragischen Farce, denn die schrecklichen Erlebnisse der Klosterbewohner werden mit ironischer Distanz erzählt. Die Stationen des Ereignisses – das Regiment bricht grölend mit Gewehrschüssen die Türschlösser ein, versucht, die Nichte des Amtmanns, Selinde Fegebanck, zu vergewaltigen, diese wird aber wiederum vom ehemaligen, unbotmäßigen Lieblingsschüler des Magisters, Thedel von Münchhausen, der in der Nacht eingetroffen war, auf das Dach des Klosters gerettet, an seiner Statt soll der Magister, der zur Rettung des Junkers seine Zelle verlassen hatte, mitsamt dem Amtmann aufgehängt werden, was Thedel durch Steinwürfe zu verhindern sucht, letztlich aber naht Hilfe durch den Kanonendonner der Alliierten Friedrichs von Preußen, der die mit ihrer Kriegsbeute flüchtenden Franzosen vertreibt – zeigen die Schrecken des Krieges. Doch den Motiven der Gewalt wie Raub, Plünderung, versuchte Vergewaltigung und versuchter Mord, schwere Körperverletzung in mehreren Fällen steht das Muster der Farce gegenüber: die Schöne in Nöten, der jugendliche Held, der sich mutig als stellvertretendes Opfer anbietende Protagonist und der *Deus ex machina*, der alle rettet. Von den zwei gegensätzlichen Kriegsdarstellungen wird nur die eine verbalisiert, wobei die Erzählweise, besonders die ‚Verwandlung‘ der Akteure in Vögel das Komödienhafte betont⁷¹⁰; die andere lässt sich nur indirekt aus den erzählten Handlungen erschließen.

So kann man nun vier Arten der Kriegsbeschreibungen unterscheiden: Krieg als Allegorie, Krieg als papierener Plan, Krieg als Farce – hierin ist auch eingeschlossen der Vergleich, den Buchius zwischen früheren Schülerstreichen und dem Überfall auf das Kloster zieht (106f) - und Krieg als in ein umfriedetes Dasein einbrechendes Geschehen. In diesem Sinn gesehen, sind hier alle Merkmale des Ereignisses gegeben: die Zeitoffenheit, der Bruch mit dem Tradierten (vgl. den Traum Selindes), das Verstörende des Anderen (so in den Überlegungen des Magisters), die Normverletzung (rechtlich und menschlich) und die emotionale Betroffenheit aller Beteiligten.

Das dritte räumlich und narrativ in den Krieg eingebettete Ereignis ist das Treffen auf dem Odfeld (122 - 128), wo sich die vor dem Krieg und dem Amtmann aus dem Kloster Flüchtenden, der Magister, der verwundete Knecht Heinrich Schelze und seine Verlobte Wieschen sowie Thedel und die von ihm ‚gerettete‘ Selinde zusammenfinden. In der Parallelisierung des Sagens, Denkens und Fühlens des Magisters und des

⁷¹⁰ Mojem weist auf die Komödie des Aristophanes *Die Vögel* hin, in: Helmuth Mojem: *Baucis ohne Philemon*. Stuttgart 1989. S. 112.

Feldherrn, des Herzogs Ferdinand, in den Erzählungen der ‚Widerfahrnisse‘ aller vom Ereignis Betroffenen ist die für das Ereignis typische Zeitoffenheit dadurch potenziert, dass alle Beteiligten aus Zeit und Raum gefallen sind:

der Magister Buchius! Er war so sehr im Kreise gedreht worden, und der Nebel war so dick, daß er – der jetzige ins Elend Getriebene – nicht einmal mehr wußte, wohin er sich zu wenden habe [...] Der Lärm war hinter ihm, über ihm und in ihm. (118)

»Ach Heinrich, Heinrich, so sage doch nur noch einmal ein allereinigstes Wort zu mir! Kannst du dich denn auf gar nichts mehr zu meinem Troste besinnen? O Jesus Christus, das ist ja schlimmer, als wenn wir beide gleich im Kloster in ihrer Gewalt zu Tode gekommen wären!« (122)

Der Jungfer Selinde durfte es in Wahrheit so vorkommen, als sei ihr Morgentraum noch nicht zu Ende; [...] »[...] Er hat mich verrückt und toll gemacht; nicht einen Augenblick zur Besinnung hat er mir gelassen. [...]« »Nun mag ja das Universum zusammenkrachen, Mademoisell Selinde; ich bin im himmlischen Gewölk geschwommen und kann jeden Augenblick selig sterben, Allersüßeste.« (127)

Ebenso ist das Treffen für alle ein Bruch mit ihren bisherigen Lebensumständen und eine Normverletzung, die Herrschaft und Magd, Lehrer und Schüler, ‚Jüngling und Jungfer‘, Gebildete und Ungebildete in eine Gemeinschaft zwingt, äußerstes emotionales Angespanntsein ist verbunden mit der Spur des Möglichen im Unmöglichen, zumindest was Thedels Liebesgefühle und des Magisters aufblitzende Ichstärke angeht. Von diesen beiden wird der Krieg entweder als Schauspiel:

»[...] O Herr Magister – Mademoisell, jetzt wird’s erst ganz lustig. Hinter uns König Louis, vor uns König George und wir mitten drunter [...] Und da ist es Tag – und da haben wir die ganze Bescherung vor uns –unter uns. Den ganzen Kuchen auf der Platte!« (137)

oder als Apokalypse gesehen:

»Alsdann wer in Judäa ist, der fliehe auf das Gebirge; und wer mitten darinnen ist, der weiche heraus; und wer auf dem Lande ist, der komme nicht hinein« (138)⁷¹¹.

Im Gegensatz dazu hebt der Erzähler auf die Ausweglosigkeit der Menschen im Krieg ab (138).

Das vierte Ereignis, wieder mitten im Krieg angesiedelt und als Höhepunkt inszeniert⁷¹² (187 - 200), ist das zufällige Zusammentreffen der fünf Flüchtlinge mit dem »guten Herzog Ferdinand von Braunschweig«. Bei diesem Ereignis fällt besonders die emotionale Komponente und die Normverletzung ins Auge: Wieschen »überschreit« mit ihrer jammernden Stimme den Lärm des Heeres (187), Buchius steht »wie ein Verzückter, wie als wenn es kein Gedränge des Tages und des Lebens gäbe« (194). Doch der Herzog erfüllt nicht die Norm des *Deus ex machina*, der die Hilfesuchenden

⁷¹¹ Aus den synoptischen Apokalypsen, Lukas 21, 21. die Deutung als Apokalypse ist ein Topos in der gesamten Sekundärliteratur.

⁷¹² S. Heiko Ullrich: »Die »herzoglich braunschweigische Ilias«: Wilhelm Raabes Erzählung *Das Odfeld* als Hypertext des homerischen Epos«. In: Sören R. Fauth/Rolf Parr/Eberhard Rohse (Hg.): »Die besten Bissen vom Kuchen Wilhelm Raabes Erzählwerk: Kontexte, Subtexte, Anschlüsse. Göttingen 2009. S. 167 - 196, hier: S. 192.

»aus dem Gedränge« (197) führt und, so der Knecht Heinrich, das Vertrauen auf Gott ist in Zeiten des Kriegs ungerechtfertigt:

»Auf Gott und Menschen und hohe Herren ist kein Verlaß an einem solchen Tage! So haben wir gesehen! Alles *ein* Elend!« (201)

Hier taucht die Möglichkeit einer umstürzenden Erkenntnis auf, sodass mit der Zeitoffenheit (das Verhalten des Magisters, der Knopf des Herzogs, das Nebeneinander von Kriegsgetümmel, höflichen Reden und Schrecknissen am Weg, 196 - 200) und dem Bruch des herzoglichen Hilfeversprechens – selbst das Unterpfand, der Knopf ist verloren (202) – alle Charakteristika des Ereignisses gegeben sind. Die Kriegsdarstellung erhält zusätzlich noch eine neue Facette: der Krieg wird als Umwerter von Werten, als ein sich verselbstständigendes ‚Wesen‘ gezeigt.

»wenn – sie bloß Zeit dazu hatten (194); »Er sieht, wie es uns auf den Nägeln brennt«. »[...] gehe Er doch mal mit den Leuten, soweit es nötig ist – bis an die nächste Ecke.« [...] die nächste Ecke war auch in diesem Falle wirklich nichts weiter als die nächste Ecke, bis zu welcher der Mensch, der Eile hat, dem Menschen das Geleit gibt – wenn er *große* Eile hat, so selbst seinem besten Freund und nächsten Verwandten. (198/200).

Das fünfte Ereignis in der Reihe, das Auffinden des toten Thedel (s. 211 - 213), hat die höchsten emotionalen Qualitäten, vom bitterlichen Weinen des Magisters, über das helle Geschrei der Mädchen bis zum zarten Mitgefühl Heinrich Schelzes; es beinhaltet das Ende mehrerer Kontinuitäten, denn nicht nur das Leben und Lieben von Thedel ist zu Ende, sondern auch das Gefühl der kleinen Gruppe, es könne für sie noch ein wirkliches »Nach-Hause« (213) geben⁷¹³. Wie immer im *Odfeld* werden die Zeiten miteinander verschränkt und reichen von der Schule in Amelungsborn über die »Franzosenjagd« Thedels und die Gesten und Reden seiner Freunde bis zur Zukunft der auf dem Schlachtfeld liegenden noch Lebenden und dem Grabschmuck für Thedel. Die Erfüllung der vielen Vorausverweise auf Thedels Tod⁷¹⁴ einschließlich des Traums Selindes (213) ist der Übergang vom Unmöglichen zum Möglichen; die Normverletzung jedoch, die im Tod des Jungen statt des Alten, wie sie im »erstarrten lustigen Lachen auf dem Knabengesicht« (212) verbildlicht wird, zeigt den Krieg nicht als Gleichmacher, wie ihn die Darstellung des Totentanzes vor Augen geführt hatte, sondern als ‚Ungleichmacher‘, der die Ordnung der Natur umstößt.

Das letzte Ereignis ist die ‚Heimkehr‘ des Magisters in seine von außen unangeastete, aber im Innern von dem am Vortag aus der Rabenschlacht mitgenommenen Vogel verwüsteten Zelle (S. 224 - 230). In dem Gedenken von Buchius an Thedel, an die Schlacht auf dem Odfeld, in der Gegenwart des ungebärdig in der Zelle

⁷¹³ Mojem meint, dass den Figuren nur das Exil oder das Asyl offenstehe, s. Helmuth Mojem: *Baucis ohne Philemon*. 1989, S. 27.

⁷¹⁴ Z. B. S. 65, 67, 83, s. hierzu Uwe Vormweg: *Wilhelm Raabe*. Paderborn 1993. S. 219.

herumfliegenden Raben, in der Andeutung dessen, was den Toten auf dem Schlachtfeld in der Nacht geschehen würde, ist die Zeitoffenheit wieder gegeben; die Emotionen des Magisters reichen von Verwunderung, Trauer, Erschrecken, Ärger bis zum widerstrebenden und schließlich resignierenden Grauen. Dabei geschieht der Umschlag vom Unmöglichen zum Möglichen in zweifacher Weise, zuerst durch das Staunen über die scheinbar unversehrte Zelle, dann durch das Grauen über das Verhalten des Raben, des »Verwüsters« (228), des »Gespenstervogels«, des »wildem, schwarzen Boten« (229). Die besondere Normverletzung besteht hier in der Umkehrung des Schöpfungsauftrags, das Tier macht sich den Menschen untertan, es ist der Sieg der Natur über die menschlichen Rituale des Sammels (Museum), des Glaubens (Wunderbild) und des Bestattens. Man könnte zusammenfassend ein Wort Grillparzers variieren: der Krieg führt die Menschen von der Humanität über die Kreatürlichkeit zur Bestialität.⁷¹⁵

Die analysierten Ereignisse, auch die aus historischen Quellen, die historische Figur des Herzogs von Braunschweig betreffenden zitierten Begebenheiten, (Beispiele: 19, 132) sind im fiktionalen Raum angesiedelt: es gibt zum einen für die meisten keine historisch verbürgte Vorlage, zum andern wird dies deutlich am kreisförmigen Aufbau des *Odfelds*⁷¹⁶, der am ersten und letzten Ereignis augenfällig wird, drittens mangelt es an kausalen Verknüpfungen zwischen den Ereignissen⁷¹⁷ – diese beruhen entweder auf ins Mythologische reichende Deutungen (die Rabenschlacht und Schlacht auf dem Odfeld) oder auf den Lebensumständen der Figuren (,Heimkehr'), zumeist aber auf dem Zufall – und viertens spricht dafür die trotz der genauen Datierung immer wieder akzentuierte Zeitlosigkeit oder Allzeitigkeit der Ereignisse. Der Betonung der Iterabilität der Ereignisse gegenüber ihrer Singularität entspricht die Stabilität der Kreisstruktur, während eine historische Ereigniskette auf Grund ihrer durch singuläre Ereignisse bedingten Variabilität linear strukturiert ist. Dieser Sachverhalt zeigt sich besonders an der die Realität mythologisierenden, ironisierenden oder idealisierenden Darstellung des Kriegs als des eigentlichen Bezugspunkts des *Odfelds*; somit ist die Kriegsdarstellung gleichzeitig signifikant für die Fiktionalisierung des Geschichtlichen.

⁷¹⁵ Die Begriffe tauchen – in anderem Zusammenhang – auf bei Hans Vilmar Geppert: »Das Odfeld: Zur Zeichensprache der Geschichte«. In Leo A. Lensing und Hans-Werner Peter (Hg.): Wilhelm Raabe. Braunschweig 1981. S. 266 - 280, hier: S. 273.

⁷¹⁶ Auch dies ein Topos der Forschung, als Beispiele: Josef Kunz: »Raabe und die Geschichte«. In: Kritische Bewahrung: Studien zur deutschen Philologie; Festschrift für Werner Schröder. Hrsg. von Ernst Joachim Schmidt. Berlin 1974. S. 476 - 493, hier: S. 483; Horst S. Daemmrich: »Raabe's View of Historical Processes«. In: Lensing/Peter: Wilhelm Raabe. 1981, S. 99 - 114, hier: S. 104; Iris Gehrke: »Trost der Philosophie?« In: Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft, 1995. S.: 88 - 128, hier: S. 127; Sören R. Fauth: Der metaphysische Realist: zur Schopenhauer-Rezeption in Wilhelm Raabes Spätwerk. Göttingen 2007. S. 311.

⁷¹⁷ Paradoxerweise wird diese Tatsache durch die philosophische Abhandlung des Magisters über den Satz des zureichenden Grundes (169) noch betont.

2.2.2 Die Figuren und die Rolle des Subjekts

Der zweite Baustein für die Geschichtskonstruktion ist die Figurengestaltung, hier betrifft das erste Untersuchungsfeld den literarischen Kontext der Figuren und ihr Verhältnis zu der in jeder Erzählung mit historischem Bezug vorfindbaren dreifachen Realität: der in der literarischen Fiktion gültigen Realität, der historischen ‚Wirklichkeit‘ und der Alltagswirklichkeit⁷¹⁸. Hinsichtlich beider Bereiche des Feldes sind die Figuren in unterschiedlicher Weise ausgestattet, schon ihre Namen geben darüber Auskunft: Der emeritierte Magister Noah Buchius ist Lateinlehrer, Eremit, Tröster und Buchgelehrter, die Chronik seines Wohn- und Arbeitsortes, des Klosters Amelungsborn, verknüpft ihn mit der Historie, doch sein Reden, Denken und Tun sowie die Schilderung des Erzählers weisen eher auf seine Herkunft aus Mythologie, Dichtung und Philosophie hin⁷¹⁹. Auch der Name seines ehemaligen Lieblings- und Sorgenschülers Thedel von Münchhausen ist Programm, das Geschichte (Dietrich von Bern), römische Mythologie (Äneas: 100, 164) und Literatur enthält und ihn schon teilweise charakterisiert als tapfer, kriegerisch, abenteuerlustig und unbekümmert an das Umsetzbare von Gedankengespinnsten glaubend⁷²⁰. Selinde Fegebancks Vornamen stammt aus der Schäferdichtung des Rokoko⁷²¹, was wiederum auf das poetische Liebeswerben Thedels hinweist. Heinrich Schelze hat nur noch schwache Anklänge an die Literatur über den »treuen Heinrich« (201) aus dem *Froschkönig* und sein Wieschen wird von Buchius einmal als Lovisia angesprochen (202) und erinnert so an ein Soldatenlied⁷²². Die historische Figur des Herzogs Ferdinand von Braunschweig findet eine literarische Parallele im Götz von Berlichingen⁷²³, der Amtmann hingegen ist ohne Namen und ohne historisches oder literarisches Programm. Dafür ist diese Figur in hohem Maße in der Alltagswirklichkeit der erzählten Zeit und damit auch der historischen ‚Wirklichkeit‘ eines fürstlichen Kleinstaates des 18. Jahrhunderts verhaftet, sowohl in seiner Funktion

⁷¹⁸ Wie in Teil A, 2.2 dargelegt, spricht Ricœur von »Vorverständnis vom menschlichen Handeln«; Eco fasst historische und alltägliche Wirklichkeit zusammen unter dem Begriff »Enzyklopädie«; auch diese Wirklichkeiten werden im fiktionalen Werk ‚figuriert‘.

⁷¹⁹ Man kann lange Assoziationsketten bilden über den trostbringenden Noah (S. 10) zum Trostbüchlein des Boëthius (S. 109), über seinen Zellen-Vorgänger Philemon zu den Metamorphosen Ovids, über Bernhard von Clairvaux und Schiller (S. 7f.) zu dem »Hinterhaltigen« (S. 17) von Buchius, von den Prophetenzitaten (Bsp.: S.131) zum »Prediger in der Wüste«(S. 41), von diesem zum »dreißigjährigen Schulleben und -kriege« (S. 36) des Magisters und zum Dreißigjährigen Krieg. S. dazu auch Iris Gehrke: »Trost der Philosophie?« In: Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft. 1995. S.: 88 - 128, hier: S. 99.

⁷²⁰ S. Mojem: Baucis ohne Philemon. Stuttgart 1989. S. 54: »Utopie des Machbaren« (Münchhausen), in Thedel sieht Mojem eine Anspielung auf den Diether des mittelhochdeutschen Gedichts *Die Rabenschlacht* (S. 55).

⁷²¹ Ebenda S. 54.

⁷²² »Nun adjö, Lowise, wisch ab das Gesicht, eine jede Kugel, die trifft ja nicht« (aus: Fridericus Rex von Georg Häring, entstanden 1813 - 1836, nach: URL: <http://www.freiburger-anthologie.de>, Zugriff: 2.11.2012, was sich auch als Voraussage lesen lässt.

⁷²³ Dörr sieht eine Parallele in beider historischen Unbedeutendheit. Volker C. Dörr: »Goethe, Raabe und Gelehrte«. In: Sigrid Thielking (Hg.): Raabe-Reporte: literaturwissenschaftliche und literaturdidaktische Zugänge zum Werk Wilhelm Raabes. Wiesbaden 2002. S. 36 - 56, hier: S. 44

als Beamter, also ‚Ordnungshüter‘: »Er war ein Mann der Ordnung, dieser Klosteramtman von Amelungsborn« (36) als auch als absoluter Herr über das Gesinde wie in seinem im Guten und Bösen sich abstuftenden Verhalten gegenüber Knecht und Magister (37, 115, 218f.) sowie auch seiner Erkenntnisweise, die im »Faustschlag« der Kanone ein beweiskräftigeres ‚Präsagium‘ sieht als in der Rabenschlacht mitsamt Buchius’ gelehrten Begleitkommentaren⁷²⁴.

Die einzige in der Geschichtsschreibung erwähnte Person, der Herzog von Braunschweig, scheint auf allen drei Realitätsebenen kaum verankert zu sein. Auf der historischen wird er als eine Art heiliger Martin oder ‚vieux fou‘ (188) dargestellt, zudem als einer, der dem Kriegswesen und -handwerk schlecht gewachsen ist: »Quelle guerre! Welch ein Krieg! Welch ein Krieg, welch eine Schlächterei ohne Ende!« (182). Das bedeutet auch für die Alltagswirklichkeit, dass er in den Augen der Durchschnittsmenschen weder seiner Rolle als Feldherr noch als Herzog oder Gutsherr gerecht wird. Auch in der fiktionalen Realität kann er keinen Anspruch einlösen: vergebliches Warten statt Umzingelung (120), grimmig »anschnauzen« »im Drange der Geschäfte«(184) statt »seinem gütigen Herzen, seiner Politesse« (183), leeres Versprechen statt der Rettung aus dem Kriegs-Gedränge(197). In einer Weise befindet er sich auf der Flucht wie Noah Buchius: Rückzug vor den entwichenen Feinden (186), Ausweichen vor den zudrängenden Hilfesuchenden (191), »Vorbeireiten« an dem »braven Wort« des Magisters, »Weiterreiten« mit dem Unterpand der »gute[n] Freundschaft und alte[n] Bekanntschaft« (202)⁷²⁵.

Heinrich Schelze und Wieschen sind in der historischen Realität der Grundherrschaft als Landbesitzlose gut verortet, in der Alltagswirklichkeit als füreinander in guten und in bösen Tagen einstehendes Liebespaar verständlich, in der fiktionalen Realität bilden sie Publikum und Hintergrundfolie für die ‚Helden‘ Buchius und Thedel. Später steigt vor allem Heinrich zum bescheidenen Beschützer und Tröster auf (202, 213). Selinde Fegebanck ist eine rein der fiktionalen Wirklichkeit angehörende Figur, da ihr weder in der historischen noch in der alltäglichen Wirklichkeit Plausibilität zugesprochen werden kann. Dagegen hat sie in der literarischen Fiktion eine wichtige Rolle: Ihr Traum (92 - 97), der sie auch mit seinen anachronistischen Bezügen zu Bürgers

⁷²⁴ Der Amtmann wird auch als Gegenfigur des Magisters angesehen, so Fauth: *Der metaphysische Realist*. Göttingen 2007. S. 351.

⁷²⁵ In der Sekundärliteratur wird die Figur des Herzogs unterschiedlich beurteilt: Während Kunz die Vergeblichkeit des Tuns des Herzogs herausstellt (Josef Kunz: »Raabe und die Geschichte«. In: *Festschrift für Werner Schröder*, hrsg. von Schmidt. 1974, S. 476-493, hier: S. 479), spricht Mojem von ihm als messianische Heilsgestalt, die aber symbolisch demontiert wird (Mojem: *Baucis ohne Philemon*. 1989, S. 138). Dagegen sieht Schiffels bei ihm humanen Aktivismus für andere (Walter Schiffels: *Geschichte(n) Erzählen: über Geschichte, Funktionen und Formen historischen Erzählens*. Kronberg/Ts 1975. S. 72) und Coven bezeichnet ihn als ‚Kriegsheld‘, als ranghöchste und handlungsauslösende Figur. (Roy C. Coven. *Der Poetische Realismus. Kommentar zu einer Epoche*. München 1985. S. 296). Die zwei letzten Beurteilungen lassen sich m. E. dem Text nicht entnehmen.

Ballade *Lenore* als rein literarisches Konstrukt ausweist, nimmt einerseits späteres Geschehen vorweg und entwirft andererseits die Möglichkeit einer sich im weiteren Verlauf als Utopie herausstellenden Idylle⁷²⁶. Selinde ist charakterlich und sprachlich gesehen das Gegenbild des Magisters und seines ehemaligen Schülers, und das Bild, das sie von diesen entwirft, gleicht einem Vexierbild von deren Selbstbild⁷²⁷.

Auch die Figur von Thedel von Münchhausen greift ein in der Literatur bekanntes Rollenklischee auf, der jugendliche Liebhaber, der sein unwilliges Liebesobjekt mit Versen bestürmt, es als ‚Schöne in Nöten‘ auf dem mythologisch und literarisch konnotierten weißen Pferd aus der Gefahr rettet, um sich dann in den von ihm begeistert begrüßten, ebenfalls nur aus der Literatur vertrauten Krieg⁷²⁸ zu stürzen, durch den er »weggenommen war von der Erde im vollsten Triumph« (212). Auch sein Verhältnis zu seinem ehemaligen Lehrer wird reinszeniert als antike Freundschaftsbeziehung zwischen Philosoph und Jünger⁷²⁹, aber auch als Vater und (verlorener) Sohn (86, 100, 214)⁷³⁰. Thedel in der historischen Wirklichkeit anzusiedeln, ist schwierig, seine Kriegsbegeisterung passt, wenn überhaupt, eher in die Zeit der Freiheitskriege als in das absolutistische Söldnerkriegswesen, in der Alltagswirklichkeit ist er der Held mit dem falschen Heldentum⁷³¹.

Der Magister Buchius schließlich hat nicht nur seinen Namen, seine Gelehrsamkeit und seine Sprache aus Büchern, sondern auch seine Wünsche, Träume, sein Handeln und Deuten⁷³²; daher rühren auch die vielfältigen Möglichkeiten, diese Figur zu interpretieren, je nachdem, ob seinen Worten, seinen Zitaten, seinem Tun, oder eher den expliziten Beschreibungen des Erzählers oder den Äußerungen der Nebenfiguren mehr Bedeutung beigemessen wird. Er ist der passive Held (17/18) und der Heros

⁷²⁶ Darauf weist der Untertitel der Interpretation von Helmuth Mojem: *Baucis ohne Philemon*: Wilhelm Raabes »Das Odfeld« als Idyllenumschrift. Stuttgart 1989 hin.

⁷²⁷ Belege: (Buchius) »aber rufen müssen wir doch mit dankbar erfülltem Gemüte Sursum corda...« (Selinde): »Ach, was habe ich von Seinem ewigen Sumsumkrahkrah und anderem Rabengekrächze?« (158) (Thedel): »Mademoisell Selinde, o mein Licht im Dunkel [...] je tiefer der Abgrund, desto höher meine Seligkeit« [...] (Selinde); »ist das ein Ort und eine Stunde für dumme Flattusen und Dummejungens-Kindereien? So höre Er doch auf Seinen alten verrückten Schulmeister, Thedel!« (164f.) (Selinde): »O Gott, o Gott, so jung und so ein guter Junge und um solch eine Dummheit, die ihn doch gar nichts anging!« (213).

⁷²⁸ Er kennt ihn aus Gleims ‚Preußischen Kriegslieder‘, so Heiko Ullrich: Die »herzoglich braunschweigische Ilias«... In: Fauth/Parr/Rohse (Hg.): »Die besten Bissen vom Kuchen«...Göttingen 2009. S. 167 - 196, hier: S. 187.

⁷²⁹ Hinweis durch die Zitate aus Platons *Kriton* (165). S. dazu auch Iris Gehrke: »Trost der Philosophie?« In: Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft, 1995. S.: 88 - 128, hier: S. 111.

⁷³⁰ Anspielung auf Aeneas und Anchises (100), doch Thedel trägt seinen Lehrer nicht auf dem Rücken aus der Schlacht → Hinweis auf den Tod Thedels (im Gegensatz zum geretteten Aeneas).

⁷³¹ Hans Kolbe: Wilhelm Raabe: vom Entwicklungs- zum Desillusionierungsroman. Berlin 1981. S. 140.

⁷³² S. dazu Iris Gehrke: »Trost der Philosophie?« In: Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft 1995, S. 88 - 128, hier: S. 99.

(140), der Gescheiterte und der Tröster und Retter aus der Not (18, 41, 140), ihm werden »chromorphe« Züge zugesprochen⁷³³:

„O Herr Magister [...], bei Ihrem lieben Herzen, lasse Er es keinem von uns armen Sündern entgelten, was wir an Ihm verböset haben!“ (143)

doch steht er selbst dem Herzog wie einer »messianischen Erlöserfigur«⁷³⁴ gegenüber:

mit dem Lächeln der Entrückung, und natürlich dazu mit halboffenem Munde [...] im Strudel dessen, was man die Menschheit nennt (197)

Er zitiert stoische Weisheiten und nimmt sich gleichzeitig das Schülerverhalten Thedels zum Vorbild (105, 111); die Psalmen, die Apokalypse und Gesangbuchverse sind allgegenwärtig in seiner Rede und er entlässt doch den Raben am Ende ratlos »in die Angst der Welt«. In der Alltagswirklichkeit kann Buchius dem Typ des weltfremden Gelehrten zugeordnet werden, zu dem seine ihm vom Erzähler zugesprochene Trösterrolle (biblische Anspielung auf Noah, 10), die sich im Lauf der Handlung nicht bestätigt⁷³⁵, nicht adäquat ist; in der historischen Wirklichkeit verkörpert Buchius die mit der Aufklärung, also Ende des 18. Jahrhunderts einsetzende Bedeutung des Bildungsbürgertums, die aber durch die mangelhafte Verknüpfung des Bildungswissens mit der Lebenswirklichkeit bereits diskreditiert wird.

Die Parallelen, die sich zu den anderen Figuren ziehen lassen - er ist ein Mann der Ordnung wie der Amtmann (63), ein ‚malemeritus‘ wie Thedel⁷³⁶, mitleidvoll wie Schelze (32, 213), die Parallelisierung mit der Figur des Herzogs ist schon im narrativen Aufbau deutlich⁷³⁷ – zeigen seine Position als Schlüsselfigur; an der auch die Rolle des Subjekts ablesbar ist. Buchius ist trotz der Versicherungen des Erzählers (17/18, 117, 140) nicht als Held⁷³⁸, ob Anti-Held, passiver oder scheiternder Held, konzipiert, sondern als ein Subjekt, das sich die Realität aus Büchern zurecht deutet⁷³⁹,

⁷³³ Heinrich Detering: *Theodizee und Erzählverfahren: narrative Experimente mit religiösen Modellen im Werk Wilhelm Raabes*. Göttingen 1990. S. 196.

⁷³⁴ Helmuth Mojem. *Der zitierte Held*. Tübingen 1994. S. 141.

⁷³⁵ Textbeispiel: »Wenn der Herr Magister mitwollen – oder immer noch was Besseres wissen, so sollen Sie uns mit dem einen wie dem andern willkommen sein.« (207)

⁷³⁶ Zwar wird nur Thedel als solcher bezeichnet (73) und der Magister einmal als ‚benemeritus‘ (46), doch war er »als das unnütze, verbrauchteste, überflüssigste Stück ihres Hausrats« (18) praktisch entlassen worden.

⁷³⁷ Im 13. und 20. Kapitel, besonders deutlich im Motiv der Stille: (Der Herzog): »Man sitzt ja hier jetzo wie in der Kirche in der Stille.« (181) (Buchius und die anderen) »Nach drei Uhr nachmittags wurde es ganz still. So still, daß es fast zu einem neuen Schrecken wurde.« (205).

⁷³⁸ So in der älteren (Oppermann, Kunz, Schiffels), aber auch in der neueren (Geppert, Ullrich) Forschung. Raabe selber bezeichnet »das *Odfeld* selber« als eigentlichen ‚Helden‘ (Heinrich Detering: *Theodizee und Erzählverfahren*. Göttingen 1990. S. 178, Anm. 3). Nach Dittmann sieht Raabe die drei Figuren des Herzogs, des Magisters und Thedels zusammen als ‚Helden‘ des Geschehens, da für ihn ‚Held‘ als Ideal nicht mehr in einer individuellen Gestalt darstellbar sei (Ulrich Dittmann: *Nachwort zu Das Odfeld*. Stuttgart 1995. S. 267 - 289, hier: S. 277).

⁷³⁹ »Wie ein richtiger Römer beim Einbruch der Gallier wollte er auf alles gerüstet und gefaßt sein.« (107)

das Kausalitätsverknüpfungen für Zufälle konstruiert⁷⁴⁰, das mit Illusionen über sich und seine Mitmenschen beladen ist⁷⁴¹, und das sich mithin stetig auf der Flucht vor der Erkenntnis seiner ihm zugefallenen Wirklichkeit befindet⁷⁴². Dies ist jedoch weder ihm noch denen, die bei ihm Rat suchen, bewusst⁷⁴³, was als beginnende Dekonstruktion des Subjektbegriffs interpretiert werden kann⁷⁴⁴, die auch semantisch festgemacht werden kann, insoweit die Erkenntnisversuche des Magisters in dem Bild des »Wirbels« untergehen⁷⁴⁵.

An diesem ersten Untersuchungsfeld wird deutlich, dass die Figuren – und zwar je wichtiger sie für die Erzählung sind, desto mehr - in hohem Maß fiktionalisiert sind, nicht so sehr, weil sie in der Geschichtsschreibung nicht vorkommen, sondern weil sie auf Grund ihrer Literarisierung und Mythologisierung dort gar nicht vorkommen können.

Das zweite Untersuchungsfeld im Bereich der Figuren ist deren Blick auf den Krieg: Der Amtmann sieht im Krieg eine persönliche Last, Heimsuchung und Beleidigung⁷⁴⁶, Hermann Schelze kennt den Krieg vom »Unterrod« der Leichen (53), für ihn ist er »das blinde Schlagen und Geschlagenwerden«⁷⁴⁷; für Thedel ist »die ganze Welt ein einzig lustig Jagdrevier« (84), im Krieg bringt man »die Welthistorie zum Austrag« (176), der Krieg ist Heroentum (193). Buchius' Sicht des Krieges, den er nur aus Büchern kennt (28, 36), ist geprägt von Banalisierung (Vergleich mit den Zuständen an der Schule, 36), Generalisierung (»Kriege aller gegen alle«, 109) und Mythologisierung (»Zuchtrute«, 30). Deshalb kann er auch hier keine realistische Sicht gewinnen: entweder entwirft er mythische Bilder⁷⁴⁸ oder er wappnet sich mit antiken Sinnsprüchen,

⁷⁴⁰ Die Verbindung der Rabenschlacht mit der Schlacht auf dem Odfeld am nächsten Tag, s. auch der Monolog S. 169f.

⁷⁴¹ »Ich!« sagte Magister Buchius, und er hatte noch niemals [...] den Accentus so kraftvoll auf das persönlichste aller Fürwörter gelegt wie jetzt.[...] »Ich auch«, sagte Schelze. (140/141) Die »Glorie« (130) des »Heros« (140), die Wendung zum autonomen Ich wird sofort wieder zerstört. Derks zitiert in Zusammenhang mit Buchius den Satz Raabes: Unsere tägliche Selbsttäuschung gib uns heute! (Paul Derks: Raabe-Studien: Beiträge zur Anwendung psychoanalytischer Interpretationsmodelle: Stopfkuchen und Das Odfeld. Bonn 1976. S. 158).

⁷⁴² Flucht in die Geschichte, die Literatur (besonders absurd 118), in die Religion. Deutlich wird die inadäquate Realitätsdeutung auch im Zusammenhang mit dem Zitat: *Bringet mir diesen zur Ruhe.* (67, 226). S. hierzu auch Uwe Vormweg: Wilhelm Raabe. Paderborn 1993. S. 173, 205, 219.

⁷⁴³ Hier auch eine gewisse Parallele zu der Beschreibung von Bernhard von Clairvaux (7/8), nur dass der Magister kein Heuchler ist.

⁷⁴⁴ So Uwe Vormweg: Wilhelm Raabe. 1993, S. 153. Jedenfalls wird die »Glorie« des »Ich!«, »der Männerfürst und Magister omnium artium Buchius« (209) mit der Heimkehr nach Amelungsborn und in seine Zelle, wo er vom »Magister«, zum »alten Schulmeister« und zum »Greis« wird (230), destruiert.

⁷⁴⁵ Belege: »Es ist ein Wirbel! Man überschlägt sich im Abyss! Ja, auch der Feind! Man vergisst im selbigen Moment das eine über das andere! Ja, auch das, auch das, auch das!« (83) »Er war so sehr im Kreise gedreht worden, [...] daß er [...] nicht einmal mehr wußte, wohin er sich zu wenden habe«. (118)

⁷⁴⁶ »Auf dem Amtmann von Amelungsborn liegt der Krieg, und auf keinem andern.« (37)

⁷⁴⁷ Heiko Ullrich: Die »herzoglichbraunschweigische Ilias...«. In: Fauth/Parr/Rohse (Hg.): »Die besten Bissen vom Kuchen«. 2009. S. 167-196, hier: S. 188, dazu die Textstelle: »Wer nicht mit schießen und schlagen kann, der soll's nehmen, wie's ihm in das Maul gestopft wird, und sich dran abwürgen.« (207)

⁷⁴⁸ »Und die Fremden hohnlachen, ihre Rosse waten in unserm Blut, und ihre Räder gehen über unsere Knochen. Hört Er's krachen, Schelze! Sieht Er's rot und langsam fließen in den Gräben, Schelze?« (52/53)

lutherischen Kirchenliedern (105) oder studentischem Solidaritätsruf⁷⁴⁹ oder er steht entrückt vor dem Kriegsheld, dessen Scheitern nicht achtend (197). Des Herzogs Kriegssicht schließlich zerfällt zwischen der strategischen Notwendigkeit der Söldnerkriegsführung (ein Soldat ist wertvoller als ein Bauer, Terraingewinn bedeutet Sieg) und der Einsicht in die Vergeblichkeit der »Schlächterei«, die das Land in ein »riesenhaftes Schlächterhaus« (181/182) verwandelt. Trotz der historischen Beglaubigung des Herzogs von Braunschweig (188) betont seine Parallelisierung mit Noah Buchius, die Episode mit dem Silberknopf und der Traum des Magisters im Katthagen (204/205) die Fiktionalität auch dieser Figur.

Wie bei den Ereignissen zeigt auch hier die Widerspiegelung des Kriegs in den Figuren die Verwandlung des historischen Faktums in Fiktion: keine der Figuren hat eine der historiographischen Realität entsprechende Sicht auf den Krieg.

2.2.3 Die Erzählinstanz⁷⁵⁰

Der Erzähler ist vom Anfang an als vorstellbare Person anwesend, er wendet sich an den Leser (5,7), er gibt den historischen (von den Römern über den Dreißigjährigen bis zum Siebenjährigen Krieg, von der zisterziensischen Klostergründung über die Reformation bis zum Ende der Klosterschule), den intertextuellen (von der Bibel bis Goethe und Schiller) und den Rahmen für die Bewertung der Figuren vor (der Magister als passiver Held, als »guter Mann mit dem ernsthaften Kinderherzen«, 18, als Kostgänger des Klosteramtmanns). Im Fortgang der Erzählung wird aus der Analyse immer mehr eine Identifikation mit der Hauptfigur⁷⁵¹, so übernimmt er die Deutung der Rabenschlacht als Prodigium (67), beide, der Erzähler und der Magister, rufen »Zebaoth, Herr der Heerscharen« (19, 122), beide vertrauen auf einen lenkenden Gott⁷⁵² und die Erzählerkommentare beziehen sich seit dem Abend vor dem Überfall auf das Kloster zum größten Teil auf Buchius. Dennoch identifiziert sich der Erzähler

⁷⁴⁹ »Bursche heraus!« (130).

⁷⁵⁰ Das explizite oder implizite Vorhandensein einer Erzählinstanz ist schon per se ein Hinweis auf die Fiktionalität einer Erzählung, da bei historischen Werken Autor und Erzähler zusammenfallen.

⁷⁵¹ »Solche Bosheit und Rücksichtslosigkeit hätte sogar ganz gut zu seinem Charakter gepaßt, der von seiner Mutter Brust an etwas Hinterhältiges an sich gehabt hatte, etwas Sich-Anhaltendes, etwas Festklebendes, etwas auf keine Manier Wegzuekelndes« (17). »Dieses tat dem Faktum, daß er ein tapferer Mann, ein seiner gelehrten römischen und griechischen Ahnen gar würdiger Mann war, nicht den mindesten Abbruch. Er bleibt deshalb doch diesmal unser Held – unser Heros« (117). S. auch Michael Limlei: Geschichte als Ort der Bewährung. Frankfurt a. M. 1988. S. 293.

⁷⁵² [...] »seine Gabe, die Welt als ein großes Wunder oder – wie er sich ausdrückte – als ein kuriöses, subtiles Mysterium anzuschauen – Deo optimo maximo regnante.« (63) »Aber unser Herr Gott, Ihm sei Dank, läßt nicht alles in der Hand und Willkür der Unbedachtsamkeit. Er behält sich immer die oberste Hand vor« (113).

nicht durchgängig mit ihm, weder in der ‚Geschichte‘ (histoire)⁷⁵³ noch im narrativen Diskurs, wo er durch offene oder verdeckte Ironie eine Distanz zu ihm schafft⁷⁵⁴.

Das Muster von Identifikation und Distanz kehrt erzähltechnisch in der Doppelheit von perspektivischem und auktorialem Erzählen wieder⁷⁵⁵: Der Erzähler kennt ‚allwissend‘ die Gefühle und Gedanken seiner Figuren (ein Beispiel für viele: der Anfang des 13. Kapitels); in manchen Fällen übernimmt er jedoch bis zur Ununterscheidbarkeit die Perspektive und Sprechweise seiner Figuren: diejenige Thedels auf seinem Weg nach Amelungsborn, Selindes in ihrem Traum, des Magisters in Teilen seiner Monologe⁷⁵⁶. Parteilichkeit, Ironie und Perspektivenwechsel stellen Allwissenheit und Verlässlichkeit des Erzählers in Frage, betonen aber seine Funktion als Vermittler der erzählten Welt, an deren Statik Krieg und Tod nichts ändern (zyklische Struktur durch Rückwendungen und Vorausdeutungen⁷⁵⁷, Horizontwechsel) und als rezeptionslenkender Kommentator (Kontakt zum fiktiven Leser, metanarrative Einschübe, Sympathie lenkung⁷⁵⁸). So ist an der Erzählinstanz im Besonderen die Strategie der ‚Fiktionalisierung der Historie‘ abzulesen.

2.2.4 Sprache und Zeichen⁷⁵⁹

Der Ort dieser Fiktionalisierung ist in besonderem Maß die Sprache. Die wichtigsten sprachlichen Zeichen, die die Struktur und Textur des *Odfelds* bestimmen, sind zum einen kreisförmige Bewegungen (»Wirbel, Sausen und Brausen, Knäuel, Tummel, mit sich drehend, mitwirbeln, im Kreise gedreht, der Lärm hinter ihm, vor ihm, über ihm und in ihm, Taumel, Spukkarussell«) als Metaphern für die Wiederkehr des Immergleichen⁷⁶⁰, zum anderen »das Gedränge - Bedrängnis, überbedrängter Tag, im

⁷⁵³ Wo er gegen das Prodigium die »fachwissenschaftliche Belehrung« hält, der er allerdings zugleich skeptisch gegenübersteht (28); s. dazu Paul Derks: Raabe-Studien. Bonn 1976. S. 159.

⁷⁵⁴ »Magister Buchius rüstete sich derweilen wie ein Mann, der, wenn er nicht mehr die Toga um sich zusammenziehen konnte wie der Cajus Julius unter der Bildsäule des Pompejus, doch anständig in seinen Stiefeln oder Schuhen zu sterben wünschte«. (105) »der Männerfürst und Magister omnium artium Buchius« (209).

⁷⁵⁵ In streng literaturwissenschaftlichen Begriffen ist der Erzähler des *Odfelds* ein persönlicher (»overt narrator«), extradiegetischer und heterodiegetischer Erzähler, während seine Einordnung nach Wissensstand, Verlässlichkeit und Fokalisierung nicht eindeutig ist. Hierzu allgemein: Ansgar Nünning (Hg.): Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Stuttgart 2008, Einträge: Erzähler, Erzählsituation, Fokalisierung, S. 173 - 175, 211f.

⁷⁵⁶ S. dazu Rosemarie Haas: »Raabe, der Rabe, „The Raven“«. In: Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft, 1992. S. 139 - 164, hier: S. 147.

⁷⁵⁷ S. hierzu Michael Ritterson: »Rückwendung, Vorausdeutung und Erzählablauf in Wilhelm Raabes „Das Odfeld“ und „Hastenbeck“«. In: Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft, 1976. S. 107 - 132, hier: S. 108.

⁷⁵⁸ Beleg für alle drei Phänomene: »Wir greifen mit ihm nach dem Hut [...] und wir drücken ihn uns mit ihm auf die zerzauste Perücke - und suchen uns mit dem Magister zu fassen.« (117) Die metanarrativen Einschübe beschränken sich allerdings im wesentlichen auf die ersten zwei Kapitel (5-16), können also nicht als durchgängiges Prinzip gewertet werden.

⁷⁵⁹ Wie schon in Teil A erläutert, kann es m. E. in Romanen nur sprachlich gefasste und wiedergegebene Zeichen geben.

⁷⁶⁰ Dieses Bild wird in der Forschung unterschiedlich interpretiert: als »Paradox der endlosen Apokalypse«, der die Erlösung, also die finale Struktur fehlt (Detering: Theodizee und Erzählverfahren. Göttingen

Drange der Geschäfte, im Drange der Zeiten, Drangsal, rebus angustis« - als Bild für die Not, das Elend, die Angst. Beide Zeichen verbinden sich im Begriff der ‚Heimkehr‘ in die verwüstete, drangvolle Zelle, diese Heimkehr ist Ausdruck des Nicht-Ausbrechen-Könnens aus der »Angst der Welt«.

Der Wirbel und das Gedränge stehen auch für die Problematisierung der Beziehung von Zeichen und Gegenstand⁷⁶¹, was sich am Symbol des Raben⁷⁶² und des Silberknopfs festmachen lässt. Der von Buchius als Erinnerung an die Rabenschlacht oder als Genosse in der Einsamkeit (33) mitgenommene verletzte Rabe wird von ihm und dem Erzähler als »Unglücks- und Todesengel« (66), als Odins Kundschafter (84), als »Spukvogel vom Odfeld« (227) bezeichnet. Buchius selbst tritt in seinem eigenen Traum in Rabengestalt auf (86) und wird vom Amtmann als solcher titulierte (»übergelehrter Rab« 23, »schwarzer Unglücksrabe« 115); im Zusammenhang der biblischen Verweisungstexte ist der Rabe der Kundschafter Noahs und der Aasfresser der Apokalypse. So löst das Symbol des Raben in seiner Polyvalenz ein Wirbeln der Sprache aus und bestätigt zugleich mit dem Hinweis auf die Leichenberge auf dem Odfeld (229) und dem Zuruf »fliege hin und her« (230) die sprachlichen Zeichen des Wirbels und des Gedränges.

Des Herzogs Silberknopf nennt Buchius ein »kostbare[s] Zeichen, dass in der Welt das Licht nimmer ganz in Greuel, Blut und Nacht verlischt« (57), doch im Gedränge wird der Knopf bedeutungslos (202) und kann die Wiederkehr des Gleichen (Kolbenschläge und Schutzsuche im Gestrüpp wie vor der Begegnung mit dem Herzog) nicht aufhalten. An diesem Beispiel kann auch Buchius' Sprachauffassung gezeigt werden: Für ihn deutet das Wort als Zeichen mit dem bezeichneten Gegenstand zugleich auf dessen Bedeutung, die Bedeutung ist also dem Zeichen inhärent, das Wort deutet den Gegenstand. Wird jedoch – wie beim Silberknopf - die Bedeutung bedeutungslos, verweist die Sprache nicht mehr auf etwas Reales, sondern auf etwas Imaginäres, das Verhältnis von Sprache und Wirklichkeit ist also gestört⁷⁶³. Doch Buchius hält an seinem Glauben, reale Bedeutung im realen Zeichen zu finden, fest (227), was wiederum ein Hinweis auf seine Realitätsverkennung ist. Damit setzt das

1990. S. 189), als »die stoische Ekpyrosis, den periodisch eintretenden Weltenbrand« (Gehrke: »Trost der Philosophie?« In: Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft, 1995. S. 88-128, hier: S. 125), als Hinweis auf Schopenhauer: »eadem, sed aliter« (Fauth: Der metaphysische Realist. Göttingen 2007. S. 327).

⁷⁶¹ S. dazu Uwe Vormweg: Wilhelm Raabe. Paderborn 1993, S. 154.

⁷⁶² Symbol wird im Sinne Nünning's verwendet: Es ist keine rhetorische Figur, sondern bezeichnet reale Gegenstände, die in der erzählten Welt auf etwas anderes verweisen und sowohl pragmatisch als auch symbolisch verstanden werden können. (Ansgar Nünning (Hg.): Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie: Stuttgart 2008, Eintrag Symbol, S. 696). Der Rabe als Symbol, »Hyperzeichen« (Geppert), »Chiffre« (Fauth) ist ein Topos der gesamten Sekundärliteratur.

⁷⁶³ S. dazu Limlei: Geschichte als Ort der Bewährung. Bonn 1988, S. 296. Vormweg spricht in diesem Zusammenhang von vorweggenommener Sprachskepsis der Moderne (Vormweg: Wilhelm Raabe. Paderborn 1993. S. 184).

Odfeld sprachlich die Skepsis gegenüber der Möglichkeit des Subjekts um, die Wirklichkeit zu erkennen und diese adäquat in Sprache zu übersetzen⁷⁶⁴.

2.2.5. Raum und Zeit

Für Raum und Zeit ist im *Odfeld* dasselbe Prinzip wirksam: Äußerste Beschränkung (vom Abend des vierten November bis zum Abend des fünften November 1761, der Raum zwischen dem Kloster Amelungsborn und dem Ith) und extreme Ausdehnung, die mythologisch von der Sintflut bis zum Ende der Zeiten⁷⁶⁵ und historisch vom »vorsündflutlichen Urmenschen« bis 1840 reicht, die sich räumlich im wörtlichen Sinn vom »Bauche der Erden« (150) bis zum Dach des Klosters und geographisch von den Katalaunischen Feldern (29) bis »Canada« (Motto) spannt. Der Gegenüberstellung von Beschränkung und Ausdehnung entsprechen der Gegensatz von zeitlich konsekutiver (Ereignisfolge) und diachroner Struktur (Gedanken und Reden des Magisters bei der Rabenschlacht, 29, Rede Buchius zu dem Knecht Schelze, 52/53, Träume) ebenso wie die Opposition von dem schützenden, aber engen, bedrängenden Asyl (Zelle, Höhle) und dem Exil, in das der Magister zuerst aus seiner Schule (21) in des Amtmanns Machtbereich und dann aus dem Kloster auf das *Odfeld* getrieben wird. Den Raum- und Zeitoppositionen gemeinsam ist die Unwirtlichkeit (das *Odfeld*, die Höhle, die Zelle nach der Verwüstung; »ein trüber Tag [...] des Wind- und Reifmonds«, 20/21, »im jammerhaften saeculo«, 228), die die Anstrengungen der Menschen nicht dauerhaft mildern können, weder die Solidarität der Flüchtlinge auf dem *Odfeld* noch das Erzählen von Spukgeschichten in der Höhle, weder die Anrufung des Herzogs noch die Rückkehr in die Obhut des »an Leib und Seele zerbrochenen« (219) Amtmanns. So münden auch Raum und Zeit in die zyklische Wirbelstruktur, die zur Chiffre für die Vergeblichkeit menschlichen Handelns im Krieg wird, die sich ebenso in den Worten (»Wieder ein vergeblicher Bluttag!«, 181) und Taten (»Wir stecken wieder nur die Winterquartiere ab für dies Jahr«, 182) des Herzogs kundtut⁷⁶⁶. Die Verschränkung der Darstellung der Zeitspanne eines Tages⁷⁶⁷, was das In-Eins-Fallen der Zeit der Geschichte und der Zeit der Erzählung bedeutet, mit der Darstellung der Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen, also der zyklischen Zeit, die auf der Wiederholung basiert, hat ihr Pendant in der Kontrastierung der genauen Beschreibung des konkreten

⁷⁶⁴ S. das in Teil A, 3.2.6. Gesagte.

⁷⁶⁵ So die Deutung des Geschehens als Apokalypse, besonders bei: Detering: Theodizee und Erzählverfahren: Göttingen 1990. S. 178 – 184.

⁷⁶⁶ Die Unwirtlichkeit wird in manchen Aufsätzen nicht nur als Chiffre für die Situation der Menschen im Krieg, sondern für ihr Sein in der Welt interpretiert (so Heldt: Isolation und Identität. 1980. S. 228).

⁷⁶⁷ Kristiansen sieht »in den erzählten 24 Stunden ein allegorisiertes Sinnbild [...] dessen, was das Leben der Menschen ihrem Wesen nach ist, Krieg aller gegen alle«. (Borge Kristiansen: »Wilhelm Raabe und Arthur Schopenhauer«. In: Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft, 1999. S. 15 - 32, hier: S. 19). Dies ist m. E. eine Überinterpretation.

Raumes der Geschichte (5, 144⁷⁶⁸) mit der Zuordnung der Räume zu mythischen (Odfeld, Höhle) und historischen (Zelle des Philemon) Bereichen⁷⁶⁹. Der zyklischen Zeit entspricht also die Mythologisierung des Raumes, der Aufhebung der Linearität der Zeit entspricht die Aufhebung der Individualität des Raumes, beides bewirkt eine Ent-historisierung und Fiktionalisierung.

2.2.6 Erinnerung

Die Erinnerung ist allgegenwärtig im *Odfeld*, besonders der Erzähler, Buchius und Thedel erinnern persönliche Lebensumstände, zitieren erinnerte Texte, verbinden die aktuellen Ereignisse mit mythologischen, historischen und persönlichen Erinnerungen, auch die Erinnerungen werden in den Wirbel der Bedeutungsrelationen und – verschiebungen einbezogen⁷⁷⁰. Das Gedächtnis ist ein hervorstechendes Merkmal von Buchius, er zitiert aus dem Gedächtnis, seine Zelle ist ein Gedächtnisort und gleichzeitig angefüllt mit Gedächtnisstücken, ein »Museo«, ein »Kuriositätenkabinett«⁷⁷¹, das von seinen Geschichtskennnissen und – in den Augen seiner Mitwelt - von seiner Weltferne zeugt (42). Erinnerung und Gedächtnis, sind, wie in Teil A erläutert, im Begriff der ‚Spur‘, der sich sowohl auf Gegenstände wie auf Erzählungen und Texte beziehen lässt, zusammengebunden: Im »versteinerten Knochen hominis diluvii testis« (43) ist der abwesende »Troglodyt« (155) der Ith-Höhle präsent, » die Kuhhörner unseres animosen, tapferen Cötus [...] [sind im] Getrommel und [in den]Trompeten [der] Herren Welschen« (107) zu hören, das weiße Roß des Dragoners Seraphin aus Selindes Traum findet sich im Schimmel des Amtmanns wieder. Ein Teil der Museumsstücke ist fragmentarisch wie ein Teil der zitierten Texte⁷⁷² und wie der Magister seine Funde einem übergeordneten Ganzen zuordnet (43), stattdessen die Prä- bzw. Hypotexte⁷⁷³ die zeitlich und räumlich begrenzte Individualität der Figuren mit synchronen

⁷⁶⁸ Besonders deutlich in der Szene mit Schelze: »Da fließt die Weser. Hier, wo der Brodlaib liegt, ist der Solling. Da über den Hering weg brechen die Franschen wieder ein aus dem Göttingschen [...] Aber nun da drüben um Seinen Suppenpott ist das Westfälische.« (51).

⁷⁶⁹ Fauth beschreibt die Raum- und Zeitstruktur mit den Begriffen »Ubiquität« und »Simultaneität«: Fauth: *Der metaphysische Realist*. Göttingen 2007. S. 317.

⁷⁷⁰ Der Erzähler bringt 1840, die Zisterzienser, Schiller, Goethe und Luther ebenso zusammen wie Dijon, Amelungsborn und Holzminden (14), der Magister hat Arminius, die Franken, die Liga in einem Augenblick vor Augen (28), Thedel denkt gleichzeitig an Erdmann, den Hund, den Herrn Marquis von Poyanne und Selinde (70).

⁷⁷¹ Katharina Grätz: *Musealer Historismus*. Heidelberg 2006. S. 47, sie sieht eine persiflierende Tendenz im Hinblick auf Anordnungen der Ausstellungsstücke in Museen.

⁷⁷² Als Beispiel der 22. Psalm, wo der wichtige Vers 2 »Mein Gott, mein Gott, warum hast du mich verlassen« weggelassen wird und Buchius mit »Große Farren haben mich umgeben« (Vers 13 und 14) einsetzt. (122). Hinweis aus Helmuth Mojem: *Philemon ohne Baucis*. Stuttgart 1989. S. 120.

⁷⁷³ Was die Intertextualität und ihre Theorien angeht, beziehe ich mich auf den Eintrag bei Ansgar Nünning (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*. Stuttgart 2008. S. 330f. Die in der Forschungsliteratur zum *Odfeld* behandelten wichtigsten Texte wurden schon genannt: Psalmen, Apokalypse der Synoptiker und des Johannes, E. A. Poe: *The Raven*, die Ilias, die Ballade *Lenore* von G. A. Bürger, Ovid: *Philemon und Baucis*, Gedichte von F. Hagedorn. Der Grad der ‚Anwesenheit‘ der Texte – nach Genette ist

und transpersonalen Qualitäten aus⁷⁷⁴; auch hier wird ‚vorübergegangenes‘ Dasein (die Marienstatue, der biblische Noah, der »Menschensohn«, 213) im Gegenwärtigen repräsentiert. Dass dieses in der Spur anwesende Abwesende sich auf mythische oder imaginäre Gegenstände und Figuren bezieht, weist das *Odfeld* erneut als fiktionales Werk aus.

2.3 Die Geschichtskonstruktion des *Odfelds*

2.3.1 Die Fiktionalisierung des historischen Faktums

Aus der Zusammenschau der Analysekatoren Ereignis, Figuren, Erzählinstanz, Sprache, Raum und Zeit, Erinnerung werden die Strategien der Fiktionalisierung in der Erzählung *Das Odfeld* (der Paratext weist sie nicht als ‚historische Erzählung‘ aus) deutlich.

Als erstes ist die Metapher des Wirbels, die sich in allen Kategorien entfaltet, Zeichen für die Absage an die Linearität (der Zeit, der Figurenzeichnung, der Topographie) und Kausalität (der Ereignis- und Figurenverknüpfung) zu nennen. Die zweite Strategie ist das dem Wirbel verwandte » Sausen und Brausen« (5) der verschiedenen Prätexte selbst, das den Ereignissen die Einmaligkeit nimmt, den Figuren die festumrissene Individualität, der Erzählinstanz, dem »Geschichts- und Geschichtenschreiber« (5) die präzise Unterscheidung zwischen Geschehen, dessen Rekonstruktion und deren Darstellung unmöglich macht⁷⁷⁵, und sogar die Sprache der distinkten Unterscheidung zwischen Zeichen (symbol), Idee (reference) und bezeichneter Sache (referent) beraubt. Das Sausen und Brausen bringt durch synchrone Elemente (Ineinandermontieren von Dreißig- und Siebenjährigem Krieg, der Sintflut (10) und der »Sündflut« des Überfalls auf das Kloster, 219) die feststehende Zeitspanne von einem Tag in die Nähe zur Uchronie und macht den Raum durch Vertiefung und Verbreiterung endlos. Schließlich ist es das Sausen und Brausen auch der Erinnerung, das dem Krieg den Status eines ästhetischen Objekts verleiht. Diese Strategien der Fiktionalisierung des historischen Faktums führen zu den poetologischen Verfahrensweisen, die den geschichtlichen Prozess darstellen.

Intertextualität die »effektive Präsenz eines Textes in einem anderen Text«, s. Gérard Genette: Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe. Aus dem Französischen von Wolfram Bayer und Dieter Hornig. Frankfurt a. M. 1993. S. 10 – ist unterschiedlich je nachdem, ob es sich um explizite Zitate, Allusionen, Assonanzen, Assoziationen oder um eine strukturelle Anwesenheit des Prätextes handelt. S. dazu: Dörr: »Goethe, Raabe und Gelehrte«. In: Sigrid Thielking (Hg.): Raabe-Reporte. Wiesbaden 2002. S. 36 - 56, hier: S. 36.

⁷⁷⁴ S. hierzu Fauth: Der metaphysische Realist. Göttingen 2007. S. 318.

⁷⁷⁵ S. Teil I, 1.1; als Textbeispiel: 13. Kapitel, 113, 120.

2.3.2 Die Darstellung der Geschichte⁷⁷⁶

Aus der bisherigen Analyse lassen sich fünf Beschreibungsmerkmale der Geschichte ableiten: (1) Geschichte als das Immergleiche, als das Schopenhauersche *eadem, sed aliter*⁷⁷⁷, (2) Geschichte als zyklischer Ablauf ohne wirklichen Anfang – der Erzähler kreist zwischen Tacitus, den Cheruskern, dem ersten Zisterzienserkloster, Luther, dem Grabstein des Andreas Steinhauer und dem Noah der Sintflut (5-10) – und ohne wirkliches Ende – Noah Buchius entlässt den Raben auf das *Odfeld*, von dem er gekommen ist (230), (3) Geschichte als vom Zufall eines Artilleriebefehls (114), des schlechten Wetters (185), eines Treffens von Verwandten (193) gelenkt. Die poetologischen Verfahren für diese drei Merkmale sind, wie schon erwähnt, der Wirbel, die Kreisstruktur der Erzählung, die Abschweifungen in andere Texte und Erzählungen und die Figurenrede, in der den einzelnen oft buchstäblich zufallende Wahrnehmungen, Gedankensplitter, Erinnerungsblitze zu Dialogen montiert werden⁷⁷⁸.

Als vierte Beschreibung liefert die »Drangsal und Wirrsal«(197) der Heerstraße, »auf der jedermann marschierte, ritt, fuhr und steckenblieb« (117) »durch die gelbgraue Finsternis« (118), das Bild einer Geschichte⁷⁷⁹, in der keiner Sieger ist, deren Ziel keiner genau kennt, in der die scheinbar Führenden nur bequemer an keinem Ziel ankommen. Auch dies wird dargeboten in der scheinbar »verworrenen Erzählweise«⁷⁸⁰, die die Ersetzung der Kontinuität durch die Wiederholung und die Ablehnung einer teleologischen Sichtweise in narrative Strukturen übersetzt.

⁷⁷⁶ Viele der literaturwissenschaftlichen Abhandlungen über das *Odfeld* setzen sich besonders mit der Geschichtsauffassung seines Autors auseinander: Raabes Geschichtsdenken wird als Geschichtspessimismus (Kunz, Detering), als Trauer über den Verlust eines geschichtlichen Handlungs- und Sinnhorizonts (Limlei), als symbolische Konkretisation bürgerlicher Krisenerfahrung des 19. Jh. (Vormweg), als Geschichtsfatalismus (Graetz) charakterisiert. Diese Äußerungen wie die über die Bedeutung von Geschichte im *Odfeld* geben m. E. teilweise nicht die Intention des Textes wieder, sondern die Intention des jeweiligen Verfassers, so, wenn Detering die Erzählung als »Parabel der Welt-Geschichte« bezeichnet. (Heinrich Detering: »Apokalyptische Bedeutungsstrukturen in Raabes „Das Odfeld“«. In: Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft 1984. S. 87 - 98, hier: S. 95).

⁷⁷⁷ Ebenfalls ein Topos in der Forschung, die dem Zitat von Killy folgt: »Raabe stellt Geschichte nicht dar, um zu zeigen, wie es eigentlich war, sondern wie es immer gewesen ist.« (Walter Killy: »Geschichte gegen die Geschichte«. In: Helmers: Raabe in neuer Sicht. 1968. S. 229 - 246, hier: S. 242). Ausgangspunkt ist der Satz aus dem *Odfeld*: »Es war auch nur ein Unterschied in der Zeitenfolge und im Kostüm« (107).

⁷⁷⁸ Beispiel: »O Jeses, Jeses, Jeses, Thedel, so guck Er nur, so hör Er nur! O hätt Er mich unter mein Bett kriechen lassen [...]«...»Bunt genug sieht es aus, und das Gedudel, die Tanzmusik ist auch nicht übel. So'n Schützenhof! Was meinst du dazu, Jungfer Wieschen?« »Ich denke nur an meinen Heinrich und verlasse mich auf den lieben Gott und unsern Herrn Magister. Und Heinrich, liebster Heinrich, wenn wir den guten Herzog Ferdinand dazu heute wieder fänden -« »Fürs erste will der nur Eschershausen den franschen Spitzbuben abnehmen. Nicht wahr, Herr Magister? Der Herr Magister Buchius sehen auch dorten nach der Richtung und merken, wo die Hunde den Hirschen gestellt haben? Halali! Halali!«(139).

⁷⁷⁹ Als solches wird in der Literatur auch die Rabenschlacht gesehen (z.B. Heldt: Isolation und Identität. Frankfurt a. M. 1980. S. 229; Limlei: Geschichte als Ort der Bewährung. Frankfurt a. M. 1988. S. 298), die zudem noch als Bild für den »Krieg aller gegen alle« (im Text spricht Buchius die Lust an diesem Krieg Thedel zu, 109) erhalten muss (Mojem: Baucis ohne Philemon. Stuttgart 1989. S. 128).

⁷⁸⁰ Michael Stoffels: Phantasie und Wirklichkeit im Spätwerk Wilhelm Raabes. Zur Erzählproblematik im ausgehenden 19. Jahrhundert. Freiburg 1974. S. 73.

Das fünfte Merkmal ist die fehlende Kohärenz des geschichtlichen Ablaufs, was z.B. an dem Museum des Magisters als einem »Mikrokosmos der Geschichte«⁷⁸¹ mit seinen bruchstückhaften Überbleibseln deutlich wird. Dieses Museum hat noch einen zweiten Aspekt: Der Inhalt der anhängenden »Zettul« (42) macht deutlich, dass alle genannten Kennzeichnungen der Geschichte eng mit der Erkenntnismöglichkeit des Menschen zusammenhängen. Der Herr des Museums kann die Fragmente durch Erläuterung der Herkunft und Zugehörigkeit zu einer Ganzheit ergänzen, der Mensch ist nicht Herr der Geschichte, seine Erkenntnis bleibt bruchstückhaft. Was als Zeichen der Geschichte gewertet werden kann, der Rabe, die Rabenschlacht, die Vorzeichen für den Tod Thedels, wird übersehen oder falsch gedeutet, was über die gestörte Zuordnung von Zeichen, Gegenstand und Bedeutung hinaus auf die fehlende Erkenntniskompetenz des Menschen verweist⁷⁸². Dies wird im Text auf verschiedenen Deutungsebenen der Erzählung durchgespielt, Ebenen, die nur annähernd als die der Figuren, die des Erzählers und die des ‚impliziten Autors‘⁷⁸³ benannt werden können. Als Beispiel für die einfache Figurenebene steht Hermann Schelze:

»Wer nicht mit schießen und schlagen kann, der soll's nehmen, wie's ihm in das Maul gestopft wird, und sich dran abwürgen.« (207)

Auf der komplexen Erzählerebene, die vielfach mit der des Magisters identisch ist, ist der christliche Gott als Herr des Himmels und der Erden (230) der Herr der Geschichte; der implizite Autor dagegen deutet die »Angst der Welt« als Raum der Geschichte⁷⁸⁴.

Auffallend ist die besondere Beachtung zum einen des Leiblichen und zum anderen des Raumes in *der* Geschichtskonstruktion des *Odfeldes*, wie sie sich in den verschiedenen Asyl- und Exilorten der Protagonisten zeigt ebenso wie in der Schilderung von deren Bedürfnisse⁷⁸⁵ oder in der detaillierten Beschreibung des abendlichen Schlachtfeldes (209, 212, 216). Trotz der vielen Verweise auf frühere historische Ereignisse gibt es im *Odfeld* keine wirkliche Beziehung zwischen Erinnerung und Geschichte. Die materialen Spuren und die Orte sind entweder nur individuell bedeutsam oder/und imaginiert; ein kulturelles Gedächtnis wird im Text nicht wirksam,

⁷⁸¹ Michael Limlei: Geschichte als Ort der Bewährung. 1988. S. 291.

⁷⁸² In diesem Zusammenhang ist auch der erkenntnistheoretische Monolog des Magisters in der Höhle (169f.) zu sehen.

⁷⁸³ Diesen in der Literaturwissenschaft umstrittenen Begriff (so Ansgar Nünning (Hg.): Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Stuttgart 2008, Eintrag Autor, impliziter, S. 42f.) möchte ich benützen für die ‚Intention der Struktur‘, also des Handlungsgerüsts des Textes und sie damit abgrenzen von der ‚Intention der Textur‘, also der Erzählstrategie des Textes; das heißt, ich gliedere den ‚abstrakten Autor‘ aus A, 3 noch einmal auf.

⁷⁸⁴ S. dazu auch Wolfgang Preisendanz: Humor als dichterische Einbildungskraft: Studien zur Erzählkunst des poetischen Realismus. München 1976. S. 270.

⁷⁸⁵ Schulmeisterappetit (60), Kauen, Schlingen, Schlucken (83), Vor Blut und Kot erkennt man sein eigen Blut nicht (192), »Es lebt nichts weiter, als nur was liegt und nur noch beißen, spucken und kratzen kann« (209) als wenige Beispiele für viele.

da es in der Gegenwart der Erzählung keinen Bezugsrahmen hat⁷⁸⁶. Diese fehlende Beziehung ist ein Indiz für die Unsichtbarmachung der Geschichte im *Odfeld*.

Die Frage nach dem Sinn und diejenige nach dem Subjekt der Geschichte sind in der Formel von der »Angst der Welt« verwoben. Wie es an der Passivität des Protagonisten, die nur im gleichzeitig privaten und intersubjektiven Rahmen durch eine zeitlich begrenzte Aktivität abgelöst wird, deutlich wird, gibt es kein handelndes Subjekt in der Geschichte⁷⁸⁷. Dafür gibt es mehrere Gründe: ein vordergründiger liegt darin, dass im *Odfeld* nicht die Geschichte der Sieger, sondern ‚Geschichte von unten‘ geschrieben wird⁷⁸⁸, ein zweiter grundsätzlicherer, ist darin zu sehen, dass der Mensch als Objekt, nicht als Subjekt der Geschichte, dieser ausgeliefert ist; im Schema von Exil und Asyl, Fluchtbewegung und Schutzsuche spiegelt sich das Ineinandergreifen von ohnmächtigem Nicht-Handeln-Können in der Geschichte und vergeblichem der Geschichte Entkommen-Wollen. Der wichtigste Grund jedoch ist die Tatsache, dass Geschichte im Sinn einer ‚conditio sine qua non‘ des Menschen im *Odfeld* unsichtbar gemacht ist. Das Paradoxon, dass der Mensch einer Geschichte ausgeliefert ist, die gar nicht sichtbar ist, löst sich bei Berücksichtigung der Deutungsebenen auf, wobei die drei oben genannten Ebenen durch eine vierte, die der erzählerischen Gestaltung, der ‚narration‘, ergänzt werden. So ist die Geschichte von unten die Perspektive der einfachen Figurenebene, das Ausgeliefertsein des Menschen diejenige des impliziten Autors, während die Ebene der Erzählstrategie auf das Unsichtbarmachen der Geschichte zielt. Die hierzu dienenden Strategien der Mythologisierung, Banalisierung, Individualisierung, und Distanzierung sind im Text eingeschrieben. Die Mythologisierung zeigt sich zum einen in dem am häufigsten zitierten und in Bildern aufgerufenen⁷⁸⁹ Prätext der Apokalypsen, deren poetische Sprache wohl schon die zeitgenössischen Leser geheimnisvoll anmutete, selbst wenn ihnen die Differenz zur biblischen Apokalypse in Form der ausbleibenden Erlösung⁷⁹⁰ noch bewusst war. Sie zeigt sich zum anderen in der mythologischen, etymologisch »sicher falschen«⁷⁹¹ Aufladung des Odfeldes als »Campus Odini, dem Wodansfelde« (26) mit den Raben, den Vögeln Wodans, ebenso wie in der mythologischen Verbrämung der Höhle als Unterwelt, als

⁷⁸⁶ Hierzu grundsätzlich Jan Assmann: Das kulturelle Gedächtnis. München 21997, S. 36. Im Text deutlich an den Reaktionen aller Figuren auf die Reden des Magisters. Dieser ist somit ein Beispiel für die These von A. Assmann, dass ein vom Funktionsgedächtnis abgekoppeltes Speichergedächtnis zu einer Masse bedeutungsloser Informationen verkommt. (Aleida Assmann: Erinnerungsräume. München 1999, S. 142).

⁷⁸⁷ Thedel, der scheinbar eine aktive Rolle übernimmt und das Ziel, »noch einmal die Reiterei an den Feind zu bringen« (193) erreicht, ändert am Verlauf der Geschichte (story und history) nichts; sein Tod führt die Vergeblichkeit menschlichen Handelns vor Augen.

⁷⁸⁸ S. dazu Christoph Eykman: Entwurf der Vergangenheit. Berlin 2011. S. 71 - 73.

⁷⁸⁹ Z. B. das schwarze Pferd im Traum Selindes und der Schimmel des Amtmanns (97, 126).

⁷⁹⁰ S. Heinrich Detering: »Apokalyptische Bedeutungsstrukturen in Raabes „Das Odfeld“«. In: Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft 1984. S. 87 - 98, hier: S. 87

⁷⁹¹ Dittmann: Nachwort zum *Odfeld*. Stuttgart 1995. S. 233.

Hades mit Buchius als Totengeleiter Hermes (144)⁷⁹². Die durch die Mythologisierung ausgelöste Fremdheit und die Verflüchtigung des Geschichtlichen wird durch die Banalisierung, die im *Odfeld* sichtbar wird am Vergleich von Schulleben und Krieg, an dem unmittelbaren Ineinanderspiegeln von kriegerischen und erotischen Streitigkeiten (127, 177), und schließlich an der teilweise ironisierenden, verfremdenden Darstellung der Schrecknisse des Krieges (zum Beispiel der Überfall auf das Kloster), zum allzu Vertrauten und das der Geschichte Ausgeliefertsein wird dem der Natur Ausgesetztsein vergleichbar.

Die Individualisierung, deutlich an der Vereinzelung der Figuren – keiner der Protagonisten ist repräsentativ für ein Kollektiv, der Magister steht nicht für das Bildungsbürgertum, Thedel nicht für den Kriegsfreiwilligen (beides übrigens soziologische Ausformungen, die es im 18. Jahrhundert noch gar nicht gab), der Herzog nicht für die Heerführer eines Söldnerheeres - , die in der Textur des Textes an der Zuordnung völlig unterschiedlicher Prätexte zu Buchius und Thedel und an der sich der Funktion einer personalen Erzählinstanz annähernden Stellung des Erzählers sichtbar wird, bewirkt eine Indifferenz gegenüber der Geschichte: *mea res non agitur*.

Die Distanzierung schließlich, die in der beschriebenen Aufhebung sowohl der Linearität der Zeit wie der Individualität des Raums ihren Ausdruck findet, führt erneut zu der Fremdheit des Menschen gegenüber der Geschichte, die zu einer Sache wird und seiner Perspektive entzogen ist⁷⁹³. So wird in dieser Hinsicht die Interpretation Walter Killys, *das Odfeld* sei eine »Geschichte gegen die Geschichte« (im Sinn von ‚Historie‘), bestätigt. Die verschiedenen Strategien des Unsichtbarmachens der Geschichte stellen zusammen genommen eine Zerlegung und Neuformation der Vergangenheitsbezüge, also eine Dekonstruktion der Vergangenheit dar.

Die Sinnfrage kann mit einer im umgrenzten Raum des ‚Wir‘ möglichen Autonomie des Menschen von der Geschichte⁷⁹⁴ beantwortet werden, allerdings gilt dies nicht für die Ebene der Erzählung, auf der kein Sinnangebot gemacht wird⁷⁹⁵. Dies wird deutlich

⁷⁹² Zwar ist Buchius der alleinige ‚Verantwortliche‘ für die Mythologisierung, die durch die Aussprüche und das Gehabe der Seline Fegebanck immer wieder karikiert wird, doch stellt diese Figur kein ernsthaftes Gegengewicht gegen Buchius und den hinter ihm stehenden Erzähler dar.

⁷⁹³ Eine ähnliche Formulierung in anderem Zusammenhang bei Limlei: *Geschichte als Ort der Bewährung*. Frankfurt a. M. 1988. S. 298.

⁷⁹⁴ Hilfe, Trost, Übernahme von Verantwortung (63) und Heraustreten aus ihr (196), gemeint sein kann nur die Historie, nicht die Geschichtlichkeit des Menschen. S. zur ‚Autonomie‘ Schiffels: *Geschichte(n) Erzählen*. Kronberg 1975 S. 94; zum ‚Trost‘ Geppert: »Das Odfeld«. In: Lensing/Peter: *Wilhelm Raabe*. Braunschweig 1981. S. 266 - 280, hier: S. 278; zur ‚Verantwortung‘ Ulrich Dittmann: *Nachwort zu Das Odfeld*. Stuttgart 1995, S. 267 - 289, hier: S. 284. Aber der Satzsatz wird Buchius in den Mund gelegt, was eine völlige Desillusionierung Buchius‘ bedeutet, aber auch ein Offenhalten des intertextuellen Dialogs sein kann. (S. zu letzterem: Gehrke: »Trost der Philosophie?« In: *Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft*, 1995. S. 88-128, hier: S. 128).

⁷⁹⁵ Die neuere Forschung ist sich hierin einig, von Geppert, über Limlei, Mojem, Detering, Kristiansen bis Schrader. Graetz stellt fest, Raabe versuche, »einen Sinn des Historischen durch die Verabsolutierung des subjektiven Standpunktes zu retten« (Katharina Graetz. *Musealer Historismus*. Heidelberg 2006. S.

am schon erwähnten wirbelnden Kreisen des Textes und am Zusammenhang von Gedränge und Angst der Welt, wie er z. B. in der letzten Handlung des Magisters beschrieben wird:

Er hielt den Fensterriegel, wie um ihn gegen Gott, Teufel und Welt festzuhalten, und das Fenster zu. Und er reichte in seinem Grauen mit seiner Kraft doch nicht aus. (229)

Die Drangsal des Menschen mündet in die Angst der Welt, davor schützt kein Rückzug in das Private und auch keine guten oder bösen Mächte.

Als Fazit für die Geschichtskonstruktion des *Odfeldes* ist festzuhalten, dass Geschichte auf der histoire-, discours- und narration-Ebene kongruent als nicht in der Verfügungsgewalt des handelnden oder erkennenden Menschen liegendes, von keiner erkennbaren höheren Macht gelenktes, auf kein Ziel oder Ende hinstuerndes, keinen anderen als einen imaginierten Sinn anbietendes In-der-Welt-Sein ist, das primär die Erfahrung des Wirbelns und Drängens vermittelt.

Ein Vergleich der Geschichtskonstruktion des *Odfeldes* mit der unter A, 4.1 dargelegten zeigt unter Einbeziehung der verschiedenen Deutungsebenen des Textes Differenzen und Übereinstimmungen. Im Immergleichen, dem zyklischen Ablauf, der Wiederholung liegt ein eindeutiger Unterschied gegenüber der Veränderlichkeit und Unwiederholbarkeit, die die Linearität der geschichtlichen Entwicklung im Sinne eines in eine Richtung sich bewegenden Zeitpfeils impliziert. Die Kontingenz und die gleichzeitig fehlende Kohärenz widersprechen der Vorstellung der Strukturbildung im geschichtlichen Prozess wie die Vielfalt der Deutungen auf den verschiedenen Ebenen die Unverfügbarkeit von Geschichte in dem Sinn widerlegt, dass sie nicht beliebig interpretierbar ist bzw. einen von der Interpretation unabhängigen ‚Eigensinn‘ besitzt. Dagegen ist die Bereitstellung eines Zusammenhangs von Erfahrung und Erwartung durch Geschichte auf der Figuren- und Erzählebene gegeben, die Textintention lässt sich aber nicht eindeutig bestimmen⁷⁹⁶. Partielle Übereinstimmungen finden sich bei der Vorstellung eines diskontinuierlichen, nicht dem Kausalitätsprinzip eindeutig unterworfenen oder gar auf ein Telos zielenden Verlaufs der Geschichte, mit einigen Vorbehalten auch beim Erkenntnis skeptizismus und bei der besonderen Beachtung des Leiblichen und des Raumes in *der* Geschichtskonstruktion des *Odfeldes*. Beide Geschichtskonstruktionen gehen in der Zurückweisung billiger Sinnangebote

479); Geppert bezeichnet in seiner letzten Interpretation des *Odfelds* »das Spiel der Zeichen« als »letztes Argument gegen die Sinnkrise der Geschichte« (Hans Vilmar Geppert: ‚Prodigium‘ und Chaos der ‚Zeichen in der Welt‘. Augsburg 2007. S. 41).

⁷⁹⁶ Dies ist auch die vorherrschende Meinung in der Forschungsliteratur, der um die Zukunftsdimension gekürzten Apokalypse (Detering, Vormweg u.a.) steht der Hinweis auf die Offenheit möglicher Alternativen (Geppert, Fauth, Ullrich) gegenüber.

konform⁷⁹⁷, die Vorstellung jedoch eines Festhaltens an einem Sinn der Geschichte aus der Sinnlosigkeit heraus, ist im *Odfeld* als ein vom Menschen nicht zu stemmender Kraftakt beschrieben (229).

2.3.3 Die Geschichtskonstruktion als Anstoß zum historischen Denken

Die größte Diskrepanz beim Vergleich der Geschichtskonstruktionen liegt jedoch in dem auf der Erzählebene des *Odfeldes* behaupteten »Erkenntnisvorsprung der Literatur vor der Historiographie«⁷⁹⁸. Dieser wird z.B. formuliert in Seitenbemerkungen des Erzählers über das »Besserwissen« (14) von Historiographen, als »Besserunterrichtete [die] ganz genau das – Genauere wissen« (28), oder in seinem Bild der Muschel (5) für das historische Objekt, in dessen Deutung man zuerst einmal den Deuter erkennt⁷⁹⁹, und in der literarischen Figur des Noah Buchius, aus dessen Haltung in der Angst der Welt der Erzähler Trost gezogen hat (10). Buchius bietet über den Fiktionsraum hinaus keinen »Halt und Trost«⁸⁰⁰, dazu ist sein Erfahrungs- und Erkenntnisraum zu eingeschränkt, doch er kann auf der Ebene der Narration als positives oder negatives Modell für den Umgang mit der Zeit, für die Erkenntnis der Wirklichkeit und für die Rolle des Subjekts dienen. Sein Prinzip, »Durch Gleiches [...] Gleiches« zu kurieren (63) macht ihn als Modell für den perspektivischen Umgang mit der Zeit untauglich, denn durch die Gleichsetzung der Zeiten wird die Gegenwart entwertet und die Vergangenheit enthistorisiert⁸⁰¹. Dagegen wird die Wirklichkeitswahrnehmung von Buchius selbst problematisiert und schwankt zwischen magischen (der Wunderbare Todes-Bote, 61, 63) und metaphysischen (170), religiösen (Psalmen, 62) und realistischen (Kriegslage, 134) Versuchen⁸⁰², es bleiben aber immer nur Versuche, die Wahrnehmung zu deuten. Es sind jedoch untaugliche Versuche am untauglichen Objekt (Beispiele: Rabenschlacht, 27, Höhle, 144); da sich der Erfahrungsradius des Magisters auf das dreißigjährige Schulleben und sein Buchwissen beschränkt, ist seine Wirklichkeitskonstruktion auf diesen Rahmen reduziert. So zeigt die Erzählstrategie, indem sie Buchius zum Helden stilisiert, das Scheitern einer die Geschichtlichkeit des Menschen vernachlässigenden Wirklichkeitswahrnehmung. In ähnlicher Weise verfährt die Narrationsebene mit dem Subjekt: Indem sie Buchius zuerst als passiven Helden,

⁷⁹⁷ So lehnt *Das Odfeld* auch den Patriotismus als Ersatz für Sinngebung der Geschichte ab, s. Christoph Eykman: Entwurf der Vergangenheit. Berlin 2011. S. 80.

⁷⁹⁸ Uwe Vormweg: Wilhelm Raabe. Paderborn 1993. S. 156, insofern greift der Titel des Aufsatzes von Walter Killy zu kurz.

⁷⁹⁹ Heiko Ullrich: Die »herzoglichbraunschweigische Ilias«. In: Fauth/Parr/Rohse (Hg.): »Die besten Bissen vom Kuchen«. Göttingen 2009. S. 167 - 196, hier: S. 196.

⁸⁰⁰ Dieser Meinung ist Dittmann: Ulrich Dittmann: Nachwort zur Reclam-Ausgabe des *Odfelds*, S. 285.

⁸⁰¹ Geppert spricht von »zeitpotenzierenden historischen Analogien« (Hans Vilmar Geppert: *Das Odfeld*, in: Lensing/Peter: Wilhelm Raabe. Braunschweig 1981. S. 266 - 280, hier: S. 273), dies ist m. E. eine Fehleinschätzung, eine (An)gleichung hat die Reduktion, nicht die Potenzierung zum Ziel.

⁸⁰² S. dazu Heinrich Detering: Theodizee und Erzählverfahren. Göttingen 1990. S. 193 - 196.

dann als »autonomes und einheitliches Ich«⁸⁰³ darstellt, das jedoch in der Begegnung mit dem Herzog, mit dem Leichnam Thedels und mit dem Raben in seiner Zelle destruiert wird, darstellt, verweist sie auf Möglichkeiten und Grenzen menschlichen Handelns in der Geschichte.

Demnach werden auf der Erzählebene Bausteine für Geschichtsverständnis und historisches Denken aufgezeigt, allerdings mit einer dreifachen Einschränkung: Die Erzählung wird in ihrer Behandlung der Zeit auf keiner Ebene dem für ein Geschichtsverständnis notwendigen komplexen Zeitbegriff gerecht; sie führt in der Beschränktheit der Figuren deren Unfähigkeit vor, das Fremde im Eigenen und das Eigene im Fremden zu erfassen, ohne jedoch diese Beschränktheit poetologisch zu akzentuieren. Stattdessen wird die Gleichheit der menschlichen Verhaltensweisen betont. Auch geht die Erzählung auf keiner Ebene auf die Verantwortung des Menschen im Rahmen der Geschichte ein, dies lässt sich exemplarisch am Schluss zeigen: Buchius gibt die Verantwortung ab an eine konventionell angerufene höhere Macht, die »uns [...] in die Angst der Welt hineingerufen« (230) hat, ohne dass der Text die Angst durch Rückbeziehung auf das kriegerische oder sonstige Handeln des Menschen aus dem metaphysischen in einen geschichtlichen Rahmen versetzt und ohne dass die Welt als eine Welt der Menschen in den Blick kommt.

Als Fazit lässt sich folgendes festhalten: Auf Grund der durchgängigen Fiktionalisierung der historischen Fakten im *Odfeld* hat die fiktionale Wirklichkeit des Romans keinen Referenten in der von der Geschichtsschreibung rekonstruierten historischen Wirklichkeit. Trotz einiger Übereinstimmungen mit der Geschichtskonstruktion der Historiographie ist die Quintessenz der Erzählstrategie des Romans die Unsichtbarmachung der Geschichte als Erfahrungs- und Erwartungsraum des Menschen auf der narrativen Ebene. Damit zeigt die Geschichtskonstruktion zwar den Weg zu einem Geschichtsverständnis, das die Geschichtlichkeit des Menschen und das geschichtlich Gewordene seiner Lebensumstände offen legt, es beinhaltet aber kein Sinnangebot. Durch die Problematisierung des Wirklichkeits- und Subjektbegriffes kann das historische Denken, zumindest in seiner erkenntnistheoretischen Basis, im Text der Erzählung aufgerufen werden.

2.3.4 Das Spiel der Geschichte in *Das Odfeld*

Die für *Salammbô* aufgezeigte dreifältige Weise des Spiels der Geschichte wird auch dem *Odfeld* gerecht. Auch hier werden Klischees gleichzeitig bedient und zerstört, so die Vorstellung von ‚Preußens Gloria‘, die in Nebel und Blut versinkt oder die von

⁸⁰³ Uwe Vormweg: Wilhelm Raabe. Paderborn 1993. S. 153.

Clausewitz-Anhängern gepriesene Bedeutung von Strategie und Taktik, die sich im Warten und im Klagen über verpasste Gelegenheiten erschöpft. Nach der Definition von Maurice Mandelbaum bezeichnet Historismus den »Glauben, dass ein angemessenes Verständnis der Natur jedes Phänomens und seine angemessene Bewertung dadurch gewonnen werden, dass man die Erscheinung in den Begriffen des Ortes denkt, den sie einnahm und der Rolle, die sie innerhalb eines Entwicklungsprozesses spielte«⁸⁰⁴. Zur Zeit der Abfassung des *Odfeldes* war dieser Historismus in der deutschen Geschichtsschreibung unangefochten. Der Magister Noah Buchius verletzt aber mit seinen Vergleichen, ob sie aus der Antike oder aus seinen Lebenserfahrungen gegriffen sind, laufend diese Prinzipien, und das Verstehen des Herzogs Ferdinand durch den abstrakten Autor nimmt weniger dessen militärische und politische Rolle in den Blick als einfach sein Menschsein. Auch sieht der abstrakte Autor, wie ausgeführt, keineswegs in der Geschichte die leitende Wissenschaft zur Wirklichkeits- oder gar Wahrheitserkenntnis⁸⁰⁵, noch weniger erkennt er in ihr eine auf den Glauben an den Fortschritt oder die Nation gegründete Sinnhaftigkeit. Statt dessen treibt er sein Spiel damit, wenn er aus einem »Bündel vergilbter Papiere« ein »Sausen und Brausen« hört wie aus einer ans Ohr gehaltenen Muschel (*Odfeld* 5) oder den aus Literaturziten und Pubertätswirren zusammengesetzten Thedel »den letzten Blutstropfen für den König Fritzen und den Herrn Herzog Ferdinand« (193) vergießen lässt.

Die Geschichte selbst mutet also im *Odfeld* wie ein grausiges Ringelreihen an, wie ein den Menschen von einem grauenhaften Spaßmacher gespielter Streich, wie eine als Farce aufgeführte Tragödie auf einer den Menschen wohlbekannt, aber nicht von ihnen eingerichteten Bühne. Angesichts einer solchen Geschichte kann das Spiel der Geschichten – der Geschichten des Erzählers über das Kloster, der Geschichten des Magisters über Raum und Zeit hinweg, der Geschichten der Flüchtlinge in der Höhle – einen Weg aus der Not der Sinnlosigkeit zwar nicht zeigen, aber vielleicht offen halten⁸⁰⁶.

⁸⁰⁴ Zitat aus: Markus Völkel: *Geschichtsschreibung. Eine Einführung in globaler Perspektive*. Köln 2006. S. 284.

⁸⁰⁵ Für den Historismus »stellte die Gleichsetzung von Wahrheits- und Wirklichkeitsdiskurs eine [...] Legitimationsbasis dar«. (Franziska Metzger: *Geschichtsschreibung und Geschichtsdnken im 19. und 20. Jahrhundert*. Bern 2010. S. 130). Hierzu auch das schon zitierte Diktum von Droysen: »Die Geschichte ist das Bewußtwerden und das Bewußtsein des Menschen über sich selbst«.

⁸⁰⁶ S. hierzu Hans Vilmar Geppert : *Der historische Roman*. Tübingen 2009. S. 147.

B 3 Aragon: La Semaine sainte (1958)⁸⁰⁷

3.1 Hinweise zum Forschungsstand⁸⁰⁸

Drei fast allen Abhandlungen über die *Semaine sainte* gemeinsame Themenkomplexe sollen hervorgehoben werden: Erstens offenbart die Reaktion der französischen Literaturkritik⁸⁰⁹ auf das Erscheinen der *Semaine sainte* die im Fall Aragons schwer vernachlässigbare Verkettung von Biographie und Romanwerk auf zweierlei Weise. Einmal überrascht der Roman des ‚romancier communiste‘ – Aragon zieht die Bezeichnung ‚romancier et communiste‘ vor⁸¹⁰, was den Konflikt zwischen ihm und der nicht-kommunistischen Literaturkritik in nuce enthält - das ‚bürgerliche‘ und das kommunistische Lager des literarischen Frankreichs wegen der gerade zu diesem Zeitpunkt nicht erwarteten Unparteilichkeit und Ideologiefreiheit der *Semaine sainte*⁸¹¹. Zum anderen liefern die in dem Roman auffallend gehäuften Autoreneinschübe, die ein Teil des Wechselspiels von Autor, implizitem Autor und Ich-Erzähler darstellen und in der Literaturkritik besondere Beachtung finden, einen von Aragon selbst intendierten Hinweis auf die Leben-Werk-Verzahnung, deren Ambiguität durch die zahllosen Äußerungen und Schriften Aragons zu seinen Büchern⁸¹² nicht aufgehoben, sondern verstärkt wird.

⁸⁰⁷ Zitiert wird nach: Aragon: Œuvres romanesques complètes IV. Édition publiée sous la direction de Daniel Bounoux avec, pour ce volume, la collaboration de Bernard Leuilliot et de Nathalie Piégay-Gros. Paris (Gallimard) 2008. S. 679 – 1218.

⁸⁰⁸ Der größte Teil der Forschungsliteratur wird im Literaturverzeichnis aufgeführt. Nicht berücksichtigt bei der Arbeit wurden die unmittelbar nach Erscheinen des Romans in den einschlägigen französischen Zeitschriften veröffentlichten Rezensionen. Zu Kap. 3.1. sehr informativ ist die Webseite von Wolfgang Babilas: URL: http://www.uni-muenster.de/Louis_Aragon/ (26. 3. 2013)

⁸⁰⁹ Wie die Literaturliste zeigt, wurde die *Semaine sainte*, wie Aragons Werke überhaupt, in der BRD erst seit der politischen Trendwende in den späten 60er Jahren beachtet (vorher nur von sich als Linksintellektuelle verstehenden Literaturbeobachtern, z. B. Fritz Raddatz), während Aragon in der DDR als Vertreter des sozialistischen Realismus kanonisiert war. Die akademische Auseinandersetzung mit Aragon zeichnet ziemlich genau die politischen Wendungen nach, die 70er Jahre sind ihr günstig, in den 80er Jahren versiegt sie, wobei es natürlich Ausnahmen gibt, vor allem Wolfgang Babilas, wie seine Webseite zeigt.

⁸¹⁰ Daniel Simon: »La Révolution au miroir de l'imaginaire«. In: La pensée, Band 9/87/1987, Heft 259. S. 15 - 20, hier : S. 15.

⁸¹¹ Ein Beispiel für viele: Emile Henriot in Le Monde vom 17.12.1958 » de la littérature pure, enfin!«, zitiert nach Simon : La Révolution...S. 115. Der positive Effekt der *Semaine sainte* für die Präsenz Aragons in der nicht-kommunistischen französischen Presse verdeutlicht eine Graphik bei Philippe Olivera: »Le sens du jeu«. In: Actes de la recherche en sciences sociales, Heft 111-112, 1996. S. 76 – 85, hier: S. 79. Der Wandel wird überwiegend auf den für Aragon kaum zu bewältigenden Spagat zwischen dem allmählichen Verlust seines Glaubens an und Vertrauens in die sowjetische Ideologie (XX. Parteitag, Niederschlagung des Ungarnaufstandes) und seinem Verbleiben nicht nur in der französischen kommunistischen Partei, sondern auch im ZK zurückgeführt. (S. z. B. Maryse Vassevière : Aragon romancier intertextuel où les pas de l'étranger. Paris 1998. S. 18). Zu diesem Spagat kommt mit dem Erfolg der *Sainte Semaine* ein zweiter, sozusagen literaturtheoretischer Spagat, zwischen dem sozialistischen Realismus und der literarischen Avantgarde. Olivera bringt das Problem Aragons auf eine griffige Formel: »il lui faut mener de front deux jeux, sans être pour autant soupçonné de double jeu«. (wie oben, S. 77) Dies scheint ihm gelungen, jedenfalls schreibt Henriot in der oben genannten Rezension: » Sans prosélytisme politique [...] A. [...] ne renonce pas, ne trahit rien.« (Zitiert nach : Pierre Daix : Aragon. Paris 2004. S. 506.

⁸¹² Von diesen Schriften sind folgende für die *Semaine sainte* besonders wichtig: Das der Ausgabe für die *Œuvres romanesques croisées* d'Elsa Triolet et d'Aragon vorangestellte Kapitel *L'auteur parle de son livre*, 1967, *J'abats mon jeu*, 1959 und *Je n'ai jamais appris à écrire ou les Incipit*, 1969.

Et quand je crois me regarder, je m'imagine. C'est plus fort que moi, je m'ordonne. Je rapproche des faits qui furent, mais séparés. Je crois me souvenir, je m'invente.⁸¹³
 Chez moi [...] l'emporte le vent de l'imagination sur celui de strip-tease, la *volonté de roman* sur le goût de raconter.⁸¹⁴
 Ma vie. Tout le monde croit le connaître. Ça me donne parfois des fous rires.⁸¹⁵

In der Sekundärliteratur weicht die Überzeugung, einen Roman mit autobiographischen Anteilen vor sich zu haben, allmählich der zweifelnden Frage, ob der Ich-Erzähler, der als Autor auftritt, tatsächlich Aragon ist oder nur so tut, als ob er Aragon wäre.⁸¹⁶

Zweitens enthalten die meisten Abhandlungen Stellungnahmen zu dem der ursprünglichen Ausgabe vorangestellten *Avertissement*⁸¹⁷; die zwischen Bejahung, Zweifel und Ablehnung schwanken. Grob lassen sich vier Richtungen unterscheiden: 1. es ist ein historischer Roman, weil historische Orte, historische Personen und historische Ereignisse vorkommen, der *avertissement* ist eine juristische Schutzbehauptung⁸¹⁸; 2. es ist trotz der historischen Orte kein historischer Roman, weil die Figuren ein Phantasieprodukt des Autors sind⁸¹⁹; 3. der Roman ist ein zeitgenössischer Roman⁸²⁰, er erzählt über das 20. Jahrhundert⁸²¹, über die Résistance, die Emigration, das Verhalten der französischen Kommunisten, den Stalinismus, er ist eine Art Fortsetzung von *Les communistes*⁸²², das 20. Jahrhundert wird auf das 19. Jahrhundert projiziert⁸²³. 4. Mit

⁸¹³ *Le Mentir-vrai*, in: Aragon Œuvres complètes IV. S. 1319-1349, hier : S. 1323, wobei bei diesem Zitat die Unterscheidung zwischen Ich-Erzähler und Autor beachtet werden muss.

⁸¹⁴ Zitiert nach Daniel Bougnoux : Notice et Note zu *Le Mentir-vrai* in: Œuvres complètes IV. Paris 2008. S. 1674 – 1684, hier : S. 1676.

⁸¹⁵ Je n'ai jamais appris à écrire ou les Incipit. Genève 1969, S. 108.

⁸¹⁶ Vgl. Michel Apel-Muller: »Le problématique du peuple et de la nation dans la Semaine sainte«. In: Annales littéraires de l'université de Besançon. Paris 1977. S. 13 – 35, hier: S. 15; Geneviève Mouillaud-Fraisse: »La question du narrataire«. In: Actes du colloque d'Aix-en-Provence (Hg.): Histoire/Roman. La «Semaine Sainte» d'Aragon. 1988. S. 156 – 163, hier: S. 156. Genaueres später.

⁸¹⁷ »Ceci n'est pas un roman historique. Toute ressemblance avec des personnages ayant vécu, toute similitude de noms, de lieux, de détails, ne peut être l'effet que d'une pure coïncidence, et l'auteur en décline la responsabilité au nom des droits imprescriptibles de l'imagination.« Appendice: Textes établis, présentés et annotés par Nathalie Piégay-Gros, in: Aragon: Œuvres romanesques complètes IV. Paris 2008. S. 1516-1658, hier: S. 1564.

⁸¹⁸ So Volkhard Heinrichs: Louis Aragons Erzählkunst in *La Semaine Sainte*. Düsseldorf 1968. S. 13. Heinrichs gibt einen Überblick über die vor seiner Dissertation vertretenen Meinungen (S. 9 - 13). Ebenfalls Anne Roche: »Les mots des autres«. In: Actes du colloque d'Aix-en-Provence (Hg.): Histoire/Roman. La Semaine sainte d'Aragon. 1988. S. 11 – 25, hier : S. 12.

⁸¹⁹ Charles Haroche: »Au trot, au trot, avec une monarchie en déroute«, in: *Faites entrer l'infini*, 1987; 09/87,4. S. 9f.

⁸²⁰ Anne Simonin : »1815 en 1945 Les formes littéraires de la défaite«. In: *Vingtième siècle. Revue d'histoire* No. 59, juillet – septembre 1998, Paris. S. 48-61, hier: S. 59.

⁸²¹ Pierre Barbéris: *Lectures du réel*. Paris 1973. S. 32, 34 ; Helmut Melzer: »La Semaine sainte dans l'histoire: Le contexte social, idéologique et littéraires des années d'écriture«. In: Actes du colloque d'Aix-en-Provence (Hg.): Histoire/Roman. La Semaine sainte d'Aragon, 1988. S. 35 – 43, hier: S. 36; Patricia Richard-Principalli: *La semaine sainte d'Aragon. Un roman du 'passage'*. Paris 2000. S. 48. Die Autorin hält viele der Definitionen des historischen Romans nach Lucács für gegeben, beschreibt den Roman im weiteren aber eher als anderen Typus.

⁸²² Delf Schmidt: *Aragon: zur Konzeption des sozialistischen Realismus in seinem Werk*. Hamburg 1980. S. 96, 119; Apel-Muller nennt *La Semaine sainte* ein Gegengewicht und einen Parallelroman zu *Les Communistes* (Apel-Muller: »Le problématique...«. In: Annales littéraires de l'université de Besançon, 1977. S. 13 – 35, hier: S. 16).

⁸²³ Patricia Principalli: »Conspirateurs et fusillés«. In: Béguin/Ravis: *L'atelier d'un écrivain. Le XIXe siècle d'Aragon*. Paris 2003. S. 235 – 247, hier: S. 253. Piégay-Gros : Appendice zu *La Semaine sainte*, S. 1522-

La Semaine sainte hat Aragon eine neue Art des historischen Romans geschaffen, der in der Behandlung der Zeit, der Helden, der Ereignisse von der üblichen Art abweicht⁸²⁴.

Der dritte Themenkomplex ist die in der *Semaine sainte* schon sehr markierte Änderung der Schreibweise, wie sie dann in den späten Romanen vollendet wird. Hier spalten sich die Kritiken, die einen konstatieren eine Abkehr vom sozialistischen Realismus und die Rückkehr zu den surrealistischen Anfängen, während Aragon selber und seine Mitstreiter vom »réalisme socialiste sans rivage«⁸²⁵ sprechen; gemeinsam ist beiden Richtungen die Rede vom Schwellenstatus der *Semaine sainte* zwischen den Romanen von ‚Le Monde réel‘ und den späten Romanen seit *La mise à mort*⁸²⁶.

Als eine die drei Punkte überwölbende Gemeinsamkeit der Aragon-Forschung kann der Topos von der Vielseitigkeit, Leichtigkeit, Unbestimmtheit, Außen-vor-Sein, Widersprüchlichkeit, Disparatheit⁸²⁷ – die Wahl des Begriffs variiert mit dem Standpunkt - des Schreibens Aragons gelten. Diesen Topos dekliniert Piégay-Gros mit ihrer Aufzählung:

Aragon surréaliste, Aragon réaliste, Aragon dandy, Aragon journaliste, Aragon tribun, Aragon critique d'art, Aragon rebelle, Aragon doctrinaire, Aragon pionnier, Aragon conservateur, Aragon écrivain érudit, Aragon improvisateur génial, Aragon poète de l'amour et de la patrie, Aragon scandale...⁸²⁸

Die Nicht-Klassifizierbarkeit Aragons im allgemeinen und der *Semaine sainte* im besonderen ist vielleicht auch dafür verantwortlich, dass weder der Autor noch sein Roman zu einem Klassiker geworden ist und man kann sein berühmtestes Gedicht // *n'y a pas d'amour heureux* auch dahingehend interpretieren, dass es nicht nur über die Liebe, sondern auch über das Schreiben spricht.

1524: Die Autorin nennt einerseits alle Quellen der Dokumentation Aragons, sagt aber, dass die Quellen mehr die Phantasie angeregt als dem Realismus gedient hätten.

⁸²⁴ So Anne Leoni: « Ceci n'est pas un roman historique ». La question du genre. In: Actes du colloque d'Aix-en-Provence (Hg.): Histoire/Roman. La Semaine sainte d'Aragon, 1988. S. 205- 213, hier: S. 206-208. Dass die drei Auffassungen von einer unterschiedlichen Definition des historischen Romans ausgehen, liegt auf der Hand.

⁸²⁵ Der Titel eines Buches von Roger Garaudy, zu dem Aragon ein Vorwort schrieb, lautet: *Réalisme sans rivages*, hierzu Philippe Olivera: »Le sens du jeu«. In: Actes de la recherches en études sociales, Heft 111 – 112. Paris: Éditions du Seuil 1996. S. 76 – 85, hier: S. 80.

⁸²⁶ Z. B.: Richard-Principalli: La semaine sainte d'Aragon. Paris 2000. S. 10, Apel-Muller, Le problématique du peuple....Paris 1977. S. 13, Maryse Vassevière: Aragon Romancier intertextuel. Paris 1988. S. 18

⁸²⁷ S. dazu Philippe Olivera: Le sens du jeu. Paris 1996. S. 80, 84 (er nennt Aragon »écrivain insaisissable«, il »nous émerveille plus qu'il ne nous émeut«, ebenda S. 84), Nathalie Piégay-Gros: L'Esthétique d'Aragon. Paris 1997. S. 26, 35, 41

⁸²⁸ Piégay-Gros: L'Esthétique, S. 7. Wie noch zu zeigen sein wird, lassen sich diese »masques contradictoires« (ebenda) in der *Semaine sainte* wiederfinden.

3. 2 Analyse

3.2.1 Die Ereignisse⁸²⁹

Viele Forschungsarbeiten charakterisieren Geschichte und Erzählweise der *Semaine sainte* als riesiges Kaleidoskop⁸³⁰, in dem der Leser Darstellungen von Menschen, ihrem Erleben, ihrem Träumen, vermischt mit Stücken aus anderen Texten in immer wieder neuen Facetten betrachten kann, ohne das zugrunde liegende Gesamtbild zu erfassen. Der Blick durch das Kaleidoskop bestimmt auch die Auswahl der Ereignisse als dem ersten Baustein der Geschichtskonstruktion.

Das Hauptereignis dieses ereignislosen Buches⁸³¹ ist die Flucht, der Exodus einer Welt (841). Im Mittelpunkt der Flucht steht nicht eine einzelne Person, auch kein Kollektiv, weder die *Maison du Roi* noch das französische Volk⁸³², sondern die in Schlamm und Regen versinkende, von verschiedenen trüben Lichtquellen kaum erhellte, nächtliche Straße. Ein Chronotopos par excellence, ermöglicht die nächtliche Straße die bildliche Darstellung, das heißt letztlich das Erzählen des Ereignisses der Flucht, indem sie die menschliche Zeit, die historische Zeit auf einem bestimmten Abschnitt des Raums verdichtet und konkretisiert⁸³³. Trotz der vermeintlichen Linearität der Straße kennt die Flucht keinen Anfang und kein Ende, die flüchtende Armee bleibt im Schlamm stecken, wird durch den mitfliehenden Tross behindert, durch widersprüchliche Befehle aufgehalten, durch die Angst vor napoleonischen Verfolgern gelähmt. So entsteht das Paradox einer offenen Zeit, dem ersten Merkmal des Ereignisses, innerhalb des engen Zeitrahmens von einer Woche.

[...] au trot, au trot de la nuit interminable, étouffante, glacée, au clapotement rapide et répétée, sans fin répété, des chevaux sur le terrain détrempe, on n'imagine pas les variations de nature d'une route inondée pendant des heures et des heures, le sentiment du gravier, l'épaisse argile, le limon qui se délave, les cailloux qui dévalent, l'enfoncement des ornières, les sabots lourds de boue collante, les flaques soudaines

⁸²⁹ Bei der Interpretation der Ereignisse wird auf die Analyse des Ereignisbegriffes unter Teil A,3.2.2 verwiesen, dies gilt auch für die Kriterien der Auswahl.

⁸³⁰ Z. B. Apel-Müller: *Le problème du peuple...* 1977, S. 19; Luc Vigier: »La métaphore optique dans quelques romans d'Aragon«. In: *Recherches croisées Aragon/Elsa Triolet* 5 Paris 1994. S. 139 – 152, hier: S. 141 ; Piégay-Gros : *Appendice*. S. 1533.

⁸³¹ In diesem Zusammenhang zitiert Richard-Principalli Le Goff: *L'histoire événementielle est un »théâtre d'apparences masquant le vrai jeu de l'histoire qui se passe dans les coulisses et dans les structures cachées où il faut aller le dépister«* (Richard-Principalli : *La semaine sainte d'Aragon*. Paris 2000. S. 17); sie verfißt hier, wie an anderen Stellen, die These von der Überlegenheit des Romans über die Geschichtsschreibung bezüglich dem '*wahren Spiel der Geschichte*'.

⁸³² Vgl. dazu Raddatz: »Der Held des Romans ist das französische Volk«. Zitiert nach Heinrichs: *Aragons Erzählkunst*. Düsseldorf 1968. S. 130.

⁸³³ S. hierzu Michail M. Bachtin: *Chronotopos*. Aus dem Russischen von Michael Dewey. Frankfurt a. M. 2008. S. 188. Bachtin beschreibt den Chronotopos der Straße als besonders geeignet »zur Darstellung von Ereignissen, die vom Zufall regiert werden«, als einen, der »in eine Metapher des Weges« übergehen kann (ebenda S. 182), und nennt »eine sehr wesentliche Eigenheit der Straße [...]: »Die Straße führt immer durch das eigene Heimatland« (ebenda), alles für die *Semaine sainte* zutreffende Merkmale.

comme si on entrait dans un ruisseau et les variations d'un paysage absent [...] au trot, au trot, au trot d'une monarchie qui se dégingue, d'un monde qui roule à l'envers (807)
 C'est le second jour que tout le monde parle comme si on les avait vus, les cavaliers d'Exelmans. On ne les a pas vus, c'est vrai. Mais depuis le temps qu'on dit qu'ils arrivent sur nos talons, avec la lenteur de la marche, les haltes et la pluie dans les yeux maintenant, une pluie torrentielle, cela doit commencer à être vrai, et on se retourne, et on se dresse sur les étriers, pour voir derrière...ce qui arrive...mais rien, ou plutôt si: tout...c'est-à-dire l'énorme embarras de la route, la colonne morcelée, les voitures mêlées, les fantassins qui se plaignent, la Maison à perte de vue... (998/999)

Die Flucht ist ein Einbruch in die als gesichert angesehene Abfolge der Tage, ein Zusammenbruch der alten Ordnung, aus dem keine neue Ordnung entstehen kann, und wieder stellt die Straße das Paradox dazu her: Die Straße durch die Picardie und Flandern zur belgischen Grenze ist die ewige Straße der Invasion der feindlichen Truppen nach Paris⁸³⁴, nur dass sie diesmal sozusagen deren Hohlform darstellt, eine Fluchtstraße aus dem eigenen Land. So wendet sich die Kontinuität der Invasion in die Diskontinuität der Evasion, die schon die paradoxe Kontinuität der Invasion der Fliehenden zusammen mit den Feinden andeutet. Hier liegt auch die durch das Ereignis der Flucht entstandene Normverletzung, die mit dem Komplex des Verrats, einem der Hauptthemen der *Semaine sainte*⁸³⁵, gekoppelt ist. Dieser wird - zum ersten Mal auf der nächtlichen Straße in Paris⁸³⁶ - aufgerufen als Erinnerung, als Traum, als Obsession⁸³⁷, schließlich im Licht der Fackeln als vollzogene Handlung⁸³⁸. Im Mittelpunkt des Redens über den Verrat steht nicht die Frage nach den Gründen, sondern die Frage nach den Auswirkungen des Verrats auf den Verratenen und besonders auf den Verräter⁸³⁹. Die Normverletzung des Verrats ist ambivalent: Bedeutet der Verrat der ‚Seinen‘ den Verrat seiner selbst oder ist die Treue zu den ‚Seinen‘ ein Verrat an sich selbst?⁸⁴⁰ Diesem Identitätsproblem wird an anderer Stelle weiter nachgegangen.

⁸³⁴ S. hierzu Barbéris: *Lectures du réel*. Paris 1973. S. 34; Jacqueline Levi-Valensi: *L'histoire et le Mentir-Vrai dans la Semaine sainte*. Paris 1984. S. 116; wobei hier anzumerken ist, dass es 1815 noch keinen belgischen Staat gab.

⁸³⁵ So Delf Schmidt: *Aragon*. Hamburg 1980. S. 73; Richard-Principalli: *La Semaine sainte d'Aragon*. Paris 2000. S. 65, 249; Piégay-Gros: *Appendice*, S. 1544.

⁸³⁶ «Trahir? Quand avait-il trahi, Ney, hier ou l'an dernier? [...] Tant de traîtres, ce n'est pas possible. À partir de quel grade est-ce que cela commençait, la trahison? » (693)

⁸³⁷ Die Verschwörung der Generäle Malet und Lahorie 1811 wird viermal im Text beschworen als Metonym für die Ambiguität des Verrats.

⁸³⁸ «Jamais Théodore n'oubliera le spectacle de la Grand'Place à Béthune, aux flambeaux, avec l'encombrement des voitures, des pièces de canon, l'envahissement de tout l'espace par près de quinze cents hommes» (1168) [...] «*Le roi, forcé de quitter Lille, ne pouvant compter sur la fidélité des troupes qui forment la garnison de cette forteresse, se voit, à regret, obligé d'abandonner la France...*»(1170)

⁸³⁹ Dies gilt vor allem für den politischen Verrat, beim Beziehungsverrat ist die Gewichtung etwas anders, wobei der Verrat in der *Semaine sainte* in einer Hinsicht immer einen Liebesverrat darstellt. Auf das politische Problem des Verrats, das in der *Semaine sainte* gleich am Anfang angesprochen wird (« Il y avait une telle confusion en toute chose: tel qui était un héros la veille, le lendemain on le tenait pour un traître. Et ceux qui changeaient le camp étaient-ils vraiment des traîtres? L'an dernier, c'était qu'ils suivaient peut-être la volonté du peuple, cette soif de la paix, cette fatigue...»(693)), kann hier nicht eingegangen werden, ebensowenig auf den deutlichen autobiographischen Bezug des Verratskomplexes.

⁸⁴⁰ S. dazu Piégay-Gros: *Appendice*. S. 1544

Die Flucht ins Nirgendwo wird durch zwei leitmotivartig wiederholte Fragen charakterisiert: *Où pouvait bien être le Roi?* (803) *Où était le Roi ?* (889) und *Qu'allait-on faire ?* (713) *Où vont-ils par là ? Qui pourrait le dire...* (727), *Où allait-on tourner ?* (795) *Maintenant, de quel côté aller?»* (1183). Sie bezeichnet den Übergang des Unmöglichen in eine Möglichkeit einmal auf der histoire-Ebene durch das Fliehen des sich als legitim verstehenden Königs mit einer intakten Armee vor einem völkerrechtlich für verbannt Erklärten, der sich ein Heer erst sammeln muss, zum andern auf der discours-Ebene durch den im II. Kapitel dargestellten Szenenwechsel von der Truppenparade zum chaotischen Truppenabzug.

Alors Sa Majesté ne viendrait donc pas passer cette revue à grand mal préparée ? Pourquoi Saint-Denis ? Pour y rester, ou aller où, de là ? Qu'allaient faire les Princes ? (740)
 Mais alors on abandonnait Paris ? on abandonnait le Roi ? [...] L'ordre était arrivé. D'où ça ? De qui ? C'est le maréchal qui commande la Maison depuis trois jours, oui ou non ? On ne savait pas d'où venait l'ordre, mais il y avait eu un ordre. (741)
 Le mouvement de la Maison du Roi semblait arrêté de lui-même, des troupes refluaient. Que se passait-il? Les ordres jetés semblaient sans effet. La pluie redoublait. Les croupes de chevaux reculèrent devant les grenadiers.[...] D'un coup tout le bel ordre était perdu. (743)

Auch hier findet sich das Paradox in dem Verwirrspiel von Möglichem und Unmöglichem wieder: Die Weglosigkeit - übersetzt in die Allgegenwärtigkeit des Schlamms – und die Ziellosigkeit – versinnbildlicht in den unzähligen Abschweifungen – einer Fluchtbewegung, die, von einem Phantom in Gestalt der Truppen Exelmans gejagt, um einen nie eindeutig benannten imaginären Ort kreist, machen die Flucht selbst zum Phantom, zum Theater⁸⁴¹, das dennoch in einer realen Entscheidungssituation endet⁸⁴². Die hohe emotionale Qualität des Ereignisses der Flucht ergibt sich einmal aus dem Aspekt des »exode d'un monde« (841), - einer Welt, die für die einen die Erneuerung des Ancien Régime war, für die anderen das Versprechen der Charte -, zum andern aus den Aspekten des Verrats der einen oder der anderen Welt und des Versinkens im Schlamm der Richtungslosigkeit oder des Bewusstwerdens eines neuen Horizonts. Was das Subjekt des Handelns angeht, so verknüpft die Straße der Flucht viele Menschen miteinander, die reiten, marschieren, in Kutschen fahren, die Befehle herumschicken oder welche ausführen, die fluchen, wüten oder resignieren, die Geschäften nachgehen, in die Kirche oder in den Tod gehen, die diskutieren, schwadronieren oder philosophieren, doch ein Handeln im Sinne von dem Schicksal die Stirn

⁸⁴¹ Beispiele zu der Theatermetapher: «cette allure théâtrale de la vie publique» (805) ; «une monarchie qui se dégingue [...] dans ses habits de théâtre», «ce feuilleton héroï-comique» (807). S. hierzu und zu den zitierten Textstellen: Richard-Principalli: *La Semaine sainte d'Aragon*, 2000, S. 32.

⁸⁴² « ... et quand il [Lamartine] dit: «*Je ne passerai pas la frontière...*», on sentit que c'était là les mots attendus et qu'il avait gagné». (1174)

bieten, eine Grenze überschreiten ist auf der Straße der Flucht, die zugleich ein vor der Auferstehung endender Passionsweg ist, nicht möglich⁸⁴³.

Während das erste Ereignis die Menschen als Masse in den Blick nimmt, hat das zweite die Entscheidung Théodore Géricaults, dem König Louis XVIII auf der Flucht zu folgen, zum Inhalt. Dieses Ereignis scheint wenige der genannten Merkmale zu erfüllen: Zwar ist die Entscheidung Géricaults zeitoffen, die Zukunft liegt buchstäblich im Dunkeln⁸⁴⁴ und das Ereignis ist mit hoher emotionaler Qualität ausgestattet:

[...] le roi, est-ce bien le roi? qui descendait l'escalier avec une peine si apparente, comme un homme à chaque pas qui va tomber, vieux et pesant, [...] brusquement il se fit en Théodore un immense trou de pitié. (793)⁸⁴⁵

Doch die Grenzüberschreitung, das Aufscheinen des Möglichen im Unmöglichen, der Einbruch der Diskontinuität scheinen mit der Willensänderung Géricaults⁸⁴⁶ nur oberflächlich gegeben. Das eigentliche Ereignis ist wiederum verknüpft mit dem Verrat, der in der wartenden Menge, die sich die Trikolore oder Veilchensträuße ansteckt (790) aufgerufen wird, in der Begegnung Géricaults mit den Deserteuren (792), in dem Verdacht gegenüber »le bon peuple de Paris« (793), schließlich in der Imagination eines zukünftigen Gemäldes über die Geschichte Judiths, deren Blick demjenigen der Frau gleichen sollte, von der Géricault seit der einzigen Begegnung im I. Kapitel träumt und die ihm Zweifel an der Zugehörigkeit zur Maison des Königs in die Seele legte⁸⁴⁷. Jede dieser Verratshandlungen deutet mit ihrer Ambiguität – ist die Desertion aus Heimatliebe ein Verrat, wen verrät man mit dem Glauben an einen Heilsbringer, ist das Miss-trauen gegen sein Volk ein Verrat an ihm, ist die Bannung seiner Gefühle in ein Bild ein Verrat an diesen Gefühlen? - auf die Fragwürdigkeit jeder Kontinuität, auf den Einbruch des ganz Anderen. Die Entscheidung Géricaults für die Begleitung des Königs, gegen die Malerei begründet keine neue Kontinuität, sie ist vielmehr eine Nicht-Entscheidung für irgendeine Entscheidung⁸⁴⁸. Dies wird deutlich in einer Art stellvertretendem Selbst-

⁸⁴³ Näheres zur Subjektwerdung unter 3.2.2.

⁸⁴⁴ «Quand les ténèbres eurent repris les toits, le temps parut interminable [...] Il faisait noir, d'un noir au couteau». (793)

⁸⁴⁵ Bognoux sieht das Motiv Géricaults in einer Art Korpsgeist, «in der Treue zu dieser Uniform, die er zufällig trägt» (meine Übersetzung). Daniel Bognoux: Introduction, in: Aragon. Œuvres complètes IV. Paris 2008. S. IX – XXXIII, hier: S. XVIII f.

⁸⁴⁶ «Il y a les résolutions qu'on prend et celles qu'on tient. Quand Théodore avait quitté le petit Thierry, il était fermement décidé à laisser partir la Maison du roi. [...]» (789)

⁸⁴⁷ «Quelle était charmante, l'inconnue! Toute mince, on aurait dit maigre, une bouche adorable, un teint si frais, une blondeur d'enfance...[...] elle s'appuya au poignet de Théodore, mais comme si elle eût remarqué seulement alors comment il était habillé, elle eut un recul, et s'exclama: «Cet uniforme!» (705) [...] Son habit rouge lui était devenu aussi odieux qu'à l'inconnue». (706)

⁸⁴⁸ Der Anfangs- und Schlusssatz des das Ereignis beschreibenden Abschnitts des V. Kapitels enthält diesen Sachverhalt: «Il y a les résolutions qu'on prend et celles qu'on tient.» (789) «Les dés en étaient jetés». (793).

portrait⁸⁴⁹, in den Hell-Dunkel-Kontrasten, die aufgerufen werden, ohne das Ziel dieser Technik, die Konzentration des Blickes des Betrachters auf den zentralen Bildinhalt, zu intendieren⁸⁵⁰, schließlich in dem Motiv des Nicht-Verstehens⁸⁵¹. Die Entscheidung beinhaltet somit nicht nur die Offenheit, sondern auch die Möglichkeit der Grenz-überschreitung, der Normverletzung. In beiden bisher beschriebenen Ereignissen ist der Krieg keine in der fiktionalen Wirklichkeit beschriebene Handlung, sondern eine Erinnerung, eine Obsession, ein in der Fiktion noch einmal fiktionalisiertes Theater.

Dieser Aspekt verstärkt sich noch im dritten Ereignis, als das die Träume der Schläfer von Beauvais gewertet werden.⁸⁵² In Träumen ist die Notwendigkeit des Erzählt-werdens, die jedem Ereignis innewohnt, noch einmal potenziert, jeder Traum stellt zwei Ereignisse dar, das Ereignis des Traums und das Ereignis des geträumten Erlebens. Bei den ersten zwei Träumen tritt ein scheinbar auktorialer Erzähler auf, der aus den –nur von ihm gehörten - im Traum gemurmelten oder geschrienen Worten und aus den nur von ihm beobachteten ziellosen Bewegungen die Träume der Schläfer zusammen-setzt. Diese Träume symbolisieren einerseits das ungebändigte Chaos der Flucht:

car rien ne permet ici l'agencement discipliné des choses, puisque ce ne sont pas des régiments, des compagnies qui y abordent en ordre de marche, mais des débris de hasard précédant les lambeaux de la Maison du roi. [...] Ils arrivent par paquets, des isolés se présentent. Aucune disposition prise, aucune organisation des logis, aucun cantonnement prévu qui puisse leur être assigné. Ni dans les maisons ni dans les rêves. (855)

andererseits beleuchten sie blitzlichtartig die als Hintergrundfolie für Ereignisse und Figuren gleichermaßen prägende und unhintergehbare Zeit der napoleonischen Kriege⁸⁵³. Die zwei Träume weisen verschiedene Merkmale des Ereignisses auf: erstens die Zeitoffenheit - diese gleich in doppelter Weise, nicht nur die geträumten Erlebnisse, auch die Träume ihrerseits schließen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft in sich ein -; zweitens die Diskontinuität, die ebenfalls doppelt ist, einmal im als Traum nacherlebten Ereignis durch den unbegreiflichen Einbruch des Todes als Massenphänomen:

⁸⁴⁹ «ce personnage déguenillé [...], qui semblait près d'une borne, le centre d'une énorme composition, le visage avec un air de stupeur de ce qui se passait cette nuit que toute cette population croisée, errante, incompréhensible, semblait lui avoir volée». (791)

⁸⁵⁰ «Sur les 11 heures, soudain, dans une des cheminées qui s'élevaient toutes noires des toits des Tuileries, une rafale de feu et d'étincelles avait surgi en faisant une couronne d'incendie à la demeure royale». (792) «Quand les ténèbres eurent repris les toits, le temps parut interminable». (793)

⁸⁵¹ «Il [Théodore] fut peut-être le seul à ne pas entendre les mots prononcés, les paroles désormais historiques». (793)

⁸⁵² «Toute la ville de Beauvais est pleine de rêves». (854). Der Text bezieht sich im folgenden nur auf die Träume von Toustain, Céleste Durfort und Géricault (853 – 859).

⁸⁵³ Ebenso sind sie wichtig für die Biographien der Figuren, hierzu später.

[...] les bêtes mortes, les chats, les chevaux, les mulets exposés dans la rue, qu'une armée de chiens sauvages dévore en plein jour...des chiens, milliers de chiens sur les charognes couvertes de mouches, des milliers de mouches (854)

Cela n'a que quelques pieds carrés et cela fait près de cent prisonniers jetés là-dedans par les Russes qui ont repris Vina, plus de la moitié d'entre eux sont morts, les autres agonisent les pieds gelés, souffrant à la fois du manque d'air et du froid [...] C'est alors qu'il a su pour toujours que l'homme est une bête (856)⁸⁵⁴

zum andern im Traum als Ereignis durch das eigene und das fremde Nichtbegreifen dessen, was dem Schlafenden geschieht. Die Diskontinuität bedeutet gleichzeitig die Kategorie des ganz Anderen, wie sie sich im geträumten Ereignis als Verwesung auf offener Straße, als Ununterscheidbarkeit von Lebenden und Toten, von Tier und Mensch manifestiert. Die hiermit assoziierte Normverletzung zeigt sich wie die Kategorie des Anderen auch im Traumereignis

Victor-Louis de Toustain se débat, repousse l'ombre, appuie de ses mains sur l'ambre avec un bizarre sentiment de ne rien rencontrer devant lui (854)

il [Etienne de Durfort] vient de se réveiller en sursaut dans une chambre inconnue, avec l'étonnement du bruit qui vient de la pièce à côté [...] quel mauvais coucheur ! [...]

Le prisonnier de Vilna crie dans l'ombre. «As-tu entendu ?» demande Mme de Belderbusch à son mari. (858)

Ebenso wird im Erleben und im Träumen die hohe emotionale Beteiligung offenkundig.

Der dritte hier zu behandelnde Traum unterscheidet sich in dreifacher Hinsicht: der Erzähler gibt sich beim Traum Géricaults eindeutig als unwissender, interpretierender Beobachter zu erkennen⁸⁵⁵, was den anderen Traumerzählungen nachträglich den Status der Unzuverlässigkeit verleiht. Der Traum beruht nicht auf einem zusammenhängenden Erlebnis, sondern auf Tagesresten, verknüpft mit imaginativen Assoziationen⁸⁵⁶, gefasst in ein einigermaßen verstörendes weibliches Porträt: »elle n'avait plus gardé que ses cheveux noirs et ses bas blancs retenus par des jarretelles bleues« (859). Der Hintergrund des Traumes ist keine Kriegserfahrung, sondern eine Gewaltphantasie, deren Ikonographie jedoch Krieg, Verrat und die sonst im Text der *Sainte semaine* nur verdeckt abgehandelte Verbindung von Gewalt und Sexualität⁸⁵⁷ aufruft.

⁸⁵⁴ Piégay-Gros ist der Auffassung, dass in der Beschwörung von Wilna auch die Erfahrung des Gulag verarbeitet ist (Piégay-Gros: *La Semaine sainte*. Appendice. S. 1535), möglich, vielleicht wahrscheinlicher, ist die Verbindung mit den Massenerschießungen der osteuropäischen Juden in den Wäldern bei Wilna und Riga durch die Wehrmacht und die SS.

⁸⁵⁵ «Est-ce qu'il rêve, est-ce qu'il ne rêve pas, ce grand garçon nu qui tire sur lui le linge, et s'enfonce dans un trou du sommier dur et effondré par d'autres passagers? Que signifient cette impatience des jambes, ce recroquevillement soudain, et puis cette façon de se retourner? » (858).

⁸⁵⁶ ganz im Freudschen Sinn, seiner Traumanalyse entspricht auch die enorme Bildhaftigkeit der Traumerzählungen.

⁸⁵⁷ So offen bei der Vergewaltigung von Denise, die aber nur eher ironisch erwähnt wird (882f.), literarisch verbrämt im Kapitel »La Nuit des Arbrisseaux«. Die Frau mit den blauen Strumpfbändern erinnert an Gouachen von Toulouse-Lautrec – ein ironischer Bezug zu der unschuldigen Denise, zu deren Schicksal wiederum das im Traum von Géricault entworfene Gemälde von Judith und Holofernes, ein Thema, das in der Kunstgeschichte eng mit dem Namen von Artemisia Gentilleschi verbunden ist, eine antizipatorische Rache darstellt. Richard-Principalli sieht als Modell des Gemäldes das Bild von Caravaggio, das die Sicht Judiths als die männerverschlingende Frau betone. (Richard-Principalli: *La Semaine sainte d'Aragon*. Paris 2000. S. 222-224).

Die Normverletzung und der emotionale Gehalt des Traumereignisses sind eindeutig, das Andere bricht nur in der Sprache ein:

[...] et cette femme, ce n'était plus au meurtre qu'elle songeait [...], mais il s'était soudain senti, au dernier instant, quand elle n'avait plus gardé que ses cheveux noirs et ses bas blancs retenus par des jarretelles bleues, incapable de désirer cette beauté parfaite, et fastidieuse comme la perfection... (859)

So stellt sich die Frage, ob Träume überhaupt als Ereignis gewertet werden können, statt einer offenen Zeit, einem Bruch in der Zeit, einem Kategorienwechsel bezeichnen sie einen Stillstand, ein Ausklinken aus der Zeit, den Fall in ein Nicht-Sein. Was sie zu Ereignissen macht, ist die Rezeption durch den impliziten Leser⁸⁵⁸, ihm öffnen sie neue Zeithorizonte, verschieben den bisherigen Rahmen der histoire, stellen in Discours und Narration einen Bruch dar, lassen den Leser ratlos, was Konsequenzen, Bewertung und Substantialität der Träume angeht. Der Bruch in der Narration –ein Traum kann kaum vom Träumenden selbst, unmöglich jedoch von einem anderen erzählt werden - wirkt besonders verstörend dadurch, dass in der Erzählung des Traums von Céleste Durfort nicht nur Traumbilder, sondern rationale Erkenntnisse auftauchen: «C'est alors qu'il a su pour toujours que l'homme est une bête» (856), ein Satz der nach der Abschweifung über die Familie des Vergewaltigers Arthur d'H...vom impliziten Autor⁸⁵⁹ als abgesetzter Schlusssatz des Kapitels wieder aufgenommen wird: «Car l'homme n'est pas une bête» (887). Deutlicher kann die Unzuverlässigkeit des ‚allwissenden‘ Traumerezhlers⁸⁶⁰ nicht gemacht werden. Zwei Merkmale verbinden die Traumereignisse mit den bisher beschriebenen Ereignissen: Das Subjekt ist kein handelndes, sondern erleidendes Subjekt, der Krieg ist keine fiktionale Wirklichkeit, nicht einmal eine Theateraufführung, nur noch ein Stilleben, eine nature morte.

Das vierte Ereignis, die nächtliche geheime Versammlung in einer Lichtung nahe bei Poix, einem Ort in der Picardie, wird in der Sekundärliteratur übereinstimmend das »Herzstück« des Romans genannt⁸⁶¹; genau genommen ist dieses Ereignis ein Konglomerat von Ereignissen: der Auftritt des „Volkes“, wie es der Roman konzipiert, die Géricault wie ein Blitz treffende Erkenntnis über sein Verhältnis zum Anderen⁸⁶²,

⁸⁵⁸ Konsequenterweise wird dieser Leser im Bericht über den letzten Traum auch angesprochen: «Regardez sa main qui se crispe sur le drap: je vous dis qu'il a tiré la nappe »(859). Ähnliche Auffassung bei Piégay-Gros: Appendice zur Semaine sainte. S. 1535.

⁸⁵⁹ In der französischen Literaturwissenschaft als auteur narrateur bezeichnet.

⁸⁶⁰ Als solchen bezeichnet ihn z. B. Delf Schmid: Aragon. Hamburg 1980. S. 75f.

⁸⁶¹ Richard-Principalli: La Semaine sainte d'Aragon. Paris 2000. S. 19: »Un cœur du roman«; Heinrichs: Louis Aragons Erzählkunst... . Düsseldorf 1968. S. 45, Jean Arrouye: »Les yeux pleins de bitume«. In Actes du colloque d'Aix-en-Provence. 1988. S. 235-253, hier: S. 239; Genviève Mouillaud-Fraisse: »La communauté paradoxale«. In Europe : Aragon romancier. 1989, S. 143-153, hier: S. 150. Auch vom formalen Aufbau her steht das Kapitel »La Nuit des Arbrisseaux« in der Mitte, was die Seitenzahl und was den zeitlichen Ablauf (die Nacht vom Dienstag auf Mittwoch) angeht.

⁸⁶² Arrouye: »Les yeux pleins de bitume«. Wie oben. S. 239: »ce chapitre crucial du séjour à Paris où Géricault trouve son chemin de Damas«.

die Frage des «Qui, nous?» (973), die nicht beantwortet wird, die erneut aufgegriffene Problematik des Verrats und des Verräters. Zunächst erscheint das Ereignis als Ereignis auf einer Theaterbühne:

Le spectacle qui s'offrait à Théodore, comme s'il l'eût suivi de la fosse de l'orchestre, ne relevait d'aucune convention qui lui fût connue, il l'introduisit dans un monde que le mousquetaire du roi ne soupçonnait point [...]. Ajoutez à cela le fantastique du paysage, ses lumières fumeuses, [...] l'impossibilité de s'approcher pour bien voir les visages, la perspective créée par sa position, l'étrangeté des sentiments exprimés, un vocabulaire inconnu ou la difficulté n'était pas que du picard...(957)

Il fallait à Théodore pour suivre ici *l'histoire* qu'il prit parti d'une façon ou de l'autre [...]

Il craignait que la pièce n'eût point la fin qu'il souhaitait, comme ces auditeurs du poulailler qui ont envie de crier au héros de la scène que le traître est derrière lui, qui meurent du refus qu'une reine fait d'un amour, qui voudraient changer le cours de l'Histoire pour que Titus épouse Bérénice...(963)

Die zahlreichen Theatermetaphern⁸⁶³ bewirken die doppelte Fiktionalisierung des Ereignisses: der fiktionale Held Géricault erlebt eine für ihn fiktionale dramatische Versammlung von Männern, die über ihm fremde Dinge und Ideen mit ihm fremden Worten debattieren, wo jedoch der Theatereffekt ihn zwingt, Partei zu ergreifen. Damit werden die Versammlung, ihre Bedeutung und die Veränderung, die sie in Géricault bewirkt, gleichzeitig offen gelegt und in Frage gestellt⁸⁶⁴. Das Theaterstück, das von Bürgerlichen, Handwerkern, Kleinbauern, Tagelöhnern aufgeführt wird und im Imaginären der Hoffnung auf die Republik, die Revolution, Napoleon, die Nation spielt, wird durch zwei Umstände in die fiktionale Wirklichkeit katapultiert:

voilà que l'un d'eux affirme que Napoléon, le Napoléon qui revient [...] ce n'est plus le même, ce n'est plus le Napoléon doré, [...] mais un autre si nous le voulons, si nous savons le faire, si nous le portons, et si pour cela, nous sommes unis.

«Qui, nous ?» a crié une voix, et l'orateur a été décontenancé. (973)

Es gibt kein Volk, das die Republik wieder einführen will, das die Revolution vollenden will, das sich als die Nation sieht⁸⁶⁵, es gibt nur – das ist die Erkenntnis Géricaults und der zweite Einbruch der Wirklichkeit – den Wunsch nach einer Gemeinschaft, die immer eine konfliktreiche sein wird, und dieses Paradox ist die wirkliche, nicht die theatralische Tragödie.

Même ces défis verbaux [...] semblaient exprimer une volonté de tous de trouver en commun quelque chose, quoi, on ne le savait pas, mais une vérité en tout cas, infiniment

⁸⁶³ S. dazu auch Richard-Principalli: *La Semaine sainte d'Aragon*. Paris 2000. S. 32.

⁸⁶⁴ Am Ende des Kapitels (980) wird das Ereignis als möglicher Traum Théodores noch einmal in Frage gestellt.

⁸⁶⁵ Der Begriff «peuple» fällt, aber er wird benützt von den politisch engagierten und denkenden Bürgerlichen („le peuple a droit“ (960), «Si seulement le peuple a des armes...» (962)); die Antwort darauf: «C'est pas se battre qu'il veut, le peuple, c'est manger!» (962) Zu dem Komplex s. Michel Apel-Muller: »La problématique du peuple....«. In: *Annales littéraires de L'université de Besançon*. Paris 1977. S. 13 - 35; Jean Alberti: »Aragon et le peuple français du XIX^e siècle«. In: Bégouin/Ravis (Hg.): *L'atelier d'un écrivain*. Paris 2003. S. 221 - 233, vor allem S. 231.

précieuse à chacun [...] il ne semblait pas à Théodore qu'aucun d'eux fût pleinement assuré de sa vérité propre [...]. Tous marqués par la vie, [...] esclaves de ce qu'ils avaient été, cherchant l'issue naturelle, le pas suivant, la conclusion logique de leur expérience [...]. La fin d'une longue misère. Et, pour la première fois de sa vie, Théodore se trouvait devant cette implacable nudité des hommes. [...] Voilà qu'il a pour la première fois vu *les autres*: et c'est là le déchirement, la douleur physique, *les autres*...[...] C'est cela...il vient d'entrer dans le monde de la tragédie. (969/970)⁸⁶⁶.

Das Problem des Anderen, dem gegenüber Théodore sich als Fremder fühlt (970) oder der für ihn ein Fremder ist, ist auch das Problem der Gemeinschaft, die immer nur partiell Gemeinschaft sein kann, so sind beide Probleme mit dem Komplex des Verrats verbunden.

Lui pour qui là est l'honneur, même quand la fidélité est gardée à ce qu'on ne croit pas. (972)
Et tant de choses évidentes toujours remises en question. On s'est trompé, on se trompera encore. On se déchirera, on frappera les siens, sa propre chair. Où est la place du cœur ? Où poignarder ? Parce qu'il y a la haine, mais aussi la honte ! (982)⁸⁶⁷

Die breit dargestellte Szene des Mordversuchs an Théodore (977-980) ist die narrative Präsentation des Verratskomplexes mit den Schlüsselwörtern «cœur» und «honte». Der Verrat trifft ins Herz, in das eigene, in das der Seinen, in das der anderen, die nicht nur die anderen sind? Die Scham, ist sie das Gefühl des Verräters vor oder nach dem Verrat? Oder das Gefühl der Verratenen, die die Berechtigung des Verrats erkennen, ihn als Stellvertretertat empfinden? Oder das Gefühl der Unbeteiligten im Wissen, dass man sich entscheiden muss zwischen Treue und Verrat? Die Fragen bleiben in der Schwebelage gerade durch die narrative Darstellung, die die Mordszene am Ende als Traum Théodores oder als Leseerinnerung des impliziten Autors abtut.

Bei diesem vierten Ereignis sind alle Merkmale des Ereignisbegriffs in exemplarischer Weise gegeben, besonders die Überschreitung der Grenze zwischen dem Unmöglichen und dem Möglichen durch den Protagonisten, dann die Diskontinuität, die durch das Abweichen von dem Chronotopos der Straße markiert wird, - stattdessen wird der Chronotopos der monderfüllten Lichtung eingeführt, der den imaginären Anteil des Ereignisses verstärkt⁸⁶⁸ - , schließlich die Unmöglichkeit für den impliziten Lesers, die Reichweite des Ereignisses einzuschätzen, womit die Zeitoffenheit zusammenhängt, die bis zur Gegenwart des Schreibens reicht.

⁸⁶⁶ «Le paradoxe de la communauté conflictuelle» (Mouillaud-Fraisse: »La communauté paradoxale«. In Europe: Aragon romancier. 1989. S. 143-153, hier: S. 151) wird noch akzentuiert durch den Autoreneinschub über die Episode von Voelklingen (964-966), hierzu später.

⁸⁶⁷ In der Sekundärliteratur werden diese Sätze meistens mit der Biographie Aragons als Anhänger der kommunistischen Partei auch nach dem Parteitag von 1956 in Verbindung gebracht (als Beispiel: Schmidt: Aragon. Hamburg 1980, passim, Mouillaud-Fraisse: La communauté paradoxale. 1989), eine nahe liegende Verknüpfung, die aber m. E. die zitierten Ausführungen Aragons bezüglich seiner Biographie außer Acht lassen.

⁸⁶⁸ S. dazu Richard-Principalli: La Semaine sainte d'Aragon. Paris 2000. S. 51

Das fünfte Ereignis wird mit einer für die *Semaine sainte* typischen Verknüpfung von Bild und Text⁸⁶⁹ in doppelter Weise eingeleitet: Zuerst sehen der Torfstecher Caron und sein Sohn eine Erscheinung im Morgennebel auftauchen:

Ceci à l'adresse de Jean-Baptiste qui avait laissé tomber les bras de la brouette, et restait la bouche bée, tourné vers Longpré. Le gamin ne répondit point, mais tendit le bras, montrant quelque chose sur la route, là-bas.

C'étaient des cavaliers, coiffés de bonnets à poil, qui venaient d'aval, au trot, et qui s'étaient soudain figés, nez à nez avec des uniformes verts et rouges, qu'on apercevait entre les arbres, au-dessus des joncs jaunes, venant d'Amiens. Et soudain, il y eut un coup de feu. (1024/1025)

Sechs Seiten später denkt Robert Dieudonné, Anführer einer napoleonischen Kompanie, an seinen Freund Géricault und an dessen Gemälde *Le Chasseur de la Garde*⁸⁷⁰, das aus seinem Kopf und dem Körper des nun in den Diensten Louis XVIII. stehenden Aristokraten Marc-Antoine d'Aubigny zusammengesetzt ist. In diesem Moment wird aus den zwei Bildern ein erzähltes Geschehen: die napoleonische und die bourbonische Heeresabteilung treffen sich unter ihren Anführern Dieudonné und d'Aubigny in dem Tal der Somme, ein Schuss löst sich und d'Aubigny wird von seinem tückischen Pferd in einem wilden Ritt abgeworfen. Aus dem Geschehen wird ein Ereignis durch die Erzählung, zuerst des Handelns, Empfindens und Denkens Dieudonnés⁸⁷¹ und dann vor allem des langen Deliriums d'Aubignys. Der auktoriale Erzähler wird hier durch keine Autorenintervention unterbrochen, die fiktionale Wirklichkeit wird nicht in Frage gestellt. Die Schlüsselwörter der Erzählung des Deliriums sind «chute», «coup de grâce», «douleur», sie sind miteinander verbunden im Komplex des Verrats. Der Offizier, der die Exekution des als Verräter verurteilten Generals überwacht und ihm den Gnadenschuss gibt, das vertrauensvolle Pferd, das wegen seines gebrochenen Beins den Gnadenschuss erhält, der König, der sein Land verlässt und sein Gefolge – wer ist der Verräter, wer der Verratene? Hier zeigt sich, dass der Verrat ein Problem der Identität⁸⁷² ist:

Le roi fout le camp? Un roi qui fout le camp est-ce que c'est encore un roi ? Et nous, qui foutons le camp avec, est-ce qu'on est toujours nous ? (1044)

⁸⁶⁹ S. hierzu: Christine Lorente: »L'apparition comme procédé de romanesque«. In: Hilsun/ Trévisan /Vassevière (Hg.): Lire Aragon. Paris 2000. S. 403 - 414.

⁸⁷⁰ S. hierzu Piégay-Gros: Appendice zu la *Semaine sainte*. S. 1571/1572.

⁸⁷¹ »Robert n'était pas superstitieux [...]. Mais cette fois, son esprit positif était mis en déroute, il ne savait plus que faire, et il lui semblait que c'était lui-même qu'il voyait là, sans conscience, son propre corps, tombé du cheval de Géricault. [...] Il se redressa, regarda les deux grenadiers et l'homme du marais, la pluie au-dehors, l'herbe et la tourbe, et dit, sans être bien sûr de lui, comme un officier qui n'a point d'ordres, mais en donne: «Il faudrait aller chercher un médecin...» Puis il pensa, *il doit avoir froid, ce malheureux!* et défit son manteau de cavalerie, le posa doucement sur le blessé, couvrant les jambes...»(1035).

⁸⁷² Das Identitätsproblem ist auch in der Verbindung Dieudonné-d'Aubigny-Géricault angesprochen, darauf gehe ich im nächsten Kapitel ein.

Der Schmerz ist eine Metapher für die Trauer über die dem Menschen auferlegte, immer wieder erneuerte Auseinandersetzung mit dem Verrat, seinem eigenen, dem der anderen und über die damit verbundene Gefahr des Identitätsverlustes⁸⁷³. Die Weise, wie das Delirium erzählt wird, ist in dem wiederholten Begriff des Kaleidoskops, das ein anderer schüttelt, gefasst (1036):

Cela gémit, cela tourne, vertige. Cela scande, pensée ou douleur, l'alternance de la colère et du sanglot, de la protestation et de la honte. Cela respire à se briser. Cela murmure. Cela bronche. Cela balance ses feux morts. Cela se retient un moment, puis cède. Cela reprend sa misère. Cela se casse. Cela s'éteint. Cela souffle. Cela roule, roule au fond d'un océan (1039)

Das Ereignis scheint, trotz der Fiebrvisionen, in der Gegenwart begrenzt, eher einer zyklischen Zeit verpflichtet, die lyrisch beschrieben wird:

Je veux bien, une fois encore le mois de mai dans ce parfum royal des aubépines ! Les grandes aubépines blanches, comme des hermines de mai. Les fleurs mauves dans le vert pâle des joncs, à peine sortis, avec leurs têtes noires...les sous-bois déjà touffus, où la botte trace à nouveau le sentier...Un grand parc continué par une nature indiscreète d'oiseaux et de choses qui fuient. (1041)

Was die Zeitbegrenzung aufhebt, die Begegnung mit dem ganz anderen auslöst, das Unmögliche möglich werden lässt und herkömmliche Normen des Denkens verletzt, ist das Thema des Verrats. Die Kontinuität, die in diesem Leitmotiv liegt, wird relativiert durch die Wiederaufnahme des Chronotopos der Straße und dem mit ihm verbundenen weiteren Verlauf der Karwoche⁸⁷⁴. Die hohe Emotionalität zeigt sich besonders an dem unvermittelten Nebeneinander der Redeweisen des Dialekts, des Argot, der gesprochenen Sprache, der Poesie. Auch dieses Ereignis ist mit den vorhergehenden durch die mangelnde Handlungsfähigkeit der Subjekte und durch die Art und Weise der Darstellung des Krieges verbunden:

C'est ainsi qu'à ce croisement de routes au bord des marais de la Somme, vers 3 heures de l'après-midi, 3 heures un quart, ce mercredi 22 mars 1815, le lieutenant Robert Dieudonné, du 1^{er} de chasseurs impériaux, mit, pour quelque temps, sous un commandement unique les deux tronçons divisés de l'armée française, qu'on avait envoyés à la rencontre l'un de l'autre, avec, des deux côtés, en fait, la consigne de ne point se battre, de prendre contact et de rompre. (1036)

En général, qu'est-ce que c'est que cette guerre ? Contre qui se bat-on, et pour quoi ? C'était, me semble-t-il, une promenade militaire. Il y avait beaucoup de monde. Pas seulement l'armée. Des gens, des dames. Où allaient-ils tous ? Où allions-nous ? (1044)

⁸⁷³ Die Narration kleidet die Notwendigkeit der wiederholten Auseinandersetzung in die viermalige Wiederholung der Episode Malet/Lahorie. Die Interpretation der langen Beschreibung der Schmerzen als »Bestrafung der verrückten und stolzen Idee, man könne die Welt verändern« (meine Übersetzung), wie sie Richard-Principalli vornimmt (Dies.: *La Semaine sainte d'Aragon*. Paris 2000. S. 205), ist m. E. durch den Text nicht belegt. Die lexikalische Parallele zwischen dem Leiden (*la douleur*) d'Aubignys und den Wehen (*les douleurs*) von Catherine unterstreicht die Kreatürlichkeit dieser Empfindungen.

⁸⁷⁴ Die Kapitel IX – XII (*Rendez-vous à Poix bis La Vallée de la Somme*) umfassen die Zeit von Dienstagabend bis Mittwochabend, die folgenden vier Kapitel reichen bis Ostersonntag.

Der Krieg als Spaziergang mit Damen, als ein Kontratanz, wo zwei Reihen aufeinander zugehen, sich verbeugen, zusammen eine Figur ausführen und sich trennen, der Krieg als die Karikatur eines Krieges – wie bei den anderen Ereignissen ist der Krieg zwar anwesend in den Beschreibungen der Uniformen und Waffen, der Erinnerungen, Assoziationen und Träumen, der Zukunftshoffnungen und –ängste, doch im gegenwärtigen Leben der Romanfiguren ist er abwesend, es gibt ihn nur in Worten, nicht in Taten.

Auch das nächste Ereignis beginnt mit der Beschreibung einer Theaterbühne⁸⁷⁵, die durch allerlei Beleuchtungskörper angestrahlt ist und auf der ein neuer Akt der Treue- und Verratstragödie aufgeführt wird mit allen Versatzstücken einer antiken Tragödie: dem Chor, der klagt und weint, Gerüchte kolportiert, die Reden der Protagonisten kommentiert und die Zuschauer mitreißt⁸⁷⁶, dem Boten als Überbringer des grausigen Geschicks des Protagonisten⁸⁷⁷, dessen Gegenspieler, der das letzte Wort behält, aber, mangels Mythos, eher als Deus ex machina auftritt und einen Weg aus der tragischen Verstrickung aufweist: «*Je ne passerai pas la frontière*». (1174) Gerade dieser Satz bezeichnet die Überschreitung der Grenze, der Einbruch des ganz Anderen, der Beginn von etwas Neuem, dessen Tragweite Mitspieler und Zuschauer nicht einschätzen können:

Enfin, le jeune Lamartine exprimait la crainte qu'un pas de plus, au-delà de cette marche de la fidélité et de l'honneur, les *dénationalisât*...Il disait ce verbe en en détachant les syllabes...et ne leur laissât que des regrets, *peut-être un jour des remords*...«*Émigrer, - dit-il, - c'est se déclarer vaincu sur le terrain où il faut combattre*...» (1174)

Géricault, aus dessen Sicht die Szene erzählt wird, erscheint die Szene zweimal als Fortsetzung der nächtlichen Versammlung von Poix, - auf der Ebene der Narration wird die Verknüpfung der zwei Szenen ausgedrückt durch die parallelen Umstände beim Sehen und Hören⁸⁷⁸- und beidesmal fallen die Begriffe «nation» und «patrie» (971, 1170). Doch die Perspektive ist eine andere, dort soll das «Volk» zusammen mit Napoleon die republikanische Freiheit zurückgewinnen, hier sollen die Aristokraten mit den Republikanern und den Liberalen Napoleon im Namen der Freiheiten von 1789 bekämpfen. Varianten der Kontinuität oder Diskontinuität kreisen um das Schlüsselwort

⁸⁷⁵ «Jamais Théodore n'oubliera le spectacle de la Grand-Place à Béthune, aux flambeaux, avec l'encombrement des voitures, des pièces de canon, l'envahissement de tout l'espace par près de quinze cents hommes». (1168).

⁸⁷⁶ «Ils sont là, mêlés, par groupes, venus de tous les coins de la ville [...] Il y a des gendarmes du roi, tout un massif, qui ont tiré le sabre et le lèvent dans la lumière des torches. [...] Et les suisses, qu'est-ce qu'ils ont, les suisses, à se frapper la poitrine, à serrer les mains de tout le monde? » (1169). «Et des femmes sortent des maisons et vont à ces enfants convulsifs et les prennent dans leurs bras et pleurent avec eux». (1170).

⁸⁷⁷ «*Le roi, forcé de quitter Lille, ne pouvant compter sur la fidélité des troupes qui forment la garnison de cette forteresse, se voit, à regret, obligé d'abandonner la France*...»(1170).

⁸⁷⁸ «les gestes [de M. Joubert] [...] se découpent au-dessus du guetteur sur la lueur de torches». (972). «Quand il parut [...] à la lueur d'une torche levée sur son visage par un gendarme du roi, Théodore le reconnut» (1173). «Il y avait des propos qui se perdaient, d'autres qui s'élevaient comme des bouffées de vent». (957) «Théodore entendit mal». (1173)

«dénationaliser»: Was meinen Lamartine, die Redner in Poix, Géricault, der Erzähler, der implizite Autor, schließlich der implizite Leser mit Nation? Verschiedene Begriffe werden angeboten: Patriotes, citoyens (960), peuple, *partisans de ses principes* [de la Révolution], (1173), union des Français contre la tyrannie (1174), dahinter lässt sich das Verwirrspiel zwischen eux, les autres, nous, das in der Autorenintervention mit der Episode von Voelklingen (965/966) aufgerufen wird, ausmachen⁸⁷⁹. Die Suche des Lesers nach einer Antwort im Text ist ebenso vergeblich wie – auf der histoire-Ebene – die Suche Théodores nach Lamartine (1175)⁸⁸⁰.

Das letzte Ereignis schließt den Ring, die Karwoche geht zu Ende, die Flucht des Königs und der Prinzen ist an ihrem Ende, der belgischen Grenze, angelangt, die Hoffnung auf oder Angst vor einer Schlacht wird gegenstandslos, die Maison des Königs wird aufgelöst, selbst der Verrat wird scheinbar belanglos, denn er wird zum Tagesbefehl⁸⁸¹. Tatsächlich erreichen beide Hauptereignisse der *Semaine sainte*, die Flucht auf den durch den Dauerregen aufgeweichten, von Schlamm bedeckten Wegen, deren Ziel der großen Mehrheit der Offiziere und Soldaten verborgen war, und der zeitlich und räumlich allgegenwärtige Verrat⁸⁸², ihren tragikomischen Höhe- und Endpunkt. Das stundenlange Umherirren in der Nacht des Karsamstags im Sumpf und Schlamm des Grenzgebietes, ohne kundige Führung, der Verlust der letzten Kutschen mitsamt der Kronjuwelen wird mit derselben Komik beschrieben wie die Plünderung der Kutschen⁸⁸³ und die Verwirrung zwischen nous und les autres⁸⁸⁴, die wiederum ein Bild für den äußersten Verrat ist. In diesen Zusammenhang gestellt, streift auch die pathetische Anrufung des Ortes und der Zeit die Komik:

Ô lieu de confusion, station où les calvaires se contredisent, lieu d'abaissement, point de métamorphose des âmes, plaie ouverte à l'extrême de la patrie...[...] C'est un jour où les

⁸⁷⁹ Mouillaud-Fraisse spricht von einem Netz der Begriffe nous, eux oder les autres und traître; (Mouillaud-Fraisse: »La communauté paradoxale«. In Europe : Aragon romancier. 1989. S. 143-153, hier: S. 143); Richard-Principalli konstatiert, dass der Verrat in Bezug auf die Nation definiert wird und sieht in dem Gemälde von Géricault *Le chasseur de garde* ein für die nationale Identität emblematisches Bild. (Richard-Principalli: *La Semaine sainte d'Aragon*. Paris 2000. S. 73, 75). Auch nach Apel-Müller wird in der *Semaine sainte* eine Krise der nationalen Identität dargestellt. (Apel-Müller: »La problématique du peuple et de la nation ...«. In: Recherches sur le roman historique en Europe (I), S. 13-35, hier S. 19). Im Text tritt der Begriff der Nation zusammen mit den Wörtern peuple, patrie, monarchie, Napoleon auf, ist also nicht einem ‚Lager‘ zugeordnet.

⁸⁸⁰ Nach Simon ist das widersprüchliche Erbe der Revolution gerade die Lektion, die die *Semaine sainte* lehrt. Daniel Simon: »La révolution au miroir de l'imaginaire«. In: Fondation Gabriel Peri (Hg.): *La pensée*, Bd. 9/87. Paris 1987. S. 115 – 120, hier : S. 119.

⁸⁸¹ »Des déserteurs? Bon, mais voilà que les ordres étaient de déserteur«. (1186)

⁸⁸² Von Judas Ischariot über den Grafen von Artois in der Vendée (1126), die Marschälle Ney und Marmont, die Generäle Malet und Lahorie, Firmin in Poix, den späteren Napoleon III am 2. Dezember 1851 (1210), der Zusammenbruch der französischen Armee 1940 (1192).

⁸⁸³ S. 1179, 1181, 1193f. Auch der Bruder Ludwigs XVIII wird dem komischen Pathos ausgesetzt, wenn er einerseits im Traum mit dem 22. Psalm als Gerechter gegen die Verfolgung klagt und andererseits beim Erwachen erleichtert feststellt, dass sein mit Gold gefülltes „Fässchen“ noch da ist. (1175f.)

⁸⁸⁴ »Il faut s'arrêter, attendre les autres. –Qui sont les autres ? C'est peut-être bien nous, les autres.« (1181). »Halte ! Qui va là ? C'étaient des mousquetaires, ou eux, ou nous, on s'est trompé, mais comment peut-il se faire qu'on se rencontre ? Maintenant, de quel côté aller ?« (1183)

dieux sont morts⁸⁸⁵ (1192)

Ebenso drückt die Verabschiedung der Truppen durch den Comte d'Artois – Ludwig XVIII bleibt wie Napoleon ein gespenstischer Schatten – Tragik unter komischen Begleitumständen aus:

Personne n'a vu qu'avant de prendre la parole, le comte d'Artois, à la dérobée, a fait un signe de croix. Il a touché dans sa poche le rosaire de nacre que le Saint-Père lui a envoyé de Rome avec sa bénédiction. Puis [il] a salué de l'épée.

Les mots d'abord arrivaient nettement, peut-être le vent les portait-il. C'est un bref discours d'adieu, de remerciement qui tout à coup ne dépasse plus les premiers rangs où les chevaux bronchaient. On voit bien que Monsieur est incapable de surmonter ses émotions. [...] (1195)

Ici tout se perd, la voix baisse, le vent a tourné, les mots s'en vont en Belgique, vers le chemin dans la colline, les fumées lointaines. Il descend dans chaque cavalier une sorte de froid mortel. Quelque chose en eux se sépare. Déjà ils n'écoutent plus. Ils sont du côté de leur destin comme ces princes du leur. Dans un naufrage, où il n'y a qu'une chaloupe, et le reste repart à la dérive sur le radeau démâté. (1196)

In diese Metapher vom steuerlosen Floß ist der Kulminationspunkt des Verrats gefasst: Verrat an den treu gebliebenen Truppen, an Frankreich und schließlich an sich selbst, wobei der Text auch hier noch differenziert: Der kühlen Berechnung Marmonts wird das ‚Schicksal‘ der Prinzen und der Schmerz des Grafen d'Artois, Frankreich zu verlassen, in die Emigration zu gehen, an die Seite gestellt⁸⁸⁶. Triviales Ende des Verratskomplexes ist das Geld: 800 Francs, die einem Teil der Soldaten eine ‚verlängerte Treue‘ erlaubt, für die zwei Plünderer 8 000 Francs, hinter denen schon der nächste Verrat lauert. (1197) Auch das letzte Ereignis beschreibt nicht die historische Grenzüberschreitung der Bourbonen im März 1815, sondern das Problem des Verrats in einer chaotischen Welt, wo die Orientierungspunkte weggefallen sind und der Einzelne eine Entscheidung fällen muss, deren Zukunft er nicht weiß.

Trotz der historiographischen Absicherung der Flucht der Bourbonen vor Napoleon in die Niederlande, trotz der biographischen Beglaubigung des Entschlusses des Malers Théodore Géricault und der Rede Lamartines fehlt den beschriebenen Ereignissen der Ausweis der Historizität. Sie sind zyklisch, nicht linear angeordnet, das Ende entspricht dem Anfang, der geplanten Revue der Truppen ihre Verabschiedung, dem schattenhaften Auftauchen Louis XVIII sein gänzliches Verschwinden, dem planlosen nächtlichen Zug von Ross und Mann und Wagen nach Saint-Denis im strömenden Regen entspricht der strauchelnde Ritt der Kavallerie zur Grenze bei Nacht und im Nieselregen, dem als Geste, Drohung, Befürchtung und Obsession gegenwärtigen

⁸⁸⁵ Dasselbe in den Worten des Comte d'Artois. «Il est 1 heure du matin. Dieu est mort. C'est le samedi qui commence, le long samedi où rien ne se passe que la mort». (1176)

⁸⁸⁶ «Je ne vous comprends pas, - dit Marmont. – Ce qui vous gêne, c'est la proximité des armées alliées ? Et non les soldats d'Exelmans? » (1181). «Non, Monsieur ne peut plus se contenir. Il est secoué par les sanglots. C'est ce pays qu'on quitte, il ne reste plus qu'une petite bande de terre, qu'une petite bande de phrases entre les princes et l'émigration». (1196)

Verrat der Vollzug des Verrats vom König bis zur «canaille». Die Schlüsselereignisse des Romans – die Flucht und der Verrat – stellen nicht den Schnittpunkt zweier Entwicklungslinien dar, sie werden nicht als singulär dargestellt und die Frage der Kausalität spielt keine Rolle, dagegen wird ihnen die Funktion zugeteilt, konstitutiver Bestandteil der *condition humaine* zu sein. Der Krieg ist das ausgesparte Faktum, er ist virulent nur in den Träumen, Hoffnungen und Ängsten der fiktionalen Personen; die napoleonischen Kriege, die Invasion der Alliierten, der Dauerkrieg gegen die revolutionäre Bewegung, die französische Besetzung des Saargebiets, der Blitzkrieg 1940 sind nur die Splitter des Kaleidoskops, das keine Kontinuität, keine Kausalität und keine Iterabilität⁸⁸⁷ herstellen kann. Die einzig mögliche Wiederholung ist die Drehbewegung durch die Hand des Betrachters, die Befragung des Textes durch diejenigen, die ihn lesen.

3.2.2 Die Figuren und die Rolle des Subjekts

Wieder soll die Figurengestaltung als zweiter Baustein der Geschichtskonstruktion dienen, dabei werden zwei Aspekte besonders beachtet: einmal die Verdoppelung der Personen, die verbunden ist mit der Frage nach ihrer Identität, zum anderen das Thema des Individualismus und der Subjektivität als zwei Seiten einer Medaille oder als zwei einander entgegengesetzte Faktoren. Beide Aspekte führen zu dem in der *Semaine sainte* wichtigen Phänomen der Dualität, für das als Metapher das Gemälde von Géricault *Le chasseur à cheval* steht⁸⁸⁸. Das Prinzip der Dualität, des ‚Zwei-in-eins-Sein‘, hat eine dreifache Bedeutung: Erstens meint es das Konstruktionsprinzip für Personen, die den Namen und viele Lebensumstände mit historischen Personen gemein haben, jedoch durch die Begegnung mit nicht-historischen Figuren, durch die Versetzung in nicht-historische Ereignisse fiktionalisiert und damit zu authentischen Romanfiguren werden⁸⁸⁹. Zweitens bedeutet es das Abweichen von einer ganzheitlichen Darstellung von Personen zu Gunsten einer Personenzeichnung, die mehrere Ebenen übereinander schiebt⁸⁹⁰. Drittens bezeichnet die Dualität die Doppelnatur des

⁸⁸⁷ Auch der Autor betont dies: «Il n'a nulle comparaison entre ces deux sarabandes, la quête de la mer par les débris de l'armée de 40, la fuite des princes à la veille de Pâques 1815». (1192)

⁸⁸⁸ S. hierzu Piégay-Gros : Appendice. S. 1581 : «le thème de la dualité».

⁸⁸⁹ S. z. B. Agnès Verlet: »Le Chateaubriand d'Aragon: une poétique de l'histoire«. In: Béguin/ Ravis: L'atelier d'un écrivain. Paris 2003. S. 141 – 152, hier: S. 145; Patricia Principalli: »Le personnage d'Alexandre Berthier dans la *Semaine sainte*«. In: Groupe de recherches sur Aragon et Elsa Triolet de CNRS (Hg.): Recherches croisées Aragon/Elsa Triolet 5. Paris 1994. S. 87 – 107, hier: S. 106. Piégay-Gros: Appendice. S. 1532. Aragon selber definiert: «Une invention» (Synonym création) «des personnages» ist gegeben, «quand le mensonge et la réalité cohabitent dans un personnage», «quand un mélange de l'invention et de la vie» vorliegt (Aragon: La mise à mort, zitiert nach Schmidt: Aragon. Hamburg 1980. S. 230).

⁸⁹⁰ Aragon schreibt in *Henri Matisse, roman*: «Ainsi, quand j'écrivais *La Semaine sainte* [...] je me demandais de mes personnages comment ils étaient peints, selon les règles séculaires du trompe-l'œil, ou par l'accrolement fauve des plans, du monde et de l'homme qui s'y meurt». Zitiert nach: Daniel Bougnoux: »Introduction«. In: Aragon: Œuvres complètes IV. Paris 2008. S. XXXII.

Menschen⁸⁹¹, die entweder in einer Person angelegt ist und ihn beispielsweise zum Verrat und zur Treue, zum Individuum und zum Gemeinschaftswesen befähigt, oder die auf zwei Personen aufgespalten ist, die jede für die andere ein Abbild, ein Gegenbild oder ein Vexierbild darstellt.

Auf drei dieser Paare wird nun näher eingegangen. Zwischen dem ersten der ausgewählten Paare gibt es keine Begegnung, von dem einen Teil, Napoleon, wird nicht einmal ein Bild gezeichnet, während Louis XVIII als Schatten vorüber huscht:

[...] le roi, est-ce bien le roi? qui descendait l'escalier avec une peine si apparente, comme un homme à chaque pas qui va tomber, vieux et pesant, douloureux dans ses reins et ses bottes de drap (793)

Dafür gibt es für Napoleon viele Namen, von Buonaparte bis zum Père la Violette, vom Usurpateur bis zum Empereur, vom Ogre bis zum Petit Tondou, während Louis XVIII manchmal Louis le Désiré, einmal le gros Louis, sonst einfach ‚le roi‘ genannt wird. Für Napoleon metonymisch anwesend sind die Reiter Exelmans⁸⁹², während die Abwesenheit Louis XVIII plastisch wird in der wiederholten Frage «où était le roi à cette heure?»⁸⁹³; doch auch die Reiter Exelmans sind nur in Gerüchten und in den Ängsten der fliehenden Truppen vorhanden, ob sie existieren, weiß man aus dem Diskurs genauso wenig wie, ob sich der König in Lille, Béthune oder auf dem Weg ins Nirgendwo befindet. Obwohl Napoleon von der ersten Seite an im Text anwesend ist («dix jours d'alerte», 679) bis zum letzten Satz: «C'est drôle, la route n'est plus du tout la même, avec le soleil» (1218), der den Wutschrei des Duc de Berry wieder aufnimmt: «L'enculé de soleil qui s'était réservé pour le retour de Buonaparte!» (808), ist er als historische Figur ausgelöscht, sein Handeln, ob die Landung oder die früheren Feldzüge oder die politischen Aktionen, wird entweder mythisch verbrämt in der Figur des Père la Violette (einer Art gealterten Adonis) oder als Ogre (dem Kinderschreck der Märchen), oder es wird durch ständige Wiederholungen ritualisiert (der Verratskomplex von den Generälen Malet und Lahorie bis Ney), oder in Reden und Träumen mythologisiert (les mouches im Traum Toustains, Napoleon als Heilsbringer für das Volk in der Rede des Hauptmanns Degeorge (962)). Ob die Anhänger der Bourbonen ihn Buonaparte nennen, um ihn durch seine korsisch-italienische Herkunft zu charakterisieren⁸⁹⁴, die Republikaner in ihm einen anderen als den früheren Pfründenverteiler sehen wollen

⁸⁹¹ Bei Lacroix als 'homme double' bezeichnet: Claudine Lacroix: »Espaces buissonniers«. In: Actes du colloque d'Aix-en-Provence. 1987. S. 215 – 225, hier : S. 219.

⁸⁹² Piégay-Gros: Appendice. S. 1534

⁸⁹³ In zwei Szenen ist Louis XVIII anwesend, beim Dîner in Lille, er wird geschildert als Causeur, seine eifersüchtigen Verwandten in Schach haltend, seine Flucht, die nicht als solche erscheinen sollte, vorbereitend (1047 –1054) und am Morgen danach, wo er den Marschällen seine Abreise aus Lille mit unbekanntem Ziel bekanntgibt (1101 – 1104).

⁸⁹⁴ In ähnlich rückwärts gewandtem Geist, wie die CDU die DDR bis 1969 in Gänsefüßchen setzte, um so an ihrer Realität Zweifel zu wecken.

(973), die Verteidiger der Charte ihn als Verächter der Republik bezeichnen (753), wieder dreht sich das Kaleidoskop der Fiktion und teilt die Wahrheit in Splitter auf. Das Paar, das historisch gesehen zwei Welten vertritt, zwischen denen durchaus eine gewisse Kontinuität besteht, wird im Diskurs des Romans wie ein Vexierbild übereinander gelegt: der schattenhafte König verschwindet hinter dem Mythos Napoleon, dieser löst sich in Splitter auf und lässt die alten Muster in anderen Farben erkennen.

Der Begegnung des zweiten Paares, der fiktiven Modelle für das reale Gemälde Géricaults *Le chasseur de la garde* (auch *L'officier de chasseurs*⁸⁹⁵), Robert Dieudonné und Marc-Antoine d'Aubigny, im Tal der Somme, wo sich der Unfall d'Aubignys ereignet, geht die Imagination Dieudonnés über den heftigen Zusammenstoß im Atelier Géricaults voraus. Die beiden Offiziere sind also jedes Mal über das Bild mit Géricault verknüpft, dieser sieht in dem ihm zum Zeitpunkt der Unentschiedenheit als monströs erscheinenden Gemälde sein Zögern zwischen den politischen Lagern, seine Unsicherheit bezüglich der Zukunft verkörpert⁸⁹⁶. Die beiden Männer, die - jeder für sich - für den Fortgang der Erzählung unwichtig sind, können so zusammen über das Gemälde und dessen Bedeutung für Géricault und über die Schilderung des Unfalls, die in ihrer Monstrosität dem Bild verwandt ist und die dazu hin dieses direkt aufruft⁸⁹⁷, symbolisch die im Text leitmotivisch wiederholte und durch die Distorsionen und Disproportionen des Textes augenfällig gemachte Unordnung dieser Woche des Übergangs repräsentieren. Bei diesem Paar werden die Bilder nicht übereinander, sondern aneinander gelegt und der implizite Leser dazu angeregt, getrennte Wege von Kopf und Herz zu imaginieren. Damit wird die andere Facette der Dualität, das Problem der Identität, sichtbar, das vor allem mit dem oft als Hauptfigur⁸⁹⁸ bezeichneten Maler Théodore Géricault virulent wird, worauf schon die Verwendung der Namen hinweist: erst im Kapitel III wird dem ‚Théodore‘ das ‚Géricault‘ hinzugefügt⁸⁹⁹. Géricault ist eine

⁸⁹⁵ Folgendermaßen beschrieben in der *Semaine sainte*: «*L'Officier de chasseurs* qui a le corps d'un grenadier du roi, et la gueule d'un républicain». (751)

⁸⁹⁶ «Pourtant ce qu'il a dans la tête, Théodore... Comment choisir ? L'homme pour lequel il faut faire une guerre éternelle, ou celui qui ne peut compter pour régner que sur les baïonnettes étrangères ? Cela ne se formule pas tout à fait ainsi dans la tête de Théo: c'est entre Marc-Antoine d'Aubigny et Robert Dieudonné qu'il hésite. La tête ou le corps... ceci est une pensée qui ne s'achève point». (749) S. dazu Heinrichs: Louis Aragons *Erzählkunst*... Düsseldorf 1968. S. 153; Schmidt spricht in Bezug auf d'Aubigny und Dieudonné von »Objektivierungen der in Géricault angelegten widersprüchlichen Tendenzen« (ebenda S. 116), m. E. etwas zu hoch gegriffen, beide spielen für die Entwicklung Géricaults keine größere Rolle.

⁸⁹⁷ «Robert était frappé d'une espèce de stupeur. Parce qu'au moment où tout ceci s'était produit à l'improviste, il avait l'imagination précisément occupée de la scène violente qu'il y avait eu, trois ans plus tôt, ou presque, dans l'arrière-boutique des boulevards où Géricault travaillait, entre lui, Robert, et cet homme». (1035)

«Docteur, je vous le laisse, comme si c'était mon propre corps...» [D'Aubigné:] « Qui a dit ça ? Le lieutenant ? Si je suis son corps, pourquoi part-il ? Il m'abandonne. Ma tête m'abandonne ! » (1043)

⁸⁹⁸ So Richard-Principalli: *La Semaine sainte d'Aragon*. 2000. S. 11; Heinrichs: Louis Aragons *Erzählkunst*... S. 132. Er bezeichnet ihn als »'negative hero'« und als »'mittlerer Held' nach Lucáks«. (S. 133).

⁸⁹⁹ Auch sonst dient die Benennung, die Verwendung der Vornamen, der doppelten Namen des Kaiserreichs und des Ancien Régime, der Betonung der Identitätsproblematik, s. Bougnoux: *Le vocabulaire d'Aragon*. Paris 2002. S. 81

historische Figur – er gilt in der Kunstgeschichte als Vorläufer des Realismus⁹⁰⁰ -, doch seine Funktion im discours der *Semaine sainte* ist diejenige des Zeugen der werdenden Geschichte, der Geschichte »in statu nascendi«⁹⁰¹, nicht der vollzogenen Geschichte; die Narration zeigt diese Rolle deutlich bei der Versammlung in Poix und bei der Rede Lamartines. Für die Zeugenrolle prädestinieren ihn zwei Sachverhalte: Er ist in erster Linie Künstler und nicht Militär, fühlt sich aber zum Zeitpunkt des Beginns der Handlung weder in dem einen noch in dem anderen Status zu Hause, was die Sätze «Géricault est comme un peintre entre deux tableaux» (747) und «Théodore ne croit plus à rien, ni à personne» beschreiben. Sein Künstlersein lässt ihn seine Umwelt erfassen wie Gemälde, ob es eine Frau (860), eine nächtliche Versammlung (956f.), eine Zusammenrottung von Soldaten auf dem Marktplatz (1155) ist; so ist er vor allem Augenzeuge, doch er hört auch den verschiedenen Gruppierungen zu: dem Aristokraten d'Aubigny, dem Konstitutionellen Thierry, dem Babouvisten Joubert, dem Republikaner Degeorge, dem Liberalen Lamartine. Aus der Malerei Caravaggios hat er gelernt, dass der Kontrast das Prinzip einer Kunst ist, die das malt, was sie sieht, nicht das Gesehene nach irgendwelchen Konventionen transfiguriert (762f.). Genau dieses Nicht-Transfigurierte, das er auf dem Gemälde Caravaggios *La Mort de la Vierge* erkannte, findet er in der fiktionalen Wirklichkeit der Lichtung bei Poix wieder:

Et, pour la première fois de sa vie, Théodore se trouvait devant cette implacable nudité des hommes [...] Pour la première fois, Théodore se trouve devant une autre chose que lui-même [...] Ce sont les autres. Voilà qu'il a pour la première fois vu *les autres* : c'est ça le déchirement, la douleur physique, *les autres*... (970)

Trotz der Parallelisierung durch das dreimalige »pour la première fois« ist der Übergang von der Nacktheit der Menschen zu ihm selbst und den Anderen schwer nachzuvollziehen; im Text erfolgt eine Erklärung durch den Rekurs auf die Autorenintervention der Episode von Völklingen:

A Voelklingen, ce que je redoutais, moi, c'était qu'on les tuât [les mineurs allemands en grève], *les autres*, devant moi, en mon nom, sans que j'aie pu leur dire ce que je ne m'étais pas même dit à moi-même... (971)

Hier wird die Möglichkeit der Zugehörigkeit des 'Ich' zu 'den anderen' formuliert, vielleicht, dass man zur Ichwerdung zwar den anderen braucht, aber der andere trotz der zu ihm empfundenen Nähe immer der andere bleibt («le déchirement»), das Ich

⁹⁰⁰ Aragon spricht vom «premier pas du réalisme en France», zitiert nach: Piégay-Gros: Appendice. S. 1520; auf den Vergleich zwischen Malweise und Schreibweise an diesem Punkt wird noch eingegangen. Nach Aragons eigenen Worten war Vorbild für Géricault nicht der historische Géricault, sondern James Dean als Inkarnation einer mit allen menschlichen Eigenschaften ausgestatteten Jugend, was nach Daix zeigte, dass Aragon nicht viel über den wirklichen James Dean wusste. (Pierre Daix: Aragon. Paris 2004, S. 506).

⁹⁰¹ Bougnoux: »Introduction«. In: Aragon: Œuvres complètes IV. Paris 2008. S. XI ; zur Figur des Zeugen bei Aragon ebenda S. XXIV.

gleichzeitig mit dem anderen und getrennt von ihm ist («Il est là, présent et absent», 970)⁹⁰². Der Andere ist nicht ein anderer Fremder, sondern ein anderer Mensch⁹⁰³ mit subjektiven Bedürfnissen und Bestrebungen und mit der Fähigkeit, diese im anderen zu sehen. Hieraus lässt sich eine Verbindung von Subjektivität und Solidarität ableiten und die Erkenntnis, dass sich Individualismus und Engagement für den anderen (Altruismus dem Wortsinn nach, Sozialismus im sozialistischen Vokabular) nicht notwendig ausschließen⁹⁰⁴. Diese Erkenntnisse werden aus der Perspektive Géricaults formuliert, er ist es auch, der als einziger der Figuren der *Semaine sainte* einen Weg aus dem Chaos und der Duplizität findet: «peindre, c'est mettre de l'ordre. Vivre aussi». (1215)⁹⁰⁵. Die Entwicklung der Figur Géricault von «Ce soir-là, Théodore ne croit plus à rien» (744) bis «et Théodore se sentait devant la vie, ce soir-là, un peintre devant sa toile» (1215) über «Voilà qu'il a pour la première fois vu *les autres*: et c'est là le déchirement, la douleur physique, *les autres*...» (970) beschreibt einen Kreis, oder, nimmt man die Identitätsfindung als stabil an und hält sie für eine Höherentwicklung, eine Spirale, jedenfalls keine Linie⁹⁰⁶. Die Gemälde, die ihn von Anfang bis Ende begleiten, unterstreichen diese zyklische Bewegung und versetzen Géricault selbst gewissermaßen in den Bilderbogen des Romans⁹⁰⁷.

Dem dritten der Paare ist die Identitätsproblematik schon in die Namen eingeschrieben: Louis-Alexandre Berthier, Marschall von Frankreich, auch Fürst von Wagram und capitaine Simon Richard, oder Comte Olivier de Ségur, der eine eine von der

⁹⁰² Dass mit dieser Problematik auch der Komplex des Verrats an den anderen, den Seinen, an sich verbunden ist, wurde schon ausgeführt.

⁹⁰³ « Mais tout d'un coup, il [Théodore] comprenait, que, chez le Caravage, c'était là tout autre affaire : humaine, et sans doute avec sa transcription dans les moyens de la peinture, mais humaine d'abord, une affirmation *des autres*, comme il en avait eu la révélation dans la nuit de Poix». (1096)

⁹⁰⁴ Nach Piégay-Gros verfällt der Erzähler am Totenbett Degeorges (1203) in eine kommunistische Phraseologie und denunziert den Individualismus, sie räumt jedoch gleichzeitig ein, dass der Roman sich davon entfernt hat. (Piégay-Gros: Appendice. S. 1549). Hier stellt sich die Frage, wie weit der Erzähler als Sprachrohr des impliziten Autors gesehen werden kann (s. hierzu unten). Auch Schmidt spricht vom Antiindividualismus Aragons (Schmidt: Aragon. Hamburg 1980. S. 88). Diese Haltung Aragons ist denkbar, muss sich aber nicht in dem Roman niederschlagen. M. E. besteht bei Aragon die Gefahr, dass man sein Leben und seine Verlautbarungen als Verständnisfolie über seine Werke legt.

⁹⁰⁵ Richard-Principalli konstatiert: Die Suche nach der Identität bleibt ohne Antwort, auf der Figurenebene führt sie in den Tod (meine Übersetzung). (Dies.: La Semaine sainte d'Aragon. Paris 2000. S. 215) Dies gilt scheinbar für Géricault nicht, allerdings liefert die Erzählung außer dem zitierten Satz nur das Laissez-passer «à M. Théodore Géricault, artiste peintre» (1218) als Beweis. (Auch der historische Géricault findet übrigens einen gewaltsamen Tod). Nach Bougnoux gibt es für Aragon keine ein für allemal feststehende Identität, sie muss wie die Realität immer wieder neu konstruiert werden. (Bougnoux: Le vocabulaire d'Aragon. Paris 2002. S. 50), hierzu lässt sich das dem Zitat vorausgehende Satzstück anführen: «et Théodore se sentait devant la vie, **ce soir-là**, un peintre devant sa toile» (1215, Hervorhebung von mir)

⁹⁰⁶ In diesem Sinne hat die *Semaine sainte* auch den Aspekt eines Bildungs- oder Erziehungsromans (so bei Anne Leonie: »Ceci n'est pas un roman historique«). In: Actes du colloque d'Aix-en-Provence. 1987. S. 206 – 213, hier: S. 210 oder Jean Arrouye: »Les yeux pleins de bitume«. Ebenda S. 235 – 253, hier: S. 239).

⁹⁰⁷ Diese Ausdrucksweise scheint dadurch gerechtfertigt, dass Aragon selbst eine mit Werken von Géricault illustrierte Ausgabe der *Semaine sainte* herausgab; hierzu: Patricia Principalli: »Les illustrations de la Semaine sainte pour les œuvres romanesques croisées«. In: Hilsum/Trévisan/ Vassevière (Hg.): Lire Aragon. Paris 2000. S. 365 – 387.

Geschichte »klassifizierte«⁹⁰⁸ Persönlichkeit, der andere eine fiktive Figur, der manche Lebensumstände und der Titel einer realen Person verliehen werden. An dem Paar wird der Problemkomplex Verrat und Treue, die Dualität des Menschen, die zu einem unheilbaren Zustand werden kann, die »Kontamination«⁹⁰⁹ von historischen und fiktiven Figuren, die beide in der fiktionalen Welt angesiedelt sind, exemplifiziert.

Die beiden Personen begegnen sich nicht, Berthier ist dabei, Frankreich zu verlassen, Simon Richard kommt aus Russland zurück, Berthier, der ‚Waffenbruder‘ Napoleons⁹¹⁰ ist 1814 zu Louis XVIII übergegangen, Richard hat seit 1804 alle Feldzüge Napoleons mitgemacht, Berthier ist seiner Geliebten trotz dem Spott der Höflinge und einer erzwungenen Ehe treu geblieben, Olivier, wie er damals noch hieß, wurde von seiner Frau verraten, floh und lebte fortan als Simon Richard, Berthier geht zu seiner Ehefrau ins doppelte Exil, Richard geht als Olivier in seine Heimat, aber nicht zu seiner Frau zurück, Berthier stürzt sich aus dem Fenster, Olivier ertränkt sich im Fluss – die *histoire* malt also ein perfektes Gegenbild, ein seitenverkehrtes Spiegelbild. Der Discours dagegen parallelisiert: beide Figuren tauchen zuerst flüchtig auf⁹¹¹, ein erneuter kurzer Auftritt Berthiers bei dem königlichen Dîner (1051 – 1054), auch das Erscheinen Simon Richards in Lille⁹¹² wird noch einmal unterbrochen, bevor ihm wie vorher Berthier ein guter Teil eines Kapitels gewidmet wird, in dem ihr Leben vor und nach der Karwoche beschrieben wird. Nach der Prolepse kehrt der Text jeweils zur Gegenwart des Romans zurück (1082f. 1111ff). Dieses Verfahren erreicht zweierlei: einmal entsteht durch die Parallelführung der Biographien die Überkreuzung von Geschichte und Fiktion, zum anderen ist es ein Baustein für die Neueinschätzung einer historisch bekannten Person⁹¹³:

Mais l'injuste, c'est de regarder un homme d'alors, ou avec les yeux d'alors, ou avec les yeux d'aujourd'hui, les yeux d'une autre morale. Il faudrait [...] le juger pas seulement dans ces huit jours où nous le rencontrons, même à la lumière de son passé, mais avec ce dernier coup de fion que l'avenir, son bref avenir va donner à son image. (1055)

Die Narration verstärkt einerseits die Fiktionalisierung Berthiers, andererseits die Parallelisierung der beiden Figuren. Es gibt zwei Leitmotive für Berthier, einmal das

⁹⁰⁸ Richard-Principalli: *La Semaine sainte d'Aragon*. S. 263.

⁹⁰⁹ Ebenda S. 39; die Kontamination ist ungefähr das, was Ricœur mit ‚Fiktionalisierung der Geschichte‘ meint.

⁹¹⁰ Principalli: »Le personnage d'Alexandre Berthier dans la *Semaine sainte*«. In: *Recherches croisées Aragon/Elsa Triolet* 5, 1994. S. 87 – 107, hier: S. 91.

⁹¹¹ »Avec le souverain, il y avait là [...] le prince de Wagram [...] qui se rongeaît furieusement les ongles. Berthier avait encore grossi, vieilli« (738), Simon Richard/Olivier im schon zitierten Traum von Céleste Durfort.

⁹¹² »Un cyclone s'abat de Dieppe [...] jusqu'à la frontière que vient de franchir un cavalier sombre, dont l'habit militaire en loques et l'étrange manteau de vieille peau déchirée [...] révèle un prisonnier s'en revenant de Russie«. (1083)

⁹¹³ Hierzu trägt auch bei, dass der Roman von den drei möglichen Hypothesen zum Tod Berthiers - Mord, Unfall, Selbstmord – die letztere suggeriert; s. hierzu ausführlich: Principalli: »Le personnage d'Alexandre Berthier«. In *Recherches croisées* 5. S. 87 – 107. hier: S. 94 – 96.

Nägelkauen als Metapher für Gewissensbisse und Scham⁹¹⁴, wobei der Text die Gründe für diese Gefühle in der Schwebelasse lässt, entweder die widerrufenen Liebe zu Napoleon (1052; der Text spricht nie von Verrat im Zusammenhang mit Berthier), oder die Angst um seine Geliebte (1062) oder die Verlorenheit des Emigrantendaseins (1062). Das zweite Leitmotiv ist der Schlüssel zur Schmuckschatulle seiner Geliebten, den er immer um den Hals gehängt hat (1069, 1079) und der den Schlüssel zu den Schätzen seiner ihm zum Mythos gewordenen Liebe darstellt (1068)⁹¹⁵. Bei Simon Richard steht hierfür der *touloup* (eine Art Mantel), der ihn an die menschliche und zärtliche Liebe einer Frau in Sibirien erinnert (1110); seine in vielen Variationen beschriebene Müdigkeit - «une immense lassitude (1092), affreusement fatigué, l'épuisement qu'il ressent» (1106), «terrassé par la fatigue, noyé du sommeil» (1111) – ist dagegen als körperlicher Ausdruck seiner Schwermut zu lesen, als – nachträglich eingeführter - Vorbote des Todes, wie die an eine Kerkermauer geschriebenen Verse, an die er sich erinnert:

Las! Je suis prins de douleur/ Mourir mieux me vaudrait/ Que souffrir telles empreintes...
(1116)

Ein weiteres paralleles Motiv ist die Verachtung ihrer Umwelt, die Demütigung, die beide erfahren:

Mais regardez-le, Berthier: il est là qui ronge ses ongles...c'est tout ce qu'il sait faire quand il ne baise point son Italienne...(1052) Pauvre, pauvre Berthier... (1063)
Il lui fallait gagner sa place. Quelle place? [...]. Simon [...] suivit le sous-diacre qui l'installa sur la douzième chaise, au milieu des pauvres. Il regarda ses voisins, des vieillards, dans l'habit de l'hospice, comme de vieilles bêtes traquées (1114) [...] Alors Simon Richard éprouva la honte la plus forte de sa vie. Incapable de se lever et de fuir. (1115)

Ebenso dient die Darstellung des Selbstmordes der beiden der Fiktionalisierung und Parallelführung: «La loge des étrangers» in Bamberg(1070) als Metapher für das Gefühl des Fremdseins, des Unverständnisses, des Gefangenseins Berthiers:

Quelle conversation était possible entre eux? S'il lui avait parlé de la France, elle [sa femme Marie-Elisabeth] aurait tourné vers lui de grands yeux vides. (1073)

das ohrenbetäubende Geläute der Domglocken (1075-1077, 1080f.), dem man nicht entgehen kann, wie ein letzter Auslöser der Nervosität (1076, 1078, 1080) und der Trauer (1078f., 1081), die Berthiers Selbstmord plausibel machen. Beide Bilder sind außerdem mit dem Exil verbunden, das wiederum zu den Motiven der Reue und der

⁹¹⁴ S. dazu ebenda S. 93.

⁹¹⁵ Nach Lacroix ist es ein Kennzeichen des ‚homme double‘, dass er nicht der Sehnsucht nach einer mythifizierten Vergangenheit entkommen kann, die ein tragisches Licht auf eine perspektivlose Zukunft wirft. Lacroix: »Espaces buissonniers«. In: Actes du colloque d'Aix-en-Provence. 1987. S. 215 – 225, hier: S. 219.

Scham, des Verrats und der Treue führt⁹¹⁶. Bei Simon Richard/Olivier wird der Tod des Ertrinkens in den Sümpfen des Tales der Somme nachträglich präfiguriert durch die Erinnerung an das Mädchen, das sich dort in seiner Jugend ertränkt hat (1109) und durch die hartnäckige Vermutung der Angehörigen, nach dem Verrat seiner Frau denselben Tod gesucht zu haben (1111). Die Sümpfe, das Moor werden nicht nur als Schauplatz des Unfalls d'Aubignys beschrieben:

Depuis le matin, toute la vallée était plongée dans le brouillard. Les feux allumés la veille un peu partout avaient longuement fumeronné, puis la pluie en avait eu raison, pour la plupart. On voyait de loin en loin s'en mêler à la brume les dernières fumées. (1019)

sondern auch als bevorzugter Spielplatz des Jungen Olivier:

[...] la vallée de la Somme où l'on jouait à la petite guerre, dans les marais, se cachant dans les grands joncs, empruntant les barques plates des tourbiers sur les clairs. (1107)

und werden durch den Namen des Torfstechers Eloy Caron, mit dem Olivier als Kind gespielt hat und der seine Leiche sucht und findet, mit der Unterwelt verbunden⁹¹⁷. Das Moor als ungenaue Grenze zwischen Land und Wasser mit seinem dunklen Wasser, das nichts widerspiegelt, kann als Bild für die dunkle Schwermut Oliviers nach seiner Rückkehr genommen werden, auch für die undeutliche Sehnsucht nach Sibirien, das in seiner Erinnerung nicht mehr die Hölle ist, sondern das Land, in dem er Menschlichkeit erfahren hat (1107). Der durch das Altarbild von Rubens *Le Martyre de sainte Catherine* aufgerufene Motivstrang von Verrat und Treue ist im privaten Bereich so komplex wie im politischen:

Olivier qui s'endort [...] est repris par l'image incertaine d'une femme jeune aux yeux de velours, d'une femme-enfant, plus que du *Martyre de sainte Catherine* de Rubens, sortant d'un portrait anglais, avec cette blancheur de la peau qui semble la raison d'être de son nom, et le sang voisin sous les joues qu'un rien enflamme, un rien apaise...[...] Dieu, que le bourreau l'épargne dans sa robe de soie ! (1109)
Elle vous regarde du centre du tableau, d'un regard qui perce le cœur. Le fou, le bourreau, c'était cet homme qui l'avait quittée un jour (1110)

Wer verrät? Wer ist der Henker, wer das Opfer? Ist es die unangemessene Treue vergangenen Menschen, Orten Träumen gegenüber, die zum Verrat an der Gegenwart führt, ist es der Verrat an seinem vergangenen Leben, der die Treue zu sich selbst, damit die Identität unmöglich macht? Eine Antwort wird auch hier nicht gegeben.

Durch die beschriebenen Verfahren befinden sich die historischen und die fiktiven Figuren auf derselben fiktionalen Ebene, wie weit sie hier als Subjekt handeln, als Zuschauer beiseite stehen oder als Objekt einer wie auch immer gearteten Strategie

⁹¹⁶ Der letzte Motivkomplex wird im Text noch einmal aufgerufen durch die Briefe, die Berthier an Napoleon (1072) und an Louis XVIII (1078) schreibt.

⁹¹⁷ Richard-Principalli: *La Semaine sainte d'Aragon*. Paris 2000. S. 190.

behandelt werden, bleibt zu untersuchen. Weder der Napoleon noch der Louis XVIII des Romans handelt, sie sind Objekt des Mythos, des Gerüchts, der Imagination der anderen; die Ereignisse um Dieudonné und d'Aubigny entspringen dem Zufall, der ihnen kaum Handlungsspielraum lässt; Berthier und Simon Richard/Olivier schließlich sind, von den ihnen zugeschriebenen Charakterzügen und Selbstbildern aus gesehen, eher Objekt der Machtstrategien ihrer Umgebung. Géricault wird einerseits die Rolle des nicht in die Geschehnisse eingreifenden Zuschauers übertragen, andererseits trifft er Entscheidungen über sein Leben, die Identitäts- und die Subjektproblematik ist also eng miteinander verzahnt.

3.2.3 Erzählinstanz und Erzählweise

Grundsätzlich betrachtet gibt es zwei Erzählsituationen in der *Semaine sainte*, die Erzählung in der dritten Person, die den größten Teil des Buches ausmacht, und die so genannten Autoreneinschübe oder Autoreninterventionen, wo entweder ein Erzähler in die Rolle des Autors schlüpft oder ein Ich-Erzähler die Identität Aragons annimmt⁹¹⁸.

Innerhalb der Erzählung in der dritten Person lassen sich fließende Übergänge von der streng auktorialen Erzählsituation (a) über den mit menschlichen Zügen ausgestatteten auktorialen Erzähler (b) zur personalen Erzählsituation mit auktorialen Einschüben (c) und zum rein personalen Erzähler (d) finden:

Il y avait, à l'hôtel de la Préfecture [...] un va-et-vient inquiet depuis le matin, un affolement dans les bureaux (a), les domestiques n'obéissaient plus (b), on pouvait voir devant la cathédrale Saint-Pierre des attroupements inquiets, et là-bas, vers Saint-Barthélemy, des encombrements de charrettes et de voitures. Depuis deux ans que son mari a été nommé à cette préfecture (a), Nancy n'a jamais pu s'habituer à vivre, à l'ombre de la cathédrale, dans cette bâtisse gothique (b) [...] Tout cela est humide et sévère (d). La jeune Duchesse de Massa y est venue enfanter ses vingt et un ans (b) [...] comme on tremblait aux nouvelles de l'invasion, l'an dernier, et Sylvestre, son mari, disait alors de si belles choses sur la fidélité à l'Empereur, les hordes étrangères...(d) [...] On ne savait d'ailleurs rien de ce qui se passait au juste: il n'y avait que quelques jours qu'on avait appris que l'Ogre revenait bouleverser la vie, débarqué à Cannes, mais c'était si loin ! [...]

En attendant, qu'allait-elle emporter dans sa malle ? (d) Nancy la défaisait pour la troisième fois. (b) C'est qu'on l'interrompait tout le temps, et elle ne savait plus ce qu'elle avait pris ou oublié. Il avait bien fallu accueillir le maréchal Marmont [...] Il devait en ce moment y dormir. Au moins, j'espère, parce que dans les pièces si grandes, moi je me sens pas à mon aise [...] Est-ce que je laisse mon manteau de fourrure, ou je l'emporte ?

⁹¹⁸ S. hierzu, auch zur Verteilung der zwei «modes d'énonciation» Geneviève Mouillaud-Fraisse: »La question du narrataire«. In: Actes du colloque d'Aix-en-Provence. 1987. S. 156-163. Auf die einschlägigen Begriffe Genettes – heterodiegetisch und homodiegetisch - verzichte ich bewusst, weil die Übergänge in der *Semaine sainte* fließend sind. Über das Vorhandensein eines auktorialen Erzählers ist die Forschung gespalten: Levi-Valensi sagt: »es gibt keine globalisierende Allwissenheit des Erzählers« (Jacqueline Levi-Valensi: *L'histoire et le Mentir-Vrai dans la Semaine sainte*. Paris 1984. S. 133, meine Übersetzung), während Schmidt die »dominierende auktoriale Erzählhaltung« anführt (Schmidt: *Aragon*. 1980. S. 75) und Ravis-Françon konstatiert: »Der allwissende Erzähler wird oft durch den Standpunkt eines unbestimmten Kollektivs ersetzt«. (Ravis-Françon: »Temps historique et temps romanesque dans la 'Semaine sainte'«. In: *Revue d'Histoire littéraire*. 1975. S. 419-436, hier: S. 423, meine Übersetzung).

(d) [...] La Duchesse avait toujours dans son visage quelque chose de parfaitement enfantin. Son mari la suivait du regard, plus fraîche, plus blonde que jamais, après son troisième accouchement! (d) (828/829)

Kennzeichnend für die erste Erzählsituation, die Erzählung in der dritten Person ist, dass weder das ‚wer spricht?‘ noch das ‚wer nimmt wahr?‘ eindeutig definiert werden kann, was auch für das ‚zu wem wird gesprochen‘ gilt. Der partiell allwissende Erzähler erzählt aus der personalen Perspektive nicht nur einer, sondern mehrerer Personen, deren Fokalisierungen im Text nacheinander – so in szenischen Darstellungen (Beispiel 1) – oder gleichzeitig, sich überschneidend auftreten (Beispiel 2)⁹¹⁹, seine Erzählung ist in Sätze in erlebter Rede oder in Fetzen eines inneren Monologs gekleidet:

- (1) Monsieur, son fils et le maréchal Marmont, restés seuls à l'auberge, se regardèrent avec anxiété. [...] Qu'allait-on faire ? Continuer la route de Lille [...] Le mieux était de se rabattre sur Béthune [...] Et puis il y avait les bagages, les voitures, les chevaux. À vrai dire, Monsieur avait avec lui son trésor, pour sa part, ces tonnelets qui encombraient sa voiture. Car il roulait voiture, lui. [...] En tout cas, à Béthune, on saurait vite à quoi s'en tenir. Il y aurait peut-être un message de Sa Majesté ? Hum, cela, Monsieur en doutait. [...] Si le roi par hasard s'y trouvait encore ? Ce commandant Richard l'en croyait parti, quant à lui. Mais c'était sur la foi des propos de la rue. [...] ou bien le roi était-il allé se promener ? Vous êtes stupide, mon fils. Le roi se promener dans de semblables conditions ! (1136)
- (2) voilà que Théodore Géricault est pris du vertige de l'homme qui tombe, qui tombe dans le vide ou dans un rêve, il ne sait [...] le sentiment parfois qu'on a quitté la route [...] le silence renforcé par le vacarme du convoi [...] dans la fuite d'une fausse chevalerie, dans ses habits de théâtre [...] sa peur des comparaisons, son arrogance d'enfant qui fait la grosse voix dans le noir [...] tant pis pour l'essieu qui se brise au fourgon des bagages du prince de Wagram, lequel [...] se rongant les ongles [...] rêve à Mme Visconti [...] bon Dieu, cela fait un bel embrouillamini [...] tirez-moi cette bagnole dans les fossés, oui ou merde ? [...] et l'on repart, on se reprend, on s'échelonne, au trot, au trot! Vous allez perdre Sa Majesté, perdre le fil de l'Histoire (806/807)⁹²⁰

Die häufigen Analepsen in der *Semaine sainte*, zumeist in Assoziationsketten oder Träumen, seltener in direkten Erzählungen einer Person folgen derselben Mischung: einerseits kann nur ein allwissender Erzähler Träume, während sie geträumt werden, erzählen, andererseits sind Assoziationsketten nur aus der personalen Perspektive heraus wiederzugeben⁹²¹; Richelieu erzählt sein Leben auf 10 Seiten, davon sind 5 in direkter Rede und 5 Kommentare und Ergänzungen eines »zur Person ausgestaffierte[n] auktoriale[n] Erzähler[s]«⁹²². Diese Mischung ermöglicht das Nebeneinanderstellen von subjektiven Teilwahrheiten⁹²³, die in der Summe dem Leser eine Realität vorspiegeln,

⁹¹⁹ Vgl. Levi-Valensi: *L'histoire et le Mentir-Vrai dans la Semaine sainte*. 1984, S. 133 und Heinrichs: *Louis Aragons Erzählkunst...*Düsseldorf 1968. S. 110, 114.

⁹²⁰ Hier nur wenige Auszüge eines einzigen Satzes, der sich über 2 Seiten der Dünndruckausgabe hinzieht.

⁹²¹ Beispiel: Robert Dieudonné im Kapitel *Quatre vues de Paris*, S. 715-721.

⁹²² Bode: *Der Roman*. Tübingen 2005. S. 175.

⁹²³ Richard-Principalli formuliert: «des vérités partielles et partiales» und bezeichnet diese Technik als Parenthese (Begriff gebildet nach dem Titel eines Gedichts von Aragon: «Parenthèse 56»), womit sie das

die der Roman erst hergestellt hat⁹²⁴, eine Realität, die wie ein schlingendes Band immer wechselnde An- und Einsichten vermittelt und so – realistisch auf einer anderen Ebene - den realen Wahrnehmungsmodus des Menschen abbildet.

Die zweite Erzählsituation, die Autorenintervention, hat für *histoire*, *discours* und *narration* unterschiedliche Funktionen: Der Erzähler als Autor („auteur-narrateur“) erweitert den engen zeitlichen Rahmen durch die Prolepsen bis zur Erzählzeit, er trägt zur kaleidoskopartigen Darstellung und Wahrnehmung der Romanrealität bei, er wendet sich an einen impliziten Leser, der meistens ein Zeitgenosse des Romanschreibers ist, in den zwei letzten Kapitel auch aus der Reihe der Romanfiguren entnommen wird. Autoreneinschübe sind zum einen eine vertraute Technik der Illusionszerstörung⁹²⁵, zum zweiten bewirken sie mit der direkten Anrede des Lesers⁹²⁶ eine Aufhebung der Distanz zwischen Erzähler und Leser und zwischen erzählter Zeit und Erzählzeit, zum dritten aber schaffen sie Verwirrung zwischen der Person des Autors und der Person des Erzählers: Gibt es einen homodiegetischen und einen heterodiegetischen Erzähler, dazu einen sich als Autor gerierenden Erzähler und schließlich den Autor Aragon, der aus seinen Büchern zitiert und aus seinem Leben erzählt? Der homodiegetische Erzähler begleitet die fliehenden Truppen auf ihrem Weg⁹²⁷, scheint einer der ihren zu sein, der heterodiegetische Er- und Ich-Erzähler erzählt die Analepsen und Prolepsen⁹²⁸:

Et maintenant, (...) Berthier, la lumière éteinte, s'est retourné quelquefois avant de s'endormir, mais je ne puis plus voir son visage, scruter dans les traits fermés les songes qui l'ont envahi. Je reste dans cette chambre noire en tête à tête avec cet avenir du dormeur. (1069)

Der sich als Autor gerierende Erzähler spricht den Leser an:

Ce qu'était Beauvais, ce 20 du mois de mars 1815, il est peut-être à présent difficile et douloureux de l'imaginer. L'auteur, sortant de sa réserve, y demande la collaboration du lecteur. (827)

Verklammern einer diachronen und synchronen Sichtweise in Bezug auf *discours* und *narration* des Romans beschreibt. Dies.: *La Semaine sainte d'Aragon*. Paris 2000. S. 250, 10f.

⁹²⁴ Aragon hat m. E. nicht den Anspruch, »die Realität mit den spezifisch literarischen Mitteln zu durchschauen und durchschaubar zu machen« (so Schmidt: Aragon. 1980. S. 75), vielmehr gibt der Autor seinem ‚Fantasma‘ das Aussehen der Realität, ohne dass dieses Gefahr läuft, Wirklichkeit zu werden. (S. dazu Richard-Principalli wie oben S. 174).

⁹²⁵ Als dieses sehen sie Rita Schober: *Von der wirklichen Welt in der Dichtung*. Berlin 1970. S. 343, Schmidt: Aragon. 1980. S. 76; ein Beispiel dafür ist die Schilderung des Mordplans Firmins im Kapitel X, der als Zitat entlarvt wird, eine sozusagen intradiegetische Illusionszerstörung, der eine extradiegetische folgt: «Voilà quatre cents et des pages que je rêve, rien de tout cela n'a existé, ou plutôt tout cela pour moi existe» (983).

⁹²⁶ Zur Auflistung der Anreden s. Mouillaud-Fraisse: *La question du narrataire*. 1988. S. 156f.

⁹²⁷ S. Haroche: »Au trot, au trot...« In: *Faites entrer l'infini* 9/87. S. 9.

⁹²⁸ Diese als Ana- bzw. Prolepsen zu bezeichnen, ist m. E. nicht ganz richtig, da die Vor- und Rückgriffe nur einzelne Figuren, nicht die *histoire* als Ganzes betreffen.

Das schwierigste Problem stellt der sich als Aragon gerierende Erzähler dar, der, in der Ich-Form, oft pathetisch überhöht, anachrone Verbindungen zur nahen Vergangenheit und zur Gegenwart des impliziten Lesers herstellt, damit einerseits die Illusion der historischen Referenz durchbricht⁹²⁹, gleichzeitig aber scheinbar den autobiographischen Pakt aufruft⁹³⁰:

Qu'est-ce que j'ai dans la tête quand j'écris de ch' Bernard. *le fils du fusillé d'Arras* ? Ô recommencement de toutes choses, salves, corps dans les fossés ! [...] Ce sang versé, mes camarades, mes camarades. [...] Ah, je mêle tout, mais c'est bien moi qui rêve, en plein XXe siècle, dans ce peuple divisé. (982)
Mais dans la vie, il s'y est passé, à ce point extrême de la France [...] où nous attendions en 1940 qu'on nous donnât, les Anglais défilant, route libre vers la mer...il s'y est passé une scène que je n'ai point racontée. Vous vous en souvenez, mon lieutenant? (1191/1192)

Der Schein trägt einmal, weil, wie dargestellt, dieser Ich-Erzähler in verschiedenen Rollen auftritt, zum anderen weil Referenzen aus der realen Welt in der Fiktion fiktionallisiert werden, zumal wenn sie als Vergleichspunkt zu einem fiktionalen Ereignis herangezogen werden⁹³¹, zum dritten weil Aragon selbst sein Verfahren folgendermaßen beschreibt:

J'ai réinventé le passé pour voir la beauté de l'avenir
Et quand le miroir s'est tourné vers moi j'ai vu mon visage⁹³²

Dieses Zitat sowie die Problematik des Autor-Erzählers führen zu den besonderen Erzähltechniken Aragons, die aus dem vielfach variierten Modell der Literatur als Spiegel der Wirklichkeit abgeleitet werden können. Auf der Grundlage der Widerspiegelungstheorie von G. Lukács⁹³³ entwickelt Aragon »die Vorstellung von einem mehrteiligen Spiegel, dessen Flügel gegeneinander stufenlos verstellbar sind, der in Bewegung eine unendliche Zahl von Bildern zu produzieren vermag«⁹³⁴, die zusammen dem evidenten Schein der Wirklichkeit widersprechen, dagegen kaleidoskopartig Splitter einer

⁹²⁹ S. Piégay-Gros: Appendice zu *La Semaine sainte*. S. 1547.

⁹³⁰ Darüber, dass der im Text auftretende Autor eine fiktionale Figur ist und nichts mit der realen Person des Autors zu tun hat, auch wenn er biographische Details Aragons erzählt, ist sich die neuere Sekundärliteratur einig, als Beispiele: Heinrichs: »Les formes du discours des personnages de la Semaine sainte«. In: Actes du colloque d'Aix-en-Provence 1987. S. 139 - 154, nach ihm sollen die Autoreninterventionen den von Barthes angesprochenen »effet de réel« herstellen. (S. 140f.); Limat-Letellier: »Le «mentir-vrai»: Une poétique de la fiction«. In: Hilsum/ Trévisan/ Vassevière (Hg.): *Lire Aragon*. Paris 2000. S. 143 – 152. Auch wenn Haroche von den »persönlichen Kriegserinnerungen Aragons« schreibt oder Albertini feststellt, dass Aragon sein Sein und die Grundlagen seines Bewusstseins in dem Roman ins Spiel bringe, unterscheidet sich dies von Thomas Mann, der den Selbstmord seiner Schwester in *Doktor Faustus* einarbeitet nur durch die Technik. (Charles Haroche: »Au trot, au trot avec une monarchie en déroute«. In: *Faites entrer l'infini* 9/87. S. 9/10; Jean Albertini: »Aragon et le peuple français du XIXe siècle«. In: Béguin/Ravis (Hg.): *L'atelier d'un écrivain*. Paris 2003. S. 221 - 233, hier : S. 231).

⁹³¹ So das Ereignis in der *Nuit des Arbrisseaux* und die Episode von Voelklingen oder der Aufenthalt von Berthier in Bamberg und derjenige von Elsa Triolet.

⁹³² Aus *Le Fou d'Elsa*, zitiert nach : Piégay-Gros: Appendice. S. 1547.

⁹³³ Hierzu s. Nünning (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*. Stuttgart 2008, Eintrag *Widerspiegelung und Widerspiegelungstheorie*, S. 765.

⁹³⁴ Wolfgang Klein: »Die andere Seite des Spiegels«. In: Dieter Schlenstedt (Hg.): *Literarische Widerspiegelung. Geschichte und Dimension eines Problems*. Berlin 1981. S. 508 – 556, hier: S. 552.

Wirklichkeitssicht vermitteln. Diese Bilder, die durch Überblendung zusätzliche Dimensionen in der Tiefe des Raums und der Zeit gewinnen⁹³⁵, schaffen in der Collage, die Zerstörung und Schöpfung in einem ist⁹³⁶, eine neue Wirklichkeit, sie setzen schließlich das Imaginäre an die Stelle der auf immer ungewissen Realität. Dieses ‚Mentir-Vrai‘⁹³⁷ bezeichnet sowohl die Verwandlung der empirischen Realität innerhalb der Fiktion wie deren Ersetzung durch die Fiktion.

Die aufgezählten Techniken zeichnen die zwei Bewegungen des discours der *Semaine sainte* nach: die zentrifugale und die zentripetale, das Auseinanderfallen in die Vielzahl der Figuren, die für kurze Zeit zur Hauptfigur werden, die räumlichen und zeitlichen Vor- und Rückblenden und die Zentrierung auf die Karwoche und die Straße nach Flandern. Die Zentrierung ist der momentane Stillstand des Kaleidoskops, um die Fragilität dessen Bilder man weiß, sie ist die verfertigte Collage, deren Bruchlinien man sieht, sie ist die ‚Stereoskopie‘, die der Leser erst im Nachhinein zusammen fügen kann, sie ist die ‚Geschichte‘ (histoire), in der die Splitter des Realen im Imaginären aufgegangen sind.

3.2.4 Sprache und Zeichen

Die zwei gegenläufigen Tendenzen der narration, die zusammen ein Sein und Denken im Zickzack darstellen⁹³⁸, wiederholen sich in der Sprache, hier lassen sie sich bezeichnen mit dem Begriffspaar Ähnlichkeit und Kontrast⁹³⁹, wobei auch hier die zentrifugale Kraft, der Kontrast, stärker hervortritt als die zentrierende Kraft, die Ähnlichkeit. Wieder spielt der Blick durch das Kaleidoskop der Wort- und Satzketten eine große Rolle, der den im Traum, in der Bewusstlosigkeit taumelnden Menschen zeigt⁹⁴⁰:

⁹³⁵ Aragon beschreibt die Technik der ‚stéréoscopie‘ – auf die Beschreibung von Personen bezogen – folgendermaßen: «Je suppose deux images du même homme, dont les contours évidemment coïncident, mais qui diffèrent dans le temps et dans la profondeur de vie de cet homme. Il s’agit donc d’une stéréoscopie dans l’espace et dans le temps pour laquelle la physique n’a pas encore inventé de nom». Zitiert nach : Haroche : »Au trot, au trot..«. in: *Infini* 9/87. S. 10.

⁹³⁶ S. Anne-Marie Amiot: »Le plagiat, soleil noir de l’écriture«. In : *Europe* janvier février 1989: Aragon romancier. S. 14 – 26, hier : S. 16.

⁹³⁷ Diesen Begriff mit ‚Wahr-lügen‘ zu übersetzen, scheint mir zu künstlich. In der Novelle mit dem gleichen Titel beschreibt Aragon dieses Vorgehen, bzw. was ihm zugrunde liegt: «c’est ainsi qu’insensiblement on passe de la banalité des choses quotidiennes à l’invention romanesque, à ce raccourci de nous, où l’on change de nom, se choisit un décor comme au théâtre, et tout d’un coup les événements prennent un sens». (Aragon: *Le Mentir-vrai*, in: *Aragon Œuvres complètes IV*. Paris 2008, S. 1319 – 1351, hier: S. 1351). *Mentir-vrai* wird gesehen als Antwort auf Stalins ‚Ecrivez la vérité‘, so Limat-Letellier: »Le «mentir-vrai»: Une poétique de la fiction«. In: Hilsum/Trévisan/Vassevière (Hg.): *Lire Aragon*. Paris 2000. S. 143 – 152, hier: S. 146.

⁹³⁸ Ausdruck bei: Marion van Renterghem: »Mots de passe et de passages«. In: *Europe*, janvier février 1989. S. 36 - 39, hier : S. 36.

⁹³⁹ S. hierzu Wolfgang Babilas: »Le principe d’équivalence comme procédé narratif dans la *Semaine sainte*«. In : *Actes du colloque d’Aix-en-Provence*. 1987. S. 166 – 187, besonders S. 166/167.

⁹⁴⁰ S. dazu: Luc Vigier: »La métaphore optique dans quelques romans d’Aragon«. In: *Recherches croisées Aragon/Elsa Triolet*. Paris 1994. S. 138 – 150, hier : S. 141.

Bon. Le kaléidoscope, qui l'a secoué ? Voici des roues, des serpentins, des souffrances, aïe, c'est trop, cela me traverse [...] Je ne vois plus rien que ma nuit. (1036)
Cela doit être le rêve, avec des odeurs hantantes, cette pénombre et par une ouverture entre deux hommes la pluie. Ma pauvre tête roule, et le plomb remue, le bateau, la nuit... (1037)

Die unzusammenhängenden Fragmente kehren wieder in dem wiederholten Bild des zerstückelten Körpers (das Porträt des *Chasseur* von Géricault, d'Aubigny nach dem Unfall, der Selbstmord Bernards), die vielfältigen Bildvarianten des Kaleidoskops verbergen sich in dem variantenreichen Gebrauch der Eigennamen und Titel⁹⁴¹, der zerbrochene Spiegel wiederholt sich in dem dunklen, todbringenden Spiegel des Marais⁹⁴². Ein weiteres Bild für das Hin und Her, Auf und Ab, für den Taumel, die ziellose Kreisbewegung der Truppen, der einzelnen Figuren, des Textes ist der Wind, der in Paris die *leçon de ténèbres* Géricaults an A. Thierry begleitet (760); das Verbrennen der Akten in den Tuileries – symbolischer Akt der Aufgabe – beschleunigt (792), nachts in Beauvais den Wiedereinzug Napoleons in den Louvre nicht ohne Ironie ankündigt:

Toute la nuit, il avait fait un vent à décorner les bœufs. Cela soufflait dans les cheminées et les rafales de pluie battaient les volets. Un temps tragique. Par moments on eût dit des fourgons roulant sur le pavé, puis la voix enflait, enflait comme une protestation de la nature à ce qui se passait. (888)

Mit dem Wind marschieren die königlichen Musketiere in Poix ein (930), er weht über der geheimen Versammlung in der Lichtung (955), er begleitet die letzten Worte Berthiers vor seinem Sturz aus dem Fenster (1081), er bildet den stürmischen Hintergrund zum theatralischen Schicksal Simon Richards/Oliviers (*Un jour de grand vent*), er weht bei der Abschiedsrede des Grafen von Artois an die »getreuen Truppen« (1195); erst in der Nacht zum Ostersonntag, in der sich Géricault zur Rückkehr zur Malerei entschließt, legt sich der Wind (1215).

Die Ähnlichkeit wird in der Sprache übersetzt einmal in die leitmotivische Wiederholung einzelner Wörter (allein »pluie« 142 mal⁹⁴³), oder Satzteile («*Quo ruit et lethum...*»), dann in die im Figurenkapitel schon ausgeführte Zuordnung von Merkmalen zu einzelnen Personen, schließlich in die in verschiedensten Zusammenhängen wiederholten Motive, wie Traum, Verrat, Fall, Hass und Scham⁹⁴⁴.

⁹⁴¹ Vigier (ebenda) sagt, das Kaleidoskop würde nicht, wie der Name sagt (καλός εἶδος σκοπεῖν) **schöne** Bilder zeigen, doch »Die Eigennamen bilden eine klingende Girlande«. (Piégay-Gros: Appendice. S. 1534, meine Übersetzung)

⁹⁴² Der Ausdruck in anderem Zusammenhang bei Richard-Principalli: *La Semaine sainte d'Aragon*. S. 190.

⁹⁴³ So von Babilas : »Le principe d'équivalence...«. In : Actes du colloque d'Aix-en-Provence. 1988. S. 176 gezählt. Babilas nennt unter Ähnlichkeiten auch Sätze, die sich nur in einem Teilkapitel wiederholen, so »Je n'ai jamais mis les pieds à Bamberg« im Kapitel XIII, doch können diese eine zentripetale Kraft für den ganzen Roman nicht in dem Maße ausüben.

⁹⁴⁴ Zu diesen und anderen Motiven vgl. Babilas: »Le principe d'équivalence...«. S. 176-182 und Richard-Principalli: *La Semaine sainte d'Aragon*. Paris 2000. S. 181 – 237.

So gibt es auch in der *Semaine sainte*, ähnlich wie in *Salambô*, ein Netz von Zeichen, hier mit der Funktion, die Gefahr des Auseinanderfallens des Textes in eine chaotische Folge von Episoden zu bannen. Da sind bildhafte Zeichen wie die immer wieder detailliert beschriebenen Uniformen der Offiziere, die Kleider der Frauen, die Lumpen der Armen oder wie die Gemälde vom *Chasseur de la Garde* bis zu *Le Christ aux mains liées*, die als einzelne eine symbolische Bedeutung haben⁹⁴⁵, in ihrer Gesamtheit dem Text eine visuelle Kohärenz verleihen. Zu den Bildzeichen gehören auch die Gräben, in die Kutschen stürzen (807), in denen Widerständler erschossen werden (835), der ‚Theatergraben‘, aus dem Théodore die heimliche Versammlung in Poix belauscht (916), die mit Wasser gefüllten Gräben des Moores, aus denen man Torf und Ertrunkene fischt (1020, 1109). Visuelles und akustisches Zeichen ist die Bewegung des Reitens, die in der Satzmelodie zum Ausdruck kommt:

Au trot, au trot, au trot d'une monarchie qui se dégingue [...] au trot, au trot, et tant pis pour l'essieu qui se brise [...] regardez les chevaux qui se jettent les uns sur les autres, halte ! halte ! et l'on repart, on se reprend, on s'échelonne, au trot, au trot ! vous allez perdre Sa Majesté, perdre le fil de l'Histoire, laisser passer la suite de ce feuilleton héroï-comique, bougres de con, serrez, serrez, au trot ! (807)

Der zentrierenden Kraft der Sprache werden wiederum zentrifugale Phänomene entgegen gesetzt, zum einen die heterogenen Sprechweisen und Intonationen:

C'est par désœuvrement que Simon lit cette affiche [...] Un grand hallebreda, comme on dit chez nous en Picardie, derrière lui ricane : «Vous y croyez, vous ?» [...] Le grand hallebreda montre l'affiche : «C'est pas ça qui l'empêche de dormir au Louvre !» Sans doute. Et encore:«D'ailleurs, leur affiche, des menteries ! C'est pour nous effrayer !» Simon hausse les épaules. Savait-on jamais ? L'autre se fâche : «Comment ? Toi, avec tes sales ferloques, tu es pour les princes ? pour ce gros plein de puces qui va nous tirer dessus par les Prussiens ?» [...] Mais si cela signifie vraiment quelque chose, cette affiche, c'est la guerre. (1091)

Des armées vont encore s'assembler ici et là. Il y aura des fanfares, des défilés, des adieux. Puis les cheminements de ville en ville. Les longs convois de vivres et d'armes. On jouera sur la carte à disposer les unités ici et là. De petits rectangles avec une croix de Saint-André dedans. Jusqu'à ce que le canon parle. Et il parlera... (1092)

zum anderen das aus der Malerei Caravaggios hergeleitete Prinzip des Kontrastes (763), das den Text vom ersten Satz an durchzieht: «La chambrée des sous-lieutenants n'était éclairée que par la bougie sur la table» über die vielen *clairs-obscurs*-Beschreibungen⁹⁴⁶ bis zur Rede Lamartines in Béthune, die er hält «à la lueur d'une torche» (1173).

Die Kunst, dass der für den Betrachter zunächst trennende Kontrast von hell und dunkel ein Bild nicht zerfallen, sondern es auf einer höheren Stufe als Einheit erscheinen lässt, nimmt auch die Narration für sich in Anspruch: Auch die Rückblenden und

⁹⁴⁵ Zu letzterem s. Babilas: »Le principe d'équivalence...«. 1988. S. 185.

⁹⁴⁶ Eine detaillierte Aufzählung bei: Jean Arrouye: »Les yeux pleins de bitume«. In: Actes du colloque d'Aix-en-Provence. 1987. S. 235 – 253, hier : S. 238.

die Vorblenden, das Überblenden (mehrerer Bilder des Gleichen) und Ausblenden (der Geschichte) sollen bei aller Disparität - über die Karwoche und die Straße nach Flandern, die den Rahmen darstellen, hinaus – auf einer höheren Stufe die Kohärenz der Narration gewährleisten, während die *histoire*-Ebene keine Kohärenz, weder im Sinne der Kontinuität noch der Kausalverknüpfung, aufweist⁹⁴⁷.

3.2.5 Raum und Zeit

Zeit und Raum scheinen in der *Semaine sainte* einem linearen Muster zu folgen, es geht um die Karwoche 1815, die auf die Zeit vom 19. bis zum 26. März fällt, in der die Bourbonen und ihre Anhänger von Paris zur belgischen Grenze fliehen. Allerdings erfährt der Leser aus dem Text erst auf der achten Seite, dass es März ist, nach 45 Seiten fällt zum ersten Mal die Jahreszahl: «ce dimanche des Rameaux de 1815», die Überschrift des Kapitels VI gibt nach 150 Seiten das genaue Datum preis: «Beauvais, le 20 mars», das nächste genaue Datum steht zwei Kapitel später: «vers les midi du 21 mars 1815», aber in Paris bei den Truppen Napoleons, die nächste Datumsangabe ist zu Beginn von Kapitel XIV: «Le jeudi saint de 1815», das Kapitel XV ist überschrieben mit «Le Vendredi saint», das letzte (Kapitel XVI) mit «Demain Pâques», hier ist die nächste und letzte Zeitangabe «à la veille de Pâques 1815». An dieser Auflistung wird deutlich, dass der einen Woche drei Zeitkonzepte eingeschrieben sind: das historische (19.- 26. März 1815), das christlich-mythologische (Palmsonntag bis Ostersonntag), das vorchristlich-voraufklärerische (Ende des Winters – Frühlingsanfang)⁹⁴⁸. Historische Jahreszahlen sind über den ganzen Text verstreut, von 1793 über 1799, 1814, 1847, 1851 bis 1919 und 1940, den Jahreszahlen sind auch Ereignisse zugeordnet, aber diese erinnern entweder an zum Mythos gewordene Helden und Märtyrer oder sie werden im Stil von Heiligenlegenden erzählt oder es sind autobiographische Kriegserinnerungen des impliziten Autors⁹⁴⁹. So wird aus der linearen historischen Zeit eine spiralförmig verlaufende Zeit⁹⁵⁰, die, ähnlich dem christlichen Mythos, die Kreisbewegung mit einer aufstrebenden Linie der Hoffnung auf eine auf unbestimmbare Weise bestimmte Zukunft verbindet. Auch der zyklischen Zeit der Jahreszeiten ist die

⁹⁴⁷ Auf einen anderen Kontrast weist Piégay-Gros hin, auf die Weitschweifigkeit und Atemlosigkeit (Sätze über 2 Seiten hinweg!), die das sich aufdrängende Schweigen maskieren sollen. (Piégay-Gros: *L'Esthétique d'Aragon*. Paris 1997. S. 51).

⁹⁴⁸ Dies lässt sich auch an den Kapitelüberschriften ablesen: Kapitel I, XV und XVI: das christliche Zeitkonzept, Kapitel VI das historische, Kapitel VII (*La dernière veillée d'hiver*) und VIII (*Le printemps*) das vorchristliche. S. dazu auch: Ravis-Françon: »Temps historique et temps romanesque dans la 'Semaine sainte'«. In : *Revue d'Histoire littéraire de la France*, Mars- Juin 1975. S. 419 – 436, hier : S. 421.

⁹⁴⁹ Der erste Fall gilt z. B. für den Napoleon des Brumaire 1799, für Babeuf, für die Generäle Lahorie und Malet, für den ‚Füsilierten von Arras‘; der zweite Fall ist die erzählte Biographie von Frédéric Degeorge, des Sohnes des Hauptmanns Degeorge, der dritte Fall sind die Episoden von Voelklingen und Dünkirchen.

⁹⁵⁰ Durch die Analepsen und die Prolepsen hat die Spirale dazuhin zwei Richtungen.

Hoffnung auf neues Wachstum im Frühling eingeschrieben: die Geheimversammlung in der Lichtung von Poix findet in der Nacht zum Frühlingsanfang statt und hier taucht zum ersten Mal im Text die Zukunft auf, aber eine Zukunft, in der vor allem die Wiederholung der Vergangenheit gewiss ist:

Et puis voilà: tout est toujours à recommencer. Les châteaux de sable, la marée vient qui les balaye. [...] Ô recommencement de toutes choses, salves, corps dans les fossés ! Le désespoir de tout ce temps...sera-ce même seulement de mon vivant ? Ah, je ne tiens pas tant que tout ça à vivre, mais mourir sans avoir vu la chose sur les rails, le départ, l'emballement de la machine ! [...] Et tant de choses évidentes toujours remises en question. On s'est trompé, on se trompera encore ! On se déchirera, on frappera les siens, sa propre chair. (982)

Im letzten Kapitel finden sich zwei verschiedene Bilder für die Zukunft:

[...] sonne de plus en plus souvent dans ma prose ce mot sans cesse répété, ce mot qui bat comme un tambour insistant, voilé, dévoilé, l'avenir. [...] ce printemps des cimetières qu'on appelle l'avenir. (1204)

Ist der ‚Frühling der Friedhöfe‘ eine Auferstehungsmetapher, die trotz dem Wiederbeginn des Immergleichen den Neubeginn ausdrückt, das Auf-die-Schiene-Setzen (vgl. voriges Zitat) in eine bessere Zukunft oder meint die ungewöhnliche Metapher, dass die Erwartungen an die Zukunft immer in der toten Vergangenheit enden?⁹⁵¹ Nach dem anderen Bild schwankt die Zukunft, insistierend trommelnd, zwischen Verborgenheit und Enthüllung, was auf die unerbittliche Gewissheit ihres Kommens und gleichzeitig auf ihre Unvorhersehbarkeit und Nacktheit - im Sinne einer Desillusionierung - verweist⁹⁵². Die Prolepsen, in denen die ‚Keime der Zukunft‘ narrativ gestaltet werden, bieten keine Grundlage für einen Zukunftsoptimismus⁹⁵³, so bleibt die Rhetorik des impliziten Autors am Sterbebett des Hauptmanns eine leere Worthülse:

La jeunesse...les jeunes gens qui se lèvent et portent pour toi l'espoir du monde. On va comme toi les tromper, les bafouer, comme à toi, leur tendre mille pièges, mais qu'importe. Ils sont la vie, ils sont le renouveau [...] La jeunesse, vieil homme, est ton apothéose...[...] Oui, ce sont ces jeunes gens qui se lèvent, qui portent l'espoir du monde. (1205)⁹⁵⁴

⁹⁵¹ Die erste Interpretation wird durch einen Satz auf derselben Seite gestützt: «A cette minute, l'avenir de l'homme, c'est la jeunesse qui lui survit». Doch der Sohn des sterbenden Mannes, des Hauptmanns DeGeorge, dem dieser Satz feierlich zugerufen wird, verfällt über den Verrat Napoleons III an der Republik in Wahnsinn, geblieben von ihm ist ein zerstörter Bronzekopf auf dem Friedhof von Arras (1210f.) – diese Erzählung stützt die zweite Interpretation.

⁹⁵² Auch im Text selbst erscheint die Zukunft und entzieht sich. Nach Ravis-Françon verdeckt das Paar «voilé/dévoilé» auch den Gegensatz von Trauerklängen und Kriegslärm. (Ravis-Françon: » Comme un tambour insistant, voilé, dévoilé, l'avenir «. In : Actes du colloque d'Aix-en-Provence. 1987. S. 131 – 322, hier : S. 314).

⁹⁵³ Anders Ravis-Françon, die sagt, dass die Prolepsen der Zukunft einen zugleich positiven und negativen Wert geben. (wie oben S. 316).

⁹⁵⁴ Piégay-Gros stellt fest, dass auf den letzten Seiten etwas von Selbstüberredung und einem trotzigen ‚Dennoch‘ zu spüren sei, was aus dem Zweifel heraus auf den Weg der (kommunistischen) Orthodoxie zurückführen solle. (Piégay-Gros: Appendice zu *La Semaine sainte*. S. 1550). Vassevière hält das Ende für zweideutig, was den kommunistischen Zukunftsglauben angeht. (Vassevière: Aragon – romancier intertextuel. Paris 1998. S. 318).

Der optimistischste Satz, der in der *Semaine sainte* bezüglich der Zukunft fällt, ist der Schlusssatz: «C'est drôle, la route n'est plus du tout la même, avec le soleil». (1218)

Die Zeit erhält in ihrem diskontinuierlichen Verlauf – die Kontinuität besteht hauptsächlich in der Wiederkehr des Gleichen – durch die Abschweifungen in die Vergangenheit und in die Zukunft eine Rauntiefe, die Aragon als ‚stéréoscopie‘ bezeichnet⁹⁵⁵. Parallel zur Verräumlichung der Zeit lässt sich eine Verzeitlichung des Raums feststellen: Hinter der Straße, auf der der König und seine Anhänger fliehen, tauchen die Eroberungszüge und Invasionen der Vergangenheit und der Zukunft auf, die Beschreibung von Beauvais verlängert den Raum bis zur Schreibgegenwart:

Car rien ou presque rien ne subsiste aujourd'hui de cette ville, de ce qui fut son charme et sa beauté, là où passa la dernière guerre. Il faut fermer les yeux sur ces édifices en série hâtivement dressés et ces baraquements dressés aujourd'hui [...] C'est comme une famille qui ne sait plus d'où elle vient, campant dans ses ruines, et déjà personne ne se rappelle que cette volée d'escalier qui demeure sur le vide montait à un grenier où des enfants jouèrent, et le pic des démolisseurs disperse des pierres indifférentes qui furent un coin de rue où se rencontrèrent les amoureux. (827)

ebenso die Schilderung der Veränderungen durch die Kohlenbergwerke in Béthune (1145). Die Ausweitung des durch die Flucht vorgegebenen Raums bis nach Spanien, Portugal, Persien, Sibirien, Odessa, Bamberg in den Träumen und biographischen Vor- und Rückblenden verknüpfen Raum und Zeit zu einem vierdimensionalen Gebilde, in dem sich unter dem Boden eines imaginierten Gebäudes der Romangegenwart eine zeitliche Tiefe öffnet, die Wände sich in den Weiten Europas und Asiens verlieren und durch das Dach Ausblicke auf die Zukunft möglich werden. Wie bei der Zeit ist auch beim Raum die Spannung zwischen zentripetalen und zentrifugalen Kräften gegeben, wobei die zentrifugalen Kräfte im discours und in der narration den Sieg davontragen: die Einheit der Zeit der Karwoche im März 1815 zerbricht in den als Mythen erzählten historischen Digressionen, die Einheit des Ortes der Straße nach Flandern zersplittert in Traumorte (Vilna, Lissabon), Sehnsuchtsorte (Italien, Odessa), Orte des Exils (Bamberg, das Tal der Somme). Das Überwiegen der zentrifugalen Kräfte zeigt sich in der Narration besonders an der Parenthese-Technik, mit der ein Textblock in einen anderen, von ihm verschiedenen, eingefügt wird oder zwei unterschiedlich strukturierte Textblöcke aneinander gereiht werden⁹⁵⁶. Die Parenthese enthält also nicht eine

⁹⁵⁵ Gemeint ist damit das gleichzeitige Sehen von zwei räumlich auseinander liegenden Dingen, wobei das eine für das andere den Spiegel abgibt. Walter Benjamin beschreibt das Phänomen in der mit »Stereoskop« überschriebenen Schilderung des Marktes von Riga: »Ein niedriges Eckhaus mit einem Laden für Korsetts und Damenhüte ist mit geputzten Damengesichtern und strengen Miedern auf ockergelbem Grund bemalt. Im Winkel davor steht eine Laterne, die auf den Glasscheiben Ähnliches darstellt. Das Ganze ist wie die Fassade eines Phantasiebordells.« (Walter Benjamin: Fundbüro. Wiesbaden 2012. S. 61).

⁹⁵⁶ Beispiele: 1) Kapitel XIII: In die Schilderung des Aufenthaltes des Königs und seines Hofes in Lille wird das vergangene und das zukünftige Leben Berthiers eingeschaltet. 2) Kapitel VIII, IX, X, XI: Auf die Beschreibung der Zustände in Beauvais folgt die Begegnung von Bernard und M. Joubert, die Geschichte

nähere Erklärung zu etwas vorher Gesagtem, in ihr steht vielmehr etwas anderes, das Andere, im fortlaufenden Text nicht Gesagte⁹⁵⁷.

Die Bedeutung der Raumzeit in der *Semaine sainte* zeigt sich auch in der Opposition von Bewegung und Stillstand im Raum, die gleichzeitig die Opposition von Beschleunigung und Verzögerung der Zeit ist: Dem auf vielfältige Weise stockenden Zug des Königs, seines Hofes, der Generäle, der Truppen, dem die Vorgänge reflektierenden Reiter Géricault, dem vorbildhaften Reiten (895) und sinnträchtigem Stürzen d'Aubignys, dem Schweifen des Phantoms Exelmans steht der oft beobachtete Schlaf, die Träume, die zu Bilder geronnenen Erinnerungen der Figuren gegenüber. Im Gegensatz zur vage bleibenden historischen Zeit werden die auf der Flucht passierten historischen Orte sehr exakt beschrieben, was jedoch – der realistischen Kulisse eines Theaterstückes gleich – das Fiktionale unterstreicht, nicht mindert⁹⁵⁸.

3.2.6 Erinnerung

Die Erinnerung hat in der *Semaine sainte* einen zweifelhaften Status⁹⁵⁹, entweder blitzt sie auf in Assoziationen, die eine Figur oder der Erzähler mit einem bestimmten Ort verknüpfen (so die wiederholten Anspielungen auf die Generäle Lahorie und Malet) oder sie manifestiert sich in Träumen oder sie wird durch eine Bildbetrachtung ausgelöst, so bei Simon Richard/ Olivier in der Kirche in Lille (1106-1108). Diese Episode zeigt beispielhaft, dass es sich nicht um eine wirkliche Erinnerung der Person Olivier handelt, sondern um einen erzählerischen Kniff, der die Verbindung zu dem Torfstecher Eloy Caron und zum Selbstmord im Moor herstellt. Die Figuren haben ein Gedächtnis, sie denken an Gespräche, die sie geführt haben, an Personen, die ihnen begegnet sind, an eine Frau im seidenen Kleid⁹⁶⁰, aber die Erinnerungen sprechen nicht selber, es gibt keinen Erinnerungsort, an dem aus Gedanken- und Bildassoziationen eine Erzählung entsteht. Was der implizite Autor selbst über die Erinnerung sagt - «comme si la mémoire même n'était pas une transformation du passé, une

von Louis Müller, dem Schmied und von Bernard und Sophie, dann die Geheimversammlung in der Nacht, dann der Weiterzug der Fürsten und der Truppen. Näheres zur Parenthese-Technik s. Richard-Principalli: *La Semaine sainte d'Aragon*. Paris 2000. S. 8f.

⁹⁵⁷ Eine andere Art der Parenthese stellen die Bilder des Malers Géricault dar, die, wie schon erwähnt, Aragon der Ausgabe der *Semaine sainte* in den *Œuvres romanesques croisées* 1967 beigelegt hat. (Hierzu und zum Folgenden: Patricia Principalli: »Les illustrations de la Semaine sainte pour les œuvres romanesques croisées«. In: Hilsun/Trévisan/Vassevière (Hg.): *Lire Aragon*. Paris 2000. S. 365 – 387). Gerade weil die Illustrationen nicht immer zum Text zu passen scheinen, sollen sie das Unsagbare ausdrücken, die Leerstellen des Textes füllen. (ebenda S. 382f.).

⁹⁵⁸ Hierzu ein Zitat Aragons: »par l'exactitude du décor, le menteur, le romancier fait croire à la vérité humaine de ses personnages, il réussit ses mensonges«, zitiert nach: Lacroix: »Espaces buissonniers«. In: *Actes du colloque d'Aix-en-Provence*. 1987. S. 215 – 225, hier: S. 216.

⁹⁵⁹ Damit stimmt überein, dass in der Sekundärliteratur die Erinnerung, wenn überhaupt nur als Gedächtnis erwähnt wird.

⁹⁶⁰ Beispiele für diese Gedächtnisinhalte: Gespräch Géricaults mit seinem Vater (703f.), Erzählung Richelieus über Léon de Rochechouart (850f.), Blanche, die Frau des Grafen Olivier (1109).

image corrigée, suivant les désirs profonds qu'on porte en soi!» (1203), liefert eine Erklärung für ihr Fehlen: die Stereoskopie, die Doppelperspektive der Rückblende und der Erzählgegenwart, erlaubt keine nochmalige Doppelung in der Erinnerung.

Eine Doppelung anderer Art entsteht auf der Textebene durch die intertextuellen Verfahren, in denen Erinnerung zugleich aufgehoben und beim Leser aufgerufen wird⁹⁶¹. Im Erinnerungsdiskurs haben die Prätexte zwei Funktionen: Ihre Spiegelung einer fiktionalen Wirklichkeit wird erstens im (neuen) Text zusätzlich zur eigenen Wirklichkeit widergespiegelt und sie werden zweitens durch diesen als Palimpsest überschrieben, also im Sinne des Verwahrensvergessens fruchtbar gemacht. Die Rede Lamartines in Béthune, die Aragon aus den *Confidences* in die direkte Rede zurückübersetzt und nur an drei Stellen verändert - er fügt einen Satz hinzu: «*Émigrer, -dit-il, -c'est se déclarer vaincu sur le terrain où il faut combattre...*», er schreibt «*Je ne passerai pas la frontière*» statt *Je ne passerais pas* und er akzentuiert das *dénationalisât* besonders, indem er den Redner jede einzelne Silbe betonen lässt (1174) - , ist ein Beispiel für die erste Funktion. In den *Confidences* erzählt der Autor Lamartine sein Leben und gibt dabei den Inhalt einer seiner politischen Reden wieder, in der *Semaine sainte* hört eine intradiegetische Figur die ihn beeindruckende Rede einer anderen intradiegetischen Figur, die den Namen Lamartine trägt, die Verknüpfung beider Personen mit der fiktionalen Romanwirklichkeit wird verstärkt durch den Hinweis auf vorangegangene Ereignisse (die Schwärmerei der kleinen Denise für Lamartine, 1173, die nächtliche Versammlung in Poix, 1174)⁹⁶².

Ein Beispiel für die zweite Funktion ist die nächtliche Versammlung in der Lichtung bei Poix, für die eine Szene aus dem vierten Teil von *Germinal*⁹⁶³ Pate stand. Die Lichtung, die Heimlichkeit, mitreißende Redner, wenn der eine auch «Citoyens!» und der andere «Camarades!» als Anrede verwendet, ein alter Mann, der sein Leben erzählt, um aufzurütteln, bis zur Wortwahl: «comme si nous étions des brigands» (*Germinal*, 270) - «des bandits ou quoi?» (916), entsprechen sich, dazu weist die Autorenintervention in diesem Kapitel der *Semaine sainte* auf die Thematik des *Germinal*, den Bergarbeiterstreik, hin. Doch auf der Ebene der Narration sind die zwei Szenen völlig verschieden, bei Zola wird sie von einem allwissenden Erzähler episch erzählt, bei Aragon

⁹⁶¹ Zur Intertextualität bei Aragon : Anne Roche : »Les mots des autres«. In : Actes du Colloque d'Aix-en-Provence. 1987. S. 11-25, hier auch eine Aufzählung der wichtigsten literarischen Prätexte und der Verfahren; ferner Maryse Vassevière : Aragon Romancier intertextuel. Paris 1998, besonders S. 362-365.

⁹⁶² Ein anderes Beispiel, in dem der Prätext nicht explizit zitiert wird: Der Prätext von Vigny: «les lanciers de Bonaparte, qui surveillaient et suivaient notre retraite pas à pas, montraient de temps en temps la flamme tricolore de leurs lances à l'autre horizon.» (Vigny : *Servitude et grandeur militaires*. Paris 1965. S. 30) wird in der *Semaine sainte* aufgenommen: «De temps en temps, il se retournait, et il croyait voir pointer à l'horizon, derrière lui, les flammes tricolores des lanciers de Bonaparte: ce qui était parfaitement absurde [...] Seulement Alfred de Vigny ne manquait pas d'imagination». (1100) Zu beiden Beispielen s. Roche : »Les mots des autres«. In : Actes du Colloque d'Aix-en-Provence. 1987. S. 11-25, hier S. 14.

⁹⁶³ Emile Zola: *Germinal*. Paris 1983, S. 269 – 280.

steht eine beobachtende Figur am Rand wie ein Zuschauer im Theater, der vieles nicht versteht und in Assoziationen und Gedanken abschweift, am Ende denunziert der implizite Autor die Szene gar als Traum. Auch auf der *histoire*-Ebene gibt es einen gravierenden Unterschied: in *Germinal* schließt die Versammlung mit der einhelligen Bekräftigung, den Streik weiterzuführen, die Versammlung von Poix geht öfters in einem Tohuwabohu unter und endet mit der unbeantworteten Frage: «Qui, nous?»⁹⁶⁴.

Die schon mit dem Buchtitel sich aufdrängende Erinnerung an die christliche Mythologie wird durchgängig aufgerufen und ihre Umkehrung angedeutet oder ausgeführt: Anstatt dass der König am Palmsonntag mit Palmzweigen und Hosianna begrüßt wird (Joh. 12, 13), verlässt er bei Nacht und Nebel die Stadt (745); der Verräter Judas wird zum Verführer der untreuen Ehefrau oder zum Landesflüchtigen, der sein Volk verrät (1132); die Passion Christi wird in Verbindung zu Ludwig XVIII gebracht (795), zuerst durch eine Parodie des Abendmahls (1047ff), das durch Géricaults Überlegungen und durch sein Zitat aus dem Johannesevangelium: »Über ein kleines, so werdet ihr mich nicht sehen; und aber über ein kleines, so werdet ihr mich sehen« (Joh. 16, 16) wieder aufgenommen wird (1095), dann durch den Abfall der Marschälle vom König (1102f.); schließlich rückt der Bruder des Königs selbst sein Schicksal in die Nähe des gekreuzigten Jesus:

Et dans ce jour de votre crucifixion, ne voyez-vous point que nous sommes aussi crucifiés ? [...] Et il redit à mi-voix les premiers mots de la Passion selon saint Jean : *En ce temps-là, Jésus sortit avec ses disciples, franchit le torrent du Cédron, et entra avec eux dans un jardin. Mais Judas le traître connaissait aussi l'endroit...* Et il pensa avec une angoisse affreuse aux cavaliers d'Exelmans. Connaissent-ils aussi l'endroit ? Où est le Cédron, et où vont le franchir les fils de France ? Mon Dieu, mon Dieu, pardonnez-moi de comparer ce qui n'est pas comparable, ce qu'il est sacrilège de comparer... (1133)⁹⁶⁵

um gleich darauf eine absurde Diskussion über den weiteren Fluchtweg zu führen (1136); die traditionelle Fußwaschung am Gründonnerstag wird beschrieben als Mischung aus feierlichem Brimborium, Heuchelei und Demütigung (1114f.); das Ritual der Glocken, die nicht mehr läuten⁹⁶⁶, begleitet die Krankheit zum Tode des Hauptmanns Degeorge, das Ritual der Glocken, die wieder läuten⁹⁶⁷, bringt dessen Erlösung durch den Tod – auch dies eine Parodie auf die Auferstehung.

⁹⁶⁴ Richard-Principalli weist darauf hin, dass das Datum der Versammlung in Poix der, 21. März, zwar auf den Beginn des Wachstums (*germination*) hinweist, Théodore aber statt in die vermuteten Primeln in Disteln greift (962), was eine Pervertierung des Wachstums offenbare. (Richard-Principalli: *La Semaine sainte d'Aragon*. Paris 2000. S. 53). Man kann hier eine Parallele zu dem Zweifel in «Qui, nous?» sehen.

⁹⁶⁵ Dasselbe geschieht, wenn der Graf von Artois den Psalm 22, wo der in der Passionsgeschichte zitierte Vers : »Sie haben meine Kleider geteilt und über meinen Rock das Los geworfen« vorkommt, memoriert. (1175).

⁹⁶⁶ «La pluie était partie pour Rome avec les cloches. Le jour de la Passion naissait obscurément sous un ciel de poussières, une aube qui semblait brouillée de tous les pleurs du jardin des Oliviers». (1125).

⁹⁶⁷ «Il était minuit, les cloches rentraient de Rome, et dans les églises, juste après le Gloria de la veillée pascale, on découvrait les statues et les tableaux, dans la gloire des cloches qui se répondaient d'église à

Die Erinnerungsfetzen, die die *Semaine sainte* durchziehen, haben einen ähnlichen Status wie die Jahreszahlen, sie erzählen keine Geschichten, sie verweisen auf Mythen, auf Rituale; die Veränderungen, die der Text propagiert, nimmt er sofort wieder zurück:

Je donnerai un autre sens aux mythes anciens. [...] L'homme est ressuscité, les gardes se sont enfuis, la vie recommence, la vie de tous les jours, où il n'y a besoin de personne pour faire des miracles où [...] une main de femme suffit pour faire le jour au rideau qu'elle écarte [...] La porte s'ouvrit. C'était Catherine. Elle n'essuyait point ses larmes. Elle dit simplement : «Venez, c'est fini...» (1217)

3.3 Die Geschichtskonstruktion in *La Semaine sainte*

3.3.1 Die Fiktionalisierung des historischen Faktums

Angesichts der peniblen Dokumentation, die Aragon zur Abfassung seines Romans zusammengestellt hat⁹⁶⁸, soll daran erinnert werden, dass historische Fakten bereits in Erzählungen aufbereitete Fakten sind und somit Fiktionalisierungsstrategien auf den Ebenen des discours und der narration, nicht auf der histoire-Ebene anzusiedeln sind. Historische Fakten, eingebettet in eine lineare Zeit, einen dreidimensionalen Raum, gekennzeichnet durch ein Minimum an Kontinuität, eine Mischung von Kontingenz und Kausalität, von aktivem Handeln und passivem Leiden, von subjektiven Interessen und objektiven Notwendigkeiten, werden in einem Kaleidoskop der Gleichzeitigkeit, der ‚Pantopie‘⁹⁶⁹, der unendlichen Variation von Effekten, dem Spiel des Zufalls, der Arbitrarität überantwortet. So können auf der narrativen Ebene mit dem Stichwort des Kaleidoskops die bei der Analyse des discours beschriebenen Strategien der Verdoppelung, der Verschiebung, der Verkehrung in das Gegenteil, der Verwandlung in ein Bühnenstück zusammengefasst werden. Dies soll an einer Textstelle exemplifiziert werden:

Et voilà qu'abandonnant tout cela derrière lui, il avançait dans ce grand vide, avec l'irresponsabilité du soldat, par des itinéraires que d'autres avaient étudiés pour lui, si même ils en avaient loisir ! en pleines ténèbres nocturnes, dans cet habit rouge qui le brûlait, invisible, cavalier d'une chasse infernale, au trot prolongé d'une bête exténuée [...], par un froid de neige à la veille du printemps, voilà que Théodore Géricault, et qu'est-ce que c'est que cette guimbarde cahotante malgré ses chevaux frais, eux, de la dernière poste, ce train de voitures, où là-bas en tête un roi podagre somnole dans les lys des coussins et appuie sa lippe bourbonnienne à l'épaule du duc de Duras, voilà que Théodore Géricault, dans la chevauchée fantastique des mousquetaires, rompus, meurtris [...] près de quinze lieues sans changer de pas [...] voilà que Théodore

église, avec cette hâte de la Résurrection qui n'attend pas l'aube où Marie Madeleine et l'autre Marie allèrent visiter le Sépulcre». (1217).

⁹⁶⁸ S. dazu die Liste der Memoiren und der theoretischen Literatur, die Aragon verwendet hat, in: Piégay-Gros: Appendice zu *La Semaine sainte*. S. 1559-1562, z.T. beschrieben S. 1522f. Danach hat Aragon Memoiren und Geschichtswerke, jedoch keine primären Quellen benützt.

⁹⁶⁹ Kunstwort aus παν+τόπος, sozusagen das Gegenteil von Utopie.

Géricault est pris du vertige de l'homme qui tombe, qui tombe dans le vide ou dans un rêve, il ne sait, conscient à la folie de toutes les choses insignifiantes de son corps et de son âme [...] habité de souvenirs exagérément lucides et battus comme un jeu de cartes, à poursuivre une inexprimable angoisse, une pensée unique aux développements sans fin, qui se reprend, se perd, se répète, se brise et se renoue, au trot, au trot de la nuit interminable [...] dans la fuite d'une fausse chevalerie, dans ses habits de théâtre, avec ses étendards neufs, son honneur d'Épinal [...] (806/807)

Das historische Faktum der Flucht des Bourbonenkönigs in Begleitung von Musketieren, unter denen sich der Maler Theodor Géricault befindet, löst sich auf in eine Phantasmagorie, wo eine gespenstische, schwindelerregende Jagd, angeführt von einem auf Lilienkissen schlafenden König, in einem nächtlichen Nirgendwo den freien Fall der Mitspieler in Endlosschleifen der Angst bewirkt. Der nicht fixierbare Standort des Erzählers ruft die Verdoppelung hervor – Théodore ist gleichzeitig im glühenden Nesselhemd Mitreitender und in die Leere Abgestürzter - , die Verschiebung vom Fluchtweg auf den Gedankenweg, dessen Beschreibung die Beschaffenheit der Straße wiederholt («qui se reprend, se perd, se répète, se brise et se renoue»), ebenso wie die Verkehrung – wer führt wen an, der König die fliehenden Soldaten, die Soldaten den fliehenden König? – und die Theatralisierung.

3.3.2 Die Darstellung der Geschichte in *La Semaine sainte*

Der Roman schreibt über historische Fakten, benützt die Namen historischer Persönlichkeiten, ruft viele im kollektiven Gedächtnis verankerte Geschichtsdaten auf, spricht selber über Geschichte⁹⁷⁰, doch für die Frage, wie weit die Geschichte im Sinne des in der Arbeit dargelegten Geschichtsbegriffs vorkommt, gibt es zwei verschiedene Sichtweisen.

Entweder betrachtet man den Roman trotz der vier Erzählinstanzen - die Figuren, der heterodiegetische Erzähler, der in der Zeit der *histoire* bleibt, der heterodiegetische Erzähler, der die Vergangenheit und die Zukunft mancher Figuren erzählt, der Erzähler als impliziter Autor, der Episoden aus seinem Leben erzählt – als einheitliche, kohärente Erzählung, deren drei Ebenen eine gemeinsame, am Ende als gültig dastehende Aussage haben, oder man sieht ihn als auf der *discours*-Ebene in mehrere abgeschlossene Geschichten mit je eigener Aussage zerfallend, der von der linearen *histoire*-Ebene und der umgreifenden Narration zusammen gehalten wird. Die zweite

⁹⁷⁰ Viele der früheren Schriften über die *Semaine sainte* sehen in ihr eine Reflexion über historische Themen, so bezeichnet Apel-Müller sie als Reflexion über das doppelte Konzept des Volkes und der Nation 1815 (Ders.: »Le problème du peuple...«. In: *Annales littéraires de l'université de Besançon*, 1977. S. 13 – 35, hier: S. 13); Schmidt sagt, sie arbeite »die republikanisch-demokratisch-frühsozialistischen Tendenzen als eigene Vorgeschichte« heraus (Schmidt: *Aragon*. Hamburg 1980. S. 70) Simon bezeichnet das Buch als Diskurs über die Revolution. (Simon: »La révolution au miroir de l'imagination«. In: *La pensée* Heft 259, 09/87. S. 115 – 120, hier : S. 118).

Betrachtungsweise bedeutet, die Technik der Collage von der Narration auch auf die Discoursebene zu übertragen, dabei aber das Prinzip der Kohärenz zu opfern.

Für die Überprüfung der beiden mit den vereinfachenden Schlagworten ‚Kohärenztheorie‘ und ‚Collagentheorie‘ bezeichneten Sichtweisen werden zuerst zwei für den Roman zentrale Themen untersucht, die Verrats- und die Zukunftsproblematik. Der Verrat von Judas Ischariot über die unzähligen Verratshandlungen zwischen 1793 und 1815 bis zur Situation der französischen Kommunisten nach 1956⁹⁷¹ wird dargestellt als ein sich wiederholendes, die Identität des Verrätenden in Frage stellendes Ereignis, das zwar von dem Verräter scheinbar intendiert wird, aber nicht vermeidbar ist, da die jeweiligen Konstellationen vom Menschen nicht zu beeinflussen sind. Die in der *Semaine sainte* skizzierte Geschichte des Verrats hat somit 1. die Struktur des »Eadem, sed aliter«, so die sich wiederholende Flucht der Mächtigen ins Ausland, um Hilfe gegen ‚die Rebellen‘ zu suchen⁹⁷², 2. sind die nachträglichen kausalen Verknüpfungen brüchig, wie das Beispiel Géricaults zeigt; 3. kann sie keinen Zusammenhang von Erwartung und Erfahrung herstellen, dies lässt sich am Beispiel der Enttäuschung der Truppen über die Flucht des Königs zeigen: Nach der Schilderung der Reaktionen der Truppen sagt der Erzähler:

C'est une scène déchirante, comme d'un homme qui était bien tranquille, et revient chez lui, trouve la maison vide, sa femme envolée...Et il dit avec le cœur qui éclate dans sa poitrine : elle n'avait pourtant aucune raison de me quitter...(1171)

Die Geschichte des Verrats wird somit als allgemein menschliche, nicht als bestimmte Epochen beschreibende oder differenzierende dargestellt, wobei zwischen den gleichzeitigen und den vor- bzw. nachzeitigen Ereignissen kein Unterschied festzustellen ist.

Was die vom impliziten Autor beschworene Zukunft angeht:

peut-être que ce livre faussement, rien qu'apparemment tourné vers le passé, n'est de ma part qu'une grande quête de l'avenir (1203)

ergibt sie sich nicht aus einem Aufeinander-Bezogenheit von Vergangenheit und Gegenwart – die im Zusammenhang mit der Versammlung von Poix geäußerten Reminiszenzen an die Revolution haben nichts mit der Flucht des Königs zu tun, diese nichts mit den erzählten zukünftigen Geschicken der Figuren oder den Prophezeiungen des impliziten Autors - , statt dessen wird der zunächst vermeintlich hergestellte Zusammenhang von Erinnerung und Hoffnung zerstört, so in der Rede des Erzählers an den Hauptmann Degeorge (1205 –1211). Die Narration nimmt die Zusammenhang-

⁹⁷¹ Die, wie schon erwähnt, in manchen Nebenbemerkungen des impliziten Autors angesprochen wird; Schmidt sieht in dem Roman eine »Auseinandersetzung mit dem Stalinismus«. (Schmidt: Aragon. S. 96).

⁹⁷² Dieser Strang wird schon im Kapitel I aufgerufen. «Pas par là! – cria-t-il. – C'est de l'autre côté, Coblence !» (699), ebenso mit der Erinnerung an Varennes.

losigkeit im Bild der im Schlamm steckenbleibenden, in Nacht und Nebel unsichtbar werdenden königlichen Truppen, die kaum wissen, wer sie wohin führt, auf. In dem mit *Les Graines de l'avenir* überschriebenen Kapitel wird auf 14 Seiten zuerst das ‚Abendmahl‘ des Königs bei dem Bürgermeister von Lille abgehandelt, dann die zukünftigen Verdienste des Herzogs von Rochefoucault-Liancourt, des Herzogs von Richelieu, des Generals Charles Fabvier, auf 22 Seiten das Schicksal des Marschalls Berthier – sind die Keime der Zukunft die guten Taten einer Handvoll Adliger, der Selbstmord eines erschöpften alten Mannes? Auch hier wird eine Erwartung, die der Lesenden, enttäuscht, und zudem Geschichte mit der Strategie der Individualisierung unsichtbar gemacht.

Hinsichtlich der Stellung des Subjekts in der Geschichte, unterscheiden sich die Kohärenz- und die Collagen-Theorie. Nach der ersteren zeigen sowohl die Verrats- wie die Zukunftsproblematik, dass der Mensch nicht Handelnder ist in der Geschichte, weder Louis XVIII, der seine Entschlüsse täglich ändert⁹⁷³, noch Berthier, der die erzwungenen Entscheidungen nicht verkraften kann, noch der Hauptmann Degeorge, der als Republikaner das ‚Volk‘ aufruft, sich für Napoleons siegreiche Rückkehr zu bewaffnen (962). Ob der Mensch der Sache, für die er Partei ergriffen hat, treu bleibt, sein Fähnlein nach dem Wind hängt oder sich auf das Künstlersein beschränkt – die individuellen Schicksale sind nur Geschichten, die Geschichte bleibt dem Menschen äußerlich, ist für ihn nicht ‚zu Handen‘, nicht vorhanden. Die Verneinung der Geschichte als Summe intentionalen Handelns ist in das Bild des als Schemen auftauchenden und verschwindenden Königs gefasst, die Narration bestätigt den Befund von der Abwesenheit des handelnden Subjekts auf der histoire-Ebene, indem sie dem einzigen Protagonisten die Beobachterrolle zuweist, ob in der Versammlung von Poix oder auf dem Marktplatz von Béthune.

Will man Géricaults Entdecken ‚der anderen‘ (970), in Verbindung mit der Rede Lamartines in Béthune, als Entdeckung des auf der historischen Bühne noch abwesenden, aber sich formenden ‚Volkes‘⁹⁷⁴, als Antwort auf die Frage «Qui, nous?», als Geburt des modernen Nationalbewusstseins im französischen Volk⁹⁷⁵ interpretieren, muss man auf die ‚Collagentheorie‘ ausweichen, denn diese Interpretation wird weder durch die Narration noch durch den linearen Handlungsverlauf gestützt: Am Ende kehrt Géricault zur Malerei zurück, der Hauptmann Degeorge, der Verfechter einer pronapoleonischen Volkserhebung, stirbt, das Volk betritt nicht die Bühne.

⁹⁷³ «Le roi de France était fatigant à en mourir. Je vous demande un peu s'il ne pourrait pas rester une demi-heure sans changer d'avis !» (1069)

⁹⁷⁴ So besonders Apel-Müller: »Le problématique du peuple et de la nation...«. 1977. S. 25f., Leoni : »Roman de l'Histoire, /Histoire du roman...«. In : L'atelier de l'écrivain. 2000. S. 131 – 139, hier : S. 133.

⁹⁷⁵ Aragon stellt *La semaine sainte* als dialektische Fortsetzung von *Les communistes* vor und sagt, dass 1940 die Neubewertung des Nationalgefühls stattgefunden habe, das seinen Ursprung in den Ereignissen 1815 gehabt habe. (Aragon: *Je n'ai jamais appris...*S. 109). Ihm folgt Richard-Principalli: *La Semaine sainte d'Aragon*. Paris 2000. S. 82 ; Piégay-Gros : Appendice. S. 1544.

Betrachtet man jedoch die Erzählungen von der konspirativen Versammlung bei Poix, von der Zusammenkunft auf dem Marktplatz von Béthune, von den Taten Frédéric Degeorges, von der Verteidigung des impliziten Autors durch sein Regiment bei Dünkirchen als in sich geschlossene Geschichten mit Anfang, Höhepunkt und Ende, haben sie eine gemeinsame Botschaft: Trotz aller Rückschläge und ausbleibender Erfolge ist Handeln dem Menschen möglich und kann seiner unvermeidlichen Teilhabe an der Geschichte einen Sinn verleihen, der jedenfalls von den Nachgeborenen, in diesem Fall vom impliziten Autor und Leser, erkannt werden kann.

Auf der gemeinsamen narrativen Ebene ergibt sich keine Differenz, die Geschichte verschwindet unter Stereokopien und Collagen, die Autoreninterventionen lösen ein Vexierspiel von Erzähler, implizitem Autor und realem Autor aus, das die Frage nach dem ‚wer nimmt wahr‘ und dem ‚wer spricht‘ genauso wenig beantwortet wie der discours die Frage nach dem ‚Wer sind wir, wer sind die anderen?‘

Von der Kohärenztheorie aus kann die Darstellung des Krieges als Parallele zur Behandlung der Geschichte in der *Semaine sainte* gesehen werden. Der Krieg ist in den Reden, Gedanken, Träumen, Ängsten der Figuren permanent präsent, aber in der ‚Geschichte‘ des Romans selbst fällt nur ein einziger Schuss. Als Symbol für die abwesende Anwesenheit des Krieges stehen Exelmans und seine Reiter, die Wirklichkeit und Phantom in einem sind, wirklich sind sie in den Gedanken und im Reden der königlichen Truppen, aber niemand sieht sie, begegnet ihnen. Der Krieg, der sich nicht ereignet, ist seinerseits ein Symbol für die Geschichte, die nicht zum Ereignis wird. Für beides werden dieselben Strategien benützt, die Mythifizierung des Krieges erfolgt in den Angstträumen und Erinnerungen der Personen, die Mythifizierung der Geschichte wird exemplarisch deutlich an der Darstellung Napoleons⁹⁷⁶; in beiden Fällen bewirkt die Verweigerung der Gegenüberstellung von Imagination und Realität eine Irrealisierung. In gleicher Richtung wirkt die Poetisierung, wörtlich für den Krieg, der zuerst in einem Operettenlied erklärt (984) und im letzten Kapitel in einem Kinderlied verhöhnt wird (1188)⁹⁷⁷. Auch die Poetisierung der Geschichte erfolgt durch die Sprache, wenn sie die Flucht als »Sarabande« bezeichnet, den harten Stein zur Ruhestätte des Flüchtlings erklärt (1162), den immer drohenden Verrat mit einem Dolchstich ins Herz vergleicht (982). Der Strategie der Überwucherung der Geschichte durch ihr fremde Elemente kann in der ‚Collagentheorie‘ das in einigen Zitaten angeklungene Pathos des Erzählers der Geschichten und des impliziten Autors entgegen gesetzt werden.

⁹⁷⁶ Diese wurde oben schon beschrieben.

⁹⁷⁷ Das Kinderlied kann als Parodie auf die Verzerrung der Realitätswahrnehmung gelesen werden :
«*Ils virent une rivière/Qu'ils prirent pour l'océan ;
Une infinité de mouches/Qu'ils prirent pour des géants...*»

Das Pathos – in der Kohärenztheorie Teil der Überwucherung – wird zum Ausdrucksmittel des »Trotz alledem und alledem«⁹⁷⁸.

Bei einer Zusammenschau beider Theorien ergibt sich das Fazit, dass die Geschichtskonstruktion der *Semaine sainte* auf zwei sich ausschließenden Pfeilern ruht: Über geschichtliche und geschichtsphilosophische Themen werden Andeutungen gemacht, Reden gehalten, der Erzähler lässt sich darüber aus, der implizite Autor mischt sich ein, aber die Narration macht die Geschichte mit den genannten Strategien unsichtbar und auf der *histoire*-Ebene bleibt ein Individuum übrig, das vage ein Gefühl für ein Kollektiv, ‚das Volk‘, entwickelt (970) und das davon träumt, statt seiner bisherigen Sujets dieses ‚Volk‘ zu malen:

ceux-là qui n'ont rien à perdre, [...] qui seront toujours les victimes, [...] qui conduisent une charrette aux carrières, au four à plâtre, [...] ceux qui meurent à la guerre ou tombent des toits, ceux qui vivent sous un régime ou l'autre, on ne sait comment, mais mal (1216)

Dieses Volk kommt in der *Semaine sainte* in den Blick - die Pariser des Palais-Royal, die Bevölkerung von Beauvais, die Verschwörer in der Lichtung von Poix, die Leute der Hütten und der Sümpfe⁹⁷⁹ - , es greift in die Geschichte des Romans ein, indem es dem Protagonisten Erkenntnisse vermittelt, aber in der Geschichte hat es keine Rolle. Der eine Pfeiler der Geschichtskonstruktion verkündet in Worten eine vom Menschen gestaltbare⁹⁸⁰, trotz Rückschläge und Wiederholungen teleologische, in irgendeiner Zukunft in einem kleinen Paradies endende Sicht der Geschichte: «et des petits joueurs de violon marchent sur les chemins de campagne, cueillant la mûre aux haies» (1217), der andere Pfeiler schildert in den Ereignissen und in dem Erzählvorgang Geschichte als eine dem Menschen unzugängliche Inszenierung. Ebenso wird der Geschichte einmal zwar ein Sinn zugesprochen, der aber sofort wieder zurückgenommen wird, sich als paradox erweist⁹⁸¹:

Oui, ce sont ces jeunes gens qui se lèvent, qui portent l'espoir du monde. (1205)
Et maintenant cette tête de bronze, c'est tout ce qu'il reste de Frédéric Degeorge. [...] Bientôt plus personne ne saura qui c'était. Déjà l'oubli est comme le lierre, mais, lui, on ne le taille pas chaque année. (1210/1211)

Das absurde Bild der zwei sich einander ausschließenden Pfeiler wurde gewählt, weil es die Darstellung der Geschichte in der *Semaine sainte* verdeutlicht: Die auf der Diskursebene nicht durchgängig, aber immer wieder pathetisch vorgebrachte Sichtweise wird auf der Ebene der gleichzeitigen Ereignisse in nichts bestätigt und auf der narrativen Ebene komplett destruiert.

⁹⁷⁸ Um das Gedicht von Freiligrath, das in die Zeit des Frédéric Degeorge fällt, zu zitieren.

⁹⁷⁹ Zu der Aufzählung s. Simon: »La révolution au miroir ...«. In: *Pensée* 09/87. S. 115-120, hier : S. 117

⁹⁸⁰ So sieht es im wesentlichen die ältere Forschung, als Beispiel: Schmidt: Aragon. Hamburg 1980. S. 114, Levi-Valensi: *L'histoire et le Mentir-Vrai dans la Semaine sainte*. 1984. S. 134f.

⁹⁸¹ Dieselbe Meinung vertritt Richard-Principalli: *La Semaine sainte d'Aragon*. 2000. S. 173, 264.

Diese Inkongruenz ist ein wesentlicher Unterschied zu den Geschichtskonstruktionen der bisher analysierten Romane, der zweite wichtige Unterschied bezieht sich auf das Erzählen, also die Rekonstruktion der Geschichte. In der *Semaine sainte* wird ein Hauptereignis – der Zug einer reitenden, fahrenden, marschierenden Menschenmenge auf aufgeweichten Straßen im Dauerregen – und viele einzelne Geschichten erzählt, *die* Geschichte wird nicht erzählt⁹⁸². Anders als bei *Salammô*, wo die Geschichte durchgestrichen und deshalb nicht erzählbar ist, wird sie hier weniger ausgelöscht als überwuchert, von dem Tanz der Namen und Titel, von anekdotischem Beiwerk, vom Pathos des impliziten Autors, nicht zuletzt vom Reden über Kunst. Beide Unterschiede erschweren einen Vergleich mit der Geschichtskonstruktion, wie sie in Teil A konzipiert ist. Zieht man nur die narrative Ebene zum Vergleich heran, stehen sich die zwei Konzepte, wie aus den vorhergehenden Abschnitten ersichtlich, fast diametral gegenüber, eine Nähe lässt sich in der, wenn auch im Roman beherrschenden, Diskontinuität und in der Betonung des Raumes konstatieren. Auch lässt sich in den Assoziationen der Figuren und des Erzählers ein ‚Gegen-Gedächtnis‘, ein «contre-mémoire» im Sinn von Foucault erkennen, das an vergessene Strömungen der Geschichte, an die Babouvisten oder an den Widerstand gegen Napoleon erinnert⁹⁸³. Dagegen spielt die von Foucault betonte Leiblichkeit des Menschen in der *Semaine sainte* eine geringe Rolle trotz der Schilderung von Wilna und der erzählenden Begleitung der regendurchweichten Reiter und Pferde. Ebenso kommt die Erkenntnisproblematik in Bezug auf die historische ‚Wirklichkeit‘ kaum in den Blick⁹⁸⁴, dafür wird der Leser in den Autoreninterventionen auf die schwierige Beziehung zwischen ‚Wirklichkeit‘ und fiktionaler Realität gestoßen, außerdem auf die schon aufgeworfene Frage nach dem handelnden Subjekt.

3.3.3 Die Geschichtskonstruktion als Anstoß zum historischen Denken

In das Kapitel *Les graines de l'avenir* sind Gedanken des impliziten Autors eingestreut:

Mais l'injuste, c'est de regarder un homme d'alors, ou avec les yeux d'alors, ou avec les yeux d'aujourd'hui, les yeux d'une autre morale. [...] Il faudrait les voir tous avec leur avenir. (1055)

J'ai écrit ce livre, [...] pour combattre les comparaisons entre des époques incomparables. Rien n'est absurde comme de juger, d'expliquer le passé d'après le présent. (1058)

⁹⁸² Hierzu ein Zitat von Bougnoux: Die GESCHICHTE verschwindet hinter den Geschichten. Bougnoux: Introduction zu Œuvres complètes IV, S. IX – XXIII, hier: S. XXII (meine Übersetzung).

⁹⁸³ S. dazu auch Principalli: »Conspireurs et fusillés«. In: Béguin/Ravis (Hg.): L'atelier d'un écrivain. Paris 2003. S. 235 – 247, hier: S. 245f.

⁹⁸⁴ Dies mag an der Konzeption des sozialistischen Realismus liegen, auf den sich Aragon für die Abfassung der *Semaine sainte* immer noch beruft, obwohl er später selber sagt, dass man, sollten dessen Regeln Gültigkeit haben, nicht das Gehirn des Romanschriftstellers, sondern die Welt ändern müsste. (In *La Mise à Mort*, zitiert nach Richard-Principalli: La Semaine sainte d'Aragon. Paris 2000. S. 245).

Dies sind Gedanken, die einem historischen Denken entspringen, nur dass sich der implizite Autor nicht daran hält, er betrachtet die königliche Familie mit den republikanischen Augen der Gegenwart, bezüglich des Verrats an Frankreich vergleicht er, wenn auch verklausuliert, 1815 und 1940⁹⁸⁵:

Ô lieu de confusion, station où les calvaires se croisent et se contredisent, lieu d'abaissement, point de métamorphose des âmes, plaie ouverte à l'extrême de la patrie...Il n'y a nulle comparaison entre ces deux sarabandes, la quête de la mer par les débris de l'armée de Quarante, la fuite des Princes à la veille de Pâques 1815. C'est un jour où les Dieux sont morts, une fois comme l'autre, voilà tout. (1192/1193)⁹⁸⁶

Auch hier zeigt sich die beschriebene Inkongruenz der zwei Pfeiler, zum einen erschwert die Überwucherung der Geschichte den Blick auf die perspektivische Zeit, die teils verwischt wird, so bei der Episode von Voelklingen⁹⁸⁷, teils durchaus betont wird, so bei der Beschreibung von Beauvais; zum anderen wird die Erkenntnisfähigkeit des Subjekts gegenüber der historischen ‚Wirklichkeit‘ nicht in Zweifel gezogen, doch die wiederholte Verwischung der Unterschiede von fiktionalem, erzählendem und schreibendem Subjekt beleuchtet das dem historischen Denken notwendige mehrdimensionale Bewusstsein: die Vergangenheit, die in der Gegenwart aufgehoben ist (Beschreibung des Bauernhofs an der belgischen Grenze, 1191), die Gegenwart, die nicht Wiederholung der Vergangenheit sein kann («ce n'est pas la vie de Théodore, c'est la mienne», 981), die grundsätzliche Historizität aller Dinge:

Ce qu'il y a avec les machines, c'est qu'elles changent ces rapports entre les hommes, et par là les hommes mêmes...(917)

In der Frage «Qui, nous»? , hinter der die Frage «Qui sont les autres?» steht, liegen die Fragen »Sind die anderen auch wir, bin ich auch der Andere?« beschlossen, was die Möglichkeit des Erkennens des Eigenen im Fremden und umgekehrt involviert. Für das dezentrierte Subjekt des historischen Denkens gibt es ein Bild, der Spiegel der Alice im Wunderland, der nicht das eigene Bild zurückwirft, sondern durch den man hindurch gehen kann, auf die andere Seite der Dinge. Solch ein Spiegel kann nach Aragon das

⁹⁸⁵ Aragon schreibt, 1815 sei eine umgekehrte Metapher von 1940 (Aragon: Je n'ai jamais appris...S. 112). Ihm folgend weisen Aufsätze darauf hin, dass die *Semaine sainte* an die Stelle der von der politischen Rechten gezogene Verbindung von 1815 und 1945 diejenige von 1815 und 1940 setzt: Anne Simonin: »1815 en 1945 Les formes littéraires de la défaite«. In: *Vingtième siècle* No. 59, juillet – septembre 1998. S. 48 – 61, hier: S. 60; Piégay-Gros: *Appendice*. S. 1516.

⁹⁸⁶ Zusätzlich zu den schon genannten Beispielen folgende Textstelle: «peut-être me suis-je jeté dans la foule d'un temps aboli, pour m'arracher à cette vision simplifiée, linéaire, [...] pour rechercher dans la poussière les graines multiples de ce que je suis, de ce que nous sommes, et surtout de ce qui va naître de nous, contre nous, au-dessus de nous, au-delà de nous» (1204). Auch das Ende einer manichäischen Betrachtungsweise wurde von mehreren Autoren festgestellt, z.B. :Simon: »La révolution au miroir...«. In: *La Pensée* 09/87. S. 119.

⁹⁸⁷ Dies stellt Aragon selbst bei dem langen Zitat aus *Les Communistes* in der *Semaine sainte* (1192) fest. (Aragon: Je n'ai jamais appris à écrire...S. 115).

Incipit, der erste Satz eines Romans sein⁹⁸⁸; derjenige der *Semaine sainte* wurde schon einmal zitiert:

La chambrée des sous-lieutenants n'était éclairée que par la bougie sur la table, et sur le plafond et les murs se repliaient les silhouettes des joueurs. Les vitres sales pâlissaient à peine. (679)

Das Schattenspiel an der Wand, die schmutzigen Fensterscheiben, die kaum etwas von der Außenwelt einlassen, können als Metapher gesehen werden für die Möglichkeit der Wahrnehmung der historischen Wirklichkeit und ihrer Repräsentation im Roman. Betrachtet man zusätzlich die den ersten Sätzen folgende bizarre Aufzählung:

Dans la chambrée des sous-lieutenants, des sous-lieutenants qui avaient rang de lieutenants-colonels, il y avait [...] des lieutenants qui n'étaient que mousquetaires à côté des sous-lieutenants qui étaient des lieutenants-colonels. (679)

die die Schatten der Spieler in eine absurde Ordnung bringt, zeigt sich, was auf der Rückseite der Dinge ist, nämlich ein durch Worte mühsam gebändigtes Chaos. Daraus ergibt sich als Erkenntnisgewinn, dass die Sprache oder genauer das Schreiben die einzige Möglichkeit ist, über den immer unzuverlässigen Spiegel hinaus Erkenntnisse über die Wirklichkeit zu erlangen⁹⁸⁹. Auch das Verhältnis des Romans zur Geschichte gibt der Anfang preis, die historischen Namen, Orte und Daten stellen die Spielregeln dar für das chaotische Spiel der Imagination und Aragon sagt die Wahrheit mit seinem Avertissement: «Ce n'est pas un roman historique».

3.3.4 Das Spiel der Geschichte in *La Semaine Sainte*

Wie teilweise schon beschrieben, ist von den bisher analysierten Romanen in *La Semaine Sainte* das Spielerische am ausgeprägtesten. Die aufgerufenen Clichés der Geschichte – die gloire Napoleons, die Glanzlosigkeit und Schwäche der Bourbonen, die Tapferkeit des ‚Volkes‘, der Patriotismus als bürgerliche Tugend – werden narrativ destruiert: Napoleon bleibt ein Schattenbild, Louis XVIII zeigt sich als witziger und gewitzter Politiker, das ‚Volk‘ wird auf in persönliche und menschliche Probleme verstrickte Individuen, der Patriotismus auf die Frage, welche Seite bietet mehr Sicherheit, reduziert. Mit der zeitgenössischen Geschichtsschreibung ist der Roman in mancher Hinsicht kongruent: So liefert er Beispiele für den einen Teile der „Annales“-Historiographie kennzeichnenden Präsentismus, also das Bestreben, aus der Erkenntnis der Gegenwart die Vergangenheit zu rekonstruieren⁹⁹⁰, er vertritt die historistischen Positionen der Kontinuität und des Zielgerichtetseins der Geschichte (die

⁹⁸⁸ Aragon: *Je n'ai jamais appris...*S. 135.

⁹⁸⁹ Piégay-Gros schreibt, für Aragon sei der Roman ein Werkzeug der Erkenntnis. Er habe «le double caractère contradictoire d'expliquer et de compliquer». Dies. : *L'Esthétique d'Aragon*. Paris 1997. S. 77.

⁹⁹⁰ S. dazu Jaroslav Kudrna: »Frankreich«. In: Gerhard Lozek (Hg.): *Geschichtsschreibung im 20. Jahrhundert*. Berlin 1998. S. 113 – 179, hier: S. 132.

französischen Kommunisten als die Erben der französischen Revolution), und streift die Möglichkeit eines evolutionären Wandels (der Übergang vom bäuerlichen zum industriellen Frankreich). Doch gleichzeitig wird der Präsentismus widerrufen, die Kontinuität endet mit einem rostigen Bronzekopf, die teleologische Perspektive in der zyklischen Wiederkehr von Ostern und die Evolution in der Reproduktion von Klassegegensätzen. Auch die Geschichtsschreibung wird so als Spiel entlarvt, dessen Spieler je nach Zeit- und Ideologiegebundenheit die diskursive Formation des Geschichtswissens⁹⁹¹ als Wahrheit präsentieren oder als Summe strategischer Regeln erkennen.

Noch mehr als im *Odfeld* ist das Spiel der Geschichte in *La Semaine sainte* in ein Spiel der Geschichten aufgelöst, die aber nicht – wie im *Odfeld* – ein Ausweichmanöver gegenüber der Aporie der Sinnlosigkeit darstellen, sondern Sinn und Sinnlosigkeit spielerisch-dialektisch verhüllen, vertauschen, verwechseln. Als Beispiel dient die Geschichte des Hauptmanns Degeorge. Er tritt auf bei der Versammlung von Poix als Teil einer jakobinisch-demokratischen geheimen ‚Volks‘-Versammlung, er ruft als überzeugter Republikaner zur bewaffneten Unterstützung Napoleons auf, er stirbt im Glauben, dass sein Sohn seine republikanische Mission fortführe und vollende, dieser glaubt an den nächsten Napoleon, der wiederum die republikanische Sache verrät, und stirbt im Irrenhaus, von den Sozialisten in Arras wird ihm ein Denkmal errichtet, das unter Efeu verschwindet und dem Vergessen anheim gegeben wird. Die Erzählung, in der der abstrakte Autor eine republikanische Kontinuität vom Jahr II über die Aufstände während der Restauration bis zum Staatsstreich 1851 errichtet, ist vom abstrakten Autor an den in der Agonie liegenden Vater adressiert - oder ist die Erzählung ein Traumbild des Sterbenden? (1211)

⁹⁹¹ Eine diskursive Formation ist nach Foucault eine konkrete Aussagemenge, die in einem bestimmten Feld des Wissens in einem gegebenen Zeitraum aufzufinden ist. S. dazu Kammiller/ Parr/ Schneider (Hg.): Foucault Handbuch. Stuttgart 2008. S. 56.

B 4 Wiktor Wawitsch von Boris Schitkov⁹⁹²

4.1 Vorbemerkungen

In vielerlei Hinsicht nimmt der Roman *Wiktor Wawitsch* von Boris Schitkov in dieser Arbeit eine Sonderstellung ein. Zuerst wegen seiner Publikations- und Rezeptionsgeschichte: Er wurde 1929 – 1934 geschrieben, 1941 gedruckt, aber nicht veröffentlicht, sondern eingestampft – bis auf einige gerettete Exemplare - und erst 1999 in Moskau neu verlegt; er wurde 2003 ins Deutsche übersetzt und auf der Frankfurter Buchmesse 2003, die Russland als Schwerpunktthema hatte, vorgestellt. In den Feuilletons aller großen deutschen Tages- und Wochenzeitungen wurde er begeistert aufgenommen und ihm wurde eine Zukunft auch im wissenschaftlichen westlichen Kulturbetrieb prophezeit⁹⁹³. Dies ist bisher nicht eingetroffen, es liegt keine literaturwissenschaftliche Besprechung des Buches im deutschen Sprachraum vor⁹⁹⁴, auf die sich die Analyse der Arbeit stützen könnte. Die Auslieferung der schon gedruckten Auflage 1941 verhinderte der Vorsitzende des sowjetischen Schriftstellerverbandes mit dem Urteil »nicht von Nutzen in unseren Tagen«⁹⁹⁵, warum der Roman erst 1999 wieder aufgelegt wurde, kann nur vermutet werden⁹⁹⁶. Als Ausweis der Exemplarität des Romans kann die Publikationsgeschichte nur bedingt dienen, eher der oft kolportierte Ausspruch Pasternaks, *Wiktor Wawitsch* sei der beste Roman über die russische Revolution oder die Einschätzung Andrej Bitovs, der Roman gehöre in die Lücke zwischen dem *Stillen Don* und *Doktor Schiwago*⁹⁹⁷ oder die Aussage eines russischen Rezensenten: »*Wiktor Wawitsch* von Boris Schitkov ist eines jener Bücher, deren Lektüre einen auf den Gedanken bringt: Wären sie rechtzeitig veröffentlicht worden, hätten wir eine andere Kultur.«⁹⁹⁸

Die Sonderstellung des Romans im Rahmen der vorliegenden Arbeit beruht zum zweiten auf seinem Thema: Es geht um die russische Revolution von 1905, deren Auswirkungen sich allerdings in mancher Hinsicht von denjenigen der Kriege in den bisher besprochenen Büchern nicht unterscheiden, und der Roman erfüllt nur ein Minimum der äußeren Bedingungen eines klassischen historischen Romans, es kommen

⁹⁹² Zitiert wird nach: Boris Schitkov: *Wiktor Wawitsch*. Roman. Deutsch von Rosemarie Tietze. Mit einem Vorwort von Rolf Vollmann und einem Nachwort von Rosemarie Tietze. München/Wien: Hanser 2003; und nach Борис Житков: Виктор Вавич Роман. Москва: Издательство Независимая язета, 1999.

⁹⁹³ So in der Rezension von Michael Grus in der Frankfurter Rundschau vom 25. 2. 2004, URL: <http://www.fr-online.de/literatur/die-kostuempfehle,1472266,3226176.html> (21. 10. 2013).

⁹⁹⁴ Wie weit russische Besprechungen vorliegen, weiß ich nicht.

⁹⁹⁵ Rezension von Martin Ebel im Deutschlandradio 26.12.2003, entnommen aus URL: <http://www.dradio.de/dlf/buechermarkt> (21. 10. 2013).

⁹⁹⁶ So vermutet Tietze, dass das Buch angesichts der Idealisierung der Zarenzeit nach dem Sturz Gorbatschows wieder nicht opportun war. Rosemarie Tietze: Nachwort zu Schitkov: *Wiktor Wawitsch*. S. 723 – 731, hier: S. 724.

⁹⁹⁷ Ebenda S. 728.

⁹⁹⁸ Ebenda S. 724.

keine historischen Persönlichkeiten und keine historischen Schauplätze vor, es gibt nur zwei chronologische Anhaltspunkte in Form von an einer Mauer angeschlagenen Bekanntmachungen, der russischen Kriegserklärung an Japan »Gegeben zu Sankt Petersburg am siebenundzwanzigsten Tage des Januar im Jahre neunzehnhundertvier nach Christi Geburt« (325) und des Oktobermanifests »Erlassen in Peterhof am 17. Tag des Oktobers des Jahres neunzehnhundertfünf nach Christi Geburt« (563). Zum dritten ist der Roman nur sehr bedingt ein metahistorischer Roman, darauf wird im Schlussteil der Analyse näher eingegangen. Viertens stützt sich die Arbeit weitgehend auf die Übersetzung⁹⁹⁹, und diese wird, angesichts der relativen Unbekanntheit des Romans ausführlicher als bei den anderen besprochenen Romanen, überwiegend zitiert. So weicht die Arbeit in diesem Kapitel auch von ihrer Maxime, nicht nachzuerzählen, ab, vielmehr werden Inhalt und Aufbau des Romans kurz dargestellt.

In 155 „Short Cuts“¹⁰⁰⁰ erzählt Schitkov die Ereignisse in Russland 1903 – 1906, also die Jahre vor, während und nach der russischen Revolution von 1905. Er erzählt sie vordergründig in der Geschichte zweier Familien, der dem Kleinbürgertum zuzurechnenden Familie Wawitsch und der großbürgerlichen Familie Tiktin, um die erste rankt sich das korrupte Netz der Polizei, in dem sich der ‚Held‘ verfängt, die zweite steht in vielfältigen Verbindungen mit der in sich zerstrittenen ‚Arbeiterklasse‘, bzw. ihrer agitierenden Avantgarde. Aus dieser Grundstruktur ergeben sich mehrere Konfliktlinien: ein im Zusammenhang der Arbeit nur insofern interessierender Generationenkonflikt als er den bevorstehenden, unausweichlichen Wechsel von der alten zu einer neuen Ordnung repräsentiert, ein sozialer Konflikt zwischen arm und reich, ungebildet und gebildet, der quer zu den anderen Konfliktlinien liegt und schließlich der im Roman und für die Arbeit wichtigste politische Konflikt, in dem die Herrschenden in Gestalt ihrer Handlanger – Polizei, Kosaken, Soldaten – das einfache Ziel des Machterhalts um jeden Preis verfolgen, während sich die Gegner in ihren Zielen und Methoden in liberale, sozialrevolutionäre, marxistische, bolschewistische Zirkel zersplittern. Zwei Figuren fallen aus dem durch die Machtverhältnisse gegebenen Täter-Opfer-Raster heraus: der Kleinbürger Baschkin, der sich aus der Opfer-Täter-Verstrickung durch eine Selbstopfertat löst und die der großbürgerlichen Intelligenzija zugehörige Tanja, die sich durch ihre Tat weigert, sich und ihren Geliebten, Sanka Tiktin, zum Opfer stempeln zu lassen.

Dass die ‚Verpackung‘ des politisch-kriegerischen Konflikts in die Geschichte zweier Familien ein vordergründiges Gestaltungsmittel ist, lässt sich einmal durch den Aufbau

⁹⁹⁹ Meine sehr rudimentären Russischkenntnisse zwangen mich dazu. Tietzes Übersetzung wird allgemein gerühmt.

¹⁰⁰⁰ Alexandra Kedves: Die Zeit vom 23. 9. 2003, <http://www.zeit.de>>DIE ZEIT Archiv> Jahrgang 2003, Ausgabe 40. (23. 10. 2013).

belegen: Das erste der drei Bücher, aus denen der Roman besteht, ist in 75 Szenen gegliedert, von denen die ersten 22 gleichmäßig auf die zwei Familien verteilt sind, von den folgenden 53 Szenen haben nur noch 5 die zwei Familien zum Thema. Die Familien bilden so den Rahmen für die Darstellung der revolutionären Ereignisse, die letzte Szene des Romans spielt wieder bei den Eltern von Wiktor Wawitsch, im letzten Satz kehrt der Text zu Sanka Tiktin zurück. Zum anderen ist der »dumme Karrierist«¹⁰⁰¹ Wiktor Wawitsch nicht der Held des Romans, auch nicht die große »steinernen Stadt N.«, wie ein Rezensent schreibt¹⁰⁰², sondern »das Tosen der Revolution«¹⁰⁰³, das das, was eine Revolution ausmacht, sinnlich erfahrbar macht. Es fängt ganz harmlos an, mit einem nicht ausgeführten Übungsschuss, mit fernem Donnerrollen und Schlittenglößchen, steigert sich zur Fabriksirene, zum Marschtritt, Feuer¹⁰⁰⁴, schließlich zur Explosion der Bombe. Das »Tosen der Revolution« ist auch der Grund, warum *Wiktor Wawitsch* kein Gesellschaftsroman ist, obwohl er den Mechanismus des Untergangs einer Gesellschaft schildert. Sicher gibt es viele Hinweise darauf, dass *Wiktor Wawitsch* auch »Stationen eines Abenteuer- und Entwicklungsromans«¹⁰⁰⁵ darstellt, doch die Innovation und Aktualität des Romans scheinen – dies die These der Arbeit – doch in der Darstellung der Revolution zu liegen.

4.2. Analyse

4.2.1. Die Ereignisse¹⁰⁰⁶

Sieben Ereignisse werden vorgestellt, die sozusagen die Exposition der revolutionären Situation (Ereignis 1-4), die Durchführung (5 und 6) und die Coda (7) darstellen.

Das erste Ereignis stellt als in der Stadt N. sich abspielendes Doppelereignis ein Initiationsgeschehen für die Figuren und für die Leser dar: In der ersten Szene outet sich die Großbürgerstochter Nadja Tiktin vor dem im Salon ihres Vaters politisierenden Bekanntenkreis als Anhängerin des ‚Volkes‘:

Nadja klopfte das Herz: ›Jetzt, jetzt! Auch diesem Richter die Wahrheit ins Gesicht schleudern!‹ Es raubte ihr den Atem; alle diese Leute dort im Kabinett, diese

¹⁰⁰¹ So nennt ihn Fadejew, der Vorsitzende des sowjetischen Schriftstellerverbandes; zitiert nach: Manuel Karasek: Die Liquidation des Zaren, in: URL: <http://www.netzeitung.de/kultur/268715.html> vom 14.01.2004. (21.10.2013).

¹⁰⁰² Grus: Die Kostümprobe, FR, 25. 2. 2004.

¹⁰⁰³ So die Überschrift der Rezension des Kölner Stadtanzeigers vom 9. 10. 2003. URL: <http://www.ksta.de/kultur/das-tosen-der-revolution>. In der Neuen Züricher Zeitung vom 30. 12. 2003 titelt Karl-Markus Gauß: Was ist das, eine Revolution? URL: <http://www.zeit.de>DIE ZEIT Archiv>Jahrgang 2003>Ausgabe 40>. (Zugriff auf das Archiv beider Zeitungen am 21. 10. 2013).

¹⁰⁰⁴ Von Donnerrollen bis Feuer sind dies Szenenüberschriften aus Buch 1 und 2.

¹⁰⁰⁵ Tietze: Nachwort, S. 731.

¹⁰⁰⁶ Bei der Interpretation der Ereignisse wird auf die Analyse des Ereignisbegriffes unter Teil A, 3.2.2 verwiesen, dies gilt auch für die Kriterien der Auswahl.

Erwachsenen, Gäste und Bekannte des Vaters – Nadja war es gewohnt, sie zu achten und zu fürchten [...]
 Nadja probte hastig in Gedanken, mit der inneren Stimme, was sie sagen würde [...]
 »Sie fürchten den Aufruhr à la Pugatschow, das heißt, Sie fürchten schlicht und einfach das Volk...« [...]
 Nadja merkte schon, daß es mit der Ironie nicht klappte, eine andere Stimme sprach [...]
 »Das Volk bewegt sich auf den bewaffneten Aufstand zu, die Arbeiter organisieren sich in ihrer Arbeiterpartei, und wer sich vor der fürchtet, ist mit der Bourgeoise und der zaristischen Bürokratie und den Nagaikas im Bund.«
 Nadja spürte, daß ihr die Stimme ausging und nur ein heftiges, abgerissenes Atmen übrig war, und in der Stille war das Atmen zu hören, und womöglich bräche sie gleich in Tränen aus, statt sich stolz abzuwenden. (37/38)
 »Tüchtig, wie Ihre Tochter uns gerade die Leviten gelesen hat«, sagte der Richter (39)

In der zweiten Szene ist Wiktor Wawitsch beim Polizeihauptmann, der ihn für die Polizei angeworben hat und ihn jetzt in den geheimen Verhaltenscodex der Polizei einführt:

Der Polizeihauptmann stellte sich hin, spreizte das linke Bein ab, hob leicht das Kinn, klemmte die rechte Hand mit dem Daumen an den Hosengürtel, und mit der linken hielt er quasi die Scheide des unsichtbaren Säbels. [...]
 »Das ist ein Revieraufseher!« sagte der Polizeihauptmann. [...] »Na, stehen Sie mal hin!« Diese Pose einzunehmen war Wiktor so peinlich, daß ihm fast die Tränen kamen [...]
 »Aber der Blick, der Blick! Bereitschaft, und dem Schicksal spöttisch getrotzt¹⁰⁰⁷. Und dann, Verehrtester, die Kleidung« [...] (79)
 »Und merken Sie sich, was ich Ihnen sage, junger Mann: Die Hauptsache, die beiden wichtigsten Eigenschaften sind – Entschlossenheit und Galantheit!¹⁰⁰⁸« [...]
 »Bloß muß man wissen, wann man das eine in Gang setzt und wann das andere anwendet. Bloß nicht verwechseln, um Gottes willen. Um Gottes willen!!« (80)

Diese Szenen weisen alle Kennzeichen eines Ereignisses auf: Jedes Mal kreuzen sich zwei Handlungslinien auf eine für die Beteiligten und die Leser unerwartete und plötzliche Weise – Nadja überrascht ihr Publikum und sich selbst mit ihrer Rede, bei der Ansprache des Polizeihauptmanns erstarren W. Wawitsch und die Leser in Peinlichkeit und Ungläubigkeit -, die Offenheit von Furcht und Hoffnung für die Zukunft der jungen Protagonisten der zwei Szenen ist gegeben, der Bruch, markiert durch die versagende Stimme Nadjas, die krampfhaft zurückgehaltenen Tränen von beiden, verdeutlicht zugleich die hohe emotionale Beteiligung, die durch starke Worte – das Verb »fürchten« dreimal in der ersten Szene, »dem Schicksal spöttisch getrotzt«, das wiederholte »um Gottes willen!« in der zweiten Szene – noch betont wird. Die Normverletzung fällt umso mehr ins Gewicht je mehr sie heruntergespielt (»Leviten gelesen«) oder als Normalität vorgebracht wird (»Entschlossenheit und Galantheit« als wichtigste Eigenschaften eines Polizisten); der die Kategorie des ganz anderen eröffnende Übergang vom Unmöglichen zum Möglichen geschieht in der ersten Szene für alle an ihr Beteiligten mit dem Eintritt einer jungen Frau in den Kreis erwachsener Männer, in der zweiten außer

¹⁰⁰⁷ Усмека судьбе (69)

¹⁰⁰⁸ Решительность и галантнс (70)

für Wiktor auch für die Leser mit dem »dem Schicksal spöttisch getrotzt« wie der »Galantheit« als Merkmal des Polizeiberufes.

Was das handelnde Subjekt betrifft, geht das Gesetz des Handelns in der ersten Szene von Nadja auf eine »Stimme« über (»Doch die Stimme redete von allein« [...] eine andere Stimme sprach, nicht so, wie sie gedacht hatte«, 38), in der zweiten Szene gibt es einen Schauspieler (der Polizeihauptmann) und eine stumme Marionette, aber kein Subjekt. Das Doppelereignis bezeichnet die Initiation für Nadja als Revolutionärin, für Wiktor als »Quartieraufseher«, für den Leser in die zwei antagonistisch verknüpften Bereiche der Polizei und der in sich gespaltenen liberalen Gesellschaft, das bedeutet auch eine Initiation in die historische Situation Russlands am Anfang des 20. Jahrhunderts, nicht »auf häuslichem Niveau«¹⁰⁰⁹, sondern in einem Kernbereich, wo die Schwäche der ‚Autokratie‘ des Zaren der noch größeren Schwäche des liberalen Bürgertums gegenüber steht.

Das zweite Ereignis zeigt die im ersten Ereignis vorgestellten Gruppierungen in Aktion, wobei die Arbeiterschaft als gespalten zwischen den zum spontanen Streik aufrufenden Fabrikarbeitern und denen, die der Sozialdemokratischen Arbeiterpartei angehören, präsentiert wird. Auf einem Flugblatt der Partei wird gewarnt:

»Genossen Arbeiter! Genossen Kesselschmiede!
Ihr sollt wissen, daß die finsternen Kräfte der Reaktion, also die Kapitalisten, eure Fabrikbesitzer und ihre treuen Hunde, die Polizei und die Gendarmen, den Streik in der Kesselschmiede mit Absicht vom Zaun gebrochen haben. [...] Die Gendarmen befürchten, daß die Kräfte der Arbeiter erstarken, und suchen nach einem Anlass, um diese Kräfte zu zerschlagen (274)

Am nächsten Morgen sammeln sich die Arbeiter im Fabrikhof und einer hält eine Rede:

»Alle frieren, alle haben nur lumpiges Zeug an! Aber was wärmt uns, warum bringt uns weder Frost noch Hunger um? Uns wärmt, daß wir eins sind. Stark, geschlossen, eine Backsteinwand. Deshalb auch fürchten sich die Schweinehunde, die vor dem Tor stehen, hier reinzukommen [...] Zu voller Größe müssen wir uns aufrichten, selbst wenn alle fallen, alle bis zum letzten« (310)

Die Nachricht vom Streik kommt beim Polizeihauptmann an, die Arbeiter werden als »Dreckskerle«, als »Teufel« beschimpft (313); auf die Frage des Gehilfen, ob Schusswaffengebrauch, antwortet der Polizeihauptmann:

»Wie Sie mögen, [...], aber daß mir ja keine Umzüge und Fahnen, nichts dergleichen!« (315)

Mit Gesang und einer roten Fahne zieht die Menge auf den Platz vor der Fabrik.

¹⁰⁰⁹ So schreibt Gregor Ziolkowski in seiner Besprechung des Buches vom 22. 4. 2004 in der Berliner Zeitung. URL: <http://www.berliner-zeitung.de/archiv/boris-schitkovs-großartiger-Epochenroman>. (23. 10. 2013).

Und da, als wäre ein Peitschenhieb auf die Menge niedergefallen – die Menge schwankte, stand: Aus der Gasse direkt gegenüber sprengten Kosaken. [...] Die Stimmen brachen ab. Ein Moment war Stille. Dann hob sich ein unmenschliches Gebrüll zum Himmel, als ob die Erde aufheulte. Die Vordersten stoben zur Seite, legten sich zu Boden, deckten die Arme über den Kopf, schlossen die Augen. Die Pferde bohrten sich wie der Blitz in die Menge, traten die ersten nieder, warfen sie um mit Gewalt, und die Lippen verzerrt, begannen die Kosaken, rasend und voller Wucht, mit den Nagaikas zu prügeln, ohne zu schauen, auf Köpfe, auf Schultern, auf hochgereeckte Arme. [...] Die Menschen rannten über den Platz [...], sie rannten direkt auf die Schutzleute zu, rannten in den morastigen Teich, ihre Lippen flatterten, und ein Bellen drang ihnen aus der Kehle, ein abgehacktes Bellen war ihre Wehklage.¹⁰¹⁰ (318)

Die Polizisten treiben die Fliehenden zusammen und verhaften sie.

Die erste Frage, die sich angesichts der vielen einzelnen Handlungen aufdrängt, lautet: Wer handelt hier? Der Polizeihauptmann erhält einen Befehl und gibt ihn weiter an den Gehilfen; dem er die Verantwortung zuschiebt, dieser sagt zum Kornett der Kosaken: »Ich werde nach Ihnen schicken, das Weitere ist Ihre Operation.« (316) »Haltet ihn!« schrie Wawitsch und erkannte die ungestüme Stimme nicht. Zwei Schutzleute stürmten hinterdrein«. (319) In der Fabrik »schreien laute, hallende Stimmen: Kommt raus!« (308) »Ein Tosen brauste über die Köpfe [...] Es riß die Köpfe herum, zur Ecke, als hätte der Wind sie herumgeweht« (310) »ein Bellen drang ihnen aus der Kehle« (318). Während in diesen und vielen anderen Sätzen kein handelndes Subjekt vorkommt, gibt es einen, der handelt, der Parteiaktivist und Fabrikarbeiter Filipp Wassilijew, er wirft unter Lebensgefahr die Flugblätter in den Fabrikhof, er rettet seinen ihm eher verhassten Meister vor der aufgebrachten Menge, er wehrt sich gegen die Übergriffe der Polizei¹⁰¹¹. Das Plötzliche und Unerwartete dieses Ereignisses liegt nicht in dem Streik, sondern in dem Verhalten der Menge, das minutiös vorführt, wie eine spontane Aktion entsteht, sich aufbaut und zusammenbricht. Hier liegt auch die Diskontinuität beschlossen, einer Organisation wie der Polizei ist ein Moment der Kontinuität inhärent, während eine Menschenmenge auf den Augenblick fixiert ist.

Die Menschen gingen, schoben sich zum weiten Platz vor dem Tor. [...] Der rostige Buckel eines alten Kessels überragte die Menge. Darauf drängte sich ein Menschenhäuflein. Einer mit schwarzem Bart und dunkler Brille schwenkte plötzlich den Arm [...] und rief:

»Genossen! Im Namen des Parteikomitees wiederhole ich noch einmal: Bald beginnt der Kampf! [...] Provokation stößt euch ins Verderben. Nieder mit dem Streik!«

»Nieder!« echote die Menge. »le-e!«

»Nieder, niii-ieder!« kreischte es am Fuß des Kessels, und schwarze Menschen krochen und kletterten an dem glatten Eisen hoch...[...] Dort waren schon welche oben, packten die an den Beinen, die auf dem Eisenbuckel standen.

»Nieder! Runter!«

»Freunde!« schrie der Bleiche [...] Wir alle [...] wurden von diesen Schweinehunden mit den Füßen in den Dreck getreten [...] Die Kesselschmiede haben es nicht mehr ausgehalten, hoch leben die Kesselschmiede!«

¹⁰¹⁰ И лай выходил из горла, дробный лай, как плач. (272)

¹⁰¹¹ Obwohl im Kontext durchaus schlüssig, taucht hier der Verdacht der Parteilichkeit auf. Zu Filipp Näheres unter 4.2.2.

»Hurraa!« hörte Philipp. [...]
»U-a!« tönte es aus der Menge. (308 – 310)

Die Normverletzung liegt für jede Seite woanders: Für die Polizei im Streik, für die Parteileute im spontanen Aufruhr, für die unorganisierten Arbeiter im Ansturm der Kosaken; die Emotionen sind – wie die Textauszüge zeigen - auf alle Gruppierungen verteilt. Was die Zeitoffenheit angeht, so ist das Ereignis aus einer Struktur der Vergangenheit, wie sie sich in den vorausgegangenen Short Cuts abzeichnet, entstanden, ob es die Zukunft der Arbeiterschaft oder einzelner Arbeiter, der Parteiorganisation oder einzelner Parteiaktivisten, des Systems, dessen Teil die Polizei ist, ändert, bleibt offen.

Beim dritten Ereignis ist der „Krieg“ eröffnet, es herrscht Belagerungszustand in der Stadt N., auf der Polizeiwache des Wiktor Wawitsch kommt ein Telefonanruf an:

Ein Schutzmann sei auf der Zweiten Vorstadtstraße ermordet worden. Unverzüglich sei ein Kommando vor Ort zu schicken, zwanzig Mann aus der Reserve. An alle Posten der Befehl, daß ab neun niemand mehr auf den Straßen, und kommt jemand näher – feuern ohne Vorwarnung. (382)

Der Quartieraufseher Woronin gibt den Befehl weiter:

»Einen Schutzmann haben sie ermordet, auf Posten erschossen, die Schweinehunde, hinter der Ecke vor, die Schurken, unterm Zaun vor, tödlich [...] Jetzt schlag in die Kotze, wo du sie findest - schlag zu! Schluß mit dem Etepetete, dem Geschwätz...Bevor sie dir eine Kugel, schickst du ihnen drei! Kapiert?« (383)
»Für sechzehn Rubel setzt ein Mann sein Leben...und dann muß ihn so ein Judenbalg, eine Teufelsbrut, hinter der Ecke vor!« (384)

Die Reaktion Wawitschs wird beschrieben:

Wieder stellte er sich Sorotschenko [der ermordete Polizist] vor, ein kaltes Würgen stieg ihm die Kehle hoch, und als ob die Totenkälte ihm gegen die Brust wehte, und der Kopf wurde leer, verschreckt [...] Wawitsch [...] öffnete die Tür der Kapelle. Und sogleich suchte er nach Sorotschenkos Gesicht. [...]
Und da war er – weiß wie die Wand, die Brauen zusammengezogen, die Augen eingefallen und die Unterlippe vorgestreckt, und es sah aus, als wollte er etwas, zu trinken vielleicht, oder er wußte es selbst noch nicht. Und der rote Schnauzbart lag wie angeklebt auf dem weißen Gesicht: [...] Wawitsch bekreuzigte sich. Aber es half nichts, er konnte die Augen nicht von dem weißen Gesicht wenden. [...]
»Denn du bist die Auferstehung und das Leben...« Der Priester holte Luft, und in dem Augenblick schluchzte in der Ecke eine Frauenstimme, und mit lautem, tränen-gesättigtem Flüstern sagte sie: »Matwej! Mein Matwej!«
Alle traten von einem Fuß auf den anderen, als wären sie ins Schwanken gekommen, und bekreuzigten sich mit einemal ganz schnell, und der Priester fand nicht gleich seine Stimme wieder. (437/438)
Wawitsch schritt über das Pflaster zum Gehsteig, wo die Passanten standen, ein schwarzer Haufen. Beim Gehen preßte er mit aller Kraft die Trillerpfeife in der rechten Faust, und es zuckte ihm das Kinn, er hätte schreien mögen. Aber was?
»Mützen runter!« blaffte Wiktor und schwenkte den Arm, als schlüge er sie alle auf einmal von den Köpfen. Die vorderen griffen nach den Mützen. (478)

Wieder bezeichnet das Ereignis einen Punkt, in dem sich verschiedene Entwicklungslinien kreuzen: die Entwicklung der Polizei einerseits vom ‚Schutzmann‘¹⁰¹² zum paranoiden Rächer, andererseits vom unterdrückten zum unterdrückenden Staatsorgan, die Entwicklung auf der Rezeptionsseite von der Empörung über die Polizeimethoden zu einem gewissen Verständnis der Situation der Polizisten zwischen Angst, Demütigung und abgeleitetem Machtgefühl. In dem Kreuzungspunkt wird die Zukunft offen gehalten – die Folgen sind für alle Beteiligte nicht absehbar –, eine Diskontinuität bricht auf – die bisherigen Täter werden zu Opfer –, die im Text angebotenen kausalen Erklärungen tragen nicht. Die hohe emotionale Beteiligung zeigt sich an Wiktor und an der Reaktion der Gottesdienstbesucher auf das Flüstern der Mutter des erschossenen Polizisten. Mit dem ersten Toten in dem Roman¹⁰¹³, der gerade noch etwas gewollt hatte, der eine Mutter hatte, also ein Mensch, kein Polizist war, tritt die Kategorie des ganz Anderen ein; damit bezeichnet das Ereignis auch eine doppelte Normverletzung: ein Polizist wird bei der Ausübung seiner Pflicht getötet, ein Mensch wird grundlos aus dem Leben gerissen. So sehr damit die Kategorie des Plötzlichen und Unerwarteten auf dieses Ereignis zutrifft, so wenig gibt es ein handelndes Subjekt, die Mörder verschwinden im Nichts, die einfachen Polizisten reagieren mit ohnmächtigem Zorn, die höheren Ränge spielen Empathie vor oder greifen zu längst automatisierten Machtspielchen¹⁰¹⁴, beide Gruppen sind Marionetten, nur auf verschiedenem Niveau.

Das vierte Ereignis betrifft die liberale Bourgeoisie der Stadt N. Im Zuge der revolutionären Bewegung kommt es zu Studentenversammlungen, die von den Kosaken blutig auseinander getrieben werden. Die Duma der Stadt beschließt, eine Abordnung aus fünfzehn Personen, darunter Tiktin, zum Generalgouverneur zu schicken mit dem Stadtoberhaupt als Sprecher:

»Wohlformuliert und durchaus knapp«, fuhr das Stadtoberhaupt fort und sah Tiktin ins Gesicht, »knapp, aber würdevoll und unerschütterlich.« (502)

Die Abordnung, die nur über den Platz gehen muss, wird aufgefordert, paarweise zu gehen:

»Ist doch gleich, wo immer Sie hinmögen, aber doch nicht als Menschaufauf!« schrie der Quartieraufseher.
»Ich bin das Stadtoberhaupt.« [...]

¹⁰¹² So übersetzt Rosemarie Tietze городской, für die im Roman beschriebene Rolle der Polizei im zaristischen Russland scheint dieser Begriff verharmlosend bis unzutreffend zu sein.

¹⁰¹³ Auf den toten Jungen Fedja, der bei der Fabrikbesetzung stirbt, wird nicht weiter eingegangen, außer dass auch hier die Reaktion der Mutter beschrieben wird: »Ein gellender Weiberschrei zerriß die Luft, machte die Mauern wanken. »Fedja! Oh! Meinen Jungen! Wieso? Herrgott! Diese Scheusale! Meinen Fedja!« (322) Durch die Parallelisierung wird die Empathie der Lesenden mit dem Polizisten erhöht.

¹⁰¹⁴ Am Ende der Trauerprozession wird ein Bündel, vielleicht eine Bombe, geworfen, worauf der Polizeichef anordnet: »Holen Sie mit Schutzleuten je einen Mann aus den Häusern dort.« Der Polizeichef deutete mit dem Daumen hinter sich. »Wen Sie antreffen, und seien es Kinder. Vorwärts!« (484)

»Und ich bitte noch einmal«, schrie der Quartieraufseher dem Stadtoberhaupt ins Gesicht, »mischen Sie sich nicht in die Anordnungen der Polizei ein.« (502)

Man lässt die Abordnung beim Generalgouverneur warten, das Stadtoberhaupt beginnt:

»Euer Hohe Exzellenz! [...] Wir alle, die städtische Duma, waren zutiefst erschüttert von dem Ereignis, das heißt, von der Begebenheit, die sich vor der Universität zugetragen hat...« [...]

»Sie sollten besser«, unterbrach der General, »statt mir mit derartigen Aufzügen die Zeit zu stehlen, so, wie Sie sind, Ihre ganze Horde, zu Ihren Studenten gehen und die überzeugen mit Ihrer Abordnung. [...] Und nicht auf der Straße eine Herde bilden [...]! Sondern sich um Ihre eigentlichen Aufgaben kümmern! Habe die Ehre!« (505/506)

In seiner Familie bezeichnet sich Tiktin als »wahrhaften Lakaien (холуев) seiner Exzellenz« und sagt, dies sei ein Stück »Von heute! Von gestern! Von vor dreihundert Jahren!« (526). Dieses Ereignis scheint nur der Kontinuität verpflichtet, die Zeitoffenheit ist nicht gegeben, wiederum fehlt ein handelndes Subjekt, denn auch der General vollzieht nur automatisierte Gesten (Sporengeklirr, ungeduldiger Blick, das Wort abschneidende Handbewegung). Es verletzt wohl die Normen von demokratiegewohnten Lesenden, ist aber ein belangloses Vorkommnis in einem autokratischen System. Das wirkliche Ereignis als unerwartetes, zukunftsoffenes, die Kategorie des ganz Anderen streifendes ist die Selbstbeichtigung Tiktins, denn sie offenbart einerseits die Einsicht, dass ein jahrhundertlanges Verbiegen der Menschen nicht durch einen Federstrich beseitigt werden kann und andererseits das Entsetzen über die Erkenntnis, dass die Schweigenden und Feigen die Handlanger der Gewaltausübenden sind.

Doch im nächsten Ereignis vergisst Tiktin über die Freude über das Oktobermanifest des Zaren seine Einsicht:

»Die Verfassung!« Was er in Händen hielt, war – die Verfassung!! Gibt es nicht, gibt es doch nicht! Da ist sie, da ist sie also...und der Kopf gleich voller Gedanken [...] und wieviel, wieviel stand noch bevor – unerfüllbares Glück ließ ihm die Hände zittern. (563)

Alles geht jubelnd, Hurra schreiend, die Marseillaise singend auf die Straße, »Und wurden nicht auseinandergejagt!« (566), immer wieder sagt einer:

»Haben es noch erlebt! Nun hört doch! Ist es nicht wunderbar? Weiß der Teufel, was jetzt bei uns noch alles wird!«¹⁰¹⁵ (568)

Sie reden von Freiheit, Rechten, Wunder, manche gar von Kapitulation, Soldaten – nur die Wache einer Bank – werden mit Hurra begrüßt und lächeln verwirrt, »ein alter Quartieraufseher steht in voller Montur am Rand des Trottoirs, lächelt und nickt zu dem Hurra« (571), sonst ist kein einziger ‚Schutzmann‘ zu sehen. Ein Wirt schenkt Freibier

¹⁰¹⁵ «Дождались! Слушайте! Замечательно? Ведь это черт его теперь, что у нас будет!» (484).

aus und alle trinken das »quasi Gemeinschaftsbier, ein Unterpfund, weiß der Teufel, jedenfalls ein wunderbares, wunderbares Bier.« (568) Ein Ereignis par excellence, unerwartet, macht es eine Unmöglichkeit wahr und hält alle Möglichkeiten offen. Es rückt das ganz Andere in Reichweite und stellt den Bruch mit der Vergangenheit in Aussicht – all dies ist an den Worten und Handlungen der Menschen mit ihren überbordenden Emotionen ablesbar. Aber das Ereignis hat eine andere Seite, die Fahne »leuchtete blutrot über der [ihr folgenden] Menge« (571) und ein Redner der Arbeiterpartei warnt:

»Genossen Arbeiter! [...] Wir haben keinen Grund, Hurra zu rufen, wir haben keinen Grund, uns zu freuen. Den Zaren! Und die Kapitalisten! Die Gutsherren! Haben wir an der Gurgel gepackt, vor Schreck hat der Zar uns diesen Knochen hingeworfen!« [...] »Die Polypen haben sich verkrochen! Die Truppen stehen unter Waffen!« (570)

Auch die andere Seite steht im Oktobermanifest:

Wir rufen alle treuen Söhne Rußlands auf, eingedenk ihrer Pflicht gegenüber ihrem Vaterlande, zur Unterbindung dieser unerhörten Wirren beizutragen und gemeinsam mit Uns alle Kräfte anzuspannen, damit auf der Heimerde wieder Stille und Frieden einkehre. (562/563)

Die Möglichkeit der Kehrtwende ist hier beschlossen, der Bruch mit dem Bruch, eine andere Kategorie des Anderen als die erhoffte. ‚Treue Söhne‘, ‚Pflicht gegen das Vaterland‘, ‚Unterbindung‘, ‚Stille‘ – wer wird hier angesprochen, wer ausgeschlossen? Keine Gemeinschaft wird hier etabliert, sondern zwei sich feindlich gegenüberstehende Parteien gebildet: die Treuen und die Verräter, die Pflichtbewussten und die Pflichtvergessenen, diejenigen, die die Wirren auslösen und die, die sie unterbinden, die stillen Friedlichen und die lärmenden Störer. Getreu dem Befehl übernimmt das Sicherheitskomitee der Städtischen Duma die Verantwortung für die Aufrechterhaltung der Ordnung in der Stadt und wird eine Studentenwehr gebildet, aber »plötzlich ertönte dünn das Signalhorn des Erste-Hilfe-Wagens« (577). So ist dieses doppelbödige Ereignis quasi eine Schlüsselstelle des Romans, es birgt in sich das unerwartete Öffnen einer Türe in eine neue Zeit und ihr ebenso unerwartetes Zuschlagen. Im Text wird das in einem Bild deutlich:

Auf der Straße flatterte das Sonnenlicht, der Wolken wegen, bald schwoh es an, bald wurde es erneut fahl, und Sanka kam es vor, als ob jetzt, jetzt gleich das Licht hereinbräche und ertönte mit freudigem Tosen (569)
[...] für einen kurzen Moment blickte wie durch einen Spalt die Sonne hervor, und die Fahne flammte auf [...] Sanka blieb einen Augenblick das Herz stehen– die Fahne beteuerte: Blut (571)
»In der Vorstadt werden Geschäfte kaputtgeschlagen! Jüdische Geschäfte! [...] Dort, dort!« [...] ein leichter Feuerschein spülte über den unteren Himmelsrand. (577)

Auch im Text dieses Schlüsselereignisses kommt nicht wirklich ein handelndes Subjekt vor, das Oktobermanifest mit den Freiheiten, die der Zar »schenkt«, ist ein von Zeitungsjungen ausgetragenes Papier, »jemand stimmte an«, »niemand, der nicht eingefallen wäre« (566), »da schlug ihre Stimme ans Ohr, die Stimme der ganzen Stadt« (567), »Alle gehen zur Duma, alle dorthin«. »Das Schreien schwillt ab« (569) »Fahne und Menge umrundeten den Kathedralenplatz« (571). »Das Komitee hat die ganze Nacht Dienst.« (574) »Wieder das Horn, und sein armseliger Ruf verursachte einen Druck unterhalb der Brust.«(577). So weiß man auch nicht, wer durch die offene Türe geht, gehen würde, wen die zugeschlagene Türe trifft, am Gehen hindert, beschützt.

Das sechste Ereignis ist der Pogrom, der noch in der Manifestnacht vom 17. auf den 18. Oktober von Polizisten in Zivil angestiftet und weitergetragen wird, sich hauptsächlich gegen Juden und Jüdinnen, aber auch gegen Studenten in ihrer Rolle als Verteidiger der scheinbar errungenen Rechte und der Juden richtet, der von den Soldaten beschützt wird und (von) den Polizisten als »Retourkutsche« (сдачи 495/581) verkauft wird für die Frevel der Juden gegen »die Rechte des russischen Monarchen«, den sie als »treue Söhne der Heimat« (583) schützen müssen. Eine aufgepeitschte Menge rast mit dem Schrei »Schlagt zu! Schlagt sie! Die Juden!«¹⁰¹⁶ (606) zuerst durch die Vorstadt, dann durch die Straßen, wo die reicheren Juden wohnen, zerschlägt und plündert die Läden der Juden und bringt die, die sich nicht retten können, bestialisch um. Studenten versuchen zu helfen, retten Verwundete, können aber gegen die Soldaten nichts ausrichten. Der Pogrom wird von zwei Erzählstandpunkten aus erzählt, von dem Standpunkt der Täter, der Polizisten Wawitsch und Senkowski mit der Menge, die »Hurra-a!« schreit, die »in Geheul explodiert« (589) aus und aus der Perspektive des Wache haltenden Studenten Sanka Tiktin. Die den Täterstandpunkt akzentuierende Erzählung zeigt den die »Saujuden«, »Kakerlaken«, »Judenschweine« jagenden, hin- und herwogenden Menschenhaufen, der die fallenden Schüsse den Juden zurechnet, wodurch Angst erzeugt und die Aggressivität verstärkt wird. Wiktor Wawitsch, der zuerst einem angeblichen Befehl folgt, begreift nicht, worum es geht, er lässt sich mitziehen, schreit »Was ist? Was? und Wo, wo?« (589), schießt blind um sich und wird von dem Grausigen, das er sieht, erregt. Auch Sanka Tiktin begreift nicht, was er sieht:

Plötzlich in der Tiefe der Straße Fahnen, eine Menschenmenge versperrt die Straße in gleichmäßiger Front [...]. Sie kommen schnell, in breiter Formation, schon sind Stimmen zu hören, Schreie. Sanka steht mitten auf der Straße, kann die Augen nicht abwenden, blickt auf die Menge. Vornedran einer mit Bart, schwingt im Gehen den Stock, und alle, alle haben sie Knüppel dabei.

»Was ist das? Was ist das?« Jemand stürzt zur Seite, rennt schräg rüber, davor etwas Kleines, wie eine Maus – ein Junge, ein Junge!

¹⁰¹⁶ Бей! Бей и! Жиллов! (516).

Ein Ächzen, ein Schrei in der Menge – der holt ihn ein, holt ihn ein! Sanka stürzte vorwärts, blickte auf den Jungen, sah gefletschte Zähne, durch die Luft fuhr ein Knüppel, und an Sanka vorbei sauste der Junge mit einem roten Strom aus dem Kopf, und hinter ihm ein roter Streifen auf dem schwarzen Asphalt.

»Schlagt zu! Schlagt den Studenten!« Sogleich scherten viele aus, Sanka blickte in Augen – alles, zu allem sind sie fähig, lebhaft Freude vor dem Schlag. (598)

Sanka wird von helfenden Händen in Häuser gerissen, geht trotz seiner Angst wieder auf die Straße, möchte bei dem schrecklichen Räuber-und-Gendarm-Spiel standhalten, schließlich hilft er in der Universität Verwundete versorgen und kann einen armenischen Studenten, der den Soldaten entgegen geht, nicht retten:

»Mamikanjan!!« brüllte Sanka, es brüllte seine Kehle über die ganze Straße, und im gleichen Augenblick donnerte ein Schuß und danach ein zweiter. Sanka sah, wie Mamikanjan zusammenbrach, alles Blut flutete ihm in die Augen, und es trieb Sanka vorwärts, um dazwischenzufahren, auseinanderzureißen! – doch plötzlich stockte sein Fuß, und Sanka knallte voller Wucht mit der Schulter aufs Trottoir. In seinem Kopf wurde es dunkler und dunkler. Davongeflogen war das Licht. (628)

Die Parallelisierung der zwei letzten Ereignisse ist offensichtlich, sie zeigt sich einmal in der Behandlung des Subjekts – wie die zwei angeführten und viele anderen Textstellen zeigen, handeln die Menschen nicht, sie werden gezogen, getrieben, von einem uneingestandenem Faszinosum angezogen, von einem nur vage bewussten Impuls angetrieben:

»Zurück, Töpel zurück!« Senkowski zog ihn am Rücken. [...] »Zurück!« Mit einem Ruck am Ärmel drehte Senkowski Wiktor um. (590)

»Halt, halt!« brüllte er zum Tor. Völlig außer Puste, drängte sich Wiktor dorthin, wo das Mädchen schrie. [...]

Auf einmal ein Winseln, wie ein dünnes Messer drang die Stimme in den Lärm. Wiktor war schon ganz nah, warf sich voran, konnte nicht durchs Gewühl brechen, sah nicht, was sie machten, hörte nur ein Klopfen. (588)

Sanka sah vor sich nur den Portier an der Tür, der schien ihn herzuwinken, ins »Moskau« - er raste hinein, es trieb ihn durch die Tür, er merkte gar nicht, wie es ihn in den zweiten Stock hinauf trieb. (599)

Eine Tür, ein Mann in Weiß, in einem Kittel, er zerrt Sanka am Ärmel, stößt ihn durch eine Tür, zieht ihn weiter, es ist dunkel. Sanka begreift nicht, wohin der Mann ihn zieht. (607)

»Puh! Ich kann nicht!« schrie Sanka plötzlich. Wie er war, ohne Mütze, stürzte er zum Zimmer hinaus. [...] (599)

»Einen Ausgang! Na, einen Hinterausgang, gibt es das? Gibt es doch sicher? Ich kann so nicht, verstehst du!« (601)

Die Parallelisierung liegt zum anderen in der Beschreibung der Menge, einmal schreit sie Hurra, singt, trinkt Freibier, wälzt sich durch die Straßen und läuft einer Fahne hinterher, das andere Mal schreit sie Hurra, jöhlt, ist betrunken von Wodka, rast durch die Straßen und führt ebenfalls eine Fahne mit sich. Sind es die gleichen Menschen? Nur ein Hinweis wird gegeben: »alles einfaches Volk anscheinend« (598), aber es gibt auch Hinweise auf offenen Judenhass im Kleinbürgertum¹⁰¹⁷, auf verstecktem Antisemi-

¹⁰¹⁷ Der Feinkostgeschäftsinhaber Bolotow sagt zu Wawitsch: »Und wem geht diese unsere Selbstherrschaft am meisten gegen den Strich?« [...] »Den Ju-den!« [...] »Fraj-hait! Schreien sie [...] Die haben

tismus im liberalen Bürgertum¹⁰¹⁸ und Tiktins Selbstbeschreibung als »Lakai« geht dem Pogrom voraus. Parallelen liegen in der Abwesenheit der Polizei, in Motiven wie einem Flügel, der »laut die Marseillaise spielte« (566) und einem Klavier, das durch die Luft fegte (605), dem Gedränge »Sanka konnte sich nicht durchquetschen« (568), »Wiktor konnte nicht durchs Gewühl brechen« (588), dem gleichen Ort »das Volk wälzt sich in den medizinischen Hörsaal« (571), die Verwundeten stapeln sich im Operationssaal der Universitätsklinik (624). Eine umgekehrte Parallele liegt in der Zukunftserwartung:

Stoßen wir an! Ach, [...] fangen ganz neu zu leben an, wirklich wahr, wie von Anfang an!« (568)
 »Das kann doch nicht sein! Hören Sie, ich sage Ihnen – das läßt man nicht zu!«
 Wann denn! Wann! Wer hätte das je nicht zugelassen! Leben lassen sie einen nicht!« (593)¹⁰¹⁹

Obwohl von längerer Hand geplant (583), trifft das Ereignis nicht nur die Opfer, sondern auch die meisten Täter unerwartet und plötzlich, die Zeitoffenheit liegt in der Verzweiflung und dem Ausgeliefertsein, die keinen Anfang erinnern und kein Ende erhoffen können, begründet, die Skala der Emotionen, die von Hass, Jähzorn, Wut, über Ekel, Grauen, Schrecken, Angst bis zum Mitgefühl und Mitleid reicht, die Verwandlung des Unmöglichen in das Mögliche, des Vertrauten in das ganz Andere werden verbunden und überwölbt durch die Ungeheuerlichkeit der Normverletzung, für die stellvertretend ein Satz stehen kann:

»Aj! Aj! Aj!« Und mit der Stimme brach die Seele aus dem Leib.¹⁰²⁰ (588)

Das letzte Ereignis, die Explosion der Bombe, die der Kleinbürger und gepresste Spitzel der Ochrana Baschkin¹⁰²¹ auf den Folterexperten der Polizei Gratschek wirft und bei der beide umkommen, ist eher ein Schluss- als ein Kreuzungspunkt, es ist unerwartet, entspricht aber der Logik des im Roman beschriebenen Repressionsystems, eröffnet also keine Entwicklungslinie, sondern führt die Kontinuität der Ohnmacht fort. Noch etwas unterscheidet dieses Ereignis von den anderen: es gibt ein handelndes Subjekt:

auch ohne Rechte schon alles in der Hand, jawoll! [...] Aber den Zaren stürzen! Allein durch den Zaren halten wir uns. Solang der Zar russisch ist, ist auch das Reich russisch und gehört nicht denen.« (360)

¹⁰¹⁸ In der Bodenkreditbank, deren Direktor Tiktin ist, gibt es keinen jüdischen Angestellten, wie ein Zeitungsartikel süffisant feststellt, und Tiktin ärgert sich darüber, dass »Fortgeschrittenheit an der jüdischen Frage gemessen« wird, womit seiner Meinung nach die Juden ihr Unterdrücktsein ausnützen. (189/190)

¹⁰¹⁹ Eine weitere Verknüpfung der Ereignisse erfolgt durch Sanka und seine spätere Geliebte Tanja, diese teilt, weil sie sich über Sanka ärgert, dessen Begeisterung über das Manifest nicht (566f.) und denkt darüber nach kurz bevor eine jüdische Familie sie um Hilfe im Pogrom bittet (590-593), Sanka denkt beim Postenstehen, kurz bevor die johlende Menge auftaucht, an die Abweisung durch Tanja. (595).

¹⁰²⁰ - Ай! Ай! Ия! – у вырвался голос с душой вместе. (501).

¹⁰²¹ Zu ihm Näheres unter 4.2.2.

Gratschek schnellte, ohne hinzusehen, den Arm vor, und Baschkin straukelte, prallte zurück. Plötzlich warf er sich vor, schwenkte die Mappe hoch und schleuderte sie Gratschek hinterher.

»Saukerle!« konnte Baschkin noch rufen. Die Explosion hörte er nicht mehr. (721)

Dieses Ereignis hat viele historische Vorbilder, genau wie der Pogrom, deren es viele in der Nacht vom 17. auf 18. Oktober 1905 in Russland gab, daher ist die Unterscheidung zwischen literarischem und historischem Ereignis hier besonders interessant. Im Fall des Pogroms sind in *Wiktor Wawitsch* die Kausalitätslinien fast unsichtbar, Täter und Opfer – bis auf wenige Ausnahmen – eine anonyme Masse, deren Tun und Leiden in zahllosen Bildern geschildert wird, das ganze Geschehen eingehüllt in eine unendlich variierte Symphonie von Geräuschen. Es wird also ein wiederholtes historisches Ereignis in seiner für den einzelnen immer unverwechselbaren Einmaligkeit dargestellt, ohne auf Perspektivität und kausale Verknüpfungen in Vergangenheit oder Zukunft zu achten, aber auch ohne es der völligen Kontingenz zu überantworten¹⁰²². Das Selbstmordattentat Baschkins ist in erster Linie ein kontingentes Ereignis – die Bombe wurde nicht von Baschkin hergestellt, er war nicht als Täter vorgesehen, über das geplante Opfer sagt der Text nichts – so spielt der Text mit historischen Versatzstücken, ohne den dazugehörigen Kontext von Organisation, Konspiration und doktrinärem Radikalismus mit zu übernehmen.

Wiktor Wawitsch ist, wie gesagt, nach dem äußeren Erscheinungsbild der Orte und Figuren kein historischer Roman, so geht es nicht um den Nachweis der Fiktionalität der Ereignisse, sondern um ihre historische Verankerung. Diese liegt in der mit kräftigen Strichen gezeichneten Darstellung der städtischen Gesellschaft des zaristischen Russlands¹⁰²³, besonders im ersten, zweiten und fünften Ereignis, und in der Durchleuchtung der Funktionsmechanismen des Repressionssystems, wie es in den übrigen Ereignissen geschieht.

4.2.2 Die Figuren

Aus dem großen Ensemble der Figuren werden fünf ausgewählt, die einen weiteren Baustein für die Geschichtskonstruktion des *Wiktor Wawitsch* bereitstellen.

¹⁰²² Dies ist daran ersichtlich, dass bei den Tiktins später darüber diskutiert wird, ein Gast spricht von der »Stimme des Volkes«, Andrej Stepanowitsch Tiktin »von einer Regierung, die in den Städten Massenmorde organisiert hat«. (650).

¹⁰²³ Auch die Heimatstadt Wiktor Wawitschs ist eine Stadt (s. 1. Satz des Romans), genau genommen wird die klein- und mittelstädtische Gesellschaft geschildert; wichtige Schichten der vorrevolutionären Gesellschaft – die adligen Gutsherren, die Bauern, auch die Unternehmer – fehlen ebenso wie wichtige Institutionen des autokratischen Systems, die Kirche, das persönliche Umfeld des Zaren, auch die Bürokratie ist nur in Gestalt der Polizei präsent.

Der Titelheld ist ein ‚Held‘ im oben definierten Sinn, insofern über ihn als Polizist die Fäden zu den anderen wichtigen Figuren laufen¹⁰²⁴; allerdings hat er die Fäden nicht in der Hand und ist außer Stande, das entstandene Netz, in dem er sich schließlich verfängt, zu erkennen. Diese Variante von Dummheit macht ihn zum Liebes-, Hass-, Demütigungs-, Benutzungs-Objekt der ihm nach Dienstrang, gesellschaftlicher Stellung oder Charakterstärke überlegenen Menschen, denen er begegnet und zum schreienden, brüllenden, mit dem Fuß aufstampfenden Vertreter der Ordnungsmacht gegenüber den ihm Ausgelieferten. Die einen nennen ihn liebevoll, herablassend, zornig, böse »Dummkopf«, »Tölpel«, die anderen bleiben sprachlos. Diese Art von Dummheit ist in den Satz gefasst:

Wiktor runzelte die Stirn, um zu denken. Aber es kam ihm kein Gedanke.¹⁰²⁵ (40)

Es ist die Dummheit der aus der Literatur bekannten Figur des Untertanen¹⁰²⁶, der sich im Spiegel der Blicke der anderen als Ich imaginiert:

Wiktor Wawitsch aber marschierte im Exerzierschritt vom Vorgärtchen zum Zaun.
»Links, zwei, drei!«
Während er marschierte, wurde sein Gesicht kühn und ergeben. Als sähe die Obrigkeit zu, und er fände Beifall. (11)

Er kennt nur den Verhaltenscode des Untertanen: die Uniform macht ihn zum Revieraufseher - »im Gehen sah Wiktor, wie durch den Spiegel im Schrank ein Revieraufseher schritt« (172) - , er übt dessen Rolle vor dem Spiegel ein und sein Verhaltensrepertoire besteht aus den zwei ihm empfohlenen Maximen: ‚Galantheit‘ als Befehlsempfänger und ‚Entschlossenheit‘ als die Befehle Ausführender¹⁰²⁷.

[...] und kleidete sich vor dem Spiegel an. Der neue Casaquin umfing Wiktor liebevoll [...] der Säbel verschönte gleich alles. Wiktor zog sich die weißen Handschuhe über. Er legte die weiße Hand an den Mützenschirm – war doch gleich etwas anderes. [...] Und Galanterie! Er neigte sich vor, knickte ein bißchen in der Taille ab und führte die Hand weich zum Mützenschirm. Ein Lächeln. Wiktor machte einen Kratzfuß – und salutierte. [...] Danach zog er den Säbel, blickte finster, beugte sich auf Zehenspitzen vor – komm mir nur näher.
»Halt, Schurke!« zischte Wiktor. (172/173)

Das Verstörende an der Figur des Wiktor Wawitsch ist, dass er das Rollenspiel nicht durchschaut, es gibt kein Ich hinter der ‚persona‘, und deshalb wird seine Spielfigur am Ende vom Brett gefegt. Auf ihn ist das Freudsche Instanzenmodell anwendbar, zwischen dem starken Über-Ich in Form des Gehorsams gegenüber den Über-ihm-

¹⁰²⁴ Auch spielt er in 45 von 155 Szenen eine Rolle, eine Anzahl, die die anderen Figuren nicht erreichen.

¹⁰²⁵ Виктор наморщил лоб, бтоб бумать. Но ничего не думалось. (36).

¹⁰²⁶ Ebel schreibt: »Boris Schitkov hat tatsächlich so etwas wie den russischen „Untertan“ geschrieben«.

In: Deutschlandradio, 26.12.2003.

¹⁰²⁷ Es ist die alte Formel des Untertanen als Radfahrer: nach oben buckeln und nach unten treten.

Stehenden und dem starken Es, das in zweierlei Form auftritt, als den Minderwertigkeitskomplex ausagierender ‚Triebtäter‘ und als hilfloses Kind, hat das Ich keine Chance zur Ich-Werdung, was wiederum die Figur des Untertanen, der nicht das Subjekt seines Handelns sein kann, beschreibt. Zu dieser Figur gehört auch das im Fall von Wawitsch immer wieder auftauchende Motiv des Sich-Hervortun-Wollens im Dienst, im Untertansein:

Muß was tun, muß irgendwas tun! Wiktor juckelte auf dem Stuhl und packte die Armstütze. Er müßte einen schnappen, den allerverwegensten. Alle rennen um die Ecke, während er, Wawitsch – bitte sehr! Prescht weiter, stur. Der andere schießt, paff! Daneben, doch er – zack! hat ihn am Kragen, und patsch! zu Boden wie einen Welpen. Und die Armstütze knackte unter der Hand. Ah! oh! – nein, weder ah noch oh, sondern – zum Teufel! (674)

Wiktor Wawitsch verkörpert die Deformation eines jungen, naiven, nicht sehr intelligenten Menschen, der noch an das Zusammengehören von Recht und Ordnung glaubt (Szenen mit dem Feinkosthändler Bolotow und der Denunziation der Jüdin durch den General Fjodorow), in einem Apparat, in dem das Recht durch Korruption, Protektion und Willkür ersetzt wird und die Ordnung durch ständiges Brüllen, Stillstehen, Fluchen, Lügen nicht aufrechterhalten wird, sondern zur Anarchie mutiert¹⁰²⁸. Die Deformation ist symbolisch ablesbar an der Uniform, sie macht aus dem Provinzler ‚Witja‘ den Quartieraufseher ‚Herr Wawitsch‘ (172), ist jedoch ein Kostüm, das die Blöße gegenüber Ranghöheren nicht deckt (354-356) und für den Wandel zum prügelnenden Pogromteilnehmer abgelegt wird, aber ein Aufbäumen gegen die als unerträglich empfundene Anmaßung des Vorgesetzten ermöglicht:

»Ah ja, und den Revolver mußten Sie unbedingt mir persönlich abliefern. [...] Wie darf ich diesen Firlefanz verstehen? [...] Was soll das? Wo tun Sie Dienst?« [...] »Treten Sie ab!« sagte der Polizeichef, als ob er Wiktor direkt ins Gesicht spie. Plötzlich warf Wiktor dem Polizeichef einen Blick zu, als ob er Steine schleuderte, er neigte sich weit zur Seite und spreizte ein Bein nach hinten ab – eine Haltung, so frei und dreist wie nur möglich. Der Polizeichef legte den Kopf zurück, die Brauen hüpfen empor. »In exakter Befolgung des Befehls [...] Seiner hohen Exzellenz des Generalgouverneurs, Kavalleriegeneral Miller: [...] Die bei einer Durchsuchung gefundene Waffe ist im Amt des Polizeichefs abzuliefern [...]. Und meinen Dienst tue ich für Seine Kaiserliche Hoheit, Seine Majestät Zar Nikolaus den Zweiten Alexandrowitsch. So mein Diensteid!« (684)

Die ‚déformation professionnelle‘, die selbst schon zwei Seiten hat, nämlich Stolz und Anpassung, ist nicht vollständig, die persönlichen Motive, auch die individuelle Deformation – das Minderwertigkeitsgefühl, die Geltungssucht, der Neid auf alles Höherstehende, die Lust am Gehorchen – sind mit ihr verknüpft und machen aus Wawitsch trotz der Uniform ein unverwechselbares Individuum, nicht nur den typischen Repräsentanten einer Schicht oder Institution.

¹⁰²⁸ Anarchie nicht im eigentlichen Wortsinn von Herrschaftslosigkeit, sondern im Sinn von Willkürherrschaft, die sich verselbständigt – eine für einen Polizeistaat bekannte Entwicklung.

In gewisser Weise der Gegenspieler zu Wiktor Wawitsch ist Sanka Tiktin, wobei Wiktor Sanka bei der ersten Begegnung als persönlichen Feind begreift, während Sanka Wiktor nicht als Individuum, sondern nur als Teil der Polizei wahrnimmt (250). Auch Sanka ist als Individuum dargestellt, weder ist er ein typischer Vertreter des Großbürgertums wie sein Vater, der Liberalismus und Nationalismus mit Ressentiments gegen die Juden verbindet, noch repräsentiert er die radikale Intelligenzija wie Aljoscha und seine Genossen, deren revolutionäre Tätigkeit sich allerdings zunehmend in Beschaffungskriminalität erschöpft. Am ehesten ist er der Jugendliche auf der Schwelle zum Erwachsenwerden¹⁰²⁹, idealistisch, neugierig, will er Dinge ausprobieren, glaubt, dass eine gerechte Welt möglich sei und Veränderungen durch Handeln der Menschen erreichbar seien, er hat genügend Phantasie, um Angst vor Gewalt zu haben und den Mut, die Angst überwinden zu wollen. Wenn Wawitschs Aktionen überwiegend durch Salutieren, Brüllen, Herumstehen, sich selbst zusehendem Schreiten gekennzeichnet sind, ist es bei Tiktin das ruhelose Rennen, Hasten, Hals über Kopf sich davon Stürzen, davon Stürmen, etwas Nachjagen, Zappeln, sich beim Sprechen Verhaspeln, wodurch sein Handeln gekennzeichnet ist. Wiktor Wawitschs erster Schritt im Roman ist ein Exerzierschritt (11), Sanka Tiktins erster Schritt ein Tanzschritt (48):

Beim Tanzen legte Sanka unwillkürlich Verve und Ehrerbietung, intime Fröhlichkeit und lässige Zurückhaltung an den Tag. (49)

Das Tanzen, der Ball ist für ihn eine Chiffre für das Leben:

»Weißt du, ich denke gerade, daß es jedesmal so ist: Du wartest, wartest, mehr und mehr – ich spreche vom Ball – jetzt, jetzt muß etwas geschehen, das Wichtigste, Allerwichtigste. Du meinst sogar, es käme näher, würde größer. Und auf einmal – der Marsch. Und wieder nichts. Aus.« [.]

»Verstehst du, ich denke andauernd, daß es auch im Leben so ist. Weiß der Teufel, du bist außer Atem, jagst etwas nach, vor allem, du erwartest, daß in deinem Leben etwas geschieht. Mit einem Wort, daß sich der Himmel auftut. Gleich ist es soweit, meinst du sogar, jetzt, noch ein kleines Stück. Du strengst dich an, bläst aus aller Kraft, damit das Feuer nicht ausgeht. Und auf einmal – der Marsch. Und du stirbst, mit offenem Mund.« (57/58)

Sein Gesprächspartner und Kommilitone Aljoscha, der konspirativ in einer revolutionären Zelle arbeitet, hat eine andere Vorstellung vom Leben:

»Ich warte auf etwas anderes, eine Gelegenheit oder so. [...] Stell dir vor, du hast einen Revolver in der Tasche. Mit einer einzigen Patrone, einer fürs ganze Leben. Schießen kannst du, wann du möchtest. Aber nur einmal, und es muß tödlich sein. [...] Damit verbrennst auch du. Alles Blut wird auflodern, und zwar für das, was dir das wichtigste ist, das teuerste. Dann muß alles von einer grellen Flamme erleuchtet sein, sich von allein erkennen lassen... Wenn man bloß wüßte, wann, um es nicht zu verpassen und es bis dahin auszuhalten.« (58)

¹⁰²⁹ In dieser Hinsicht könnte *Wiktor Wawitsch* auch als Abenteuer- und Entwicklungsroman gesehen werden, wie es Tietze als eine Lesart vorstellt, Rosemarie Tietze: Nachwort. S. 731.

»Der Himmel tut sich auf«, »das Blut lodert auf wie eine Flamme« - zwischen dem Bild der Erwartung und dem Bild der tödlichen Tat sucht Sanka seinen Weg, der ihn vom Spott über das Denken seiner der sozialdemokratischen Partei¹⁰³⁰ angehörenden Schwester Nadja¹⁰³¹ über die Begeisterung für das Oktobermanifest, über die Studentenwehr zum Schutz der Opfer des Pogroms, an der er nur als Sanitätsgehilfe teilnehmen kann, zur Mithilfe an einem Überfall auf einen Zug zur Geldbeschaffung führt und schließlich zur Verhaftung durch Wawitsch mit einem Revolver in der Tasche, der, laut Aussage von Wawitsch, dem erschossenen Schutzmann gehört hatte. »Verve und Ehrerbietung, intime Fröhlichkeit und lässige Zurückhaltung« verlassen ihn auf diesem Weg nicht, doch es ist nicht er, der ihn geht:

Sanka löste sich von der Mauer [...] wenigstens bis zur Ecke, bis zur Biegung! dachte der Kopf, und die Augen wußten schon, welches Bein um die Ecke schreiten würde. (603)
nun schritten die Beine in einer leeren, vollkommen leeren Straße und über freies Trottoir, schneller und schneller [...] Sankas Fuß bog schon ab [...] (605)
Und Sanka selbst war eigentlich auch nicht da, an seiner Stelle war jemand anders (675)
Und er überließ die Beine der Angst, und die Angst trug ihn über die Steppe in die Ferne¹⁰³². (679)

Dies verbindet ihn wiederum mit Wawitsch, nur dass die Triebe verschieden sind, die sie zum Handeln treiben. Die auf verschiedenen Wegen erfolgte Rettung Sankas bringt ihn nach Sibirien, das in der Geschichte klassische Schicksal eines zweitrangigen Dissidenten, in der Zarenzeit wie unter Stalin. Wie die fiktiven Ereignisse zeigen auch die rein fiktiven Figuren Wiktor Wawitsch und Sanka Tiktin ein historisches Faktum auf, die erste die Brüchigkeit des autokratischen Systems, die zweite die Vergeblichkeit der Aufstände idealistischer, schlecht organisierter Revolutionäre.

Auch der Dreher Filipp Wassiljew ist nicht einfach der zur Zeit, als der Roman geschrieben wurde, obligate Vertreter der Arbeiterklasse; zwar ist er Mitglied der Sozialdemokratischen Arbeiterpartei, aber vorgestellt wird er als einer, der sich um das Lob seines Meisters bemüht, er folgt dem Komitee seiner Partei und versucht, den Streik der Kesselschmiede zu verhindern und doch sieht er in den Meistern und im besonderen in seinem, der ihn abblitzen ließ, »Dreckskerle« und »Blutsauger« (77), rettet diesen dann aber mit einem Trick vor den aufgebrachten Arbeitern (311). Die Partei ruft die »Genossen Arbeiter«(570) dazu auf, den Versprechen des Oktobermanifests nicht zu vertrauen, aber als die vertrauensseligen Studenten und Juden von der »Retourkutsche« überfahren werden, wirft er sich in den Kampf und wird so schwer verletzt,

¹⁰³⁰ Die Sozialdemokratische Arbeiterpartei Russlands spaltete sich 1903 in die Bolschewiki und Menschewiki, 1912 erhielt sie den Zusatz ‚Bolschewiki‘ und wurde 1918 in Kommunistische Partei umbenannt.

¹⁰³¹ »Aber ich sag dir, man bräuchte euch nur alle auf einer Robinson-Insel anzusiedeln – das erste, was ihr bauen würdet, wäre eine Polizeiwache. Ja, ja und obendrauf pflanzt ihr noch eine rote Fahne.« (112).

¹⁰³² и отдалноги страху, и страх нес его по степи вдаль, дальше, дальше. (578).

dass er auf Dauer arbeitsunfähig ist. In der Konfrontation mit Wiktor Wawitsch (319 f.), in seiner Rolle vor und während dem Streik in der Fabrik wird Philipp als weder vom Untertanengeist eines Wiktor Wawitsch noch von der in körperlichen Symptomen sich äußernden Angst des Sanka Tiktin behaftet gezeigt, doch beim Kampf mit der Polizei und dem Mob in der Pogromnacht, von dem er selbst im Schockzustand erzählt (65), erweist sich sein Mut als Draufgängertum. Im privaten Raum wird er als Proletarier vorgeführt:

»Hast du keins, dann leih was«, schrie Philipp Nadja zu. »Leih was bei der Alten. Was stehst du noch? Wird dir doch nicht schwerfallen, nach einem Fuffziger zu fragen!«
Der Fuffziger ist für Wodka. Philipp hat noch was im Glas, und nach einer halben Flasche, sogar weniger, wird er wegtreten, wird nichts als rotzen und in die Ecken spucken. Rotzen und Ächzen. Und dann in Schlaf fallen und nicht mal die Papirossa löschen. (644)

Im öffentlichen Raum kann er – wie die Arbeiter überhaupt – nichts ausrichten, sie sind Schachfiguren der Partei wie sie Opfer der staatlichen Gewalt sind. So wird für ihn nach seiner Verhaftung konsequenterweise kein Rettungsfeldzug wie für Sanka gestartet und Nadja Tiktin, die ihn retten möchte, wird als ungeeignet von den führenden Genossen in eine andere Stadt verbannt (704), über sein weiteres Schicksal erfährt man nichts. Auch dies ist eine historische Lehre, nicht nur in der Revolution von 1905, sondern auch in den Zeiten der ‚Diktatur des Proletariats‘ sind die Arbeiter nicht Subjekt der Geschichte.

Die vielleicht interessanteste Figur ist Semjon Baschkin, eine Rezension nennt ihn einen »Zerrissenen«¹⁰³³, sicherlich ist er einer, der zwischen allen Stühlen sitzt. Als Kleinbürger gehört er nicht zu der großbürgerlichen Studentenschaft, als Intellektueller passt er nicht zu den Kaufleuten und Portiers, als Liberaler ist er sowohl den Konservativen wie den Sozialisten verdächtig, als Freischaffender ohne feste Anstellung wird er der Staatsgewalt in Form der Ochrana auffällig, als Hebräisch lernender Russe eckt er bei Russen und Juden an (57), als Psychospielen Frönender und Possenreißer (52f., 55) fällt er seiner ganzen Umgebung auf die Nerven. Äußerlich charakterisiert durch seine langen Schritte, ist der Satz »Menschen, die im Recht waren, erbosten ihn – er selbst hatte nicht das Gefühl, im Recht zu sein«¹⁰³⁴ (62) typisch für seine Geisteshaltung. So, zerrissen zwischen der Wut auf die anderen und dem Zorn auf sich selbst, in kein soziales Netz eingebunden, wird er zum typischen Opfer der Geheimen Staatspolizei, gerade als er, von den Tiktins kommend, einen Neuanfang starten will:

¹⁰³³ So die Rezension von Martin Ebel im Deutschlandradio, vielleicht in Anspielung auf das Stück von Nestroy *Der Zerrissene*, allerdings ist die Zerrissenheit des Herrn Lips bei Nestroy eine österreichische Variante des englischen ‚Spleen‘ oder des französischen ‚ennui‘ des 19. Jahrhunderts, während in *Wiktor Wawitsch* der etwas makabre Nebeneffekt dieser Bezeichnung ist, dass Baschkin am Ende von einer Bombe zerrissen wird.

¹⁰³⁴ Люди с правами его злили – за собой он не чувствовал этих прав. (55).

›Sind alles Dreckskerle, auch die Jungen. Sumpf und Spinnweben. Spuck ich drauf, spuck ich drauf!‹ Dann zogen sich die Lippen auf dem angeödeten Gesicht herab. ›Oder von vorne, ein Neuanfang. Frisch, munter, fröhlich, funkensprühend.‹ [...] Abends ging er daran, »Gedanken« aufzuzeichnen. [...] Thesen, nach denen er leben wollte. [...] Also die erste These.
 ›Nicht lügen! Nicht lügen! Das wichtigste ist - nicht lügen.‹
 Aber »nicht lügen« hinzuschreiben konnte sich Baschkin nicht entschließen – wenn es jemand zu Gesicht bekäme? So brachte er zu Papier:
 »1. N.I.«
 ›Ich versteh es‹, dachte Baschkin, ›und sonst braucht es niemand zu verstehen. Zweitens. Was ist zweitens? Ruhe und Selbstvertrauen!‹ beschloß Baschkin. Und voll Freude hielt er fest:
 »2. R. und S.«
 Ihm schien, als wäre das Schicksal gekommen und hätte ihm das weiße Blatt Papier gegeben: Was du aufschreibst, ist dein. (107/108)

Statt dessen kommt der Revierbeamte und aus der zerrissenen Person Baschkin wird eine Figur, die nacheinander drei Prototypen der Geschichte des 20. Jahrhunderts verkörpert: den politischen Häftling, den Spitzel und den Selbstmordattentäter.

In der Tür war eine runde Öffnung. Baschkin blickte direkt dorthin, unverwandt, und plötzlich hatte er in dem Kreis ein zugekniffenes Auge mit herabgezogener Braue erspäht. Stechend, als ob es zielte, blickte das Auge Baschkin direkt in die Augen. [...] Lediglich ein Auge – ohne Mensch, ohne Stimme. Das peinigte. [...] alles in Baschkin schrie, er setzte sich auf, beugte sich zu den Knien und umfaßte den Kopf. Die Geste beschwichtigte für einen Augenblick den Schmerz, Baschkin warf jedoch einen Blick zum Kreis - sie könnten es sehen! [...] ›Wie ein Tier, wie eine Maus‹, flüsterte Baschkin mit trockenen Lippen. (139)

Ein schreckliches Spiel wird mit ihm getrieben, ein scheinbar verständnisvolles Gespräch mit einem Offizier, Folter, Selbstmordversuch, erneute Folter, gebrochen im wörtlichen Sinn an Körper und Seele, nimmt ihn ein Oberst der Ochrana in die Mangel mit der Interpretation von R. und S. als Revolution und Sozialismus, droht ihm mit dem Verschwinden in den Kerkern der Ochrana, sodass er schließlich einer Verpflichtung zur Zusammenarbeit mit ihr als Spitzel zustimmt, mit den Hintergedanken der Verzweiflung:

›Ich haue ab, haue ab‹, dachte Baschkin, ›bloß erst raus hier...alles, mein ganzes Leben setz ich aufs Spiel, ich verkriech mich, vergrab mich in Sibirien, im Gebirge. Ha! Ich weiß jetzt Bescheid!‹ Und er blickte kühn auf den Rittmeister. ›Jede Sekunde werde ich nutzen für mein Ziel, scharfsinnig, feinfühlig und – wie Stahl!‹ (241)

Baschkin wird auch jetzt nicht zum Helden, er muss einerseits Spitzeldienste verrichten und versucht andererseits gleichzeitig, Menschen vor der polizeilichen Verfolgung zu retten, und dann spielen seine persönlichen Gefühle noch mit, wenn er die als Buch getarnte Bombe vor einer drohenden Hausdurchsuchung bei den Tiktins mitnimmt:

Baschkin saust in langen Sätzen die Straße entlang. Es was ein Uhr mittags. Viele Passanten. Baschkin wich mit großen Schritten Entgegenkommenden aus, er blickte nicht zurück, nicht einmal nach links und rechts

»Soll es doch, soll es doch! Ein Patsch! und Schluß, bitte sehr! Bitte sehr!« flüsterte Baschkin im Gehen und lächelte – verwegen, schief, spöttisch. »Bitte sehr!« Baschkin drückte die Mappe an die Hüfte, er spürte ständig durch den Mantel das Eisenbuch.

»Welch eine Order, sowas aber auch!« flüsterte Baschkin. »In Begleitung des Überbringers dieses Schreibens haben Sie unverzüglich zu erscheinen...Ich erscheine! Erscheine!« sagte Baschkin laut und griff, so sehr er konnte, mit den Beinen aus – die Passanten blickten sich um. »Soll diesem Spitzel wenigstens die Zunge raushängen. [...] Vielleicht liefer ich das ›Muster‹ auch gar nicht ab [...] Was seid ihr schon, schließlich und endlich...« Baschkin drosch mit den Füßen aufs Trottoir ein. »Ich habe doch gesagt, ich schaff es fort. Du Liebe! Und warum hast du mich nicht geküßt? Der Sohn! Dein Sohn würde hängen und mit den Füßchen, mit den Füßchen zappeln. Ihr entzückender Herr Sohn. Und vielleicht zappelt er ja noch«. [...]

Baschkin ging und stieß das Publikum auseinander, es kam ihm vor, als hätte er jetzt keinen Hut auf dem Kopf, als stünden ihm vielmehr die Haare zu Berge, ach, zum Teufel damit. Ist doch gleich, ist doch, zum Teufel, alles gleich. Auch sie, Sauerei, diese Frau Mama. Alle weinen, wenn ihnen wer auf die Zehen tritt, aber auf fremde treten – als gingen sie auf Parkett. Alle! (720/721)

Hier wird die Zerrissenheit Baschkins noch einmal augenfällig: er kann zum Verräter oder zum Held werden, er wird weder das eine noch das andere, er wirft die Bombe letztlich aus einem Moment der Verärgerung heraus, wobei die Möglichkeit dieses Tun aus vielen Quellen gespeist ist: Angst, Verzweiflung, Liebesenttäuschung¹⁰³⁵, Stolz – ein politisches Motiv ist nicht darunter. Die Figur des Baschkin zeigt überdeutlich, wie sehr die Vorstellung vom Menschen als Subjekt der Geschichte ein Konstrukt ist: ein Mensch wirft eine Bombe, aber die Interpretation dieses historischen Faktums bleibt der Geschichtsschreibung überlassen.

Die Frauen in *Wiktor Wawitsch* weichen trotz grundsätzlicher Beibehaltung der traditionellen Rolle in mancher Hinsicht vom gegebenen Schema ab, dies gilt besonders für Tatjana Rschewskaja, der Freundin Nadjas; was bei ihrer Einführung im Text nicht zu vermuten ist:

›Backfisch‹, dachte Nadja, wenn sie sah, wie Tanja hingerissen ihre Beine in den schwarzen Seidenstrümpfen betrachtete. Tanja aber schaute ihre Beine an als wären sie neu – sieh an, was da plötzlich gewachsen ist. Schöne Beine, in Lackschühchen. Zugleich grauste sich Tanja ein wenig – so blickt man auf einen blinkenden, scharfen Dolch. (151/152)

Auch bei der zweiten Erwähnung fällt diese Mischung aus Selbstverliebtheit und Grauen auf:

Dann begann sie, sich anzukleiden, sorgfältig und ohne Hast. Sie steckte ihre Lieblingsbrosche am Mieder fest, die Brosche strahlte als runder Ballon auf dem weißen Mieder. Unterm Kleid würde sie nicht zu sehen sein.
›Aber ich weiß es‹, dachte Tanja. Und es graute ihr, war angenehm und peinlich. (162)

¹⁰³⁵ Zur Erklärung: Anna Grigorjewna Tiktin, die Mutter von Sanka und Nadja, nimmt Baschkin in seiner Krankheit nach dem Gefängnis auf und pflegt ihn gesund, ist auch nachher die einzige, die ihn freundlich empfängt. Baschkin warnt sie vor der möglichen Hausdurchsuchung, beim vorsorglichen Durchsuchen von Sankas Zimmer spricht er von seiner verstorbenen Mutter. »Anna Grigorjewna! Sie, ja Sie, glauben Sie, daß ich Ihr Freund bin?« Anna Grigorjewna hob langsam die Hände, streckte sie aus. Baschkin griff zur Türklinke. Anna Grigorjewna streckte ihm die Hände hin – Baschkin reckte den Kopf vor«. (689)

Man kann diese Sätze als Hinweis auf eine ihr vielleicht selbst nicht bewusste Radikalität ihres Wesens lesen, die sich nicht wie bei Nadja in Reden und Opferträumen, sondern im Empfinden und im Tun äußert. Sie empört sich bis hin zum hysterischen Anfall über die Feigheit der Menge, die vor den Nagaikas der Kosaken davonlaufen (459), sie ist fassungslos über die grausame Gewalttätigkeit bei der Niederwerfung des Generalstreiks und in der Pogromnacht, doch sie ist intelligent und begreift viel mehr von den Bedingungen konspirativer Arbeit als die Parteiaktivistin Nadja¹⁰³⁶. Schließlich erschießt sie Wiktor Wawitsch, um die Bedrohung des Lebens Sankas – die Liebesgeschichte der beiden ist ein Strang des Romans – aus der Welt zu schaffen. Einerseits erinnert die Figur und Geschichte Tanjas ein wenig an Unterhaltungsromane der Zeit¹⁰³⁷, doch hinter dem gelackten, sentimental-kitschigen Arrangement wird die im 19. und in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts Revolutionäre und Idealisten immer wieder umtreibende Frage gestellt, ob ein Mord unter bestimmten Umständen gerechtfertigt werden kann¹⁰³⁸. So scheint auch die fiktive Figur Tanja in der Geschichte gelandet zu sein, allerdings schlägt der Text eine Volte, indem Tanja keinen politischen Mord begeht, dessen Beschreibung, nicht der sprachliche Duktus, zudem aus einem Edgar-Wallace-Krimi stammen könnte:

Im Vorzimmer brannte fahles Licht, als schwarzes Loch klaffte der leere Flur. Wiktor wandte den Kopf ab von der Leere und riß rasch an der Tür zu seinem Kabinett. Tastete mit der Hand - schnell, schnell, den Lichtschalter. Doch was ist das? Was ist das? Wiktor drehte sich alles im Gehirn – in der Fensteröffnung stand eine schwarze, eine Frau, oder was? [...] Und Wiktor wandte kein Auge von der Silhouette, die Finger tasteten hinter ihm rasch, wie Spinnenbeine, nach dem Lichtschalter. Die bewegt sich lautlos, bewegt sich auf ihn zu, es schnürte Wiktor die Kehle ab. Er griff nach dem Revolver in der Tasche, packte ihn fest. Hat sich ganz nah herbewegt, etwas stieß gegen seine Brust, und Wiktor riß die Arme hoch und glitt an der Wand zu Boden. (712)

Diese für eine achtzehnjährige Frau etwas zu präzise ausgeführte Tat scheint dazuhin ein perfekter Mord, denn er wird von der Polizei sehr schnell als Selbstmord klassifiziert. Doch durch den Wurf der Bombe auf den hohen Polizeibeamten Gratschek schlägt der Text eine zweite Volte, beide privat-persönlich motivierten Morde färben durch die Zugehörigkeit der Opfer zu derselben Machtmaschinerie aufeinander ab und können als ein Glied in der Kette der Verunsicherungen, die zum späteren Fall des

¹⁰³⁶ Tanja berichtet Sanka: »Nadja war zu ihrem Ouvrier gegangen, und dort war schon alles vorbei und ein Hinterhalt gelegt. Sie behauptet, der Polizeihauptmann habe sie als Kudrjawzewa laufen lassen, so jedenfalls ihr [...] Pseudonym. [...] Und jetzt überlegt sie, wie sie diesen Philipp retten könnte. Und geht bestimmt, die Riesenidiotin, zu allen Adressen, die sie kennt, oder verschickt vielleicht solche Korrespondenzen. Hinter ihr ein ganzer Schwarm Spitzel. Bestimmt zehn. Dutzendweise haben sie die ausgeschildet. Die Riesenidiotin! Ach, die unselige Riesenidiotin!« (671)

¹⁰³⁷ So etwa Vicki Baum: *Menschen im Hotel*.

¹⁰³⁸ Nicht von ungefähr taucht recht unvermittelt der Name Sand in dem Roman auf (Aljoscha zitiert einen Ungenannten: »O Sand, dein Leben ließt du auf dem Richtblock, doch deiner heilig tugendhaften Tat...«, 655), gemeint ist der Student Karl Sand, der 1819 den Dichter Kotzebue erschoss, worauf im Deutschen Bund die Karlsbader Beschlüsse erlassen wurden.

Systems beitragen, interpretiert werden. Die glatte Oberfläche der Figur der Tanja bekommt auch durch den Mord keinen Sprung, sie scheint ein aus sich selbst heraus handelndes, weder der Übermacht des Über-Ich noch der des Es ausgeliefertes Ich zu sein, wird aber gerade dadurch eine von jeder Entwicklungsmöglichkeit abgeschnittene Kunstfigur. Der zu Anfang angekündigte Zwiespalt wird nicht eingelöst, sie agiert als Liebende, als Freundin, als Anklägerin des Unrechts und als Beschützerin der Bedrängten immer gleich hellichtig, unbeeinflussbar, tatkräftig und entschlossen. Dennoch kommt im Hinblick auf die Geschichtskonstruktion der Figur eine wichtige Rolle zu, sie verkörpert die Skepsis gegenüber ideologischem Dogmatismus, konstitutionellem Überschwang, dem Glauben an die Veränderbarkeit des Systems. Die Skepsis liegt in ihren Augen, die immer wieder streng blicken (463), in ihren Worten, die »leichter Spott kräuselt[e]« (257), in ihrer Stimme, die, am Gehörtwerden verzweifelnd, auf einer Buchseite dreimal »schrie« (499)¹⁰³⁹. Und so ist auch in der Figur Tanja ein Riss, die Skepsis, die am Handeln hindert, weil es unmöglich ist zu wissen, was richtig ist und die Empathie, die zum Handeln drängt in der Hoffnung, das Richtige zu tun.

4.2.3 Erzählinstanz und Erzählweise

Die Erzählweise und die Frage nach der Erzählinstanz sind auch in *Wiktor Wawitsch* eng verknüpft. Auf den ersten Blick scheint die Erzählinstanz in *Wiktor Wawitsch* ein auktorialer, allwissender Erzähler zu sein, der nach den gängigen Regeln¹⁰⁴⁰ erstens außerhalb der von ihm erzählten fiktionalen Welt steht, über die er eine absolute Macht besitzt; was zweitens zu der völligen Abhängigkeit der Lesenden von der Willkür des Erzählers führt, wie sie sich beispielsweise im Zurückhalten von Informationen oder grundsätzlicher in der Manipulation der Lesenden äußert. Allerdings entpuppt sich die Außenperspektive des auktorialen Erzählers zumindest bei den großen Romanen des 19. Jahrhunderts als »Binnenperspektive des Autors«¹⁰⁴¹ auf die zeitgenössische Gesellschaft, was auch das Missverständnis der Identifizierung des Erzählers mit dem Autor erklärt.

Die Anwendung der Merkmale auf die Erzählinstanz in *Wiktor Wawitsch* ist schwierig, weil es den seine fiktionale Welt überschauenden Erzähler nicht gibt, dieser folgt vielmehr seinen Figuren wie eine Filmkamera, geht mit ihnen aus dem Zimmer, sucht Einlass in ein Haus, rennt die Straßen entlang, steht rauchend an der Ecke, steht stramm, hört sie schreien, weinen, fluchen, ohne je mehr zu wissen als die Figur, die er begleitet. Der Erzähler als Kameramann ist selber ein Kind der Zeit, der Gesellschaft,

¹⁰³⁹ крикнула bzw. кричала (426) Die drei Textstellen sind nur Beispiele für viele andere.

¹⁰⁴⁰ Ich übernehme die Beschreibung der auktorialen Erzählsituation von Bode: *Der Roman*. Tübingen 2005. S. 165 – 174.

¹⁰⁴¹ Bode: *Der Roman*. S. 170.

die er beschreibt¹⁰⁴², so entsteht der Eindruck der Unmittelbarkeit, da kein außerhalb der fiktionalen Welt stehender Erzähler mit Erklärungen oder Kommentaren eine/seine Sicht auf die Figuren und ihre Welt vermittelt; er weiß, was seine Figuren denken, aber nur so lange er bei ihnen ist. Deshalb ist er weder zur Manipulation der Leser noch zur oft mit der Allwissenheit und Allmacht des auktorialen Erzählers verbundenen Indifferenz¹⁰⁴³ fähig. Nimmt man als Beispiel für die auktoriale Erzählsituation folgende zwei Szenen:

- (1) Plötzlich knarrten Hoftreppe und Stiefel, und in den Hof trat mit Schneid der junge Wawitsch. Freiwilliger der zweiten Kategorie. Kleines Schnurrbärtchen, pflaumenweich und schwärzlich. Das Koppel festgezurt – für wen, im leeren Hof? Die Kanonenstiefel gewienert, keine vom Militär, eigene, auch keine stutzerhaften – maßvolle. Einschmeichelnde Kanonenstiefel. [...] Wawitsch hielt leicht, wie ein Spazierstöckchen, ein Gewehr, Mündung nach unten. [...] Die Enten wurden unruhig, watschelten in die Ecke, schnatterten verärgert. Wiktor Wawitsch aber marschierte im Exerzierschritt vom Vorgärtchen zum Zaun.
»Links, zwei, drei!«
Während er marschierte, wurde sein Gesicht kühn und ergeben. Als sähe die Obrigkeit zu, und er fände Beifall. (11)
- (2) Nadja hatte früher, wenn sie das Wort »Arbeiter« aussprach, nach diesem Wort stets eine leichte Pause eingelegt, ein Atemholen sozusagen. Nach allen Gesprächen und Büchern stellte sie sich Arbeiter wie die auf den Basreliefs deutscher Künstler vor – mit klugen, gesammelten, angespannten Gesichtern, alle nackt bis zum Gürtel, mit Schubkarren. [...] Sie wäre nie auf die Idee gekommen, jene Klempner, die in der Küche die Wasserrohre reparierten, seien Arbeiter. Und hätte ihr das jemand gesagt, hätte sie gedacht: »Ja, aber keine echten«. (93/94)

so wird die Verschiebung deutlich von einer ‚unmenschlichen‘ Instanz zu einem Erzähler mit menschlichen Zügen, der mit freundlicher Ironie Stellung bezieht. Vielleicht lässt sich hier auch vorsichtig eine ‚Binnenperspektive‘ des Autors, was militärisches Gehabe und die sozialistische Vorstellung von der Arbeiterklasse angeht, ablesen.

Wird die auktoriale Erzählhaltung auf der einen Seite dadurch verlassen, dass es keine »ontologische« Trennungslinie zwischen Erzähler und Figuren gibt¹⁰⁴⁴, geschieht dasselbe nach der anderen Seite durch den häufigen Gebrauch der szenischen Darstellungsform: Nur in 21 von 155 Kurzkapiteln ist fast ausschließlich die Stimme des Erzählers zu hören, 109 sind zumindest teilweise, 25 fast rein szenisch aufbereitet. Die meisten Erzählerkapitel sind im ersten Buch, dienen also der Exposition, der Vorstellung der Personen, einige schildern Handlungen von Personen aus einer Nullfokalisierung heraus, während es klassische zusammenfassende Erzählberichte gar nicht gibt. Die Szenen sind selten in Dialogform, auch wenn es zwei Personen sind, sprechen

¹⁰⁴² Bode schreibt über *Barchester Towers* von Anthony Trollope: »Es ist wahr, dass der Erzähler hier außerhalb der Welt seiner Figuren lebt, *insofern* (aber auch nur *insofern*) als er nicht mit ihnen interagiert oder kommuniziert, aber er ist deutlich als Zeuge und Zeitgenosse markiert«. (Bode: Der Roman. S. 176f.); dasselbe gilt m. E. für den Erzähler in *Wiktor Wawitsch*.

¹⁰⁴³ S. dazu Bode: Der Roman. S. 173f.)

¹⁰⁴⁴ Der Begriff ebenda, S. 149.

diese kaum über ein Thema, sondern tauschen ihre Eindrücke über das ablaufende Geschehen aus oder sprechen einfach vor sich hin. An den meisten Szenen sind mehrere beteiligt, das Zentrum der Wahrnehmung liegt meist in einer der beteiligten Personen, mit der zusammen der Leser die anderen Personen und die Umgebung wahrnimmt. Die Massenszenen auf den Straßen sind eine Montage von bewegten Bildern, Stimmen, Lichtern, Geräuschen. Neben der szenischen Darstellung gibt es noch eine andere Abweichung von der auktorialen Erzählsituation in Richtung der Form, die Stanzel als personale Erzählsituation bezeichnet¹⁰⁴⁵:

Sanka trug Backenbart, ein Pincenez mit schwarzer Kordel, einen schwarzen, sehr schicken schwarzen Hut und einen eleganten Zivilmantel, und er hatte sogleich gespürt, daß er nicht mehr er war, nicht Sanka, und daß er, so gekleidet, das tun müßte, nun ohne Unterlaß das tun müßte, wozu alles diente. [...] Und es war Sanka, als säße er irgendwo drin, in einer Kutsche oder Kiste, und schaute aus einem Fensterchen wie aus einer Schießscharte. [...] Und die Kälte im Inneren, wie sie gekommen war, so hielt sie sich auch, fest an einer Stelle, und jetzt mußte er diesen Weg zurücklegen und wäre doch nur alles schnellstens zu Ende. Wie wenn er mit dem Schlitten von einem vereisten Berg herabsauste und sich schon abgestoßen hätte, jetzt in Fahrt käme, und nun fliegt er schneller und schneller, und jetzt gibt es kein Halten mehr, klammer dich nur fest und warte. [...] Er spazierte durch den Gang des Waggon. [...] Die Notbremse hatte er gleich gesehen, da ist sie, mit der roten Endschlaufe. Er ging mit einer Papirossa zum Vorraum – da ist die andere. Ein Plömbchen am Bindfaden. [...] (675)

Drei Klingelzeichen. Sie schlagen ein, pochen im Inneren, nie hat er einen Laut so gehört, wie ein Schlag von innen. Er wußte schon, hörte es gar nicht erst, daß der Zug pfiß. Anfuhr. Sanka hatte sich dort drinnen ganz klein gemacht, hatte die Augen zugekniffen und war erstarrt. [...]

Es sind noch – auf der Uhr wie im Kopf – genau gleich viel Minuten, als ob im Kopf eine Uhr wäre und der Zeiger im Schädel die Sekunden tickte. [...]

Und die Hand zog am Griff der Notbremse und spürte nicht wie der Bindfaden riß. (676)

Er öffnete die Tür nach draußen. [...] Sanka sprang von der Stufe herab. Als schwarze Wand stand der Zug, nur vorne bei der Lokomotive war die Erde rot.

›So also sieht das aus!‹ Sanka schaute, wie der schwarze Zug in der Steppe schwieg. Es war geschehen, es gab kein Zurück. Plötzlich fuhr ihm die Angst schlagartig in alle Gelenke. (678)

Nur im Ansatz ist es eine personale Erzählsituation, es gibt keine Reflektorfigur, aber der Leser ist meistens im Bewusstsein von Sanka, hört Fetzen eines inneren Monologs, er entdeckt mit ihm die Notbremse, erlebt mit ihm den Zug in der Steppe, identifiziert sich mit seiner Angst.

Trotz der geschilderten Abweichungen von der auktorialen Erzählsituation bleibt die Konvention des auktorialen Erzählers nach dem Vorbild der realistischen Romane in *Wiktor Wawitsch* erhalten, während die Erzählweise neue Wege geht, indem sie

¹⁰⁴⁵ Zu Stanzels Typenkreis ausführlich Bode: Der Roman. S. 145 – 152. Wenn auch in Fachkreisen die Meinung vorherrscht, Stanzel sei durch Genette überholt, schließe ich mich doch der Kritik Bodes an dem Begriff der Fokalisierung (S. 216 - 222) an und halte in diesem Punkt die Stanzelsche Terminologie für logischer.

Verfahren der »expressionistischen Kino-Ästhetik«¹⁰⁴⁶ übernimmt: Die ihren Standort laufend wechselnde Filmkamera zeichnet die unterschiedlichen Orte, Räume, Gegenstände, Personen, deren Stillstände, Bewegungen, Handlungen als einzelne, Gruppen, als Menge auf und gibt sie unmittelbar wieder in Short-Cuts, deren Titel - »Die Flöte«, »Auf dem Weg«, »In einem leeren Zimmer«, »Bei der Alten«, »Die Hochzeit ist morgen«, »Wohin bloß«, »Ich bestreite nicht« - an die Zwischentitel in Stummfilmen erinnern¹⁰⁴⁷. Nicht nur der Standort der Filmkamera, sondern auch das, was sie fokussiert, wechselt ständig, sodass der Zuschauer nur bruchstückhafte Szenen, Beobachtungen, Gesprächsfragmente auffasst. Nun zeigt sich, dass der Stummfilm mit Tönen unterlegt ist, doch ob es Sprecher sind oder ein akustisches Arsenal an Schreien, Schüssen, Gepolter, Getrappel, die Bildspur und die Tonspur scheinen getrennt aufgenommen und erst im Nachhinein zusammengebracht worden zu sein. Dies zeigt sich besonders deutlich an den Massenszenen:

Filipp [...] bog um die Ecke, und die Beine verhielten den Schritt: Die ganze Straße stand. [...] Und plötzlich bewegte sich die ganze Straße nach rückwärts, alle wichen zurück, als würde unter ihnen das Pflaster weggezogen. Schneller, schneller. Die in der Nähe gingen noch, die Köpfe nach hinten gewandt, von der entfernteren Ecke jedoch kamen sie gerannt, immer schneller und schneller, und das Schweigen, es rankte sich immer stärker und höher die Straße hinauf, und plötzlich bogen um die Ecke Kosaken. Im Trab ritten sie über Pflaster und Trottoir – fünf Mann. [...]

Filipp legte los, lief aus Leibeskräften, doch auf einmal war die Straße, die ganze Straße hinter den Schutzleuten, schwarz vor Menschen, sie schwirrte, ein Stimmengewirr wie heftiges Sperlingsgitschilpe. (465/466)

Aber plötzlich zog es Filipp's Kopf nach hinten, von allein hatte er sich umgedreht, und von hinten kamen eilenden Schrittes Soldaten an. [...]

Filipp raste den Berg hinab, überholte, schrie im Laufen:
 »Schneller! Los! Rennt!« [...]

Die Leute rissen Bretter heraus; die Bretter krachten, knirschten blindwütig. [...] (468)

Rechter Hand plötzlich ein Donnern wie eine Explosion, wie ein Kanonenschuß.

Filipp sah hin – da hatten sie ein Eisentor auf die Barrikade geworfen. [...]

»Genossen!« schrie Filipp erneut. »Soldaten! Infanterie! Sind hierher unterwegs! [...]«

»Ho-oo-o...« lärmte Die Menge, und plötzlich brach der Lärm ab.

Filipp blickte sich um – der Zug berittene Polizei sprengte [...] auf die Barrikade zu. [...]

Ein Mann ohne Mütze schleuderte mit beiden Armen, über den Kopf, Pflastersteine hinab und brüllte mit überkippenden Stimme:
 »Daß sie bis in den Sarg! Daß sie bis aufs Blut!« [...]

»Genossen!« schrie Filipp. »Infanterie! Soldaten! Die schießen! Durch die Barrikade! Und wir werden wie die Fliegen!« »Abgeknallt«, hatte Filipp noch rufen wollen.

»Hurra-a!« schrie da die Menge. Tausendfach spritzte, schwappte der Lärm, die Brandung der Stimmen.

»Hurra, hurra!« Noch stärker, wie eine Flamme, loderte es aus der Menge. [...] (469/470)

Doch plötzlich erloschen die Stimmen, als hätte ein Windstoß die Geräuschflamme hinweggefegt. Ein dumpfes Tosen erhob sich von tief unten, und es wurde gleichsam auf einen Schlag dunkler.

Graue Uniformen zogen am anderen Ende des Platzes auf. Sie kamen lautlos aus der Straße heraus. [...]

¹⁰⁴⁶ Karla Hielscher in Spiegel Special vom 1.10.2003. In: URL: <http://www.spiegel.de>SPIEGEL> spezial. (21. 10. 2013). Die russischen Titel: Флейта, В дороге, В пустой комнате, У струхи, Свадьба завтра, Кудой!, Не отрицаю.

¹⁰⁴⁷ S. Karla Hielscher, in: Spiegel Special vom 1. 10. 2003.

Jemand zwängte sich zwischen den Vordersten durch [...] Der Menge stockte die Stimme, als er sich auf der Barrikade aufrichtete. Er entrollte plötzlich an der Stange eine rote Fahne und stieß die Stange zwischen die Trümmer [...]
 »Hei!« zischte es in der Menge, als würde Wasser auf Glut gespritzt. [...] (471)
 Offizierus schritt die Front ab. [...]
 »Stillgestanden!« schrie er erneut, wie ein Peitschenhieb [...]
 »Kompanie!« schrie Offizierus. »Im Gleichschritt marsch!«
 Die Soldaten setzten sich in Bewegung. Forsch traten die Füße nicht auf. Sie gingen vielleicht zehn Schritt. Auf der Barrikade erhob sich an einer langen Stange eine rote Fahne. [...]
 »Kompanie!« schrie Offizierus in hohem Falsett und schüttelte sich regelrecht. »Feuer!« [...] (472)
 »Hur-ra!« schrien die Soldaten. Jenseits der Barrikade war es leer, auf dem aufgewühlten Pflaster lagen drei, einer auf der Seite, als schliefen sie. Das Hurra der Soldaten verlor sich, verstummte. (473)

Die Filmkamera und das Tonbandgerät nehmen auf, was Filipp wahrnimmt und hört, bis auf die letzten acht Zeilen, hier stehen sie unter den Soldaten, daneben aber gibt es den extradiegetischen Erzähler, der das Wahrgenommene und das Gehörte verbindet, die Einzelpersonen und die Menge zu Wort kommen lässt und mit Vergleichen und Metaphern eine Atmosphäre, »eine Magie des Moments«¹⁰⁴⁸ schafft, die den Lesenden eine zusätzliche Perspektivierung des Geschehens vermittelt.¹⁰⁴⁹ Die Bedeutung dieser Erzählweise für die Geschichtskonstruktion wird im zusammenfassenden Kapitel erläutert.

4.2.4 Sprache und Zeichen

Die Übersetzerin schreibt über die Sprache:

Schlank und muskulös ist diese Sprache, ohne jedes überflüssige Gramm Fett, dabei zupackend, energiegeladen. Stets nah am Gegenstand, beschreibt sie nicht, sondern greift auf, um sogleich weiterzuhasten.¹⁰⁵⁰

So atemlos wie alle Figuren meistens sind¹⁰⁵¹, ist auch der Sprachstil. Die Figuren flüstern hinter vorgehaltener Hand oder brüllen und fluchen, sie sprechen in abgebrochenen Sätzen:

»Vorgesehen habe ich«, sagte Nadja außer Atem [...] »Vorgesehen habe ich für heute...und wenn ich es schaffe, sag ich noch was über...über die Rolle, welche...« (77)
 »Bolotow!« entfuhr es Wiktor [...]

¹⁰⁴⁸ So der Kölner Stadtanzeiger am 9. 10. 2003. URL: www.ksta.de/das-tosen-der-revolution; (20.10. 2013).

¹⁰⁴⁹ Erklärend hierzu: Nünning & Nünning (Hg.): *Multiperspektivisches Erzählen*. Trier 2000. S. 51: »Das Konzept der Perspektivenstruktur narrativer Texte trägt der Tatsache Rechnung, daß das Ganze mehr ist als nur die Summe seiner Teile.« Es handelt sich in *Wiktor Wawitsch* nicht um Multiperspektivität, sondern um eine die Perspektive der gleichzeitig fokussierenden und fokussierten Figur nicht widersprechende, sondern ergänzende, erweiternde, mit sprachlichen Mitteln bereit gestellte Perspektivierung durch einen Erzähler.

¹⁰⁵⁰ Rosemarie Tietze: Nachwort, S. 728. Ebenda, S. 729, zitiert sie einen russischen Kritiker: »Schitkovs Sprache ist auch für den heutigen Tag neu. Über eine solche Sprache wurde noch nicht geschrieben – wie sie gebaut, wozu sie notwendig ist. Sie ist einfach.«

¹⁰⁵¹ Die Wortfolge »außer Puste« (запыхавшись) kommt im Text mindestens 35-mal vor.

»Aber wie... hob Wiktor an. [...] »Aber wie können Sie...sag ich« [...]»Gestatten Sie, ich lasse nicht zu...« krächzte Wiktor [...]»Ich werde Bestechung...« - und Wiktor stand auf, schluckte trocken - »ich werde Bestechung...ich bin kein General...« (357)

An der Szene im vorigen Kapitel lässt sich Vielfalt an Tönen und Geräuschen ablesen, die Sprache komponiert geradezu eine »Bühnenmusik«¹⁰⁵²; auf zwei beliebig herausgegriffenen Seiten hört man: Flöten, Kichern, Rufen, Dröhnen, Brüllen, Schreien, mit der Faust auf den Tisch Schlagen, Schluchzen, Klingeln, Brummen, Türe Zuwerfen, Prasseln, Summen, Flüstern, Knistern, Raunzen (374f.). Dieses Stimmtheater trägt zu der schon konstatierten Unmittelbarkeit bei, der Leser ist im Theater und kann sich dem Geschehen auf der Bühne nicht entziehen. Auf dieser Bühne herrscht eine immer wechselnde, schwankende Beleuchtung, zwar beginnt der Roman mit einem »Sonnentag« (11) und dem Sonnenlicht außen entspricht das neue elektrische Licht innen, das die Stadt gegenüber dem Kleinstädtchen auszeichnet, die Wohnungen der Bessergestellten gegenüber denjenigen der Arbeiter, die vom flackernden Licht der Öllampen beleuchtet werden¹⁰⁵³, die Gefängniszelle erhellt spärlich eine trübe schmutzige Glühbirne (138), während im Café chantant die Lichter sich »an Karaffen, Pokalen, Messern« (116) brechen und in den Häusern der Vornehmen elektrische Kronleuchter glänzen (501); auch Kerzen gibt es noch in den Schlafzimmern, in billigen Kneipen (441), in den Kirchen und in den Kandelabern der Paläste (503). Draußen schimmert der Vollmond, das Schneelicht (187), wenn nicht auf blauschattiger Straße (348) graue Düsternis (375) oder trübes Zwielight (473) herrscht; in der Stadt sind es Gaslaternen, die die dunklen Straßen beleuchten oder aber das Feuer: »in roten Atemzügen lohte die Straße« (204), Fackeln huschen übers Dach, um Juden aufzuspüren (587), »Feuerchen sprüh[t]en aus der Dunkelheit« (590), ein Haus stürzt ein »und erneut schwang sich die Flamme zum Himmel« (589). Wawitsch fühlt sich von einem Feuerkäfig umzingelt (711) und doch stirbt er im Dunkeln, denn den Lichtschalter erreicht er nicht mehr (712). Das Gegenbild zum roten Feuerschein ist das rosa Licht des aufgespannten Sonnenschirms Grunjas, die Wiktor mit ihrer Wärme einhüllt, und der »rosa Lichtschein vom Ikonenlämpchen« (715), der Anna Grigorijewna, die Mutter Sankas umfängt, als sie die Rettung ihres Sohnes erfährt.

Die Lichtvariationen beschreiben also historische, soziologische, soziale Veränderungen, Massenphänomene und psychische Zustände. Das flackernde Licht

¹⁰⁵² Tietze, Nachwort, S. 729.

¹⁰⁵³ Wiktor Wawitsch erfreut sich an dem neuen Licht: »Er löschte das elektrische Licht, kniff die Augen zu und machte es wieder an, um den Anblick erneut zu genießen, schlagartig.« (338), während Philipp »mit klammen Fingern ein Streichholz hervorklauben« muss, und »die Lampe knisterte, flammte mißvergnügt auf« (212).

des Romans hindert die Personen des Romans auch am Sehen¹⁰⁵⁴, sie schauen zwar, aber sie erkennen nichts, Baschkin den ihm folgenden Polizeispitzel nicht (107), Anna Grigorijewna die Seelennot Baschkins nicht (575), Nadja Tiktin verwechselt für einen Moment Philipp mit einem Polizisten und gerät in die Falle (658). Sie wollen nichts sehen, der Folterer Gratschek schaut niemandem ins Gesicht (203), Baschkin drückt »mit aller Macht die Augen« gegen Anna Grigorijewnas Hand (575), die Augen werden nicht zum Sehen benützt, sondern als Waffe, durch das Loch in der Zellentür (139), in der Fabrikhalle, beim Verlassen des Gebäudes der Ochrana, im Haus des Generals, selbst in Tanjas Wohnung¹⁰⁵⁵. Die Augen sind auch ein Symbol für das Leben¹⁰⁵⁶:

»Ich war nämlich Staatsanwalt«, sagte Rschewski halblaut, »in der Kiewer Gegend. »Und das gehörte zu meinen Pflichten. Öffentlich fand das statt. Einer bat mich, ich sollte mich so hinstellen, daß er mich sehen könnte, und ich sollte ihn ansehen bis zum letzten Augenblick. [...] Und er schaute, hielt sich mit den Augen an mir fest, wandte nicht den Blick, als ob Eisenstäbe gespannt wären...Wie festgenagelt...Er hörte nichts, was vorgelesen wurde, auch ich hörte nichts, schaute nur. Das Gesicht weiß, [...], nur noch Augen, und aus den Augen ging alles in mich ein, was sich in ihm tat. Der Henker warf ihm die Kapuze über. Ich hörte auf zu atmen und schaute ihm immer noch in die Augen, das heißt, dorthin, wo die Augen sein mußten, und konnte mich nicht abwenden. Fff!« (669)

Das Leibliche spielt eine große Rolle in *Wiktor Wawitsch*, wie die zitierten Textstellen bei der Charakterisierung Wawitschs, Sanka Tiktins und Baschkins schon zeigten; besonders auffallend ist die metonymische Verwendung der Körperteile: »obwohl die Beine darum flehten«¹⁰⁵⁷ (276), »der Arm hatte von allein ausgeholt« (277), »Es fiel ihr ein, welche Freude in Philipps Beinen gewesen war«, »Die Mutter sah den Schultern den Kummer an« (293). Hier geschieht das Nachvollziehen der Körpersprache mit Worten und Sätzen, der Leser ist mit auf der Bühne, sogar in der Theaterwerkstatt. Hier werden immer neue Stücke geprobt mit Menschen aus verschiedenen Gruppierungen und Schichten in den jeweiligen Sprachausformungen:

»Was fuchtelst du dem Menschen mit deinen Schwielen vor der Nase?« fing der Spieler an. »Für unsereinen setzen sich doch nur die Studenten ein. Werden auch verbannt, und wie.«
 »Kriegst Bier spendiert, jetzt nichts wie rangeschmiert«, sagte der Solide.
 »Ah, könnt mich doch alle gernhaben und du besonders.« [...] (127)
 »Was trinken wollen Sie? Sich völlig ausklinken? Ganz einfach: am Schanktisch einen Großen schlucken, kostet bloß einen Fünfer, und Wodka auf Bier, das lob ich mir.« (128)

¹⁰⁵⁴ S. hierzu Tietze, Nachwort, S. 729.

¹⁰⁵⁵ »Ignatytsch [...] bohrt seinen Blick den Arbeitern in die Augen, als hielte er ihnen die Faust vors Gesicht« (215) »Da stand ein Mann mit Schafspelzmütze und schaute ihn mit Augen an, die ihn aufspießten wie mit der Heugabel«. (243) »»Was führt ihn her?« schrie der General, und die kleinen Äuglein holten zum Schlag gegen Wiktor aus«. (355) »Nadja schaute, die Augen leicht zugekniffen, [...], schaute unverwandt auf Philipp. Sogleich schnürte ein straffer Gedanke wie ein Riemen Philipp den Kopf ein.« (269).

¹⁰⁵⁶ Man denke nur an das Gedicht von Gottfried Keller *Augen, meine lieben Fensterlein* oder an den Brauch, dass ein beim Sterben Anwesender dem Verstorbenen die Augen zudrückt. Die Foltermethode Gratscheks, dem Opfer die Augen in den Kopf zu pressen, ist davon eine schreckliche Perversion.

¹⁰⁵⁷ Хотя просили ноги (236), какая радость была в ногах Филиппа (250).

Batin blickte [...] streng durch die Brille [...]. Soeben sagte er [...] mit tiefer, müder Lehrerstimme:

»...morgen, Genossen, bin ich vielleicht nicht mehr unter euch [...] aber ich sage euch unverblümt, daß die Stunde des Sieges keinesfalls nah ist und der Sieg nicht mit leeren Händen errungen wird. Es gibt keinen Sieg ohne Opfer. Und keinen Kampf ohne Blut. Die Morgenröte ist heraufgezogen – der Horizont ist blutrot. [...]« (536)

»Ah! Was hast du zu sagen?« Wiktor [...] blickte streng auf Senkowski.

»Hol dich der Teufel! Bin schon drei Stunden hier, wäre fast eingeschlafen. [...]«

«Wenns dir nicht gefällt – hab dich nicht gerufen.« Wiktor] öffnete die Tabakdose.

»Gicks nicht rum!« sagte Senkowski flüsternd. »Ich würde ja gar nicht hier sitzen, hol dich wirklich der Teufel. [...]

Weißt du was? Zum Teufel mit dir, ich gehe, aber gicks du besser nicht rum, denn sonst, Bruder, ich sag dir unverblümt, sie werden dich im Handumdrehn« - und Senkowski fletschte die Zähne und rieb in der Luft die Handflächen aneinander - »ffft!«

Senkowski pustete. »Ffft – und aus der Traum!« (685/686)

Die Arbeiter, Studenten und Polizisten sprechen eine unterschiedliche Sprache, aber drei Dinge haben sie gemeinsam: die Flüche, die Papirossy und die Tränen. Diese bilden ein Netz, das weniger die einzelnen Menschen, die verschiedenen Gruppierungen und Bereiche, als die Handlungssprünge, die Kurzkapitel miteinander verbindet. Das Fluchen, Rauchen und Weinen zeigt den Erregungszustand, in dem sich diese am Rand der blindwütigen Gewalt, der Revolution, der Anarchie, der Auflösung, des Untergangs balancierende Gesellschaft befindet. Das Balancieren führt zu keiner Balance, weder des einzelnen noch der Gesellschaft, das aus verbalen und non-verbalen Stricken geknüpft Netz ist nicht unter den Balancierenden als Auffangnetz ausgespannt, es liegt über ihnen als den Lesenden teils amüsierendes, teils entlastendes Verweisungsnetz¹⁰⁵⁸.

Die fehlende Balance der einzelnen und der Gesellschaft findet auch ihren Ausdruck in der häufigen Erwähnung des Spiegels, als der auch ein Schaufenster oder die Augen der anderen dienen können. Der Spiegel steht stellvertretend für die Außenwelt, die Kontrolle über das eigene Spiegelbild garantiert scheinbar die Kontrolle über die Figur, die man nach außen hin macht¹⁰⁵⁹. Der Spiegel ist auch ein Medium der Erkenntnis, das ungesehen beobachtete Bild des anderen im Spiegel eröffnet eine Möglichkeit zu dessen Beherrschung¹⁰⁶⁰, die Vorstellung der Selbstbespiegelung in den Augen anderer kann zur Selbsterhöhung oder –erniedrigung führen¹⁰⁶¹, der plötzliche Blick in den Spiegel kann ein unbekanntes Bild seiner selbst offenbaren¹⁰⁶². So reflektiert der Spiegel die Unsicherheit und die Widersprüchlichkeit der Personen – worauf auch ihr häufiges Erröten hinweist¹⁰⁶³ - , er verweist auch auf die Inszenierung

¹⁰⁵⁸ Wenn z.B. Wiktor flucht »seif doch die Großmutter ein, heiliger Rockzipfel« (711) und Woronin »Zum Teufel und seiner rüdigigen Großmutter« schreit (546).

¹⁰⁵⁹ Dies wird besonders deutlich in der Szene, wo Wawitsch zum ersten Mal seine Uniform anzieht. (167, 171f.).

¹⁰⁶⁰ Die Stadtverordneten beim Generalgouverneur (503).

¹⁰⁶¹ So in der ersten Szene, wo Wawitsch den Beifall der Obrigkeit imaginiert (11).

¹⁰⁶² Als Tanja in den Spiegel schaut und ihr Zornigsein entdeckt (590).

¹⁰⁶³ Aber hier muss auch bedacht werden, wie jung fast alle Hauptfiguren sind, von 18 bis maximal 30.

des Romans als vor den Augen und Ohren der Leser ablaufendes Theater, dem der Spiegel gleichzeitig als Verdoppelung und Aufdeckung des Inszeniertseins dient.

Sieht man die Intention des Romans darin, ein Spiegel der russischen Gesellschaft des beginnenden 20. Jahrhunderts zu sein, kann man die 155 Kurzkapitel auch als »Scherben eines eben zerbrechenden Spiegels«¹⁰⁶⁴ interpretieren. Auf jeden Fall zeigt diese Aufspaltung, dem Aragonschen Kaleidoskop verwandt, die Facetten einer Geschichte, die weniger durch die schwachen Fäden der Kontinuität und Kausalität als durch das oben beschriebene Verweisungsnetz in ein Bild zusammengefügt werden.

4.2.5 Raum und Zeit

Der räumliche und zeitliche Rahmen von *Wiktor Wawitsch* ist der eines realistischen Romans, er spielt in zwei Orten, in einem kleinen Provinznest¹⁰⁶⁵ und in der Stadt N. Letztere ist durch Gogols *Tote Seelen* ein literarischer Topos, eingeführt wird sie als steinerne Stadt (26), beschrieben wird sie mit den Augen des ankommenden Wiktors. Ihr erster Eindruck auf ihn ist der eines vielfältigen Lärms, einer Fremdheit, die sich bis auf die Sprache erstreckt (147f.). Zeitangaben gibt es, wie schon erwähnt, außer der Kriegserklärung vom 27. Januar 1904, etwa in der Mitte des Romans, und dem Manifest vom 17. Oktober 1905, im letzten Viertel, keine; er beginnt im Sommer (1903) und endet am »neunzehnten Mai« (1906). Die Chronologie wird ziemlich exakt eingehalten, es gibt keine für den Verlauf der Handlung wichtigen Analepsen und Prolepsen, der Roman spielt also fast ausschließlich in der Erzählgegenwart, die Zukunft findet nur zweimal im Konjunktiv statt¹⁰⁶⁶.

Dagegen wechseln die Orte, die Schauplätze in der Stadt N. wie auf einer Drehbühne unaufhörlich, von den verschiedensten Wohnungen zur Fabrik, vom Gefängnis zu den Polizeiquartieren, von Kneipen aller Art zu Plätzen, Straßen und Höfen. Die Räume werden nicht beschrieben, sie sind erfüllt von Geräuschen, sie werden durch *eine* Besonderheit charakterisiert - der Lichtschalter in Wawitschs Wohnung, die schmutzige Glühbirne in der Gefängniszelle, der Samowar in Filippis Wohnung, das alte Sofa in der Kneipe - , sie sind nicht Kulisse, sondern Bühnenbild, vor dem sich das Handeln und Reden der Personen abspielt.

Die schnellen Ortswechsel korrespondieren mit der Atemlosigkeit der Menschen, sie ist das Zeitmaß und erweckt den Eindruck, als ob die Ereignisse unmittelbar

¹⁰⁶⁴ Dies ist die Formulierung von Vollmann, in: Ders.: Vorwort zu *Wiktor Wawitsch*, S. 6.

¹⁰⁶⁵ Nur 25 Kapitel spielen in der Provinz, davon betreffen 3 den dort ebenfalls stattfindenden Pogrom. In der Analyse wird auf die Ereignisse in der Kleinstadt und auf die dort lebenden Personen (außer zu Beginn Wawitsch) nicht eingegangen.

¹⁰⁶⁶ Einmal spricht Sanka darüber, was die Sozialdemokratische Partei tun würde, wenn sie könnte (112), das andere Mal der Advokat Rschewski über das Verhalten der jetzigen Regimegegner nach einem Sieg (669).

hintereinander, ohne Pause abliefern. Die einzigen Hinweise auf die vergehende Zeit sind die Erwähnung von Jahreszeiten – auch diese werden nur in der Provinz bemerkt, nicht in der großen Stadt – und von Grunjas fortschreitender Schwangerschaft, auf der letzten Seite wird erstmals ein übersprungener Zeitabschnitt genannt: »Erst drei Wochen später«. Auch hier drängt sich der Vergleich mit dem Theater auf, die Zuschauer erleben eine Geschichte ohne Zeitsprünge, die Erzählzeit und die erzählte Zeit scheinen zusammenzufallen, weder die Menschen auf der Bühne noch die im Zuschauerraum haben Zeit, auf die verfließende Zeit zu achten.¹⁰⁶⁷

So ist paradoxerweise dieser atemlose Roman ein fast zeitloser Roman, statt der »Konkretisierung« und der »Materialisierung der Zeit im Raum«¹⁰⁶⁸ findet eine Abstraktion – der Pogrom scheint ewig zu währen – und eine Entmaterialisierung der Zeit – sie tickt in Sekunden oder sie ist ewig¹⁰⁶⁹ - statt. Die Räume, hier die Straße, der Zug, der Park, werden nicht »von der Zeit mit Sinn erfüllt und dimensioniert«¹⁰⁷⁰, sie sind wie eingefroren im Blick der Figuren und der Lesenden, der Raum wird zweidimensional – vorne und hinten, drinnen und draußen, hier und dort – und damit dem Alltagsblick, der der unvermittelten Wahrnehmung entspringt, angenähert. Anders als in der *Semaine sainte* ist die historische Zeit zwar durch zwei Daten markiert, der historische Ort überhaupt nicht, doch dies wird dadurch konterkariert, dass der Raum, in dem die Zeit aus der Wahrnehmung verschwindet, allgegenwärtig ist.

4.2.6 Erinnerung

So wenig wie Zeit-Räume in *Wiktor Wawitsch* artikuliert werden, so wenig gibt es Orte der Erinnerung, analog zur Zeitlosigkeit der Menschen im Roman wird der Erinnerung keinen Raum gegeben.¹⁰⁷¹ Nicht das Erinnern, das Vergessen scheint ein Merkmal von Menschenmengen zu sein, jedes Mal schreien sie Hurra und rennen los, als Verfolger oder als Verfolgte. Es gibt Stereotypen, so der bei Polizisten, Kleinbürgen, Beamten virulente Antisemitismus, diese sind Zeugen einer Vergessenskultur, in der das Vergessen der Opfer die zyklische Wiederholung möglich macht:

¹⁰⁶⁷ Es gibt nur eine Textstelle, wo das Fließen der Zeit erwähnt wird, während der Krankheit Baschkins im Haus der Tiktins: »Baschkin lag mit geschlossenen Augen und spürte, wie die Zeit floß, wie die Zeit freudig dahinjagte, durch ihn hindurch und weiter, weiter, mit leisem Klang, wie eine dünne Saite. Baschkin überließ sich freudig ihrem Maß, ihrem Klang.« (298).

¹⁰⁶⁸ Bachtin: Chronotopos 2008, S. 188.

¹⁰⁶⁹ S. die Überfallszene (Arbeit S. 220) und folgendes Zitat: »Hinter der Bank aber trieb der Flieder den frischen Zweigen die Blättchen aus, Frische lag über dem Flieder. Und es kam Sanka vor, wenn es ans Sterben ginge, so bliebe doch der frische, fröhliche Flieder auf immer und ewig, und wenn er jetzt überlegte – er ist ewig, ewig, auch wenn das mein letzter Blick wäre. Und Sanka sog langsam, mit ganzer Brust, die Luft ein. Ewige Luft. Süß und ewig kam ihm der Augenblick vor.« (665).

¹⁰⁷⁰ Bachtin: Chronotopos, S. 7.

¹⁰⁷¹ Auch dies hängt – wie das schnelle Erröten – mit der Jugend der wichtigsten Figuren zusammen. Außer Nadja (24) und Baschkin (zwischen 25 und 30) erinnern sich nur die älteren Menschen, die Eltern Tiktin, der Vater Grunjas, der Vater Tanjas.

»Das sind Christen! Das sind Russen! Rechtgläubige morden! [...]«
 »Hören Sie, hören Sie!« Tanja beugte sich über sie, rüttelte sie [...]. »Wer ist das, wer?«
 »Ah! Alle! Alle! Schurken!« schrie Leibowitsch.
 »Das kann doch nicht sein! Hören Sie, ich sage Ihnen – das läßt man nicht zu!«
 »Wann denn! Wann! Wer hätte das je nicht zugelassen! Leben lassen sie einen nicht!«
 (593)

Einmal wird in einem Bild Erinnerung und Vergessen zusammengebunden: Jede Apfelsine erinnert Andrej Stepanowitsch Tiktin an eine Begebenheit, wo ihm vorgeworfen wurde, Apfelsinen zum Essen anzubieten, während das Volk verhungerte.

Vieles war laut und klug gegen die Apfelsine gesagt worden, aber irgendwo unterm Boden scharften Hungerkrallen. [...] Andrej Stepanowitsch [...] schliff die Gedanken aneinander ab. Er drehte und wendete sie, fügte sie zusammen wie große Steinplatten, bis die Gedanken schließlich zu einem dichten Parkett verfugt waren. (35)

Die Steinplatten, die die Erinnerung begraben sollen, sind gleichzeitig der Deckel des Reservoirs, der im Sinne des ‚Verwahrensvergessen‘ die Erinnerung aufbewahrt. Wenn sich auch die Menschen in *Wiktor Wawitsch* nicht erinnern, so entreißt die Romanerzählung mit der von ihr geschaffenen fiktionalen Welt historische Ereignisse dem Vergessen und bietet dem Leser die Möglichkeit, Erinnerungsräume zu begehen.

Diese Möglichkeit wird auch, aber weit weniger als in den bisher analysierten Romanen, durch intertextuelle Assoziationen aufgerufen¹⁰⁷²; außer sprachlichen Anleihen aus der Bibel (536) kann der in der gleichen Zeit spielende, aber 20 Jahre früher geschriebene Roman *Petersburg* von Andrej Belyj herangezogen werden. Trotz der immensen Unterschiede in Schreibweise und Zielsetzung – es geht Belyj nicht um eine Beschreibung der Revolution von 1905, sondern um »die Beschwörung einer zwischen Wahnsinn und Traum [...] oszillierenden Welt«¹⁰⁷³ -- lassen sich inhaltliche und sprachliche Parallelen finden. Es gibt den Vater-Sohn-Konflikt (in *Petersburg* viel differenzierter ausgeführt und für histoire und discours nicht nur als Gegenüberstellung von Zarismus und Revolution von grundlegender Bedeutung), es gibt den innerlich zerrissenen Intellektuellen, es gibt den zirkulierenden Revolver, es gibt die in einem Kästchen weitergereichte Bombe, die am Ende explodiert:

das war ein besonderes Krachen, mit nichts zu vergleichen; ohrenbetäubend und – nicht im mindesten prasselnd, ohrenbetäubend und – dumpf; mit metallischem, drückendem Baß-Ton; dann war alles erstorben. (*Petersburg*, 623)

Zum Vergleich *Wiktor Wawitsch*:

¹⁰⁷² Sowohl Vollmann im Vorwort wie Tietze im Nachwort weisen auf »Wegemarken zur vorläufigen Orientierung« (Tietze, S. 728) in der russischen Literatur hin.

¹⁰⁷³ Selbstverständlich ist es völlig unmöglich, Belyjs Roman hier in akzeptabler Weise zu würdigen; ich benütze im wesentlichen den Romantext selbst und das Nachwort von Ilma Rakusa: Andrej Belyj: *Petersburg*, Aus dem Russischen von Gabriele Leupold, mit einem Nachwort von Ilma Rakusa. Frankfurt a. M. 2005. Daraus das Zitat, S. 635. Die differenzierte Darstellung der Intertextualität von *Petersburg* von Lachmann wurde als Hintergrundtext verwendet: Renate Lachmann: Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne. Frankfurt a. M. 1990. S. 88 – 125.

Es krachte die Luft, die Häuser spien gleichsam die Fensterscheiben aus, alles ringsum lag auf dem Boden, und wer konnte, sprang auf und rannte, rannte, [...] und noch lange konnte der Mensch kein Wort herausbringen, [...] und die runden Augen irrten umher (721)

Es gibt auch die Revieraufseher, aus einer anderen Warte beschrieben:

Gräulich selbst, ging er in seinem gräulichen Mäntelchen jetzt als unmerklicher Schatten, den Säbel ehrerbietig erhoben und die Augen gesenkt: und ihm in den Rücken mündliche Verweise, eine Rüge, Gelächter und sogar unflätige Schimpfwörter; und der Quartalvorsteher zu alldem: »Können Sie sich kein Vertrauen schaffen bei der Bevölkerung, dann reichen Sie Ihren Abschied ein.« Und er verschaffte sich das Vertrauen: auch er empörte sich gegen die Willkür der Regierung, oder er traf eine besondere Übereinkunft mit den Insassen des Durchgangsgefängnisses. (Petersburg, 107/108)

Auch Parallelen in den sprachlichen Zeichen lassen sich finden: die steinerne Stadt (21), die metonymische Verwendung der Körperteile:

die Augen erkannten den Senator; und auf das Erkennen wurden sie irr; vielleicht hatten die Augen an der Ecke gewartet; und bei seinem Anblick wurden sie weit, begannen zu leuchten, zu glänzen (Petersburg, 29)

In beiden Texten wird Belebtes unbelebt, Unbelebtes belebt:

Die glatten Seitenmauern des vierstöckigen Palais [...] blitzten höhnisch mit Mondlicht. [...] Die Reihe der Uferlaternen vergoß Lichttränen in die Newa (Petersburg, 73/74)
Magisch glänzte der polierte Flügel in der Ecke, und der Tisch stemmte stolz und hochmütig jede seiner vier verzierten Pfoten gegen den Boden. (Wiktor Wawitsch, 193)

Und auch in *Petersburg* wird immer wieder eine Vielfalt von Geräuschen beschrieben:

inmitten von Fliegen, Tosen, Beben, Droschken, von weitem den melodischen Läufen der Automobilhupen lauschend und dem zunehmenden Grollen der gelbroten Straßenbahnen (einem dann wieder abnehmenden Grollen), unter ununterbrochenen Zurufen der stimmungsgewaltigen Zeitungsverkäufer. (Petersburg, 19)

Auch die Komposition der zwei Romane ist fast parallel geführt: den oft erwähnten 155 ‚Short-Cuts‘ von *Wiktor Wawitsch* stehen zwar acht Kapitel mit Prolog und Epilog gegenüber, aber die acht Kapitel sind in zusammen 122 Unterkapitel aufgeteilt mit Überschriften wie »Nun halten Sie Ihren Mund«, »Und dabei glänzte das Gesicht«, »Schatten«, »Rot wie Feuer«, »Ich weiß, was ich tue«. Und doch ist die Schreibweise eine völlig andere, nur ein Unterschied soll herausgegriffen werden: Die »musikalische Orchestrierung« von *Petersburg* macht aus dem Roman »gleichsam das literarische Pendant einer Wagner-Oper«¹⁰⁷⁴, während das Stimmtheater in *Wiktor Wawitsch* diesen Roman wie ein gefilmtes Theaterstück inszeniert; in *Petersburg* ist das »Hirnspiel« die allgegenwärtige Metapher für das Tun des Erzählers, während der

¹⁰⁷⁴ Zitate aus Ilma Rakusa: Nachwort, S. 636; der Vergleich ist auch durch die Leitmotivik und Symbolik gerechtfertigt, sprachlich und inhaltlich ließe sich auch auf die von Geheimnisvollem umwobene Abgehobenheit in eine Ferne, der die Masse des Volks nicht folgen kann, verweisen.

Erzähler in *Wiktor Wawitsch* das Geschehen unmittelbar wie auf einer Bühne dem Publikum vor Augen und Ohren führt. So ergibt sich aus dem Vergleich der beiden Romane zwar keine von der Intertextualität bewirkte Ausweitung des Erinnerungsraums, aber die Frage nach dem Vor- bzw. Nachteil einer manifest ein-dimensionalen Darstellung für die literarische Umsetzung von Geschichte.

4.3. Die Geschichtskonstruktion in Wiktor Wawitsch

4.3.1 Die Einbindung des historischen Faktums in die Fiktion

Hier wird in drei Punkten erörtert, wie weit *Wiktor Wawitsch* trotz der teilweisen Nichtbeachtung der Regeln des klassischen historischen Romans ein Roman über die Geschichte ist.

1. Während die Geschichte zweier Familien, die Liebesgeschichte zwischen Sanka und Tanja, auch die Beschreibung einer letztlich scheiternden Annäherung zwischen zwei Milieus, dem großbürgerlichen und dem proletarischen, konventionell erzählte Bestandteile eines realistischen Romans sind, zeigen sowohl die Entstehung einer revolutionären Situation, wie sie in Gesprächen und Handlungen geschildert wird, als auch die Konkretisierung der Situation in spontanen Streiks, Zusammenrottungen, Menschaufläufen und schließlich die Darstellung der Reaktion (hier im wörtlichen und figurativen Sinn), ihrer Täter und Opfer historische Fakten in statu nascendi. Sie werden nicht, wie in anderen Romanen, in ein fiktionales Gewand gekleidet, sie entstehen unmittelbar aus der Fiktion, weil diese selbst den Charakter der Unmittelbarkeit besitzt. Die dem Romantext fehlende Metaebene ermöglicht sozusagen eine Simultanübersetzung, wie die Übersetzung eines Simultandolmetschers nicht über die komparative Sprachebene läuft, erfolgt die Einbindung des historischen Faktums in die Fiktion nicht auf den ‚wie-so‘-Schienen; in Nachahmung des mit historischen Ereignissen zeitgenössischen Bewusstseins gibt es nur die eine Schiene des gleichzeitigen Erlebens, Denkens und Handelns, was auf der Rezeptionsseite die Metaebene wieder ins Spiel bringt, wie unten ausgeführt wird.

2. Der Kunstgriff, zwei historische Originaldokumente in den Alltag der fiktiven Personen einzufügen, verortet die historische Chronologie in dem Romantext, ohne ihr eine höhere Wichtigkeit zu geben als sie für die damals Lebenden besaß; so eröffnet die Kriegserklärung nicht die dem Historiker, nicht aber dem Zeitgenossen geläufige kausale Verknüpfung mit den Aufständen und dem Oktobermanifest.

3. Da der Roman auf historische Persönlichkeiten verzichtet, kann er zeigen, wie ein im Nachhinein als historisch qualifiziertes Ereignis durch das Handeln und Leiden der Menschen konstruiert wird, somit die erste Hälfte der Geschichtskonstruktion offen legen. Der Fiktion gelingt es also, beim impliziten Leser ein Bewusstsein herzustellen, das *vor* der historischen Kategorisierung liegt, während die Fiktionalisierung von schon in der Geschichtsschreibung inventarisierten Ereignissen oder Personen ein bewusstes Auseinanderhalten von Fiktion und Historie erfordert.

4.3.2 Die Darstellung der Geschichte

In *Wiktor Wawitsch* entsteht das Bild der Geschichte aus den Äußerungen und Handlungen der Personen. Die Antwort der Menge auf die Bekanntmachung der Kriegserklärung ist Stimmengemurmel, in dem ununterscheidbar Unruhe oder Freude pulsiert (325), das Extrablatt mit dem Oktobermanifest wird als Verfassung, Kapitulation, Freiheit, Neuanfang begrüßt oder als hingeworfenen Knochen und gewaltsames Geschenk (570) verhöhnt. Die Szene mit der Kriegserklärung wird aus der Sicht Baschkins beschrieben, sie hat kein Echo, bleibt farblos, die zweite Szene, die Veröffentlichung des Oktobermanifests, aus der Sicht zuerst des Vaters, dann des Sohnes Tiktin erzählt, hat das ‚Hurra!‘ als Antwort und ist von Farben erfüllt, einem bunten Schal, einem roten Band, der blutroten Fahne (571). Die Kriegserklärung ist eingefügt in ein Kapitel, das von Baschkins Genesung und seinem erzwungenen erneuten Kontakt mit der Ochrana handelt; der Verlautbarung des Oktobermanifests gehen diesbezügliche Verhaltensmaßregeln für die Polizei voraus, die Pogromkapitel folgen. Die unterschiedliche Inszenierung der zwei Geschichtsdokumente legt ein Prinzip der Darstellung der Geschichte in *Wiktor Wawitsch* offen: Das Dokument allein oder seine Verkündigung ist noch nicht Geschichte, Geschichte wird es erst durch die Art und Weise, wie diejenigen, an die es gerichtet ist, es aufnehmen, wie sie seine Relevanz einschätzen, und genau dies wird unmittelbar in der und durch die Erzählung gestaltet, dies ist die Form der Geschichtserzählung dieses Romans.

Auch die einzige direkte Äußerung zur Geschichte formuliert Fragen, die nicht oder widersprüchlich beantwortet werden:

[Nach dem Beginn des Generalstreiks fragt Andrej Stepanowitsch Tiktin beim Mittagessen]: »Vielleicht mögen mir die Propheten jetzt sagen, ob die Regierung Angst bekommen hat und was sie vor lauter Schreck tun wird. Die Propheten vor!« [...]
»Propheten, die das Rad der Geschichte...schmieren oder antreiben...ja, ja, wohin - muß dieses Rad denn nun...«

Alle schwiegen.

»Also, wen überfährt dieses Rad, und zwar jetzt, morgen: Überfährt es die Selbstherrschaft oder uns?« [...]

»Meiner Ansicht nach«, sagte Baschkin kühner, »rollt das Rad eben,« - er beschrieb in der Luft einen Kreis - »es rollt und rollt und zerquetscht den, der es verdient...« [...] Es zermalmt einfach, ohne Mitleid.« Baschkin mußte selbst kichern.

»Und wen? Wen?« rief Andrej Stepanowitsch streng und richtete sich auf dem Stuhl gerade.

»Die Dummköpfe!« [...]

»Raus!« brüllte Andrej Stepanowitsch. »Raus! Marsch!« (373/374)

Ist dieses Rad der Geschichte Spott oder »Provokation« (375) oder ist es das Symbol für die Wiederkehr des Immergleichen oder Symbol für den unbarmherzigen Fortschritt? Bedeutet das Rad, dass manche unter die Räder kommen? Sind es immer die Gleichen oder sind es diejenigen, die es verdienen? Bewegt sich das Rad durch Drehen vorwärts oder dreht es sich im Kreis, wird es von jemand angetrieben oder rollt es von allein? Wer bestimmt, in welche Richtung es rollt? Diese Fragen durchziehen implizit den Text und Antworten darauf werden geprobt: Die Jüdin Leibowitsch beklagt die zyklische Wiederkehr der Judenpogrome, der radikale Intelligenzler Aljoscha wartet auf den einzig zählenden Moment der Tat (58), der Polizist Senkowski spricht von dem Pogrom als Retourkutsche, der Student Rybakow bezweifelt den Sinn tollkühner Angriffe auf die Staatsmacht (493), der Liberale Andrej Stepanowitsch beschreibt, wie die großbürgerliche Stadtvertretung angesichts einer »Exzellenz« zu Lakaien schrumpft - heute wie vor dreihundert Jahren (526).

Alle diese Aussagen sind Puzzleteile, die sich nicht zu einem Bild der Geschichte fügen – im Gegensatz zu den 155 Kurzszenen, die trotz mancher Abschweifungen und Abbrüchen eine runde Geschichte erzählen. So zeigt sich hier ein zweites Prinzip für die Darstellung der Geschichte: Diese hat keinen Anfang, Höhepunkt und überraschenden Schlusssatz, sie läuft und läuft und die Erzählung kann ihr nur atemlos, »außer Puste« hinterher rennen.

Die Prinzipien der Unmittelbarkeit und Atemlosigkeit werden durch ein drittes, ein voyeuristisches Prinzip ergänzt: Die Geschichte wird ihrer Hülle von vermeintlich sachlichen Notwendigkeiten, kausalen Verknüpfungen, ideologischen Verbrämungen beraubt und in ihrer Nacktheit vorgeführt als Aktion und Reaktion, Kontingenz und Kalkül, Treten von oben nach unten, Katzbuckeln von unten nach oben, als Schrei der Empörung, des Hasses, des Neids, der Demütigung, der Angst, der Freude, als Wettrennen um Aufstieg, Anerkennung, Beute, Entkommen, Schutz, als schneidende Stimme der Macht und Verstummen der Ohnmacht und manchmal als helfende Hände und praktizierte Solidarität.

Diese Präsentation der Geschichte verstellt dem einzelnen die Flucht in die innere Emigration des ‚ohne mich‘ – das ist die Erkenntnis des A.S. Tiktin – ebenso wie die in die ‚erlösende Tat‘, sie entlässt ihn nicht aus der Verantwortung für die Entscheidung, den anderen unter das Rad zu stoßen oder zu versuchen, ihn vor dem Überrolltwerden

zu retten. Der Mensch ist ein handelndes Subjekt in der Geschichte, die in der Analyse vorgestellten Massenszenen zeigen, dass aus Opfern schnell Täter werden können, dazu gibt der Anwalt Rschewski, der Repräsentant eines liberalen, aufgeklärten Rationalismus, zu bedenken:

»Und was meinen Sie, angenommen, es erschiene ein Spartakus. Würde meinetwegen sogar siegen. Dann würden doch gleich am nächsten Tag, [...] gleich morgen würden diese Gladiatoren im Zirkus auf den Bänken sitzen und zuschauen, wie die wilden Tiere die Herren Senatoren zerreißen. Ich versichere es Ihnen! Nein, sagen Sie? Sie wären die allertreuesten Nachfolger der jetzigen Ordnung. Ich verbürge mich dafür!« (669/670)

Beides, Worte und Taten weisen auf eine zyklische Struktur der Geschichte hin, was auch durch den Aufbau des Romans gestützt wird, die von ihm erzählte Geschichte beginnt und endet im Haus der Eltern Wiktor Wawitschs. Und die Tat Tanjas, die vermeintlich dem Rad in die Speichen greift, stellt sich als überflüssig heraus, da Sanka schon auf anderem Weg gerettet wurde¹⁰⁷⁵. Doch auf der anderen Seite glauben die jungen Menschen - Studenten, Parteifunktionäre, Arbeiter - an die Möglichkeit einer besseren Ordnung und kämpfen dafür, während der Skeptiker Rschewski befindet:

»Nicht Menschen sollte man umbringen, sondern die Ordnung, und umbringen sollte man sie in den Gehirnen der Menschen. [...] Auf welche Weise allerdings« - Rschewski breitete die Arme aus. »Jedenfalls nicht auf dem Seil über den Niagara, nicht auf diese Weise.« (670)

Zu den drei für die Darstellung der Geschichte in Wiktor Wawitsch geltenden Prinzipien – der Unmittelbarkeit, Atemlosigkeit und des Voyeurismus - kommt als viertes Prinzip die Ambivalenz hinzu. Genauso wie die Menge geschildert wird, wie sie das Versprechen von Freiheiten ebenso wie die Jagd auf die Juden mit Hurrarufen begrüßt, wird die Geschichte sowohl als ein Geschehen, das von Menschen ausgelöst, mitbetrieben, erlitten wird, als auch als anonymes Hereinbrechen von Gutem und Schlimmem dargestellt, sie erscheint sowohl als vom Zufall der räumlichen, zeitlichen, persönlichen Konstellationen bestimmtes Geschehen als auch als von Interessen und Berechnungen gesteuertes Tun, sie wird repräsentiert als eine Wiederholung des Gleichen und als Neues eröffnender Weg. Die die Ambivalenz ermöglichende Erzählweise wurde schon benannt, es ist das unterschiedslos nahe Begleiten der Personen durch eine Filmkamera, die – im Unterschied zur Camera-eye-Technik – auch einen Sensor für Denken und Fühlen der Personen hat, allerdings nur, soweit dieses ihnen selbst bewusst ist.

Die vier Prinzipien zusammen beschreiben die Strategie der Geschichtsdarstellung, die Wiktor Wawitsch von den drei bisher besprochenen Romanen unterscheidet. Geschichte soll nicht ausgelöscht, nicht durchgestrichen und nicht überwuchert,

¹⁰⁷⁵ Seine Mutter erwirkte von der Frau des Polizeichefs, dass dieser sich für ihn einsetzt. (715).

sondern in ihrem Entstehen sichtbar gemacht werden. Die Revolution entsteht vor den Augen und Ohren der Lesenden, d.h. die Erzählstrategie ermöglicht es ihnen, das Konstruiertwerden von Geschichte zu erleben, ohne gleichzeitig mit der Konstruktion der Geschichte durch Erinnerung und geschichtlich bedingte Werteinstellungen konfrontiert zu werden. Das bedeutet aber gleichzeitig, dass nur die eine Seite der Geschichte sichtbar wird, die Aspekte der Kontinuität und der Kausalität, die Erkenntnis- und die Sinnproblematik lässt die narrative Strategie im Dunkeln.

Die Darstellung der Geschichte in den drei Feldern der Erzählung – *histoire*, *discours* und *narration* – ist nicht kongruent: In der *histoire* erscheint Geschichte entweder als Familienbild in Zeiten des Aufruhrs oder als blutige Auseinandersetzung zwischen Polizisten/Soldaten und Studenten/Arbeiter, sie wird also individualisiert oder stereotypisiert, beides sind Strategien zur Verharmlosung von Geschichte. Auf der *discours*-Ebene gibt es Hinweise auf Kontinuität (Korruption von Anfang bis Ende, Rolle der Stadtverwaltung), Kausalität (Versprechen von mehr Rechten und Pogrom, Misslingen von Aktionen und Radikalität) und immer wieder Gedanken- oder Redesplitter zur Sinnfrage. Hier ist die Geschichtskonstruktion des Romans also der in Teil I ausgeführten vergleichbar, wozu auch die Funktion des Romans als »*contre-mémoire*« im Sinne Foucaults beiträgt¹⁰⁷⁶.

Doch die Strategie der Sichtbarmachung überlagert andere Sichtweisen, Geschichte wird zum Breitleinwandspektakel, in dem die Spieler zwar handeln und/oder leiden, die Frage nach dem Regisseur aber ausgeblendet wird. Nimmt man als Beispiel den ersten Streik, der beschrieben wird: Funktionäre der Sozialdemokratischen Arbeiter-Partei Russlands wollen den Streik aufhalten, andere Redner rufen die Arbeiter im Namen der Kesselschmiede zum Streik auf; der Polizeihauptmann und sein Gehilfe schreien ins Telefon, es fallen Sätze: »Hat Befehl erteilt!« (312) oder »Sie tragen die Verantwortung« (313) und die Kosaken schreiten als »graue Schar« durch die Straße. Die eine Seite brüllt »Nieder!« und singt »Erstürme die Welt, du Arbeitervolk!« (317), die andere Seite steht stramm, marschiert auf, bildet Ketten und prügelt mit Peitschen auf die Menge ein. Aktion, die nicht angeleitet wird, Reaktion, deren anonyme Anordnung durch das Telefon symbolisiert ist – demnach wurde die Erwähnung des Regisseurs nicht vergessen, es gibt ihn nicht. Man kann darin den Beweis anarchistischer Strukturen, die zum Scheitern des Aufstands, aber auch zum Untergang des herrschenden Systems neun Jahre später führen, sehen; man kann darin auch eine Schilderung der Geschichte ‚von unten‘ ausmachen, denn die wirklichen Akteure beider Seiten stammen aus den herrschaftsfernen Schichten und sie machen Geschichte,

¹⁰⁷⁶ Diese Funktion ist für nicht-russische Leser sicher höher einzuschätzen, wobei die Erinnerung an die Zarenzeit auch und gerade im heutigen Russland m. E. teilweise sehr verfälscht wird.

wenn auch mit einem anderen als dem angestrebten Ergebnis¹⁰⁷⁷. Möglicherweise liegt es aber in der Natur einer unmittelbaren, atemlosen, voyeuristischen, ambivalenten Geschichtserzählung, dass die Frage nach der Regieführung außen vor bleibt, dem Geschichte-Erzähler fehlt die Erkenntnismöglichkeit, weil er einen Standpunkt außerhalb der Geschichte nicht einnehmen kann.

In den drei bisher besprochenen Romanen besetzt der Autor-Erzähler eine Meta-Position gegenüber der Geschichte, er kann sie auslöschen, durchstreichen, überwuchern lassen, die Sichtbarmachung der Geschichte verengt paradoxerweise das Gesichtsfeld. Oben wurde gesagt, dass der implizite Leser die Chance erhält, historischen Ereignissen, die nicht schon in historische Kategorien eingeordnet sind, zu begegnen, dies bedeutet den Verlust der manifesten Metaposition, aber den Gewinn eines Einblicks in den Konstruktionsmechanismus. Um noch einmal das Bild des Rades aufzugreifen: In den anderen Romanen wird das Rad der Geschichte durch das Hamsterrad, in dem die Menschen laufen, ersetzt, es wird mit dem Kreislauf der Natur gleichgesetzt, die Überwucherungen machen es unsichtbar, in Wiktor Wawitsch sieht man die Umdrehung des Rads, sieht diejenigen, die es überrollt, diejenigen, die ihm in die Speichen greifen oder es antreiben wollen, doch keinen, der ihm die Richtung weist. Die Offenlegung des Fehlens des Regisseurs macht eine endgültige Antwort auf die Sinnfrage, die in dem Gespräch zwischen Sanka Tikin und Aljoscha anklingt, die Tanja aufwirft, obsolet, weist aber auch darauf hin, dass die der Romanstruktur fehlende Metaebene in seine Textur eingewoben ist¹⁰⁷⁸. In ihr ist, hinter der manifesten Eindimensionalität und Unmittelbarkeit, die latente¹⁰⁷⁹, vom impliziten Leser zu entschlüsselnde Metaposition des Autors verborgen, seine Zweifel an der menschlichen Fähigkeit und Möglichkeit, Geschichte als durch das Tun und Leiden der Menschen konstruiert und gleichzeitig als in der Erinnerung des Menschen rekonstruiert zu erkennen und seine Bedenken gegenüber der Berechtigung einer diese Zweifel ignorierenden Konstruktion von Geschichte.

¹⁰⁷⁷ Das entspricht dem »Affiziert-Werden« von Geschichte, wie es Arendt und Ricœur postulieren, s. A, I, 1.

¹⁰⁷⁸ Ich verwende hier wieder die Begriffe von Baßler u.a.: Historismus und literarische Moderne. Tübingen 1996. S. 182-184, weil sie die kausale Verknüpfung von Ereignissen zum ‚Was‘ der Geschichte zählen, und das ‚Wie‘ auf den ‚text on page‘ und die ‚narration‘ beschränken. (Zu den zwei letzten Begriffen s. die Zusammenstellung bei Bode: Der Roman. Tübingen 2005. S. 85)

¹⁰⁷⁹ Die Begriffe »manifest« und »latent« sind eine beabsichtigte Assoziation zu der Traumdeutung Freuds.

4.3.3 Die Geschichtskonstruktion des *Wiktor Wawitsch* als Anstoß zum historischen Denken

Von den drei in der vorliegenden Arbeit für das historische Denken entwickelten Bezugsgrößen – Wirklichkeit, Zeit und Subjekt – wird in der Struktur des Textes weder das Erfassen und Konstruieren einer wenn auch eingeschränkten historischen Wirklichkeit hinterfragt noch findet ein perspektivischer Umgang mit der Zeit statt, es handelt sich vielmehr, wie dargestellt, um eine gegenwärtige Zeit, deren Verfließen kaum zum Ausdruck kommt. Damit stellt die in die Textur verlegte Kritik an einer im Nachhinein erfolgten Konstruktion von Geschichte auch die Berücksichtigung des unterschiedlichen Zeithorizonts, der Zeit des Romans und der Zeit seiner Abfassung, und die Auseinandersetzung mit der Problematik der Verantwortlichkeit der Gegenwart für die Vergangenheit der Rezeptionsseite anheim. Dem Aha-Effekt des Rezipienten ›Ach so entsteht eine Revolution‹ folgt die Erkenntnis, dass zwar das Entstehen eines historischen Ereignisses unmittelbar sichtbar gemacht werden kann, nicht aber die unlösbare Verstrickung des Menschen in Geschichte, seine so definierte Geschichtlichkeit. Es gibt in der Romanwelt keinen geschichtlichen Raum, aus dem die Menschen heraus treten, sie sind Akteure in einer kontingenten ungeschichtlichen Welt. Diese Welt ist ungeschichtlich, weil ihr die perspektivische Zeit fehlt, insbesondere die Zukunft der Romangegenwart, also die Gegenwart des Autors¹⁰⁸⁰. Sie ist kontingent, nicht so sehr, weil kaum kausale Bezüge hergestellt werden, sondern weil die narrative Struktur – das Springen von Ort zu Ort, von Person zu Person, von Ereignis zu Ereignis - die Kontingenz intendiert.

Der Widerspruch, das Sichtbarmachen von Geschichte in einer ungeschichtlichen Welt, verdeutlicht sich bei einem Blick auf die Narration: In den 155 Shortcuts erstrahlt Geschichte nicht im hellen Licht der Erkenntnis, sie verharrt auch nicht im Halbdunkel der tastenden Konstruktionsversuche der Historiker, sondern es wird ein Spotlight auf einen Ausschnitt der Geschichte geworfen, während alles übrige im Dunkeln bleibt. Zur Klärung des Widerspruchs, zur Erhellung des nun mehrfach bemühten ‚Dunkeln‘ müssen die historisch-politischen Bedingungen, unter denen der Roman geschrieben wurde, bedacht werden: Die Methoden der Polizei und der Geheimpolizei, die im Staatsapparat herrschende Korruption, die milieu-, intelligenz- und situationsbedingte Heterogenität des Denkens der Parteimitglieder, die Einschätzungen der Zukunft des Sozialismus, wie sie in den Zitaten zum Ausdruck kommen, die Entlastungsfunktion des Antisemitismus – alle diese Phänomene können nur in einer von der Realität abgekoppel-

¹⁰⁸⁰ Martin Ebel in seiner Rezension im Deutschlandradio weist auf »prophetische Bemerkungen« hin, die sich auf »den Anspruch des Sozialismus, eine bessere Welt zu schaffen« beziehen (der Spott Sankas gegenüber Nadja, die Rede Rschewskis, beide in der Arbeit zitiert). Diese Bemerkungen bleiben aber ohne Echo, da der Echoraum eben nicht gegeben ist.

ten, ungeschichtlichen, sozusagen mythischen Welt beschrieben werden. Die möglichen Parallelen zur stalinistischen Diktatur, zur Rolle der Menschen im Sozialismus, kurz zur sozialistischen Schreibgegenwart dürfen nicht manifest werden.¹⁰⁸¹

Der Leser hat also zwei Möglichkeiten, die Botschaft des Textes zu decodieren, als den Mythos einer untergegangenen Welt, in der der Mensch noch nicht zum ‚Neuen Menschen‘ geworden ist und in der die Geschichte sich noch im Kreis dreht anstatt dem Telos des Kommunismus entgegenzugehen oder aber als Gleichnis der für den Autor gegenwärtigen Gesellschaft, in der der homo sovieticus im Werden ist und die stalinistische Diktatur einen neuen Zyklus der Gewalt auslöst. Die zwei Lesarten nebeneinander gelegt, ergeben, zumal wenn man die Editions-geschichte des Buches dazunimmt, eine perfekte Lehrstunde in perspektivischem Denken.

Über die dritte Bezugsgröße des historischen Denkens, das Subjekt, macht die Struktur des Romans klare Aussagen: Das Subjekt des Handelns gibt es in Gestalt vieler Befehlsempfänger – auf beiden Seiten, wobei diejenigen der revolutionären Seite als selbstständiger und reflektierter dargestellt werden als diejenigen der reaktionären Seite – und in Gestalt verantwortlich handelnder Menschen oder zumindest solcher, die sich bewusst sind, eine Verantwortung zu haben. Die Textur spricht allerdings, wie im Figurenkapitel dargelegt, eine andere, jedoch nicht eindeutige Sprache, so werden die außerhalb fester Strukturen stehenden Figuren, Tanja und Baschkin, als Handelnde dargestellt, ebenso wie manche der Väter (der alte Wawitsch, Rschewski) und der Roman trägt als Titel wohl nicht ganz zufällig den Namen seines ‚Helden‘.

Für die in jeder Lesart nicht beantwortete Sinnfrage lässt sich in der immer wieder durchscheinenden Behandlung des Subjekts als Verantwortungsträger ein Lösungsansatz sehen. Trotz der überwältigenden Massenszenen bleibt dem Individuum ein von manchen Personen auch genutzter Handlungsspielraum, was dem Roman einerseits den Charakter des Unzeitgemäßen verleiht, andererseits dem Rezipienten das Weiterleben vergangener Strukturen in der Gegenwart, die er als historisch entstanden, veränderbar und bewahrenswert zugleich erkennt, vor Augen führt. So gibt der Roman neben dem Anstoß zum perspektivischen, auch einen Impuls zum prozessualen Denken, beides Formen des historischen Denkens.

¹⁰⁸¹ Die Strategie des Autors wäre beinahe geglückt, immerhin war der Roman schon genehmigt, gedruckt und gebunden, nur ausgeliefert wurde er nie. (Nachwort zu *Wiktor Wawitsch* S. 723)

4.3.4. Das Spiel der Geschichte in *Wiktor Wawitsch*

Sieht man von der ‚Lichtspieltheater‘-Technik des Romans ab, hat dieser wenig spielerische Elemente: Mit den durchaus vorhandenen Clichés – der barsche, aufrichtige Arbeiter, der feinsinnige, kluge Liberale, um nur zwei Beispiele zu nennen – wird nicht gespielt, die Geschichtsschreibung ist aus den genannten Gründen der Unmittelbarkeit unerheblich¹⁰⁸², es bleibt das Spiel der Geschichte. Diese lässt sich mit einem Rundlauf¹⁰⁸³ vergleichen: Die einen hängen in den Seilen und werden von den Schwingenden überholt, während die Springer sich über alle erheben, die Mitturner verletzen oder selbst abstürzen, manche geben erschöpft auf und werden sofort von anderen ersetzt; das Rad dreht sich nur durch die Mitwirkung der Turner, aber es dreht sich nur im Kreis und wer den Mechanismus erfunden oder angebracht hat und die Choreographie bestimmt, weiß niemand.

¹⁰⁸² Nach der Definition von Metzger ist Geschichtsschreibung »Beobachtung vergangener Wirklichkeiten«, die auf Quellen »als Beobachtung von Wirklichkeiten« beruht und je nach Reflektiertheit den Beobachter vom Gegenstand der Beobachtung unterscheidet oder nicht. (Metzger: *Geschichtsschreibung und Geschichtsdenken*...Bern 2011. S. 21). In *Wiktor Wawitsch* wird die Operation des Beobachtens nicht thematisiert.

¹⁰⁸³ »ein aus einer an der Decke befestigten Scheibe mit ringsum herabhängenden Strickleitern bestehendes Turngerät, an dem von einer Gruppe sich im Kreis fortbewegender Turnender Laufschriffe, Sprünge und Schwünge geübt werden«. URL: <http://www.duden.de/Rechtschreibung/Rundlauf> (11.1.2015).

B 5 *Winterspelt* von Alfred Andersch (1974)¹⁰⁸⁴

5.1 Bemerkungen zum Forschungsstand

Der Roman *Winterspelt* ist von Anfang an in der Kritik umstritten, den Verrissen von Reich-Ranicki in der *FAZ* und Michaelis in der *Zeit*¹⁰⁸⁵ stehen die positiven Rezensionen von Schütte in der *Frankfurter Rundschau* oder von Schriftstellern wie Koeppen und Améry gegenüber. Die literaturwissenschaftliche Rezeption zeigt sich in der Zahl der Aufsätze und Dissertationen, hier lässt sich ein Höhepunkt in den 80er Jahren feststellen, seit 1990 nimmt die Zahl kontinuierlich ab, des 100. Geburtstags von Andersch am 4. Februar 2014 gedachten zwar die deutschsprachigen Zeitungen, ein Neuaufblühen des Interesses an seinem Werk lässt sich jedoch nicht feststellen.

Zwei kritische Haupteinwände werden gegen *Winterspelt*, wie auch gegen Anderschs Werk überhaupt, vorgebracht: Der von Sebald besonders polemisch vorgebrachte Vorwurf, »Literatur als Begradigung des Lebenslaufs«¹⁰⁸⁶ zu benützen und die Charakterisierung Anderschs als »traditionellen Erzähler [...] auf Irrwegen« durch Reich-Ranicki¹⁰⁸⁷. Die autobiographische Auslegung *Winterspelts* wurde schon vor Sebald mehrfach gewählt¹⁰⁸⁸, die »Irrwege« werden zum Teil als Manierismus abgetan¹⁰⁸⁹, zum Teil als »realistische Empfindlichkeit«¹⁰⁹⁰ oder als Ablehnung einer einfachen mimetischen Abbildung¹⁰⁹¹ positiv umgedeutet.

Tatsächlich ist weder der Autor noch sein Buch Teil des Literaturkanons geworden; jedoch ist *Winterspelt* in dreifacher Weise ein »Roman d'essai«¹⁰⁹²: Es ist der Versuch, einen realistischen Roman in der Weise eines polyphonen Bildes, das wiederum die

¹⁰⁸⁴ Der Roman wird zitiert nach der Taschenbuchausgabe des Diogenes-Verlags (Zürich) von 2006.

¹⁰⁸⁵ Kesting spricht von einer sterilen Kritik, die nur die Vorwürfe der 60-er Jahre erneuert: Hajo Kesting: »Die Flucht vor dem Schicksal«. In: Heinz Ludwig Arnold (Hg.): Text + Kritik, Zeitschrift für Literatur 61/62 Alfred Andersch. München 1979, S. 3-22, hier: S. 19. Reinhold stellt fest: Die negativen ästhetischen Urteile (Zeit, FAZ) werden mit traditionellen Vorstellungen vom Roman begründet. (Ursula Reinhold: Alfred Andersch. Politisches Engagement und literarische Wachsamkeit. Berlin 1988. S. 218).

¹⁰⁸⁶ W.G. Sebald: Luftkrieg und Literatur: mit einem Essay zu Alfred Andersch. Frankfurt a. M. 2001. S. 144. Sebald verknüpft seine Kritik an Anderschs Schweigen über sein Fehlverhalten in der Zeit des Nationalsozialismus mit seiner Kritik an dessen schriftstellerischen Leistung.

¹⁰⁸⁷ Rezension in der FAZ 1974. In: Marcel Reich-Ranicki: Entgegnung. Stuttgart 1981. S. 90.

¹⁰⁸⁸ Schütz spricht vom »autobiographischen Impuls« (Erhard Schütz: Alfred Andersch. München 1980. S. 133), führt dies aber nicht weiter aus; Reinhold deutet nur diskret an (Reinhold: Alfred Andersch. Besonders S. 15, 214); in m.E. penetranter und die Grenze eines wissenschaftlichen Herangehens streifender Weise verfolgt Baumeister diesen Ansatz (Dörte Baumeister: Alfred Andersch. Erzählformen und Grenzen der Fiktion im Roman *Winterspelt*. Frankfurt a. M. 1995, besonders S. 127ff.)

¹⁰⁸⁹ U. a. Karl G. Esselborn: Gesellschaftskritische Literatur nach 1945: politische Resignation und konservative Kulturkritik, besonders am Beispiel Hans Erich Nossacks. München 1977. S. 32.

¹⁰⁹⁰ Max Walter Schulz: Mehr als »Polyphon umgrenztes Weiß«. In: Volker Wehdeking (Hg.): Zu Alfred Andersch. Stuttgart 1983. S. 57-65, hier: S. 61.

¹⁰⁹¹ Friedemann J. Weidauer: Widerstand und Konformismus: Positionen des Subjekts im Faschismus bei Andersch, Kluge, Enzensberger und Peter Weiss. Wiesbaden 1995. S. 74.

¹⁰⁹² So hat nach E. Schütz Schütte den Roman charakterisiert. (Schütz: Alfred Andersch. 1980, S. 133).

Polyphonie der Musik auf die Malerei übertragen will¹⁰⁹³, zu schreiben, es ist der Versuch, eine Erzählung vor dem historischen Hintergrund von 1944, der nicht beschrieben und dennoch nicht ausgespart wird¹⁰⁹⁴, zu verfassen, es ist ein essayistischer¹⁰⁹⁵, streckenweise aphoristischer Roman, in dessen Essays über marxistisches Denken, Geologie, realistische Kunst, in dessen vielfältigen Aphorismen vom Gebrauch von Adjektiven, über Georgia, den Waldkauz, Versteinerungen, das größte Gemälde der Welt, das Ziegelbacken, bis hin zu Auslassungen über Mut, Schicksal und destiny, Leben scheinbar zu Gedanken, Hirngespinnsten, Sandkastenspielen gerinnt¹⁰⁹⁶. Die von Reich-Ranicki an den Roman gestellte Frage: »Wenn es dem Erzähler nicht gelingt, das Vergängliche zum Gleichnis zu erheben, warum seinen Roman lesen?«¹⁰⁹⁷ zu beantworten, haben sich viele Abhandlungen anheischig gemacht, sie sprechen von »einem Gegenentwurf zur deutschen Geschichte der letzten fünfzig Jahre«, vom »unablässigen Denken und Durchspielen des je möglichen Anderen«, vom »literarischen Angebot eines Plans zur Begehung der Gegenwart«, von einem »Appell für eine menschenwürdige Zukunft«, von der »Verantwortung des Einzelnen in der Geschichte«¹⁰⁹⁸. Die zunehmend differenziertere Betrachtungsweise in der Sekundärliteratur nimmt den philosophischen, kunsttheoretischen, narratologischen Hintergrund des Romans in den Blick¹⁰⁹⁹ und wendet neue soziologische, geschichts- und kommunikationstheoretische Interpretationskonzepte an¹¹⁰⁰, auch wird der Rezeptionsseite vielfach großes Gewicht beigemessen. So scheint zusammenfassend die Betonung des »Experimentalcharakter[s] des Romans«, womit ein partielles Scheitern nicht ausgeschlossen ist, angemessen.

¹⁰⁹³ S. dazu Friedhelm Kröll: »Winterspelt, Bauhaus, Polyphonie«. In: Wehdeking (Hg.): Zu Alfred Andersch. Stuttgart 1983. S. 66-76, hier: S. 74.

¹⁰⁹⁴ Scherpe nennt ein grundsätzliches Dilemma moderner, besonders Anderschs Literatur, »die Wirklichkeit zugleich darstellen und ersetzen zu wollen«, Klaus R. Scherpe: »Alfred Anderschs Roman „Winterspelt“ – deutscher Militarismus und ästhetische Militanz«. In: Heidelberger-Leonhard/ Wehdeking (Hg.): Alfred Andersch: Perspektiven zu Leben und Werk. Kolloquium zum 80. Geburtstag des Autors. Opladen 1994. S. 131 – 141, hier: S. 131.

¹⁰⁹⁵ Ähnliche Formulierung bei W. Schütte in seiner Rezension in der *Frankfurter Rundschau* vom 12.10.1974. In: Gerd Haffmans (Hg.): Über Alfred Andersch. Zürich 1987. S. 147 – 154, hier: S. 153.

¹⁰⁹⁶ So stellt Reich-Ranicki in seiner Rezension fest: »was ihm [dem Roman] am meisten fehlt: Leben« (Ders.: Entgegnung S. 90).

¹⁰⁹⁷ Reich-Ranicki: Entgegnung, S. 92.

¹⁰⁹⁸ Zitate 1) – 5) aus: Hanjo Kesting: »Die Flucht vor dem Schicksal«. In: Text + Kritik, Zeitschrift für Literatur 61/62 (Hg.: H.L. Arnold) 1979. S. 3 – 22, hier: S. 18; Erhart Schütz: Alfred Andersch. München 1980. S. 135, Max W. Schulz: »Mehr als „Polyphon umgrenztes Weiß“«. 1983. S. 65, Irene Heidelberger-Leonhard: Alfred Andersch: Die ästhetische Position als politisches Gewissen. Frankfurt a. M. 1986. S. 203, Volker Wehdeking: »Alfred Anderschs Leben und Werk aus der Sicht der neunziger Jahre«. In: Heidelberger-Leonhard/Wehdeking (Hg.): Alfred Andersch. Opladen 1994. S. 13 – 31, hier: S. 22.

¹⁰⁹⁹ In dieser Reihenfolge: Heidelberger-Leonhard: Alfred Andersch. Frankfurt a. M. 1986, Sven Hanuschek: »„Winterspelt“ als „polyphon gefasstes Weiß“«. In: Kürbiskern 4/87 (Hg.: F. Hitzer u.a.). S. 93 – 108; Hans-Ulrich Treichel: »Alfred Andersch und Ernst Jünger – Zur Problemgeschichte einer Anziehungskraft«. In: Fetscher/Lämmert/Schutte (Hg.): Die Gruppe 47 in der Geschichte der Bundesrepublik. Würzburg 1991. S. 95 – 107.

¹¹⁰⁰ Kröll: »Winterspelt, Bauhaus, Polyphonie«. In: Wehdeking (Hg.): Zu Alfred Andersch. Stuttgart 1983, Weidauer: Widerstand und Konformismus Wiesbaden 1995, Michael Hesse: Kunst als fraktales Spiel. Potentiale der Kommunikation in den Romanen Alfred Anderschs. Frankfurt a. M. 2003.

Im Rahmen der vorliegenden Arbeit kommt *Winterspelt* insofern eine Sonderstellung zu, da es sich hier um eine, wenn auch eng begrenzte, Kontrafaktion der Geschichte handelt, worauf durch die Gegenüberstellung von ‚Dokument und Fiktion‘ eigens hingewiesen wird, sodass es eines gesonderten Nachweises der Fiktionalität nicht bedarf.

5.2 Analyse

5.2.1 Die Ereignisse

In *Winterspelt* gibt es nur eine im Goetheschen Sinne »unerhörte Begebenheit«¹¹⁰¹, die, in Erzählmomente zersplittert, sich über 450 Seiten erstreckt: Am 12. Oktober 1944 in der Eifel trifft ein Zivilist, aus dem Niemandsland zwischen der amerikanischen und der deutschen Front kommend, an der deutschen Frontlinie auf einen Posten stehenden Soldaten, der ihn zum Bataillonskommandeur bringt. Dieser plaudert zwei Stunden mit dem Zivilisten, gibt ihm einen Brief für einen der amerikanischen Offiziere und lässt ihn von demselben Soldaten zurückbegleiten, der ihn am Ende, als er sich schon in Sicherheit wähnt, erschießt.

Er ging aufwärts. Zurück ging es etwas langsamer als am Vormittag, weil es aufwärts ging. Langsamer, aber nicht beschwerlicher. Der Ödhang hinauf zu den Kiefern war ein flacher Hang. Schefold zählte seine Schritte nicht, es war ihm nicht darum zu tun, zu erfahren, wie weit es war, bis zu den Kiefern –

Reidel war darum zu tun. Dreißig Meter. Vierzig bis fünfzig Schritte.

- aber dann war er auch schon unter den ersten großen Schirmen, kiefergrün, lichte Schatten an einem so hellen Nachmittag.
Mein Gott, ich habe mich ja gefürchtet, dachte Schefold, den ganzen Tag lang habe ich mich gefürchtet. Und jetzt fürchte ich mich nicht mehr. Ich bin frei.
Frei! (583)

Dieses Ereignis, das alle konstituierenden Merkmale aufweist: die Plötzlichkeit, die Zeitoffenheit und Emotionalität, den Einbruch des ganz anderen, ist auch aus seiner Vorgeschichte heraus nicht erklärbar: Das nachts in der Schreibstube ausgedachte Gedankenspiel des Bataillonskommandeurs Joseph Dincklage, sein Bataillon den Amerikanern zu übergeben, wird dadurch, dass er es der in *Winterspelt* untergetauchten Lehrerin Käthe Lenk, die seit kurzem eine Liebesbeziehung zu ihm eingegangen ist, erzählt, zu einem Plan, dessen Realisierung sie über ihren Freund, den Altkommunisten und Steinbruchbesitzer Wenzel Hainstock und über dessen

¹¹⁰¹ Rezension von Kesting gesendet vom Norddeutschen Rundfunk am 6.10. 1974. In: Gerd Haffmans (Hg.): Über Alfred Andersch, Zürich 1987, S. 146. Reinhold nennt zwei novellistische Kerne, die Liebes- bzw. Dreiecksgeschichte und Schefolds Gang durch die Frontlinie. Ursula Reinhold: Alfred Andersch. Berlin 1988. S. 218.

Bekanntheit mit dem nach Belgien emigrierten, deutschen Kunsthistoriker Dr. Schefold, der seinerseits ein Vertrauensmann des amerikanischen Offiziers Kimbrough ist, in Angriff nimmt. Diese fünf Personen verfügen über unterschiedliche Bewegungs- und Beziehungsmöglichkeiten, wodurch sie an das Agieren von Schachfiguren auf einem Spielfeld erinnern¹¹⁰²: Dincklage ist der König, der seinen Standpunkt kaum und sein Begriffskorsett gar nicht verlassen kann¹¹⁰³, Hainstock übernimmt als Turm (109) Wach- und Botendienste, Schefold zieht als Läufer über das ganze Spielfeld, Käthe Lenk hat als Dame die größte Souveränität bezüglich Spielfeld und Figuren, Kimbrough ist in seiner Bewegungseinschränkung das Pendant zu Dincklage. Die als Bauern fungierende Soldaten treten vor oder ab, nur der begleitende Soldat Reidel, der nicht einkalkulierte Unbekannte (159), überschreitet den ihm zugedachten Spielraum. Seine Schüsse zerstören nicht nur das Spiel, sondern auch die Stille der Landschaft, aus der der Krieg verschwunden scheint¹¹⁰⁴. Die nur scheinbare Durchführung eines nur scheinbar zu realisierenden Plans wird an einem scheinbar friedlichen Frontabschnitt mit Schüssen beendet, die vorgeblich einem scheinbaren Spion gelten:

Rings um die gedachte Linie zwischen dem Lauf des Karabiners und einem Punkt auf Schefolds Rücken stand, bewegungslos, unerbittlich, das Grau eines abstrakten soziologischen Begriffes: die trinkgeldnehmende Klasse. (586)⁴

Das jedem historischen Roman an der Oberfläche innewohnende Spiel von historischer Wirklichkeit und Fiktion hat in *Winterspelt* die Eigenheit, dass der Schein, das Fingierte, die Fiktion von der ersten Zeile des Romans an offen gelegt wird und zwar in drei übereinander liegenden Schichten. Die erste Schicht, die die Textur betrifft, scheidet die Dokumentation von der Fiktion und verhakt die beiden zugleich¹¹⁰⁵, in der zweiten Schicht, der Textstruktur, zeigt sich, dass die fiktionale Realisierung des Plans Dincklages wegen des ihm zuvorkommenden Abzugsbefehls gar nicht möglich ist, in der dritten Schicht erweist sich der Plan selbst als fiktives Gedankenspiel¹¹⁰⁶. Das oft zitierte Wort vom ‚Sandkastenspiel‘ bekommt hier seinen ambivalenten Wert: Der Sandkasten ist ein Experimentierfeld, auf dem sechs Figuren aufeinander treffen, die in

¹¹⁰² S. dazu Peter Bekes: »Wie man sich verweigert«. In Text und Kritik. Zeitschrift für Literatur, 61/62. 1979. S. 54 – 62, hier: S. 58. Hesse bezeichnet Schach in *Winterspelt* als Chiffre, die Festlegung und Spiel miteinander vereint. Michael Hesse: Kunst als fraktales Spiel. Frankfurt a. M. 2003, S. 87.

¹¹⁰³ Er sagte: »Ich habe niemals einen Befehl verweigert.« (187)

¹¹⁰⁴ »Es gibt keinen Krieg mehr, seitdem der neue Mann da ist« (Hainstock, 83).

¹¹⁰⁵ Beispiele für das Verschränken von Dokumentation und Fiktion: *Phasen eines Umschlags von Dokument in Fiktion*, 20; *Im Westen nichts Neues* als Überschrift über einen Auszug aus dem von Greiner und Schramm herausgegebenen Kriegstagebuch (15); *Phasen eines Umschlags von Fiktion in Dokument*: Auszüge aus dem Kriegstagebuch mit Anmerkungen des Erzählers (609), z. B. ist die Quelle für das Telegramm des Generalfeldmarschalls von Rundstedt (606f.) nicht belegt, dieses wird meistens anders zitiert (»den Krieg beenden, ihr Idioten«).

¹¹⁰⁶ »Die Revolution und der Plan waren für Hainstock und Dincklage absolute und undurchführbare Wahrheiten. [...] der Plan war dazu verurteilt, eine radikale Denkübung zu bleiben, eine operative Studie auf Kartenblättern.« (197).

dieser Konstellation in der Realität nicht zusammenfinden, er ist ein Spielfeld, wo, wie in jedem Spiel, der eindeutige Bezug zur Realität negiert wird, und nach einzuhaltenen Spielregeln gespielt wird, er ist schließlich ein kaum auszumachendes Planquadrat auf den Generalstabskarten, die wiederum eine Verschriftlichung einer nicht darstellbaren Realität sind.

Diese Realität, das Hauptereignis, nämlich der Krieg, ist in der Textgestaltung allgegenwärtig – alle Überschriften der zwölf Großkapitel entstammen der Begrifflichkeit des Militär, von »Feindlage, militärisch« über »Schreibstuben-Vorgänge«, »Hauptkampfzone« bis »Verlustziffern«, in der Texterzählung scheint er ausgespart. Der Krieg hat sich ereignet, so in den Erinnerungen Käthes an das brennende Berlin (236), er wird sich ereignen in der kommenden Ardennenoffensive (448f.), in der Gegenwart der Erzählung wird er geschildert, wie ihn die Protagonisten erleben: Hainstock in seiner Bauhütte als den plötzlichen Lärm tieffliegender amerikanischer Jagdbomber, die keine Ziele mehr für die Maschinengewehre finden (75f.), Käthe als »Kanonade« deren »fernstes Wummern« verschluckt wird (273), Major Dincklage auf seinen nächtlichen Kontrollgängen als »gigantische Indianerspielerei«¹¹⁰⁷, Kimbrough, durch das Fernglas spähend, als »ein leerer Krieg« in einer leeren Gegend (100f.), Reidel in seinem Schützenloch als nutzlose »Verteidigung aus der Tiefe« (97), Schefold im Niemandsland als »prachtvolles Schauspiel«

Er sah Leuchtkugeln aufsteigen und verlöschen, sie schütteten ein paar Augenblicke lang hellgraues Licht über Waldgebirge, und im Norden lag der Widerschein der Schlacht im Hürtgenwald auf dem Himmel, ein gelb flackerndes und fernes Dröhnen. Ein prachtvolles Schauspiel, prachtvoll für einen einsamen Wanderer, der nicht zu befürchten brauchte, dass Granatsplitter in seinen Kopf, seine Eingeweide drangen oder mindestens die Fichten neben seinem Schützenloch zu langsplittrigen Stümpfen abbrechen, so daß ihre Nadellaubäste sich über den legten, der unter ihnen sich in seinem Loch zusammenkrümmte und stumm ein unbekanntes Wesen anschrie: »Lieber Gott, bitte kein Volltreffer, bitte, kein Volltreffer!« (338f)

Man kann hier eine Verharmlosung, Ästhetisierung des Krieges sehen¹¹⁰⁸, doch bleibt bei dieser Beurteilung unberücksichtigt, dass das einzige Ereignis des Romans zu einem Zeitpunkt stattfindet, da der Krieg an dem betroffenen Frontabschnitt sozusagen den Atem anhält. Der Kern des geschilderten Ereignisses lässt sich als Versuch beschreiben, an die Stelle des laufenden, noch nicht entschiedenen Kampfes die Kommunikation zu setzen¹¹⁰⁹, ein Versuch, der das Ereignis zweifach singulär macht, zum einen, weil er die normale Reihenfolge umdreht und damit in keinem

¹¹⁰⁷ ...»erschien dem Major Dincklage nicht nur die eigene [...] Spähtrupptätigkeit, sondern die Summe aller sich aus dem Krieg ergebenden dienstlichen Vorgänge als gigantische Indianerspielerei.« (61) (also nicht der Krieg selbst, wie es in manchen Aufsätzen heißt!).

¹¹⁰⁸ So die Feststellung von Baumeister: Alfred Andersch. Frankfurt a. M. 1995. S. 117.

¹¹⁰⁹ Hierzu: Ulrich Kinzel: »Aufbruch und Entscheidung«. In: Günter Dammann (Hg.): Hans Erich Nossack: Leben, Werk, Kontext. Würzburg 2000. S. 23 – 44, hier: S. 27, s. auch Hesse: Kunst als fraktales Spiel. Frankfurt a. M. 2003, S. 94.

überlieferten historischen Kontext, wo jeder Krieg mit Sieg oder Niederlage endet und dann, wenn überhaupt, Friedensverhandlungen geführt werden, steht, zum andern weil ein solcher Versuch die Norm, dass jede Kommunikation zwischen Kriegsgegnern einen Verrat darstellt, untergräbt.

5.2.2 Die Figuren

Wie mit der Metapher des Schachspiels angedeutet, sind die sechs Protagonisten in *Winterspelt* aufeinander bezogen in ihrem Sein und Denken (in das Vokabular des Schachspiels übersetzt: Eigenschaft der Figur) und in ihrem Handeln (Ziehen der Figur). Auch in der Sekundärliteratur werden sie als Ensemble behandelt, wobei das Maß der Lebendigkeit, Offenheit und Eigenständigkeit der Figuren kontrovers gesehen wird, ihr Repräsentanzcharakter, der wiederum positiv und negativ auffällt, als entweder eingeschränkt oder eindeutig beurteilt wird¹¹¹⁰. Eine andere Metapher für die Konstellation der sechs Protagonisten ist das Aquarell von Paul Klee, das im Roman den Titel »Polyphon umgrenztes Weiß« trägt¹¹¹¹.

Sie [Käthe] verfolgte die Bewegung der Farbwerte, die sich, obwohl sie sich in liegenden oder aufrechten Rechtecken abspielte, das weiße Rechteck in der Mitte einkreiste. Diese Bewegung von einem dunklen Rand in ein helles Innere wirkte tatsächlich mehrstimmig, polyphon, (280)

Aus diesen beiden Metaphern zusammen lässt sich die Technik der Personendarstellung in *Winterspelt* entnehmen, deren Ziel es ist, das Problem des Verhältnisses von Typisierung und Individualisierung zu lösen¹¹¹². Gerade in dieser Problematik liegt das Interessante der Figuren als Baustein der Geschichtskonstruktion, denn an ihr lässt sich der Umschlag vom Historischen ins Fiktionale festmachen. Einerseits sind sie Figuren in einem Planspiel und vertreten bestimmte Positionen, das heißt sie repräsentieren soziologische Milieus - hier ausschließlich das bürgerliche Milieu in seinen

¹¹¹⁰ Reich-Ranicki sagt »Marionetten oder Popanze« (Ders.: Entgegnungen. Stuttgart 1981. S. 91), ihm folgt Baumeister: »eine eigenständige Zeichnung der Figuren [...] gelingt nur bedingt.« (Baumeister: Alfred Andersch. 1995, S. 104), während Budde feststellt, dass eine starke Stereotypisierung vermieden wird. (Bernhard Budde: »Vom Scheitern und von der Notwendigkeit des Entwurfs gegen die ‚Diktatur des Indikativs‘«. In: Zeitschrift für deutsche Philologie 120. Band, 2001. S. 229 – 251, hier: S. 237). Reinhold nennt die Figuren »geschichtliche Repräsentanten« und spricht von der »differenzierenden Widersprüchlichkeit der Figuren« (Dies.: Alfred Andersch. Berlin 1988. S. 216, 220), während Scherpe konstatiert, dass »eher synthetisch zusammengesetzte als im vollen Leben gerundete Figuren« auftreten, die aber »keine abstrakten, blutleeren Ideenträger« seien (Scherpe: »Alfred Anderschs Roman „Winterspelt“...«. In: Heidelberger-Leonhard/ Wehdeking (Hg.): Alfred Andersch. Opladen 1994. S. 134, 137).

¹¹¹¹ In Wahrheit gab Klee dem Bild den Titel »Polyphon gefasstes Weiß«, s. Sven Hanuschek: »„Winterspelt“ als „polyphon gefasstes Weiss“? In: Hitzer u.a. (Hg.): Kürbiskern 4/87. S. 93 – 108. Hanuschek betont (S. 99), dass Andersch, entgegen seiner sonstigen Übung, in der Nachbemerkung zu *Winterspelt* den Titel nicht berichtigt hat. Das Bild wird im nächsten Kapitel der vorliegenden Arbeit noch einmal aufgenommen.

¹¹¹² S. dazu Schütz: Alfred Andersch. München 1980. S. 122. Die Etikettierungen - »der Junge, der nicht mitspielen kann« (Dincklage, 487), »Partisanin ohne Partei« (270), »Fallensteller« (Hainstock, 264), »Südstaaten-Anarchist« (486) weisen ebenfalls auf diese Problematik hin.

verschiedenen Ausprägungen¹¹¹³ - und damit verbunden auch politische Einstellungen. Andererseits entsteht ein individuelles Bild der Personen aus Biogrammen¹¹¹⁴, aus in Gesprächen von den Personen erzählten Erinnerungen, aus von einem Erzähler berichteten Rückblenden, aus in inneren Monologen ablaufenden Erinnerungsfetzen, aus den in der Romangegenwart geführten Gesprächen und zum geringen Anteil aus dem Handeln der Personen. So erscheinen diese trotz ihrem schicht- und geschlechtsspezifischen Rahmen »zum Leben hin offen gelassen«¹¹¹⁵, was durch die Facettierung des so entstandenen individuellen Personenbildes noch verstärkt wird, eine Facettierung, die in der Beschreibung des Aquarells von Klee vorgezeichnet ist:

Diese Bewegung von einem dunklen Rand in ein helles Innere wirkte tatsächlich mehrstimmig, polyphon, weil der Maler es verstanden hatte, die Tonwerte der Aquarellfarben einander durchdringen zu lassen. [...]

Sie zählte und stellte fest, daß der Maler mit sechs sukzessiv abgeschwächten Werten das Auge ins Zentrum und von dort wieder zur stärksten farbigen Energie zurückleitete. (280/281)

Die sechs Farbwerte führen zu den sechs Figuren, das Einander-Durchdringen der Farben im gemalten Bild ist die »Widerspiegelung einer Figur im Bewußtsein der anderen«¹¹¹⁶ im geschriebenen Text. Die Facettierung wird inhaltlich übersetzt in Ambivalenz¹¹¹⁷, die sich jedoch eher im Denken und Planen als im Vollziehen und Ausführen äußert. Der Leser sieht den Figuren beim Denken zu, nicht beim Leben¹¹¹⁸.

Dies hängt mit der Konstruktion des Romans zusammen, also mit dem Planquadrat, in dem das ‚Kammerspiel‘ stattfindet, mit dem Moment des Atemanhaltens vor der letzten Offensive, mit der Situation der Personen, die alle auf dem Sprung sind - Dincklage zur Desertion oder zum Aufbruch an eine andere Front, Käthe zur

¹¹¹³ Dincklage, Lenk und Schefold entstammen dem höheren mittleren Bürgertum, Hainstock als Sohn eines Handwerkermeisters und selbst Meister gehört wie Reidel zum Kleinbürgertum, nur der Amerikaner Kimbrough wird als ‚poor white‘ bezeichnet, ist Sohn eines armen Farmers, selbst aber Rechtsanwalt. In *Winterspelt* stammen alle Angehörigen des Militärs, die eine Rolle spielen, aus dem Bürgertum, was der historischen Tatsache entspricht, dass noch im zweiten Weltkrieg die mittleren Ränge des deutschen Offizierskorps fast ausschließlich aus dem Bildungsbürgertum rekrutiert wurden, hierzu auch die Feststellung Hainstocks über Dincklage: »Dieser Herr träumt noch immer von einem Krieg, der unter Offizieren geführt wird« (54).

¹¹¹⁴ Ein Biogramm ist kein Psychogramm (wie Baumeister meint, Dies.: Alfred Andersch. Frankfurt a. M. 1995 S. 98), »sondern eine kurze Lebensbeschreibung, die nur die wichtigsten Daten und Stationen einer Person darstellt«.

¹¹¹⁵ Schütz: Alfred Andersch. München 1980. S. 122.

¹¹¹⁶ Hanuschek: »Winterspelt« als »polyphon gefasstes Weiss«?. In: Hitzer (Hg.): Kürbiskern 4/87, S. 102

¹¹¹⁷ Diese wird in der Sekundärliteratur öfters erwähnt: Beispiele: Für Dincklage und Hainstock bei Heidelberger-Leonhard: Alfred Andersch. Frankfurt a. M. 1986. S. 220; für Käthe Lenk Hannelore Mundt: »Alfred Anderschs Winterspelt: Widerstand als bürgerliches „Gedankenspiel“«. In: *Orbis litterarum* 1983, Volume 43, S. 366 – 381, hier: S. 370, allgemein: Volker Wehdeking: »Alfred Anderschs Leben...«. Opladen 1994, S. 23.

¹¹¹⁸ Schütte gibt zu Bedenken, dass wegen des Essayismus von *Winterspelt* »keine Gestalten, Figuren »rundum« dargestellte Personen entstehen können«. (Wolfram Schütte: Rezension in der Frankfurter Rundschau, 12. 10. 1974. In: Haffmans (Hg.): Über Alfred Andersch. Zürich 1987. S. 147 – 154, hier: S. 153). Bekes sagt, dass der »Erzähler die Protagonisten gleichsam an einen imaginären Diskussionstisch bringt« (Bekes: »Wie man sich verweigert«. In: *Text und Kritik* 61/62, 1979. S. 54 – 62, hier: S. 61), wobei sie aber nach Budde »nicht nur Anschauungsmaterial für die Überzeugung des Autors« sind (Budde: »Vom Scheitern...«. In: *Zeitschrift für deutsche Philologie*, 2001. S. 229 – 251, hier: S. 238).

Fortsetzung ihrer Flucht in Richtung Westen (533), Schefold zur Heimkehr nach Deutschland (332), Hainstock in das allgemeine Sich-Arrangieren der Nachkriegszeit (196f.), Reidel zur Lösung seines Problems mit dem Schützen Borek (524), Kimbrough zum Bestehen der Mutprobe in der kommenden Offensive (458) - , kurz mit dem Status des Interims zwischen zwei Fronten, zwischen zwei ‚Kriegsausbrüchen‘, zwischen zwei Stationen des jeweiligen individuellen Lebens. Diesem Interimszustand entspricht der viel zitierte Pointillismus, auf den später noch eingegangen wird.

Das Ineinanderspiel der verschiedenen Formen der Personendarstellung soll, die Ausführungen im Kapitel „Erzählweise“ partiell vorwegnehmend, am Beispiel von fünf der sechs Figuren gezeigt werden. Dincklage, ein Offizier der Wehrmacht mit Eisernem Kreuz I. Klasse und angestecktem Hakenkreuz (481), der einen Desertionsplan für sich und sein Bataillon als Gedankenspiel ausarbeitet, der zulässt, dass dieses Gedankenspiel in eine erste Realisierungsphase eintritt, dabei auf dem »Gang durch die Linie« eines amerikanischen Vertrauensmannes beharrt als Beweis dafür, dass die Amerikaner seinen Plan, sein Bataillon ihnen kampfflos zu übergeben, ernst nehmen (206), bzw. um ihnen zu beweisen, wie ernst es ihm mit dem Plan ist (504), und so das Leben eines Menschen aufs Spiel setzt, obwohl er schon seit Tagen weiß, dass seine Division abgelöst wird, erscheint nicht nur Schefold dunkel und rätselhaft (475). Er wird zum einen als historischer Typus des den Faschismus ablehnenden Konservativen¹¹¹⁹ und des im Ehrenkodex des Militärs verhafteten Offiziers¹¹²⁰ dargestellt, zum andern als um den nationalsozialistischen Unrechtsstaat Wissender (46, 286), als »ethischer Charakter« (287), zum dritten gleichzeitig als mit Phantasie Begabter¹¹²¹ und als »kalter Romantiker«¹¹²², dazuhin als der zu konjunktivisch-subversivem Denken Fähige (63/64). Das Verstörende daran ist, dass diese Figur die beschriebenen Positionen nicht nacheinander oder abwechselnd einnimmt, sondern gleichzeitig, dass alle Positionen zusammen ihre im Text so oft erwähnte ‚Struktur‘ ausmachen. Dincklage ist weder der soldatisch korrekte, sich aus ethischen Gründen der Notwendigkeit eines begrenzten selbstverantwortlichen Handelns bewusste Offizier, der im Ernstfall aus

¹¹¹⁹ *Biogramm*: Er wird Offizier, um »den Nationalsozialismus auf halbwegs saubere Art zu überwintern« (41).

¹¹²⁰ Er sagte: »Ich habe niemals einen Befehl verweigert.« (287).

¹¹²¹ »Er war imstande, sich vorzustellen, daß die Hunderttausende von Männern, die jetzt im Dunklen [...] in ihren Schützenlöchern standen, aus ihnen aufstehen und unter dem von Sternen übersäten Himmel in ein ungeheures Gelächter ausbrechen würden, ehe sie sich nach Haus trollten, zu ihren Schulaufgaben.« (61).

¹¹²² » [...] sie [Käthe] wartete darauf, daß seine Rede [über seinen Plan] etwas Flackerndes annähme, etwas Aufgeregtes, sogar etwas Abenteuerlustiges [...]. Aber das Flackernde, das Aufgeregte und Abenteuerlustige kam nicht.« (288). Der Begriff stammt von Scherpe, der mit ihm auf die oft wiederholte Ähnlichkeit einer Facette Dincklages mit Ernst Jünger hinweist. (Scherpe: »Alfred Anderschs Roman „Winterspelt“...«. In: Heidelberger-Leonhard/ Wehdeking (Hg.): Alfred Andersch. Opladen 1994. S. 137).

Mangel an Gelegenheit oder an Mut, das System zu überspringen, seinen Widerstandsplan aufgibt, noch der dem Zufall die Entscheidung überlassende Spieler:

Wenn aber ein Ereignis durch Zufall zustandekommt, so kann es ebensogut, wie es stattfindet, nicht stattfinden. (508)

Er ist auch nicht die Verkörperung einer Idee vom Widerstand, die der geplanten die tatsächlich ausgeführte Tat als gewissermaßen ebenbürtig zur Seite stellt¹¹²³. Am ehesten ist er der Mensch, der an den Schaltstellen des Ereignisses auf das erlernte Rollenrepertoire zurückgreift: als Verliebter erzählt er seiner Geliebten von seinem Plan, als sich abkapselnder Einzelgänger versäumt er es, sich eine ‚Massenbasis‘ zu verschaffen (65), als trotz allem im militärischen System Gefangener beharrt er auf der Erfüllung dessen, was er als Ehrenkodex der Offiziere begreift. Damit wird aus dem Typ des bürgerlichen-konservativen-katholischen-dem Nationalsozialismus kritisch gegenüberstehenden preußischen Offiziers ein zumeist vom Erzähler realistisch beschriebenes Individuum.

Was allerdings die relativ seltene Spiegelung Dincklages im Reden und Denken seiner ‚Mitspieler‘ angeht, ergibt sich vornehmlich die Charakterisierung eines ‚militärischen Mannes‘ (195) und eines ‚Herrn‘:

[...] spürte sie [Käthe] eine Überzeugung, eine Art des Lebens und Denkens, von der Vernunftgründe abglitten wie Hände von einer Wand, an der sie keinen Halt fanden. »Eine Struktur«, sagte sie [...] zu Hainstock. »Etwas, das sich nicht verändern lässt.« (206)

This Gentleman sagte er nun schon zum zweitenmal, ohne zu ahnen, daß er in den gleichen Ton verfiel wie Wenzel Hainstock, wenn jener, um Dincklage zu bezeichnen, zu Käthe Lenk sagte: dieser Herr. (die amerikanischen Offiziere im Gespräch, 444)
So komme ich zu dem Schluß, daß wir uns mit Dincklage nicht hätten verbünden dürfen. Sie würden die Gründe dafür wahrscheinlich auf die Formel bringen, daß er seine Offiziersmentalität nicht überwunden hatte [...] Zweifellos hätten Sie recht. [...] Aber es ist nur die halbe Wahrheit. Die ganze ist, daß er der Junge ist, der nicht mitspielen kann. Es nicht will. Sich fremd fühlt. (Aus Schefolds fiktivem Brief an Hainstock, 486/487)

Diese von allen wahrgenommene, auch sich in den Träumen Dincklages äußernde Fremdheit ist das Zeichen für seine Ambivalenz gegenüber der von ihm gewählten militärischen Daseinsform, deren grundsätzliche Bejahung ihm Schutz verleiht, deren mentale Verneinung ihm die Illusion einer möglichen Gewissensentscheidung belässt. Dieser Spagat ist jedoch angesichts der im nationalsozialistischen Herrschaftssystem, das als geschlossenes System Anderssein nicht zulässt¹¹²⁴, fest verankerten Wehrmacht, nur möglich, wenn die Bejahung Praxis, die Verneinung Theorie bleibt; die Alternative dazu wäre, mit beiden Beinen über die Grenze zu springen. So ist das

¹¹²³ Diese Meinung vertritt ansatzweise Baumeister. S. Dies.: Alfred Andersch. 1995. S. 127

¹¹²⁴ S. hierzu Hesse: Kunst als fraktales Spiel. Frankfurt a. M. 2003. S. 60.

Fremdsein Dincklages auch ein Zeichen für seine sich auch dem Leser nicht erschließbare Unbestimmtheit.¹¹²⁵

Obwohl auch Wenzel Hainstock nur mit zwei der sechs Personen persönlichen Kontakt hat, spiegelt sich sein Bild im Reden und Denken der anderen, was an den Etikettierungen, die ihm angeheftet werden, sichtbar wird. Käthe sieht in ihm einen, der Verstecke baut (92), einen militärischen, undurchdringlichen Mann (195), einen Fallenssteller (264), er selbst sieht sich als mit schlechtem Gewissen kindisch glücklichen Steinbruchbesitzer (130), als nützlichen Idioten (196), als Briefkasten (201), nationalsozialistische Wirtschaftsgrößen sehen ihn als hervorragenden Fachmann, aber roten Hund (118), die Winterspelter als verkappten Kommunisten (196), als eine Karte, die man noch in der Hinterhand hat (90). Der Erzähler nennt ihn Marxist und Reaktionär in puncto Frau und Haus (272), Geologe und Spezialist für Verstecke (277), Dincklage bezeichnet ihn als Tarnungsspezialisten (204), Schefold denkt an ihn als dieses Stück Festigkeit, der allwissende, alles bedenkende Steinbrecher (562). Aus den Etikettierungen lässt sich der Typ des antifaschistischen Linken, der in die innere Emigration ging¹¹²⁶, herausfiltern, wozu auch der Beobachterstatus Hainstocks passt¹¹²⁷, der mit der genauen Beschreibung des Orts, an dem er seinen Beobachterposten eingerichtet hat, hervorgehoben wird. Der von Hainstock gepflegte, verletzte Waldkauz, der nach dessen Worten sich versteckt, alles sieht, aber dafür sorgt, dass er selber nicht gesehen wird (94), kann als Symbol für die in Deutschland vom nationalsozialistischen Terror Bedrohten gelesen werden.

Die Individualisierung des Typus wird mit Hilfe des Biogramms und des teilweise vom Erzähler geleisteten, teilweise als erzählte Erinnerung gestalteten Berichts über seine Vergangenheit versucht; tatsächlich erreicht wird sie auch bei Hainstock über die Ambivalenz seines Verhaltens und Denkens. Trotz der Ablehnung des Privateigentums an Produktionsmitteln ist er Besitzer eines Steinbruchs, trotz dem Glauben an die Weltrevolution wünscht er für die Geschichte »ein Jahrtausend friedlicher Ablagerungen« (131), trotz seiner Verachtung des militärischen Ehrenkodexes, akzeptiert er diesen, indem er, obwohl er weiß, dass er es könnte, Schefolds Gang durch die Linie nicht verhindert. (208/209) Schließlich weist seine Überzeugung, dass die Revolution eine »absolute«, aber »undurchführbare Wahrheit« (197) ist, was ein Arrangieren mit der bürgerlichen Umgebung notwendig machen wird, auch bei ihm auf

¹¹²⁵ Hesse bezeichnet die Rolle des Fremden als Analogie zur literarischen Leerstelle. (ebenda) Im übrigen ist diese Unbestimmtheit eine historisch vorfindbare Figur, man denke nur an Robert Bosch, der Zwangsarbeiter beschäftigte, an Ernst von Weizsäcker, der Deportationsbefehle unterschrieb oder an Theodor Eschenburg, der zur Enteignung jüdischer Unternehmer nützliche Hinweise gab.

¹¹²⁶ Vgl. Scherpe: »Alfred Anderschs Roman „Winterspelt“...«. In: Heidelberger-Leonhard/ Wehdeking (Hg.): Alfred Andersch. Opladen 1994. S. 137.

¹¹²⁷ Laut Heidelberger-Leonhard wird in den Notizen Anderschs »das Fernglas als Metapher für Hainstocks Rolle« bezeichnet. Dies.: Alfred Andersch. Frankfurt a. M. 1986. S. 217.

das Auseinanderklaffen von Theorie und Praxis, auf das Unvermögen, eine bestimmte Grenze zu überschreiten. Diese Antinomie von Denken und Tun bewirkt, dass Dincklage und Hainstock keine »im vollen Leben gerundeten Figuren«¹¹²⁸ sind, zum vollen Selbst fehlt ihnen die Kongruenz von Vorstellungen und Handeln¹¹²⁹.

Im Gegensatz zu diesen beiden Männern überschreitet Käthe Lenk auf ihrer Reise in den Westen mehrere Grenzen:

Käthe wollte nicht ins Innere, sie wollte an den Rand. Wie eine Besessene hatte sie Ränder abgesucht: die Insel, das Bourtanger Moor, die Ufer des Niederrheins, immer in der Hoffnung, sie würde einmal in eine offene Zone geraten, in ein Rätsel-Land schwebender Übergänge, an einen äußersten, schon durchsichtigen Saum. (253/254)

Trotz ihrem engen Kontakt mit Dincklage und Hainstock wird ihre Person kaum im Bewusstsein anderer gespiegelt, die wichtigste Quelle der Zeichnung dieser Figur sind die Kommentare des Erzählers und nur manche der von diesem geäußerten apodiktischen Sätze werden durch Handeln mit Leben erfüllt. Die Etikettierung »Partisanin ohne Partei« (270) charakterisiert sie als Gegnerin des nationalsozialistischen Regimes - was aber in ihrem Tun kaum zum Ausdruck kommt¹¹³⁰ - , als zwar mit politischem Bewusstsein ausgestattete, trotzdem unabhängig Denkende (268-270), die jedoch nicht wie eine Partisanin auch für andere kämpft, auch mit der angestrebten Realisierung des Plans Dincklages verfolgt sie ihr Ziel, den Zug nach Westen (296).

Die Diskrepanz zwischen der Bedeutung der Figur für Struktur und Textur von *Winterspelt*¹¹³¹ und ihrer kaum ausgeführten Facettierung, das heißt auch ihrer geringen Ambivalenz, lässt sich unterschiedlich deuten: Entweder man folgt der wissenschaftlich ausgerichteten Kriegsgeschichte, in deren Rollenrepertoire als der Geschichte einer Männerwelt die Frau nicht vorkommt¹¹³²; oder Käthe wird eher als ein Typus – als eine Person, der der Verlust ihrer sozialen Bindungen die Realisation der Freiheit ermöglicht - gedeutet¹¹³³, oder man versteht Käthe als Illustration der Idee, dass der Mensch sich der materiellen Realität gegenüber immer neu entwirft, dass ihm

¹¹²⁸ Scherpe: »Alfred Anderschs Roman „Winterspelt“...«. In: Heidelberger-Leonhard/ Wehdeking (Hg.): Alfred Andersch 1994. S. 134, Scherpe meint damit allerdings Figuren, die »nicht ‚lebendig‘ erzählt, sondern distanziert und kalkuliert beschrieben« werden. (S. 137).

¹¹²⁹ Je nach philosophischem Hintergrund wird dieser Sachverhalt in der Sekundärliteratur unterschiedlich beschrieben: Für Heidelberger-Leonhard, die sich auf das *Prinzip Hoffnung* von Bloch bezieht, bleiben Dincklage und Hainstock auf dem Weg vom ‚Nicht‘, d.h. das Jetzt der Geschichte zum ‚Noch-Nicht‘ der ‚besseren Zukunft‘ stehen. (Dies: Alfred Andersch. Frankfurt a. M. 1986. S. 210, 225, 240). Raabe, die *Winterspelt* mit Hilfe der Philosophie Kierkegaards interpretiert, sieht in beiden Figuren eine ‚ästhetische Existenz‘ nach Kierkegaard, der dieser mangelnde Handlungsbereitschaft vorwirft und der das Primat der Handlung gegenüber der Reflexion postuliert. (Anne Raabe: Das Wort stammt von Kierkegaard: Alfred Andersch und Sören Kierkegaard. Frankfurt a. M. 1999. S. 110f.).

¹¹³⁰ Einmal rät sie einem ihrer Schüler zur Desertion (266, 268) und, nachdem Dincklage ihr seinen Plan erzählte, wird sie »der Motor des ganzen Unternemens« (105).

¹¹³¹ Der Plan Dincklages wird durch Käthe zum Vorhaben, sie beschreibt das Aquarell von Klee mit den Worten: »Das Bild ist ein Plan«. (281).

¹¹³² Dies denkt z. B. Hainstock (203).

¹¹³³ S. Hannelore Mundt: »Alfred Anderschs Winterspelt: Widerstand als bürgerliches »Gedankenspiel««. In: Orbis Litterarum 43, 1988. S. 366 – 381, hier: S. 371.

nur so ein veränderndes Eingreifen, also auch Widerstand, möglich ist¹¹³⁴. Über diese Brücke bekommt die Romanfigur Käthe eine historische Dimension, indem mit ihr die Problematik der Voraussetzungen für den Widerstand in einem Terrorstaat aufgeworfen wird.

Die etwas zu ideale Kunstfigur - »Das Leben wird lebendiger, wenn Käthes Blick es trifft« (234) - bekommt in zwei Zusammenhängen Leben eingehaucht, in der Liebe zu Dincklage (»Mit ihm und mir ist etwas geschehen«, 84) und in ihrem Hochmut, dass der Plan »einzig ihre Sache geworden war« (295), was zu einer nur in einem Satz angedeuteten Facette der Figur führt: »Die ersten Schatten, zögernd, noch diffus, aus einer beginnenden Nacht der Schuld« (595). Sieht man diesen Satz im Zusammenhang mit einer Selbstinterpretation Anderschs: »Die Geschichte ist die Geschichte des Fortgehens einer Frau aus einer Schlacht«¹¹³⁵, verliert die Reise in den Westen ihr Widerstandspotential. Das Fortgehen kann Ausweis ihres Freiheitstriebes sein, es kann auch das Weglaufen aus einer unerträglichen Situation sein. Das angedeutete Wissen um die Schuld fügt auch der historischen Dimension der Figur eine neue Seite hinzu, das Schuldgefühl der Überlebenden, es nicht versucht zu haben, die Opfer des Terrors zu schützen.

Bei der Figur des Kunsthistorikers Schefold ist die Technik der Widerspiegelung im Bewusstsein der Mitspieler am ausgefeiltesten¹¹³⁶, auch, weil sie die einzige ist, die mit allen anderen, wenn auch mit Käthe nur indirekt, in Kontakt kommt. So ist Schefold auch der einzige, der von allen Figuren in unterschiedlicher Weise benannt, charakterisiert wird: Aus den anonymen »Herumstreichern (stragglers)« (38) der ‚Dokumente‘ wird ein schwerer Mann mit fließenden Bewegungen (88), einer, der, nach Hainstocks Einschätzung, »versucht [e], sich zu schützen, indem er sich exponiert[e]« (95), weshalb dieser in »welfremd« das ihn bestürzende, richtige Wort für Schefold findet (193), für Käthe hingegen sieht er aus »wie ein Herr«, »wie ein gestürzter Fürst«, »ganz besonders wehrlos« (193). Die so entstandene Zeichnung wird in einer Rückwendung mit Bezeichnungen wie »einen seltsam wirklichkeitsfremden und dabei leichtsinnigen Einzelgänger« (200, Hainstock) und »diesem naiven Menschen« (201, Käthe) weiter ausgearbeitet und durch das Urteil der amerikanischen Offiziere – »kein trouble-maker« (324), aber »ein deutsche(r) Romantiker, Spinner« (451) ergänzt, dann

¹¹³⁴ Diese Lesart ist abgeleitet aus dem Sartre-Zitat in *Winterspelt* (510), s. dazu Weidauer: »Widerstand und Konformismus...«. Wiesbaden 1995, S. 80f. Heidelberger-Leonhard sieht in Käthe den »Inbegriff Sartrescher Authentizität« (Dies.: Alfred Andersch. 1986, S. 221), während Budde konstatiert, dass »Käthe nicht primär als Figuration einer Idee angelegt ist, sondern als an einen Typus angenäherten Charakter«. (Budde: »Vom Scheitern...«. In: Zeitschrift für deutsche Philologie, 2001. S. 229 – 251, hier: S. 240).

¹¹³⁵ *Der Seesack*. In: Haffmans (Hg.): *Das Alfred Andersch Lesebuch*. Zürich 1979. S. 91.

¹¹³⁶ S. hierzu und zum Folgenden Hanuschek, der detailliert beschreibt, wie im Persönlichkeitsbild Schefolds »die Farben aufeinander stoßen und etwas Neues ergeben«. (Hanuschek: »Winterspelt« als „polyphon gefasstes Weiss“? In: Hitzer (Hg.): *Kürbiskern* 4/87. S. 103).

mit der giftigen Farbe des Begleitsoldaten und früheren Kellners («Gast«, 531 und »Spitzel« 570) angereichert und schließlich mit dem Kommentar des Erzählers: »auch er selber war fremd. Allerdings nur weltfremd.« (565) komplettiert.

Dieses ›polyphone« Bild, in dem wie in einem polyphonen Musikstück die Selbstständigkeit der einzelnen Stimmen erhalten bleibt, wird durch die Beschreibung der Eigenheiten Schefolds unterfüttert: die für ihn, ob Landschaften oder Frauen, »täuschende Ähnlichkeit von Wirklichkeit und Abbildung« (143), sein Grenzgängertum¹¹³⁷, seine ihn gegenüber seinen Mitspielern auszeichnende Handlungsbereitschaft:

Wann, warum, unter welchen Bedingungen entschloß sich jemand, mutig zu sein? Nicht einmal der Umstand, daß man ihn in eine Mutprobe trieb, gab einen ausreichenden Grund dafür ab. Hainstock hatte ganz recht: Schefold hätte sich weigern können. (215)

bei gleichzeitiger Handlungsunfähigkeit¹¹³⁸.

Vollendet wird das Bild Schefolds jedoch durch die inneren Monologe auf seinem Gang ›durch die Linie« und durch den fiktiven Brief, den er, so will es der Erzähler, nach seiner Ermordung schreibt. Es zeigt sich, dass auch Schefold zu konjunktivischem Denken neigt¹¹³⁹, dies hat ihn zum Missverständnis der Emigration geführt (548)¹¹⁴⁰, die aus einem anderen Blickwinkel auch als Desertion interpretiert werden kann¹¹⁴¹, die vielleicht auch einen Schritt in die Freiheit darstellt, was allerdings weder mit seiner in seinen inneren Monologen geschilderten Tätigkeit in Belgien noch mit seinem letzten Gedanken - »Ich bin frei« (583) – übereinstimmt.

Die Stellung der Sinnfrage an Emigration und Desertion ist die eine Seite der historischen Dimension der Figur Schefold, die andere Seite ist die ebenfalls mit dem Denken im Konjunktiv zusammenhängende Projektion in die Zukunft, also mit den schrecklichen Folgen des Krieges:

Es war vorstellbar, daß er nicht nach Frankfurt zurückkehrte, sondern in eine Szenerie zusammengesunkener Mauern, in den Himmel starrer Balken, leerer Fensterhöhlen, unkenntlich, in der zwar immer noch die übriggebliebenen Bewohner Frankfurts umhergingen, jedoch ausgebrannt auch sie, klaglos, und unfähig, schon den Gedanken einer anderen Stadt zu denken, einer Stadt, die nicht mehr Frankfurt war. (549)

¹¹³⁷ Er wohnt im Niemandsland, zwischen den Grenzen, was subjektiv, von ihm »als Zeichen für seine bereits geglückte Heimkehr« (144) gelesen werden kann.

¹¹³⁸ Ein Beispiel: »Ich habe jede, aber auch jede Möglichkeit versäumt, mir diesen sinistren Menschen vom Hals zu schaffen.« (527). Zur Kombination von Handlungsbereitschaft und Handlungsohnmacht s. Scherpe: »Alfred Anderschs Roman „Winterspelt“...«. In: Heidelberger-Leonhard/ Wehdeking (Hg.): Alfred Andersch. Opladen 1994. S. 140.

¹¹³⁹ Heidelberger-Leonhard benützt für Charakterisierung Schefolds die Blochsche Kategorie des ‚Noch-Nicht‘. (Dies.: Alfred Andersch. Frankfurt a. M. 1986. S. 227).

¹¹⁴⁰ Schefold hatte angenommen, dass die Nazis die ihnen nicht genehmen Bilder vernichten würden und ist deshalb mit dem Klee-Bild emigriert. Da die Rettung des Bildes sich als unnötig erwies, war seine Schlussfolgerung: »Die Zeit in Frankfurt überstehen war schließlich und endlich nichts so grundsätzlich anderes, wie sie in Brüssel absitzen. Der Unterschied war minimal.« (548)

¹¹⁴¹ So nennt Scherpe »die Darstellung Schefolds die entwickeltste Figuration des Anderschen Deserteurs«. (Scherpe: »Alfred Anderschs Roman „Winterspelt“...«. In: Heidelberger-Leonhard/ Wehdeking (Hg.): Alfred Andersch. 1994. S. 140).

und mit den erträumten Hoffnungen (558f.). Doch das konjunktivische Denken kann die Realität nicht verändern. Wie der fiktive Major »das 4. Bataillon im 3. Regiment der 416. Infanterie-Division« (601), die eine »Geisterdivision« (602) war, nicht übergibt, weil die historische Realität dem entgegensteht, so kann Schefold die Regeln der »reinste[n] Indianerspielerei« (179) nicht ändern, er fällt ihnen zum Opfer als Märtyrer der Kontingenz. So wie der Plan auf der Fiktionsebene nicht an den beschriebenen, begründbaren Unzulänglichkeiten der Mitspieler scheitert¹¹⁴², sondern letztlich am zufällig scheinenden Abzug des Bataillons, so ist auch der Todesschuss des Mörders herleitbar und begründbar, zufällig aber ist das Treffen Schefolds auf die Person des Mörders.

Dieses Treffen mit dem Obergefreiten Reidel beginnt und endet mit dem »Geräusch des Hebels, welcher die Patrone in den Lauf schob« (142/143, 587), dazwischen liegt die Eskortierung des von ihm aufgebrachten »Spaziergängers« von seinem Schützenloch an bis zur Schreibstube des Majors Dincklage und zurück. Die Wiederholung dieses Satzes bestätigt den letzten Gedanken Schefolds vor seinem Tod: »Mein Gott, ich habe mich ja gefürchtet, [...] den ganzen Tag lang habe ich mich gefürchtet.« (583). Beide Gänge sind begleitet von den wechselseitigen inneren Monologen der zwei Personen; außer den Überlegungen und Reminiszenzen Reidels gibt es nur die Eindrücke Schefolds und das kurze Gespräch mit Dincklage, um ein Bild von Reidel zu verfertigen. Zu diesem Bild liefert die Beobachtung Käthes - »ein schräges Schnellen des Kopfes von links unten nach rechts oben«, das für sie die »Zeichensprache der Verachtung und des Terrors« (369) ist, die Grundierung, ebenso wie die leitmotivisch wiederholte Beschreibung Reidels als »ein erstarrtes Reptil, klein, grün-grau« (517, 158), dazu der »lidlose, erbarmungslose Vogelblick. Gelb.« (524) Auf dieser Grundierung werden giftige Farben aufgetragen: ein schießwütiger Mensch, für den Schießen bedeutet: »die Knarre auf lebende, sich bewegende Objekte [zu] halten« (152), der Schrecken um sich verbreitet (182), einer, der sich angepasst hat statt wegen seines Andersseins Widerstand zu leisten (366). Es werden neutralere Farben hinzugefügt: ein sprachloser Mensch (173), jedenfalls in Gefühlsdingen (368), aber doch mit der Fähigkeit, Erfahrung und gegenwärtiges Erleben auch sprachlich aufeinander zu beziehen¹¹⁴³, mit einer intuitiven Intelligenz (er »wußte genau, wann einer log oder die Wahrheit sprach«, 171), die ihm auch ermöglicht, seine zuerst instinktiven

¹¹⁴² Schefold beschreibt die Unzulänglichkeit Dincklages in seinem fiktiven Brief (486f.); Weidauer nennt als Grund: » Das Scheitern des Plans ist bedingt durch die Unterschiedlichkeit der Wirklichkeitsaneignung durch die Figuren des Romans« (Weidauer: Widerstand und Konformismus...Wiesbaden 1995. S. 93).

¹¹⁴³ Hierfür ein Beispiel: Auf den Satz von Schefold: »Sie müssen ein tapferer Soldat sein.« fällt Reidel aus seiner Hotelangestelltenzeit ein: »Fifi liebt Sie, Sie müssen den sechsten Sinn für Tiere haben.« Und dann die Beobachtung: »Das schlimmste war, daß man sich einen Augenblick lang geschmeichelt fühlte, wenn sie so daherredet.« (178).

Handlungen auf ihren Nutzen hin zu kontrollieren (153); sogar freundlichere Farben sind dabei: die kurz aufblitzende Fähigkeit zu ästhetischem Erleben¹¹⁴⁴ und das Bedauern, den Satz ›Ich liebe dich‹ nicht gesagt zu haben (368).

So ist auch Reidel eine Mischung aus Typus und Individuum, er hat als Produkt der bürgerlichen Gesellschaft, das von Mitgliedern derselben bürgerlichen Gesellschaft als Angehöriger der »trinkgeldnehmenden Klasse« (187) verhöhnt wird, im Schoß eben dieser bürgerlichen Gesellschaft entstandene faschistoide Züge – Gewalttätigkeit statt sprachliche Auseinandersetzung (187), Verachtung der Intellektualität (311) und ‚bürgerlicher‘ Werte wie Edelmut (348), Verständnis (377), Unbestechlichkeit (336). Er ist in vielem die Antithese zu Schefold¹¹⁴⁵ - Imagination gegen Stumpfheit, die Freiheit der Kunst gegen die Unfreiheit der »Heeres-Dienstvorschrift« (173) -, aber manches ist ihnen gemeinsam: nicht nur die fehlende Menschenkenntnis¹¹⁴⁶, die bei beiden in der Konzentration auf etwas anderes, bei Schefold auf die Kunst, bei Reidel auf die Tarnung, liegt, sondern das Außenseitersein, das der eine mit Großzügigkeit (91), der andere mit terrorisierendem Verhalten (175), beide aber mit Aktionismus¹¹⁴⁷ verbergen wollen. Das Ergebnis ist grundverschieden, die Rolle des Außenseiters führt den einen zur Emigration und zur – vermeintlichen – Rettung eines Kunstwerks, den anderen zu Mord und Denunziation¹¹⁴⁸.

Bei Reidel ist die Ambivalenz der Figurenzeichnung am geringsten ausgeprägt, da die versteckten faschistischen Verhaltensweisen der bürgerlichen Gesellschaft (166) ihn auf die Armee in einem faschistischen Staat vorbereitet haben und sein Außenseitertum weder hier noch dort lebbar ist, also die Entwicklung seiner Persönlichkeit von zwei Seiten versperrt ist. Dadurch wird die Ausbildung der faschistischen Persönlichkeitsstruktur Reidels begünstigt, er erkennt weder die Pervertierung des Gemeinschaftsbegriffs in der Armee (166)¹¹⁴⁹, noch entwickelt er eine Solidarität mit den anderen verfolgten Gruppen des nationalsozialistischen Regimes.

Bei einer zusammenfassenden Betrachtung des Figurenensembles unter dem Gesichtspunkt der Geschichtskonstruktion lässt sich Folgendes festhalten: 1. Die fünf

¹¹⁴⁴ Das Spiel zweier Kätzchen führt zu einem Moment der Gemeinsamkeit zwischen den zwei Männern. (310f.).

¹¹⁴⁵ S. Heidelberger-Leonhardt: Alfred Andersch. Frankfurt a. M. 1986. S. 230.

¹¹⁴⁶ »Reidel, in dessen Sprache das Wort ›Menschenkenntnis‹ nicht angelegt war, wußte genau, wann einer log oder die Wahrheit sprach.« (171, der Satz wird auf S. 375 und 571 wortwörtlich wiederholt); »Schefold, der kein Menschenkenner war« (172).

¹¹⁴⁷ »Wie er es erwartet hatte, war Schefold Feuer und Flamme gewesen. ›Menschenskind, Hainstock‹, hatte er gesagt, ›endlich kann ich mal was tun.« (203) »Modellsoldat war er [Reidel] bloß geworden, damit niemand ihn von der Seite anquatschen konnte«. (552)

¹¹⁴⁸ Auf diesem Gegensatz beruht wohl die Gegenüberstellung, die Heidelberger-Leonhardt vornimmt: »Schefold verkörpert das Prinzip der ‚militanten Hoffnung‘.« »Reidel verkörpert die Anti-Utopie, die Anti-Hoffnung, die Verneinung.« »Das Nichts ist die Verneinung von Lebendigkeit.« (Heidelberger-Leonhardt: Alfred Andersch. Frankfurt a. M. 1986. S. 232).

¹¹⁴⁹ S. Weidauer: Widerstand und Konformismus....Wiesbaden 1995. S. 90.

Personen sind alle auf eine Weise Außenseiter, deren Verhalten nicht dem von der Geschichtswissenschaft begründet angenommenen Verhalten der Mehrheit der Deutschen im Nationalsozialismus entspricht. 2. Dagegen zeigt ihr Verhalten modellhaft mögliche widerständige Verhaltensweisen in einem im Krieg befindlichen Terrorstaat: Schwanken zwischen Gehorsam, Subversion und Desertion; halbherziger Widerstand und Flucht; Widerstand, Resignation und innere Emigration; Emigration und Rückkehrverlangen; Anpassung (»Streber und Radfahrer«, 176) als Technik der Triebbefriedigung und der Tarnung. 3. Die Darstellung trägt der Ambivalenz in diesen Verhaltensweisen Rechnung, wodurch die Figuren die Beimischung der Unbestimmtheit, der Idealität, der Verbindung von Ideologie und Pragmatik, der übersteigerten Weltfremdheit, und im Fall Reidels das Signum der »giftigen Andersheit«¹¹⁵⁰ erhalten. 4. Die Vermischung von Typus und Individuum zeigt sich am deutlichsten in der jeweils bevorzugten Weise, sich zur Welt zu verhalten: Bei Dincklage siegt »der militärische Mann« über die großbürgerlich-konservative Idylle, bei Käthe wird die »Partisanin« eingeholt von der Frau, die zu den Rändern strebt, Hainstock ist trotz KZ und Marxismus der misstrauische, Vorsorge treffende kleine Mann, bei Schefold verdrängt das Denken und Sehen in Bildern die Angst und die beobachtende Vorsicht des verfrühten Heimkehrers, bei Reidel überwiegt der Zwang zur Tarnung das instinktive und intuitive Reagieren. An dieser Aufstellung zeigt sich, dass Typisierung und Individualisierung in unterschiedlichen Mischungsverhältnissen auftreten, was auch für die Beschreibung der Geschichtskonstruktion eine Rolle spielt.

5.3.3 Erzählinstanz und Erzählweise

Die Beurteilung der Erzählinstanz und der Erzählweise in *Winterspelt* ist umstritten, die Differenzen kreisen um die Begriffe Geschlossenheit und Offenheit des Kunstwerks, um die Gängelung¹¹⁵¹ oder freie Entwicklung der Figuren, um die Frage, ob der Erzähler die Rolle des textinternen fiktiven Erzählers, des textinternen impliziten Autors oder/und des textexternen historischen Autors innehat.¹¹⁵²

¹¹⁵⁰ Nach Heidelberger-Leonhard beschreibt Bloch so das Nichts als die Vernichtung von Lebendigkeit: Dies.: Alfred Andersch. Frankfurt a. M. 1986. S. 232. Baumeister sagt, dass nur bei Reidel die psychische Struktur »ohne das Angebot unterschiedlicher Deutungsmöglichkeiten« erklärt wird. (Baumeister: Alfred Andersch. Frankfurt a. M. 1995. S. 108).

¹¹⁵¹ Reich-Ranicki bezeichnet die Figuren als »Marionetten«. Ders.: Entgegnungen. Stuttgart 1981. S. 91.

¹¹⁵² Wie schon bei *Wiktor Wawitsch* erwähnt, halte ich an der strikten Trennung von Erzähler und dem realen historischen Autor fest und rechne Kommentare etc, die über den Gesichtskreis des Erzählers hinausgehen, dem impliziten Autor zu. Ich bin mir bewusst, dass dieser Begriff u.a. wegen der Anthropomorphisierung umstritten ist (s. dazu. Nünning (Hg.) Metzler Lexikon. 2008, Eintrag Autor, impliziter, S. 42f.), doch der ebenda vorgeschlagene Begriff »Textintention«, scheint mir nur eine Teilfunktion des Begriffs zu umfassen, der Begriff Autorfunktion ist angemessener, aber noch nicht ausreichend definiert (Nünning, Eintrag Autorfunktion, S. 43). Ich folge Bode, der betont, dass der Erzähler ein Text-Aspekt ist, kein Lebewesen, (Bode: Der Roman. Tübingen 2005. S. 171) was der Begriff Erzählinstanz auch aussagt.

Zwei Ausformungen des Erzählers sind jedenfalls zu unterscheiden: der Arrangeur des »Sandkastenspiels« mit den Spielfiguren und der es umgebenden Topographie, samt der mit von ihm ausgewählten Dokumenten belegten militärischen Ausgangs- und Endsituation¹¹⁵³ und der extradiegetische Erzähler, der auktorial die Personen einführt, aber Allwissenheit und Unwissenheit mischt, wodurch er, obwohl keine Fokalisierungsinstanz, Nähe und Distanz zum Leser variiert.¹¹⁵⁴ Laut dem vom Erzähler beschriebenen Verfahren - »Erzählen heißt ja nicht: das Lasso einer Absicht über ein Objekt werfen.« (67) - werden die Figuren nicht an der Leine geführt, jedenfalls, was die Beweggründe ihres Handelns angeht; für den Rezipienten fungieren diese Auslassungen (67), Vermutungen (208f.), Hypothesen (588) als von ihm zu definierende Leerstellen¹¹⁵⁵. Dieser allwissende, die auktoriale Rolle manchmal ironisch aufkündende Erzähler erzählt das Handeln, Reden, Denken, die Erinnerungen der Personen; der Arrangeur behält die Fäden des Spiels in der Hand: Im ersten Expositions Kapitel (Feindlage, »geistig«) geben fünf körperlose Diskussionsteilnehmer (ohne den stummen Reidel) im Sandkastenspiel politische Statements ab, im zweiten Expositions Kapitel (Momente, 42 – 66) lässt der Arrangeur, während der Erzähler gleichzeitig Splitter aus dem Leben und Denken Dincklages zum Besten gibt, alle sechs Mitspieler aufmarschieren, die sich mit Dialogfetzen oder Kurzanekdoten in das Erzählgewebe einfügen; im weiteren Erzähltext unterbricht dieser Arrangeur den Text mit vier längeren Zitaten, die zwar an in Dialogen gefallene Worte anknüpfen, aber ohne spürbaren Einfluss auf den Folgetext bleiben, er rückt einen Brief in den Text ein, den auch ein allwissender Erzähler nicht kennen kann, da er auch in der Fiktion nicht geschrieben werden konnte.

Wir haben also einen Erzähler, der sich im fiktionalen Raum, aber außerhalb der Diegese befindet und einen ‚Kompositeur‘, der außerhalb der Fiktion, aber nicht außerhalb des Textes angesiedelt ist und der als Autor bezeichnet werden kann, aber nur in dem Sinn, wie der Erzähler den Vorgang des Schreibens beschreibt¹¹⁵⁶. Diese Komposition wurde als »Erzählarchitektur von höchster Transparenz, mit gläsernen

¹¹⁵³ Kröll nennt es »ein im literarischen Labor experimentell hergestelltes soziales Feld«: Kröll: »Winterspelt, Bauhaus, Polyphonie«. In: Wehdeking (Hg.): Zu Alfred Andersch. Stuttgart 1983. S. 66.

¹¹⁵⁴ Zu letzterem s. Giaco Schiesser: »Es handelt sich um einen vertrackten Anschein« – Montage, Dokument und Fiktion bei A. Kluge, A. Andersch und Otto F. Walter, in: Gert Mattenklott/Gerhart Pickerodt (Hg.): Literatur der 70er Jahre. Berlin 1985. S. 52 –80, hier: S. 68.

¹¹⁵⁵ Hesse bezeichnet derartige Leerstellen als fraktale Leerstellen, hierzu: Hesse: Kunst als fraktales Spiel. Frankfurt a. M. 2003. S. 169ff.

¹¹⁵⁶ »als er einmal[...] bei einer Lagebesprechung saß, zeichnete er mit dem Zeigefinger der rechten Hand [...] auf die Innenseite des Holzes irgendein Wort nach. [...] fast war es bei ihm zum Tick geworden, Wörter nachzuzeichnen [...] aber dieses eine Mal hatte er die Gewißheit, der Vorgang würde im Ablauf aller Zeiten und selbst in einem als unendlich gedachten Raum nicht untergehen. Es war unvorstellbar, daß jegliche Spur der Schrift und der Energie, die sie zeichnete, ausgelöscht werden und in Vergessenheit geraten konnte.« (59) S. hierzu Weidauer: Widerstand und Konformismus...Wiesbaden 1995. S. 66.

Treppen, mit immer neu sich öffnenden Türen« bezeichnet¹¹⁵⁷, eine Beschreibung, die der Offenlegung des Bauplans des Romans mit seinen immer wieder neu sich öffnenden Perspektiven und dem manchmal labyrinthisch anmutenden topologischen und chronologischen Verwirrspiel gerecht wird.

Der Romantext selber bietet die Beschreibung des Klee-Aquarells (281, 560 noch einmal detailliert aufgenommen) als Kompositionsprinzip an¹¹⁵⁸, das als mathematisch-musikalisches Prinzip, einerseits auf den Versuch der literarischen Polyphonie¹¹⁵⁹ hinweist, andererseits darauf, dass »das Kaleidoskop von Textpartikeln nach einem genauen Plan konstruiert ist«¹¹⁶⁰: Der Darstellung der militärischen und geistigen »Feindlage« folgen je ein Dincklage, Hainstock, Käthe, Kimbrough - immer mit Verweisen, Rückblenden auf die jeweils anderen Mitspieler - gewidmetes Kapitel, dazwischen die zwei längeren, nicht durch Untertitel unterteilte Abschnitte mit den kurzen Dialogen und den inneren Monologen von Reidel und Schefold; Kapitel, die fast keine Hinweise auf die andere Personen beinhalten, und die wiederum durch das sechste Kapitel, in dem die vier deutschen ‚Verschwörer‘ zusammen oder abwechselnd auftreten, getrennt sind. Die drei letzten Kapitel bilden den Schlussakkord aus einem hauptsächlich Dincklage betreffenden Abschnitt mit Briefen und Träumen, dem abschließenden Stück über Schefold und Reidel und dem militärischen Ende in den Ardennen.¹¹⁶¹ Nimmt man zu dem Bild des Kaleidoskops den kunstgeschichtlichen Begriff des Pointillismus, zeigt sich, dass die Figuren auf den ersten Blick und aus der Nähe gesehen nur aus Tupfern und Splintern bestehen, die sich erst aus der Distanz zu festen Gebilden zusammenfügen¹¹⁶².

¹¹⁵⁷ Kesting: »Die Flucht vor dem Schicksal«. In: Text + Kritik 61/62, 1979. S. 18.

¹¹⁵⁸ S. hierzu Scherpe: »Alfred Anderschs Roman „Winterspelt“...«. In: Heidelberger-Leonhard/ Wehdeking (Hg.): Alfred Andersch 1994. S. 136. Er geht hier auf die neue Bedeutung des *Ut pictura poesis* ein.

¹¹⁵⁹ Lässt man das Problem der Dokumente einmal beiseite, kann man den Aufbau des Romans als vierstimmige Fuge interpretieren: Das erste Thema ist der „Verrat“ Dincklages, das zweite Thema der Gang Schefolds und Reidels ‚durch die Linie‘, das dritte Thema die Frau, die aus der Schlacht fortgeht, das vierte Thema der Nonkonformismus des amerikanischen Offiziers, sie werden ineinander verwoben bis zur Zusammenführung in der Katastrophe.

¹¹⁶⁰ Schütz: Alfred Andersch. München 1980. S. 121. Hierzu gehört auch das Spinoza-Zitat: »Ich werde die menschlichen Handlungen und Triebe ebenso betrachten, als wenn die Untersuchung es mit Linien, Flächen und Körpern zu tun hätte.« (350) Treichel bezeichnet dies als »poetologisches Credo« von *Winterspelt* und leitet hieraus die planmäßige Konstruktion des Romans ab. (Treichel: »Alfred Andersch und Ernst Jünger...«. In: Fetscher/Lämmert/Schutte (Hg.): Die Gruppe 47...Würzburg 1991. S. 103). Budde bemerkt, dass die interpretatorische Funktion weder der fiktionalen Bildbeschreibung noch der Passage aus Spinozas Ethik im übrigen Text festgemacht werden könne. (Budde: »Vom Scheitern...«. In: Zeitschrift für deutsche Philologie 2001. S. 245).

¹¹⁶¹ Den Aufbau des Buches beschreibt Schefold mit seiner Theorie, die begründet, warum Menschen Bilder brauchen: »Weil sie [die Maler], in einer Zeichnung, eine Linie genau dort abbrechen ließen, wo das Auge nach ihrer Fortsetzung schrie. Sie aber ließen sie frei stehen, in einem weißen Raum.« (560).

¹¹⁶² Weidauer weist darauf hin, dass für Andersch eine wirklich realistische Schreibweise darin besteht, sich in das momentane Bewusstsein der Figur zu versetzen, um die Offenheit des jeweiligen Augenblicks zu bewahren. (Weidauer: Widerstand und Konformismus.. 1995, S. 74). Kröll vergleicht diese Schreibweise mit Klees Bildern, die zu »einer neuartigen Beweglichkeit der Wahrnehmung treiben«. (Kröll: »Winterspelt, Bauhaus, Polyphonie«. In: Wehdeking (Hg.): Zu Alfred Andersch. Stuttgart 1983. S. 72).

Die Frage, wer das Kaleidoskop in der Hand hält, führt zu der Diskussion zurück, wie weit der Erzählvorgang in *Winterspelt* offen gehalten wird. Eine Antwort scheint nur innerhalb des vorgegebenen Rahmens möglich: der Sandkasten (bzw. das Rohr des Kaleidoskops), die Spieler (oder die Glasstückchen), bestimmte Attribute (Farben und Formen der Splitter) und Interaktionsmöglichkeiten (eine endliche Zahl der Mustervariationen) der Spieler (bzw. der Glasstückchen) sind vorgegeben, doch die Zusammensetzung des Mosaiks von Erklärungen (also das Schütteln des Kaleidoskops) und die Orientierung im Spielganzen (die Interpretation der Muster) bleibt den Lesenden überlassen.

5.2.4 Sprache und Zeichen

In *Winterspelt* haben die drei Formen der Figurenrede, die direkte Rede, die seltene indirekte Rede und die erlebte Rede drei Funktionen: und zwar die der Kommunikation, der Attribuierung und der Dissimulation, hier als Beispiel ein ‚Dialog‘ zwischen Schefold und Reidel:

»Ich bin ein friedlicher Mensch.«
»Maul halten!« (157)
»Du Arschloch sollst dich hinlegen, hab ich gesagt.« [...]»
»Darf ich jetzt die Arme herunternehmen?« (158)
»Los, steh auf!«
»Ich verbitte mir, daß Sie mich weiterhin duzen.« (166)
»So weit kommt's, daß Spitzel wie du das Maul aufreißen.«
»Ich habe eine Verabredung mit Ihrem Bataillonskommandeur [...] Um zwölf Uhr. Wir haben also nicht mehr viel Zeit. Sie werden mich jetzt gefälligst zu ihm bringen. [...]« (167)
»Warum haben Sie das nicht gleich gesagt?«
»Darf ich Sie daran erinnern, daß Sie mich aufgefordert haben, das Maul zu halten« (168)
Wann hielt der Kerl endlich die Klappe? *Ein tapferer Soldat* – das war ja zum Bebaumölen! So redeten die letzten Menschen. Wo lebte der denn? *Tapfere Soldaten* gab's nur noch in den Zeitungen und im Radio. Kein Mensch im Großdeutschen Reich redete mehr von *tapferen Soldaten*. (178)

Die Attribuierung in soziologischer und psychologischer Hinsicht ist so eindeutig, dass eine ausdrückliche Zuordnung der Redeteile zu den Figuren unnötig ist: Mit der Wortwahl, dem Satzbau, dem Ton –Ironie und Aggression – wird beim ›Gang durch die Linie‹ von Schefold und Reidel eine Art Klassenkampf ausgefochten¹¹⁶³, während die Kommunikation von Anfang an misslingt, auch weil sie die ursprüngliche Gefühlsreaktion (Hass auf den Herrn und Gast (142), Angst vor dem unmenschlich schweigenden Reptil (178)) verbergen soll. Auch im folgenden Dialogbeispiel sind die drei Funktionen enthalten, nur anders verteilt:

¹¹⁶³ »Er suchte, fand eine Zehn-Dollar-Note, einen ziemlich abgegriffenen Geldschein, hielt ihn Reidel hin. »Da! Für Ihre nicht sehr freundlichen Dienst«. Er beobachtete, wie die Hand kam, automatisch«. [...]»Ich hab's genommen«. (582).
S. dazu auch Mundt: Alfred Anderschs *Winterspelt*...«. In: *Orbis Litterarum* 43, 1988. S. 373 und Scherpe: »Alfred Anderschs Roman „Winterspelt“...«. Opladen 1994. S. 138.

»Im Dorf ist es merkwürdig still geworden. Man sieht kaum noch Soldaten.« [...]

 »Offenbar weht jetzt ein anderer Wind. Der Chef dieser Leute versteht anscheinend sein Handwerk.« [...]

 »Ich glaube, er ist ein anständiger Mann.« [...]

 »Alle diese anständigen Offiziere. Sie haben ihrem Herrn treu gedient.«

 »Er hinkt. Er benützt beim Gehen einen Stock.«

 »Wie Friedrich der Große«. (228/229)

 Zu denken, daß er noch nicht einmal stutzig geworden war, als Käthe zu ihm gesagt hatte, dieser Major Dincklage sei vielleicht ganz anders, als er, Hainstock, ihn sich vorstelle. Wahrscheinlich täte er nur alles, um Ausfälle zu vermeiden. Ein Ausdruck wie »Ausfälle vermeiden«, dieses Offiziersdeutsch, in Käthes Mund! Und er war nicht sofort darüber gestolpert! (84)

Auch hier legt die Sprache Positionen fest – obrigkeitstreuer, preußischer Offizier da, Regimegegner dort – und verbirgt Gefühle (Liebe, spöttisches Misstrauen), so wird in beiden Beispielen die Kommunikation durch Attribuierung und Dissimulation erstickt.

Die Hauptfunktion der Erzählerrede ist es, die Wirklichkeitsaneignung der Figuren und ihre interdependenten Auswirkungen auf die Gesamtwirklichkeit der Fiktion zu beschreiben, auch dies lässt sich am Beispiel von Schefold und Riedel zeigen: Während Schefold die von ihm gesehene Wirklichkeit über von ihm rezipierte Gemälde (143) oder Sammlerobjekte (56) sich anverwandelt, ist Reidels Wirklichkeitsaneignung durch die Koordinaten Demütigung, Tarnung und Heeres-Dienstvorschrift bestimmt, am Ende steht der Wahrnehmung des Freiseins das Geräusch des Sicherns und Entspannens des Karabiners gegenüber. Für die zwei gegensätzlichen Wirklichkeitswahrnehmungen stehen die zwei Chiffren Automat und Illusion¹¹⁶⁴, beide verweisen auf das Spiel, das, ob als Sandkastenspiel, Indianerspiel, Schachspiel, die Verknüpfung von Festlegung (Rahmen, Regeln, Rollen) und Freiheit (Spielzüge, Rollenverteilung) beinhaltet.

Die Verknüpfung von Bindung und Freiheit drückt sich auch in dem Motiv der Grenze aus, das in dem geänderten Titel des Kleebildes anklingt, das die Figuren in Überschreiter und Nicht-Überschreiter trennt, das in der Textur des Romans als Umschlag von der Geschichte zur Fiktion und zurück auftaucht. Dem Motiv der Grenze wird oft dasjenige der Leere und der Durchsichtigkeit zugesellt, in der weißen Mitte des Aquarells¹¹⁶⁵, in Käthes Suche nach dem »äußersten, schon durchsichtigen Saum« (254), in der plötzlichen »Geistesverlorenheit« Dincklages (488), was darauf hinweist, dass die Begriffe Freiheit und Bindung keine unvereinbareren Gegensätze und keine absolut zu setzenden Begriffe sind.

¹¹⁶⁴ Beispiele aus dem Text für Automat: 143, wörtlich wiederholt 587, 369, 582; für Illusion: 85, 203, 583. Vgl. dazu: Stephan Mühlethaler: Alfred Anderschs „Winterspelt“ Der Mensch zwischen Bedrohung und Rettung. Zürich 1979. S. 20 und (auch zum Folgenden) Hesse: Kunst als fraktales Spiel. Frankfurt a. M. 2003. S. 36, 83 – 87.

¹¹⁶⁵ S. dazu: Hanuschek: „Winterspelt“ als „polyphon gefasstes Weiss“? In: Hitzer u.a. (Hg.): Kürbiskern 4/87. S. 102.

So wird das Sandkastenspiel zur Metapher für ein Schreiben, das nicht die ‚Realität‘ mimetisch abbildet, sondern ein soziales Feld absteckt, in dem die soziale Wirklichkeit einer poetischen Erfindung vorgeführt wird¹¹⁶⁶. Die Fragwürdigkeit der mimetischen Abbildung der Wirklichkeit betrifft auch die Darstellbarkeit von Schrecken und Tod, die weder in Gemälden noch in Epen noch in Symbolen möglich ist¹¹⁶⁷. So wird der Terror des Nationalsozialismus und des Krieges nur in der Widerspiegelung durch die betroffenen Personen aufgerufen, der Tod Schefolds wird nicht beschrieben, sondern durch einen abrupten Wechsel der Erzählperspektive markiert:

Und jetzt fürchte ich mich nicht mehr. Ich bin frei.
Frei!

Die Leiche Schefolds wurde gegen vier Uhr nach Winterspelt gebracht. (583)

- eine erzählerische Gegenstrategie gegen das Verschwinden des Todes durch Ästhetisierung oder in den Statistiken der Verlustziffern. Gleichzeitig bedeutet der Tod Schefolds den Sieg des Terrors über den Dialog, d.h. der Versuch, den Kampf durch Kommunikation zu überwinden, ist ein zweitesmal gescheitert.

5.2.5 Raum und Zeit

Die zwei dem Roman vorangestellten Zitate verweisen auf die Bedeutung von Raum und Zeit für den Roman:

Es war kalt, es goß, ein halber Sturm wehte, und vor uns lagen wie eine Mauer die schwarzen Forsten der Schnee-Eifel, wo die Drachen hausten. (Ernest Hemingway)

Das Vergangene ist nie tot; es ist nicht einmal vergangen. (William Faulkner)

Es wird ein konkreter Ort genannt, der sogleich in eine mythische Zeit verweist, und eine unbestimmte Zeit, die zugleich ihren Ort in der Gegenwart hat. Diese Verschränkung von Raum und Zeit ist ein Merkmal der Struktur und Textur von *Winterspelt*. Nicht nur wird die ‚histoire‘ nicht chronologisch erzählt, es gibt weder den Wechsel von linear erzählter Zeit, Prolepsen und Analepsen noch den Erzähler, der

¹¹⁶⁶ Gemäß dem Satz: »weil Dincklage erfunden wurde, gibt es ihn jetzt.« (67) S. dazu: Kröll: »Winterspelt, Bauhaus, Polyphonie«. In: Wehdeking (Hg.): Zu Alfred Andersch. Stuttgart 1983. S. 66.

¹¹⁶⁷ Belege aus *Winterspelt*: »[...] ob Schlachten möglicherweise tatsächlich so waren wie auf diesem [...] Bild. So hübsch. Vielleicht sahen Geschoßwölkchen aus Gewehren tatsächlich blaugrau und zierlich aus. Vielleicht [...] lagen Gefallene [...] in keineswegs grauenerregenden, sondern so durchaus besichtigenswerten Stellungen herum [...] was auch die Filmleinwände und das größte Gemälde der Welt nicht enthielten -, daß Kugeln und Bajonette in die Körper von eben noch gelebt habenden Menschen eingedrungen waren«. (404/405). »Aber natürlich war es schießsegal, von welchen Helden, von welchen Taten die nächtlichen Lieder aller Feldzüge der Welt handeln. *John Brown's Body*, *Malbrough s'en va-t-en guerre*, die *Ilias* – zuletzt klangen sie alle gleich: eintönig, schrumpf-schrumpf, weiße Balladen«. (470) »Das Hakenkreuz [...] bezeichnet tatsächlich nichts. [...] Es symbolisiert nicht einmal die Ausmordungen, die in seinem Namen begangen wurden, denn Verbrechen können nicht symbolisiert werden«. (481) S. dazu auch Weidauer: *Widerstand und Konformismus...* Wiesbaden 1995. S. 77f.

zwischen Vergangenheit und Gegenwart hin- und herspringt, sondern es liegt eine Gemengelage dieser Formen der Zeitbehandlung vor, die einerseits ein geschärftes Zeitbewusstsein des Rezipienten erfordern, andererseits eine diesem unendlich scheinende Dehnung der Zeit bewirken (der Gang Schefolds dauert Tage, die Fluchten Käthes Stunden, Hainstock gleicht einem Fossil in seiner Bauhütte, das Leben Kimbroughs spielt sich an einem Nachmittag ab). Es gibt also mehrere Zeiterfahrungen in *Winterspelt*: die chronologisch getaktete Zeit (Maspelt 14 Uhr, Maspelt 15 Uhr etc), die biographische Zeit der Lebensdaten, die historische Zeit der Jahreszahlen, die geologische Zeit (130f.), die Zeitlupe des Gangs in den Tod, die zukünftige Zeit, die utopische Züge trägt:

Der Frieden interessierte sie nicht. Sie konnte sich unter ihm nichts vorstellen. Was sie interessierte, war das Ende des Krieges. (249)

Er [Reidel] machte sich in diesem Augenblick nicht klar, daß sein Wunsch, sich eine rote Krawatte zu kaufen – die gleiche, die Schefold trug -, die erste und einzige Vorstellung war, die er sich von seinem Leben nach dem Krieg machte. (563)

[...] verstieg er [Schefold] sich bis zu dem Gedanken, daß der Klee den übriggebliebenen Bewohnern Frankfurts möglicherweise Goethes Geburtshaus aufwog. [...] Ein Wasserfarbenbild, 30 mal 28 Zentimeter klein. Ein Samenkorn. Polyphon umgrenztes Weiß. Daraus konnte eine neue Stadt wachsen. (550)

Die vielleicht wichtigste Zeiterfahrung ist jedoch die der Gleichzeitigkeit, die sich aus der Anwendung des Prinzips der polyphonen Malerei¹¹⁶⁸ auf die Literatur ergibt: Durch das wiederholende Erzählen des Gleichen aus einer anderen Perspektive entsteht nicht nur die simultane und zugleich eigenständige Mehrstimmigkeit und der Eindruck einer Räume umspannenden Bewegung, sondern es wird auch die momentane, utopische Aufhebung einer Dissonanz bewirkt¹¹⁶⁹. Ein paar Orte diesseits und jenseits der belgisch-deutschen Grenze – der reale Rahmen des ›Sandkastens‹ – werden wie in einem riesigen Diorama überwölbt durch realistisch geschilderte Orte des Grauens – das KZ, das brennende Berlin, das zerstörte Frankfurt -, durch idyllisch oder mythisch wirkende Orte der Kindheit oder der Erinnerung – Lincolnshire, das Emsland, Böhmen, Georgia -, schließlich durch Veduten holländischer Maler täuschend ähnliche

¹¹⁶⁸ Hierzu das Klee-Zitat: »Die einfache Bewegung kommt uns banal vor. Das zeitliche Element ist zu eliminieren. Gestern und Morgen als Gleichzeitiges.[...] Die polyphone Malerei ist der Musik dadurch überlegen, als das Zeitliche hier mehr ein Räumliches ist. Der Begriff der Gleichzeitigkeit tritt hier noch reicher hervor.« (282). S. dazu: Kröll: »Winterspelt, Bauhaus, Polyphonie«. In: Wehdeking (Hg.): Zu Alfred Andersch. Stuttgart 1983. S. 70f.

¹¹⁶⁹ Beispiele: 1. Der Anflug der amerikanischen Jagdbomber wird von Hainstock (75) und von Reidel+Schefold (158) erlebt, also aus drei verschiedenen Perspektiven geschildert, dabei werden der Steinbruch Hainstocks und die Anhöhe des Our-Tals verbunden und das momentane Gefühl des Vereintseins in Gefahr aufgerufen. 2. Käthe und Hainstock sprechen über das Gespräch Schefolds mit Dincklage (194), das gerade im Chefzimmer beginnt (375); wieder werden Räume verbunden und die utopische Hoffnung auf einen guten Ausgang verbindet für einen Augenblick die Personen. 3. Auch der Tod Schefolds wird aus zwei Perspektiven geschildert – die Sekunden vor dem Tod (583), die Sekunden vor dem Mord (587). Hier wird kein Raum überwunden – die zwei Männer sind nur 30 Meter auseinander -, doch es entsteht eine komplementäre Einheit und ihre Umkehrung: die trinkeldgebende und die trinkeldnehmende Klasse, der Getötete und der Tötende.

Landschaften. Diese Gegensätzlichkeit der Orte findet sich wieder in der Zweiteilung der Räume: der Raum der Tarnung, der Leere, der Sicherheit, der jedoch den Tod nicht ausschließt:

Aber da war noch etwas, das über Tarnung, Versteckspiel, Maskerade, Katakombendasein weit hinausging. Etwas wie Traum und Schlaf. Etwas wie Tod vielleicht. Mit der Dorfstraße von Winterspelt war dem Major Dincklage nicht ein Bild der Verlassenheit, sondern des Todes geglückt. (310)

und das Niemandsland, die Lichtung, der exponierte Raum der Freiheit, der auch das Risiko des Todes trägt¹¹⁷⁰. So sind, wie im vorangestellten Zitat, die konkreten, in historischen Zusammenhängen identifizierbaren Räume voller Hinweise auf die existenziellen Grundgegebenheiten des Menschen, das Streben nach Sicherheit und Freiheit, der Tod.

Die Verschränkung von Raum und Zeit geschieht also auf zweierlei Weise: In dem Darstellungsprinzip der Gleichzeitigkeit verschiedener Perspektiven wird die Zeiterfahrung verräumlicht, mit der differenzierenden, einmal geologischen, dann historischen, oft ästhetisierenden und immer wieder existenziellen Betrachtung der Orte wird die Raumerfahrung verzeitlicht. Hinter beiden Erfahrungen steht das Prinzip der Polyphonie, das die gleichzeitige Durchführung mehrerer Themen im Erzählraum und das Überlappen der Räume in der Erzählzeit ermöglicht. In dem Titel, das Klee seinem Bild gab – *Polyphon gefaßtes Weiß* – wird das Weiß mit einem Edelstein assoziiert, dessen Glanz auf die polyphonen Flächen ausstrahlt, in dem in *Winterspelt* veränderten Titel – *Polyphon umgrenztes Weiß* – ist das Weiß die Grenze, die von den polyphonen Flächen nicht überschritten wird. Die Beschreibung des Bildes, die Käthes aufmerksamer Betrachtung entspringt, lässt beide Interpretationen zu¹¹⁷¹:

Die Transparenz, das durchfallende Licht, nahm der Mitte hin zu, bis es in dem weißen Rechteck aufgehoben wurde, das vielleicht eine höchste Lichtquelle war, vielleicht aber auch bloß etwas Weißes, ein Nichts. (281)

Winterspelt ist zu weiten Teilen in der Erzählgegenwart angesiedelt, die Zukunft, fast immer mit Sehnsuchtsräumen verbunden, leuchtet nur in Wunschprojekten (Lincolnshire, Wesuwe, eigenes Kunstmuseum, eine rote Krawatte) oder in pragmatischer Vorsorge („eine Hand wäscht die andere“) auf, während die Vergangenheit in den Erinnerungsräumen lebt.

¹¹⁷⁰ Nach Kinzel entspricht die Lichtung dem hellen Weiß in dem Kleebild. (Kinzel: »Aufbruch und Entscheidung...«. Würzburg 2000. S. 28).

¹¹⁷¹ Höller interpretiert den veränderten Titel als »utopische Grenzüberschreitung, die das militärische Widerstandprojekt bedeuten könnte.« (Hans Höller: »Der „Widerstand der Ästhetik“ und Die Fabel von der Rettung der Kunstwerke«. In: Heidelberger-Leonhard/Wehdeking (Hg): Alfred Andersch. Kolloquium zum 80. Geburtstag. Opladen 1994. S. 142 – 151, hier: S. 148).

5.2.6 Erinnerung

Obwohl Erinnerung und Vergessen in ‚histoire‘ und discours von *Winterspelt* unbedeutend sind, spielen sie eine zentrale Rolle für die Frage, wie weit Krieg und Terror in das ‚Sandkastenspiel‘ eindringen.

Die Erinnerung der Figuren kreist oft um den in der eigentlichen Handlung abwesenden Krieg, bei Dincklage haben die Erinnerungen anekdotenhafte Züge, bei Reidel psychopathische, Käthe erinnert sich an erlebte, Kimbrough an im Gedächtnis haftende, erzählte und Schefold an gehörte Gräueltaten des Krieges. Der Ort des nationalsozialistischen Terrors ist das Gedächtnis - »die Litanei der Konzentrationslager im Emsland«, die Dincklage, von Käthe darauf angesprochen, mit einem ›Amen‹ schließt, »das eher wie ein Fluch klingt« (46, 250), die Diskriminierung der verschiedenen Gruppen der Konzentrationslagerinsassen durch die Punkte (366) als Zeichen für Ungenanntes, Ungewusstes, jedenfalls nicht Erlebtes – selbst Hainstock scheint die sieben Jahre Konzentrationslager nur im Kopf, nicht in Körper und Seele behalten zu haben¹¹⁷². Dagegen ähnelt die Erinnerung Schefolds und Kimbroughs an ihr Leben vor dem freiwilligen ‚Exil‘ (in Belgien, in der in Europa kämpfenden amerikanischen Armee) einem Rückzug in die verloren gegangene Wirklichkeit¹¹⁷³.

Das Vergessen hat benennbare Orte - der Thelenhof für Käthe, die Baubude für Hainstock, die Armee für Dincklage, die »Schießwut« für Reidel, die histoire für den Erzähler von *Winterspelt*. Ob es sich um intentionales Vergessen oder Verwahrensvergessen handelt, ist vor allem im Fall des Erzählers, der selbst weder Erinnerungen an den Krieg noch an den Terror aufruft, interessant: Ist das Vergessen in der Fiktion die realistische Darstellung der Wirklichkeit der deutschen Geschichtsschreibung bis in die 70er Jahre hinein, ist es eine fiktionale Übermalung der historischen Wirklichkeit des nationalsozialistischen Deutschlands, bedeutet es eine im weißen Rechteck des Kleebildes symbolisierte Leerstelle, die – im Sinne des Verwahrensvergessens – der Rezeptionsseite ein Wiederaufrufen von Erinnerungsinhalten ermöglicht? Diese Fragen führen zur Geschichtskonstruktion in *Winterspelt*.

¹¹⁷² Bei seiner Entlassung gibt man ihm seine alten Kleider: »Die Sachen paßten ihm noch, seine Figur hatte sich so gut wie nicht verändert, nur die Haare, die immer wieder abrasiert wurden, wuchsen jetzt eisengrau nach.« (111). Hainstock kann noch am Tag seiner Entlassung in Berlin herumspazieren und Wiener Schnitzel mit Röstkartoffeln essen. (117)

¹¹⁷³ Für Kimbrough symptomatisch ist seine Unfähigkeit, die neue ‚Wirklichkeit‘ in Worte zu fassen. (395) S. auch Mühlethaler: Alfred Anderschs „Winterspelt“ Zürich 1979. S. 64. Für Schefold kann seine Idee von dem Kleebild als Keimzelle eines neuen Frankfurts als Versuch, die verlorene Wirklichkeit durch die Kunst wiederzugewinnen, interpretiert werden; so Heidelberger-Leonhard: Alfred Andersch... 1986. S. 248.

5.3 Die Geschichtskonstruktion in *Winterspelt*

5.3.1 Historisches Faktum und Fiktion

Scheinbar treten in *Winterspelt* historische Fakten in den Dokumenten unverhüllt auf¹¹⁷⁴, doch dagegen spricht schon ein erster Blick auf die Überschriften der Dokumente (»Im Westen nichts Neues«, »Der arme General Middleton« etc), ein zweiter auf die Anmerkungen zu manchen Dokumenten des letzten Kapitels¹¹⁷⁵ und ein dritter Blick auf die Dokumente selbst: Diese entstammen entweder aus dem Oberkommando der Wehrmacht verpflichteten oder von amerikanischen Kriegsteilnehmern verfassten Berichten oder aus deutscher und englischer Sekundärliteratur¹¹⁷⁶. Schließlich macht die Bezeichnung ‚Dokument‘ für den fiktiven Brief Schefolds an Hainstock und für die zwei fiktionalen Briefe Dincklages an Käthe und Kimbrough im drittletzten Kapitel endgültig deutlich, dass, wie oben dargestellt, der Arrangeur mit den Überschriften »Phasen eines Umschlags von Dokument in Fiktion« und umgekehrt die Lesenden auf eine schlüpfrige, uneindeutige Spur lenkt:

Ist es ein Umschlag vom feststehenden historischen Verlauf zur ästhetischen Kontrafaktur?¹¹⁷⁷ Dem steht entgegen, dass die Kontrafaktion nicht stattfindet. Ist der Umschlag der Sieg des Möglichkeitsdenkens über »die Diktatur des Indikativs«^{1178?} Doch der Plan war aus militärpsychologischen Gründen nie im Bereich des Möglichen. Vermittelt der Umschlag den Nachweis, dass auch Geschichtsschreibung Fiktion ist, indem sie isolierte Ereignisse in eine Kausalkette einbindet oder Entscheidungen nicht nur berichtet, sondern auch interpretiert?¹¹⁷⁹ Wozu dann das Zitat auf S. 23?¹¹⁸⁰ Stellt er die Unterfütterung der Theorie von der Lüge der (historischen) Dokumente und der Wahrheit der Fiktion dar?¹¹⁸¹ Die Offiziere gehen nicht weg aus der Schlacht wie Käthe

¹¹⁷⁴ Dies ist jedenfalls die Sichtweise vieler Andersch-Interpreten bis in die Mitte der 90er Jahre.

¹¹⁷⁵ Sargeant meint, Andersch verwandle mit den Anmerkungen seinen Erzähler in einen Historiker, was, angesichts des Charakters der Anmerkungen, von einer merkwürdigen Einschätzung der Arbeit eines Historikers zeugt. (Maggie Sargeant: »Die Brücke zwischen Geschichte und Fiktion: Alfred Anderschs *Winterspelt*«. In: Thomas F. Schneider (Hg.): *Kriegserlebnis und Legendenbildung/The Experience of War and the Creation of Myths* Bd. II. Osnabrück 1999. S. 503 – 516, hier: S. 509).

¹¹⁷⁶ D. h. sie sind als Quelle, die einem historischen Faktum per definitionem zugrunde liegt, nur sehr bedingt zu bezeichnen. Dokument ist zudem kein Begriff der geschichtswissenschaftlichen Fachsprache (s. z.B. Fischer Lexikon Geschichte), Dokument bedeutet: (1) amtliches Schriftstück (2) beweisträchtiges Material, Belegstück (aus: URL: <http://de.wiktionary.org/wiki/dokument>, (8.4.2014). Das von P.E. Schramm herausgegebene Kriegstagebuch, aus dem 6 der 18 Dokumente stammen, ist eine selektive Auswahl von Dokumenten zu operativen Entscheidungen und Vorgängen, die den Kriegsverlauf aus der Sicht des OKW, d.h. Hitlers schildern. S. dazu: URL: http://de.wikipedia.org/wiki/Percy_Ernst_Schramm. (8.4.2014).

¹¹⁷⁷ Budde: *Vom Scheitern...* Zeitschrift für deutsche Philologie. 2001. S. 230

¹¹⁷⁸ Alfred Andersch: *Der Seesack*. In: Haffmans (Hg.): *Das Alfred Andersch Lesebuch*. Zürich 1979. S. 92, dazu auch *Winterspelt* S. 105

¹¹⁷⁹ Weidauer: *Widerstand und Konformismus..* Wiesbaden 1995. S. 59f.

¹¹⁸⁰ Zur Erinnerung: »Geschichte berichtet, wie es gewesen. Erzählung spielt eine Möglichkeit durch.« Das Zitat ist aus der *Poetik* des Aristoteles, 9. Buch.

¹¹⁸¹ Heidelberger-Leonhard schreibt, dass die Antithese von Wahrheit in der Fiktion und Lüge im Dokument ein für Andersch exemplarisches Missverhältnis sei, stellt aber als Beweis zwei Dokumente einander gegenüber (*Kriegstagebuch* und *Verluststatistik*). Dies.: Alfred Andersch... Frankfurt a. M. 1986. S. 210.

(»die weiß, was wahr ist«), doch welcher Wahrheitsbegriff liegt der Fiktion zugrunde? Oder ist umgekehrt die dokumentarische Einrahmung der Ausgleich des Verbindlichkeitsverlusts einer nur erzählten Geschichte durch Dokumente?¹¹⁸² Aber diese widersprechen der erzählten Geschichte in jedem Punkt. Soll die Gegenüberstellung einer entstellten und einer authentischen Wirklichkeit stattfinden?¹¹⁸³ Aber wird nicht jede Wirklichkeit durch die Darstellung entstellt? Keine dieser vom Arrangeur gelegten Spuren wird von ihm beglaubigt, so gesehen ist, wie es sich schon im Erinnerungskapitel abzeichnet, *Winterspelt* ein offenes Kunstwerk, das der Rezeption im Rahmen der sozialen Einbindung der Kunst individuelle Freiheit lässt¹¹⁸⁴.

Auf einem dritten Feld ergibt sich ein ähnliches Bild: *Winterspelt* hat wie ein traditioneller historischer Roman eine klare zeitliche und räumliche, damit auch historisch-politische Vorgabe, aber diese kommt auf keiner Ebene des Romans zum Tragen. Die Ausparung des Krieges wurde schon dargestellt, auch der nationalsozialistische Terror ist ausgeblendet – im Umkreis des Ortes Winterspelt wird nicht denunziert (266), nicht gefoltert (91), gibt es kaum Nationalsozialisten (257), auch die Armeeangehörigen unter den Figuren sind es nicht. Der oberste Verantwortliche für den Terror (der millionenfache Mord kommt nur einmal in der Vokabel »Ausmordung« vor, die Rolle der Armee bei dem Morden wird einmal gestreift, 286) wird von Dincklage als »wahrscheinlich Wahnsinnigen« (30) und als »der bedeutendste Fall von Paranoia in der Weltgeschichte« (489), von Schefold als »kranken Menschen-schlächter« (372) bezeichnet. Krankheit als Schicksal Hitlers, Hitler als Schicksal Deutschlands – diese hier angedeutete Formel lässt sich aber nur auf der Figuren-, nicht auf der Erzählebene festmachen¹¹⁸⁵.

Trotz der Dokumente brechen weder die Figuren noch der Erzähler noch der ‚Kompositeur‘ aus dem fiktionalen Rahmen aus: beschrieben wird eine stumme, quasi den Atem anhaltende Hauptkampfzone kurz vor dem Beginn der letzten deutschen Westoffensive mit Personen aus dem militärischen und dem zivilen Sektor, die die Kriegslage relativ realistisch einschätzen und, da sie bis auf Hainstock nicht dem Kreis der

¹¹⁸² Bekes: »Wie man sich verweigert«. Zeit und Kritik 61/62. 1979. S. 55.

¹¹⁸³ Die »entstellte Wirklichkeit« stammt von Heidelberger-Leonhard wie oben S. 211.

¹¹⁸⁴ Die These vom offenen Kunstwerk ist in der Sekundärliteratur sehr umstritten. Einige Beispiele: Scherpe sagt, es sei letztlich doch ein geschlossenes (Ders: Alfred Anderschs Roman „Winterspelt“. 1994, S. 140), während Heidelberger-Leonhard Anderschs Insistieren auf der Unabgeschlossenheit der Figuren, des Romans als Ganzem erwähnt. (Dies.: Alfred Andersch wie oben S. 249) Wehdeking konstatiert »die anthropologische Offenheit der Konstruktion in W, dieses Sandkastenspiel mit einer nicht endgültig abgeschlossenen, dadurch aktualisierten Geschichte« (Volker Wehdeking: »Alfred Anderschs Leben...«. In: Heidelberger-Leonhard/Wehdeking (Hg.): Alfred Andersch. Opladen 1994. S. 13 – 31, hier: S. 21). Picht wiederum befindet; »Die Komposition von *Winterspelt* führt zurück in die Offenheit der historischen Situation.« (Barbara Picht: »Freiheit der Kunst?« In: Zeitschrift für deutsche Philologie, 120/2001. S. 373 – 380, hier: S. 376).

¹¹⁸⁵ Wenn der Arrangeur zu den Dokumenten anmerkt, die mangelnde Bereitschaft des deutschen Generalstabs zu Befehlsverweigerung sei ein linguistisches Problem (608), so ist das selbstverständlich ironisch zu lesen.

Opfer angehören, ein schwach entwickeltes Bewusstsein von den Gräueln der Täter und den Leiden der Opfer im System des Nationalsozialismus haben¹¹⁸⁶. Dieser fiktionale Rahmen stimmt mit der historischen Situation in der ersten Oktoberhälfte 1944 in der Schnee-Eifel weitgehend überein, das Kontrafaktische des Romans liegt nicht in diesem Rahmen, nicht im Plan einer kampflosen Übergabe eines Bataillons, auch nicht im Versuch, eine Widerstandsgruppe von Marxisten über bürgerliche Liberale bis zu bürgerlichen Konservativen zu bilden¹¹⁸⁷, sondern darin, eine Möglichkeit des Ausbrechens aus historischen, realpolitischen oder schicht-, standes-, klassenspezifischen Zwängen sozusagen vor laufender Kamera der Geschichte zu schildern. Die Darstellung der Geschichte im Roman wird im Folgenden erläutert.

5.3.2 Die Darstellung der Geschichte

Geschichte hat in *Winterspelt* einen ambivalenten Stellenwert. Einerseits ist sie als zeitlicher und räumlicher Hinter-, Zwischen- und Vordergrund aufdringlicher anwesend als in den bisher behandelten Romanen¹¹⁸⁸, was auch mit der Zeitnähe und der Relevanz für das kollektive Bewusstsein dieser Geschichtsepoche zusammenhängt. Andererseits gibt es in dem Roman keine historische Figur und kein historisches Ereignis. Auf einer dritten Seite denken alle Figuren über die zwei ineinander verzahnten Fragen nach: Was ist Geschichte? Was ist die Rolle des Menschen in der Geschichte, ist er Subjekt, Objekt oder bloßer Beobachter? Dieses Denken, das nur auf der Figurenebene, nicht auf der Ebene des Erzählers und nicht auf der des Kompositors angesiedelt ist, kreist um Determiniertheit, Schicksal und Zufall (58, 509), um Fatalismus und Möglichkeitsdenken (104f.), um die Notwendigkeit oder Sinnlosigkeit menschlichen Eingreifens im Zusammenhang mit der Frage, ob Geschichte ein Ziel hat oder aus einer Verkettung von Naturgesetzen und reiner Willkür entsteht (59, 259, 490).

Das Handeln der Figuren gibt keine Antwort: Dincklages Gewissen reicht nur bis zum Ehrenkodex der Offiziere, Hainstocks ihm jedenfalls von Schefold zugesprochener Glaube »an einen Sieg ordnender Vernunft als Ziel der Weltgeschichte« (490) führt ihn zum Warten auf das Sich-Einrichten in einer kapitalistischen Nachkriegswelt (196f.), Käthes Spagat zwischen theoretischem Antifaschismus und Fatalismus hindert sie nicht an ihrem Gang über die Grenze, die nicht nur die Grenze zwischen Faschismus und ‚Freiheit‘, sondern auch die Grenze zwischen Verantwortung und Ungebundensein ist; ihr Eintreten für und Schefolds aktive Teilnahme an dem Plan Dincklages ist

¹¹⁸⁶ Dass letzteres auch noch zur Zeit der Abfassung des Romans für einen großen Teil der Deutschen, vielleicht auch für den Autor, zutraf, kann zur Analyse nicht herangezogen werden.

¹¹⁸⁷ S. hierzu Mundt: »Alfred Anderschs Winterspelt...«. In: *Orbis Litterarum* 43, 1988. S. 369.

¹¹⁸⁸ Der Kompositeur des Romans spricht vom »Einspielen privater Vorgänge in einen kriegsgeschichtlichen« (230).

weniger dem Glauben an die Geschichtsmächtigkeit des Individuums zuzuschreiben als ihrer beider Verkennung der Realität¹¹⁸⁹. Schefolds Vorstellung von dem Widerstandspotential der Kunst, die sich nicht in der eher unnötigen ‚Rettung‘ des Bildes äußert, sondern darin, dass dieses ihn zur Flucht treibt und ihn bei der verfrühten Heimkehr begleitet, entpuppt sich durch seinen Tod als ebenso unrealistisch wie der Gedanke, ein Offizier der Wehrmacht würde sein Bataillon dem Feind übergeben oder es wäre möglich, in wenigen Tagen eine Widerstandsgruppe aus Individuen unterschiedlicher Klassen, Ideologien und Lebensentwürfen zu bilden.

Trotzdem wird der Widerstand als Aktion – dann ist er Paradigma für das Subjektwerden des Menschen in der Geschichte - und als ästhetisches Postulat – damit ist er Brücke vom Diktat des Indikativs zum konjunktivischen Denken - in verschiedenen Variationen durchgespielt. Als Desertion bleibt er im Ästhetischen verhaftet, er ist nur ein Plan, ein auf Willkür beruhendes und daher veränderbares Vorhaben (508), letztlich ein tödliches Spiel. Auch als innere Emigration bleibt der Widerstand im Schweigen, Verstecken, Beobachten vor dem Schritt zur befreienden Tat stehen (201). Mit der Emigration ins Ausland und der Rettung des von der Zerstörung bedrohten Bildes erreicht er allerdings den Status der Aktion, jedenfalls wenn die bloße Existenz von Kunst als Opposition gegen die Realität gewertet wird; der acte gratuit der Flucht aus dem Krieg ist die individuelle Entscheidung, die Möglichkeit statt der Wirklichkeit zu wählen, doch auch dies ist eine ästhetische Entscheidung, die die ethische Verantwortung hinter sich lässt. Der Möglichkeitssinn ist den Widerstandsformen in *Winterspelt* inhärent, doch als Beispiel für das Subjektwerden des Menschen in der Geschichte taugen sie nicht¹¹⁹⁰. Andererseits wird auf der Figurenebene die Vorstellung des Schicksals abgelehnt (58, 238), Dincklage ersetzt es durch »Chaos« (59), während laut Arrangeur »der Wortschatz deutscher Generalfeldmarschälle die Wörter ›Schicksal‹ und ›Vorsehung‹ enthält (608), was auf dessen Vorstellung hindeuten kann, dass den historischen Ereignissen subjektive Entscheidungen zugrunde liegen¹¹⁹¹. In den Dokumenten jedoch werden die Entscheidungen letztlich auf die Person Hitlers zurückgeführt, die jedoch weder auf der Erzähler- noch auf der

¹¹⁸⁹ Mundt spricht von der »Hybris« Käthes gegenüber der Realität und von ihrer und Schefolds »durch die Kunst genährte und propagierte Realitätsfeindlichkeit«. (Mundt: »Alfred Anderschs *Winterspelt*«. In: *Orbis Litterarum* 43, 1988. S. 376). Dagegen meint Heidelberger-Leonhard, Schefolds individuelle Aktion demonstriere seinen Glauben an die »Lenkbarkeit der Geschichte«. (Dies.: Alfred Andersch... Frankfurt a. M. 1986. S. 230).

¹¹⁹⁰ *Winterspelt* schildere »einen Konflikt zwischen Erkenntnis und Tat. Damals, in *Winterspelt*, wurde er nicht gelöst, was entstand, war etwas Halbes, diffus zwischen Spiel und Wirklichkeit.« Andersch: »Der Seesack«. In: (Haffmans (Hg.): Alfred Andersch Lesebuch. S. 92.

¹¹⁹¹ Dies ist die Argumentation bei Rabe: Das Wort stammt von Kierkegaard. Frankfurt a. M. 1999, S. 152. Die Mehrheit der Aufsätze über *Winterspelt* beziehen die theoretischen Äußerungen Anderschs (z.B. in *Öffentlicher Brief an einen Schriftsteller*) über die Rolle des Menschen in der Geschichte in ihre Interpretation ein, ein m. E. nicht ganz zulässiges Vorgehen.

Arrangeurebene kommentiert wird. Das Gespräch zwischen Käthe und Hainstock kann in diesem Zusammenhang sogar als eine Art Rechtfertigung oder Infragestellung des ganzen Romanvorhabens - dieses »600-seitigen Konditionalsatzes«¹¹⁹² gedeutet werden:

»Weißt du, ich glaube nicht, daß es in bezug auf geschichtliche Ereignisse viel Sinn hat, Konditionalsätze aufzustellen.« [...]»Wenn man darauf verzichtet, sich vorzustellen, wie etwas hätte sein können, verzichtet man auf die Vorstellung einer besseren Möglichkeit überhaupt. Dann nimmt man die Geschichte hin, wie sie eben kommt.«»Wenn sie gekommen ist, wie sie gekommen ist, kann man nichts anderes tun, als sie hinnehmen«, hatte Käthe erwidert. (104/105)

Die Rechtfertigung sieht folgendermaßen aus: Die Möglichkeit als die Zukunft der Wirklichkeit¹¹⁹³ in Verbindung mit dem vorangestellten Faulkner-Zitat kann als eine Aufforderung an die Rezeptionsgegenwart gesehen werden, nicht darauf zu warten, wie die Geschichte »eben kommt«, sondern handelnd eine Möglichkeit zu ergreifen. Die Infragestellung liegt in der Erkenntnis, dass ebenso wenig wie die Figuren der Text in der Lage ist, das Weiß, die Leere des Todes, des millionenfachen Mordes zu transzendieren. Die Illusion der Freiheit wird als Schweigen entlarvt, das jedoch der Möglichkeit der »Trauerarbeit«¹¹⁹⁴ Raum gibt im Bewusstsein, dass Trauer die einzige Chance ist, den unveränderbaren Schrecken der Vergangenheit einen Sinn abzugewinnen.

Aus der Zusammenschau dieser verschiedenen Facetten lässt sich ein Geschichtsbegriff im Sinn der der Arbeit zugrunde gelegten Geschichtskonstruktion nicht erkennen, vielmehr wird die Geschichte ersetzt durch Geschichten. Schon die Dokumente erzählen zum großen Teil Geschichten¹¹⁹⁵, in den Biogrammen, inneren Monologen, Ausführungen des Erzählers zeichnen sich die privaten Geschichten der Figuren ab, das Scheitern des Widerstandsplans in der Fiktion ist in erster Linie die Geschichte des Scheiterns des handelnden Subjekts in der Geschichte. Das oft erwähnte Zitat aus dem Öffentlichen Brief an einen Schriftsteller: »Geschichte wird schließlich von Menschen gemacht« (S. 70) kann anhand des Roman nicht belegt werden, es sind anonyme Mächte, - »der Führer«, »der Menschenschlächter«, »die militärische Struktur«, »die Heeresdienstvorschrift«, »die konföderierten Elitetruppen« - die Entscheidungen treffen oder ausführen, und Anonymität schließt Verantwortung aus. In den privaten Geschichten dagegen gibt es die Möglichkeit der freien Entscheidung und

¹¹⁹² Weidauer: *Widerstand und Konformismus*.. Wiesbaden 1995. S. 61.

¹¹⁹³ Heidelberger-Leonhard zitiert Bloch: »Die Zukunft ist ihrem Wesen nach nichts anderes als der temporale Aspekt der Seinsweise Möglichkeit.« Dies.: *Alfred Andersch*... Frankfurt a. M. 1986. S. 290.

¹¹⁹⁴ Wehdeking: »Alfred Anderschs Leben und Werk...«. Opladen 1994, S. 29.

¹¹⁹⁵ Beispiele: *Hitler oder die fehlende Tiefe*, *Bradley oder Acht Kilometer*, der Brief von Kluges an Hitler, Zitate aus John Toland, *Story: the Battle of the Bulge*.

damit auch der Verantwortung (Hainstocks Entschluss, Steinbruchbesitzer zu werden, Käthes Entschluss zur Flucht in den Westen, Dincklages Entschluss, den Nationalsozialismus im Militär zu überwindern, Schefolds Entschluss, den Gang durch die Linie zu unternehmen).

Die Beziehung der privaten Geschichten zur Geschichte bleibt eine Leerstelle, die weder das Chaos Dincklages noch der Fatalismus Käthes, weder Hainstocks marxistische Dialektik der Geschichte noch die Vorstellung Schefolds von der Kunst als Bereich der Wahrnehmung individueller Freiheit ausfüllen können. Der Roman suggeriert zwei Möglichkeiten hinsichtlich des Verhältnisses von privaten Geschichten und Geschichte: die eine zeigt das Ineinanderspielen der Geschichten an der Beschreibung des Kleebildes (281), diese tangieren die weiße Leere, ohne die Grenze zu überschreiten¹¹⁹⁶, die andere speist sich aus der in dem Spinoza-Text (350f.) ausgeführten Problematik zwischen den individuellen Trieben und Handlungen der Menschen und der Notwendigkeit gemeinschaftlichen Handelns, dessen Nicht-Gelingen die Geschichte vor Augen führt.

5.3.3 Geschichten statt Geschichte – ein Anstoß zu historischem Denken?

Die Geschichten flechten ein Netz, das zwischen Heimat und Emigration, Desertion und Widerstand ausgespannt ist und das bis in die Schreibgegenwart reicht, in der das Vergangene tatsächlich nicht vergangen ist, sondern in den »Heimatvertriebenen«, den »Vaterlandsverrätern«¹¹⁹⁷, aber auch den Feiern des 20. Juli als Feigenblatt des deutschen Bürgertums weiterlebt. In den Geschichten gibt es handelnde Subjekte, die mögliche Positionen von Gegnern eines sich im Krieg befindlichen Terrorregimes einnehmen: Das Sich-Schützen durch Rückzug in ein Versteck, das Beobachten, ohne beobachtet zu werden, erlaubt; das Sich Schützen durch Sich-Exponieren; das Sich-Schützen durch den *acte gratuit* der Flucht; das Sich-Schützen durch Tarnung und begrenzte Anpassung. Diese Möglichkeiten zeigen, welch kleinen Ausschnitt der historischen Wirklichkeit das Sandkastenspiel erfasst: Der Plan der Bataillonsübergabe ist weniger Utopie als die Vorstellung, die Sandkastenspieler würden einen in Zahlen messbaren Teil der deutschen Bevölkerung im Herbst 1944 repräsentieren.

Das Problem der Erfassung der Wirklichkeit in historischen Fakten wird explizit im Zusammenhang mit der Textcollage der Dokumente artikuliert, implizit liegt das Problem dem ganzen Roman zugrunde: Dem Rückzug auf die Momentaufnahme eines

¹¹⁹⁶ »Solche Geschichten, Geschichten überhaupt, verleiten eben leicht zu falschen Schlüssen.« (440) S. dazu auch: Schütz: Alfred Andersch. München 1980. S. 132.

¹¹⁹⁷ F.J. Strauß: „Eines wird man Herrn Brandt doch fragen dürfen: Was haben Sie zwölf Jahre lang draußen gemacht? Wir wissen, was wir drinnen gemacht haben.“
URL: <http://de.wikipedia.org/wiki/willyBrandt3> (28.4.2014).

‚toten‘ Krieges wohnt die bei der Analyse immer wieder festgestellte Ambivalenz inne, er kann somit als ehrliches Eingeständnis der Unmöglichkeit, Wirklichkeit adäquat darzustellen, gewertet werden – ein Eingeständnis, mit dem die Historiographie ihre Probleme hat. Der Rückzug kann auch als Weigerung des impliziten Autors, der damit seinem Erzähler und seinen Figuren folgt, gewertet werden, die Realität des Krieges und ganz besonders des nationalsozialistischen Unrechtsregimes zu Kenntnis zu nehmen. Folgt man der ersten Interpretation, wird der Rezipient auf ein Kernstück des historischen Denkens gestoßen, dem schon, wie bereits zitiert, Georg Simmel nachging: »wie wird aus dem Stoff der unmittelbar gelebten Wirklichkeit das theoretische Gebilde, das wir Geschichte nennen«. Folgt man der zweiten Interpretation, ist der Weg zu einem prozessualen Denken abgeschnitten, das Sandkastenspiel wird zu keinem Gleichnis¹¹⁹⁸, für nichts. Den Lesern und Leserinnen die Offenheit der Interpretation bewahrt zu haben, scheint der Beweis für das jedenfalls teilweise Gelingen dieses »Roman d’essai«.

5.3.4 Das Spiel der Geschichte in *Winterspelt*

In diesem schon im Text als Sandkastenspiel bezeichneten Roman gibt es das Spiel mit den Klischees, als herausragendes Beispiel ist hier die Desertion zu nennen: als ästhetischer Schritt in die individuelle Freiheit, als ethischer Schritt in die dem Einzelnen zurechenbare Verantwortung, als moralisch zu verurteilender Verrat, als moralisch hochstehende Tat aus Gewissensgründen – hier zeigt sich die Geschichte als Machtspiel um die Frage, wer festlegt, was wahr und was falsch ist¹¹⁹⁹. Mit der im Deutschland der 60er Jahre vorherrschenden konservativen Geschichtsschreibung¹²⁰⁰ geht *Winterspelt* insofern spielerisch um, als der Text manche ihrer Versatzstücke aufnimmt: Die Kontinuität (Wenzel Hainstocks Worte über Arimond, 121) und die damit zusammenhängende Aussparung der Verbrechen der nationalsozialistischen Staatsmacht und der Wehrmacht und der Einstellung des größten Teils der Deutschen¹²⁰¹; das Handeln des Menschen als beeinflussender Faktor der Geschichte (Riedel, Dincklage), die Übermittlung einer dem jeweils herrschenden System angepassten Ideologie (die Rolle Amerikas im 2. Weltkrieg, 427). Doch diese Versatzstücke werden (mit Ausnahme der Aussparung) zugleich ironisiert, durch die Darstellung Hainstocks

¹¹⁹⁸ Verweis auf die Rezension von Reich-Ranicki von 1974.

¹¹⁹⁹ S. Sarasin: *Geschichtswissenschaft und Diskursanalyse*. 2003, S. 177.

¹²⁰⁰ S. hierzu: Lozek: »Deutschland nach 1945«. In: Ders. (Hg.): *Geschichtsschreibung im 20. Jahrhundert*. Berlin 1998. S. 337 – 453, hier: S. 337ff.

¹²⁰¹ Die Militärs scheinen entweder aufrecht denkend oder hilflos dem Rattenfänger Hitler ausgeliefert, der Staat, Gesellschaft und Wehrmacht auf einen Irrweg gelockt hat, der mit der deutschen Geschichte vorher und nachher nichts zu tun hatte – in diese Kontinuität ließ sich auch die nationalsozialistische Diskontinuität einbauen.

als KZ-Häftling und Kommunist, durch den Sieg der Heeresdienstverordnung über die Willensfreiheit des Einzelnen, durch die Darstellung des Zerstörungszugs Sheridans im amerikanischen Bürgerkrieg (425f.).

Mehr als ein ‚Sandkastenspiel‘ ist das Spiel der Geschichte in *Winterspelt* ein Spiel zwischen zentrifugalen und zentripetalen Kräften. Das Streben nach dem Rand ist allen Figuren gemeinsam, von Käthe wird es explizit gesagt, Dincklage will am Rand des national-sozialistischen Systems überwintern, Schefold lebt an den Rändern zwischen Exil und Rückkehr und Hainstock hat sich, vom südöstlichen Rand der deutschsprachigen Siedlungsgebiets kommend, am westlichen Rand angesiedelt. Für alle symbolisiert die Peripherie die Freiheit und das Zentrum die Gefangenschaft (explizit bei Hainstock, 122), auch wenn das Am-Rand-Leben zum Ausgegrenzt-Sein wird wie bei Hainstock als »Kommunistenschwein« und Riedel als homosexuellem Kleinbürger. Am Ende führt der Gang in das Zentrum, ob in die Kommandantur oder in die Schlacht, und damit in den Tod. Es lässt sich hier auch eine Parallele zu dem Polyphon umfassten/umgrenzten Weiß des Klee-Bildes ziehen, mit dem Weiß als dem Nichts und den umgebenden Farben als den zur Peripherie strebenden vitalen Kräften¹²⁰². Doch im Text ist auch die Interpretation des Weiß als »höchste Lichtquelle« enthalten, so kann die Flucht an den Rand auch die Reaktion des Traumatisierten, Verletzten darstellen, für den der Steinkauz als Metapher steht, während der mit dem Risiko des Verbrennens behaftete Gang in das gleißende Licht des Zentrums nur dem trotz Ängste und Schwächen Unbeirraren (Schefold, Witzleben, 610) möglich ist. Auch dem Widerspiel von zentrifugalem Weggehen und zentripetalem Verharren ist also die Offenheit der Möglichkeit inhärent.

¹²⁰² So Geppert: Der Historische Roman. Tübingen 2009. S. 287.

B 6 Thomas Pynchon: Gravity's Rainbow von (1973)¹²⁰³

L'auteur incite le lecteur à une lecture réversible et polyscopique, relationnelle et combinatoire, permutationnelle et productive, à plusieurs entrées et sorties, et l'invite à ce travail – à ce jeu – où le livre s'écrit et se lit, dans le devenir du temps, à travers l'auteur et les lecteurs.¹²⁰⁴

6.1 Hinweise zum Forschungsstand und zur Analyse

Wie der Roman selbst oft als Anschauungsmaterial für die in ihm an zentralen Stellen herausgestellte Theorie der Entropie, also der unumkehrbaren Annäherung an den Endzustand des gleichförmigen Chaos, bezeichnet wurde¹²⁰⁵, so scheint auch die Forschungsliteratur über den Roman diesem Muster zu folgen. Sie lässt sich grob in zwei Gruppen teilen: Die erste Gruppe bilden Monographien über Pynchon und seine Romane, so Stark, Schaub, Tanner, Slade, Chambers und ‚Companions‘ zu Gravity's Rainbow, so Weisenburger und Dalsgaard, die zweite Gruppe interpretiert den Roman unter einem bestimmten Thema, so Wellershoff (Entropie), Price (Christentum), Madsen (Allegorie), Berressem (Poetik), Hite, Klein, Shaun Smith (Geschichte), Pöhlmann (Post-Nationalismus), Evans Smith (Mythologie), Bourcier (Relativität) oder vergleicht ihn mit anderen Romanen der Postmoderne, so Schwab, Irmer, Petersen, Klähn, Widmann; zu dieser Gruppe gehören auch die Aufsatzsammlungen, die eine Vielzahl von Themen verfolgen¹²⁰⁶.

Diese Auflistung, die keinen Anspruch auf Vollständigkeit erhebt, und das vorangestellte Zitat geben Eckpunkte für die vorliegende Arbeit vor: 1. Diese kann nur eine immer wieder neu ansetzende, reversible, teilweise widersprüchliche Interpretation einiger weniger Aspekte des Romans leisten. 2. Die in Teil A aufgestellten Analyse-kategorien, die schon bei *Winterspelt* nur noch bedingt brauchbar waren, werden weiter modifiziert: Da das Ereignis nicht mehr »die kleinste unzerlegbare Einheit des Sujetaufbaus«¹²⁰⁷, sondern eine Vermischung von Ereignis und Inszenierung¹²⁰⁸ im

¹²⁰³ Zitiert wird nach: Thomas Pynchon: Gravity's Rainbow. Penguin Books, New York, 2006, bzw. Thomas Pynchon: Die Enden der Parabel. Deutsch von Elfriede Jelinek und Thomas Piltz. Reinbek bei Hamburg 2008. Ich zitiere i.a. englisch, die Passagen mit viel technischem Vokabular auf Deutsch.

¹²⁰⁴ Kostas Axelos: Le jeu du monde. Paris 1969, S. 10.

¹²⁰⁵ So Friedrich Kittler: »Medien und Drogen in Pynchons Zweitem Weltkrieg«. In: Dietmar Kamper/Willem van Reijen (Hg): Die unvollendete Vernunft: Moderne versus Postmoderne. Frankfurt a.M. 1987. S. 240 – 259, hier: S. 247 oder Dieter Wellershoff: »Im Sog der Entropie«. In: Merkur – Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken, Heft 6, 42. Jg., Stuttgart 1988. S. 471 – 488, hier: S. 488 und Christer Petersen: Der postmoderne Text: Rekonstruktion einer zeitgenössischen Ästhetik am Beispiel Thomas Pynchon, Peter Greenaway und Paul Wühr. Kiel 2003. S. 25.

¹²⁰⁶ Genauere Informationen gibt das Literaturverzeichnis, für die vor 1995 erschienene Literatur wird besonders auf die Zusammenstellung von Irmer verwiesen: Thomas Irmer: Metafiction, Moving Pictures, Moving Histories. Der historische Roman in der amerikanischen Postmoderne. Tübingen 1995. S. 113f.

¹²⁰⁷ Lotman: Die Struktur literarischer Texte. Frankfurt a. M. 1993, S. 330.

¹²⁰⁸ S. Kamper: »Der aufs Spiel gesetzte Mensch«. In: Baatz/Müller (Hg): Vom Ernst des Spiels. Berlin 1993. S. 161 – 171, hier: S. 166.

Sinn von »it's all theatre« in *Gravity's Rainbow* (3) ist, wird die Kategorie ‚Ereignis‘ durch ‚Geschichten und Mythen‘ ersetzt, die Kategorie der Erinnerung geht wegen des Ineinanderfaltens von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft¹²⁰⁹ in dem Roman und wegen des in Datenbanken und Gedenkortern institutionalisierten Verlusts der persönlichen Erinnerung¹²¹⁰ in der Kategorie ‚Zeit und Raum‘ auf.

3. Hieran schließt sich die Frage, wie weit die Bezeichnung ‚Historischer Roman‘ für *Gravity's Rainbow* zutreffend ist. Aus der ausführlichen Erörterung dieser Frage bei Irmer stammt das die Gattungszugehörigkeit bestätigende Zitat von Edward Mendelson:

Pynchon sets the action of his book at the moment which he proposes at the originating instant of contemporary history, a gestative nine months at the end of the Second War.¹²¹¹

Dieser räumliche und zeitliche Rahmen wird in alle Richtungen ausgeweitet, von der Geschichte imperialer Herrschaft in Afrika, Amerika und Asien, zur Entstehung des militärisch-industriellen Komplexes um 1900, zum ersten Weltkrieg, zur Vorgeschichte und zu Aspekten der nationalsozialistischen Diktatur, zur Entwicklung der Raketentechnologie bis zu den soziopolitischen Begleiterscheinungen des Kalten Kriegs. (Auch diese Aufzählung entbehrt der Vollständigkeit). Doch die Geschichte ist verlagert in subjektive Innenwelten oder besser in Geschichten von den Status eines Subjekts nicht erreichender Figuren, deren Geschichten weder in einer zweifelsfrei identifizierbaren historischen Zeit noch in erkennbaren historischen Räumen stattfinden. Dies gilt ganz besonders für die ‚Zone‘, die weniger ein geographischer als ein mentaler Raum ist, ein Mikrokosmos (762), ein kurzfristiges Spielfeld momentan möglich erscheinender Nachkriegstendenzen. So bleibt als wichtigstes Argument für *Gravity's Rainbow* als historischen Roman das Diktum von Molly Hite: »History is the preoccupation of this novel«¹²¹², was im Hinblick auf das Thema der vorliegenden Arbeit ausschlaggebend ist.

¹²⁰⁹ Hanjo Berressem: *Pynchon's Poetics: Interfacing Theory and Text*. Urbana and Chicago 1993. S. 121.

¹²¹⁰ S. dazu: Georgios Maragos: »A Medium No Longer: How Communication and Information Become Objectives in Thomas Pynchon's Work«. In: Sascha Pöhlmann (Hg): *Against the Grain. Reading Pynchon's Counternarratives*. Amsterdam/New York 2010. S. 167 – 184, hier: S. 177.

¹²¹¹ Irmer: *Metafiction, Moving Pictures, Moving Histories*. Tübingen 1995, S. 121 – 126, Zitat S. 125. Ebenso setzt sich Widmann mit der Sekundärliteratur zur Frage: ‚Historischer Roman oder nicht‘ auseinander: Andreas Martin Widmann: *Kontrafaktische Geschichtsdarstellung*. Heidelberg 2009. S. 177 – 183.

¹²¹² Molly Hite: *Ideas of Order in the Novels of Thomas Pynchon*. Columbus Ohio 1983. S. 100. Clerc befindet, die Hauptabsicht des Romans sei, das Erbe der Vergangenheit in der Gegenwart zu reflektieren. (Charles Clerc: Introduction. In: Ders. (Hg): *Approaches to Gravity's Rainbow*, Columbus, Ohio 1983. S. 3 – 30, hier: S.11)

4. Von diesem Zitat aus kann ein kurzer Blick auf die zeitgenössische amerikanische Geschichtsschreibung geworfen werden¹²¹³: Diese ist grosso modo in zwei Lager gespalten, die ‚Consensus-History‘ vertritt das Establishment, rechtfertigt die amerikanische Außenpolitik unter Roosevelt und Truman, bagatellisiert die inneren Widersprüche des kapitalistischen Systems, sie will mit der Idee des ‚Amerikanismus‘ soziale Gegensätze überbrücken und mit dem atlantischen Geschichtsbild die Modellrolle der USA gegenüber der übrigen Welt festigen. Die New Left history kritisiert vor allem die imperialistische Politik der USA und stößt sich an der undifferenzierten Kapitalismusapologetik und dem nicht hinterfragten Leuchtturmdogma der Consensus history. Schon die kurze Charakterisierung zeigt den geringen Einfluss der Geschichtsschreibung auf *Gravity's Rainbow*.

5. Ausgeschlossen aus der Fülle der Deutungsmöglichkeiten wird, dass eine manichäisch konstruierte Welt¹²¹⁴ zwischen Ordnung und Chaos, zwischen Sinn und Kontingenz¹²¹⁵, zwischen Auserwählten und Übergangenen, zwischen vorkulturellem Paradies und kultureller Apokalypse (die Aufzählung lässt sich verlängern) beschrieben wird, - nicht nur der Dualismus, sondern auch die Dialektik ist kein hilfreiches, da teleologisch infiziertes Interpretationsinstrument¹²¹⁶ -, an deren Stelle tritt die Analogie als ein gleichzeitig der Logik entsprechendes und sie überschreitendes Prinzip¹²¹⁷:

“Not produce,“ she tried, “not cause. It all goes along together. Parallel, not series. Metaphor. Signs and symptoms. Mapping on to different coordinate systems, I don't know...” (162)

Die Analogie ist auch deshalb vorzuziehen, weil sie dem Konsens des Verschiedenen näher steht als der Korrespondenz des Gleichen¹²¹⁸ und das So-Aussehen-Wie nicht nur bei kongruent oder identisch ansiedelt¹²¹⁹. Parabel ist in *Gravity's Rainbow* ein vielfältiger, nicht nur zweideutiger Begriff, die Multiplizität scheint dem Roman eher angemessen als der Binarismus, trotz der offensichtlichen Parallelen, Doppelungen von den Raketen 00000 und 00001 über Enzian und Tchitcherine bis zum

¹²¹³ Ich beziehe mich auf: Alfred Loesdau/Rainer Schnoor: »Die Geschichtsschreibung der USA bis zu den 80er Jahren«. In: Gerhard Lozek (Hg.): *Geschichtsschreibung im 20. Jahrhundert. Neuzeithistoriographie und Geschichtsdnken im westlichen Europa und in den USA*. Berlin 1998. S. 271 – 313.

¹²¹⁴ Dieter Wellershoff: »Im Sog der Entropie«. In: *Merkur* 42 (1988), Heft 6. S. 471 – 488, hier: S. 488.

¹²¹⁵ Gabriele Schwab: *Entgrenzungen und Entgrenzungsmymen*. Stuttgart 1987. S. 170; Elisabeth Klein: *Pynchons Deutschland. Zum Problem der Fiktionalisierung von Geschichte*. Weimar 1994. S. 59, Thomas Irmer: *Metafiction, Moving Pictures, Moving Histories*. Tübingen 1995. S. 115.

¹²¹⁶ Wolfley bezeichnet die Dialektik als »das Zauberwort Pynchons gegen die zerstörerische Logik einer vom Ende besessenen Zeitphilosophie«, während Russell »das suggestivere aber fiktive Prinzip der Analogie« in den Vordergrund stellt. Lawrence C. Wolfley: »Parabeln der Veränderung«. In: Heinz Ickstadt (Hg.): *Ordnung und Entropie. Zum Romanwerk von Thomas Pynchon*. Reinbek bei Hamburg 1981. S. 197 – 227, hier: S. 218; Charles Russell: »Aporien der Postmoderne«. ebenda S. 255 – 280, hier: S. 274.

¹²¹⁷ ἀνά = durch, in, in Zusammensetzungen auch über-, hinaus, z.B. ἀνάβασις.

¹²¹⁸ Diese Begrifflichkeit bei Bernd Klähn: *Postmodernistische Prosa*. Hawkes, Pynchon, Coover. München 1999. S. 156.

¹²¹⁹ »Between congruent and identical there seems to be another class of look-alike« (677).

Romananfang und –ende, die in »NOW« kulminieren (3, 775/776). Die Angst beim Lesen, alles auf eine Interpretation zu reduzieren oder umgekehrt, sich der bloßen Akkumulation des scheinbar Zufälligen zu überlassen¹²²⁰, ist auch die Angst vieler Romanfiguren und so wird der Roman zur Allegorie der menschlichen Erfahrung des Wahrnehmens der Welt – nehmen wir sie nur partiell wahr, sehen wir sie als Ganzes oder glauben wir nur, sie als Ganzes zu sehen, gibt es überhaupt eine ganze Welt, ist die partielle Wahrnehmung dem Menschen nicht angemessener als die totale? Tanner betrachtet das Buch unter dem Aspekt des Spiels, im Spiel sind jedoch Zufall und Regel verbunden und »wer aufs Spiel setzt, kennt den Ausgang nicht«¹²²¹, sondern vertraut der Illusion, einer bewussten und gewollten Täuschung des Selbst, die nur im Spiel (ludo), das den Unterschied von Karte und Territorium sowohl bezeichnet als auch löscht, möglich ist. Soweit die Beschäftigung mit Geschichte ein Teil der menschlichen Wahrnehmung der Welt darstellt, scheint Geschichte tatsächlich die »Hauptsorge« des Romans zu sein.

6. Nach der Darlegung des Schwerpunktes der Interpretation sollen Hinweise auf den Aufbau des Romans die nachfolgende Analyse erleichtern: Der erste Leseindruck vermittelt das Bild einer grundlegenden Inkohärenz: ein Chaos in der Handlungsstruktur, in der »die Welt als positivistische Faktenhalde« erscheint¹²²², die Vermischung verschiedenster Genres¹²²³, die Vermengung von textinterner Realität und textinterner Fiktion¹²²⁴. Das zweite Lesen folgt abgestoßen/empathisch der picaresken Reise eines zweifelhaften ‚Helden‘ und sieht ratlos der Zerstreuung dieses Helden und dem gleichzeitigen Zerfallen der Erzählung in Fragmente (im vierten Teil) zu, beim dritten Lesen entwickelt sich allmählich das Bild eines einzigen Textes, der einmal als Block mit zum Teil sich ineinander spiegelnden, zum Teil voneinander abgekehrten, zum Teil sich überschneidenden Flächen erscheint, dann wieder einer Filmrolle gleicht¹²²⁵, wo die Reihenfolge der Sequenzen noch nicht genau festgelegt, die Schneiderei noch nicht fertig gestellt ist, oder an ein Möbiusband denken lässt, das

¹²²⁰ S. Tony Tanner: »Die Spiele amerikanischer Autoren«. In: Ickstadt (Hg): Ordnung und Entropie. Reinbek 1981. S. 281 – 305, hier: S. 300.

¹²²¹ Kamper. »Der auf Spiel gesetzte Mensch«. In: Baatz/Müller (Hg): Vom Ernst des Spiels. S. 161 – 171, hier: S. 168. Dieser Aufsatz, in dem auch Bateson zitiert wird (S. 165), formuliert einen für *Gravity's Rainbow* adäquaten Gedankengang, obwohl der Roman dort überhaupt nicht erwähnt wird, nämlich, dass das Ziel der menschlichen Erkenntnis nicht die Suche nach der verlorenen Einheit sein muss, dass an Stelle des »Pathos der Wahrheit« »eine als Spiel praktizierte notwendige Täuschung« (ebenda S. 166) treten kann.

¹²²² Wellershoff: Im Sog der Entropie. In: Merkur 42 (1988), Heft 6. S. 471 – 488, hier: S. 482.

¹²²³ Genauer hierzu: Heinz Ickstadt. »Not a disentanglement from but a progressive knotting into: (Sprach-)Spiel, Paranoia und der Traum vom freien Selbst im Erzählwerk Thomas Pynchons«. In: Gerhard Bauer/Robert Stockhammer (Hg): Möglichkeitssinn: Phantasie und Phantastik in der Erzählliteratur des 20. Jahrhunderts. Wiesbaden 2000. S. 225 – 238, hier: S. 233.

¹²²⁴ Christer Petersen: Der postmoderne Text. Kiel 2003. S. 60.

¹²²⁵ Price weist auf das Muster der Kapitelabsetzung im Roman hin, das den Löchern einer Filmrolle gleicht. Victoria Price: Christian Allusions in the Novels of Thomas Pynchon. New York u.a. 1989. S. 173.

die Nicht-Orientierbarkeit und die Tendenz zur Unabschließbarkeit des Textes zeigt, eines Textes, der in Teilen dem mäandernden, Assoziationen bildenden, Erinnerungen an Erlebnisse und Träume nachspürenden Wahrnehmen des Menschen nachgebildet ist und doch im scheinbaren Chaos Sicherungsnetze aufbaut, die den Leser zwar nicht am Straucheln, aber am Fallen hindern.

Das erste Netz ist das einer – trotz aller Analepsen und karnevalesker Einschübe aller Art – fortlaufenden Chronologie vom 18. 12. 44 bis zum 14. 9. 45¹²²⁶. Das zweite ist die schon angedeutete Entsprechung von Anfang und Schluss des Romans, in mehrfacher Hinsicht: der Sturz der Rakete auf London und auf das Kino mit dem Schrei, der dem lautlosen Einschlag folgt:

A screaming comes across the sky. It has happened before, but there is nothing to compare it to now. (3) He won't hear the thing come in. It travels faster than the speed of sound. The first news you get of it is the blast. Then, if you're still around, you hear the sound of coming in. (7)

And it is just here, just at this dark and silent frame, that the pointed tip of the Rocket, falling nearly a mile per second, absolutely and for ever without sound, reaches its last unmeasurable gap above the roof of this old theatre, the last delta-t. (775)

des weiteren die schon erwähnte Theatermetapher am Anfang, die am Ende im Text Realität wird, die Spiegelung des Endes im Anfang, die dem Text eine zyklische Struktur verleiht¹²²⁷. Ein drittes Netz ist das Netz physikalischer Gleichungen, expliziter wie der Poissonschen Verteilung (142), impliziter Gleichungen wie die der Raketenlaufbahn (305), figurativer wie das Mandala aus den Buchstaben der Startsequenz der Rakete (366), das zum Graffiti und zum Zeichen anderer vierfältiger Signale wird (636f/975f)¹²²⁸; ein Netz, dessen Knoten die Schwerkraft darstellt, die das Potential zur Herstellung von Ordnung und von Chaos hat, wie es schon der sichere, aber nicht lenkbare Fall der Rakete zeigt¹²²⁹. Ein viertes Netz, aber ein in sich widersprüchliches, bilden die binären Oppositionen – Erwählte und Übergangene, SIE-System und WIR-System, Paranoia und Anti-Paranoia, weiß und schwarz, »vermittelndes Bewusstsein und unvermittelte Erfahrung«¹²³⁰, »*the closed white version of reality*« (267) und »*that openness*« (268); die Rakete selbst ist aus einem Binarismus geboren:

¹²²⁶ Die genauen Daten bei Steven Weisenburger: *A Gravity's Rainbow Companion: Sources and Contexts for Pynchon's Novel*. Athens 1988. S. 10. Die Ermittlung der Daten aus dem Text ist nur zum Teil direkt nachvollziehbar, dieser weist z.B. auf Advent und den ‚Boxing Day‘ hin (177). Genauer zur Behandlung der Zeit und zur Schluss-Prolepse im entsprechenden Kapitel der Arbeit.

¹²²⁷ Nach Weisenburger hat der Roman die Struktur eines Mandalas (Weisenburger: *A Gravity's Rainbow Companion*, S. 9), nach Slade die Form einer Raketenflugbahn (Joseph W. Slade: *Thomas Pynchon*. New York 1990. S. 199).

¹²²⁸ Zu diesem Komplex besonders Klähn: *Postmodernistische Prosa*. München 1999. S. 135 – 139.

¹²²⁹ »often the rockets, crazed, turn at random, whinnying terribly in the sky, turn about and fall according each to its madness so unreachable and, it is feared, incurable.« 98.

¹²³⁰ Ickstadt: Einleitung In: Ders. (Hg): *Ordnung und Entropie*. Reinbek 1981. S. 7 – 15, hier: s. 11.

Beyond simple steel erection, the Rocket was an entire system *won*, away from the feminine darkness, held against the entropies of lovable but scatterbrained Mother Nature (329)

Dieses Netz ist trügerisch, da die Oppositionsreihen nicht kongruent sind, es nicht einmal feststeht, ob gegenüber dem SIE-, Paranoia-, Weiß-, Bewusstsein-, geschlossenen Realitäts-Netz überhaupt ein anderes Netz existiert¹²³¹. Ein weiteres, weitmaschiges, partiell mit sehr dünnem Faden, in anderen Teilen mit festem, gut sichtbarem Garn geknüpft Netz sind die Verweise auf Märchen (besonders *Hänsel und Gretel*), Mythologie (*Orpheus und Eurydike*, *Tannhäuser*, *Brockengespenst*, Herero-Mythen), auf das Christentum¹²³², besonders den Calvinismus als vorherrschende Ideologie des frühkapitalistischen Westens. Alle diese Mythen kreisen um Tod, Auferstehung und Transzendenz. Das in der Interpretation angestrebte Aufzeigen der Verknüpfung von Repräsentation der Geschichte mit den Wahrnehmungsmodi und –erfahrungen des Menschen erfordert es, die Komplexität der im Text aus sich selbst heraus entwickelten, ineinander verschlungenen Motivpfade vorsichtig zu reduzieren.

6.2. Analyse

6.2.1. Erzählweise

Wenn jeder Erzähltext eine Welt projiziert, so projiziert *Gravity's Rainbow* Welten: die Welt des amerikanischen und britischen Geheimdienstes am Kriegsende, die Welt der deutschen Raketenbauer seit 1935, die Welt deutscher Filmschauspieler und –regisseure in den 30er Jahren, die Welt eines russischen Geheimdienstagenten in Kirgisien und Deutschland, die Welt der Nazi-Schergen, Schwarzhändler, KZ-Entlassenen, Überlebenden im Deutschland von 1945, die Welt amerikanischer Regierungsmitglieder und –gegner in den 60er Jahren, die Welt der Hereros im Herero-Aufstand 1904, die Welt amerikanischer Siedler im 17. Jahrhundert – um nur einige davon zu nennen. Die Projektion erfolgt über Erzählungen, erzählte Erinnerungen, Träume, drogeninduzierte Halluzinationen der Figuren, über Auslassungen eines scheinbar allwissenden Erzählers, über echte oder vermeintliche Zitate aus wirklichen oder imaginären historischen, soziologischen, literarischen, naturwissenschaftlichen,

¹²³¹ »I am betraying them all...the worst of it is that I know what your editors want, *exactly* what they want. I am a traitor. I carry it with me. Your virus.« (753) Bersani gibt zu bedenken, dass die Restrukturierung der Beziehung zwischen Menschen, ihren Artefakten und der natürlichen Welt in Begriffen des Doubles, des Parallelismus in »eine Welt des ontologischen Spiels« verweist, nicht aber »das der Macht dienende Wissens-Netzwerk« in Frage stellt. Leo Bersani: »Pynchon, Paranoia and Literature«. In: Harold Bloom (Hg): Thomas Pynchon. Chelsea 2003. S. 145 – 167, hier: S. 165, (meine Übersetzung).

¹²³² Weisenburger stellt eine liturgische Struktur fest, die den Roman um ein Thema der Rettung zu fokussieren scheint, was aber auch ein Aprilscherz sein könnte (Abfeuern der Rakete an Ostern, das 1945 auf den 1. April fällt). »Diese Antinomie ist nicht zu lösen«, was die Theorie des Romans als Spiel bestätigt. Weisenburger: *A Gravity's Rainbow Companion*. Athens 1988, S. 10.

psychologischen Quellen. Aus diesen vielgestaltigen, vielsprachigen¹²³³ Versatzstücken eine widerspruchsfreie Welt heraus zu kristallisieren, kann nicht das Ziel sein, hierfür beispielhaft die amerikanische Welt vor der Industrialisierung, dem Imperialismus, der Nationwerdung:

They began as fur traders, cordwainers, salters and smokers of bacon, went on into glassmaking, became selectmen, builders of tanneries, quarriers of marble [...] The money seeping its way out through stock portfolios more intricate than any genealogy; what stayed at home in Berkshire went into timberland whose diminishing green reaches were converted acres at a clip into paper – toilet paper, banknote stock, newsprint – a medium or ground for shit, money and the Word. They were no aristocrats, [...] they carried on their enterprise in silence, assimilated in life to the dynamic that surrounded them thoroughly as in death they would be to churchyard earth. Shit, money and the Word, the three American truths (28)

Some of the American Founding Fathers were Masons, for instance. There is a theory going around that the U.S.A. was and still is a gigantic Mason plot under the ultimate control of the group known as the Illuminati. It is difficult to look for long at the strange single eye crowning the pyramid which is found on every dollar bill and not begin to believe the story, a little. (597)

William Slothrop, der Vorfahr des 'Helden' Tyrone Slothrop, züchtet Schweine:

Despite the folklore and the injunctions in his own Bible, William came to love their nobility and personal freedom, their gift for finding comfort in the mud on a hot day [...] all his [...] swine who'd rushed into extinction like lemmings, possessed not by demons but by trust for men, which the men kept betraying...possessed by innocence they couldn't lose...by faith in William as another variety of pig, at home with the Earth, sharing the same gift of life...(564f)

Anknüpfend an drei reale Dinge – Grabsteine, Dollarnoten, Schweine -, wird die amerikanische Gesellschaft - die Erwählten an der Spitze, die Masse der Kärrner, deren Wohlstand dahinstirbt, ohne ganz die Null zu erreichen (29)¹²³⁴ -, wird das Verhältnis der Menschen zur Natur, zum Geld, zur vom Christentum durchtränkten Ideologie und ihren dadurch geprägten verdrängten Anteilen¹²³⁵ gleichzeitig dualistisch (Elect and Preterite, eine der wichtigsten binären Oppositionen im Roman) und monistisch (allgemeine, nicht in Frage gestellte Ausrichtung auf die von den Erwählten vorgegebene Realität, im Namen der Freiheit und Gleichheit darauf vertrauend, dass diese der Wirklichkeit entspricht) konstruiert, mit den Mitteln einer ins Ironische gewendeten Geschichtsschreibung, einer ironisierten und zugleich potentiell als wahr dargestellten Verschwörungstheorie und einer pastoralen Allegorie, alles Stilmittel, die

¹²³³ Berressem spricht von ‚heteroglossic‘: Ders.: »How to read Pynchon«. In: Dalsgaard/Hermann/McHale (Hg): *The Cambridge Companion to Thomas Pynchon*. Cambridge 2012. S. 168 – 177, hier: S. 168.

¹²³⁴ Dieses Δt , dessen mathematisches Charakteristikum ist, unendlich klein zu werden und den Grenzwert Null nie zu erreichen (wobei t die Zeit ist und Δ die Veränderung) ist ein zentrales Bild in *Gravity's Rainbow*. S. Alan J. Friedman: »Science and Technology«. In: Clerc (Hg): *Approaches to Gravity's Rainbow*. Columbus 1983. S. 69 – 102, hier: S. 73.

¹²³⁵ Nähe zu Norman O. Browns psychoanalytischer Kulturkritik, s. Petersen: *Der postmoderne Text*. Kiel 2003. S. 32.

den Roman durchziehen und die Aussage von Tanner bestätigen: »Zu viele und zu wenige Zeichen, zu viele Daten und zu wenig Information«. ¹²³⁶

Für die Beschreibung der Erzählstrategie werden Vergleiche aus verschiedenen Bereichen herangezogen: Einmal aus der Architektur - wie das Gebäude der "White Visitation" zeigt

It is a classic "folly", all right. [...] from a distance no two observers, no matter how close they stand, see quite the same building in that orgy of self-expression (84)

- kann der ganze Romantext als »Amoklauf«, als »Orgie der Selbstdarstellung« (135) gesehen werden, insofern ist das Gebäude auch ein Bild für die Selbstbezüglichkeit der ästhetischen Strukturen in *Gravity's Rainbow* ¹²³⁷; zum andern Vergleiche aus der Musik, da, wie in der Zwölftonmusik, alle (Ton-, narrativen) Sequenzen das gleiche Gewicht haben ¹²³⁸; zum dritten aus der Physik: ein Phänomen kann sich auf zweierlei Weise verhalten und es ist unmöglich, beide Weisen gleichzeitig beschreibend wahrzunehmen ¹²³⁹:

Um aus der Beschleunigung die Entfernung zu gewinnen, mußte die Rakete doppelt integrieren – sie brauchte [...] einen ganzen Tanz aus komplizierten Schaltungsschritten, um das zu erfahren, was das menschliche Auge als allererstes sah – die erreichte Entfernung auf der Flugbahn. (472)
Und welches ist die spezifische Form, deren Schwerpunkt gleichzeitig der Punkt des Brennschlusses ist? Verlier dich nicht an eine unendliche Zahl von möglichen Formen. Es gibt nur eine. Sie ist höchstwahrscheinlich eine Grenzfläche zwischen zwei verschiedenen Ordnungen der Dinge. (473)

Welche Beschreibungsform auch gewählt wird, die Erzählweise schließt immer Affirmation, Negation und ein Drittes ein, das die beiden ersten in Zweifel zieht. Diese ‚Unschärferelation‘ der Repräsentation bildet die menschliche Wahrnehmung in *Gravity's Rainbow* ab, dies hinter-der-offensichtlichen-Wirklichkeit-eine-andere-Sehen-und-gleichzeitig-Vermuten, dass beide nicht real sind, womit eine neue Spirale der Unsicherheit beginnt ¹²⁴⁰. Besonders anschaulich wird diese Wahrnehmungsweise im Text an dem Film Gerhardt von Gölls über ein in Deutschland für den Raketenbau operierendes ‚Schwarzkommando‘ aus Herero (115), eine Simulation einer gefakten Realität, die sich in der Figurenperspektive nachträglich als Realität herausstellt, während die Textperspektive ungenau ist:

"Well, I think we're here, but only in a statistical way. Something like that rock over there

¹²³⁶ Tony Tanner: Thomas Pynchon. London 1982. S. 76, meine Übersetzung.

¹²³⁷ S. dazu Klähn: Postmodernistische Prosa. München 1999. S. 148, 172; grundsätzlich zur Selbstbezüglichkeit: Bode: Der Roman. Tübingen 2005. S. 257.

¹²³⁸ So Schwab: Entgrenzungen und Entgrenzungsmymen. 1987. S. 181, vor allem für den letzten Teil.

¹²³⁹ S. hierzu: Simon de Bourcier: Pynchon and Relativity: narrative time in Thomas Pynchon's later novels. London 2012. S. 33. Bourcier zitiert hier Joseph Tabbi.

¹²⁴⁰ Dieses Zusammenspiel von Paranoia und Anti-Paranoia wird an anderer Stelle noch genauer ausgeführt.

is just about 100% certain – it knows it's there, so does everybody else. But our own chances of being right here right now are only a little better than even – the slightest shift in the probabilities and we're gone – schnapp! like that." (367)

und der Leser angesichts der exakten Schilderung des Hereroaufstandes und der Verweise auf Quellen in Berliner Archiven (357), trotz der Absurdität an der reinen Fiktionalität des Sachverhalts zweifelt¹²⁴¹.

Der Film ist in *Gravity's Rainbow* nicht nur Objekt der Erzählung und erstrangiges Spielfeld der Intertextualität, sondern auch Verfahren textueller Präsentation¹²⁴². Dieses kommt der schon genannten Bevorzugung der Analogie entgegen, denn im Gegensatz zur Literatur wird die Realität im Film analog in Bilder umgesetzt, er stellt also eine perfekte Illusion der Realität dar, verwischt so die Grenze zwischen Fiktion und Realität¹²⁴³ und kann manipulierend auf diese einwirken (Reaktion Pöcklers und anderer auf den Film Alpdrücken (404)). Der Kinofilm erschafft trotz der bloßen Illusion der Kontinuität – ein Film erzeugt die ‚laufenden‘ Bilder wie ein Daumenkino aus einer unendlichen Anzahl von stillstehenden Bildern – in den Köpfen der Zuschauer ein kontinuierliches sekundäres Bild der Wirklichkeit, während der Text von *Gravity's Rainbow* die dargestellte Wirklichkeit in 73 Episoden zerbricht, Episoden, die in sich wiederum Brüche aufweisen, die als Ausdruck der zwischen den Bildern des Films verlorenen Wirklichkeit interpretiert werden können¹²⁴⁴. Mit der Benützung von Gangster-, Horror-, Komikerfilm-Klischees¹²⁴⁵ parodiert der Text nicht nur diese Filmgenres, sondern destabilisiert deren Repräsentationsmodus der Wirklichkeit wie er umgekehrt mit der Verwendung des filmischen Modus der Wirklichkeitsrepräsentation¹²⁴⁶ denjenigen der Literatur in Frage stellt.

Die Schlusszene (775f.) komprimiert die Problematik Erzählen, Film, Wirklichkeit, bzw. Analogie, Allegorie und Rezeption in visuellen und akustischen Signalen, deren Paradoxie als absurde oder realistische Vision interpretiert werden kann. Das rhythmische Händeklatschen – der Countdown für den Beginn des Films, den Start der Rakete? - Wir sitzen im Kino vor einer Leinwand, »die vor uns aufgeschlagen ist, schweigend und weiß« (1193) – das Buch, das wir gelesen haben? – bevor der Film riss oder die Birne im Projektor durchbrannte – das Ende der Zivilisation? - das letzte Bild auf der Leinwand, eine menschliche Gestalt, die einen Stern, nein, einen leuch-

¹²⁴¹ Hierzu auch das etwas kuriose Buch von Andreas Selmecki und Dag Heinrichsen: *Das Schwarzkommando*. Thomas Pynchon und die Geschichte der Hereros. Bielefeld 1985, besonders S. 18 – 27.

¹²⁴² S. dazu Petersen: *Der postmoderne Text*. Kiel 2003. S. 57.

¹²⁴³ Zu diesem Kontext genauer: Berressem: *Pynchon's Poetics*. Urbana 1993. S. 153 – 177.

¹²⁴⁴ S. dazu Imer: *Metafiction, Moving Pictures, Moving Histories*. Tübingen 1995. S. 140.

¹²⁴⁵ Beispiele: Tortenschlacht 338f., Verfolgungsjagd auf Slothrop 312 – 318.

¹²⁴⁶ Als Beispiel die erste Episode (3f.): Heulen der Rakete, Evakuierung in Wagen ohne Licht, Menschen hineingepfercht, deren Gesichter nicht zu erkennen, Kolonne arbeitet sich in trostlose Viertel, Ruinenstädte vor, als Endstation ein riesiges, düsteres Hotel. Nur wenige nicht abbildbare Begriffe: Furcht, Weg zur Erlösung, Absolut Null, Ansturm verlorener Seelen.

tenden Engel des Todes sah – die Rakete 00000 mit Gottfried, die an Ostern 1945 abgeschossen worden war oder die erste Interkontinentalrakete? - , beim dunklen und stummen Bild, der Großaufnahme »eines Gesichtes, das wir alle kennen« – das Gesicht des Krieges? – erreicht die Rakete, »absolut und für immer ohne Schall«, über dem Dach des Kinos das letzte delta-t – das atomare Damoklesschwert, von dem wir hoffen, dass es nie auf uns niederfällt? – das Nachsingen eines Liedes »und jetzt alle« - das Singen im Chor in der Kirche, das Marschieren an die Front, der Sturz der Lemminge ins Meer?

Die Rückbeziehung der Schlusszene auf die Anfangsszene gibt manche Hinweise: das Heulen am Anfang wird am Ende zur Lautlosigkeit, da die Rakete nicht fällt, Dunkelheit herrscht beidesmal, auch die Bewegung vom Zentrum an die Peripherie in der Anfangsszene endet mit Warten, aber auf eine wie auch immer geartete Zukunft:

There is no way out. Lie and wait, lie still and be quiet. Screaming holds across the sky. When it comes, will it come in darkness, or will it bring its own light? Will the light come before or after? (5)

das Warten in der Schlusszene endet im Nichts. In der ersten Szene sagt ein Erzähler über die Evakuierung »it's all theatre« und spricht ein ‚du‘ an, in der letzten Szene wird die Welt des Romans zum Theater und ein Erzähler spricht aus unserer Mitte zu uns. Die erste Szene ist als Traumerzählung auch aus der Figurenperspektive keine Realität, die letzte Szene erhebt mit dem letzten Bild vor dem Filmriss¹²⁴⁷, mit dem nach dem Riss weitergelaufenen Film, »den zu sehen wir nicht gelernt haben«, mit dem erreichten letzten delta-t der Rakete¹²⁴⁸, mit der vorgeblichen Hymne aus dem 17. Jahrhundert¹²⁴⁹, die von einer Zeitenwende im ursprünglichen Wortsinn redet und den Panpsychismus aufzugreifen scheint¹²⁵⁰, schließlich mit der an eine Erweckungspredigt Billy Grahams erinnernden Aufforderung zum gemeinsamen Singen¹²⁵¹, Text und Rezipienten gleichermaßen in eine Sur-Realität. Diese ist weder ganz real noch ganz imaginär, da sie imaginierte Wahrnehmungen aufnimmt, Wahrnehmungen, die unter-

¹²⁴⁷ »The last image [...] may have been a human figure, dreaming an early evening in each great capital luminous enough to tell him he will never die, coming outside to wish on the first star. But it was *not* a star, it was falling, a bright angel of death«. (775)

¹²⁴⁸ Nach Zenons Paradox von Achilles und der Schildkröte erreicht die Spitze der Rakete logisch und mathematisch (bis zur Erfindung der Integralrechnung) nie das Dach des Kinos.

¹²⁴⁹ »There is a Hand to turn the time
Though thy Glass today be run
[...]
With a face on ev'ry mountainside
And a Soul in ev'ry stone...«(776)

¹²⁵⁰ Spinoza, der Ideen des Panpsychismus vertrat, lebte im 17. Jahrhundert. In der 2. Hälfte des 20. Jahrhunderts wurde der Panpsychismus als philosophische Außenseiterposition abgetan. S. dazu: URL: <http://de.wikipedia.org/wiki/Panpsychismus>. (23.9.2014).

¹²⁵¹ Billy Graham war zur Zeit der Abfassung von *Gravity's Rainbow* ein sehr einflussreicher evangelikaler Erweckungsprediger. Er hatte auch Kontakt zu Richard Nixon, der als Kinomanager Richard M. Zhlubb im Roman auftritt (769ff). S. zu Graham: URL: http://de.wikipedia.org/wiki/Billy_Graham. (23.9.2014).

halb unserer uns bewusst werdenden Erfahrungen liegen, logische, aber unserer Erfahrung nach unmögliche Vorstellungen ebenso einbezieht wie der menschlichen Wahrnehmung nicht allgemein zugängliche, aber intellektuell und spirituell vorstellbare Sachverhalte, schließlich an erlebte oder zumindest medial übermittelte Realitätserfahrung anknüpft. Damit ist die Schlusszene die Allegorie eines Welttheaters, in der eine Analogie zwischen der geschichtlichen Zeit (1945), der Zeit des Romanautors und der Zeit des Rezipienten aufscheint, die die Realität des Erzählens, des Films und der Wirklichkeit überschreitet¹²⁵².

6.2.2 Erzählinstanz

Auch die Erzählinstanz in *Gravity's Rainbow* entzieht sich einer eindeutigen Kategorisierung¹²⁵³. Auf vielen Seiten des Buches wird der Eindruck eines auktorialen Erzählers erweckt, der über weite geographische und historische Räume hinweg in der 3. Person Geschichten erzählt, doch es gibt ihn nicht als durchgängige Person, oft sind es viele Erzählstimmen, die mehrere innere Perspektiven einnehmen ohne ein außen als Regulativ, manchmal ist es eine Instanz, die sich auf eine unabhängig von ihm gestaltete Welt bezieht¹²⁵⁴.

Am Beispiel der Episode 14 des 1. Teils (94 - 116) soll dies erläutert werden, dabei ist die Unterscheidung zwischen ‚Wer nimmt wahr?‘ und ‚Wer spricht?‘ hilfreich. Der Fokus der Wahrnehmung wechselt zwischen drei Nebenfiguren und drei Hauptfokalisierungsinstanzen, Katje, Hauptmann Blicero und Gottfried¹²⁵⁵, hin und her, wobei Katje als Verbindungsglied zwischen den zeitlich und räumlich auseinander fallenden Teilen der Episode Subjekt und Objekt der Fokussierung aller Figuren ist und zusätzlich aus der Perspektive einer Kamera gezeigt wird. Die Erzählstimmen wandern in die drei genannten Hauptfiguren, wo sie als durch den Pronominalrahmen objektivierte Ich-Erzähler fungieren. Neben diesen Erzählstimmen steht ein Erzähler, der keine Fokali-

¹²⁵² Die Auffassung von Irmer, der Erzählrahmen des Romans sei eine Filmvorführung (Irmer: *Metafiction, Moving Pictures*. 1995. S. 127), bzw. von Shawn Smith, der Roman sei in Wahrheit ein Film (Ders.: *Pynchon and History: metahistorical rhetoric and postmodern narrative form in the novels of Thomas Pynchon*. New York 2005. S. 94) hält Petersen für einen »unzulässigen Reduktionismus«. (Ders.: *Der postmoderne Text*. 2003. S. 59). Er spricht vom »Prinzip der Realismustranszendenz«, das implizit den Artefaktcharakter betonen soll (ebenda S. 24). Ich meine, dass eine Annäherung an *Gravity's Rainbow* es erforderlich macht, scheinbar Unvereinbares zusammen zu denken, real und imaginär, innen und außen, Parodie und Ethos.

¹²⁵³ In der Sekundärliteratur wird entweder ein auktorialer und/oder allwissender Erzähler festgestellt (Slade, teilweise Ickstadt, Petersen, Widmann) oder dieser wird als fragmentarisiert bezeichnet (Woffley, Schaub) oder es wird von Erzählstimmen gesprochen (Clerc, Berressem, Klähn). Smith bezeichnet einen Vietnam-Veteranen als Erzähler, der aus der Perspektive eines Jedermann des Kalten Kriegs berichtet, als direkter Beleg dient ihm die Passage 753f. Die formalen und linguistischen Schwierigkeiten des Romans führt er auf des Erzählers Erfahrungen der teilenden Logik des Kriegs zurück. (Shawn Smith: *Pynchon and History*. 2005. S. 16, 59f.)

¹²⁵⁴ Irmer vergleicht diese Instanz mit dem Erzähler des epischen Theaters von Brecht. Irmer: *Metafiction, Moving Pictures, Moving Histories*. 1995. S. 129.

¹²⁵⁵ Diese drei Figuren bilden als Hänsel, Gretel und die Hexe die perverse Parodie einer ‚Familie‘.

sierungsinstanz ist, an einem Punkt außerhalb der Figuren, aber nicht außerhalb des Textes, er wirft Fragen an die Figuren ein, wendet sich an den Leser: »Don't forget the real business of the War [...]« (107) »We are never told why« (109), erzählt eine lange Geschichte von der Ausrottung der Dronten auf Mauritius, berichtet über die Projekte der "White Visitation". Dieser scheinbar auktoriale Erzähler erklärt seine Figuren nicht, vermittelt nicht zwischen ihren Sichtweisen, seine Kommentare, beispielsweise zum eigentlichen Zweck des Krieges, sind losgelöst von ihrem Tun und Erzählen, so entsteht der Eindruck einer »unbridgeable Otherness [...] among narrator, character and reader«¹²⁵⁶. Die ‚Andersheit‘ zwischen Erzählinstanz und Figuren widerspricht dem Eindruck eines auktorialen Erzählers.

Will man nicht die einfache Lösung, dass wieder einmal Autor und Erzähler miteinander identifiziert werden, muss man die Perspektivenstruktur, d.h. das »Gesamtverhältnis der diversen Erzähler- und Figurenperspektiven«¹²⁵⁷ beachten. Diese stellt sich in der Anfangs- und Schlusszene und in der 14. Episode des 1. Teils folgendermaßen dar: In der ersten Szene tritt ein auktorialer, allwissender Erzähler auf, der zunehmend subjektive Eindrücke vermittelt, dann zur Perspektive der Figur des erwachenden Träumers übergeht und schließlich (ab »just above him«, 5) als unpersönliche Erzählstimme endet. In der letzten Szene gibt es nur die Perspektive eines allwissenden Erzählers, der gleichzeitig Teil des ‚Wir‘ ist und den Leser direkt anspricht, also zugleich über und im Geschehen steht, und wiederum gleichzeitig Worte und Bilder aus der im Roman unmittelbar vorhergehenden, zeitlich aber 25 Jahre zurückliegenden Raketenabschussszene übernimmt¹²⁵⁸. In der 14. Episode werden die von Anfang an unterscheidbaren Figurenperspektiven und die Erzählerperspektive zunehmend voneinander gelöst.

An diesen Beispielen lassen sich drei Beobachtungen festmachen: 1. Es gibt einen Erzähler, der außerhalb der Figuren angesiedelt ist, er spricht sie und den Leser an¹²⁵⁹, aber er vermittelt nicht zwischen der Welt der Figuren und der Textwelt, über die er wenig weiß, und nicht zwischen der Romanwelt und der Außenwelt. 2. Es gibt Erzählstimmen, die die Figurenperspektive wiedergeben und in sich geschlossene Systeme sind. 3. Der Leser wird zwar angesprochen, die Nähe (»if you need the comfort«, 775) wird aber sofort durch Distanzierung (»Now everybody—«, 776) aufgehoben. Die oben zitierte Andersheit ergibt sich logisch aus den nebeneinander

¹²⁵⁶ Deborah L. Madsen: »Alterity«. In: Dalsgaard, Hermann, McHale (Hg): *The Cambridge Companion to Thomas Pynchon*. Cambridge 2012. S. 146 – 155, hier: S. 149.

¹²⁵⁷ Bode: *Der Roman*. Tübingen 2005. S. 255.

¹²⁵⁸ »the long curve of people all wishing on the first star« »The first star hangs between his feet. Now— und: »a human figure [...] coming outside to wish on the first star. But it was *not a star*«. »Now everybody—« (775f.)

¹²⁵⁹ Er ist also nach Genettes Vokabular sowohl extra- wie intradiegetische Figur, aber keine ‚vermenschlichte‘ Figur, sondern eine Textfigur, eine Instanz.

herlaufenden, sich nicht vermengenden Erzählstimmen, die eine Kontinuität herstellen, wo es keine geben kann (Verbindung der zwei letzten Szenen) und die erwartbare Kontinuität zerstören (Analepsen in der 14. Episode, die von einer Gedankenassoziation Katjes sich rhizomartig ausbreiten, unvermittelte Hinweise auf spätere Ereignisse) und aus dem Fingieren einer vierten Dimension, die nicht der übermenschlichen Perspektive des auktorialen Erzählers, sondern einer außer Raum und Zeit der Romanwelt, aber in der Textwelt sich befindlichen Perspektive entspricht und die Ausdruck der Selbstbezüglichkeit des Textes ist.

6.2.3 Sprache und Zeichen

Or has he by way of the language caught the German mania for name-giving, dividing the Creation finer and finer, analyzing, setting namer more hopelessly apart from named, even to bringing the mathematics of combination, tacking together established nouns to get new ones, the insanely endlessly diddling play of a chemist whose molecules are words... (397)

Hier werden für das Interpretationsziel der Arbeit wichtige Eigenschaften der Sprache benannt: 1. der Akt der Benennung, die dem Ding eine Bedeutung zuweist, die Erfahrung analysiert und damit das bezeichnete Ding vom Bezeichner, d.h. Wirklichkeit vom Subjekt trennt, damit auch das Repräsentierte von der Repräsentation¹²⁶⁰. 2. Die analoge Verwandtschaft von Sprache und Wissenschaft, die es ermöglicht, mit der Sprache, dem Simulations-Modell eines Ingenieurs gleich, eine Alternative zur natürlichen Welt zu schaffen, eine Alternative, die, nachdem man zuerst an eine Rettung der Buchstaben »aus dem regellosen, sterblichen Strom der gesprochenen Sprache« (556) geglaubt hatte, zu einem Kontrollinstrument wird¹²⁶¹, in der Hand derjenigen, die sie modulieren, trennen, neu zusammenfügen, umdeuten¹²⁶² über diejenigen, die daran glauben, weil die Sprache dem Gesetz von Ursache und Wirkung und der Eindeutigkeit zu folgen scheint¹²⁶³. Um diese Sprache zu konterkarieren,

¹²⁶⁰ Klähn spricht von der Repräsentations-Indifferenz des Textes. Klähn: Postmodernistische Prosa. München 1999. S. 172.

¹²⁶¹ »On sidewalks and walls the very first printed slogans start to show up, [...] the first kill-the-police-commissioner signs (and somebody does! This alphabet is really something!),« 361; s. dazu: Russell: »Aporien der Postmoderne«. In: Ickstadt (Hg.): Ordnung und Entropie. 1981. S. 255 –280, hier: S. 258.

¹²⁶² »These are our letters, our words; they too can be modulated, broken, recoupled, redefined« (360, dt: 556)

¹²⁶³ »They saw *Die Frau im Mond*. Franz was amused, condescending. He picked at technical points. He knew some of the people who'd worked on the special effects. Leni saw a dream of flight. One of many possible. Real flight and dreams of flight go together. Both are part of the same movement. Not A before B, but all together...« (162).

benützt der Text die Heterogenität der Diskurse¹²⁶⁴, die Ambivalenz der Bilder, Symbole und Metaphern¹²⁶⁵, das Chaos-Potential der Parodien und der Komik¹²⁶⁶.

Das wichtigste der Symbole ist die Rakete¹²⁶⁷, sie symbolisiert die Ambivalenz der Technologiebesessenheit der Moderne, die Verbindung von Tod und Technik, von Rationalität und Transzendenz, nicht nur in der evidenten Tatsache, dass die Rakete gleichzeitig Waffe und Mittel zum Erreichen des Weltraums ist¹²⁶⁸; sondern durch das Bild Gottfrieds, eingeschlossen in die Rakete 00000, die für ihn gleichzeitig Mutter-schoß (765), Brautgemach und Leichenkammer ist (769), geopfert von Weißmann /Blicero, in der Hoffnung, dem ‚Tod-im-Leben‘¹²⁶⁹ durch eine Art symbiotische Auferstehung in den Tod zu entfliehen. Das Symbol der Rakete schlägt auch die Brücke zu der Metapher der Schwerkraft, die über ihre phänomenologische Gestalt als Naturgesetz hinaus eine Assoziationskette von Statik, Beharrung, Anziehung, Ordnung, Zentrum, Macht, Kontrolle¹²⁷⁰, Unterdrückung, Verdrängung auslöst wie ihr etwas vages Gegenbild Entropie¹²⁷¹ mit den Begriffen Fließen, Wandel, Auflösung, unkontrolliertes Wachstum, Unordnung, Entgrenzung verbunden wird. Beide Metaphern sind in sich ambivalent, indem Gravitation auch ein den Menschen schützendes System darstellt und Entropie das Problem der Selbstzerstörung birgt¹²⁷², letztlich scheint jedoch das Festhalten und das Loslassen der zentrale Punkt,

¹²⁶⁴ Aufzählung bei Clerc: Introduction. In: Ders.: *Approaches to Gravity's Rainbow*. Columbus 1983. S.3-30, hier: S. 6.

¹²⁶⁵ Die Ambivalenz hat grundsätzlich auch damit zu tun, dass die Bedeutungszuschreibungen nicht von einem allwissenden Erzähler stammen, sondern von verschiedenen, nicht unfehlbaren Stimmen. S. dazu: Ali Chetwynd: »Imperfect Circles«. In: Pöhlmann: *Against the Grain*. 2010. S. 113 – 131, hier: S. 115

¹²⁶⁶ Roger B. Henkle: »The Morning and the Evenings Funnies: Comedy in Gravity's Rainbow. In: Clerc (Hg.): *Approaches to Gravity's Rainbow*. 1983. S. 273 – 290, hier: S. 283.

¹²⁶⁷ Im Text auch V 2 oder A 4 genannt. Der offizielle Name der Rakete war Aggregat 4, der Propagandaname V2 (Vergeltungswaffe). Die Starteinheiten der Wehrmacht und der SS nannten sie „Das Gerät“. Die Raketen wurden zum großen Teil von KZ-Häftlingen und Zwangsarbeitern zusammengebaut unter Anleitung oft brutaler Ingenieure. Bei der Verfertigung und den Startversuchen der Rakete starben mehr Menschen (ca. 20 000) als bei ihrem Einsatz (ca. 8 000, besonders in London und Antwerpen). Informationen aus: URL: http://de.wikipedia.org/wiki/Aggregat_4. (26.9.2014).

¹²⁶⁸ »They're using you to kill people«, Leni told him [...] »That's their only job, and you're helping them.«
»We'll all use it, someday, to leave the earth. To transcend.« (406).

¹²⁶⁹ Formulierung von Berressem: Pynchon's Poetics. Urbana 1993. S. 195. Dazu die 10. Duineser Elegie von Rilke, »die Blicero am meisten liebte«, wo der junge Tote seine Klage zurücklässt und, endgültig einsam, in die Berge des Ur-Leids steigt, *Und nicht einmal sein Schritt klingt aus dem tonlosen Los*, (99/159); und die Worte Bliceros: »I want to break out – to leave this cycle of infection and death. I want to be taken in love: so taken that you and I, and death, and life, will be gathered, inseparable, into the radiance of what we would be come...« (738); auch eine Beziehung zur Kabbala lässt sich herstellen: Kapitel *Countdown*, S. 767 – 769.

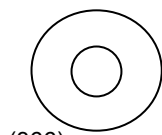
¹²⁷⁰ Insofern bei der Schwerkraft »das Handeln aus der Ferne« wirksam ist, s. Lawrence C. Wolfley: »Parabeln der Veränderung«. In: Ickstadt (Hg.): *Ordnung und Entropie*. Reinbek 1981. S. 197 – 227, hier: S. 225, Anm. 2.

¹²⁷¹ Entropie mit Unordnung gleichzusetzen ist wissenschaftlich nicht korrekt. Nach Schaub ist Entropie eine Metapher für den Niedergang (»the universe is running downhill«) Thomas Schaub: Pynchon: the voice of ambiguity. Urbana 1981. S. 5. Nach Petersen beschreibt Entropie »eine unumkehrbare Annäherung an den Endzustand des gleichförmigen Chaos«. Petersen: *Der postmoderne Text*. Kiel 2003. S. 25. Ickstadt sieht in der Entropie Schrecken und Faszination. Ders: Einleitung zu Ders.: *Ordnung und Entropie*. S. 7 – 15, hier: S. 11.

¹²⁷² Diese beiden Pole sind in *Gravity's Rainbow* folgendermaßen beschrieben: »Living inside the System is like riding across the country in a bus driven by a maniac bent on suicide...« (419).

Gravitation steht für die Verdrängung des Todes aus dem Bewusstsein und damit für die Fixierung auf den Tod, Entropie für die Einwilligung in die Vergänglichkeit und damit für die Freiheit, auch dem Tod gegenüber. Die Rakete und die Gravitation führen auch zu dem zentralen Bild der Parabel, die das Steigen und Fallen, damit die binäre Opposition, auch die Umkehr symbolisiert, wobei auch hier die Analogie wichtiger ist als der Dualismus¹²⁷³. Wenn man die Parabel als geometrisches Abbild der Flugbahn der Rakete in Beziehung zur Gestalt des Regenbogens der Genesis setzt, wird die Ambivalenz des Bildes noch deutlicher, da gegen die Vernichtung die Rettung gesetzt wird¹²⁷⁴.

Ein ähnlich ambivalentes Bild in *Gravity's Rainbow* ist das Mandala:



(366)

The village itself was a mandala. Klar is fertilization and birth, Entlüftung is the breath, the soul. Zündung and Vorstufe are the male signs, the activities, fire and preparation or building. And in the center, here, Hauptstufe. It is the pen where we kept the sacred cattle The souls of the ancestors. All the same here. Birth, soul, fire, building. Male and female, together. (572)

Das Mandala ist das Bild für eine ganzheitliche, gleichzeitig komplexe Realität und damit eine Entsprechung zu der ursprünglichen Einheit von Ding und Wort, es symbolisiert eine integrierende Kraft, die im Konflikt mit der analysierenden Macht der Sprache, Wissenschaft und Technik steht¹²⁷⁵:

Kekulé dreams the Great Serpent holding its own tail in its mouth. [...] The Serpent that delivered into a system whose only aim is to *violate* the Cycle. (419)

Doch das Mandala der Zonen-Hereros sind die fünf Schalterstellungen in der Startsequenz des A 4, das Liederduell der Kasachen ist aufgezeichnet und dadurch verloren (559), die integrierende Kraft kann nur momentan die analytische besiegen und auch der Roman kann die Unentwirrbarkeit der Ereignisse nur linear darstellen.

Die Komik und die Parodie in *Gravity's Rainbow* verfolgt mehrere Ziele, im vorliegenden Kontext geht es um das Aufbrechen der Sprache als der linguistischen Basis von Sinnsystemen, um ihr Ausbrechen aus dem Zwang, eine ‚message‘ zu beinhalten¹²⁷⁶. Ein Hauptverfahren der Komik ist »die metaphorische Reduktion des

¹²⁷³ Hier auch wieder der Bezug zur 10. Elegie von Rilke: Und wir, die an steigendes Glück/ denken, empfinden die Rührung, / die uns beinahe bestürzt, / wenn ein Glückliches fällt.

¹²⁷⁴ Regenbogen in der Bibel als Zeichen der Verheißung. Berücksichtigt man die wahre, aber unsichtbare Kreisform des Regenbogens, können Parabel und Regenbogen auch als Gegenüberstellung von linearer und zyklischer Zeitauffassung gesehen werden; s. dazu: Toon Staes: »When You Come to a Fork in the Road«. In: Pöhlmann (Hg.): *Against the Grain*. New York 2005. S. 97 – 111, hier: S. 100. Andererseits gibt Chetwynd zu bedenken, dass die Flugbahn der Rakete in der Praxis wegen des Luftwiderstands nicht symmetrisch ist, damit werden die mit der Parabel verknüpften binären Oppositionen erneut ambivalent. Chetwynd: »Imperfect Circles«. In: Pöhlmann (Hg.): *Against the Grain*. 2005. S. 113 – 131, hier: S. 114.

¹²⁷⁵ S. dazu Schaub: Pynchon. Urbana 1981. S. 52. S. 56 eine Graphik von »Pynchon's Mandalas«.

¹²⁷⁶ S. hierzu Russell: »Pynchon's Language: Signs, Systems and Subversion«. In: Clerc (Hg.): *Approaches to Gravity's Rainbow*. Columbus 1983. S. 252 – 272, hier: S. 252, 255.

Furchtbaren in das Spielerische¹²⁷⁷, wobei hinter dem Komischen die Gewalttätigkeit lauert. Ein harmloses Beispiel hierfür ist die Verbindung der Banane im extensiv beschriebenen Bananenfrühstück mit der herabstürzenden Rakete (6f.)¹²⁷⁸, beide zugleich als phallisches Symbol gekennzeichnet (9); ein zynisches Beispiel ist die Parallelisierung der Erektionen Slothrops mit den Raketeneinschlägen auf London als Parodie der Pawlowschen Konditionierungstheorien¹²⁷⁹, ein grausig-komisches die Raketen-Limericks (310 – 316), die den Mythos der Immachination¹²⁸⁰, wie er im Tod Gottfrieds in der Rakete 00000 vollzogen wird, präfigurieren, verhöhnen oder Risiken und Chancen der Verbindung von Mensch und Maschine parodieren. Ein anderes Verfahren sind die ins Surrealistische verfremdete Parodien auf Hollywoodfilme oder Comicstrips, so die Luft- und Tortenschlacht in der 4. Episode des 3. Teils oder die Songs, die in die Handlung eingebildet werden und sie ironisch reflektieren oder karnevalistisch die auftauchenden Gefühle verdrängen:

It never does seem to mat-ter if there's daaaaanger,
For Danger's a roof I fell from long ago –
I'll be out-one-day and never come back,
Forget the bitter you owe me, Jack,
Just piss on m'grave and car-ry on the show! (12/13)

Es gibt den puren, über eine Seite lang durchgehaltenen Nonsens des »But you never did the Kenosha kid« (63) und selbst die Schlusszene kann als Spott-Allegorie auf apokalyptische Visionen gelesen werden¹²⁸¹. Das außer den schon genannten vorherrschende Ziel dieser Verfahren ist es, den antimimetischen Charakter der Sprache, die Vorliebe für Sprachspiele zu betonen, ihr ihre fundamentale Offenheit zu belassen¹²⁸², die in der Figurenperspektive dem Text zugesprochenen Sinnkonstruktionen zu dekonstruieren, vielleicht auch den Roman vor einer einspurigen, monadischen Interpretation zu schützen.

¹²⁷⁷ Henkle: »The Morning and the Evening Funnies«. In: Clerc wie oben S. 273 – 290, hier: S. 274.

¹²⁷⁸ Die Allgegenwärtigkeit der Rakete in den Köpfen der Menschen wird verbildlicht in der überwältigenden Vielfalt der Bananenspeisen: »banana omelets, banana sandwiches, banana casseroles, mashed bananas [...] banana syrup, banana waffles, [...] banana croissants, banana kreplach, and banana oatmeal and banana jam and banana bread, bananas flamed in ancient brandy [...] *bananes glacées*« (10/11).

¹²⁷⁹ Wellershoff sieht dies als Pynchons komische Variation der »sonst ernsthaft von ihm vertretenen These von der phallischen Aggressivität der modernen technischen Zivilisation«. Ders.: »Im Sog der Entropie«. In: Merkur, 1988, Heft 6. S. 476.

¹²⁸⁰ Das Wort kommt in *Gravity's Rainbow* auf S. 302, in der deutschen Fassung wird es nicht übersetzt (466). Laut Hume meint der Mythos die Paarung von Menschheit und Maschine, um eine neue Form des Lebens zu erhalten (Kathryn Hume: »Pynchon's Mythological Histories«. In: Harold Bloom (Hg.): Thomas Pynchon. Chelsea 2003. S. 131 – 144, hier: S. 133f.) Als realer Hintergrund des Mythos ist an die bemannte Weltraumfahrt oder an die Herz-Lungen-Maschine zu denken.

¹²⁸¹ S. dazu Schwab: Entgrenzungen und Entgrenzungsmythen. Stuttgart 1987. S. 196.

¹²⁸² Hier wie auch in anderen Zusammenhängen passt die Beobachtung von Smith über ein grundsätzliches postmodernes Phänomen, nämlich die Neigung zum Manieristischen, Barocken. Evans Lansing Smith: Thomas Pynchon and the Postmodern Mythology of the Underworld. New York 2012. S. 4.

6.2.4 Raum und Zeit

Die Verknüpfung von Raum und Zeit findet schon im Titel des Romans ihren Ausdruck, insofern die Schwerkraft den Menschen dem Raum zuweist, das Licht des Regenbogens ihn in der Zeit verortet¹²⁸³. Die Verbindung von Raum und Zeit mit der Repräsentation der menschlichen Wahrnehmung und der Geschichte soll am Beispiel des 3. Teils »In the Zone« gezeigt werden. Die Zone kommt der seit der Relativitätstheorie gültigen theoretischen, aber nicht sinnlich erfahrbaren Vorstellung eines vierdimensionalen Raum-Zeit-Kontinuums nahe, da Zukunft und Vergangenheit – Nachkriegszeit und Krieg - , nicht aber eine von Tag zu Tag sich vorwärtsbewegende, sozusagen lineare Gegenwart festgemacht werden kann¹²⁸⁴. Es gibt in der Zone eine historische Zeit (Beispiele: Unternehmungen der Stinnes-Gruppe, 288f., Roosevelts Tod, 379) und eine die Zeit transzendierende Zeitlosigkeit (the Evil Hour, 380f., die Abende Pöcklers in Peenemünde, 411), doch der vorherrschende Eindruck ist der von singulären ‚NOWS‘ in einem Meer einer ewigen, weil zeitlosen Gegenwart:

To integrate here is to operate on a rate of change so that time falls away: change is stilled...“Meters par second” will integrate to “meters”. (305)

The Zone is in full summer; souls are found quiescent behind the pieces of wall [...].

Dreaming of food, oblivion, alternate histories...The silences here are retreats of sound, like the retreat of the surf before a tidal wave: sound draining away, down slopes of acoustic passage, to gather, someplace else, to a great surge of noise. (341)

no serial time over there: events are all there in the same eternal moment and so certain messages don't always “make sense” back here: they lack historical structure, they sound fanciful, or insane.

Ein anderes Abbild des Raum-Zeit-Kontinuums ist die Verbindung von Mittelpunkt und umkreisendem Rad, wofür wiederum der Benzolring ein Bild ist, der nicht wie die Schlange in Kekulé's Traum »return [...] salvation [...] Cycle« (420) meint, sondern die Möglichkeit, trotz dem stabilen Kohlenstoffring durch die Reaktion der ihn umgebenden Wasserstoffmoleküle neue Verbindungen herzustellen¹²⁸⁵, der Ring symbolisiert also eine Verbindung von Stillstand und Wandlung. Auch die Null in *Gravity's Rainbow* stellt ein ähnliches Paradox dar, sie ist der Punkt der Auslöschung und die Schnittstelle

¹²⁸³ Die menschliche Wahrnehmung der Zeit ist an das Licht gebunden. In der deutschen Übersetzung »Die Enden der Parabel« ist die Raum-Zeit-Verknüpfung ebenfalls gegeben.

¹²⁸⁴ In der Raumzeit gilt für jeden Beobachter: Im Zukunftslichtkegel liegen alle Punkte, die der Beobachter mit maximal Lichtgeschwindigkeit erreichen oder an die er ein Lichtsignal senden kann. Der Vergangenheitslichtkegel umfasst alle Punkte, von denen aus ein Signal maximal Lichtgeschwindigkeit den Beobachter erreichen kann. Alle restlichen Punkte heißen „vom Beobachter raumartig getrennt“. In diesem Bereich lassen sich Zukunft und Vergangenheit nicht definieren.

Aus: URL: <http://de.wikipedia.org/wiki/relativitätstheorie>. (30. 9. 14).

¹²⁸⁵ S. hierzu URL: <http://de.wikipedia.org/wiki/Benzol>, (2.10.14) besonders die heute gültige Darstellungsweise als festen Kohlenstoffring und darunter und darüber liegende Wolke der Wasserstoffmoleküle;.

zwischen zwei Arten des Seins, dem Leben in der Simulation und dem Leben im „Kirgisischen Licht“¹²⁸⁶:

So he hunted [...] across the Zero, between the two desires, personal identity and impersonal salvation. (412)

The Eternal Center can easily be seen as the Final Zero. Names and methods vary, but the movement toward stillness is the same. (323)

Tchitcherine will reach the Kirghiz Light, but not his birth. [...] He will see It just before dawn. He will spend 12 hours then, face-up on the desert, a prehistoric city greater than Babylon lying in stifled mineral sleep a kilometer below his back, as the shadow of the tall rock, rising to a point, dances west to east (364)

Beide Bilder setzen die gewohnte Vorstellung von Zentrum und Peripherie und ihrer Beziehung zueinander außer Kraft, das Zentrum bedeutet im Text Stillstand und Stärke (323), Geborgenheit und Gefahr (431), die Peripherie Wandel und Abhängigkeit, Zerstreuung (»the story about Tyrone Slothrop«, 752) und Rettung¹²⁸⁷. Auch diese Gegenüberstellung ist zugleich ambivalent und analog und die Zone ist der Raum, der diese beiden Prinzipien perfekt zur Geltung bringt:

“In ordinary times [...] the center always wins. Its power grows with time, and that can’t be reversed, not by ordinary means. Decentralizing, back toward anarchism, needs extraordinary times...this War – this incredible War – just for the moment has wiped [...] Germany [...] Wiped it clean. *Opened* it. [...] In the openness of the German Zone, our hope is limitless. [...] So is our danger.” (268)

Holy-Center-Approaching is soon to be the the number one Zonal pastime. [...] Soon more champions, adepts, magicians of all ranks and orders will be in the field than ever before in the history of the game. (517)

Die Zone ist gleichzeitig eine Heterotopie und Deutschland, besonders der Teil zwischen Harz, Berlin, Peenemünde und Cuxhaven¹²⁸⁸, vom Frühjahr bis zum Herbst 1945. Als Heterotopie vereint sie mehrere, nicht vereinbare Räume an einem Ort miteinander: unterirdische Raketenfabriken, Todeslager und Einrichtungen der Freizeitindustrie, die Leere von Berlin als »eine umgekehrte Projektion der weißen, geometrisierten Kapitale vor der Zerstörung« (582), die Chicago-Bar und die verfallenen Studios von Neubabelsberg, Schiffe auf der Oder, die gleichzeitig Flüchtlings-, Vergnügungs- und Schmuggeldampfer sind; Räume, die trotz ihrer Unvereinbarkeit ähnliche, analoge Züge tragen: Sie gleichen zu durchwandernden Labyrinthen, es sind Orte, an denen von der Norm abweichendes Verhalten ritualisiert wird, die aus der Zeit herausgeschnitten sind (z.B. Zwölfkinder) oder in denen die Zeit stehen bleibt (die Todeslager), sie können nur unter bestimmten Voraussetzungen betreten und verlassen werden.

¹²⁸⁶ Ähnlich: Chetwynd: »Imperfect Circles«. In: Pöhlmann Hg.): *Against the Grain*. 2005, S. 113 – 131, hier: S. 123.

¹²⁸⁷ »»And sometimes I dream of discovering the edge of the World. Finding that there *is* an end. [...] America was the edge of the World. A message for Europe, continent-sized, inescapable. [...] America was a gift of the invisible powers, a way of returning. But Europe refused it.« (736/737)

¹²⁸⁸ S. die Karte bei: Christoph Gossel/Dirk Vanderbeke: »A V and a Naught Spell Infinity«. In: Vanderbeke & Arich-Gerz: *Into the Zone 2000*. Pynchon Notes 50 – 51, 2002. S. 76 – 82, hier: S. 79.

Literarisch gesehen ist die Zone ein kaleidoskopartiger Raum wie der Text¹²⁸⁹, historisch gesehen ein Interregnum (298), vom psychologischen Standpunkt aus ein Vakuum (342), vom politischen Standpunkt aus ein zeitloser Moment, der Destruktion von Konstruktion trennt (268). Mit dem Spiel von ‚Zone‘ als bekanntem historischem Klischee und ‚Zone‘ als Traum-Raum¹²⁹⁰ wird auch hier die zwischen vermitteltem Wissen und eigener Wahrnehmung oszillierende Erfahrung der Wirklichkeit nachgezeichnet.

Die Erinnerung als zugleich an Raum und Zeit gebundene und davon losgelöste, in Gedenken umgewandelte Wahrnehmung, die auch eine Form der Kontinuität ist, hat in *Gravity's Rainbow* einen prekären Status, sie löst sich auf in »he could make it all fit, seeing clearly in each an entry in a record, a history: his own, his winter's, his country's...« (638), in »the moving image of a daughter, flashing him only these summertime frames of her, leaving it to him to build the illusion of a single child...« (429), sie wird vorgetäuscht mit dem Satz »You will want cause and effect« (676), um sogleich wieder zurückgenommen zu werden: »Of course it happened. Of course it didn't happen.« (680); sie wird schließlich aufgehoben in den Datenlabirynthen, die der Roman als Ganzes darstellt, wo Information und das sie begleitende Geräusch nur schwer zu unterscheiden sind¹²⁹¹.

6.2.5 Die Figuren und die Rolle des Subjekts

Wie alle Aspekte ist auch die Figurenzeichnung von *Gravity's Rainbow* in der Sekundärliteratur umstritten, sie werden als Marionetten und nicht entfaltete Charaktere, als Parodien von Klischees bezeichnet¹²⁹², ihre ‚Tiefenlosigkeit‘, ihre mangelnde ‚Realität‘ und Emotivität moniert¹²⁹³, andererseits werden ihnen die manichäischen Gegensatzstrukturen von ‚Elect and Preterite‘, Paranoia und Anti-Paranoia, ‚rationalistischer Weltsicht‘ und ‚weiblich-natürlicher Erkenntnisform‘,

¹²⁸⁹ S. dazu Berressem: *Pynchon's Poetics*. Urbana 1993. S. 132.

¹²⁹⁰ S. hierzu Elisabeth Klein: *Pynchons Deutschland*. Weimar 1994. S. 13 und Berressem: *Pynchon's Poetics*. Urbana 1993. S. 126, der als Beleg den Epigraph zu Teil 3 anführt. Hinsichtlich der Aussage von Klein ist anzumerken, dass der Begriff der Zone in den USA wohl nicht so geläufig war wie in der Bundesrepublik.

¹²⁹¹ S. dazu Georgios Maragos: »A Medium No Longer. How Communication and Information Become Objectives in Thomas Pynchon's Works«. In: Pöhlmann (Hg.): *Against the Grain*. 2010. S. 167 – 184, hier S. 180 – 182, hier in Anm. 1 stellt Maragos das Schema des Kommunikationsprozesses nach Claude Shannon dar, wo die Geräuschquelle zwischen gesendetem und empfangenem Signal angesiedelt ist.

¹²⁹² So David Leverenz: »Verwirrung an den Enden der Parabel«. In: Ickstadt (Hg.): *Ordnung und Entropie*. 1981 S. 147 - 171, hier S. 156, Wellershoff: »Im Sog der Entropie«. 1988. S. 479, Clerc: »Introduction«. In: Ders. (Hg.): *Approaches to Gravity's Rainbow*. 1983. S. 3 - 30, hier: S. 12 (Clerc lehnt dies ab).

¹²⁹³ Schwab: *Entgrenzungen und Entgrenzungsmymen*. Stuttgart 1987. S. 191, Klähn: *Postmodernistische Prosa*. München 1999. S. 163. Beide führen dies auf die Struktur postmoderner Romane zurück.

Determinismus und Willensfreiheit aufgebürdet, Strukturen, die sich in ihrer binären Computersprache offenbaren¹²⁹⁴.

Wiederum, wie bei allen Aspekten des Romans, ist eine festlegende Interpretation nicht möglich, schon die Auswahl unter den über 300 Figuren unterliegt der Willkür¹²⁹⁵. Die Arbeit beschränkt sich auf zwei Figuren – Slothrop und Tchitcherine –, die unter den Aspekten ihrer eigenen Realitätswahrnehmung und ihrer Repräsentation durch die Erzählinstanz bis zu ihrem Verschwinden aus der Geschichte betrachtet werden. Beide sind wie alle Figuren in dem Roman auf der Suche, einer Suche, die historische Fakten und Wahrscheinlichkeiten (amerikanische und russische Kolonialisierung, rivalisierendes Interesse der bei Kriegsende Noch-Alliierten für die deutsche Raketenforschung) mit der Obsession des Aufspürens vermeintlicher oder tatsächlicher, verborgener, verdrängter Splitter ihrer Vergangenheit zu einer Allegorie auf die *conditio humana* in einer postkolonialen, spätkapitalistischen, postindustriellen Gesellschaft verbindet¹²⁹⁶. Eine Allegorie ist die Suche, weil sie nicht im Dienst eines Dogmas steht, sondern von der Sprache geformte, interdependente psychische und kulturelle Strukturen offen legt¹²⁹⁷.

Slothrop dient als Folie für die verschiedensten intertextuellen Bezüge¹²⁹⁸: naiv wie *Simplicissimus*, ein Tor (aber kein reiner) wie der junge Parsifal, der Orpheus der griechischen Sage oder auch der Rilkeschen Sonette, der sich mit Tannhäuser vermischt, er spielt einen komischen Tristan mit der Rakete als Isolde, spricht aber »wie ein schlechter James Bond-Darsteller« und endet als postnationaler Messias¹²⁹⁹. Der Romantext selber führt Slothrop durch an Theater und Karneval gemahnende mehrfache Kleider- und Maskenwechsel¹³⁰⁰ zum in verschiedenen Versionen beschriebenen Ende. Der russische Geheimagent Tchitcherine wird eingeführt als »the mad scavenger Tchitcherine, who is more metal than anything else« (342). Zwischen den beiden Figuren gibt es eine Reihe von Analogien: Sie sind beide verfolgte Verfolger, Doppelagenten (552) in dem Sinn, dass sie – wissentlich oder unwissentlich – eine

¹²⁹⁴ So besonders Slade: Thomas Pynchon. 1990. S. 168, Petersen: *Der postmoderne Text*. 2003. S. 141.

¹²⁹⁵ Tyrone Slothrop gilt allen als ‚Held‘ oder ‚Anti-Held‘, Weisenburger spricht von 6 Hauptcharakteren: Slothrop, Enzian, sein Halbbruder Tchitcherine, Blicero/Weissmann, Franz Pökler, Roger Mexico; Clerc von 13; die Frauen – Leni Pökler, Katje Borgesius, Margherita Erdmann, Geli Tripling – werden oft im Zusammenhang mit dem ‚weiblich-natürlichen Prinzip‘ abgehandelt, die ‚Kinder‘ – Gottfried, Ilse Pökler, Bianca – sind Kinokinder oder Cyborgs (Mattessich, Schwab).

¹²⁹⁶ Berressem sagt, Slothrops Suche sei eine Allegorie für das Lesen und für die *conditio humana*; Berressem: *Pynchon's Poetics*. Urbana 1993. S. 132. Ich halte *Gravity's Rainbow* trotz aller philosophischen, wissenschaftlichen und mythologischen Verbrämungen für ein politisches Buch.

¹²⁹⁷ S. zum Allegoriebegriff: Maureen Quilligan: »Twentieth-Century American Allegory«. In: Harold Bloom (Hg.): Thomas Pynchon. Chelsea 2003. S. 93 – 108, hier: S. 106.

¹²⁹⁸ Wie die meisten Romanfiguren Bildschirm für die Projektionen der anderen Figuren sind (z.B. Bianca, Blicero, Margherita Erdmann), sind sie auch Bildschirm für die Projektionen der Leser.

¹²⁹⁹ In der Reihenfolge der Aufzählung: Wellershoff: »Im Sog der Entropie«. 1988. S. 477; Klein: *Pynchons Deutschland*. 1994. S. 182; Slade: Thomas Pynchon. 1990. S. 175, 189; Wellershoff wie oben S. 479, Sascha Pöhlmann: *Pynchon's Postnational Imagination*. Heidelberg 2010. S. 359.

¹³⁰⁰ Aus dem amerikanischen Offizier wird der englische Geheimagent Jan Scuffling, der deutsche Filmschauspieler Max Schlepzig, der Comicstripheld Rocketman, die Folklorefigur Plechazunga.

Mission ihrer Auftraggeber und gleichzeitig ihre eigene Obsession verfolgen, Doppelagenten auch ihres eigenen Bewusstseins, indem sie zwar Verdrängtem in ihrer Vergangenheit nachspüren wollen, sich jedoch der eigenen Verflechtung in dieses Verdrängte nicht bewusst sind, oder - in der Begrifflichkeit des Romans -, wie weit sie als ‚Übergangene‘ (Preterite) dem SIE-System der ‚Auserwählten‘ (Elect) verhaftet sind. Das Doppelagententum ist in einem komplizierten Wechselspiel mit der Paranoia verbunden, die beide Figuren in unterschiedlichem Ausmaß beherrscht. Als Metapher oder als Erklärung für deren Entstehung kann der ödipale Konflikt, dessen Wurzel der Verrat des Vaters (Verkauf des Säuglings Tyrone an die chemische Industrie, Zeugung eines Halbbruders Tchitcherines mit einer Hererofrau) ist, gelesen werden.

Die Paranoia ist in *Gravity's Rainbow* einerseits verbunden mit der Simulation, also dem Versuch, mit einem Modell dem realen Objekt möglichst nahe zu kommen, was den Paranoiker dazu verführt, das Sichtbare als simuliertes Doppel des Realen zu beargwöhnen, »a Puritan reflex of seeking other orders behind the visible« (190), andererseits ist sie der aus den Informationssystemen gespeiste Verdacht, »that everything is connected« (717). Die Simulation wird im Text sowohl exemplifiziert, am Beispiel der Kunststoffe¹³⁰¹, wie verbildlicht, am Beispiel der jedes Jahr zu ihrem Vater wiederkehrenden ‚Tochter‘ Ilse Pökler.

Der von den Figuren und den Erzählern immer wieder neu erhärtete Verdacht, dass *alles miteinander verknüpft ist* (1102), zeigt sich auf der Figurenebene an dem Hauptmann Weißmann/Blicero, dessen Sein und Tun von fast allen wichtigen Figuren geschildert wird und über das zeitliche Ende des Romans hinausreicht¹³⁰², auf der Plot- und Textebene an der Rakete, die als reales Objekt den Plot vorantreibt und als Metapher die auf der Figuren- und der Erzählebene vertretenen Mythologien und Doktrinen verbindet und transzendiert (741). Bilder für diese unterschwellige Kontinuität der Paranoia sind das in die Länge gezogene S als Grundriss des Lagers Dora, als Integralzeichen oder der Ring, im Benzolring, im vervollständigten Regenbogen, in Wagners Ring der Nibelungen¹³⁰³. Beide Bilder zeichnen der schon beschriebene Romananfang und sein Ende nach. Paranoia ist gleichzeitig Verhaftetsein im SIE-System und Widerstand dagegen, insofern der erste Schritt zur Befreiung die Wahrnehmung des Gefangenseins ist, verbunden mit der Erkenntnis,

¹³⁰¹ Im fiktiven Kunststoff Imipolex G, der stimuliert und damit kontrolliert werden kann (713f.), ist die Simulation der Materie mit der Simulation des Subjekts verbunden. S. dazu Berressem: Pynchon's Poetics. Urbana 1993. S. 137.

¹³⁰² »If you're wondering where he's gone, look among the successful academics, the Presential advisers, the token intellectuals who sit on boards of directors. He is almost surely there. Look high, not low.« (764)

¹³⁰³ S. Slade: Thomas Pynchon. New York 1990. S. 170. Er bezeichnet die Opern Wagners als Pynchons mythologische Hauptquelle.

dass das herrschende SIE-System festlegt, was ein ›Wahnsystem‹ ist¹³⁰⁴. Der Text spricht in diesem Zusammenhang von einer ›schöpferischen Paranoia‹ (997), die Tchitcherine besitzt, indem er das totale ‚alles‘ durch das plurale ‚viele‘ ersetzt, also viele verschiedene, auch gegensätzliche Verbindungen für möglich hält, während Slothrop eher der Anti-Paranoia anheim fällt:

If there is something comforting – religious, if you want – about paranoia, there is still also anti-paranoia, where nothing is connected to anything, a condition not many of us can bear for long. Well right now Slothrop feels himself sliding into the anti-paranoid part of his cycle, feels the whole city around him going back roofless, vulnerable, uncentered as he is (441)

Eine letzte Analogie stellt das Verschwinden der beiden Figuren aus dem Text dar: Bevor Tchitcherine die Szene verlässt, werden die mit ihm verbundenen Themenkomplexe noch einmal gebündelt: die Beziehung zu Drogen (“the Red Doper”, 733), die Simulation (they’ve had somebody impersonating him), Hinweise auf Jesus (a heavy bodyguard [...] At least a dozen. Orientals mostly...fully equipped with Judas Ischariot no doubt. 733), auf seine gefährdete Situation (out at the edge like he is, 733); aber gerade weil er am Rand steht (364), kann ihn, der aufhört, sein obsessives Ziel zu verfolgen, die ‚junge Hexe‘ Geli Tripling aus der Geschichte nehmen:

This is magic. Sure – but not necessarily fantasy. Certainly not the first time a man has passed his brother by, at the edge of the evening, often forever, without knowing it. (749)

Das Verschwinden Slothrops wird zuerst als Auflösung in zwei Varianten beschrieben:

At last, lying one afternoon spread-eagled at his ease in the sun, at the edge of one of the ancient Plague towns he becomes a cross himself, a crossroads, a living intersection (637)

...and now, in the Zone, later in the day he became a crossroad, after a heavy rain he doesn’t recall, Slothrop sees a very thick rainbow here, a stout rainbow cock driven down out of public clouds into Earth, green wet valleyed Earth, and his chest fills and he stands crying, not a thing in his head, just feeling natural... (638)

Dann wird es als Zerstreuung, die in drei Stufen - auf der Ebene des Plot, als Abwesenheit und als Aufschreiben der Abwesenheit – vermittelt wird, geschildert:

There is also the story about Tyrone Slothrop [...] The plan went wrong. He is being broken down instead, and scattered. (752)

He’s looking straight at Slothrop (being one of the few who can still see Slothrop as any sort of integral creature any more. Most of the others gave up long ago trying to hold him together, even as a concept – “It’ just got too remote” ‘s what they usually say). (755)

An apple tree by the road is in blossom. The limbs are wet with this morning’s rain, dark and wet. Sitting under it, with anyone else but Slothrop, is a barelegged girl [...] It will all go on, occupation or not, with or without Uncle Tyrone. (758)

¹³⁰⁴ Dies ist die Übersetzung von ‚delusional system‘ (651/997). Etymologisch ist das englische Wort mit ‚illusion‘ verwandt und verweist so auf das Spiel zwischen Illusion und Wahn, dem Im-Spiel-Sein und dem Aus-dem-Spiel-Sein.

Das Verschwinden Slothrops aus Geschichte und Text ist eine der unauflösbaren Ambivalenzen des Buchs. Psychologisch gesehen führen Paranoia und Obsession zur Regression, bis sich im Seinsmodus reiner Sinneswahrnehmung die Subjektivität verliert¹³⁰⁵:

he could *make it all fit*, seeing clearly in each an entry in a record, a history: his own, his winter's, his country's...instructing him, dunce and drifter, in ways deeper than he can explain, have been faces of children out the train windows, two bars of dance music somewhere, in some other street at night, needles and branches of a pine tree shaken clear and luminous against night clouds, one circuit diagram out of hundreds in a smudged yellowing sheaf, laughter out of a cornfield in the early morning as he was walking to school, the idling of a motorcycle at one dusk-heavy hour of the summer... and now, in the Zone, later in the day he became a crossroad (638)

Die kulturkritische Erklärung hebt darauf ab, dass das Subjekt durch Filmbilder geprägt und überlagert wird (Szenen mit Margherita Erdmann, Bianca, der Film steht als pars pro toto für den Medien- und Kulturbetrieb), was zur Ausbildung eines sozial erwarteten und produzierten Selbst führt, sodass der Verzicht auf die Kultur («plucking the albatross of self now and then«, 635) den Verlust des Subjekts nach sich zieht¹³⁰⁶. Möglicherweise aber betrifft diese Auflösung nur das fremdgesteuerte Abziehbild des Subjekts, erscheint die Rückkehr in eine nicht-deterministische, nicht-technokratische Welt nur dem SIE-System und den von ihm geprägten Lesern als Auflösung¹³⁰⁷. Philosophisch gesehen lässt sich die Zerstreuung in der Zone als dem Bereich, in dem Anti-Paranoia möglich ist, auch als die Weigerung gegenüber einer Identifizierung sehen (726)¹³⁰⁸. Soweit die Identifizierung durch andere Identität erst begründet, ist der Verzicht auf Identität die eigentliche Selbstfindung. Nur kann, nach dem Text, der soziokulturell geprägte amerikanisch-europäische Mensch diesen Weg nicht sehen und derjenige, der ihn sucht, wird zum Narr, wie das Tarot-Kartenschlagen für Slothrop zeigt (752). Hieran anknüpfend, kann die Zerstreuung Slothrops auch die Dezentrierung des Subjekts bedeuten, in dem Sinn, dass das Subjekt aus dem ihm von der westlichen Philosophie zugesprochenen Zentrum gerückt wird, damit die Vorstellung von Zentrum und Peripherie selbst obsolet wird, sodass die Welt zu dem

¹³⁰⁵ Möglichkeit der Regression bei Tony Tanner: Thomas Pynchon. London 1982. S. 79. Zum Modus der reinen Sinneswahrnehmung s. Berressem: Pynchon's Poetics. 1993. S. 179; dieser Gedanke in anderem Zusammenhang auch bei Susan Sontags Essay über »Die pornographische Phantasie«. In: Dies.: Kunst und Antikunst. Frankfurt a. M. 1982. S. 48 – 87.

¹³⁰⁶ Hierzu Schwab: Entgrenzungen und Entgrenzungsmythen. Stuttgart 1987. S. 180, 191. Im Text wird der Subjektverlust auch mit Versen aus Rilkes Sonette an Orpheus ausgedrückt:

Und wenn dich das Irdische vergaß,
zu der stillen Erde sag: Ich rinne.

Zu dem raschen Wasser sprich: Ich bin. (972).

¹³⁰⁷ Hierzu James Earl: »Freedom and Knowledge in the Zone«. In: Clerc (Hg.): Approaches to Gravity's Rainbow. 1983, S. 229 – 250, hier: S. 244. Allerdings ist eine Rückkehr in eine vorteknische, vorrationalistische Welt nach dem Text nicht möglich, dies zeigt die Episode mit dem Kirgisischen Licht.

¹³⁰⁸ »He has become one plucked albatross. Plucked, hell – *stripped*. Scattered all over the Zone. It's doubtful if he can ever be "found" again, in the conventional sense of "positively identified and detained."«Doch steht diese Textstelle in so einem absurden Umfeld, dass ihr auch nicht zu trauen ist.

geschlossenen, in sich schwingenden Ding wird¹³⁰⁹, innerhalb dessen die Offenheit eines nicht-binären Denkens herrscht. Schließlich kann die Fragmentierung Slothrops noch als finalen Angriff auf die in der deutschen Klassik verwurzelten Idee der Persönlichkeit interpretiert werden, die in *Gravity's Rainbow* durch die extensive Darstellung der Technik-, Psychologie- und Mediengeschichte als Mythos entlarvt wird¹³¹⁰. In dieser Lesart stellt das Verschwinden Slothrops eine Entmythologisierung im Rahmen einer Reformulierung des in der deutschen Romantik wieder aufgenommenen Mythos von der Liebesvereinigung von Himmel und Erde dar¹³¹¹, ein Verfahren, das hinsichtlich der Rakete den ganzen Text durchzieht, indem er den Raketenbaumythos durch die genaue Beschreibung der Raketentechnik und das absurd inszenierte Auftreten Wernher von Brauns entmystifiziert¹³¹² und gleichzeitig die auf die Rakete projizierten Entgrenzungsmythen im *Schwarzkommando* Enzians und in der Technikerabteilung Weißmanns verdoppelt. Jedes Mal wird die Mythologisierung nicht aufgelöst, sondern durch die parodistische Darstellung des kabbalistischen Schöpfungsmythos (768) und der amerikanischen Innenpolitik der 60er Jahre (769 – 771) konterkariert.

In allen Interpretationsweisen entfernt sich Slothrop nicht nur von den anderen Figuren und vom Erzähler, sondern auch vom Leser, er wird zum Anderen, nicht nur darin, dass weder seine Realitätswahrnehmung noch seine Repräsentation eine Möglichkeit der Identifikation, einer Lösung, auch nur der Erinnerung bietet, sondern auch darin, dass ihm die Sprache, deren Produkt er ist, mehr und mehr abhanden kommt¹³¹³. Tchitcherine wird nicht als Anderer dargestellt trotz seiner marxistischen Dialektik (715), trotz dem kirgisischen Licht und dem am äußeren Rand Festgehalten-Werden¹³¹⁴, denn ihn rettet die Liebe, eine der möglichen Gegenmächte gegen das Kontrollsystem der Herrschenden.¹³¹⁵

6.2.6 Geschichte(n) und Mythen

In *Gravity's Rainbow* werden mehr historische Fakten und Zusammenhänge erwähnt als in den anderen analysierten Romanen, doch nicht als historische Ereignisse,

¹³⁰⁹ Aus Kekulés Traum: »The World is a closed thing, cyclical, resonant« (419).

¹³¹⁰ Leo Bersani sagt: »In Slothrop betrauern wir den Verlust eines Mythos der Persönlichkeit«. Ders.: »Pynchon, Paranoia and Literature«. In: Bloom (Hg.): Thomas Pynchon. Chelsea 2003. S. 145 – 167, hier: S. 160 (meine Übersetzung).

¹³¹¹ »a stout rainbow cock driven [...] into Earth, green wet valleyed Earth« (638) und: »Es war als hätt der Himmel die Erde still geküsst«.

¹³¹² Schon das Epigraph zum 1. Teil ist, denkt man an die Rolle von Brauns im Nationalsozialismus, purer Hohn.

¹³¹³ S. dazu Madsen: »Alterity«. In: Dalsgaard u.a. (Hg.): The Cambridge Companion to Thomas Pynchon. Cambridge 2012. S. 146 - 155, hier: S. 149.

¹³¹⁴ »for those like Tchitcherine who are held at the edge...« (717).

¹³¹⁵ So Tanner: Thomas Pynchon. London 1982. S. 86.

sondern sie sind eingebaut in Geschichten¹³¹⁶, die den Imperialismus in verschiedenen Spielarten behandeln. Der scheinbar feste Rahmen – der Dualismus der Auserwählten und der Übergangenen, Elect and Preterite – verschiebt sich immer wieder durch Prozesse der Kooptation, der Assimilation, der scheinbaren Diversifizierung und tatsächlichen Unifizierung in der Unterwerfung. Dies soll an vier Geschichten exemplifiziert werden.

Die erste ist die Liebesgeschichte zwischen einer Hererofrau und einem russischen Matrosen. Diese Geschichte wird von zwei Standpunkten aus erzählt, zuerst schauen sich zwei ernste Menschen auf Augenhöhe an und verständigen sich in einer neuen, nur von ihnen gesprochenen Liebessprache¹³¹⁷, nachher schaut der Russe mit dem kolonialen Blick¹³¹⁸ auf die »sultry native wench« (356) und sieht das Mädchen auf der Suche nach einem neuen Freier. Diese Geschichte offenbart den Kern imperialistischen Vorgehens, die scheinbare Kooptation der Beherrschten durch die Herrschenden, die jede Solidarität zwischen Schwachen zerstört und so die Herrschaft der Mächtigen befestigt. Dies geschieht durch Gewalt (als Beispiel der Hereroaufstand, 327f.) und durch die Sprache, die das Weltbild auch der Kolonisierten verändert:

Day Qulin hears the ghost of his own lynched father with a scratchy pen in the night, practicing As and Bs.... (361)

Die zweite Geschichte lässt den Chemiker Franz Pökler, der in den Mittelwerken, an die das Arbeits- und Vernichtungslager Dora grenzt, an der Konstruktion der V 2 und der Rakete 00000 beteiligt ist, an seinem letzten Arbeitstag im April 1945 das Dora-Gelände betreten:

He did not know. Had the data, yes, but did not know, with senses or heart...
The odors of shit, death, sweat, sickness, mildew, piss, the breathing of Dora, wrapped him as he crept in, staring at the naked corpses being carried out now that America was so close, to be stacked in front of the crematoriums [...] and the living, stacked ten to a straw mattress, the weakly crying, coughing, losers [...] Pökler vomited. He cried some. The walls did not dissolve – no prison wall ever did, not from tears [...] But what can he ever do about it? [...] Impotence, mirror-rotation of sorrow, works him terribly as runaway heartbeating, and with hardly any chances left him for good rage, or for turning...
(439/440)

Diese Geschichte deckt noch deutlicher auf, wie das SIE-System auf der Komplizenschaft der ‚Übergangenen‘ aufbaut, die darauf beruht, dass diese die ihnen als Realität vorgestellte Illusion für die Wirklichkeit halten.

¹³¹⁶ Nach Widmann ist *Gravity's Rainbow* »stellenweise eine Sammlung historischer Mikroausschnitte«. Ders.: Kontrafaktische Geschichtsdarstellung. Heidelberg 2009. S. 181.

¹³¹⁷ Er war als Kohlschipper »artificially black« und traf auf »the honest Blackness« des Hereromädchens. »They had learned each other's name and a few words in the respective languages – afraid, happy, sleep, love ... the beginnings of a new tongue« (356).

¹³¹⁸ McLaughlin spricht vom »colonial gaze«: Ders.: Unreadable Stares: Imperial Narratives and the Colonial Gaze in *Gravity's Rainbow*, in: Vanderbeke & Arich-Gerz: *Pynchon Notes* 50-51, S. 83 – 96.

Die dritte Geschichte von Byron, der Birne, die, zwar unsterblich und wissend um die Wahrheit, dass die zunehmende Vernetzung eine »Vereinigung der Birnen aller Länder« (1024) theoretisch ermöglicht, praktisch aber durch die Offenheit des Netzes, die eingebauten Kontrollinstanzen und die Verräter unmöglich macht, zum Schweigen und zur Machtlosigkeit gegenüber dem Glühbirnenkartell verdammt ist (668), zeigt den dritten Pfeiler der imperialen Herrschaft, die Verquickung von Kooptation, Assimilation und Kontrolle, die den gutgläubigen Beherrschten einen ‚Spiel‘raum der Freiheit gibt und den ‚Wissenden‘ das sie aus der Masse heraushebende Bewusstsein:

No longer will he seek to get off the wheel. His anger and frustration will grow without limit, and he will find himself, poor perverse bulb, enjoying it...(668)¹³¹⁹

Die Geschichte von Byron, der Birne legt in überzogen parodistischer Weise die imperialen Herrschaftsmethoden und das korrespondierende Verhalten der Beherrschten offen: Die Gewaltanwendung gegenüber den zuerst Ausgegrenzten und die Reaktion: *We can't help, there's never been anything we could do...* (663), die Diversifizierung der Methoden (Eventualplan A und B) und das stumme, nur von ein paar Propheten ([they] traditionally don't last long, 668) gestörte Einwilligen, die Kooptation der Eliten unter den Beherrschten (hier die Konsumenten der Birnen) und deren Korrumpierung, die den Kooptierten ein wiederum als Waffe verwendbares Schuldgefühl einflößt (665), die Unifizierung aller Gruppen der Beherrschten durch weitere Ausdehnung des Netzes mittels Kartellabsprachen und durch die Beschränkung auf bestimmte Rollenvorgaben (hier conveyor of light-energy, 666) und die darauf antwortende Assimilierung der großen Masse an das als rational und effizient (667) erkannte System.

Die drei Geschichten beruhen auf historischen Fakten¹³²⁰, verdeutlichen in der Geschichte wirksame Mechanismen und haben eine mythische Seite, der literarische Mythos der Liebe über sprachliche Grenzen hinweg¹³²¹, der archaische Mythos des Abstiegs in die Unterwelt¹³²², der christliche Mythos der Unsterblichkeit. Auch hier zeigt sich das Wechselspiel von Entmythologisierung der imperialistischen Ideologie (*Take up the White Man's Burden*) und dem Mythenbedürfnis des Menschen¹³²³, das in ein Herrschaftsinstrument umgewandelt wird.

¹³¹⁹ Für Bloom ist die Birne eine lebende Erinnerung, dass das System nicht ganz gewinnen, aber auch nicht ganz verlieren kann. Ders.: »Introduction«. In: Ders. (Hg.): Thomas Pynchon. Chelsea 2003. S. 1 – 9, hier: S. 3.

¹³²⁰ Der russisch-japanische Krieg 1904, der Raketenbau in den letzten Kriegsjahren in den Mittelwerken und die Zwangsarbeiterlager, die gegebene Möglichkeit, „unsterbliche“ Glühbirnen herzustellen.

¹³²¹ Als Beispiel das Gedicht von C. F. Meyer: *Mit zwei Worten*

¹³²² Hiervon handelt das Buch von Evans Lansing Smith: *Thomas Pynchon and the Postmodern Mythology of the Underworld*. New York 2012. Smith sagt, in der Passage 676 sei das Inferno des Holocaust beschrieben (124), was zwar historisch nicht korrekt ist, da sich die Vernichtungslager nicht auf deutschem Boden befanden, aber sicherlich das Entsetzen der Befreier beim Öffnen der Lager zutreffend schildert.

¹³²³ Zum »unhintergehbaren Mythenbedürfnis« des Menschen s. Schwab: *Entgrenzungen und Entgrenzungsmymen*. Stuttgart 1987. S. 175

Die letzte kurze Geschichte ist eine mythische Repräsentation des Abwurfs der Bombe auf Hiroshima, sie beschreibt zuerst die zerstörten Straßen in Norddeutschland, die zu ausgebrannten Häusern, Häfen und Garnisonskirchen führen, wo

“army chaplains“ [...] talked to the men who were going to die about God, death, nothingness, redemption, salvation. It really happened. It was quite common. (706)

und wo Slothrop einen Fetzen Zeitungspapier findet mit den Buchstaben:

MB DRO
ROSHI

At the instant it happened, the pale Virgin was rising in the east, head, shoulders, breasts, 17° 36' down to her maidenhead at the horizon. A few doomed Japanese knew of her as some Western deity. She loomed in the eastern sky gazing down at the city about to be sacrificed. The sun was in Leo. The fireburst came roaring and sovereign... (707/708)

Die Zusammenstellung der «Heerespfarrer» (1085) mit dem von den Betroffenen als Einbruch des Mythos erfahrenen Katastrophe ist fast unerträglich und gleichzeitig bezeichnend für die Zusammenbindung von Verkündigung einer mythischen Errettung und dem kalkulierten Einsatz technologischer Vernichtung. Alle vier Geschichten reden vom Schmerz über den Verlust der Wärme, der Unschuld - wobei auch hier die Ambiguität bleibt, wie weit der Verlust empfunden wird¹³²⁴ - und fragen implizit oder explizit nach einem Weg zurück («learning to cherish what was lost, mightn't we find some way back?» 707) und geben einen Hinweis auf eine mögliche Antwort in der Liebe zum Hier und Jetzt des Sterblichen und Vergänglichen¹³²⁵.

6.3 Die Geschichtskonstruktion in *Gravity's Rainbow*

6.3.1 Das Spiel der Geschichtskonstruktionen

Es geht bei *Gravity's Rainbow* nicht darum, die Fiktionalisierung historischer Fakten aufzuzeigen oder den Einbau einer fiktionalen Welt in eine historische Hintergrunds-welt nachzuzeichnen, es gilt vielmehr, sich das doppelte Vexierspiel bewusst zu machen: Die von einer nicht näher definierten Instanz (THEY) als Wirklichkeit festgelegte

¹³²⁴ Für Mattessich handelt es sich nicht um die Tragödie des Verlusts, sondern um den Verlust des Verlusts selber. Ders.: *Lines of Flight*. Durham 2002. S. 190.

¹³²⁵ »The man and woman stayed in bed and drank kari, which [...] in Herero means “the drink of death”« (356). »Where it was darkest and smelled the worst, Pöckler found a woman lying, a random woman. He sat for half an hour holding her bone hand. She was breathing. Before he left, he took off his gold wedding ring and put it on the woman's thin finger«. (440). »But on through the burning hours he starts to learn about the transience of others: learns that loving them while they're here becomes easier, and also more intense – to love as if each design-hour will be the last.« (663) »But in each of these streets, some vestige of humanity, of Earth has to remain. No matter what has been done to it, no matter what it's been used for...« (706).

Realität spiegelt sich in der als Paranoia abgestempelten Vermutung, dass die vorge-spielte Realität nur die Illusion, das simulierte Doppel des Realen sei; und während die THEY-Instanz die von ihr als ‚wirkliche‘ Wirklichkeit angenommene Realität mit Illu-sionen ummantelt, um sie als Fiktion durchgehen zu lassen (592), versucht eine ‚Gegenmacht‘ beides, die Realitätssetzung und die Illusionierung, zu durchstoßen, um zu einer nur momentweise zu erfassenden und zu ertragenden Wirklichkeit zu gelan-gen. Es ist ein Spiel mit vier Bällen, der Spieler ist entweder unsichtbar oder es gibt ihn nicht, und auf den vier Wurfbahnen kreuzen sich vier Möglichkeiten, Geschichte zu sehen: zuerst die offizielle, in der Geschichtsschreibung niedergelegte Geschichte, die auch Alltagsmythen enthält; dann das aus der offiziellen Geschichte Verdrängte oder von ihr Vergessene, ferner die kontrafaktische Geschichte, die aus Teilen der beiden ersten eine andere Geschichte bildet und schließlich eine nicht in den Konstanten von Raum, Zeit, Kontinuität und Identität darstellbare, damit aber nicht erzählbare Geschichte¹³²⁶. Wie die Beschreibungen zeigen, ist das Verhältnis zwischen den Sichtweisen von Geschichte weder dualistisch noch dialektisch, es gibt nicht nur zwei oder drei Zustände, sondern theoretisch unendlich viele, es besteht ein analoges Verhältnis zwischen ihnen, was den Charakter des Vexierspiels betont. Ein Beispiel dafür ist die Behandlung der Kontinuität. Es gibt eine kontinuierliche Linie in den imperialistischen Machenschaften vom Opiumkrieg (351) bis zur Umsiedlung und Vertreibung 1945 (558), es gibt eine Linie der Diskontinuität von dem Schicksal William Slothrops (565) bis zu den Hoffnungen der argentinischen Anarchisten (268) und es gibt den Umkehrpunkt von der Kontinuität zur Diskontinuität, den der Text am Bild des einen Blitzschlag Überlebens zeigt:

But the ones who do get hit experience a singular point, a discontinuity in the curve of life – do you know what the time rate of change *is* at a cusp? *Infinity*, that’s what! A-and right across the point, it’s *minus* infinity! How’s *that* for sudden change, eh? (677)¹³²⁷

Unnötig zu sagen, dass die Kontinuität der imperialistischen Politik ebenso eine Inter-pretation ist wie umgekehrt zwischen den Widerstandsversuchen eine kontinuierliche Linie gezogen werden kann und der Umkehrpunkt ohne die ‚Funktion‘ der Kontinuität nicht erkennbar wäre, dies entspricht der analogen Betrachtungsweise. Das Spiel mit den Wirklichkeiten ist auch ein Spiel mit Identitäten, nicht nur die Figuren sind nicht mit sich identisch, auch die Welt ist es nicht:

¹³²⁶ Zu letzterem s. Bernhard Siegert/Markus Krajewski: Vorwort zu Dies.: (Hg.): Thomas Pynchon: Archiv – Verschwörung – Geschichte. Weimar 2003. S. 7 – 13, hier: S. 9.

¹³²⁷ Die mathematische Erklärung dazu ist: Singuläre Punkte einer Funktion besitzen mathematische Eigenschaften, die sie von allen anderen Punkten der Funktion unterscheiden. S. dazu: Lance W. Ozier: »Kalküle der Wandlung: Mathematische Bilder in *Die Enden der Parabel*« (1975). In: Ickstadt (Hg.): Ordnung und Entropie. 1981 S. 172 – 196, hier: S. 185. Berressem führt im Zusammenhang der Kontinuität den Film an mit der Illusion der Kontinuität. Ders.: Pynchon’s Poetics. 1993, S. 176.

It will *look* like the world you left, but it'll be different. Between congruent and identical there seems to be another class of look-alike that only finds the lightning-heads. Another world laid down on the previous one and to all appearances no different. *Ha-ha!* (677)
 Here it is again, that identical-looking Other World – is he gonna have *this* to worry about, now? (228)

Auch dieses Spiel ist verknüpft mit den Medien, besonders dem Film, die Identitätsangebote machen und gleichzeitig mit der beliebigen Reproduzierbarkeit eine stabile Identität in Frage stellen, was wiederum eine paranoide Sichtweise der Realität untermauert¹³²⁸. So entsteht eine Kette vom durch Medien, »Informationsmaschinen«, ermöglichten Informationssystem über Kontrolle und Paranoia zur Verdoppelung:

“Information. What’s wrong with dope and women? Is it any wonder the world’s gone insane, with information come to be the only real medium of exchange?”
 “I thought it was cigarettes.”
 “You dream.” He brings out a list of Zürich cafés and gathering spots.[...]
 “Footwork, “ folding the list in an oversize zoot-suit pocket.
 “It’ll get easier. Someday it’ll all be done by machine. Information machines.” (261/262)

Damit beginnt auch hier das Vexierspiel: Verschiedene Medien liefern Versionen von Informationen (»the medium is the message«!), die die Erfahrungen der Mediennutzer zugleich herstellen und kontrollieren, diese bauen sich daraus ihre Realität und vermuten zugleich hinter den Informationen und/oder den Medien ‚die‘ oder eine andere Realität.

Für die Geschichtskonstruktion heißt dies, dass die Medien eine kontrollierte Geschichtsversion herstellen¹³²⁹, die die Nutzer übernehmen oder sie bevorzugen eine Zeitzeugenversion (,oral history‘), während eine aus unterschiedlichen Quellen recherchierte Darstellung auf einen kleinen Kreis beschränkt bleibt oder durch interessierte Zirkel geglättet oder metaphorisiert wird. Im Roman zeigt sich der eine zu entwirrende Teil des Vexierspiels in einer manchmal simplizistischen, der Popkultur nachempfundenen Sicht auf die Geschichte¹³³⁰, ein anderer Teil in Interviews (753/754) oder Erinnerungen von Betroffenen (327/328), ein dritter in der minutiösen

¹³²⁸ Als Beispiel die Wiederholungen des Verlusts eines jungen Mädchens (Pökler verliert Ilse, Thanatz verliert Bianca, Slothrop verliert Bianca), die zum Zweifel an der Einmaligkeit der Figuren führen. S. dazu: Bersani: »Pynchon, Paranoia and Literature«. In: Bloom (Hg.): Thomas Pynchon. Chelsea 2003. S. 145 – 167, hier: S. 160

¹³²⁹ So kannten/kennen die Amerikaner den Zweiten Weltkrieg hauptsächlich aus Filmen.

¹³³⁰ Als Beispiel 2 Songs:

Well good mornin’gang, lets’s start it	OH...thur’s...
Off with a bang, so long to	Nazis in the woodwork
Double-u Double-u Two-o-o-o!	Fascists in the walls,
Now the fightin’s over and we’re all in clover	Little Japs with bucktooth grins
And I’m here ta bring sunshine to you -	A-gonna grab yew bah th’balls.
Hey there Herman the German, stop yer fussin’	Whin this war is over,
.....and squirmin’	How happy Ah will be,
Don’tcha know you’re goin’ home ta stay -	Gearin’ up fer thim Rooskies
No, there’s never a frown, here in Rocket	And Go-round Number Three...(319)
Sock-it Town,	
Where ev’ry day’s a beautiful day- (293)	

historischen und technologischen Darstellung der Geschichte des Raketenbaus (407-409, 411, 412f., 422f.), die gleichzeitig personalisiert und mythologisiert wird und trotz chronologischer und topologischer Angaben in einer zyklischen Zeit und an einem utopischen Ort stattzufinden scheint und die von der Rezeption eher metaphorisch gelesen wird¹³³¹, womit ihrer Brisanz – die Vorbereitung der möglichen nuklearen Vernichtung der Erde und der darum ausbrechende Kalte Krieg im Zweiten Weltkrieg – die Spitze abgebrochen wird.

Aus dem spielerischen Umgang mit Geschichtskonstruktionen ergibt sich eine Verschiebung des Verhältnisses von Fiktion und Realität: Nicht nur taucht wie schon bei *Winterspelt* im Zusammenhang mit dem Holocaust die Frage nach der Darstellbarkeit des Undarstellbaren auf¹³³², die den Zweifel an der Fiktionalisierbarkeit bestimmter historischer Erfahrungen in sich birgt, es wird dazuhin das Problem transzendentaler Bedingungen der Möglichkeit von Erfahrung gestellt. Setzt man an Stelle von oder zusätzlich zu den Bedingungen von Raum, Zeit, Kausalität und Identität die Medien, die Räume und Zeiten verbinden, Kausalitäten setzen und Identitäten begründen können, ist es notwendig, die die Medien generierenden Technologien als auch in der Romanwelt real existierende Fakten anzuerkennen. Statt historische Fakten, die in *Gravity's Rainbow*, jedenfalls als Ereignisse, sowieso nicht gegeben sind, zu fiktionalisieren, beharrt der Text auf der Faktizität technologischer Formeln, Schaltpläne etc¹³³³, obwohl er gleichzeitig die Darstellung von wissenschaftlichen Aspekten mit irrationalen Elementen koppelt¹³³⁴, was wiederum seine Ambiguität betont.

6.3.2 Die Repräsentation der Geschichte in *Gravity's Rainbow*¹³³⁵

Dreh- und Angelpunkt der Repräsentation von Geschichte ist der außerhalb der Ordnung der Zeit liegende Moment nach dem Ende des Kriegs (268), ein utopischer

¹³³¹ Siebert/Krajewski konstatieren, dass der Literaturwissenschaft alles, was im Feld des literarischen Diskurses erscheint als fiktionales Erzeugnis der Literatur gilt, also im Bereich des Uneigentlichen bleibt: die Rakete ein Symbol, die Entropie ein Sinnbild, die mathematischen Formeln Metaphern. Sie fordern dagegen für Bücher wie *Gravity's Rainbow* eine ‚Entfiktionalisierung‘ außerliterarischer Referenzen in literarischen Texten. Dies. (Hg.): Thomas Pynchon. Weimar 2003. Vorwort, S. 12.

¹³³² Smith zitiert in diesem Zusammenhang Lyotard. Shaun Smith: Pynchon and History. 2005. S. 11. Eine denkbare Erklärung für das Fehlen des Genozids ist auch die Darstellung des Bewusstseins der meisten Amerikaner und Deutschen, sowohl zur Zeit des Plots wie zur Zeit der Abfassung des Romans.

¹³³³ Siebert/Krajewski bezeichnen deshalb *Gravity's Rainbow* als Schnittstelle zwischen fact und fiction, als faction. Dies. (Hg.): Thomas Pynchon. 2003. Vorwort, S. 11.

¹³³⁴ Beispiele: der Traum Kekulé's, das doppelte Integral, Pawlow'sche Konditionierung. S. dazu Elisabeth Klein: Pynchons Deutschland. Weimar 2003. S. 118.

¹³³⁵ Ein zweiter Blick auf das Verhältnis des Romans zur zeitgenössischen Geschichtsschreibung zeigt, dass der Roman von der konservativen bis rechtsliberalen „Consensus-History“ das „atlantische Geschichtsbild“, das diese mit der euphorischen Beschreibung des industriellen Zeitalters, des Kapitalismus, der technologischen Überlegenheit des Westens und der als „Amerikanismus“ gepriesenen Ideologiefreiheit ausgestaltete, übernimmt, dieses Bild aber mit der Entlarvung des ‚American way of life‘ als Herrschaftsideologie, hinter deren Schleier der Imperialismus, der Primat der Wirtschaft über die Politik und die Abhängigkeit der Wissenschaft von der Wirtschaft sich ausbreiten, korrigiert.

und zugleich ambivalenter Punkt, utopisch, weil die Hoffnung auf ‚Offenheit‘ historisch gesehen eine Utopie war und ambivalent, weil ein Dreh- und Angelpunkt oder, in den Worten des Romans der Umkehrpunkt, eine im Text eher negierte vorausgehende Kontinuität erfordert. Dieser Moment ist lokalisiert in der Zone, die, wie schon dargelegt, kein realer Raum ist, auch wenn sie gelegentlich zeitlich (April – September 1945) und örtlich (Deutschland zwischen Brocken, Peenemünde und Oderhaff) fixiert wird. In ihr bewegen sich Geheimagenten jeder Couleur, Truppenabteilungen der Alliierten, Schwarzmarkthändler, Drogendealer, Nachkommen der vom Herero-Genozid Verschonten, Überlebende der Zwangsarbeiter- und Konzentrationslager, argentinische Anarchisten und Flüchtlinge aus allen europäischen Völkern, Faschisten und den Bombennächten entronnene Zivilisten. Sie leben zwischen Gerippen von Häusern und unter Brücken, in Kasernen und Nazi-Palästen, fühlen sich in »the Darkest Africa« (286) und »behind their scrims of European Pain« (365), sie besuchen die unterirdischen Raketenbau- und Zwangsarbeiteranlagen, »als ob sie ins Varieté gingen« (462) und bestaunen in Dioramen die futuristische Raketenstadt, die vorsätzlich entgegen den Erwartungen der auf einfache Symmetrie programmierten Betrachter geplant ist¹³³⁶. Der Umkehrpunkt liegt zwischen der Offenheit des Nebeneinanders der verschiedenen Gruppen

“It’s an arrangement“, she tells him. “It’s so unorganized out here. There have to be arrangements. You’ll find out.” Indeed he will – he’ll find thousands of arrangements, for warmth, love, food, simple movement along roads, tracks and canals. Even G-5, living its fantasy of being the only government in Germany now, is just the arrangement for being victorious, is all. No more or less real than all these others so private, silent, and lost to History. Slothrop [...] is as properly constituted a state as any other in the Zone these days. Not paranoia. Just how it is. Temporary alliances, knit and undone. (295)

und dem vermuteten unveränderten Weiterbestehen des THEY -Systems:

Perhaps it’s theater, but they *seem* no longer to be Allies...though the history they have invented for themselves conditions us to *expect* “postwar rivalries”, when in fact it may all be a giant cartel including winners and losers both, in an amiable agreement to share what is there to be shared...(331)

Als Drehpunkt macht er die Zone zum “Interface“ (681), zur Zwischenfläche der Dekonstruktion zwischen Destruktion und (Re)Konstruktion und markiert die Absage an den Binarismus; die beiden durch keinen allwissenden Erzähler beglaubigten Versionen der Realität sind Teil der Textstrategie, dem Möglichkeitssinn Raum zu geben. Falls die Offenheit gegeben ist, manifestiert sie sich in den dahinströmenden Nationalitäten- und Völkerscharen »hauling along the detritus of an order, a European and bourgeois order they don’t yet know is destroyed forever« (560) und in der aufschimmernden Hoffnung

¹³³⁶ »This Rocket-City [...] is set up deliberately To Avoid Symmetry, Allow Complexity, Introduce Terror (from the Preamble to the Articles of Immachination)« (302).

Slothrops, in der Zone ein System von Koordinaten zu finden »without elect, without preterite, without even nationality to fuck it up...« (566), ein System, das allerdings in der Transnationalität der Vision eines Raketen-Kartells gipfelt:

A Rocket-cartel. A structure cutting across every agency human and paper that ever touched it. [...]

Oh, a State begins to take form in the stateless German night, a State that spans oceans and surface politics, sovereign as the International or the Church of Rome, and the Rocket is its soul. IG Raketen. (576)¹³³⁷

Auch das Konzept der Transnationalität ist somit ambivalent, selbst der im Text vielfach erweckte Anschein, der Krieg sei zu Ende, zwischen Krieg und Frieden bestehe eine Zäsur, eine Diskontinuität wird auf der Figurenebene angezweifelt¹³³⁸. Aus dem Glauben an das Fortbestehen des THEY-Systems entsteht die ‚Counterforce‘, die die schöpferische Paranoia zum Prinzip erhebt (650), was ihr Infiziert-Sein vom SIE-System (727), dem sie, wie der soziokulturellen Prägung, nicht entkommen kann¹³³⁹, zeigt. In den ‚Floundering Four‘, die keinen klaren Kurs, keine Befehlshierarchie, keine funktionierende Zusammenarbeit haben (689), wird eine Comic-Version der ‚Counterforce‘ vorgestellt¹³⁴⁰, schließlich wird in einem Zeitsprung in die virtuelle?, surreale Raketenstadt ein Sprecher der Gegenmacht interviewt:

[Yes. A cute way of putting it. I am betraying them all...the worst of it is that I know what your editors want, *exactly* what they want. I am a traitor. I carry it with me. Your virus. [...]
Do you want to put this part in?] (753/754)

Die Ambiguität dieses Abschnitts lässt sich nicht auflösen, zumal der Schreiber/Autor den ganzen Abschnitt in die einzige eckige Klammer des Buches setzt. Was ist echt, was Koketterie? Die Ansteckung, der Verrat, das Bedauern über die Ansteckung, das Bedauern über den Verrat? Ein fiktives Interview – auch in der Fiktion weiß man nicht, ob es veröffentlicht wird - in einer fiktiven Stadt in der Gegenwart der Abfassung des Romans, nicht in der des Plots, kann es eine für die Fiktion reale Aussage machen

¹³³⁷ Pöhlmann nennt den Rocket State Pynchons Version des Empire. Ders.: Pynchon's Postnational Imagination. Heidelberg 2010. S. 325

¹³³⁸ »There's *something* still on, don't call it a "war" if it makes you nervous, maybe the death rate's gone down a point or two, beer in cans is back at last and there were a lot of people in Trafalgar Square one night not so long ago...but Their enterprise goes on.« (640) S. hierzu: Khachig Tololyan: »War as background in Gravity's Rainbow«. In: Clerc (Hg.): Approaches to Gravity's Rainbow. Columbus 1983. S. 31 – 67, hier: S. 60.

¹³³⁹ Dafür hat der Text das Bild des weißen Albatros (727), die Enthäutung bedeutet, wie das Beispiel Slothrops zeigt, den sozialen Tod. Chambers macht darauf aufmerksam, dass es schon aus diesem Grund keinen manichäischen Konflikt zwischen Macht und Gegenmacht geben kann. Judith Chambers: Thomas Pynchon. New York 1992. S. 143.

¹³⁴⁰ Die 6. Episode des 4. Teils ist eine Parodie auf die Prägung der amerikanischen Kultur durch die Übernahme der Freudschen Theorien, besonders des Ödipuskomplexes. Die Auseinandersetzung mit Freud und dem Freudianer Norman D. Brown in *Gravity's Rainbow* ist so grundlegend ambivalent wie das ganze Buch, z.B. wird eine perverse Verbindung von Sex und Tod in der westlichen Kultur festgestellt, aber von einem Analytiker mit dem absurden Namen Mickey Wuxtry-Wuxtry (753). Auf die Freud-Brown-Problematik kann die Arbeit nicht näher eingehen.

oder gar darüber hinaus?¹³⁴¹ Aus allen Passagen über die ‚Counterforce‘ geht ihre Ohnmacht hervor, ob sie nun mit der soziokulturell bedingten Ähnlichkeit oder mit der Ungreifbarkeit des Gegners in der komplexen, instrumentalisierten Welt des Romans begründet wird¹³⁴².

Die Komplexität der Welt, die mit dem vom einzelnen nicht durchschaubaren Wechselspiel zwischen der von den Institutionen geprägten transpersonellen Ebene und der vom Alltagsbewusstsein der Figuren geprägten individuellen Ebene zusammenhängt¹³⁴³, äußert sich in der Spannung entweder zwischen der ständig fortschreitenden Rationalisierung und den sie begleitenden Verlustängsten, zwischen der Verdrängung verbotener Impulse und ihrer Verschiebung auf andere Bereiche (322) oder zwischen der Tabuisierung des Todes und dem Bewusstsein seiner Unausweichlichkeit (743). Für diese Komplexität gibt es in *Gravity's Rainbow* zwei Begriffe/Bilder: Paranoia und Konspiration. Beide Begriffe fungieren als Anker in der Repräsentation der Geschichte, d.h. sie werden ausgeworfen, wenn das Denken/Schreiben über Geschichte in den Untiefen der Eindeutigkeit festzusitzen oder ins offene Meer der Beliebigkeit abzudriften droht. Der paranoide Gedanke des ‚alles hängt mit allem zusammen‘ stellt sich der ‚Ein-Weg-Zeitreise‘ der offiziellen Geschichte entgegen, die fixe Idee der Konspiration macht dem reinen Zufall als Motor der Geschichte die Alleinherrschaft streitig, während die These vom Zweiten Weltkrieg als industriellem, technologischem Komplott¹³⁴⁴ beide Phänomene zusammenbindet. Die Begriffe beschreiben auf der individuellen Ebene den aktiven Versuch des einzelnen, sich in historische Zusammenhänge einzubinden¹³⁴⁵, bzw. seine passive Begegnung mit dem, was unter Geschichte verstanden wird¹³⁴⁶. Auf der transpersonalen Ebene wirkt sich Paranoia als Ordnungsfaktor aus, Konspiration als die Ordnung störendes und damit als entweder auszumerzendes oder zu integrierendes Phänomen. Der Text zeigt dies an der Geschichte des amerikanischen Calvinismus, der die Teilung in Auserwählte und Übergangene, die ihrerseits Paranoia erzeugt: »it's a Puritan reflex of seeking

¹³⁴¹ Nach Wolfley ist es eine Aussage Pynchons (Ders.: »Parabeln der Veränderung«. In: Ickstadt (Hg.): *Ordnung und Entropie*. Reinbek 1981. S. 197-227, hier: S. 205); Pöhlmann schränkt dies ein durch ein ‚vielleicht‘ (Ders.: *Pynchon's Postnational Imagination*. 2010. S. 341).

¹³⁴² Das SIE-System wird im Lauf des Romans immer weniger inhaltlich bestimmbar. Ein Beispiel für seine Ungreifbarkeit ist der durch die ‚Immachinations-Präambel‘ begründbare Verdacht, dass die Zone selbst zu dem Plan des SIE-Systems gehört. Zur Schwierigkeit des Protests: Mattessich: *Lines of Flight*. Durham 2002 S. 188.

¹³⁴³ S. hierzu: Schwab: *Entgrenzungen und Entgrenzungsmymen*. Stuttgart 1987. S. 187.

¹³⁴⁴ »It means this War was never political at all, the politics was all theatre, all just to keep the people distracted...secretly, it was being dictated instead by the needs of...by a conspiracy between human beings and techniques« (529/530) Diese Überlegung wird von Enzian, dem Herero-Führer des Schwarzkommandos angestellt.

¹³⁴⁵ »6:43:16 BDST- *in the sky right now* here is the same unfolding [...]just as his countryside has ever proclaimed [...] *this is how it does happen – yes the great bright hand reaching out of the cloud...*« (29/30)

¹³⁴⁶ »in his moments of sickest personal grandeur it is quite clear to him how his own namesake and the murdered Jew put together an elaborate piece of theatre at Rapallo, and that the real and only purpose was to reveal to Vaslav Tchitcherine the existence of Enzian...« (357).

other orders behind the visible« (190), rechtfertigt, und der ein gegen ihn gerichtetes Komplott entweder als Häresie verdammt (565) oder als Rationalisierung des gleichermaßen von Gott geschaffenen Bösen kooptiert (Psychoanalyse).

Doch lässt sich die Komplexität nicht in ein dualistisches System auflösen: Paranoia ist weniger ein Wahnsystem als ein Wahrnehmungsmodus, der die Welt in ein Ich-Es-System einteilt¹³⁴⁷ und damit auch eine Realität setzt¹³⁴⁸, Konspiration/Komplott ist dem Plot (!) in vielfältigen Formen eingeschrieben. Auch die Lesenden müssen sich gegen die Paranoia, die sich in der Lesart des Romans als eines einzigen, zusammenhängenden und erzählbaren Komplotts zeigt, wappnen, und zwar mit Hilfe der Anti-Paranoia »where nothing is connected to anything« (441), die zu einem Zuwachs an unverbundenen Informationen (als Beispiel die verwirrende Anzahl von Figuren) und damit zur Entropie mit ihrer Ambivalenz des Chaos und der Kreativität beiträgt. Diese Ambivalenz wird in Gravity's Rainbow mit den Statements von »the end of history« und »the ancient Roman priests laid a sieve in the road, and then waited to see which stalks of grass would come up through the holes« (57), also dem Rhizom, auf die Geschichte bezogen. Der Krieg als Kriegshandlung kommt in dem Buch, außer in der ersten und – verschlüsselt – in der letzten Szene nicht vor. Abgesehen von der schon genannten Reinterpretation des Zweiten Weltkriegs wird der Krieg auf der Figuren- und Erzählstimmenebene durch Worte auf eine scheinbar rationale Ebene gehoben und gerade dadurch seine Irrationalität aufgedeckt:

as if there's a real conversion factor between information and lives. Well, strange to say, there is. Written down in the Manual, on file at the War Department. Don't forget the real business of the War is buying and selling. The murdering and the violence are self-policing, and can be entrusted to non-professionals. The mass nature of wartime death is useful in many ways. It serves as spectacle, as diversion from the real movement of the War. It provides raw material to be recorded into History, so that children may be taught History as sequences of violence, battle after battle, and be more prepared for the adult world. (107)

Hier verdeckt das Kriegstheater, dessen Rhetorik der Dissimulation von der Geschichte aufgenommen wird, den eigentlichen Kriegsgrund, dessen Irrationalität – Förderung des Handels durch den Massentod - jedoch nicht entlarvt wird. Vielmehr rückt die Personifizierung den Krieg auf eine überpersönliche, dem Leben vergleichbare Ebene, der Krieg wird nicht gemacht, sondern er entsteht wie das Leben:

The War does not appear to want a folk-consciousness [...] it wants a machine of many

¹³⁴⁷ S. hierzu genauer: Luc Herman/Petrus van Ewijk: »Gravity's Encyclopedia Revisited: the Illusion of a Totalizing System in Gravity's Rainbow«. In: Odin Dekkers (Hg.): English Studies, Vol. 90 No 2, April 2009. S. 167 – 179, hier: S. 173.

¹³⁴⁸ Kittler meint, je offener die einstmaligen geheimen Ziele des 2. Weltkriegs in der Realität verfolgt werden, desto mehr wird die einstige Paranoia zur Erkenntnis. Kittler: »Medien und Drogen in Pynchons Zweitem Weltkrieg«. In: Kamper/van Reijen (Hg.): Die unvollendete Vernunft. 1987. S. 240 - 259, hier: S. 245.

separate parts, not oneness, but a complexity...Yet who can presume to say what the War wants, so vast and aloof is it...so *absentee*. Perhaps the War isn't even an awareness – not a life at all, really. There may only be some cruel, accidental resemblance to life. (133)

Er ist es, der über Leben und Tod von Menschen und Dingen gleichermaßen entscheidet:

The truth is that the War is keeping things alive. *Things*. [...] The Gernans-and-Japs story was only one, rather surrealistic version of the real War. The real War is always there. [...] But the right people are dying, just as they do when armies fight. [...] These are the ones the War cannot use, and so they die. The right ones survive. (658)

Der sichtbare Krieg ist surrealistisch, der unsichtbare, immerwährende, ‚wirkliche‘ Krieg teilt in Überlebende und Tote, in Auserwählte und Übergangene. Die Situation, in der die Sätze gesprochen werden ist diffus, noch diffuser sind die Sprecher¹³⁴⁹, deutlich ist nur die zunehmende Irrationalität, die der Paranoia, aber auch dem Fatalismus der sich als Mitspieler oder Opfer Imaginierenden zuzurechnen ist.

Der Krieg wird zum Mythos und Mythen sind ein wichtiges Mittel der Repräsentation von Geschichte in *Gravity's Rainbow*¹³⁵⁰, wobei es um die Verbindung von Mythos und Legitimität von Herrschaft geht, entweder durch die Inbesitznahme eines Mythos durch die politische Ideologie oder durch die Schaffung und mediale Implantierung von Alltagsmythen im Sinne von Barthes, die historische Intention zur Natur machen¹³⁵¹. Für den ersten Fall ist das Charisma ein Beispiel¹³⁵², wie es stellvertretend für die nationalsozialistische Ideologie an der Beziehung von Enzian zu Weißmann beschrieben wird (329/330); für den zweiten Fall ist das Beispiel der Mythos des weißen Mannes, der allgegenwärtig ist. Das Besondere ist, dass der Mythos einerseits durch Ironie und Parodie entmythologisiert wird (Beispiel: die Toilettenphantasie Slothrops im Rose-land Ballroom 65ff.), andererseits nicht das Bedürfnis der Menschen nach Mythen ironisiert wird, sondern die Pervertierung der Mythen durch die Herrschenden, auf einer dritten Seite Mythologisierungstendenzen der Repräsentation persifliert werden (Beispiel: die Szene mit Margherita in Bad Karma, 466)¹³⁵³. Statt einer ‚Mythopoesis‘¹³⁵⁴ ist

¹³⁴⁹ Die Erzählstimme befindet sich unter englischen Geheimdienstlern oder amerikanischen Soldaten, von denen manche unter Drogen stehen. Sie gehört weder zu diesen noch zu jenen.

¹³⁵⁰ S. hierzu auch Schwab: Entgrenzung und Entgrenzungsmythen. Stuttgart 1987. S. 176.

¹³⁵¹ Roland Barthes: Mythen des Alltags. Frankfurt a. M. 1964. S. 130.

¹³⁵² Ich definiere Charisma als Mythos, da der Gebrauch des Begriffs im Alltag und – bis zu einem gewissen Grad - auch in der Wissenschaft weder eindeutig analysiert noch feststehenden Kriterien zugeordnet ist.

¹³⁵³ Hume stellt ein mythisches Muster in *Gravity's Rainbow* fest: Paradies (das potentielle Amerika in den Erinnerungen William Slothrops)– Sündenfall (Kolonisierung) – zentrale symbolische Handlung (Immagination) – Voraussage der Apokalypse in beiderlei Sinn. Hume: »Pynchon's Mythological Histories«. In: Bloom (Hg.): Thomas Pynchon. Chelsea 2003. S. 131 – 144, hier: S. 131 – 134. Elias spricht – daran anknüpfend – von Pynchons historischer Vision einer mystischen Gegengeschichte zu der rationalistischen, einstimmigen, anglo-europäischen Geschichte des technokratischen Kapitalismus. Amy J. Elias: »History«. In: Dalsgaard/Hermann/McHale (Hg.): Cambridge Companion to Thomas Pynchon. 2012. S. 123 – 135, hier: S. 133. Hier taucht wieder das dualistische Muster auf, m. E. ist der Roman keine

Gravity's Rainbow eher eine Darstellung der Mythen manipulierenden und schaffenden Macht, die sich in der offiziellen Version der Geschichtsschreibung durchsetzt.

Schließlich ist auch für die Geschichtsrepräsentation die Inszenierung ein zentrales Merkmal. Dies am Beispiel des Films von Gölls schon aufgezeigte Phänomen, in dem sich Simulation und Dissimulation vermengen¹³⁵⁵ und das schon ganz zu Anfang des Romans mit "but it's all theatre" angedeutet wird, hat zwei Ebenen: Auf der ersten Ebene entlarvt es die offizielle Geschichtsschreibung als Fälschung (529/530), aber auf der zweiten Ebene ist diese Entlarvung selbst pure Fiktion – sie wird von einem fiktionalen Anführer einer fiktionalen Hererotruppe auf deutschem Boden unternommen; so ist die Simulation – die Hererotruppe - und die Dissimulation – das Verbergen von Kriegsgründen – in der Inszenierung vereint, die den Topos des Welttheaters¹³⁵⁶ durchaus wörtlich meint in dem Sinn, dass hinter den Kulissen etwas anderes vor sich geht, nur dass sowohl die Figuren wie der Text darüber nur spekulieren, keine gewissen Aussagen machen können. Das Theater ist Simulation im Sinn einer Vorspiegelung von etwas nicht Vorhandenem oder im Sinn einer möglichst genauen Abbildung eines Modells in der Wirklichkeit, Theater ist Dissimulation im Sinn eines Verbergens der eigentlichen Ursachen oder im Sinn der Ablenkung von der Tatsache, dass auch das Kausalgesetz ein Konstrukt ist (170)¹³⁵⁷. Auch der Topos des Welttheaters unterliegt also der Ambiguität.

Fast unmöglich ist ein Vergleich mit dem in Teil A vorgestellten Geschichtsbegriff wegen dieser Ambiguität, die das Bild der Geschichte ausspannt zwischen dem Lügenmärchen der Erfüllung einer göttlichen Vorsehung, der Kreierung eines apokalyptischen Mythos, der Aufdeckung und Verhüllung des Komplotts zur Weltherrschaft des technokratischen Kapitalismus unter dem Dach des wissenschaftlich-militärisch-industriellen Komplexes, der Regression zu einem natürlichen Urzustand im Namen der zu ‚mindless pleasures‘ befreiten Sexualität. Keines der Bilder ist mit Reliabilität ausgestattet, mögliche Konstanten im Blick auf Geschichte sind die weitgehende Absage an Kausalität (stellvertretend die sarkastische Beschreibung des Behaviorismus), die In-Frage-Stellung (ohne abschließende Antwort!) einer linear

mystische oder mythische Gegengeschichte, sondern beinhaltet verschiedene, sich einander nicht unbedingt ausschließende Möglichkeiten, das Konstrukt ‚Geschichte‘ zu sehen und zu erklären.

¹³⁵⁴ Elias wie oben S. 132.

¹³⁵⁵ Zu Geschichte als Inszenierung s. Widmann: Kontrafaktische Geschichtsdarstellung. Heidelberg 2009. S. 188; er zitiert die Definition von Peter von Matt: »Die Simulation spiegelt etwas vor, was nicht der Fall ist. [...] Die Dissimulation wiederum spielt nichts vor, sondern verbirgt und verheimlicht ihre wahre Beschaffenheit.«

¹³⁵⁶ Auf diesen Topos weist Widmann wie oben S. 191 hin.

¹³⁵⁷ Schaub weist auf den *Tractatus logico-philosophicus* von Wittgenstein hin. (Schaub: Pynchon: The Voice of Ambiguity. 1981, S. 82). Wittgenstein bestimmt »„Wirklichkeit“ als das „Bestehen“ (der einen) „Sachverhalte“ und (dadurch) „Nichtbestehen von“ (anderen) „Sachverhalten“. [...] „Wirklichkeit“ aktualisiert sich somit aus dem immer mitgedacht Möglichen.« URL: http://de.wikipedia.org/wiki/Tractatus_logico-philosophicus. (28.10.14.)

verlaufenden, notwendig teleologischen Geschichte (stellvertretend die Diskussion zwischen den beiden Herero-Führern), die Vermutung, dass das Individuum nie nur Opfer eines Systems, sondern mithandelnder Beteiligter ist (stellvertretend das Scheitern der Counterforce), aber dennoch bereit ist, die Verantwortung für die Geschichte abzugeben (stellvertretend die letzte Szene im Kino)¹³⁵⁸. Eher zweifelsfreie Aussagen des Textes über die Geschichtsschreibung sind die Absage an die Möglichkeit einer objektiven, rein analytischen, rationalistischen Beschreibung von Geschichte (»History is not woven by innocent hands« - ein Zitat in einer ‚exzentrischen‘ Situation, 281, die Séance mit Rathenau), die Überzeugung, dass die Geschichtsschreibung zeit- und ideologiegebunden ist (»history – at best a conspiracy, not always among gentlemen, to defraud«, 167) und die Gewissheit, dass die reale Macht der Rhetorik formen kann, was man sieht und denkt (‚der koloniale Blick‘).

Beidem übergeordnet ist die an der parodistischen Behandlung des historischen Datenmaterials festzumachende Erkenntniskepsis hinsichtlich historischer Fakten (stellvertretend die Anfänge der Raketentechnologie in Deutschland). Der Roman ist durchzogen von kritischen Statements zur spätkapitalistischen, postindustriellen, spätimperialistischen, im besonderen amerikanischen Gesellschaft, zum rationalen, analytischen, fortschrittsgläubigen, technologiebesessenen, westlichen Denken, zum Fortbestehen des Glaubens an das Individuum, das zentrierte Subjekt, zur Erkenntnisfähigkeit des Menschen hinsichtlich der Geschichte, der Wirklichkeit, eines wie auch immer gearteten Sinns. Aber der ganze Roman und so auch die Zeitkritik ist durchtränkt von Ironie, Parodie, Paradoxien, destruierten und rekonstruierten Mythen, unzuverlässigen Stimmen, die den Leser in den Sumpf von Paranoia und Anti-Paranoia locken. Ambiguität und Ambivalenz sind die einzigen unwidersprochenen Kennzeichen von Gravity's Rainbow.

6.3.3 Ambiguität und Ambivalenz¹³⁵⁹ als Anstoß zum historischen Denken?

Alle Kategorien, in deren Rahmen nach dem ersten Teil der Arbeit historisches Denken möglich wird, werden in Gravity's Rainbow demontiert, die Wirklichkeit, das Subjekt,

¹³⁵⁸ Eine Ansicht von Shawn Smith: Pynchon and History. New York 2005. S. 95; evtl. zu stützen durch das Ende der Geschichte von Byron, der Birne.

¹³⁵⁹ Ambiguität wird in der Literaturtheorie benützt für »die klar zu beschreibende Mehrdeutigkeit eines Wortes oder einer größeren sprachlichen Einheit« (Nünning (Hg.): Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. 2008. S. 17), bzw. als Nebeneinander von sich ausschließenden Möglichkeiten. URL: <http://de.wikipedia.org/wiki/Mehrdeutigkeit>. (29.10.14). Ambivalenz wird in erster Linie in Zusammenhängen der Psychologie verwendet, als Beispiel Hassliebe. In der Arbeit wird Ambivalenz im Sinn einer zwei gleichwertige Bedeutungen zulassenden Eigenschaft eines Sachverhalts verstanden. Beispiel für die Verwendung der Begriffe: Theater kann gleichzeitig Simulation (Vortäuschen einer vorhandenen Realität) oder Dissimulation (Verbergen einer vorhandenen Realität) sein (Hosenrollen als Vortäuschen eines Mannes und Verbergen der Frau), aber Simulation als Vortäuschung von etwas Nicht-Existentem und Simulation als der Realität möglichst nahe kommendes Modell schließen einander aus.

Raum und Zeit. Ambivalenz kann in den Geschichtsbegriff integriert werden, insofern es verdrängte, vergessene, unterdrückte Versionen von historischen Sachverhalten gibt, Ambiguität kann das Vergangene nur im Spiel der Erinnerung und der Phantasie haben. Auch dies zeigt der Roman: Die Offenheit der Zone wird von den Demarkationslinien der Zonen durchschnitten, die Rakete als Symbol der Transzendenz schwebt über unseren Köpfen als Menetekel des Atomkriegs, die Wende hat nicht stattgefunden, sondern die Prozesse der Plastizierung, Informatisierung, Ökonomisierung, Digitalisierung, Dichotomisierung beschleunigen sich unter dem schweigenden Beifall der vermeintlich mitspielenden Mehrheit im Zuschauerraum und dem harmlosen Protest der Draußenstehenden (771). Es ist der Sieg der Kontinuität der alten Ordnung über die Ambiguität offener Wege, der Sieg der informationstechnisch hergestellten Realität über das Spiel der Möglichkeiten. Es scheint auch der Sieg dieses historischen Romans über die offizielle Geschichtsschreibung zu sein, insoweit die Theorie vom technologisch-ökonomischen Komplott als eine Ursache des Kriegs durch die 60-jährige Nachkriegsentwicklung an Plausibilität gewinnt.

Die Frage nach dem Anstoß zum historischen Denken muss in mancher Hinsicht negativ beantwortet werden, ein handelndes oder doch verantwortliches Subjekt der Geschichte gibt es in Gravity's Rainbow nicht, die Perspektivität der Zeit wird durch die Erzähltechnik unsichtbar, die mythologische Verbrämung historischer Sachverhalte dient weniger der im historischen Roman intendierten Fiktionalisierung als der Verweisung der Geschichte in das Reich der ‚Sagen und Legenden‘. Auf der der Geschichtsreflexion förderlichen Positivistliste stehen die diskursiven und narrativen Hinweise auf die Erkenntnisproblematik hinsichtlich Wirklichkeit und Geschichte, die Hinweise auf das Problem einer aufschreibbaren Geschichte und ganz besonders das mögliche Einüben des Erkennens vom Fremden im Eigenen, vom Eigenen im Fremden. Schließlich zeigt dieser Roman in ganz besonderem Maß den Spielcharakter, der Geschichte und Literatur innewohnt, noch die letzte Szene ist ein Spiel mit Versatzstücken von apokalyptischer Filmvision, Erweckungsveranstaltung und Showbusiness. Spielen heißt Ernsthaftigkeit, auch in chaotischer Umgebung, Zielstrebigkeit, auch auf vielen Umwegen, Freude, auch maliziöse, Trauer über die Flüchtigkeit der Zeit und fasst in sich immer auch das Risiko des Scheiterns und den Schmerz über den Verlust. Auf all diese und noch viele andere Weisen ist Gravity's Rainbow ein Spiel.

Teil C Schlussbetrachtung

Wie in der Einleitung dargelegt, sollte die Widerlegung der Hybridtheorie die Voraussetzung für die Herausarbeitung des Spezifischen der literarischen Auseinandersetzung mit dem Phänomen Geschichte darstellen. Im Analyseteil wurde bereits der Nachweis erbracht, dass die selbstreflexive Geschichtsfiktion eine eigengesetzliche literarische Schöpfung ist. Statt einer zusammenfassenden Wiederholung wird in der Schlussbetrachtung ein mögliches Modell¹³⁶⁰ für die Einordnung des analysierten Zweigs in die Gattung des historischen Romans vorgestellt. Ferner soll eine synoptische Darstellung der Ergebnisse der Romananalyse bezüglich der Geschichtskonstruktion und des Potentials zur Einübung in historisches Denken die Zusammenstellung typischer Merkmale und die endgültige Bezeichnung dieses Zweigs des historischen Romans ermöglichen

C 1 Gattungstheoretische Einordnung der analysierten Romane

Die Grundlage des Modells ist eine genaue Definition des Attributs ‚metahistorisch‘, das in der Hybridtheorie für die über Geschichte, Konstruktion von Geschichte, Aufschreiben von Geschichte nachdenkende Verknüpfung von historischem Referent und Fiktion verwendet wird. Dieses Attribut kann nicht nur der Typologisierung dienen, sondern auch das ‚Kippen‘ der so bezeichneten Romane in ein selbstbezügliches Kunstwerk erklären. Übersetzt man nämlich μετά aus dem Griechischen wörtlich, bedeutet die Meta-Ebene die Ebene, die dazwischen, zusammen mit, außerdem, hinterher (räumlich) und nach (zeitlich) einer Ebene kommt.¹³⁶¹ So betrachtet fächern die historischen Referenzbezüge das Historische auf, überdehnen, überdecken, verbergen und verwandeln es und der historische Referent steht im Spannungsfeld zwischen Darstellung und Entstellung, zwischen anwesend und abwesend, zwischen wahr und trügerisch und erweckt mit seinem Oszillieren zwischen Ähnlichkeit und Entähnlichung die Vorstellung der Äquivozität von Geschichte. Damit erscheint der ‚metahistorische‘ Roman als Häresie des historischen Romans, er spielt mit dessen Konventionen, indem er sich entweder mit den Insignien des historischen Romans (historischer Ort, Zeit, Personen etc) ausstaffiert, dessen Status also usurpiert, oder ihn durch die Vervielfachung historischer Bezüge hyperbolisch überschreitet oder durch

¹³⁶⁰ Als veranschaulichtes Gedankenkonstrukt kann das Modell den Weg vom theoretischen Ansatz zur praktischen Anwendung erleichtern. Dem Spiel vergleichbar, kann es einen Weg zum Aufbrechen festgefahrener Denkstrukturen eröffnen.

¹³⁶¹ Der folgende Abschnitt ist die ‚Übersetzung‘ eines Textes von Renate Lachmann zur Einordnung phantastischer Literatur und seine Anpassung an die Gegebenheiten des historischen Romans. Dies.: »Exkurs: Anmerkungen zur Phantastik«. In: Miltos Pechlivanos/Stefan Rieger/Wolfgang Struck/Michael Weitz (Hg.): Einführung in die Literaturwissenschaft, Stuttgart 1995. S. 224 – 229.

die Absurdität der historischen Bezüge den historischen Roman durch eine Gegenfiktion ersetzt. Diese drei Möglichkeiten, den Status des ‚metahistorischen‘ Romans neu zu fassen - Usurpation, hyperbolische Überschreitung und Gegenfiktion des historischen Romans – beschreiben auch die analysierten Romane.

La Semaine Sainte ist ein Beispiel für die Usurpation: Einerseits gibt es in dem Roman historische Persönlichkeiten und historische Orte zu Hauf, es gibt verifizierbare Daten und viele Anspielungen auf im historischen Allgemeinwissen verankerte historische Ereignisse, was ihm den Status eines historischen Romans zu verleihen scheint; andererseits entfernt ihn seine Zielsetzung, zum einen die Entwicklung eines Menschen zum politischen Bewusstsein, zum anderen das Ineinandergreifen von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft aufzuzeigen, vom historischen Roman überhaupt, entscheidend aber ist seine mit dem Bild des Kaleidoskops am besten zu fassende dominierende narrative Struktur, die mit den historischen Versatzstücken spielt und somit den Status des historischen Romans usurpiert.

Gravity's Rainbow dagegen überschreitet durch die Vervielfachung historischer Bezüge hyperbolisch den historischen Roman. Hier genügt die Erwähnung weniger Begriffe: das Komplott als Erklärungsmuster, die Paranoia als vorherrschendes Denkmuster, die Entropie als Schreibstrategie, dazuhin sind alle drei Begriffe mit ihrem dialektischen Gegenprinzip ausgestattet, was zur Ambiguität und zur immer drohenden Gefahr der Implosion führt. Die Häresie-Strategie von *Gravity's Rainbow* lässt sich wegen der Absurdität vieler historischer Bezüge auch als Gegenfiktion beschreiben¹³⁶².

Als Gegenfiktion in der Bedeutung von einer zur Erwartung der am historischen Allgemeinwissen partizipierenden Lesenden konträren Geschichtserzählung kann *Salammbô* bezeichnet werden, da weder die grausamen Bilder noch die Strategie der Mythologisierung von einem Geschichtsroman über die Antike erwartet werden; beide Punkte weisen den Roman auch als Beispiel für die hyperbolische Überschreitung des historischen Romans aus.

Trotz dem kontrafaktischen Anteil ist der Status von *Winterspelt* schwer zu fassen: Eine Usurpation ist im Ansatz gegeben, historischer Ort, Zeit und der Rekurs auf bekannte Personen werden durch den Stillstand und das zwischen Politischem und Privatem changierende Kammerspiel konterkariert. Als Gegenfiktion kann der Roman in dem Sinn gesehen werden, dass er explizit nicht den Blick der Erzählzeit, sondern der erzählten Zeit auf die Geschichte wirft, dem impliziten Leser dadurch einerseits ein

¹³⁶² Widmann führt in seiner Arbeit Pynchon als Autor kontrafaktischer Geschichtsromane auf. Jedoch deckt sich der Begriff der Gegenfiktion nicht mit dem kontrafaktischen Geschichtsroman. Widmann bezeichnet kontrafaktisches Erzählen als »deviiierendes historisches Erzählen« und meint damit ein textinternes Überschreiben bekannter historischer Sachverhalte. S. Andreas M. Widmann: Kontrafaktische Geschichtsdarstellung. Heidelberg 2009.

historistisch anmutendes Bild entwirft („wie es wirklich gewesen“), andererseits den historischen Referenten subjektiviert, damit verkürzt und ihn seiner Aussagekraft beraubt.

Das *Odfeld* dagegen ist eindeutig wegen der absurden historischen Bezüge und wegen des Stillstands inmitten der Schlacht eine Gegenfiktion, die sich mit den Insignien des historischen Romans nur notdürftig (was die Personen angeht) und vordergründig (den Ort betreffend) schmückt, wegen der historisch gefassten Zeit ist der Roman nicht dem Usurpationstyp zuzurechnen.

Nur *Wiktor Wawitsch* fällt aus diesem Modell heraus, da der Roman zugleich die fiktionale Vorstufe eines möglichen historiographischen Werkes, also pro-historisch¹³⁶³ ist und über Geschichte reflektiert, also meta-historisch ist.

Das gemeinsame Kennzeichen dieser Häresie-Strategien ist demnach das Spiel in dreifacher Ausformung: das Spiel mit den Erwartungen des impliziten Lesers, das Spiel mit der »kollektiv relevanten Wirklichkeit« des Historischen, schließlich das Spiel mit der der Geschichte selbst innewohnenden Äquivokität. Das Spiel wiederum ist auf einer anderen Wirklichkeits- und Wahrheitsebene angesiedelt als die faktische Realität, ihm gehören – wie der Fiktion – die Akte des Imaginierens und Fingierens per definitionem zu. Doch die Fiktionalität ist nur *ein* Kennzeichen des analysierten Romanzweigs.

C 2 Die Darstellung der Geschichte

Das zweite Kennzeichen ist die Auseinandersetzung mit der Frage, wie weit es möglich ist, ‚Geschichte‘ aus der Vergangenheit abzulösen, darzustellen und den Menschen zuzurechnen. Das Ergebnis dieser Auseinandersetzung zeigt sich in der Synopsis der Antworten auf die in der Einleitung entwickelten Fragen und in dem Vergleich der Geschichtskonstruktionen der Romane und der Geschichtstheorie¹³⁶⁴.

2.1 Narrative und diskursive Darstellung des Konstrukts ‚Geschichte‘

2.1.1 Mimesis, Konstruktion oder Destruktion der als ‚Geschichte‘ überlieferten Vergangenheit

Im *Odfeld* werden die wenigen historischen Ereignisse durch die beschriebenen Verfahren der Analogisierung unvergleichbarer Ereignisse, der Individualisierung

¹³⁶³ ττρο (griech.) vor

¹³⁶⁴ Als Bezugspunkte wird auf die Seiten 12, 44 - 47 und 77f. der vorliegenden Arbeit verwiesen.

historischer Erfahrungen, der Fragmentarisierung historischer Zusammenhänge einem Prozess der Dekonstruktion unterworfen, in dem ihnen der Status eines Passepartout oder der Charakter eines unverbindlichen Spiels des Zufalls zugewiesen wird. In *Salambô* hingegen werden historiographisch belegte historische Ereignisse durch die aufgezeigten Verfahren der ‚Renaturierung‘ von Geschichte, der totalen Separierung von Mensch und Geschichte, des Verweisens auf die letztliche Undarstellbarkeit von Geschichte nicht nur dekonstruiert, sondern paradoxerweise gleichzeitig durchgestrichen und unendlich reproduziert.

In *La Semaine sainte* wird ein historisches Ereignis scheinbar mimetisch behandelt¹³⁶⁵, doch ist die Verbindung mit dem christlichen Mythos wie dessen gleichzeitige Trivialisierung tatsächlich nicht mimetisch, sondern verweist auf die Konstruktion einer neuen Geschichte, auch die Wahl der ‚Rückseite‘ statt der Vorderseite des Ereignisses – die zunächst triumphale Rückkehr Napoleons von Elba – legt dies nahe. Durch die Strategie der Überwucherung der Geschichte werden die historischen Fakten multipliziert, verfremdet, individualisiert, banalisiert. Dieses – man könnte sagen - Spiel eines Jongleurs, der voll Begeisterung über seine Kunst die Bälle durcheinander wirbeln lässt, dekonstruiert die historischen Fakten.

In *Wiktor Wawitsch* dagegen gibt es tatsächlich eine mimetische Beschreibung, aber nicht *der* Geschichte, sondern zeitloser kollektiver und zeitgebundener individueller Reaktionen auf Ereignisse, die erst von der nachträglichen Geschichtsschreibung als historisch klassifiziert werden. Das Ereignis wird beschrieben, bevor es Geschichte wird, so wirft der Roman ein Licht auf das Ausgangsmaterial für die Konstruktion von Geschichte und rückt damit dem Leser ins Bewusstsein, dass es eine Vergangenheit vor ihrer Historisierung gibt. Auch dies kann als Verfahren der Dekonstruktion der Geschichte gewertet werden.

Auf *Winterspelt* scheint der Begriff Konstruktion der Geschichte am ehesten zuzutreffen; aus Dokumenten, Splintern historischer Bezüge und fiktionalen Ereignissen wird ein Stück Geschichte montiert, dem im Bereich der Möglichkeit eine Wahrheit zugemessen werden kann. Jedoch, wo in *La Semaine sainte* die Rückseite des historischen Ereignisses beschrieben wird, geht es in *Winterspelt* um das Warten auf ein historisches Ereignis (die Ardennen-Offensive), auch hier wird also kein im Gedächtnis der Menschen haftender historischer Moment dargestellt, *die* Geschichte damit demontiert und anders gestaltet, also dekonstruiert. In *Gravity's Rainbow* schließlich gibt es, neben einer Unzahl von Hinweisen und Anspielungen auf

¹³⁶⁵ Am chronologischen Faden der Karwoche wird spiegelbildlich zum Einzug Jesu in Jerusalem der Auszug des Königs aus Paris bis zur Grablegung des Königs in Form der Flucht am Karsamstag dargestellt, nur dessen Auferstehung in Form der Rückkehr nach der Schlacht von Waterloo wird durch die ‚Auferstehung‘ des Malers Géricault ersetzt.

historische Bezüge, Texte und Kontexte, nur noch das historische Moment des Abwurfs der V 2 auf London; Geschichte ist nur die erst im Nachhinein hörbare Detonation eines Geschehens, das weder mimetisch abbildbar noch rekonstruierbar ist und so auch nicht dekonstruiert werden kann.

Die sechs Romane stellen demnach auf je eigene Art nicht die zur Geschichte geronnene Vergangenheit dar, sondern sie beschreiben Aktionen und Reaktionen von Menschen vor, während und nach einem als historisch qualifizierten Ereignis. Sie bleiben somit zweifach hinter den Anforderungen an eine historische Darstellung der Vergangenheit zurück, die weder auf Selektion noch auf den Einbau der nach den Kriterien der Einmaligkeit, des Umsturzes des Status quo ausgewählten Ereignisse in eine wie auch immer geartete Struktur verzichten kann.

2.1.2 Darstellung der Beziehung zwischen Vergangenheit, historischer ‚Wirklichkeit‘ und fiktionaler Realität

In *Salambô* gibt es keine expliziten Zweifel an der Kongruenz der drei Ebenen, implizit verweist die narrative Strategie der Mythologisierung der Geschichte und die gleichzeitige Destruierung des Mythos durch Rationalisierung auf die Unmöglichkeit, Vergangenheit in Geschichte zu überführen; dies erlaubt der Fiktion, die Realität einer Science Fiction der Vergangenheit zu entwerfen. Auf der sprachlichen Ebene wird die Inkongruenz zum einen vorgeführt durch die Opulenz der Beschreibungen, die durch keine historische Wirklichkeit gedeckt ist, zum anderen durch den vielfachen Wechsel des Erzählerstandpunktes, der jeden Anschein von Objektivität unmöglich macht. Auch die den Figuren verweigerte psychologische Grundierung verweist auf die Unmöglichkeit, das Sein und das Erleben von Menschen vergangener Zeiten zu erfassen. Der Zweifel an der Kongruenz von Vergangenheit und ihrer historischen Darstellung führt zum Entwurf einer enthistorisierten Vergangenheit in historischem Gewand, die vom Leser erst bei genauem Hinsehen als eine Umkehrversion von ‚*Des Kaisers neue Kleider*‘ erkannt wird.

Im *Odfeld* werden hingegen die Zweifel an der Übereinstimmung von vergangener und historischer Wirklichkeit wiederholt geäußert, explizit in den Worten des Erzählers, implizit im sprachlichen Bild des ‚Sausens und Brausens‘. Dagegen weisen sowohl diskursive Strukturen – als Beispiele einmal die unterschiedlichen Sprachebenen, die sich an den aus verschiedenen Lebensbereichen entnommenen Vergleichen und Metaphern zeigen, zum andern die wiederholten Beschreibungen des Schlachtfeldes nach der Schlacht– als auch narrative Strukturen - das als sinnlos empfundene Hin- und Herziehen der Heere, das Versteck als einzige Möglichkeit des Überlebens, die

resignierende Rückkehr in einen vorgezeichneten Lebenskreis - auf eine anvisierte Kongruenz zwischen Vergangenheit und fiktionaler Realität hin. Das wirklich gelebte Leben in der Vergangenheit fiktional darzustellen, erscheint als Möglichkeit, die allerdings durch die Hinweise auf den fragmentarischen und nur das Exzeptionelle selektierenden Charakter der Überlieferung eingeschränkt wird. Die beschriebene Strategie der Unsichtbarmachung der Geschichte bezieht sich also vorwiegend auf die offizielle Geschichte, die den ihr zugrunde liegenden Strom des alltäglichen Handelns und Leidens der Menschen außer Acht lässt.

Die schon erläuterten expliziten und impliziten Zweifel der *Semaine sainte* an der Kongruenz der drei Wirklichkeitsebenen kulminieren in dem nicht aufgelösten Widerspruch des Romans zwischen der mehrmals behaupteten Handlungsmächtigkeit des Menschen in der Geschichte und dessen Ohnmacht in der Geschichte des Romans. Dieser Widerspruch liegt einmal darin, dass die im kollektiven Wissen verankerte Geschichte in dem Roman nur schemenhaft auftaucht, die Geschichte des ‚Volkes‘ einer imaginierten Vergangenheit entspringt, die im Roman in Geschichten fiktionalisiert wird, somit trotz allem Realismus der Beschreibungen die Wirklichkeit Imagination ist. Zum anderen ist der Widerspruch in der pathetischen Anrufung einer Zukunft begründet, die auf der *histoire*-Ebene keine Entsprechung findet. Das bedeutet eine Potenzierung der Inkongruenz, indem sie sich zwischen den Fiktionsebenen wiederholt.

Wiktor Wawitsch erweckt den Anschein eines kongruenten Verhältnisses zwischen der Wirklichkeit und dem Verlaufsprotokoll, das der Roman darstellt, während die Ebene der durch die Geschichtsschreibung sanktionierten Geschichte nur in Papierform existiert. Dieser Anschein ergibt sich aus dem im Modus der Gegenwärtigkeit präsentierten Geschehen, der wiederum durch die schon erläuterte Aufschreibetechnik bedingt ist. Dieser Kunstgriff verdeckt, dass die fiktionale Konstruktion der Wirklichkeit an die Stelle der auf keiner Ebene des Romans in den Blick geratenden realen Wirklichkeit tritt; anders gesagt, die vergangene und die fiktionale Wirklichkeit werden nicht nur als deckungsgleich, sondern als identisch repräsentiert; damit bleibt kein Raum für das Problem der Differenz zwischen der Wirklichkeit der Vergangenheit und ihrer historischen Fixierung. Die Darstellung des Handelns und Leidens der Menschen in einem begrenzten Raum-Zeit-Gefüge hat einen zum *Odfeld* gegenteiligen Effekt, dort wird eine auch vom Erzähler angesprochene Überlegenheit der Fiktion über die Geschichte, die aus der Begrenzung heraus die *conditio humana* als *condition historique* auffasst, gezeigt; hier wird innerhalb der räumlichen und zeitlichen Begrenzung eine unterfütternde Vorarbeit für eine erst noch zu leistende geschichtswissenschaftliche Durchdringung geboten.

Winterspelt installiert scheinbar die Inkongruenz zwischen Geschichte und Fiktion im Text selbst, indem der Roman Dokumente und fiktionale Erzählung einander gegenüberstellt, doch die Art der Dokumente und ihre Verarbeitung stempeln auch diese zur Fiktion, während das dem Roman zugrunde gelegte historische Kollektivwissen die subjektiven Kenntnisse eines Zeitgenossen nicht überschreitet, also der Referenz in der Erfahrungswelt, wie sie jeder Text voraussetzt, entspricht. Damit enthält der Roman sowohl eine implizite Problematisierung der Beziehung von historischer und fiktionaler Wirklichkeit wie – durch den ambivalenten Charakter der Dokumente – implizite Hinweise auf das schwierige Verhältnis von Vergangenheit und Geschichte.

Für *Gravity's Rainbow* lässt sich paradoxerweise die komplexe Beziehung zwischen den drei Wirklichkeitsebenen auf einen einfachen Nenner bringen, nämlich auf die Verneinung und Demontierung des Kausalitätsprinzips: So wenig wie das Heulen der ankommenden Rakete vor ihrem Absturz zu hören ist, so wenig ist ein Ereignis als geschichtswürdig auszumachen, bevor es in die Geschichtsschreibung als solches aufgenommen wurde, die Beschreibung durch die Historiographie ist die Ursache für die Geschichtswürdigkeit des Ereignisses, nicht umgekehrt, die in der Geschichtsschreibung festgelegte vergangene Wirklichkeit, die die einzige uns bekannte Wirklichkeit der Vergangenheit ist, geht der Vergangenheit sozusagen voraus. Die Fiktion vollführt die gleiche Bewegung noch einmal, sie beschreibt eine vergangene Wirklichkeit, die aber durch die Beschreibung erst wirklich wird, und zeigt dies an der Konstruktion und Destruktion einer Kausalitätsbeziehung, z.B. die Paranoia als Folge oder Urgrund der calvinistischen Gesinnungsethik oder der Krieg, dessen Ursache oder Folge ein Komplott von Industriekonzernen ist. Diese Ambivalenz führt zu der durch die beschriebenen Strategien bekräftigten Ambiguität hinsichtlich des Realitätsbegriffs überhaupt.

Trotz der aufgeführten Unterschiede zeigt sich für alle analysierten Romane, dass die Wirklichkeitsebenen nicht problemlos ineinander überführt werden können, dies bringt der Fiktionalität der Romane gemäß eine Problematisierung des Wirklichkeitsbegriffes mit sich.

2.1.3 Relation der drei Erzählebenen hinsichtlich des Konstrukts ‚Geschichte‘¹³⁶⁶

In *Salambô* wird ‚Geschichte‘ mit dem Kunstgriff des Mythos auf allen drei Ebenen für undarstellbar erklärt: Mythos statt Geschichte in der histoire, Mythologisierung und Rationalisierung statt historischer Zusammenhänge im discours, Ineinander von Mythologisierung und Entmythologisierung statt Diversifizierung und Objektivierung der

¹³⁶⁶ Diese wurde für einen Teil der Romane schon beantwortet, es genügt somit eine kurze Zusammenfassung.

Erzählebenen; zwischen diesen besteht somit ein kongruentes Verhältnis. Dasselbe gilt für das *Odfeld*, wo ‚Geschichte‘ auf allen drei Ebenen unsichtbar gemacht wird, in der *histoire* durch die Erzählung von Nicht-Ereignissen im historischen Sinn, im *discours* durch die Verflechtung von Zeit- und Erinnerungsebenen, in der *narration* durch die sich einander aufhebenden antagonistischen Aussagen über Geschichte auf den verschiedenen Erzählebenen. Auch in *Wiktor Wawitsch* wird Geschichte auf allen drei Ebenen in *statu nascendi* und insoweit kongruent dargestellt, die erzählte *histoire* wird durch *discours* und *narration* ergänzt, dem komplementären Verhältnis wird allerdings hinsichtlich der Wirkungsmöglichkeit des Subjekts widersprochen, da die wiederholt geäußerte Hoffnung auf Veränderung weder eintritt noch in Aussicht gestellt wird.

Dagegen behandelt *La Semaine sainte* das Konstrukt Geschichte in den drei Segmenten der Erzählung kontradiktorisch: in der *histoire* läuft Geschichte als sich wiederholendes, zielloses oder zum Scheitern verurteiltes, letztlich sinnloses Geschehen ab, in der *narration* blitzt Geschichte im Kaleidoskop des Erzählens auf, ordnet sich zu wegen ihrer Flüchtigkeit nicht fassbaren Mustern, die von anderen ersetzt werden, im *discours* jedoch erscheint Geschichte als trotz aller Rückschläge sinnvolles, vom Menschen beeinflussbares Projekt. Da sich in der *histoire* von *Winterspelt* Geschichte nicht ereignet, auf der vermeintlich dokumentarischen Ebene Geschichte als weitgehend von anonymen Mächten gelenkt erscheint, in den anderen Teilen von *discours* und *narration* einerseits der Eindruck eines Glaubens an die Handlungsmächtigkeit des Menschen erweckt wird, andererseits die Geschichtsferne des Menschen in seiner Privatheit, selbst in Krisensituationen, vorgeführt wird; ergibt sich ein zugleich komplementäres und kontradiktorisches Verhältnis hinsichtlich der Rolle des Subjekts in der Geschichte.

In *Gravity's Rainbow* werden auf *histoire*-, *discours*- und *narration*-Ebene gleichermaßen Subjekt, Wirklichkeit und Geschichte destruiert und destituiert und in der Möglichkeitsform als ein anderes Subjekt, eine andere Wirklichkeit, eine andere Geschichte rekonstruiert und restituiert, der Leser folgt also einer Bewegung des Schreibens, das nicht nur die Signifikanten dekonstruieren sondern auch die Signifikate spielerisch in eine neue Konstellation bringen will. Gleichzeitig gibt es die einfachen Bewegungen der Wiederholung und des Verschwindens aus dem Text, wiederum auf allen drei Ebenen, sodass sich Widersprüche nicht zwischen diesen, sondern innerhalb der jeweiligen Ebene ergeben, was mit den Begriffen Ambivalenz und Ambiguität gezeigt wurde.

2.1.4 Die Kriegsdarstellung als Beispiel

Das Ausmaß der Kongruenz oder Kontradiktion der Erzählebenen ist auch ein Maß für die der Geschichte in den Romanen zugeschriebene Sinnhaftigkeit. Diese zeigt sich besonders an der Kriegsdarstellung, der folgende Überblick soll die aus den Texten abstrahierte narrative und diskursive Behandlung von Geschichte in den Romanen konkretisieren.

Der Krieg ist in *Salammbô* allgegenwärtig, zugleich an Gesetze nicht gebunden und ritualisiert, ziellos und zielgerichtet, determiniert und ergebnisoffen, er scheint die *conditio sine qua non* des Lebens der Menschen im Roman zu sein. Doch, wie die Kreisstruktur des Romans zeigt, verändert er nichts, sowohl die Ursache des Kriegs wie das Ende liegen im mythologischen Nebel, die Kriegführenden gehorchen einem von einem Gott, dem Instinkt oder Natur gegebenen Gesetz, jedenfalls nicht ihrem eigenen, ein Sinn bleibt den Figuren, dem Erzähler und den Lesern verborgen. Auch im *Odfeld* ist der Krieg allgegenwärtiger, aber von der *histoire* kaum wahrgenommener Hintergrund, die Schlacht des Tages hat ein Vorspiel am Himmel, das zum Vorzeichen von Unheil oder zum Gleichnis stilisiert wird, sie hat ein Nachspiel, nicht auf dem Felde der Ehre, sondern der Toten, auch sie verändert nichts, lässt jeden Sinn vermissen. Diese Sinnlosigkeit wird in beiden Romanen durch das Bild der hin- und herziehenden Menschen bzw. Söldner verdeutlicht.

Der Trott der Soldaten auf der Straße, ihr Auftauchen und Verschwinden symbolisiert in *La Semaine Sainte* noch stärker die führungs-, ziel- und sinnlose Bewegung eines Krieges, der in den *On-dits* und in den Hoffnungen und Ängsten der Menschen stattfindet. Auch hier ist das Ende der Anfang und umgekehrt. Auf die Spitze getrieben wird das Laufen und Rennen in *Wiktor Wawitsch*, wo es auch die Verschiebungen der ‚Fronten‘ symbolisiert. Zwar scheint es einen *Deus nicht ex*, aber in *machina* zu geben, der Proklamationen von sich gibt, aber die ‚Kriegshandlungen‘ laufen unabhängig von ihm ab, immer im Kreis, das heißt ohne Anfang, ohne Ende, gleichbleibend, sinnlos. Dagegen wird in *Winterspelt* vorwiegend gesessen in Dörfern, Stellungen nahe der Front, der Abzug der Truppen am Ende führt in die Leere des wahrscheinlichen Todes, die wenigen Wanderer zwischen den Fronten bleiben eine Episode oder verschwinden in der Flucht; weder das Nichts noch das Vorübergehende noch der Eskapismus liefern ein Sinnangebot – weder den sesshaft bleibenden Figuren noch den Lesern.

Gravity's Rainbow schließlich multipliziert die Bewegungen wie das Verschwinden der Figuren, die Fronten des Kriegs, der in Gestalt der Rakete in Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft stattfindet, scheinen in den zahllosen Dichotomien

festzustehen, verfließen gleichzeitig im paranoiden ‚everything is connected‘ oder in der Erkenntnis, dass allen Fronten die gleichen Strukturen zugrunde liegen. Zu dem nicht endenden Kreis tritt der Verdacht, dass es ein System gibt in ‚THEM‘ und ‚US‘, dessen Steuerungsmöglichkeit so begrenzt ist wie das der V 2.

2.2 Vergleich der Geschichtskonstruktionen

2.2.1 Gemeinsamkeiten, Ähnlichkeiten und Unterschiede der Geschichtskonstruktionen der Romane

Allen Romanen gemeinsam ist die mit unterschiedlichen Strategien erreichte weitgehende Nicht-Darstellung der Geschichte; die nicht noch einmal auf die Romane aufgeschlüsselten Strategien sind Banalisierung, Individualisierung, Mythologisierung, multiplizierte Imaginierung von historischen Ereignissen, irreführende Dokumentarisierung, bzw. durchgängige Ambivalenz und Ambiguität der historischen Bezüge, Renaturierung, ‚Paranoisierung‘, schließlich durch Dichotomisierung und Analogiebildung zu naturwissenschaftlichen Phänomenen erreichte Enthistorisierung historischer Prozesse.

Diese Strategien denunzieren die in der Geschichtsschreibung dargestellte Geschichte als in der Sicht des impliziten Autors abstrakten, toten Hintergrund des Lebens, dies zeigt sich in den Romanen in den Bildern für die in den Dingen akkumulierte, ‚objektivierte‘ Geschichte: In *Salambô* in den zum Mythos gehörenden Gegenständen – der Mythos kann ja als in die Transzendenz verschobene Form der Geschichte gesehen werden – dem Zaïmph, der Molochstatue, den Mondsteinen Hamilkars; im *Odfeld* in dem Museo des Magisters, das die bildliche Form der in Institutionen gebannten Geschichte ist; in der *Semaine Sainte* ist es der mit Efeu überwachsene bronzene Kopf des Frédéric Degeorges, der die tote, zum Denkmal gewordene Geschichte symbolisiert, in *Wiktor Wawitsch* tun dies die zu Papier gewordenen Verlautbarungen über Krieg und Freiheit, in *Winterspelt* gibt es das Bild der Sedimentbank für die Geschichte (131) und die Menschenverluste in der Ardennen-Offensive als Statistik, in *Gravity's Rainbow* ist die Rakete nicht nur das Symbol für die verdinglichte Geschichte, sondern für das Überhandnehmen des Todes im Leben.

Ebenso gemeinsam ist den Romanen die Überzeugung von der Nichtdarstellbarkeit der historischen Wirklichkeit, entweder weil sie, da vergangen, in der Gegenwart nicht wirklich anwesend sein kann oder weil die vergangene Wirklichkeit nicht tot, also nicht von der Historiographie begraben ist – die zweite Auffassung lässt eine zumindest beschränkt mögliche Darstellbarkeit vergangener Wirklichkeiten zu.

Der Mensch hat im Rahmen der Geschichtskonstruktion zwei Rollen mit je zwei Facetten, seine Rolle bei der Konstruktion von Geschichte hat je nach Teilnehmer- oder Beobachterstatus die Facetten des Handelnden /Leidenden *der* Geschichte und des Handelnden/Leidenden *in* der Geschichte, von seiner Rolle bei der Konstruiertheit der Geschichte als aktiv oder passiv Erinnernder, Interpretierender, Rekonstruierender ist im Rahmen der Arbeit nur die Facette des passiv Geschichte Rezipierenden von Belang, diese wurde im Teil B bereits dargestellt.

Wenige Variationen gibt es in den Romanen hinsichtlich der Rolle des handelnden Subjekts *der* Geschichte: Tatsächlich historisch wirkungsmächtig handelnde Individuen oder definierte Gruppen sind nicht vorhanden (die im privaten Raum, aus privaten Interessen und auf private Rechnung Handelnden bleiben als ἰδιώτης in diesem Zusammenhang unberücksichtigt), doch es existieren im Modus der Möglichkeit handelnde Personen oder anonyme handelnde Institutionen oder die Vorstellung in den Köpfen der Figuren, dass es solche gibt.

Als Handelnde und Leidende *in* der Geschichte sind sie zwischen die Pole des Ich und des Anderen gestellt, hier finden die Exzesse der Grausamkeit und der Selbstauslöschung des Ich, der Massenmachtrausch und die Solidarität, der Solipsismus und die Liebe ihren Ort. Dieser Geschichte ist in den Romanen Raum gegeben in der unterschiedlichen Betonung der Leiblichkeit, des ‚Habeas corpus‘ des Menschen. Während das Leibliche in der *Semaine Sainte* hauptsächlich in malerischen Zusammenhängen auftritt, in *Winterspelt* über die physische Beschreibung der Figuren nicht hinausgeht, werden in *Salammbô* die extremen Pole der Künstlichkeit und des Verfalls besonders hervorgehoben, im Odfeld wird die Kreatürlichkeit des Menschen in ihrer Ganzheit empathisch aufgerufen, in *Wiktor Wawitsch* steht die Leiblichkeit für sich selbst und als Metapher für Seele und Geist im Mittelpunkt, in *Gravity's Rainbow* ist der Leib mit seinen Körperfunktionen, seinen Bedürfnissen und Schönheiten Antriebskraft und Hülle aller menschlichen Lebensäußerungen. Deshalb hat in den letzten drei Romanen die den Anderen als Du anerkennende Liebe einen Stellenwert in der Geschichte, als Opfer, als Revolte, als Erlösung.

Eine große Ähnlichkeit weist die Behandlung der Zeit in den Romanen auf: Vorherrschend ist, trotz der vom Sujet aller Romane vorgegebenen linearen Zeitführung, eine zyklische Zeitstruktur der Geschichte¹³⁶⁷. Diese ist immer schon durch Romananfang und -ende festgelegt, die Menschen und/oder die Handlung kehren räumlich oder mental zum Ausgangspunkt zurück, was auch dem in allen Romanen thematisierten

¹³⁶⁷ Denkbar ist auch, hier von zwei verschiedenen Aspekten der Existenz in der Zeit zu sprechen, s. dazu David Carr: »Die Realität der Geschichte«. In: Müller/Rüsen (Hg): Historische Sinnbildung. Reinbek 1997. S. 309 – 327, hier: S. 317.

Schopenhauerschen eadem, sed aliter entspricht¹³⁶⁸. Der lineare Zeitpfeil wird auch durch die vielfältigen Zeitsprünge, die fast alle Romane vornehmen¹³⁶⁹, aufgehoben. Damit eng verbunden ist die Behandlung der Kontinuität, die verschiedene Ausgestaltung erfährt, immer aber gebrochen ist, in *Salammbô* durch die Monotonie der Wiederholung, im *Odfeld* durch die Assoziationsprünge des Noah Buchius, in *Winterspelt* durch die ‚Biogramme‘, in *Wiktor Wawitsch* durch die ausschließliche Beschränkung auf die Gegenwart. In der *Semaine Sainte* ist sie weitergehend aufgelöst durch die auf vielen Straßen, auf vielerlei Weisen umherziehenden Figuren und durch die Erzähler- und Autoreninterventionen, in *Gravity's Rainbow* schließlich ist die Kontinuität durch die beschriebenen vielfältigen Strategien verschwunden.

Ein gemeinsames Kennzeichen der Geschichtskonstruktion der Romane ist auch die bei der Analyse bereits ausgeführte Iterabilität, die im Gegensatz zur Alterität in der Geschichtskonstruktion der Geschichtstheorie steht und dialektisch mit der Kontingenz verbunden ist: Wiederholungshang oder gar –zwang und Notwendigkeit scheinen zusammen zu gehören wie Abwechslung, Andersheit und Zufall, doch in den Romanen hebt das in der Wiederholung betonte Zufallsmoment die Kontingenz des Ganzen hervor, der auch das ganz Andere, das Einmalige und Neue anheimfällt. Ein Beispiel aus zwei so unterschiedlichen Romanen wie dem *Odfeld* und *Gravity's Rainbow* soll dies illustrieren: Die Form der Wiederholung im *Odfeld* ist die Verdoppelung, in *Gravity's Rainbow* die Replik. Die Toten auf dem Raben-Schlachtfeld werden verdoppelt durch die Toten auf dem Menschen-Schlachtfeld am nächsten Tag, der vom Magister heimgebrachte tote Thedel ist das Doppel des von ihm am vorigen Tag heimgetragenen halbtoten Raben, das Zufällige der Rabenschlacht färbt auf die Schlacht der Menschen ab, der Tod Thedels ist genauso zufällig wie die Rettung des Raben, und das einmalige Ereignis des Todes, der das ganz Andere ist, wird durch die Vervielfachung der Kontingenz überantwortet. Die Repliken Ilse, Bianca, Gottfried in *Gravity's Rainbow* sind schon durch ihre Entstehung als ‚Filmkinder‘ der Kontingenz zuzuschlagen, während die Raketen 00000 und 00001 durch mancherlei Verbindungen – Weißmann und Enzian, die Sehnsucht nach Transzendenz, nach Überwindung der Welt oder nach Heimkehr zur eigentlichen Welt – kausal verknüpft sind. Die Kontingenz dieser Replik liegt in der Sinn- und Folgenlosigkeit beider Raketenabschüsse¹³⁷⁰, Enzian und das Schwarzkommando verschwinden aus der Geschichte

¹³⁶⁸ am meisten in den zwei ältesten, am wenigsten in den zwei jüngsten Romanen, die Kriegsreminiszenzen in *Winterspelt* und die Paranoia in *Gravity's Rainbow* weisen darauf hin

¹³⁶⁹ *Wiktor Wawitsch* bildet hier die Ausnahme.

¹³⁷⁰ Die Kontingenz wird auch durch die Daten betont, Weißmann schießt seine Rakete am Ostersonntag, der 1945 auf den 1. April fällt, ab, die Rakete von Enzian wird am 14. 9. 1945, dem Tag der Kreuzeserhöhung, abgefeuert (Daten nach Weisenburger: *A Gravity's Rainbow Companion*. Athens 1988.

des Romans, Weißmanns Zukunft erfährt der Leser aus Tarotkarten, einem Symbol für den zur Notwendigkeit stilisierten Zufall. Durch die suggerierte Verdoppelung des Todes in der Raketenkapsel wird auch hier der Tod als Einbruch des Anderen entwertet.

Die Alterität, die Erfahrung des Anderen wird in den Romanen unterschiedlich zugelassen: Im *Odfeld*, durch das ‚Sausen und Brausen‘ diskursiv gestaltet, wird das Andere durch die intertextuellen Bezüge verdeckt, in *Salammô* steht das Andere und der Andere auf allen Erzählebenen als Stein des Anstoßes im Zentrum, auch für den Rezipienten ist diese Alterität nur durch die Sprachkunst Flauberts erträglich. Hier zeigt sich auch, dass Iterabilität und Alterität kein Gegensatz ist, sondern diese durch jene verstärkt werden kann und beide zu der durch den Roman vermittelten grundsätzlichen Kontingenzerfahrung beitragen. Der Protagonist der *Semaine Sainte* drückt zwar verbal seine Erschütterung durch das Andere aus (Versammlung von Poix, Marktplatz von Béthune), die Nähe des Todes wird mehrfach gestaltet, doch diese Grenzerfahrung der Lebenden/Überlebenden bleibt wie die Erschütterung im privaten Raum, verstärkt so durch die Verkapselung im Persönlichen den Eindruck der Kontingenz im öffentlichen Raum. In *Wiktor Wawitsch* zerstört bei den Judenpogromen die Wiederholung die Alterität, die Kontingenz dagegen ist die überwältigende Erfahrung, die Figuren, Erzähler und Leser machen. *Winterspelt* kappt Erfahrungen der Andersheit sogleich wieder durch ihre Einebnung in Rollen-, Standes-, Gruppenklischees; gestaltet wird dies entweder durch das Misslingen der Kommunikation in Dialogen, oder aber die Erfahrung des Anderen (die Bombennacht für Käthe Lenk, der Anblick der Konzentrationslager für Major Dincklage) stellt eine mögliche Erklärung für einen in wiederholten Handlungen erkennbaren Solipsismus bereit. Die Kontingenz spielt in *Winterspelt* gegenüber der Möglichkeit eine geringe Rolle, wenn auch das Hauptereignis von ihr geprägt ist. Dem Möglichkeitsbereich ist die Handlungsfähigkeit des Menschen eingeschrieben, die sowohl im Bereich des Kontingenten wie des Notwendigen fragwürdig scheint. In *Gravity's Rainbow* tritt der Begriff der Kontingenz einmal in Gegensatz zum Determinismus, zum andern kennzeichnet er die Differenz zwischen geschehener Geschichte und aufgeschriebener Geschichte. Die positiv gewendete Kontingenz umfasst auch die Wahrscheinlichkeiten, die dem Menschen die Möglichkeit geben, jeden Punkt zwischen Null und Eins zu wählen, nicht nur Null oder Eins¹³⁷¹, so schlägt die Kontingenz eine Brücke zu der Dichotomie freier Willen – Determinismus, über die auch die Möglichkeit mitsamt der menschlichen Handlungsfähigkeit gehen können. Jenseits des Grabens befinden sich zusammen mit den konditionierten

S. 10). Die liturgischen Daten können als Parodie aufgefasst werden, jedenfalls sind sie für den Kontext bedeutungslos.

¹³⁷¹ »But in the domain of zero to one, not-something to something, Pointsman can only possess the zero and the one. He cannot, like Mexico, survive any place in between«. *Gravity's Rainbow*, S. 56.

Gehirnen der Menschen »die eleganten Zimmer der Geschichte«, die von kundiger, wenn auch nicht unschuldiger Hand¹³⁷², mit selektiven, linear angeordneten, kausal verknüpften Texturen ausgestattet sind. Auch die Kontingenz erhält so in *Gravity's Rainbow* einen Beiklang von Ambiguität, die sie in den Umkreis des Spiels mit seinen Arrangements, seinem unbestimmbaren Ende verweist, sie eröffnet einen Spalt, durch den der Überlandbus des Systems auf seiner Todesfahrt verlassen werden kann¹³⁷³. Eine zusammenhängende Darlegung der Antworten der Romane auf die in der Geschichtskonstruktion mit der Geschichte verbundenen Sinnfrage erfolgt im nächsten Abschnitt.

2.2.2 Vergleich der Geschichtskonstruktion von Geschichtstheorie und Roman

Die Unwiederholbarkeit und Einmaligkeit der Ereignisse ist in keinem der Romane gegeben, Geschichte als Ergebnis intentionalen Handelns ist entweder überhaupt nicht festzustellen oder es wird weder deutlich, welche Intentionen letztlich verfolgt werden noch wessen Intentionen es sind. Ein gewisses Maß an Kontinuität ist dem Erzählen geschuldet, dessen Auflösung in *Gravity's Rainbow* so auch das Ende der Kontinuität bedeutet, die Linearität der Zeit wird in allen Romanen, wenn auch in unterschiedlichem Maß aufgehoben. Dagegen sind Differenzen, was die Konsistenz des Raums angeht, festzustellen: in den deutschen Romanen und in *Wiktor Wawitsch* gibt es eine duale Raumbehandlung - Drinnen und Draußen, ziviler und militärischer Raum, Dorf und Stadt - , während in den französischen Romanen und verstärkt in *Gravity's Rainbow* die Räume gleichzeitig multipliziert, diversifiziert und akzentuiert werden. Die Erinnerung ist im *Odfeld*, schwächer in *Salammô*, an Orte gebunden, in *Wiktor Wawitsch*, auch in *Winterspelt* spielt das kollektive Gedächtnis, aus dem Grundüberzeugungen geschöpft werden, eine größere Rolle. Die Kausalität als Verstehensangebot fällt in allen Romanen aus, was zum Problem der Sinnfrage führt.

In *Salammô* ist die Sinnlosigkeit auf allen drei Erzählebenen überwältigend, die Strategie der Mythologisierung, die Kreisstruktur des Textes und die unerträgliche Wiederholung der Grausamkeitsexzesse übertreffen die Aussage der histoire bei weitem. Drei Möglichkeiten einer Sinnggebung lassen sich auf der Leserebene dennoch rekonstruieren: Man kann *Salammô* als vorausdeutende Vorgeschichte des endgültigen Untergangs Karthagos 146 v. Chr. sehen; man kann den Roman als Allegorie auf das kapitalistische Frankreich des 19. Jahrhunderts lesen¹³⁷⁴, man kann ohne

¹³⁷² »the elegant rooms of history«, *Gravity's Rainbow*, S. 57, deutsche Ausgabe S. 93, und das Zitat: »History is not woven by innocent hands« (ebenda S. 281).

¹³⁷³ »Living in the System is like riding across the country in a bus driven by a maniac bent on suicide«.

Gravity's Rainbow, S. 419.

¹³⁷⁴ S. dazu Teil B, 1.1

historischen Bezug das Buch erkennen als Zeugnis des Bösen, das der Mensch dem Menschen antun kann und des dennoch möglichen Mitleidens. Keine dieser Versionen spricht jedoch der Geschichte selbst Sinn zu.

Selbst wenn auf der diskursiven Ebene ein Sinn behauptet wird, wie in der *Semaine Sainte* oder ansatzweise im *Odfeld* und in *Winterspelt*, wird dieses Versprechen auf der histoire-Ebene nicht eingelöst. Die zwei Lesarten der *Semaine Sainte* wurden schon beschrieben; die pathetische Anrufung der Zukunft und die Ausrufung der Geburt des ‚Volkes‘ als handelndes Subjekt der Geschichte, die der Geschichte den Sinn einer Höherentwicklung verleihen würde, kann aus dem Romanganzem nicht entnommen werden, doch das Romanende am Ostersonntag evoziert zumindest die zyklisch wiederkehrende, der Passion folgende Auferstehungsfeier. Die traditionelle christliche Sinnzuschreibung des Lebens und der Geschichte als aufgehoben in Gott wird zwar vom Erzähler im *Odfeld* aufgerufen, aber auf keiner Ebene der Erzählung bestätigt, nicht die Geschichte, nur das Leben erhält durch menschliches Miteinander einen möglichen Sinn. Die in *Winterspelt* beschworene Freiheit wird von der histoire und den narrativen Strukturen verraten, sie endet im Tod, in erneuten Kriegshandlungen, in der Selbstermächtigung des Individuums. Die Frage, ob die Möglichkeit individueller Entscheidungen einen Sinn der Geschichte konstituieren kann, bleibt unbeantwortet.

Weder für *Wiktor Wawitsch*, wo die Sinnfrage gar nicht gestellt wird, noch für *Gravity's Rainbow*, wo der Sinn paradoxal mit Determinismus und Paranoia korreliert wird, lässt sich eine Antwort auf die Sinnfrage erkennen, narrativ dargestellt wird dies im ersten Roman durch das unablässige Laufen und Rennen, im zweiten durch die zunehmende Fragmentarisierung. Alle Romane betonen also durch ihre Darstellung der Geschichte deren Sinnferne, Sinnlosigkeit; jedenfalls hat sie keine für den Menschen erfassbare Sinnhaftigkeit.

Auch einen Sinn in der Geschichte als »Zusammenhang von Erinnerung und Hoffnung, von Erwartung und Erfahrung«, wie ihn die Geschichtstheorie teilweise formuliert, zu finden, ist in den Romanen nicht möglich, da dieser Zusammenhang gekappt ist, die Romanschlüsse können hierfür als Beleg dienen: Das Opferfest in *Salammbô* bricht den Kreislauf von Gewalt und Gegengewalt im öffentlichen Raum nicht auf; die Verzweiflung und Resignation des Magisters im *Odfeld* zeigt die Erfahrung der Hoffnungslosigkeit; die Rückkehr des Malers zu seiner ‚Berufung‘ in der *Semaine sainte* verschiebt den Zusammenhang von Erinnerung und Hoffnung in den privaten Raum; in *Wiktor Wawitsch* führen weder das Opfer des einen, noch der Tod des zweiten, noch die Rettung des dritten Protagonisten aus der grundlegenden Kontingenz hinaus; Tod, Flucht oder Rückkehr in die vorigen Verhältnisse in *Winterspelt* sind von Erinnerung und Erwartung, also von Vergangenheit und Zukunft

abgekoppelt; die drohende Bombe über dem Theater in *Gravity's Rainbow* ist surreale und konkrete Gegenwart zugleich. Es gibt diskursive und narrative Zusammenhänge zum Anfang, zu Motivreihen der Romane, aber eine aus der Erfahrung als der Vergangenheit der Gegenwart entspringende Erwartung als der Zukunft der Gegenwart ist nur im Rahmen der zyklischen Struktur gegeben, womit der Versuch der Beweisführung selbst in einen *circulus viciosus* gerät.

Wie dargelegt, gibt es in der Geschichtstheorie auch eine Option, die in der Trauerarbeit und/oder in dem Aushalten des Nicht-Sinns Geschichte als ‚Sinngeschichte‘ fasst. Ein Beispiel für diese Möglichkeit der Sinnzuweisung ist in *Salammô* die Reaktion der Söldner auf den Kindermord, die Wanderung der Heimkehrer über das Schlachtfeld im *Odfeld*, die Person und die Handlungen Grunjas in *Wiktor Wawitsch*, die Weihnachtsszene in *Gravity's Rainbow*¹³⁷⁵. Fraglich bleibt, ob diese Textstellen Beispiele für eine historische Trauer sind, ob diese nicht einer zeremoniellen Kommunikation, einer Inszenierung bedürfte¹³⁷⁶.

Bleibt der Sinn einer alternativen Geschichtsschreibung, Geschichte durch ein »Gegen-Gedächtnis« vor der Überwältigung durch den Konformismus der jeweiligen Epoche zu bewahren. Dieser wird von den sechs Romanen in unterschiedlichem Ausmaß einmal durch die Wahl des Themas, zum anderen auf den verschiedenen Erzählebenen, berücksichtigt. Für *Salammô* ist es die von den antiken Geschichtsschreibern und allen ihren Nachfolgern unterdrückte dunkle Seite der Antike, im *Odfeld* ist es das in den preußischen Geschichtswerken nicht auftauchende sinnlose Hin- und Herziehen der Söldnerheere mitsamt ihrer adligen Offiziere, in der *Semaine Sainte* der in vielen Varianten aufgezeigte, von der französischen Historiographie nur knapp gestreifte Verrat an den Idealen der Revolution, an Napoleon, an den Bourbonen, in *Wiktor Wawitsch* der in zaristischen und in sozialistischen Geschichtsbüchern verschwiegene Zusammenhang von Revolution und Pogrom, in *Gravity's Rainbow* – als ein Beispiel unter mehreren – die in der offiziellen Geschichtsschreibung von anderen Themenkomplexen überlagerten Zusammenhänge von Wirtschaft und Krieg. *Winterspelt* dagegen, das zunächst den Anschein eines kontrafaktischen Geschichtsromans erweckt, bekräftigt das in der konservativen Geschichtsschreibung der 50er und 60er Jahre gezeichnete Bild von der Alleinschuld Hitlers und der angeblichen Ahnungslosigkeit weiter Kreise der Bevölkerung über die Verbrechen der

¹³⁷⁵ »But in the way home tonight, you wish you'd picked him up, held him a bit. Just help him, very close to your heart, his cheek by the hollow of your shoulder, full of sleep. As if it were you who could, somehow, save him. For the moment not caring who you're supposed to be registered as. For the moment, no longer who the Caesars say you are.
O *Jesu parvule*,

Nach dir ist mir so weh...« (138)

¹³⁷⁶ Analog zum kulturellen Gedächtnis, wie Assmann es definiert. Jan Assmann: Das kulturelle Gedächtnis. München ²1997. S. 56.

Nationalsozialisten, wird also dem Anspruch einer alternativen Geschichtsschreibung an Non-Konformismus nicht gerecht.

Im ganzen genommen kann, trotz mancher Übereinstimmungen, vor allem mit den geschichtstheoretischen Überlegungen Foucaults, von einer Kongruenz der Geschichtskonstruktionen der Romane mit derjenigen der modernen Geschichtstheorie nicht gesprochen werden.

C 3 Das Potential zur Einübung in historisches Denken in den narrativen und diskursiven Strukturen der Romane

Das dritte zu untersuchende mögliche Kennzeichen des analysierten Zweigs historischer Romane ist die Auseinandersetzung mit der Geschichtlichkeit des Menschen in ihrer zweifachen Bedeutung. Hier ist der Untersuchungsgegenstand, ob und wie weit die Romane die Aufforderung an den abstrakten Leser richten, sich von den Implikationen des historischen Denkens affizieren zu lassen¹³⁷⁷.

3.1 Die Auseinandersetzung mit der Geschichtlichkeit als Seinsweise

Die Strategien der Geschichtsdarstellung stehen in einem direkt proportionalen Verhältnis zu den Möglichkeiten, Einblicke in historisches Denken zu vermitteln: Je mehr die Nicht-Darstellbarkeit der Geschichte betont wird, desto weniger kann sie als unwiederholbarer, in der Zeit, in einer wirklichen Vergangenheit unter handelnden Menschen ablaufender Prozess begriffen werden, desto mehr wird sie zu einer erzählten Geschichte, die einen Autor hat und deren Ende keinen Gedanken an von den Rezipienten mitzuverantwortende Konsequenzen weckt. Die Nicht-Darstellbarkeit wirft zwar ein Schlaglicht auf die Probleme des Historiographen, die vergangene Wirklichkeit in historische Fakten zu verwandeln, mit der Fiktionalisierung der historischen Fakten kassiert der Romanschriftsteller jedoch zugleich den objektiven Wahrheitsanspruch der hinter den Fakten stehenden Wirklichkeit. Wird aus dem Söldneraufstand gegen Karthago, dem Siebenjährigen Krieg, dem Kampf des bourbonischen gegen das napoleonische Frankreich, der russischen Revolution von 1905, dem Zweiten Weltkrieg durch die Konzepte der Re- und Ent-Mythologisierung, der historistischen Enthistorisierung, der biographischen Überwucherung, der voyeuristi-

¹³⁷⁷ Deshalb ist hier auch der Ort, die in Teil A dargelegten Rezeptionstheorien auf ihre Anwendbarkeit zu überprüfen.

schen Gegenwartsfixierung, der dokumentarisierenden Unverbindlichkeit, der fragmentarisierten Psycho-Science-Fictionierung ein Furcht und Mitleid erregendes Spektakel, wird zwar das Bedürfnis des Lesers nach Geschichten gedeckt, doch die Geschichte bleibt auf der Strecke, sie ist nicht nur weder »ein Gericht, noch ein Alibi«¹³⁷⁸, noch ein immer wieder neu zu entziffernder Text, sondern auch kein Erfahrungs- und Kommunikationsraum, in dem über die Pluralität von Deutungen nachgedacht werden kann. Die Strategien der Unsichtbarmachung der Geschichte überwuchern die in den Textstrukturen angelegten Angebote an die Rezipienten, sich eine Vorstellung von der geschichtlichen Bedingtheit aller Lebensbezüge zu machen oder die Zeit als den Menschen bestimmendes, von ihm aber nicht fassbares Phänomen zu erkennen.

Eines der in A 3 genannten kognitiven Denkschemata jedoch, die Abgrenzung des Eigenen vom Fremden, wird durch die in den Romantexten geschilderte Erfahrung des fremden Anderen im Eigenen und des Eigenen im Anderen, nachhaltig affiziert. Diese Erfahrung, obwohl konstitutiver Bestandteil des historischen Denkens, ist keine genuin historische Kategorie; von der Antike, für die die Fremden die βάρβαροι, die Kauderwelsch Sprechenden waren, über die Aufklärung, für die das ‚Mittel‘alter keine eigenständige Epoche war, bis zur Jetztzeit, die bis vor kurzem von der ‚Dritten Welt‘ sprach, wurde das Eigene scharf abgegrenzt vom Anderen, Fremden, eine gegenseitige Durchdringung nicht gesehen. In den Romanen hingegen ergibt sich ein anderes Bild: Oberflächlich beschreiben sie entweder das Fremde – Prunk, Riten und Grausamkeit in *Salammbô*, der in Schlamm und Regen dahinziehende Zug von Adligen, Offizieren, Studenten und Schülern in *La Semaine sainte*, die schreienden, johlenden, fliehenden, geifernden Massen in *Wiktor Wawitsch* - oder das Eigene – eine Gruppe im Nebel herumirrender, vor Krieg und Unterdrückung Schutz suchender Menschen im *Odfeld*, ein Sextett, wo jeder Spieler außer der gemeinsamen Partitur noch sein eigenes Musikstück spielt in *Winterspelt* - , nur in *Gravity's Rainbow* ist die Durchmischung von Fremdem und Eigenem von vornherein gegeben, als Beleg kann man die unzähligen Sexualakte jeder Couleur überall in der Welt heranziehen oder die schon angeführte Weihnachtsszene, wo die Menschen mitten im »Electric Monopoly«, unter den über der Nordsee hängenden Raketen glauben

something to raise the possibility of another night that could actually, with love and cockcrows, light the path home, banish the Adversary, destroy the boundaries between our lands, our bodies, our stories, all false, about who we are: for the one night, leaving only the clear way home and the memory of the infant you saw (137/138)

¹³⁷⁸ Koselleck: Vom Sinn und Unsinn der Geschichte, in: Müller/Rüsen (Hg.): Historische Sinnbildung. Reinbek 1997. S. 79 – 97, hier: S. 97.

Doch unter der Oberfläche gibt es auch in den anderen Romanen viele Motive, die die Durchdringung des Eigenen und des Anderen beinhalten: die Schreckensträume, die die Menschen heimsuchen und das Gewohnte fremd machen, die Gesten fremder Menschen, die diese plötzlich vertraut machen, das Erschrecken über das Andere im eigenen Selbst, das Erstaunen, dass im Anderen etwas von einem selbst ist¹³⁷⁹. Die Erkenntnis, dass das Selbst und der Andere aufeinander bezogen sind, ist nicht in allen Romanen gleich ausgeprägt, die Extreme sind dabei *Salammbô* auf der einen Seite, das als Allegorie auf das Frankreich der Erzählzeit gelesen und gleichzeitig als unüberwindbar fremd rezipiert werden kann, am anderen Ende der Skala liegt *Winterspelt*, dessen *histoire* zwar befremdlich anmuten kann, wo die Gedanken und Handlungen der Personen jedoch ein freudig nachzuvollziehendes Wunschbild des deutschen Bürgertums in der Zeit des Nationalsozialismus zeichnet. Da historisches Denken die Erkenntnis voraussetzt, dass alle menschlichen Verhältnisse nicht natürlich, sondern geschichtlich geworden sind, können die Romane durch den besonderen Blick auf das Andere und Fremde zur Änderung des betreffenden kognitiven Schemas der Lesenden und damit zur Entwicklung des historischen Denkens beitragen.

Trotzdem bleibt die Frage bestehen, ob mit den Romanen Geschichte als ein bei aller Kontingenz und Unverfügbarkeit den Menschen in der Vergangenheit betreffendes, ihm in der Gegenwart Handlungsmöglichkeit bietendes, von ihm auf die Zukunft hin zu verantwortendes Prozess begriffen werden kann. Für eine Antwort muss die Beziehung zwischen Text und Rezipient, nicht als Wirkungs-, sondern als Kommunikationsbeziehung zwischen abstraktem Autor und abstraktem Leser verstanden, betrachtet werden. Hierbei trifft die ‚Nachricht‘, also der Text, der über die zur Geschichte gewordene Vergangenheit spricht, des Senders, also des abstrakten Autors, auf das ‚Ohr‘, also auf die durch kulturell überformte kognitive Denkschemata beeinflusste sinnliche und mentale Wahrnehmungsstruktur des Empfängers, also des gegenwärtigen abstrakten Lesers. Das so definierte ‚Ohr‘ wird einmal durch die Erfahrung, die aus eigenen und, über Personen oder Institutionen vermittelten, fremden Ereignissen der Vergangenheit gespeist wird, geleitet, zum anderen durch die ebenfalls zugleich an das Individuum gebundene und durch seine Bezugsgruppen und die Medien geprägte Erwartung an die Zukunft¹³⁸⁰.

¹³⁷⁹ Beispiele für die Verschränkung von Selbst und Anderer : *Salammbô*: die letzte Szene zwischen Salammbô und Mâtho (S. 376), *Oddfeld*: Szene zwischen dem Herzog von Braunschweig und dem Magister Buchius (S. 196f.), *La Semaine Sainte*: die Szene zwischen Géricault und Firmin in der Schmiede (S. 979), *Wiktor Wawitsch*: Szene zwischen Wiktor Wawitsch und Pjotr Senkowski (S. 440 – 445), *Winterspelt*: Hainstock beim Verlassen des KZ Oranienburg (S. 114f.).

¹³⁸⁰ Ich beziehe mich auf Koselleck: » Erfahrung ist gegenwärtige Vergangenheit, deren Ereignisse einverleibt worden sind und erinnert werden können. [...] Ferner ist in der je eigenen Erfahrung, durch Generationen oder Institutionen vermittelt, immer fremde Erfahrung enthalten und aufgehoben [...] Ähnliches [...] von der Erwartung [...]: auch sie ist personengebunden und interpersonal zugleich, auch Erwartung voll-

Beispiele für den Appell an die Erfahrung, die ein Affiziert-Werden von Geschichte, im Sinn der ‚condition historique‘ des Menschen auslösen kann¹³⁸¹, lassen sich in den Romanen finden: Im *Odfeld* ist es der Satz »und – suchen uns mit dem Magister zu fassen« (117), der durch die Analogiebildung zwischen Verlorensein im Nebel und dem Schlachtgetümmel Ausgeliefertsein die existenzielle Not der Menschen im Siebenjährigen Krieg, damit das zugleich Einmalige und das in die Gegenwart Reichende der Geschichte erfahrbar macht. In *Salammô* veranlasst der Satz »partout on sentait l'ordre rétabli, une existence nouvelle qui recommençait« (369), dieser Leerstelle mit Abwehr *und* Verständnis zu begegnen und damit die Dialektik der Geschichte als unverfügbare Widerständigkeit und gleichzeitig als von Menschen intendiertes Handeln zu begreifen. *La Semaine Sainte* bietet dem Leser explizit die Ambivalenz der Geschichte als tote Vergangenheit und lebendige Gegenwart in der Verschlingung der Versammlung von Poix mit der Episode von Voelklingen 100 Jahre später (970/971), während das unbeantwortete «Qui; nous?» (973) die offen bleibende Frage nach dem Subjekt der Geschichte stellt. *Wiktor Wawitsch* ist sozusagen die Rohform der Geschichte, der die Dimension der Vergangenheit fehlt, die so auch die Gegenwart des Lesers nicht erreichen kann. In *Winterspelt* spricht der Major einen Satz, der eine Grunderfahrung des Menschen mit der Geschichte, die Kontingenz, ad absurdum führt:

Wenn aber ein Ereignis durch Zufall zustandekommt, so kann es ebensogut, wie es stattfindet, nicht stattfinden. (508)

Gleichzeitig erfährt der Leser am Ereignis des Todes Schefolds die selbst in sich kontingente Verknüpfung von Zufall und Notwendigkeit¹³⁸². In *Gravity's Rainbow* bestätigt die Dichotomie zwischen Festhalten und Öffnen, die an dem Repräsentanten des Determinismus, Pointsman, und demjenigen des freieren Willens, Roger Mexico oder an dem irrlichternden Auftreten der argentinischen Anarchisten¹³⁸³ exemplifiziert wird, dem abstrakten Leser die Vermutung, dass Geschichte keine lineare Einbahnstraße von der Vergangenheit in die Zukunft ist, sondern ein Kreuzungspunkt von verschiedenen Linien, die aus vielen Herkünften in verschiedene mögliche Zukünfte reichen.

Mit dem ‚Erwartungsohr‘, mit dem der implizite Leser sich eine »vergegenwärtigte Zukunft« vorstellt, verfolgt dieser Hinweise der Texte auf die Zukunft der in ihnen

zieht sich im Heute, ist vergegenwärtigte Zukunft.« Reinhart Koselleck: *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*. Frankfurt a.M. 1979. S. 354 – 355.

¹³⁸¹ Dass dies möglich ist, zeigen Beispiele aus neuester Zeit: Katja Petrowskaja: *Vielleicht Esther*, 2014, und die Photographien des brasilianischen Photographen Sebastião Salgado in dem Film *Salz der Erde*.

¹³⁸² In den Worten Nietzsches: »jene eisernen Hände der Notwendigkeit, welche den Würfelbecher des Zufalls schütteln«, zitiert nach: Foucault: *Nietzsche, die Genealogie und die Historie*. 2002. S. 179.

¹³⁸³ »we wanted the closed white version of reality we got [...] we are obsessed with building labyrinths, where before there was open plain and sky. [...] Taking land is building more fences. We want to leave it open. We want it to grow, to change. In the openness of the German Zone, our hope is limitless.« (267/268).

dargestellten Vergangenheit. Diese ist die implizit als trügerisch dargestellte Erwartung der Befriedigung und Befriedung in *Salammbô*, der Ruhe und Sicherheit im *Odfeld*, des Richtungswechsels des Rades in *Wiktor Wawitsch*, ebenso wie die explizit geäußerte Hoffnung auf die Anerkennung der Rechte des Volkes in *La Semaine Sainte*, die narrativ durch die Wiederauferstehung der Sonne und der Kreativität präfiguriert wird, auf die Freiheit des selbstbestimmten Lebens in *Winterspelt*, auf eine Solidarität angesichts der Katastrophe in *Gravity's Rainbow*; Hoffnungen, die in der histoire dieser Romane durch nichts genährt werden¹³⁸⁴. Immerhin zeigen die Linien der Erwartung dem abstrakten Leser Grenzen auf: die Grenze der Andersartigkeit, der Vorstellbarkeit, des Einflusses der Kontingenz wie der Vorhersehbarkeit der Zukunft.

Die Kommunikation zwischen abstraktem Autor und abstraktem Leser offenbart einen Anstoß zum Begreifen der Geschichte als Geflecht verschiedener Zeitvorstellungen und als Ort vielfältiger Wirklichkeiten, der geschichtliche Raum des intentionalen Handelns des Subjekts in Vergangenheit, Gegenwart oder Zukunft kommt nicht in den Blick oder ist verschüttet.

3.2 Die Auseinandersetzung mit der historischen Bedingtheit der Geschichtlichkeit

Diese Weise des von Geschichte Affiziertwerdens wird in den Texten auf mehreren Wegen aufgerufen, wenn auch nicht für jeden dieser Wege in jedem Roman Belege gefunden werden können.

Der implizite Leser lernt erstens durch die vielfältigen Strategien der In-Frage-Stellung der Geschichte, dass Geschichte nicht die Rekonstruktion einer fertig vorliegenden vergangenen Wirklichkeit ist, sondern die Kategorie der Möglichkeit enthält, die insofern das Potential hat, den Ereignissen in der Vergangenheit eine andere, eine neue Bedeutung zu verliehen, damit die Erfahrung der Vergangenheit, die Erwartung an die Zukunft und somit die Gegenwart zu verändern. Geschichte als zum Reich der Möglichkeit gehörend wird besonders in den vier späteren Romanen aufgerufen, als Beispiele auf der histoire-Ebene lassen sich die Berthier-Episode aus der *Semaine Sainte*, die Figur des Baschkin in *Wiktor Wawitsch*, der Plan Dincklages in *Winterspelt*, die unzähligen Begegnungen Slothrops in der Zone in *Gravity's Rainbow* anführen. Die narrativen Strukturen aller Romane appellieren an den Möglichkeitssinn: In *Salammbô* ist es das Ineinander von Mythologisierung und Entmythologisierung, im *Odfeld* die sich widersprechenden Verweise auf das handelnde Subjekt in der Geschichte, *La*

¹³⁸⁴ So exemplifizieren die Romane auch die von Koselleck festgestellte wachsende Differenz zwischen ‚Erfahrungsraum‘ und ‚Erwartungshorizont‘.

Semaine Sainte befördert diesen Sinn durch das Verwirrspiel von Erzähler, abstraktem Autor und konkretem Autor, *Wiktor Wawitsch* provoziert durch die filmische Darstellungstechnik, *Winterspelt* durch das lange Offenhalten eines möglichen Gelingens des Plans Gedankenspiele mit anderen Perspektiven, *Gravity's Rainbow* öffnet unzählige Türen zur Möglichkeit, genannt seien nur die binären Oppositionen oder die Darstellung des Endes von Slothrop oder Major Weißmann.

Durch die Schriftform des Romans erkennt der implizite Leser zweitens die Geschichte als sichtbare Spur in der Gegenwart, die auf etwas Unsichtbares, in der Vergangenheit jedoch sichtbar Gewesenes hinweist, eine Spur, der gefolgt wird, die neu gefunden, neu gedeutet oder falsch gelegt werden kann. Auf die Spuren einer anderen Geschichte in den Romanen wurde schon hingewiesen, auch falsche Spuren werden überall gelegt: der Mythos als Erklärung, das »im Namen Gottes, des Herrn Himmels und der Erden« (Odfeld 230) als Rechtfertigung, das »qu'il est des leurs« (Semaine Sainte 971) als Selbsttäuschung des ‚Helden‘, das Versprechen der Polyphonie in der Geschichte, das nicht eingelöst wird, in *Winterspelt*, die vielen Fahrten der Verschwörungstheorien in *Gravity's Rainbow*, die in ein übertrieben helles Licht geraten. Eine Neudeutung der anwesenden Spuren des abwesenden Vergangenen ist der Orientalismus in *Salammbô*, die Problematik des Verrats in *La Semaine sainte* – wen verrät man, sich, die Seinen oder die Anderen? –, die ungelöste Frage in *Winterspelt* ‚Wer schränkt die Handlungsfreiheit ein?‘, die Szenen zur imperialistischen Politik in *Gravity's Rainbow*¹³⁸⁵.

Drittens wird der implizite Leser auf das Nebeneinander der institutionalisierten, in Dingen ‚objektivierten‘ Geschichte und der in sich wandelnden, untergehenden, neu entstehenden Traditionen und Stilen des sozialen Miteinanders der Menschen ‚inkorporierten‘ Geschichte¹³⁸⁶ gerade durch den relativ großen Anteil der verdinglichten Geschichte in den Romanen¹³⁸⁷ im Vergleich zur Unsichtbarmachung der ‚werdenden‘ Geschichte aufmerksam.

So wird der abstrakte Leser viertens dadurch, dass *die* Geschichte als vermeintlich bekannte, feststehende Realität der Vergangenheit in den Romanen zwar ausgelöscht

¹³⁸⁵ Auch in der Geschichtsschreibung schon ausgetretene Pfade, denen die Romane folgen, gibt es: Der den Karthagern angeheftete Krämergeist, die Begeisterung der Franzosen für Napoleon, die Dummheit der unteren Ränge der zaristischen Polizei, die Fehleinschätzung Hitlers, die Schwärmerei für Kontrolle der Deutschen – alles eher soziologischen als historischen Kategorien zuzurechnende Charakterisierungen, deren Gewicht durch das Umfeld, in das sie gestellt sind, zwar gering ist, jedoch den Einfluss der für den Autor jeweils zeitgenössischen Geschichtsschreibung zeigt.

¹³⁸⁶ Anknüpfend an die Unterscheidung zwischen ‚inkorporierter‘, ‚Habitus gewordener‘ und ‚objektivierter‘, bzw. ‚institutionalisierter‘ Geschichte von Pierre Bourdieu; s. dazu: Ernst-Christian Steinecke: »Inkorporierung, Objektivierung, Akkumulation«. In: Beyer/Creutz (Hg.): Erfahrung und Geschichte. Berlin 2010. S. 167 – 184, hier: S. 169.

¹³⁸⁷ Als da sind Gebäude, ästhetische und technische Ausstattungsgegenstände, Ausrüstung der Soldaten, Gemälde, Bücher.

wird, die in der Iteration und der ‚Naturisierung‘ zu Tage tretenden Traditionen¹³⁸⁸ aber weiterbestehen, auf diese zwei unterschiedlichen Komponenten gestoßen - den wirklichen Geschichtsprozess, der ein Geschehen in der Zeit und deshalb kontingent, beliebig und fragmentarisch ist, und die daraus extrahierten historischen Traditionen, die als der Zeit enthoben und somit als sinnvoll, geordnet und ganz in Erscheinung treten¹³⁸⁹. Als Möglichkeit ergibt sich hieraus der Gedanke, dass die historische ‚Wirklichkeit‘, die die Historiographie abbildet, in der Verbindung von kontingentem Prozess und kontinuierlicher Tradition zu einem gerahmten, geordneten Ganzen besteht und dass es die ‚Wahrheit‘ der selbstreflexiven Geschichtsfiktion ist, diese Verbindung aufzubrechen. Jedenfalls verweigern die analysierten Romane durch die Fragment bleibenden historischen Fakten, deren Mosaiksteinchen nicht durch Schablonen zu einem Ganzen geformt werden, *der* Geschichte den Sinn und erschaffen stattdessen in sich wiederholenden und/oder zersplitternden Geschichten von *der* Geschichte unberührte Sinninseln¹³⁹⁰.

C 4 Die Darstellung der Geschichte und das Spiel

Das vierte mögliche Kennzeichen der analysierten Romane ist ihre vielfältige Beziehung zum Spiel: Das Spiel mit der Gattung des historischen Romans wurde schon aufgezeigt, das in den Romanen kontextualisierte Spiel mit der Geschichte wird nun noch näher erläutert.

Mit der In-Frage-Stellung der überlieferten Geschichte, mit der Betrachtung der Geschichte als Spur der Vergangenheit in der Gegenwart, mit der Trennung von sich ereignender und arretierter Geschichte ordnen die untersuchten Romane der Geschichte einmal die Kategorie der Möglichkeit zu, zum anderen die Notwendigkeit der immer wieder erneuerten Spurensuche, zum dritten die Wahrnehmung gleichzeitig existierender verschiedener Geschichten, der politischen, der sozialen, der kulturellen

¹³⁸⁸ Als herausragendes Beispiel natürlich der Krieg als »die Fortsetzung der Politik mit anderen Mitteln«.

¹³⁸⁹ Zu dieser Charakterisierung: A. Assmann: »Fluchten aus der Geschichte: die Wiedererfindung von Tradition vom 18. bis zum 20. Jahrhundert«. In: Müller/Rüsen (Hg.): Historische Sinnbildung. Reinbek 1997. S. 608 – 625, hier: S. 620; ferner Winter: »Sinnerfahrung. Zur Dialektik von Tradition und Geschichte«. In: Breyer/Creutz (Hg.): Erfahrung und Geschichte. Berlin 2010. S. 203 – 216.

¹³⁹⁰ Diese lassen sich in den am wenigsten fragmentarisierten Romanen *Salammbô* und *Odfeld* nicht finden, in *La Semaine sainte* ist es die Rückkehr Géricaults zu seiner Berufung, in *Wiktor Wawitsch* könnte es das Opfer Baschkins sein, in *Winterspelt* die Rettung des Klee-Bildes, in *Gravity's Rainbow* die Geschichte von Tchitcherine und Geli Tripping.

und zum vierten die Unterscheidung zwischen *meiner*¹³⁹¹ und der offiziellen Geschichte. Drei Linien führen von diesen vier Zuordnungen zum Spielbegriff in der Geschichte: die erste zu dem gedanklichen Jonglierspiel, das eine derartige Sicht der Geschichte erfordert, die zweite zu dem Geschichte und Spiel verbindenden Oszillieren zwischen »Ereignis der Autonomie« und »Verführung zum Falschen«¹³⁹², die dritte zum damit aufgerufenen Verhältnis von Wahrheit und Wirklichkeit.

Das Jonglierspiel wurde in der Analyse dargestellt, auch lässt es sich an der unterschiedlichen Einschätzung der Romane hinsichtlich ihrer historischen Komponente ablesen. Die zweite Linie wird stellvertretend an den Romanen *Das Odfeld* und *Gravity's Rainbow* aufgezeigt: Verführungen des abstrakten Lesers, die durch discours und narration gleichzeitig konstruiert und destruiert werden, sind in beiden Romanen vervielfacht: Verführung zur apokalyptischen Weltsicht, zur Illusion des Trostes in der Lebenserfahrung oder zur Resignation gegenüber einer allmächtigen Verschwörung, Verführung zum Vertrauen in ein handelndes Subjekt der Geschichte oder in die Chance, die der Tod des Subjekts bereithält. Das Ereignis der Autonomie kann in der Akzeptanz »der Angst der Welt«, in der anarchischen Kraft der Liebe, auch in der Offenheit des Kunstwerks gesehen werden.

Was die dritte Linie angeht, so kann jedes Medium ebenso wie das Spiel die Wirklichkeit logischerweise nur medial, jedoch mit Hilfe von verschiedenen Zeichensystemen, abbilden (dies gilt besonders für Theater und Film und, wie gezeigt wurde, weisen alle untersuchten Romane viele Elemente eines darstellenden Spiels oder Films auf), während Wahrheit allein durch die Sprache vermittelt werden kann, im literarischen Roman oft verknüpft mit dem Stilmittel der Ironie¹³⁹³, ein Stilmittel, das seinerseits durch den Zweifel, den es weckt, auf die Nähe zum Spiel hinweist¹³⁹⁴. In spielerischen Zweifel gezogen wird beispielsweise historisches Wissen als »Entréebillet« zum Bildungsbürgertum im *Odfeld*, die Vorstellung von der Gleichwertigkeit von detailgenauer Beschreibung und sinnlicher Wahrnehmung in *Salammô*, die Überzeugung vom acte gratuit als Akt der Freiheit in *Winterspelt*, der Glauben an die Rationalität politischer Entscheidungen in *Gravity's Rainbow*.

¹³⁹¹ Hiermit ist nicht die persönliche Geschichte gemeint, sondern die Geschichte, die man als die seine empfindet, also die des Adels oder die der Bauern, die der Koloniegründer oder die der Kolonisierten oder aber eine Geschichte, die versucht, beides zusammenzusehen.

¹³⁹² Zitate S. 2 der vorliegenden Arbeit.

¹³⁹³ S. grundsätzlich Nünning (Hg.): Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. 2008. Eintrag Ironie.

¹³⁹⁴ S. hierzu Rudolf Lütke: Der Ernst der Ironie – Studien zur Grundlegung einer ironistischen Kulturphilosophie der Kunst. Würzburg 2002. S. 14.

C 5 Zusammenfassung zum Spezifischen der literarischen Auseinandersetzung mit dem Phänomen Geschichte oder Skizzierung eines Merkmalkatalogs

I Romane, die dem analysierten Zweig der Familie ‚Historische Romane‘ angehören, sind fiktionale Erzählungen, für die die Geschichte kein realer Referent ist. Die in den Romanen erzählten Ereignisse und Ereignisverknüpfungen entsprechen ebenso wenig wie die Personen einem in der Wirklichkeit vorhandenen Modell und die in den Romanen erzählte(n) Geschichte(n) ist/sind weder verifizierbar noch falsifizierbar, d.h. dem Angebot des Erzählens einer ‚konfigurierten‘ fiktionalen Wirklichkeit steht auf der Rezeptionsseite das Sich-Einlassen auf die Wahrheit dieser Wirklichkeit gegenüber.

II Die Romane stellen eine Usurpation, eine hyperbolische Überschreitung oder eine Gegenfiktion des historischen Romans dar.

III Auf allen Erzählebenen entspricht die in den Romanen dargestellte Geschichte weder der als Konvention verankerten Geschichte noch der von Historiographen beschriebenen Geschichte, auch wenn »Geschichte nicht [als] die Rekonstruktion der res gestae, sondern [als] das Spiel der verschiedenen Sichtweisen der historia rerum gestarum« gesehen wird¹³⁹⁵.

IV Sie entspricht auch nicht der Geschichtstheorie, nach der Geschichte einen wenn auch schwindenden Zusammenhang von Vergangenheit und Gegenwart bereitstellt, ein gewisses Maß an Kontinuität beinhaltet und die Verantwortlichkeit des Menschen oder doch von Menschen postuliert.

V Die Darstellung einer fundamentalen Kontingenz und einer damit verbundenen Sinnlosigkeit werden durch die in den Romanen vermittelte Begegnung mit dem Anderen und Fremden und durch die die Rezeption strukturierenden Kategorien der Erfahrung und der Erwartung geringfügig modifiziert.

VI Die hierdurch gewonnene eingeschränkte Möglichkeit des Affiziertwerdens von Geschichte wird durch die Auseinandersetzung mit dem ‚historischen Apriori‘ von der Geschichte als »kollektiv relevanter Wirklichkeit« und von der Geschichtsschreibung, also durch die Hinterfragung dessen, was als Geschichte begriffen und wie Geschichte in der Geschichtsschreibung vermittelt wird, ergänzt.

VII Hier ist die Nähe der Geschichtsdarstellung der Romane zur Ironie und damit zum Spiel am deutlichsten festzumachen.

VIII Das ‚Affiziertwerden von Geschichte‘ vollzieht sich also stufenweise, dem impliziten Leser werden momentweise die Augen für eine nicht von Geschichtsschreibung geformte Geschichte geöffnet und dadurch begreift er, dass Geschichte immer, auch in der selbstreflexiven Geschichtsfiktion, nur in verschriftlichter Form und nur in einem

¹³⁹⁵ Hans-Jürgen Goertz: »Konstruktion der Geschichte«. In: Ders.: Unsichere Geschichte. Zur Theorie historischer Referentialität. Ditzingen 2001. S. 83 – 102, hier: S. 85.

vorgegebenen Rahmen, gezähmt oder ungezähmt, linear oder zyklisch, kausal oder kontingent, präsentiert wird.

Auf die in der Arbeit schrittweise zu Tage tretende Schwierigkeit, den beschriebenen Zweig der Familie ‚Historischer Roman‘ zu benennen, wird nun abschließend eingegangen: Die Bezeichnung ‚metahistorischer Roman‘ ist Teil einer nach stringenten, doch das Erkenntnisinteresse der Arbeit nicht determinierenden Kriterien aufgestellten Typologie. Die Kennzeichnung ‚selbstreflexive Geschichtsfiktion‘ beinhaltet nur zwei Merkmale, das Nachdenken über Geschichte und die Fiktionalisierung der Geschichte. Die Bezeichnung ‚fiktionale narrative Auseinandersetzung mit der condition historique des Menschen‘ hat die Nachteile der Schwerfälligkeit und des in der deutschen philosophischen Terminologie nicht eingeführten Terminus ‚condition historique‘¹³⁹⁶, dazuhin schließt dieser Begriff nicht die ‚Häresierung‘ der Geschichte ein. Fast dieselben Nachteile hat die Bezeichnung ‚Auseinandersetzung mit der doppelbödigen Geschichtlichkeit des Menschen‘, während die Kennzeichnung ‚von Geschichte affizierter Roman‘ zwar eine Abgrenzung zum Roman überhaupt, aber nicht zu anderen Zweigen der Familie ‚Historischer Roman‘ darstellt. Eine Möglichkeit ist, in Anlehnung an F. v. Schlegels *Transzendentalpoesie* von einem *transzendental-historischen Roman* zu sprechen, da damit die Selbstreflexivität und die Vermischung von ästhetischen und erkenntnistheoretischen Kategorien ausgedrückt werden¹³⁹⁷. Diese Benennung kennzeichnet die Verbindung von selbstreflexivem und erkenntnisprozessualen Umgang mit der Geschichte als den Kern des Spezifischen der literarischen Auseinandersetzung mit dem Phänomen Geschichte, jedenfalls was den vorgestellten Zweig des historischen Romans angeht. Der Nachteil dieser Bezeichnung ist der Rückbezug auf den philosophischen Hintergrund einer vergangenen Epoche. Schließlich führt das in der Analyse dokumentierte paradoxe Vorgehen der Romane, das die Weigerung, geschichtliche Kenntnisse und Sinnbildungen zu bestätigen oder zu liefern mit dem Anspruch verbindet, über den Erkenntnis- und Konstruktionsprozess von Geschichte nachzudenken, zu der Bezeichnung ‚antithetisch verfahrenender historischer Roman‘¹³⁹⁸, da diese Romane Geschichte zugleich als undarstellbar und als mit dem Leben des Menschen untrennbar verbunden, als sinnloses Geschehen und als eine die Sinne der Menschen zu allen Zeiten beschäftigende Erzählung präsentieren.

¹³⁹⁶ Z. B. kommt der Begriff in der deutschen Wikipedia nicht vor.

¹³⁹⁷ Nach Nünning (Hg.): *Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*. 2008. Eintrag *Romantik, Literaturtheorien* meint Schlegel mit dem Begriff ‚*Transzendentalpoesie*‘ »einerseits die Selbstreflexivität romantischer Poesie [...] und andererseits die Vermischung von philosophischer Reflexion und ästhetischer Anschauung«.

¹³⁹⁸ eine Bezeichnung, die an das ‚antithetische Verfahren‘ des Thomas von Aquin erinnert, der einer These (hier: historische Romane vermitteln ‚Geschichte‘) die Antithese (hier: historische Romane tun das nicht) eine dritte Position gegenüberstellt (hier: sie vermitteln Einsichten über die Geschichtlichkeit des Menschen). Zu Thomas von Aquin: URL: hartwigschmidt.name/2011/11/02/das-antithetische-verfahren-thomas-von-aquin.html Zugriff: 20. 1. 2016.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

a. Die analysierten Romane

Andersch, Alfred: Winterspelt. Roman. Zürich: Diogenes TB, 2006

Aragon: La Semaine Sainte. In: Aragon : Œuvres romanesques complètes IV, édition publiée sous la direction de Daniel Bournoux, avec, pour ce volume, la collaboration de Bernard Leuilliot et de Nathalie Piégay-Gros, Paris: Gallimard, 2008. S. 673 - 1218

Flaubert, Gustave : Salammbô. Chronologie, Présentation, Notes, Dossier, Bibliographie par Gisèle Séginger, Paris : GF Flammarion, 2001

- : Salammbô. Roman. Aus dem Französischen übersetzt von Robert Habs. Nachwort von Günter Metken. Stuttgart: Reclam, 2011

Pynchon, Thomas: Gravity's Rainbow. New York: Penguin Books, 1973

Pynchon Thomas: Die Enden der Parabel. Roman. Deutsch von Elfriede Jelinek und Thomas Pütz. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt TB, 2008

Raabe, Wilhelm: Das Odfeld. Eine Erzählung. Mit einem Nachwort von Ulrich Dittmann. Stuttgart: Reclam, 1995

Житков Борис: Виктор Вавич. Роман. Москва: Издательство Независимая газета, 1999

Schitkow, Boris: Wiktor Wawitsch. Roman. Deutsch von Rosemarie Tietze, mit einem Vorwort von Rolf Vollmann und einem Nachwort von Rosemarie Tietze. München/Wien: Hanser, 2003

b. Andere literarische Werke

Aragon: Le Mentir-vrai. In: Œuvres romanesques complètes IV, édition publiée par Daniel Bournoux. Paris : Gallimard, 2008. S. 1319-1349

- : Je n'ai jamais appris à écrire ou les Incipit. Genève : Skira, 1969

Belyj, Andrej: Petersburg. Aus dem Russischen von Gabriele Leupold. Mit einem Nachwort von Ilma Rakusa. Frankfurt: Suhrkamp, 2005

Brecht, Bertolt: Mutter Courage und ihre Kinder. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1961.

Faulkner, William: Requiem für eine Nonne. Deutsche Übertragung von Robert Schnorr. Stuttgart: Scherz & Govers, 1956.

Kierkegaard, Sören: Die Krankheit zum Tode. Übersetzt von Liselotte Richter. Reinbek: Rowohlt, 1962

Konrad, György: Das Geisterfest. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1986

- Mann, Thomas: Versuch über Schiller. Tübingen: Silberburg, 2005
- Musil, Robert: Der Mann ohne Eigenschaften, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1970
- Petrowskaja, Katja: Vielleicht Esther. Berlin: Suhrkamp, 2014
- Proust, Marcel: Le temps retrouvé. Édition réalisée sous la direction de Jean Milly,
Paris : GF Flammarion, 1986
- Schiller, Friedrich : Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von
Briefen. Stuttgart: Reclam, 2000
- Zola, Emile: Germinal. Paris: Fasquelle, 1983

Sekundärliteratur

a. Geschichts- und Literaturwissenschaft allgemein

- Acham, Karl: »Über den Zusammenhang von Erwartungshaltung, Wirklichkeits-
konzeption und Darstellungsweise in den Sozialwissenschaften«. In:
Koselleck/Lutz/Rüsen (Hg.): Theorie der Geschichte. Beiträge zur Historik
Bd. 4. München: Dt. Taschenbuch Verl., 1982. S. 353 – 414
- Ankersmit, Frank: »Sprache und historische Erfahrung«. In: Müller/Rüsen (Hg.):
Historische Sinnbildung. Reinbek: Rowohlt, 1997. S. 388-407
- Arendt, Hannah: Vita activa oder Vom tätigen Leben. Stuttgart: Kohlhammer, 1960
- Aristoteles: Poetik. Griechisch/Deutsch. Übersetzt und herausgegeben von Manfred
Fuhrmann, Stuttgart: Reclam, 1982
- Askani, Hans-Christoph: »Zwielicht und Vergessen«. In: Liebsch (Hg.): Bezeugte
Vergangenheit oder versöhnendes Vergessen. Berlin: Akademie-Verl., 2010.
S. 91 – 109
- Assmann, Aleida: »Fluchten aus der Geschichte: Die Wiedererfindung von Tradition
vom 18. bis zum 20. Jahrhundert«. In: Müller/Rüsen (Hg.): Historische
Sinnbildung. Reinbek: Rowohlt, 1997. S. 608 – 625
- : Erinnerungsräume: Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses.
München: Beck, 1999
- Assmann, Jan: Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in
frühen Hochkulturen. München: Beck 21997
- : »Zeitkonstruktion und Gedächtnis als Basis historischer Sinnbildung«. In:
Rüsen, Jörn (Hg.): Westliches Geschichtsdenken. Göttingen: Vandenhoeck &
Ruprecht, 1999. S. 81 – 98
- Augé, Marc: Orte und Nicht-Orte: Vorüberlegungen zu einer Ethnologie der Einsamkeit.
Frankfurt a. M.: Fischer 21994

- Aya, Rod: »Der Dritte Mann oder Agency in der Geschichte oder Rationalität in der Revolution«. In: Suter/Hettling (Hg.): Struktur und Ereignis. Göttingen, 2001. S. 33 – 45
- Baatz, Ursula/ Müller-Funk, Wolfgang (Hg.): Vom Ernst des Spiels: über Spiel und Spieltheorie. Berlin: Reimer, 1993.
- Baberowski, Jörg: Der Sinn der Geschichte. Geschichtstheorien von Hegel bis Foucault. München: Beck, 2005
- Bachtin, Michail M.: Chronotopos. Aus dem Russischen von Michael Dewey. Mit einem Nachwort von Michael C. Frank und Kirsten Mahlke. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2008
- Backhaus, Knut/ Häfner, Gerd: »Zwischen Konstruktion und Kontrolle: Exegese als historische Gratwanderung«. In: Dies. (Hg.): Historiographie und fiktionales Erzählen. Neukirchen: Neukirchner Verlag, 2007. S. 67 – 96.
- Bareis, J. Alexander: Fiktionales Erzählen. Zur Theorie der literarischen Fiktion als Make-Believe. Göteborg: Göteborgs Univ., Acta Univ. Gothoburgensis, 2008
- Barrelmeyer, Uwe: »Fiktionales Wissen in der Geschichtswissenschaft«. In: Fulda/Prüfer (Hg.): Faktenglaube und fiktionales Wissen. Frankfurt a. M. : Lang, 1996. S. 289 – 303
- Barthes, Roland : »Le discours de l'histoire«. In: Ders.: Le bruissement de la langue, Essais critiques IV. Paris : Éditions du seuil, 1984. S. 163 - 177
- : »Écrire, verbe intransitif?« In: Le Bruissement de la langue, 1984. S. 21 – 32
 - : Mythen des Alltags, Deutsch von Helmut Scheffel, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1964
 - : Das semiologische Abenteuer. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1988
 - : Am Nullpunkt der Literatur. Aus dem Französischen von Helmut Scheffel. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2006
- Baßler, Moritz /Brecht, Christoph /Niefanger, Dirk /Wunberg, Gotthart: Historismus und literarische Moderne. Tübingen: Niemeyer, 1996
- Baßler, Moritz: »Zwischen den Texten der Geschichte«. In: Fulda/Tschopp (Hg.): Literatur und Geschichte. Berlin: de Gruyter, 2002. S. 87 – 100
- Benjamin, Walter: Erzählen: Schriften zur Theorie der Narration und zur literarischen Prosa. Ausgew. und mit einem Nachw. von Alexander Honold. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2007
- : Über den Begriff der Geschichte. Herausgegeben von Gérard Raulet. Berlin: Suhrkamp, 2010
 - : Fundbüro. Wiesbaden: marixverlag, 2012

- Bernegger, Gunda: »Identité narrative et mémoire«. In: Breitling/Orth (Hg.):
Erinnerungsarbeit. Berlin: Berliner Wiss. Verl., 2004. S. 117 - 124
- Bode, Christoph: Der Roman. Tübingen und Basel: A. Francke, 2005
- Bohrer, Karl Heinz: Das absolute Präsens. Die Semantik ästhetischer Zeit. Frankfurt a.
M.: Suhrkamp, 1994
- ...- »Historische Trauer und poetische Trauer«. In: Liebsch/Rüsen (Hg.): Trauer
und Geschichte. Köln: Böhlau, 2001. S. 111 - 127
- Borries, Bodo von: Historisch Denken Lernen – Welterschließung statt Epochen-
überblick? Geschichte als Unterrichtsfach und Bildungsaufgabe. Opladen u.a.:
Budrich, 2008
- Bosse, Heinrich /Renner, Ursula (Hg.): Literaturwissenschaft. Eine Einführung in ein
Sprachspiel. Freiburg/Wien/Berlin: Rombach 2010
- Brandstetter, Gabriele /Neumann, Gerhard: Romantische Wissenspoetik: die Künste
und die Wissenschaften um 1800. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2004
- Breitling, Andris/ Orth, Stefan (Hg.): Erinnerungsarbeit: zu Paul Ricœurs Philosophie
von Gedächtnis, Geschichte und Vergessen. Berlin: Berliner Wiss.-Verl., 2004
- Breitling, Andris: Möglichkeitsdichtung – Wirklichkeitssinn. Paul Ricœurs
hermeneutisches Denken der Geschichte. München: Fink, 2007
- : »Undarstellbar? Ricœur und Lyotard über die Grenzen der Repräsentation
historischer Ereignisse«. In: Liebsch (Hg.): Bezeugte Vergangenheit oder
versöhnendes Vergessen. Berlin: Berliner Wiss. Verl., 2010. S. 133 – 150
- Brieler, Ulrich: Die Unerbittlichkeit der Historizität. Foucault als Historiker. Köln: Böhlau,
1998
- : »Geschichte«. In: Kleiner: (Hg.): Michel Foucault. Frankfurt a. M.: Campus
2001. S. 170 – 190
- Breyer, Thiemo /Creutz, Daniel (Hg.): Geschichte und Erfahrung: historische Sinn-
bildung im Pränarrativen. Berlin u.a.: de Gruyter, 2010
- »Historische Erfahrung. Ein phänomenologisches Schichtmodell«. In: Dies.
- (Hg.): Geschichte und Erfahrung. Berlin 2010. S. 332 - 363
- Brunner, Jerome S.: »Vergangenheit und Gegenwart als narrative Konstruktionen«. In:
Straub (Hg.): Erzählung, Identität und historisches Bewusstsein. Frankfurt a. M.:
Suhrkamp 1998. S. 46 - 80
- Bublitz, Hannelore: »Archäologie und Genealogie«. In: Kleiner (Hg.): Michael Foucault,
eine Einführung in sein Denken. Frankfurt/New York: Campus, 2001. S. 27 - 39
- Bubner, Rüdiger: »Betrachtungen über die Maxime, aus der Geschichte zu lernen«. In:
Jordan (Hg.): Zukunft der Geschichte. Berlin: Trafo-Verl. Weist, 2000.
S. 145 – 157

- Bührmann, Andrea D.: »Geschlecht und Subjektivierung«. In: Kleiner (Hg.): Michel Foucault. Eine Einführung in sein Denken. Frankfurt a. M.: Campus, 2001. S. 123 – 136
- Burckhardt, Jacob: Über das Studium der Geschichte. Der Text der ‚Weltgeschichtlichen Betrachtungen‘ auf Grund der Vorarbeiten von Ernst Ziegler nach den Handschriften herausgegeben von Peter Ganz. München: Beck, 1982
- : Weltgeschichtliche Betrachtungen. Frankfurt a. M.: Ullstein, 1960
- Burke, Peter: »Westliches historisches Denken in globaler Perspektive – 10 Thesen«. In: Rüsen (Hg.): Westliches Geschichtsdenken. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1999. S. 31 – 52
- Butzer, Günter: »Narration – Erinnerung – Geschichte«. In: Fulda/Tschopp (Hg.): Literatur und Geschichte. Berlin: de Gruyter, 2002. S. 147-169
- Carr, David: »White und Ricœur: Die narrative Erzählform und das Alltägliche«. In: Stückrath/Zbinden (Hg.): Metageschichte, Hayden White und Paul Ricœur. Baden-Baden: Nomos, 1997. S. 169 – 179
- : »Die Realität der Geschichte«. In: Müller/Rüsen (Hg.): Historische Sinnbildung Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1997. S. 309 – 327
- Claussen, Detlev: Grenzen der Aufklärung. Die gesellschaftliche Genese des modernen Antisemitismus. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verl. 1994
- Culler, Jonathan: Literaturtheorie. Eine kurze Einführung. Aus dem Englischen übersetzt von Andreas Mahler. Stuttgart: Reclam, 2002
- Deines, Stefan /Jäger, Stephan /Nünning, Ansgar (Hg.): Historisierte Subjekte – subjektivierte Historie. Zur Verfügbarkeit und Unverfügbarkeit der Geschichte. Berlin: de Gruyter, 2003
- : »Subjektivierung von Geschichte(n) – Historisierung von Subjekten«. In: Dies. (Hg.): Historisierte Subjekte – subjektivierte Historie. Berlin 2003. S. 1 - 22
- Deines, Stefan: »Über die Grenze des Verfügbaren. Zu den Bedingungen und Möglichkeiten kritischer Handlungsfähigkeit«. In: Deines/Jaeger/Nünning (Hg.): Historisierte Subjekte – subjektivierte Historie. Berlin 2003. S. 63 – 76
- Derrida, Jacques: L'écriture et la différence. Paris: Ed. du Seuil, 1967
- : Eine gewisse unmögliche Möglichkeit, vom Ereignis zu sprechen. Aus dem Französischen von Susanne Lüdemann. Berlin: Merve, 2003
- Droysen, Johann Gustav: Historik. Textausgabe von Peter Leyh. Stuttgart-Bad Cannstatt: Frommann-Holzboog, 1977
- Dux, Günter: »Wie der Sinn in die Welt kam, und was aus ihm wurde«. In: Müller/Rüsen (Hg.): Historische Sinnbildung. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1997. S. 195 – 217

- Dux, Günter: »Strukturen der Zeit«. In: Kablitz/Oesterreicher/Warning (Hg.): Zeit und Text. München: Fink, 2003. S. 13 – 31
- Eggert, Hartmut /Proffitlich, Ulrich /Scherpe, Klaus R. (Hg.): Geschichte als Literatur. Formen und Grenzen der Repräsentation von Vergangenheit. Stuttgart: Metzler, 1990
- Esposito, Elena: »Die Verbindlichkeit des Vorübergehenden«. In: Rathmann (Hg.): Ereignis: Konzeptionen eines Begriffs. Köln: Böhlau, 2003. S. 137 – 149
- Fink, Eugen: Spiel als Weltsymbol. Hrsg. Von Cathrin Nielsen. Freiburg/München: Alber, 2010
- Fitzenreiter, Martin (Hg.): Das Ereignis: Geschichtsschreibung zwischen Vorfall und Befund. Workshop vom 3.10. – 8.10. 08. London: Golden House Publ. 2009
- Flaig, Egon: »Kinderkrankheiten der Neuen Kulturgeschichte«. In: Kiesow/Simon (Hg.): Auf der Suche nach der verlorenen Wahrheit. Frankfurt a. M.: Campus, 2003. S. 26 – 47
- Foucault, Michel: Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften. Aus dem Französischen von Ulrich Köppen. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1974
- : Dispositive der Macht: über Sexualität, Wissen und Wahrheit. Aus dem Französischen übersetzt. Berlin: Merve, 1978
 - : Archäologie des Wissens. Übersetzt von Ulrich Köppen, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1981
 - : »Nietzsche, die Genealogie und die Historie«. In: Ders.: Dits et Ecrits Schriften Bd. 2, 1970 – 1975. Hrsg. von Daniel Defert und François Ewald unter Mitarbeit von Jacques Lagrange. Aus dem Französischen von Rainer Ansen u. a.. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2002. S. 166 - 191
 - : Dits et Ecrits, Schriften III, 1976 – 1979. Hrsg. von Daniel Defert und François Ewald unter Mitarbeit von Jacques Lagrange. Übersetzt von Michael Bischoff u.a.. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2003
 - : Dits et écrits, Bd.4: 1980 - 1988. Hrsg. von Daniel Defert und François Ewald, übersetzt von Michael Bischoff u.a. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2005
- Friedlaender, Saul: Den Holocaust beschreiben. Auf dem Weg zu einer integrierten Geschichte. Göttingen: Wallstein, 2007
- Friese, Heidrun: »Bilder der Geschichte«. In: Müller/Rüsen (Hg.): Historische Sinnbildung. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1997. S. 328 - 352
- Fulda, Daniel /Tschopp, Silvia Serena (Hg.): Literatur und Geschichte. Ein Kompendium zu ihrem Verhältnis von der Aufklärung bis zur Gegenwart. Berlin: de Gruyter, 2002

- Fulda, Daniel: »Historiographie-Geschichte! Oder die Chancen der Komplexität«. In: Jordan (Hg.): Zukunft der Geschichte. Berlin: Trafo-Verl. Weist, 2000. S. 105 – 122
- : »Strukturanalytische Hermeneutik. Eine Methode zur Korrelation von Geschichte und Textverfahren«. In: Fulda/Tschopp (Hg.): Literatur und Geschichte. Berlin: de Gruyter, 2002. S. 39 – 59
- Fulda, Daniel /Prüfer, Thomas (Hg.): Faktenglaube und fiktionales Wissen: zum Verhältnis von Kunst und Wissenschaft in der Moderne. Frankfurt a. M. u.a.: Lang 1996
- Gadamer, Hans-Georg: Wahrheit und Methode. Tübingen: Mohr, 1990
- : »Historik und Sprache«. In: Koselleck: Zeitschichten. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2000. S. 119 – 127
- Gauger, Hans-Martin: »Linearität«. In: Kablitz/Oesterreicher/Warning (Hg.): Zeit und Text. München: Fink, 2003. S. 89 - 101
- Gebauer, Gunter /Wulf, Christoph: Mimetische Weltzugänge. Soziales Handeln – Rituale und Spiele – ästhetische Produktionen. Stuttgart: Kohlhammer, 2003
- Geisenhanslüke, Achim: Gegendiskurse: Literatur und Diskursanalyse bei Michel Foucault. Heidelberg: Synchron, Wiss.-Verl. der Autoren, 2008
- Genette, Gérard: Die Erzählung. Paderborn: Fink 2010
- : Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe. Aus dem Französischen von Wolfram Bayer und Dieter Hornig. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1993
- Gilcher-Holtey, Ingrid: »Kritische Ereignisse' und 'Kritische Momente'« In: Suter/Hettling (Hg.): Struktur und Ereignis. Göttingen 2001. S. 120 – 137
- Göbel, Walter: »Kulturwissenschaft und Literaturwissenschaft«. In: Stierstorfer Klaus / Volkmann Laurenz (Hg.): Kulturwissenschaft Interdisziplinär. Tübingen: Narr 2005. S. 110 - 119
- Goertz, Hans-Jürgen: Umgang mit Geschichte. Eine Einführung in die Geschichtstheorie. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1995
- : »Konstruktion der Geschichte«. In: Ders.: Unsichere Geschichte. Zur Theorie historischer Referentialität. Ditzingen: Reclam 2001. S. 83 – 102
- Golec, Janusz /Lühe, Irmela von der (Hg.): Geschichte und Gedächtnis in der Literatur vom 18. - 21. Jahrhundert. Frankfurt a. M. u.a.: Lang, 2011
- Grabes, Herbert: »Schreiben in der Zeit gegen die Zeit«. In: Middeke (Hg.): Zeit und Roman. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2002. S. 313 - 332
- Grätz, Katharina: Musealer Historismus. Die Gegenwart des Vergangenen bei Stifter, Keller und Raabe. Heidelberg: Winter, 2006

- Greshoff, Rainer /Kneer, Georg (Hg.): Struktur und Ereignis in theorievergleichender Perspektive. Opladen/Wiesbaden: Westdt. Verl., 1999
- Grossmann, David: »Rede zum 75. Geburtstag von Bundespräsident Joachim Gauck am 29. Januar 2015«. In: Süddeutsche Zeitung. 71. Jg. 30. Januar 2015. S. 11
- Grundmann, Matthias /Beer, Raphael (Hg.): Subjekttheorien interdisziplinär: Diskussionsbeiträge aus Sozialwissenschaften, Philosophie und Neurowissenschaften. Münster. Lit-Verl. 2004
- Grunenberg, Antonia u.a. (Hrsg.): Perspektiven politischen Denkens. Zum 100. Geburtstag von Hannah Arendt. Frankfurt a. M. u. a.: Lang, 2008
- Gumbrecht, Hans Ulrich: »„Das in vergangenen Zeiten so gut erzählen, als ob es in der eigenen Welt wäre“ Versuch zur Anthropologie der Geschichtsschreibung«. In: Koselleck/Lutz/Rüsen: Theorie der Geschichte, Bd.4. München: Dt. Taschenbuch Verl, 1982. S. 480 – 513
- Gumbrecht, Hans Ulrich: Präsenz. Herausgegeben und mit einem Nachwort von Jürgen Klein. Berlin: Suhrkamp, 2012
- Habermas, Jürgen: Zur Logik der Sozialwissenschaften. Materialien. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1970
- Habermas, Rebekka: »Gebremste Herausforderungen«. In: Kiesow/Simon: Auf der Suche nach der verlorenen Wahrheit. Frankfurt a. M.: Campus, 2000. S. 59 – 70
- Häfner, Gerd: »Konstruktion und Referenz: Impulse aus der neueren geschichtstheoretischen Diskussion«. In: Backhaus/Häfner: Historiographie und fiktionales Erzählen. Zur Konstruktivität in Geschichtstheorie und Exegese. Neukirchen: Neukirchner Verl., 2007. S. 67 – 96
- Hardtwig, Wolfgang: »Die Verwissenschaftlichung der Geschichtsschreibung und die Ästhetisierung der Darstellung«. In: Koselleck u. a.: Theorie der Geschichte, Bd.4, München: Dt. Taschenbuch Verl., 1982. S. 147 – 191
- : »Zeitgeschichte in der Literatur nach 1945«. In: Schütz/Hardtwig (Hg.): Keiner kommt davon. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2008. S. 7 – 25
- Harth, Dietrich: »Die Geschichte ist ein Text«. In: Koselleck/Lutz/Rüsen (Hg.): Theorie der Geschichte, Beiträge zur Historik, Bd. 4, München 1982. S. 452 - 479
- : »Fiktion, Erfahrung, Gewissheit«. In: Koselleck/Lutz/Rüsen: Theorie der Geschichte. Bd.4, München 1982. S. 621 – 630
- Hegel, Georg Friedrich: Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte. Mit einer Einführung von Theodor Litt. Stuttgart: Reclam, 1961
- Hölscher, Lucian: Neue Annalistik. Umriss einer Theorie der Geschichte. Göttingen: Wallstein, 2003

- Hohendahl, Peter Uwe: »Nach der Ideologiekritik: Überlegungen zur geschichtlichen Darstellung«. In: Eggert/Profitlich/Scherpe: Geschichte als Literatur. Stuttgart: Metzler, 1990. S. 77 – 90
- Hübinger, Gangolf: »Robert Musils ‚Geschichtssinn‘?« In: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur, 2011, Heft 1. S. 207 - 212
- Hutcheon, Linda: A Poetics of Postmodernism: history, theory, fiction. London and New York: Routledge, 1989
- Iser, Wolfgang: Der Akt des Lesens: Theorie ästhetischer Wirkung. München: Fink, 1976
- : Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1991
- Jabłkowska, Johanna: »Mythen der Erinnerungsorte«. In: Golec /von der Lühe (Hg.) Geschichte und Gedächtnis in der Literatur vom 18. - 21.Jh. Frankfurt a. M.: Lang, 2011. S. 27-37
- Jaeger, Stephan: »Geschichte als Wahrnehmungsprozess. Ihr selbstreflexiver Vollzug in der Geschichtsschreibung«. In: Deines/Jaeger/Nünning (Hg.): Historisierte Subjekte – Subjektivierte Historie. Berlin: de Gruyter, 2003. S. 123 – 140
- : »Historiographisch-literarische Interferenzen. Möglichkeiten und Grenzen des Diskursbegriffes«. In: Fulda/Tschopp (Hg.): Literatur und Geschichte. Berlin: de Gruyter, 2002. S. 61 – 85
- Jordan, Stefan (Hg.): Zukunft der Geschichte: Historisches Denken an der Schwelle zum 21. Jahrhundert. Berlin: Trafo-Verl. Weist, 2000
- : »Der Wechsel ins 21. Jahrhundert und seine Herausforderungen an das historische Denken«. In: Ders. (Hg.): Zukunft der Geschichte. S. 15 – 25
- Kablitz, Andreas /Oesterreicher, Wolf /Warning, Rainer (Hg.): Zeit und Text: philosophische, kulturanthropologische, literaturhistorische und linguistische Beiträge. München: Fink, 2003
- Kaes, Anton: »New Historicism: Literaturgeschichte im Zeichen der Postmoderne«. In: Eggert/Profitlich/Scherpe (Hg.): Geschichte als Literatur. Stuttgart: Metzler, 1990. S. 56 – 66
- Kaffenberger, Helmut: »Erfahrung im ersten Jahrhundertdrittel. Physiognomische Hermeneutik und positive Wissenschaft – Bemerkungen zu Walter Benjamins Poetik und Theorie der Allegorie«. In: Fulda/Prüfer (Hg.): Faktenglaube und fiktionales Wissen. Frankfurt a. M.: Lang, 1996. S. 249 – 272
- Kammler, Clemens /Parr, Rolf /Schneider, Ulrich Johannes (Hg.): Foucault Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart/Weimar: Metzler, 2008

- Kamper, Dietmar. »Der aufs Spiel gesetzte Mensch«. In: Baatz/ Müller-Funk (Hg.): Vom Ernst des Spiels: über Spiel und Spieltheorie. Berlin: Reimer, 1993. S. 161 – 171
- Kant, Immanuel: Kritik der reinen Vernunft. Text der Ausgabe von 1781. Hrsg. von Richard Hoyer. Köln o.J.
- Khurana, Thomas: »,...besser, dass etwas geschieht“ Zum Ereignis bei Derrida«. In: Rölli (Hg.): Ereignis auf Französisch. Von Bergson bis Deleuze. München: Fink, 2004. S. 235 – 256
- Kiesow, Rainer Maria/ Simon, Dieter (Hg.): Auf der Suche nach der verlorenen Wahrheit. Zum Grundlagenstreit in der Geschichtswissenschaft. Frankfurt a. M./New York: Campus, 2000
- Kiesow, Rainer Maria: »Auf der Suche nach der verlorenen Wahrheit«. In: Ders./Simon: Auf der Suche nach der verlorenen Wahrheit. Frankfurt a. M. 2000, S. 7 - 12
- Kimmich, Dorothea: Wirklichkeit und Konstruktion. Studien zu Geschichte und Geschichtlichkeit bei Heine, Büchner, Immermann, Stendhal, Keller und Flaubert. München: Fink, 2002
- Kleiner, Marcus S. (Hg.): Michel Foucault: eine Einführung in sein Denken. Frankfurt a. M./New York: Campus, 2001
- Kneer, Georg: »Struktur und Ereignis bei Jürgen Habermas und Michel Foucault«. In: Greshoff/Kneer (Hg.): Struktur und Ereignis. Opladen: Westdt. Verl., 1999. S. 51 – 69
- Knoblauch, Herbert: »Subjekt, Intersubjektivität und persönliche Identität«. In: Grundmann/Beer (Hg.): Subjekttheorien interdisziplinär. Münster: Lit-Verl., 2004. S. 37 - 57
- Kocka, Jürgen: »Bemerkungen im Anschluss an das Referat von Dietrich Hart«. In: Eggert/Profitlich/Scherpe (Hg.): Geschichte als Literatur. Stuttgart: Metzler, 1990. S. 24 – 28
- Kögler, Hans-Herbert: »Situierete Autonomie. Zur Wiederkehr des Subjekts nach Foucault«. In: Deines/Jaeger/Nünning (Hg.): Historisierte Subjekte – subjektivierte Historie. Berlin: de Gruyter, 2003. S. 77 – 91
- Koselleck, Reinhart /Stempel, Wolf-Dieter (Hg.): Geschichte – Ereignis und Erzählung. München: Fink, 1973
- Koselleck, Reinhart: »Geschichte, Geschichten und formale Zeitstrukturen«. In: Ders./Stempel (Hg.): Geschichte – Ereignis und Erzählung. 1973. S. 211 - 222

- Koselleck, Reinhart /Mommsen, Wolfgang J. /Rüsen, Jörn (Hg.) : Objektivität und Parteilichkeit in der Geschichtswissenschaft. München: Dt. Taschenbuch-Verl. 1977
- Koselleck, Reinhart: »Standortbindung und Zeitlichkeit«. In: Ders./Mommsen/Rüsen (Hg.): Objektivität und Parteilichkeit. München 1977. S. 17 - 46
- Koselleck, Reinhart /Lutz, Heinrich /Rüsen, Jörn (Hg.): Theorie der Geschichte. Beiträge zur Historik, Bd. 4. Formen der Geschichtsschreibung. München: Dt. Taschenbuch Verl. 1982
- Koselleck, Reinhart: Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1989
-:»Vom Sinn und Unsinn der Geschichte«. In: Müller/Rüsen (Hg.): Historische Sinnbildung. Reinbek: Rowohlt, 1997. S. 79 – 97
- Koselleck, Reinhart: Zeitschichten. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2003
- : Begriffsgeschichten. Studien zur Semantik und Pragmatik der politischen und sozialen Sprache. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2006
- Krah, Hans: Einführung in die Literaturwissenschaft - Textanalyse. Kiel: Ludwig, 2006
- Lachmann, Renate: Gedächtnis und Literatur Intertextualität in der russischen Moderne, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1990
- : »Exkurs: Anmerkungen zur Phantastik«. In: Pechlivanos /Rieger/Struck /Weitz (Hg.): Einführung in die Literaturwissenschaft. Stuttgart: Metzler, 1995. S. 224 – 229
- Landwehr, Achim: Geschichte des Sagbaren. Einführung in die historische Diskursanalyse. Tübingen: edition discord, 2001
- : »Kulturwissenschaft und Geschichtswissenschaft«. In: Stierstorfer/ Volkmann (Hg.): Kulturwissenschaft Interdisziplinär, Tübingen: Narr, 2005. S. 39 – 57
- Langer, Robert: Vergangenheit und Gegenwart unseres Geistverständnisses: vom substantiellen Subjekt zum prozessbestimmten Selbst. Herbolzheim: Centaurus, 2007
- Lejeune, Philippe: Der autobiographische Pakt. Aus dem Französischen von Wolfram Bayer. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1994
- Liebsch, Burkhard: »Geschichte als Antwort«. In: Stückrath/Zbinden (Hg.): Metageschichte. Hayden White und Paul Ricœur. Baden-Baden: Nomos, 1997. S. 199 – 229
- (Hg.): Hermeneutik des Selbst – Im Zeichen des Anderen: zur Philosophie Paul Ricœurs. Freiburg/München: Alber, 1999
 - »Ereignis – Erfahrung – Erzählung«. In: Rölli (Hg.): Ereignis auf Französisch. München: Fink, 2004. S. 183 – 207

- Liebsch, Burkhard (Hg.): Bezeugte Vergangenheit oder Versöhnendes Vergessen. Geschichtstheorie nach Paul Ricœur, Berlin: Akademie-Verl. 2010
- : »Register einer kritischen Erinnerungskultur: Gedächtnis, Geschichte, Vergessen«. In: Ders. (Hg.): Bezeugte Vergangenheit oder Versöhnendes Vergessen. Berlin 2010. S. 245 – 271
- Liebsch, Burkhard/ Rösen, Jörn (Hg.): Trauer und Geschichte. Köln/Weimar/Wien: Böhlau, 2001
- Lorenz, Chris: Konstruktion der Vergangenheit. Eine Einführung in die Geschichtstheorie. Köln/Weimar/Wien: Böhlau 1997
- : »Kann Geschichte wahr sein?«. In: Schröter/Eddenbüttel (Hg.): Konstruktionen von Wirklichkeit. Berlin: de Gruyter, 2004. S. 33 – 63
- Lotman, Jurij: Die Struktur des künstlerischen Textes. Hrsg von Rainer Grübel. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1973
- Lozek, Gerhard (Hg.): Geschichtsschreibung im 20. Jahrhundert: Neuzeithistoriographie und Geschichtsdenken im westlichen Europa und in den USA. Berlin: Fides 1998
- Lübbe, Hermann: »Was heißt »Das kann man nur historisch erklären«? In: Koselleck/Stempel: Geschichte – Ereignis und Erzählen. München: Fink, 1973. S. 542 – 554
- : »Die Modernität der Vergangenheitszuwendung«. In: Jordan (Hg.): Zukunft der Geschichte. Berlin: Trafo-Verl. Weist, 2000. S. 26 – 34
- Lütke, Rudolf: Der Ernst der Ironie – Studien zur Grundlegung einer ironistischen Kulturphilosophie der Kunst. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2002
- Lützel, Paul Michael: Klio oder Kalliope? Literatur und Geschichte: Sondierung, Analyse, Interpretation. Berlin: Erich Schmidt, 1997
- Lukács, Georg: Der historische Roman. Neuwied: Luchterhand, 1965
- Manemann, Jürgen: »Die Gottesfrage – eine Anfrage an ein Projekt historischer Sinnbildung«. In: Müller/Rösen (Hg.): Historische Sinnbildung. Reinbek: Rowohlt, 1997. S. 373 – 387
- Maset, Michael: Diskurs, Macht und Geschichte. Foucaults Analysetechniken und die historische Forschung. Frankfurt a. M. u. a.: Campus, 2002
- Mattern, Jens: Ricœur zur Einführung. Hamburg: Junius, 1996
- Matuschek, Stefan: Spieltheorie. Von Petrarca bis zu den Brüdern Schlegel. Heidelberg: Winter, 1998
- Meints, Waltraud: »Die gleichberechtigten Anderen und die ‚erweiterte Denkungsart‘. Hannah Arendts Abschied von der traditionellen Philosophie«. In: Grunenberg u.a. (Hrsg.): Perspektiven politischen Denkens. Frankfurt a. M.: Lang, 2008.

- Meißner, Hanna: *Jenseits des autonomen Subjekts: Zur gesellschaftlichen Konstitution von Handlungsfähigkeit im Anschluss an Butler, Foucault und Marx*. Bielefeld: Transcript, 2010
- Mersch, Dieter (Hg.): *Zeichen über Zeichen. Texte zur Semiotik von Charles Sanders Peirce bis zu Umberto Eco und Jacques Derrida*. München: Dt. Taschenbuch-Verl. 1998
- : *Was sich zeigt: Materialität, Präsenz, Ereignis*. München: Fink, 2002
- Metzger, Franziska: *Geschichtsschreibung und Geschichtsdenken im 20. Jahrhundert*. Bern/Stuttgart/Wien: Haupt, 2011
- Middeke, Martin (Hg.): *Zeit und Roman: Zeiterfahrung im historischen Wandel und ästhetischer Paradigmenwechsel vom sechzehnten Jahrhundert bis zur Postmoderne*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2002
- Müller, Harro: *Geschichte zwischen Kairos und Katastrophe*. Frankfurt a. M.: Athenäum, 1988
- Müller, Klaus E./Rüsen, Jörn (Hg.): *Historische Sinnbildung*. Reinbek: Rowohlt, 1997
- Müller, Klaus E.: »Zeitkonzepte in traditionellen Kulturen«. In: Ders./ Rüsen (Hg.): *Historische Sinnbildung*. Reinbek 1997. S. 221 - 239
- Neuenfeld, Jörg: *Alles ist Spiel: zur Geschichte der Auseinandersetzung mit einer Utopie der Moderne*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2005
- Neumann, Barbara: »Zur Entstehung von Begriffen aus dem Ungeordneten des Gesprächs«. In: Rathmann (Hg.): *Ereignis*. Köln: Böhlau, 2003. S. 103 – 118
- Neumann, Gerhard: »Ein fast unendliches Spiel...«. In: Bosse/Renner (Hg.): *Literaturwissenschaft*. Freiburg: Rombach 2010. S. 25 - 34
- Nietzsche, Friedrich: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bdn.* Hg. von G. Colli und M. Montinari. Bd.11. *Nachgelassene Fragmente 1884-1885*. München: Dt. Taschenbuch Verl. 1999
- : *Jenseits von Gut und Böse*. Stuttgart: Reclam, 1988
 - : *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben*. Stuttgart: Reclam, 2009
- Nünning, Ansgar (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*. 4. Auflage. Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler, 2008
- Nünning, Vera und Ansgar: *Multiperspektivisches Erzählen: zur Theorie und Geschichte der Perspektivenstruktur im englischen Roman des 18. bis 20. Jahrhunderts*. Trier: Wiss.Verl., 2000
- Oexle, Gerhard /Rüsen, Jörn (Hg.): *Historismus in den Kulturwissenschaften. Geschichtskonzepte, historische Einschätzungen, Grundlagenprobleme*. Köln u.a.: Böhlau, 1996

- Oexle, Otto Gerhard: »Im Archiv der Fiktionen«. In: Kiesow/Simon (Hg.): Auf der Suche nach der verlorenen Wahrheit. Frankfurt a. M.: Campus, 2000. S. 87 - 103
- Paravicini, Werner: Die Wahrheit der Historiker. München: Oldenbourg, 2009
- Pechlivanos, Miltos /Rieger, Stefan /Struck, Wolfgang /Weitz, Michael (Hg.): Einführung in die Literaturwissenschaft. Stuttgart: Metzler, 1995
- Pendel, Hans-Jürgen: »Die wechselseitigen Erfahrungen von Erzähler und Zuhörer im Prozess des historischen Erzählens«. In: Breyer/Creutz (Hg.): Erfahrung und – Geschichte. Berlin: de Gruyter, 2010. S. 93 – 108
- Pethes, Nicolas: »Poetik/Wissen. Konzeptionen eines problematischen Transfers«. In: Brandstetter/Neumann (Hg.): Romantische Wissenspoetik. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2004. S. 341 – 372
- Piaget, Jean: Die Bildung des Zeitbegriffes beim Kinde. Berechtigte Übertragung durch Gertrud Meili-Dworetzki. Zürich: Rascher, 1955
- Polti, Adolf: »Zur Rezeption und Kritik von ‚Zeit und Erzählung‘«. In: Stückrath/Zbinden (Hg.): Metageschichte. Hayden White und Paul Ricœur. Baden-Baden: Nomos, 1997. S. 230 – 253
- Rathmann, Thomas (Hg.): Ereignis: Konzeptionen eines Begriffs in Geschichte, Kunst und Literatur. Köln/Weimar/Wien: Böhlau, 2003.
- : »Ereignisse Konstrukte Geschichten«. In: Ders. (Hg.): Ereignis. S. 1 – 19
- Reese, Friederike: »Erfahrung und Geschichte – Ein notwendiger Zusammenhang?«. In: Breyer/Creutz: Erfahrung und Geschichte Berlin: de Gruyter, 2010. S. 111 - 131
- Rennhak, Katharina: Sprachkonzeptionen im metahistorischen Roman. Diskurs-spezifische Ausprägungen des Linguistic Turn in Critical Theory, Geschichtstheorie und Geschichtsfiktion (1970 - 1990), München: Fink, 2002
- Ricœur, Paul: Geschichte und Wahrheit. Übersetzt und mit einer Einleitung vers. von Romain Leick. München: List, 1974
- : Die lebendige Metapher. Mit einem Vorwort zur deutschen Ausgabe von Paul Ricœur. München: Fink, 1986
- : Du texte à l'action. Essais d'herméneutique II. Paris: Édition du Seuil, 1986
- : Zeit und Erzählung I: Zeit und historische Erzählung Aus dem Französischen von Rainer Rochlitz, München: Fink, 1988
 - : Zeit und Erzählung III: Die erzählte Zeit. Aus dem Französischen von Andreas Knop, München: Fink, 1991
 - : Das Selbst als ein Anderer. Aus dem Französischen von Jean Greisch. München: Fink, 1996

- Ricoeur, Paul: »Gedächtnis – Vergessen – Geschichte«. In: Müller/Rüsen (Hg.):
Historische
Sinnbildung. Reinbek: Rowohlt, 1997. S. 433 – 454
- : La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli. Paris : Éditions du Seuil, 2000
- Rölli, Marc (Hg.): Ereignis auf Französisch. Von Bergson bis Deleuze. München: Fink,
2004
- Rosa, Hartmut: Beschleunigung: die Veränderung der Zeitstrukturen in der Moderne.
Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2005
- Rosenberger, Michael: Determinismus und Freiheit Das Subjekt als Teilnehmer.
Darmstadt: Wiss. Buchges. 2006
- Rother, Rainer: Die Gegenwart der Geschichte: ein Versuch über Film und
zeitgenössische Literatur. Stuttgart: Metzler, 1990
- Rüsen, Jörn: »Geschichtsschreibung als Theorieproblem der Geschichts-
wissenschaft«. In: Koselleck/Lutz/Rüsen: Theorie der Geschichte, Bd. 4.
München: Dt. Taschenbuch Verl., 1982. S. 14 – 35
- : »Historismus als Wissenschaftsparadigma«. In: Oexle/Rüsen (Hg.):
Historismus in den Kulturwissenschaften. Köln: Böhlau, 1996. S. 119 – 137
 - »Was heißt Sinn der Geschichte?« In: Müller/Rüsen (Hg.): Historische
Sinnbildung. Reinbek: Rowohlt 1997. S. 17 – 42
 - : »Narrativität und Objektivität in der Geschichtswissenschaft«. In: Stückrath/
Zbinden (Hg.): Metageschichte, Hayden White und Paul Ricoeur. Baden-Baden:
Nomos, 1997. S. 303 – 326
 - (Hg.): Westliches Geschichtsdenken: eine interkulturelle Debatte. Göttingen:
Vandenhoeck & Ruprecht, 1999
 - : Zerbrechende Zeit. Über den Sinn der Geschichte. Köln u.a.: Böhlau, 2001
 - : »Historisch trauern – Skizze einer Zumutung«. In: Liebsch/ Rüsen (Hg.):
Trauer und Geschichte. Köln: Böhlau, 2001. S. 63 – 84
 - : »Faktizität und Fiktionalität in der Geschichte«. In: Schröter/Eddelbüttel (Hg.):
Konstruktionen von Wirklichkeit. Berlin: de Gruyter, 2004. S. 19 – 32
 - : Kultur macht Sinn: Orientierung zwischen gestern und morgen. Köln/Weimar/
Wien: Böhlau 2006
- Rüsen, Jörn /Jaeger, Friedrich: »Erinnerungskultur in der Geschichte der BR
Deutschland«. In: Rüsen: Kultur macht Sinn. Köln: Böhlau, 2006. S. 65 - 108
- Ruoff, Michael: Foucault-Lexikon. Paderborn: Fink, 2007
- Sarasin, Philipp: Geschichtswissenschaft und Diskursanalyse. Frankfurt a. M.:
Suhrkamp, 2003

- Schabert, Ina: Der historische Roman in England und Amerika. Darmstadt: Wiss. Buchges. 1981
- Scharfenberg, Stefan: Narrative Identität im Horizont der Zeitlichkeit. Paul Ricoëurs „Zeit und Erzählung“. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2011
- Scherer, Stefan: »Ereigniskonstruktionen als Literatur«. In: Rathmann (Hg.): Ereignis: Konzeptionen eines Begriffs. Köln: Böhlau, 2003. S. 63 – 84
- Schimank, Uwe: »Handlungen und soziale Strukturen – Ein Vergleich von Rational Choice mit den Theorien von Alfred Schütz und Peter Berger/ Thomas Luckmann«. In: Greshoff/Kneer (Hg.): Struktur und Ereignis in theorievergleichender Perspektive. Opladen: Westdt. Verl., 1999. S. 119 - 142
- Schmid, Wolf: Elemente der Narratologie. Berlin/New York: De Gruyter, ²2008, ³2014
- Schmidt, Siegfried J.: Kalte Faszination. Medien, Kultur, Wissenschaft in der Mediengesellschaft. Weilerswist: Velbrück Wissenschaft, 2000
- Schneider, Jost: Einführung in die Roman-Analyse. Darmstadt: Wiss. Buchges. ³2010
- Schneider, Wolfgang: »Struktur und Ereignis in Systemtheorie und objektiver Hermeneutik«. In: Greshoff/Kneer (Hg.): Struktur und Ereignis. Opladen: Westdt. Verl., 1999. S. 143 – 175
- Schörken, Rolf: Begegnungen mit Geschichte: vom außerwissenschaftlichen Umgang mit der Historie in Literatur und Medien. Stuttgart: Klett-Cotta, 1995
- Schröter, Jens/ Edelbüttel, Antje (Hg.): Konstruktionen von Wirklichkeit. Beiträge aus geschichtstheoretischer, philosophischer und theologischer Sicht. Berlin/New York: de Gruyter, 2004
- Schöttler, Peter: »Nach der Angst«. In: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur 2011, Heft 1. S. 135 - 151
- Schütz, Erhard /Hardtwig, Wolfgang (Hg.): Keiner kommt davon Zeitgeschichte in der Literatur nach 1945. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2008
- Schwab, Gabriele: Entgrenzungen und Entgrenzungsmymen. Zur Subjektivität im modernen Roman. Stuttgart: Steiner, 1987
- Schweizer, Beat: »...da den Tyrannen sie erschlugen, gleiches Recht den Athenern schufen«. In: Martin Fitzenreiter (Hg.): Das Ereignis. London 2009. S. 239 – 263
- Simonis, Linda: »Moderne Geschichtskonzepte im Spannungsfeld von Kontinuität und Diskontinuität«. In: Fulda/Tschopp: Literatur und Geschichte. Berlin: de Gruyter 2002. S. 123 – 145
- Sommer, Manfred: »Husserls "Krisis"«. In: Stückrath/Zbinden (Hg.): Metageschichte Hayden White und Paul Ricoeur. Baden-Baden: Nomos, 1997. S. 25 – 36
- Steenblock, Volker: »Vom Sinn der Geschichte nach dem Ende der Geschichtsphilosophie«. In: Jordan (Hg.): Zukunft der Geschichte. Berlin: Trafo-Verl.

Weist, 2000. S. 35 – 47

Steinecke, Ernst-Christian: »Inkorporierung, Objektivierung, Akkumulation«. In: Breyer/Creutz (Hg.): Erfahrung und Geschichte. Berlin: de Gruyter, 2010. S. 167 – 184

Stierle, Karlheinz: »Geschichte als Exemplum – Exemplum als Geschichte«. In: Koselleck/ Stempel (Hg.): Geschichte und Ereignis. München: Fink, 1973. S. 347-375

- : »Geschehen, Geschichte, Text der Geschichte«. In: Koselleck/ Stempel (Hg.): Geschichte – Ereignis und Erzählung. 1973. S. 530 – 534
- : »Zeit und Syntax. Eine medientheoretische Perspektive«. In: Kablitz/ Oesterreicher/Warning (Hg.): Zeit und Text. München: Fink, 2003. S. 71 - 88

Stierstorfer Klaus/ Volkmann Laurenz (Hg.): Kulturwissenschaft Interdisziplinär. Tübingen: Narr, 2005

Strasen, Sven: Rezeptionstheorien. Literatur-, sprach- und kulturwissenschaftliche Ansätze und kulturelle Modelle. Trier: Wissenschaftl. Verl. Trier, 2008

Strassberg, Daniel: Das poetische Subjekt: Giambattista Vicos Wissenschaft vom Singulären. München: Fink, 2007

Straub, Jürgen (Hg.): Erzählung, Identität und historisches Bewußtsein, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1998

- : »Geschichten erzählen, Geschichte bilden. Grundzüge einer narrativen Psychologie«. In: Ders. (Hg.): Erzählung, Identität und historisches Bewusstsein. Frankfurt a. M. 1998. S. 81 – 169
- : »Geschichte, Identität und Lebensglück. Eine psychologische Lektüre unzeitgemäßer Betrachtungen«. In: Müller/Rüsen (Hg.) Historische Sinnbildung Reinbek: Rowohlt, 1997. S. 165 – 194

Stückrath, Jörn/ Zbinden, Jürg (Hg.): Metageschichte Hayden White und Paul Ricœur; dargestellte Wirklichkeit in der europäischen Kultur im Kontext von Husserl, Weber, Auerbach und Gombrich. Baden-Baden: Nomos-Verl.-Ges. 1997

Stückrath, Jörn: »Typologie statt Theorie? Zur Rekonstruktion und Kritik von Hayden Whites Begrifflichkeit in ‚Metahistory‘«. In: Ders./Zbinden (Hg.) Metageschichte, Baden – Baden 1997. S. 86 – 103

- : »Der Sinn der Geschichte«. Eine moderne Wortverbindung und Vorstellung?« In: Müller/Rüsen: Historische Sinnbildung. Reinbek: Rowohlt, 1997. S. 48 – 78

Suter, Andreas /Hettling, Manfred: (Hg.): »Struktur und Ereignis«. In: Geschichte und Gesellschaft. Zeitschrift für Historische Sozialwissenschaft, Sonderheft 19, Göttingen 2001

- : »Struktur und Ereignis – Wege zu einer Sozialgeschichte des Ereignisses« In: Dies. (Hg.): Struktur und Ereignis. 2001. S. 7 - 32
- Tengelyi, László: »In Verteidigung der Geschichtserfahrung«. In: Breyer/Creutz, (Hg.): Erfahrung und Geschichte. Berlin: de Gruyter, 2010. S. 185 – 199
- Thukydides: Geschichte des Peloponnesischen Krieges, Deutsch von Joh. Dav. Heilmann. Berlin: Lambert Schneider, o. J.
- Titzmann, Michael: »Skizze einer integrativen Literaturgeschichte und ihres Ortes in einer Systematik der Literaturwissenschaft«. In: Ders. (Hg.): Modelle des literarischen Strukturwandels. Tübingen: Niemeyer, 1991. S. 395 – 438
- Troeltsch, Ernst: Der Historismus und seine Probleme. Aalen: Scientia, 1977
- Vico, Giambattista: Die neue Wissenschaft über die gemeinschaftliche Natur der Völker. Neue Ausgabe von 1744, übersetzt und eingeleitet von Erich Auerbach. Berlin/New York: de Gruyter, 2000
- Völkel, Markus: Geschichtsschreibung. Eine Einführung in globaler Perspektive. Köln/Weimar/Wien: Böhlau, 2006
- Voßkamp, Wilhelm: »Utopie als Antwort auf Geschichte. Zur Typologie literarischer Utopien in der Neuzeit«. In: Eggert /Profflich /Scherpe (Hg.): Geschichte als Literatur. Stuttgart: Metzler, 1990. S. 273 - 283
- Vowinckel, Annette: »Anmerkungen zur Anwendbarkeit von Hannah Arendts Handlungstheorie in der ereignisorientierten Geschichtsschreibung«. In: Jordan (Hg.): Zukunft der Geschichte. Berlin: Trafo-Verl. Weist, 2000. S. 95 – 104
- Wagner, Irmgard: »Historischer Sinn zwischen Trauer und Melancholie: Freud, Lacan und Henry Adams«. In: Müller/Rüsen (Hg.): Historische Sinnbildung. Reinbek: Rowohlt, 1997. S. 408 – 432
- Warning, Rainer: Die Phantasie der Realisten. München: Fink, 1999
- Waldenfels, Bernhard: »Die Macht der Ereignisse«. In: Rölli (Hg.): Ereignis auf Französisch. München: Fink, 2004. S. 447 – 458
- : »Zeitverschiebung. Motive einer Phänomenologie der Zeiterfahrung«. In: Kablitz/Oesterreicher/Warning (Hg.): Zeit und Text. München: Fink, 2003. S. 33 - 45
- Weidacher, Georg: Fiktionale Texte – Fiktive Welten: Fiktionalität aus textlinguistischer Sicht. Tübingen: Narr, 2007
- Weidauer, Friedemann J.: Widerstand und Konformismus. Positionen des Subjekts im Faschismus bei Andersch, Kluge, Enzensberger und Peter Weiss. Wiesbaden: Dt. Univ.-Verl. 1995
- Welsen, Peter: »Das Problem der personalen Identität«. In: Liebsch (Hg.): Hermeneutik des Selbst – Im Zeichen des Anderen. Freiburg: Alber, 1999. S. 106 – 129

- White, Hayden: *Metahistory. Die historische Einbildungskraft im 19. Jahrhundert in Europa*. Aus dem Amerikanischen von Peter Kohlhaas. Frankfurt a. M.: Fischer, 2008
- Wiersing, Erhard: *Geschichte des historischen Denkens: zugleich eine Einführung in die Theorie der Geschichte*. Paderborn u.a.: Schöningh, 2007
- Winter, Thomas Arne: »Sinnerfahrung. Zur Dialektik von Tradition und Geschichte«. In: Breyer/Creutz (Hg.): *Erfahrung und Geschichte*. Berlin: de Gruyter, 2003. S. 203 – 216
- Wunberg, Gotthart: *Jahrhundertwende. Studien zur Literatur der Moderne*. Tübingen: Narr, 2001
- Zbinden, Jürg: »Krise und Mimesis«. In: Stückrath/Zbinden (Hg.): *Metageschichte*. Baden-Baden: Nomos, 2007. S. 180 – 198
- Zima, Peter V.: *Theorie des Subjekts: Subjektivität und Identität zwischen Moderne und Postmoderne*. Tübingen/Basel: Francke ³2010
- Zipfel, Frank: *Fiktion, Fiktivität und Fiktionalität: Analysen zur Fiktion in der Literatur und zum Fiktionsbegriff in der Literaturwissenschaft*. Berlin: Erich Schmidt, 2001

b. Zum historischen Roman

- Aust, Hugo: *Der historische Roman*. Stuttgart: Metzler, 1994
- Boccardi, Mariadele: *The Contemporary British Historical Novel: representation, nation, empire*. Basingstoke u.a.: Palgrave Macmillan, 2009
- Bölling, Gordon: *History in the Making. Metafiktion im neueren anglokanadischen historischen Roman*. Heidelberg: Winter, 2006
- De Groot, Jerome: *The Historical Novel*. London/New York: Routledge, 2010
- Durrani, Osman /Preece, Julian (Hg.): *Travellers in Time and Space: the German historical novel*. Amsterdam u.a.: Rodopi, 2001
- Geppert, Hans Vilmar: *Der »andere« historische Roman. Theorie und Struktur einer diskontinuierlichen Gattung*. Tübingen: Niemeyer, 1976
- : *Der Historische Roman. Geschichte umerzählt – von Walter Scott bis zur Gegenwart*. Tübingen: Francke, 2009
- Grimm, Florian: *Reise in die Vergangenheit, Reise in die Fantasie? Tendenzen des postmodernen Geschichtsromans*. Berlin u. a.: Lang, 2008
- Herz, Petra: *Memories of Days to Come. Das Utopische in metahistorischen Romanen der amerikanischen, kanadischen und englischen Literatur der 70er und 80er Jahre*. Frankfurt a. M. u.a.: Lang, 1999
- Hey'l, Bettina: *Geschichtsdenken und literarische Moderne*. Tübingen: Niemeyer, 1994
- Irmer, Thomas: *Metafiction, Moving Pictures, Moving Histories*. Tübingen: Narr, 1995

- Kebbel, Gerhard: *Geschichtengeneratoren: Lektüren zur Poetik des historischen Romans*. Tübingen: Niemeyer, 1992
- Kohpeiß, Ralf: *Der historische Roman der Gegenwart in der Bundesrepublik Deutschland*. Stuttgart: Metzler, 1993
- Lampart, Fabian: *Zeit und Geschichte. Die mehrfachen Anfänge des historischen Romans bei Scott, Arnim, Vigny und Manzoni*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2002
- Limlei, Michael: *Geschichte als Ort der Bewährung*. Frankfurt a. M. u.a.: Lang, 1988
- Manzoni, Alessandro: *Del romanzo storico e, in genere, de' componimenti misti di storia e d'invenzione*. Milano: Centro Nazionale Studi Manzoni, 2000
- Neubauer, Martin: *Frühere Verhältnisse. Geschichte und Geschichtsbewusstsein im Roman der Jahrtausendwende*. Wien: Braumüller, 2007
- Neuhaus, Stefan: »Zeitkritik im historischen Gewand? Fünf Thesen zum Gattungsbegriff des Historischen Romans am Beispiel von Theodor Fontanes *Vor dem Sturm*«. In: Durrani/Preece (Hg.): *Travellers in Time and Space*. Amsterdam: Rodopi, 2001. S. 209 – 225
- Nünning, Ansgar: *Von historischer Fiktion zu historiographischer Metafiktion, Band I: Theorie, Typologie und Poetik des historischen Romans*. Trier: Wissenschaftl. Verl. Trier, 1995
- : »Von der fiktionalisierten Historie zur metahistoriographischen Fiktion«. In: Fulda /Tschopp (Hg.): *Literatur und Geschichte*. Berlin: de Gruyter, 2002. S. 541 – 569
- Potthast, Barbara: *Die Ganzheit der Geschichte: historische Romane im 19. Jahrhundert*. Göttingen: Wallstein, 2007
- Schilling, Erik: *Der historische Roman seit der Postmoderne*. Heidelberg: Winter, 2012
- Sohns, Jan-Arne: *An der Kette der Ahnen. Geschichtsreflexion im deutschsprachigen historischen Roman 1870 – 1880*. Berlin/New York: de Gruyter, 2004
- Steuer, Daniel: »Thomas Bernhards *Auslöschung. Ein Zerfall*. Zum Verhältnis zwischen Geschichtsschreibung, Autobiographie und Roman«. In: Durrani /Preece, (Hg.): *Travellers in Time and Space*. Amsterdam: Rodopi, 2001. S. 61 – 77
- Vormweg, Uwe: *Wilhelm Raabe. Die historischen Romane und Erzählungen*. Paderborn: Igel Verl. Wiss. 1993
- Widmann, Andreas Martin: *Kontrafaktische Geschichtsdarstellung: Untersuchungen zu Romanen von Günter Grass, Thomas Pynchon, Thomas Brussig, Michael Kleeberg, Philip Roth und Christoph Ransmayr*. Heidelberg: Winter, 2009

c. Zu *Salammbô*

- Addison, Claire: *Where Flaubert lies: Chronology, mythology and history*. Cambridge: Univ. Press, 1996
- Baskakov, Alexej: *Vom Realismus zur Moderne: die Darstellung des antiken Orients in „Salammbô“ von Gustave Flaubert und „Joseph und seine Brüder“ von Thomas Mann*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1999
- Bem, Jeanne: »L'écriture existentielle aux prises avec les codes du roman historique«. In: Fauvel/ Leclerc (Hg.): *Salammbô de Flaubert*. Paris: Champion 1999. S. 113 – 120
- Bender, Niklas: *Kampf der Paradigmen: die Literatur zwischen Geschichte, Biologie und Medizin; Flaubert, Zola, Fontane*. Heidelberg: Winter, 2009
- Bertl, Klaus Dieter: *Gustave Flaubert: die Zeitstruktur in seinen erzählenden Dichtungen*. Bonn: Bouvier, 1974
- Bohrer, Karl-Heinz: *Nach der Natur: über Politik und Ästhetik*. München/Wien. Hanser 1988
- Bourguinat, Nicolas: »Quelques réflexions d'historien sur Salammbô«. In: Herschberg Pierrot (Hg.): *Savoir et récits I. Flaubert: la politique, l'art, l'histoire*. Paris: Presses Univ. Vincennes, 2010. S. 35 – 61
- Brecht, Christoph: »Jamais l'histoire ne sera fixée«. In: Fulda/Tschopp (Hg.): *Literatur und Geschichte*. Berlin: de Gruyter, 2002. S. 411 - 438
- Brombert, Victor: *The novels of Flaubert: a study of themes and techniques*. Princeton: University Press, 1966
- Butor, Michel: *Improvisations sur Flaubert*. Paris: Ed. de la différence [u.a.] 1984
- Chessex, Jacques: *Flaubert ou le désert en abîme*. Paris: Grasset, 1991
- Culler, Jonathan: *Flaubert: the Uses of Uncertainty*. London: Elek, 1974
- Danger, Pierre: *Sensations et objets dans le monde de Flaubert*. Paris: Colin, 1973
- Dürr, Volker: *Flaubert's Salammbô. The Ancient Orient as a Political Allegory of Nineteenth-Century France*. New York u.a.: Lang, 2003
- Fauvel, Daniel/ Leclerc, Yvan (Hg.): *Salammbô de Flaubert: histoire, fiction*. Paris: Champion, 1999
- Fichert, Anna: *„Orientalische Sinnlichkeit“ und ornamentale Abstraktion: Flaubert und die Dichter um 1900*. Marburg: Tectum, 2010
- Friedrich, Sabine: *Die Imagination des Bösen. Zur narrativen Modellierung der Transgression bei Laclos, Sade und Flaubert*. Tübingen: Narr, 1998
- Gagnebin Bernard: *Flaubert et Salammbô: genèse d'un texte*. Paris: Pr. Univ. de France, 1992

- Gaillard, Françoise: »La Révolte contre la Révolution«. In: De Toro, Alfonso (Hg.):
Gustave Flaubert: Procédés narratifs et Fondements épistémologiques.
Tübingen: Narr 1987. S. 43 – 54
- Gordon, Rae Beth: »Ornement, Monstration, Monstruosité«. In: Fauvel/Leclerc (Hg.):
Salammbô de Flaubert. Paris: Champion, 1999. S. 137 - 146
- Green, Ann: Flaubert and the Historical Novel. Cambridge: Univ. Press 1982
- : »Flaubert costumier«. In: Fauvel/Leclerc (Hg.): Salammbô de Flaubert. Paris:
Champion, 1999. S. 121 – 128
 - : »History and its representation in Flaubert's Work«. In: Unwin, Timothy (Hg.):
The Cambridge Companion to Flaubert. Cambridge: University Press, 2004.
S. 85 – 104
- Griffin, Robert: Rape of the Lock: Flaubert's mythic realism. Lexington: French Forum,
1988
- Haffmans, Gerd/ Cavigelli, Franz/ Kanga, Daniel (Hg.): Gustave Flaubert - Leben und
Werk. Zürich: Diogenes, 2005
- Herschberg Pierrot, Anne (Hg.): Savoir en récits I: Flaubert: la politique, l'art, l'histoire.
Paris: Presses Univ. Vincennes, 2010
- Holdheim, William Wolfgang: Die Suche nach dem Epos: der Geschichtsroman bei
Hugo, Tolstoi und Flaubert. Heidelberg: Winter, 1978
- Küpper, Joachim: »Erwägungen zu Salammbô«. In: Wehinger, Brunhilde (Hg.):
Konkurrierende Diskurse. Studien zur französischen Literatur des 19. Jahr-
hunderts; zu Ehren von Winfried Engler. Stuttgart: Steiner, 1997. S. 269 – 310
- Kullmann, Dorothea: Description. Theorie und Praxis der Beschreibung im
französischen Roman von Chateaubriand bis Zola. Heidelberg: Winter, 2004
- Lörinszky, Ildiho: L'Orient de Flaubert: des écrits de jeunesse à Salammbô; la
construction d'un imaginaire mythique. Paris u.a.: L'Harmattan, 2002
- Mayr, Monika: Ut pictura descriptio?: Poetik und Praxis künstlerischer Beschreibung
bei Flaubert, Proust, Belyj, Simon. Tübingen: Narr, 2001
- Montaigne, Michel de: Essais. Choix, préface, notes, dossier historique et littéraire par
Fragonard, Marie-Madeleine. Paris: Pocket, 1998.
- Neefs, Jacques: »Le parcours du Zaïmph«. In: Gothot-Mersch, Claudine (Hg.): La
production du sens chez Flaubert. Colloque du Cérisy, 1974. Paris 1975.
S. 227 - 252
- Proust, Marcel: »Über den »Stil« Flauberts«. In: Haffmans/Cavigelli/Kampa (Hg.):
Gustave Flaubert. Zürich: Diogenes, 2005. S. 211 - 231
- Rosa, Guy: »Civilisation et humanité«. In: Fauvel/Leclerc (Hg.): Salammbô. Paris:
Champion, 1999. S. 79 – 93

- Said, Edward W.: *Orientalismus*. Übers. Von Liliane Weissberg. Frankfurt a. M./Berlin/Wien: Ullstein, 1981
- Sarraute, Nathalie: »Flaubert als der Vorläufer«. In: Haffmans/Cavigelli/Kampa (Hg.): *Gustave Flaubert*. Zürich: Diogenes, 2005. S. 299 - 319
- Séginger, Gisèle: *Flaubert: une poétique de l'histoire*. Strasbourg: Presse Univ. 2000
--.....: *Flaubert, une éthique de l'art pur*. Paris: Sedes, 2000
- : *Présentation et Dossier de Flaubert Salammbô*. Paris: GF Flammarion 2001
 - : »Écrire l'histoire antique«. In: Herschberg Pierrot (Hg.): *Savoir en récits I*, Paris: Presses Univ. de Vincennes, 2010. S. 63 – 85
- Sherrington, R.J.: *Three novels by Flaubert: a study of techniques*. Oxford: Clarendon, 1970
- Stöber, Thomas: *Vitalistische Energetik und literarische Transgression im französischen Realismus – Naturalismus; Stendhal, Balzac, Flaubert*. Tübingen: Narr, 2006
- Vinken, Barbara: *Flaubert – durchkreuzte Moderne*. Frankfurt a. M.: Fischer, 2009
- Vinken, Barbara/ Wild, Cornelia (Hg.): *Arsen bis Zucker: Flaubert Wörterbuch*. Berlin: Merve, 2010
- Warning, Rainer: »Der ironische Schein. Flaubert und die Ordnung der Diskurse«. In: Ders.: *Die Phantasie der Realisten*. München: Fink 1999. S. 150 – 184
- Wetherill, Peter Michael: »Le discours de l'Histoire«. In: Fauvel/Leclerc (Hg.): *Salammbô de Flaubert*. Paris: Champion, 1999. S. 101 – 111

d. Zu *Das Odfeld*

- Coven, Roy C: *Der Poetische Realismus. Kommentar zu einer Epoche*. München: Winkler, 1985
- Daemrich, Horst S.: »Raabe's View of Historical Processes«. In: Lensing/Peter (Hg.): *Wilhelm Raabe: Studien zu seinem Leben und Werk*. Braunschweig: pp-Verlag, 1981. S. 99 - 114
- Derks, Paul: *Raabe-Studien: Beiträge zur Anwendung psychoanalytischer Interpretationsmodelle; Stopfkuchen und Das Odfeld*. Bonn: Bouvier, 1976
- Detering, Heinrich: »Apokalyptische Bedeutungsstrukturen in Raabes „Das Odfeld“«. In: *Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft 1984*. S. 87 - 98
- : *Theodizee und Erzählverfahren: narrative Experimente mit religiösen Modellen im Werk Wilhelm Raabes*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1990
- Dörr, Volker C.: »Goethe, Raabe und Gelehrte«. In: Thielking, Sigrid (Hg.): *Raabe-Reporte: literaturwissenschaftliche und literaturdidaktische Zugänge zum Werk Wilhelm Raabes*. Wiesbaden: Dt. Univ.-Verl. 2002. S. 36 - 56

- Eykman, Christoph: Entwurf der Vergangenheit: geschichtsphilosophische Positionen im deutschen historischen Roman. Berlin: Weidler, 2011
- Fairley, Barker: Wilhelm Raabe: eine Deutung seiner Romane. Aus dem englischen übertragen von Hermann Boeschstein. München: Beck, 1961
- Fauth, Sören R./ Parr, Rolf/ Rohse, Eberhard (Hg.): »Die besten Bissen vom Kuchen«. Wilhelm Raabes Erzählwerk: Kontexte, Subtexte, Anschlüsse. Göttingen: Wallstein 2009
- Fauth, Sören R.: Der metaphysische Realist: zur Schopenhauer-Rezeption in Wilhelm Raabes Spätwerk. Göttingen: Wallstein, 2007
- Gehrke, Iris: »Trost der Philosophie?« In: Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft, 1995. S. 88 - 128
- Geppert, Hans Vilmar: »Das Odfeld: Zur Zeichensprache der Geschichte«. In Lensing/ Peter (Hg.): Wilhelm Raabe. Braunschweig: pp-Verlag, 1981. S. 266 - 280
- : „Prodigium“ und Chaos der „Zeichen in der Welt“ – Wilhelm Raabe und die Postmoderne: Abschiedsvorlesung und Reden anlässlich des Abschieds von Prof. Dr. Hans Vilmar Geppert am 27. Juli 2006. Univ. Augsburg 2007
- Haas, Rosemarie: »Raabe, der Rabe, „The Raven“«. In: Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft, 1992. S. 139 – 164
- Heldt, Uwe: Isolation und Identität: die Bedeutung des Idyllischen in der Epik Wilhelm Raabes. Frankfurt a. M. u.a.: Lang, 1980
- Killy, Walter: »Geschichte gegen die Geschichte«. In: Hermann Helmers (Hg.): Raabe in neuer Sicht. Stuttgart u.a.: Kohlhammer, 1968. S. 229 - 246
- Kolbe, Hans: Wilhelm Raabe: vom Entwicklungs- zum Desillusionierungsroman. Berlin: Akademie-Verl. 1981
- Kristiansen, Borge: »Wilhelm Raabe und Arthur Schopenhauer«. In: Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft, 1999. S. 15 - 32
- Kunz, Josef: »Raabe und die Geschichte«. In: Kritische Bewahrung: Beiträge zur deutschen Philologie; Festschrift für Werner Schröder zum 60. Geburtstag. Hrsg. von Schmidt, Ernst Joachim. Berlin: Schmidt 1974. S. 476 - 493
- Lensing, Leo A./ Peter, Hans-Werner (Hg.): Wilhelm Raabe: Studien zu seinem Leben und Werk; aus Anlass des 150. Geburtstages. Braunschweig: pp-Verlag, 1981
- Mojem, Helmuth: Baucis ohne Philemon: Wilhelm Raabes Roman „Das Odfeld“ als Idyllenumschrift. Stuttgart: helfant-Ed. 1989
--.....: Der zitierte Held: Studien zur Intertextualität in Wilhelm Raabes Roman „Das Odfeld“. Tübingen: Niemeyer, 1994
- Oppermann Hans: »Der passive Held«. In: Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft. 1967. S. 31 – 50

- Preisendanz, Wolfgang: Humor als dichterische Einbildungskraft: Studien zur Erzählkunst des poetischen Realismus. München: Fink, 1976
- Ritterson, Michael: »Rückwendung, Vorausdeutung und Erzähl Ablauf in Wilhelm Raabes „Das Odfeld“ und „Hastenbeck“«. In: Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft, 1976. S. 107 - 132
- Schiffels, Walter: Geschichte(n) Erzählen: über Geschichte, Funktionen und Formen historischen Erzählens. Kronberg/Ts.: Scriptor, 1975
- Stoffels, Michael: Phantasie und Wirklichkeit im Spätwerk Wilhelm Raabes. Zur Erzählproblematik im ausgehenden 19. Jahrhundert. Diss. Freiburg 1974
- Ullrich, Heiko: »Die »herzoglich braunschweigische Ilias«: Wilhelm Raabes Erzählung *Das Odfeld* als Hypertext des homerischen Epos«. In: Fauth/ Parr/ Rohse (Hg.): »Die besten Bissen vom Kuchen«. Wilhelm Raabes Erzählwerk: Kontexte, Subtexte, Anschlüsse. Göttingen: Wallstein ,2009. S. 167 - 196

e. Zu *La Semaine sainte*

- Actes du colloque d'Aix-en-Provence (Hg.): Histoire/Roman. «La Semaine sainte d'Aragon». Publications Université de Provence, 1988
- Alberti, Jean: »Aragon et le peuple français du XIX^e siècle«. In : Béguin/Ravis (Hg.): L'atelier d'un écrivain. Paris: Presse univ. de France, 2003. S. 221 - 233
- Amiot, Anne-Marie: »Le plagiat, soleil noir de l'écriture«. In: Europe revue littéraire mensuelle janvier février, Nr 717-718, 1989: Aragon romancier. S. 14 – 26
- Apel-Muller, Michel: »Le problématique du peuple et de la nation dans la Semaine sainte«. In: Centre de Recherches l'Histoire et Littérature en Europe au XVIIIe et XIXe siècle (Hg.): Recherches sur le roman historique en Europe (I). Paris : Annales littéraires de l'université de Besançon, 1977. S. 13 – 35
- Arrouye, Jean: »Les yeux pleins de bitume«. In Actes du colloque d'Aix-en-Provence. Histoire/Roman. «La Semaine sainte» d'Aragon. 1988. S. 235 - 253
- Babilas, Wolfgang: »Le principe d'équivalence comme procédé narratif dans la Semaine sainte«. In: Actes du colloque d'Aix-en-Provence, 1988. S. 166 – 187
- Barbérís, Pierre: Lectures du réel. Paris: Éditions sociales, 1973
- Béguin, Edouard et Ravis, Suzanne: L'atelier d'un écrivain. Le XIXe siècle d'Aragon. Actes du Colloque tenue à l'ENS Lettres et Sciences Humaines Lyon 13, 14, 15 décembre 2001. Paris: Presses Univ. de France, 2003
- Bougnoux, Daniel: Le vocabulaire d'Aragon. Paris: Ellipses, 2002
- : Introduction zu Aragon: Œuvres complètes IV. Paris: Gallimard, 2008. S. IX – XXXIII

- : Notice et Note zu Le Mentir-vrai. In: Œuvres romanesques complètes IV, édition publiée sous la direction de Daniel Bougnoux. Paris: Gallimard, 2008. S. 1674 - 1684
- Daix, Pierre: Aragon. Paris: Tallandier 2004
- Groupe de recherches sur Aragon et Elsa Triolet de CNRS (Hg.): Recherches croisées Aragon/Elsa Triolet 5. Paris: GRELIS-CNRS 1994
- Haroche, Charles: »Au trot, au trot, avec une monarchie en déroute«. In: Faites entrer l'infini, 1987; 09/87,4. S. 9 – 10
- Heinrichs, Volkhard: Louis Aragons Erzählkunst in *La Semaine Sainte*. Eine formale, erzähltechnische und stilistische Analyse. Diss. Düsseldorf 1968
- : »Les formes du discours des personnages de la Semaine sainte«. In: Actes du colloque d'Aix-en-Provence Histoire/Roman. « La Semaine sainte » d'Aragon 1988. S. 139-154
- Hilsum, Mireille/ Trévisan, Carine /Vassevière, Maryse (Hg.): Lire Aragon. Paris: Champion, 2000
- Klein, Wolfgang: »Die andere Seite des Spiegels«. In: Schlenstedt, Dieter (Hg.): Literarische Widerspiegelung. Geschichte und theoretische Dimension eines Problems. Berlin/Weimar: Aufbau 1981. S. 508 – 556
- Lacroix, Claudine: »Espaces buissonniers«. In: Actes du colloque d'Aix-en-Provence (Hg.): Histoire/Roman. «La Semaine sainte» d'Aragon, 1988. S. 215 – 225
- Leoni, Anne: »Ceci n'est pas un roman historique. La question du genre.« In: Actes du colloque d'Aix-en-Provence (Hg.): Histoire/Roman. «La Semaine sainte» d'Aragon, 1988. S. 205 - 213
-: »Roman de l'Histoire, /Histoire du roman: le roman historique comme «traversée du siècle»; lecture croisée de La Semaine Sainte et Les Voyageurs de l'impériale«. In: Béguin/Ravis (Hg.): L'atelier d'un écrivain. Paris: Presse Univ. de France, 2003. S. 131 – 139
- Levi-Valensi, Jacqueline: L'histoire et le Mentir-Vrai dans la Semaine sainte. Paris: Presses Univ. de France, 1984
- Limat-Letellier, Nathalie: »Le «mentir-vrai»: Une poétique de la fiction« In: Hilsum/ Trévisan/ Vassevière (Hg.): Lire Aragon. Paris: Champion, 2000. S. 143 – 152
- Christine Lorente: »L'apparition comme procédé de romanesque«. In: Hilsum/ Trévisan/ Vassevière (Hg.): Lire Aragon. Paris: Champion, 2000. S. 403 - 414
- Melzer, Helmut: »La Semaine sainte dans l'histoire: Le contexte social, idéologique et littéraires des années d'écriture«. In: Actes du colloque d'Aix-en-Provence (Hg.): Histoire/Roman. «La Semaine sainte» d'Aragon, 1988. S. 35 – 43

- Mouillaud-Fraisse, Geneviève: »La question du narrataire«. In: Actes du colloque d'Aix-en-Provence (Hg.): Histoire/Roman. La «Semaine Sainte» d'Aragon. 1988. S. 156 – 163
--.....: »La communauté paradoxale«. In Europe revue littéraire mensuelle. No 717 - 718: Aragon romancier. Janvier - février 1989. S. 143 - 153
- Olivera, Philippe: »Le sens du jeu«. In: Actes de la recherche en sciences sociales, Heft 111-112. Paris: Éditions du Seuil 1996. S. 76 – 85
- Piégay-Gros, Nathalie: L'Esthétique d'Aragon. Paris: Sedes 1997
- : Appendice: Textes établis, présentés et annotés. In: Aragon: Œuvres romanesques complètes IV. Paris: Gallimard, 2008. S. 1516 - 1658
- Principalli, Patricia: »Le personnage d'Alexandre Berthier dans la *Semaine sainte*«. In: Recherches croisées Aragon/Elsa Triolet 5. Paris 1994. S. 87 – 107
- : »Les illustrations de la Semaine sainte pour les œuvres romanesques croisées«. In: Hilsun/ Trévisan/ Vassevière (Hg.): Lire Aragon. Paris: Champion, 2000. S. 365 – 387
- Principalli, Patricia: »Comspirateurs et fusillés« In: Béguin/Ravis: L'atelier d'un écrivain. Le XIXe siècle d'Aragon. Paris: Presse Univ. de France, 2003. S. 235 – 247.
- Ravis-Françon, Suzanne: »Comme un tambour insistant, voilé, dévoilé, l'avenir«. In: Actes du colloque d'Aix-en-Provence (Hg.): Histoire/Roman. «La Semaine sainte» d'Aragon 1988. S. 131 – 322
- Renterghem, Marion van: »Mots de passe et de passages«. In: Europe revue littéraire mensuelle janvier février, Nr 717-718, 1989: Aragon romancier. 1989. S. 36 - 39
- Richard-Principalli, Patricia: La semaine sainte d'Aragon. Un roman du 'passage'. Paris: L'Harmattan, 2000
- Roche, Anne: »Les mots des autres«. In: Actes du colloque d'Aix-en-Provence (Hg.): Histoire/Roman. «La Semaine sainte d'Aragon». 1988. S. 11 - 25
- Schmidt, Delf: Aragon: zur Konzeption des sozialistischen Realismus in seinem Werk. Hamburg: Lüdke, 1980
- Schober, Rita: Von der wirklichen Welt in der Dichtung. Aufsätze zu Theorie und Praxis in der französischen Literatur. Berlin/Weimar: Aufbau, 1970.
- Simon, Daniel: »La Révolution au miroir de l'imaginaire«. In: Fondation Gabriel Peri (Hg.): La pensée, Band 9/87/1987, Heft 259. S. 15 - 20
- Simonin, Anne: »1815 en 1945: Les formes littéraires de la défaite«. In: Vingtième siècle - Revue d'histoire No. 59, juillet – septembre 1998, Paris. S. 48 - 61
- Vassevière, Maryse: Aragon romancier intertextuel ou les pas de l'étranger. Paris: L'Harmattan, 1998

Vigier, Luc: »La métaphore optique dans quelques romans d'Aragon«. In: Recherches croisées Aragon/Elsa Triolet 5 Paris 1994. S. 139 – 152

f. Zu *Winterspelt*

Arnold, Heinz Ludwig (Hg.): Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur 61/62 Alfred Andersch. München: Boorberg, 1979

Baumeister, Dörte: Alfred Andersch. Erzählformen und Grenzen der Fiktion im Roman *Winterspelt*. Frankfurt a. M. u.a.: Lang, 1995

Bekes, Peter: »Wie man sich verweigert«. In Heinz Ludwig Arnold (Hg.): Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur 61/62. Alfred Andersch. München 1979. S. 54 – 62

Budde, Bernhard: »Vom Scheitern und von der Notwendigkeit des Entwurfs gegen die ‚Diktatur des Indikativs‘«. In: Zeitschrift für deutsche Philologie, 120. Band, 2001. S. 229 – 251

Esselborn, Karl G.: Gesellschaftskritische Literatur nach 1945: politische Resignation und konservative Kulturkritik, besonders am Beispiel Hans Erich Nossacks. München: Fink, 1977

Fetscher (Hg.): Die Gruppe 47 in der Geschichte der Bundesrepublik. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1991

Haffmans, Gerd (Hg.): Das *Alfred Andersch* Lesebuch. Zürich :Diogenes, 1979

- (Hg.): Über Alfred Andersch. Zürich: Diogenes, 1987

Hanuschek, Sven: »„Winterspelt“ als „polyphon gefasstes Weiß“«. In: Hitzer u.a. (Hg.): Kürbiskern 4/87, Damnitz Verlag. S. 93 – 108

Harth, Dietrich: »Literatur trotz Geschichte. Eine Alfred Andersch Lektüre«. In: Fetscher (Hg.): Die Gruppe 47 in der Geschichte der Bundesrepublik. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1991. S. 85 - 94

Heidelberger-Leonhard, Irene: Alfred Andersch: Die ästhetische Position als politisches Gewissen: zu den Wechselbeziehungen zwischen Kunst und Wirklichkeit in den Romanen. Frankfurt a. M. u.a.: Lang, 1986

Heidelberger-Leonhard, Irene/ Wehdeking, Volker (Hg.): Alfred Andersch: Perspektiven zu Leben und Werk; Kolloquium zum 80. Geburtstag des Autors in der Werner-Reimers-Stiftung, Bad Homburg v.d.H. Opladen: Westdt. Verl. 1994

Hesse, Michael: Kunst als fraktales Spiel: Potentiale der Kommunikation in den Romanen Alfred Anderschs. Frankfurt a. M. u.a.: Lang, 2003

Höller, Hans: »Der „Widerstand der Ästhetik“ und Die Fabel von der Rettung der Kunstwerke«. In: Heidelberger-Leonhard/Wehdeking (Hg.): Alfred Andersch. Kolloquium zum 80. Geburtstag. Opladen: Westdt. Ver. 1994. S. 142 – 151

- Kesting, Hajo: »Die Flucht vor dem Schicksal«. In: Arnold, Heinz Ludwig (Hg.): Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur 61/62 Alfred Andersch. München 1979. S. 3 - 22
- Kinzel, Ulrich: »Aufbruch und Entscheidung«. In: Dammann, Günter (Hg.): Hans Erich Nossack: Leben, Werk, Kontext. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2000. S. 23 – 44
- Kröll, Friedhelm: »Winterspelt, Bauhaus, Polyphonie«. In: Wehdeking, Volker (Hg.): Zu Alfred Andersch. Stuttgart: Klett, 1983. S. 66 - 76
- Mattenklott, Gert/ Pickerodt, Gerhart (Hg.): Literatur der 70er Jahre. Berlin: Argument-Verlag, 1985
- Mühlethaler, Stephan: Alfred Anderschs „Winterspelt“ Der Mensch zwischen Bedrohung und Rettung. Zürich: Truninger, 1979
- Mundt, Hannelore: »Alfred Anderschs Winterspelt: Widerstand als bürgerliches „Gedankenspiel“«. In: Orbis litterarum 1983, Volume 43. S. 366 – 381
- Picht, Barbara: »Freiheit der Kunst?« In: Zeitschrift für deutsche Philologie, 120/2001. S. 373 – 380
- Raabe, Anne: Das Wort stammt von Kierkegaard: Alfred Andersch und Sören Kierkegaard. Frankfurt a. M. u.a.: Lang, 1999
- Reinhold, Ursula: Alfred Andersch: Politisches Engagement und literarische Wachsamkeit. Berlin: Akademie Verlag, 1988
- Reich-Ranicki, Marcel: Entgegnung. Stuttgart/Hamburg/München: Dt. Bücherbund 1981
- Sargeant, Maggie: »Die Brücke zwischen Geschichte und Fiktion: Alfred Anderschs Winterspelt«. In: Schneider, Thomas F. (Hg.): Kriegserlebnis und Legendenbildung/The Experience of War and the Creation of Myths Bd. II, Osnabrück: Rasch 1999. S. 503 – 516
- Scherpe, Klaus R.: »Alfred Anderschs Roman „Winterspelt“ – deutscher Militarismus und ästhetische Militanz«. In: Heidelberger-Leonhard/ Wehdeking (Hg.): Alfred Andersch. Opladen: Westdt. Verl. 1994. S. 131 – 141
- Schiesser, Giaco: »Es handelt sich um einen vertrackten Anschein« – Montage, Dokument und Fiktion bei A. Kluge, A. Andersch und Otto F. Walter. In: Mattenklott/ Pickerodt (Hg.): Literatur der 70er Jahre. Berlin: Argument-Verlag, 1985. S. 52 –80
- Schütte, Wolfram: Rezension in der Frankfurter Rundschau, 12. 10. 1974. In: Haffmans (Hg.): Über Alfred Andersch. Zürich 1987. S. 147 – 154
- Schütz, Erhard: Alfred Andersch. München u.a.: Beck, 1980
- Schulz, Max Walter: »Mehr als „Polyphon umgrenztes Weiß“«. In: Wehdeking (Hg.): Zu Alfred Andersch. Stuttgart: Klett 1983. S. 57 - 65

Sebald, W.G.: Luftkrieg und Literatur: mit einem Essay zu Alfred Andersch. Frankfurt a. M.: Fischer, 2001

Treichel Hans-Ulrich: »Alfred Andersch und Ernst Jünger – Zur Problemgeschichte einer Anziehungskraft«. In: Fetscher (Hg.): Die Gruppe 47 in der Geschichte der Bundesrepublik. Würzburg: Königshausen & Neumann 1991. S. 95 – 107

Wehdeking, Volker (Hg.): Zu Alfred Andersch. Stuttgart: Klett 1983

Wehdeking, Volker: »Alfred Anderschs Leben und Werk aus der Sicht der neunziger Jahre«. In: Heidelberger-Leonhard/Wehdeking (Hg.): Alfred Andersch. Opladen: Westdt. Verl. 1994. S. 13 – 31

g. Zu *Gravity's Rainbow*

Axelos, Kostas: Le jeu du monde. Paris: Éd. de minuit, 1969

Bauer, Gerhard/Stockhammer, Robert (Hg.): Möglichkeitssinn: Phantasie und Phantastik in der Erzählliteratur des 20. Jahrhunderts, Wiesbaden: Westdeutscher Verlag 2000

Berressem, Hanjo: Pynchon's Poetics Interfacing Theory and Text. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1993

- : »Pynchon, Paranoia and Literature«. In: Bloom (Hg.): Thomas Pynchon. Chelsea, 2003. S. 145 – 167

.....-.....: »How to read Pynchon«. In: Dalsgaard/ Hermann/ NcHale (Hg.): The Cambridge Companion to Thomas Pynchon. Cambridge: University Press, 2012. S. 168 – 177

Bersani, Leo: »Pynchon, Paranoia and Literature«. In: Bloom (Hg.): Thomas Pynchon. Chelsea, 2003. S. 145 – 167

Bloom, Harold (Hg.): Thomas Pynchon. Chelsea: Chelsea House Publishers, 2003

Bourcier, Simon de: Pynchon and Relativity: narrative time in Thomas Pynchon's later novels. London u.a.: Continuum, 2012

Chambers, Judith: Thomas Pynchon. New York: Twayne Publishers, 1992

Chetwynd, Ali: »Imperfect Circles«. In: Pöhlmann (Hg.): Against the Grain: Reading Pynchon's Counternarratives. Amsterdam 2010. S. 113 – 131

Clerc, Charles (Hg.): Approaches to Gravity's Rainbow. Columbus: Ohio State University Press, 1983

Dalsgaard, Inger H./Hermann, Luc/ NcHale, Brian (Hg.): The Cambridge Companion to Thomas Pynchon. Cambridge: University Press, 2012

Earl, James: »Freedom and Knowledge in the Zone«. In: Clerc (Hg.): Approaches to Gravity's Rainbow. Columbus, 1983. S. 229 – 250

- Elias, Amy J.: »History«. In: Dalsgaard/Hermann/McHale (Hg.): Cambridge Companion to Thomas Pynchon. Cambridge, 2012. S. 123 – 135
- Friedman, Alan J.: »Science and Technology«. In: Clerc (Hg.): Approaches to Gravity's Rainbow. Columbus, 1983. S. 69 – 102
- Gossel, Christoph/Vanderbeke, Dirk: »A V and a Naught Spell Infinity«. In: Vanderbeke/Arich-Gerz: Into the Zone 2000. Pynchon Notes 50 – 51 2002. S. 76 – 82
- Henkle, Roger B.: »The Morning and the Evenings Funnies: Comedy in Gravity's Rainbow. In: Clerc (Hg.): Approaches to Gravity's Rainbow. Columbus, 1983. S. 273 – 290
- Herman, Luc/van Ewijk, Petrus: »Gravity's Encyclopedia Revisited: The Illusion of a Totalizing System in Gravity's Rainbow«. In: Odin Dekkers (Hg.): English Studies. A Journal of English Language and Literature Vol. 90 No 2, April 2009. New York: Routledge. S. 167 – 179
- Hite, Molly: Ideas of Order in the Novels of Thomas Pynchon. Columbus: Ohio State University Press, 1983
- Hume, Kathryn: »Pynchon's Mythological Histories«. In: Bloom (Hg.): Thomas Pynchon. Chelsea; 2003. S. 131 – 144
- Ickstadt, Heinz (Hg): Ordnung und Entropie: Zum Romanwerk von Thomas Pynchon. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1981
- : »Not a disentanglement from but a progressive knotting into': (Sprach-)Spiel, Paranoia und der Traum vom freien Selbst im Erzählwerk Thomas Pynchons«. In: Bauer/Stockhammer (Hg): Möglichkeitssinn: Phantasie und Phantastik in der Erzählliteratur des 20. Jahrhunderts, Wiesbaden: Westdeutscher Verlag 2000. S. 225 – 238
- Kamper Dietmar/ van Reijen, Willem (Hg): Die unvollendete Vernunft. Moderne versus Postmoderne. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1987
- Kittler, Friedrich: »Medien und Drogen in Pynchons Zweitem Weltkrieg«. In: Kamper/ van Reijen (Hg): Die unvollendete Vernunft. Frankfurt a. M., 1987. S. 240 – 259
- Klähn, Bernd: Postmodernistische Prosa. Hawkes, Pynchon, Coover. München: Fink, 1999
- Klein, Elisabeth: Pynchons Deutschland. Zum Problem der Fiktionalisierung von Geschichte. Weimar: Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften, 1994
- Leverenz, David: »Verwirrung an den Enden der Parabel«. (1976) Übersetzt von Thomas Piltz. In: Ickstadt (Hg): Ordnung und Entropie. Reinbek: Rowohlt, 1981 S. 147 – 171

- Loesdau, Alfred/Schnoor, Rainer: »Die Geschichtsschreibung der USA bis zu den 80er Jahren«. In: Lozek, Gerhard (Hg.): *Geschichtsschreibung im 20. Jahrhundert. Neuzeithistoriographie und Geschichtsdenken im westlichen Europa und in den USA*. Berlin: Fides, 1998. S. 271 – 313.
- Madsen, Deborah L.: »Alterity«. In: Dalsgaard/Hermann/McHale (Hg.): *The Cambridge Companion to Thomas Pynchon*. Cambridge, 2012. S. 146 – 155
- Maragos, Georgios: »A Medium No Longer: How Communication and Information Become Objectives in Thomas Pynchon's Work«. In: Pöhlmann (Hg.): *Against the Grain*. Amsterdam: Rodopi, 2010. S. 167 – 184
- Mattessich, Stefan: *Lines of Flight. Discursive Time and Countercultural Desire in the Work of Thomas Pynchon*. Durham/London: Duke University Press, 2002
- McLaughlin: »Unreadable Stares: Imperial Narratives and the Colonial Gaze in Gravity's Rainbow«. In: Vanderbeke/ Arich-Gerz: *Pynchon Notes 50-51*, 2002. S. 83 – 96
- Ozier, Lance W.: »Kalküle der Wandlung: Mathematische Bilder in *Die Enden der Parabel*«. (1975) Übersetzt von Thomas Piltz. In: Ickstadt (Hg.): *Ordnung und Entropie*. Reinbek, 1981. S. 172 – 196
- Petersen, Christer: *Der postmoderne Text: Rekonstruktion einer zeitgenössischen Ästhetik am Beispiel Thomas Pynchon, Peter Greenaway und Paul Wühr*. Kiel: Ludwig, 2003
- Pöhlmann, Sascha (Hg.): *Against the Grain: Reading Pynchon's Counternarratives*. Amsterdam/New York: Rodopi, 2010
- : *Pynchon's Postnational Imagination*. Heidelberg: Winter, 2010
- Price, Victoria: *Christian Allusions in the Novels of Thomas Pynchon*. New York u.a.: Lang, 1989
- Quilligan, Maureen: »Twentieth-Century American Allegory«. In: Bloom (Hg.): *Thomas Pynchon*. Chelsea, 2003. S. 93 – 108
- Russell, Charles: »Aporien der Postmoderne: Thomas Pynchon und die Schwerkraft der Systeme«. (1978). Übersetzt von Thomas Piltz. In: Ickstadt (Hg.): *Ordnung und Entropie*. Reinbek: Rowohlt, 1981. S. 255 – 280
- : »Pynchon's Language: Signs, Systems and Subversion«. In: Clerc (Hg.): *Approaches to Gravity's Rainbow*. Columbus, 1983. S. 252 – 272
- Schaub, Thomas H.: *Pynchon: The Voice of Ambiguity*. Urbana u.a.: University of Illinois Press, 1981
- Selmeci, Andreas/Heinrichsen, Dag: *Das Schwarzkommando: Thomas Pynchon und die Geschichte der Hereros*. Bielefeld: Aisthesis, 1985

- Siegert, Bernhard/ Krajewski, Markus (Hg.): Thomas Pynchon: Archiv – Verschwörung – Geschichte. Weimar: Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften, 2003
- Slade, Joseph W.: Thomas Pynchon. New York: Lang, 1990
- Smith, Evans Lansing: Thomas Pynchon and the Postmodern Mythology of the Underworld. New York u. a.: Lang, 2012
- Smith, Shawn: Pynchon and History: Metahistorical Rhetoric and Postmodern Narrative Form in the Novels of Thomas Pynchon. New York/London: Routledge, 2005
- Sontag, Susan: »Die pornographische Phantasie«. In: Dies.: Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen. Deutsch von Mark W. Rien. Frankfurt a. M.: Fischer, 1982. S. 48 – 87
- Tanner, Tony: »Die Spiele amerikanischer Autoren: Zeremonie, Kumpanei, Konflikt und Karneval«. (1976) Übersetzt von Heinz Ickstadt. In: Ickstadt, (Hg). Ordnung und Entropie. Reinbek, 1981. S. 281 – 305
- : Thomas Pynchon. London: Methuen, 1982
- Tololyan, Khachig: »War as background in Gravity's Rainbow«. In: Clerc (Hg.): Approaches to Gravity's Rainbow. Columbus, 1983. S. 31 – 67
- Vanderbeke, Dirk/Arich-Gerz, Bruno Friedrich: Into the Zone 2000. Pynchon Notes 50 – 51. spring-fall, 2002
- Weisenburger, Steven: A Gravity's Rainbow Companion Sources and Contexts for Pynchon's Novel. Athens: Georgia University Press, 1988
- Wellershoff, Dieter: »Im Sog der Entropie«. In: Merkur – Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken, Heft 6, 42. Jg., Stuttgart: Klett-Cotta, 1988. S. 471 – 488
- Wolfley, Lawrence C.: »Parabeln der Veränderung: Thomas Pynchon und die psychoanalytische Kulturkritik Norman D. Browns«. (1977) Übersetzt von Claus Schweer. In: Ickstadt (Hg): Ordnung und Entropie. Reinbek: Rowohlt, 1981. S. 197 – 227

Internet

- http://www.berliner-zeitung.de/archiv/boris_schitkovs_großartiger_Epochenroman (23.10.2013)
- http://de.wikipedia.org/wiki/Aggregat_4 (26.9.2014)
- <http://de.wikipedia.org/wiki/Benzol> (2.10.14)
- http://de.wikipedia.org/wiki/Billy_Graham (23.9.2014)
- http://de.wikipedia.org/wiki/Percy_Ernst_Schramm. (8.4.2014)
- <http://de.wikipedia.org/wiki/relativitätstheorie>. (30. 9. 14).
- <http://de.wikipedia.org/wiki/willyBrandt3> (28.4.2014)
- <http://de.wiktionary.org/wiki/dokument>, (8.4.2014)

<http://www.dradio.de/dlf/buechermarkt> (21. 10. 2013).
<http://www.duden.de/Rechtschreibung/Rundlauf> (11.1.2015)
<http://www.el.wikisource/wiki#fragmentum52> (2. 12. 2014).
<http://www.freiburger-anthologie.de> (2.11. 2012)
<http://www.fr-online.de/literatur/die-kostuempfehle,1472266,3226176.html> (21.10. 2013)
<http://www.ksta.de/kultur/das-tosen-der-revolution> (20./23.10. 2013)
<http://www.netzeitung.de/kultur/268715.html> vom 14.01.2004. (21.10.2013)
<http://www.spiegel.de>SPIEGEL spezial>. (21. 10. 2013)
http://www.uni-muenster.de/Louis_Aragon/ (26. 3. 2013)
<http://www.universal-lexikon.deacademic.com> (8.1.2015).
<http://www.zeit.de>DIE ZEIT Archiv> Jahrgang 2003, Ausgabe 40>. (23. 10. 2013)